DİJİTAL KÜTÜPHANE KANALI

Keyifli Okumalar Dileriz

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

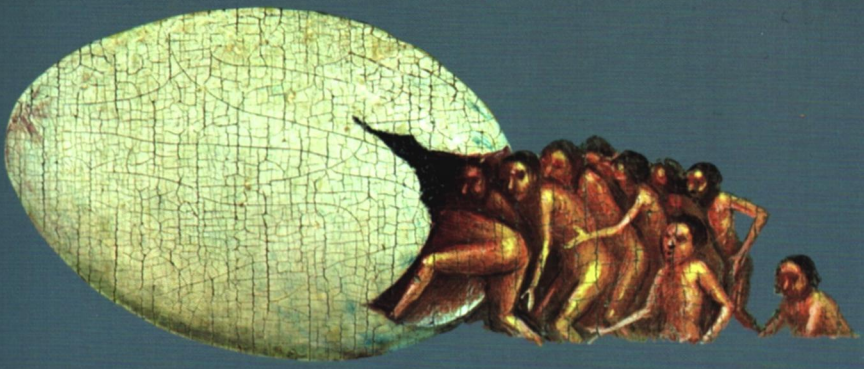
RESMİ WEB SİTEMİZ

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/0029VbDHv8uE50Us4IvMoc0Y



PSİKANALİTİK EDEBİYAT KURAMI

OĞUZ CEBECİ

İTHAKİ | EDEBİYAT ÜZERİNE

ithaki

Oğuz Cebeci

2 Ocak 1961'de İstanbul'da doğdu. 1982 yılında İstanbul Üniversitesi Hukuk Fakültesi'ni ve 1991'de Boğaziçi Üniversitesi İngiliz Dili ve Edebiyatı bölümünü bitirdi. 19. yy. şiiri üzerine çalışan yazar, master tezini Emily Dickinson, doktora tezini ise Robert Browning üzerine yazdı. ***Sombahar***, ***Defter***, ***Ludingirra***, ***Folklor ve Edebiyat*** gibi dergilerde makaleleri ve şiir çevirileri yayınlanan Oğuz Cebeci, Edgar Allan Poe'nun şiirlerini (İthaki, ***Bütün Şiirleri***, 2003) ve Emily Dickinson'dan ***Seçilmiş Şiirler*** (Korsan) adlı bir seçkiyi yayınladı. Psikanalitik edebiyat eleştirisi ve rüya yorum yöntemlerinin edebiyata uyarlanması alanlarında da çalışan yazar, çağımızın önde gelen psikanaliz ekollerinden "kendilik psikolojisi"nin kurucusu Heinz Kohut'un ***Kendiliğin Yeniden Yapılandırılması*** adlı yapıtını Türkçeye çevirdi (Metis). Halen Yeditepe Üniversitesi İngiliz Dili ve Edebiyatı bölümünde öğretim üyesi olarak çalışan Oğuz Cebeci, University of Washington at Seattle'da (1996) öğrenci ve asistan, University of Michigan, Ann Arbor'da ise (2000) konuk öğretim görevlisi olarak bulundu. Yazarın İthaki'den üç kitabı yayımlanmıştır: ***Psikanalitik Edebiyat Kuramı*** (2003, 2008, 2015), ***Komik Edebi Türler*** (2008), ***Metafor ve Şiir Dilinin Yapısal Özellikleri*** (2013) .

Psikanalitik Edebiyat Kuramı
Oğuz Cebeci

İthaki Yayınları - 1043
Yayın Koordinatörü: Tuğçe Nida Sevin
Yayına Hazırlayan: Ahmet Öz
Kapak Tasarımı: Şükrü Karakoç
Sayfa Düzeni ve Baskıya Hazırlık: Özge Boz
3. Baskı, Ekim 2015, İstanbul

ISBN: 978-605-375-488-6
Sertifika No: 11407

© İthaki, 2004
© Oğuz Cebeci, 2004

Yayıncının yazılı izni olmaksızın alıntı yapılamaz.

İthaki™ Penguen Kitap-Kaset Bas. Yay. Paz. Tic. Ltd. Şti.'nin yan kuruluşudur
Bahariye Cad. Dr. İhsan Ünlüer Sok. Ersoy Apt. A Blok No: 16/15 Kadıköy - İstanbul
Tel: (0216) 348 36 97 - Faks: (0216) 449 98 34
editor@ithaki.com.tr – www.ithaki.com.tr – www.ilknokta.com

Kapak, İç Baskı: Deniz Ofset Matbaacılık
Gümüşsuyu Cad. Topkapı Center, Odin İş Merkezi No: 403/2 Topkapı-İstanbul
Tel: (0212) 613 30 06 - Faks: (0212) 613 51 97
Sertifika No: 29652

Oğuz Cebeci

PSİKANALİTİK EDEBİYAT KURAMI

İthaki

İÇİNDEKİLER

ÜÇÜNCÜ BASKIYA ÖNSÖZ 7
İKİNCİ BASKIYA ÖNSÖZ 9

I. SANATÇI FİGÜRÜNÜN ORTAYA ÇIKIŞINA İLİŞKİN DIŞ DİNAMİKLER VE SANAT YAPITININ TOPLUMSAL İŞLEVİ 11

II. İNSAN KİŞİLİĞİNİN OLUŞUMU VE CİNSELLİK 75

III. YARATICI KİŞİLİK 115
Diğer Çalışmalar ve Katkıları 140
Günümüzde Psikanalitik Edebiyat Eleştirisi 174

IV. SANAT YAPITININ OLUŞUMU VE İŞLEVİ 179
Yazarın Tanımlanması, Yazar, Psikanalist ve Eleştirmen 179

V. İNSAN ZİHNİNİN YAPISI VE ÇALIŞMASINA İLİŞKİN KURAMLAR 219

VI. FREUD'UN RÜYA KURAMI VE SONRAKİ GELİŞMELER 291
Jung'un Rüya Kuramı ve Tekniğinin Freud'unkiyle Karşılaştırılması 327
İngiliz Nesne İlişkileri Kuramı'nın Rüya Anlayışı 339
Benlik Psikolojisinin Rüya Anlayışı 345
Terapistin Vaka Tarihi, Formülasyonları ve Yorumları 373
'İpekli Mendil' Öyküsüne Yönelik Bir Çözümleme Denemesi 382

VII. SELİM İLERİ'NİN 'SOLMAZ HANIM, KİMSESİZ OKURLAR İÇİN' ADLI ROMANINDAKİ KARAKTERLERE İLİŞKİN BİR ÇÖZÜMLEME DENEMESİ 425
İyi-Anne ve Kötü-Anne Temalarının SHKOİ'deki Gelişimi 427
Mennan Çağlayan'ın SHKOİ'deki Evrimi 442

VIII. TÜRKİYE'DE PSİKANALİTİK EDEBİYAT ELEŞTİRİSİ 453
Deli Dumrul ve Dünyevîliğin Ötesi 473
Şeyh ve Arzu: "Asiye Hatun Mektupları", Saffet Murat Tura 477

SONUÇ 489

EK 493

SEÇİLMİŞ KAYNAKÇA 573

ÜÇÜNCÜ BASKIYA ÖNSÖZ

Psikanalitik Edebiyat Kuramı'nın üçüncü baskıya ulaşmış olmasından mutluluk duyuyorum: geçtiğimiz yıllarda kitabın akademik dünya içinde bir yer edinmiş olması, özellikle yüksek lisans ve doktora programlarında ders veren araştırmacılar ve bu programların öğrencileri tarafından kullanılıyor olması, işlevini yerine getirmekte olduğunu göstermektedir.

Bu baskıda, daha önce yine İthaki'den yayınlanan *Metafor ve Şiir Dilinin Yapısal Özellikleri* adlı çalışmamda yer alan "Psikanalitik Bir Perspektiften Metafor Kavramı" bölümünün *Psikanalitik Edebiyat Kuramı*'nın yeni edisyonuna dahil edilmesi yoluna gidiyoruz: sözü edilen konu, daha önceki baskılarda da temsil edilmiş olmakla birlikte, alana yönelik çalışmalarımı çok daha kapsamlı biçimde yansıtan bu bölümün, psikanalizle ilgili kavramları toplu olarak ifade etmesi amaçlanan *Psikanalitik Edebiyat Kuramı*'nın dışında bırakılması ciddi bir eksikliğe yol açacaktı. Konunun önemi göz önüne alınarak, bir özet ya da seçki yapmak yerine, okuyucuya tam metnin sunulması kararı da bu hususla ilgilidir. Böylece, özellikle "bilinçdışı fantezi" kavramı üzerinden metin çözümlemesi yapmayı amaçlayabilecek araştırmacılara yeterli kaynak sağlanmış olmaktadır. Bir diğer husus, şiir örnekleri üzerinden ilerletilen kuramsal tar-

tışmalar aracılığıyla, uygulama örnekleri esas olarak düz yazı edebiyat yapıtlarından seçilmiş olan ***Psikanalitik Edebiyat Kuramı***'na tamamlayıcı bir katkıda bulunma çabasıdır: bu baskıda, edebi dilin diğer temel alanı yani şiir dilinin de bir ölçüde ele alınması sağlanmış olmaktadır. Bu vesileyle çalışmanın son şeklini almasında emeği geçenlere teşekkürlerimi sunuyorum.

Oğuz Cebeci

İKİNCİ BASKIYA ÖNSÖZ

Psikanalitik Edebiyat Kuramı'nın ikinci baskısı dolayısıyla, yapıtın okuyucuyla karşılaştığı 2004 yılından bugüne kadar geçen süre içinde, edebiyat çevrelerinde, özellikle de üniversitelerin doktora programlarında yer edinmiş olmasından mutluluk duyduğumu belirtmek isterim. Akademik bir çalışmanın yeni baskılara ulaşabilmesinin dünyanın her tarafında sevindirici olduğu kuşkusuzdur. Ancak Türkiye'nin koşulları, özellikle de akademisyen ve eleştirmenlerin genel yakınması olan "okuma ilgisi azlığı" sorunu dikkate alındığında, teknik özellikleri de bulunan uygulamalı bir kuram çalışmasının ilgi görmesinin, kültürel iklimimizin olumlu yönde değişmeye başladığının, sevinç verici bir belirtisi olarak yorumlanabileceği kanısındayım.

Elinizdeki yapıt, rüya-edebi eser benzerliği olgusundan yola çıkarak, rüya yorum yöntemlerinin edebiyat yapıtlarının analizinde kullanılmasını örneklendirmeye yöneliktir. Bu çerçevede, çağdaş rüya yorum yöntemlerini karşılaştırmalı olarak ele almakta ve, örneğin, Edelson'un, Chomsky ile Freud'un kuramlarını birleştiren *Language and Interpretation*'ı gibi, rüya kuramını edebiyat yapıtlarının analizinde kullanan az sayıdaki yapıttan biri olma niteliğini taşımaktadır. Bu vesileyle, *Psikanalitik Edebiyat Kuramı*'nın bir diğer ayırıcı özelliğinin, "rüya görenin çağ-

rışımları"nı rüya yorumu açısından zorunlu sayan klasik rüya yorum yöntemlerine alternatif bir yöntemi, Kramer'in geliştirdiği "rüya tercümesi" yöntemini psikanalitik çevrelerin dikkatine sunması olduğunu belirtmek istiyorum.

Bu noktada, psikanalitik edebiyat eleştirisine yönelik tepkilere kısaca değinmek yararlı olacaktır: psikanalitik edebiyat eleştirisine karşı çıkanların temel varsayımı, bizzat psikanalizin kendisinin tartışmalı ve "fantastik" bir uygulama olduğu ve gerçekten sonuç verebileceğine ilişkin kanıt bulunmadığı yolundadır. Burada, psikanalizin "somatik" olarak ölçümlenebilen sonuçlar veren bir uygulama olduğunu belirtmek istiyorum. Depresyon ve takıntılı düşünce türü rahatsızlıklardan yakınan hastalar üzerindeki ölçümler, psikanaliz uygulamalarının, ilaç uygulamalarına benzer, ancak daha kapsamlı ve kalıcı biçimde beyin kimyasını değiştiren sonuçlar verdiğini göstermektedir. Dolayısıyla, psikanalitik edebiyat eleştirisinin sağlam, hatta "bilimsel" bir dayanağı mevcuttur.

Çalışmanın ikinci baskısı dolayısıyla, kısa bir süre önce İş Bankası Yayınları'ndan çıkan ***Bizim Eleştirmenlerimiz*** adlı yapıtta yer alan "Türkiye'de Psikanalitik Edebiyat Eleştirisi" isimli makalemin daha kapsamlı bir versiyonunu, kitabın sonuna ek olarak koyma yoluna gittik. Bu makale, psikanalizden yola çıkan bir grup eleştirmeni karşılaştırmalı bir yöntemle ele almakta ve değişik eleştiri yöntemleri karşısındaki tutumumuzu ifade etmektedir.

Bu yeni baskıyı sevdiklerime sunuyorum.

I.
SANATÇI FİGÜRÜNÜN ORTAYA ÇIKIŞINA İLİŞKİN DIŞ DİNAMİKLER VE SANAT YAPITININ TOPLUMSAL İŞLEVİ

Edebiyat yapıtı ile yazar arasındaki ilişki, edebiyata gerek sade okuyucu olarak, gerekse akademik anlamda yönelen çevrelerin dikkatini çeken, edebiyat eleştiri kuramında üzerinde önemle durulan bir konudur. Gerçi, 20. yüzyılın etkin edebiyat eleştirisi akımı "yeni eleştiricilik", edebiyat yapıtını yaratıcısından bağımsız, kendisiyle başlayıp sona eren, tamamlanmış bir nesne olarak görmüş ve yapıtın kavranması için sanatçının anlaşılması gerektiği yolundaki görüşleri geçersiz saymıştır[1]. Buna karşılık, yaratıcı kişinin iç dünyasının bilinmesinin yapıtın anlaşılması açısından taşıdığı önem yadsınamaz; nitekim günümüz edebiyat eleştirisinde yazarın önemini vurgulayan yaklaşımların ağırlığı artmaktadır. Çağdaş eleştiri kuramlarında, yazarın yanısıra, okuyucu da yapıtın bir unsuru olarak algılanmakta, yapıt kendi başına bir nesne olmaktan çok, bu iki öznel varlık arasındaki alışverişin gerçekleştiği alan olarak değerlendirilmektedir[2].

Sanatçı-yapıt ilişkisinin kurulmasının yapıtın anlaşılması için

1) Eagleton, *Anatomy of Criticism*, 1957, s. 48.
2) Jefferson & Robey, 1986, s. 142-43, ayrıca, Selden & Widdowson, *A Reader's Guide to Contemporary Literary Criticism*, 1993, s. 64-67.

gerekip gerekmediği konusundaki tartışmanın geri alanı, bu çalışmanın konusunu oluşturan psikanalitik edebiyat eleştirisi perspektifinden bakıldığında, şöyle özetlenebilir: yapıtı anlamak için yazarın kişiliğinin ve hayatının bilinmesinin gerekmediğini savunan "yeni eleştiri" akımı ortaya çıkmadan önce, kamuoyunda yazarın hayatının öğrenilmesine yönelik büyük bir merak söz konusuydu. Yazarlara yönelik ilginin, aşağıda değinileceği gibi, 19. yüzyılda doruk noktasına ulaştığı görülür. Sanatçıya yönelik bu popüler merak, edebiyat yapıtının yazarın kişiliğinin bir parçası olduğunu savunan Romantik edebiyat anlayışı tarafından da beslenmiştir[3]. Sigmund Freud'un geliştirdiği psikanaliz kuramıysa, sanatçının yaşam öyküsünün hem biyografik verilerden, hem de ürettiği yapıtlardan yola çıkılarak yeniden kurgulanmasını ve yine bu kurgudan yararlanılarak eserlerinin tekrar yorumlanmasını hedefleyen psikobiyografi türünün doğmasına yol açmıştır. Freud'un Leonardo da Vinci üzerine yaptığı çalışma bu türün ilk örneğini oluşturur[4]. Ancak bir süre sonra, bu tarzda yazılan kitapların hem yazarların hem de eleştirmenlerin tepkisini çekmiş olduğu da bir gerçektir. Psikobiyografi türü, sanatçının yaşamı üzerine spekülatif tartışmalara yol açması nedeniyle eleştirilmiştir. Sanatçılar kişiliklerinin "teşhir edilmesinden" hoşlanmamışlar, sanat eleştirmenleri de, yazar ve yapıta bu şekilde yaklaşmanın "uygunsuz" olduğu görüşünü savunmuşlardır. Söz konusu yaklaşımlar, bir tür "özel yaşama saygı" ilkesinden ve ahlakçı görüşlerden yola çıkmakta, giderek, bir yapıtın altında gizli psikolojik motifler ya da gerçek yaşam olaylarından yansımalar olabileceği fikrinin reddine, ya da bu olayların bilinmesinin, yapıtın anlaşılmasına katkıda bulunmayacağı noktasına ulaşmaktadır. Bu tepkilerin nedeni, çağımızın en

3) Eagleton, *Anatomy of Criticism*, 1957, s. 74.
4) Freud, *Leonardo da Vinci-A Psychosexual Study of an Infantile Reminiscence*, 1932.

önemli psikanalitik edebiyat eleştirmenlerinden N. Holland'ın görüşleri çerçevesinde anlaşılabilir. Holland'a göre, sanat eseri yaratıcısının bilinçaltında bulunan bir fanteziden kaynaklanmaktadır. Bu nedenle, eğer sanat eseri, gizli bir fanteziyi saklamaya, rüyalarda olduğu gibi üzeri örtük bir biçimde dışa vurmaya hizmet ediyorsa, yapıtın temelindeki unsurların ortaya çıkarılması, bu oyunun bozulması sonucunu vererek yaratıcısını rahatsız edecektir[5].

Psikanalitik edebiyat eleştirisine karşı çıkılmasının kuramsal gerekçeleri şu şekilde ele alınabilir: Robert de Beaugrande'a göre[6], Freudcu yorumlara yönelik temel eleştirilerden biri, Freud'un bakış açısının kötümser olduğu, insan doğası hakkındaki görüşlerinin nevrotik ya da olgunlaşmamış kişilere ilişkin gözlemlerden kaynaklandığı yolundadır. Buna ek olarak, yetişkinlik yaşamına ilişkin bütün açıklamaların bebeklik dönemine ait bir psikoloji temelinde yapılması da eleştirilmiştir. Freud'un öğretilerini kullanan edebiyat-sanat eleştirisi kuramları da ayrı suçlamalara maruz kalmıştır. Buna karşılık, psikanalizi bir çözümleme aracı olarak kullanan eleştirmenler, metni yazarın bebeklik döneminin ruhsal dünyasını yeniden kurmakta bir araç olarak görmediklerini, metin çözümlemesi çalışmalarında, karakterlerin eylemlerini ve eylem nedenlerini yazarın sunduğu biçimiyle ele aldıklarını savunmaktadırlar. Buna göre, Freud'un yöntemine ilişkin eleştirilerde bir haklılık payı olsa bile, daha sonra ortaya çıkan psikanaliz ekolleri bu sorunu aşmıştır[7].

---

5) Holland, *The Dynamics of Literary Response*, 1968.

6) de Beaugrande, *Third Force Analysis and the Literary Experience*, 1986, s. 294.

7) Öte yandan, psikanalitik eleştiriye karşı gelişen reaksiyonlar, ***yer değiştirme, savunma, tepki oluşturma, yansıtma, içselleştirme ve içselleştirilmiş saldırganlık*** gibi psikanalitik kavramların edebiyat eleştirisi sırasında kullanılmasını, en azından bu kavramların adlarının açıkça anılmasını engellemiş, böylece söz konusu terimlerin otomatik olarak uyandıracağı tepkilerden kaçınılması amaçlanmıştır; bunun bir sonucu ise, eleştirmenin "içgörü"sünün kaynağını dikkatle örttüğü, "gizli psikanalitik eleştiri" denebilecek bir alt-türün doğumudur.
Wasiolek, ***Raskolnikov's Motives: Love and Murder***, 1976, s. 121-122.

Karakterlerin yaşadığı sorunlar ve çatışmalar, bu kişiliklerin bebeklik/çocukluk çağı çatışmaları tarafından değil, dış dünyayla kurdukları ilişkiler kapsamında geliştirdikleri stratejiler tarafından belirlenmektedir; yani bu sorunlar çocukluk dünyasının bir ürünü olmaktan çok, yetişkinin dünyasıyla ilgilidir. Bu bakış açısından yapılacak yorumlar, yapıtı kendine özgü bir psikolojik durum olarak algılar, bir gerileme (regression) hali olarak çocuğun libido evrelerine indirgemez. Öte yandan, bazı çağdaş psikanaliz kuramlarının bir diğer özelliği, Freud'dan farklı olarak, cinselliğe ve saldırganlığa ilişkin isteklerin uygarlık değerleriyle zorunlu bir çatışma hali yaratacağını kabul etmemeleri, saldırganlık ve buna bağlı olarak ortaya çıkan çatışmaların doğal bir durumu yansıtmaktan çok çeşitli yoksunluklardan kaynaklanan bir hal olduğunu söylemeleridir. Bu açıdan Amerikan "Kendilik Psikolojisi"[8] ve "Üçüncü Güç Psikolojisi"[9] örnek akımlar olarak ele alınabilir. Ayrıca şu da eklenmelidir: Psikanalitik eleştiri tarihi sanatçının bilinçaltının bu ekolün temel ilgi alanlarından biri olduğunu gösterir. Buna karşılık, zamanla söz konusu ilginin merkezi yer değiştirmiştir. İlk kuşak psikanalitik eleştirmenler edebi metinleri psikanalitik içgörülerini doğrulamak için kullanırken, daha sonra metnin gösterdiklerinden yola çıkarak sanatçının ruhsal dünyasının yeniden kurulması yoluna gidilmiştir. Günümüzde ise bu alandaki teorik ve pratik gelişmelerin inceleme alanı çok genişlemiş, ağırlık noktası sanatçı ile metin, ve metnin çeşitli bağlamlardaki durumu ile okuyucu arasındaki ilişkilerin incelenmesine kaymıştır[10].

Öte yandan, psikanalitik edebiyat eleştirisi de, Yeni Eleştiricilik ekolünü çeşitli konularda kusurlu bulmakta, bu ekolün,

8) Kohut, *The Restoration of the Self*, 1977.
9) Paris, *Third Force Psychology anyd the Study of Literature*, 1986
10) Tennenhouse, *The Practise of Psychoanalytic Criticism*, 1976, s. 8-9.

eseri ortaya çıkaran sanatçının ve okuyucunun zihinlerindeki yaratıcı süreçlerin, eserle ilişkili bulunmadığı yolundaki görüşünü kabul etmemektedir. Buna göre, Yeni Eleştiricilik gibi tümüyle formalist bir yaklaşım, edebiyat incelemesini, ele alınan yapıtın bir yazarının, aynı zamanda, bir okuyucusunun olduğunu dikkate almadan yapmaya olanak verir. Bir başka deyişle, yapıtın kimin tarafından yazıldığı ve okunduğu, bu kişilerin yapıtla ilgili olarak düşündükleri ve hissettikleri, yapıtın değerlendirilmesinde dikkate alınması gerekmeyen şeylerdir. Yeni Eleştiricilik bir metnin ayrıntılarını incelememize yarayan çok yararlı araçlar geliştirmiş olmasına karşın, kuşaklar boyunca, pek çok incelemeci ve okuyucuyu, metinle olan ilişkilerinde yapay sınırlamalar içeren kuramsal bir çerçeveyi kabul etmeye zorlamıştır. Gerçekten de, edebiyatın yalnızca kendisine özgü ve dışarıdan yalıtılmış bir alanda var olduğunu öne süremeyiz.[11]

Öte yandan, konuya okuyucu/izleyicinin sanatçılara gösterdiği ilgi açısından yaklaşmayı sürdürürsek, 19. yüzyılda karşılaştığımız yazarlara yönelik merakın, günümüz ses ve sahne sanatçılarına duyulan ilginin bir benzeri olduğu anlaşılacaktır[12]. Görsel ve işitsel iletişim araçlarının henüz gelişmediği bu dönemde, okuma eylemi, yaratıcı kişilerle sanatsal yaratıma açık kişiler arasındaki alışverişin başlıca yolu, ayrıca, tiyatroyla birlikte, çağın iki popüler eğlence aracından birisiydi. Bu dönemde, yeni çıkan romanların fasiküller halinde piyasaya verildiği ve "okumaya aç" bir kitle tarafından derhal tüketildiği bilinmektedir. Hem popüler kitap okuyucularının, hem de sofistike okuyucuların ilgi merkezinde bulunan yazarların ayrıcalıklı konumu, yirminci yüzyılın ilk

11) Holland, ***Readers Reading***, 1975. Ayrıca: Murray Schwartz, ***Where is Literature***, College English, 36, March 1975, 756-65.
12) Tekcan, yayımlanmamış doktora tezi, B. Ü. 2002.

yansına dek sürmüştür. Daha sonra, radyo, sinema ve TV'nin gelişmesi, telefon ve uçak gibi toplumsal iletişim ve hareketliliği arttıran araçların yaygın kullanımı ile yazarın toplumsal yerinin değiştiği görülür. Günümüzde ciddi yazarların okuyucu sayısı sınırlı bir düzeyi aşmazken, popüler yazarlar özellikle televizyonla rekabet etmelerine olanak verecek yöntemler aramak zorunda kalmışlardır. Günümüz Türkiye'sinden verilecek bir örnek, yazarla okuyucuyu buluşturmayı hedefleyen ve bir dönem çok yaygın olan "edebiyat matineleri"nin artık hemen tümüyle unutulmuş olması durumu, bu konudaki değişimin çarpıcı bir göstergesidir. Buna karşılık, edebiyatın toplumsal yaşamdan tümüyle silinmiş olduğu da söylenemez: okuma etkinliği belirli çevrelerde prestijli bir uğraş olarak algılanmaya devam etmekte, popüler yazarlar kamuoyunun bildiği isimler olma özelliğini korumaktadır. Genel olarak yazar, bir önceki yüzyılla oranla, halk tarafından daha az tanınmakta, ancak bilge ve saygın bir kişilik olarak kabul görmeye devam etmekte, ayrıcalıklı bir statünün insanı olma konumunu sürdürmektedir. Yazarın statüsünde bir değişiklik meydana gelmiş ancak edebiyatçı bir "statü insanı" olma özelliğini kaybetmemiştir. Bu statü, genel olarak sanatçıyla ve özel olarak da yazarla "sıradan insan"ın kategorik anlamda farklı varlıklar olduklan yolundaki bir toplumsal kabule dayanmaktadır. Söz konusu statünün geçirdiği evrimin kapsamlı bir biçimde ele alınması, yazarın günümüzdeki konumunu olduğu kadar, edebiyat yapıtının niteliğini anlamamıza da katkıda bulunacaktır[13].

13) Özellikle sosyal ayrışmanın belirgin olduğu toplumlarda, bazı gruplar kendilerine özgü davranış, eylem ve düşünce biçimleriyle tanımlanmaktadır. Toplumca bu şekilde algılanan her grubun bir statü grubu olduğunu söyleyebiliriz. Soylular, köleler, kadınlar, erkekler, çocuklar bu tür gruplara örnek olarak verilebilir. Sanatçılar/yazarların da bu anlamda bir statü grubu oluşturduklan söylenebilir.
Kris & Kurz, *Legend, Myth and Magic in the Image of the Artist*, 1934, s. 2

Sanat/edebiyat yapıtının birden fazla amaca hizmet ettiği, estetik deneyimler yaşayarak manevi bir zenginleşmeyi hedefleyen okurlardan, yalnızca hoşça vakit geçirmek, vakit öldürmek isteyen ya da edebiyattan bilgi edinme, tecrübe kazanma amacıyla yararlanmak isteyen kişilerin gereksinimlerinin karşılanmasına kadar, geniş ve farklı alanlara yöneldiği doğrudur. Toplum, bütün bu farklı gereksinimlere karşılık veren yaratıcı kişilerin sıradan insanlar olmadıklarını, belirli bir toplumsal görevi yerine getirdiklerini ve bu nedenle de, diğer insanlardan farklı bir muameleye hak kazandıklarını kabul etmiş görünmektedir. Bu özel görevin anlaşılabilmesi için sanatçı kavramının tarihsel süreç boyunca, en azından üzerinde yaşadığımız coğrafyanın tarihsel sürekliliği kapsamında, geçirdiği evrimin izlenmesi gerekmektedir. Sanatçıların kimliklerine ilişkin bilgilerin yayılması bu konuda yazılan biyografilerle mümkün olmuştur. Tarih boyunca gelip geçmiş çeşitli uygarlıklara baktığımızda, pek çok toplumun sanatçılarının adlarını kaydetmediğini, bu toplumların sanatlarının anonim sanat özelliği taşıdığını görürüz. Sanat eserinin topluma mâledilmesi ve bireysel yaratıcının ortaya çıkmamasına özellikle ilkel toplumlarda çok sık rastlanır ve bu durum sanat eserinin işleviyle ilgilidir. İlk sanat eserleri dini amaçlar için üretilmiş nesneler olup, dini törenler sırasında ya da büyü yapmakta kullanılıyordu. Bu tür bir kullanımda, üreticinin adının anılması gerekli değildi; hattâ, törenin toplumsal niteliği dikkate alındığında, belki de eylemin doğasına aykırı düşeceği için, bu adın gizlenmesi gerekiyordu. Sanatçının bir birey olarak ortaya çıkabilmesi için sanat yapıtının bu anonim/dinsel işlevinden sıyrılması gerekmiştir. Denebilir ki, sanatın toplumsal işlevinin zayıflaması, "sanatın sanat için yapılması" sanatçının bir birey olarak ortaya çıkmasına olanak vermiştir.

Günümüzde yazılanlara benzeyen sanatçı biyografileri ilk olarak antik çağda ortaya çıkmış, daha sonra, Uzakdoğu toplumları dışta bırakılırsa kaybolan bu tür, yaklaşık 14 ve 15. yüzyıldan itibaren Rönesans çerçevesi içinde yeniden doğmuştur. O günden bu yana sanatçı/yazarların biyografileri kamuoyunun ilgisini çekmeye devam etmiş, bir ara ressamların ve yazarların öne çıktığı bu ilginin odağı, günümüzde sahne ve sinema sanatçılarına kaymıştır[14]. Kris ve Kurz'a göre, Rönesans dönemi sanatçı biyografilerinde, sanatçı kimliğinin temel unsurlarını göstermek üzere tasarlanmış bazı ortak izleklere rastlanır; bunları sanatçı/edebiyatçıların yaşam öykülerinde bulunan ortak konular ve olaylar olarak da nitelendirebiliriz. Sanatçı biyografilerinde öncelikle vurgulanan şey, gelecekte sanatçı olacak kişinin çocukluk döneminin olağanüstülüklerle dolu olmasıdır. Bu olağanüstülük durumu, sanatçının yeteneğinin çok erken bir çağda ortaya çıktığının kabul edilmesi düşüncesine dayanır. Sanatsal yeteneğin erken bir dönemde ortaya çıktığının vurgulanması, birbiriyle bağlantılı iki amaca hizmet etmektedir: öncelikle, çocukluk olaylarının yetişkinlik yaşamını önemli ölçüde belirlediği kabul edilmekte, ikinci olarak da, küçük bir çocuğun büyük bir yetenekle doğmuş olmasının tanrısal bir seçimi gösterdiği hususunun altı çizilmektedir. Kader sanatçının geleceğini belirleyen güç olarak ortaya çıkmakta, küçük bir çocuk yüce bir yazgıyla, dahası bir tür tanrısal haberci olarak insanlık alemine gönderilmektedir. Bu yetenekli çocuğun hayatının ilk dönemlerinin

14) Günümüzde çok yaygın olan ve Türk televizyonlarında genel olarak "Televole" adıyla bilinen programlar sanatçıya duyulan merakın ulaştığı son aşamayı göstermektedir. Televole programları daha çok "gösteri dünyası" diye adlandırılabilecek olan bir çevrenin kişilerinin, şarkıcı, manken, futbolcu ve benzerlerinin hayatları hakkında yan kurmaca bilgiler aktarırken, sanatçı/yazarların da söz konusu gruplarla rekabet edebilmek için popüler zevke hitabetmeye çalıştıkları gözlenmektedir. Bu durum özellikle romancıların gündeme gelme çabalarında belirginlik kazanmaktadır.

gizemlerle örülü olması ise doğaldır. Yoksul bir çevrede bulunan ve çoğu kez çobanlık yapan çocuğun yeteneği, bir tesadüf sonucu, bazen yoldan geçen bir sanatçı tarafından fark edilmekte, bundan sonra küçük çocuk sanata giden yolda büyük bir hızla ve başarıyla ilerlemeye başlamaktadır. Bu erken başarı toplum tarafından bir tür mucize olarak değerlendirilmekte, çocuğun tanrısal esinle hareket ettiği duygusu öne çıkarılmaktadır[15].

Batı edebiyatlarında "anekdot" adı verilen ve bizdeki "fıkra"nın bir alt dalı sayılması gereken edebi tür, çoğunlukla önemli kişilerin yaşamlarından sahneleri kısaca ve çarpıcı bir biçimde tasvir eden, okuyucu/dinleyicide sözü edilen kişilere yönelik merak ve hayranlık uyandırmayı amaçlayan metinleri kapsar. Anekdotun biyografi türüne giden yolda bir ara adım olduğu, bu türün özelliklerini bünyesinde barındırdığı Kris tarafından belirtilmektedir. Anekdotun fıkraya benzediğini hatırlayarak, bu türün edebiyatımızda en çok yaklaştığı formların "kıssa" ya da "menkıbe" olduğunu söyleyebiliriz. Daha çok, topluma örnek oluşturacak ve mucizevi nitelikler taşıyan bir olayın merkez alındığı, çoğu kez peygamber ve aziz figürlerinin hayatlarına ilişkin bu kısa öyküler, sözü edilen kişi ve/veya olaya ilişkin olağanüstülüğe rasyonel bir açıklama getirmek yerine, olayın çarpıcı ve gizemli yönlerini vurgulayarak, okuyucu/dinleyiciyi manevi bir atmosfere sokmayı, böylece ahlaken zenginleştirmeyi hedefler. Menkıbe/kıssanın anlattığı olay sembolik bir nitelik taşır ve olay kahramanının kişiliğini, ayrıca tanrı katındaki durumunu göstermeye yarar. Mucizevi olaylarla karışmış bu öykülerin ancak mistik bir duygu içinde anlaşılabilir ve kabul edilebilir olması, bu türün şiire yaklaştığını, yani düzyazıdan farklı olarak, daha sonra üzerinde ayrıntılı olarak durulaca-

15) Kris & Kurz, *Legend, Myth and Magic in the Image of the Artist*, 1934, s. 13.

ğı gibi, düşünce süreçlerini değil de duygu süreçlerini harekete geçirmeye yöneldiğini gösterir. Bu bakımdan anekdot/kıssanın zihinden çok kalbe hitap ettiğini, duygusal çağrışımlara yaslanan bir metinle belirli bir izlenimi yaymaya hizmet ettiğini söyleyebiliriz.

Bu çerçevede söyleyebileceğimiz bir diğer şey, sanatçının yaşam öyküsüne ilişkin kıssanın ermişinkiyle önemli ölçüde örtüştüğüdür. Örneğin, Türk edebiyatının büyük ermiş/şairi Yunus Emre'nin yaşam öyküsü bu tür menkıbelerle doludur; aslında, Yunus hakkında bildiklerimizin çoğu, bu öykülerden edindiğimiz yarı sezgisel bilgiyle sınırlıdır. Bu bakımdan, 13. yüzyılın bu büyük şairinin yaşam öyküsünün Rönesans dönemi sanatçı biyografilerinde ima edilen mucizevilik özellikleriyle ne oranda örtüştüğünü görmek aydınlatıcı olacaktır: Örneğin, Yunus, şeyhinin ona bir gün "Söyle Yunus'um söyle," demesi üzerine şiir söylemeye başlamış ve büyük bir şair olmuştur. Daha önce kendisindeki cevherin farkında değildir. Aynı şekilde, bir gün, dua ederek gündelik yiyeceklerinin sihirli bir sofra üzerinde kendilerine ulaştırılmasını sağlayan bir toplulukla karşılaşır. Ve eriştiği hidayetin derecesini, ancak bu topluluğun dualarında kendi adını andıklarını öğrendiği zaman anlar. Bir diğer anlatıda, Mevlana Celaleddin-i Rumi'nin Yunus'taki yüceliği fark ettiği ve "Manevi derecelerde hangi mertebeye vardımsa bu Türkmen kocasını önümde buldum ve onu geçemedim", dediği rivayet edilir. Mevlana-Yunus ilişkisinin son aşaması, Yunus'un Mevlana'nın mezarının yapımında çalışmasıdır. Yunus elindeki taşları "Ya Allah" diyerek inşaata fırlatır ve taşlar da inşaattaki yerlerine yapışırlar. Bu durum kendisinden sorulunca Yunus bir açıklama yapmayı reddeder. Daha doğrusu bir açıklama yapamaz. Sonunda Mevlana'nın oğlu Sultan Veled "Git Yunus'um sen gönüller

bina et", diyerek Yunus'u gönderir[16].

Batı edebiyatı perspektifinden yaklaşıldığında, anekdot/kıssadaki sanatçı anlayışına konu olan ve yukarıda Türk edebiyatından bir örnekle açıklanmasına çalışılan bu olağanüstü kişiliğe, en çok Romantik dönem ve Victoria dönemi yazarları ve bu yazarların yarattıkları kişilikler arasında rastlandığını söylemek yanlış olmayacaktır. Kabaca 18. yüzyıl sonundan 19. yüzyıl sonuna kadar uzanan bir zamana yayılan bu iki edebiyat dönemi, bazı sosyal ve ekonomik koşulların bir sonucu olarak ortaya çıkmıştır. Fransız devriminin getirdiği değişiklikler, Aydınlanma çağının yarattığı etkiler ve nihayet endüstri devriminin güçlükleri içinde yaşayan 19. yüzyıl insanı, hem maddi yaşam koşullarının ağırlığı, hem de hayatın manevi temellerinin sarsılmasına yol açan gelişmeler karşısında[17], gerek toplumsal gerekse bireysel kurtuluşunu, bazı kahraman figürlerinin ortaya çıkmasına bağlamıştır. Siyasetten ekonomiye, ekonomiden dine dek, her alanda topluma yön verecek liderlere yönelik bir ihtiyaçla belirlenen bu beklenti, çağın önde gelen felsefecileri tarafından da desteklenmiştir. Özellikle Victoria döneminin büyük düşünürü Thomas Carlyle tarafından geliştirilen "kahramana tapma" ideolojisi bu çerçeve içinde değerlendirilmelidir[18]. Yüzyılımızın en büyük mitograflarından Joseph Campbell de kahraman figürünün gelişimine ilişkin olarak yaptığı çalışmalarda kahramanın halka hizmetle yükümlü olduğunu vurgulamaktadır[19]. Toplumun sosyal ve ekonomik taleplerini demokratik yöntemlerle yeterince dile getiremediği bir dönemde, 19. yüzyılın bazı büyük yazarlarının, hem hal-

16) Yunus Emre; ***Yunus Divanı***, haz. Mehmet Açıkgöz.
17) Jay, ***Faith and Doubt in Victorian England***, 1986, s. 1; Lionel Trilling, ***Matthew Arnold***, 1955, s. 75; J. Buckley, ***The Victorian Temper***, 1951, s. 7.
18) Carlyle, ***Critical and Miscellanious Essays***, 1952, s. 66, 71.
19) Campbell, ***Hero With a Thousand Faces***, 1973, s. 218.

kın sözcülüğünü yaparak haklarını savunma, hem de içi boşalmış manevi hayatı yeniden canlandırma görevinin kendilerine verilmiş olduğu kanısına varmaları böyle açıklanabilir[20]. Bu yazarlardan özellikle ikisi, Romantik dönemin büyük şairlerinden P. B. Shelley ve Victoria döneminin A. Tennyson'la birlikte en büyük iki şairinden biri olan R. Browning, gerek kendi kişiliklerine ilişkin kurguları, gerekse yarattıkları karakterler açısından örnek olarak ele alınabilir. Her iki şair de uğraşılarının derin bir görev duygusuyla içiçe olduğu kanısındadır. Bu yazarlara göre, "şair", bir düşünür, bir felsefeci ve en önemlisi de bir peygamber olarak, halkı evrenin özündeki gerçeği görmeye çağırmaktadır. Bu gerçek tanrının yaradılış sırasında evrenin içine yerleştirdiği ve kendisine ait vasıflar olan "doğru", "iyi" ve "güzel" kavramlarıyla ilgilidir. Shelley "A Defense of Poetry" (Şiirin Savunması) adlı yapıtında bu konudaki görüşlerini şu şekilde açıklamaktadır: şiir Platonik ideaların yeniden yaratılmasına yönelen, ***mimetic*** (doğadakini yansılama) özellik taşıyan bir sanattır. Şiirin "imgelemin gücü" olduğu, tanrısal bir esini yansıttığı da söylenebilir. Şiir sanatının yani tanrısal esinin aracısı olan şairlerse, söz konusu esini anlayabilecek durumdadır, yani tanrısal iradenin elinde hareket eden kör mekanizmalar değillerdir. Shelley sanatçıların dünyanın düzenini kavramakta ve daha sonra da bu düzeni

20) Yunus Emre'nin sözü edilen bunalımlı çağlara benzeyen bir dönemde yaşamış olması gerçeği, bu tür kişilere duyulan toplumsal gereksinimin ermiş/kahraman/şair figürlerinin ortaya çıkmasında etken olduğu fikrini destekler. Yunus Emre, Anadolunun, 13. yüzyıl ortalarında uğradığı Moğol istilası sırasında yetişmiştir. Bu sırada halkın içinde yaşadığı trajik koşullar, Yunus'un kişisel deneyimleriyle de beslenerek söz konusu yüce şiirin doğumuna ve nihai olarak, Yunus'un halkın derdlerini dile getiren, onu teselli eden bir ermiş olarak yüceltilmesine neden olmuştur. Burada, Yunus cinsinden bir şairin ortaya çıkması için bazı dış dinamiklerin, şairin kendisine ait iç dinamiklerle bir araya gelmesinin gerektiği anımsanmalıdır. Nitekim Romantik dönem ve Victoria dönemi şairlerinde kendilerine duyulan toplumsal ihtiyacın etkisi altında biçimlenmişlerdir. Şairin gelişiminde etken olan iç dinamikler ise daha sonraki bölümlerde ayrıntılı olarak ele alınacaktır.

eserlerinde yansıtmakta gösterdiği yeteneğin bütün insanlık için çok değerli olduğunu ifade etmiştir. Bu anlamda, sanatçı toplumun kurucusu, topluma ruhsal ve yasal temelini veren kişi olma özelliğindedir. Böylece şair, imgelem gücünü kullanarak evrenin özünü gören ve bu özü yapıtları aracılığıyla yansıtan kişi olarak, yalnızca söz ve müzik sanatlarıyla, heykelle, resimle, dans ya da mimariyle ilgilenen kimse olmakla kalmaz; aynı zamanda yasa koyucular, uygar toplumların kurucuları, yaşama sanatlarını geliştirenler, güzelliği ve doğruyu gösteren öğretmenler, din dediğimiz görünmez değerler aleminin bazı vasıflarını bize aktaran peygamber figürleri de şair sayılmalıdır[21].

Benzer bir yaklaşımdan yola çıkan Robert Browning ise, şairin tanrısal esinle algıladığı evrensel mesajı topluma nasıl aktardığı konusuna değinir: Buna göre tanrısal yaratımın nitelikleri olan Güzellik ve Doğruluk gibi yüce kavramların sıradan insan tarafından doğrudan algılanması hemen hemen olanaksızdır; büyük şairlerden pek azı kavradıkları evrensel gerçekleri ve güzelliği halka "çıplak" olarak sunmayı tercih etmiştir. "Ölümlü kulakların kaldıramayacağı kozmik müziğin" halka, şair tarafından, insanların zarar görmeden işitebilecekleri biçime sokularak sunulmasını sağlayan şiir sanatı, kişilerin çevrelerini saran tesadüfi olayların yarattığı yanıltıcı duyu izlenimlerinden sıyrılarak, evrensel gerçeği bir parça da olsa kavramalarına hizmet eder. Bu tutumun ardındaki anlayış şu şekilde özetlenebilir: Tanrı mesajını bütün insanlığa göndermiştir; ancak, bu mesaj sıradan insan için algılanamayacak kadar güç ve göz kamaştırıcıdır. Şair/peygamberin görevi de bu noktada başlar. Madem ki insanoğlu tanrısal bilgiyle doğrudan karşılaşamayacak biçimde yaratılmıştır, o halde tanrının kendisiyle diğer insanlar arasında aracılık etmek

21) Shelley, *Shelley's Poetry and Prose*, editörler Reiman ve Powers, 1977.

üzere seçtiği özel kişilerin bu görevi üstlenmeleri, tanrısal mesajı halkın anlayabileceği şekilde formüle etmeleri gerekmektedir[22]. Nasıl ki güneşe doğrudan bakmak gözlerimizi kamaştırır hattâ kör edebilirse, tanrısal mesajla aracısız olarak temas kurmak da zihinlerimizi kaldıramayacağı bir yükün altına sokar. Bu yük özel bir insan olan şair tarafından, acı çekme pahasına üstlenilir ve sanatsal ürün haline sokularak, yani normal insanın taşıyabileceği seviyeye indirgenerek halka sunulur. Bu ürünü kavramak da yine bir çaba meselesidir; ancak bu çaba ortalama insanların da girişebilecekleri bir mücadeleyi ifade eder, dolayısıyla tanrının eserini kavramak insani iradeyle başarılabilecek bir şeydir artık. Browning'in gerçeğin doğrudan değil, belirli bir dolayımla erişilebilecek bir şey olduğu yolundaki sözleri bu kapsamda değerlendirilmelidir[23]. Ünlü eleştirmen Harold Bloom'a göre İngiliz romantik şairi Wordsworth'le birlikte 19. yüzyılın iki en yüce şairinden biri olan Emily Dickinson'un da benzer görüşlere sahip olduğunu biliyoruz[24]. Dickinson'un 1129 numaralı şiiri bu düşünceyi çok açık bir biçimde dile getirir:

"Bütünüyle anlat, ama
Bir eğim ver anlatırken Gerçek'e
Dolayımda yatar çünkü başan
Fazlasıyla parlak, Gerçek'in
O yüce şaşırtıcılığı

22) Joseph Campbell'e göre, imana ilişkin gerçeklerin sıradan iletişim yöntemleriyle başkalarına aktarılamaz olması, hem Oryantal hem de Platonik dünya görüşlerinin ortak bir noktasıdır. Bilimin gerçeği ise normal iletişim yolları ile aktarılabilir. Bu anlamda, bilimsel gerçeğin aktarım aracı olarak düzyazı, tanrısal gerçeğin aktarım aracı olaraksa sanat, özellikle de şiir geçerlidir. Campbell, *Hero With a Thousand Faces*, 1973, s. 33-34.

23) McElderry, *The Narrative Structure of Browning's The Ring and the Book*, 1943, s. 193-233.

24) Bloom, ed., *Emily Dickinson*, 1985.

Bizim derme çatma Haz duygumuz için
Tıpkı, şimşeğin çocuklara olması
Gibi—
Ancak usul bir açıklamayla
Ve yavaş yavaş
Gerçek gözümüzü
Kamaştırmalı—yahut da,
Herkes kör olup çıkmalı."

Bu çerçevede, sanatçının tanrısal mesajı yeniden ele alarak insanların anlayabilecekleri hale getirmesi, yani ona "dolayım" vermesi, tanrısal yaratım mucizesine eklenen bir insan mucizesi olarak algılanmalıdır. Büyük peygamberlerin gerçekleştirmiş oldukları simgesel eylemler, günümüzde onların yerini almış olan sanatçıların daha alçakgönüllü ve daha az dikkati çeken, ancak özünde aynı hedefe yönelen mucizeleriyle tamamlanmaktadır. Campbell'e göre de mitler insan düşüncesinin sınırlılığı yüzünden farkına varılamayan gerçekliklerin kavranmasına yardımcı olur; bu yüzden mitin işlevi edebiyatın işlevi ile örtüşür: sanat ve edebiyat bireyin mevcut sınırlarını aşarak yeni farkındalıklara ulaşmasının araçlarıdır. Bu bakımdan mitteki kahraman ile şair özdeş karakterler olarak değerlendirilebilir[25].

Burada mucize teriminin anlamına kısaca bakmak yararlı olacaktır. Çağımızın önde gelen mitograflarından Lord Raglan, kutsal kişilerin özelliklerinden bahsederken "alamet" ve "keramet" kavramlarına dikkat çekmekte, bu iki kavramın daha sonra gelecek asıl mucizenin öncülleri olduğunu söylemektedir[26]. Buna göre, gelecekteki sanatçının çocukluk çağında büyük bir yetenek göstermesi, bu yeteneği bir eğitime borçlu olmaması, daha

25) Campbell, *Hero With a Thousand Faces*, 1973, s. 190, 258.
26) Raglan, *The Hero: A Study in Tradition, Myth, and Drama*, 1956, s. 24.

sonra gelecek asıl yaratıcı eylemin, yani mucizenin bir "alameti"dir. Mucize, doğaüstü güçlere sahip bir kişi tarafından ve ilke olarak toplum için gerçekleştirilen, sonucu bu tür bir eylemle uyumlu, yani toplumsal faydaya yönelik bir etkinliği gösterir. Sanatçının faaliyetinin bir mucize olarak algılanması ise onun tanrısal güçlerle bağlantı içinde olduğunun, aynı zamanda yaptığı işin toplumsal faydaya dönük olduğunun en açık kanıtıdır. Raglan'a göre mucizeler iki ayrı kategori içinde değerlendirilmelidir. Birinci grupta halkın kendi yaşadığı zamanlarda olabileceğine inandığı mucizeler, ikinci grupta ise ancak geçmişin belirli dönemlerinde olmuş olabileceğine, yaşanılan çağda ise olamayacağına inanılan mucizeler vardır. Buna göre, eskinin mucizeleri, örneğin Meryem Ana'nın İsa peygamberi babasız dünyaya getirmesi gibi olayları kapsarken, çağdaş mucizeler daha çok tedavi mucizeleri ve ahlaki gelişme konusunda halka ışık tutan manevi önderlerin başardığı toplumsal/bireysel dönüşümlerdir[27]. Sanatçının özellikle de şairin mucizesi bu ikinci türe girer, dışarıdan algılanan fiziki bir değişiklikten çok, mucizeden etkilenenlerin geçirdikleri içsel bir değişimi gösterir. Nitekim, Campbell, Segal, Raglan ve Dundes gibi önemli mitografların analiz ettiği mitlerde buldukları unsurlar şairin bu ikinci türden mucizeleri gerçekleştiren bir kahraman olduğu izlenimini vermektedir[28]. Bu yazarların ele aldıkları mitlerde, kahraman/ ermiş figürünün kendisi gibi bir diğer ermişten ilham alma çabası sırasında başına gelenler, yani kahraman figürünün tanrısal mesajı almak için geçirmesi gereken hazırlık dönemi, bazı kerametlerin gösterilmesinden sonra, sanatçı/ermiş adayının ermişliğinin ortaya çıkması ve kabul görmesi konuları işlenmektedir. Bu bakımdan, sanatçı figürlerinin sanatsal yeteneklerini keşfetme ve bu alanda çalışmaya başlama dönemi, mitolojide tanımlanan kahraman figürlerinin kendilerine yönelik tanrısal çağrıyı duyma ve kabul

27) Raglan, ibid.
28) Segal, ed., *In Quest of the Hero*, 1990.

etme dönemlerine benzetilebilir[29]. Bu konuda, sanatçılar arasında yapılacak bir sınıflandırma, kahramanlar gibi sanatçıların da taşıdıkları tanrısal esinin derecesine bağlıdır; yani sanatçıların yarı tanrı özelliği taşıyan kahramanlar mı, yoksa insan vasıfları ağır basan kahramanlar mı oldukları yolundaki bir ölçüte dayanır. Buna göre, yarı tanrı özelliği taşıyan "seçilmiş figürler" tanrısal çağrıyı hemen hiç zorlanmadan duymakta ve derhal ya da çok kısa bir süre içinde kabul etmektedirler. Buna karşılık, insan özellikleri ağır basan ermiş/sanatçının, kendi insanlığıyla hesaplaşmadan tanrısal mesajı kabul etmesi mümkün değildir. Bu süreç sıradan dervişlikte "çile doldurma" olarak nitelendirilebilecek döneme karşılık düşmekte, sanatçılarda ise, sanatçının kendi sanatının özünü ve biçemini ararken çektiği sıkıntılarla ya da çıraklık dönemiyle örtüşmektedir. Bu bakımdan, yeteneği hemen ve bütün gücüyle ortaya çıkan sanatçıların insanüstü özellikleri ağır basan, seçilmiş kahraman figürleri oldukları söylenebilir[30]. Burada, Yunus Emre'nin yaşamına tekrar dönerek, bize ulaşan menkıbelerin ışığı altında, şairin bu kategorilerden hangisine daha yakın olduğunu bulmaya çalışabiliriz. Öncelikle şunun kabul edilmesi gerekir ki, elimizde, Yunus'un hem "seçilmiş

29) Tanrısal çağrının gelmesi, yani peygamber ya da ermişin tanrı tarafından görevlendirilmesi, ya da sanatçı/şaire tanrısal ilhamın gelmesi manevi bir aydınlanma döneminin başlangıcını oluşturur. Bu çağrıyı alan kişinin benliğinin uyanması, gizemli bir dönüşümden geçmesi söz konusudur. Bir doğum ya da ölümle karşılaştırılabilecek olan bu süreç bazen bir "erme" anı olarak nitelendirilebilir ve bu konudaki en meşhur örneklere, Banyan ağacının altında oturan Buddha'nın "hidayete ermesi" yani aydınlanması ya da peygamberlere ilk kez tanrısal iradenin ulaşmasına ilişkin anlatılarda rastlanır. Bu durumun bir yeniden doğum ya da ölüm hali olarak nitelendirilmesi kişinin hayatının yeni bir aşamasına geçtiğini göstermektedir. Campbell, ***The Hero with A Thousand Faces***, 1973, s. 52.

30) Seçilmiş kahraman figürleri insanla tanrı arasında bir noktada bulunur. Bu kişilerin en ünlüleri peygamberlerdir. Özellikle İsa peygamber tanrılık vasıfları taşımasıyla belirginleşir. Muhammet peygamber için de aynı şey söylenebilir. Seçilmiş kahramanın ortalama kahramandan ayrıldığı en önemli nokta, görevine ancak belirli bir ruhsal hazırlık, bir tefekkür devresinden sonra, hem kaderin hem de kişisel iradesinin etkisiyle girişen ortalama kahramanın aksine, tanrının kendisine mucizeleri aracılığıyla ulaştığı, görevini fazla zorlanmadan kabullenen bir kahraman figürü olmasıdır. Sanatçılar söz konusu olduğunda, tanrının sanatçıyla kurduğu mucizevi iletişim esinlenme kavramıyla açıklanmakta

kahraman" hem de "kahramanlığa erişmeye çalışan insan" yanının ağır bastığını gösteren farklı hikâyeler vardır[31]. Bir kıtlık zamanında Yunus'un Hacı Bektaş-ı Veli'ye giderek dağ yemişleri verip karşılığında buğday almayı teklif etmesi, Hacı Bektaş-ı Veli'nin kendisine buğday yerine "hikmet" verme teklifini ise evde bekleyen çoluk çocuğunu öne sürerek üç kez reddetmesi bu çerçevede değerlendirilebilir. Burada, Yunus kendisine sunulan manevi armağanı tanıyamamakta, dolayısıyla kabul edememektedir. Bu aynı zamanda Rank'ın tanımladığı ve hayatın maddi hedeflerine ulaşmayı hedefleyen kahraman figürü ile Campbell ve Jung'un tanımladıkları, hayatın manevi hedeflerini gerçekleştirmeye çalışan kahraman rolleri arasında bir seçim yapma zorunluluğunu da ifade etmektedir[32]. Yunus öncelikle maddi hayatı manevi hayata tercih etmiş görünür. İkinci olarak da, tanrısal çağrıyı almış ancak bu çağrıyı doğru algılamamış yani reddetmiş olarak gösterilir. Buna karşılık, Yunus daha yoldayken pişman olacak, geri çevirdiği çağrıyı kabule, reddettiği maneviyatı alıp

---

dır. Esini güçlü sanatçılar tanrıdan doğrudan ilham almaktadır. Yaratırken zorlanan ve eserleri üzerinde uzun süre çalışan sanatçılar tanrısal ilhamdan nispeten yoksun gözükmektedir. Bu da bizi yine romantizmin "spontane" sanat anlayışına götürmektedir. Buna göre, sanat eseri bir kerede yaratılan, düzeltme kabul etmeyen bir üründür. Yeniden yazmak yapıtın özgünlüğünü bozar.

31) Gerçek anlamda kahramanlık olgusu, başarıdan çok kaderde olan bir durumu ifade eder. Böylece tanrısal varlık kahraman aracılığıyla bu dünyada belirmektedir. Kahraman evrenin temel prensiplerini kavramasına hizmet eden bir dönem geçirdikten sonra, bu ilksel dünyadan mevcut dünyaya dönerek, insanları aydınlatır. Eğer gerçek bir tarihi kişiliğin başarıları onun bir kahraman olarak değerlendirilmesine olanak veriyorsa, daha sonra bu kişiyle ilgili efsaneyi oluşturacak olan kişiler gerekli maceraları "yaratırlar". Bu maceralar mucizevi bölgelere yapılan sembolik keşif gezileri olmanın yanı sıra, insan kaderinin unsurlarına yapılmış bir yolculuk anlamına da gelir. Bu maceralara genellikle fiziki olarak mümkünlük duygusu verilmeye çalışılmakta, ancak söz konusu kişinin büyük bir lider, yüce bir kişi ya da peygamber olması durumunda her türlü mucizevi olayın meydana gelmesine izin verilmektedir. Campbell, *Hero With a Thousand Faces*, 1973, s. 319-23.
Tarihi kişilerin kahraman özelliği kazanabilmesi hususu diğer mitograflar tarafından da kabul edilmektedir. Segal, R., *In Quest of the Hero*, 1990, s. 172.

32) Robert Segal, Otto Rank'ın görüşlerini şöyle özetler: bütün kahraman figürleri hayata ait bazı maddi hedeflerin gerçekleşmesine yönelen, bu alanda kazandıkları başarıyla başka insanlara örnek olan kişiliklerdir. Rank'a göre söz konusu hedefler temelde üç başlıkta toplanabilir: 1) Anne ve babadan bağımsızlaşma, ay-

maddi varlığı geri vermeye çalışacaktır. Ancak, Hacı Bektaş-ı Veli, Yunus'u kabul etmez ve bir başka ermişe, Taptuk Emre'ye yönlendirir. Bu durum Yunus'un daha önce sözü edilen "aydınlanma anı"nı[33] kaçırmış olduğunu göstermektedir. Nitekim tanrısal çağrıyı yeniden duyana dek beklemesi gerekecektir. Gerçekten de Yunus, Taptuk dergahında kırk yıl çalışır, şeyhine büyük bir özenle hizmet eder. Çile doldurma süresi olarak nitelendirebileceğimiz bu sürenin sonunda ise ermişlik mertebesini başarmış olduğunu tesadüfen anlar. Bu kendi durumunun farkında olmama hali, Yunus'un tanrısal bir müdahaleyle dönüşüme uğradığı fikrini güçlendirmektedir.

Yunus'un hidayete eriş öyküsü, daha önce sözünü ettiğimiz ve kahraman mitleri açısından tipik özellikler taşayan bir menkıbeyi tekrar ve etraflıca ele aldığımızda belirginlik kazanacaktır: kendisinde bir ilerleme göremeyen Yunus şeyhinden kaçar, kırlara gider. Bir mağarada yedi kişiyle karşılaşır. Bu kişiler belirli bir ermişin "hürmetine dua ederek" gündelik nafakalarının bir sofra üzerinde kendilerine ulaşmasını sağlamaktadırlar. Yunus da dua eder ve kendisine bir değil iki sofra ulaşır. Aslında kimin hürmetine dua etmesi gerektiğini bilemediği için, o da diğer kişilerin hürmetine dua ettiği kişiye dua etmiştir. İki sofranın birden geldiği görülünce, kendisine kimin hürmetine dua ettiği so-

---

rı bir kişilik olarak ortaya çıkma, 2) kendi hayatını kazanabilme, yani ekonomik olarak bağımsız olma, 3) cinsel olgunluğa erme ve üreme. Kahraman figürüne farklı bir açıdan bakan Jung ve Campbell'e göre ise Rank'ın hedefleri ancak yaşamın ilk yarısına ait hedefler olabilir. Asıl kahraman figürü bu hedeflerin önemsizliğini keşfederek kendi içinde bir yolculuğa çıkan ve manevi hayatını geliştiren kişidir. Bu kişinin kendi manevi varlığını tanıdıktan sonra diğer insanlarla iletişim kurup kurmaması ise ayrı bir konudur. Bizim ele aldığımız kişilikler, yani sanatçı figürleri, manevi zenginliğe kavuştuktan sonra bilgilerini diğer insanlarla paylaşmayı seçen kişilerdir. Yunus'un Hacı Bektaş-ı Veli'yi reddetmesi ve sonra pişman olması, onun Rank'ın tanımladığı hedeflere yönelen bir kişilikken, dönüşüme uğrayarak Jung ve Campbell'in tanımladığı kahraman figürüne ait özellikler kazandığını düşünmemize olanak vermektedir. Segal, *In Quest of the Hero*, 1990, s. IX-X, XII-XIII.

33) Campbell, *Hero with A Thousand Faces*, 1973, s. 149-52.

rulur. Yunus "önce siz söyleyin" diye cevap verir. Bunun üzerine, "Taptuk dergahında senelerdir hizmet eden Yunus'un hürmetine dua ederiz" yanıtını alır. Yani sofralar kendisi için gelmektedir. Ermişliğinin bu şekilde ortaya çıkması üzerine Yunus şeyhine geri döner. Öykünün bu noktasında, mit çözümcülerin üzerinde önemle durdukları bir aşama ortaya çıkmaktadır: Yunus dergaha döndüğünde Taptuk Emre'nin hanımı Ana Bacı ile karşılaşır. Kendisini şeyhe bağışlatması için ricada bulunur. Ana Bacı ona kapının eşiğine yatmasını, sabah namazı için abdest almak üzere kalkacak olan Taptuk'un üzerine basacağını, kimdir diye sorunca, kendisinin Yunus cevabını vereceğini söyler. Ana Bacı'ya göre, Taptuk "hangi Yunus" diye sorarsa bu Yunus Emre'nin Taptuk'un gönlünden çıktığını gösterecektir. Ancak, eğer "bizim Yunus mu?" diye soracak olursa, Yunus'un hemen koşup şeyhin ayaklarına kapanması, kendisini bağışlatmaya çalışması gerekir. Sonunda olaylar Ana Bacı'nın tarif ettiği gibi gelişecek ve Yunus şeyhiyle barışacaktır[34]. Bu ilginç pasaj, Campbell'in tanımladığı ve kahraman figürünün yaşamındaki "tanrıçayla karşılaşma ve tanrıçanın yardımını alma" ve bundan sonra gelen "tanrı/baba figürüyle karşılaşma ve barışma" izleğine tümüyle uymaktadır. Gerçekten de, yaşamın belirli bir döneminde baba figürüyle çatışan çocuk daha sonra barış sağlamaya çalışmakta, baba da oğlunun artık yetişkin olduğunu kabul ederek ona hayır duasını vermekte, yani onu "tanımaktadır"[35].

Bu açılardan bakıldığında, Yunus Emre'nin yaşam öyküsüne ilişkin hikâyelerin iki tür kahraman figürünün bir bileşimini gösterdiğini, zaman içinde farklı iki yaklaşımın bir araya gelmesiyle oluştuğunu söyleyebiliriz. Muhtemelen daha önce ortaya

34) Açıkgöz, ed., *Yunus Emre Divanı*, s. 9-13.

35) Campbell'e göre, bir grup kahraman figürünün temel amacı görünmez-bilinmezlik'i temsil eden baba figürüne ulaşmaktır. Bu kahraman grubu bir sınavı/

çıkan ve ermiş/sanatçının insan özelliklerinin ağır bastığı öyküler, daha sonra ortaya çıkan ve tanrısal müdahalenin daha çok rol aldığı öykülerle karışmakta, kahraman figürünün tanrılaştırılması adı verilen süreç boyunca devam eden bir ilerleme göstermektedir[36]. Öte yandan, sanatçıların yaşam öyküleri incelenirken rastladığımız ve gelecekteki sanatçının ancak uzun süreli çabalardan ve çilelerden geçerek başarılı olabileceğine ilişkin anlatıların varlığı, tanrısal esini almakta zorlanan bir grubun daha bulunduğunu gösterir. Daha sonra sözü edilecek olan, çağdaş iki Türk yazarının, Yaşar Kemal'le Orhan Pamuk'un karşılaştırılması çerçevesinde yapılan değerlendirme de bizi bu sonuca ulaştırmaktadır[37].

Bu noktada tekrar Victoria çağına dönerek konumuza örnek oluşturan bir metni inceleyebiliriz: Robert Browning'in *Fra Lippo Lippi* adlı şiiri, taşıdığı tanrısal esin en başından beri ortada olan bir sanatçıyı ele alması açısından, ilgi çekicidir. Şiirde anla-

---

denemeyi geçer. Nihayet babanın rızasını alan ve kutsanan kahraman, baba figürünü diğer insanlar arasında temsil etmek üzere yola koyulur. Burada iki tür "el alma" durumu söz konusudur. İlki kahramanın babanın bir elçisi olduğunu, diğeri ise kahramanın baba ile kendisinin aynı ve bir olduklarını bilerek çıktığı yolculuklardır. Bu ikinci gruba büyük din kurucuları ve kunarcılar girer. Kahramanın girıştiği çatışmalar ve canavarlarla karşılaşma temaları, babanın tehlikeli özelliklerinin ve bütün evreni besleyecek yaşam enerjisinin önündeki engelin kaldırılmasını simgeler. Babayla nihai buluşma egonun yanıp yok olması anlamına gelir ki bu Yunus'un "hamdım, piştim, yandım" deyişinde en açık bir biçimde ifadesini bulmaktadır. Beden kuru bir yaprağın rüzgarda savrulması gibi yolculuğuna devam etmektedir ancak ruh şimdiden kutsallık alanına girmiş, orada çözünmüştür. Bu dönüşü olmayan bir gidişi gösterir. Kahramanın yolculuğunun ilk adımı mezarla barışmasıdır. Bunun sonunda kahramanın kendi benliğini reddetmesi, böylece ölümsüzlüğe yani tanrılığa ulaşması vardır. Campbell, *Hero With a Thousand Faces*, 1973, s. 89, 97-149, 354-56.

36) Campbell, ibid, s. 149-172.

37) Rank'ın tanımladığı kişilerin kahraman sayılmalarının nedeni bu sıradan hedefleri görkemli bir biçimde başarmış olmaları, yola çıktıkları noktanın alçakgönüllülüğüne karşın umulmadık bir başarı kazanarak başkalarına da örnek oluşturabilmeleridir. Raglan'ın kahramanı ise, nihai işlevi açısından, toplumun ürün bereketini sağlamak üzere tanrıya verdiği bir insan kurbanı olarak adlandırılabilir. Eski Musevi inancındaki "günah keçisi" kavramında ifadesini bulan ve toplumun günahlarından arınmak için bir kurban vermesi fikrine dayanan

tılan öykü, gerçek bir ressamın yaşamından yola çıkar: keşiş-ressam Fra Lippo Lippi, açlıktan ölmek üzereyken bir manastıra bırakılmış küçük ve kimsesiz bir çocuktur. Kısa süre içinde resim yeteneği ortaya çıkar ve rahipler tarafından kilise ressamlığı yapması için yetiştirilir. Lippo Lippi zamanla kendisini kabul ettirecek ve çağının en önemli ressamlarından biri olarak tanınacaktır. Browning'in şiirinde, Fra Lippo Lippi, yetişkinlik çağında, keşiş ve dini ressam olarak görevleriyle, dünyevi iştihalarla donanmış yetişkin bir erkeğin gereksinimleri arasında bocalarken canlandırılır. Dini bir resim yapmak üzere Floransa'nın güçlü adamı Lorenzo de Medici'nin konağına kapatılan ve bir tür hapis hayatı yaşayan Lippo, sokaktan geçen bazı kadınların cazibesine karşı koyamadığı bir akşam, yatak çarşaflarını birleştirerek yaptığı bir ip aracılığıyla sokağa inmiş, gecenin karanlığına karışarak erkek kimliğinin tatmin bulduğu bazı maceralara girişip, eve dönmek üzereyken dönemin gece polisi tarafından yakalanmıştır. Dramatik monolog[38] tarzında yazılan şiir, Fra Lippo Lippi'nin kendisini yakalayanları ikna ederek serbest kalmak için yaptığı uzun konuşmadan oluşur. Lippo bu sırada sanat ve insan anlayışını da açıklar, tanrının sanatçıdan ne istediğini, sanatçının görevinin ne olduğunu anlatır. Burada dikkat çeken şey, Fra Lippo Lippi'nin bütün dünyeviliğine karşın, sanatın tanrısal bir işlevi olduğunu kabul etmesi, kendisinin de bu işlevin bir aracı olduğunu bilme-

bu kahraman figürü, sanatçının kendisini sanatına ve genel olarak topluma adaması, bu uğurda kişisel yaşamını feda etmesi düşüncelerinde ortaya çıkar. Sanatçının durup dinlenmeden çalışması, tükenene kadar topluma hizmet etmesi fikri de aynı kaynaktan gelmektedir. Sanatçı/yazar ele alınırken kahramanın bir kurban figürü olduğu hususu gözden kaçırılmamalıdır. Rank, ***The Myth of the Birth of the Hero***, 1983, s. 210.

38) Anlatıcı karakterin kendisini dinlediği kabul edilen bir ya da birkaç kişiye hitaben yaptığı bir konuşma olarak nitelendirebileceğimiz bu şiir türü, hiç konuşmayan dinleyicilerle, olup bitenleri işiten okuyucunun da dahil bulunduğu dramatik bir yapıya sahiptir; bu türün en önemli şiirlerinin Robert Browning tarafından yazılmış olduğu söylenebilir.

sidir. Yani ressam sanatın kutsallığına inanır, bunun tanrının insanları kurtarmak için gösterdiği bir mucize olduğunu savunur. Lippo'nun sıradan insan yanı bu mucizevi görevin içinde erimiştir, ancak zaman zaman, örneğin polislere yakalandığı gecede olduğu gibi, bu insani yanın başkaldırdığını da görürüz. Lippo Lippi'ye göre insanın görevi yaradılış mucizesini değerlendirmek, tanrının "sanatçılığı"na hayran olmaktır[39]. Ancak gündelik yaşam bizi tanrının yarattıklarına karşı duyarsızlaştırır, önümüzde duran harikaların farkına varmayız. Bu anlayış, daha sonraki kuşaktan bir dinadamı-sanatçının, rahip-şair G. M. Hopkins'in anlayışını da yansıtır. ***Tanrının İhtişamı*** (God's Grandeur) gibi yapıtlarında Hopkins'in kurgusal meslektaşı Lippo Lippi gibi insanların tanrının yarattıklarına karşı duyarsızlaşmalarından yakındığını görürüz. Bu açıdan bakıldığında, sanat gündelik hayatın yol açtığı bu duyarsızlaşma karşısında devreye giren ve insanın içinde tanrının yarattıklarına karşı duyulması gereken hayranlığı canlandıran, bu anlamda kişinin imanını tazeleyen bir deneyime olanak sağlayan faaliyetler bütünü olarak tanımlanabilir. Sanatçı halkın dikkatini tanrısal yaratıma çekerek bu imanı yenilemekle yükümlüdür: Aşağıdaki dizelerin de göstereceği gibi Lippo Lippi insanlararası dayanışmayı savunan bir hümanisttir:

"Senin de benden fazla Latince bildiğin yok,
Ama, aynı kafadanız belli ki, dünyayı tanıyorsun sen de:
—güzelliğini, ihtişamını, gücünü
Nesnelerin biçimlerini, renklerini, ışıklarını ve gölgelerini,
Değişiklikleri, şaşırtmacalarını—ve hepsini de Tanrı yarattı!
—Ve ne için? Şükran duymuyor musun bunlar için

39) Tanrının bir sanatçı olarak ortaya çıkması Tevrat'taki "yaratılış" bölümü çerçevesinde ele alınmalıdır. Buna göre, tanrı dünyayı altı günde yaratmış, yaptığı işleri beğenmiş ve yedinci günde de dinlenmiştir. İnsan özellikleri taşır gözükmektedir.

Evet mi hayır mı,
Bu kentin güzel yüzü, şu ırmağın endamı
Ardındaki dağ ve üstündeki gök,
Hepsinden çok da erkeğin, kadının ve çocuğun biçimleri için
Ve neyin nesidir bunlar? Nedir bunların hikmeti?
Basıp geçmek, küçümsemek mi lazım bunları? Yoksa bakalım,
Hayran olalım diye mi var bunlar? Bu ikincisi tabii ki!
...

... dikkat etmiyor musun? Öylesine yaradılmışız ki
Onları, resimlerini yapılmış görünce
Seviyoruz ilkin,
Belki yüz kere önünden geçtiğimiz ve
Görmeye hiç niyet etmediğimiz şeyleri.
O yüzden resmedilmiş olmaları daha iyi—bizim için iyi—
Zaten aynı şey bu. Sanat da bu işe yarar zaten
Tanrı bizi kendimize yardım için kullanır böyle
Ödünç verdirerek akıllarımızı birbirimize."

(281-292, 300-306)

Fra Lippo Lippi'nin diğer önemli görevi ise yerini alacak bir sanatçı yetiştirmektir. Bu kişi kendisi gibi manastıra gelen küçük bir çocuğun kimliğinde belirmektedir.

"Görüyorsun halimi, hayvanın biriyim, biliyorum.
Bak ama, evet, şu sabah yıldızının doğuşundan nasıl da
Eminsem bir gün ne olacağını da öyle görüyorum. Bizim
Manastıra bir genç geliyor, yaptıklarıma bakmaya,
Şapşal şapşal dolanır, bakışları dalar gider,
gözünden tek bir sineği de kaçırmaz ama:
Guidi adı –keşişlere de metelik vermez–

Ona Şapşal Tom diye ad takmışlar, hiç aldırmaz laflanna—
Benim zanaati öğreniyor—hızlı bir ressam olacak
Öyle umuyorum—gerçi ben o kadar yaşamam ama
Biliyorum ne olacağını. Artık sen karar verirsin olup olmadığına."
(270-280)

Fra Lippo Lippi nasıl keşfedilmişse, o da yerini alacak bir sanatçıyı keşfetmektedir. Bunun temel nedenlerinden biri, gerçek ailelerden yoksun sanatçı figürlerinin birbirine yakın sayılan bir grup sanatçının oluşturduğu "ailelere" mensup sayılmaları, kan akrabalığının yerini alan bu kurgusal soyağacının sanatçıyı toplumsal işleviyle bağlantılı bir çerçeveye oturtmasıdır. Böylece, belirli bir ressam ya da yazarın diğer ressamlar ya da yazarlarla akrabalığından söz edilmekte, usta çırak ilişkileri vurgulanarak ve bazen de yaratılarak, kuşaklar boyunca devam eden manevi bağlantıların kurulması yoluna gidilmektedir. Statü kimliklerinin soyağaçlarıyla var olmaları toplumsal rollerinin bir parçası olarak algılanmalıdır. Avrupa ülkelerindeki aristokrat sınıfının bu konudaki titizliği bilinir; peygamberlerin ve azizlerin de benzer soyağaçları içinde yer aldıkları unutulmamalıdır: buna göre birçok peygamber soyunu İbrahim peygambere ve nihai olarak Adem ve Havva'ya kadar uzatmaktadır. Konuya kendi kültürümüz özelinden bakarsak, örneğin, Osmanlı hanedanına ait silsilenamelerde, bu soyun kendisini peygamberlere dayandırdığı dikkati çeker. Bu anlamda, sanatçının da silsilenameler aracılığıyla "seçilmiş" bir aileye mensup bulunması doğaldır. Yalnız, sanatçı kutsal bir aileyle doğrudan kan bağı iddiasında bulunamayacağı için, bu bağın yerini manevi bir bağlantı, zaman zaman usta-çırak ilişkisi almakta, kamuoyu, bir sanatçıyla ilgili ya-

şamöyküsünü kurgularken, bazen hiç olmayan ilişki ve beraberlikleri, aynı aileye mensup oldukları hissedilen sanatçılar için varsaymaktadır. Bu durum, sanatçının tanrısal bir seçimle geldiği, bu seçimin belirli bir grup insanı birbirlerine bağladığı inancıyla ilişkilidir. Bir ermişin bir başka ermişten "el alması", örneğin Yunus Emre'nin Taptuk Emre'ye mensubiyeti de bu çerçeve içinde ele alınmalıdır.

Konuya içinde bulunduğumuz çağın perspektifinden baktığımızda, Rönesans döneminde yazılmış sanatçı biyografilerinde vurgulanan ve yukarıda sözü edilen temel izleklerin hâlâ geçerli olduğunu, hem sanatçıya yönelik toplumsal algının, hem de sanatçının kendisine ilişkin kavrayışının ana hatlarıyla fazla değişmediğini görürüz. Bu konuda, Türk edebiyatından verilecek bir başka örnek, günümüzün ünlü romancısı Yaşar Kemal'in yaşam öyküsü, sanatçı biyografilerindeki vasıflara uygunluğu açısından ilgi çekicidir: Yaşar Kemal daha çok küçük bir yaştan itibaren "hikâye anlatmaya" başlamış ve yedi-sekiz yaşlarından itibaren çevresinde bir "hikâyeci" olarak kabul edilmiştir. Herhangi bir eğitime dayanmayan bu yeteneğin olağanüstü olduğu bellidir. Hayata yoksul bir köylü çocuğu olarak başlayan Yaşar Kemal bugünkü konumuna bütün maddi engelleri aşarak ulaşmış ve büyük bir romancı olarak edebiyat tarihindeki yerini almıştır. Sanatçının yaşam öyküsünü belirleyen bu gizemli yoktan var olma atmosferi, edebi üretimine de damgasını vurmuştur. Yaşar Kemal'in en önemli eseri olarak nitelenen *İnce Memed*'in ana karakterinin gerçek bir kahraman mı, yoksa tümüyle yazarın imgeleminde yaratılmış bir kişilik mi olduğu konusu, on yıllardır tartışılmaktadır; hattâ İnce Memed'in "tarihi bir kişilik" olduğunu kanıtlamaya yönelik araştırmalar bile yapılmıştır. Ancak ya-

zar gibi yarattığı karakter de gizemini korumakta, eski destan geleneğiyle ilişkisini sürdürmektedir. Bu anlamda, Yaşar Kemal'in kendisi hakkında anlattıklarının ve Türk edebiyatındaki yerinin, sanatçının bir statü grubuna mensup olduğu ve bu grubun ortalama insandan nitelik farkıyla ayrıldığı yolundaki görüşe uyduğu kabul edilmelidir. Bireyselliğini, sanatçı biyografilerine ait unsurlarla işleyen, söz konusu motifleri "imajını kurarken" bizzat kullanan bu yazarın bulunduğu yerin karşı ucundaysa, bazı çağdaş romancılar, örneğin bir diğer ünlü romancı Orhan Pamuk yer almaktadır. Yaşar Kemal'in mucizevi bir biçimde ortaya çıkmış, büyük yoksulluklara karşın eğitime gereksinim göstermeden gelişmiş bir yeteneği varken, kendisinin de vurguladığı gibi, Orhan Pamuk varlıklı bir kent ortamında büyümüş, ancak sanatçı olarak kabul edilmek için çok çalışmak zorunda kalmıştır. Yaşar Kemal karnını doyurmak için çabalamaktayken, yaratıcılığı başlangıçtan beri kendisinde bulunmaktadır. Buna karşılık, Orhan Pamuk hiçbir zaman çalışmak zorunda kalmamış, ancak yazarlık yeteneğini geliştirmek için yıllar boyunca uğraşmıştır. Üstelik, hâlâ, yazılarının "büyülü" bir özelliğinin bulunmadığı düşünülmekte, dilinin şiirden yoksun olması eleştirilmekte, hattâ bu yüzden bir yazar olarak değeri tartışılmaktadır. Orhan Pamuk'un, Yaşar Kemal'in zıddına, bir başka statü kimliği oluşturan sol eğilimli yazarlar grubundan da uzak durması, bu sanatçının Türk edebiyatında geçerli olan "yazar statü kimliği"ne tepki gösterdiği ve kendi bireyliğini öne sürdüğü biçiminde değerlendirilebilir. Bir başka açıdan bakıldığında ise, Yaşar Kemal'de "tanrının seçtiği yazar" olma vasfı ağır basarken, Orhan Pamuk'un "yazarlığı başarmaya çalışan ortalama insan" özelliklerinin öne çıktığı söylenebilir. Dünya edebiyatı ge-

neline bakıldığı zaman da, sanatçının genel olarak yoksul, maddi sıkıntılar çeken, buna karşılık içsel bir zenginlikle kaynayıp taşan, sıradan insandan farklı bir kişi olmasının beklendiği öne sürülebilir. Zengin ya da üst sınıfların tarzına çok uygun bir hayat süren yazarların sayısı azdır ve bu yazarlar istisnai kişilikler olarak kabul edilmektedir. Ünlü Amerikan yazarı Edith Wharton bu grubun tipik bir örneğini oluşturur. Salt üst sınıfa mensup olarak doğmuş bulunması, Wharton'ın gerçek bir yazar olup olamayacağının sorgulanmasına neden olmuştur. Yazarın yeteneği tartışmasız biçimde kabul edildikten sonra ise bu durumun bir istisna olduğu kanısı ortaya atılmıştır. Türk resminin tanınmış ismi Fahrünnisa Zeid'in öyküsü de benzer özellikler gösterir. Bu sanatçı da Irak/Ürdün krallık ailesiyle akraba olması ve zenginliği dolayısıyla önceleri ciddiye alınmak istenmemiştir.[40] Eski kuşaktan bir diğer yazarın, romantik statü kimliğine uydurulmaya çalışılan Sait Faik'in durumu da bu çerçevede ele alınabilir. Sait Faik ailesinden kalan gelirle yaşamış ve bu nedenle düşmanlarının hücumlarına maruz kalmıştır. Sait Faik kampının tezi ise bu servetin önemli bir tutara ulaşmadığı, sanatçının bir emekçi olma özelliğini hiçbir zaman kaybetmediği yolundadır. Aksi bir görüşün kabulü Sait Faik'in insan/sanatçı niteliklerini tehlikeye sokacak, bu yüzden yapıtının değerini düşürecek gibidir. Bu durum, yazarın statü kimliğinin bir özelliğini göstermekte ve bu statünün, refah insanı statüsünden ne kadar farklı olduğunu vurgulamaktadır[41].

Mitografik bir perspektiften bakıldığında ise şu söylenebilir:

40) Kerman, ***Tanpınar'ın Mektupları***, 1992, s. 61.

41) Türk edebiyatında Yahya Kemal'le Nâzım Hikmet çevresinde kamplaşan ve aslında statü kimliğinin iki farklı dalına bağlanan grupların faaliyeti sözü edilen çatışmanın tarihi gen alanını oluşturmaktadır. Yazarın yüceltilmesi ve simgesel işlevlerle donatılması, özellikle Nâzım Hikmet'in dahil olduğu statü grubunda

yazar bir statü insanı olarak özellikle Raglan'ın tanımladığı kurban kavramıyla bağlantılıdır. Zengin ve refah içindeki bir kişinin bu tanıma uymayacağı ise açıktır. Bu bakımdan sanatçı/yazarın eski anonim kimliğinin bir parçası olarak yoksul, derbeder, bohem bir hayat yaşaması ve çile çekmesi, varlıklı bir hayat sürmesinden çok daha olağan bir durumdur. Çünkü sanatçının atası olarak değerlendirilebilecek olan kişilik, eski toplumların rahip/büyücü figürlerine karşılık gelmektedir. Bu kişilerin maddi dünyanın işlerinden çok, öteki dünyaya yönelmeleri, zaman zaman tanrısal esinin ziyaret ettiği, bu ziyaretin etkileriyle ya da bu ziyareti sağlamak için giriştikleri faaliyetlerle, yani alkol, uyuşturucu kullanımı, cinsel aşınlıklarla yıpranan ve dönüşen, fiziken de öbür insanlardan farklılık gösteren kişiler olmaları beklenmektedir. Sanatçının fiziki görünümü ve yaşama biçimi de ideolojik olarak belirlenmiştir. Bu anlamda "bohem" denilen yaşam

---

belirgindir. Yahya Kemal'in insani zaaflan daha ön plandadır ve bu yüzden karşı grubun eleştirisine maruz kalmış, son yıllarda Nâzım Hikmet'in özel yaşamına ait kimi bilgilerin basında çıkması üzerine bu tartışma yeniden alevlenmiştir. Kimi çevreler Nâzım Hikmet'in "çapkınlık", "yalancılık", "sorumsuzluk" gibi özellikleri olabileceğini tümden reddetmekte, bunu sanatçıya yönelik bir iftira kampanyası olarak görmektedir. Bu çevrenin, yurtdışında geçirdiği uzun bir sürgünden Türkiye'ye dönen ve Nâzım Hikmet'i yakından tanıyan Zekeriya Sertel'i, Nâzım Hikmet'in zaman zaman yalan söylediği yolundaki açıklaması yüzünden yazarlar birliğinden ihraç etmiş olduğu anımsanmalıdır. Bu grubun günümüzdeki devamı, artık, Nâzım Hikmet'in de bir insan olduğunu, insani zaaflarının bulunmasının normal olduğu görüşünü savunmaktadır. Buna karşılık, Yahya Kemal'in "açgözlülük", "bencillik", "toplumsal yarar düşüncesinden uzaklık" gibi nedenlerle on yıllar boyunca aynı çevre tarafından eleştirilmiş olduğu ve hâlâ eleştirildiği de unutulmamalıdır. Burada görülen çifte standart, söz konusu yazarlara yönelik tutumun nesnel değil öznel ölçütlere göre belirlendiğini göstermektedir. Yahya Kemal'den başlayan ve Orhan Pamuk'ta da karşımıza çıkan bireycilik hareketine göre ise, sanatçının ideal insan olma zorunluluğu, hattâ sevimli olma zorunluluğu bile yoktur. Bu eğilim sanatı öne çıkarırken insan unsurunu geriye itmektedir. Buna göre, sanatçının güzelliği ve sevilebilirliği eserinde ortaya çıkar. Bu eserin ardındaki insanın idealize edilmesi doğru değildir. Bu anlamda Nâzım Hikmet grubu romantik sanat anlayışına yaklaşırken, Yahya Kemal çizgisi ilginç bir biçimde materyalizme, hattâ Yeni Eleştincilik'e yaklaşmaktadır. Yahya Kemal'in "mısra haysiyetimdir" sözü bu çerçevede anlam kazanır.

biçiminin ardında belirli bir evren anlayışı durmaktadır. Ortalama hayattan ayrılan bu kişi hem toplumun hoşgörü gösterdiği hem de, bir bakıma, böyle olmaya zorladığı kişidir[42]. Bir zamanların ünlü tiyatro oyuncusu Cahide Sonku'nun alkolizme kayarak sokaklarda noktaladığı yaşamının bazı yazarlar tarafından idealize edilmesinin ardında da benzer bir duygu yatmaktadır. Maddi dünyanın refahını ve toplumsal pozisyonunun sağladığı ayrıcalıkları reddeden bu azize figürü, kendi trajik sonuyla insanlığın günahlarının kefaretini ödeyen bir kurbana dönüşmektedir[43]. Çağdaş Türk edebiyatının önemli yazarlarından Selim İleri'nin yapıtları, yazarın Cahide Sonku'nun "hayatın maddi tarafını reddetmesi" olarak algıladığı bu yönünün yüceltilmesine ilişkin pasajlarla doludur; yazarın bu ilgisi söz konusu figürün kendi bireysel yaşamında oynadığı özel rolü göstermesinin yanı sıra, araştırmacıya, Selim İleri'nin toplumsal bilinçaltına ait bir motifi sezmiş olduğunu da düşündürür[44].

Şimdiye dek üzerinde durulan bakış açısı, bizi sanatçının tanrısal bir yeteneği olduğu yolunda bir toplumsal görüşün bulunduğu, eski çağlarda çok kuvvetli olan bu anlayışın zamanımızda da yaşadığı sonucuna götürür. Sanatçının yarattığı eseri zaten içinde taşıdığı, bunun tanrısal esinle gerçekleştiği, bu anlamda gerçekte model kullanmasının gerekmediği yolundaki görüşler de benzer bir bakış açısını ifade eder. Hızla yapılan karikatürlerin, ya da yapıta bir ucundan başlayıp model kullanmadan ayrıntılı bir figür oluşturabilen ressamların uyandırdığı hayranlık da bununla ilgilidir. Tanrısal esinle hareket eden sanatçı, kendi içinde zaten mevcut bulunan bir bilgi ya da model üzerin-

42) Rank, *Art and Artist: Creative Urge and Personality Development*, 1975, s. 1256.
43) Rank, *The Myth of the Birth of the Hero*, 1983, s. 60.
44) İleri, *Gramofon Hâlâ Çalıyor*. 1995.

den hareket ederek yapıtını oluşturmaktadır. Bu nedenle dış dünyadan bir model kullanması gerekmez. Böylece dış dünyanın varlığının sanat eserinin yaratımı açısından vazgeçilmez bir şart olmadığı sonucuna varırız ki bu da bizi yeniden sanatçının tanrısal iradenin bir aracı olduğu noktasına götürür; hattâ sanatçının kendisine ait bir iradenin var olup olmadığı bile sorgulanabilir. Nitekim Homeros gibi erken dönem ozanlarının tanrının ağzından kutsal sözler söyleyen yarı peygamber figürleri olarak algılanması bundandır. O kadar ki Homeros'un kör bir ozan olarak tanımlanması, efsanesinin oluşumunda önemli bir rol oynamaktadır; çünkü bu kör ozanın herhangi bir şeyi okuması ya da yazması söz konusu değildir. O halde kendisinin sadece tanrısal esinle ilahi sözler söyleyen, kendisine "vahiy gelen" seçilmiş bir kişi olduğunun kabul edilmesi gerekmektedir. Çağdaş Türk edebiyatının ünlü halk ozanı Âşık Veysel'in de benzer bir muamele gördüğünü söyleyebiliriz. Veysel'in kör olması ve herhangi bir eğitimden geçmemiş bulunması bu sanatçının saygınlığını önemli ölçüde arttırmış, başardıklarına bir mucize havası vermiştir. Bu konudaki anlayış Veysel'i antik Yunan çağında esin tanrıçalan Musalar'ın ağzından konuşan Homeros'a yaklaştırır. Veysel belirli bir tanrıçanın sözcüsü olmamakla birlikte, "gönül" kavramında beliren bir içsel kaynağı dile getirmektedir. Bu durum genel olarak bütün saz şairlerine, yani esinlenerek doğaçlama yapan sanatçılara yaygınlaştırılabilir. Orta Asya geleneğindeki Şamanların da benzer bir işlev gördükleri, tanrısal esinle hareket ederek kendileriyle temas kuran ruhların mesajlarını insanlara ilettikleri anımsanmalıdır.

Öte yandan, çağdaş Türk yazarlarından bazılarının, kendilerine yüklenebilecek bu tür bir toplumsal rolü reddetmeleri, yaratıcı sanatçının anonim olarak kurgulanan ve dini/mitolojik işlev-

lerle yüklü kamusal bir figür olduğu yolundaki anlayışı sona erdirmeye yönelen bir girişim olarak kabul edilebilir. Gerçekten de, hem klasik sanatçı biyografilerinde, hem de halkın zihnindeki sanatçı tanımında yer alan, bohem hayat yaşama merakı, yoksulluğun bir erdem olarak kabul edilmesi, halkın savunucusu olma gibi yaşam biçimleri, çağımız sanatçılarının bir bölümü tarafından reddedilen "roller" olarak görülebilir. Beklenenin aksine, zenginliğini saklamayan, ya da bu yüzden özür dilemeyen, yeteneğini çalışarak geliştirdiğini vurgulayan isimlerin yaygınlaşması, sanatçının toplumsal işlevlerindeki bir başka değişime dikkat çeker. Bu anlamda, bazı sanatçıların, doğal bir yetenekle, bir görev duygusuyla, yoksul ve emeğiyle yaşayan bir insan olmaya yönelik ahlaki bir yükümlülükle doğmuş oldukları fikrini reddederek, yani klasik toplumsal sorumluluklarını bir tarafa bırakarak, farklı bir bireysellik anlayışına yöneldiklerini söyleyebiliriz. Yaşar Kemal'in yarı efsanevi bir kimlik olarak kalması, yazılarında ele aldığı destan asmosferinin bir parçası olmayı hem bilinçli, hem de muhtemelen, bilinçaltı dinamiklerin bir sonucu olarak istemesi[45]; buna

45) Konumuzu ancak dolaylı olarak ilgilendirmekle birlikte, Yaşar Kemal'in bir romancı olarak işlevi ele alınırken, destan türü ile bunun bir uzantısı olan roman türünün ve bu türlerin yazarın yapıtlarındaki rolünün incelenmesi yararlı olacaktır. Patrick Bratlinger'e göre, romans türü bizi olgunlaşma sürecinden genlere taşıyarak baskı ve baskılanmadan uzak çocukluk zamanlarının, kontol edici egonun çözülerek etkisini kaybettiği bir zamanın rahatlığına ulaştırır. Bu anlamda Ölüm'ü taklit eder
O yüzden de hem rahatlatıcı hem de ürkütücü özellikler taşır. L. Trilling'in romans türü ile tragedya arasında bağlantı kurduğu formülasyonu da bu kapsamda anlam kazanır. Tümüyle gerçekçi yapıtlarda, merkezi karakterlerle dış gerçeklik arasındaki alışverişte, dış gerçekliğin tümüyle ortadan kalkması söz konusu değildir. Genel olarak, ya ana karakterlerle dış çevre arasında bir ödünleşmeden ya da dış çevrenin etkisiyle ana karakterlerin yıkıma uğramasından söz edebiliriz ki bu da natüralist edebiyatın bir özelliği olarak ortaya çıkmaktadır. Buna karşılık, romanslarda rastlanan "benliğin çözülmesi" durumlarına dış çevre değil iç güçler neden olur. Hem romantik, hem de natüralistik edebiyat ürünleri uç seviyede bazı ruh durumlarını, şiddetli ve melodramatik bir tarzda ele almaları yüzünden realist edebiyat yapıtlarına göre daha az olgun bir türü temsil ederler. Buna karşılık, romansın ana duygusu regresif olmakla birlikte nihilist değildir. Bu romantiklerle natüralistleri ayıran önemli bir farklılıktır. Brantlinger, *The Practice of Psychoanalytic Criticism*, 1976, s. 36-37.

karşılık, Orhan Pamuk'un tavrında belirginleşen ve sanatçıya toplumca yakıştırılan rol-kimliği reddeden karşı tutum, yani bireyin sanatçı özelliğini koruyarak anonim kimlikten sıyrılma girişimi, çağımızda sanatçının statüsü konusunda yeni bir yol ayrımına gelindiğini gösterir. Ancak bu yol ayrımından geçmek o kadar kolay değildir, çünkü sanatçı kendisine yakıştırılan doğaüstü güçleri ile toplumsal bazı görevler üstlenmiş, bu görevleri yerine getirmesi beklenen bir kişidir. Klasik statü kimliğini reddeden, böylece bazı sorumluluklarından da sıyrılan yazarın işlevi ne olacaktır? Mucizeler yaratma kuvveti olmayan bir yazar kendisinden bekleneni verebilecek midir? Sanatçıdan beklenen şey değişmiş midir?

Sanatçının kim olduğu ve bir statü insanı olarak konumu araştırılırken, sanat yapıtının statüsünün ele alınması da yararlı olacaktır. Tarihsel süreç içinde değişik sanat dallarında üretilen

---

Bu görüşü başka yazarlar da desteklemektedir: gerçekten de, romans tragedyaya bağlanabilirken, Northrop Frye'a göre roman türü birçok özelliği bakımından davranış komedisi denilen türe bağlanır. Frye, ***Anatomy of Criticism***, New York, Atheneum, 1966, s. 304.

Romansın regresif özellikler gösterdiği fikri Fernand Desnoyer tarafından da kabul edilmektedir: romans regresif yapısı nedeniyle tıpkı rüyalar gibi fiziksel gerçeklikle olan ilişkisinde süreksizlik gösterir. Buna karşılık gerçekçi romanlar dış dünyayla daha güçlü bir bağlantı içindedir. Gerçekçiliğin ilk varsayımlarından biri ben'den başka bir "dış dünya"nın varlığının kabul edilmesidir. Bu anlamda gerçekçilik nesnelerin doğru tanımlanmasını öngörür. Kişinin "benlik"i de, bu türden nesneler arasında, bütünlüğü olan ayrı bir varlık olarak algılanır. Desnoyer, ***On Realism in Documents of Modern Literary Realism***, ed. George Becker, Princeton: Princeton University Press, 1963, s. 80.

Yukarıda sözü edilen görüşlerin ışığı altında şu sonuca varılabilir: statü yazarlarının yapıtları, özellikle mit yapısı barındıran romans ve destan gibi türler, toplumsal bilinçaltının daha alt katmanlarından beslenmekte ve anonim sanata daha yakın bir noktada bulunmaktadır. Yaşar Kemal de bir romancı olarak toplumsal bilinçaltının daha derinde kalan eğilimlerini temsil etmektedir.Yaşar Kemal'in, eşi öldükten sonra, ileri yaşında ikinci bir evlilik yapmasına yönelik tepkinin oluşmasında yazarın toplumsal işlevinin oynadığı rol dikkat çekicidir. Bu tepki bir aziz figürünün kutsallığını gereklerine aykırı davranması durumunda gösterilecek bir tepkiye benzemektedir. Bazı gazeteler halka Yaşar Kemal'in evliliğini onaylayıp onaylamadıklarını sordukları anketler yapmışlardır.

eserlerin hiyerarşik önemi konusuna baktığımızda, bazen sözlü sanatlann öne geçtiğini, örneğin şairin sanatının tannsal esinle ortaya çıktığının kabul edildiğini, ressam ve heykeltraşlara ise daha alt seviyede bir yerin ayrıldığını görüyoruz. Öyle ki ressam ve heykeltraşlara yaptıkları işin karşılığı olarak ücret ödemeyi kabul eden ilkçağ düşüncesi, tannsal esinin bir aracı olan şaire para ödeme fikrine sıcak bakmıyordu[46]. Bu konu bizi, aynı zamanda, sanat yapıtının antik çağ resminde ve heykelinde olduğu gibi, doğanın bir taklidi olup olmadığı, eğer taklitse doğanın gerisinde mi, yoksa onu aşmış mı olduğu konulannı sorgulamaya götürür. Tarihsel süreç boyunca önceleri doğanın taklit edilmesiyle yetinilirken, daha sonra yeni şeylerin bulunması, doğanın aşılması gerektiği ilkesine varılmış, doğallık bir erdem olmaktan çıkmıştır. Günümüzde yaygın biçimde rastladığımız, doğaya ilgi ve hayranlık duyma olgusunun, tarihin her döneminde görülmediği de anımsanmalıdır. Doğanın kaotik bir durumu ifade ettiği, ancak biçim verilmiş yani yetkinleştirilmiş doğanın güzel olduğu fikri, İngiliz edebiyatında Augustan Age adıyla anılan ve 18. yüzyılın başlangıç yıllanna karşılık gelen dönemin temel görüşlerinden biridir. Klasik sanat anlayışının hakim olduğu bu dönemin önde gelen sanatçısı Alexander Pope'un "sanatın metodize edilmiş doğa" olduğunu yazması bu çerçevede anlam kazanır[47]. Aynı şekilde, doğanın tabii halinde bırakıldığı İngiliz bahçe düzenlemesi ile forma sokulduğu Fransız bahçe düzenlemesi arasındaki fark da bu kapsamda dikkat çekicidir. "Fransız bahçesi" anlayışı doğayı çirkin bulmakta, doğaya ait unsurlann belirli bir harmoni içinde yerleştirilmeleri, ayrıca biçimlerine de müdahale edilmesi yoluyla, yani ağaçlann belirli biçim-

46) Kris, E. & Kurz, O., *Legend, Myth, and Magic in the Image of the Artist*, 1934, s. 113.
47) Pope, *Essay on Criticism*, 1711.

ler alacak biçimde budanması yoluyla güzelleştirileceklerini kabul etmektedir. Doğal olanın güzel olup olmadığı konusundaki tartışmanın çarpıcı bir örneği "İmparatorun Bülbülü" adlı masalda yer alır: ötüşüyle imparatorun ruhunu dinlendiren alçakgönüllü bülbüle günün birinde yapay bir rakip çıkar. Hünerli bir oyuncakçının imal ettiği yapma bülbül, asıl bülbülden daha uzun bir süre ötebilmekte, aynı derecede tatlı nağmeler oluşturabilmektedir. Gerçek bülbül saraydaki seçkin yerini kaybeder ve bilinmezlere karışarak ortadan kaybolur. Ancak yapma bülbülün saltanatı da çok sürmeyecektir; bir gün mekanizması bozulur ve ebediyen susmak zorunda kalır. Buna karşılık, yapma bülbül susmuş olsa da olmasa da, ortaya atılmış olan soru cevap beklemektedir. İnsanoğlu doğayı gerçekten taklit edebilir, hattâ onu aşabilir mi? Sanatsal yaratımda tanrısal esinin etkisi nedir? Bu etki doğanın taklidine mi yoksa doğanın aşılmasına mı yönlendirmektedir sanatçıyı?

Bu konuda fikir yürütmeye devam etmek için yeniden Otto Rank'ın görüşlerine dönmek yararlı olacaktır. Böylece anonim ve bireysel sanatçı ayrımı ve Türk edebiyatında gözlenen gruplaşma eğilimlerinin kaynağı hakkındaki görüşleri de daha ayrıntılı bir kuramsal temele oturtmak mümkündür. Sanat yapıtını, sanatçıyla yapıtı izleyen/okuyan arasındaki ruhsal birliğin aracı olarak niteleyen Otto Rank, sanatta "doğanın taklidi (yansılanması)" ile "sanatçının özgür yaratımı" seçenekleri arasındaki karşıtlık üzerinde durur. Rank'a göre, "yansılama" belirli bir kültürel ortama hakim olan düşünce ve duyguların yanı sıra, o kültürel ortamın maddi olanakları, yani teknolojisi ve yöntemiyle de ilgili bir konudur. Dönemin teknolojisi, sanat anlayışı ve dini görüşleri, doğada bulunanın nasıl yeniden üretileceği konusunu belirler. Buna karşılık, yaratıcılık, zamanın genel görüşlerinin,

üzerinde uzlaşmaya varılmış kavramlarının sanatçı tarafından terkedilmesini, en azından, sanatçının birey olarak öne çıktığı yeni bir sentez içinde yeniden yorumlanmasını öngörür. Bir bakıma, sanatta yansılama-yaratıcılık karşıtlığı, anonim sanatla bireysel sanat arasındaki ayrımın da başlangıç noktasında bulunur. Anonim duyguları ve görüşleri yansıtan sanatçı, daha çok toplumsal etki alanında kalan, bir bakıma toplumun bilinçaltını zamanın gelenekleri içinde ifade eden bir kişiyken, bireysel sanatçı kendi benliğini öne sürebilen, toplumun duygularını dile getirmekle birlikte, bu duyguları yeni bir form içinde ifade etmeye çalışan kişidir. Bu görüşlerin daha önce sözü edilen, sanatın din ve büyünün hizmetinden ayrılarak bağımsızlaşması süreciyle ilgili olduğu ise açıktır. Rank belirli bir dönemin sanatçısının o dönemin formal, teknik ve ideolojik olarak belirlediği sanat anlayışı üzerinden hareket etmek durumunda olduğunu söyler. Bu bizi, sanatçının kişiliği ve sanat yapıtının işlevi konularını ele alırken, ideoloji kavramı üzerinde durmaya götürecektir. Psikanalizin gelişmesinde önemli rol oynamış bir araştırmacı olan ve kişilik kavramından yola çıkarak ideoloji kavramını tanımlayan Erik Erikson'a göre, "kimlik" bir kişinin kendisini tanımlarken, bu tanımlamayı, öz varlığını belirli bir sosyal çevre içinde bulunan diğer insanların gözleriyle görerek yapması ilkesine dayanır. Kişi, söz konusu tanımlamaya, kendisine "değişiklik içinde aynı kalma" olanağını sağlayan somut bir toplumsal rolü kazanarak ulaşır. Bu somut kişilik rolünün kazanılması ise, sosyal ve tarihi kişiliğin ortaya çıkmasına olanak verir. Bu anlamda, "tarih" birey olarak yaşam çevrimlerinin bir sürekliliğinden ibarettir. Her bir tarihsel dönem de o döneme hakim olan somut sosyal rollerin belirlediği bir "çağ karakteri"ne sahiptir. Erikson somut sosyal rol olgusu çerçevesinde tanımladığı kişilik

kavramına dayanarak ideoloji kavramını da tanımlamaya girişir: buna göre, özellikle ergenlik döneminde ortaya çıkan bir psikolojik ihtiyacın belirlediği ideolojik düşünme isteği, olguları fikirlere ve fikirleri de olgulara uydurarak, hem toplumsal hem de bireysel kimlik duygusunun sürekliliğini sağlamaya yönelen, bu çerçevede bir evren imgesi yaratmayı hedefleyen bilinçaltı bir fanteziyi ifade eder; temel işlevi sosyal kabulü sağlamak, bireyi izolasyon tehdidinden korumaktır. İdeolojik formüller, hem bireysel gelişim açısından, hem de toplumsal gelenekler açısından psiko-sosyal kimlik duygusunun kurulmasına olanak verir. Erikson'a göre her bir tarihi dönem kendi ideolojik kimlik duygusuna ve bundan kaynaklanan bir üsluba sahiptir. Öte yandan, bireyin kendi zamanının dışına çıkması tümüyle mümkün olamasa bile, hiç kimse tam anlamıyla kendi döneminde de yaşamaz. Bazen, bireysel kimlik zamanın hakim ideolojisine koşut gelişir, bazen de bu ideolojiyle çatışmaya girer. Bir birey mevcut ideolojik sistem içinde varlık gösterme olanağını kaybetmişse, yeni bir öz-tanımlamaya, böylece mevcut ideolojiyi değiştirmeyi önermesine yol açan yeni bir benlik duygusuna ulaşabilir. Devrimci adı verilen kişiler bu gruba mensup insanlardır. Kişiye somut kimlik duygusu sağlayan sosyal rolün tümüyle terkedilmesi durumunda ortaya çıkan kişilikler, örneğin peygamber figürleri de bu gruba girer. Bir ideoloji belirli bir dönemin tarihi ve sosyal koşullarını destekler ve ayakta tutar. Ancak bu koşulların, yeni bir kimlik duygusunu biçimlendiren yeni bir ideolojinin taraftarlarına, insan doğasına aykırı düşen sapkınlıklar olarak gözükeceği unutulmamalıdır. Tarihi belirleyen hareketler de bu çerçeve içinde insan'ın yeniden tanımlanmasına dayalıdır diyebiliriz. Yeni bir ideoloji egemen duruma geçtikten sonra kendisini kabul etmeyenleri kovuşturur ve yok etmeye çalışır.

Erikson'un ideoloji tanımını bu şekilde ele aldıktan sonra yeniden Rank'ın görüşlerine dönebiliriz: Rank'a göre, bir döneme hakim olan ideoloji değişse bile, sanat yapıtının özüne ilişkin değişmeyen bir durum vardır. Bu durum "ölümsüzlük" düşüncesinin sanat yapıtının oluşumunda etken olması gerçeğidir. Rank'a göre, sanatın belirli bir dönemde aldığı form o dönemde geçerli olan "ölümsüzlük ideolojisi"ne göre belirlenir. Buna göre, ölümsüzlük fikri "ruh" fikrini, bu fikir de "ruhun ifade edilmesine" yönelen sanatları doğurmuştur. "Güzellik" kavramı da bu kapsamda ortaya çıkmış olup ruh kavramının geçirdiği değişiklikleri yansıtmaktadır. İnsanın dünyaya ilişkin bilgisi arttıkça evren ve ruh tasarımı da farklılaşmış, soyut bir ruh anlayışının yerine bu ruhun somut olarak nasıl ifade edilebileceğine ilişkin görüşler/ideolojiler sanatın aldığı biçemi de belirlemiştir. Bu bakımdan, güzellik kavramının ruh kavramının soyut olarak taşıdığı önemden değil, bu önemin somutlaştırılmasına yönelik çabalardan kaynaklandığını söyleyebiliriz. Bir anlamda, sanatın, "soyut" ruh kavramına, o döneme hakim olan güzellik ideolojisi çerçevesinde, kendisini "somut" olarak ifade etmesini sağlayacak bir araç verdiğini savunmak da mümkündür. Başka bir söyleyişle, hem toplumun hem de bireysel sanatçının ölümsüzlük özlemi ve bu özlemin ruh kavramı içindeki yansıması, belirli bir somut biçime ve buna bağlı olarak, bu biçimin nasıl olması gerektiğine ilişkin fikirlere dönüşerek, bir dönemin sanat anlayışına yön verir. Bu bakımdan sanat işlevsel bir olgudur, ölümsüz ruh kavramının dış dünyada nasıl, hangi somut yöntemle ifade edileceğini gösterir, ölümsüzlük fikrine gözle görünür bir form kazandırır. Belirli bir dönemin ruh ve ölümsüzlük anlayışı değiştiğinde, o anlayışı yansıtan sanat formu da değişmektedir.

Öte yandan, döneminin ölümsüzlük anlayışını ve bu anlayışı ifade eden sanat formunu kabul etmeyen bir sanatçının, yani bu konulara ilişkin olarak kendi görüşünü öne süren bir sanatçının durumu, din karşıtlığı ya da buna bağlı olarak ideolojik sapkınlık olarak nitelenmektedir. Otoriter rejimlerin sanat üzerindeki kontrolü de bununla ilgilidir. Genel olarak, din anlayışlarının ölümsüzlükle ilgili toplumsal inanışları simgelediğini, sanatın toplumsal değil de bireysel bir bilinçlilik durumu olması halinde ise, dinle sanatçının çatıştığını söyleyebiliriz. Sanatçı bu anlamda insan özellikleri taşıyan yeni bir tanrının temsilcisi gibidir. Günümüz açısından yaklaşıldığında ise daha eski dönemlerin kahraman figürlerinin yerini sanatçının almış olduğunu görürüz. "Yaratıcı sanatçı" zamanının prensiplerini aşmakta, örneğin Fra Lippo Lippi'de olduğu gibi, insan ruhunun gerçek hayattakine benzemeyen, temsili unsurlarla donatılmış iki boyutlu bir form içinde yansıtılması yerine, gerçek hayattaki figürlerin ruhu yansıtabileceği, ruh kavramının içinde barındırdığı ümit, korku ve en önemlisi de, ölümsüzlük gibi kavramları gerçek insan bedenleri aracılığıyla gösterebileceğini söylemektedir. Bu durum zamanın ideolojisiyle açık bir çatışmayı ifade eder. Bu çatışmanın daha şiddetli biçimleri bilim alanında yaşanmış, ünlü bilgin Galilei Galileo hayatını zor kurtarırken, bir diğer bilgin Bruno yakılmaktan kurtulamamıştır.

Rank'ın görüşlerini izleyerek ölümsüzlük anlayışının ve ölümsüz ruhun nasıl bir evrim geçirdiğini şu şekilde gösterebiliriz: ilkel sanat, ruhun ölümsüzlüğüne ilişkin kolektif ideolojinin belirlediği, birlik fikrini soyutlama yöntemiyle elde eden, bireysel olayları, bireyi belirli bir zamanın özel bir kişisi olarak kabul etmeyen bir yaklaşıma sahiptir. İlkel sanatta soyutlama yöntemiyle elde edilen birlik fikri statik bir durumu ifade eder. Bu-

nun sonunda ortaya çıkan şey, dekoratif özellikleri ağır basan, özellikle mağaralarda rastlanan cinsten çizimlerdir. Bu dönemin ruh anlayışı bireyi aşan, topluma ait ezeli/ebedi bir ruh anlayışıdır. Klasik dönemin anlayışı ise, estetik kuramının belirişiyle kendisini gösterir. Güzellik, bu çağın en önemli kavramıdır. Birlik fikri, dönemin genel ideolojisi ile dönemin sanat ideolojisi arasındaki uyuşma ile ifade edilir. Bu fikrin dışa yansıtılmasıyla elde edilen birliğin temel niteliği iç ve dış uyuma sahip bir bütünlük özelliği göstermesidir. Figürlerin kullanıldığı, plastik özellikler taşıyan bu dönem sanatı, hayatın sonsuzluğunu vurgulama temeline dayanır. Modern romantik dönemde ise sanatçının bireysel psikolojisi bu sanatın en önemli unsurları arasındadır. Bu sanatta birlik fikri, sanatçının, hem kendi içindeki tutarsızlıklara, hem de kendi kişisel ideolojisiyle dönemin egemen ideolojisi arasındaki uyuşmazlıklara gösterdiği tepkiyle belirlenir. Bu çelişkilerin sonucunda erişilen birlik fikri dinamik bir özellik taşır. Ritmik sanatlar yani şiir ve müzik bu dönemin öne çıkan sanatlarıdır.

Klasik dönem sanatçısı gündelik hayatın, bir diğer deyişle ölümlü hayatın unsurlarını ölümsüzlük duygusu taşıyan yapıtlara aktarmaya çalışmıştır. Ancak bunu yaparken romantiklerde olduğu gibi kişisel deneyim boyutunu yapıta dahil etmez. Halbuki romantikler için, kişisel deneyim, yaratıcılık sürecinin hemen önünde yer alan vazgeçilmez bir dönemdir. Bu anlayışın, büyük romantik şair W. Wordsworth'ün "sükunet içinde hatırlama" olarak formüle ettiği (emotion recollected in tranquility) tanımda ifadesini bulduğunu söyleyebiliriz. Buna göre, yaratıcı sanatçı kişisel deneyimlerini belirli bir zaman süreci içinde özümser ve daha sonra "yarı anımsayış yan yaratım" (half remembrance half creation) olarak nitelendirilen bir süreçte, aniden ge-

len bir "çoşku hali içinde" (sudden overflow of powerful emotions) ifade eder[48]. Halbuki klasik sanatta sanatçının kendisini ifade etmeye yönelik girişimleri genel bir toplumsal kabulle sınırlıdır. Romantik sanatta ise birey topluluğun üzerine çıkar. Yapıtın doğrulanmasıysa toplum tarafından değil, sanatçının ideal okuru tarafından yapılır. Ancak bu ideal okurun gerçek hayatta bir karşılığının olmayabileceği unutulmamalıdır. Burada söz konusu olan bazen tek bir izleyici, sanatçının yapıtını kendisi için yarattığı tek bir kişi olabilir. Bu dışsal bir süreç bile sayılmayıp yaratım sürecinin içinde yer alan varsayımsal bir beğenilme duygusudur, yani ideal okuyucu yalnızca yazarın zihninde yer alan bir kişilik de olabilir.

Bu çerçeve içinde sanatçının kim olduğu sorusuna Rank'ın verdiği karşılık şu şekilde özetlenebilir: sanatçı döneminin ölümsüzlük kavramına ilişkin egemen ideolojisini kabul etmeyen ya da etmek istemeyen bir kişidir. Bunun nedeni, söz konusu ideolojinin kendisininkinden farklı olmasından başka, sanatçının bu ideolojiye kolektif olması dolayısıyla karşı çıkmasıdır. Çünkü sanatçı bireysel ölümsüzlük fikrinin ardındadır, kolektif ölümsüzlük fikri ilgisini çekmemektedir. Sanatçı kolektif ideolojiyi kendi bireysel yaratıcılığını ifade etmek için kullanır ve bu bireysel ideolojiyi insanlığa yeni bir kolektif ideoloji olarak sunar. Burada, Freud'un sanatçının izleyiciyi etkilemesinin ardındaki nedenin, yapıtını oluşturmasında etken olan duygudaki bencilliğini gizlemeyi başarması olduğunu söylediği anımsanmalıdır. Yani sanatçı kendi bireysel duygusunu toplum için hissedilmiş bir şey olarak öne sürmektedir. Bu noktada, akla bireysel ideolojilerini hattâ bu ideolojiyi anlatan mitolojilerini kuran sanatçılar gelmektedir. Bu kapsamda, İngiliz edebiyatının bü-

48) Wordsworth, *Preface to Lyrical Ballads*, 1802.

yük romantik şairi William Blake ve 20. yüzyılın ilk yarısının en büyük şairlerinden W. B. Yeats'in kendi kişisel mitolojilerini kurmuş olduklan, bu kapsamlı mitolojiler özelinde insanlığa yeni fikirler vermeyi hedefledikleri anımsanabilir. Aynı şekilde, R. Browning'in kahramanı Fra Lippo Lippi'nin de çağının ideolojisiyle çatışmaya girdiği ve kendi ideolojisini dünyaya kabul ettirmeye çalıştığı anımsanmalıdır. Fra Lippo Lippi söylediklerinden bir şey anlayıp anlamadığını bilemediğimiz gece polisine sanat görüşünü açıklarken mevcut sisteme yönelik eleştirisini de dile getirmektedir. Fra Lippo Lippi'nin söylediklerinin kabulü ise bütün bir dünya görüşünün değiştirilmesi anlamına gelecektir[49].

Bu anlamda toplumun içinde bulunduğu kültürel aşamadan bir diğerine geçmek için sanatçılara gereksinim duyduğu, giderek sanatçılan bu amaçla kullandığı sonucuna varabiliriz ki bu da sanatçının toplum tarafından kullanılan bir birey olduğu, bir tür kurban olduğu yolundaki görüşleri desteklemektedir. Buna göre sanatçının kişisel görüşü ve iradesi kullanılan materyalin seçiminde ve işlenme biçiminde yani formda toplanırken, içerik daha çok kolektif kültürel ideolojilerin etkisi altındadır[50].

49) Larry Neal'e göre, sanatçı ve politik aktivist benzer bir biçimde kolektif mitleri manipüle ederler. Bu anlamda her iki karakter de şiddete yönelebilir ve bir uçta ruhsal ikililiğin sona erdirilmesine yönelen ve intihara kadar varan, diğer tarafta dış dünyanın tümüyle yeniden biçimlenmesine yönelebilen kişiliklerdir. ***An Afterward, Black Fire***, eds. Le Roi Jones ve Larry Neal, New York: William Morrow & Co. Inc. 1968, s. 656 (Dianne H. Weisgram, 171).
Otto Rank'a göre de, anarşist ve paranoyağın kahraman ve yazarla karşılaştırılması söz konusudur. Bu karakterlerin paylaştıklan önemli ruhsal özellikler vardır. Rank, ***The Myth of the Birt of the Hero***, 1983, s. 77.
Robert Segal de mit kahramanlannın gerçek kişiler olabileceğini kabul ederek benzer bir görüşü dile getirmektedir. Segal, ***In Quest of the Hero***, 1990, s. XXVIII.

50) Rank'ın görüşlerini desteklemek üzere alıntıladığı Schiller'in estetik kuramına göre, bireysel sanatçı duyular dünyası yani gerçek dünya ile form içgüdüsü olarak adlandırılabilecek olan ahlaki bir irade arasında hareket eder. Oyun içgüdüsü hem materyal içgüdüsüne hem de form içgüdüsüne ifade ve hayat verir ve bunu uyumlu bir bütünlük içinde yapar. Doğan sonuç "güzellik"tir.

Rank kahraman figürü ile şair arasında bir ayrım yapar ki bu ayırım yukarıdaki görüşlerimize uymaktadır. Buna göre kahramanın temel işlevi "yapma" ve "acı çekme" ilkelerine bağlıyken, şairin yaratıcı etkinliği kahramanın eylemsel olarak başardığını anlatıya dönüştürmektir. ***Fra Lippo Lippi*** şiirini yazarken Robert Browning'in yaptığı da budur. O da belirli bir dünya ve sanat görüşünü başka bir sanatçının ağzından savunurken, kahramanca bir eylemi değil, bu eyleme ilişkin duygulan bir anlatı aracılığıyla ortaya koymaktadır. Dolayısıyla kahramanlığı dile ait bir kahramanlıktır. Robert Segal de konuyla ilgili görüşlerini yazarken Rank'la aynı noktaya ulaşır: mit kurucu ile okuyucunun kahraman figürleri olarak ortaya çıkmalan ve şairin bu anlamda macerayı zihninde yaratan ve yaşayan kahraman figürü olduğu hususu mitograflar genel olarak kabul görmektedir[51]. Bu durum mitlerin metaforlara dönüşmesi olarak da ele alınabilir. Çağdaş şiirde rastlanan mit unsurları bunun bir göstergesidir ve kısmen dekoratif bir özellik kazanmıştır.

Özetle, kahraman figürünün şairle karşılaştırılması durumunda aşağıdaki sonuçlara ulaşırız: Kahraman öncelikle ilkel grupların "ölümsüz ruh" anlayışı içinde belirmiştir. Bu dönemde düşünce ile dış dünyadaki nesnenin aynılığından söz edilebilir. Bir bakıma, kahraman toplumun zihnindeki ya da "topluluğun rüyası"ndaki isteği gerçekleştiren kişidir. Şairin bir kahraman olarak ortaya çıktığı dönemde ise, eylemin yerini eylem isteği, daha doğrusu, eylemin yöneldiği ölümsüzlük hedefine yönelik istek almıştır. Bu istek, ilkel dönemin eylem adamı ile klasik dönemin dili kullanan insanını aynı amaçta birleştirir. Söz, daha önceden rüya düşüncelerinin sahip olduğu büyülü olma işlevini kazanmıştır: hem evren, hem de insanoğlu söz/dil tarafından ya-

51) Segal, ***In Quest of the Hero***, 1990, s XIX

ratılmıştır. Şair bir dil kahramanıdır ve döneminin ölümsüzlük inancındaki bir değişmeyi karşılamak/telafi etmek için ortaya çıkmıştır[52]. Bu yeni bir ideolojinin ölümsüzlük fikrinin şair tarafından öne sürülmesi anlamına gelir. Aslında ne kahraman, ne de şair gerçek ölümsüzlüğe ulaşabilirler. Ancak bu alandaki girişim onlara ölümsüzlük sanını getirecektir. Bu bakımdan, kahramanın yenilgisi ölümsüzlüğe giden yolun önkoşulu olarak ortaya çıkar. Burada, sanatçının kendisini kurban etmesi, en azından yaşamının bir parçanın yapıta verilmesi konusuna yeniden dönebiliriz. Çalışmanın ve sanatsal üretim sürecinin idealize edilmesinin gerisinde de bu anlayış vardır. Çok çalışarak, bütün enerjisini ve zamanını yapıtına harcayan, normal bir insanın hayatını yaşamayan sanatçı, böylece kurban rolünü gerçekleştirmiş olur. Anton Çehov'un *Vanya Dayı* adlı yapıtının sonunda, karakterler arasındaki diyalog yazarın bu konudaki içgörüsü hakkında bize ışık tutar. Karakterler acılarını, düşkınlıklarını çalışarak aşacaklardır. Çalışmak ve üretmek hayatın yerine geçmiştir. Gü-

52) Şairin toplumsal rolünü nasıl oynadığı konusu dilin işlevi açısından da ele alınabilir.
Dil hem bireysel yaratıcılığın kendisini ifade ettiği alan, hem de toplumsal iletişimin aracıdır. Bu da Shelley'nin, Browning'in ve Dickinson'un söylediklerinden başka bir şey değildir. Şair toplumun kendi başına kavrayamayacağı/ifade edemeyeceği duygusal bir deneyimi, toplumun algılayabileceği bir hale sokmaktadır. Bu şiirin bilinçli olarak yaratılmasına ilişkin bir durumdur. Buna karşılık, Platon şairin bilincini tümüyle gözardı etmekte, tanrısal delilikten sözederek, bilinçsiz olarak yapılan kehanetleri de buna örnek olarak göstermektedir. Söz konusu anlayış, bilincin ve gündelik hayata hakim olan gerçeklik ilkesinin bir tarafa bırakılmasını gerektiren bir durumdur. Platon'un bu konudaki tavrının sanatçının tanrısal seçimle ortaya çıktığına ilişkin görüşün en erken formülasyonu olduğu söylenebilir.
Sanat yapıtıyla ilişki kuran kişi, sanatçıyla değil ancak yapıt aracılığıyla ulaştığı ve insana ait olan bu soyut cevherle özdeşleşmektedir. Yapıtın barındırdığı öz, bireyin kendi bireyselliğini aşarak ölümlü benliğini bir süre için geriye itmesine, böylelikle yapıtla kurduğu ilişki sırasında zenginleşmesine olanak verir. Bu zenginliğin kalıcı olup olmayacağı, yani insanın sanat/edebiyatla kuracağı ilişki çerçevesinde ruhsal anlamda gelişip gelişmeyeceği konusu ise tartışmalıdır. Holland, *The Dynamics of Literary Response*, 1968, s. 340

nümüz Türk edebiyatının önemli romancılarından Selim İleri'nin çalışmaya ilişkin olarak yaptığı açıklamalar, çalışmayı sanatçının hem kurtuluşu hem de tek varoluş biçimi olarak nitelemesi de bununla ilgili sayılmalıdır. Çalışma sanatçıyı hem tüketecek, hem de bu tükenme içinde var olmasına olanak verecektir[53]. Bu, sanatçılarda genel olarak gözlediğimiz kendilerini halk için feda etmiş olma ve maddi yoksunluklar çekme retoriğini de açıklayan bir durumdur. Sanatçılar toplumun kendilerine yansıttığı işlevi sezerek bunu toplumla kurdukları iletişimin bir unsuru olarak kullanmakta, bir anlamda topluma kendilerine borçlu olduğunu hatırlatmaktadırlar. Bunun gerisinde ise, sanatçının kendi bireysel psikolojisine ilişkin dinamikler vardır. Bu konu sonraki bölümlerde daha kapsamlı bir biçimde ele alınacaktır.

Özetle, sanat yapıtı toplumun duygusal gereksinimlerini karşılamaya yönelmektedir. Bu gereksinimleri karşıladığı oranda kabul görür. Yapıt zamanının egemen ideolojisini ne ölçüde değiştirip desteklediği ya da yeni bir ideolojiyi başarıyla kabul ettirip ettiremediğine bağlı olarak, başarılı ya da başarısız kabul edilir. Şöhret toplumun sanatçı tarafından kendisine yapılan katkıya verdiği bir karşılıktır. Sanatçı bireysel bir ideoloji oluşturmaya çalışmış bulunsa bile, yapıtını topluma sunmak suretiyle topluma katılmış olur. Toplum yapıtı kendi ölümsüzlüğünü güvence altına alan bir dayanak olarak algılar ve bireysel bir başarı olan sanat yapıtını kendisine mal eder, yani içselleştirir. Bu aşağıda sözü edilecek olan, Amerikalı oyun yazarı Tennessee Williams'ın oyunu *Geçen Yaz Birdenbire*'deki yamyamlık ya da oral yolla içselleştirme temalarının bir başka boyutta gerçekleştirilmesidir. Toplum sanatçıyı kurban etmekte, buna karşılık ona

53) İleri, *Anılar, Issız ve Yağmurlu*, 2002, s. 302.

ölümsüzlük bağışlamaktadır. Yani şöhret denilen şey, sanatçının dil aracılığıyla orta belleğe ve bu belleğin ifadesi olan kayıtlara geçmesi, kuşaklar boyunca var olmaya devam etmesi anlamına gelir[54].

Sanatsal yaratıma tanrısal bir esinin yol açtığı, sanat yapıtının coşku durumu içindeki bir zihnin yaratısı olduğuna ilişkin 16. yüzyıl görüşü, sanatçıyı tanrının bir benzeri olarak tanımlamaktadır[55]. Buna göre, sanatçı yaratıcı faaliyetini sarhoşluğa yaklaşan, karşı konulmaz bir coşku durumu içinde gerçekleştirir. Bu durum, büyük bir olasılıkla, tanrının evreni yaratırken kapılmış olduğu duygulara benzemektedir. Tann evreni yaratmış ve yarattığı şeyden hoşnut kalmıştır[56]. İnsan sanatçı bu yüce örneği izlemektedir. İnsanın tanrılaşması bazı sanatçıların, özellikle opera şarkıcılarının "Diva" yani "tanrı" sıfatıyla anılmalarında da örneklenir. Şeytansa tanrısal iradeye karşı koyduğu için lanetlenmiştir ve tanrısal esinin zıddını temsil eder. Tanrısal esine ulaşamayanlann yaratıcılığın kaynağı olarak şeytana yönelmeleri söz konusu anlayışla açıklanabilir. Faust'un şeytanla yaptığı anlaşma bu eğilimin tipik bir örneğidir. Öte yandan, mükemmel olmak üzere tasarlanmış ve başarılmış sanat eserlerinin, tanrıların kırkançlığını uyandırabileceği gerçeği de gözden uzak tutulmamalıdır[57]. Özellikle, mimari söz konusu olduğunda, büyük yapıla-

54) Rank, *Art and Artist*, 1975, s. 73-371.

55) Kris, E. & Kurz, O., *Legend, Myth and Magic in the Image of the Artist*, 1934, s. 48.

56) Tevrat'taki "Yaratılış" bölümü.

57) İnsan özellikleri taşır görünen bu tann kendisiyle rekabet edecek her şeye karşı sert bir tepki gösterir. Şeytan, tanrının gözünden bu yüzden düşmüştür ve en büyük kötülüğü insanı tannyla rekabete kışkırtmasıdır. Daha sonra sözü edilecek olan ve özellikle büyük binaların yapılması ve kullanıma açılması sırasında kurban sunma uygulaması, tanrının kendisiyle rekabet anlamına gelebilecek böylesine bir işten dolayı kızmasını engellemeye, ya da kızgınlığını bu şekilde yatıştırmaya yönelik bir eylemdir. İnsan kurbanı törenlerinin ardında da bu fikir vardır. Toplum tanrıya meydan okumuş olma endişesiyle içlerinden bazılarını feda etmekte, simgesel bir biçimde kefaret ödemektedir. Segal, *In Quest of the Hero*, 1990, s. 25.

nın tanrıyla rekabet anlamına geldiği, bu durumlarda "kurban" verilerek tanrının öfkesinin yatıştırılması yoluna gidildiği unutulmamalıdır. Öyle ki büyük yapıların inşası sırasında meydana gelen iş kazaları da bu biçimde değerlendirilmekte, "baraj kurban aldı", ya da "köprü kurban istedi" gibi ifadelerde tanrısal öfkenin etkilerine ilişkin göndermeler yapılmaktadır. 11 Eylül 2001 tarihinde New York kentinde bulunan ünlü ikiz kulelere yapılan saldırı bu çerçeve içinde ele alınabilir. ABD'yi "büyük şeytan" olarak niteleyen güçler, bu şeytanın en görkemli eserini elinden alarak, ilahi güçle yarışanları cezalandırmıştır. Söz konusu terör eyleminin siyasi boyutu daha çok vurgulanmakta ve eleştirilmekte ise de olayın çok önemli bir psikolojik boyutunun olduğu da unutulmamalıdır. Burada, ABD tanrıyla yarışa çıkan, modern zamanların Babil kulelerini yapan şeytani bir güçtür. Bu gücün zarara uğratılması tanrıyla yapılmış bir ittifakın belirtisi olarak kabul edilmelidir. Bu tür duyguların psikolojik anlamda arkaik özellikler taşıdığı, yani bebeklik çağı duygularına dayandığı, çocukluk döneminde doğal sayılan bu duyguların yetişkinlik çağında da zihne egemen olmaya devam etmesinin, psikolojik bir çarpılmayı yani patolojiyi gösterdiği ise bir gerçektir.

Öte yandan tanrıyla girişilen rekabetin her zaman kötülükle özdeşleştirilmediği de söylenebilir. Prometheus miti, ateşi çalarak insanlığa getiren ve bu yüzden sonsuz bir cezaya çarptırılan kahramanına yakınlık duyduğumuz bir mittir. Gerçekten

---

Bu cezalandırılma fikri paranoid düşünce sistemlerinin temelinde bulunmaktadır. Bazı sanatçıların bu yüzden büyük sıkıntı çektikleri, yarattıkları ürünlerin özellikle de tanrısal varlıklar tarafından kıskanılmasından korktukları görülür Kris'in sözünü ettiği 18. yüzyıl Avusturya heykeltraşı Messerschmidt bu korkunun tipik bir örneğidir. Anlatılanlara göre, Messerschmidt o kadar başarılı bir sanatçıydı ki, bu yüzden, "orantı şeytanı"nı kıskandırdığını, sürekli olarak bu şeytan tarafından taciz edildiğini düşünüyordu.
Gerçekten de, nazar ve büyüden, kıskançlıktan korkmanın nedenleri arasında, lüzumundan fazla başarılı olarak tanrısal kıskançlığı ve gazabı uyandırmış olma endişesinin bulunduğu açıktır. Kris, *Psychoanalytic Explorations in Art*, 1974.

de, günümüzde kahramanın temel işlevi Prometheus ilkesine uymaktır, yani ışığı getirmektir[58]. Bu aynı zamanda şairin de görevidir. Konuya Türk edebiyatı açısından baktığımızda, kendisini toplumsal kurtuluşu sağlamakla görevli sayan şair figürünün "bir statü kimliği olarak" aldığı toplumsal pozisyon dikkatimizi çeker. Bu figürün çağdaş Türk edebiyatındaki başlangıç noktasında geç dönem Osmanlı edebiyatının büyük şairi Tevfik Fikret'in bulunduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Hem şiir hem de düzyazıda Osmanlı edebiyatının en son ve en büyük başarılarından bazılarının kaydedildiği Servet-i Fünun (1896-1901) hareketinin bir yazarı olan Tevfik Fikret'in şiir konuları arasında Osmanlı ülkesindeki azgelişmişlik sorununun nasıl çözüleceğine ilişkin fikirler önemli yer tutar. Tevfik Fikret özgürlüğü savunmuş, despotizmden nefret etmiş, militarist eğilimlere karşı çıkmış ve toplumsal gelişmeye ilişkin ihtiyacı dile getirmiştir. ***Promethe*** adlı şiirinde İngiliz romantik yazarı Shelley'nin öncülüğünü yaptığı "kahraman" figürünün Türk edebiyatında belirişini görürüz. Bu figür Tevfik Fikret'ten itibaren Türk şiirine yerleşerek sonraki kuşakların zihinlerinde derin izler bırakmış, politik liderler ve, zaman zaman da kahraman rolünü kendileri için isteyen şairler için, bir rol modeli oluşturmuştur[59]. Tevfik Fikret'in bazı açılardan "üçüncü dünya aydını/sanatçısı" denilebilecek, kendisini toplumunu kurtar-

58) Campbell, *Hero With a Thousand Faces*, 1973, s. 388.

59) Istiklal marşının yazarı Mehmet Akif Ersoy (1873-1936), toplumun harekete geçerek kendi kaderini kendi ellerine alması ve azgelişmişliğin kötülüklerinden kaçınması gerektiği yolundaki görüşlenyle, Tevfik Fikret'inkine benzer bir tavra sahiptir. Bununla birlikte, savunduğu şey Batılılaşmaya değil, İslamı toplumun ahlaki ve kültürel temellerine dönmeye yönelik bir çağrıdır. Ancak, Osmanlı Devletinin yaşayıp yaşayamayacağına ilişkin kaygıları onu Tevfik Fikret'le aynı gruba dahil eder. Mehmet Akif Ersoy yeni Türk cumhuriyetinin kuruluşunu görecek kadar uzun yaşamış ancak bu devlet peygamber zamanındaki İslam cumhuriyetinin yeniden canlandırılmış hali olmadığı için hayal kırıklığına uğramaktan kurtulamamıştır.

maya adamış bir kişiliğin öncüsü olduğunu söylemek yanlış sayılmayacaktır: bu kişilik sanatsal başanyı, toplumunu güç zamanlarda yönlendirmesini ve toplumsal vicdanın sesi olarak hareket etmesini gerektiren bir görev duygusuyla bağdaştıran, toplumsal görevini başarma uğruna büyük kişisel acılara katlanmayı göze alan bir karakterdir. Tevfik Fikret'in kötümser ve içe dönük kişiliği, zamanının politik olaylarıyla birleşince yazar bizzat bir eylem adamı olarak ortaya çıkamamış, buna karşılık, kısa bir süre sonra Türk aydınları arasında kalıcı bir biçimde ortaya çıkacak "kurtarıcı" figürlerinin öncüsü olmuştur.

Türk edebiyatında bir eylem adamı olarak ilk kahraman-şair figürünün ortaya çıkması ise, daha önce Yahya Kemal'le birlikte "statü kimliği" çerçevesinde ele aldığımız Nâzım Hikmet'le (1901-1963) olmuştur. Başlangıçta, Türkiye'deki öncülüğünü Yahya Kemal'in yaptığı neoklasisizm hareketinin etkisinde kalan Nâzım Hikmet, 1920'li yıllardan itibaren Rusya'daki sosyalist hareketle ilişki kurmuş ve Türkiye Komünist Partisi'ni desteklemeye başlamıştır. Şairin bu devrede "kurtarıcı-kahraman" kimliğini üstlendiğini ve Tevfik Fikret'ten farklı olarak politik faaliyette bulunmaktan kaçınmadığını, bunun bir sonucu olarak da sık sık hapse girdiğini görürüz. Nâzım Hikmet'in kendisi ve şiir kişileri için geliştirdiği kahraman figürü bir sonraki kuşağın önemli şairlerinden, bağımsız bir sosyalist olan Attila İlhan tarafından devralınmıştır. İlhan'ın geliştirdiği bu yeni "kahraman" figürü, romantik, hattâ melodramatik özellikler taşır; bu figürün kendi kendisine yönelik ilgisi birinci tekil şahsın öne çıktığı bir tür "ben" şiirinin yazılması sonucunu doğurmuştur. İlhan'ın kişileri sosyalizmden etkilenmiş bir romantiğin karakter özelliklerini taşır: bohem bir hayat yaşamaktan hoşlanan bu karakter, melodramatik sahnelere ve maceraya düşkündür. Kurtarıcı şa-

irin aynı zamanda bir maceracı olması özelliği, Türk edebiyatının hem sağ hem de sol kanat şairleri için günümüzde de geçerli bir temadır. Her iki grup da şair-kahramanın öncelikle kendi kişiliğine yönelik bir keşif yapmasını zorunlu sayar; bu da onları Campbell'in tanımladığı "hayatın ikinci yarısının hedeflerine yönelen kahraman figürü" ile bağlantı içine sokmaktadır. Zımnen kabul edilen bir başka husus ise, şair-kahramanın ve onu temsil eden şiir kişilerinin savaştıkları dava uğruna zulüm görmesi, hattâ şehit düşmesi olasılığıdır. Bu eğilim tasavvuftaki "çile" fikriyle bağlantı içinde düşünülürse, eski ve yeni edebiyatlar arasında ilginç bir açılım doğabilecektir.

Bunun yanı sıra, kendilerini toplumlarına adayan sanatçıların yaptıkları fedakarlıkları bir başka açıdan ele alarak, konunun tanrının kendisini kurban etmesi temasıyla ilişkisini kurabiliriz. Sanatçının bir kurban figürü oluşturduğu yolundaki görüşlerin başlıca kaynağı, temel yaratım sürecinin, yani tanrının dünyayı yaratmasının, bir kurban eylemi olduğu varsayımıdır. Tanrı bir parçasını evreni yaratmakta kullanmış, yani kurban etmiştir. Tanrı adına hareket eden rahip figürleri ve bu figürle bağlantılı diğer sosyal kimlikler de bu kurban eylemiyle ilgilidir. Daha önce de sözü edilen bina yapımı kurbanları, tanrıyla yarışma duygusunun yarattığı suçluluğun giderilmesine yönelik olduğu kadar tanrısal eylemin bir taklididir de. Frazer'ın tanımladığı ve temel işlevi bereketi sağlamak olan kurban-kahraman da nihai olarak tanrısal kurban düşüncesine bağlanır[60]. Bu görüşün soyut bir ilkeye indirgenmesi durumunda ise şu söylenebilecektir: hiçbir şey yoktan var olmaz. Tanrı bile diğer varlıkları yaratmak için kendisinden bir parçayı kullanmıştır. Burada, eski çağ inançları ile tek tanrılı dinlerin karşılaştırılması açısından dikkat çeken

60) Frazer, *The New Golden Bough*, 1959.

unsur, tek tanrının gerçekleştirdiği evrensel yaratım fikrinin yerine, eski çağ dinlerinde, başlangıçta yer alan "kaos" kavramının bulunmasıdır. Ancak, "kaos" da içinde diğer oluşumları barındıran bir varoluş halini gösterir; bu nedenle bir "hiçlik" noktası değil bir "varlık" noktasıdır.

Rank'a göre eski çağların araba ya da gladyatör oyunu türünden faaliyetleri ve yarışmaları, kurban törenlerinde kimin hangi rolde bulunacağını belirlemeye yarayan törenlerdir ya da bu törenlerin kalıntılarıdır. Kurbanın, özellikle de Frazer'ın tanımladığı hasat bereketini sağlamaya ve toplumu günahlarından arındırmaya yönelik kurban/kahramanın seçimi edebiyatta sık rastlanan bir temadır. Bu kapsamda, antolojilere çok sık alınan bir kısa öyküden, Shirley Jackson'ın 1948 yılında yayınladığı ***Piyango*** ***(Lottary)*** adlı öyküden söz ederek konuyu örneklendirebiliriz. ***Piyango***'daki olaylar New England'ın küçük bir kasabasında geçer. Bir festival havasının hakim olduğu kasaba geleneksel piyango çekilişinin heyecanı içindedir. Herkes bu olaydan söz etmekte, yaşlılar piyangonun son yıllarda eski havasını kaybetmiş olmasından yakınmakta, geçmişe ilişkin nostaljik bir duygu her şeye hakim olmaktadır. Nihayet piyango çekilir. Kazanan Tessie Hutchinson adlı bir kadındır. Ancak bu noktadan sonra işler umulandan farklı bir seyir izlemeye başlar. Kazanan sevinç gösterileri yapmak yerine, sonuçtan yakınmakta, kendisine haksızlık edildiğini söyleyerek sonuca itiraz etmektedir. Ancak, topluluk tarafından Tessie Hutchinson'a çekilişin adil bir biçimde yapıldığı söylenir ve mızıkçılık etmemesi için uyarılır. Ve sonra, topluluk talihlinin etrafını çevirir, onu taşlayarak öldürür. Bu tüyler ürpertici son, okuyucuya kasabanın ilkel bir kurban töreninin uygulandığı tarih öncesi bir yer olduğunu hissettirmektedir. Öykünün etkileyiciliğinin ardında, ilkel güdülerin hâlâ yaşa-

dığını, üstelik uzak ve egzotik bir toplumda değil de, aşağı yukarı çağdaşımız olan, bir an öncesine kadar uygar ve sevimli bulduğumuz bir toplumda yaşadığını göstermiş olması yatar: *Piyango*'daki kasaba her yerde olabilir, bu kasabada yaşayıp yaşamadığımızı bilmeninse, "piyango"nun bize çıkması dışında, bir yolu yoktur. Öyküde karşılaştığımız şey, özellikle "günah keçisi" kavramında ifadesini bulan ve toplumun günahlarından arınma, ayrıca gelecek yılın bereketini şimdiden güvence altına alma isteğini dile getiren bir kurban etme eylemidir. *Piyango* öyküsü bu ilkel düşünceyi, evrenin düşüncenin gücüyle etkilenmesi, yani büyü gücüyle değiştirilmesi temasını ve bu etkiyi elde etmek için kurban verilmesi gerektiğine ilişkin anonim bir duyguyu işlemektedir.

Bu çerçevede ele alacağımız bir diğer yapıt, Amerikalı oyun yazarı Tennessee Williams'ın ***Geçen Yaz Birdenbire*** (Suddenly Last Summer) adlı oyunu da benzer bir temayı ele alır. 1958 yılında ilk kez yayınlanan oyunda, evrene hakim olan trajik ve görünüşe bakılırsa sadistik güçlerle, bu güçlerin elinde oyuncak olan canlıların kaderi tartışılır. Oyunun hiç gözükmeyen ana kişisi Sebastian, varlıklı ve sanatkar ruhlu bir genç adamdır. Kendisine çok düşkün olan annesiyle çıktığı yolculuklar sırasında eşcinsel ilişkiler yaşar, hattâ annesini genç erkekleri çekmek için bir tuzak gibi kullanır. Ancak annesi yaşlandığı ve hastalandığı için, son yaz gezisine onu değil de, genç ve güzel bir kız olan kuzenini götürmüştür. Bu yaz Sebastian'ın son yazı olacaktır. Bulundukları Akdeniz ülkesinde, muhtemelen cinsel ilişki kurmuş olduğu bir grup yoksul gencin saldırısına uğrar: tenekeden yapılmış aletler çalan ilkel bir müzik topluluğuna benzeyen bu grup, Sebastian'ı kovalayıp yakalayacak ve nihayet, parçalayıp, çiğ çiğ yiyecektir. Sebastian'ın annesi, bu durumun etkisiyle

duygusal bir şok geçiren ve geri döndükten sonra da olup bitenleri çevresine anlatmaya başlayan yeğeninin lobotomi adı verilen bir beyin ameliyatı geçirmesini istemektedir; böylece beyninin bir kısmını kaybedecek olan genç kadın anlattıklarını unutacak ve Sebastian'ın şöhreti daha fazla zedelenmeyecektir. Ancak genç kadın iyi niyetli bir psikiyatristin yardımıyla bu kaderden kaçınmayı başarır.

Oyun baştan sona, genel olarak öldürülme, özel olarak da şehit edilme ya da kurban edilme ve kurbanın içselleştirilmesi temaları üzerine kurulmuştur. Sebastian'ın yamyamlığa kurban düşmesi de bu içselleştirme eğiliminin bir göstergesidir. Bu bakımdan, Sebastian, Frazer'ın sözünü ettiği "bereket törenlerinde kurban verilen kahraman" figürünün özelliklerini taşımaktadır. Sebastian'ın Romalılar tarafından işkenceyle öldürülen ilk dönem hıristiyan azizlerinden birinin adını taşıması da anlamlıdır. St. Sebastian mitine yapılan bu gönderme nedeniyle, oyun kişisi Sebastian'ın acı çekmek için seçilmiş bir figür olduğunu daha baştan anlamak mümkündür. Kontrol edemediği güçlerin elinde bir oyuncak olan, ne cinsel isteklerinin zorlamasına, ne annesinin yaşamındaki etkisine karşı koyabilen Sebastian, bu dünyanın güçlülerin güçsüzleri yok ettiği, ya da, bir başka açıdan bakıldığında, "içselleştirdiği" bir yer olduğuna tanıklık etmiştir. Annesiyle yaptığı bir deniz yolculuğunda, bir adanın sahillerinde, yumurtadan yeni çıkan deniz kaplumbağası yavrularının denize ulaşana kadar canavar ruhlu kuşlar tarafından yakalanıp parçalandıklarını, savunmasız yavruların hayatlarının ilk ve son yolculuğunda hemen tümüyle yenilip bitirildiklerini görmüştür. Sebastian'a göre, bu durum tanrının iradesini yansıtmaktadır. Bu tanrının, acımasız, haşin bir yüzü vardır. Ve Sebastian bu yüzü görmüştür! St. Sebastian miti çevresinde oluşan çeşitli anlatılar-

dan da etkilendiği anlaşılan oyun, sado-mazoşistik temalar, eşcinsellikle ilgili göndermeler ve genel olarak oraliteye ilişkin dinamikleri, yani ana karakterlerin içsel motivasyonunu göstermenin yanı sıra, Sebastian gibi bir kurban figürüne yönelik toplumsal bakışı da açıklar. Sebastian ince, kibar, şık, sanatçı ruhlu ve sapkın bir genç adamdır. Erkekleri çekmek için önce kendi annesini, annesi işe yaramaz hale gelince de, kuzenini kullanmaktan çekinmeyecek kadar da ilkesizdir. Oyunda Sebastian'a yönelik toplumsal bakış, onun başına geleni belki de hak ettiğini ima eder. Öte yandan, bir başka alt-söylem Sebastian'ın yazgılı olduğunu, kurban olmak için seçildiğini, yaşamına ait her şeyin bu kurban düşme eylemini hazırlamak ve haklı kılmak için öngörüldüğünü hissettirir okuyucuya. Bu bakış, bizi bir açıdan tragedyadaki kahraman figürüne götürür. Tragedyadaki kahraman figürünün başına gelenler, genellikle işlemiş olduğu bir günahla, karakterinde bulunan, örneğin gurur gibi bir kusurla açıklanır. Ancak bu gerekçelendirme yetersizdir; dikkatli bir bakış, bizi tragedya kahramanının aslında hiç kabahat işlememiş olsa da başına gelen şeyle karşılaşacağı gerçeğine götürür. Daha doğrusu, başına gelenler ya da yaptığı şeyler, zorla üzerine yıkılmış, kader tarafından işlemeye zorlandığı cürümlerle ilgilidir. Böylece cezalandırılması için bir gerekçe ve fırsat doğacaktır. O aslında tanrının/toplumun seçtiği bir kurbandır ve topluluk adına acı çekip, yaşamını yitirmeye yazgılıdır. Bu sayede toplum günahlarından arınacak, ürün bereketli olacaktır. Kurban ise yaşamını toplum için kaybetmesinin bir karşılığı olarak azizleştirilir, hattâ tanrılaştırılır. Böylece hem toplum kendisini feda etmeye zorladığı kişiye şükran borcunu ödemiş olur, hem de bu yüzden hissedeceği suçluluktan kurtulur.

Sanatçının tanrısal esinle hareket ettiği yolundaki görüşün

karşı kutbunda sanatçının bir zanaatkar olduğu ve doğayı doğru biçimde kopyalamayı başardığı ölçüde başarılı olduğu yolundaki görüş vardır. Sanatçı biyografilerinde rastlanan bir başka tipik özellik, yaratılan eserin gerçek sanılması durumu, bu konuyla ilişkilidir. Buna göre, sanat yapıtı o kadar başarılı olabilir ki, bakanlar onun gerçek olmadığının ayırdına varamazlar. Hatta hayvanların bile aldandığı olur; örneğin, bir pencere resmini gerçek sanıp dışarı çıkmak isteyen kuşlardan söz eden anekdotlar vardır. Sanatçılarla ilgili anekdotlarda rastlanan bu tema, insanın bilinçaltında bulunan ve büyü düşüncesine kaynak oluşturan bir inançla ilgilidir. Bu inanç, küçük çocuğun, zihninde geçenlerle dış dünyada olan şeyler arasındaki ayırımı henüz anlamadığı, düşündüğü şeylerin dış dünyada gerçekleşeceğini sandığı dönemlerden kalmadır[61]. Kısaca "'düşüncenin gücü' aracılığıyla dış dünyada değişiklikler yapma isteği" olarak nitelenebilecek olan bu beklenti, gündelik hayatta sık sık karşımıza çıkar ve bir nesnenin taklidinin aslının yerini tutabileceği inancına kaynaklık eder. Bu inanç, düşman politik liderin kuklasını yakma gibi siyasi eylemlerden, kavga eden sevgililerin birbirlerinin fotoğraflarını tahrip etmeleri gibi kişisel eylemlere kadar uzanan bir alana yayılır. Oscar Wilde'ın ünlü romanı ***Dorian Gray'in Portresi***'nde de benzer bir durum meydana gelir. Romanın, kötülüğün tutsağı olmuş kahramanı, ne yaşlanmakta ne de işlediği kötülükleri yansıtacak bir ifade bozulmasına uğramaktadır. Buna karşılık, kendisini gençliğinin en güzel halinde gösteren portresi, işlediği her bir kötülükle yaşlanır ve çirkinleşir, sonunda iğrenç, tanınmaz bir hal alır. Dorian Gray'in bir ümitsizlik anında bıçakladığı bu portre, ani bir dönüşüme uğrayarak gerçek Dorian Gray'in gençlik ve saflık görüntüsünü yeniden ele geçi-

61) Holland, *The Dynamics of Literary Response*, 1968, s. 44.

recek, portresine sapladığı bıçak aslında kendi göğsüne saplanan asıl Dorian Gray ise, iğrenç yüzlü, yaşlı bir adam görünümünde, cansız yattığı yerde bulunacaktır. Bu öykü bize hem psikanaliz kuramındaki ikiz temasını ve bu temayla ilgili bazı çeşitlemeleri düşündürmekte, hem de "kopya" üzerinde gerçekleştirilen bir eylemin nasıl olup da asıl üzerinde etki doğurduğu fikrine örnek oluşturmaktadır. Kris ve Kurz'a göre, söz konusu düşünce Charles Lalo'nun ifade ettiği ve ilk estetik kuramı olarak adlandırılabilecek şu görüşe yol açmıştır: resmedilenle resim özdeştir[62]. Bu görüşün ardından resmin aslında bir kişinin gölgesinin etrafındaki çizgiden kaynaklandığı, bir kişinin imgesinin aslında ölmüş bir kişinin yerini tutan bir unsur olduğu düşünceleri vardır. Bütün bu düşünceler insanın tarihin başlangıç dönemlerindeki duygularını dile getirmektedir. Ancak bu duygular günümüz dünyasında da bireylerin bilinçaltlarında yaşamakta, yetişkinler söz konusu olduğunda, yoğun duygulanma durumlarında dışa yansımakta, sanatçıların dünyasında, çocuklarda, toplu olarak hareket eden insan gruplarında, psikolojik anlamda problemli kimselerin iç dünyalarında mevcut bulunmaktadır.

Bu bilgilerin ışığı altında aşağıdaki çıkarsamalara varabiliriz: temsil edenle (imge) temsil edilen (nesne) arasındaki özdeşliğin büyülü bir nitelik taşıdığı kabul edildiğinde, yani bu benzerliğin mevcut bulunduğu dış dünyadaki benzerlik durumu dikkate alınmadan kabul edildiğinde, imgenin gerçeğe benzemesi şartının aranmadığını söyleyebiliriz. Buna karşılık, büyü düşüncesine olan inanç zayıfladığında, yani zihindeki aynılıktan çok dış dünyadaki benzerliğin dikkate alınması gerektiği düşünülmeye başladığında, temsil edenle (imge) edilen arasındaki (asıl nesne) benzerlik zorunluluğunun güçlendiğini söyleyebiliriz. Afrika

62) Kris & Kurz, *Legend, Myth and Magic in the Image of the Artist*, 1934, s. 74.

dinlerinde ya da Karaipler'de uygulanan Voodoo dininde, düşman kişileri temsil eden ilkel bebek figürleri üzerinde gerçekleştirilen eylemlerle, yani iğne batırmak, yakmak, yaralamak gibi saldırganca davranışlarla, temsil edilen kişiye zarar verme düşüncesi; ya da diğer toplumlarda, bedenin bir parçasının bedenin tümünü temsil edeceğine ilişkin düşüncenin bir sonucu olarak, büyü amacıyla saç ve tırnak kullanılması gibi eylemler bununla ilgilidir: temsil eden temsil edilene gerçek anlamıyla benzemez, hattâ insanı temsil eden figürün/nesnenin tam bir insan görünümünde olması da gerekmez, aralarında az çok varsayımsal bir bağlantının bulunduğunun kabulü yeterlidir. Temsil edenle, temsil edilen arasında gerçek anlamda bir fiziki benzerliğe ise, iki nesne arasındaki özdeşliği sağlayan "büyüsel düşünce bağlantısı"nın eksik olması halinde, ihtiyaç duyulmaktadır. Bu durumda, temsil eden, temsil edilenle aynı görüntüye sahip olduğu ölçüde o nesneyle özdeş kabul edilmektedir. Eski Yunan dinindeki heykellerin ulaştığı mükemmeliyet bu durumun bir ifadesidir. Öte yandan, benzerlik temsil edenle edilen arasındaki fotoğrafik aynılık olarak anlaşılmamalıdır. Asıl amaç, temsil edilenin zaman ve mekân içinde doğru biçimde konuşlandırılmış olmasıdır. Hattâ, çok belirgin bir benzerlikten kaçınıldığı durumlar da vardır. Bu, tanrı kadar mükemmel bir iş yapmaya çalışmamak gerektiği, tanrıyla rekabetin şeytanın işi olduğu yolundaki fikirle de bağlantılıdır. Bizans sanatının iki boyutluluğu ve ilkel izlenimi veren biçemi bu çerçevede açıklanmaktadır. Gerçekten de, Hıristiyan anlayışına göre, sanat insanı kandırmadığı sürece sanattır.

Bu noktada, yeniden Fra Lippo Lippi'ye dönerek, sanatçının döneminin anlayışına nasıl karşı çıktığını, aynı zamanda mevcut formları nasıl dönüştürerek kullandığını ele alabiliriz. Fra Lippo

Lippi aziz resimleri yapmayı, yani zamanın kabul edilen konu ve kişilerini eserlerine konu etmeyi sürdürmüştür. Zaten başka bir seçeneği de yoktur; kilise ressamı olması bu tür resimler yapmasını zorunlu kılmaktadır. Öte yandan, Fra Lippo Lippi zamanının statik ve statükocu resim anlayışına, bu çerçevede bütün bir dünya görüşüne karşı çıkmaktadır. İçinde yaşadığı dünya insanın doğuştan suçlu olduğunu, etten kemikten yaratılmış olmanın günah işlemek için yeterli potansiyeli içinde taşıdığını kabul etmektedir. Bu anlayış, insanın mevcut haliyle "sakıncalı" hatta "tehlikeli" olduğu fikrini savunur. O yüzden, bu tehlikeli varlığın etinden soyutlanarak "nötralize edilmesi" gerekir; bu varlığın ancak ilahi duygular uyandıracak biçimde, sembolik daha doğrusu alegorik bir biçimde temsil edilmesi mümkündür. Fra Lippo Lippi'nin dönemin dünya görüşüne karşı çıkışı iki noktada özetlenebilir: öncelikle, keşiş-ressam, tanrının yarattığı her şeyin güzel olduğunu, yaratış mucizesinin güzelliğinin yaratılanlarda da bulunduğunu savunur. Fra Lippo Lippi'ye göre, insanın temel ödevi bu güzelliği her yerde görmek ve bunun için tanrıya şükran duymaktır. İkinci ve kilise için asıl kabul edilemez sayılması gereken görüşse şudur: insan teni de yaratış mucizesinin güzelliğini taşır ve ancak doğru bir biçimde gösterilirse, bu güzelliği ve onun taşıyabileceği yüce ve insani duyguları algılamak mümkündür. Bu algılamanın başarılmasını sağlamaksa sanatçının görevidir. Görüldüğü gibi, sanatta alegorinin sağladığı temsil olanaklarının ötesine geçmeyi günah sayan bir anlayışın bulunduğu bir çağda, Fra Lippo Lippi gerçekçi sanatı ve bu sanatın avantajlarını tartışmaktadır. Bu yüzden dönemin klişelerini yenilediğini; bir yandan onları kullanmaya devam ederken, yani dini resimler yapmayı sürdürürken, diğer taraftan içeriklerini değiştirdiğini söyleyebiliriz. Fra Lippo Lippi ile gerçek insanın

resme girdiğini, keşiş-ressam'ın insanın özünde kötü olduğuna ilişkin bir dogmayı, insanın özünde iyi olduğuna ilişkin hümanist bir görüşle karşıladığını ve sonuçta hümanizmin zaferiyle sonüçlanacak bir çığır açtığını da görürüz. Rank'ın tanımladığı bireysellik de budur!

"... merdiveni yatırıp
Manastır duvarını gösterdim, boyadığım.
'Bu o adam! Köpeği okşamak için eğilen çocuğa bak!
Bu kadın başpapazın yeğenine benziyor, şu
Astımı tuttuğunda ona bakmaya gelen—Gerçek hayat bu!'
Keşişler halka olup övdüler, hayret nidalarıyla:
Ta ki dersleri verilene dek—saf kişiler ya—ne görüp
Görmeyecekleri konusunda!
Çabuk söndü başarının ateşi...
Ekabir takımı geldi görmeye ve
Surat astı başpapaz yanındaki bilgiçlerle
Ve hemen durdurdular her şeyi!
"Nasıl, ne bu burdaki? Resim açısından hiç
Olmamış, tanrı bizi korusun!
Yüzler, kollar, bacaklar, gövdeler sanki gerçek
Sanki bir bezelyenin bir başka
Bezelyeye benzemesi gibi! Şeytanın işi!
Senin görevin insanı gösterişli kılıp
Fani çamura arz-ı hürmet etmek değil
İnsanı üzerine çıkarmak burun, unutturmak herkese
Ki ten diye bir şey vardır—
Senin işin ruhlarını boyamak insanların"

(164-182)

Şiirin daha sonraki dizelerinde, Lippo Lippi bir taraftan kilisenin ikiyüzlülüğünü teşhir ederken, bir yandan da cinselliğin

daha doğal bir biçimde yaşanması gerektiğini savunur. En azından, küçük bir çocuktan başaramayacağı bir yükün altına girmesi istenmemelidir. Bu, tıpkı, insanın doğal olarak taşıyamayacağı kadar ağır bir yükün altına sokulması ve başarısızlığa uğradığı zaman da suçlanması gibidir. Konuya kahramanların tanrısal çağrıyla karşılaştıkları zaman aldıkları tavrı hatırlayarak da yaklaşabiliriz. Bu anlamda, kilisenin bekaret çağrısına uyup uyamamak, keşiş adayları için, bir kahraman adayının tanrısal çağrıyı duyduğu zaman bu çağrıya olumlu karşılık verip verememesine benzer. Ancak, burada sorgulanan şeyin kilisenin çağrısının geçerliliği konusu olduğu unutulmamalıdır. Öte yandan, Fra Lippo Lippi, kendisi için bu çağrının farklı bir nitelik taşıdığını da bilmektedir. O, sıradan keşişin dünya zevklerinden uzak durarak başarmaya çalıştığı günahtan kaçınma duygusunu taşımaz. Bu tür bir kahramanlık onu taşıyabilecek diğer insanlar içindir. Hattâ, kilisede hiç kimse bu çağrıya, yani dünya zevklerinden uzak durma çağrısına uyamadığına göre, bu gerçekten dikkate alınması gerekmeyen bir çağrı olmalıdır. Gelgelelim, Fra Lippo Lippi bir başka çağrı daha almıştır ve onu yerine getirmek için elinden gelen her şeyi yapmakta, hattâ bu uğurda kilisenin resimlerini tahrip etmesini bile göze alarak çalışmaktadır. Bu durum, onun bir sanatçı olarak hem başarması gereken bir görevi bulunduğunu, hem de üstlenmesi gereken bir tehlikenin varlığını, yani eserini kaybetme riskini gösterir. İşte Lippo Lippi'nin kahramanlığı buradadır. Ona göre, resimde insanı olduğu gibi göstermek günaha teşvik etmez, tam tersine, insanların tanrının yüceliği karşısında sarsılmalarına, imana gelmelerine olanak verir.

"... en güzelini al yüzlerin
Başpapazın yeğenini—başaziz—

Diyelim ki Umudu, korkuyu, keder
Ya da Sevinci gösterse bu yüz—
Bunlan keşfetmemize mani
Olacak biçimde midir güzelliği?
Uymaz mı güzellik bu duygulara?"

(208-211)

"Başlannı sallıyorlar hâlâ—'sanatın gerilemesi bu, oğul
Eski ve yüce ressamlardan değilsin—
Birader Angelico böyledir işte
Birader Lorenzo da onun eşiti
Etle uğraşarak, bir üçüncü olamazsın sen'
Çamın çiçeği,
Sen kendi metresi—mesleğini sev, ben de kendiminkini"

(233-239)

Öte yandan, Fra Lippo Lippi tarafından eleştirilen ikiyüzlülüğünün dışında, kilisenin insanın gerçek hayatta olduğu gibi yansıtılmaması gerektiğine ilişkin görüşlerinin, çok eski ve köklü bir anlayışın ifadesi olduğu da unutulmamalıdır. Bütün stilize sanatlarda görülen bu yaklaşım, alegori ve sembol kullanılmak suretiyle temsili figürlerin oluşturulmasını, bazı anahtar imgeler yoluyla hangi figürün neyi temsil ettiğinin belirtilmesini öngörür. Bu çerçevede, örneğin, bir başın çevresindeki hale imgesi o kişinin bir aziz olduğunu gösterir. Kilise sanatında yaygın olarak rastladığımız bu anlayışın, çağdaş kültür tarihimizde de bir yerinin bulunduğunun hatırlanması ise, bu tür alegorik/sembolik temsilin ne kadar yaygın olduğunu göstermesi açısından yararlı olacaktır: Eski Türk sinemasına hakim olan ve günümüzde yapmacıklılık olarak algılanan abartılı kostüm ve makyaj özellikleri,

benzer bir biçimde, bazı rollerin dış görüntüye ilişkin unsurlarla belirlendiği izlenimini uyandırmaktadır. Nasıl ki başın etrafındaki hale figürü Bizans sanatında bir azizin simgesiyse, hiç akmayan bir makyaj ve takma kirpikler, ana kadın kahramanın ebedi güzelliğini ve değişmezliğini, yani saflığını vurgular. Bu kadının gerçek anlamda bakımsız ya da çirkin gösterilmesi mümkün değildir. Tiyatroda kullanılan masklann, bu arada, Hint ve Uzakdoğu tiyatrosunun da benzer bir ilkeden yola çıktığı, temsili figürlerin belirli tip ya da karakterleri canlandırdığı, eski Türk tiyatro sanatı olan Ortaoyunu ve gölge oyunu Karagöz'ün de bu tür klişeler üzerinden yürüdüğü de hatırlanmalıdır.

Özetle, şimdiye dek sanatçının kimliğini ve yapıtının doğasını kavramaya yönelik olarak ele aldığımız görüşlerin, sanatçıya dışandan yaklaşan görüşler olduğunu söyleyebiliriz. Denebilir ki, sanatçının ortaya çıkması için gereken dış dinamikler, toplumsal işlevsellik temelinde ifadesini bulmakta, sanatçı bir kahraman, toplumun günahlannın bedelini ödeyen bir kurtancı/kurban, bir büyücü/rahip olarak nitelenmekte ya da bu figürlerin çağımızdaki yansımalan olan rollerde, yani bohem, eksantrik, doğuştan yetenekli vs. bir kişi olarak görülmektedir. Sanatçının kendisine bakışına da çoğunlukla bu görüşlerin hakim olduğu, özellikle toplumsal kurtancı ve öncü rollerinin, ya da en azından toplumun sorunlannı dile getiren, toplumsal vicdanın sesini duyuran kişi olma görevlerinin sanatçı tarafından benimsendiği görülür. Bu anlamda, sanatçı söyleyecek önemli sözleri olduğunu düşünen kişidir. Şu halde, sanatçının bazı dış dinamiklerin etkisiyle ortaya çıktığı, bu dinamiklerin elverdiği oranda, potansiyel olarak sanatçı özelliği taşıyan kişilerin toplumsal kabul gördükleri, sanatçılıklannın onaylandığı söylenebilir. Yani

sanatçının uygun yer ve zamanda, uygun sosyal koşullar içinde doğmuş olması önemlidir[63].

Bunun yanı sıra, sanatçının bireysel "irade"siyle, dönemin ifadesini mitlerde, menkıbe ve anekdotlarda bulan kolektif yaratıcılık anlayışı arasındaki farkın, belirli geçiş dönemlerinde yeniden ortaya çıktığını ve "öncü sanatçı" denilen kişinin bu çatışmalı geçiş döneminin başarıyla tamamlanmasında başlıca rolü oynadığını söyleyebiliriz. Bu özellikle "statü kişiliği" kavramı çerçevesinde ele aldığımız yazarları değerlendirirken dikkat edilmesi gereken bir noktadır. Bireyselliğini öne süren yazarla, kolektif yaratıcılık içinde kalan yazar arasındaki fark, Türk edebiyatı bağlamında hâlâ sürmekte olan bir geçişin ifadesi olarak algılanmalıdır. Bu alandaki çatışmanın kentlileşmenin yayılmasıyla daha güçlendiği ve Batı dünyasıyla karşılaştırıldığında az çok anakronistik bir durumu yansıttığı da öne sürülebilir: Türk edebiyatında bireysel yazarların popülerlik ve prestij kazanmaları nispeten yeni olmuştur. Bundan önce ise sosyalist yazarlar ya da köy edebiyatı yazarları gibi kolektif sanata daha yakın olan "statü grupları" Türk edebiyatının genel çerçevesini belirliyordu.

Yukarıda ele alınan konuların ışığı altında cevap aramamız gereken yeni soru, bu rolü üstlenmiş kişinin hangi iç dinamiklerin ve bu dinamiklere yol açan hangi yaşam pratiklerinin etkisiyle sanatçı rolünü oynamaya aday olduğudur. Örneğin, eğer bir yaratıcı sanatçı tanrısal esinle hareket etmiyorsa, o halde içindeki yaratıcı gücün kaynağı nedir? Ya da sanatçı adayı kendisine işlevsel olarak ihtiyaç duyan toplumun etkisi ve özendirmesinin dışında hangi kaynaklardan beslenmektedir? Geleneksel sanatçı

63) Şevket Süreyya Aydemir'in Atatürk biyografisi ***Tek Adam***'da yazdığı "Bir Bozkurt bekleniyordu, bir Bozkurt geldi" veciz sözü bu gerçeğin yazar tarafından doğru olarak kavranmış bulunduğunu gösterir. Aydemir, ***Tek Adam***, cilt III, 1999, s. 496.

biyografileri ve mitografların sanatçıyı bir kahraman olarak değerlendiren yapıtları, ya da Shelley ve Browning gibi sanatçıların kendi durumları üzerine yürüttükleri görüşler, sanat yapıtının nasıl geliştiğini, daha doğrusu, bununla ilgili içsel süreçlerin neler olduğunu yeterince açıklamaz. Bu soruya verilen en doyurucu yanıt ise psikanaliz kuramından ve bu kuram çerçevesinde oluşturulan sanat görüşlerinden gelmektedir. Psikanaliz kuramı sanatçının "kimliği" ve yapıtının "ne" olduğu konusunda bir "iç" bakışı gerçekleştirmek için, Freud'un öncülüğünde keşfedilen ve daha sonraki psikanaliz ekollerinin geliştirdiği kavramları, özellikle de bilinçaltının çalışmasına ilişkin ilkeleri kullanır. Bu yöntemin çok verimli sonuçlar verdiği, yapıtı ve sanatçıyı değerlendirirken bakışımıza dikkate değer bir derinlik kazandırdığı da belirtilmelidir.

II.
İNSAN KİŞİLİĞİNİN OLUŞUMU VE CİNSELLİK

Sanatçının ortaya çıkmasında etken olan dış dinamikleri ele aldıktan sonra, sanatçının oluşumunda etken olan iç dinamikleri incelemeye geçebiliriz. Sanatçıyı ortaya çıkaran koşullar, onun kamuya ait bir figür olduğu, toplumsal bir görevle yüklenmiş bulunduğu yollu bir anlayıştan kaynaklanıyordu. Bu durum sanatçıların yaşam öykülerini aynılaştırmaya, sanatçılar arasında benzerlik ve ortaklıklar oluşturmaya yönelik çabalardan da anlaşılacağı gibi, sanatçıyı daha çok anonim bir kişilik olarak görme ve bu konumda tutmaya ilişkin bir anlayışı ifade eder. Toplumsal dönüşümleri başlatma ve ilerletmekten, toplum için feda edilmesi gereken günah keçisi rolünü oynamaya dek, birçok alanda işlevsel olan sanatçı, bir statü insanı olarak algılanıyor ve buna göre muamele görüyordu. Öte yandan, bu olgu, doğal olarak, sanatçının ortaya çıkması için gereken koşulların ancak bir bölümünü içermektedir. Bu kitapta da savunulduğu gibi, sanatçının sanatçı olarak ortaya çıkması için, toplumun öngördüklerinden daha fazlası gerekir. Aşağıda geliştireceğimiz tezler, sanatçının tanrısal seçimle gelmiş ve yeteneği ilahi güçlerce bağışlanmış bir kişi olmaktan çok, yaratıcı etkinliklerini kendisine ait bazı psiko-

lojik gereksinimleri karşılamak için kullanan bir birey olduğunu, bu açıdan, kişiliğinin toplumsal olarak kendisine yakıştırılan rolden farklı, ya da bu role uyar gözükmekle birlikte, çok daha kapsamlı olduğunu ve toplum tarafından öngörülmeyen yönler taşıdığını göstermeyi hedeflemektedir. Buna göre, sanatçı özel bir kişilik yapısının ürünüdür. Yaratıcılık özelliğiyle belirginleşen bu yapının ortaya çıkmasında ise, toplumun belirli bir rolü olmakla birlikte, aşağıda göreceğimiz gibi, asıl belirleyici işlev ailelere aittir. Özetle söylersek, aile sisteminin çocuk üzerinde oluşturduğu etkilerin, bu çocuğun doğuştan getirdiği kişisel yetenek ve kapasitelerle, ayrıca, uygun toplumsal koşullarla bir araya gelmesi durumunda, gelecekte sanatçı olmaya aday bir kişiliğin oluşmasını sağlayacağını öne sürüyoruz. Yine bu kapsam içinde şu da öne sürülmektedir: toplumun sanatçı olarak algıladığı kişilerin bu niteliği kazanmaları, toplumsal gereksinimle kişisel gereksinim ve olanakların uygun bir kombinasyonuna bağlıdır. Yani sanatçı olma özelliği taşıyan kişilerin bu kapasiteleri ancak uygun toplumsal ortamlar ortaya çıktığı takdirde gelişebilir. Bunda içinde yaşanılan kültürün ve dönemin büyük bir önemi bulunmaktadır.Yukarıda ifade edilen bu tezlerden yola çıkarak, insanın genel kişilik yapısının gelişmesini, bu çerçeve içinde sanatçının diğer insanlardan farklılığını ve bu farklılığın nasıl olup da bir sanatçının doğumuna olanak verdiğini göstermeye çalışacağız.

İnsan kişiliğinin gelişimine ilişkin kuramlar ele alınırken, Freud ve Freud sonrası yazarların, özellikle de çağdaş 'nesne ilişkileri' kuramı ve 'benlik psikolojisi' kuramlarının verileri dikkate alınacaktır. Bu alandaki bakış açısı geliştirilirken, öncelikle, Lichtenstein'ın görüşlerinden yola çıkarak, insan kişiliğinin kuruluşuna ve bileşenlerine ilişkin bir düşünce çizgisinin gelişimini göstermeye çalışacağız. Burada öncelikle ele almamız gere-

ken konu "insan"ın "ne" olduğu konusudur. İnsan olma vasfının özü nedir? Biyolojik olarak insan formuna sahip olmanın dışında bizi insan kılan şeyler var mıdır? Acaba normal, sağlıklı ve aklı başında olmak, insan olmak için gerekli midir? Ya da belirli zaman ve çevrelerde öne sürüldüğü gibi, insan olmanın koşulu belirli bir ırk, din ya da cinsiyete ait olmaktır denebilir mi? Lichtenstein'a göre, örneğin, insan olma kavramı akıl sağlığının yerinde olmasına bağlı bir kavram değildir; insanın aklını kaybetmesi insanlık özelliğinin sona ermesi anlamına gelmez. Burada sorulacak soru, akıl sağlığını yitirmenin sona erdiremediği bu "insanlık durumu"nun ilk ne zaman ortaya çıktığıdır. Bir diğer deyişle, bir çocuk "insan olarak" mı doğar? Lichtenstein'a göre, bir çocuğun insan vasfını kazanması, anneyle çocuğun tek bir birim oluşturdukları "sembiyotik dönem"den çıkmasından sonra olur. Daha önce çocuk insan vasfı kazanmaz; öte yandan, sembiyotik dönemin "başanyla aşılması" her zaman mümkün olamadığı için, insan varoluşunun tamamlanıp tamamlanmaması, bir "olasılık durumu" olarak kalmaya mahkumdur. Burada, belki de şu söylenebilir: insan varlığı bir olanaklılık durumudur, ancak, bu olanağın gerçekleşmesi her zaman söz konusu değildir. Fransız feminist Simone de Beauvoir'ın "kadın doğulmaz, kadın olunur" biçiminde formüle ettiği görüş de, benzer bir anlayıştan yola çıkmaktadır. Gerçekten de, kadınlık biyolojik olduğu kadar kültürel ve sosyal bir konudur da. Dişi bir insan bebeğinin doğduğu an kadın özellikleri taşıdığı söylenemez. Benzer biçimde, yeni doğmuş bir bebek insan vasıflarını tam olarak taşımayacaktır. Lichtenstein, düşüncelerini romantik şair Keats'in kullandığı "negatif yetenek" (negative capability) kavramından yola çıkarak geliştirir. Keats'in kavramı, akıl ve gerçeklik peşinde olmaktan çok, "zihnin kendisini belirsizliklere, gi-

zemlere açması durumu"nu gösterir[1]. Negatif yetenek ve kimliksizlik kavramları, insan olma durumunu insan olmayan her türlü diğer varlıktan ayırmaya yarar. Hayvanlar "pozitif yetenek"e ve kimlik duygusuna sahiptir; ancak hayal gücünden yoksundurlar. Gerçekten de, bir hayvan hayvan olarak doğar. Hayvan olmayı öğrenmez, doğuştan getirdiği güdüler ona kendine özgü bir kimlik duygusu ve olumlayıcı özellikler kazandırmaya yeterlidir. Buna karşılık, insan belirli bir kimlikle doğmaz. Ayrıca, mevcut kimliğini askıya alma ve belirsizlikler içinde kalma, bu arada "hayal gücünü kullanma yeteneği" vardır. Özellikle yaratıcı sanatçıların sahip oldukları bu yetenek, insan türünü diğer türlerden ayıran çok önemli bir özelliktir. Öte yandan, insan bir kimlikle doğmadığına göre, ona kimlik kazandıran nedir? Lichtenstein, bunu "annenin çocuğa ***mühürlediği*** kimlik" kavramıyla açıklar. Bu kavram da romantik şair Keats'de bir karşılık bulmuştur: Keats "herkesin üzerine basılan kimlik"ten söz etmektedir. Bu durum "ayna tutma" ya da "yansılama" yoluyla meydana gelmekte, kimlik duygusu başkaları tarafından kurulmakta ve devam ettirilmektedir[2].

Lichtenstein, cinselliğin kişiliğin doğrulanmasına ilişkin çok önemli bir işlevi olduğu kanısındadır. Cinsel ilişki ve özellikle de orgazm sırasında yaşanan duygu, kişiye hayatta olduğu, varlığının onaylandığı ve beğenildiği izlenimini vererek temel kimlik duygusunu pekiştirmektedir. Bu duygu, çocuğun annesiyle olan erken dönem ilişkisi kapsamında ortaya çıkan yakınlık duygula-

1) Keats'in bu kavramı bir önceki kuşaktan Romantik şair Coleridge'in geliştirdiği "inanmamanın askıya alınması" (willing suspension of disbelief) kavramı ile karşılaştırılmalıdır.

2) "Negatif yetenek" kavramını bir şairin geliştirmiş olması ise, sanatçıların birincil düşünce süreçlerine yakınlıkları nedeniyle elde ettikleri içgörüler kapsamında açıklanabilir (Lichtenstein, 20) Bu durum şairle psikanalistin aynı malzemeden yararlandıkları yolundaki görüşleri doğrulamaktadır.

rının bir yansımasını, erişkinlik hayatındaki bir karşılığını oluşturur. Yazar bireyselliğin anneyle çocuk arasındaki ilkel bir birlik durumundan geldiğini, çocuğun bu birlik durumundan çıkıp, "bireyleşme-ayrılma" (separation-individuation) dönemi olarak nitelenen bir süreçten geçerek, ayrı bir varlık haline geldiğini, ancak, bu bireyselliğin aynı zamanda bir "bağlantılı olma gereksinimi" içinde olduğunu vurgular. Hem bireyselleşmeye hem de bağlantı içinde olmaya yönelik bu zıt yönlü iki eğilim "insan varlığının eğretiliği"nin kökeninde yer alan bir durumdur. Lichtenstein'a göre insan kimliğinin sabitliği ve belirlenmişliği önemli ölçüde bir kurgudur ve bu kurgu özellikle toplumlar tarafından geliştirilmekte ve bireye empoze edilmektedir. Toplumsal ideolojilere göre, bireyler "pozitif yeteneklerle" doğmaktadır; daha doğrusu, bir toplumda geçerli bazı duygu ve düşünceler bilinçdışına ait seçici bir mekanizma aracılığıyla bireye aktarılmakta, bunların doğuştan getirilmiş özellikler olduğu duygusu işlenmektedir. Bunun bir sonucu ise, başka yaşam biçimlerine, özellikle de farklı toplumların yaşam biçimlerine yönelik tepkilerin geliştirilmesidir. Sözü edilen anlayışın bir diğer sonucu ise, bireyin gerçekliği algılayışını ve varoluşunu biçimlendirmesidir. Buradan yola çıkılarak şu söylenebilecektir: hoşgörü bir ahlak sorunu olmaktan çok, bir bireyin ya da grubun gerçekliği algılayışını, bu birey ya da grupların temel varoluşlarının değişen gerçeklikler karşısındaki göreli zaaflarını gösteren bir tutumdur[3].

3) Irkçı davranışların, belirli kültürlerin kendi üstünlüklerine ilişkin inançlarının temelinde bu durum vardır. Günümüzün Avrupa-merkezli bakış açısı yine benzer bir biçimde onaya çıkmıştır ve Batı Avrupa'da geliştirilen yaşama biçimi ve bu yaşama biçiminin dayandığı kavramsal değerlerin üstünlüğü ilkesinden yola çıkmaktadır. Bu değerlerin başka toplumlara dayatılmasıysa doğal ve o toplulukların yaranna bir davranış olarak görülmektedir. Bu tür anlayışların bir sonucu, savaşların çıkması, ayrıca toplumun genel yaşama düzenine uymayanlara karşı ayrımcılık yapılması, alternatif yaşama biçimlerinin toplumun kıyısına itilmesidir.

Toplumsal çevreye yönelik kısa bir gözlem, insanların çoğunun kendi kişiliklerini sorgulamadıklarını, bu kişiliği verili bir durum olarak kabul ettiklerini gösterecektir. Bu durumun istisnaları, felsefeciler, küçük çocuklar, sanatçılar ve psikolojik sorunları olan insanlardır. Gerçekten de, kimliklerini sorgulayan, oluşturmaya çalışan bu grupların dışında kalan insanlar, kişiliğin zaman içinde ortaya çıkan, dış dünyadan gelen etkilerle değişen ve şekillenen bir yapı olduğunu düşünmemektedir. Bunun dışında kalan kişilerin, felsefeciler gibi bilgi ve varoluş sorunlarına yönelen kişiler, henüz kişiliklerini geliştirmekte olan çocuklar, mevcut kişiliklerine ilişkin sorunları olan psikolojik anlamda hasta kişiler ve yine kendi kişiliklerine ilişkin bir anlama çabası içinde olan sanatçılar olmasının anlamı nedir? Bir açıdan, kişilik konusunun yalnızca bu alanda problematik kişilerin ilgisini çektiğini, diğer insanlar için bunun üzerinde düşünülmesi gereken bir sorun oluşturmadığını söyleyebiliriz. Burada karşımıza çıkan bir diğer soru, neden yukarıda sayılan grupların kişilik sorunlarıyla karşı karşıya olduklarına ilişkindir. Bu soruya doyurucu bir yanıt verilebilmesi için, öncelikle insan kişiliğinin ne olduğu konusu üzerinde durulmalıdır. Phyllis Greenacre'a göre, kişinin kendi kimliğini fark etmesi için bu kimliği başkalarınınkiyle karşılaştırması gerekir. Bir başka deyişle, çocuğun kimliği hakkında fikir yürütebilmesi için, öncelikle kendisinin başkalarından farklı olduğunu, kendisi dışında başka kişilerin de bulunduğunu kabul etmesi gerekir. Bundan yola çıkarak, çocuğun annesiyle bir bütün oluşturduğu ve sembiyotik evre olarak adlandırılan dönemde ayrı bir kimliğinin olmadığı sonucuna varabiliriz. Demek ki kimlik duygusunun gelişmesi için, psikolojik anlamda, çocuğun en azından annesinden ayrılması gerekmektedir. Bu aşama başarılamamışsa, gerçek bir kimlik duy-

gusunun ortaya çıkması da mümkün olamayacaktır. Psikozların ve genel olarak kişilik bozukluğu olarak adlandırılan narsistik kişilik ve sınır-durum kişiliklerin ortaya çıkmasında bu alanda karşılaşılan sorunların önemli bir rolü olduğu bilinmektedir. Bu bize neden psikolojik açıdan sorunlu kişilerin diğer insanlardan farklı olarak kimlik konularına yöneldiklerini de göstermektedir.

Anne ile çocuk arasındaki ilişkide, annenin çocuğun bakımını üstlenmesi, doyurulma, temizlenme gibi gereksinimlerini karşılaması, ayrıca çocuğa sevgi ve ilgi göstermesi, çocuğu kucaklaması, öpmesi gibi bedensel temaslar kurması, anne ile çocuk arasında sağlıklı bir ilişkinin doğmasını sağlayan başlıca unsurlardır. Bu ilişki biçimi, çocuğun, annenin gözlerinde gördüğü sevgi ve ilgiyi, bunun yanı sıra annenin bir ayna oluşturan davranışlarının verdiği sevildiği ve istendiği duygusunu kullanarak, hem kendisi hem de annesi hakkında birtakım fikirler geliştirmesine olanak verir. Melanie Klein'ın ve diğer nesne ilişkileri kuramı yazarlarının ayrıntılı olarak işledikleri bu dönem, çocuğun kimliğinin temellerinin atıldığı bir aşamayı oluşturur. Anneyle çocuk arasındaki ilişki zamanla nitelik değiştirmekle birlikte, çocuğun bu ilişki içinde kazandığı "benlik duygusu" çok önemlidir. Anneyle çocuk arasındaki sevecenlik ilişkisi, çocuğun gelecekte kuracağı bütün ilişkilerin altyapısını oluşturur. Bunun cinsel ilişkilerle de ilgisi vardır. Cinsel ilişkinin üreme dışında, anne-çocuk ilişkisinin ilk zamanlarına ait bir "bütün olma" duygusunu canlandırmaya yöneldiği, bu bakımdan, çocuğun annesiyle kurduğu ilişki içinde kazandığı kimlik duygusunun temel bileşenlerinden biri olduğu da söylenebilir. Bu açıdan, kimlik duygusunun oluşumunda, çocuğun ilk çevresinde bulunan kişilerin belirleyici bir önemi olduğunu kabul eden Lichtenstein'ın, cinselliğin kimlik duygusunun kazanılması açısından önemli olduğunu söylemesi anlamlıdır. Lichtenstein ki-

şiliğin gelişmesi için gereken koşulları şu şekilde ele alır: Öncelikle, üremeye yönelik olmayan cinsellik, temel kimlik duygusunun oluşumunda önemli bir rol oynar. İkinci olarak, insanın bir kimlik duygusuna sahip olması diğer gereksinimlerinden, hattâ gerçeklik ve haz prensiplerine uyma gereksinimlerinden bile daha temel ve öncelikli bir gereksinimi ifade eder. Öte yandan, cinsellik kimliğin gelişiminde bir katalizör işlevi görmekle birlikte, bu kimlik duygusunun devam ettirilmesi başka birçok unsura bağlıdır ve bunların çoğu artık cinsel bir nitelik taşımaz.

Kimlik duygusunun gelişmesinde nesne ilişkilerinin gelişmesinin çok önemli bir rol oynadığı açıktır. Çocuğun kurduğu özdeşleşim ilişkileri ve içselleştirme yoluyla kendi benliğine mal ettiği unsurlar kişiliğin kurucu unsurları olarak nitelenebilir. Lichtenstein "kimlik kavramı" ile "kimlik duygusu kavramı" arasında bir ayırım yapar; buna göre, kimlik, değişikliklerin ortasında aynı kalma kapasitesini gösterir. Buna karşılık, "kimlik duygusu" bu aynılık durumunun devam ettiğine ilişkin bir bilinçlilik halini göstermektedir. Lichtenstein bu konuda genel olarak Greenacre'ın görüşlerini izler. Bu arada, Greenacre'ın kimlik duygusunun ortaya çıkmasında kişinin yüzünün ve cinsel organlarının çok önemli bir rol oynadığını kabul ettiğinin bilinmesi önemlidir. Gerçekten de, hem sembol ve metafor oluşumunda, hem de kimlik duygusunun ortaya çıkmasında insan yüzünün ve benzer bir biçimde, cinsel organların büyük bir önemi vardır; böylece bireyleşmenin ilk aşamalarında, çocuk kendisini yüzü ve cinsiyeti çerçevesinde tanımlayacaktır.

Freud'un geliştirdiği "zorlayıcı-tekrarlı davranışlar" kavramından yola çıkan Lichtenstein, tekrar unsuru ile insandaki "zaman kavramı" arasında bir bağlantı olduğu görüşünü savunmuştur. İnsanın zamanı algılaması onun canlı olduğunun bir kanıtını oluştu-

rur. Öte yandan, zaman akışı tersine çevrilemeyen ve insanı ölüme götüren bir yolu da temsil eder. Lichtenstein'a göre, tekrarlama olgusu, zamanın geri çevrilemezliğini aşmaya yönelik bir girişimi ifade eder. Yaşayan bir varlığa zaman içinde süreklilik duygusu vermenin tek yolu "tekrar" yapmadan geçer gibi görünmektedir. Bu anlamda, tekrar, süreklilik ve sonsuzluk gibi kavramlar ve bu kavramlara ilişkin duygular, kişinin kendi iç dünyasında, zamanın geçişini inkar etmesine dayanan bir süreklilik yanılsamasının aşamalarını göstermektedir. Bu anlamda, "tekrar olgusu", zamana ilişkin içsel gerçeklikle bağdaştırılabilecek bir "süreklilik deneyimi" yaratma olanağını sağlar. Burada "tekrar" sonsuzluk kavramını sembolize eder. Bu yaşama ilişkin temel bir özellik, zihinsel hayatın doğal bir eğilimidir. Unutulmamalıdır ki bilinçdışının zaman anlayışı yoktur. Bu açıdan bilinçdışının temel bir insanlık durumu ve ihtiyacıyla belirlenmiş olduğunu söylemek de mümkün olacaktır. Lichtenstein'a göre, Freud'un tanımladığı ölüm içgüdüsünden kaynaklanan ve varoluşun ilksel temellerine, yani inorganik duruma geri dönmeye ilişkin güdülerin yanı sıra, insanın varoluşunu devam ettirmeye yönelik güdüleri de vardır. Burada karşımıza çıkan anahtar kavram "zaman" kavramıdır. Zaman insan ömrünün geçiciliğinin bir simgesi olup, "tekrarlama"ya yönelik davranışlar "bilinçaltının zamansızlık durumu"nu bilinçli hayatta tekrarlama ve böylece ölüme giden yolu durdurma isteğini simgeler[4]. Cinselliğin önemi ise, zamanın

4) Lichtenstein, eski Yunan tanrılarının bu tür içgüdüleri temsil ettiği görüşündedir. Segal'in söylediği gibi, tanrı heykellerinde mükemmeliyetten kaçınılmış olması durumu ise hem yaşam hem de ölüm prensiplerinin aynı nesne içinde temsil edilirliğini göstermesi açısından anlamlıdır. Bu noktada Keats'in ünlü şiiri ***Bir Yunan Kül-Vazosu Üzerine Od*** ele alınabilir. Bu şiirde karşımıza çıkan sanatta sabit bir form kazanarak ölümsüzlüğe kavuşma fikriyle, eski Yunan tanrı heykellerinde bilerek bırakılan eksiklikler, yani mükemmeliyetten kaçınma, yani tanrıyla rekabet etmeme fikri bir arada ele alınmalıdır. Ölüm ve ölümsüzlük fikrinin insan zihnini meşgul etmeye devam ettiği açıktır.

bulunmadığı bu bilinçdışı duruma bir gerilemeye, anneyle kurulmuş olan ilksel birlikteliğe geri dönmeye olanak vererek, ölüm fikrini uzaklaştırmaya yaramasıdır. Cinsel ilişkinin başka birçok işlevi, örneğin, kimlik kazanma, eşcinsel ilişkilerde görüldüğü gibi, erkek kimliğinin pekiştirilmesini sağlama gibi özellikleri varsa da, konumuz açısından şu an üzerinde durmamız gereken husus cinselliğin zamanı durdurma özelliğidir. Robert Browning'in *Porphyria'nın Âşığı* adlı şiiri bu açıdan ele alındığında, insan yaradılışın bu ilginç yönüne ışık tutan özelliklere sahiptir. Şiir sembiyotik bir ilişki kurmak istediği sevgilisini öldürerek, hem ebedi aşka, hem de zamansızlığa kavuşan çılgın bir âşığın ağzından yazılmış bir dramatik monolog olup, aşağıda ayrıntılı biçimde ele alınacaktır. Şiirin analizinde, çağdaş bir yazar olan ve görüşleri Lichtenstein'ınkilerle önemli ölçüde örtüşen Otto Kernberg'ün *Aşk İlişkileri* (Love Relations) adlı yapıtında geliştirdiği kuramsal çerçevenin kullanılması yoluna gidilecektir: Kernberg'e göre, olgun cinsel aşkın gelişimini etkileyen iki temel eğilim vardır. Bunlar: a) Sevgi-nesnesiyle bir birleşme (füzyon) ilişkisi kurmak için psikolojik anlamda gerilemeye yönelik eğilim; b) tedrici olarak gelişen ve farklılıkların birleştirilmesine (consolidation) yönelik bir eğilimdir; bu ikinci eğilim, öncelikle benlik ve nesne temsilcileri arasında, daha sonra ise "yalnızca-iyi" ve "yalnızca-kötü" benlik temsilcilerinin bütünleşmiş bir benlik kavramının içinde –bunun yanı sıra, sözü edilen sürece paralel bir biçimde, "kişi için önem taşıyan başkaları"na ilişkin yalnızca-iyi ve yalnızca-kötü nesne temsilcilerinin, cinsel roller arasındaki farklılığı açıkça gösterecek şekilde entegre olacakları bir biçimde– kavramsallaştırılmalarını gösterir. Kernberg'e göre, parçaların bütün içinde entegre olmaları, "ayrılma-bireyleşme" (separation-individuation) sürecinin sonuna doğru

ortaya çıkar ve "nesne sürekliliği" (object constancy) olgusunun[5] başlangıcını haber verir. Bu da preoidipal evrelerin tamamlandığını, cinsellik ve saldırganlıkla ilgili dürtülerin birleştiğini gösterir. Bu anlamda, aşkta sevecenlik, saldırganlık duygularına yönelik bir tepki oluşumunu ifade etmektedir.

Kernberg, aşk ilişkilerinde, "kaybedilmiş oidipal nesne"yi yeniden bulmaya ve geçmişte uğranılmış olan bir travmayı gidermeye yönelik bir çaba olduğunu söyler. Yazar, aşk ve matem arasındaki ilişkiyi incelerken, "aşk"ın anne-çocuk ayrılığının tersine çevrilmesine yönelik bir girişim sayılması gerektiği görüşünü savunur. Kernberg, konuya görüşleri diğer bölümlerde de ayrıntılı olarak ele alınan Melanie Klein'ın görüşleri açısından yaklaşarak, "paranoid-şizoid" ve "depresif pozisyon"ların idealizasyon anlayışlarını karşılaştırır[6]. Buna göre, paranoid-şizoid dönemin idealizasyonu bir "sınır-durum kişilik"in sevgi nesnesini idealize etmesine karşılık gelir. Depresif pozisyonun idealizasyonu ise bir nevrotiğin sevgi nesnesini idealize etmesini ifade eder. Kernberg, "annenin bedeninin yüzeyi"ne ilişkin idealizasyonun, "annenin bedeninin iç tarafı"na karşı geliştirilen saldırganlık duygularının yansıtılmasına ilişkin fanteziye bir savunma olduğunu söyler. Sözü edilen idealizasyon bütün idealizasyonların en eskisidir. Bu çerçevede kullanılan "bölme mekanizması", "yalnızca-kötü" olarak nitelenen deneyimleri idealizasyondan ayırmaya hizmet eder. Aynı zamanda, cinsel heyecanı saldırgan dürtülerden korumaya yarar.

Kernberg'ün aşk ilişkilerini tanımlarken kullandığı Kleinci kavramlara göre, "birleşme" deneyiminin kabulü, bir başkasının

5) Çocuğun o an yanında bulunmayan annesini zihninde canlandırabilmesine dayanan ve annesinin geri dönüşsüz biçimde kaybolmadığını gösteren süreç.
6) Bu kavramlar için rüya kuramlarının ele alındığı "Freud'un Rüya Kuramı ve Sonraki Gelişmeler" adlı, VI. Bölüme bakınız.

(annenin) bedeninin tehlikeli olarak algılanan "iç"ine yönelik ve zor kullanılarak başarılması hedeflenen bir "girme" durumunun tekrarı niteliğindedir. Bu, ilkel ve yansıtılmış saldırganlık duygusu kapsamında açıklanabilen bir durumdur. Bu açıdan bakıldığında, "birleşme", güvenin güvensizliğe ve korkuya galip geldiği, benliğin, "bilinmezin (birleşmedeki saldırganlık duygusunun) tehdit ettiği coşkusal bir birleşme hali"nin peşinde, "bir başkasına teslim edilmesi"ni içeren tehlikeli bir girişimi ifade eder[7]. Kernberg, "psikolojik anlamda gerilemeye yönelik" (regresif) aşkta, ben ve "ben-olmayan" arasındaki sınırların belirsizleştiğini; "tutkulu aşk"ta hem bir birleşme, hem de ayrı bir benliği devam ettirme duygusunun mevcut bulunduğunu belirtir. Burada, "tutku", psikotik birleşme halindeki saldırganlık korkusuna ilişkin bir durumu ifade etmektedir. Bu kapsamda, özellikle, sınır-durum kişiliklerin ilkel idealizasyonu sırasında, saldırganlık duygusu yoğunlaştığı zaman, idealize nesneyle, kişiyi tahribata uğratan "kötü" nesne arasında meydana gelen bir bölme (splitting) aracılığıyla, tutkulu aşkın aniden tutkulu nefrete dönüşmesi söz konusu olabilir. Bu durumda, aşkı reddedilen kişinin rakibini, sevdiğini ve kendisini öldürmesi gibi olasılıklarla karşılaşınız. Burada, sevilen kişinin ölümünün inkarı, hem ölümlülüğün reddi hem de suçluluktan kaçınmak için bir gerekçe oluşturacaktır (Kernberg, 34-45). Kernberg'ün çizdiği bu kuramsal çerçeve, yukarıda sözünü ettiğimiz Victoria dönemi şairlerinden Robert Browning'in *Porphyria'nın Âşığı* adlı şiirindeki karakter üzerinden örneklendirilebilir. Aşağıda bütünüyle yer verilen bu şiir psikiyatrik bir vaka tasvirine benzemektedir.

7) Bu bizi, cinsel ilişki sırasında kendinden geçme hallerini, aynı zamanda Lawrence romanlarında rastlanan türden cinsel ilişkiyi ve bu ilişkinin gerilimlerini anlamaya götürür. Burada, kişinin "iyi"liğinin kanıtlanacağı, aşkın karşılık gördüğü bir duruma ilişkin beklentiden söz edilebilir. Aynı şekilde, eşcinsellikle ilgili dinamikler de bu çerçevede ele alınabilir.

Porphyria'nın Âşığı

Erkenden başladı, bu akşam yağmur
Rüzgar da uyandı mı sana sızlanarak
Karağaçların başını yoldu, bütün
Yüreğimde taş gibi bir ağırlıkla,
dinledim:
Gölü azdırmak için de, ne fenalık lazımsa
onu yaptı—

Porphyria içeriye süzüldüğünde
Ne fırtınayı ne de soğuğu
içeri aldı;
Diz çöktü, sönmüş ocağı canlandırdı
ve kulübeyi ısıttı bütün
Tamam olunca bunlar, doğruldu
Üzerinden sular akan şalıyla, mantosunu
çıkardı—
Bir yana koydu
Kirli eldivenlerini, şapkasını
çözdü, ıslak saçlarını savurdu
Yamacıma oturdu sonra
Ve adımı fısıldadı—

Cevap alamayınca,
Beline doladı kolumu
Pürüzsüz ak omzunu açtı,
Dağınık sarı saçları salınırken
Yanağımı omuzuna yasladı

Ve beni ne kadar çok sevdiğini
mırıldanarak,
Döktü üstümüze, sarışın saçlarını—

O, bütün isteğine karşın kalbinin,
kendisini bana veremeyen tümüyle
—güçsüz öylesine—
Ne gururun elinden tutkusunu kurtarıp
Ne de dur diyebilen
büsbütün boş ilişkilere

Ama bazen tutku,
Galebe çalar başka her şeye
Nitekim bu geceki eğlence, düşünmesine
mani olmadı
Aşkından sararıp solmuş birisini
Bu yüzden, rüzgarın ve yağmurun
içinden geçerek geldi—

Sonunda biliyordum Porphyria'nın
Beni taparcasına sevdiğini
Emin olmak için baktım
—mutlu ve mağrur gözlerine—
Şaşkınlık doldurdu yüreğimi—doldukça doldu
Düşünürken ne yapacağım diye
O an benimdi, benim, güzel, tümüyle saf ve iyi

Bir şey buldum yapacak: saçlarını
tek bir sarı, uzun kuyruk yaptım
Üç kez boynunun etrafında doladım

Ve boğdum O'nu—
Hiç acı duymadı—
Eminim acı duymadığından—
İçinde an gizlenmiş goncalar gibi
Kapalı, gözkapaklarını açtım
Güldü mavi gözleri, yine—

Örgüsünü çözdüm, boynunun etrafından
Yanaklan bir kez daha kızardı
benim ateşli öpüşümle
Başını doğrulttum, daha önce durduğu gibi
Yalnız bu kez, başını benim omzum taşıyordu,
Şimdi de üzerine yaslandığı gibi—

Gülümseyen, küçük, pembe baş—
Öylesine memnun, en çok istediği şey
oldu diye—
Hoşlanmadığı her şey birden gitti
Ben geldim onun yerine—Porphyria'nın aşkı—en çok istediği—
Bu tek sevgili dileğinin
İşitileceğini hiç de tahmin edememişti

Ve birlikte öylece oturuyoruz şimdi
Kıpırdamadan bütün gece
Tanrı da tek bir kelam eylemedi—

Patolojik birleşme isteğinin ve yoğun saldırganlık duygularının "tutkulu aşk"a sızması, bunun sonucu olarak "sevilenin tahribi", ancak, bir taraftan da bunun inkar edilmesi ve şiddetli bir "gerileme" sonucu ulaşılan "zamansızlık" durumu, Porphyria'nın Âşığı'nın psikotik özellikler taşıyan bir karakter olduğu-

nu, muhtemelen bir "sınır-durum" kişiğini taşıdığını göstermektedir. Burada, doğal olarak, "anlatıcı kişi"nin içinde mevcut bulunan "ima edilmiş" yazarın, yani Robert Browning'in psikolojik özelliklerinin dikkate alınması gerekecektir. Browning'in diğer yapıtları, örneğin aşağıda ele alacağımız *Sonuncu Düşesim* (My Last Duchess) ya da *Yüzük ve Kitap* (The Ring and the Book) gibi şiirleri düşünüldüğünde, Porphyria'daki karakterin Browning'in kişiliği açısından simgesel bir rol taşıdığı söylenebilecektir: gerçekten de, Browning'in kadınlara yönelik "açık" hayranlığına ve eşiyle geçirdiği mutlu yaşama karşın, yapıtlarındaki kadın karakterlerin cinayete kurban gitmesi, bu cinayetlerin genellikle ürkütücü bir biçimde işlenmiş olması, yazarın bilinçaltında gizlenen "bir kadın düşmanı"nı gösteriyor denebilir. Bu durumda, gotik unsurlarla bezenmiş ve rüyaları hatırlatan ürkütücü sahneleriyle, bu şiirlerin, sadistik bir bilinçaltının, kendisini hem büyüleyen, hem de üzerindeki aşırı kontrolü nedeniyle nefret ettiği bir kadın figüründen "öldürerek kurtulma" girişimini ifade ettiğini söylemek mümkündür.

Porphyria'nın temel özelliklerinden biri, oral birleşme duygularının hakimiyetindeki irrasyonel bir isteğin kişiliği istila etmesi, gerçeklik duygusunda ortaya çıkan gerileme, iç ve dış dünyaların birleşmesi, bu dünyanın tümüyle "istek gerçekleştirmeye" yönelik bir nitelik kazanmasıdır. Böylece yoğun bir "gerileme" (regression) hali kişiliğe egemen olmakta, okuyucuyu hem çeken, hem de ürküten bir ruh durumu ortaya çıkmaktadır. Şiirin haklı şöhreti bu duygunun pek çok kişinin bilinçaltında gömülü bir isteği ve fanteziyi ifade etmesinden kaynaklanır. Hem okur, hem de Browning açısından, bu şiirin, gerçek hayattaki kızgınlıkların ve çatışmaların kontrol edilmesine olanak veren bir emniyet sübabı işlevi gördüğü düşünülebilir. Yaşadıkları

dönemde kendisinden daha ünlü bir yazar olan Elizabeth Barrett Browning'le evli bulunan Robert Browning'in, en verimli dönemine, eşinin ölümünden sonra ulaşmış olması da, yazarın kadın figürleriyle ilişkisindeki sorunlu durumun bir göstergesi sayılmalıdır. Şiir özetle ele alınacak olursa, denilebilir ki, *Porphyria'nın Âşığı*'nda oral dönem özellikleriyle yüklenmiş bir birleşme isteği, aynı zamanda birleşme nesnesinin yokedilmesini de içermekte, "yamyamlık" durumlarında daha uç örnekleri görülen bu birleşme hali, sevilenin içselleştirilmesine ilişkin bir girişimi göstermektedir. Burada Tennessee Williams'ın *Geçen Yaz Birdenbire* adlı yapıtında olduğu gibi, gerçek bir yamyamlık hali ortaya çıkmamakta, ancak ana karakter "gerçekliği test etme" niteliğini kaybettiği bir gerileme hali içinde, halüsinatif bir dünyaya hapsolmaktadır. Burada tanrının işlevini yerine getirmemesi, yani süperego unsurlarının cinayete karşı çıkmaması, iddeki sadistik eğilimlerin kişiliğe hakim olduğunu, gerçek bir süperegonun oluşmadığını, sadistik ve sapkın süperego öncüllerinin kontrolünde, psikopatlara özgü bir yapının kişiliğe hakim olduğunu göstermektedir.

Yukarıda *Porphyria'nın Âşığı* şiiriyle ilgili olarak yapılan yorumların, Kernberg'ün bu konudaki görüşleriyle uyum içinde olduğu kanısındayız. Nitekim, Kernberg'e göre, cinsel tutku, ilkel ve sembiyotik bir birleşme haline yönelik, "sürekli bir yakınlık durumu"nu devam ettirmeye yarayan bir kapasiteyi gösterir; ancak, bu birleşmenin gerçek hayatta tam olarak gerçekleşemediği de dikkate alınmalıdır. Freud'un tanımladığı "oceanic" duygu, "benlik-nesne ayrışması" aşamasında anneyle çocuk arasında yaşanan yakınlık duygusunun yeniden canlanmasını, aynı zamanda, oidipal isteklerin, suçluluk, korku, aşağılık duygularının

etkisiz kalacağı bir biçimde tatminini ifade etmektedir. Yukarıda ele alınan şiirde ise, bu yakınlık hali sevilenin yok edilerek içselleştirilmesiyle başarılabilmiştir. Kernberg'e göre, nesne ilişkilerinin kurulması, öncelikle nesne sürekliliğini gerektirir. Bu durum, aynı zamanda, ilişkinin içindeki ilkel saldırganlık duygusunun da serbestleşmesine olanak verecektir. Bu noktada, ilişkiyi koruyan şey "olgun süperego"dur; süperego aşkı güçlendirir ve sevgi nesnesine yönelik bağlılığı artırır. Bu açıdan bakıldığında, süperegosunun gelişmemiş olması Porphyria'nın Âşığı'nın en önemli sorunu gibi gözükmektedir.

Robert Browning'in bir diğer ünlü şiiri olan *Sonuncu Düşesim* yine Kernberg'ün görüşleri çerçevesinde ele alınabilir. Eski ve zengin bir soydan gelen Ferrara Dükü, bir kontun kızıyla evlenmeyi tasarlamakta ve Kont'un elçisine hem sarayını göstermekte, hem de çeyiz pazarlıklan yapmaktadır. Bu sırada Dük'ün daha önce evlenmiş olduğunu, "sonuncu" eşinin portresini Kont'un elçisine göstermesinden anlarız. İyi ve saf bir genç kadın olduğu anlaşılan Düşes, başkalarına da yakınlık gösterdiği ve bütün ilgisini kocasına hasretmediği için Dük'ün gazabına uğramış, şiirde ima edildiği gibi, öldürülmüştür. Dük'ün kibirli, kıskanç ve hastalıklı ruhunun teşhir edildiği şiirde, patolojik bir narsisizm hali tasvir edilmektedir. Kernberg'ün "narsistik aşk"la ilgili görüşleri ise şöyle özetlenebilir: bir benlik, sevgi duygusunun hakimiyetinde olmak üzere, aşk ve nefreti entegre edebiliyorsa, bu benlikte belirli bir sevgi kapasitesinin bulunduğunu, bu benliğin "normal" olduğunu söyleyebiliriz. Aksi halde "patolojik grandioz benlik"le karşı karşıya olduğumuzu söylemek gerekir. Bu kapsamda, aşağıda ele alacağımız şiirde söz konusu olan şey, patolojik grandioz benlikte, yani narsisizmde görülen ve köken itibariyle preoidipal döneme ait olan "haset" duygusu-

na bağlı bir çatışmadır. Bu durum, benliği bir şeylerden "yoksun bıraktığı" ya da tatmin olmasına mani olduğu hissedilen nesnelere karşı gösterilen öfke duygusu ile karakterize olur. Ferrara Dükü, kendisine "eşsiz" bir tapınma nesnesi yerine sıradan insan muamelesi yapan "sonuncu düşes"i, grandioz imgesinin bozulmasına yol açtığı, ayrıca, muhtemelen kendisinde bulunmayan bir insancıllık özelliğine sahip olduğu için kıskanması nedeniyle "cezalandırmıştır".

Sonuncu Düşesim

Bu sonuncu düşesim, sanki canlı
gibi duran, duvardaki resimde;
Bir şaheser sayıyorum bu parçayı,
şöyle ki: bütün bir gün çalıştı
Fra Pandolf'un hamarat elleri ve düşes
duruyor karşınızda.
Arzu eder miydiniz oturup da bakmayı?
Özellikle Fra Pandolf dedim, çünkü
yabancılar sizin gibi,
asla okuyamazlar bu resmedilmiş çehreyi,
derinliği ve tutkuyu içten bakışlarındaki
ve bana bakarlar (sizin için çektiğim bu perdeyi
kimse açamaz ki benden başka, ben yalnızca—)
sanki soracaklarmış gibi, cüret edebilseler
nasıl böyle bir bakış, buraya geldi diye; bu yüzden,
ilk siz değilsiniz dönüp de soran. Efendim,
yalnızca kocasının varlığı değildi, o sevinç bezeğini
düşesin yanağına konduran: belki, Fra Pandolf "hanımın
bileklerini kapatıyor mantosu" ya da "boğazının
yakınında solan o hafif pırıltıyı

ummamalı boyayla yeniden üretmeyi" demişti:
iltifat sayardı böyle lafları
ve kafi sebep çukurlaştırmak için
yanağındaki o sevinç gamzesini—
öyle bir yüreği vardı ki—nasıl söylemeli—fazlasıyla
çabuk sevinirdi, çok kolay etkilenirdi;
neye baksa severdi, ve her şeye de bakardı.
Beyefendi, ona göre her şey birdi! Benim göğsüne iltifatım.
Batıda günün batışı, işgüzar bir budalanın
meyve bahçesinden onun için getirdiği
kiraz dalı, terasın çevresinde bindiği beyaz katır—
bunlann hepsi ve her biri
ona, memnuniyetini sözlerle bildirtirdi, ya da
bir pembeleşmeyle. Teşekkür ederdi insanlara—iyi!
Ama öyle bir teşekkür ederdi ki
—bilmiyorum nasılsa—sanki benim dokuz yüz yıllık adımla
herhangi birinin hediyesini, bir tutuyordu.
Kim bu tür bir saçmalığı
eleştirmeye tenezzül eder ?
Konuşma yeteneğiniz olsa da—ki benim yok—
isteğinizin ne olduğunu açıkça
söylemeye böyle bir insana
ve belirtmeye "şu ya da bu husus sizde,
iğrendiriyor beni; burada eksiğiniz var ya da
şurada aşıyorsunuz haddinizi"—
ve böylece ders almayı kabul etseydi,
ya da aklını sizinkine uydursaydı, özür dileseydi—
bu bile eğilmek olurdu ve ben
asla eğilmem. Ah Efendim, tebessüm ederdi, ne şüphe,
ne vakit yanından geçsem.
Ama kim yanından geçmiş ki, aynı gülümseme olmadan?

Bu hal git gide arttı.
Emirler verdim; bütün gülümsemeler toptan bitti.
Orada duruyor sanki canlı.
Kalkmak ister miydiniz? Aşağıdakilerle
buluşacağız. Tekrar ediyorum, efendiniz
Kont'un malum cömertliği çeyize
ait haklı beklentilerimin
onaylanacağının güvencesidir. Hernekadar
güzel kızının kendisiyse de,
başlangıçta söz ettiğim gibi, hedefim.
O halde, birlikte aşağıya inelim, Efendim.
Neptün'e dikkat edin, ama.
Bir deniz atını terbiye ediyor.
Nadir bir eser kabul edilir; Innsbruck'lu Claus
bronzdan dökmüştü benim için.

Cinselliğin ve aşkın insan kişiliğinin gelişimindeki yerini ve patolojik aşkın etkilerini tasvir eden bu iki şiiri Kernberg'ün geliştirdiği kuram çerçevesinde ele aldıktan sonra, Lichtenstein'ın görüşlerini incelemeyi sürdürebiliriz: Lichtenstein'ın insan kimliğinin gelişimine ilişkin görüşlerinin temelinde, çocuğun kendisini "bir amaca hizmet eden bir araç" olarak algıladığına ilişkin bir kanı vardır. Kimliğin ya da kişiliğin işlevselliği olarak adlandırabileceğimiz bu kanı, insanın kimliğini annesinin ve –buna bağlı olarak–, başka kişilerin kabul etmesine bağlar. Burada, çocuğun kimliğinin anne tarafından çocuğun ruhuna "mühürlendiğini" ya da "basıldığını" söylemek mümkün olacaktır. Erken dönem anne-çocuk ilişkisi, annenin bilinçdışı isteklerini çocuğa aktarması, çocuğun da annenin gereksinimlerine doğrudan karşılık vermesi ilkesine dayalıdır. Lichtenstein burada Spitz'in gö-

rüşlerine göndermede bulunur ve anneyle çocuk arasındaki karşılıklı "özdeşleşme"den söz eder. Bu noktada, Fransız psikanalisti Jacques Lacan'ın görüşlerini kısaca hatırlamak yararlı olacaktır. Lacan da Lichtenstein'ınkine benzer bir biçimde çocuğun annenin "arzusu" ya da "isteği"yle belirlendiğini, çocuğun anne için işlevinin annede bulunmayan "phallus"u sağlamak olduğunu söylemektedir. Bu açıdan, Lacan'ın daha karmaşık olan kuramının sonuçta Lichtenstein'ınkiyle aynı noktaya ulaştığını söyleyebiliriz. Margaret Mahler'in bu konudaki gözlemleri de benzer sonuçlar vermektedir: Mahler'e göre, anne çocukta istek yaratır ve sonra bu isteği tatmin ederler; bu annenin çocuğun kişiliğini belirlemesinin bir yöntemi olarak ortaya çıkar[8]. Bu açıdan bakıldığında, yukarıda ele aldığımız her iki şiirde de, karakterlerin ebeveynleriyle çok ciddi sorunlar yaşamış oldukları söylenebilecektir.

---

8) Lichtenstein, kişiliğin ortaya çıkması ile cinsellik arasındaki bağlantıyı açıklarken, iki birey arasındaki cinsel ilişkinin taraflara "mevcudiyetlerini hissettirdiğini" söyler. Bu özellik annenin verdiği ve çocuğun "varlığını onaylayan" duygunun güçlendirilmesine yarar. Buna göre, cinselliği "kötüye kullanan" ya da aşırı derecede kullanan kişiler, anne ve babalarının arzu etmediği çocuklar olup, bilinçaltında kendi kendilerini yok etmeye yönelmiş kişilerdir. Lichtenstein, bu görüşünü örneklendirmek için Anna adlı bir fahişenin kimlik sorununu analiz eder: buna göre, Anna, annesinden gelen ve kişiliğini "mühürleyen" bir rolün etkisi altındadır; bu rol annenin hayatta kalması için ihtiyaç duyduğu "hayati kan" unsurunu sağlamaktır. Anna annesiyle sembiyotik bir birliğe girme ihtiyacını duymakta, bunu annesinin yerini alan lezbiyen sevgilileri ile yaşamaya çalışmaktadır. Bu noktada, arkaik oral fantezilerden kaynaklanan "deli bir erkek" tarafından yenilip yutulma fantezileri ortaya çıkmaktadır ki, bu konunun, genel olarak vampir hikâyelerinin taşıdığı işlevle ilgili olduğunu belirtmek gerekir. Anna'nın kişilik teması annesiyle olan sembiyotik birleşme isteği tarafından belirlenmiştir ve bu tema hem kendisini ayrı ve bağımsız bir insan olarak tutma gereksiniminden, hem de akıl sağlığını koruma isteğinden daha baskın bir duygusal ihtiyacı ifade etmektedir.
Genel olarak eşcinsellik ve fahişelik durumlarına sembiyotik ilişkiden çıkamamış kişiliklerde rastlandığı, Lichtenstein'ın bu konudaki bulgularından biridir. Ergenlik çağında rastlanan fahişelik fantezilerinin de sembiyotik kişilik temasıyla ilgili olduğu düşünülmektedir (Lichtenstein, 92-95). Konuya fahişe Anna açısından bakıldığında, Anna'nın annesi için Lacan'ın geliştirdiği "phallus" işlevi gördüğü, bunun oral dönem gereksinimlerine karşı geliştirilen bir savunmayı da içerdiği söylenebilecektir.

Lichtenstein, "benlik"i, bir bireyin kimliğinin, bu bireyin kimlik temasıyla uyum içinde olabilecek bütün gerçekleşme potansiyelleri olarak tanımlar[9]. Bu benliğin ortaya çıkmasında "çalışma" büyük bir önem taşımaktadır. Freud'un da söylediği gibi, aşk ve iş insan hayatının esasını oluşturur. Gerçekten de, hayvanlardan farklı olarak, bir insan çalışmasıyla tanımlanır ve çalışmanın olmaması patolojik bir durumu ifade eder. Hayvanlar için çalışma söz konusu değilken, insan için çalışmanın olması kendisine ilişkin bir öz tanımlama yapabilmesi için gereklidir. Buradan yola çıkılarak sanatçıda feragat (renunciation) teması, sanatçı ve çalışma temalarına geçilebilir[10].

Lichtenstein, kuramını geliştirirken çağdaşı olan bir başka düşünürün, Riesman'ın görüşlerini ele alır. Riesman'a göre, çağımızda kişi yaptığı işten çok boş zamanını değerlendirme biçimiyle konusu ile belirlenmeye başlamıştır. Üretim yerine tüketimin ve boş zaman etkinliklerinin, bir diğer deyişle "oyun"un

9) Freud, kişiliği tanımlarken idin devraldığı bilinçsiz ve grup içinde aktanlan bilinçdışı anılardan söz eder. Bu anıların ilkel insan topluluğunun baba figürünü öldürme isteklerine ilişkin bir yönü olduğu düşünülmektedir. Buradan yola çıkılarak, bireyin kişiliğini, daha önceki kuşakların bilinçdışı anılarıyla kendi şahsına ilişkin bilinçdışı anılarının bir bileşimi olarak oluşturduğu söylenebilecektir. Bu noktada Freud'un Jung'un görüşlerine yaklaştığını söylemek de mümkündür.

10) Çalışma, kimliğin o kadar önemli bir parçasıdır ki, öz-saygıdaki azalma, örneğin aşk hayatında başarısız olma ve reddedilme, ya da hayattaki diğer başarısızlıklar, çalışmaya yönelinerek telafi edilebilir. Çalışmanın ruhsal sorunların tedavisinde, örneğin depresyonda işe yaraması da bundandır. Çalışmanın özsaygı üzerindeki olumlu etkisi Çehov'un *Vanya Dayı* adlı yapıtının sonunda da çarpıcı bir biçimde ortaya çıkar. Aşk hayatlarının sonuna gelen, sevdiklen kişiler tarafından terkedilen dayı ve yeğen, çözümü hayatlarını çalışmaya vererek, bunun dışındaki tatminleri reddedetmekte bulur. Bu çözüm birçok kişi için geçerli bir durumu ifade etmektedir. Bunalım geçiren insanların işlerine sığınmalan da bununla ilgilidir. O halde, şunu söyleyebiliriz ki, çalışma ve iş sahibi olma kimlik ilkesiyle yakından ilgilidir ve hayatın anlam kazanmasına olanak verir.

geçtiği, boş zaman etkinliklerinin özgürleştirici olarak algılandığı bir dönem söz konusudur[11].

Lichtenstein ünlü psikanalist Erik Erikson'un görüşlerini de kendi kişilik kuramını geliştirmekte kullanır. Erikson'a göre, kişinin kendisini dış dünyada bir obje olarak gerçekleştirmesi, sosyal ve tarihi kimliklerin ortaya çıkmasına olanak vermiştir. Bu çerçeve içinde, kişinin kendisini dış dünyada var etme biçiminin spesifik özellikleri, belirli tarihsel süreçlere, "çağ atmosferi" denilen özelliği kazandırır. Bu açıdan bakıldığında, zamanlan için tipik olarak görülen karakterlerin bu çerçeve içinde değerlendirilmesi mümkündür. Özellikle, roman karakterleri açısından bakıldığında, örneğin bazı Henry James karakterleri ya da romantik döneme ait karakterler kendi çağlarının insan tipinin belirgin özelliklerini bünyelerinde barındırır.

Erikson bir kişiliğin başlangıçtan itibaren kendisi için öngörülmüş bir kişilik planı çerçevesinde belirlendiğini söyler. Bu çerçevede, bir karakterin kendisine biçilen rolü başarıyla gerçekleştirip gerçekleştiremediğini incelemek edebiyat yapıtındaki karakterlerin analizi sırasında da dikkate alınması gereken bir konudur. Burada dikkat çekici bir husus, Erikson'un ergenlik çağında yaşanan ve acı verici olarak algılanan yalnızlık, sosyal

11) Konuya bu perspektiften baktığımızda şu soru da akla gelmektedir: bazı romanlar tümüyle toplumun sosyo-ekonomik açıdan üst kesimleri içinde geçmekte, bazı olay ve duygular yalnızca Fromm ve Riesman'ın tanımladığı boş zamana sahip "otonom" insanlar arasında yaşanmaktadır. Sanki özgürlük yalnızca belirli toplumsal sınıflara özgü bir konudur. Bu durum, örneğin, Safiye Erol gibi bir romancının, ***Kadıköyü'nün Romanı***'nda "aşk"ı yalnızca üst tabakada araması ve tasvir etmesini haklı çıkaracak bir olguyu mu yansıtmaktadır? Yalnızca boş zamanı olan ve bu boş zamanını kendi istediği gibi kullanabilen insanlar mı birtakım duyguları yaşayabilir? Bir fabrika işçisi bir tür otomat ya da köle gibi, ancak asgari bir biyolojik seviyede mi yaşamaya yazgılıdır? Öte yandan, Riesman, boş zaman etkinliklerinin, nihai olarak, ancak çalışma hayatı anlamlı ise anlamlı olabileceği görüşünü savunmaktadır. Buradan yola çıkarak, Safiye Erol'un tasvir ettiği karakterlerin, anlamlı bir çalışma hayatlarının olmaması dolayısıyla, gerçek "oyun"dan yoksun kaldıklarını düşünmek ve bu yüzden, örneğin, ***Kadıköyü'nün Romanı***'nın başarılı tasvirlerine ve anlatımın genel kalitesine karşın, ikna edici bir roman olmadığını söylemek mümkündür.

anlamda izole edilmiş olma duygularının sanatsal yaratıcılığa yol açabileceğine ilişkin görüşleridir. Bu durumun, kişinin kendisi için öngörülen kişilik planına uyarken çektiği zorluklarla da ilgisi vardır (Lichtenstein, 163). Erikson da anneyle çocuk arasındaki ilişki üzerinde durmuştur. Bu ilişkiden yola çıkan ve kişinin kendisini zaman içinde bir devamlılık unsuru olarak görmesine yol açan algı, bireyle tanrı arasındaki dikey bir bağlantıyı öngörür. Dünyevi olan şeylerden yoksunluk durumunda ölümde ortaya çıkan kişilik kazanma fikri ise şehitlik olgusunu ve ölüme yönelen ya da ölümü göze alan kahramanların durumunu açıklar. Konuya Türk romanı açısından yaklaşıldığında, örneğin '70'li yılların küçük burjuva çevrelerinde geçen romanların karakterleri, örneğin Selim İleri'nin romanlarındaki kişilikler ya da Oğuz Atay'ın geliştirdiği "Tutunamayanlar" türü karakterler bu açıdan ele alınabilir. Hattâ, Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın modernleşmiş karakterleri de bu kategoridedir. İşin aslına bakılırsa, Türk insanı 150 yılı aşkın bir süredir Batılılaşmaya çalışmaktadır; bu anlamda, "modern Türk karakteri" romanın konusu olmayı sürdürmektedir. '90'lı yılların ekonomik ve politik açıdan liberal karakterleri de aynı grupta yer almaktadır[12].

12) Erikson, ergenlik döneminin sonlarında kişiliğin ortaya çıkması çerçevesi için de, bir ideoloji tanımı geliştirmiştir: belirli bir dönemde, olguları belirli fikirlere ve belirli fikirleri de belirli olgulara uydurmaya yönelen, böylece hem toplumsal hem de bireysel kimlik duygusunu desteklemeye yarayan, ikna edici bir evren imgesi yaratmaya yönelik, bilinçdışı eğilim, ideoloji olarak adlandırılır. İdeolojinin oluşturduğu formüller hem bireysel gelişim, hem de tarihi çerçeve içinde psiko-sosyal kimlik duygusunun gelişiminde önemli bir rol oynar. Öte yandan, her bir tarihi dönem, kendi üslubuna ve kişilik tipine sahiptir. Kişi hiçbir zaman tümüyle kendi tarihi zamanının sınırları içinde yaşamasa da bu zamanı tümüyle aşması da mümkün değildir. Bu pozisyon, sözü edilen kişilere yeni ve aktif bir faaliyet alanı sağlar; olay psikolojik açıdan bakıldığında ise, bebeklik döneminin ruhsal özelliklerine dönüşü ifade eden bir gerileme haliyle karşı karşıya olduğumuz söylenebilir. Burada, annenin vermiş olduğu kişilik temasına yeniden dönülerek yeni bir kimliğin kurulması söz konusudur. Burada şu hususun belirtilmesini yararlı görüyoruz: Atatürk'ün Lichtenstein'ın görüşleri açısından ele alınıp alınamayacağı meselesi incelenmelidir. Vamık Volkan'ın çalışmaları Atatürk'ün annesi tarafından bir kurtarıcı rolü için uygun görülmüş olduğu izlenimini uyandırmaktadır.

Lichtenstein, utanma duygusunun kişiliğin belirlenmesindeki rolünü ele alır. Bu konuda çalışan başlıca yazarlardan biri olan Lynd'e göre, utançla, yanlış bir şey yapmış olma durumları arasında gerçek bir bağlantı yoktur; buna göre, utanç duygusu yalnızca dış dünyaya ilişkin konular üzerinde durularak anlaşılamaz. Utancın dört unsurunun bulunduğu söylenebilir, bunlar, 1) teşhir, 2) beklenmedik bir durum olma, 3) uygunsuzluk, 4) zihin karışıklığı halleridir ki bu son durum rüyalarda öne çıkan bir özelliktir. Lynd'e göre, utanç bütün benliği etkileyen bir durumdur; bu yüzden de kişilik ya da kimlik konusuyla ilgilidir ve utançla suçluluk arasındaki farklılık, kişinin kendi toplumunun değerlerinin dışındaki değerlere ilişkin bir farkındalığa sahip olmasıyla açıklanabilir. Öte yandan, utanç deneyimi bireyin kendi varlığının "biricikliğini" algılaması sonucunu verebilir. Utanç karşısında iki farklı tepkinin gösterilmesi söz konusudur: utancın yol açtığı yaralanmanın reddedilmesi; benliğin utancın yol açtığı dönüşüm sonucunda başka bir boyutla ortaya çıkması ya da kişinin asıl benliğine kavuşması. Utanç duygusunun bu etkisi özellikle edebiyat analizi yapılırken kullanılabilecek bir özel-

Annenin çocuğa yaptığı şey, yani kimlik temasını çocuğun ruhuna işleme özelliği, ideolojilerin ergenlik çağındaki gençlere etkilerine benzer. Yeni bir ideoloji, belirli bir çağda mevcut tarihi ve sosyal koşulların geçerliliğini askıya alır; bu koşullar yeni ideolojiye insanın ki-şiliğini inkar eden unsurlar olarak gözükür. Bu açıdan bakıldığında, bütün tarihi hareketlerin insan kimliğinin yeniden tanımlanmasına dayalı olduğu söylenebilir. Yeni kimliği kabul etmeyen kişilerse takibata uğrar ve yok edilme tehlikesiyle karşı karşıya kalır. Özetle şunları söyleyebiliriz: bir kültürde, kişinin kendisini nesnel olarak gerçekleştirebilmesi için geçerli olan formların, o toplumu meydana getiren bireylerin önemli bir bölümüne, bireysel kimlik duygularını devam ettirmeleri olanağını sağlayamaması durumunda, bu tür bireylerin Erikson'un "pasif kimlik" adını verdiği ve benliğin temeline geri dönmekle açıklanabilecek ilksel bir döneme geri gitmeleri ve kimlik temalarına uyan yeni bir yorumu bulmaları söz konusudur. İdeolojiler önemli sayıda bireye kendilerini gerçekleştirmeleri için yeni ve anlamlı bir form önermeleri açısından etkilidir. Böylece, yeni ideoloji benimsenirken, eski ve yetersiz ideoloji de bir tarafa bırakılacaktır (Lichtenstein, 173). Bu çerçeve içinde, Atatürkçü ideolojiyle dinci ideolojilerin ya da liberal ideolojilerin karşılaştırılması yapılabilecektir.

lik taşımaktadır. Aşağılanma ve utanç verici durumlara düştükten sonra karakter dönüşümüne uğrayan karakterlerin incelenmesi ilginç sonuçlar verecektir[13].

Lichtenstein bu konudaki görüşlerini şöyle geliştirir: ona göre, dönüşüm (metamorfoz) ve kimlik sahibi olma durumlan, insan varoluşunun iki uç noktasıdır. Utanç, kimliğin terkedilmesi ve metamorfoza geçilmesi, yani "insan dışı bir varoluş biçimi"ne yönelmeye ilişkin isteklerin aniden yüzeye çıkması durumunda gösterilen bir tepkidir. Ego, söz konusu eğilimi bir tehlike olarak algılar ve buna endişe duyguları ile karşılık verir. Bu bakımdan, utanç duygusunun metamorfoza yönelik isteklere karşı bir mücadele durumunu gösterdiğini söyleyebiliriz. Lichtenstein, utancın, egonun aynılık özelliğini sürdürme kapasitesindeki bir çöküşü haber verdiğini söyler; utanç duygusunun ahlaki anlamda yapılan yanlışlıklara karşı gösterilen bir tepki, ya da insanın kapasitesinin altında kalması nedeniyle hissettikleriyle ilgili olduğu yolundaki görüşleri kabul etmez. Özetlersek: insan kimliğinin devam ettirilmesi, yine insanın içinde bulunan ve bir "kimliksizlik durumu"nu hedefleyen yönelimlerle çatışmayı gerektirir; "metamorfoz durumu" kimliğin dönüşümünü, özellikle mitlerde ve peri masallarında görülen figürler aracılığıyla temsil eder. Metamorfoz fikrinin altında, çocuğun annesiyle olan ilk sembiyotik birliğine geri dönme isteği vardır. Buna karşılık, söz konusu istek insanların içinde bulunduğu sosyal sistemlerin gerekleriyle şiddetli bir çatışma halindedir. Hem ideolojiler hem de dinler, insandaki metamorfoz eğilimini kendi hedeflerine ulaşmak için bir araç olarak kullanır. Buna göre, dinen ya da politik olarak yanlış sayılan işler yapanlara uygulanan "utandırmaya yö-

13) Lynd'in tanımına Lawrence'ın cinsel bir uyanışla yeni bir kimliğe doğru yönelen kahramanlarının uyup uymayacağı konusu ilgi çekici bir çalışma alanı oluşturabilir. Utanç konusunda ayrıca, bkz. Conigliaro, 2000.

nelik cezalar", bu kişilerin sosyal olarak kabullenilen rollerinden ayrılmaya zorlanarak gerileme durumuna sokulmaları, bir diğer söyleyişle, metamorfoza yönelik gizli isteklerini kabule zorlanmaları ilkesine dayanır.

Kimliğin gelişmesi konusunda Lichtenstein'ın görüşlerinden yararlandığı yazarlardan biri de Strauss'tur. Her iki yazar da insan kimliğine ilişkin gelişmenin açık uçlu olduğunu, kişilik temasının önceden tahmin edilemeyecek kadar çeşitli alternatiflere sahip olduğunu kabul etmektedir. Strauss, dönüşüm kavramının sürekli olmadığı kanısındadır. Buna göre, insanın temel eğilimi değişimden çok aynı kalmak doğrultusundadır. Öyle ki, değişmektense ölmeyi tercih eden insanlar vardır. Buna göre, kişinin kendisini kurban etmeyi seçmesi halleri, kişinin benliğinin ne olduğunu çevreye göstermeyi hedefleyen bir açıklama değeri taşır[14]. Strauss ayrıca kimliğin yalnızca bireysel olmadığını, aynı zamanda sosyal ve tarihi bir boyutu da bulunduğunu söyler. Bu durumda, toplumsal hayat bir tür iletişim sağlama yöntemi olarak ortaya çıkacaktır. "Paylaşılan bazı değer ve anlamların bulunması" ilkesine dayalı bu anlayış, sosyal sınıfların varlığını ve nasıl işlediklerini göstermesi açısından da önemlidir. Öte yandan, Lichtenstein, Strauss'un görüşlerini şu şekilde eleştirmektedir: Lichtenstein'a göre, kimliğin temel olarak sosyal düzen tarafından belirlendiği görüşü doğru değildir. Kuşaklar arasındaki farklılık, sosyal organizasyonların "gerçeklik"in ne olduğu konusunda standart bir anlam ya da uyuşma oluşturmaktaki yetersizliğinin bir sonucu olarak ortaya çıkmaktadır.

14) Bu açıdan bakıldığında, günümüzde sık rastlanan intihar bombacılarının psikolojisi hakkında fikir edinilebilecektir. Filistinli, Kürt ve Ermeni eylemcilerin davranışları, suikastçilerin genel psikolojisi de bu çerçeve içinde ele alınmalıdır. Conrad'ın romanlarında rastlanan suikastçilerin de bir kimlik teması çerçevesinde hareket edip etmedikleri konusu ayrıca ele alınmaya değer.

Lichtenstein'ın vurguladığı ve konumuz açısından önemli olan bir kavramsa, bir kişinin neden belirli bir kimlik biçimini geliştirdiği ve neden bir başka mümkün kişilik tipine kaymadığı konusundadır. Lichtenstein'a göre, psikanaliz bu soruya bir cevap verememektedir.

Öte yandan, Freud'un ilksel narsisizm kavramına göre, başlangıçta libidoya ait bütün duygusal yatırım egonun içinde yer alır; yani bu dönemde dış dünyanın nesnelerine yönelik bir ilgi söz konusu değildir. Bu kavramın, yani ilksel narsisizm kavramının ortaya atılması sayesinde, gelişme sürecinin iki yöne gidebilirliği, yani hem ileriye hem de geriye gidebilirliğine ilişkin kuramsal bir çerçevenin çizilebilmesi mümkün olmuştur. Bu durum aynı zamanda Kris'in geliştirdiği "egonun hizmetindeki gerileme kavramı"nı anlamamıza da olanak sağlar. Lichtenstein, birincil ve ikincil narsisizm kavramlarıyla insan gelişmesinin bu geri dönüşlülüğünü açıklamanın mümkün olduğunu söylemektedir. Lichtenstein, ayna imgesinin ruhsal sorunları olan kişilerin yaşamlarında oynadığı rolden yola çıkarak, yansılama olgusunun kimliğin belirlenmesindeki rolüne dikkat çeker. Buna göre, aynaya bakma, aynayla ilgili törenler, psikotik hastaların animistik inançlarını, kaybolan benliğin aynadaki imge aracılığıyla geri alınabileceğine ilişkin bir yaklaşımı ifade eder. Bu çerçevede, ayna rüyaları, ikizlerdeki ve biseksüellerdeki kimlik karmaşası, aynanın ifade ettiği anlam çerçevesinde ele alınabilecektir. Lichtenstein, narsisizm kavramının kabulünün, ilksel kimliğin ortaya çıkması ile yansılama deneyimi arasındaki bağlantının araştırılmasını zorunlu kıldığı kanısındadır. Aynı şekilde, yeni ortaya çıkan kimlik duygusu ile egonun ilişkisi de narsisizm kavramı çerçevesinde ele alınmalıdır. Egonun gelişmesinin başka bir varlıkla temas kurma ge-

reksinimi tarafından belirlendiği dikkate alındığında, görme, koku alma, dokunma gibi duyu izlenimleri yoluyla oluşan aynalama olgusunun önemi ve işlevi de daha iyi anlaşılacaktır. Bu türden arkaik yansılama deneyimi ilksel narsistik kimlik olarak ortaya çıkar[15].

Kişisel kimlikleri konusunda sorunları olan ve kendi kimliklerinin gerçekliğinden kuşku duyan hastalar üzerinde çalışan Spiegel'in bulguları da narsisizmin bu yönüyle ilgilidir. Bu açıdan bakıldığında, Spiegel, benliği diğer zihinsel durumların gelişmesi için bir çerçeve ya da sıfır noktası olarak değerlendiriyor diyebiliriz; Lichtenstein, Spiegel'in benlik olarak nitelediği şeyi "ilksel kimlik" olarak tanımlar. Yine bu çerçeve içinde olmak üzere, ilksel kimlik ya da benliğin devamlılığı ile cinsellik arasında sıkı bir bağlantı bulunduğu anımsanmalı-

15) Kişilik konusunu ele alan Kernberg, bireyin kendisini erkek ya da dişi olarak algılamasının biyolojik özelliklere göre değil, çocuğun bakımını üstlenmiş olan kişilerin yaşamın ilk 2-4 yılı içinde çocuğa vermiş olduklan cinsiyet rolüne göre belirlendiğini savunur. Cinsel kimlik, egonun sahip olduğu kimlik duygusunun temelini oluşturmaktadır. Bu yüzden, kimlik duygusuna ilişkin entegrasyon eksikliği durumlannın, genel olarak cinsel kimlik duygusuna ilişkin problemlerle birlikte ortaya çıktığı görülmektedir. Bu çerçeve içinde, cinsiyet değiştiren kişilerin ciddi kişilik sorunlan yaşadığı söylenebilir. Kernberg, kimliğin belirli bir benlik-nesnesinin kendisinden çok, "bu nesne ile kurulan ilişkilerle özdeşleşilmesi" suretiyle ortaya çıktığı kanısındadır. Burada, kişiliğin belirlenmesinde, bireyin birbirleri ile ilişki içinde olan benlikle ve "diğer"i ile aynı anda özdeşleşmesi biçiminde bir gelişme söz konusudur. Bu özdeşleşim sırasında, çocuğun kendi benliğine ilişkin temsili unsurlarla özdeşleşmesi ağır basıyorsa, heteroseküel bir kimliğin, anneyle kurulan ilişkide "anneye ilişkin temsili unsurlar"la özdeşleşim ağır basıyorsa, eşcinsel bir kimliğin ortaya çıkacağı söylenebilir. Özdeşleşimin "ilişki" ile yapılıyor olması biseksüelliğin psikolojik olarak kurulan bir olgu olduğunu düşündürmektedir (Kernberg, 11-12). Kernberg, narsistik kişilerin her iki cinsel kimliğe de sahip olduklarına ilişkin bilinçdışı kanılarının altında, başkalarına duyulan gereksinimin inkarı olgusunun bulunduğunu söyler. Bu durum, heteroseksüeller arasında kendilerini yansılayacak imgeler aranması, yani heteroseksüel ikiz temasında da ortaya çıkan bir durumla ilgilidir. Eşcinsel ikizlik ilişkisinde ise "diğer"inin penisinin savunma amaçlı olarak idealizasyonu söz konusudur. Bu diğer cinse yönelik bir haset duygusunun ortaya çıkmasına engel olmayı amaçlamaktadır. İkizlik fantezisinde, benliğe göre ne daha iyi ne de daha kötü durumda olan bir partnerin aranması söz konusudur (Kernberg, 153-4).

dır[16]. Bu ilksel benliğin anneyle çocuk arasındaki yansılama ilişkisine dayandığını da söyleyebiliriz. Yansılama sırasında, anne, bir "benlik-nesnesi" olarak, henüz gelişmemiş veya sallantıdaki kimliğin oluşumunda bir ayna görevi yapar. Yansılama ilişkisi anne ve çocuğun birbirlerinin imgesini büyütmeleri, yüceleştirmeleri ve çoğaltmalarına bağlı olarak kimliğin formunu belirler. Anne ile çocuk arasındaki yansılama ilişkisi karşılıklı olarak narsistik bir nitelik taşır.

Konuya sanat/edebiyat açısından yaklaşıldığında, öncelikle, çocuğun annesiyle olan yansılama ilişkisi içinde edindiği kimlik teması, temel plan gibi kavramların kullanılması yoluyla, başarısızlığa uğrayan, umulmadık işler başaran ya da karakterleri ve eylemleri sapmaya uğrayan edebi kişiliklerin daha kapsamlı bir biçimde değerlendirilmesi söz konusu olabilecektir. Gerçekten de, eğer kişiliğin bir temel planı ya da düzenleyici ilkesi varsa, bu plan ya da ilkeden sapmalar karakterde ciddi değişikliklere, tutarsızlıklara yol açacaktır. Başka türlü açıklanamayacak durumların anlaşılabilmesi için, sözü edilen kavramların kullanılması verimli sonuçlar verebilecektir. Örneğin, başansızlığa uğramış kahraman figürlerinin kimliklerini devam ettiremediklerini söyleyebiliriz.

Yukanda sözü edilen konuları tekrar ele alarak belirginleştirmeye çalışalım: Lichtenstein'a göre, gelişimsel alternatiflerin ilksel kimliğin kişilik teması olarak bireyin üzerine "mühürlendiğini", bunun kişiliğin "değişken olmayan" unsurunu oluşturduğunu söylemiştik. Daha önce de belirtildiği gibi, Lichtenstein'ın

16) Konuya sanat-edebiyat açısından baktığımızda, başka kimlikleri benimseyen yazar ve edebi karakterlerin, örneğin Selim İleri'nin *Kafes* romanındaki aslında erkek olup bir kadın çevirmen olduğunu hayal eden Neveser Reşat adlı karakterin ya da Orhan Pamuk'un *Beyaz Kale*'sindeki ikizlik ilişkisinin bu çerçevede ele alınması gerektiği söylenebilir.

görüşleri bu noktada Lacan'ınkiyle kesişmektedir. Her iki yazar da annenin bu alandaki belirleyiciliğini savunur. Lichtenstein'da annenin mühürlediği şey, Lacan'da annenin "arzusu" olarak çocuğa aktardığı şeydir[17]. Bu noktada, kişilik temasının ne olduğunu anne-çocuk ilişkisi çerçevesinde yeniden tanımlamaya girişebiliriz: kişilik teması, çocuğun kendisini, "annesinden gelen ve süreklilik gösteren özgül tepkiler alır biçimde algılayışını" belirleyen koşullar olarak nitelendirilebilir. Çocuk annesinden bu tür etkileri almak için uğraşırken, Lichtenstein'ın dikkat çektiği bir tehlikeyle karşı karşıyadır: eğer anneden çocuğa yönelen mesajlar, çocuğun doğal yetenekleriyle karşılayamayacağı "olanaksız bir kişilik teması"nı çocuğun kimliğine mühürlüyorsa, çocuğun yansılama reaksiyonu alma çabasının, iç kaynaklarını aşın derecede zorlaması söz konusu olabilir. Yaratıcı bir yetenek ve "olanaksız bir kişilik teması" söz konusu olduğunda, yaratıcı sanatçı ile sahtekar figürleri arasındaki ayırım ortaya çıkacaktır. Olanaksız kişilik temasını sanatsal başarıya dönüştürmek için iki unsurun denge içinde bulunması gerekmektedir: 1) Annenin beklentilerinin derecesi; 2) Çocuğun bu beklentileri sembolik bir biçimde dönüştürebilmesi için sahip olduğu kapasite. Olanaksız kişilik temasının uygulanması için gösterilen çabalar, bireyin içinde çok kişiliklilige yönelik bir potansiyele, aşın durumlarda da, gerçek "çok kişiliklilik" (multiple personality disorder) olarak tanımlanan patolojik durumun ortaya çıkmasına yol açabilir. Bunun yanı sıra, kişinin yaratıcı benliğini inkar ederek kendisine verilen sosyal bir role saplanıp kalması da söz konusudur. Konuya edebiyat çözümlemesi açısından bakıldığında,

17) Lichtenstein, sahte kimlik temasını Thomas Chatterton örneği üzerinden açıklar. Sözü edilen yazar, annesinin üzerine "mühürlediği" kimlik temasını gerçekleştiremediği için sahte bir kimlik geliştirmek zorunda kalmıştır.

gerçek potansiyellerini gerçekleştiremeyen ya da olamayacakları bir kişiliğe ulaşmak için çaba harcayan kişiliklerin, bu çerçevede ele alınabileceği söylenebilir. Lichtenstein bu noktada benlik kavramını tekrar tanımlamaya girişir ve benliğin, bireyin değişken olmayan kimlik figürleriyle uyum içinde olmak koşuluyla, mümkün olan bütün gelişimsel alternatifleri içerdiğini kabul eder. Tarihi koşullar ve kültür de kimlik temasının ortaya çıkmasında, daha doğrusu başarılıp başarılamamasında etken olur. Buna göre, belirli dönemlerde kültürel krizler yaşanmakta, belirli bireyler için o sırada mevcut bulunan kimlik temaları ve rolleri uygun düşmemektedir. Öte yandan, bireyin asıl kimlik temasının yerine başka bir kimlik temasının geçmesi mümkün değildir. Alternatif kimlik teması daha gerçekçi ve çevreye daha uygun gözükse bile bu birey için başarılması mümkün olmayan bir şeydir. Gerçekçi olmayan bir kimlik temasının oluşturulmaya çalışılması durumunda ise, Winnicott'un açıkladığı "sahte benlik" kavramı ile karşılaşmış oluruz.

İnsan kimliğinin gelişimi konusundaki araştırması, Lichtenstein'ı, "cinselliğin doğası" üzerinde fikir yürütmeye yönlendirmiştir. Buna göre aşkın başlıca iki işlevi vardır: 1) Bireyin yalnızlık duygusundan kurtulması, 2) sevilen kişiyle birleşme düşüncesi. Burada sevecenlik duygularının, ten hazlarına yönelik isteklerle bir araya geldiğini görüyoruz. Lichtenstein, orgazmın ego açısından işlevselliği üzerinde de durmuştur. Buna göre, kişinin kendisini gerçek hissetmesi, bir başka deyişle var olduğunu hissetmesi orgazmın sağladığı duygulardan biridir. Matematiksel bilimlerin gerçeklik duygusu mantığa, daha doğrusu, ikincil düşünce süreçlerine bağlıyken, bir konuda kanaate varmanın, ya da ikna olmanın kişiye verdiği gerçeklik duygusu, birincil düşünce süreçlerine bağlıdır. Orgazm bu ikinci türe yani bi-

rincil düşünce süreçlerine uygun bir gerçeklik duygusu uyandırmaya müsaittir. Eğer bireyin kendi varoluşunun gerçekliğini algılamasını sağlayacak daha ileri ego nitelikleri yeterince gelişmemişse, arkaik bazı özelliklerin regresif bir biçimde canlanmasından ve kişiye kendi varlığını doğrulayacak bir duygu vermesinden söz edebiliriz. Bir başka deyişle, orgazmın kişiliği doğrulayıcı bir unsur olarak kullanılması daha ileri ego işlevlerinin yeterince çalışmaması durumunda geçerlidir. Burada cinselliğin kişiliği desteklemek üzere kullanılması söz konusudur. Bu durumda, sürekli cinsel ilişki kurma ihtiyacındaki kişilerin durumu kişiliklerini destekleme konusundaki bir ihtiyaçla açıklanabilecektir. Sadizmin, libidoya yönelik dürtülerin kişiliğin doğrulanmasına yönelik işlevini yerine getirememesine karşı geliştirilen ve genital dönem öncesine ilişkin tatminsizlikle ilgili tepkileri ifade ettiği söylenebilir.

Konuya sanatsal ve edebi yaratıcılık açısından bakarsak şu söylenebilecektir: kişilikte ego ve süperegonun daha çok öne çıktığı bir denge durumunun oluşması, kişiliğin diğer alanlarında ister istemez bir dengesizlik haline yol açar. Olgun kişi, kendi içinde ve başkalarında gözlemlediği bilinçdışı motivasyona yönelik duyarlığı "azalmış" ve ruhsal yapısının unsurlarını tümden kapsamaya yönelik entegrasyon kapasitesi artmış bir kişidir. Bu açıdan, "olgunlaşamama" sözü edilen entegrasyon yeteneğinin kazanılamamış olmasını, ayrıca belirli duyarlıkların hâlâ korunuyor olabileceğini gösterir. Bu nedenle, henüz olgunlaşmamış çocuklarda ve ruhsal anlamda olgunlaşamamış psikotik kişilerde, zaman zaman, sözü edilen duyarlığa bağlı içgörülerin yaşanması normaldir. Bu aynı zamanda yaratıcı kişiliklerin bir özelliğidir. Burada şu da söylenmelidir: cinsellik ve saldırganlığın kişiliği doğrulamaya yarayan arkaik formları dışında, aynı iş-

leve yönelen duygular ve işlevler konusunda fazla bir şey bilinmemektedir. Buna karşılık, sanatsal yaratıcılığın benliği doğrulayıcı özelliğinden söz etmek mümkündür. Bu bize, kişilik zaafı içinde olup da sanatsal yaratıcılığa sarılarak kişiliğini dağılmaktan kurtarmaya çalışan kişilerin durumunu açıklar[18].

Kişiliğin oluşumunu gözden geçirdiğimizde şöyle bir gelişim çizgisiyle karşılaşırız: ilksel kimlik bir form olarak anneyle çocuk arasındaki yansılama ilişkisi içinde ortaya çıkar. Bu gerçek kimlik değildir çünkü kendi varlığına ilişkin bir bilinçlilik durumu sayılamaz, aslında bir tür düzenleme ilkesi olduğu söylenebilir. Bir anlamda, bir içerik değil geometrik bir forma benzemektedir. Bu açıdan Lacan'ın tanımlarına, özellikle de Jungcu arketip tanımlarına benzer bir özelliğinin olduğu da söylenmelidir. Çocuk bir form ya da potansiyel olarak mevcut bulunan ilksel kimliği kullanarak, alternatif kimlik olanaklarından birini gerçekleştirecektir. Bu sırada anneyle çocuk arasındaki ahenk çok önemlidir. Sonuçta, çocuk annenin beklentilerine uygun bir kişilik geliştirmektedir. Bu çerçeve içinde süperego önemli bir düzenleyici ilke olarak karşımıza çıkmaktadır. Çocuk, anne-babasıyla olan ilişkisinde, formel bir kimlikten gerçek hayatta kullanılacak bir hareket modeli çıkarma konusunda, ebeveynin sahip olduğu dönüştürücülük yeteneğini içselleştirmek suretiyle bir kimlik oluşturmaktadır.

Çocuğun, anne-babasıyla olan ilişkisinde yeterince sıcaklık görmemesinin, kişiliğin gelişimi açısından kalıcı ve çok olumsuz etkileri vardır. Lichtenstein'ın "kötücül hayır" olarak adlandırdığı bu olgu, çocuğun bağımsızlığının bir unsuru olarak

18) Edebiyatta da bu tip insanlar vardır. Örneğin, Tennessee Williams'ın *Iguana'nın Gecesi* adlı yapıtındaki ressam kız benliğini çeşitli genlimlerin etkisinde dağılmaktan korumak için resim yapmaktadır. Böylece sanat yapıtının önemli bir işlevini de görmüş oluyoruz (Lichtenstein, 278).

geliştirdiği, kendisinin diğer insanlardan farklı olduğunu gösteren "hayır" ya da "karşı çıkma" duygusundan farklıdır. Bu gelişim, çocuk aşağı yukarı 15 aylık olduğu sırada gerçekleşir. Spits'e göre, "hayır" kavramı çocuğun saldırganlık vasfı taşıyan kişiyle kurduğu özdeşleşim sonucunda gelişir. Öte yandan, çocuğu yönlendirmeye ve geliştirmeye yönelik "hayır" yukanda sözü edilen "kötücül hayır"dan farklıdır ve gelişimsel açıdan bir zorunluluğu ifade eder. Kötücül hayır çocuğun varlığının anne figürü tarafından tanınmaması, reddedilmesi durumunda ortaya çıkmaktadır. Bu tür kötücül hayır'ın yarattığı sonuçlardan biri şiddet ve saldırganlık olgularıdır. Varlığının inkar edilmesine katlanamayan kişi şiddete yönelebilir ve bu durum hem cinsellikteki hem de diğer nesne ilişkilerindeki şiddet olgusunu açıklamaya yarar. Kötücül hayır olgusuna kurban düşen çocuklar, nihai olarak bütün kuralları reddetme eğilimi gösteren, örneğin trafik kurallarına bile uyamayan kişiler olarak gelişirler. Bunlar özünde narsistik karakterlerdir ve edebiyattaki anarşist, nihilist, terörist karakterleri olduğu kadar tepkisel ve güdüsel davranışlarıyla dikkat çeken kişileri açıklamakta da kullanılabilir. Lichtenstein'ın, kötücül hayır'ın bir sonucu olarak saldırganlık duygularının ortaya çıktığı yolundaki görüşleri, bu yazarı Kohut'un saldırganlığın benliğin oluşumuna ilişkin sorunlar yüzünden ortaya çıkan bir yan ürün olduğu yolundaki görüşüne yaklaştırmaktadır. Başkalarını cinsel ilişkiye zorlama olgusunun temelinde de, cinsellikten zevk almaya yönelik bir beklenti değil, kişinin kayıtsız şartsız bir onaylanma duygusu elde etmeye yönelik çabası vardır. Bu onay kişiden dışarıya yansıtılan herhangi bir isteğin onaylanması anlamına gelmektedir. Bu açıdan, içgüdüsel dürtülerin kişinin kötücül hayır olgusu yüzünden uğradığı zaran gidermek için kul-

lanıldığı söylenebilir. Bu çerçevede, başkalarını baştan çıkarma ve çok sayıda cinsel partner edinme davranışları da aynı hedefe yönelmektedir. Kötücül hayır olgusundan acı çeken kişilerin, anneleriyle kurdukları yansılama ilişkisinde büyük sorunlar olduğu açıktır. Lichtenstein anne-çocuk ilişkisini açıklarken, bu ilişkide yaşanan şeylerin kalitesi üzerinde bir görüş geliştirir. Buna göre, kalite kişinin kendi içindeki haz ve acı duygularına ilişkin kavrayışından doğan bir algılama durumunu gösterir. Kişinin öznel bir varlık olarak onaylanması, yansılama ilişkisinin bir sonucu olarak zihnin kaliteleri arasında yer alır. Bu açıdan sorunlu olan kişilerin, zihinlerinin genel kalitesine ilişkin problemlerinin olduğu, kötücül hayır sorunu olan kişilerin gerçeklik algılarında da sorunlar olduğu söylenebilir. Burada, cinsellik ve saldırganlık faaliyetlerinin öne çıkmasının en önemli nedeni ise, diğer bütün nesne ilişkileri kötücül hayır'dan etkilenerek kalite kaybına uğrarken, cinsellik ve saldırganlık duygularının nesne ilişkileri kurmakta kullanılabilmesidir. Yani daha önce kötücül hayır olgusuna maruz kalmış bir çocuk, hayatının daha sonraki aşamalarında cinselliği ve saldırganlığı nesne ilişkileri kurmak için kullanabilir. Bunun nedeni ise, ide ilişkin dürtülerin yalnızca onaylayıcı özellik taşımaları, "hayır" kavramını içermemeleridir. Bu açıdan, tecavüz, işkence ve eziyet gibi eylemler, nesne ilişkilerinin regresyona uğramak suretiyle kullanılması ve böylece kişinin varoluşunun devam ettiği duygusuna ulaşmasıdır. Burada, kişinin başkaları tarafından serbest irade ve istekle kabul edilmesi olanağı bir tarafa bırakılmakta, bunun sonucunda ise daha da derin bir "hayır" duygusuyla karşılaşılmaktadır. Bu arada, partnerin ilişkiden zevk almasına izin verilmemekte, tam tersine acı çekmesi gerekmektedir. Çünkü acı bütün duyular arasında en yoğun

olanıdır ve acının dışarıdan algılanması da çok daha fazla kesinlik taşır[19].

Gerçekliğin algılanması sırasında ortaya çıkan sorunlar ve "gerçek"in ne olduğu konusunda toplumsal bir uzlaşmaya ulaşılamaması halinde, birey kimlik duygusunun tehlike içinde olduğunu hisseder. Bu noktada cinsellik devreye girerek kişiye varlığının devamlılık gösterdiğini, gerçek olduğunu duyumsama olanağı verir (Lichtenstein, 336). Burada, Kohut'un sözünü ettiği ve evinden uzaklaşan, örneğin, iş gezisine çıkan kişilerin cinsel maceralar yaşama eğilimlerine ilişkin olarak kurduğu modelin anımsanması yararlı olacaktır. Buna göre, evinden uzak kişilerin cinsel yaşamlarının hız kazanması ve serbestleşmesi süperego

19) Başta Marquis de Sade olmak üzere, Emily Dickinson, Robert Browning gibi birçok yazarda ve bu yazarların yaratımlarında "kötücül hayır" duygusunun yol açtığı olguları gözlemek mümkündür. Özellikle Sade'ın durumunda, evrenin antropomorfize edildiği, yani evrene insan özellikleri kazandırıldığı, buyüzden bütün evrenden gelen kozmik bir "hayır" duygusu ile karşı karşıya olunduğu söylenebilir. Kişinin varoluşunun inkar edildiğini hissetmesi kendisine ilişkin iyi bir duygu geliştirmesini engeller. Bu tür bireyler, kolayca, kendi varlıklarının olmamasından kaynaklanan bir dehşet duygusuna kapılabilirler Bu durumda, birey içgüdüsel dürtüleri harekete geçirerek, bir başka kişide varoluşunun mutlak ve koşulsuz bir biçimde onaylandığını gösterecek belirtiler bulmaya çalışır. Sade bu durumu metafizik olarak kaçınılamaz bir hal biçiminde tanımlamıştır. Ona göre, suç doğanın yasasıdır; her toplum bir suçlular toplumudur ve toplumun bireyle olan temasında da suçlu kimliği ağır basar. Bu açıdan birey de suçlu olmak durumundadır. Kişinin topluma tümüyle yabancılaşması kişinin kendi varlığını öne sürebilmesi için tek yoldur. Bu açıdan, suçluların, ahlak kurallarını tanımayan insanların varlığı normaldir ve bu kişiler kendi özgürlüklerini savunmaktadırlar. Bu, bir tür cehennem atmosferi ve buna bağlı bir gerilim durumu yaratır. Böylece cinsellik ve şiddete dayalı yan dini organizasyonların işlevine, öte yandan günümüzde gençlik kesimi içinde yayıldığı söylenen Satanizm gibi olguların analizine geçebiliriz. Öte yandan, narsistik karakterlerin yaşadığı gergınlık durumları, ben-olmayanın kişileştirilmesi ve tekinsizlik duygulan gibi olgular, hep kişinin öznesinin tanınmaması, bu alanda yaşanan temel bir güçlüğün yol açtığı bir sorun olarak görülmelidir (Lichtenstein, 299-322) Kernberg'ün bu konudaki görüşlerinin Lichtenstein'ınkiyle paralellik gösterdiği burada belirtilmelidir: buna göre, benlikle diğeri arasındaki sınırların yıkılması ancak en derin gerileme sırasında (regression), ya insanı kendinden geçiren aşk ya da şiddetli acı durumlarında ortaya çıkar. Burada ışkenceciyle işkence yapılanın ortaklığından söz edebilinz. Bu, benlikle öteki arasında tümüyle olumsuz bir ilişki biçiminin varlığını gösterir (Kernberg, 24)

denetiminin, bu denetimi temsil eden gerçek kişilerin o çevrede bulunmamaları nedeniyle zayıflamasından değil, kişinin benlik-nesnelerinden ve onların sağladığı doğrulamadan yoksun kalması, ayrıca alışık olunmayan ve iyi kavranamayan bir çevreye girmenin getirdiği gerilimlerden kaçınmak için cinselliğin bir "kişilik-doğrulayıcısı" olarak kullanılmasındandır. Olaya konumuz açısından bakıldığında, bir edebi karakterin cinsel anlamda başıboş bir hayat yaşamaya nasıl ve ne zaman başladığını görmek ve bunun nedenlerini araştırmak ilgi çekici olacaktır. Bu kişiliklerin "benlik-onaylanması" sorunu yaşayıp yaşamadıkları önemli bir konudur. Bu kapsamda, çağımız yazınında, özellikle post-modern yapıtlarda benlik sorunlarının ve çevreye duyulan güvensizliğin, cinselliğin kullanımıyla nasıl aşıldığı gibi konuların ele alınması ilginç sonuçlar verebilecektir. Bu çerçeve içinde dilin rolü de özel bir önem taşımaktadır. Psikanalizin uğradığı bir eleştiri de burada, yine dil ve gerçekliğin ne olduğu konusundaki görüşler çerçevesinde, ele alınmalıdır. Psikanalizin bir bilim olduğu iddiasıyla gerçekliğin ne olduğunu tanımladığı ve bu sayede yönetici sınıfları rahatlattığı ve onları yönetme işlevinde desteklediği, sosyal ve ekonomik açıdan bu grupların hizmetinde olduğu öne sürülmüştür. Buna göre, dil, çocukların üzerinde, sosyal yapının, yani aile, arkadaş grubu ve genel olarak toplumun, gerçeğin ne olduğu konusundaki görüşlerini, empoze etmektedir; insanoğlu doğuştan "gerçeklik"in ne olduğu konusunda bir bilgi ya da izlenim getirmediği için, bu konu dil aracılığıyla bireylere benimsetilmektedir. Gerçeğin ne olduğu konusunda çıkan anlaşmazlıklarsa, marijinal adı verilen karakterlerin perspektifini gerektirmekte, bu özel perspektif edebiyat alanında kullanıldığında, bazı roman kahramanlarının anlaşılması kolaylaşmaktadır.

III.
YARATICI KİŞİLİK

Schopenhauer, *İrade ve İdea Olarak Dünya* adlı yapıtında dehanın temel karakteristiğinin, parçanın içinde evrenseli görmek olduğunu söyler. Schopenhauer'den sonra gelen başka birçok araştırmacı yaratıcılık olgusunun kökenleri konusundaki bilgilerimizin oluşumuna katkıda bulunmuştur. Bununla birlikte, insan yaratıcılığının kökenleri konusundaki bilinmezlere gerçek anlamda ışık tutan ilk kişi Sigmund Freud'dur. Freud'un kurmuş olduğu psikanaliz ekolü çerçevesinde yapılan deha ve yetenek araştırmalarının bilinmesi bu nedenle çok önemlidir. Ancak, söz konusu çalışmaları ayrıntılı olarak incelemeden önce, psikanaliz kökenli olmayan araştırmacıların bulgularına ve görüşlerine değinilmesi, konuyu daha geniş bir perspektiften görmemize yardımcı olacaktır. Yaratıcı kişinin ortaya çıkmasında etken olan olguların ampirik bir biçimde taranması temeline dayalı olan bu çalışmalar, yaratıcılık yeteneğini, kişinin fiziki ve duygusal özellikleri temelinde açıklamayı hedefler. Aşağıda kısaca sözü edilecek olan bu çalışmalardan sonra, Freud'un yaratıcılık kuramı ele alınacak ve daha sonraki psikanaliz kökenli yaklaşımların bulgu ve görüşlerinden söz edilecektir.

İnsan yaratıcılığı konusunda çalışan birçok yazar, deha ile ye-

tenek arasında bir ayırım yapmıştır. Birçoğu psikanalist olmayan bu olan araştırmacıların bulguları ve bunlara dayalı görüşleri kısaca şöyle özetlenebilir: Söz konusu yazarların bir bölümüne göre yetenek doğuştan getirilen bir unsurdur; deha ise, örneğin Lange-Eichbaum'un kabul ettiği gibi (1932), sosyolojik, dini ve psikolojik unsurların bir araya gelmesiyle oluşan bir olgunluk durumunu gösterir. Yaratıcı kişilerin genel olarak zeki olduklan bilinmektedir. Buna karşılık, her zeki insanın yaratıcı olmadığı da açıktır. Cline, Richards ve Abe (1962) zekâyla yaratıcılığın bir kombinasyonunun, her iki unsurun tek başına olduğu zamanlara oranla, daha fazla akademik başan getirdiğini kaydetmektedir. Anastasi ve Schaefer (1971) ise yaratıcılık ve zekânın farklı ve birbirinden bağımsız unsurlar olduğundan kuşku duymaktadır. Büyük adamlann hayat hikâyelerinin incelenmesi de zekâ ile yaratıcılık arasında ciddi bir bağlantı olduğu düşüncesini desteklemektedir. Bu tür çalışmalar, felsefecilerin ortalama 170, şair, romancı ve oyun yazarlarının 160 ve bilim adamlarının 155 IQ seviyesinde olduğunu göstermektedir (Arieti, 344).

Nathaniel Hirsch (1931) dehalann 6 temel karakter özelliği olduğu kanısındadır. Bunlar: 1) Utangaçlık, 2) aşın duyarlılık, 3) samimiyet, 4) melankolik olma, 5) yalnızlığa ihtiyaç duyma, 6) arkadaşlık ilişkilerini önemseme, bu bağlantıları kutsal sayma, biçiminde sıralanabilir. Torrance (1962) yaratıcılığın hem duyarlılık hem de bağımsızlık gerektirdiğini söylemektedir. Batı toplumlarında duyarlılık dişil, bağımsızlıksa eril bir özellik olarak görüldüğünden, yaratıcı bir erkek çocuğun yaşıtlarına oranla daha feminen, kız çocuğunsa daha maskülen olması beklenebilir. Guilford (1954) yaratıcı kişinin özelliklerini incelerken şu noktalan vurgular: 1) Yaratıcı kişi problemlere karşı daha duyarlıdır; 2) Yaratıcı kişinin düşünce sistemi diğer insanlara oranla daha fazla akışkan-

lık gösterir. Bu akışkanlık, sözel ve çağrışımsal akıcılık olarak, öncelikle dile ilişkindir. Akışkanlığın asıl önemli yönü ise düşünceye ilişkindir ve düşünce akışkanlığı olarak adlandırılır. Guilford'a göre, yaratıcılığın bir diğer önemli unsuru esnekliktir. Bundan başka, özgünlük, bir şeyi yeniden tanımlayabilme, daha karmaşık yapıların oluşturulması için çeşitli yetenekleri bir arada kullanabilme de, bu unsurlar arasındadır (Guilford, 1957, 1959).

Yaratıcılık alanında çalışan en önemli yazarlardan biri olan Barron'a göre (1963), özgün düşünce, değişik durumlar karşısında uyum sağlamak için, beklenmedik türden tepkiler oluşturabilme yeteneğini ifade eder. Bu anlamda, özgünlük yaratıcılık fikrine çok yakındır. Barron bilim adamları üzerinde yaptığı gözlemlerde şu bulgularla karşılaşmıştır: 1) "Özgün kişiler" karmaşayı ve bir dereceye kadar dengesizlik durumlarını tercih ederler, 2) genel olarak ortalama insanınkinden daha karmaşık psikodinamiklere sahiptirler, 3) yargıları itibariyle daha bağımsızdırlar. 4) Kendilerini ifade etmede ve baskın rol oynamada diğer insanlara göre daha öne çıkarlar, 5) baskılamayı (supression) dürtü kontrolüne yönelik bir araç olarak kullanmayı reddederler. Özgün düşünce, baskılamanın en az seviyede olmasını ve daha üst dereceden bir entegrasyonun başarılabilmesi için, çözülme (disentegration) olgusuna bir dereceye kadar tahammül gösterebilmeyi de gerektirir. Barron, yaratıcı kişilerin geometrik düzen yerine, yeni bir algısal şema ile anlaşılabilecek ve uyumlu hale gelecek, aynı zamanda estetik duygular uyandıracak alanlara yöneldiklerini belirlemiştir[1].

1) Bu açıdan, Barron'un bulgulanyla, düzensizlik gereksiniminin, birincil düşünce süreçlerinin ve olgunlaşmamış formlann kabulü anlamına geldiğini söyleyen Arieti'nin görüşleri, birbirine yaklaşmaktadır. Düzen gereksinimi ikincil düşünce süreçlerine yönelik bir gereksinimi gösterir. Birincil ve ikincil süreçlerin bir birine uydurulması yoluyla ortaya çıkan üçüncül süreçse yeni bir şemanın ya da düzenin ortaya çıkmasına olanak verecektir

Barron yaratıcı kişilerin 12 temel özelliği olduğu görüşüne varmıştır: 1) Bu kişiler ortalamadan daha fazla gözlemcidir. 2) "Parça-gerçek"leri algılayıp ifade edebilirler. 3) Nesne ve olguları başkalarının gördüğü gibi görmenin yanı sıra, başkalarının görmediği gibi görmeyi de başarırlar. 4) Bilişsel yetenekleri açısından bağımsızdırlar ve bu yeteneklerine çok değer verirler. 5) Yetenekleri ve değerleriyle motive olurlar, 6) ortalama kişiye göre daha fazla fikri aynı anda taşıma, karşılaştırma ve sentez yapma yeteneğine sahiptirler. 7) Cinselliğe daha çok yönelirler, fiziksel olarak daha güçlüdürler ve daha duyarlıdırlar. 8) Bilinçdışı yaşamı ve fantezileri daha çok fark ederler. 9) Ortalamadan daha karmaşık bir yaşamları vardır ve evreni de ortalama insanın gördüğünden daha karmaşık bir yapı olarak görürler. 10) Psikolojik anlamda gerilemelerine (regression) ve tekrar normale dönmelerine olanak veren güçlü egolara sahiptirler. 11) Aşkta ya da mistisizmde rastlandığı gibi, nesne (başkası) ile özne (benlik) arasındaki farkın geçici bir süre için ortadan kalkmasına katlanabilirler. 12) Organizmalarının nesnel olarak özgürlüğü azami derecededir ve yaratıcılıkları bu özgürlüğün bir işlevidir[2].

Bilim adamlarının yaratıcılığı konusunu ele alan Anne Roe'ya (1952-53) göre, sosyal bilimciler arasında anne-babanın aşırı derecede korumacı olduğu bir aile yapısından gelmiş olma söz konusuyken, fizikçi ve biyologlarda, kişilerarası ilişkiler daha az ve sınırlı olup, yaşamın nispeten daha geç dönemlerinde kurulmaktadır. Öte yandan, bilimcilerle bilimci olmayanlar arasında çok ciddi ayırımlar bulunmadığı da Roe'nun belirlemeleri arasındadır. Buna karşılık, bilim adamları arasında yapılan bir araş-

2) Arieti yaratıcı kişilerin çoğu kez diğer insanlardan fiziki olarak daha güçlü oldukları yolundaki görüşü kabul etmez. Diğer hususlarda Barron'la görüş birliği içindedir.

tırmada, bu kişilerin babalarının iyi mesleklere sahip olduğu ve entelektüel başarılara büyük değer verdikleri görülmüştür. Babanın olmadığı yerde ise, bu rolü üstlenen bir öğretmen figürünün önem kazandığı görülmektedir[3].

Bernice Eiduson'un (1962) bilim adamları arasında yapmış olduğu araştırma da, bu kişilerin entelektüel düşünceyi çok önemsediklerini, yaptıkları işin iyi olduğunu ve kendilerinden başkası tarafından yapılamayacağını düşünmelerine yol açan bir narsisizme sahip olduklarını belirlemiştir. Bu olgu da, kişilik organizasyonunun yaratıcı etkinliklerdeki rolünü vurgulaması açısından konumuzu ilgilendirmektedir. Bilim adamlarının yeni, tanıdık olmayan ya da eski materyali yeni bir biçimde bir araya getirmeye yönelen, aynı zamanda, bu tür bir faaliyetin gerektirdiği gerilimi üstlenebilecek kişiler olduklan da Eiduson'un bulguları arasındadır.

Bir diğer konu ise yaratıcılığın süresidir. Yaratıcılığın nispeten erken bir dönemde bittiğine ilişkin görüşlerin yanı sıra, tam karşı fikri savunan görüşler de vardır. Bir yazarın en başarılı yapıtlarını oluşturduğu belirli bir dönemden bahsetmek bazı durumlarda mümkün gözükmektedir. Örneğin büyük İngiliz Romantik şairi Wordsworth, kariyerinin ileri yıllarında çok miktarda ancak kalite olarak düşük değerde ürünler vermiş ve bu yüzden alaylı bir biçimde "Wordswords" (laf-laf) ve "Worseworse" (daha-daha fena) olarak anılmıştır. Buna karşılık yaşlılığında da önemli yapıtlar veren sanatçıların bulunduğu da bir gerçektir. Jaques'in yapmış olduğu bir çalışma (1970), yaratıcı sanatçılar arasında 37 yaş civarının ortalamadan çok yüksek bir ölüm ora-

3) Bu konu bizi Kohut'un idealizasyon hattına getirmesi açısından da önemli gözükmektedir.

nını gösterdiğini ortaya koymaktadır. 35-39 yaşlan arasında ölüm oranı artmakta, 40-44 yaşlan arasında ise önemli ölçüde azalmaktadır. Bundan sonra ise sanatçılar da diğer insanlannkiyle aynı seviyede bir ölüm oranına sahip olmaktadır. Jaques'e göre, bu dönemi atlatan yaratıcı kişilerin yaşamlannda şu dönüşümler ortaya çıkmaktadır: 1) Yaratıcılık sona ermekte ya da azalmaktadır; 2) Yaratıcılık ilk kez bu dönemde ortaya çıkmaktadır; 3) Yaratıcılığın nitelik ve niceliğinde bir değişiklik ortaya çıkmaktadır. Buna göre, yirmili ve otuzlu yaşlardaki yaratıcılığın özellikleri, daha sonraki dönemlerin yaratıcılığından farklılık göstermektedir. İkinci dönemde de ilk dönemdeki kadar esinlenme olanağı bulunmakla birlikte, esinlenme ile ürünün ortaya çıkmasına kadar geçen ara aşamalar büyük önem kazanmaktadır. Bu açıdan, ilk dönemin ürünlerinin Romantik dönemin sanatçılanna ve onlann sanat anlayışına uyduğu da söylenebilir. Sanatta spontane olmayı savunan bu anlayışın gençlik dönemi yaratıcılığına daha uygun olduğu da bir gerçektir. Bu durum belki de Wordsworth'ün hayatının orta ve yaşlılık dönemlerinde büyük bir şair olmaktan neden çıktığını anlamamıza da yarayabilir[4].

Yaratıcı kişiliklerin özelliklerine ilişkin çalışmalara yönelik bu girişten sonra, Freud'un sanatçılarla ilgili görüşlerini ele alabiliriz. Freud, yaratıcılık üzerine keşiflerini, daha çok, insanın iç dünyasının işleyişini bulmayı ve bilindışı motivasyonun hangi

4) Arieti, yaratıcı kişi 35 yaşına kadar yaratıcılık faaliyetine başlamamışsa, daha sonra yaratıcı olma olasılığının ciddi biçimde zayıfladığı kanısındadır. Bu yazar, yaratıcılığın yaşla bağlantısı konusundaki değişik görüşleri inceledikten sonra, yaratıcılığın herhangi bir yaşta ortaya çıkabileceği, belleğin bu açıdan çok önemli olmadığı, yaşlılıkta yitirilen bellek etkinliklerinin hayata yönelik daha geniş bir vizyonun kazanılması ya da çağrışım güçlerinin artması gibi unsurlarla telafi edilebileceği kanısına ulaşmaktadır.

ilkelere dayandığını göstermeyi hedeflediği çalışmalar sırasında gerçekleştirmiştir; bu yüzden söz konusu görüşleri çok sistematik sayılmayabilir. Yazar, sanatçı kişiliğini ele aldığı 1917 tarihli bir çalışmasında, sanatçının biseksüelliğinin ve yaratım süreci içindeki pasif tutumunun yaratıma katkısı üzerinde durmuştur. Buna göre, sanatçının mutlak anlamda kadın ya da erkek olarak nitelendirilememe özelliği, onun her iki cinsin de ruh durumlarını anlamasına olanak vermekte, pasif bir tutum takınması ise, değişik deneyimlere kendisini kapatmaması, hem iç hem de dış dünyanın uyarımlarına açık olması anlamına gelmektedir. Freud'a göre, yazar, "baskılama bariyeri" belirli ölçüde esneklik taşıyan ve bilinçaltının konuşmasına izin verecek cesareti olan kişidir. Freud bu durumu, sanatçıda "bastırma mekanizmasının esnekliği" kavramı ile açıklamaktadır. Bu kavramın anlaşılması için, Freud'un geliştirdiği topoğrafik kuramın kısaca anımsanması yararlı olacaktır. Freud, insan zihnini üç tabaka olarak değerlendirmiş, bunlan bilinç, önbilinç ve bilinçdışı olarak adlandırmıştır. Bilinçdışı, zaman ve mekân kavramlarının, gerçeklik prensibinin geçerli olmadığı, hayatın ilk dönemine ait duygu, düşünce ve isteklerin egemenliğindeki ilkel bir tür psikolojik alanı gösterir. Bu alanda bulunan malzemenin bilinç düzeyine çıkması ise, hem bireysel hem de toplumsal nedenlerle arzu edilmez; öyle ki, bilinçdışından bilince sızma olması durumlarında, kişinin endişe duyguları yaşaması söz konusudur. Bilinçdışından bilince malzeme geçmesinin, rüyalar, büyü, oyun, psikopatolojik semptomlar, gündelik hayatta rastlanan dil sürçmesi gibi olgular ve sanat yapıtları aracılığıyla gerçekleştiğine daha önce de değinilmişti. Buna göre, bilinçdışından bilince geçiş serbest değildir ve bir tür sansür gücü bu geçişi denetler; mümkün olduğu ölçüde sınırlamaya çalışır. Bu konuda temel araç, bilinç-

dışı ile önbilinç arasında bulunduğu kabul edilen bir tür duvar, "baskılama bariyeri"dir. İşte Freud'un sözünü ettiği "bastırma mekanizmasının esnekliği" kavramı, bu bariyerin ya da duvarın, göreli olarak geçirgen olabilmesi durumunu ifade etmektedir. Bir diğer deyişle, sanatçı kendi bilinçdışındaki materyali ortalama insandan daha rahat bir biçimde elde edebilir; çünkü bilinçdışı ile bilinç arasındaki duvar ya da zar geçirgen özelliktedir[5].

Sanatçının "baskılama bariyeri"nin esnekliği sayesinde bilinçaltından gelen malzemeyi ele alıp işleme olanağı bulduğunu kabul ettikten sonra, bu malzemenin hangi ilkelere göre işlenip dönüştürüldüğü ve sanat yapıtının nasıl ortaya çıktığı konusuna geçebiliriz. Freud, sanatçılarla ilgili çalışmalarında, şairin rolünün, çocuğun aynı cinsten ebeveynle rekabet ve karşı cinsten ebeveynle yakınlık kurma duygusunu ifade eden oidipal durum ve buna bağlı olarak kişinin toplumla iletişim kurma gereksinimleriyle ilgili olduğunu öne sürmüştür. Buna göre, sanat yapıtında, ilksel "baba öldürme isteği"nin kurguya aktarılması ve gruba sunulması söz konusudur. Böylece, hem baba öldürme istekleri yer değiştirmiş olur, hem de ikincil kazanımlar olan sosyal kabul ve şöhret elde edilir[6]. Görüldüğü gibi, Freud yaratıcı-

5) Görüşlerini kapsamlı bir biçimde ele alacağımız Ernst Kris'in sanatçının psikolojisini tanımlarken yola çıktığı nokta da, önemli ölçüde, Freud'un bu buluşundan kaynaklanmaktadır. Bu alanda, Kris'ten önce çalışan diğer bazı yazarların katkısı da benzer bir doğrultudadır. Örneğin, Lowenfeld'e göre (1941), sanatçı yaşamının erken dönemlerinde ortaya çıkmış travmatik olayları tekrarlar; burda bir zamanlar pasif olarak yaşanan şeylerin aktif olarak tekrarlanması söz konusudur. Bu konunun travmatik bir deneyim üzerinde kontrol sağlama ve onu artık acı vermeyecek bir forma sokma girişimiyle ilgisi vardır. Bergler'e göre ise (1950) sanat yapıtı oral-mazoşistik eğilimlere karşı savunma anlamına gelir; bu görüşün travmatik olay üzerinde kontrol kurma fikriyle bağlantısı ise şöyle kurulabilir: travma yalnızca acı verici bir olay olarak kalmamakta, cinselleşmiş bir biçimde mazoşistik bir hazzın kaynağı da olabilmektedir.

6) Özellikle Kris'in kuramında egemen olan bu yaklaşım, sanatçıyı, yer değiştirmiş isteklerini gerçekleştirmeye çalışırken, aynı zamanda güvence arayan oidipal çocuğa benzetir. Freud sonrası kuramlar ise söz konusu modele preoidipal dönemin özelliklerini ve gereksinimlerini de eklemişlerdir (Skura, 181)

lıkla nevroz arasında büyük bir benzerlik görmüştür ve yaratıcılığı açıklamak için kullandığı en önemli kavramsa "yüceltme" (sublimasyon) mekanizmasıdır. Bu kavram, cinsel-saldırgan enerjinin asıl amacından sapması ve başka bir amaca yönelmesi biçiminde tanımlanabilir. Freud'a göre, çocuğun merakı ve tatmin edilemeyen ilgileri başlıca üç yolla kontrol altında tutulur. Bunlar: 1) Dinsel kurumlardaki uygulamanın da gösterdiği gibi, "tehlikeli bir ruhsal içeriğin"[7] nihai olarak nötralize enerjiye dönüştürülmesini sağlayan "bastırma mekanizması", 2) tamamıyla bastırılmamış bir içeriği ifade eden ve hem düşünce süreçleri, hem de semptom oluşumu biçiminde ortaya çıkan "savunma mekanizmaları" ve 3) diğerlerine göre daha az bulunan ve cinsel merakın bir başka merak ve araştırma türüne dönüşmesi, bunun sonunda ise yaratıcılığın ortaya çıkmasını sağlayan "yüceltme mekanizması", olarak tanımlanabilir[8].

Freud yaratıcılığı gündüz düşlerine benzetmiştir. Gündüz

7) Dünyayla, özellikle cinsellikle ilgili konular, genel olarak tanının dışında kalan bütün alanlar bu kategoriye girer.

8) Freud, 1905 yılında yayınladığı bir çalışmasında, "kendi içinde tehlikeli sayılabilecek bir eğilime karşı, psişik kapasitenin artması" olgusundan söz eder. Burada, egonun tehlikeli sayılan, yani cinsellik ve saldırganlıkla ilgili ve bilinçli olarak kabul edilemeyecek eğilimlere karşı geliştirdiği bir savunma kapasitesi, bu kapasitenin bir ifadesi olan "yüceltme" (sublimasyon) yeteneği söz konusudur. Bu noktada, Freud'un tanımladığı birincil ve ikincil düşünce süreçlerinin de kısaca anımsanması yararlı olacaktır. Birincil düşünce süreçleri, enerji akışı, gerçeklik ilkesinin bulunmaması, cinsellik ve saldırganlıkla ilgili içeriğe sahip olma ve "normal zamanlarda bilinç seviyesinde algılanmama" gibi özelliklere sahiptir. İkincil düşünce süreçleri ise, bilinçli rasyonel düşüncenin egemenliğinde, gerçeklik ilkesinin ve esas olarak egonun bilinçli kısmının denetimindeki gündelik düşünceyi ifade eder. Birincil düşünce süreçleri, kendine özgü, "mantık-öncesi" olarak adlandırılabilecek ve von Domarus ilkesi çerçevesinde işleyen bir çağrışımlar zincirine bağlıyken, ikincil düşünce süreçleri, gündelik mantık ya da Aristoteles mantığı olarak adlandırılan düşünce sistematiğinin kurallarına uyar. Bu açıklamadan yola çıkarak, Freud'un yüceltme olarak tanımladığı mekanizmanın, cinselliğe ve saldırganlığa ilişkin birincil düşünce enerjilerinin yer değiştirmesi ve nötralize olması, nötralize olmuş bu enerjilerin ikincil düşünce süreçlerinin de katılmasıyla yaratıcı etkinliklere dönüşmesi, aynı zamanda güdüler üzerinde de hakimiyet kazanılması amaçlarına hizmet ettiği söylenebilir.

düşleri ve fanteziler esas olarak gündelik hayatta tatmin olmamış kişilere özgü olduğundan, Freud gündüz düşü[9] kuranları da, yaratıcı kişileri de, özünde mutsuz insanlar olarak algılar. Freud sanatçının yapıtında gündüz düşlerini gizlediğini, böylece "başkalarının fantezilerine gösterilecek izleyici/okuyucu tepkisi"nden kaçındığını da kabul eder. Böylece, yapıtın egotistik doğası yumuşamakta, sanatçı, izleyici/okuyucuyu tümüyle biçimsel, estetik bir zevk önerisiyle kandırmakta, ona bir tür rüşvet vermektedir (Freud, 1908). Öte yandan, Freud psikanalizin yaratıcı yeteneğin özünü ya da artistik tekniği açıklamakta başarılı olmadığını düşünmüştür. Freud'un asıl ilgilendiği konu yaratıcılığı sağlayan motivasyonun nereden geldiğini bulmaktı; bu bakımdan "yaratıcılığın kendi özü"nün ne olduğu konusu üzerinde fazla durmamıştır. Burada karşımıza çıkan sorun, neden yalnızca az sayıda sanatçı-yazarın kişisel deneyimlerini ve motivasyonlarını sanatsal üretime dönüştürebilmiş olduklarıdır. Neden yalnızca bazı kişiler yaratıcı olma ihtiyacındadır? Öte yandan, Freud'un çalışmaları "sadece ruhsal çatışmadan doğan yapıtlar"ın, ikinci ya da üçüncü dereceden yapıtlar olduğunu göstermiştir. Gerçek sanatta ise, sanat nevrozu aşmakta, kişiye başka bir açılım sağlamaktadır. Bu durum dikkate alındığında, sanatın

9) Freud'un kuramında, rüyaların istek gerçekleştirmeye mi yöneldiği yoksa bir deneyimi değişik biçimde ifade etmeye yönelik zihin durumu mu olduğu noktasında bir çatışma vardır. Belirli edebiyat metinlerinin nasıl işlev kazandığını anlamak için rüyalardaki çatışmadan yola çıkmak iyi bir başlangıç noktası oluşturacaktır. Rüya tek bir istekten değil, çeşitli bakımlardan birbirine bağlanan çağrışımlar, düşünceler ve imgelerden oluşan bir sistemdir; bu sistem kendisini tuhaf ve umulmadık biçimlerde ifade eder. Freud rüyanın ardında tek bir istek olduğunu keşfettiğini düşünmüştür ancak keşfettiği şey, rüyayı motive eden düşüncelerin, Freud'un yöntemleriyle analiz edildiği zaman, tek bir kaynak ya da istek illüzyonu yaratacak biçimde bağlantı içinde olduklarıdır. Rüyalar başka yöntemlerle ele alındıklarında başka anlamlar vereceklerdir (Skura, 147). Gündüz düşleri tanınabilir bir gerçekliği, fantezilerse tanınabilir psişik bir gerçekliği ifade eder. Buna karşılık, rüyalar tanınabilir bir gerçekliği değil, o gerçekliğin kodlanmış bir versiyonunu oluşturur. Bu üç oluşumu birbirinden ayıran, malzemelerini nasıl ifade ettikleridir (Skura, 126)

ve yaratıcılığın özünün anlaşılması konusunun Freud'dan sonraki psikanalist kuşakları ilgilendirmesinin nedeni de açıkça görülecektir[10].

Freud'un öğrencisi ve daha sonra da rakibi olan Carl Gustav Jung'un yaratıcılıkla ilgili görüşleri şu şekilde özetlenebilir: yaratıcılık iki durumda ortaya çıkar. Bunlardan birincisi psikolojik, ikincisi "esinle gelen imgeye" (vision) dayalı yaratıcılık türleridir. Psikolojik yaratıcılıkta, malzeme insan bilincinden gelir ve bu tür etkinlikler ve ürünler insan anlayışının sınırları içinde kalır. Yani bu türün insan zihniyle kavranamayacak hiçbir yönü bulunmamaktadır. Esine dayalı yaratıcılıksa (vision) Jung'un asıl üzerinde durduğu alandır. Burada kullanılan malzeme, insanın kişisel yaşamından değil, derinlerden, kolektif bilinçdışı denilen yerden gelmektedir. Burada yaratıcının rolü nispeten pasif bir roldür, eserde sanatçının müdahalesinden çok bir arketipin canlanması söz konusudur. Bu durum, aynı zamanda, esere evrensel bir anlam ve önem de kazandırır. Yaratıcılık açısından bakıl-

10) Freud sonrası gelişmeler aşağıda ele alınan yazarın görüşleri çerçevesinde örneklendirilebilir. Üçüncü Güç Psikolojisi'ne mensup bir yazar olan Robert de Beaugrande, Freud'un yaklaşımını şu şekilde eleştirmektedir: Freud karamsardır; insan doğası üzerine görüşleri nevrotik ya da olgun olmayan kişiliklerden derlenen bilgi ve izlenimlere dayalıdır. Freud'un görüşlerine dayanan edebiyat eleştirisi de aynı sorunlara sahiptir. Yazara göre, Freudcu yorum, edebi eseri, konu, karakter ve benzetmeleri itibariyle çocuksu bir çerçeveye yerleştirir. Beaugrande, Bernard Paris'in çalışmalarını ele alarak, onun metni, çocuksu bir dünyanın kurgulanması için kullanmadığını, karakterlerin, eylem ve eylem nedenlerinin, yazarların onları temsil ettiği biçimde ele alınmasını ve açıklanmasını sağlayan bir yöntem önerdiğini söyler. Paris'e göre, gerçekçi (mimetic) karakterizasyon bir edebiyat ilkesidir ve insan yaşamlarında gözlenen karakter izleklerine uyar.
Beaugrande, çatışmanın psikolojik yoksunluktan kaynaklandığını, Freud'un düşündüğünün aksine, temel insan gereksinimlerinin uygarlık ve üst dereceden değerlerle çatışmadığını savunur (Beaugrande, 293-296). Gerçi, Üçüncü Güç Psikolojisi de, Freud gibi, tatminsizliklerin çocukluk döneminde başladığını kabul etmektedir; ancak çocuğun gereksinimlerini kendini gerçekleştirmeye yönelik istekler olarak niteler, Freud'un çocuğa izafe ettiği öldürme ve cinsel anlamda ele geçirme fantezilerini kabul etmez ve bu açıdan Kohut'un benlik psikolojisine yaklaşır.

dığında, Jungcu kolektif bilinçdışı ile Freudcu bilinçaltının pratik anlamda aynı işlevi gördükleri söylenebilir. Jung'un görüşleri sanat yapıtının tahmin edilemeyen yenilik özelliklerini açıklayamadığı için eleştirilmiştir[11]. Jungcu görüşler günümüz sanat-edebiyat eleştirisinde yaygınlığını korumaktadır. Bu görüşlere, çağdaş psikanaliz ekolleriyle benzerlikleri ve bu ekolleri etkilemeleri açısından zaman zaman yer verilecektir.

Sanatçı kavramı üzerinde çalışan ilk kuşak psikanalistlerinden en önemlisi olan Otto Rank'tan söz etmek gerekir. Rank, kahraman mitleri ve sanatçı figürü üzerine yaptığı çalışmalarla, günümüz sanat/edebiyat eleştirisinde etkileri hissedilen önemli açılımlar sağlamıştır. Rank, sanatçıyı sanat yapıtının işlevi açısından ele alır: ona göre, sanat yapıtı sanatçıyla yapıtı algılayan kişiler arasında ruhsal bir birlik durumunu öngörür. Bütün evrenle birlik fikrini de taşıyan bu ilişki, Freud'un tanımladığı "oceanic"[12] duyguyla da bağlantılıdır. Konumuz açısından, sanatçının sanat yapıtı aracılığıyla diğer insanlara ulaştığını, bunun sonucunda ise, iki tarafın psikolojileri arasında bir bağlantı, giderek bir birlik durumunun ortaya çıktığını söyleyebiliriz. Bu durumda, sanatçı diğer insanlara ulaşma ihtiyacı içinde olan bir kişidir demek mümkündür. Sanatçıyı sanatçı yapan bir diğer özellikse, onun hem bireylere, hem de topluma yönelik tavrının yine bi-

11) Arieti, Jung'un arketiplerin içeriklerine göre belirlenmeyecekleri yolundaki görüşünü ele alır ve Jung'un bu görüşü yalnızca bir yazısında (1959) kullanmış olduğunu, genel olarak yazdıklarında arketiplerin içerik ve anlamlarının olduğu izlenimini verdiğini söyler (Arieti, 27). Jung'un görüşlerinin kapsamlı bir incelemesi için bkz. Philipson, *Outline of a Jungian Aesthetics* (1963).

12) Freud bu kavramı, kişinin kendisi ile dış evren arasındaki sınırların kalktığını hissettiği "aşkınlık" (transcendental) durumları için kullanmıştır. Dinsel coşku hallerinin "oceanic" duygunun etkisi altında ortaya çıktığı kabul edilmektedir. Bu duygunun temelinde anne-çocuk birliğinin ve çocuğun anne göğsüne ilişkin izlenimlerinin yattığı düşünülmektedir. Oceanic duyguya daha sonra da değinilecektir.

reysel bir tavır olması, sanatçının bireyliğinin öne çıkmasıdır. Rank, sanatçının bir tür ölümsüzlük peşinde koştuğunu, bu ölümsüzlüğüyse, zamanına hakim olan belirli kurallara, ya da bir tür sanatsal devrim neticesinde, kendi geliştirdiği kurallara uyarak yarattığı eseri aracılığıyla gerçekleştirdiğini söyler. Şu halde, sanatçının ölümsüzlük peşinde koşan bir birey olduğunu, bunun gerisinde ise ölüm korkusunun bulunduğunu söyleyebiliriz. Rank'a göre, sanat yapıtı "ölümsüzlük" fikrini temsil eder ve ruhun ölümsüzlüğünü "somut olarak göstermesi" açısından önemlidir. Bir yapıtın ortaya çıkması, bireysel sanatçının ölümsüzlük isteğini, ölümsüzlüğü kavramsallaştırmasını gösterdiği kadar, toplumun bu konudaki fikirlerini ve beklentilerini de ifade eder ve karşılar (Rank, 12-15).

Rank'a göre, sanatçının nevrotik bir kişilik olduğu, sanat yapıtının da nevrotik bir ürünü ifade ettiği yolundaki görüş gerçeği tam olarak yansıtmamaktadır: sanatçı, temel faaliyeti kendi kendisini eleştirmek olan nevrotikten farklıdır. Sanatçı da kendisini eleştirmektedir; ancak, bu eleştiri onun kendi kendisini kabul etmediği anlamına gelmez. Sanatçı kendi varlığını kabul eder ve olumlar; bu varlığı sevilecek ve değerli bir şey olarak görür. Bir anlamda, sanatçının temel yapıtının kendisi olduğu kabul edilmelidir. Sanatçı kendi kendisini yaratan kişidir; bu anlamda bir tür tanrı olduğu da söylenebilir. Rank sanatçının artistik faaliyeti aracılığıyla ölümü, yaşama dönüştürdüğünü, böylece bireysel ölüm korkusunu aşarken topluluğun ölüm korkusunun hafiflemesine de hizmet ettiğini söyler. Sanatçı bunu yaparken, yaşamın içinde bulduğu formları ve malzemeyi kullanır, ancak yaşamın içinde bulunan şeyler, bir taraftan da, ister istemez ölümü çağrıştıracaktır. Bu yüzden, sanatçının ölümü aşma çabaları tam bir sonuç veremez. Rank'ın bu görüşünün tartışmalı bir görüş olduğu burada belirtilmelidir. Gerçekten de, sanatçının sürekli yapıt ver-

me ihtiyacı duyması, örneğin, ürettiği şeylerin gerçekten yaşamadığına ilişkin bir endişeden mi kaynaklanır? Yani sanatçı tekrar tekrar deneyerek ölümsüzlüğe ulaşmaya mı çalışmaktadır?

Rank, sanatçının kişiliğini daha iyi tanımlayabilmek için, onun ruhsal durumunu nevrotik ve psikopatın ruhsal durumlarıyla karşılaştırır. Nevrotik, güdüleri üzerinde aşırı derecede kontrol kurmaya çalışan bir bireydir; yaratıcı kişilikteyse iradenin rolü daha baskındır, kişi içgüdülerinden kaynaklanan malzemeyi yaratıcı bir etkinlikte bulunmak için dönüştürebilir. Psikopatta ise, irade içgüdüleri kontrol etmek yerine onların hizmetine girmiş vaziyettedir. Bir nevrotiğin yaratıcı etkinlikte bulunması pek çok güçlük içerir. Yaratıcılık, bir bakıma tanrıyla rekabet anlamına geldiğinden, nevrotik, tanrıyla –ve onun temsilcisi olarak da anne-baba figürleriyle– rekabet etmekten kaynaklanan şiddetli suçluluk duyguları yaşar. Bu duygunun ve eseri yaratmak için kullandığı ruhsal enerjinin açtığı gedik yüzünden, yapıtın tamamlanma aşamasında, bütün gücünü kaybedebilir. Bir yapıtın yaratılmasından sonra sanatçılarda bazen görülen ruhsal çöküntü ve yorgunluk durumları bununla ilgilidir. Rank'a göre, sanatçıyı nevrotikten ayıran bir diğer unsur, sanatçının irade gücünü, içinde bulunduğu ya da gelişimine katkıda bulunduğu bir ideoloji çerçevesi içinde, üretime yönlendirmesidir. Nevrotik böyle bir şeyi ya başaramaz ya da, eğer bazı yapıtlar üretebilirse, bunun için ağır bir bedel ödemek zorunda kalır. Sanatçıyla nevrotik arasındaki temel farksa, onun geçmişte yaşadığı travmatik olayları aşabilmiş olması ya da bu travmadan kaynaklanıyor olabilecek tutuklukları telafi edebilmesidir[13]. Bu ba-

13) Anarşist ve politik aktivistin sanatçıyla karşılaştırılması açısından bkz. Dianne Weisgram (1976). Otto Rank sanatçıyla nevrotiği ayırırken, nevrotiğin hayattan korktuğunu, sanatçının kendisini ifade edebilen ve hayatı olumlayan bir insan olduğunu söyler. Rank'ın görüşünden yola çıkarak, yalnızca insanların değil yapıtların da yaşamı olumlama ve olumlamama noktasında ayrılması mümkün görünmektedir.

şarı sanatçının tek bir girişimiyle elde edilebileceği, "büyük bir yapıt" aracılığıyla sağlanabileceği gibi, kimi zaman da, bütün bir hayat süresine yayılan sürekli bir çabayı gerektirebilir.

Sanatçının yapıtını kimin için ürettiği konusu da Rank'ta önemli bir konudur: Romantik sanatın ortaya çıkmasıyla birlikte, sanatçının anonim kimlikten iyice sıyrılarak bireysel varlığı çerçevesinde faaliyet gösterdiğini biliyoruz. Burada bireyin kitlelerin önüne geçmesi, onların hoşuna gitmek yerine, kendi özel izleyicisine hitabetmesi söz konusudur. Bu bireysel izleyici bazen tek bir kişi olabilir, hattâ bu kişinin sanatçının kendi iç dünyasında bulunan, gerçek dünyada karşılığı bulunmayan sanal bir figür olması bile mümkündür. Bu durum, sanatçının kendi "ego ideali" için yaratımda bulunup bulunmadığı sorusunu sormamıza yol açmaktadır. Rank'a göre, içselleşmiş ana baba figürlerinden kaynaklanan "ego ideali"nin, aynı zamanda kişinin kendisine ilişkin beklentilerini de içinde barındıran "ideal ego"nun da dahil olduğu "içsel bir izleyici kitlesi"nin onayını kazanmak, sanatçının en büyük beklentisi olarak gözükmektedir.

Rank, sanatçının yaratıcı dinamizminin, "kendi ölüm endişeleriyle, içinde bulunduğu zamanın ölüm anlayışı arasındaki çatışma"dan kaynaklandığını düşünmektedir. Öte yandan, modern sanatta, ilkel çağlar sanatçısının ölümsüzlük endişesi ve duygusundan çok, yaşamın ve yaşam deneyimlerinin yol açtığı korkular egemendir. Rank, buradan yola çıkarak, nevrotikle sanatçı arasındaki ayırımı yeniden tanımlamayı dener. Öncelikle zevk kavramını ele alır. Rank'a göre, zevkin özü "kısa süreli ve parça halinde bir yaşantı"dan kaynaklanmaktadır. Zevk veren duygular, hem istek tatminine, hem de yaşamın yol açtığı korkulardan, bütünsel durumlardan, bütüne dahil olma ve kaybolma endişelerinden kurtulmayı sağlar. Bu açıdan, estetik zevk, cinsel bir zevk değil-

dir. Burada, nevrotik açısından problemli olan şey, kendisinin yaşamı bir bütün olarak algılaması ve bunun sonucunda, ölüm düşüncesinin etkisi altında kalarak, yaratıcı olamamasıdır. Bir açıdan, nevrotiğin oyun oynamayı öğrenememiş olduğu söylenebilir. Sanatçı da bir açıdan nevrotik gibi bir ***bütüncü***dür. Bu bakımdan, sürekli "parça-deneyimler"le yaşayan ve yetinen ortalama insandan farklıdır. Ancak, sanatçı yaratmış olduğu sanal düzeyde, insan yaşamındaki ölüm-yaşam ikiliğinin yol açtığı sorunun üstesinden gelir ve bunu yaparken haz duyar. Kişiliğinin bütününü çalışmasında kullanabilir ve bu bütünlüğü kaybetmekten de korkmaz. Çünkü, yaratıcı çalışmanın sonunda ortaya çıkan ürün, sanatçının egosunun ancak bir bölümünü temsil eder. Öte yandan, sanatçının yaratım süreci içinde kendi varlığını bir süre için bir tarafa bırakmış olmasının yarattığı gerginlik, yapıtta kişiliğinin yeniden ortaya çıkması üzerine, belirli bir rahatlamaya dönüşür. Sanatsal üretim sırasında kişiliğin geçici olarak terkedilmesinden kaynaklanan "haklarından ya da benliğinden feragat etmiş olma duygusu", sanatçıyı ortalama insanın üzerine çıkaran bir etkiye sahiptir. Sanat yapıtının izleyicisinin de paylaştığı bu süreç sonunda, sanatçı ve izleyici, yapıtın temsil ettiği ruhsal yapı ile bütünleştiklerini, "geçici olarak terkettikleri ölümlü egolarının daha zenginleşmiş olarak" kendilerine döndüğünü hissederler.

Bu değini ve analizlerin de gösterdiği gibi, sanatçı ile nevrotik kavramları özdeş olmamakla birlikte, bu iki kavram arasında inkar edilemez bir bağ bulunduğu ortadadır. Rank'ın oidipus kompleksi çerçevesinde tanımladığı "aile romansı" kavramının, kahraman figürlerinin oluşumunda oynadığı rolün yakından görülmesi, nevrotik-sanatçı figürlerinin ortaya çıkışına hakim olan iç dinamikleri anlamamıza yardımcı olacaktır. Öncelikle dikkate alınması gere-

ken husus, kahraman figürlerinin ve buna bağlı olarak sanatçı figürlerinin, aile yaşamlarının problemli olduğudur. Bu problemlerin bir sonucu, sanatçı/kahraman figürünün ailesini reddetmesi, bu durumun kahraman/sanatçı mitlerine, söz konusu kişilerin "anne-babalarının olmaması", ya da "anne-baba figürlerinin küçük yaşta kaybedilmesi", "üvey anne-baba ya da hayvanlar tarafından yetiştirilme" gibi formüller halinde yansıtılmasıdır. Çalınan çocuklar ve genel olarak "kayıp prens" teması olarak adlandırabileceğimiz konunun yaygınlığı söz konusu olgunun bir göstergesidir.

Sanatçının ortaya çıkması için gerekli dış dinamikleri ele alırken, gelecekteki sanatçı figürünün anne-babasıyla ilgili bilgilerin zayıf olması, özellikle babayla ilgili bilgilerin zayıf olması gibi bir durumla karşılaşmıştık. Otto Rank'ın bu konuda geliştirdiği görüşler, söz konusu tablonun bireysel yönüne ışık tutacak niteliktedir. Freud'un Oidipus efsanesine dayalı olarak geliştirdiği Oidipus kompleksi, Rank'a göre, sanatçının iç dünyasına hakim olan dinamiklerin de özünü oluşturur. Buna göre, kahraman/sanatçının iç dünyası, ortalama bireyinkinden daha fazla rekabet, kıskançlık ve çekememezlik duygularıyla doludur. Gelecekte sanatçı olacak çocuğun anne-baba figürleriyle ilişkisi ise özellikle problemlidir. Temel olarak çocuğun iç dünyasına ilişkin bir dizi etken, geleceğin sanatçısını ailesiyle olan bağlarını koparmaya zorlar. Aileyle ilişkileri belirli bir noktada koparmak, aslında, bütün bireylerin temel bir amacıdır; yalnız, ortalama insanda nispeten sorunsuz olarak başarılan bu aşama, bazı durumlarda, bireyin üstesinden gelmekte zorlanacağı özellikler taşır. Bu çerçeve içinde, nevrotik olarak tanımlanan kişilerin, aileleriyle ilişkilerini başarılı bir biçimde koparamamış bireyler olduklarını söylemek yanlış olmayacaktır. Doğal olarak, "normal" ya da, bir başka söyleyişle, "ortalama insan" için aileyle ilişkilerin koparıl-

masından kastedilen şey, bireyin kendi kararlarını alma ve bir yetişkin olarak faaliyette bulunma yeteneğini kazanmasıdır. Aileyle ilişkilerin tümüyle kesilmesi ve yakınlık duygularının düşmanlık duygularına dönüşmesi bu kapsama girmez.

Geleceğin kahraman/sanatçısının ailesiyle ilişkilerindeki problemse, çocuğun asıl ailesinden uzakta olduğu, evlat edinilmiş olduğu gibi bir fantezide ifadesini bulur. Çocukluktan itibaren geliştirilen "gündüz düşleri" sırasında sık sık karşımıza çıkan bu tema, özellikle babayla olan çatışmaları gösterir ve Rank tarafından "aile romansı" olarak adlandırılan bir dizi romantik kurgu aracılığıyla yaşanır. "Gündüz düşleri"nin "istek gerçekleştirme" özelliği dikkate alındığında, bu durumun hem erotik hem de saldırganlıkla ilgili kökenleri olduğunu söylemek mümkündür. Rank, "aile romansı" aracılığıyla, çocuğun anne-babasını "başından atmak için" bir yol bulduğu kanısındadır. Özellikle, babanın anneye göre daha az sabit bir unsur olmasının da yol açtığı bu yönelim, Rank'ın "tersiyle ifade" kavramı ile açıkladığı bir çerçevede ortaya çıkar. Burada, hayali bir biçimde, gerçek babanın yerine çok iyi tanınmayan ancak muhtemelen üst sınıflardan gelen bir kişi geçmekte, annenin varlığı ise fazla sorgulanmamaktadır. Ancak burada, erotik eğilimler ve bilgiler anneye evlilik dışı ilişkiler kurmuş olma özelliğini kazandırmakta ve özünde cinsel olmayan bazı fantezilere cinsel bir içerik de kazandırılmaktadır.

Ancak, aile romansı kavramının altındaki asıl motifin kızgınlık ve intikam istekleri olduğu unutulmamalıdır. Rank'a göre, çocuk hayalinde anne/babasını başka bir çiftle değiştirirken, geçmişte kalmış daha mutlu bir zamana yönelik özlemini dile getirmektedir. Babanın güçlü ve güvenilir, annenin iyicil ve güzel olduğu bu dönem, daha sonra, kaçınılmaz bir biçimde, hem annenin hem de babanın itibarını kaybettiği bir başka sürece dö-

nüşür. Aile romanının özelliği ise bu kaybolan güzel geçmişin tekrar sağlanmasına yönelik bir çabadır. Çocukluğun erken dönemine ilişkin bu mutluluk fantezisi, rüyalarda anne/baba figürlerinin kral ve kraliçe figürleri olarak karşımıza çıkmasında da görülebilir. Gerçekten yetişkinlik döneminde de görülen bu rüyalar, anne/babaya ilişkin erken dönem izlenimlerin ne derece etkili ve kalıcı olduğunu göstermektedir.

Kahraman mitlerinin yanı sıra, edebiyat yapıtındaki kahraman figürleri de, aile romansı içinde çocuğun bağımsızlık kazanma gereksinimini göstermeye yarar. Rank, şiirdeki kahraman figürlerinin şairin kendisini, en azından kişiliğinin bir bölümünü gösterdiği kanısındadır. Bu açıdan mit kahramanı ile şair arasındaki ilişki kuşkuya yer bırakmayacak kadar açıktır. Aslında, kahraman mitleri aile romansı kavramının gerçekleşmesinden başka bir şey değildir. Mitlerde rastlanan çocuğun terk edilmesi olgusu, çocuğun anne/babayı reddetme eğiliminin bir ifadesini ve tersiyle gösterilmesi durumunu ortaya koyar. Rank'a göre, aile romansının altında, çocuğun ihmal edilmiş olduğuna ilişkin izlenimleri, yani anne/babadan çocuğa yönelen bir düşmanlık duygusuna dönük bir reaksiyon vardır. Mitlerde, örneğin Oidipus mitinde bu durum daha doğmamış çocuğa yönelik olarak babanın gösterdiği düşmanlık ve öldürme istekleriyle ifade edilir. Burada, çocuğa yönelik düşmanlık, aslında çocuk sahibi olmaya yönelik bir istekle vurgulanarak örtülmekte, düşmanlık dışarıya yansıtılarak bir kehanete, tanrısal bir işarete bağlanarak dışsal bir zorunluluk biçimine sokulmaktadır[14]. Daha sonra, çocuğun düşmanlığı devreye girmekte, önceden anne/babadan gel-

14) Bu tema şöyle formüle edilebilir: soylu çift çocuk özlemi içindedir; nihayet bir çocuklarının olacağı anlaşılır, ancak bunun ardından söz konusu çocuğun çifte ve ülkeye büyük felaketler getireceğine ilişkin bir kehanet ortaya çıkar. Bu durumda doğacak çocuğun öldürülmesi ya da sürgüne gönderilmesi gerekmektedir. Böylece çocuk terkedildiği doğada ya hayvanlar tarafından ya da yoksul bir aile tarafından bulunarak büyütülür. Daha sonra asıl ülkesine dönerek başarılar kazanır.

diği kabul edilen düşmanca davranışlar, çocuğun düşmanlığını haklı çıkarmaya yaramaktadır. Nitekim Oidipus kendi babasını öldürecek ve annesiyle evlenecektir. Rank çocuktan anne-babaya yönelen düşmanlığın "yansıtma" (projection) mekanizması aracılığıyla babaya atfedildiğini, bu durumun mitlerin yapısının "paranoid" niteliğini ortaya koyduğunu söyler. Öte yandan, mit yalnızca yansıtma mekanizmasını kullanmakla kalmaz, aynı zamanda ayırma ve bağlantısızlaştırma (dissociation) mekanizmalarını da kullanarak baba figürünü parçalara böler. Böylece babadan ayrı kral veya tiran tipleri ortaya çıkacaktır. Hattâ anne ve babanın da bu tiran figürünün zulmünden acı çekmesi söz konusu olabilir. Anne-baba figürlerinin zalim tiran figürlerine dönüştürülmesinin temel bir işlevi, iyicil özelliklerle donatılmış bir diğer anne-baba çiftinin var olmasına olanak sağlamaktır. Zaman zaman, baba figürüne ilişkin bu parçalanmanın bir üçlemeye dönüştüğünü, baba, kral ve zalim biçiminde üç ayrı karakterin aynı orijinal babayı temsil ettiğini de görürüz. Ancak, burada asıl dikkat edilmesi gereken şey, iyi ve kötü olarak ikiye ayrılan çiftlerin varlığıdır.

Rank'ın, kahramanların oluşumlarında aile dinamiğinin etkilerini incelerken karşılaştığı en önemli bulgular şunlardır: kahraman mitleri söz konusu kahramanın yaşamına ve özellikle de yaşamının ilk döneminde başına gelen olaylara ilişkin olmakla birlikte, bu tür hikâyeler, gençler ya da çocuklar tarafından değil, yetişkin insanlar tarafından oluşturulmaktadır. Mit-kurucu olarak ortaya çıkan bu yetişkinler, aslında kendi çocukluk dönemlerini ele almakta ve kendi yaşam deneyimlerini mit öyküsüne yansıtmaktadırlar. Bu durumda, mit-kurucu kendi kişisel tarihini ve özellikle babasıyla arasında geçen çatışmaları, başka bir kişinin yaşamı üzerinden yeniden yaşamakta ve yazmaktadır. Mit-kurucu ya da şair, romans türünde ürünler verirken, anne-

babasına karşı hissettiği ikili duygulan, yani minnettarlık ve düşmanlık duygulannı bir arada ortaya koymaktadır. Rank'ın gösterdiği bir diğer husus, baba kimliğinin bölünmesi yoluyla farklı figürler oluşması ilkesinin kahramanın kendisi için de geçerli olduğudur. Özellikle ikiz temasının ortaya çıkması bununla ilgilidir. Öte yandan, baba figürünün parçalanarak çoğalması bir sonraki kuşağa da atlayabilir. Bu durumda kardeş figürlerinin rolü ele alınmalıdır. Kardeş rekabeti içinde olan kişilerin ve sanatçılann aslında baba figürüyle rekabet içinde olduklan da bu çerçeve içinde söylenebilir. İşin özüne bakılacak olursa, sorun kahraman/sanatçı figürünün bir aileye sahip olmak istememesidir.

Rank, kahraman figürlerinin paranoyaklarla aynı ruhsal özellikleri taşıdığı kanısındadır. Buna göre, paranoyak, histerik, cinsel sapkın ve kriminal karakterler arasında bu açıdan benzerlikler bulunmaktadır. Bu karakterler içeriği aynı olan fantezilere sahiptir. İsterik fantezilerini bastınrken, sapkın bunlan gerçekleştirme yoluna gider. Paranoyak pasif kalırken, kriminal ya da psikopat, gerçekliği kendi zihnindeki modele uydurmaya çalışır. Rank'a göre, bu grubun en tipik örneğini anarşistler oluşturur: Rank, anarşistin kahraman figürüne öbür gruplara göre daha yakın olduğu kanısındadır. Çünkü paranoyak takibata uğrama endişeleri yaşar ve bundan kurtulmak için büyüklenme fantezileri geliştirip, kendisini kovuşturan baba figürünün yerini almaya çalışırken, örneğin, hükümdar ya da tann olduğunu iddia ederken; anarşist kahramanla özdeşleşiminde daha gerçekçi bir yöntem kullanır ve baba figürünü temsil eden kişiliklerle mücadele etmeye çalışır; nihai amaç babanın öldürülmesidir.

Burada, kahraman figürü ile şair arasındaki ayınma da dikkat etmek gerekir. Her iki figür de belirli ortaklıklan paylaşmalanna

ve Rank tarafından aşağı yukarı özdeş görülmelerine karşın, aralarında bazı farklar da bulunmaktadır[15]: kahramanın temel etkinliği bir şeyler yapma ve acı çekme üzerine kurulmuşken, şairin yaratıcılığı bir eylem gerçekleştirmekten çok, bir öykü oluşturmaktan ibarettir. Bu açıdan, kahramanın çevresinde oluşan mitin, şairde bir metafora dönüştüğü, mit unsurlarının çağdaş şiirde daha çok dekoratif unsurlar olarak kaldığı da söylenebilir. Şairin yaptığı, özü itibariyle, bireysel duygularını, insanlarla iletişim kurma gereksinimini karşılayacak biçimde dile yedirmek suretiyle, topluma aktarmasıdır. Bu sırada, dilin içinde bulunan hammaddenin işlenmesi ve dönüştürülerek şairin duygularının kişiselliğinin önemli ölçüde gizlenmesi söz konusudur. Bu işlemlerin sanatçının bilinci tarafından mı, yoksa bilinçdışı süreçlerin etkisiyle mi ortaya çıktığı, tarih boyunca düşünürler arasında tartışma konusu olmuştur. Örneğin Platon, şiiri ancak tanrısal güçlerin müdahalesiyle mümkün saymıştır; ona göre akıl bir tarafa bırakılmadan tanrısal gücün etkin olması söz konusu değildir. Aristoteles ise yeteneğin temelinin akılda bulunduğu görüşündedir. Ona göre, deha tanrısal bir anormallik durumundan çok, insanın doğadakini yansılama yeteneğiyle ilgilidir. Rank'a

15) Genç sanatçının hayat hikâyesinin genel olarak kahraman figürünün hayat hikâyesiyle önemli ölçüde örtüştüğünü gösteren bir örnek olarak, Türkiye Cumhuriyeti'nin kurucusu Mustafa Kemal Atatürk'ü ele alabiliriz.
Atatürk'ün "Kemal" olarak ikinci kez adlandırılması, ayrıca doğum gününü soranlara "19 Mayıs 1919" demesinin de gösterdiği gibi "ikinci kez doğması", yaşamındaki 19 sayısıyla ilgili olguların vurgulanması ve bu olguların bazı çevrelerde Kuranda geçtiği kabul edilen "19 mucizesi kavramı"yla ilişkilendirilmesi, bu durumu örneklemektedir. Kris ve Kurz'un da vurguladığı gibi, şair/kahraman bir ikinci baba tarafından yetiştirilir ancak bu baba figürünün de geride bırakılması söz konusudur. Aile romansı kavramının gerisinde, çocuğun kendi ana babasının çocuğu olmadığı, bir tür üvey evlat olduğu yolundaki kanısı yatar. Bu kanının ardında ise, çocuğun anne-babasından hoşnutsuzluğu, daha üst düzeyde bir anne-babadan gelmiş olduğuna ilişkinbir inanç ve beklenti bulunmaktadır. Çocuk anne-babasını reddetmeye yönelik bu tavrını tersine çevirerek, aslında onlar tarafından istenmediği, gerçek ana babasının da farklı olduğu yolunda bir inanç geliştirir (Kris & Kurz, 30-37).

göre, şiirsel süreç iki ayrı evreden oluşur. Öncelikle, bir deneyimin bireysel ve yaratıcı bir biçimde aktarılabilmesi gerekir. Şiirsel yeteneğin temelinde de şairin bütün duygusal deneyimleri söze dökebilme özelliği bulunmaktadır. Şair deneyimi bilinci aracılığıyla belirli bir forma ve böylece toplum tarafından anlaşılabilecek hale getirir. Bu şiirsel sürecin ikinci ve bilinçli parçasını oluşturmaktadır.

Şair-kahraman bağlantısı özetle şu şekilde ele alınabilir: bir kahraman çağının bazı ihtiyaçlarını dile getirir ve gerçekleştirir. Bu ihtiyaç toplumun ölüm düşüncesi karşısındaki tepkilerinin ele alınıp dönüştürülmesine yönelik bir çabayı gerektirmektedir. Kahraman bu arada ölümsüzlüğe kavuşur ki, bu sona bir eylemden çok, ölümsüzlüğe yönelik iradesini ortaya koyarak ulaşmaktadır. Böylece, kahramanın "zamanının toplumsal rüya ve dilekleri"ni gerçekleştiren kişi olduğu söylenebilir. Şairin rolü ise şöyle değerlendirilebilir: insan zihninde büyü fikrinden hareket eden ve düşüncenin dış dünyada görünür etkiler yaratacağına ilişkin bir inanç bulunmaktadır. Bu ilke dünyanın sözcükler aracılığıyla yaratıldığını varsayar. Bu açıdan, sözcüklere hakimiyet evrene de hakimiyet anlamına gelir. Eylem fikri daha sonra, sözcüklerin temsil ettiği şeylerin gerçekleşmesiyle ortaya çıkmıştır ve bu anlamda, kahraman figürleri, asıl dünyada hareket eden, aynı zamanda büyüsel dünyadan da bir şeyleri kendilerinde muhafaza eden karakterler olarak görülmelidir. Şair bu açıdan bir "sözel kahraman"dır. Eski ölümsüzlük inancını yeniden canlandırmaya çalışmaktadır. Şuna da dikkat edilmelidir: ne kahraman ne de şair bireysel ölümsüzlüğe ulaşamazlar. Ancak bu yoldaki çabaları onlara ideolojik anlamda bir ölümsüzlük kazandırır. Aslında yıkım anında, yani öldükleri zaman ölümsüzlüğe kavuştukları da söylenebilir. Burada, kahraman-şair figürünün kendi-

sini kurban etmesi, kendisinden vazgeçmesi ve böylece ölümsüzlüğe kavuşması teması yeniden karşımıza çıkmaktadır. Yaradılış destanlarında ortaya çıkan bir inanca göre, yaratıcı sanatçının (Tanrı'nın) yaşamının bir parçasını yapıtına vermesi, yaratılmış olan her şeyin hem bir yaratıcıya, hem de bu yaratıcının yaşamından bir parçanın kendisine verilmesine ihtiyaç duyması yüzündendir. Bu da bizi yeniden sanatçının feragati kavramına getirmektedir. Bu açıdan, sanatçının yoksulluğu ve kendisini halk için feda etmiş olduğu görüşü, öte yandan, bunun karşılığında kendisine bir şeyler verilmesini umması da, aynı kökten gelen duygularla açıklanabilir. Daha derin bir düzeyde ise, sanatçı figürünün oral bağımlılıkları, hem nesne ilişkileri kuramı, hem de benlik psikolojisi kuramı açısından ele alınabilecek bir biçimde ortaya çıkmaktadır[16].

İnsan bireyi yaşamının belirli bir döneminde bir ideolojiye sahip olma gereksinimi içindedir. Bu ideoloji onun toplumdaki yerini bulmasına yardım ederek kiminle özdeşleşeceğine ilişkin iç çatışmalarından kurtulmasına hizmet eder. Bu gereksinimin temelinde ise, toplumsal izolasyona uğrama endişesi vardır. Ancak, sanatçının çağının ideolojileriyle çatışmaya girebildiği ve kendisinin bir ideoloji getirebildiği de unutulmamalıdır. Bu anlamda, "modern sanatçı" kendisini oluşturduğu yapıt aracılığıyla bilen ve kendi kişisel ideolojisini yansıttığı için ister istemez "itirafçı" bir ruh durumunda olan sanatçıdır. Öte yandan, sanatçının itiraflarının tam anlaşılamaması, yapıtın bazı illüzyonları muhafaza etmesi de önemlidir. Yapıt izleyicilerin kendi duygu-

16) Örneğin, çevirmen Ahmet Cemal'in zaman zaman gazetelere yansıyan yakınmaları, bu alanda tipik bir örnek oluşturur. Bu yazar, sanatçının yoksulluğu ve toplumsal ilgisizlik temalarına dayalı bir retorikle, oral bağımlılık gereksinimlerini dışa vurmaktadır. Buna göre, sanatçının bakımı toplum tarafından üstlenilmelidir. Burada topluma "anne" rolü verildiği açıktır

sal gereksinimlerine karşılık verdiği için başarılı olur. İzleyici/okuyucunun kendi duygusal durumunu yansıtamadığı ya da göremediği bir yapıttan zevk alması ve onu başarılı olarak tanımlaması bu nedenle söz konusu değildir.

Rank, sanatçının bağımsızlığını yarattığı eser aracılığıyla gerçekleştirdiğini, ancak bu yapıtı topluma sunmak suretiyle yine dönüp dolaşıp topluma teslim olduğunu söyler. Toplum yapıtı kendi ölümsüzlük gereksinimlerini karşılamak için kullanır. Bu anlamda sanatçıyı içselleştirir, bir bakıma kurban eder. Şöhret, sanatçıyı içselleştiren toplumun ona ödediği bir karşılığı, bir tür ölümsüzlük sanını ifade eder. Sanatçının temel çelişkisi ise, normal bir insanın hayatını yaşamakla, sanatsal üretim yapmak arasındadır. Ortalama insan, toplumsal taleplere boyun eğerken, nevrotik hem toplumsal ideolojiye boyun eğmeyi, hem de kendi içsel taleplerini dinlemeyi reddeder. Sanatçı ise bir ara yol bularak, "geçici" yaşamını, "kalıcı" bir yapıtın içinde ölümsüzlüğe dönüştürmeyi dener. Sanatçının bireysel yaratıcılıkla, toplumun öne sürdüğü ideolojik gerekler arasında üretim yapması, üstesinden gelinmesi güç bir süreçtir. Yaratım deneyimi, deneyim ise artistik formu gerektirmektedir. Burada sanatçının yaşadığı problem, kendisini belirli açılardan sınırlamak ve bir bakıma dünyadan vazgeçmek zorunda kalma biçiminde ortaya çıkar. Büyük sanatçıların yapıtlarının böyle ortaya çıktığı görülmektedir. Bu anlamda, romantikler dışında, büyük sanatçıların yaşamları ile yapıtları arasında bir paralellik kurmadıkları da söylenebilir[17].

17) Orta yaşa doğru ortaya çıkan "yaratamama duygusu"nun Karen Horney'nin tanımladığı ve kendilerine ilişkin "grandiose" bir imgeye sahip insanlar için geçerli olduğu söylenebilir. Söz konusu kişilerin orta yaş krizi geçiren ve Kohut'un "boş depresyon" olarak adlandırdığı psikolojik sorundan etkilenen gruptaki narsistler olduğunu da söyleyebiliriz. Burada olması gereken şey, bi-

Diğer Çalışmalar ve Katkıları

Psikanalitik edebiyat eleştirisinin en önemli isimlerinden sayabileceğimiz Ernst Kris, yaratıcığın ortaya çıkmasında birincil düşünce süreçlerinin önemini vurgular. Ona göre, yaratıcılık egonun hizmetinde bir gerilemeyi (regresyonu) ifade etmektedir. Kris, normal sanatçı ile psikotik sanatçı arasında bir ayırım yapar: buna göre, psikotik sanatçı belirli bir izleyiciye hitabetmekten çok, dünyayı değiştirmeye çalışır; normal sanatçı ise insanları etkilemek amacıyla dünyayı resmeder. Kris'in geliştirdiği "egonun hizmetinde gerileme" tanımlaması genel bir kabul görmekle birlikte, bazı yazarlar, Kris'i, Freudcu kuramın libidinal enerji çerçevesi içinde kalmak ve gerçek anlamda bilinçdışına yönelmekten çok, yaratıcılıkta önbilincin (preconscious) önemini vurgulamakla eleştirmişlerdir. Bu kısa girişten sonra, aşağıda, yazarın görüşlerine daha kapsamlı bir biçimde yer verilecektir[18].

Ernst Kris, 1952'de yazdığı ve çığır açan yapıtında, hem sanatçının kimliğinin ne olduğu, hem de bu kimliğin sanat yapıtını nasıl oluşturduğu sorularına yanıt vermeyi amaçlar. Kris kita-

---

reyin benlik imgesinin ya başan ya da başarısızlık temeli üzerine kurulu olmasının yanlışlığını görmesidir. Unutulmamalıdır ki, ancak çok ender örneklerde, yaratıcı bir kişinin ilk çabasında şöhrete ulaşması söz konusu olmuştur.
Öte yandan, yaratıcı kişilerin ilk çalışmaları genel olarak birinci sınıf başarılar olarak değerlendirilemez. Burada yapılması gereken yılmadan çalışmak, alçak gönüllü katkılarla yetinme duygusuna sahip olmaktır. Öte yandan, bu görüşlerin sanatçının sanat yapıtından önce geldiği yolundaki görüşle bağdaştırılması da mümkündür. Bu, yaratma isteği içinde, ancak yapıt verememiş kişilerin kendilerini sanatçı olarak algılama durumlarını açıklar. Örneğin şiir yazamamış bir şair ya da roman yazamamış bir romancının kendilerini gelecekte ortaya çıkaracakları yapıtlar temelinde tanımlamaları ve bunu bir gerçeklik olarak algılamaları da ilginç bir durum oluşturur.

18) Psikanalitik sanat/edebiyat eleştirisinin kurucusu olarak kabul edilmesi gereken ve yapıtı günümüze dek önemini korumuş olan Ernst Kris, sanatçının ve sanat yapıtının doğası konularında, Freud'un kuramı çerçevesinde ve o kuramı geliştirerek çalışmış ve daha sonraki psikanalitik eleştiri ekollerinin yararlandıkları çok önemli bir altyapı oluşturmuştur. Kris'in özelliği, sanatçılarla ilgili görüşle-

bının başlannda iki konuyu açıklamakta güçlük çektiğini söyler. Bunlardan ilki, neden bazı sanatçılar büyük sanatçı niteliği taşırken, diğer bazılarının sıradan sanatçılar olarak kabul edildikleri sorunudur. Diğer problemse üslup konulanyla ilgilidir. Kris üslubun "bileşenleri"nin açıklanmasının da güç olduğunu düşünmektedir. Burada, söz konusu soruların, daha sonraki psikanalitik eleştirmen kuşaklannca da ele alındığını ve cevaplanmaya çalışıldığını söylemek yerinde olacaktır.

Kris'e göre, belirli sanat formlarında tipik "çatışma durumlarının ifade edilmesi beklenebilir[19]; bu tür yapıtlann başarısı, yapıtın özgün çatışmadan ne kadar uzaklaşabildiğiyle bağlantılıdır. Eğer sanatsal yaratım çatışma durumundan bağımsız değilse ve daha çok o çatışmayla ilgili bir savunma olma özelliği taşıyorsa, psikanalitik bir terapinin sanatsal etkinliğin azalması sonucunu vermesi söz konusu olabilir. Aksi halde, psikanaliz nötralize enerjinin artması sonucunu vererek yaratıcılığın gelişmesine olanak sağlayacaktır. Bu açıdan, sanat yapıtlarını, yüceltme mekanizmasının ürünü olup olmadıklarına ya da ne ölçüde bu mekanizmadan kaynaklandıklarına bakarak ayırmak mümkündür. Aynı şekilde, sanatçıların da benzer bir biçimde ele alınması mümkündür.

Sanatçıların, geçmişlerinde travmatik olaylar bulunan bireyler olduklan ve bu travmaları yüceltme yoluyla sanat yapıtına

---

rini geliştirirken psikanalitik terminolojiye bağlı kalması ve bu konuyu akademik bir disiplin olarak ele almasıdır. Bu açıdan, Kris'in görüşlerinin ve Kris'ten esinlenen "asıl psikanalitik edebiyat eleştirmenleri" denilecek grubun görüşlerinin, özellikle Fransız ekolünden yazarların kullandığı ve retonk özellikleri ağır basan söylemden farklı olduğu vurgulanmalıdır. Bu kitabın genel eğilimi de, mümkün olduğunca klinik gözlemlerden ve bu gözlemlere dayalı kuramlardan yola çıkan bir edebiyat eleştirisine yer vermektir.
Bu açıdan, psikanalizin felsefeden esinlendiği kuramlar bu çalışmanın üzerinde önemle durduğu konular arasında yer almamaktadır.

19) Burada çatışmadan kastedilen, kişinin iç dünyasındaki çelişkili istekler arasında meydana gelen ve bir problem olarak ortaya çıkan çatışmadır. Kris bu tanımlamayı yaparken Freud'un yapısal kuramını, yani ruhsal yapıyı id, ego, süperego olarak tanımlayan kuramını temel almıştır.

dönüştürdükleri görüşü, sanatçının içinde yaşadığı çağın gerçekleri dikkate alınarak değerlendirilmelidir. Bazı çağlar daha patolojik ve yüceltme mekanizmasını daha az kullanabilen bireylerin ürünlerini önemsemiştir. Örneğin, Romantik çağ bu açıdan dikkate alınması gereken bir dönemdir. Bu durum, sanatta önem verilen şeyin yetenek ya da yeteneğin form aracılığıyla kendisini ifade edişi mi, yoksa esinlenme mi olduğu sorusunun tartışılmasını gerektirir. Klasik dönemde öne çıkan formel mükemmeliyetçilik, daha çok ego kontrolündeki ikincil süreçlerin vurgulandığını gösterir. Ancak, 18. yüzyıldan itibaren esinlenmenin sanatsal üretimin asıl önemli parçasını oluşturduğu kabul edilmektedir. Gerçekten de, romantizmle birlikte irrasyonel olanın öne çıkmaya başlaması sonunda, sanatsal yaratımda birincil düşünce süreçlerinin izlerinin daha çok belirmesi hoşgörülmeye, giderek beklenmeye başlamıştır.

Kris, gündüz düşlerini ele alarak, zihnin bu faaliyetinin travmatik olaylar üzerinde hakimiyet kurma hedefine yöneldiğini, rollerde bir değişiklik yapılarak kurban pozisyonunun bırakılmasına ya da bu rolün başka birisinin üzerine yansıtılmasına çalışıldığını söyler. Gündüz düşlerinin oyuna dönüşmesi durumundaysa oyun kurucusunun bir lider figürü olarak ortaya çıktığını görürüz. Buradan bir adım ileri gidildiğinde ise, kurgusal yaratım söz konusu olacaktır. Bu kez, eylemin yerine düşünceye dalma, böylece olay üzerinde kontrol kurma, duruma hakim olma ve bundan zevk alma süreçleri geçmiştir. Oyunun kurguya yani edebi üretime dönüşebilmesi için gerçek deneyimlerden uzaklaşmak ve konuyu başka alanları da kapsayacak biçimde yaygınlaştırmak gerekmektedir. Bu aşamanın bir diğer özelliği ise, görsel olanın sözel olana dönüştürülmesidir. Böylece, geçmişe ait bir travma önce gündüz düşleri olarak görselleştirilmekte, oyun sırasında eyleme dökül-

mekte, kurguya geçtiği takdirde ise iyice değişerek sözelleşmekte ve asıl çatışmadan mümkün olduğunca uzağa gitmektedir.

Otto Rank'ın görüşlerini ele alırken, sanatçının genelde bir kahraman olarak algılandığını, sanatçı figürünün özelliklerinin büyük ölçüde kahraman figürününkine uyduğunu kaydetmiştik. Buna karşılık, iki karakter arasında bazı farklar da bulunuyordu. Örneğin, sanatçıların yaşamlarına ilişkin menkıbeler, bu kişileri alçakgönüllü çevrelerin çocukları olarak tanımlamaktadır. Buna karşılık asıl kahraman figürleri üst tabakadan ailelerin çocukları olarak doğmuştur. Ancak, her iki halde de tanrısal seçim unsurunun önemli bir rol oynadığı unutulmamalıdır. Sanatçının büyülü güçleri olduğu, yaptığı işlerin aslında yasak nitelikte işler olduğuna ilişkin bir görüşün varlığı da bu çerçevede anlam kazanır. Bu olgu bizi eski Yunan dininde tanrılara karşı ayaklanan yarı tanrıların pozisyonunu incelemeye götürür. Yaratıcı etkinlik tanrısallık için bir önkoşuldur. Ancak, Prometheus örneğinde olduğu gibi, bir bedel ödemeyi de gerektirir[20]. Öte yandan, yaratıcılık yeteneği yüzünden sanatçının bir kahraman olarak görülmesi ve ödüllendirilmesi, kendisine bazı özgürlüklerin, örneğin cinsel özgürlüklerin ve marjinal hayatlar yaşama özgürlüklerinin tanınması ve bazen de, sanatçının toplum tarafından bu tür bir yaşam sürmeye zorlanması, bununla ilgilidir (Kris, 79). Sanatçıyı ele alan bazı tanımlarda, sanatçı yapıtının anne-babası olarak görülmekte, bazı durumlarda yapıtından ayrılamayacağı hususu vurgulanmaktadır. Bu durum yapıtından ayrılmaktansa gerçek ya da hayali intihara başvuran ya da yapıtını yok eden sanatçıların durumunu da açıklamaktadır. Kris bu

20) Prometheus, tanrılardan ateşi çalıp insanlara verdiği için sonsuz bir cezaya çarptırılmıştır. Kafkas dağlarına zincirlenen Prometheus'un ciğerini bir akbaba yer; ancak ciğer kendisini yenileyerek işkencenin sonsuza dek uzamasına neden olur.

olguları sanatçının iç dengesiyle ilgili bir konu olarak görür. 18. Yüzyılda yaşamış Avusturyalı heykeltraş Messerschmitt'le ilgili olarak yaptığı çalışmalarda, sanat yapıtının psikozun eşiğindeki bir kişiliğin iç dengelerini kurma açısından işlevini göstererek, sanatçıya ilişkin toplumsal imgenin bireysel sanatçının iç dünyasındaki karşılığını ortaya koymuştur.

Yaratıcılık sürecinin açıklanmasında, Kris'in "egonun hizmetinde gerileme" kavramının yanı sıra, Trilling, Hartman ve Erikson'un katkılarına da kısaca değinilmelidir: Öncü bir isim olan Lionel Trilling *Sanat ve Nevroz* (1945) adlı çalışmasında sanatçının gerçekliği normal insandan daha çok ve daha yoğun olarak gördüğünü, ancak dehanın ve gücün kaynağının nevrozda aranmasının yanlış olduğunu söyler. Buna göre, sanatçı acı materyalini biçimlendirecek güce sahiptir[21]. Erikson'un egonun nasıl ortaya çıktığına ilişkin yazısı (1953) ise yaratıcılık süreci açısından önemli bir dönüm noktası oluşturur. Bu çalışma çocukta kendi başına girişimde bulunma ve faaliyette bulunma fikrinin nasıl ortaya çıktığını ele alır. Hartmann'ın (1955) "cinsellik enerjisi ile saldırganlık enerjisinin nötralize olması yoluyla sublimasyonun başarılması" ve içgüdüselden içgüdüsel olmayana çıkılmasına ilişkin formülasyonları önemini günümüzde de korumaktadır. Ancak, Hartmann içgüdüsel olmayan ruh durumunun (mode) nasıl olup da yaratıcılığa dönüştüğünü açıklayamamaktadır.

Yaratıcılık konusunda çalışan bir diğer yazar olan Phyllis Greenacre'ın katkıları ise Hartmann ve Erikson'unkinden daha önemli sayılmaktadır. Greenacre, geleceğin sanatçısının, yani ço-

21) Burada Chasseguet-Smirgel'in görüşleriyle de bağlantı kurulabilir.

cuğun, kendisini gerçek nesnelerden ayırabileceğini (dissociate) ve bu ayrılık temelinde, ben ve öteki ayrımını gerçekleştirdikten sonra, bütün dünyaya yönelik bir sevgi ilişkisi geliştirebileceğini savunmuştur. Greenacre'a göre, "sanat dehası" nihai olarak analiz edilebilecek bir şey olmamakla birlikte, yaratıcı kişilerin çocukluklarının bazı ortak özellikler taşıdığı söylenebilir. Greenacre yaratıcı kişilerin dört özelliğinden söz eder: 1) Bu kişiler duyu izlenimlerine karşı ortalama insandan daha duyarlıdırlar. 2) Değişik uyaranlar arasındaki ilişkileri kavrama açısından olağandışı bir kapasiteleri vardır. 3) Alışılagelmişten daha kapsamlı ve daha derin bir duygudaşlık kurma yeteneğine sahiptirler. 4) Dış dünyaya "yansıtma" yaparak kendilerini ifade etmelerini sağlayacak zihinsel donanımları iyi işler durumdadır. Greenacre'ın, çocuğun yukarıda sayılan kişilik özellikleri nedeniyle, erken dönem ilişkilerinde, yani anne-babasıyla olan ilişkilerinde, normalden daha talepkar olacağı yolundaki gözlemi, yazarı daha sonraki narsisizm çalışmalarına bağlaması açısından önemlidir (Greenacre, 1957).

Greenacre, sanatsal yeteneklerle doğmuş bir bebeğin ilk yaşam deneyimlerini yoğun biçimde yaşadığını ve bu deneyimlerin yalnızca ilksel nesneleri (özellikle anne) değil "ilksel nesneye bağlı olan çevre nesneleri"ni de içine alacak biçimde genişlediğini söyler. Greenacre'a göre, çocuğun "temel nesne"nin (çoğu kez annenin) oluşturduğu duyu uyarımlarına gösterdiği tepkiler, daha sonra bağlantılı deneyim alanlarına da yansıtılır; Greenacre bu tür deneyimler arasında bir almaşıklık ilişkisi bulunduğunu düşünmektedir. Bu durumda, libidinal olarak yüklenmiş bulunan alanlardan ve birincil süreçlerden alınan ruhsal enerji, yukarıda sözü edilen "bütün dünyaya yönelik bir tür aşk ilişkisi" olma özelliğini, temelde anneyle kurulan ilişkilerin niteliğine borçludur denebilecektir. Burada dünya ile kurulmuş bir nesne ilişkisi vardır ve

sanat yapıtı bu kapsam içinde bir aşk armağanı sayılmalıdır. Ancak, çocukta çok erken bir çağda ortaya çıkan bu türden yeteneklerin, daha sonraki bir psikozun öncüsü olabileceği de unutulmamalıdır. Bu tür çocukların bir kısmı sanatçıya dönüşürken, bir kısmı da psikolojik anlamda hasta yetişkinler haline gelir. Sözünü ettiğimiz "yeteneklilik durumu" ve sanatçılardaki "uyarım eşiği"nin temsil ettiği özel durumdan şu sonuç çıkarılabilir: gelecekte sanatçı olacak çocuklarda rastlanan olağandışı nitelikteki bir kısım duyarlıklar doğuştan getirilir; bu çocukların daha üst seviyeden ego işlevleri de ilk grupla aynı özelliklere sahiptir.

Greenacre'ın esinlediği Weisman da egonun ayrıştırıcı (dissociative) işlevi üzerinde durur ve bu kavramı Kris'in geliştirdiği, "egonun hizmetinde gerileme" kavramının yerine kullanır. Weisman'a göre, yaratıcı yeteneği olan çocuk, enerjisini asıl olarak yöneldiği ilksel kişisel nesnelerden ayırarak, yaratıcı bir üründe yeniden kullanabilir. Bir diğer söyleyişle, yaratıcı kişiler, nihai olarak aynı kaynaktan geliyor olsa bile, sanatsal üretimlerini kendi yaşam tecrübelerinden ayırabilirler.

Yeni Freudcu okulun bir temsilcisi olan E. G. Schachtel'in görüşleri de bu ekolün ulaştığı noktayı tayin etmesi nedeniyle ele alınabilir. Alman felsefeci Max Scheler'in görüşlerinden etkilenen Schachtel'e göre, yaratıcılığın temel koşulu "dünyaya açık olmak"tır. Buna göre, ilkel dürtüleri aşan kişinin temel motivasyonu kendisini çevresindeki dünyaya iletmektir. Yaratıcılık, dünyaya dikkat, düşünce, duygu ve sezgiyle ve her anlamda açık olarak yaklaşmanın, bu yaklaşımı tekrarlamanın bir sonucu olarak ortaya çıkar. Schachtel'in görüşleri, yaratıcı yapıtın yeniliğini ya da toplumun yıpranmış klişelerinin yerini alan anlamlı formların oluşmasında etken olan iç mekanizmaları açıklamakta yetersiz kaldığı gerekçesiyle eleştirilmiştir.

Bu noktadan itibaren, daha önce yer yer referans verdiğimiz ve özellikle şizofreni konusunda yaptığı çalışmalarla tanınmış olan Silvano Arieti'nin görüşlerinin ayrıntılı bir biçimde ele alınması, çalışmamızın yaratıcılık kuramları konusundaki persfektifine derinlik kazandıracaktır. Arieti, yaratıcılıkla ilgili çalışmaların "yaratıcılığın motivasyonu"nu anlamaya yönelmesi gerektiği kanısında değildir[22]. Arieti'ye göre, çocuğun annesiyle kurduğu özel bir ilişki türünün yaratıcılıkta etken olması söz konusudur ki bu görüş onu Greenacre'a yaklaştırmaktadır. Buna göre, iyi bir annenin çocuğa duyduğu sevgi ve aynı zamanda onun değerli ve yaratıcı bir birey olacağına ilişkin inanç, yaratıcılığın ortaya çıkmasında en önemli etkendir. Çocuk bu gereksinimi içselleştirir, annenin beklentilerini ve böylece geleceğe ilişkin bir kehanetini gerçekleştirmiş olur[23]. Arieti'nin bu görüşlerinin, Lichtenstein'ın annenin çocuğa onun kişiliğini belirleyen bir "mühür" vurduğu ve Lacan'ın "annenin isteği"nin çocuk tarafından gerçekleştirileceği yolundaki görüşleriyle ortak noktalar taşıdığı açıktır. Arieti'ye göre, çocuk annesinin beklentilerini gerçekleştirmeye yönelir, hayatı boyunca onu ayakta tutan, annesinin kendisine yönelik bu inancıdır. Öte yandan, şu da unutulmamalıdır: annenin etkisi çok önemli ve varlığı zorunlu bir unsursa da, annenin bu ilgisinin bazı durumlarda yaratıcılıktan çok kardeş kıskançlığı ve rekabet duygularına yol açması da mümkündür. Bu durumda belki şu söylenebilecektir: çocuk "her şeye gücü yetme duygula-

22) Oysa, Freud motivasyona önemli bir rol vermiştir. Ona göre, yaratıcı kişi iç çelişkilerini ya da tatmin olmamış isteklerini sanat yapıtı aracılığıyla ifade etmek gereksinimi içindedir.

23) Arieti, çatışmadan uzak insan bulunamayacağını, yaratıcı kişinin çatışmalarının çözümlenmesi gerektiğini, ancak bu çatışmaların çözümlendikten sonra gözardı edilmemesi gerektiğini söyler. Çözümlenmiş ya da hemen hemen çözümlenmiş çatışma, yaratıcı kişi tarafından hem tanınan bir şey olma, hem de belirli bir uzaklıkta bulunma avantajına sahiptir; böylece bir sanat yapıtına, ya da bilimsel bir kuram ya da buluşa dönüşme olanağı daha fazladır.

n"nı geliştirdikten bir süre sonra, yetişme süreci içinde, bu duyguları bir tarafa bırakmakta, ancak sözü edilen duygular toptan ortadan kaybolmamakta, uyur vaziyette beklemektedir. Bazen ergenlik çağının başlangıcında, bazen de daha sonraki bir dönemde, bu duyguların yaratıcılık gereksinimleriyle canlanıp güçlenmesi de söz konusudur.

Yaratıcı süreçlerin ortaya çıkmasında "birincil düşünce süreçleri"nin "ikincil düşünce süreçleri"nin ötesine geçtiği ilke olarak kabul edilen bir durumdur. Ancak bu noktadan itibaren, yaratıcılığın ne olduğu konusunda birbirinden farklı görüşler ortaya çıkmakta ve bu görüşlerin birbirine uydurulması zaman zaman zorluklara yol açmaktadır. Arieti, yaratıcılığın ne olduğunu tanımlarken, öncelikle, yaratıcı etkinliğin sınırsız bir özgürlük durumu olmadığını söyleyerek, bu konuda mevcut bazı görüşlere karşı çıkar. Ona göre, yaratıcılık yalnızca bir "özgünlük" (orijinallik) durumu da değildir. Yaratıcılık bazı sınırlamalar içeren bir durumdur. Bir başka açıdan bakıldığında, "sıradan düşünce"nin dışında olmak da yaratıcılık için yeterli değildir; yaratıcılığın, nihai olarak, sıradan düşüncenin de anlayabileceği ve değerlendirebileceği bir özellikte olması gerekir. Aksi halde sonuç yaratıcılık değil tuhaflık olarak ortaya çıkacaktır.

Arieti, yaratıcılıkla ilgili incelemesinde bu konudaki çalışmalarda rastladığı şu ortak noktaların varlığına dikkat çeker: yaratıcılıkla ilgili araştırmalarda, yaratıcılığın ortaya çıkabilmesinin ilk koşulu olarak, bireyde "yalnız kalabilmeye yönelik bir kapasite"nin varlığı vurgulanmaktadır. Buna göre, yalnızlık acı verici bir deneyim olabilmekle birlikte, insanın kendi kendisiyle başbaşa kalabilmesi, yaratıcılığa giden yolda önemli bir aşamayı göstermektedir. Öte yandan, yalnız kalmaktan kastedilenin, in-

sanlardan sürekli olarak kaçma anlamına gelmediği, düzenli biçimde birkaç saat süreyle yalnız kalabilme yeteneği olduğu da belirtilmelidir. Yaratıcılığın ikinci koşulu olarak "bir şey yapmadan durabilme" yeteneğinden söz edilebilir. Üçüncü yetenekse "gündüz düşleri" oluşturma yeteneğidir. Gündüz düşleri üzerinde çalışan Singer'a göre (1966), gündüz düşleri kuranlar daha araştırmacı, öykü oluşturma ve anlatma yeteneği açısından yaratıcı kişiliklerdir. Gündüz düşleri kuranlar, yaratıcılığın dördüncü koşulu olan "serbest düşünme" aşamasına ilerlemeleri durumunda, yalnızca kendi hayatlarını ele almaktan, yani otobiyografik olandan kurtulacak ve daha yaratıcı olacaklardır. "Serbest düşünme"nin Freud'un tanımladığı "serbest çağrışım"dan farklı olduğu unutulmamalıdır. Gerçekten de, hem serbest çağrışımda hem de gündüz düşünde, kişi kendisiyle ilgili şeyler üzerinde düşünür ve hayal kurar. Serbest düşüncede ise, kişi, zihnine, sınır koymadan istediği yöne gitmesi için izin vermektedir. Bu sırada, düşüncenin yöneldiği alanlar ve nesneler arasındaki benzerliklerin algılanması durumu ortaya çıkacaktır; gerçekten de, "farklı unsurlar arasındaki benzerlikler"i görebilme yeteneği, yaratıcılığın beşinci koşulunu oluşturur. Farklı unsurlar arasındaki benzerliklerin keşfine yönelik bu etkinlik, temel olarak, birincil düşünce süreçlerine dayalıdır. Bu açıdan, yaratıcı süreçlerini geliştirmek isteyen kişinin kendisini birincil düşünce süreçlerine, yani id ve arkaik egonun düşünce sistemine açması gerekir. Benzerliklerin bulunması sürecinde, "eleştirel bir dikkatin gösterilmemesi", ayrıca belirli bir inanma eğiliminin mevcut olması gerekir. Çağdaş ekip çalışmalarında, yaratıcı düşünce geliştirmede kullanılan "beyin fırtınası" yönteminin eleştirel düşünceleri belirtmeyi yasakladığını hatırlarsak, bu kavramın değeri daha iyi anlaşılacaktır. Bu açıdan bakıldığında,

yaratıcılık yeni bir şey bulmaktan çok, mevcut benzerlik ve ilişkilerin keşfedilmesi anlamına gelir. Bu tür benzerliklerin keşfedilmesinin paranoya ve şizofrenik düşüncenin de bir özelliği olduğu ise bir gerçektir. Buna karşılık, bir konuda kazanılan içgörünün kabulünün, nihai olarak, ikincil düşünce süreçlerine bağlı olduğu da anımsanmalıdır. Buna göre, paranoyağın ya da şizofrenin, ikincil düşünce süreçlerinin sınırlılığı yüzünden, gördüğü bağlantılann geçerliliğini yargılayabilme olanağı yoktur; o yüzden yaratıcı olabilme imkânları sınırlıdır. Yaratıcılığı destekleyen yedinci koşul, geçmişteki travmatik olaylann hatırlanması ve yeniden canlandınlmasıdır. Bazı yaratıcı kişiler, yaratıcılık için nevrotik çatışmanın var olması, yani ele alınıp çözülmemesi gerektiğini savunmaktadır. "Çatışmasını kaybeden kişi"nin yaratıcılığını da kaybedeceğinden korkması yaygın olarak görülen bir durumdur. Bu konudaki tartışma daha sonra yeniden ele alınacaktır.

Arieti'ye göre, yaratıcı bir etkinliğin başlıca iki işlevinin olduğu söylenebilir: öncelikle yeni boyutlar keşfetmek suretiyle bireysel ve toplumsal anlamda "evreni genişletmek", daha sonra, bu yeni boyutları kendi şahsında yaşayan bireylerde, "içsel bir zenginleşme"ye olanak vermek. Bunun dışında, Arieti, herhangi bir yaratıcı çalışmanın iki açıdan görülmesi gerektiğini savunur: ilk olarak kendi içinde bir birlik durumu; ikinci olarak da, bir kültürün parçası biçiminde. Ancak şu unutulmamalıdır: yaratıcı çalışma kendisinden önce gelen çalışmalardan ayrılmış ve kendisine özgü yeni bir bütünlük kazanmıştır. Böyle bir "kendine özgülük hali" olmadan çalışmanın yaratıcılık ürünü olarak algılanması güçtür. Yaratıcılık, elde edilmesi kolay olmayan yeni bir nesne, deneyim ya da varoluş biçimine ilişkin bir özlemi ve araştırmayı ifade eder; bu özlem ve araştırma yalnızca yaratıcı süreç

sırasında değil, aynı zamanda yaratıcı faaliyetin sonunda elde edilen üründe de gözlenir.

Arieti, spontane oluş, özgün ve yaratıcı olma kavramları arasında bir ayırım yapar. Buna göre, "spontane olma" ya da "kendiliğindenlik", kişinin hem geçmişe ve şimdiki zamana ilişkin deneyimlerine, hem de zihninde kendiliğinden mevcut bulunan niteliklere bağlı olarak, derhal ulaşabildiği birtakım ruhsal kaynakların varlığını gösterir. Bu kaynakların zaman içinde, özellikle de eğitime bağlı olarak, spontane olma niteliklerini kaybetmesi de söz konusu olabilir. Bunun yanı sıra, "özgün düşünce"nin de "yaratıcı düşünce"den farklı olduğu unutulmamalıdır. Öncelikle, özgün düşünce "farklı düşünce"yle özdeş değildir. Farklı düşünce, eski çözümleri reddetme eğilimi gösterir ve yeni çözümlere yönelir. Özgün düşünce ise, hem farklı düşünceyi, hem de spontane düşünceyi içine alır. Öte yandan, düşüncenin biriciklik, özgünlük ve spontane olma özellikleri akıl hastalarının, özellikle şizofrenlerin düşüncelerinde de sık rastlanan bir durumdur. Ancak, bu düşünce tarzı genel olarak yaratıcı sayılmaz, daha çok tuhaflık özelliğiyle dikkati çeker. "Özgünlük", sosyal yargılara aldırmaksızın ifade edilmeyi hedefleyen bir düşünceyi gösterir; bununla birlikte, özgünlük de etkilenebilen bir durumdur[24].

Arieti'ye göre, yaratıcı kişiliğin doğuştan getirdiği özelliklere, bu arada çok güçlü bir imgeleme sahip olması da mümkündür. Yaratıcılığın bir bölümü böyle de açıklanabilir. Yaratıcı kişiliğin, içindeki "fantezi" ya da "huzursuzluk"u ifade etmeye yarayacak

24) Arieti, özgünlükle yaratıcılık arasındaki farkı göstermek için, özellikle rüyalar üzerinde durur. Ona göre, rüyalar ilke olarak yaratıcı bir etkinlik olarak tanımlanamaz. Çünkü ancak rüya gören için anlam ifade ederler. Tekrar ya da doğru olarak yeniden üretilemeyecek özel deneyimlerdir. Özgün formları içinde başkalarıyla paylaşılmaları ya da başkalarına aktarılmaları mümkün değildir; ifade edildikleri zaman rüyaların tercümesi haline gelmişlerdir. Ancak artık rüyanın kendisi değillerdir. Arieti'nin rüyaların yaratıcı ürünler olmadığı yolundaki görüşleri bizim görüşlerimize ters düşmektedir.

yeni bir nesne arayışında olması ise, yaratıcılık motivasyonunun en güçlü ve yaygın unsuru sayılmaktadır. Öte yandan, yaratıcılık gereksinimi ve buna ilişkin dürtülerin devreye girmesinin vereceği sonuçların ne olacağı önceden bilinemez. Sonucun bir akıl hastalığının başlangıcı olması bile mümkündür. Buna karşılık, eğer birincil ve ikincil düşünce süreçlerini yapıcı bir biçimde bir araya getirmek mümkün olursa, sonuç yaratıcılıktır. Arieti yaratıcılığın anlaşılması için "derinlik psikolojisi"nin kapsamı içinde mevcut yapıların araştırılması ve bu yapıların oluşumunda etken olan ilkelerin belirlenmesi gerektiğini kabul etmektedir.

Arieti, yaratıcılığın anlaşılması için öncelikle iki kavram üzerinde durulması gerektiğini söyler. İlk olarak, yaratıcı kişinin kendi dışındaki dünyanın, tesadüfler ya da ihtimaller dünyasının varlığını kabul etmesi zorunludur. Bu dünya olmadan yaratıcılık olamayacağı gibi başka hiçbir hayat formu da olamaz. İkinci kavramsa "hayal gücü" ve Arieti'nin "amorf bilme" olarak nitelendirdiği kavramlardır. Hayal gücü imge oluşturma yeteneğinden farklıdır. İmge oluşturma yeteneği hayal gücünün bir türüdür; imgeleri oluşturma ve onları tecrübe etmeye ilişkin bir zihinsel yeteneği gösterir. Hayal gücüyse, zihnin bilinçli olarak ya da en azından bir farkındalık durumu içinde, özel bir çaba harcamaksızın, sembolik işlevleri üretme –ve yeniden üretme– sürecini gösterir[25]. Hayal gücünün bir bakıma psikanalizdeki "serbest çağrışım"a benzediği söylenebilir; ancak serbest çağrışımdan farklı olarak, hayal gücünün sözel olmayan formları da bulunabilir. Arieti'ye göre, "hayal gücü" yaratıcılığın önkoşullarından biri olarak kabul edilmelidir. Arieti, sembol kavramını da kısaca tanımlar: sembol bir şeyi temsil eden bir başka şeydir.

25) Arieti, bu nedenle rüyaları ve bilinçdışını hayal gücünün bir etkinliği olarak görmez ve dışta bırakır.

Gündelik hayatta en yaygın sembol sözcüklerdir. Öte yandan, sembol oluşturulmasına ilişkin süreçlerin bir kısmı ilkel ve ilkseldir ve Freud'un tanımladığı birincil düşünce süreçleri kapsamında ele alınmaları gerekir.

Hayal gücü, sembol, imge gibi konular ele alınırken, insan algısının nasıl çalıştığının anlaşılması da zorunludur. Özellikle geştalt okulunun bulgularından yola çıkılarak şöyle söylenebilir: biz nesneleri bütün olarak görme eğilimindeyiz. Bununla birlikte, algı ölçümüyle ilgili olarak yapılan çalışmalar, bütünün kavranmasından önce, geştalt-öncesi algıların mevcut olduğunu, bu durumun algının çok hızlı çalışması nedeniyle hissedilmediğini göstermektedir. Nesneleri "bütünler halinde" görmenin öğrenmeyle ilgisi olduğu da söylenebilir. Bir nesnenin algılanabilmesi için o nesnenin öncelikle çevresinden, özellikle de geri-alanından ayrılması gerekmektedir. Bu özellik, insanı hayvandan ayıran özelliklerden biridir. İnsanın bu özelliği kazanması da evrim süreci içinde gerçekleşmiştir. Öte yandan, küçük bir bebeğin de nesneleri bütün olarak görüp görmediği tartışmalı bir konudur. Bazı araştırmacılar bebeğin öncelikle parçaları algıladığını gösteren araştırmalar yapmışlardır. Buradan yola çıkarak şunu söyleyebiliriz: algı karmaşık bir olgudur ve insanın hayal gücünün belirlenmesinde önemli bir rol oynamaktadır.

İmgenin, zihinsel bir temsil durumunu, ya da zihinde beliren bir resmi ifade ettiği söylenebilir. Bu açıdan bakıldığında, imge, "dış dünyadaki bir nesnenin yerine geçen şey" niteliği taşımaktadır. Bu açıdan, imgenin dış dünyadaki nesneye karşılık gelmek üzere bir tür "iç nesne" oluşturduğu söylenebilir. Buna karşılık, imgeler algının konusu olan dış dünya nesneleriyle aynı tepkileri uyandırmaz. Bunun istisnası ise cinsel imgelerdir. Gerçekten de, cinsel imgeler dış dünyadaki cinsel nesnelerin uyandıracağı-

na yakın bir etki uyandırma gücüne sahiptir. İmgelerin ne olduğu konusuna gelince: bir imgenin geçmiş algılarla ilgili olduğu, hafıza izleri üzerinde meydana gelen bir zihinsel etkinlik sonucu oluştukları söylenebilir.

Bir grup imge özellikle "gerçekçi" bir izlenim oluşturmaları nedeniyle sanat-edebiyat eleştirisini yakından ilgilendirmektedir: bunlar "canlı" imgeler denilebilecek ve öncelikle çocuklarda rastlanan "eidetic", uyumak üzere olan kişilerde rastlanan "hypnagogic" ve yeni uyanan insanlarda görülen "hypnopompic" imgelerdir. Bir rüyanın inandırıcılığının özellikle imgelerinin canlılığına bağlı olduğunu daha önce söylemiştik. Arieti'nin bu tanımlaması rüya dışı imgelerin de çok canlı olabileceğini, bu canlılık unsurunun sözü edilen imgelerin etkisini arttıracağını göstermektedir. Öyle ki, sözü edilen "canlı imge"lerin bir kısmı, hatalı olarak halüsinasyon olarak adlandırılmaktadır. Öte yandan, imgeler bir diğer kategorizasyonda, görsel ve işitsel imgeler olarak da ayrılabilirler. Kişiye göre, bu imgelerden bir grubun baskın olduğu söylenebilir. İmgeler geçici olup ancak kısa bir süre için zihinde canlandırılabilirler. Bir imge yeniden oluşturulmaya çalışıldığında biraz değiştiği, genel olarak bulanık, belirsiz ve gölgeli olduğu da söylenebilir. İmgenin önemli bir özelliği, tümel bir temsilden çok parçayı göstermesidir ki, bu durum bizi, algı gibi, imge oluşumunun arkaik formlarının da, bütünden değil parçadan yola çıktığını düşünmeye götürmektedir. Bu durumda, bilincin hızlı bir biçimde bir parçadan diğerine yöneldiğini söylemek yanlış olmayacaktır. İmge tam bir temsil olmayıp, daha çok, kişinin zihninde "imgenin temsil ettiği nesneye yönelik duygulan"nı yeniden yaşamasını sağlamaya yaramaktadır. İmgenin bu özelliğinin çok önemli olduğu da kaydedilmelidir. Bu sayede imgeler bizi dış dünyadaki şeyleri aynen tekrarlamak-

tan kurtarır, yeni bir şeylerin canlanmasına olanak verir. Bu da yaratıcılığın ilk koşullarından biridir. İmgeler hem yoğunlaşma, hem de metonimi gibi tekniklerin kullanılmasıyla oluşmuş izlenimi verirler ve hem gerçek olanın hem de gerçek olmayanın temsili için kullanılırlar.

Arieti, imgenin işlevinin ne olduğu sorusunu şöyle ele alır: klasik psikanalize göre, imge, istek nesnesinin bulunmaması durumunda, o nesnenin yerine geçen ve böylece bir isteğin gerçekleşmesine hizmet eden zihinsel bir sürecin ürünüdür. Öte yandan, özellikle gündüz düşlerinde, imge oluşturma kendi içinde bir amaca dönüşmektedir. Başka bir zaman ve yerde mevcut bulunmuş bir şeyi yeniden oluşturma amacının dışında, imgenin, hiçbir zaman olmamış bir şeyi ya da durumu canlandırma özelliği de vardır. Gerçekten de, bir şeyin "yokluk"u, o sırada mevcut bulunmamasıyla, hiçbir zaman var olmamış olması durumlarını birlikte kapsar. İmge her iki durumda da bir gereksinime cevap vermektedir. Öte yandan, imgenin var olmayan bir nesneyi canlandırabilme ve bu sayede "istek gerçekleştirmeye yarama" özelliği aşırı ölçüde kullanılırsa, dış dünya algısı ile iç dünyadaki imgelerin birbirinden ayırılamaması sonucu doğabilir. "Adualism" adı verilen bu durum, küçük çocuklarda normalken, daha büyük çocuklarda ve yetişkinlerde patolojik bir durumu gösterir. "İsteğin hissedilmesinin onun tatminiyle eş anlamlı olması"nı ifade eden bu olgunun, çoğunlukla şizofrenide görüldüğü bilinmektedir. Bu nedenle, imge oluşumunun kontrol altına alınmasının, normal zihin gelişimi açısından bir zorunluluğu ifade ettiği anlaşılmaktadır. Bu yüzden, imgelerin bastırılması sık rastlanan bir durumdur. Hattâ, bir dereceye kadar imge oluşturma yeteneğimizi bastırdığımız da söylenebilir. Bu yüzden, imge oluşumu rüyalarda, gündüz düşlerinde, sarhoşluk hallerinde ve yara-

tıcılık durumlarında daha fazla önem kazanmaktadır. Gündelik hayatta bastırılan imgeler ve imge oluşturma yeteneği bu durumlarda göreli bir serbestlik kazanmaktadır.

Hayal gücünü ve imgenin yapısını bu şekilde tanımlayan Arieti, "amorf bilme" (tanıma) kavramından yararlanarak "temsili olarak ifade edilemeyen", yani imgeler, sözcükler, eylem ya da düşüncelerle temsil edilmeyen "anlama ve bilme durumları"nı tanımlamaya girişir. Arieti bu kavrama Yunanca "iç" anlamına gelen "endo" önekinden yola çıkarak "endocept" adını verir ve sözünü ettiği terimin "kavram" (concept) sözcüğünden farklılığını vurgular. Arieti, endocept adını verdiği bu bilme durumunun, diğer yazarlar tarafından "sözel-olmayan bilgi", "bilinçdışı, ya da önbilinç bilgisi" olarak da tanımlandığını belirtmektedir. Endocept, daha önceki deneyimlerin, algıların ve hafıza izlerinin, nesne ve hareketlere ilişkin imgelerin oluşturduğu ilkel bir psikolojik organizasyonu gösterir; doğrudan değil dolaylı bir etkiyle varlığını hissettirir. Başkalarıyla paylaşılamayan bir yapı olduğu için, kendisini daha çok, belirli bir biçimde düşünme, hissetme ve hareket etmeye yönelik bir eğilim olarak ortaya koyar. Endocept'in başkalarınca anlaşılabilmesi için sözcüklere, müziğe, çizime vs. "tercüme edilmesi" gerekmektedir. Buna karşılık, endocept'in bir ara ürün olması, doğrudan sözcüklere ve duygulara karşılık gelmemesi güçlüklere neden olur. Endocept bazen tümüyle bilinçdışında bulunurken, bazen bir "atmosfer", bir niyet, tümel bir eğilim olarak hissedilebilir. Arieti bu kavramı Freud'un "oceanic" duygular kavramına benzetmektedir. Endocept'ler yetişkin insanlarda genel olarak baskılanmış durumdadır; ancak ortaya çıktıkları zaman kişiliğin gelişmesine, zenginleşmesine, daha üst seviyeden düşünme yetilerinin kaza-

nılmasına hizmet ederler. Psikanaliz gören bazı kişiler, endocept'lere ilişkin deneyimlerini erken çocukluk döneminde, 2-4 yaş kategorisi içinde algıladıklarını söylemektedirler. Bu dönem, henüz yetişkinlere ilişkin dilin kazanılmadığı bir dönemdir. Endocept'le ilgili anılar yalnızca görsel imgeler içermekle kalmamakta, belirli bir duygulanım durumunu ve eğilimi de göstermektedir.

Arieti'nin endocept kavramı, içsel deneyimlerin söze dökülmeden önceki hallerinin, bu kavram çerçevesinde ifade edildiğini kabul etmektedir. Buna göre, kişisel deneyimler, gündüz düşleri ya da fantezilere dönüşmeden önce, endocept olarak mevcuttur. Öte yandan, endoceptlere rüyalarda rastlanması da mümkündür. Endocept'ler dönüşerek çeşitli formlar halinde ifade edilmeye de müsaittir. Buna göre endocept'lerin 1) sembollere, 2) eylemlere, 3) belirgin duygulara, 4) imgelere, 5) rüya, fantezi ve gündüz düşlerine dönüşmeleri mümkündür. Arieti'ye göre, "duygudaşlık" (empathy) bir iletişim türü olup, temel olarak, kişilerin birbirlerini endocept düzeyinde anlamaları manasına gelir. Bazı ilişki türleri ve durumlarının da özünde endocepte dayandığı, örneğin anne ve bebek arasındaki ilişkinin bu türden olduğu söylenebilir. Endocept iletişiminin, bazı durumlarda etkin olmasına ve artistik yaratıcılık açısından da önemli olmasına karşın, çok güvenilir bir iletişim yolu olmadığını da unutmamak gerekir. Öte yandan, yaratıcılık anları ve durumlarında, bir endoceptin süratli bir biçimde sözel bir ifadeye ya da görsel bir ürüne dönüştüğünü görürüz. Bu durumda, sezgi ve esinlenme kavramlarından söz edilecektir. "Sezgi" hazırlık süreci olmayan ani bir bilgi edinme süreci olarak tanımlanabilir. Arieti bu sürecin hazırlıksız gözükmesinin nedeninin, kişinin ara süreçlerin farkına varmaması olduğu kanısındadır. Yazara göre, sanatsal

olarak anlatılmak istenen ancak tarif edilme olanağı sınırlı olduğu için belirli bir anlatım diline sokulması zor olan şeyler için, çoğunlukla endocept'lere dayalı bir anlatım biçimi geliştirilmesi gerekmektedir. Bunun en tipik örnekleri ise müzik ve soyut görsel sanatlardır. Öte yandan, Einstein, Jacques Hadamard'a yazdığı bir mektupta, kendi düşünce sisteminde sözlü ya da yazılı dilin bir rol oynamadığını, bilişsel sürecin görsel imgelerle ya da bedene ilişkin izlenimlerle başladığını söylemektedir. Bu da bizi yeniden endocept'lerin "sözellik-öncesi" doğası üzerine düşünmeye götürür. Endocept'in içeriğine gelince, bu kavramın geçmiş deneyimler, mevcut bilinçdışı duygular, sinir sisteminin özellikleri ve ruhsal mekanizmanın kendi içindeki unsurlar arasındaki ilişkiler tarafından belirlendiği söylenebilir.

Bu noktada Arieti'nin ele aldığı bir endocept örneği verilecek, daha sonra konuya Türk edebiyatı perspektifinden bakılacaktır. Aşağıdaki örnek, psikoterapideki bir "danışan"ın çocukluğuna ilişkin bazı izlenimlerini yansıtmaktadır:

> "Büyükanne ve babamın evinde, parti, kutlama vs. önemli vesilelerle kullanılan ilave bir misafir odası, 'kırmızı misafir odası' vardı. Biz çocukların o odaya girmemiz yasaktı. Ara sıra içeriye süzülür, etrafa çabucak bir göz atar, yakalanmaktan korkardım. Odada bir ciddiyet havası vardı. Sanki kutsal, mübarek bir odaydı. Büyük-büyük anne ve babalarımızın resimleri vardı –aziz resimleri gibi saygı gösterilmesi gereken resimler. Mobilyalar altın rengi ve kırmızı döşemeyle kaplanmıştı. Yerde kırmızı bir halı vardı. Duvar kâğıdı kırmızıydı. Bütün odada bir sertlik duygusu vardı."

Türk edebiyatının ünlü yazarı Ahmet Hamdi Tanpınar'ın *An-*

talyalı Genç Kıza Mektup adlı tanınmış yapıtında bir endocept anısının çeşitli "tercümelerinin" dile getirildiğini söyleyebiliriz. Aşağıda alıntılayacağımız bu tasvirler kanımızca Arieti'nin anlattıklarına koşuttur:

> "Ergani Madeni'nde üç yaşımda iken bir gün kendime rastladım. Çok karlı bir gündü. Ben sıcak ve buğulu bir camdan karla örtülü bayıra bakıyordum. Sonra birdenbire kar tekrar yağmaya başladı. Bir çeşit çok lezzetli bir hayranlık içinde kalmıştım. Bu anı her karlı günde hatırlar ve yağmasını beklerim."

Tanpınar'ın aynı mektupta yer alan ve deniz tasvirlerinden oluşan diğer bazı izlenimleri de yine endocept tercümesi oldukları izlenimi uyandırmaktadır. Bu endocept'lerin deniz kavramıyla ilgili olmaları, aynı zamanda ölüm fikriyle ilişkilendirilmeleri, yazarın annesiyle ilgili oldukları kanısını da doğurmaktadır. Rüya sembolizminde denizin genel olarak bir anne sembolü olduğu dikkate alındığında, Tanpınar'ın zihninde, konuşma öncesi (preverbal) çağda oluşmuş izlenimlerin endocept'ler halinde muhafaza edildiği, bu endocept'lerin, yazarın daha sonraki sanat anlayışına biçim veren unsurlar olarak, yetişkinlik çağında yeniden ortaya çıktıkları düşünülebilir.

> "Denizin iki manzarası beni çıldırttı. Biri bu kayaların sahile bakan bir yerinde sabah ve akşam saatlerinde durgun denizin ışığıyle dipteki taş ve yosunlarla aldığı manzara, biri de öğle saatlerinde güneş vuran suyun elmas bir havuz gibi genişlemesi. Bunlar benim muhayyilem için büyük manaları olan şeylerdi. Bu manalar sade güzel değildi-

ler, bana bir türlü çözemediğim bir hakikati veya sırrı anlatıyorlardı ... Bu evle yanındaki evin arasındaki boşluktan yine güneşin bütün bir saltanat içinde dinlendiği durgun denizi gördüm. Hiçbir şey insana bu kadar yakın ve buna rağmen ezici şekilde güzel olamazdı. Manzara, söylediğim gibi benim için yeni değildi. Gideceğim evin denize bakan herhangi bir yerinden, Nail ile dama oynadığımız taraçadan da görebilirdim. Fakat o anda yeni bir şey gibi görüyordum. Bir iki dakika büyülenmiş gibi bu manzaraya baktığımı hatırlıyorum. Denizin ve aydınlığın dersi miydi? Böyle olsa bile o anda zihnimde herhangi bir vuzuh yoktu. Sadece mühim bir şey olduğunu biliyordum ... 1921 yılında tekrar Antalya'ya tatil için döndüğüm zaman bir gün yine Hastahane yolunda iki evin arasında tekrar güneşle birleşmiş güneşin sarayı ve havuzu olmuş bu su ile karşılaştım. Manzara sadece muhteşemdi. Fakat bu güzellik bana acayip bir ölüm düşüncesi arasından geldi. Hiçbir şey bu kadar insana yakın, buna rağmen bu kadar ezici, ondan ayrı olamazdı ...Zannederim ki, o gün kendi şiirimin benim dışımda örneğini gördüm. Bunu gerçekten anladım mı? Bir insan kendisini ancak hayatının küçük meselelerinden sıyrıldığı, yahut da onları zihni bir şekle soktuğu zaman bulabilir. Talihimiz içimizde çok gizli bir yerdedir. Fakat ona erişebilmemiz için birçok şeylerden kurtulmamız lazımdır ... Aynı günlerde yine bulunduğunuz memlekette denizin bir başka manzarasıyla karşılaştım. Güvercinlik denen deniz mağarasını gördüm. Bu mağara suyun hücumuyla açılıp kapanan aydınlığıyla benim için mühim bir şey oldu. Dediğim gibi, gördüklerimi henüz küçük bir keşif haline getirecek seviyede değildim. Fakat estetiğimin

temeli olan rüya fikri, biraz da bu mağaraya bağlıdır."

Tanpınar'ın deniz kavramı çevresinde ifadesini bulan bu deneyimleri bize hem Freud'un tanımladığı "ekran hatırası" (screen memory) kavramını, hem de Arieti'nin tanımladığı endocepte ilişkin bir "tercüme"yi düşündürmektedir. Yazarın kişiliğine çeşitli açılardan yaklaşılması, ele aldığımız malzemenin tanımına ilişkin görüşleri değiştirebilir. Denizi ve temsil ettiği anne kavramını, aynı şekilde mağara kavramını ve bu kavramın kadın cinsel organıyla ilişkisini düşündüğümüzde, oidipal döneme ilişkin yorumlar yapabileceğimiz gibi, bunun bir alt aşaması olan preoidipal döneme yönelmemiz ve Tanpınar'ın ruh dünyasını bu dönemin özellikleri açısından kurgulamamız da söz konusu olabilecektir. Burada, konuya yaratıcılığa giden yolda kullanacağımız endocept kavramı açısından yaklaştık.

Arieti, daha önce Freud'un tanımladığı ve diğer psikanalitik yazarlar tarafından da kullanılan "birincil düşünce süreçleri" ve "ikincil düşünce süreçleri" kavramları üzerinde durarak, insan zihninin bilişsel özelliklerini tanımlamaya girişir. Birincil düşünce süreçleri aynı zamanda ilkel, olgunlaşmamış, eski, ayrışmamış, anormal, eksik, somut, mitik gibi çeşitli sıfatlarla da nitelenmektedir. Sözü edilen bu ilkel düşünce tipi sanatsal yaratıcılıktan bilimsel faaliyetlere kadar bütün yaratıcılık etkinliklerinin ardında bulunan güçtür. Jung, büyük sanat yapıtlarının, sanatçının yaşam deneyimlerini yansıtmakla sınırlı kalmadığını, aynı zamanda "primordial" süreçlerin de işin içine girdiğini söylemiştir. Arieti, Jung'un görüşlerini bir ölçüde haklı bulmakla birlikte, primordial süreçlerin Jung'un tanımladığı "kolektif bilinçdışı"ndan gelmediğini, bu süreçlerin bir içerik sorunu olmayıp, bir süreç ve form sorunu oluşturduklarını söyler. Bu düşünce biçimi, rüyalara ve özellikle şizofrenlerin zihinlerine egemen olan

düşünce biçimidir. "Yaratıcı düşünce" de aynı özelliği taşımakla birlikte, bundan şizofrenlerin yaratıcı kişiler olduğu sonucu çıkarılmamaktadır. Ciddi bir akıl hastalığı ile yaratıcılığın bir arada olması nadiren rastlanan bir durumdur.

Arieti, "birincil düşünce süreçleri"ni eski bir düşünme biçimi olması nedeniyle "paleolojik" olarak adlandırır. Bu düşünce biçiminin mantıksız ya da mantıkla ilgisiz olduğunu söylemek doğru değildir; birincil düşünce süreçlerinin kendine özgü bir mantığı vardır; ancak, bu mantık, uyanıklık zamanına ait düşüncelerden –ve zihnen sağlıklı kişilerin– mantığından farklıdır. Normal düşünce süreçleri genel olarak "Aristoteles mantığı" denilen mantığı kullanırken, imgeler ve endoceptler sözü edilen paleolojik düşünce biçimini yapılarında barındırır; aslında, bu düşünce biçimi bütün insanların zihinlerinde belirli bir yer işgal eder. Arieti özellikle şizofrenler üzerinde yaptığı gözlemler sırasında, bu hastaların parçalanmış dünyalarının zaman zaman ani bir düzene kavuştuğunu, hastanın çevresine ve hayata anlam veren bir sistem geliştirdiğini gözlemlemiştir. Bununla beraber, söz konusu düzen duygusu yanıltıcıdır, çünkü hastanın birincil düşünce süreçlerini kullanmasıyla elde edilen hatalı bir sonucu içerir. Buna göre, hasta iki ya da daha fazla şey ya da kişi arasında tek bir ortak unsur bulmakta, bu ortak unsuru, karşılaştırdığı iki şey arasındaki bir özdeşlik ilişkisine esas yapmaktadır. Yani karşılaştırma sırasında iki nesne arasındaki tek bir ortak unsur üzerinde durmakta, birbirinden farklı diğer unsurları gözardı etmektedir. Şizofrenler, bu türden bağlantılara dayalı bir hayat yaşamakta ve sözü edilen "tek bir ortak özelliğe dayalı özdeşleştirme ilişkisi"ni kurmak için ortalama insandan daha fazla kapasiteye sahip bulunmaktadırlar. Bunun nedeni ise, söz konusu kişilerin bütünü bozmaya ve parçalamaya eğilimli olmaları, böyle-

ce parçalar arasında ilişki kurmayı başarmalarıdır. Sanatsal yaratım sürecinin de benzer bir özellik taşıması dikkat çekicidir. Şizofrenik hastaların düşünce süreçlerini belirleyen bu özellik, ilk olarak Eilhard von Domarus (1944) tarafından formüle edilmiştir. Von Domarus'un prensibine göre, "ikincil düşünce süreçleri nesneler arasındaki özdeşliği tam bir özdeşlik koşuluna bağlarken, birincil düşünce süreçleri nesneler arasındaki özdeşliği tek tek özdeş unsurların bulunması ilkesine bağlar". Bu unsur "özdeşleşim unsuru" ya da "özdeşleşim kurucu bağlantı" olarak adlandırılır. İmge oluşumunda da benzer bir ilke söz konusudur. Bununla birlikte, ortak özellikler değişik imgeler arasında bir çağrışım bağlantısı oluştururken, paleolojik düşüncede çağrışımdan çok özdeşlik ilişkisi kurulduğu da unutulmamalıdır. Buna karşılık, Freudcu sembol oluşumunda, özellikle rüyalardaki imgelerin tümüyle von Domarus ilkesine uyduğu da dikkate alınmalıdır. Paleolojik düşünce 1.5-3.5 yaş arası çocuklarda da hakim düşünce biçimi olarak görülür. Aristoteles mantığında, bir "kategori" belirli bir kavramın uygulanabildiği nesnelerin bir toplamından oluşur; paleolojik düşüncede ise, bir "kategori" tek bir ortak özellik aracılığıyla özdeş sayılan nesnelerin bir toplamını gösterir. İkincil düşünce süreçlerinin tanımladığı nesneler arasında "benzerlik"ten söz edilirken, birincil düşünce süreçlerinin belirlediği nesneler birbirlerinin yerine geçebilir, çünkü "özdeş" sayılırlar.

Paleolojik düşünce mitsel düşünceyle de aynı sayılmalıdır. Günümüzün ilkel gruplarında da benzer düşünce özelliklerinin bulunduğu bilinmektedir. Vico'nun ve Cassirer'in mitsel düşünceye ilişkin tanımlamaları, paleolojik düşüncenin özelliklerini de göstermesi açısından önemlidir. Buna göre, mitsel düşüncede metamorfoz düşüncesi, parçayla bütünün eşitliği ve nesnelerin birbir-

leriyle değiştirilebilir olması özellikleri egemendir. Bu düşünce, aynı zamanda, sosyal davranışların, geleneklerin, büyü düşüncesinin ve inançların oluşmasında da etkendir. Arieti, beyaz etle beyaz şarap, kırmızı etle kırmızı şarap içilmesi ve ikram edilmesi geleneğini bu düşünce biçiminin somut bir örneği olarak verir.

Paleolojik düşünce tarzının bizim için en önemli yanı, yaratıcı etkinliklerde oynadığı roldür. Birincil düşünce süreçlerinde, kişi kategoriler ya da sınıflar üzerinden düşünmeye başlar. Buna karşılık, söz konusu kategoriler güvenilir değildir. Yaratıcı düşüncede de, başlangıçta, farklı nesnelerin özdeş olarak düşünülmesi söz konusudur; ancak, bu eğilim belirli bir noktada, kişi kendisini kontrol altına aldığında durur, metafor ve benzetmelerin ortaya çıkmasıyla yetinilir. Gerçekten de, metafor ve benzetmelerin üretilmesi, farklı şeyler arasında ortak unsurların bulunması veya paylaşılması temeline dayanır. Konuya bu açıdan bakıldığında şu söylenebilecektir: yaratıcı sürecin en önemli unsurlarından biri, hayal gücünün disiplin altına alınmasıdır. Eğer hayal gücü yalnızca birincil düşünce süreçlerinin hakimiyetine bırakılmış olsaydı, mantıklı zihnin kabul edemeyeceği sonuçlar ortaya çıkardı. Bu nedenle, özellikle neoklasik devirde, hayal gücünün kuşku ile karşılandığı ve olumsuz birtakım ruhsal özelliklerle bağlantı içinde algılandığı unutulmamalıdır. Bu durum 18. yüzyıla kadar sürmüş, ancak özellikle Romantik dönemin başlamasıyla hayal gücü üzerindeki baskı kalkmaya başlamıştır. Hayal gücünün birincil düşünce süreçlerine dayalı olmasından kaynaklanan zorluklar bulunmakla birlikte, insan yaratıcılığı için bu kadar önemli olan bir işlevin değerinin kabul edilmesi zorunludur.

Arieti, yaratıcılık konusundaki görüşlerini geliştirirken, Freud'un ve Kris'in kullandığı birincil ve ikincil düşünce süreçlerine, bu iki sürecin bir kombinasyonunu gösteren üçüncül düşün-

ce süreçlerini ekler. Arieti'ye göre, yaratıcı düzeye yaklaşılırken birincil, ikincil ve üçüncül süreçlerin paylaştığı en önemli ortak özellik, yaşam deneyiminin sunduğu karmaşa içinden benzerlikleri bulup çıkarmaya ilişkin bir işlevsellik düzeyidir. Benzerlik fikri "tekrar olgusu"nu, tekrar olgusu ise evrende bir "düzenlilik" bulunduğu fikrini çağrıştırır. İnsan zihni bu düzenlilik fikrinden yola çıkarak evreni, buradan hareketle de kendisini anlamaya girişir. Birincil düşünce süreçlerinin sezdiği, ikincil düşünce süreçlerinin denetlediği benzerlik olgusu, üçüncül düşünce süreçleri, yani ilk iki sürecin uygun kombinasyonu aracılığıyla, yaratıcılığa dönüştürülür; bu suretle, daha önce hiç algılanmamış bütünlüklerin algılanması mümkün olacaktır. Arieti'nin yaratıcılıkla ilgili nihai düşüncesi, yüksek zekâ, farklı düşünme eğilimi, spontane olma, ısrar ve çalışkanlık gibi unsurların yaratıcılığı kendi başlarına açıklayamayacakları, bütün bunların uygun bir kombinasyonda bir araya gelmesi, yani özel bir aile çevresi, sosyal ve tarihi koşulların uygun biçimde bir araya gelmesinin yaratıcı kişiliğin ortaya çıkmasında etken olduğu yolundadır.

Bu noktadan itibaren, daha önce yer yer değindiğimiz yaratıcılık ve psikolojik hastalık bağlantısı konusuna daha kapsamlı bir biçimde girebiliriz. Psikolojik hastalıklarla yaratıcılık arasındaki bağlantıya dikkat çeken en önemli isim İtalyan psikiyatrist Cesare Lombroso'dur (1894). Lombroso yaşam öyküsünü incelediği birçok tanınmış kişiliğin ruhsal rahatsızlıkları olduğunu görmüş ve bunu daha çok sara hastalığının varlığına bağlamıştır. Günümüzde Lombroso'nun görüşleri bilimsel olmadıkları gerekçesiyle kuşkuyla karşılanıyor olmakla birlikte, bu görüşlerin uzun süre itibar gördüğü ve günümüzde de ilgi uyandırmaya devam ettiği belirtilmelidir (Arieti, 353-4). Bu konuda yazan diğer

araştırmacılar arasında, A. C. Jacobson (1926), Lange-Eichbaum (1932), Roth (1969) ve Pickering (1974) sayılabilir. Bu yazarlar, genel olarak, yaratıcı kişilerin aynı zamanda psikolojik rahatsızlıkları olduğunu belirtmekte, böylece akıl hastalığı ile yaratıcılık arasında bağlantı olduğunu kabul etmektedirler. Yine bu yazarların düşüncesine göre, ruhsal rahatsızlığı olan kişilerin bir bölümü, yaratıcılık ürünlerini, yaşamlarının en sağlıklı döneminde vermişlerdir. Bir diğer grupsa yaratıcılıklarını hastalıkları sırasında da sürdürebilmiştir. Yaratıcılıkla psikolojik sorunların bir arada olup olamayacağı konusunun daha ayrıntılı olarak incelenmesi için, yaratıcılık ve cinsel sapmalar arasındaki ilişkiyi inceleyen Fransız araştırmacı Janine Chasseguet-Smirgel'in görüşlerinden yararlanılması yararlı olacaktır. Böylece, bazı çevrelerde yaygın olarak rastlanan, sanatçıların ortalama insana göre daha fazla cinsel sapma gösterdikleri yolundaki yaygın kanının geçerli olup olmadığı konusunu da ele almak mümkün olacaktır.

Yaratıcılıkla cinsel sapkınlık olarak adlandırılan psikolojik durumlar arasındaki bağlantıyı inceleyen Fransız yazar Chasseguet-Smirgel, "cinsel sapkın"ı cinsiyetler ve kuşaklar arasındaki ayrımı ortadan kaldırmayı hedefleyen kişi olarak tanımlar. Buna göre, cinsel sapkınlık anal-sadistik döneme ilişkin bir gerilemeyle özdeş sayılmalıdır. Burada şöyle bir ilkeden yola çıkıldığı düşünülebilir: anal-sadistik dönemde "formların birbirlerine dönüşebilirliği" söz konusudur. Bu durum, bir tür kaos ortamına, somut bir ifadeyle "dışkıya" yönelen bir hareketi, bir tür anal evreni gösterir. Çocuğun yetişkinler karşısında güçsüzlüğünün inkarı anlamına da gelen "analite", özellikle Marquis de Sade'ın yapıtlarında betimlediği kahraman türünde, sadistik anne figürüyle özdeşleşimi ve tanrı rolünün üstlenilmesine ilişkin bir geçişi ifade eder. Tanrı tahtından indirilmiş, hattâ dışkıya dönüştürül-

müştür. Genital dünyanın yarattığı farklılıkların ortadan kaldırılmasına yönelik ihtiyaç, gerçekliğin de baskılanması ve dönüştürülmesini gerektirir. Bu anlamda, bütün sapkınlıkların özü itibariyle sadistik olduğu da söylenmelidir.

Chasseguet-Smirgel, anal-sadistik dönemle ilgili görüşlerini, Museviliğin süt ve etin karıştırılmasına ilişkin yasağını bir metafor olarak kullanarak açıklamayı dener. Bu yasak, anaerkil toplumların dinine karşı ataerkil bir savunmayı göstermektedir. Anaerkil dinde anne ile çocuk bir bütün oluşturur. Buradaki birlik fikri, her şeyin dönüşerek nihai bir kaosa indirgenmesi düşüncesini içerir. Anaerkil dini yıkarak anne-çocuk bağlantısını kıran ataerkil dinde ise, etle sütün farklı tutulması yasasına karşı çıkan, yani farklı unsurların dönüşebilirliğini ya da aynılığını –et ve sütün aynılığı ya da dönüşebilirliği– savunan kişi, Tanrı'nın yasasına karşı çıkmış olur[26]. Chasseguet-Smirgel'e göre, obsesyon nevrozu, bu tür anal-sadistik gerilemelere karşı, yani "dışkıda birleşme" anlayışına karşı geliştirilen bir savunmayı gösterir. Freud, obsesyon nevrozunu özel bir din olarak tanımlamıştır. Buna karşılık, cinsel sapkınlık, anal-sadistik özellikleriyle "şeytanın dini" olma niteliğini taşır. Bu dinin temeli, bütün varoluşun özünü oluşturan primordial maddenin varlığına ilişkin bir inanca dayanır. Bu yüzden, bir maddenin bir diğerine dönüştürülmesi mümkündür. Aslında, dünyanın simya açısından kavranışı da bu ilkeye dayanmaktadır. Simyanın araştırmaları, kaosun sembolik bir biçimde yeniden kurulmasını sağlamaya yönelir. Cinsel sapkınlık da benzer bir biçimde, kaosun yeniden kurulması anlamına gelir. Burada, anneyle özdeşliğe dayanan anal evrenin, babanın temsil ettiği genital evrenin yerini alması söz konusudur.

26) Bu noktada, Lacan'ın görüşleri dikkate alınarak yansılama evresi ve babanın yasası kavramları hatırlanmalıdır.

Bu bir açıdan, ataerkil evrenin taklidi ve parodisi anlamına da gelir[27]. Chasseguet-Smirgel'in bu konudaki görüşleri şöyle özetlenebilir: sapkın, kendisini babanın evreninden kurtarmaya çalışmaktadır; bu, gerçek olanın, sahte olanla ya da gerçek olmayan bir şeylerin varmış gibi gösterilmesi yoluyla, değiştirilmesi anlamına gelir. Bir diğer söyleyişle, genital dönemin yerine daha önceki bir dönemin yani anal dönemin geçirilmesidir.

Chasseguet-Smirgel'e göre, sapkınlık bir düşünce bozukluğunu da içerir. Bunun nedeni, anal-sadistik evrenin genital psikoseksüalitenin yasalarına sahip olmamasıdır. Mantık, babanın evreninin bir unsurudur ki, burada yine, Lacan'ın görüşleriyle karşılaşmaktayız. Öte yandan, Chasseguet-Smirgel'in sapkınlıkla ilgili görüşlerinin, birincil düşünce süreçlerinin "mantık-öncesi düşünce" özellikleriyle karşılaştırılması yararlı olacaktır. Chasseguet-Smirgel, Freud'un cinsel sapığın gerçeklikle bağlantısına ilişkin kavramsallaştırmasını şu şekilde ele alır. Öncelikle, cinsel sapması olan kişinin durumunda, dürtü ile gerçeklik arasında bir çatışma vardır. Gerçekliğin hem reddedilmesi ve yasaklanması, hem de içerdiği tehlikenin tanınması söz konusudur. Bunun sonucunda, egoda bir yırtılma meydana gelir. Cinsel sapma, bu anlamda, oidipal yasaya ilişkin bir isyan olarak ortaya çıkacaktır. Chasseguet-Smirgel'e göre, ego ideali, çocuklara özgü "her şeye gücü yetme duygusu" ile nesne ilişkileri arasında bir değinme noktası oluşturur; bu durum, aynı zamanda, zevk ilkesi ile gerçeklik ilkesi arasındaki bir bağlantıyı da gösterir. Ego ideali, bir diğer taraftan, çocuksu narsisizmi ebeveyne yansıtmayı ve gerçeklik ilkesine yönelik bir adım atmayı da ifade eder. Çünkü "ummayı" ve "plan yapmayı" içerir. Bu yüzden, zaman boyutu gerçeklik ilkesinin bir unsuru olarak ortaya çıkar. Freud'a göre, yetişkin olma isteği, ego idealinin temel içeriğini oluş-

27) Bu noktada, Lacancı ve Kohutçu idealizasyon hatlarının Chasseguet-Smirgel'in görüşleriyle karşılaştırılması yararlı olacaktır.

tırmaktadır. Buna karşılık, annenin "çocuğu baştan çıkarması" sonucunda bu gelişme durabilir. Çocuk kendisini genital dönem öncesi bağlarla annesine bağlayabilir ve bu durumda babanın dünyasına duygusal yatırım yapamaz. Ensest duygularının da anneyle sembolik birlik durumuna yönelik narsistik bir motivasyona dayandığı unutulmamalıdır. Öte yandan, ego idealinin gerçeklik ilkesiyle uyum içinde olmak üzere ileriye yansıtılması büyümeye hizmet eder. Cinsel sapkınsa kestirme yolu izlemeye çalışır. Anneyle birleşmesini "hemen ve burada" anlayışı uyarınca gerçekleştirerek, babasıyla bağlantı kurma olanağından yoksun kalır[28]. Bu noktada, yukarıda sözü edilen iki tür yaklaşımın ego idealinin iki türünü belirlediği söylenebilir. Bunlardan biri babanın temsil ettiği gelişmeye yönelen ego ideolidir, diğeriyse anneyle birliğin temsil ettiği statik ego idealleridir.

Chasseguet-Smirgel, ego ideali ile süperego arasındaki bağlantı ve ayrımı şu şekilde yapmaktadır: ego ideali narsisizmden kalma bir unsurdur; başlıca çabası büyüme sırasında kaybedilmiş olan çocukluğa özgü "her şeye gücü yeterlik" duygusunu geriye almaktır; bu çerçevede, kendi kendisinin idealini oluşturma isteği pek çok kişi için sürekli bir çabalama durumunu gösterir. Buna karşılık, süperego, odipus kompleksi ile hadım edilme kompleksinin bir kalıntısıdır; enseste karşı koyan yasağın içselleştirilmiş olduğunu gösterir. Öte yandan, Freud'un ego ideali ile süperegoyu yapısal kuram çerçevesi içinde eş anlamlı olarak kullandığı da unutulmamalıdır. Janine Chasseguet-Smirgel ise, olumlu içselleştirmelerin ego idealinde kaldığını, negatif ve cezalandırıcı içselleştirmelerinse süperegoya yerleştiğini düşünmektedir. Freud, az sayıda kişinin gerçek anlamda süperegoya sahip olduğunu kabul eder. Buna göre, ego ile ego idealinin bir-

28) Chasseguet-Smirgel, eşcinselliğin "kovuşturucu" anne imagosundan bir kaçış çabasını gösterdiğini söylemektedir. Buna karşılık söz konusu girişim yararsızdır; çünkü anneyle olan temel bağlantı baba figürüyle kurulması hedeflenen ilişkinin içine sızmaktadır. Bkz. Chasseguet-Smirgel, 48-9.

leşmesine yönelik eski istek kolayca canlandırılabilmektedir. Böyle bir birliğin sonucu ise süperegonun çözelmesidir[29].

Chasseguet-Smirgel'e göre, cinsel sapkın sahte olan şeylere yönelik bir eğilim taşır. Sahteden kastedilen şeyse, doğal süreklilik hallerinin ötesindeki durumlardır. Sahte olan, "zincirleme bir oluşum içinde organik bir bağlantı noktasıymış gibi" davranır. Bu fetişizmin kapsamında anlaşılabilecek olan anal-penis kavramında sembolize edilen bir durumdur[30]. Cinsel sapkının normal ya da nevrotik kişiliklerden farklılığı, ego idealini babasının üzerine yansıtmamış olmasından kaynaklanır. Normal gelişmede ego idealinin babaya yansıtılması, nihai olarak süpere-

29) Yine bu çerçevede, topluluk davranışları sırasında, egonun, ilksel baba figürünün grup idealini oluşturduğu ego ideali yerine, bu tür ego ile ego idealinin kaynaşmasından kaynaklanan bir yapı tarafından yönlendirildiği de düşünülmektedir. Bu durum bizi topluma ait, "genel ego ideali" kavramına götürür ki, burada da, lider figürlenyle karşılaşıyoruz. Burada, grup içinde yaşanan deneyimlerin bir isteğin hayali biçimde gerçekleşmesi olarak algılandığı, bu açıdan, rüyayla grup yaşantıları arasında bağlantı bulunduğu da vurgulanmalıdır. Burada üç aşamalı bir genleme söz konusudur: 1) Temel narsisizmle bağlantılı biçimde zamansal bir gerileme, 2) topoğrafik kuram çerçevesinde id ve "her şeye gücü yeten anne" figürüyle birleşme temeline dayalı ego idealine gerileme, 3) birincil düşünce süreçlerine dönüşü ifade eden formel gerileme. Bu tür durumlarda, baba figürü gruptan "sürülür" ve yerini kaybeder. Lider artık bir erkek figürü değil, ego ile ego idealinin bir karmasından oluşan bir birlik temsilcisidir. Bu anlamda, lider, grupla "ideolojik bir illüzyon" arasında aracılık rolü oynamakta, "narsistik her şeye gücü yeterlik fantezisi"nin gerçekleşmesini sağlama görevini üstlenmektedir. Bu tür bir fantezi, istekle isteğin gerçekleştirilmesi arasında, hiçbir gecikme kabul etmemektedir. "Fallik bircilik" olarak adlandırılan bu durum ideolojilerin prototipi olma özelliğindedir.

30) Fetiş bir geçiş nesnesine benzer özellikler taşımaktadır. Fetişin amacı, iyi nesnenin (iyi memenin) içselleştirilmesi yoluyla, anne ile birliğin başarılması, böylece ayrılma endişesinin yatıştırılmasıdır. Fetiş, aynı zamanda dışkıyla, anne karnındaki bebek yani fetüsle ve biseksüellikle de ilgilidir. Bu noktada, Stoller'in tanımladığı cinsel sapkınlıklardaki "düşmanlık" olgusu dikkate alınmalıdır. Cinsel sapkınlıklarda ortaya çıkan "anal genleme" sırasında, bastırma mekanizmasını denetleyen unsurlar, anal özellik taşıyan düşünceleri, bu özellikleri idealizasyon yoluyla maskelenmiş olmak koşuluyla, bastırmamayı tercih eder.
Bu durumun belirtileri, ortaya çıkmalarına neden olan unsurun tam tersi ile belirlenmiştir. Bastırılan bir düşünce, bastırılmak yerine reddedildiği takdirde bilinç düzeyine yükselir. Bu açıdan ret (negation) baskılanmanın kaldırılmasının bir yöntemidir. Bu durum, bastırılmanın yenne entelektüel bir alternatifin konduğunu gösterir. İdealizasyon da bir anlamda reddetmeye benzer. İdealizasyonda maskelenmiş olan şeyle, idealize edilmiş olan şey arasında azami derecede yakınlık söz konusudur. Freud'a göre, fetiş kısmi bir bastırmayı gösterir. Bir parça bastırılmıştır; diğer parça ise idealize edilmiştir.

goya dönüşecek bir süreci ifade eder; bunun gerçekleşebilmesi için sevilen ve takdir edilen bir baba figürünün bulunması gerekir. Chasseguet-Smirgel'in düşünceleri, bu noktada Kohut'un idealizasyon hattı kuramıyla karşılaştırılabilir. Chasseguet-Smirgel'e göre, ego ideallerini babalarına ve babalarının penisine yansıtamayan kişilerin kişiliklerinde boşluklar vardır. Yaratıcı etkinlikler de dahil olmak üzere, bazı girişimlerle bu boşlukların telafi edilmesi gayreti, eksikliği hissedilen bir kimlik duygusunun kazanılmasına yönelik bir çabayı gösterir. Ancak, burada bir yapıta "babalık etmek" değil, bir şeyler "uydurmak" söz konusudur. Yaratıcı etkinliği başaracak yüceltilmiş cinsel enerji bulunmadığı için, özgün anlamda yaratıcı olmak zordur. Cinsel sapkın, birbirinden farklı kuşaklar arasında bir halka olduğunu kabul etmediği için, kimliği gaspedilmiş bir kimlik özelliği taşımaktadır. Burada, ego idealinin pregenital güdülerin üzerine yansıtılması ve "genel penis imgesi"nin "babanın penisi" olarak değerlendirilmesi olgusu ortaya çıkmaktadır.

Özetle söylersek, cinsel sapkının amacı, babanın genital kapasitesinin reddedilmesi, farklılıkların bulunmadığı anal-sadistik dünyaya girilerek gerçekliğin büyüsel bir biçimde dönüştürülmesini sağlamaktır. Yüceltme, bu anlamda, pregenital bir güdünün sapkın bir eylemle doğrudan boşaltılması yerine, bir değişim göstermesi durumunu ifade eder. Cinsel sapkınlığın nevrozla birlikte bulunması hali ise şöyle açıklanabilir: psişik yapıda sapkınlığın, baskılanmanın ve yüceltmenin bulunmasına olanak sağlayan farklı alanlar mevcut bulunmaktadır; buna bağlı olarak iki farklı ruhsal oluşumun yanyana var olmaları mümkündür.

Cinsel sapkın narsisizmini "genitallik öncesi erotik bölgeler"e ve "parça-nesneler"e yansıtmak zorunda kalmıştır; bu alandaki eğilimlerini inanılır kılmak için bu parça nesneleri bir idealizas-

yon sürecine tabi tutar. Burada, ego idealinin genitallik öncesi bir modele bağlı kaldığını söyleyebiliriz. Böylece cinsler arasındaki farklılık olduğu kadar, değişik kuşaklar arasındaki farklılık da reddedilmiş, zaman unsuru tümüyle dışta bırakılmış olur. Cinsel sapkın belirli bir çağda, gelişimsel bir evreye uyarak ideallerini değiştiren yaşıtlarını izlemez[31].

Bütün bu hususlar değerlendirildiğinde, cinsel sapkın bir yaratıcı olmaktan çok bir estet olarak çıkar karşımıza. Genital dönem öncesi libido genellikle sapkın eylem içinde boşaldığı için, her zaman el altında değildir; aynca, cinsel sapkın, babasının genital özelliklerini içselleştirmediği için, kişilikte meydana gelen açıklar yüceltmenin önünde bir engel olarak durur. Bu yüzden idealizasyon yaratıcılıktan çok estetiğe yönelir. Chasseguet-Smirgel'e göre, cinsel sapkının dürtülerini, dürtü nesnelerini ve içinde yaşadığı genitallik öncesi dünyayı saklama gereksinimi, nihai olarak kendi egosunu idealize etmesi sonucunu verir. Çok önemsediği "parça-nesne"yle birleşir, kendi özelliklerinin dönüşüme uğramış bir nesnesi haline gelir. Cinsel sapkının çevresini idealize etmeye yönelik gereksinimi çok güçlüdür. Çünkü egoyu çevreleyen her şeyin bir ayna işlevi görmesi söz konusudur. Ancak bu aynaların yaratıcılık ürünü olmaktan çok dekorasyon sağlamaya yönelik oluşumlar olduğu da gözden kaçmamalıdır. Cinsel sapkının çevresini idealize etme yolunda gösterdiği çaba ve estetlik özelliğinin altında "anal bir evreni" yani dışkı temelli bir dünyayı gizleme çabasının bulunduğu söylenebilir.

Konuya sanat-edebiyat eleştirisi açısından bakıldığında, cinsel sapkınlığın her şeyi aynılaştırıcı etkisinin, bir anlamda, postmodernizmin her şeyi aynılaştırıcı etkilerini akla getirdiğini söyleyebiliriz. Bu açıdan, içinde yaşadığımız çağın hakim "yaratıcı-

31) Sait Faik'le ilgili incelememizde bu noktadan hareket edilmiştir. Bkz. ***İpekli Mendil*** incelemesi.

lık duyarlıklarının" analiteden ne ölçüde esinlendiği konusu tartışmaya açık görülmektedir. Aynı şekilde şu da söylenebilecektir: yüceltme mekanizmasının kullanılmasıyla ortaya çıkan sanat yapıtı cinsel sapma durumlannda başarılması özellikle zor olan bir durumu ifade eder. Bu durumda sapkının yaratıcılığı "sahte" bir yaratıcılık olarak görülmektedir. Bununla birlikte, söz konusu kategorilerin mutlak olmadığı ve bireysel yaratıcıların kişiliklerinin farklı gelişim alanlarından yararlandıkları da unutulmamalıdır. Nevroz ve cinsel sapmanın bir arada bulunabilmesi de bu durumun bir kanıtıdır[32]. Ancak şu da unutulmamalıdır ki yaratıcılığın ortaya çıkması için gerekli koşullar arasında nevrotik olma ya da cinsel sapkın olma durumlan yoktur. Bu durumlar yaratıcılığı desteklemekten çok engeller niteliktedir. Yaratıcılık için en uygun koşulun yaratıcı sanatçının geçmişinde bulunan "travmatik deneyimler"i kontrol altına alması ve bu deneyimin dönüştürülmesinden kaynaklanan enerjiyi yapıtında kullanabilmesi olduğunu söyleyebiliriz. Bu durum travmanın tutsağı olmaktan ve travmayı tekrarlayan yapıtlar üretmekten farklıdır. Travmanın geçmişte bırakılmış olması ve yaratıcılıkta kullanılacak nötralize enerjinin ortaya çıkması yaratıcılığın önemli bir koşuludur. Bütün enerjisini çözümlenmemiş bir travmadan alan "yaratıcılıkların" ya da cinsel sapmalarda olduğu gibi "idealize/estetize etme faaliyetleri"nin, söz konusu sorunlar psikoterapide çözümlendiği ölçüde "sona ermeleri" durumu, bununla ilgilidir[33].

32) Freud, cinsel sapkınlıkta erken dönem bir fantezinin literal olarak alındığını, nevrozda ise fantezinin yer değiştirmiş ve gerçekçi bir versiyonunun kullanıldığını söyler. Freud, nevrotığın bastırma mekanizmasıyla, cinsel sapkınlıklardaki savunmaları ayırır. Burada açık fanteziye katlanılabilir çünkü bölünmüş ya da kabul edilmemiştir (disavowed) (Skura, 83).

33) Paris'e göre, birçok sanatçının savunmaya yönelen insanlar olduğu bir gerçektir. Bu bakımdan, Paris bilgelik ve sağlığın büyük sanat için şart olmadığını söyler.

Günümüzde Psikanalitik Edebiyat Eleştirisi

Günümüzde psikanalitik sanat-edebiyat eleştirisine benlik psikolojileri ve nesne ilişkileri ekolleri hakimdir. Bunun yanı sıra Üçüncü Güç Psikolojisi'nin getirdiği kavramsal araçlar edebi karakterlerin analizinde çok verimli sonuçlar doğurmaktadır. Sözü edilen her üç kuramın da "dürtü çatışması" ya da "içgüdülerin yüceltilmesi" kavramlarına değil de, kişiliğin oluşumuna ve bütünlüğü olan bir benlik yapısının kurulması ve devam ettirilmesine odaklandığı burada belirtilmelidir. Bu noktada söylenmesi gereken bir başka şey, benlik psikolojisi, nesne ilişkileri kuramları ve Üçüncü Güç Psikolojisi kuramlarının, edebiyata uygulandıkları zaman, ele alınan eseri indirgemek şöyle dursun, yapıtın derinliğini ve karmaşıklığını anlamamıza katkıda bulunduklan gerçeğidir.

Bu çerçeve içinde İngiliz Nesne İlişkileri Ekollerinin ve benlik psikolojisinin yaratıcılık konusundaki görüşleri şu şekilde özetlenebilir: Kleinci görüşe göre, yaratıcılık depresif pozisyondan kaynaklanır ve agresif fantezilerin etkisiyle tahrip olduğu hissedilen iç dünyanın onarılmasına ilişkin bir gereksinimi ifade eder. Bu işi başaracak olan sanatçının endişe ve depresyona dayanma kapasitesi normalden büyüktür. Winnicott'un geliştirdiği "geçiş nesnesi" kavramı çerçevesinde ele alınan "geçiş alanı", nesnel ve öznel gerçekliklerin arasında bir yerde bulunduğu için, sanatta sembolizmin kökleri de bu alanda yer almaktadır. David Schechter'e göre, benlik-nesnesi çocuğun bedenine ait olmamasına karşın, dış dünyaya ait olarak da algılanmaz. Objektif nesne ilişkisi ile öznel fantezi arasında bir noktada bulunur; çocuğun bu ara alandaki oyun durumu, yaratıcılığın bir ön koşuludur. Schechter, sanatçının yalnız kalma kapasitesine sahip olması gerektiğini söyler. Bu yalnızlık sırasında birey "olumlu-iç-

selleştirilmiş nesne ilişkileri"ne ulaşabilecek, yalnızlık ya da sadistik süperegonun saldırılarıyla bunalmayacaktır.

Nesne ilişkileri ekolünden çağdaş bir araştırmacı olan Leon Grinberg'e göre, yaratıcı etkinlik benlik yapılarının geçici bir "dağılmasına" (dezentegrasyonuna) ve sonra farklı bir temel üzerinde yeniden organize olmasına dayanır. Dezentegrasyon sırasında, birincil düşünce süreçleri ve psikotik mekanizmalar ortaya çıkabilir; ancak sanatçı benlik-nesnelerinin kaybına karşı koyabilecek güce sahiptir. Yaratım süreci sırasında ortaya çıkabilecek psikotik mekanizmalar bölme, idealizasyon, her şeye gücü yeterlik, yansıtmalı özdeşleşim gibi mekanizmalardır ve bunlar sanatçının kayıp nesneyi yeniden yaratmasına olanak verir. Grinberg de, Segal gibi, yaratıcı etkinliğin, "zarar gördüğüne inanılan kayıp benlik-nesnelerinin onarılması"na yönelik depresif dönem fantezilerinin işlenmesine dayandığı görüşündedir.

Benlik psikolojisinin kurucusu olan Heinz Kohut'un bu konudaki görüşleri de büyük önem taşımaktadır. Kohut, *Çocukluk Deneyimi ve Yaratıcı Hayal Gücü* (1960) adlı yapıtında sanatçının benliğini, çocuğun daha azgelişmiş ve dış etkilere daha açık benliğiyle karşılaştırır. Yetişkin egosunun gücü, tahammül edilecek seviyedeki tatminsizliklerin birikmesiyle kazanılmış bir yapıya dayanır. Bu yapısallaşmış ego, içeriden ve dış çevreden gelen uyarımlara karşı, tampon rolü oynar. Sanatçıysa, çocuk gibi, yeni izlenimlerin hemen hemen travmatik etkisinin olağandışı bir iç denge kurma gereksinimi yarattığı, gerçeklikle olan temasında daha az tamponla korunmuş bir egoya sahiptir. Buna göre, yeterince tampona ve nötralize etme yapısına sahip olmayan sanatçı, psikoekonomik dengesini korumak için yaratıcı etkinlikte bulunur. Bu durumda sanatçının kişiliğinin narsisizme daha yatkın olduğunu söylemek gerekecektir. Ancak Kohut narsistik ve sa-

natçı kişilikler arasında bir ayırım yapar. Yaratıcı sanatçının narsistik yatırım-enerjisi (cathexis) sıradan narsistinkine göre daha akışkan bir yapıya sahiptir. Kohut'un *Yaratıcılık, Karizma, Grup Psikolojisi*'nde de (1976) belirttiği gibi, sanatçı narsistik güçsüzleşme dönemleri yaşarsa da, bunlar sıradan narsistiğin kronik ve uzun rahatsızlığından farklıdır; Kohut sanatçının narsistik açıdan yaralanabilirlik döneminin, yaratıcı sürecin başlangıcında olduğunu, bu dönemde bir gerilemenin söz konusu olduğunu ve duygusal enerji yatırımının benlikten ve benliğe ilişkin idealler-den geri çekildiğini düşünür. Bu şekilde bağlantısızlaştırılmış narsistik yatırım-enerjisi yaratıcı etkinliğin hizmetine sunulur. Yaratıcılık öncesi faaliyeti idealizasyon transferansına benzer. İdealize benlik-nesnesi ya da alterego sanatçının benliğini geri çevrilemez bir parçalanmadan koruma işlevine sahiptir[34].

Çağdaş psikanalitik kuramların çoğu, yaratıcılıkla "narsistik yaralanabilirlik" arasında güçlü bir bağ olduğunu kabul etmektedir[35]. Buna göre, yaratıcılık dürtülerin yüceltilmesinden çok, narsisizmin sağlıklı bir dönüşümünü gösterir. Sanat yapıtı ideal benlik ya da ideal benlik-nesnesinin yeniden kurulması anlamına gelir. Kohut'a göre, "kırık benlik", bütünselliği olan bir sanat ürününün yaratılması ile onarılır[36]. Bu anlamda, yaratıcı kişinin, kendi benliğini onarma gereksinimi içinde bir kişi olduğunun

34) Kohut'un bu konuda sağladığı kuramsal katkı, Freud'un büyük keşiflerinin arifesinde aslında değersiz bir araştırmacı olan Berlinli doktor Fliess'i idealize etmesi olgusuna ışık tutmaktadır.

35) William Niederland'a göre, yaratıcı kişilerde infantil narsisizme yönelik kalıcı ve ağır bir hasarın varlığı görülmektedir. (Niederland, 23).

36) Greenacre'ın Kohut üzerindeki etkisi iki açıdan ele alınabilir: 1) İdealize edilecek bir nesneye duyulan gereksinim, 2) yaratıcı kişiliğin kimliğindeki bölünme ki, bu, yaratıcı ve sosyal benlikler arasındaki farkı gösterir ve birçok sanatçının gündelik yaşamlarındaki "düşkünlük hali"ni açıklar. Kohut, Greenacre'ın sanatçının dünya ile bir aşk ilişkisi yaşadığı yolundaki görüşünü temelde narsistik bir durum olarak, benliğin bütün dünyayı içine alacak biçimde genişlemesi olarak görürse de, dış uyarılma yönelik iç duyarlığın sanatçının ortaya çıkmasının önemli bir koşulu olduğunu kabul eder.

kabul edilmesi gerekmektedir. Benlikteki hasarın derecesi, hem üretim seviyesini, hem de ürünün türünü ve kalitesini belirleyen bir etken olarak karşımıza çıkmaktadır.

IV.
SANAT YAPITININ OLUŞUMU VE İŞLEVİ

Yazarın Tanımlanması, Yazar, Psikanalist ve Eleştirmen

Freud *Yaratıcı Yazarlar ve Gündüz Düşleri* (1908) adlı yapıtında edebiyat eserinin oluşumunu şu şekilde açıklar: gündelik hayatta karşılaşılan bir olay, yazara bir çocukluk deneyimini anımsatmakta, bu deneyim "eski bir isteği" uyandırarak, yazan bu isteği gerçekleştirecek bir öykü ortaya çıkarmak üzere, zihninde bulunan eski ve yeni materyali birlikte kullanmaya yönlendirmektedir. Bu açıdan, sanat-edebiyat yapıtının sanatçının yaşamıyla ilgisi doğrudandır. Ancak, Freud, söz konusu bireyselliğin "örtülü" bir biçimde ifade edilmesi gerektiğini de vurgular. Freud'un sanatçının temel özelliklerinden birinin, yapıtının bu bireysel ve bir bakıma bencilce niteliğini "örtmek" olduğunu söylemesiyse şöyle açıklanabilir: bir egonun kendisini teşhir etme isteği, diğer egolar için rahatsız edici, itici bir durumu gösterir; çünkü bireysel egolar arasında ayırıcı bir "bariyer" vardır. Bu yüzden, bir sanatçının yapıtında egoistik materyal yeterince kapatılamamışsa o eser başarısız sayılır (Holland, 221). O halde, başarılı bir yapıtın, sanatçının bireysel sorunlarını ifade etmesine karşın, öyle değil-

miş gibi gözüken bir yapıt olduğu söylenebilecektir[1]. Freud edebiyatı "uygarlaşmamış heyecanlar" için bir güvenlik sübabı olarak nitelemiştir. Ayrıca, *Yaratıcı Yazarlar* makalesinin sonunda, okuyucunun, yazarın fantezileri aracılığıyla kendi fantezileriyle nasıl başa çıkabileceğini öğrendiğini de söyler.

Olaya bu açıdan bakıldığında, sanat-edebiyat yapıtlarının esas olarak gündüz düşlerinden kaynaklandığı sonucu ortaya çıkmaktadır. Gündüz düşlerini[2] ele alan çağdaş psikanalistler, bu

1) Tam olarak bilinmeyen bazı nedenlerden dolayı, yaratıcı kişi birincil düşünce süreçlenne ve bu süreçlerin unsurlarına, yani metafor, somutlaştırma gibi unsurlara ortalama insandan daha yakındır. Şairlerin, birincil düşünce süreçleriyle doğrudan temastan değil de, psikanalize ilişkin bilgilerinden kaynaklanan semboller kullanmalan durumunda, üst seviyede estetik sonuçlara ulaşamamalanysa bu alanda doğal davranışın ve sezginin önemini gösterir. Yazar, genel olarak, açıkça yorumlayabileceğinden fazla şeyi gösteren insandır. Ne anlama geldiğini tam belirleyememesine karşın, bize, üzerinde düşüneceğimiz alternatif gerçeklikler sunar. Öte yandan, şairin keşfettiği "bilinçdışı" yalnızca irrasyonel olmakla kalmaz; aynı zamanda içinde, çoğu kez, sıradan benliği tahrip edebilecek bir nüve taşır (Skura, 35). Bu bakımdan, Paris'in kurgusal kişiliklerin ve yaratıcılarının kendilerini gerçekleştirmiş kişiler olmaktan çok kendilerine yabancılaşmış kişiler olduklarını söylemesi şaşırtıcı değildir (Beaugrande, 302).

2) Freud, fanteziyi istek gerçekleştirme işlevi çerçevesinde tanımlar ve yetişkinlik hayatındaki gündüz düşlerine benzetir. Öte yandan, fantezi yalnızca istek gerçekleştirme işleviyle sınırlı değildir; aynı zamanda bir algı ve ifade aracıdır. Çocuksu kökenleri, fanteziyi yetişkinlik çağı öykülerinin yapısal, duygusal ve bilişsel özelliklerinden ayırır. Freud, fanteziyi metinle özdeş tutmuştur; ancak çağdaş psikanalistler, ilkel bilinçdışı fantezi ile bu fantezinin türevleri arasında ayırım yapmaya başlamışlardır. İlksel fantezi bitmiş bir ürün olmaktan çok, bir çatışmanın unsurlarını taşır. Türevleri ise rüyalardaki ilkel obsesif imgelerden, gündelik hayatın rasyonalize edilmiş yanlış anlamalarına kadar geniş bir alana yayılır (Skura, 59). Kris çocuğun ihtiyaçlarını gideren nesnelere ilişkin yoğun gereksiniminin, bu nesnelerin "zihinde canlandırılması" sonucunu vereceğini, nesne orada olmadığı halde oradaymış gibi bir etki doğacağını söyler. Zaman içinde, dış gerçekliğin algılanması ve gerçekliğin test edilmesine ilişkin yetenek gelişmekle birlikte, yukarıda sözü edilen ve hayal gücünün çalışması sonucu elde edilen "nesneleri zihinde canlandırma yeteneği" varlığını sürdürür. Bu noktada, bir şeyi yapmanın yerine, o şeyi yapmaya ilişkin bir oyunun oynanması geçer. Gerçekten de, oyun fikrinin temelinde bu olgu vardır. Bir anlamda, oyunun daha önce "pasif" olarak yaşanan bir durumu bu kez "aktif" olarak canlandırma ve yaşama faaliyeti olduğu söylenebilir. Çocuk oyun sırasında yetişkinle özdeşleşir ve gerçekliğin test edilmesine ilişkin yeteneğini de geliştirir. Bu, aynı zamanda, "inkar" mekanizmasının da devrede olduğu ve oyunun gerçek olduğuna ilişkin inancın, oyunun yalnızca oyun olduğuna ilişkin bir bilgiyle birlikte var olabildiği bir durumu ifade etmektedir.
Sözü edilen duygu estetik illüzyonun temelinde olan psikolojik atmosferi göstermesi açısından önemlidir. Böylece çocukların peri masallarına, yetişkinlerin

olgunun "istek gerçekleştirme" özelliğini incelemekle yetinmemekte, aynı zamanda, içlerinde yer alan "savunmalar" üzerinde de durmaktadırlar; çünkü, daha sonra da görüleceği gibi, savunmaların bir yapıtı biçimlendirme işlevi çok önemlidir. Bu bakımdan, bir yapıtta karşımıza çıkan "gündüz düşlerine" –yani bunlara kaynaklık eden fantezilere– karşı kendimizi savunduğumuz, aynı zamanda, bu fantezilere, "uyum sağlamaya" yönelik biçimde karşılık verdiğimiz söylenmelidir. İster okuyucu, ister yazar olsun, gündüz düşü kuranların aynı izleği kullandığı, bu izleği "eski bir çatışmaya karşılık olacak biçimde" tekrarlayıp, modifiye edip, daha etkili bir hale soktuğu da burada belirtilmelidir. Böylece, gündüz düşü modeli çerçevesinde, edebiyat yapıtını hem "şimdi"ye, hem de "geçmiş"e anlamlı bir görüntü kazandırmaya yönelik bir çaba olarak değerlendirmek mümkündür. Bu nedenle, analistlerin edebiyatı bir tür terapi olarak görmesi, iyi edebiyatın iyi terapi sayılması yadırganmamalıdır (Skura, 61-63). Edebiyat eleştirisi olarak uygulanan psikoterapi hem yazarın, hem de eleştirmen ve okuyucunun sağlıklı ve sağlıksız eğilimlerinin bir yansımasını ortaya çıkarabilir. Yapıtta nevrotik eğilimi temsil eden unsurun okuyucu açısından taklide, düşünmeye ve redde yol açması mümkündür. Okuyucu, edebiyatta bir eğiliminin "eyleme döküldüğünü" görünce bunu kendi hayatında uygulama yükünden kurtulabilir. Bu da edebiyatın sağladığı kazanımlardan biridir (Beaugrande, 319).

Edebiyat yapıtlarının, "yaratıcılarının gündüz düşleri"ni yansıttığını belirttikten sonra, yazarın yapıtta ne ölçüde mevcut bulunduğu konusuna geçebiliriz. Gerçekten de, yazardan söz edildiği zaman, bir yapıtın "ima edilen yazar"ından, ya da bir kişi-

macera ve korku/dedektif romanlarına olan ilgisi ve inancı da açıklanabilecektir. Gündüz düşlerinin daha ilkel fantezilerden ve peri masallarından farkı, gerçeklik ilkesine daha yakın olmalarından kaynaklanır (Skura, 3).

nin çeşitli yapıtlarından ya da yapıtlarının tümünden yola çıkılarak "yazarın kimliği"nin bulunmasından, ya da kitaplar yazar "tarihi kişilik"ten söz edebiliriz (Paris, 83). Metinde tekrarlanan temalar, fantezilerdeki kişisel unsurlar, karakterlere ve kullanılan dilin retoriğine ilişkin özellikler, metindeki kişisel unsurlar olarak değerlendirilebilir. Yazarın, yaratıcı süreç sırasında, kendisine ait "savunma stratejileri"ni yapıtına yansıtması şu şekilde gerçekleşir: yazar, çeşitli eğilimlerinin alternatif (iyi ve kötü) sonuçlarını, hem kendisine hem de başkalarına göstererek, iç çatışmalarını çözmeye çalışır ve halihazırda kullandığı çözümü yapıtı aracılığıyla desteklemeyi hedefler. Kendisininkine benzeyen stratejileri olan karakterleri olumlu bir açıdan ele alırken, kendisine ait baskılanmış yöntemleri kullananları alaya alır. Retorik olarak, kendi egemen stratejilerini kullanan karakterlerin özellik, tutum ve değerlerini onaylayan bir dil kullanır. Yapıtın kurgusu, genel olarak, yazarın fantezilerinin büyüsel bir yolla gerçekleşmesini amaçlayan özellikler taşır; bu arada baskılanmış stratejiler, kullanıldıkları zaman felakete yolaçacak şeyler olarak gösterilir. Bununla birlikte, yazar, bir taraftan da, alternatif eğilimleri ve olanakları göstermekten kaçınamaz. Bu nedenle, bir yapıtın içinde çelişkili unsurların bulunması kaçınılmazdır. Ayrıca, yazarın oluşturduğu çözümler zaman içinde değişebilir ve oluşturduğu karakterler arasındaki ilişkiler de buna göre farklılık gösterir (Paris, 84)[3].

3) Harold Bloom'a göre, şair şiirde konuşan karakterin temsil ettiği "ima edilmiş bir kişilik" olarak mevcuttur (Bloom, 1975). Beaugrande, Wayne Booth'u, bir öykünün, okuyucu o öyküye anlamını veren değer sistemini anlayana dek anlaşılamayacağını, bu yüzden yazarın inançlarını göstermesi, en azından geçici bir süre, kendi değer sistemini benimsetmek için bizi ikna etmesi gerektiğini düşünmesi nedeniyle eleştirir; buna karşılık, edebiyatı bir tür ahlaki rehberlik olarak görmeyen Paris'in tutumunu onaylar.
Paris'e göre, ima edilen yazar aslında başkalarından daha bilge ya da tutarlı değildir; neden bahsettiğini çoğu kez kendisi de bilmez. Bundan çıkan sonuçsa, büyük realistlerin yazarların, "anladıklarından" çok daha fazlasını "görme" yete-

Lionel Trilling'e göre "Freudcu psikolojinin ele aldığı insan doğası, şairlerin sanatlarını her zaman üzerinde uygulamış oldukları malzemedir"[4]. Bu açıdan bakıldığında, analistlerin gerçek insanlarla ilgili içgörülerini "kurgusal karakter"lere de uygulamaları doğaldır. Bundan doğan sonuçsa, edebi yapıtın bir psikanalitik olay öyküsü olarak algılanması ve işlem görmesidir. Freud, şairlerle ortak bir mitolojiye, insan doğasına yönelik genel bir içgörüye sahip olmaları ve "ürkütücü" yaşam deneyimleriyle karşılaşmayı göze almaları açısından, benzeşirler. Şairle analist arasındaki farksa şöyle ifade edilebilir: analist, insan zihniyle, şairin uğraştığından daha fazla uğraşır; gerçi analist gibi şair de karakterin davranış ve düşüncelerinin ardındaki gizli nedenleri araştırır; ancak analist, şairden farklı olarak, bu nedenleri onlara yolaçan başka düşüncelere, deneyimlere ve çerçevelere bağlar. Bu açıdan, "tuhaf" olanı belirlemekle ve tasvir etmekle kalmaz, davranışın nedenini halihazırdaki durumun dışında bulunan bir kaynağa yerleştirir. Gerçekten de, analistin ilgilendiği deneyimler, hayatın mevcut gerçekliklerinin içinde gizlenmiş olarak kendilerini yineleyen, erken dönem yaşam deneyimleridir.

Freud şairlerin basitleştirme ve soyutlama yoluyla çalıştıkla-

---

neğine sahip olduklarıdır. Bu bakımdan, sanat "savunma stratejisi" olarak kullanılabilen bir şeydir. Paris, kurgusal kişiliklerin ve yaratıcılarının kendini gerçekleştirmiş kişiler olmaktan çok, kendilerine yabancılaşmış kişiler olduklarını söyler (Beaugrande, 302, 308). Buradan yola çıkarak, yazarların kendileri nevrotik olsalar bile toplumun ruh sağlığından sorumlu oldukları söylenebilir. Paris, sanat ve edebiyatın, savunmaya ve nevroza ilişkin algı arasında kayan çağrışımlar üzerinde kurulduğunu, ancak sanat/edebiyatın büyüklüğünün nevrotik savunmayı aşması, başarılı terapiler gibi bir tür iyileşme süreci sağlayarak, gerçekliğin kişisel istek ve korkularla bozulmamış daha temiz bir görüntüsünü sağlamasından kaynaklandığını savunmuştur. Nitekim, sanatçıların yapıtlarında sürekli geçerliliği olan değer sistemleri aramaları, bu çerçeve içinde topluma sundukları çözüm önerileri, onların gerçek insanlar olmaktan çıkıp idollere dönüşmesine yol açmıştır.

4) Bkz. Trilling, 1953. Skura da şairlerin bilinçaltını Freud'dan önce keşfetmiş oldukları görüşüne katılır. Bkz. Skura, 34.

nını, buluşlannı doğrudan değil, sembolik bir biçimde ifade ettiklerini söyler. Buna göre, şairlerin yer değiştirmiş ve şeklen bozulmuş (distortion) olarak dile getirdikleri, Freud tarafından bilimsel dille ortaya konmaktadır. Burada, Freud'la şair arasındaki ayınm şöyle ifade edilebilir: Freud, örneğin oidipal deneyimi soyut terimlerle ifade etmişken, yani "ilk cinsel yönelimimiz ve ilk nefretimiz" ifadesini kullanmışken, Sofokles aynı şeyi dramatik eylemlerle gösterir, yani "yolların kesiştiği noktada işlenen cinayet"ten ve "Thebes'in kapılannda evlilik"ten söz eder. Ancak her iki dönüştürmenin de eylemden uzaklaşmayı ifade ettiği unutulmamalıdır. Yani hem şiir, hem de psikanaliz bir durumun sözle ifadesi ilkesine dayanır. Söze dökülmüş olanınsa, dış dünyada eyleme konması gerekmez.

Çağımızın en önemli psikanalitik edebiyat eleştirmenlerinden biri sayılan ve bu bölümü büyük ölçüde görüşlerine ayırdığımız N. Holland[5], psikanalizle edebiyat arasındaki bağlantıyı şu şekilde kurar: her iki alan da psikolojik bir gerilemeyle ortaya çıkan izleklere ilişkindir. Kişinin psikanalitik bir kavram olan "oral dönem"e ilişkin duyguları, daha sonra ele alacağımız bir edebiyat kavramı olan "inanmamanın askıya alınması" olgusunda da karşılaştığımız bir izlek oluşturur (Holland, 84). Öte yandan, psikoterapide ortaya çıkan aktarım (transferans) ilişkisi okuma faaliyetine benzer. Her iki durumda da gözlem yapan ve katılımda bulunan ego unsurları vardır. Hipnozun da edebiyat yapıtının oluşturduğu atmosfere benzer bir yönü bulunmaktadır. Fenichel bu alandaki çalışmalan sırasında, hipnozun "pasif-

5) Holland, diğer psikanalitik edebiyat eleştirmenlerinden şu noktalarda ayrılmaktadır: Holland, savunma mekanizmalarının rolünü diğer eleştirmenlerden daha fazla vurgulamakta; bunun yanı sıra, metni hareket noktası olarak ele almaktadır. Holland'a göre, hem form, hem de anlam savunmaya dahildir. Bir edebi yapıtın işlevi, bir yandan "endişe" duygusunu kontrol altında tutarken, bir yadan da fantezinin hiç olmazsa kısmen tatmin edilmesine olanak sağlamaktır.

alıcı konum"a bir dönüşe ve bu konumda dünyayı kontrol etme fikrine dayandığını göstermiştir. Bu, aynı zamanda, güvenlik sağlayan ebeveyn figürüyle birleşme, onunla ortaklaşa iş yapma duygusunu da uyandıran bir durumdur. Burada; 1) İdden otonomi kaybı ve bunun sonucu olarak rüyaları hatırlatan bir atmosferin ortaya çıkması ve sanatsal yaratıcılık, 2) çevreden otonominin kaybı ve buna bağlı olarak eldeki malzemenin yönlendireceği biçimde bilimsel yaratıcılık söz konusu olmaktadır[6].

Holland edebiyat eserini tanımlarken işlevsel bir yaklaşımdan yola çıkar: buna göre, bir şeyi iyi ya da kötü olarak nitelemek, onu tavsiye etmek ya da reddetmek anlamına gelir; ancak, bu niteleyiş, sözü edilen şeyin "nasıl" olduğu konusunu açıklığa kavuşturmaz. Bu nedenle, bir yapıt hakkında "değer yargısı" niteliğinde hüküm veren edebiyat eleştirmenlerinin tavrı hatalıdır[7]. Holland, Eliot'ın, eleştirmenlerin görevinin yapıtı açıklığa kavuşturmak olduğu, değer yargısının her bir okur tarafından ve kendisi için geçerli olmak üzere, verilmesi gerektiği yolundaki

6) Bu iki etkinin birleşmesi hipnoz sırasında ortaya çıkan duruma eşdeğerdir. Bütüncül ego, alt-ego sisteminin kontrolünü hipnozcuya devreder ve arzu ettiği zaman onu geriye alır. Burada hipnotik durumla edebi okumalar arasında açık bir bağlantı vardır. Her iki durumda da egonun içinde bir alt sistemin oluşması ve bu sistemin –okuma sırasında edebi yapıtın– normal benliklerimizin oluşturduğu bir kabuk tarafından çevrelenmesi söz konusudur. Öte yandan, bu durumun oral nesnelerle yakından bağlantılı olduğu da unutulmamalıdır. Edebi yapıttan alınan hazda oral isteklerin, hem "yenme" hem de "yeme istekleri"nin, oynadığı rolün büyük önemi vardır. Bu durum oral içselleştirmeyle ilgilidir. Bu açıdan bakıldığında, kolayca hipnotize edilebilen kişilerin, oral çatışmalarının olduğu söylenebilir. Aynı şeyin, özellikle şiir ve tiyatrodan etkilenen kişiler için de geçerli olduğu hatırlanmalıdır. Yaratıcı yazma genel olarak oral çatışmalardan kaynaklanan bir durumdur (Holland, 84-87).

7) Geleneksel eleştiri, bir yapıtın "doğru okunması"nın uyumlu bir "son-ürün" oluşturduğunu, bu uyumlu bütünün dışında kalan unsurların edebi yanlışlıklar olarak diskalifiye edilmesi gerektiğini savunur. Bu tür bir okumada uyum ölçütleri formeldir; simetri, denge, tersine dönüş, üslubun sabitliği, mecazların karşılıklılığı gibi unsurlar bu türden formel özellikler olarak uyumlu son-ürünün oluşmasında etken kabul edilmektedir.

görüşlerini de destekler; bu açıdan, Henry James'in belirlediği ilkeyi benimsediği söylenebilir: bir yapıtla ilgili olarak verilecek yargı, o yapıtın sevilip sevilmemesiyle ilgilidir; bir yapıtın gerçekten başarılı olup olmadığını gösterecek sınav da, o yapıtın, iyi okuyucular tarafından uzun bir süre sevilip okunmaya devam etmesi şeklinde ortaya çıkar. Bu tür bir yapıt "klasik" adını taşımaya hak kazanır. Bu açıdan, bütün yapıtların zamanın testinden geçmeleri gerekmektedir. Bu yöntemin zayıf yönü ise, yaklaşık bir asır kadar bir zaman almasıdır. Çağdaş eleştirmenlerin yapacakları iş, kendi çağdaşları olan bir yapıtın geleceği hakkında bir tahminde bulunmaktan ibarettir. Eski yapıtlar üzerine verilen yeni hükümler ya da eskiden yazılmış olup da yeni keşfedilen ürünlere ilişkin görüşler de yine bu tahminler çerçevesinde değerlendirilir. Bu noktada şu sorular akla gelmektedir: 1) Bir metnide, eleştirmenin onun zamanın imtihanından geçeceğini düşünmesini sağlayan şey nedir? 2) Edebi yapıttan okuyucunun aldığı zevkin doğası nasıl açıklanabilir ve bu zevkle diğer zevkler arasındaki fark nedir? Freud'un edebiyat eseri ve edebiyatçıya ilişkin tanımından yola çıktığı görülen Holland, bu soruları şu şekilde cevaplandırır: öncelikle, edebiyat bir tür oyundur; bundan kastedilen de şudur: geçmişte kişiyi rahatsız eden bir şey olmuştur. Daha sonra, bu olay üzerinde hakimiyet kurulmuş ve bu hakimiyet sanatsal ürün aracılığıyla ifade edilmiştir[8]. Okur, yazarınkine benzer deneyimlerini edebi eser aracılığıyla yeniden ve tatmin edici bir biçimde yaşar. Öte yandan, bir edebi yapıtta, geçmişteki rahatsız edici olaya ilişkin unsur, kendisi de bir fantezi olduğu için, burada alınan zevkin niteliği farklıdır; yani eyleme geçme zorunluluğu olmadan zihinde yaşa-

8) Çocuk oyunlarının, bir çocuğun korktuğu ya da ilgi çekici bulduğu bir şeyi hayali olarak ele alıp, kendisini memnun bırakacak bir çözüme ulaştırması ilkesine dayandığı hatırlandığında, sanat yapıtının işlevi daha iyi anlaşılmış olur.

nan bir tatmin söz konusudur[9]. Şu halde özetle şöyle söylenebilecektir: iyi bir eser, çok sayıda okuyucuyu uzun süreler boyunca tedirgin edecek bir "fantezi"yi ve aynı zamanda bu fantezi üzerinde okuyucunun hakimiyet kazanmasına olanak verecek bir savunma manevrasını içinde barındırır[10].

Holland'a göre, edebiyat eleştirmenleri başkalarının görmediği şeyleri görme, böylece insanlığın bilgi dağarcığına yeni şeyler

9) Holland'a göre, bir yapıttaki fantezinin preoidipal mi yoksa odipal mi olduğu konusu değerlendirme açısından fazla önem taşımaz. Birçok kişi bebeklik dönemi fantezilerine karşı yeterince tahammülsüzdür. Bunun nedeni, erken çocukluk döneminin "çok yönlü sapıklık" adı verilen ruhsal özelliğidir. Bu yüzden, her bir okuyucu, yazarın ele aldığı konunun izlerini kendi ruhunda bulma olanağına sahiptir. Yaratım sürecinin belirli bir suçluluk duygusuyla koşut olduğuna dikkat çekmiştik. Kris'e göre, gerçek ya da hayali, okuyucunun tepkisi, sanatçının suçluluk duygusunun azalmasına yardımcı olmaktadır. Kris'e göre, sanatçı kendi süperegosunu okuyucuya yansıtmakta, aynı zamanda bu okuyucu ile özdeşleşmektedir. Burada, sanatçının narsistik yatırımlarını kendi şahsından çekip yapıtına yönelttiği de belirtilmelidir. Eğer bu narsistik yatırım yaratıcılık sürecini aşacak bir biçimde yapıtın üzerinde kalmaya devam ederse, "yapıtın sanatçı açısından sürekli bir anlam kazandığı" da belirtilmelidir. Bu noktada, sanat yapıtının iki amaca hizmet ettiği söylenebilir: öncelikle, yapıt sanatçının idi ile egosu arasında iletişim kurma işlevi taşır. Bu anlamda, sanat yapıtı "rüyanın işlevi"ne benzer bir işlev taşımaktadır. Bunun dışında, aynı süreçlerin, yani ruhsal yapıyı oluşturan farklı unsurlar arasında iletişim kurma olanağının, yapıtı okuyan/izleyenlere de sunulduğu belirtilmelidir. Bu noktada, akıl hastalarının yarattığı sanat yapıtlarının özelliklerine de değinilebilir. Akıl hastasının yaratımı artık belirli bir okuyucu/izleyicinin zihnini etkilemeyi öngörmez; dış gerçekliği dönüştürmeye yönelir. Bu durumda sanatın büyüye dönüştüğü ya da genlediği de söylenebilecektir (Kris, 61) Holland'a göre önemli olan, yapıtın içinde fantezi ve savunma unsurları arasındaki denge durumudur: yapı ve sözelleştirme unsurlarının fanteziyi ifade etme ve kontrol altında tutma kapasitesi, edebi eserden alacağımız zevki ve onunla ilgili görüşümüzü belirler. Bu arada, zevkin fantezinin kendisinden çok o fanteziye karşı geliştirilen "savunmalar"dan geldiği de anımsanmalıdır (Holland, 223-4)

10) Çağımız psikanalitik edebiyat eleştirmenlerinden Meredith Skura, Freud'un kuramının temelinde bastırma mekanizmasının bulunmasından yola çıkarak, muhafazakar psikanalitik edebiyat eleştirmenlerinin, edebiyat yapıtındaki gerilimleri, muğlaklıkları ve retorik stratejilerini, bastırma mekanizmasının bir ürünü olarak gördüklerini söyler. Skura'ya göre, daha yeni kuramlara dayanan eleştirmenler, özgül sembollerin bastırılmış anlamına bakmak yerine, edebiyat yapıtındaki muğlaklıkları, "çocuklukta sembolik söylemin gelişmesi" çerçevesi içinde ele alma eğilimindedir. Bu yazarların, edebiyat yapıtının doğasını açıklamakta "bastırma" ve "duygusal patlama" gibi kavramların yerine, barışçı bir geçiş bulma çabasında olduklarını söylenebilir. Bununla birlikte, henüz hiç kimse davranış ve duyguların ardında yatan motiflerin, "anlam" unsuruyla nasıl bir bağlantı içinde olduğunu tam olarak açıklayamamıştır (Skura, 27).

ekleme yeteneğine sahiptir[11]. Holland'ın bir diğer inancı edebi eserlerin açıklanabilir olduğu yolundadır. Bir edebiyat yapıtı, kendi içinde temalara ve anlama göre gruplanan bir sözcükler dizisidir; ancak, bu gruplaşmalar açık değil örtük bir biçimde mevcuttur; okuyucunun yaptığı şey, ima edilmiş olanı açıklığa kavuşturmaktır. Bu ise değişik anlamlandırmalara esas olacak farklı okumalara olanak verir. Öte yandan, Holland'a göre, bütün okuma türleri arasında, yalnızca psikanalitik okuma yapıtın merkezinde bulunan fanteziye ulaşmamızı sağlayabilir. Edebiyat yapıtının içindeki fantezi ancak bu şekilde "anlam"a dönüştürülebilecektir.

Psikanalitik eleştiri sonucunda ulaşılan anlam diğer tüm anlamlandırmalara özel bir bağla bağlıdır; çünkü psikanaliz edebi eserin kökeninde bulunan ve zihinsel hayatımız için özel yeri olan bir fantezinin keşfedilmesini sağlar. Bu cinsten fanteziler bilinçdışı, çocuksu ve duygusal anlamda yüklü oldukları için, bunların keşfi ancak psikanaliz yoluyla mümkün olabilir. Bu çerçevede, bir öykünün belirli bir anlama geldiğini söylemek, bu öykünün bilinçdışı fantezisinin sosyal, ahlaki, entelektüel ve mi-

11) Yeni Eleştiri ekolünün bir şiirin özünün, o şiirin içindeki "yapısal ilke", yani "belirli temalar ve imgeler aracılığıyla desteklenen bir bütünlük fikri" olduğu yolundaki görüşünü eleştiren Holland, bunun çoğu kez steril ve entelektüel bir spekülasyona yolaçan ve okuyucuyu zevkten mahrum eden bir anlayış olduğunu söyler. Buna karşılık, psikanalitik bir okuma, yapıtın hem anlaşılmasını, hem de duygusal içeriğinin tadına varılmasını mümkün kılacaktır. Holland'a göre, her sanat/edebiyat yapıtının merkezinde bilinçdışı bir fantezi bulunur. Bu açıdan, psikanalitik bir okuma diğer okumalara göre daha avantajlı bir konuma sahiptir. Çünkü bu özel fanteziyi bulup değerlendirmek için psikanalizin geliştirmiş olduğu araçların ve kavramların kullanılması zorunludur.
Bu hususta, çağdaş psikanaliz ekolleri arasında edebiyata uygulanmadaki yaygınlığıyla dikkat çeken ve Karen Horney'yle Maslow'un görüşlerine dayanan Üçüncü Güç Psikolojisi'nin katkılarına da dikkat edilmelidir. Üçüncü Güç Psikolojisi de, klasik eleştiride olduğu gibi, yapıtı uyumlu bir "son-ürün" olarak görmekle birlikte, kullandığı yorum ölçütleri psikolojiktir; bunlar, kişilik, strateji, savunma gibi başlıklar altında toplanabilir. Öte yandan, bu tür eleştirinin bir başka özelliği, eleştirmeni de yazar ve karakter gibi kapsamasıdır.

tik terimlere dönüştürülmesi demektir. Bu açıdan, "anlam" bilinçdışının bilince dönüştürülmesine yönelik dinamik bir süreci gösterir. "Yetenekli bir okur", tekrarlanan imgeleri belirli temalar halinde soyutlar; bazı okurlar da bu temaları merkezi bir anlama dönüştürebilir. Psikanalizin keşfettiği fantezi, kişinin yaşam öyküsünde çok derin köklere sahip bir durumdan kaynaklanır. Bu tür fantezilerin olağan yaşam deneyiminden yola çıkılarak ya da mantık kullanmak suretiyle indirgenmesi ve bir öze ulaşılması mümkün değildir. Öte yandan, soyut tematik gruplar oluşturma işinin, birincil düşünce süreçleri tarafından başarılması gerekir. Bu işlemse, bir kısmını rüya mekanizmasından bildiğimiz yoğunlaşma, yer değiştirme, sembolizasyon, yansıtma, bölme, ses çağrışımları gibi teknikler kullanılarak yapılır. Bu noktada, edebiyatın nasıl etkili olduğu sorusuna şu cevap verilebilir: edebiyat ilkel istek ve korkularımızı, bize haz duygusu verecek biçimde, belirli bir anlam ve bütünlüğe ulaştırmamızı sağlar. Bu durum, bir anlamda, gündüz düşlerinin bencil karakterinin yumuşaması, yazarın kendisini geri plana alarak okuyucuya duygularını yansıtma olanağı vermesi sayesinde gerçekleşmektedir[12].

12) Holland, bir sanatçının üslubunun onun kişiliğini yansıttığı görüşündedir. Burada, 1) sözcüklerle kurulan ilişki, 2) seçilen materyal ve form, 3) yazarın okuyucusuyla kuracağı ilişkide takınacağı tavır dikkate alınmalıdır (Holland, 225) Erken dönem psikanalistlerinden Fenichel'e göre, iç taleplerle, yani dürtülere ilişkin taleplerle, dış dünyadan yani okuyucudan gelen taleplerin uyum içinde karşılanmasını sağlayan nitelikler, bir yazarın karakterini ortaya koyar. Bu açıdan bakıldığında, edebiyattaki üslupla psikanalizdeki karakterin örtüştükleri söylenebilir. Yapıtın içeriği dürtülere, biçimi savunmalara ve üslup da kişiliğe karşılık gelmektedir (Holland, 226). Benzer bir temel fanteziyi paylaşan yazarların bireyselliği daha çok savunma aşamasında görülür Bu açıdan Gogol ve Dickens anal yazarlar olarak adlandırılabilir (Holland, 238). Holland'a göre, yazarın savunma yani form aşamasında aldığı zevk, ekonomik bir çoğaltıcı gibi işlev görerek o forma ve savunmaya yönelik izleği güçlendirecek, böylece yazarın kendine özgü üslubunun ortaya çıkmasına olanak sağlayacaktır. Bu durum aynı zamanda yaratıcılığa ve o üslup içinde yaratmaya yönelik bir eğilimi de oluşturur ve destekler (Holland, 239)

Özetle söylersek, Holland'ın görüşleri şu iki temel varsayım çevresinde formüle edilebilir: 1) İnsan bireyinin belirli "bilinçdışı" fantezileri vardır; 2) Psikanalizden yararlanan edebiyat eleştirmenleri yapıta nüfuz etmiş olan ve klasik eleştiride "organik bütünlük" adı verilen merkezi düşünceleri, psikanalitik bir terimle ifade edilirse, merkezi fanteziyi bulmayı hedefler. Psikanaliz bir ideoloji olmadığı için, ideolojik okumalardan daha derin bir anlama ulaşmayı sağladığı da, bu kapsamda belirtilmelidir. Buradan yola çıkılarak, edebiyatın işlevinin, fantezilerin yetişkinlik çağında geçerli olacak biçimde "anlam"a dönüştürülmesi olduğu söylenebilir. Yine bu çerçevede, çocuğun gelişimsel evrelerinin, yani oral, anal, üretal, fallik, oidipal, latent ve genital evrelerin farklı fantezi içerikleriyle sanat yapıtlarının oluşumunda rol oynadığı vurgulanmalıdır. Holland'a göre, fantezilerimiz latent dönemin başlangıcına kadar belirlenmiş olur. Çocuğun erken dönemlere ilişkin deneyimleri daha sonraki hayat

---

Henry James'ın ve Orhan Pamuk'un durumları bu kapsam içinde ele alınmalıdır. Bu iki yazarın üslup yakınlıkları büyük kardeşleriyle olan sorunları çerçevesinde çözümlenebilecektir. Çağdaş bir psikanalitik eleştirmen olan J. Lichtenberg, Henry James'in ünlü bir psikoloji profesörü olan ağabeyi William James'le olan ilişkilerini inceler ve iki kardeş arasındaki anlaşmazlıkların analizini yapar. Buna göre, Henry James kendisinden 16 ay büyük olan ağabeyiyle arasındaki farkı kapatmayı başaramamış, yetiştirilmesinde ebeveynlerinin oynadığı olumsuz rolü "savunmaya yönelik bir biçimde inkar ederek" onları temize çıkarmış ve ağabeyini bütün sorunlarının kaynağı olarak görmüştür. Lichtenberg, H. James'in narsistik grandioz benliğinin "göstermeciliğe" ve eyleme yönelik yönlerinin bastırıldığını, bunun yerini "gözetlemecilik"in aldığını düşünmektedir. Konumuz açısından bakıldığında, Orhan Pamuk'un üslup özelliklerinin Henry James'inkini hatırlatmasının, yalnızca bilinçli bir yazarlık seçimi olmakla kalmadığı, her iki yazarın da üsluplarının ağabeyleriyle olan çatışmalarının etkisi altında belirlenmiş olduğu söylenebilecektir. Söz konusu üslubun okumayı güçleştirdiği, duygusal içeriğinin zayıf olduğu yolundaki görüşlerin, her iki yazarda da bilinçaltı fantezi üzerinde güçlü bir denetim bulunduğunu ve fanteziyle yapıt arasındaki estetik mesafenin gereğinden fazla uzun tutulmuş olduğunu ifade ettiği belirtilmelidir. Bunun bir sonucu olarak şiirsel özellikleri ve müzikalitesi bastırılmış, bu nedenle okuyucuya kinestetik anlamda fantezi tatmini olanağı vermeyen, müzikal anlamda "sağır" bir üslup ortaya çıkmaktadır (Lichtenberg, 215)

için belirli bir üslup sağlamanın yanı sıra, sanatsal üretimi de belirler[13]. Örneğin, oral döneme ilişkin fantezilere bağlı olarak, edebiyat yapıtlarında "çok güçlü dişi karakterler" ortaya çıkar ki, bunun "temel güven" konusuyla ilgisi vardır. Özellikle fantastik yapıtların bu dönemle ilgili olduğu söylenebilir. Bu tür eserlerde, yazar, okuyucuyla "oral bir birleşme" gereksinimi

13) Asaf Halet Çelebi'nin şiiri dikkatle incelendiğinde, Doğu ülkelerine özgü bir mistisizmin ve egzotik unsurların altında, ürkütücü bir kadın figürünün bulunduğunu, şairin sanatına bu ürkütücü kadın figürüne ilişkin fantezilerin yön verdiğini görürüz. ***Harput***, ***Kuşa Görünme***, ***Biber***, ***Ayna*** gibi şiirlerde, korkudan kaynaklanan ve enerjisini bu korku duygusuna karşı geliştirilen savunmalardan alan bir tür "mania" durumu ile karşılaşırız. Şiirlerin etkisini oluşturan ana unsur, kafiye ve ses tekrarları ile güçlenen bir tür saçma ve komik duygusudur. Kafiye ile tekrar ilkel düzeyde bir enerji boşalımına, kinestetik olarak adlandırılan etkiye olanak sağlıyor denilebilir. Bu durum bizi Holland'ın formun dar anlamda etkileri kavramını anımsamaya götürecektir. Çelebi'nin temel fantezisinin ne olduğu konusunda ise fikir yürütmek mümkündür: kanımızca burada karşımıza çıkan şey, mazoşistik bir "birleşme" fantezisidir. "Yutucu"luk özellikleriyle belirginleşen ***Harput***, ***Mısr-ı Kadim***'deki bütünleşme fikri, ***Ayna***'da Çin Padişahının Kızı'nın anlatıcıyı alıp götüreceği fikri, ***Kuşa Görünme***'deki kuşun kıskançlığı ***Biber***'deki kocakarı, bu kadın figürünün korkutucu niteliklerini gösterir. Bu figürden hem kaçma isteği, hem de onunla birleşme özlemi vardır. Buradan yola çıkarak, Asaf Halet Çelebi'nin şiirinde, bir yandan oral bir birleşme isteğiyle, diğer yandan da, bunun yarattığı korku ve gerilimlerle karşı karşıya olduğumuz söylenebilir. Bu anlamda, Çelebi'nin şiirine egemen olan masal havası, nesnelerin kişileştirilmesi, parça nesnelerin canlandırılması ve bütünü temsil etmeleri, çevrenin tümüyle "anime" edilmesi ya da antropomorfizmin yaygın kullanımı, birincil düşünce süreçlerine ilişkin bir gerileme durumunu göstermektedir. Aşağıda alıntılanan ***Harput*** şiiri Çelebi'nin sanatını gösteren ilginç bir şiirdir.

HARPUT

Harput
Kulaklarını sarkıt
eski korkular çıkıyor
karanlıklardan
bacadan düşen
harput
görmek istemiyorum
gözümden ye beni
duymak istemiyorum
kulağımdan ye beni
düşünmek istemiyorum
kafamdan beni yut
Harput

içinde olduğunu gösteren unsurlar kullanmaktadır. Bu evre, benliğin sınırlarının kaybedilmekte olduğuna, kişinin içselleştirildiğine, boğulduğuna, yenip tüketildiğine, yakıldığına ilişkin fantezileri olduğu kadar, "iyicil" birleşme hallerini de içine alabilir. Aşkın bir birleşme durumunu ifade ettiği unutulmamalıdır. Yiyecek temaları da bununla ilgilidir. Gerçekten de, aşk ve dinsel heyecandan kaynaklanan yapıtların güçlü oral birleşme fantezileri taşıdığı söylenebilir. Bu durum, Freud'un tanımladığı "oceanic" duygunun, dış gerçekliklere ve başka insanlara güvenme duygusunun da temelinde bulunan unsurdur. Buradaki temel konu bir şeyler verme ve bunun karşılığında bir şeyler alma meselesidir[14].

14) Daha önce sözü edilen Walt Whitman'ın evrensel yayılma temasının bu tür oral fantezileri ve temel güven temasını ifade ettiği de söylenebilecektir. T. Williams'ın ***Arzu Tramvayı*** adlı yapıtının sonunda, oyunun patetik karakteri Blanche du Boise'nın "kendisini yabancıların şefkatine bırakışını" söylediği bölüm bu türden bir "oral iyimserliğin" belirginleştiği, bir tür "oral optimizm parodisi"dir. Öte yandan, oral dönemin ikinci kısmı sadistik özellikler taşır.
Oral birleşme duygusuna karşı bir savunma olarak "bölme" mekanizmasının kullanılması söz konusudur. Bir başka aşama ise görmeye ilişkindir. "Göz ziyafeti çekmek" gibi halk deyişleri bu durumun toplum tarafından sezildiğini gösterir. Bu görsel yeme olgusu, voyörizm yani röntgencilik olgusunun da temelinde bulunan bir durumdur. Oral fantezilerin temel özelliği mutlakçılığı, "ya o, ya öteki" anlayışıdır. Oral dönemin ikinci ya da sadistik evresi, ağzın bir tehdit merkezi olarak görülmesiyle ilgilidir. Bilim kurguda görülen oral özellikler, yeme ve yenilme fantezileri bu döneme ilişkindir; aşırı şişmanlığın bazı türleri de oral sadizme karşı bir savunmayı ifade eder. Bu kapsam içinde Williams'ın *Siyah Maşör* adlı öyküsü ele alınabilir. Bu arada, internet aracılığıyla yayıldığı bildirilen çağdaş yamyamlık durumları da, oral sadizmin bir belirtisi olarak değerlendirilmelidir. Holland, bakma eyleminin yemek suretiyle içe alma, taklit etme ya da bakılana bakanı taklit ettirme anlamlarına gelebileceğini, sanat yapıtına bakmanın yani okumanın da benzer bir işlev taşıdığını söyler. Bunun oralitenin yani açlık duygusunun askıya alınmasıyla da ilgisi vardır. Edebiyat içimizde bir tür açlık yaratır ve sonra bu açlığı doyurur. Bu bakımdan, tatmin duygusunun bir halüsinasyon olarak yaşanmasının kendi içinde tatmin edici olduğu söylenmelidir. Bu durum, benlikle "ben-olmayan nesne" arasındaki ayrışmanın henüz oluşmadığı dönemden kalan bir özelliği vurgular. Holland, dinsel coşku durumlarındaki "oceanic" duygunun anne ile kurulan sembiyotik ilişkiye benzer olduğunu, aslında ondan kaynaklandığını söyler. Erikson'un çalışmaları da ideolojik bağlılığın benzer bir etkisi olduğunu göstermiştir. Bu açıdan bakıldığında, din ve ideoloji oceanic duygular esinleyen kaynaklardır. Mitler de edebiyatta benzer bir etkiye sahiptir.

Anal dönemse yaklaşık olarak bir yaş civarında başlar. Bu dönemde birbiriyle çelişen zevkler söz konusudur. Bu da, çocuğun dışkısını yapmakla tutmak arasındaki tereddüdünden kaynaklanır. Daha önceki oral dönemin "aktif ve pasif" olma durumları, bu dönemde, "karşı koyma ve boyun eğme" ikilisine dönüşmüştür. Öfke, alma, verme, iğrenme, koleksiyon yapmaya yönelik toplayıcılık gibi duygu ve durumlar, anal dönemle ilişkilendirilmektedir. Edebiyatın bir kısmı da anal dönemle ilgilidir. Pislikle ilgili imgeler ve bazen bu imgelerin tersiyle ifadesi, yani saflık, tatlılık, hoş kokululuk gibi imgelere dönüşmesi; söz ve tanrı sözünün "yukanya yönelik yer değiştirme" denilen bir mekanizmayla anal döneme bağlanması, kulak-anüs eşitlemesinin yapılması, buradan yola çıkılarak ses etkilerinin, müziğe ve zamana ilişkin imgelerin anal dönemle ilişkilendirilmesi söz konusudur. Kişilerin insan niteliğinden yoksun bırakılmaları ve nesneleştirilmeleri de yine anal dönemle ilgilidir. Daha sonra gelen üretral dönem yatak ıslatma ve genel olarak ıslaklık, boğulma, ateş gibi imgeler aracılığıyla kendisini göste-

(Holland, 37, 76, 248). Mit anlatımındaki zayıflıklar, sembiyotik döneme dönmeye ilişkin fantezideki bir unsurun eksikliği ya da kusurlu oluşuyla ilgilidir. Burada zayıf oral imgeler söz konusudur. Mitsel konulardan zaman zaman zevk alamamamızın nedeniyse, anneyle ilişkinin gerçekleştiği ortama dönmenin, tiksindirici ya da tehlikeli olmasına bağlıdır. Burada sanat yapıtı mitik temayla ilgili olarak herhangi bir rezonans ilişkisine olanak vermez. Edebiyat yapıtındaki mit unsuru, bu açıdan, yapıtla kurduğumuz bağlantıyı güçlendirmeye ya da zayıflatmaya hizmet eder. Bir edebiyat yapıtından başlıca iki şey bekleriz: 1) Zevk almak, 2) dış dünyada yapıtın etkisiyle bir şeyler yapmak zorunda kalmamak. Yapıt bizde anneyle olan ilksel birlik duygusunun anısını canlandırarak belirli bir izleği harekete geçirir. Yapıtı içselleştirerek bu seviyeye gerileriz; mite ilişkin zamansızlık özelliğinin bilinç düzeyinde algılanması ise bu "-mış gibi" özelliğinin güçlenmesini sağlar. Bu açıdan, mıt yapıtı içselleştirmemizi derinleştirir (Holland, 260). Holland, sembiyotik evreden sonra duyguların iletişiminin bedenin ürettiği unsurlarla gerçekleştirilmeye başlandığını söyler. Burada, 1) sanatsal ortama yönelik bir dönüşüm, 2) bu ortamın bir zamanlar sevilen ve idealize edilen anne gibi sevilmesi söz konusudur. Holland'ın bu konudaki görüşleri Janine Chasseguet-Smirgel'inkilerle karşılaştırılmalıdır. Öte yandan, Holland, yapıttan temel fanteziyi ve savunmayı çıkarsayabileceğimizi, gerçek olaya ise ulaşamayacağımızı kabul eder (Holland, 241).

rir. Soyutlamaya eğilim, huzursuzluk ve yerinde duramama, hırslılık gibi özellikler de bu döneme bağlanır. Psikopatların ve beat akımına bağlı kişilerin önemli bir bölümünün üretral dönem özellikleri taşıdığı gösterilmiştir. Daha sonra gelen fallik dönemse, cinsellikle ilgili etkinliklerin aşırı olması halinde, insanın zihinsel yeteneklerini kaybedeceğine, bunun zihinsel anlamda hadım edilme anlamına geldiğine ilişkin fantezilere kaynaklık eder[15].

Holland'ın büyü düşüncesine ilişkin olarak geliştirdiği bir hipotez hadım edilme korkusunu anlamamıza yardımcı olabilir.[16]

15) Bu kapsam içinde, kahramanın tehlikeli bölgelere girdiği ortaçağ romanslarının fallik özellikler taşıdığı bilinmektedir.

16) Holland'ın görüşleri ele alınırken bu alanda öncü bir rol oynayan Kris'in görüşlerinin bilinmesi yararlı olacaktır. Kris, ilkel insanın büyü konusundaki anlayışından yola çıkarak sanat yapıtının etkilerini araştırmaya girişir. Bir imgenin canlandırdığı şeyi temsil ettiği, imge üzerinde gerçekleştirilecek eylemlerin, temsil edilen şeyi de etkileyeceği biçimindeki anlayış, Haiti'de yaygın olan voodoo ve ABD'nin güneyinde inananlan bulunan hoodoo türü dinlerin de temelinde bulunan ve özünde, zihinde canlandırılan şeylerin dış dünyayı etkileyeceğini öngören bir inancın ürünüdür. Bu inanç insan zihninin ilkel/arkaik düzeyine ilişkin bir akıl yürütmeye dayanır. Bu akıl yürütme, bebeğin kendisinin evrenin merkezinde bulunduğunu sandığı ve eylemle düşüncenin farkını bilmediği bir dönemin ürünüdür. Buna bağlı olarak, özellikle resim ve heykeltraşlık gibi temsili sanatlarda çalışan sanatçıların, eski çağlarda, büyücü muamelesi görmüş olmaları şaşırtıcı değildir. Sanatçının büyücü statüsünü kaybetmesinden sonra, bu eski tipin izlerini taşıyan "bohem sanatçı" tipinin ortaya çıkması da bu olguyla ilişkilidir (Kris, 48). Buna bağlı olarak, sözü edilen ilkel düşünce türünün, yani imgenin büyülü olduğu yolundaki inancın, imgenin yalnızca temsili bir özellik taşıdığı yolundaki inançla bir arada bulunabilmesi, estetik illüzyonun temelindeki olgu olarak tanımlanabilecektir.
Bu açıdan, idollerin biçimleri, düşüncenin gücü ilkesine bağlı olarak var olduklan, bu ilkeye bağlı olarak değerlendirildikleri sürece, çok önemli değildir. Bu konudaki inanç sarsıldığı zamansa, imgenin temsil ettiği şeye benzemesi zorunluluğu ortaya çıkmaktadır. Bir imgenin tamamıyla iletişim amacına yönelmesi durumundaysa, o imgenin sanattan bağımsızlaştığı söylenebilir. Bu konudaki en tipik örnekse alfabedir (Kris, 49). Buradan bakıldığında, mağara resimlerinin hem büyü amaçlarına, hem de iletişim amaçlarına hizmet ettiği söylenebilir. Kaya resimlerini yaratan sanatçılar doğayı canlandırmak ya da taklit etmekten çok onu "yaratıyorlardı". Bu anlamda, formun basitleşmesi, gerçek olanın yıkılması ve imgesi aracılığıyla yeniden yaratılması, bir anlamda doğanın yeniden yaratılmasıdır (Kris, 52). İmgelerin oluşturulma sürecinin, "egonun, düşüncelerin mutlak gücüne ilişkin inancın, dış gerçekliğin denetlenmesi gerektiği yolundaki bir anlayışa dönüşmeye başladığı zamanki evresi"ne rastladığı bilinmektedir.

Buna göre, çocuğun hadım edilmekten korkması, düşünceleri yüzünden cezalandırılmaktan korkması anlamına gelir. Büyü düşüncesi, zihinde geçen şeylerin dış dünyada gerçekleşeceğini varsaydığı için, bu sistemde, çocuğun zihninden geçenlerin dış dünyada meydana gelebilmesi, yani babaya yönelik düşmanca duyguların gerçekten babaya zarar vermesi, buna karşılık babanın da çocuğu hadım ederek ondan intikam alması olasılığı söz konusudur. Bu durum bizi "düşünce suçu" kavramını anlamaya götürecektir. Gerçekten de, düşüncenin eyleme geçmedikçe suç oluşturmayacağına ilişkin rasyonel görüşlere karşın, akıldan geçenin dış dünyada gerçekleşebileceğine ilişkin, daha derinlerde yatan ve bilinçdışı bir kabule dayalı, bir başka anlayış daha vardır. Konuya ayrıntılı olarak baktığımızda şunu söyleyebiliriz: çocuğun yetişkinin gücüyle karşılaşmında yaşadığı güçsüzlük duygusu, animistik fanteziler ya da doğaüstü güçlere ilişkin inançlar, korku öyküleri, büyü, okalt, büyülü formüller ve ritüeller gibi olgularda ortaya çıkar. Bu olguların işlevi ise, dış dünyada etkiler oluşturmaya yönelik bir eğilimi tatmin etmeleridir.

Holland çocuğun anne-babasının cinsel ilişkisine tanık olmasından, daha doğrusu bu sahneyi canlandırmasından kaynaklanan "ilk sahne fantezileri"nin tiyatroya ve genel olarak performans sanatlarına yönelik ilgiyi beslediği kanısındadır. TV ve sinema seyretme, gözetleme ve röntgencilik faaliyetleri de bu konuyla ilgili olarak değerlendirilebilir. Öte yandan, ikili ilişkiler pregenital özellik taşır. Holland şiirin genel olarak preoidipal özellikler taşıdığı kanısındadır. Genel olarak preoidipal edebiyat, oidipal edebiyattan daha iyi olmakla birlikte, en iyi cins şiirin yine oidipal olduğu da Holland'ın bir kanısıdır.

Holland, edebiyat yapıtının oluşumunda işlevsel olan mekanizmaları ele alırken, bu mekanizmaların egonun savunmalarına

benzediğini söyler. Örneğin, ironi tepki oluşturma (reaction formation) ya da tersine çevirmeye, boşluk bırakma (omission) inkar ya da baskılamaya karşılık gelmektedir. Holland'a göre, edebiyatta form, ego savunmalarıyla eş değerdir[17].

İnanmamanın Askıya Alınması

Holland edebi yapıttan nasıl zevk aldığımız sorunsalını incelerken. Berenson'ın "estetik arın birleştirici özelliği" olarak tanımlayabileceğimiz bir kavramından yola çıkar. Bu kavram, izleyici/okuyucu ile izlenen/okunan şeyin tek bir birim haline gelmesi, zaman ve mekân boyutlarının bir tarafa bırakılarak, izleyicinin tek bir farkındalık durumu içine gömülmesi olarak tanımlanabilir. Bu sürecin özellikleri şöyle sıralanabilir: 1) İzleyici yapıtın dışındaki dış dünyaya dikkat etmez olur; 2) Bütün dikkatini yapıt üzerinde yoğunlaştırır; 3) Benliği ile yapıt arasındaki sınırları kaybeder. Estetik birleşme halinin nasıl ve neden ortaya çıktığı ise şöyle açıklanabilir: bir yapıta yönelik tepkimiz bir

17) Freud'a göre, edebiyat yapıtının dil açısından uyandırdığı etki, yoğunlaşma ve kanızmasıyla açıklanabilir. Yoğunlaşma ruhsal mekanizmanın çalışmasındaki "ekonomi yapma" eğilimini yansıtmaktadır; bu açıdan kafiye, muğlaklık, nükte, kelime oyunu gibi edebiyat unsurları hep tasarrufa yönelik teknikler olarak görülmelidir. Savunma ve uyum sağlama faaliyetleri "benlik-nesne farklılaşması"ndan kaynaklanır. Bu çerçevede, "baskılama" (repression) içten geldiği algılanan bir tehlikeyi, "inkar"sa dıştan geldiği hissedilen bir tehlikeyi önlemeye yönelir. "Geri dönüş" (flashback) bir regresyon hareketi olarak anlaşılmalıdır. Bölme mekanizması yer değiştirmede ve bozunmada (decomposition) esas faktörü oluşturur; bilinçdışı fantezinin yayılması için çok önemlidir. "Yüceltme" ise edebiyat açısından bölmeye oranla daha önemli bir mekanizmayı ifade eder. Sembolleştirme, yüceltme mekanizmasının kullandığı bir olguyu gösterir. "Akla uydurma"nın (rasyonalizasyon) ise yüceltmeye yakın bir durum olduğu kabul edilmektedir. Bu mekanizma "mantıksız bir durum için mantıklı açıklamalar" bulmayı ifade eder (Holland, 53-56). Holland'a göre semboller dinamik ve esnektir, ancak yazarın bu görüşünün semboller konusunda en kapsamlı çalışmayı yapan Ernst Jones'un görüşleriyle karşılaştırılması gerekir.

beklenti hali ile belirlenir[18]. Öncelikle, gerçek bir durumla değil de kurguyla karşı karşıya olduğumuzu bilmek bizi gevşetir; bu durumda ilk olarak romantik şair Coleridge tarafından tanımlanan "inanmamanın askıya alınması" hali ortaya çıkabilecektir. Edebiyat yapıtını oluşturan da, bu ruh durumu ve onu izleyen zevk duygusudur. Yoksa, belirli bir metnin edebiliğinin kendi başına bir zevk unsuru olması söz konusu değildir[19].

18) Konuya Arieti'nin geliştirdiği kuram çerçevesinde bakılacak olursa, estetik birlik duygusunun çoğunlukla bir potansiyel, bilinçdışı bir endocep't olarak zihinlerimizde mevcut bulunduğu kabul edilmelidir. Arieti'nin geliştirdiği bir kavram olan "üçüncül düşünce süreçleri" ise birincil ve ikincil düşünce süreçleri arasındaki nihai uyuşma noktasını ve böylece bilinçli düşünce tarafından kabul edilen bir temsil biçiminin ortaya çıkışını gösterir. Böylece yeni bir estetik birlik yaratılmış olur (Arieti, 186). Esinlenme eylemi, yaratıcı kişinin endocepti bilinçli bir kavramsal deneyime dönüştürmesini ifade eder. Söz konusu olan şey Platonik bir ideanın ortaya çıkması değildir; ortaya çıkan şey yenidir. Sanatsal esinlenme bu açıdan endocept'leri ve farklı unsurları, estetik bir birlik oluşturacak biçimde, bir araya getirecek bir yolun aniden keşfini gösterir. Sanat yapıtının evrenselliği ise başlıca iki kaynaktan gelir: 1) Gerçekliğin herkesin kabul edeceği şekilde büyütülmesi, 2) endoceptin insanın iç varlığında bilinçli ve canlı bir izlenim haline gelmesi. Birincil düşünce süreçleri sanatçıya hayal gücünü verir; ikincil düşünce süreçleri bir eleme yapma ve hangi temsil ortamının uygun olacağına karar verme olanağını sağlar. Sanatta başarılan estetik bütünlük sanatçıyı ya da izleyiciyi yapıtın bütününden parçalara ve parçalardan bütüne geçmekten alıkoymaz. Bir estetik bütünlüğün oluşmasının üç ayrı bilişsel durumu tatmin ettiğini söyleyebiliriz: 1) Estetik bütünlüğü oluşturacak unsurlar ya dış dünyada bir aradadır ya da sanatçı tarafından bir araya getirilmiştir. 2) Sanat yapıtı yaşamın bir yönünü taklit etmeyi hedefler ya da bu benzerlik nedeniyle bir araya konmuş unsurlardan oluşur. Metafor ve somutlaştırma bu kategoriye girer. 3) Bir sanat yapıtı bir grup nesneyi, durumu, olayı ya da anlamı temsil eder (Arieti, 187).

Sanat yapıtının "ne"liği üzerinde duran bir diğer yazar olan Peckham'a göre, sanatı sanat yapan işlevsel olmayışıdır. Belirli bir yaşama biçimine, daha doğrusu gündelik hayata yönelik olmaması, bir nesneye sanat yapıtı özelliği kazandırır. Burada, reklam ve propaganda çalışmaları ve ürünlerinin sanat yapıtı sayılıp sayılamayacağı sorunu ortaya çıkar. Bu türden amaçlara hizmet eden ürünlerin sanat yapıtı sayılamayacağı görüşünün günümüzde geçerli görüş olduğunu da kaydetmek gerekir. Bunun nedeni, reklam ürünlerinin ve propaganda ürünlerinin izleyiciyi belirli bir yargıda bulunmaya zorlamalarıdır.

19) Kris sanat/edebiyat yapıtlarından alınan zevki incelerken Aristoteles'in geliştirdiği ve tragedyada kahramanın başına gelenlerin izleyicide uyandırdığı heyecan ve bunu izleyen boşalma/arınma sürecini ifade eden "catharsis" kavramı üzerinde durur. Catharsis'in temel işlevi, bilinçdışında birikmiş olan içgüdü taleplerinin boşalmasını ve böylece bu taleplerin egoyu tehdit etmesinin engellenmesini sağlamaktır. Bu boşalma, hem bir tür rahatlamayı, hem de söz konusu güdüler üzerinde kontrol kurmayı kolaylaştırmaktadır.

Böylece catharsis'in verdiği zevk hem bir boşalma yanı "serbest kalma zevki", hem de bir kontrol kurma zevki olarak ikili bir özellik gösterir. Estetik illüzyonun göreviyse, bununla ilgili bir güvenlik duygusu ve suçluluk duygularından kurtulma olanağı vermektir. Sanat bu açıdan toplumsal açıdan onaylanmış "boşalma olanakları" sunmasıyla önem kazanır (Kris, 46). Sanat yapıtı bu işlevini gerçekleştirirken, sanatçının yapıtını oluşturmakta karşılaştığı güçlüklere ve bu güçlüklere karşı geliştirdiği savunmalara bağlı olarak, başarılı ya da başarısız olarak nitelenecektir. Bu durum şöyle açıklanabilir: yapıtın ele aldığı problem, taşıdığı duygusal yükün ortaya çıkardığı etkiye bağlı olarak, id süreçlerinin egemenliğindeyse, yani yapıtın ele aldığı duygu ile yapıt arasındaki mesafe fazla kısaysa, lüzumundan fazla cinsel ve saldırgan enerjinin yeterince nötralize edilemeden ortaya çıktığı söylenebilir. Bu durum okuyucu/izleyici üzennde şiddetli duygusal reaksiyonlara yolaçabilir. Öte yandan, ego süreçleri sanatsal yaratımı tam anlamıyla kontrol altına almışsa ve duygusal içerik baskılanmışsa, bu kez de yeterince enerjinin açığa çıkamaması, izleyici/okuyucunun yapıtla özdeşlik ilişkisi kuramaması biçiminde sonuçlar ortaya çıkacaktır. Coleridge'in "inanmamanın bilinçli olarak askıya alınması" kavramı da bu çerçeve içinde ele alınması gereken bir kavramdır. Buna göre, sanat yapıtından zevk alma, izleyicinin gerçeklik ilkesine dayalı eleştirel yaklaşımını bir süre için devre dışı bırakması ve yapıtla özdeşleşerek duygusal tepkiler vermesini gerektirir. Yukarıda sözü edilen ilk durumda, aşırı etkilenmeler ve dönüşüme uğramamış cinsel ve saldırganlık duygularının yaratacağı çalkantı, ikinci durumda ise "inanmamanın askıya alınması"nın başarılamaması sonucu, izleyici/okuyucunun yapıta karşı duyarsız ve duygusuz kalması söz konusudur. Kris, estetik ifadenin ortaya çıkabilmesi için bu ifadenin başkalarına iletilmiş ya da iletilebilir olması gerektiğini söyler. Bu durum, sanatçı ile izleyici/okuyucu arasındaki zihinsel süreçler arasındaki bir benzerliğe bağlı olarak ortaya çıkacaktır. Buna karşılık, sanatçı açısından duygusal olarak yüklü bir imgenin izleyici/okuyucuda da benzer bir etki oluşturacağını peşinen kabul edemeyiz. Bu noktada, sembolün,"anlam çokluğu"nun (overdetermination) diğer yüzü olarak ortaya çıkması söz konusudur. Gerçekten de, anlam çokluğu tümüyle özel olabilir ve bu tür bir imgenin sembol değeri bulunmayabilir. Öte yandan, bazen de sembolün sanatçının niyet ettiğinden daha fazla bir potansiyeli harekete geçirmesi de söz konusu olabilir. Bir sembolün potansiyelinin estetik bir deneyime katkıda bulunabilmesi için o sembolün yorumunun birincil düşünce süreçlerini harekete geçirebilmesi gerekmektedir. Egonun kontrolünün çok kuvvetli olduğu durumlarda, birincil düşünce süreçleri yeterince harekete geçemeyeceği için sonuç yapıtın yeniden yaratılması değil, bir tür entellektüalizasyondur. Bu tür bir yaklaşımın sonucu "connoisseur" denilen eksperlenn ortaya çıkması, bir yapıtı "uzman" gözüyle inceleyen bir eleştirmen türünün var olmasıdır. Sanat/edebiyat yapıtlannda bu tür eleştirmenliğin ciddi sakıncaları olduğu ise bir gerçektir. Öte yandan, ego kontrolünün çok sınırlı olduğu durumlarda da, yapıta yönelik tepki bir tür yansıtma özelliği taşır; değerlendirme niteliği taşımaksızın zevk alma yönü ağır basan bir durumu gösterir. Bu ikinci unsur da sakıncalar taşımakla birlikte, yapıta yönelik gerçek tepkiyi entellektüalizasyona oranla daha iyi yansıtır. Kris bu konudaki görüşlerini Kant'ın geliştirdiği bazı kavramlar çerçevesinde açıklar. Kant'a göre, estetik illüzyon pratik zekânın çalışmasından belirli bir uzaklaşmayı gerektirir; bu durum şiirde Colendge'in geliştirdiği "inanmamanın askıya alınması" kavramı ile örtüşmektedir. Yapıtla pratik zekâ arasındaki mesafe asgari seviyede olduğu zaman sonuç estetik olmaktan çok pragmatiktir. Bu gruba propaganda, ritüel ve büyü girer. Yapıtla pratik zekâ arasındaki açıklık azami düzeyde ise sonuç entellektüalizasyon ya da duyarsızlıktır. Yapıtla aktif bir ilişki kurmak yerine yapıtı pasif bir biçimde kabul etmek söz konusudur (Kris, 255-56)

"İnanmamanın askıya alınması" durumunda ortaya çıkan "eylemsizlik hali" kişinin en erken dönem düşünce biçimlerine geri dönmesine yolaçar. Bu durumda, tümüyle fanteziye gömülmek ve halüsinasyona benzer bir biçimde sanat yapıtının oluşmasına izin verdiği dünyaya girerek tatmin bulmak mümkündür. Burada ortaya çıkan şey estetik algının ve rüyaların yarattığı cinsten bir tatmindir[20]. Bir diğer deyişle, gerileme (regresyon)

20) Freud'un kuramında, rüyaların istek gerçekleştirmeyi mi amaçladığı, yoksa geçmişte yaşanmış bir deneyimi değişik bir biçimde ifade etmeye mi yöneldiği, yolunda bir çatışma vardır. Belirli edebiyat metinlerinin nasıl işlev kazandığını anlamak için rüyalardaki çatışmadan yola çıkmak iyi bir başlangıç noktası oluşturabilir. Rüya yalnızca bir isteğin gerçekleştirilmesinden değil, çeşitli bakımlardan birbirine bağlanan çağrışımlar, düşünceler ve imgelerden oluşan bir sistemdir; bu sistem kendisini tuhaf ve umulmadık biçimlerde ifade eder. Freud rüyanın ardında tek bir istek olduğunu keşfettiğini düşünmüştür ancak, Skura'ya göre, keşfettiği şey, rüyayı motive eden düşüncelerin, Freud'un yöntemleriyle analiz edildiği zaman, tek bir kaynak ya da istek illüzyonunu yaratacak biçimde bağlantı içinde olduklarıdır. Rüyalar başka yöntemlerle ele alındıklarında başka anlamlar vereceklerdir (Skura, 147).
Horney de sanatı rüyalarla karşılaştırır. Buna göre, "bilinçdışı hayal gücü" kişinin ruhsal dünyasında bulunan bir iç çatışmaya yönelik çözümler geliştirebilir. Bu çözümlerin yapıcı ya da nevrotik olması ise sanat yapıtının değeri açısından önemlidir. Sanatın asıl rolü insanları nevrotik problemlerinin varlığı ve önemine uyandırmak ve bu problemleri çözümlemektir (Beaugrande, 301). Rüyaların da bu tür bir işlevi olduğu söylenebilir. Bu açıdan, hem sanat yapıtının, hem de rüyanın "mesaj taşıma ve çözüm önerme" özellikleri dikkate alınmalıdır.
Rüya görmenin edebiyat yapıtıyla yaşanan deneyime yakın bir deneyim olduğunu kabul eden Holland (Holland, 87), Freud'un rüya tanımını ve "rüya ekranı" kavramlarını ele alarak görüşlerini açıklama yoluna gider. Buna göre, rüya ekranı kavramı "anne göğsü" kavramından gelir, daha sonra ortaya çıkan sinema ve televizyon ekranları ve kitaplar da aynı kökenden gelen oluşumlardır (Holland, 88). Bu bakımdan, edebiyatın "bizim için görülmüş" ve bizim de içselleştirdiğimiz bir rüya olduğunu söyleyebiliriz. Bir başka açıdan bakıldığında, edebiyatın, yetişkinlik çağı egosunun bazı işlevlerinin korunmasıyla eşzamanlı olarak, oral dönem deneyimlerine geri dönmeyi ifade eden, çerçevesi belirli bir gerileme hali olduğu da söylebilir. Sözü edilen oral dönem deneyimleri henüz tam bir benlik ortaya çıkmadan önceki, ön-benlik denilecek oluşumun bulunduğu zamana aittir. Gerilemeye ilişkin bir merkez, bu merkezin etrafında daha üst ego işlevlerinin bulunduğu bir çerçeve söz konusudur. Yöneldiği hedef, tatmin sağlayan kaynakla bir bütünleşme ilişkisine girmektir.
Holland, edebiyat yapıtının rüya ve fanteziyle karşılaştırılmasıyla ilgili olarak geliştirdiği görüşler çerçevesinde, hem edebiyat yapıtının, hem de benzer fantezilerin sansür mekanizması tarafından iki biçimde çarpıtılarak, bilinç tarafından kabul edilebilecek hale getirildiğini söyler. Bu yöntemler 1) edebi formun fantezi içeriğini "savunma"ya yönelik olarak değiştirmesi, 2) eserin tümel etkisinin fantezi içeriğini "anlam"a dönüştürmesi olarak tanımlanabilir.

içinde yaşanan bir istek gerçekleşmesi söz konusudur[21].

Holland, edebiyat yapıtından alınan haz duygusunun nasıl ortaya çıktığını açıklamak için çocuğun erken dönem psikolojisine ilişkin "içselleştirme" ve "yansıtma" kavramları üzerinde durur. İçselleştirme, dışarıda olan ve iyi olarak algılanan bir şeyin içe alınması; yansıtma ise içte olduğu hissedilen zararlı bir unsurun dışarıya yansıtılarak, dışarıdan geliyormuş gibi algılanmasıdır. Çocuğun zevk unsurunu içselleştirmesi ve acı unsurunu yansıtması bu olgular çerçevesinde anlaşılabilir. Edebi zevkse, ego sınırlarının belirsizleşmesi, böylece edebiyat yapıtıyla kurulan ilişkideki deneyimin içe alınması sayesinde gerçekleşir. Bu zevk, benliğin henüz ayrışmadığı bir dönemde "pasif olarak ya-

---

Arieti, sanatsal gerçeklik kavramını ele alırken, şizofrenide ve rüyalarda rastlanan adualizm kavramından söz eder. Bu mekanizma, zihnin tasarımlarıyla dış dünyadaki nesneler arasında ayırım yapılamamasıyla karakterize olur. Yani dış dünya ile zihindeki dünya arasında bir ayırım yapılamaz. Sanatçı ise yarattığı şeyin bir kurgu olduğunun bilincindedir. Bunun yanı sıra, yaratılan şey kendi başına var olma özelliğine de sahiptir. Yani sanatçının eseri hem bir kurgudur, hem de estetik özellikleri nedeniyle artistik bir gerçekliği ifade eder. Sanatçının rüya ya da halüsinasyon gördüğü söylenemez. Ancak, eseri hem kurgusal hem de gerçek olduğu için bir yandan da adualistik özellikler taşır. En iyi tiyatroda örneklendiği gibi, ikinci bir gerçeklik özelliği kazanmıştır. Bu ikinci gerçeklik birinci gerçeklikten belirli bir uzaklıktadır. Bu anlamda, delüzyon sırasında yaşanan psikotik gerçeklikten de farklıdır. Psikotik gerçeklik birinci gerçeklikle karışmıştır ve temelde birinci gerçekliğe aittir (Arieti, 156).

21) Sanat yapıtının ortaya çıkması ikili bir süreç sonucunda gerçekleşir. Öncelikle esinlenme süreci gelir ki bu "gerilemeye ilişkin" (regresif) bir süreçtir. İkinci süreçse "işleme" sürecidir ve sanatçının esinle kendisine gelene yönelmesi ve konsantre olarak çalışmasını gerektirir. Esinin ne olduğu konusunda yapılmış çeşitli tanımlar vardır: Platon'un "tanrısal delilik" olarak nitelediği bu zihinsel etkinlik "kişinin insan hayatının sıradan yöntemlerinden tanrısal bir yardımla kurtulması" olarak da tanımlanmaktadır (Kris, 60). Esin sırasında birincil düşünce süreçlerinin ortaya çıktığı ve ego tarafından denetlendiği de söylenmelidir. Bu anlamda, sanatçıyı psikotikten ayıran, sanatçının egosunun birinci süreçleri denetleyebilmesine karşın, psikotikte birincil süreçlerin egoyu istila etmesi ve ruhsal dünyaya hakim olması olgusudur. Esin, yaratıcı kişinin, birincil düşünce süreçlerine ilişkin bir form bularak, bunu ikincil düşünce süreçlerine ilişkin bir içeriği taşımakta kullanmasına olanak veren bir meleke olarak da tanımlanabilir. Birincil düşünce süreçlerine ulaşılabilmesi, rüyadakine benzer bir tür pasif tavır gerektirebilir. Ancak bu pasiflik hali yaratıcı sanatçının bütün zihnine hakim değildir. Tam tersine, ikincil düşünce süreçleri itibariyle uyanıklığı ve etkinliği artmış bir zihin söz konusudur.

şanan tatmin duygusu"na ilişkin deneyimin, fantezi yoluyla tekrarlanmasını ifade eder. Bu açıdan, hem yazarın hem de okuyucunun, erken dönem "yiyecek" deneyimlerinden ortaya çıktığını, yazarın durumunda, annenin çocuğun ağzına yiyecekleri koyması ile ortaya çıkan mazoşistik eğilimlere karşı, sözcüklerin ağızdan dışarı taşması biçimindeki bir savunmadan, okuyucunun durumunda ise, pasif biçimde beslenmeye tepki gösterilmemesinden söz edebiliriz. Estetik deneyimde gerçeklik algısının durabileceği, çünkü benlikle sanat yapıtı arasında bir birleşme durumunun ortaya çıkabileceği, yani iç ve dış gerçekliklerin kaynaşmasından söz edilebileceği de unutulmamalıdır.

Savunma Olarak Form

Holland edebiyat yapıtına yönelik tepkiyi incelerken, okuyucunun okuma sırasında geçici olarak takındığı "-mış gibi yapma" tavrını ve "inanmamanın askıya alınması" durumunu, okurun yapıtla olan ilişkisinin derinleşmesine, bir diğer deyişle, okuyucunun, egosunun onayladığı (egosentonik) bir gerileme sürecine girmesine hizmet eden unsurlar olarak tanımlar. Bu gerileme, okuyucuyu, daha önce değinilen "temel güven" ve oral dönem isteklerine dayalı içselleştirme ya da birleşme (füzyon) olgusuna götürür. Böylece, yapıtın içinde geçen bir olay, sanki bizim içimizde geçiyormuş gibi bir duyguya kapılırız. Konuya bir başka düzeyden bakıldığındaysa, edebiyat yapıtının ilkel oral, anal ve fallik düzeylerdeki fanteziler ve bunlarla ilgili savunmaların yerine, sosyal, ahlaki ve entelektüel unsurları geçirdiği, bu açıdan, edebiyat yapıtının dinamik bir dönüşüm süreci olduğu, bu dönüşüm içinde egoyu tatmin edecek sonuçlar doğduğu söylenebilecektir.

Bu aşamadan sonra ele alınması gereken konuysa, edebiyat yapıtının sözü edilen fantezileri nasıl olup da dönüştülebildiğini göstermektir. Bu çerçevede, konu, biçim, karakter gibi unsurların ve genel olarak yapıtın formunun "bilinçdışı bir içeriğin savunmaya yönelik değişimleri" olma hali incelenecektir. Burada şu da söylenmelidir: edebi yapıtların "formel unsurları", "ego savunmaları"na benzemekle birlikte, bunun ötesinde bir işlevleri de vardır. Form, aynı zamanda, "ifade edilebilir içeriğin yapılandırılması"nı ve sonra da başkalarına aktarılmasını sağlayan bir araçtır. Bunu, eserin parçalarını hem "yapı"lar halinde biçimlendirerek, hem de bu yapıları belirli bir düzene koyarak gerçekleştirir. Form, sanat eserine yapı ve düzen kazandırma işlevinden ayrı olarak, sayfada gördüğümüz sözcüklere yönelik tepkimizi biçimlendirmeye de yarar. Bu açıdan, hem öznel hem de nesnel bir yönü vardır. Bu nedenle, farklı kişilerin aynı metne birbirinden farklı tepkiler göstermesi söz konusudur[22]. Edebiyat eleştirmeninin görevi ise, bu tepkileri analiz etmek ve neden bu tür tepkiler gösterildiğini bulmaktır.[23]

Bu ön açıklamalardan sonra, formun özelliklerinin teknik bir açıdan incelenmesi yararlı olacaktır: Holland, forma iki ayrı açıdan yaklaşır. Geniş anlamda form, dile ilişkin olup, ego savun-

22) Bir metnin birçok anlamının olabilmesine karşın birçok formu olamaz, çünkü, form, fantezinin serbestçe kendisini ifade etmek için yaptığı baskıya karşı bir savunma olarak işlev görür. Bu yüzden formda herhangi bir yanlış sözün kullanılması hoşgörüyle karşılanamaz (Holland, 189).

23) Savunma, edebi yapıttan zevk almamızı sağlayan unsurdur ve Freud'un "önoyun" kavramı çerçevesinde ele alınmalıdır. Gerçek hayatta savunmanın zevki azaltacağı öne sürülebilirse de, edebiyatta, savunmanın zihnin derinliklerinde nihai olarak daha fazla hazza olanak sağlayacak bir alanı harekete geçirmesi söz konusudur. Zevk duygusunun işlevi ise "inanmamanın askıya alınması hali"ni devam ettirmektir. Yazarın yapıttan aldığı zevkinse, hem bir savunma, hem de bir dürtü zevki olduğu söylenebilecektir (Holland, 132). Holland'a göre, edebi yattan alınan zevk, yazarın bilinçdışı fantezilerinin okuyucunun bilinçdışı fantezileri tarafından ele alınıp işlenmesinden kaynaklanan bir duygudur.

malarına karşılık düşen bir kavram olarak gözükür. Bu savunmalar bölme, inkar, gerileme ve yansıtma gibi "birincil düşünce" teknikleridir. Form dar anlamda ele alındığında ise, dilbilgisel biçime, sözcüklerin seçimine ve düzenine bakılır; burada yapı ve sıralanma unsurları o kadar önemli değildir. Öte yandan, bir yapıtın duygusal içeriğinden çok, dile dikkat edilmesi durumunda, bir "yer değiştirme" olgusundan söz edebiliriz. Dikkatin sözel unsurlar üzerinde yoğunlaşması ise dilin alışılagelmedik bir biçimde kullanılması sayesinde olur[24].

24) Dilin duygusal içeriği uzaklaştırmasının hedeflendiği durumlarda "saçma" edebiyatıyla karşılaşırız. Öte yandan, şiir dilindeki özel ses kullanımının, bu seslerin yarattığı adele hareketinin duygusal içerikle uyuşacak özellikler taşımasına yardım ettiği, söylenebilir (Holland, 136). Kris, edebiyat yapıtının özellikle de şiirin oluşum sürecini incelerken "anlam belirsizliği" ya da muğlaklık kavramları üzerinde durur. Bu alanda yapılmış en önemli çalışma olan William Empson'ın *Muğlaklığın Yedi Türü* adlı yapıtındaki "dilin, nesrin doğrudan ifade ettiğine çok az da olsa bir nüans ekleyen unsurlarına muğlaklık denir" açıklamasından yola çıkan Kris, bu kapsam içinde şiirsel sürece ilişkin bir kuram geliştirmeyi hedefler. Buna göre, bir iletişim ve yeniden yaratım süreci olarak "sanat kavramı"nın merkezinde, muğlaklık fikri vardır. Sanat yapıtının okuyucu/izleyiciye ulaşması kapsamında ortaya çıkan "yeniden oluşturma süreci", yapıtın nasıl yorumlanması gerektiği sorusunu da birlikte getirir. Buradan yola çıkarak, bir yapıtın değerlendirilmesinde kullanılacak yorum standartlarının olup olmadığı, eğer varsa, bu standartların neler olduğu konusuna varırız. Bu noktada, Kris "anlam"ın ne olduğu sorununu incelemeye başlar. Sözcüklerin taşıdığı anlam, bu sözcüklerin uyandırdığı bir "öbek" tepkiyle ölçülebilir. Bu tepkilerin oluşmasında anlamı sabitlenmiş bazı sözcüklerin ve sembollerin rolü vardır. Anlamı sabitlenmiş sözcüklerin yorumlanmasında "sözlük ilkesi" denilen yorum yöntemi kullanılır; bu durumda anlam mümkün olduğunca belirlenmiş ve daraltılmıştır. Semboller ele alındığında ise sabit bir anlamdan değil, sözcüğün çağrıştıracağı bir anlamlandırmalar alanından söz edilmektedir. İşte muğlaklık denilen şey de dilin bu çok sayıda anlamı çağrıştırma özelliğidir. Bazı sözcükler belirsizlik özellikleri yüzünden anlamı çok keskin olmayan çağrışım öbeklerini harekete geçirir. Diğer bazı karmaşık sözcüklerse birçok anlam öbeğini birlikte harekete geçirir. Örneğin, ayırıcı muğlaklık (disjunctive ambiguity) denilen türdeki sözcükler, anlamlardan bazılarını bastırmak ya da dışlamak suretiyle çalışır ve özellikle kehanetlerde görülen cinsten alternatif anlamlardan birinin öne çıktığı muğlak ifadeleri oluştururlar. Politikada kullanılan ifadeler de bu türe yaklaşır. Öte yandan, rüya yorumu açısından önemli olan bir nokta, rüyanın gizil içeriğinin açık rüyayla olan ilişkisinin de, yine ayırıcı muğlaklık kapsamında ele alınabilmesidir (Kris, 246). Bir başka muğlaklık örneği, ekleyici muğlaklık (additive ambiguity) olarak tanımlanmaktadır. Burada alternatif anlamların birbirini dışlamasından çok birbirlerini tamamlamaları söz konusudur.

Örneğin "zengin" sözcüğü hem nicel çokluğu, hem niteliğe ilişkin özellikleri gösterebilir. Diplomatik dilde kullanılan "destek" sözü de bu türe bir örnek oluşturur. İki ülkenin birbirini desteklemesi ne anlama gelir? Bu, iyi niyet dileklerinden, diplomatik, mali ve askeri yardıma kadar geniş bir alana yayılabilecek, birbirinden farklı ancak birbirini dışlamayan birçok eylemi içine alabilecek bir kavramdır. Muğlaklık kavramının bir diğer alt grubunu birleştirici muğlaklık (conjunctiveambiguity) oluşturur. Bu kavram birçok anlamın yorum sırasında aynı anda etkin olması halini gösterir. Genel olarak şakaların, ironik ifadelerin ve epigramların dili bu türdendir. "Birleştirici muğlaklık", rüya mekanizmalarından "yoğunlaştırma" kavramı çerçevesinde ele alınabilir. Bundan başka, çeşitli tepkilerin uygun oranlarda gerçekleşmesine yönelen dramatik muğlaklık, birçok anlamın birbirini çağrıştırdığı ve desteklediği "entegrasyon muğlaklığı" da sayılabilir.

Kris, Kenneth Burke'ün geliştirdiği "oransallaştırma" görüşünden yola çıkarak bir ifadenin şu ya da bu anlamı göstermekten çok, bu anlamlan değişik oranlarda ifade ettiğini, bu oranların yorum faaliyeti sırasında ortaya çıkacağını, bu anlamlann hiçbirinin de "mutlak doğru yorum" olarak nitelendirilemeyeceğini söyler (Kris, 249). Bu arada, parodi türünü ele alan Kris, bu türün içeriği değil üslubu kullandığını ve muğlaklık açısından kısmen "entegrasyon muğlaklığı" sayılabilecek olan bir ifadenin, parçalanarak, özgün ifade ile parodi içeriğinin bir arada olduğu "birleştirici muğlaklık" haline getirildiğini söyler. "Yansıtmalı muğlaklık"ta ise anlam öbeklenmesi minimal düzeydedir ve tepkiler yorumculara göre değişir. Burada sorun, yorum standartlan nedeniyle karşılaşılan belirsizlik durumudur. Ayırıcı ve eklemleyici muğlaklıklar ayırım yapmaya ya da genelleme yapmaya yönelik durumlarda kullanılırken, bilgi vermeye yönelik ifadelerde muğlaklıkian kaçınılması gerekir. Bilim dili bunun bir örneğini oluşturur.

Konu sanat ve bilimde problem çözme açısından ele alındığında, bilimde yorum söz konusu olduğunda "kural sıkılığının" azami derecede olduğu, sanatta ise asgari derecede olduğu söylenebilir. Sanatta yorum ve yaratım açısından belirli kuralların bulunması ve bu kuralların "sıkılığı" konusuna bakıldığında, belirli bir sanat türünün belirli bir zamanda taşıdığı "gelenekselcilik" o dönemin materyal ve zaman "sıkılıkları" olarak değerlendirilebilir. Burada muğlaklık, kişisel üslubu, o zamanın geleneksel anlayışının sınırları içinde ifade edebilmekteki esnekliği gösterir. Geleneksel olarak belirlenmiş olan uygulama ve yorum kurallarının sıkılığı açısından bakıldığında, ritüellerin bu konuda en katı formları oluşturduğunu görürüz. Burada yaratım değil katılım söz konusudur. Ritüelin, zaman içinde sekülarize edilmesinden, şiir bağımsız bir form olarak doğmuştur denilebilir. Bu açıdan şair ya da ozan da ritüeli uygulayan rahibin yerini almıştır. Şiirin muğlaklık özelliğini kazanması da ritüelden ayrılmasıyla eş zamanlı olarak gerçekleşmiştir.

Sanatsal yaratımın özellikleri üzerinde fikir yürüten Kris'e göre, ego işlevlerinde ki bir "gevşeme" yaratıcılık için merkezi bir öneme sahiptir. Burada ego işlevlerinden kastedilen, dış dünyanın gerçekliğine adapte olunmasını hedefleyen ve psikanalizin geliştirdiği ego kavramı içinde yer alan işlev ve etkinliklerdir. Ego işlevlerindeki gevşeme, fantezi oluşumunda, rüyalarda, sarhoşluk hallerinde ve yorgunluk durumlarında ortaya çıkar. Yaratıcılığın ortaya çıkabilmesi içinse yaratıcılıkla zihnin eleştirel tarafı arasında sürekli bir iletişimin olması, ruhsal enerjinin sürekli bir kayma hali içinde bulunması ve buna bağlı olarak, hem gerileme (regresyon) hem de kontrolün aynı anda mevcut bulunması gerekir (Kris, 253). Duruma birincil düşünce süreçleri açısından bakıldığında ise şunu söylemek mümkündür: birincil düşünce süreçleri içinde kullanılan sembollerin muğlak olduğu söylenemez; buna karşılık, bu kavramlar birden fazla anlamı bir arada taşırlar (overdetermination). Bu da semboldeki referans noktalarının çokluğunu açıklayan bir durumdur. Şiirdeki "anlam çokluğu" (overdetermination) ise muğlaklığın bir kaynağıdır (Kris, 254).

Holland formun dar ve geniş anlamıyla fanteziyi nasıl kontrol altına aldığını gösterirken şu hususlara dikkat çeker: Buna göre, form, geniş anlamıyla, fantezinin farklı yönlerini sıraya koyar ve böylece bu unsurlann birbirlerini dengelemesini sağlar. Bunun sonucu, okuyucunun belirli bir anda neyin farkında olup olmayacağının belirlenmesidir. Formun daha dar anlamda işlevi ise, fantezinin içeriğiyle ilişki kurmaya olanak verecek biçimde ağız hareketlerini hissetmemizi sağlamasıdır (Holland, 142). Ses unsuru bu sürecin bir aracıdır. Sesler fanteziyi kontrol eder; bu anlamda, şairin sanatı için de, seçmiş olduğu sesler aracılığıyla fanteziyi kontrol etmesidir diyebiliriz. Holland'a göre, ses etkileri bizim fantezinin içeriğini adele yapımızda oluşan gerilimler aracılığıyla karşılamamızı sağlamaktadır.

Formun içeriği nasıl kontrol altında tuttuğu konusunu şöyle özetleyebiliriz: Geniş anlamıyla form, bakış açısı, imgelerin bir arada ya da ayrı kullanılması, bazı unsurların dahil edilmemesi, bölme ve geçişlilik gibi unsurlarla ilgilidir. Dar anlamıyla form ise tempoyu, kafiyeyi ve ses etkilerini içerir. Bu iki tür formun da ortak amacı, psikolojik ilgiyi derindeki fantezi düzeyinden alarak, daha yukarıda bulunan sözel etkinliğe kaydırmaktır. Bu anlamda, yapıta yönelik tepkilerimiz daha çok bilinçli egodan ve daha az olarak da bilinçdışı egodan kaynaklanır. Bu bir "yer değiştirme" olgusudur ve bu tür bir yer değiştirmenin meydana gelebilmesi için, fantezinin dil içindeki ifadesinin bizim kendi başımıza kullanacağımız bir ifadeden farklı olması gerekir. Sözü edilen yer değiştirmede fantezi üç açıdan kontrol edilir: 1) Kinestetik olarak, yani bedene ilişkin duygulanımların yönlendirilmesiyle, 2) sahtemantık –kafiyeli sözler arasında anlam bağlantısı bulunduğuna ilişkin bir yanılsama– ve buna bağlı olarak ruhsal enerjide yapılan ekonomi çerçevesinde, 3) forma ilişkin beklen-

tileri hem tatmin ederek, hem de boşa çıkarmak suretiyle [25].

25) Şiir, genel olarak edebiyatın diğer formlarından daha üst düzeyde bir sanat olarak kabul edilmektedir. Bunun nedeniyse şudur: şiir daha üst ego düzeylerine hitabeder; zihinde daha önce ortaya çıkan görsel fantezilere dayalı tiyatro, sinema gibi sanatlardan ya da kolayca görselleştirilebilecek olan kurgusal yapıtlardan (roman) bu açıdan ayrılır. Bazı kişilerin ilgilerini fantezi içeriğinden alarak dile yansıtma yeteneklerinin daha gelişmiş olduğu kabul edilmektedir. Yani, ilginin içerikten dile yansıması şiirde zorunlu bir aşamayı ifade eder. Ancak herkes bu alanda başarılı olamamaktadır. Bu tür bir yeteneğin kazanılması zordur ve bazı kişiler açısından hiç mümkün olmayabilir. Düz yazının işlevi ise fantezi içeriğini "anlam"a yönlendirmektir. Şiirde de aynı şeyin yapılması söz konusudur; ancak, aynı zamanda duygusal yatırımın sözel bir seviyeye kaydırılması da gerekir. Bu açıdan bakıldığında, düzyazıyla ifade edilen bir anlatı, fantezi ve, manzum bir anlatının yapacağından daha doğrudan ve güçlü bir biçimde yönelir diyebiliriz. Aynı şekilde, ciddi ve komik şairler arasındaki fark, komik şairin fantezisini aşırı derecede kontrol altına alması ve bu yüzden "komiklik mesafesi" denilen durumla karşılaşmamız biçiminde açıklanabilir (Holland, 159-160)

Bu hususlar dikkate alındığında, formla içeriğin birbirinden ayrılamayacağı sonucuna varırız. Gerçekten de, formun "ne"ye karşı bir savunma olduğu anlaşılmadığı müddetçe, formun işlevinin anlaşılması da olanaksızdır. Özellikle formel yönü öne çıkan bir sanat olan şiirde, dilin "fantezi içeriğinden gelen baskı"yı dengelemeye yaradığını söyleyebiliriz. Dilde ortaya çıkacak herhangi bir denge bozukluğu, bu nedenle etkiye zarar verecektir. Ekonomik olması da şiirsel dilin bir başka özelliğidir. Örneğin, ses tekrarları bu nedenle şiir dilinin kullandığı araçlar arasındadır. Kafiyenin de ilginç bir işlevi vardır. Bir tür "sahte-manuk"tan yola çıkarak ses etkisi yoluyla bir işin başarıldığı duygusunu vermeyi hedefler. Şiirin içeriği nasıl kontrol altında tuttuğu konusundaysa, anlam çağrışımlarının yerine ses çağrışımlarının geçmesinin etken olduğu söylenebilir. Bu bakımdan, kafiye ve veznin şiire yönelik beklentileri hem tatmin ettiği, hem de bu beklentileri boşa çıkardığı belirtilmelidir. Bu beklentiler, içeriğe hakim olunması, ve içeriğin düzene sokulmasına ilişkindir. Öncelikle, kafiye ve vezin oluşturduklan düzenle bir güvenlik duygusu doğurur; ancak iş bununla kalmaz. Zaman zaman mevcut izlekten ayrılmak da bir gereksinim olarak ortaya çıkar. Bu noktada "düzensizlik"in işlevine gelinebilir; şiir dilindeki düzensizlik unsurlan aslında bir araştırma davranışı olarak da görülebilir. Bu, özellikle, duygusal ilginin fantezi içeriğinden forma kaydırılması açısından önemli bir unsurdur. Bu noktada, sinema ile şiir arasındaki bağlantı da dikkat çekicidir: sinema semantik içeriği doğrudan doğruya yansıttığı için içeriği kontrol altında tutmaya yönelik formel araçlar kullanır; bu açıdan şiire benzer. Semantik olan ve olmayan sanatlar ayrımına gelince, şiir semantik bir içerik sunarken, müzikte bu içeriğin sağlanması "dinleyici"ye bırakılmıştır (Holland, 143-151). Ancak bu noktada, eğer müzikte hiç içerik yoksa o zaman bestekarın neyi ortaya koyduğu sorusu sorulacaktır. Bu noktada, müzikte de bir içerik olduğunun kabul edilmesi gerekir.

Kris, muğlaklığın dekoratif amaçlarla kullanılması durumunda, yapıta yönelik yorum çabasının psikolojik tepkilerden bağımsız olduğunu, alegori ve açık sözcük oyunu gibi durumlarda bununla karşılaştığımızı söyler. Buna karşılık muğlaklık, ifadeye yönelik bir amaçla yapılmışsa, psikolojik yapının kendi içindeki hareketlilik ve mesafeler önem kazanır. Bu durum şiirin taşıdığı gerilimin de nedenidir (Allan Tate-Kris, 256) Metaforun rolü de bu çerçevede önem kazanır.

Savunma Olarak Anlam

Holland, sanat yapıtında "anlam"a ulaşmaya gereksinim duyduğumuzu söyler; bu bilinçdışı fantezinin "yüceltilerek" dönüştürülmesi ile mümkün olmaktadır. Holland, bir sanat/edebiyat yapıtının özelliklerini incelerken, anlamı bilinç alanında gerçek-

---

Birincil düşünce süreçleri kendi içinde metafor yapısına sahip olduğu ve imgelere dayandığı için, şiirde metafor birincil düşünce süreçleriyle bağlantı kurmaya hizmet eden yani işlevsel anlamda gerilemeye (regresyona) yolaçan bir uyarım etkisi sağlar. Metaforun muğlaklık açısından hayati bir işlevi vardır: hem muğlaklığı arttırır, hem de çeşitli anlamların "nihai anlam"a ulaşmak için birleşmeleri gereken yönü gösterir. Bu anlamda, şiirin dilinin maddeden çok enerji aktarımına yarayan bir geçişliliği gösterdiğini ve bunu okuyucunun zihnini uyararak harekete geçirdiğini söyleyebiliriz.

Somutlaştırma ve algısallaştırma kavramları, bir kavramın belirli imgeler aracılığıyla temsil edildiğini gösterir. Arieti, metaf rla somutlaştırma arasında bir ayırım yapar. Buna göre, metafor dikkatı asıl nesne ile metaf rda kullanılan nesne arasındaki benzerliğe çeker. Somutlaştırma ya da algısallaştırmada ise daha kavramsal ya da soyut düzeyde algılanan bir şeyin somut, özgül ya da algılanmaya müsait bir biçimde temsil edilmesi söz konusudur. Bir kavramın somutlaşması bazen onun bir metafor özelliği kazanması anlamına gelir. Örneğin, bir hasta kanısının yiyeceğini zehirlediğine inanabilir; bu inancın aslında kanısının kendisinin hayatını zehirlediği anlamına gelmesi mümkündür. Bu türden somutlaştırmalara estetik süreç içinde de rastlanır. Bir şeyin nesnel olarak tanımlanması zorsa, o şey somut, elle tutulur gözle görünür bir sembolle tanımlanabilir (Arieti, 145-46).

Metaforlar da somutlaştırma sayılır; ancak bu anlamda "sınırlı somutlaştırma" olma özelliğini taşırlar. Bir bakıma, bir sınıfın ya da kategorinin içindeki yer değiştirmeler olarak algılanmalan da mümkündür. Arieti, Blake'in ***Hasta Gül*** adlı şiirini örnek verir ve metaforla somutlaştırma arasındaki ayrımı şu şekilde gösterir: hasta kadın, hasta güle benzetildiği zaman, ortada yalnızca metafor vardır; buna karşılık, kadın güzelliği ve kurt da kötülüğü simgeliyorsa, metaforun yanında somutlaştırmadan da söz edebiliriz. Şairlerin çoğu zaman somutlaştırmayı kullandıkları anımsanmalıdır.

Şairin genel eğilimi, kavramı bir tarafa bırakmak ve duyuların egemenliğindeki bir yaşama yönelmektir. Felsefecinin eğilimi ise duyu verilerinden kavrama doğru ilerlemektir. Bu açıdan şairle felsefeci birbirlerine zıt yönlerde ilerlemektedirler. Arieti, şairin düşünce sisteminin, şizofrenin düşünce sistemine benzediğini belirtir. Ne şair ne de şizofren, endocept biçiminde kalmış olan kavramsallaştırmalarının farkında değildir. Buna karşılık, şair söz konusu olduğunda, endocept biçiminde kalmış olan bilgisel birikimin yaratıcı eylem sırasında tümüyle ya da kısmen bilinç seviyesine yükseldiğini söyleyebiliriz. Öte yandan, imge kullanma yoluyla kavramların somutlaştırılması yalnızca şiirde değil diğer sanatlarda da görülür. Atasözleri ve deyişler de şiirinkine benzer bir teknik kullanır. Ancak bu formların amacı iyi davranışa ve bilgeliğe ilişkin örnekler vermek iken, şiirin amacı estetik haz duygusu uyandırmaktır. Özellikle tiyatro, kavramların eylem içinde somutlaştırılması açısından dikkate değer bir tür oluşturur. Arieti bu açıdan Rex Oidipus'u ele alarak somutlaştırma örneği olarak değerlendirir (Arieti, 151-2).

leşen ve zihinle kavranan bir unsur; formu önbilinç alanında; temel fanteziyi ise bilinçdışında gerçekleşen unsurlar olarak değerlendirir. Bir okuyucu ne zaman bir edebi yapıta yönelik tepkiler geliştirse, bu üç düzeyin kendi içinde, okuyucuda haz duygulanının oluşmasına ve onun bu farklı hazları birbirinden ayırmasına olanak verecek biçimde, bir dönüşüm geçirmesi söz konusudur. Fantezi düzeyinde halüsinasyonlara özgü bir tatmin duygusu ortaya çıkar. Form alanında suçluluk ve endişe duygulanna karşı geliştirilen savunmalann sağladığı zevk söz konusudur. Bu suçluluk ve endişenin kaynağı ise bilinçdışına ait fantezidir. Daha sonra ise, bu fantezinin, kendi içinde zevkli olan bir süreç aracılığıyla sözel bir düzeye "yer değiştirmesi" söz konusu olmaktadır. Bu arada, formun cinselliğe ve saldırganlığa ilişkin dürtülere tatmin sağlama özelliği taşıdığı da belirtilmelidir. Buradan yola çıkılarak, edebiyat yapıtına verilen tepkinin doğasına ilişkin psişik bir model geliştirilmesi mümkündür. Buna göre, sözü edilen süreç egonun içinde cereyan eder; "temel fantezi" ise ide ait bir temsilcidir ve bilinçdışı egoda yer alır. Öte yandan, bu fantezilerin okuyucunun zihninde de benzer bir özelliğe sahip olarak mevcut bulunduğu unutulmamalıdır. Bu durumda okuma işlevini şöyle tanımlayabiliriz: edebi yapıtın metni bilinçli ego tarafından okunur ve analiz edilir. Hem içselleştirme hem de sansür işlemleri ise bilinçdışı ego tarafından yapılır. Anlam, bilinçdışı fantezinin örtülü ya da yüceltilmiş bir versiyonudur. Anlama ihtiyaç duyulmasının nedeni ise bilinçdışı fantezinin ifade edilmesini sağlaması ve böylece haz duygusunun yaşanmasına olanak vermesidir. Burada anlamın ikili bir rolü vardır: 1) Bilinçdışı fantezi içeriğinin yüceltilmesini sağlar, 2) egonun kabul edebileceği bir şeyin ortaya çıkabilmesi için savunma yapılan oluşturmaya yarar. Burada anlaşılamayan bir duygusal yükle donanmış olan sanat yapıtının bir savunma işlevi gören "anlam" tara-

fından taşınması söz konusudur. Bu bakımdan anlamın üç tür zevke olanak sağladığı söylenebilir: 1) Suçluluk duygularını yatıştırır, 2) ruhsal enerjinin ekonomik bir biçimde kullanılmasını sağlar; çünkü, yoğunlaşma mekanizmasını kullanır, aynı şekilde, tekrarlanan temalar, beklentiler ve güven duygusu da ekonomik amaçlara hizmet eder; 3) dürtü tatminine olanak verir[26].

Burada şunu söyleyebiliriz: anlam bilinçdışı fantezi içeriği üzerinde kontrol kurma olanağı sağlamaktadır. Bu açıdan bakıldığında, anlamın metnin içinde mi olduğu yoksa okuyucu tarafından mı metne yansıtıldığı sorusunun büyük bir önemi yoktur. Eğer, anlam okuyucu tarafından sağlanıyorsa ve özellikle yapıt duygusal bir tepki uyandırma açısından sorunlu ise, bu okuyucunun daha fazla çaba harcamasını gerektirir. Özellikle absürd oyunlarda, gülme olgusu zihinle dürtü tatmini sağlayan benlik arasındaki bağın kesilmesinden kaynaklanır[27].

Holland'a göre, bir yapıttaki "karakter", metnin okuyucuda

26) Sanat yapıtının izleyicisi/okuyucusunun tepkisi, sanatçının tepkilerine benzer; ancak, onunkiyle zıt bir yönden yola çıkar. Yani sanat yapıtıyla karşılaşma egodan başlar; bilinçten önbilince geçen etkiler bilinçaltına ulaşır. Bunun gerçekleşebilmesi için, egonun kontrolünü gevşetmesi, idle bir tür oyuna giriştiği pasif bir evreye inmesi gerekmektedir. Ego daha sonra, yapıtın yeniden yaratılması adını vereceğimiz bir süreç boyunca, kontrolü tekrar ele alacaktır. Sanat yapıtının, bu şekilde, ruhsal yapının unsurları arasında enerji kayması ve iletişim kurulması biçimindeki etkileri, haz duygusu uyandırmaktadır. Bu haz duygulan ise egonun kontrolündeki süreçler içinde elde edilmektedir (Kris, 62).

27) An aşılması güç filmlerin hoşa gitmesinin nedeni bu filmlerde bir problemin çözümüne ilişkin bir vaadin bulunması, ilginin filmin uyandıracağı istek ve düşüncelerden, bir diğer deyişle yasak içerikten fi min kendisine yani formuna çekilmesidir. Bu tür filmler kendilerini entelektüel ve estetik bir problemle ilgili gibi gösterir; böylece dikkati entelektüel konulara kaydırırken, irrasyonel ya da cinsellik ve saldırganlıkla yüklü duygulann tatmin bulmasına olanak sağlar. Bu sırada, ahlaki konulann entelektüel problemlere dönüştürüldüğünü ve böylece daha kolay kontrol edilebilir bir "anlam" ortaya çıkanldığını da söyleyebiliriz. Bu tür filmlerden alınan zevkin üç kaynağı vardır: 1) entelektüel bir anlama ulaşma çabası ve bu sırada alınan röntgencilik zevki; 2) Duygusal içeriğin bir tür maskeleme ile saklanması; bu durum bir çocuğun, yetişkinlerin davranışlan karşısındaki şaşkınlığına ben er, bizi çocukluk çağının görsel diline geri götürür. 3) İzleyiciyi, çocuğun yetişkinlerin cinselliği karşısındaki şaşkınlığına ve heyecanına götürür ve bu duygusal problemin yerine entelektüel bir problem koyar. Bu filmlerin nihai mesajı, çocukluk çağına ait sorunlann yetişkinlik çağına ait stratejilerle çözümlenebileceğine ilişkindir.

yarattığı tümel reaksiyondan çıkanlan bir soyutlamadır. "Edebi karakter" iki biçimde var olabilir; 1) 19. Yüzyıl yazarlarının gördüğü gibi "nesnel" olarak; 2) Zihnin yapıtla kurduğu ilişki sayesinde "zihnin içinde var olmak suretiyle". Karakterin "okuyucunun gerilimlerini içinde barındırma kapasitesi"ne, yapıtın bu gerilimleri uyarma yeteneğine, kişinin bu gerilimlere sahip olma ölçüsüne göre, karakter, okuyucu-izleyiciye gerçek olduğu duygusunu verecektir. Bu noktada, sözü edilen gerilimlerin nelerden oluştuğu sorusu sorulabilir. Ana hatlarıyla, bunların "çatışan zıtlıklar" olduğunu söyleyebiliriz. Holland'a göre, kurgunun işlevi izleyici/okuyucuda bir gerilim uyandırmaktır; izleyici/okuyucu bu gerilimi yapıttaki karakterlere atfeder, yani, bu gerilimin karakterlerin belirli motifler çevresindeki duygu, düşünce ve eylemlerinden kaynaklandığını kabul eder.

Holland, edebi yapıtlarda rastladığımız karakterlerin yaşamımızdaki rolünü ele alır. Bu alanda iki soru söz konusudur. Öncelikle, bir karakterin gerçekçi olarak betimlenmiş olması deyiminden ne anlarız? İkinci olarak, kurgusal bir karakterle özdeşleşim, gerçek bir karakterle özdeşleşimle aynı mıdır?. Holland'a göre, bir karakterin gerçekçi olup olmadığı konusu, izleyici/okuyucunun zihninde gerçekleşen bir çözümlemeye bağlıdır. Gerçekten de, önemli olan karakterin gerçekçi bir biçimde tanım-

Aynı zamanda, çocukluk çağına özgü merakın yetişkin insanın merakına dönüştürülerek yüceltilmesi söz konusudur. Özetle söylersek, sinemanın verdiği zevk bizi çocukluk dünyasının "sözellik öncesi" "görsel" gelişim çağına geri götürmesi ve ceza görmeksizin, pasif olarak röntgencilik yapmaya olanak vermesinden kaynaklanır. Bu durum zevkli ve güvenli bir gerileme (regresyon) halini gösterir (Holland, 166-72). Holland, Ionesco gibi absürd tiyatrosunun yazarlarını da inceler. Ona göre absürd tiyatroda yapılan evrenin polarizasyonudur; özel iç yaşantılar, kavranması olanaksız bir dış dünyaya karşı yerleştirilir. Söz konusu içsel yaşantılar metafora dönüştürülmekte, daha sonra ise, metafor literal olarak dışa vurulmaktadır. Bir diğer söyleyişle, sembollere somut form verilmektedir ki bu da bizi şizofrenik imgeleme götürecektir. Absürd tiyatrosunun anlaşılması güç filmlerle aynı teknığı kullandığı söylenebilir (Holland, 746)

lanmış olması değil, bizim o karakter için beslediğimiz duygudur. Eğer karaktere inanıyorsak, o karakterin gerçekçi bir biçimde tanımlanmış olduğunu söyleyebiliriz. Bu arada karakteri neden kendimize getirdiğimiz sorusu da sorulmalıdır[28].

Holland, bir yapıttaki karakterlerle özdeşleşim kurma ilişkisini şu şekilde tanımlar: Öncelikle, bir karakterle özdeşleşmemiz, o karakterin içimizde bir şeyleri temsil ediyor olmasındandır. Özdeşleşim, "içselleştirme"yle "yansıtma"nın bir karışımından oluşur. Bu noktada, "-mış gibi yapma"da gördüğümüz oral içselleştirme ile "inanmamanın askıya alınması" durumlarının bir karışımı söz konusudur diyebiliriz. Freud'un tanımladığı bir üçüncü özdeşleşme tipi ise, herhangi bir nesne ilişkisi olmaksızın, yalnızca olanaklılığa ve isteğe dayanan bir özdeşleşimdir ve daha önce ele aldığımız von Domarus ilkesine dayanır. Burada,

28) Edebi karakterlerin nasıl bir muamele görmesi gerektiği konusu farklı eleştirmen kuşakları arasında değişik düşüncelere yol açmıştır. Eski eleştirmenler, edebi yapıtlardaki karakterlerin gerçek insanlar gibi muamele görmesi gerektiğini savunurken, Yeni Eleştiri ekolü buna karşı çıkmıştır. Burada, konumuz açısından şu da söylenmelidir: Psikanalitik eleştirmenler gerçek hayattan kaynaklanan psikanalitik kavramları başka bir dünyanın varlıkları olan edebi karakterlere düzenli olarak uygulamaktadırlar. Kuramsal olarak bu yaklaşımın geçerli olmaması gerektiği öne sürülse bile, uygulamada bu tür çözümlemelerin başarılı olduğu gözükmektedir (Holland, 266-7).
Bu noktada Avery Weisman'ın, gerçekliğin denetlenmesi (reality testing) ile gerçeklik duygusu (sense of reality) arasında yaptığı ayırma değinebiliriz. "Gerçekliğin denetlenmesi", normal mantıklı düşünce sistemini izler. Bir edebiyat yapıtının değerlendirilmesinde ise gerçeklik denetimi kullanılmaz; çünkü edebiyat yapıtıyla kurduğumuz ilişki içinde dış dünyadan farklı bir varlık olma duygumuzu bırakmışızdır, zaten yapıtla birleşebilmek için bu duygudan vaz geçmek gereklidir. "Gerçeklik duygusu" ise ego imgesini oluşturan nesneler, üzerine duygusal yatırım yapılmış düşünceler ve libidoyla ilgili bağlantılardan kaynaklanır. Özü itibariyle irrasyonel bir durumdur; kabul edilmek için değerlendirmeden geçirilmesi gerekmez, çünkü, yapısında kendinden menkul bir geçerlilik hali mevcuttur (Holland, 80) Gerçeklik duygusu bize ele aldığımız sanat yapıtı hakkında kanaat edinme olanağı verir. Öte yandan, gerçeklik duygusu ile bir değerlendirme yaparken, gerçekliği denetleme duygumuzu kaybetmeyiz Bu açıdan, edebiyat yapıtıyla kurulan bağlantı tam anlamıyla bir psikolojik genleme (regresyon) sayılamaz; daha çok zihnin derinleşmesi anlamına gelir (Holland, 83)

bir ego, belirli bir nokta üzerinde bir diğer ego ile kendisi arasında önemli bir benzeşme algılar; özdeşleşim bu nokta üzerinden gerçekleşir. Bu, zaman zaman görülen kitle histerisi olaylarındaki özdeşleşim mekanizmasını anlamamıza olanak veren bir açıklamadır. Diğer kişinin oral yöntemlerle, hattâ yamyamca içselleştirilmesiyle de karşılaştırılabilir. Tiyatro söz konusu olduğunda izleyicinin oyunu bir bütün olarak içine alması da benzer bir durumu ifade eder[29]. Dedektif hikâyeleri okunurken, yalnızca karakterlerin kurgu çerçevesi içinde tatmin ettikleri dürtüleri değil, aynı zamanda, dışa vurdukları savunmaları da içselleştirilir. Özetle söylemek gerekirse, sanatçının yaratım ortamı aslında izleyicilerinin zihinleridir[30].

Türk Edebiyatına İlişkin Bir Değini

Burada, Holland'ın, bir yapıtın kaynağının, yaratıcısının bi-

29) Yukarıdaki açıklamalara örnek olarak, daha önceki yıllarda meydana gelen Trabzon İmam Hatip Lisesi'ndeki kız öğrencilerin toplu olarak bayılmaları olgusunu verebiliriz.

30) Holland, edebiyatın kışıyi nasıl geliştirdiği konusu üzerinde de durmuştur. Edebiyat yapıtıyla kurulan ilişki sırasında, süper ego, egonun her türlü tabuyu çiğneyecek biçimde bütün sınırları belirli bir süre için geçmesine (regresyon) olanak verir; bu sırada içimizden, daha derinde bulunan ve daha zengin bir benlik ortaya çıkacaktır; daha sonra süperego kontrolü tekrar kurulur. Kontrolün tekrar kurulması bir tür rahatlama ve hakimiyet kurma duygusunu da birlikte getirir. Öte yandan, yukarıda sözü edilen gelişmeler kalıcı mıdır ve insan hayatında sürekli bir değişikliğe yolaçar mı? Holland edebiyatın etkilerini şöyle değerlendirir: edebiyat, kültürün içimizde oluşturduğu adaptasyonları ve savunmaları destekleyebilir ya da bu unsurlara karşı çıkabilir; edebiyat eserinin etkisiyle, benlikle başkaları arasındaki duvarlar yıkılabilir, içselle dışsal olan, geçmişle gelecek, bir araya gelebilir; bu sırada, bireyler arasındaki farklılık ve ayrılıklardan kaynaklanan "ilksel saldırganlık" nötralize edilebilir. Bu etkiler çok yararlı olmakla birlikte, edebiyattan uzun vadeli ve kalıcı bir etki beklemek ger çekçi sayılmaz.
Holland, edebiyat yapıtlarına gerçek hayat olaylarına olduğundan daha derin bir düzeyden tepki göstermemizi şu şekilde açıklamaktadır: "inanmamanın askıya alınması" besleyici özellikler taşıyan bir başkasıyla –burada yapıtın metniyle– birlik ilişkisi içinde bir temel benlik yaratır. Bu benlik bizim her zaman kı benliğimizden daha zengin bir benliktir. Bu daha zengin benliğin tepkilerinin gündelik benliğin tepkilerinden daha derin ve güçlü olması ise doğaldır.

linçaltındaki gizli bir fanteziye ilişkin savunma yapıları olduğu yolundaki görüşünü, 20. yüzyılın ilk yarısının ünlü Türk romancısı Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın yapıtlan üzerinden göstermeye çalışacağız. Aşağıdaki görüşler geliştirilirken, yazarın spesifik bir romanına değil, eserinin tümüne ilişkin bir perspektiften yola çıkılmıştır. Ortaoyunu ve Karagöz geleneğinden gelen unsurları, Ahmet Mithat Efendi'nin romancılığı ile harmanlayan Hüseyin Rahmi Gürpınar, kendine özgü bir tür oluşturmuştur. Bu türün özelliği, klasik Batı romanıyla yerli dramanın bir karışımı olmasıdır. Bakhtin'in tanımladığı karnavalesk bir insan tablosunun tasvirine dayanan bu sanat, komikten ve cinselliğin kışkırtıcı enerjisinden yola çıkar. Bu bakımdan, Nasrettin Hoca'nın müstehcen enerjisiyle ilişkilendirilmesi yanlış olmayacaktır. Hüseyin Rahmi, Batılı tarzda bir roman yazmayı hayal etmiş olabilir; ancak, Batılı felsefecilerden alıntılar yaparak, natüralist bir anlayışla toplumu ve insanı resmederek, ve yazık ki, karakterlerini geliştiremeden az çok yapay kişilikler olarak bırakırken başaramadığını, geleneksel Türk anlatısının ve tiyatrosunun ruhuna nüfuz ettiğini gösteren tasvirciliğiyle telafi eder. Anlattığı toplumsal sahneye ilişkin coşkulu gülme duygusu ve karakterlerin toplumsal arketipler olma vasfıyla kazandıkları yaşarlık[31], Hüseyin Rahmi'nin bu toplumsal tablonun coşkusuna içten içe katıldığını, anlattığı kişilere yakınlık duyduğunu, Batıdan aldığı kötümser felsefeyi dengeleyen bu Doğulu "yaşamaktan memnun olma" duygusunun, yani hayatı olumlama duygusunun, onun sanatının özünü oluşturduğunu gösterir.

Hüseyin Rahmi'nin daha sonraki yazar kuşaklannda da rastla-

31) Bu karakterler yaşayan bireyler olarak değil, ancak yaşayan temsili tipler olarak değerlendirilmelidir ki, bu da bireyleşmenin ortaya çıkmadığı bir toplumda, bireyin yerini olan bir unsurdur.

dığımız bir özelliği, Batılı romanda rastlanan diyalog tekniklerini taklit etmesidir. Bununla birlikte, yakından bakıldığında, Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın romanlarındaki diyaloğun, Batı romanında olduğunun aksine, kişiler arasında iletişim kurma amacına hizmet etmediği görülür; bu açıdan Gürpınar'da diyaloğun işlevi geleneksel Türk anlatısındakine benzer. Gerçekten de, Karagöz'deki "muhavere" genellikle gerçek bir bilgi vermeyi hedeflemez; temel olarak izleyiciyle oyun/oyuncu arasındaki karşılıklı "ısınma" faaliyetinin bir unsurunu oluşturur. Burada, iletişimin "ahenk sağlama" (attunement) hedefine yöneldiği görülmektedir; bu ahenk sağlama ya da "karşılıklı titreşim alıp verme" olarak tanımlayabileceğimiz "rezonans", daha çok sözel dönem öncesi (preverbal) dönemin yakınlık gereksinimlerini simgeler ve topluluğun neşeli bir regresyona girmesini hedeflediği söylenebilir. İd süreçlerinin egemenliğindeki bu alan, cinselliğe ilişkin kışkırtmaların ve tatminlerin yaşandığı, Batıdaki karnavala yaklaşan bir toplumsal "boşalma" olanağını gösterir! Müstehcen bir fıkranınkine benzer işlev taşıyan bu tür, Hüseyin Rahmi'nin romanına yaşam enerjisi verir ve tasvir edilen toplumsal tabloyu bir coşku gösterisi olarak sunar.

Romanlarında sözünü ettiği ve etkilerini, geleneksel yaşamın kısıtlayıcı ve yozlaştırıcı etkilerine oranla, daha vahim sonuçlar olarak değerlendirdiği "alafrangalık", Hüseyin Rahmi'yi bilinç düzeyinde bir pesimist/natüralist yapmıştır. Ancak, Zola'nın etkisinde karanlık toplumsal tasvirler yapan yazarı, zaman zaman okunmaz kılan "Batılı romancı"nın hemen yanında, toplumuna bakan ve toplumdaki canlılığa kendi içinde –ve bizim içimizde– ürettiği titreşimlerle cevap veren olumlayıcı anlamda vitalistik bir başka yazar daha vardır. Bu bakımdan, Hüseyin Rahmi, Batılılaşmanın ikiye böldüğü bir meddah gibidir: bu iki yazarın

ürettiği iki ayrı ürün, Hüseyin Rahmi'nin eserinde yan yana, ancak gerçek anlamıyla kaynaşmadan durur[32]; bazı yapıtlarında, örneğin *Kuyruklu Yıldız Altında İzdivaç*'ta senteze yaklaşılmış olması da bu gerçeği değiştirmez. Konuya Norman Holland'ın getirdiği kurumsal çerçeveden bakıldığında, "acaba Hüseyin Rahmi'nin yapıtına can veren temel fantezi/lerin bu ikili tutumun ortaya çıkmasındaki rolü nedir?" sorusu sorulabilir. Hüseyin Rahmi'deki "Batılı romancının" olumsuz ve karanlık dünya görüşünün, yazarın içselleştirdiği ve "yaşama sevinci taşımayan" bu figürün, belki de erken ölen annesinin yarattığı kaybın, dünyanın ve insanın kaçınılmaz sonu –Hüseyin Rahmi'de sağlıklı ve mutlu yaşlılık ender bir olgudur– gibi duygularla, ayrıca sadistik bir süperegonun yönlendirmesiyle ilgili olduğu düşünülebilir. Acaba bir cezalandırılma fantezisi Hüseyin Rahmi'nin natüralizminin altında yatan unsur olabilir mi? Buna karşılık, vitalistik Hüseyin Rahmi'nin olumlu, "istek gerçekleştiren" (wish fulfilling) bir fanteziden yola çıktığı da açıktır. Kadınlarla çevrili bir dünyanın betimlendiği bir anlatıya kaynak olan bu fantezinin, yine bebek/yazarın çevresini alan gürültücü, kaba ve kışkırtıcı, ama aynı zamanda canlı ve hayatı olumlayan kadınlarla bir arada olmaktan kaynaklanan bir haz duygusuna dayanması, erken döneme ilişkin mutlu bir birleşme (merger) fikrini canlandırması mümkündür. Natüralist Hüseyin Rahmi ile vitalist Hüseyin

32) Orhan Pamuk'un *Beyaz Kale* adlı yapıtındaki kişilik sorunu da bu çerçeve içinde ele alınabilir. Kimlikler arasında değişebilirlik, bir başkasının "ötekisi" olmak, hattâ kendi kendının "ötekisi" olmak fikri, çağımız insanının derin bir sorunuyla ilgilidir; bu sorun özellikle Doğu ile Batı arasında kalan Türk insanının karşılaştığı kimlik sorunudur. Kimlikler arasındaki değişiklik fikri, büyüsel bir değişimi öngördüğünden, bu durum, çocuğun anne-babası tarafından sevildiği ve kabul edildiğini hissettiği arkaik bir zihinsel duruma gen dönüşü de ifade eder. Bu anlamda, metaforik bir söylemle ele alındığında, Avrupa Birliği'ne katılmak isteyen Türkiye, bağımlılık gereksinimleri içinde bir çocuk, Avrupa da narsistik bir anne figürüne benzemektedir.

Rahmi aynı romanda bir arada var olmuşlar ve her ikisi de romana kendilerinden bir şeyler bırakmışlardır. Hüseyin Rahmi'nin romanlarının felsefi bölümlerinin ve genellikle kötümser bir içerik taşıyan finallerinin ihmal edilip, neşe ve kahkahayla çınlayan başlangıçlarının anımsanması, okurun yazardaki iki farklı fanteziye tepkilerini gösterir. Hüseyin Rahmi'deki vitalistik fantezi, Türk toplumsal ruhunu içinde barındıran bir fanteziye karşılık düşmekte, benzer artistik ürünleri seven bir toplum tarafından kendisine ait olarak hissedilmektedir[33]. Natüralistik eğilim ise iyi formüle edilememiş bir fanteziden yola çıkmaktadır. Denge noktası tutturulamamış, okuyucunun yılgınlığa düşmesine, karakterlere duyduğu yakınlığı kaybetmesine neden olan bir kabalıkla ifade edilmiştir. Bu durum, yazarın problematik tarafını gösterir. Kuramsal olarak şu söylenecektir: "Natüralist" Hüseyin Rahmi, karamsar bir id fantezisiyle yapıtı arasındaki mesafeyi iyi ayarlayamamış, okuyucuyu kah kötümserliğiyle bunaltmış, kah karakterlerinin inandırıcı olmamasıyla kendisinden uzaklaştırmıştır. Buna karşılık, "Vitalist" Hüseyin Rahmi, id fantezisiyle yapıtı arasındaki mesafeyi daha iyi ayarlamış, klasik bakış açısına göre olması gerekenden "kısa" olan bu mesafe okuyucularını heyecanlandırmış, ancak estetik haz uyandırmada daha sınırlı bir başarı elde edebilmiştir. Özetle söylersek, Hüseyin

33) Bu noktada, vitalizmin temelinin olan irade kavramının ele alınması yararlı olacaktır. Buna göre, insan iradesi amacı olan bir iradedir ve bu haliyle insan kişiliğinin merkezini oluşturur; aynı zamanda kişinin sosyal hayatından da soyutlanamaz. Aristoteles'e göre iradenin ve istemenin özünde ne olduğunu söylemek güçtür; burada bilişsel ya da "iştiha"ya ilişkin bir unsur söz konusudur. Northrop Frye'a göreyse, irade dinamizmle eş anlamlıdır: "irade zihin araçsallığıdır"; bu sayede zihin doğada işlevsellik kazanır, bu aynı zamanda yaşam enerjisini oluşturan güçtür." Peckham, insanın temel vasfının aklı değil iradesi olduğunu açıklar ki bu irade yaşamaya yönelik iradedir (Peckam, ***Beyond the Tragic Vision***, 148-9). Buna göre, bilinçdışında bulunan iradenin gücünün farkındayız ancak doğasının farkında değiliz.

Rahmi bilinç düzeyinde Schopenhauer'in kötümserliğini aşamamış görünür[34]; ancak diğer Hüseyin Rahmi, yapıtında bize özgü bir "Türk vitalizmi"ne, Batı romanından bir örnek verirsek, Lawrence'ınkine yakın bir konuma ulaşır. Ancak, Schopenhauer'in etkileri, Hüseyin Rahmi'nin kişisel kötümserliğine katılınca –kendi iradesi harekete geçince olacaklara ilişkin korkusu ve fantezileri nedeniyle–, yazarın geleneksel Türk vitalizminden Lawrence'ınkine benzer bir ürün çıkarması mümkün olamamıştır. Bu nedenle, Hüseyin Rahmi'de cinsellik "özgürleştirici" bir nitelik kazanamamış, "köleleştirici" bir unsur olarak görülmüştür. Sınırları aşanların cezalandırılması bu açıdan anlamlıdır[35].

Sonuçta şu söylenebilir. Hüseyin Rahmi Batılı roman pespektifinden bakılınca kusurlu sayılabilecek bir ürün vermiştir. Bu ürün teknik açıdan batı romanında bulunması beklenen özellikleri taşımamakta, kurgu, karakter gelişimi, temel felsefe gibi konularda yetersizlikler göstermektedir. Dil de roman dili seviyesine ulaşmaz; iletişime yönelik değildir. Buna karşılık, bir başka açıdan bakıldığında, Hüseyin Rahmi'nin geleneksel Türk anlatı formlarını,

34) Schopenhauer'in büyük bir pesimist olduğu kabul edilmektedir (William Lyon Phelps, *Robert Browning*, Hamden Conn: Archon Book, 1932, s. 396).

35) Schopenhauer'in tanımladığı irade, "kör" bir irade olduğu gerekçesiyle eleştirilmiştir. Hüseyin Rahmi, Schopenhauer'in tanımladığı irade'yi yarattığı karakterlerde uygulamıştır. Ancak bu karakterlere yakınlık duyduğunun kendisi de farkında değildir. Hüseyin Rahmi bir ahlaki standart tutturmak, bir tavır almak ister; bu durum onu "irade"nin ortaya çıkışını tehlikeli ve yıkıcı olduğunu düşünmeye götürmüştür. Hüseyin Rahmi'deki Schopenhauer etkileri iki biçimde görülür. İlki iradenin belirişlerini gözleyip tehlikelerinin bildirilmesi, iradenin evrensel ve kör bir iştiha haline indirgenmesi ve bundan korkulması –yazarın kendi isteklerinden korkması, yaşadığı hayatın sınırlılıkları gibi konular da düşünülmeli– diğer irade ise yazarın tasvirlerinde kullandığı ve bilmeden coşkuyla kutladığı yaşam enerjisini gösterir. Bu enerji ve temsilcileri daha sonra cezalandırılacaktır. Böylece düzen de korunmuş olur. Türk toplumunda Nasrettin Hoca'nın da zaman zaman cezalandırıldığı ama sonunda işin tatlıya bağlandığı unutulmamalıdır. Bu nokta da, Hüseyin Rahmi'nin kötümserliği devreye girerek bu geleneksel sonucun ortaya çıkmasını engeller. Karakterler felakete uğramasalar bile, sıradanlığa, mütevazı ve silik bir hayata mahkum edilirler.

daha önce gelmiş bir başka romancının, Ahmet Mithat Efendi'nin etkisi altında, batılı formlara uyarlama çabası içinde olduğu görülür. Bu çaba bir ara-tür'ün doğumuna olanak vermiş görünmektedir. Hüseyin Rahmi Batılı felsefecilerin, özellikle Schopenhauer'in etkisini de eserine iki biçimde yansıtır: evrensel bir "iştah ilkesi" diyebileceğimiz ve yaşama aşkını ifade eden güdülerin varlığı; buna ek olarak, natüralist ekolün kullandığı kötümser tasvirlerle, insan hayatının bu iştiha elinde bir oyuncak olduğunun sergilenmesi. Hüseyin Rahmi bunu yaparken, vitalist felsefenin Türk folk ruhundaki varoluş biçiminden yararlanır ve özünde iyimser sayılabilecek bu vitalizmi, Schopenhauer'in kötümser vitalizmiyle birlikte kullanır. Ancak, kendisi olumlu vitalizminin farkında değil görünür. Halbuki başarılı olduğu bölüm de budur.

Olaya Jungcu açıdan bakarsak, yazar bir bakıma "topluluk ruhu"nu doğru olarak görmüş, ondan zevk almış ve onu eserinde doğru bir biçimde yansıtmıştır. Nitekim okuyucu da bundan zevk almaktadır. Diğer taraftan, aynı tabloyu bir de Schopenhauer'in "kör iştihası" açısından değerlendirmeye çalışmış, ancak bu noktada başarısız olmuştur. Bunu, özellikle, okuyucuların genellikle atladığı felsefi görüşlerle ilgili sayfalar ve romanlarının karanlık biten final bölümleri için söyleyebiliriz. Bu durum, Hüseyin Rahmi'nin bir alt-tür olan yapıtındaki ikiliği açıklar. Bu ikiliğin nedeni, Hüseyın Rahmi'nin bilinçdışındaki bir başka ikililik olmalıdır. Romana birbiriyle çelişecek biçimde bir fantezinin iki ayrı yansıması konmuş, coşku fantezisi yerini cezalandırılma fantezisine bıraktığı zaman romanın dokusu zarar görmüştür. Bu durum forma ilişkin başarısızlıklarla kendisini gösterir. Gerçekten de, Hüseyin Rahmi, Batılı anlamda, başarısız bir romancıdır; buna karşılık, Doğulu anlamda, başarılı bir halk anlatıcısı, çağdaş bir Nasrettin Hoca'dır.

V.
İNSAN ZİHNİNİN YAPISI VE ÇALIŞMASINA İLİŞKİN KURAMLAR

Sanatçının ve sanat yapıtının oluşumuna ilişkin görüşlerimizi geliştirirken, insan zihninin genel işleyişine ilişkin psikanaliz kuramının gözden geçirilmesi yararlı olacaktır. Temelleri Sigmund Freud (1856-1939) tarafından atılan psikanaliz öğretisi, başta Gustav Jung (1875-1961) olmak üzere, bu akıma katılan araştırmacıların en önemlilerinin daha Freud'un sağlığında kendisinden ayrılmaları üzerine, farklı yönlerde gelişmiştir. Bu nedenle, günümüzde birbirinden hem felsefe olarak hem de uygulamada farklı psikanaliz ekollerinin varlığından söz etmek yanlış sayılmaz. Öte yandan, söz konusu ekoller arasındaki farklılık, araştırmacının, bunların aynı kaynaktan çıkarak farklılaşmış görüşler olduğu gerçeğini gözardı etmesi sonucunu vermemelidir. Çağdaş psikanalizin ulaştığı noktayı anlamak için başlangıçta öne sürülen kuramın temel özelliklerini bilmek zorunludur.

Psikanalizin bilinçaltı'nın psikolojisi olduğu göz önüne alındığında, bu konuda fikir yürütebilmek için öncelikle bilinçaltı'nın varlığının kabul edilmesi gerektiği açıktır. Bilinçaltının yanı sıra, psikolojik gerekircilik prensibinin, yani zaman içinde birbirini izleyen iki psikolojik olay arasında bağlantı olduğunun

ve düşünceler arasındaki çağrışım bağlantısının bilinçdışı bir amacının bulunduğunun kabulu de, bu çerçeve içinde gereklidir. Bunun dışında, diğer bazı temel kavramlann, yani psikanalizde danışandan terapiste yönelen bir "aktarım" ilişkisinin ve buna bağlı olarak terapistte ortaya çıkan bir karşı-aktanm ilişkisinin varlığının, terapide danışanın direnç göstermesi olgusunun ve çatışma kavramlannın kabulu de, psikanalitik bir yaklaşımın ciddi biçimde ele alınabilmesi için zorunludur (Sloane, 204). Bu kavramların kabulünden sonra ise psikanalizin tedavi amaçlı kullanımına olduğu kadar, insan doğasının ve yaratıcılığının kökenlerine yönelik bir çözümleme çabasının temel aracı olarak kullanılması konularına geçilebilecektir.

Freud'un insan zihninin yapısına ve işleyişine ilişkin görüşleri nevroza, özellikle de histeriye bağlı sorunlan olan hastalar üzerinde yaptığı çalışmalar sırasında gelişmiştir. Organik bir rahatsızlığa bağlanamayan hastalık belirtilerinin psikolojik nedenlerle oluşabileceğini düşünen Freud, meslekdaşı Joseph Breuer'le (1842-1925) birlikte yayınladığı *İsteri Üzerine Çalışmalar* (1895) adlı yapıtında, geliştirmekte olduğu yeni disiplinin ilkelerini ortaya koymaya başlar. Yazarın insan zihninin yapısı ve işleyişine ilişkin en önemli bulgulan ise, başta *Rüyaların Yorumu* (1900) olmak üzere, *Gündelik Hayatın Psikopatolojisi* (1901) ve *Espriler ve Bilinçaltıyla İlişkileri* (1905) adlı yapıtlannda formüle edilir. İnsan aklının ve bilimin öne çıktığı, Aydınlanma felsefesinin etkisinde, materyalist ve mekanik bir dünya görüşüne sahip olan Freud, "insan ruhu"nun bilimsel olarak ele alınarak çözümlenebileceğini düşünmüştür. Freud, insanın gerekirci (deterministik) bir felsefeyle açıklanabilen ilkeler çerçevesinde hareket eden, özünde maddi bir sistem olduğunu kabul eder. *Uygarlık ve Hoşnutsuzlukları* (1930) adlı yapıtında belirttiği gibi,

toplum içinde yaşamak, maddi bir organizma-sistem olan insanda, kendine özgü içsel gerilimlere ve buna bağlı sorunlara yolaçar. Freud'un insan yaradılışına ilişkin ve kötümser olarak adlandırılabilecek olan görüşü, bu yaradılışın içinde, saldırganlık güdülerinin ve türümüzün organik bir varlık olarak ortaya çıkmadan önceki haline, yani inorganik maddelere dönmesine yönelen bir "ölüm içgüdüsü"nün bulunduğu yolundaki kanısına dayanır. Yazar bu görüşlerini *Haz İlkesinin Ötesinde* (1920) adlı yapıtında kapsamlı bir biçimde ele almıştır.

Freud'un insan kişiliğinin yapısına ilişkin kuramı şu şekilde özetlenebilir: İnsanda doğuştan gelen ve belirli uyarılmalara belirli davranış biçimleriyle karşılık verilmesine yolaçan "içgüdüler" ve yine doğuştan gelmekle birlikte, ifadesini içgüdüde olduğu gibi tipik bir davranış kalıbından çok genel ve daha üst seviyeden bir heyecan halinde bulan "dürtü"ler vardır. Cinselliğe ve saldırganlığa yönelik olduğunu söyleyebileceğimiz dürtülerin temel özellikleri şöyle sıralanabilir: Dürtüler içiçe geçmiş bir durumdadır; sınırlı miktarda olduğu kabul edilen bir ruhsal enerjiyi kullanırlar; belirle nesnelere bağlanmak suretiyle bu enerjinin boşaltılmasına yönelirler; bilinçli hayatta "istek" olarak hissedilirler. İstekler belirli nesnelerin (cinsel dürtülerin yöneldiği insanlar ya da iştah uyandırıcı yiyecek maddeleri bu çerçevede "nesne" olarak kabul edilir) elde edilmesine ilişkin bir yönelimi, zorlayıcı bir ihtiyaç durumunu gösterir. Belirli nesnelerin diğerlerinden daha fazla istekle yüklenmesi ve birey için özel bir hal alması da söz konusu olabilir.

Freud'un, yukarıda sözü edilen dürtü gereksinmelerinin etkisinde olduğuna inandığı insan zihninin yapısını tanımlayan iki temel kuramı vardır. Bunlardan birincisi, özellikle *Rüyaların Yorumu*'nda geliştirdiği ve "topoğrafik model" adını taşıyan kura-

mıdır. Topoğrafik modele göre, insan zihni üç tabakadan ya da sistemden oluşmaktadır. Bunlar sırasıyla "bilinç", "önbilinç" ve "bilinçaltı"dır. Önbilinç ve bilinçaltı, bilinç düzeyinde temsil edilip edilmemelerine göre ve kendi aralarındaki geçirgenliğin düzeyine bağlı olarak, bilinçten ve birbirlerinden ayrılır[1]. Freud'un geliştirdiği ikinci kuramsa "yapısal model" kuramı adını taşımaktadır. Yapısal model Freud'un 1923 yılından itibaren savunduğu ve günümüzde daha yaygın olarak bilinen bir modeldir; insan zihninin "ego", "id" ve "süperego" adlı üç unsurdan oluştuğu varsayımına dayanır.

İd (altben), insan zihninde, gündelik yaşamı yöneten mantık ve ahlak ilkelerinden uzak, serbest enerji akışıyla belirlenen ilkel ve ilksel bir oluşumu gösterir. Reflekssel davranışların, insan hayatının sürmesi için gerekli olan temel işlevlerin devamı idin görevidir[2]. Daha sonra ayrıntılı olarak göreceğimiz, zihnin "birincil düşünce süreçleri" adı verilen işlevinin merkezini de id oluşturur; ide zaman, mekân sınırlamaları ya da ahlak kurallarını tanımayan "haz ilkesi" hakimdir; bu ilkenin gündelik hayattaki karşılığı, çağdaş politik gösterilerin sık sık kullanılan ve "hemen ve burada" sloganında özetlenen, beklemeyi ya da sabırlı olmayı reddeden bir yaklaşımdır. Bu anlamda, çağdaş yaşamda id taleplerinin ağırlığının arttığı söylenebilir. Ego (ben) ise insan zihninin kişisel olan tarafıdır ve idin aksine, "gerçeklik ilkesi" tarafından yönetilir. Mantık ve akılcı düşüncenin belirlediği ego, insan zihninin diğer unsurlarının, yani id ve süperegonun hem kendi-

1) Freud'un topoğrafik modele bağlı olan bir diğer görüşüyse, insan zihninin "ekonomik modeli" olarak adlandırılır. Bu görüş, sınırlı miktarda bulunan ruhsal enerjinin topoğrafik modelin üç tabakası arasında nasıl paylaşıldığı ve enerji akımının genel olarak nasıl gerçekleştiğiyle ilgilidir

2) İd, organizmanın ihtiyaç duyduğu temel unsurların/nesnelerin sağlanmasına ilişkin bu görevi, geçici sürelerle, egonun etkisi altında daha gerçekçi çözümler sağlanana dek sürdürür

siyle, hem de birbirleriyle olan ilişkilerinin de merkezinde yer alır. Süperego (üstben) içselleştirilmiş ana-baba imgelerinin etkisiyle oluşmuş denetleyici bir gücü gösterir; temel ilkesi, belirli bir eylem ya da düşüncenin ana-babanın onay ve sevgi duygusunun kaybına yolaçıp açmayacağı sorusuna verilen bir yanıt çerçevesinde, kişinin yaşamına yön vermektir.

Freud, İd'in "birincil düşünce süreçleri"ni tanımlarken şu işlevlere dikkat çeker: dürtü enerjisinin kendilerine bağlanarak boşaltılacağı nesneleri tanımak; bu nesnelerin sağladığı tatmini anımsamak; bu tatmini ve nesneyi imgelemde yeniden yaratarak bilinç alanına yansıtmak. Hafıza algısal işlevin zihinde yeniden üretilmesini, imgeleme yeteneği ise imgesel bir tatmin duygusunun gerçek tatmin duygusunun yerini almasını sağlar (Conigliaro, 2000). İd'in sezgisel işlevi "birincil düşünce süreçleri"nin özünü oluşturan ve "mantık öncesi nesneler arasında sınırlı özellik kategorilerine göre bağlantı kurma" olarak adlandırılan düşünme özelliğine bağlıdır. Bu düşünce biçimi, nesnelerin ve durumların tanımlanmasında kullanılan metaforik bir sınıflandırma ilkesine dayanır. Buna göre, "mantık öncesi düşünce" birbirinden farklı nesne ve kimlikler arasında, ancak büyü düşüncesinin kabulüyle benimsenebilecek bir özdeşliğin bulunabileceğini varsayar: aslında birbirinden farklı olan şeyler arasında tek bir ortak özelliğin bulunması, bu düşünce kapsamında, sözü edilen şeylerin özdeş sayılması için yeterlidir. Örneğin, bir şemsiye ile bir sopa, her ikisi de "uzun" nesneler oldukları için "mantık öncesi düşünce" ilkelerine göre özdeş sayılabilir. Bu düşünce türüne, özellikle oyun oynarken küçük çocuklarda; psikotik hastaların düşünce içeriklerinde ve nevrotik hastalarda semptom oluşumunda; normal gelişmede içgüdüsel anlamda önemli nesnelerin yerini alan nesnelerin (örneğin anne memesi-

nin yerini başparmağın, daha sonra lolipop şekerlerinin alması gibi) seçiminde; önyargının mantığında (örneğin kızıl saçlı bir kişinin ateşli bir karakterinin olacağının varsayılmasında olduğu gibi) rastlanır. "Mantık öncesi nesneler arasında sınırlı özellik kategorilerine göre bağlantı kurma" özelliği İd'in farklı nesneler arasında gerçekçi olmayan ilişkiler kurma ve bu ilişkiler aracılığıyla geçici tatminler bulmasına olanak verir. Söz konusu düşünce özelliğinin psikanalitik edebiyat eleştirisi açısından önemi ise, daha sonra ayrıntılı olarak göreceğimiz gibi, sanat yapıtının özünü oluşturan metafor ve sembol oluşumunda oynadığı çok önemli rolden kaynaklanır.

Freud'un geliştirdiği bir diğer önemli kavram "ruhsal çatışma" kavramıdır. Bütün gün boyunca başka insanlarla ilişki içinde olan kişi çeşitli duygu, düşünce ve eylemleriyle kendisini ifade etmeye çalışır. Bununla birlikte, bu ifade çabası çeşitli açılardan sınırlanmıştır. Hukuk ve ahlak kurallarının koyduğu sınırların yanı sıra, içselleştirilmiş yasaklar ve endişeler, kişiyi her istediğini gerçekleştirmekten, hattâ düşünmek ve istemekten alıkoyar. Bu durum Freud'un "nevrotik çatışma" olarak nitelendirdiği sorunun altında yatan psikolojik gerçeği ifade eder. Buna göre, insan ruhundaki bir eğilim kendisini ifade için çabalarken, bir başka eğilim bu ifadenin ortaya çıkmaması için çaba göstermektedir. Freud'un topoğrafik modeline göre, bu çatışmanın alanı bilinçaltı'dır. Bilinçaltı'nı önbilinç ve bilinçten ayıran ve "baskılama bariyeri" olarak adlandırabileceğimiz bir mekanizma, bilinçaltında bulunan isteklerin, korku ve saldırganlık duygularının bilinç alanına çıkmasına engel olur. Yapısal modele göre ise, idden gelen bir dürtü ile bilinçdışı egodan gelen bir savunma sözünü ettiğimiz çatışmayı doğurur; süperego duruma göre iki taraftan biriyle işbirliği yapar. Freud, "topoğrafik mo-

del"le "yapısal model" arasında bir karşılıklılık ilişkisi kurmamıştır; bu yüzden iki modelin kullanımı zaman zaman çelişkili gözüken sonuçlara yol açabilir. Bununla birlikte, hangi modelden bakılırsa bakılsın, yani ister genel bilinçaltında bulunan dürtülerin "baskılama bariyeri"ni aşarken karşılaştığı tepki, isterse idden kaynaklanan isteklerin ego ve süperegonun müdahalesiyle dönüştürülmesi söz konusu olsun, ruhsal mekanizmanın içinde bir çatışma alanının bulunduğu, bu çatışmanın çeşitli şekillerde kendisini ifade ettiği kabul edilmektedir.

Freud'un nevrozların oluşumuna ilişkin görüşlerini ele alırken, kişinin çocukluk döneminde yaşadığı sorunların, yetişkinlik yaşamındaki sorunların ortaya çıkmasında başlıca etken olduğunu görürüz. Çocuk ebeveyninin uyguladığı disiplinin ve genel davranış biçimlerinin etkisiyle belirli deneyimlerden geçer. Bu sırada meydana gelen olumsuzlukların etkisiyle, temel endişe, temel suçluluk, temel utanma ve temel iğrenme duyguları olarak niteleyebileceğimiz ve ileride ortaya çıkacak psikolojik sorunların temelinde bulunan yaşantılarla karşılaşılır. Söz konusu deneyimlerin yaşanma yoğunluğu, kişinin daha sonraki ruhsal gelişiminin ve sorunlarının ana hatlarını ve şiddetini belirler. Temel endişe, suçluluk, utanç ve iğrenme yaşantılarından kalma problemleri olan kişi, kendisine acı veren bu duygulardan ve bu duyguların yetişkinlik çağındaki türevlerinden kaçınmak için, çeşitli savunma mekanizmaları geliştirir; böylece yaşamını iç dünyasındaki çatışmaların acısını fazla hissetmeden sürdürme olanağını bulur. Ancak bu savunmaların kişiyi gündelik hayatını aksatacak derecede meşgul ettiği, olumsuz bir ruh durumunun bütün kişiliğe hakim olduğu hallerde ise, nevroza ilişkin bulguların ortaya çıktığını söyleyebiliriz (Conigliaro, 2000). Nevrotik çatışma, "yapısal model"den bakıldığında, egonun, id

ya da süperegoyla çok doğrudan bir temastan korunması, "topoğrafik model" açısından bakıldığında ise, bilinçaltındaki materyalin doğrudan bilinç alanına çıkmasına engel olmak için geliştirilen, bunu yaparken hem bir çatışmayı, hem de bu çatışmaya ilişkin bir çözümü yapısında barındıran, karmaşık ve sağlıksız bir ruhsal organizasyon olarak tanımlanabilir. Nevrotik çatışmaya ilişkin belirtiler "semptom" adını taşır ve boşalmak için baskı yapan cinsel ya da saldırgan dürtülerin ve bunlara karşı koyan savunmaların, kendilerini doğrudan ifade etmeleri yerine, dolaylı yoldan ortaya çıkmalarına olanak sağlayan bir düzeneği gösterir. Semptomların oluşumunun ve kullanılmasının nedeni, idde ya da, genel olarak, bilinçaltında bulunan dürtülerin, daha önce kişiye acı verecek bir biçimde açığa çıkmış olmaları, yani yukanda sözü edilen, temel endişe, suçluluk, utanma ve tiksinme duygularını kişiliği ciddi bir biçimde hırpalayacak şekilde harekete geçirmiş olmalarıdır. Kişiliğin bu duyguları yeniden yaşamak yerine, ifade için bekleyen dürtüye dolaylı bir açılım yolu sağlaması, bu nedenle işlevsel bir çözüm oluşturur; ancak, aynı zamanda, geçici ve hedef saptırıcı özelliği nedeniyle, sorunlu bir durumu ifade eder.

Nevrotik çatışmanın yapısına dikkatle bakıldığında, boşalmak için baskı yapan bir dürtü ile bu dürtüye karşı koyan ve aynı şekilde enerjiyle yüklenmiş bir savunmayla karşılaşırız. Burada, savunmanın taşıdığı enerji miktarının dürtünün taşıdığı enerji yükünden biraz daha fazla olduğu kabul edilmektedir. Böylece dürtünün ortaya çıkması engellenecek, ancak toplamı zaten sınırlı olan ruhsal enerjinin önemli bir bölümünün de bu amaçla harcanması söz konusu olacaktır. Zaman zaman savunmaların ve dürtülerin bilinç alanına girmesi, kişinin baskılandığını hissetmesi ve nihayet enerji kaynaklarının zayıflamasına

bağlı olarak yaşanan kronik yorgunluk durumları, nevrotik çatışmanın sonuçları arasındadır.

Freud nevrozların oluşum evresini, çocuğun anne-baba ile olan ilişkisinde doğal olarak geçirilen bir aşamada yaşanan zorlukların etkilerine bağlamıştır. Buna göre, erkek çocuklar belirli bir dönemde annelerine, kız çocukları ise babalarına yönelik olarak özel bir duyarlık geliştirmeye başlarlar. Cinsel bir rekabet olarak niteleyebileceğimiz bu dönemin en önemli özelliği, çocuğun kendisiyle aynı cinsiyette olan ebeveynini bir rakip, giderek bir düşman olarak görmesidir. Freud bu konudaki görüşlerini "Oidipus kompleksi" adını verdiği ve eski Yunan mitolojisindeki bir efsaneden esinlenen temsili bir çerçeveye oturtmuştur. Oidipus kompleksi, erkek çocuklarında, annelerine yönelik sevgi ve sahip çıkma duygularının babalarının kıskançlığını uyandıracağı ve bu nedenle cinsel organlarından yoksun bırakılabilecekleri yolundaki bir endişeden, "hadım edilme endişesi"nden kaynaklanır. Kız çocuklarında ise, annenin kendilerini erkek cinsel organı penisten yoksun bırakmış olduğuna ya da bu penisin kendilerinde eskiden bulunduğu halde, sonradan ellerinden alınmış olduğuna ilişkin bir kanıyla ortaya çıkar. Kız çocuğu, babaya yanaşarak bu eksikliği telafi etmeye çalışır, ancak yine annenin rekabetinden kaynaklanan sorunlar yaşar. Freud'a göre "hadım edilme kompleksi" ve buna bağlı olarak "Oidipus kompleksi" ruhsal sorunların çoğunun temelinde bulunan bir olgudur; normalde fazla hasar görmeden atlatılabilecek olan bu kompleks, ana-baba ile çocuk arasındaki ilişkinin niteliğine göre, hastalıklı bir hal alabilir.

Freud'un bu konuda geliştirdiği görüşler ve bunların psikanalizde uygulamasının verdiği sonuçlar, kendisinin ağırlıklı olarak Oidipal dönemden kaynaklanan konulara ve sorunlara yö-

nelmesine yolaçmıştır. Bu açıdan, "oidipal dönem öncesi" olarak adlandırılan 0-3 yaş grubu çocukların deneyimleri ve bu döneme bağlı olarak ortaya çıkan sorunlar, daha çok Freud sonrası yazarlarının ilgisini çekmiş ve bu konudaki görüşler daha yakın zamanlarda geliştirilmiştir. Öte yandan, Freud'un hadım edilme kompleksine ilişkin görüşlerinin geçerliliği günümüzde tartışılmakta olup, bazı feminist yazarların tepkisini uyandırmaktadır. Öyle ki, günümüzde "hadım edilme kompleksi"nin ve bu kompleksin kadınlardaki karşılığının var olduğunu kabul etmek, bazı çevrelerde "siyaseten doğru olmayan" bir davranış olarak kabul edilmektedir.

Freud'un görüşleri ele alınırken üzerinde durulması gereken çok önemli bir nokta ise bilinçaltının çalışmasını anlamak için geliştirdiği yöntemdir. Bu yöntem terapi sırasında hastanın rüyalarının "serbest çağrışım" aracılığıyla yorumlanmasına dayanır. Freud'un geliştirdiği rüya kuramı, rüyaların bilinçaltındaki istekleri temsil ettiğini, ancak, yukarıda, nevrozların ortaya çıkmasına ilişkin açıklama sırasında anlatılan nedenlerden ötürü, bu isteklerin rüyada doğrudan doğruya ifade edilemediklerini kabul eder. Freud'un tanımladığı biçimiyle, rüyanın dolayımlılığı ve yönelmiş olduğu hedef(ler) konusu, daha sonra bu konudaki diğer kuramlarla birlikte ele alınarak, sanat yapıtının nasıl ve neden oluştuğu, ayrıca nasıl yorumlanacağı konularını açıklamakta kullanılacaktır.

Sigmund Freud'un öğrencileri arasında kendisinden sonra en büyük etkiyi oluşturan Carl Gustav Jung'dur. Freud'la Jung'un ilişkileri, 1913'ten itibaren, aralarında beliren görüş ayrılıklarının etkisiyle bozulmuş, Jung hocası ve üstadı olan Freud'unkine rakip sayılabilecek bir öğreti geliştirmiştir. Freud'un başta Jung

olmak üzere en önemli öğrencileriyle arasının bozulmuş olması, kendisiyle öğrencileri arasında baba-oğul rekabetine benzer bir ilişkinin yaşandığını gösteren bir belirti olarak algılanmaktadır. Bununla birlikte, Jung'un Freud'la olan anlaşmazlığının verdiği sonuçlar, sıradan ve kişisel bir çekişmenin ürünü olmanın ötesindedir. Özellikle sanat-edebiyat eleştirisi söz konusu olduğunda, Jung'un kuramları hemen hemen Freud'unki kadar yaygın bir kullanım alanı bulmuş, edebiyat ve felsefe çevrelerinde Freudcu yazarlara ve eleştirmenlere yaygın olarak yöneltilen eleştirilerin, Jungcu görüşler söz konusu olduğunda, yumuşadığı görülmüştür. Denilebilir ki, Jung, sanatçıların daha rahatlıkla kabul edebildikleri, Freud'un bilimsellik ve objektiflik hedefinin yerine öznellik ve "esoterik bilimlere" yönelik bir ilgiyi geçiren bir sistem getirmiştir. Bu sistemin özellikleri şu şekilde ele alınabilir: Jung da Freud gibi bilinçaltının varlığını kabul eder. Ancak Jung'un tanımladığı bilinçaltı, Freud'un metapsikoloji adını verdiği kavramsal sistemle açıkladığı bilinçaltının ötesinde, kendine özgü metaforik kavramlarla dolu, daha artistik bir anlayışla tanımlanmış ve bireyseli hem kavrayan, hem de aşan evrensel bir boyutu, aynca bu boyutun içeriğini yansıtan bir sistemdir. Jung'un tanımladığı bilinçaltı kendi içinde ikiye ayrılmaktadır. Jung'un önce "toplu bilinçaltı" daha sonra ise "objektif bilinçaltı" olarak adlandırdığı alan, bütün insanlık alemine ait ortak bir mirasın bulunduğu metaforik bir düzlemi ifade eder. Bu düzlemin içinde Jung'un "arketip" adıyla tanımladığı formel bazı oluşumlar vardır; bu oluşumların bireysel hayatlarda ortaya çıkan haline ise "kompleks" adı verilmiştir, her kompleksin özünde bir arketip bulunur. Arketipler, insan zihninde soya çekimle kazanılan ve doğum anında mevcut bazı imgeler olmaktan çok, belirli deneyimleri belirli biçimlerde yapısallaştırmaya yönelik eğilim-

leri ifade eder. Buna göre, örneğin, çocuğun anne imgesini doğuştan zihninde taşımasından çok, yaşadıkları aracılığıyla zihninde bir anne imgesi oluşturmasına olanak sağlayacak bir eğilime sahip olması söz konusudur. Arketipler algıyı ve duygulanımı belirler, benliğin altyapısını oluşturur. Jung'un tanımladığı arketipler arasında en merkezi yeri "kendilik" ya da "benlik" (self) olarak nitelendirilen arketip alır. İnsan ruhunun bütünlüğünü temsil eden "benlik", rüyalarda görülen imgelerin kaynağı, zıtlıkların bileşimidir; hem egoyu hem de egonun diğer unsurlarını oluşturur. Bu anlamda, eski Yunan dininin bütün varoluşu içinde barındıran ve açımlanarak başka varlıkların ortaya çıkmasına olanak sağlayan "kaos" kavramını anımsattığı da söylenebilir. Jung, "kendilik"in tam anlamıyla tanımlanamayacağını, bu kavramın bizim algılama gücümüzü aşan "bilinemez bir öz" olduğunu da söylemiştir (Jung, 1966). Bu açıdan, Jung'un tanımladığı "benlik" ile nesne ilişkileri ekollerinin ya da kendilik psikolojisi akımının tanımladığı benlik kavramı arasındaki ayırıma da dikkat edilmesi gerekir. Jung'un sözünü ettiği benlik, benlik-nesnesi ilişkilerinin içselleştirilmesi yoluyla oluşan bir unsur değildir; ruhsal yapının içinde *a priori* olarak bulunan, yapı-kurucu bir ilkedir. Gizemli öğretilere meraklı olan Jung, "benlik arketipi"ni eski Hint dinlerinden alınan bir kavram olan "mandala" ile, çoğunlukla bir çemberi içeren ya da bir çember tarafından çevrelenen bir kare ile göstermiştir. Benliğin elmas, yakut gibi çok değerli nesneler tarafından temsil edilmesi de söz konusu olabilir.

Jung'un tanımladığı bir diğer kavram olan Ego "benlik"in kişisel yanıdır; bu anlamda, benlik ruhsal varlığın merkezi olarak tanımlanırken, ego da bilinçliliğin merkezi olarak algılanmaktadır (Jung, 1966, 1968). Ego ile benlik diyalektik bir ilişki içinde

bulunur: bunun anlamı, bilinçli kişiliğin, bilinçaltına ilişkin unsurların ortaya çıkması halinde buna uygun tepkileri vermesidir; yani bilinç ile bilinçaltının belirli bir uyum içinde bulunması durumudur. Egonun temsil ettiği bilinçlilik olmaksızın "benlik" kendisini gerçekleştiremez; buna karşılık, benlik olmaksızın "ego" derinlik kazanamaz, bir anlam taşımaz ve entegre olamaz. Jung'a göre, kişiliğin bilinçaltına ya da arketip tarafına ait olan kısmı ve bunun çevresinde oluşan kompleksler, belirli olayların ve duygulanımların ortaya çıkmasında etkendir; bu unsurlar, mıknatısa benzer bir biçimde hareket ederek, dış dünyada meydana gelen olaylarla içdünyaya hakim olan unsurların örtüşmesini sağlarlar. Bu bakımdan, "benlik"in bazı unsurları yalnızca dış dünyayla kurulan ilişkilerde yaşanır ve bu yaşananlar kişiliğin iç dinamiklerinin bir göstergesidir. Jung tarafından tanımlanan "benlik" ve diğer *a priori* arketipler daha basit unsurlara indirgenemez ya da beynin bir işlevi olarak tanımlanamaz. Bu durum Jung'un kuramındaki gizemli ve esoterik unsurlarla da ilişkilidir.

Jung'un kurmuş olduğu sistemde, egoda mevcut bulunan olumsuz imgelerin içinde barındırıldığı ve ruhsal yapıya dahil bir alt-benlik (alter-ego) oluşturan bir diğer komplekse "gölge" adı verilir. Gölge'nin içindeki malzemenin ortaya çıkması, egonun acı çekmesine yol açacağı için, bu iki sistem arasındaki bağlantı kesilmiştir. Nitekim gölge'nin bilinç alanında belirmeye başlaması, kişilikte bir kriz doğması anlamına gelebilir. Erken bir yaştan itibaren ortaya çıkan gölge'nin işlevlerinden biri, çocuk kişiliğinin değişik yönlerinin ve yönelimlerinin canlandırıldığı çeşitli rollerin denenmesinde ve üstlenilmesinde etken olmasıdır. Bu rollerden kişiliğin yüzeyinde bulunana "persona" adı verilmiştir. Persona kişiliğin sosyal çevrede oynadığı rolle ilgili-

dir. Aslında egonun istedikleriyle toplumun izin verdikleri arasında bir ara çözümü ifade eder. Personanın lüzumundan daha kalın bir yüzey oluşturması ve kişiliğin diğer unsurlarının ortaya çıkmasına mani olması halinde ise patolojik bir durumdan söz edilebilir. Gölge'nin altında, gölge ile iç dünya arasındaki sınır bulunur; bu sınır persona'nın dış dünyayla sınırı olması gibidir. Gölge'nin iç dünyayla olan sınırına kadınlardaki erkeklik ilkesi olan "animus" ile erkeklerdeki dişilik ilkesi "anima" hakimdir. Bu iki kompleks genel olarak dış dünyaya yansıtılmış olarak görülür; örneğin bir erkeğin kendi "anima" imgesini bir kadında görüp ona âşık olması bu durumun bir sonucudur. Anima ve animus'un işlevi egonun gölge ve persona'nın oluşturduğu entegrasyonun dışına çıkacak biçimde genişlemesine olanak vermektir. Bu iki terim aslında Jung'un tanımladığı "bilinçaltı" teriminin yerini alacak biçimde de kullanılabilir.

Jung'un geliştirdiği nevroz kuramı komplekslerle ilgilidir: Kompleksler ruhsal yapının içindeki yapısal üniteler olup, çocukluk deneyimleriyle bireyin arketipik eğilimleri arasındaki etkileşimin bir sonucu olarak ortaya çıkarlar. Komplekslerin mutlaka hastalıklı bir durumu ifade etmesi söz konusu değildir; daha çok, benzer bir duygu içinde hatırlanan bir dizi anıya yaslanan, belirli bir ruh durumunu ve eğilimi yansıtan oluşumlardır. Kompleksler kural olarak arketiplerin çevresinde bulunur; Jungcu öğretide, Freud'un tanımladığı Oidipus kompleksinin birçok arketipik kompleks olasılığından yalnızca bir tanesi olduğu kabul edilmektedir. Nevroz ruhsal yapının bölünmeye yönelik bir eğiliminin sonucu olarak ortaya çıkmaktadır. Buna göre, kişiliğin değişik parçalarının "birbirine karşı" harekete geçmesi nevroza yol açar. Bu durum, Jung'un kişinin kendi doğasıyla nasıl barışacağı sorusu üzerinde durmasına yolaçmıştır. Öte yan-

dan, Jung, kişiliğin çelişen taraflan arasındaki gerilimi her zaman sağlıksız bir şey olarak algılamamış, bazen bunun bir enerji kaynağı olarak işe yarayabileceğini, kişiliği güçlendirici bir özelliği olabileceğini söylemiştir. Çatışmanın hastalık haline gelmesi için ruhsal yapı içindeki parçalanmanın aşın bir boyuta gelmesi, kişiliğin içsel bütünlüğüne ilişkin duygunun kaybedilmesi gerekir.

Jung'un Freud'dan ayrıldığı önemli noktalardan biri ruhsal enerjinin cinsel enerjiye yani *libido*'ya dayandığını kabul etmemesidir. Ona göre, libido nötralize enerjiden oluşur ve kendisini çeşitli yönlerde ifade edebilir. Jung'un öğretisinde "analiz" kavramının anlamı, ele alınan materyali ruhsal yapıyı oluşturan unsurlara bölmek ve daha sonra, diğer düşünce sistemleri içinde bulunabilecek paralellikler ve benzerlikler aracılığıyla, anlamaya çalışmaktır. Ruhsal yapı kendi kendisini imgelerle ifade ettiği ve bu imgeler de daha ilksel unsurlara ayrıştırılamadığı için, anlamlandırma çabaları metafor ve benzetmelerden, din ve mitoloji gibi diğer sembol sistemlerinin yardımından yararlanmakla mümkündür.

Jung'un temel ilgisi bireylerde hangi komplekslerin bulunduğunu anlamaktan çok, bireyin kompleksleriyle ne yaptığı sorusuna cevap bulmaktır. Bunun için Jung da Freud gibi rüyaları kullanır. Ancak Jung'un rüya yorum anlayışı, daha sonra ayrıntılı olarak göreceğimiz gibi, Freud'unkinden hem yöntem hem de amaç olarak farklıdır. Burada şu söylenebilir: Jung rüyalarda bulunan sembolleri ele almaya çalışır; sembolse henüz tümüyle bilinmeyenin işaretidir, yani bir bilinmezlik alanına giden yolun anahtarını oluşturur. Semboller tümüyle soyut olabilecekleri gibi, tümüyle insana ilişkin unsurlardan da oluşabilir; sembolün özelliği "benliğin bütünlüğüne ait unsurlardan o sırada vurgu-

lanması gerekenin hangisi olduğuna" bağlı olarak değişir. Jung'a göre, benliğin içindeki deneyimleri ifade eden semboller, simetri, bütünlük ve tamamlanma gibi kavramları ifade eden çember ya da kare gibi geometrik figürlerden oluşabileceği gibi, idealize edilmiş figürleri canlandıran önemli kişiler ya da zıtların birliğini ifade eden figürler de olabilir. Benlik, tanrısallık fikriyle ilgili kültürel imgelerin üzerine de yansıtılmıştır. Bu anlamda, benlik "bireyin içindeki tanrı figürü" olarak da görülebilir.

Jung, ego kavramı üzerinde yaptığı çalışmalar sırasında iki ilişki türü üzerinde durmuştur. Bunlar sırasıyla, egonun daha önceki durumlarıyla bugünkü durumu arasındaki ilişki ve egonun gelecekteki potansiyel durumları ile yine bugünkü durumu arasındaki bağlantıdır. Ego geçmiş, şimdi ve geleceğe yayılan bir geçişlilik durumu olarak ele alınmakta, bu çerçevede bireylik kavramının ortaya çıkması, gelişkin ve bağımsız bireyin belirmesi üzerinde durulmaktadır. Jung, egonun göreliliğini ve geçişlilik özelliğini "simya"ya ait dönüşüm kavramlarıyla ve mitolojik imgelerle ifade etmiştir. Jung'a göre, bireyliğin ortaya çıkması yani bireyin başarılı bir insanoğlu olarak kendisini gerçekleştirmesi, tek bir kahramanlık eylemi ya da yaratıcılık eylemiyle sınırlı değildir; süregiden bir dönüşüm durumunu gösterir. Bu süreç içinde, yaşamın ikinci yarısına, bir başka söyleyişle, maddi beklentilerin ötesinde manevi hedeflerin başarılmasına ilişkin unsurlar önem kazanır ki bu da "benlik"in aktive ettiği ego sayesinde gerçekleştirilir. Jung'a göre bazı insanların "bireylikleri" doğal olarak gerçekleşir, bu kişiler taşıdıkları manevi özelliklerle topluma yön veren büyük insanlardır. Bu görüş daha sonra göreceğimiz Üçüncü Güç Psikolojisi akımının en önemli yazarlarından Maslow'un düşünceleriyle örtüştüğü gibi, Campbell gibi mitografların düşünceleriyle de paralellik gösterir (Campbell, 1974).

Jung'a göre, cinsellik arketipik olanla bireysel olanın karşılıklı iletişimini ve birliğini ifade eder. Bu birlik durumu çocuklar ve yaratıcı kişiler tarafından cinsel olmayan yollarla da yaşanabilir.

Sigmund Freud'un zamanla kendisinden uzaklaşan öğrencileri arasında Alfred Adler önemli bir yer tutmaktadır. Adler, Freud'un geliştirdiği "ego dürtüleri" kuramının geçerli olmadığı görüşünü savunmuştur. Daha doğrusu, bu güdülerin birbirinden ayrışmış ve sabit ifade özellikleri taşıyan unsurlar olmaktan çok, çevreye yönelen, egonun öne çıkma, çevreye hakim olma isteklerini ifade eden ve kültürel anlamda "erkeksilik" niteliği altında toplanabilecek bazı yönelimleri gösterdiğini öne sürer (Adler, 1911). Yine bu çerçevede, içgüdüsel saldırganlık görüşünü de reddetmiştir. Adler'e göre, saldırganlık duygusu vücudun normal organ aktivitesinin bir parçası olup psikolojik bir üst yapı oluşturur. Bu durum, başka bir söyleyişle, şöyle de ifade edilebilir: Adler her bir organa bir dürtü izafe etmiş, saldırganlığın bu organların yaşayacağı dürtü tatmini için enerji potansiyeli oluşturduğunu savunmuştur. Bu bakımdan, normal organ aktivitesinin dışındaki davranışsal saldırganlık, ikincil bir olgudur. Bu tür kızgınlık ve saldırganlık duyguları bir organ sisteminin tatminsiz kalması durumunda ortaya çıkacaktır. Adler tatmin olmamış organın içinde bulunduğu uyarılma halini "aşırıduyarlılık" olarak tanımlamıştır. Bu şekilde biriken saldırganlık duyguları normal organ faaliyeti ile boşaltılamazsa, davranışa ve sosyal yaşama kanalize olarak sorunlara yol açar. Adler'in bu kuramının temelinde, egonun özünde yayılmacı ve kendisini öne sürme eğiliminde bir yapı olduğu, bu yapının "erkeksilik" prensibi tarafından yönetildiği, libidonun "erkeksi karşı çıkış" kavramı çerçevesinde ele alınması gerektiği yolundaki görüşleri vardır.

Adler çocuğun gelişimi konusunu ele alırken, çocuğun çevresinde bulunan ve "duygusal değerler" kavramı altında toplanan olumlu koşulların varlığı/yokluğu durumunun, kişilik üzerindeki etkilerinden söz eder. Bir çocuğun çevresindeki önemli kişilerle olan ilişkisinde, bu değerler negatif bir özellik taşıyorsa, çevresine yönelik duygulan güvensizlik, kendini ifade edememe ve karşı çıkma eğilimleriyle belirleniyorsa, bu çocuğun "aşağılık" kompleksi içinde olduğu söylenebilir. Bu kapsamda, Adler'in, Freud'un tanımladığı dürtüleri, erken dönem aile çevresinin yetersizliği yüzünden çocukta gelişen aşağılık duygulannın giderilmesine yönelik ikincil olgular olarak algıladığı kabul edilmelidir. Adler'e göre, oidipal rekabet ve kıskançlık duygulan normal cinsel gelişimle ilgili değildir. Bu duygular, bebeğin "erkeksi sahip çıkma duygusu" çerçevesinde, etrafında bulunan ve ihtiyaçlannı karşılayan kişileri tekelini alma çabasını gösterir. Nevrotik eğilimli bebeklerde bu olgunun özel bir şiddetle ortaya çıktığı söylenebilir. Adler'in görüşleri, edebiyat yapıtlannda karşımıza çıkan bazı kişilikleri anlamamıza yardımcı olabilmesi açısından önemlidir.

Freud'un öğrencileri arasında olup daha sonra kendisinden ayrılanlar arasında, özellikle Otto Rank, sanat-edebiyat eleştirmeninin üzerinde önemle durması gereken bir yazardır. Otto Rank'ın insan yaratıcılığının doğasını araştırmaya yönelen bir disiplinin öncüsü olduğu söylenebilir. Rank'ın insan yaratıcılığına ve sanatçının nasıl ortaya çıktığına ilişkin görüşleri, burada ve çalışmamızın daha sonraki bölümlerinde, kapsamlı bir biçimde ele alınarak, yazarın sanat/edebiyat eleştirisine yönelik katkısına ışık tutmaya çalışılacaktır.

Otto Rank kariyerinin başlangıcından itibaren, insan benliğinin kendisini ifade yolları olan yaratıcılık, suçluluk duygusu ve

endişe temaları üzerinde durmuştur. Rank'ın psikanalize yönelmesinin temel nedeni, yaratıcı kişilik üzerine yaptığı çalışmalar sırasında, bu konuda en verimli kuramsal kaynağın psikanaliz tarafından sağlandığını görmüş olmasıdır. Freud dürtülerin önemini vurgularken, Otto Rank kişilik gelişmesinin temelinde yaratıcılığın bulunduğunu öne sürmüştür. Buna göre, sanatçının sanatçılığını öne sürmesi, yaratıcılık gereksiniminin kendiliğinden ortaya çıkan bir belirtisidir. Bu anlamda, sanaçının kendi kendisini tanımlaması eserini ortaya koymasından öncedir. Bu da bizi, henüz ürün vermemiş olmalarına karşın sanatçı olduğunu düşünen kişilerin durumunu anlamaya götürür. Gerçekten de, birçok sanatçının, sanatçılık sıfatını yaratıcılık kariyerlerinin başlangıcından önce benimsediklerini, ilk ürünlerinin bazen çok acemice ve başarısız olduğunu, kabul edilebilir sanat yapıtlarını ancak belirli bir süre ve çabalamadan sonra ortaya koyabildiklerini biliyoruz. Bu açıdan, ürünsüz olmanın ya da başarılı ürün verememiş olmanın sanatçıyı yıldırmaması ve kendisine ilişkin tanımını etkilememesi ilgi çekici bir olgudur. Rank bu durumu "sanatçılığın sanat eserine önceliği" görüşüyle açıklamaktadır. Sık sık parodisi yapılan "henüz ürün verememiş sanatçı" figürü bu kapsamda değerlendirilmelidir.

Yaptığı gözlemler, Rank'ı "kişinin kendisini tanımlama gereksinimi"nin evrensel bir gereksinim olduğu, hattâ bütün canlı varlıklara yayıldığı kanısına ulaştırmıştır. "Öz-tanımlama", her zaman bilinçli olmamakla birlikte, daima bireyselleşme sürecinin bir parçasıdır ve özellikle anneden ayrılma süreci adı verilen dönemle ilgilidir. Rank, *Doğum Travması* (1929) adlı yapıtında, endişe kavramını açıklamak için "temel ayrılma" fikrinin endişe kavramının altında bulunduğu görüşünü ileri sürer. Ancak, bu aşamada ele aldığı ayrılma fikri, daha çok fiziki bir anlam taşır.

Erken dönem Rank'la Freud'un görüşleri arasında, bu konuda, bir paralellik olduğu söylenebilir; yani "doğma deneyimi" gelecekteki bütün endişe halleri için temel izleği oluşturur. Bununla birlikte, Rank, daha sonra bu görüşünden ayrılarak, endişe duygusunu bireyselleşme sürecinin bir sonucu olarak tanımlamıştır. Bu nedenle, özellikle benlik kavramı üzerinde durur. Ancak, Rank'ın ele aldığı benlik kavramı, yapısal terimlerle değil, işlevsel terimlerle tanımlanır. Bu anlamda, benlik bir yapıdan çok bir "varlığının farkında olma durumu"nu ifade eder. Bu, statik değil dinamik bir olguyu gösterir ve "bireyin kendisini ifade etmeye yönelen iradesi" kavramıyla açıklanır. İrade ise ruhsal yapıyı düzenlediği öne sürülen "gerekircilik ilkesi"yle taban tabana zıttır. Bu anlamda, Rank, benliğin kozmik bir gücün temsilcisi olduğunu, bu gücün kendisini "bireysel irade"de ifade ettiğini kabul etmektedir (Rank, 1945). Ancak, bu güç mistik bir güç değildir, evrenin enerjik yapısını ortaya koyar. Bu iradenin en erken ifadesi ise bir "karşı-irade" olarak, bir diğer iradeye, temel olarak "anne'nin iradesi"ne karşı koymak biçiminde ortaya çıkar. Bu "isyan"ın en belirgin sonucu ise suçluluk duygularıdır: bir benliğin belirmesi daima bir başka benliğin zararınadır! Bu noktada, Rank'a göre, sanatçının benliğinin özel bir durumu vardır. Bu benlik, diğer benliklerden daha keskin bir biçimde belirlenmiş olup, kendisini ifadeye daha çok eğilimlidir ve bu yüzden de suçluluk duygularına daha fazla hedef olur. Bu durumda, özellikle bir yapıtın tamamlanması yani benliğin kendisini ifade etmesi şiddetli suçluluk duygularına neden olabilir. Rank'ın sözünü ettiği suçluluk olgusu, bazı sanatçıların geçirdikleri "yaratamama" dönemlerini ve bununla ilgili problemleri anlamamıza ışık tutacak niteliktedir[3].

3) Virginia Woolf'un ruhsal sorunlarının temelinde bu tür bir suçluluk duygusunun bulunduğu düşünülmektedir.

Rank, benliğin gelişmesini kişinin temel hedefi olarak görür ve dürtü tatminini ikincil bir hedef olarak algılar. Benliğin başarılı olarak kurulamaması durumları ise, çocuğun "irade"sini ifade etmesine ana-babası tarafından olanak verilmemesi, ya da yeterli anlayışın gösterilmemesinden kaynaklanmaktadır. Yani, anne-babanın çocuklarının "kendisini ifade etme" ve "gösterme" gereksinimlerini doğru olarak algılayıp, buna uygun karşılıklar oluşturamamaları durumunda, çocuğun benlik gelişimi eksik ve kusurlu olacaktır. Ana-babanın doğru tavrı, çocuğun varlığının ve iradesinin "onaylanmasını" gerektirir. Aksi halde, çocuk kişiliğinin var olduğunu kavramakta güçlük çekecektir. Kişinin psikolojik problemlerinin ve eksik benlik gelişiminin ardında, dürtü tatminlerinin yeterince yaşanamaması değil, bu sorun vardır. Daha sonra da görüleceği gibi, Rank'ın görüşleri onu "benlik psikolojisi" grubuna yaklaştırır ve kendisinden daha sonra gelen Heinz Kohut'la aynı çerçevede ele alınmasına olanak verir.

Rank bireyle kültür arasındaki ilişkiyi de önemser. Buna göre, bireyle içinde bulunduğu kültür arasında iki yönlü bir ilişki vardır. Bir taraftan bireyler kültürü ve kültür ürünlerini yaratırlarken, diğer taraftan da kültür bireylerin karakterlerini, tepkilerini ve bakış açılarını belirler. Benlik duygusunun "özel niteliği" de kişinin içinde bulunduğu kültürel ortam tarafından belirlenmekte, kültürle birlikte bu duygu da değişmektedir. Rank bu alandaki örneklerini hıristiyanlığın belirmesi ve o zamanki insan kimliği üzerinde oluşturduğu etkilerden yola çıkarak verir. Buna göre, söz konusu dönemde temel bir yaşam felsefesi değişikliği ortaya çıkmış, bunun sonucu olarak "esinlenmiş insan tipi" denilen bir benlik belirmiştir. Bireyliğine daha çok sahip çıkan bu yeni tipin "esinlenmiş" olması, mevcut durumundan daha yüksek bir ruhsal yaşantıyı elde etmeye yönelmiş bulunduğunu gös-

terir. Bu dönemin insanları idealize bir yaşama biçimine ulaşmak için gayret gösterme eğilimindedir. Otto Rank söz konusu ideolojiyi terapötik, yani iyileştirici bir ideoloji olarak görmektedir. Rank'a göre, eskiden Museviliğin Mesih anlayışına dayalı selamet fikrinin yerini, bu yeni ideoloji ile, "kişinin içsel bir deneyim neticesinde bireysel bir kurtuluşa ermesi" düşüncesi almıştır.

Rank'ın psikoterapi anlayışı, geçmişin tekrarlanması fikrine değil, büyüme ve değişme olanaklarının kullanılmasına dayanır. Rank'a göre, yaratıcılık faaliyeti "temel ayrılış" durumuna ve ölüm fikrine karşı insanoğlunun oluşturduğu karşılıktır. Yaratıcılığın üç yolu vardır: bunlar 1) üreme, yani çocuklar aracılığıyla bireyin kendisini ifade etmesi 2) bir grup ideali ile birleşme 3) somut bir ürünün ortaya çıkması ile kendini ifade, yöntemleridir. Burada, yine Otto Rank ile Kohut arasındaki paralellikten söz edebiliriz. Yaratıcılık süreci sırasında sanatçının bazı kişileri idealize etmesine ilişkin olarak Kohut'un geliştirdiği görüşlerin, Rank'ın "yaratıcılığın yarattığı suçluluk" fikriyle ilgisi kurulabilir. Bu bize, sanatçının yaratıcılık süreci içinde asıl yaratıcılık olgusunu ya da esin kaynağı rolünü başka birisine aktarması olgusunu anlamamızda yardımcı olabilir[4] (Menaker, 87).

Freud'un öğrencileri arasında yer alan ve sanat-edebiyat eleştirisi açısından dikkate alınması gereken yazarlardan biri de Karen Horney'dir. Horney'nin geliştirdiği kuram "Üçüncü Güç Psikolojisi" adı altında sistemleştirilen grupta değerlendirilebilir. Karen Horney'nin genel psikanaliz içindeki yerinin anlaşılması için bu alandaki kuramların ana hatlarıyla gözden geçirilmesi yararlı olacaktır: psikanaliz, 1) dürtü ya da id psikolojisi 2) ego

4) Freud'un hayatında bu tür bir rol oynayan Berlinli doktor Fliess aynı kapsamda değerlendirilmelidir.

psikolojisi ve buna bağlı olarak nesne ilişkileri ekolleri 3) benlik psikolojisi ekolleri olarak, üç ana akım halinde ele alınabilir (Paul, 111). Bir başka perspektiften bakıldığında, 1920'li yıllardan itibaren, zihnin üçlü yapısının (id, ego, süperego) öne çıktığı bir anlayışın psikanalize egemen olmaya başladığını, buna bağlı olarak da, egonun işlevlerinin vurgulandığı ego psikolojisinin, psikanalizin ana akımı haline geldiğini söyleyebiliriz. Bu akımın temsilcileri arasında Anna Freud ve Heinz Hartmann başta gelmektedir. Daha sonra sözü edilecek olan Melanie Klein ise ego psikolojisinden kaynaklanan "nesne ilişkileri ekolleri"nin kurucusu olarak kabul edilmektedir. Psikanalizin üçüncü ana akımı ise "benlik psikolojileri" olup bu grubun içinde birbirinden farklı yazarların kurduğu akımlar yer almaktadır. Benlik psikolojisi, özellikle geçtiğimiz son on yıllar içinde öne çıkmaya başlayan bir akım olma özelliğindedir ve Heinz Kohut'un "benlik (kendilik) psikolojisi" bu akımın bir devamı niteliğindedir. Burada ego ve benlik (self) kavramları arasındaki ayırıma da dikkat etmek gerekir. Ego sözcüğü daha yapısal, mekanik ve kişisel olmayan bir kavramı çağrıştırırken, benlik daha öznel ve kişisel bir deneyimi ifade etmektedir. Benliğin zihinsel-ruhsal yapı içindeki pozisyonu da tartışma konusudur. Bazı yazarlar benliği egonun bir alt işlevi olarak görürken, bazı yazarlar benliğin kişiliğin tümünü ifade ettiği görüşündedir. Örneğin, çağdaş Amerikan Nesne İlişkileri Kuramının en önemli ismi olarak kabul eilen Otto Kernberg, benliği egonun bir parçası olarak görürken, Erikson ve Spiegel gibi yazarlar benliği insan zihninin üçlü yapısına bağlamaya çalışmıştır. Kohut ise benliği (kendilik) üçlü yapının üstünde bir pozisyona oturtur. Benliği işlevsel olarak tanımlayan görüşlerse, benliği kişisel değerlerin ve karakteristiklerin merkezi, aynı zamanda yaratıcılık, erdem, özgürlük gibi kavramların

da kendisinden kaynaklandığı bir merkez olarak görmüşlerdir. Benliğin tanımı egonun tanımına oranla daha az kesindir (Paul, 113). Bu akımın başlatıcıları arasında Adler ve Jung'un sayılması gerektiği de anımsanmalıdır.

Bu genel çerçevenin sağladığı perspektiften baktığımızda, Karen Horney'nin kariyerinin geçirdiği evrimi şöyle niteleyebiliriz: Horney kariyerine klasik bir Freudcu olarak başlamış, daha sonra ego psikolojisine ve nesne ilişkileri ekolüne yönelmiş, daha sonra ise benlik psikolojisi kapsamında değerlendirebileceğimiz bir kuramsal çerçeve oluşturmaya koyulmuştur. Horney'nin psikanalize katkılarından biri, kültürel çevrenin aileler ve buna bağlı olarak ailelerin çocuklar üzerindeki etkisine dikkat çekmiş olmasıdır[5].

Karen Horney, *Çağımızın Tedirgin İnsanı* (1937) adlı yapıtında nevroz kavramını ele alır. Horney, nevrozun içinde korkular, savunmalar, ara çözümler bulma çabaları taşıdığını, bunların tümünün kültürel olarak kabul edilen standartlardan sapma gösterdiğini kabul eder. Özellikle, çocuklarda rastlanan ve ana-babanın yetersizliklerinin neden olduğu "düşmanlık duygusu" üzerinde durur: düşmanlık duygusunun açıkça ifade edilmesi, çocukla ana-baba arasındaki ilişkilerin bozulmasına yol açacağı için bastırılmakta, bu bastırma ise, çocukta temel bir endişe kaynağı haline gelmektedir. Bunun yanı sıra, çocuk ebeveynine kar-

5) Portnoy'a göre (1974) Horney kültürün dört alanı üzerinde durur. 1) Kültürler neyin sağlıklı ve neyin sağlıksız olduğu konusunda farklılıklar göstermektedir. Bu bakımdan bir bireyin anlaşılması için o bireyin içinden geldiği toplum da anlaşılmalıdır. 2) Çağdaş toplumlar yarışmacılığı, şüpheciliği kıskançlığı vs. destekleyerek bireylerin güvensizlik, güçsüzlük ve düşmanlık gibi negatif duygular geliştirmesine neden olmaktadır.3) Kültür içsel çelişkiler taşıyan bir olgudur; örneğin, yarışmacılık duyguları ile kardeşlik idealleri aynı zamanda mevcuttur; bu hem toplumsal sorunlara hem de bireyde iç çelişkilere yol açar. 4) Nevrotik kişiler yukarıda sayılan alanlarda, toplumsal anlayıştan, diğer insanlara göre daha çok etkilenirler.

şı intikam alma duyguları da taşımakta, bu durumsa endişeyi büsbütün arttırmaktadır. Horney, sözünü ettiği endişe duygularına karşı geliştirilen stratejilerden söz eder. Bunlar çevrede şefkat duyguları uyandırmayı hedefleyen davranış biçimleri geliştirme, boyun eğme, çevre üzerinde kontrol edici bir etki oluşturmaya çalışma ya da toplumdan uzaklaşma gibi stratejiler olup, aşağıda görüleceği gibi, hem kendi içlerinde çeliştiklerinden, hem de çevredeki insanlarla olan ilişkilerde sorunlara yol açtıklarından, endişenin daha da artmasına neden olurlar. İleride nevrotik yetişkine dönüşecek olan çocuğun "temel düşmanlık"ı, böylece, bütün dünyaya yönelen ve çeşitli savunma ayarlamalarıyla belirginleşen bir karaktere bürünür ve "temel endişe" adını alır. Horney'ye göre, nevrozlar bu Temel Endişe'den kaynaklanmaktadır. Karen Horney'nin bu görüşlerinin, Otto Rank'ın aileleriyle ilgili mutsuzlukları olan çocuklara yönelik olarak geliştirdiği ve "aile romansı" adını taşıyan kuramıyla tamamlayıcı özellikte olması ise dikkat çekicidir.

Karen Horney, *Psikanalizde Yeni Yollar* (1939) adlı çalışmasından itibaren benlik ve nevroz kavramlarını vurguladığı bir kuram geliştirmeye başlamıştır. Horney, nevrotik kişinin tedavisinde, dürtüler üzerinde hakimiyet kazanılmasından çok, endişenin azaltılarak nevrotik eğilimlerden kurtulunması gerektiğini savunmuştur. Bu durumda, kişi kendi bireyliğini yeniden kuracak, varlığının merkezindeki ağırlık noktasını keşfedecektir. Horney, "yabancılaşma" olgusunu nevrozların oluşumundaki temel etken olarak görür; başka insanlara yabancılaşmak, nevrotik gelişmeye zemin hazırlarken, insanın kendi benliğine yabancılaşması bu durumun bir sonucunu ve nevrotik sorunun daha ileri aşamalarını gösterir. Karen Horney, bu kavramlar çerçevesinde "kendiliğindenlik özelliği taşıyan bireysel benlik" kavramını ve daha son-

ra da "idealize edilmiş imge" kavramlarını geliştirmiştir.

Horney, *İç Çatışmalarımız* (1946) adlı yapıtında yukarıda sözünü ettiğimiz nevrotik eğilimleri üç grup halinde toplar: bunlar temel endişeye karşı geliştirilen tepkiler olup insanlarla kurulan ilişkilerde: 1) İnsanlara yönelmek 2) insanlara karşı çıkmak 3) insanlardan uzaklaşmak biçiminde ifade edilmektedir. Bu üç eğilim birbirleriyle çeliştiklerinde ise, ortaya, daha önce de sözünü ettiğimiz "temel çatışma" durumu çıkar. Temel çatışmaya karşı geliştirilen çözüm çabaları ise, söz konusu eğilimlerden birinin muhafaza edilip öbürlerinin bastırılması, kişinin kendisine ilişkin idealize edilmiş bir imge geliştirmesi, içsel çatışmanın çeşitli unsurlarının dışlaştırılması biçiminde sayılabilir. "İdealize benlik imgesi geliştirilmesi" bu çabaların en önemli unsurudur. Bu, insanın bilinçdışında taşıdığı, kendisine ilişkin gerçekçi olmayan, statik ve sabit bir imgedir. Gerçek bir güven ve gurur duygusunun yerini tutmaya yarar; endişe içindeki kişiye diğer kişilerden daha iyi durumda olduğu, varlığının bir anlam taşıdığı duygusunu verir. Bunun aksi ise, kişinin kendisine ilişkin "horgörülen bir imge" geliştirmesidir. Bazı durumlarda kişi kendisine ait idealize imgeyi gerçekleştirmek için çaba harcar; burada bir yandan idealize benlik, diğer taraftan ise horgörülen benlik söz konusudur. Karen Horney'nin geliştirdiği "gerçek benlik" kavramı "bütün insanların sahip olduğu, ancak her bireyde kendine özgü bir biçimde bulunan, insanın gelişiminin kaynağındaki iç güç" olarak tanımlanabilir. Bu benlik, akıcı, statik olmayan ve kişinin kendi potansiyellerini gerçekleştirmesine yönelik olarak büyümesini amaçlayan bir öz'ü gösterir. Karen Horney, daha önce geliştirdiği idealize benlik kavramını da bir ölçüde değiştirir; kişinin çocukluğunda endişeden kaçınmak için geliştirdiği bu kavramın yetişkinlik çağında zafer ve ihtişam duygularını elde etmek için

kullanıldığını, böylece idealize benliğin sahibine bir entegrasyon ve kişilik duygusu verdiğini söyler. Ancak, bu durum yabancılaşmayı büsbütün arttırır ve idealize kişilik imgesinin gerçekleştirilmesine yönelik girişimlerin yoğunlaştırılmasını zorunlu kılar. Bu kavram, nevrotik gelişmenin kişilerarası ilişkilerden, kişinin kendi iç dünyasının unsurları arasındaki ilişki alanına yayılmasını göstermesi açısından önemlidir.

Öte yandan, insanlardan yabancılaşmanın yol açtığı temel endişe, ruhsal yapıda öylesine bir bölünmeye neden olur ki, bunun etkisiyle, kişiliğin yeniden bütünlenmesine ve emniyete alınmasına yönelik bir çaba gösterme gereksinimi ortaya çıkar. Bu çabalar başarısızlığa uğradığında ise, kişiliğin ağırlık merkezi daha da dışarıya kayacak, yabancılaşma ve yaralanabilirlik artacaktır. Bu noktada, gerçek benliğin tümüyle bırakılması söz konusudur. Öte yandan, benliğin idealize edilmesi dış dünyadan belirli bazı davranışların beklenmesine yol açmaktadır. Horney bu beklentileri, gerçekçi olmayan, benmerkezci, intikamcı ve kişinin ancak minimal anlamda bilinçli olarak kavrayabildiği talepler olarak tanımlar. Bu talepler karşılanmadığında ise, öfke, haklılık duygusu, kendi kendine acıma, haset, yoksunluk, bedenselleştirme gibi belirtiler ortaya çıkar. Kendi benliğini idealize eden kişinin, ayrıca kendisinden de beklediği önemli şeyler vardır ki, bunları "-meli", "-malı"lar olarak adlandırmak mümkündür. Bu suretle, kişinin kendisini idealize benliğinin kalıplarına sokması mümkün olabilecektir. Bu imge nevrotik bir gurur duygusuyla dolu olduğu için çok önemlidir. Öte yandan, sözü edilen gurur kolayca yaralanabilme özelliği taşır ve kişi her ne zaman (çoğu kez bilinçsiz olarak) gerçek, mükemmel olmayan benliğini görse, yoğun bir utanma duygusu yaşar. Eğer başka kişiler tarafından gururu kırılırsa, aşağılanma duygusu yaşaması

söz konusudur. Bu iki güçlü duyguya bağlı olarak endişe, depresyon, öfke, psikoz ve psikosomatik tepkilerin ortaya çıkması mümkündür. Söz konusu duyguları yatıştıracak alkol ve uyuşturucu kullanımı, aşırı derecede yaşanan cinsellik gibi olguların nevrotik gururun kırıldığı durumlarda daha çok devreye girmesi söz konusudur. Kırılan gururun telafi edilmesi için intikam, ilgi kaybı, inkar ve komikleştirme gibi davranışlar da devreye girebilecektir. Karen Horney, nevrotik gururu ve gerçek-benlikten nefret olgusunu "gurur sistemi" olarak adlandırmıştır. Nevrotik süreç kişiyi ikili bir kimlik sahibi olmaya zorlar. Bu kimliğin bir tarafı "idealize benlik", diğer tarafı ise "aşağılanan benlik"tir. Bunun sonucu, kişinin benlik değerlendirmelerinde birbirinin yerini alan zıt kavrayışlar, hatalı davranış ve ruh durumundaki çalkantıların ortaya çıkmasıdır.

Horney'nin tanımladığı bu problemli benlikler statik ve gelişmeye açık olmayan benliklerdir. Ancak bu oluşumlar arkaik ya da primitif benlikler olarak nitelenemezler, çünkü nevrotik gelişmenin nedeni değil, sonucu olarak ortaya çıkarlar. Karen Horney'nin terapi açısından öngördüğü sistem mevcut karakter yapısının ve analist-danışan ilişkisinin ele alınmasını, gurur sisteminin ortadan kaldırılması için çalışılmasını ve danışanın gerçek benliğinin gelişmesi için sorumluluk üstlenmesini gerektirir.

Heinz Kohut'un kurduğu "kendilik psikolojisi"yle birlikte, günümüz psikanalizine egemen iki ekolden biri olan "nesne ilişkileri" akımının öncüsü Melanie Klein'ın görüşlerinin bilinmesi önemlidir. Klein'ın, erken dönem çocuk gelişimi üzerine yaptığı gözlemlere dayalı çalışmaları ve oluşturduğu kuram, daha sonra ortaya çıkan "İngiliz Nesne İlişkileri Ekolü"nü olduğu kadar, günümüz psikanalizinde çok önemli bir yer tutan "Ame-

rikan Nesne İlişkileri Ekolleri"ni, özellikle Otto Kernberg'ün düşüncelerini de etkilemiştir. Burada şu hususun belirtilmesi yerinde olacaktır: hem çeşitli "nesne ilişkileri" ekolleri hem de "benlik psikolojisi", "oidipal dönem öncesi"ni ve bu dönemden kaynaklanan sorunlan ele alır. Freud'un üzerinde durduğu ve nevrozlann oluşmasında etken olan Oidipal döneme ilişkin unsurlar, sanat/edebiyatta yaratıcılığa kaynak oluşturmak ve bu alanlara yönelen akademik disiplinlere çok verimli bir çalışma alanı sağlamakla birlikte, oidipal dönem öncesi ya da kısaca "preoidipal" dönem olarak adlandırılan ve 0-3 yaş grubu çocuklan kapsayan döneme ilişkin konu ve sorunlann, en az oidipal dönemden kaynaklananlar kadar kapsamlı bir inceleme alanı oluşturduğu unutulmamalıdır. Denebilir ki, çağdaş psikanalizin çalışma alanı oidipal sorunlardan çok preoidipal sorunlara kaymıştır; psikozlann yanı sıra "sınır-durum" kişilikleri ve başta narsistik kişilikler olmak üzere, genel olarak "kişilik bozukluğu" olarak adlandırılan kategoriler bu kapsamda yer alır. Preoidipal dönemin sorunlannın ve bu döneme ilişkin sorunlarla ilişkilendirilebilecek sanat/edebiyat yapıtlannın önemi ise, sözü edilen kişilik tiplerinin, değişen aile yapısına, sosyal ve ekonomik koşullara bağlı olarak çok yaygınlaşması, buna bağlı olarak, sanatsal/yazınsal üretimde bulunan gruplann çok büyük bir bölümünü içine almasında yatar. Bir diğer söyleyişle, bu döneme ilişkin yapıtlar günümüz sanatsal-yazınsal üretiminin en büyük bölümünü oluşturmakta ve özel bir ilgiyi hakketmektedir. Ayrıca, klasik Freudcu yöntemlerle anlaşılamayan sanat/edebiyat yapıtlannın, preoidipal döneme ilişkin bulgulardan ve kavramlardan yararlanılarak çözümlenmesi de söz konusudur; günümüzde bu alanda yeni açılımlar sağlanmakta, verimli çalışmalar yapılmaktadır.

Yukanda sözünü ettiğimiz preoidipal dönemle ilgili sorunla-

nın anlaşılmasında büyük katkılar sağlayan "nesne ilişkileri" kuramının kurucusu Melanie Klein, insan kişiliğinin hem normal hem de patolojik unsurlarının, çocukluğun çok erken bir döneminde ortaya çıkmaya başladığı kanısındadır. Freud'un ve Abraham'ın görüşlerinin etkisinde kalmış olan Klein'ın[6], kişiliğin derinliklerinde bulunan "yapı"ların önemini vurgulayan ilk araştırmacı olması, yazarın taşıdığı önemin bir göstergesidir. Klein, çocuğun çevresindeki ilk "nesnelerle" ve "içselleştirilmiş nesnelerle" olan ilişkisini belirlemek için, ele aldığı küçük çocukların oyun sırasındaki davranışlarını gözlemlemiş, bu çağda konuşmanın henüz gelişmemiş olması nedeniyle, Freud'un "serbest çağrışım" yönteminin kullanılması mümkün olamayacağından, çocuğun oyuncaklarıyla olan ilişkisini, bilinçli ve bilinçsiz olarak zihnini işgal eden konuları, endişe ve çabaları gösteren bir unsur olarak ele almıştır (Klein, 1954). Klein, başlangıçtan itibaren çocuğun dünyasına hakim olan endişe, korku, suçluluk ve cezalandırılma duygularına dikkat çekmiştir. Yazar, çocuğun duygularını açıklamakta, Freud'un libidinal yani cinsellikle ilgili kuramıyla, saldırganlığa ilişkin kuramının oluşturduğu ikili-içgüdü modelini kullanmış ve çocuğun çevresindeki "nesnelerle" olan ilişkisinin bu iki içgüdü tarafından belirlendiğini savunmuştur. Klein'a göre çocuk, başlangıçtan itibaren, "ölüm içgüdüsü"nün etkilerinden kurtulmak üzere kendisini savunmak zorundadır. Yazarın bu çerçeve içinde dikkat ettiği bir diğer konu, gözlemlediği çocukların "gerçekte uğradıklarından daha fazla tehditle karşılaştıklarına ilişkin ve nesnel gerçekle çelişen öznel bir yanılsama" içinde olduklan hususudur. Klein bu durumu "baskılama bariyeri" henüz oluşmadan önce, sözü edilen içgüdüsel güçlere karşı oluşturulan ilkel savunma yöntemleriyle açıklamaktadır.

6) Brandschaft, 233.

Klein'ın kurmuş olduğu sistemde, çocuk kendi içindeki "ölüm içgüdüsü"nün yarattığı tehdit fikrini dışarıya yansıtarak bu duyguyla başa çıkmaya çalışır. Benzer bir biçimde, olumlu deneyimlerin de dış dünyaya yansıtılması söz konusudur. Bunun sonucu "kötü nesne"lerin, (örneğin annenin kısmi bir nesne olarak algılanmasını ifade edecek biçimde, süt sağlamayan memenin "kötü meme" olarak algılanması) ya da, olumlu duygu ve deneyimlerin yansıtılması yoluyla "iyi" ya da "ideal nesne"lerin oluşturulması söz konusudur. Klein'ın geliştirdiği en önemli kavramlardan biri "yansıtmalı özdeşleşme" adını taşır ve benliğin bazı unsurlarının, hattâ tamamının, bir nesnenin üzerine yansıtması yoluyla, hem istenmeyen unsurların benlikten dışarıya atılması, hem de üzerine yansıtma yapılan nesnenin kontrol altına alınması durumunu tanımlar. Klein, yansıtmanın yanı sıra "içselleştirmenin", yani dış dünyadaki nesnelerle olan ilişkiye yönelik öznel değerlendirmelerin, çocuğun iç dünyasında da bir yer bulmasının, önemini vurgulamaktadır. Hem dış dünyaya hem de iç dünyaya ait olan bu iyi ve kötü nesnelerin oluşumu ve ayrışması, "bölme" ve "yansıtma" mekanizmaları aracılığıyla gerçekleşmektedir. Özetlersek, Klein'ın geliştirdiği kurama göre, çocuğun zihninde (gerçeğe uysun uymasın) dış dünyanın kavranmasında etken olan bir yapılanmanın mevcudiyetinden, bu yapılanmanın biçimlenmesinde çocuğun içgüdülerinin belirleyici rol oynadığından, buna karşılık, anne-babanın etkisinin ikinci derecede kalmasından, söz edebiliriz. Melanie Klein'a göre, çocukta başlangıçtan itibaren endişe hislerini duymaya yeterli bir ego mevcuttur; böylece fantezi oluşturmak için de gereken altyapı vardır denilebilir. Freud'un düşündüğünün aksine, Klein fantezi oluşturmak için mantıklı düşünce kapasitelerinin gelişmesi gerektiğini kabul etmez. Fanteziler hem savunmaya yöne-

liktir, hem de ölüm içgüdüsüyle bağlantılıdır. Fantezilerin başlangıçtan itibaren mevcut bulunması yansıtmayı ve içselleştirmeyi mümkün kılarak kişiliğin üzerinde kurulacağı temeli oluşturur.

Klein'ın geliştirdiği kavramlar arasında çocukluğun bazı evrelerini tanımlayan "paranoid-şizoid pozisyon" ve "depresif pozisyon" önemli yer tutar. "Paranoid-şizoid pozisyon"un özelliği, ideal nesne'yle birlik olan iyi benliğin "kötü" nesnelerle olan çatışmasına ilişkin bir tasanmı içermesidir. Terimde paranoid sözünün kullanılmasının nedeni, bu çağdaki çocuğun zihninde, kötü nesnelerin benliği kovuşturduğuna ilişkin, paranoya hastalannda rastlanan cinsten "takibata maruz kalmış olma duygusu"nun bulunduğuna yönelik Kleincı kabuldür. Paranoid-şizoid döneme "kısmi-nesne" ilişkileri hakimdir. Yani bebek kendisini ve çevresindeki varlıkları bütün olarak algılamaktan çok, iyi ya da kötü özelliklerine göre tanımlanan parçalar halinde hisseder (Segal, 26). Egonun daha fazla gelişmesi sonucunda ise "depresif pozisyon" ortaya çıkar. Bu dönem bebeğin annesini bir bütün olarak algılayabilmesini gerektirir. Baskılama mekanizmasının yavaş yavaş ortaya çıkması sonucunda, bölme, idealize etme, yansıtmalı özdeşleşme gibi daha ilkel savunma mekanizmalarının önemi azalır. Bu, aynı zamanda, çocuğun fantezileri ve dürtülerden kaynaklanan istekleri nedeniyle suçluluk hissetmesiyle de bağlantılıdır. Ancak, söz konusu fantezilerin çok fazla baskı altına alınmasının duygusal hayatı yoksullaştıracağı da hatırlanmalıdır. Klein, bilinçdışı fantezilerin temel bir faaliyet olduğunu düşünür ve normal düşüncenin, nevrotik semptomların, algılama ve rüyaların olduğu kadar, yaratıcı faaliyetlerin ardında da bu fantezilerin bulunduğunu kabul eder. Klein'a göre, çocuğun annesinin gövdesini keşfetmeye yönelik ve özünde saldırgınlık duygusuna bağ-

lanan isteği, onda endişe ve suçluluk duygularının ortaya çıkmasına neden olur. Sembol kullanma faaliyeti bu endişenin bir sonucunu yansıtır; yani "saldırganlık duygusunun dışandaki bir etkene atfedilmesinde kullanılan işaretler"i oluşturmaya yarar. Ancak bu konuda yaşanabilecek aşırı endişeler, kişiliğin duygusal ve düşünsel anlamda "tutulmasına" neden olabilir. Bu durumda, sembol üretiminin durması, yani ego gelişiminin başarısızlığa uğraması söz konusudur. Klein'a göre, sembol oluşturma depresif pozisyonla başlar, annenin bedeninin içselleştirilmesini, sembolize edilerek dış dünyaya yansıtılmasını içerir. Depresif pozisyonda, paranoid-şizoid pozisyonun "yansıtmalı özdeşleşme" mekanizması bırakıldığı için, özne ile nesne arasındaki farklılık daha belirginleşir. Bu dönemde, temel sevgi nesnesinin (annenin) benlikten ayrı olduğu kabul edildiği için, bir kayıp olarak algılanan bu durumun verdiği acıyı gidermek, onun yerini tutan sembollerin kullanılmasıyla mümkündür. Depresif pozisyonun bir diğer özelliği yalnızca annenin ayrı bir nesne olarak kabulü değil, aynı zamanda babanın varlığının da tanınmasıdır (Segal, 46). Burada çocuğun sevecen ve yıkıcı yanlarını bir araya getirebilme, kızgınlık ve nefret nesnesinin aynı zamanda sevgi nesnesi olduğunu kabul edebilmesi söz konusudur. Bu dönemin temel duyguları kayıp ve yas, suçluluk, sevgi ve şükran duygulandır. Klein'ın kuramına göre "paranoid-şizoid" ve "depresif" pozisyonlann yaşanması bütün çocuklar için zorunludur; bu evreler insanın doğuştan getirdiği bir eğilimin sonucu olarak kendiliğinden ortaya çıkmaktadır. Ebeveynin tutumu ise bu evrelerin nasıl ve hangi şiddetle yaşanacağını gösterir. Klein'ın geliştirdiği bir diğer temel kavram "haset" kavramıdır (Klein, 1957). Klein haset kavramının insanda doğuştan bulunan yıkıcı içgüdünün ya da ölüm içgüdüsünün bir belirtisi olduğunu öne sürer. Haset kavramının diğer

yıkıcı duygulardan önemli bir farklılığı vardır: buna göre, yıkıcı duygular kızgınlık veren nesnelere yönelirken, haset'te sözü edilen yıkıcı duygu "iyi" olarak algılanan nesneye yönelir. Bunun nedeni ise, Klein'a göre, çocuğun iyi nesneyi kendi kontrolünde tutamamasından kaynaklanan bir öfkedir.

Klein'ın geliştirdiği kavramlar arasında özellikle "depresif pozisyon" sanat-edebiyat eleştirisi için önem taşımaktadır. Buna göre, depresif pozisyona girilmesiyle birlikte kaybı zorunlu olarak kabul edilen şeylerin yerini tutacak başka nesnelerin üretilmesi, ancak sanatsal faaliyetle mümkündür. Daha önce mevcut dünyasının sarsılması, çocuğu, bütünlüğü olan yeni bir dünya kurmaya yönlendirir. Bunu başarmak için yapılabilecek tek şey sembolik bir araç geliştirmektir. Kısaca söylemek gerekirse, Kleinci düşünceye göre, yaratıcı faaliyet, "bir zamanlar uyumlu olduğu düşünülen bir dünyanın yıkımıyla ilgili bilinçdışı bir anı"dan kaynaklanır ve bu dünyanın yeniden kurulmasına/kazanılmasına yönelir. Çocuk için depresif pozisyonun aşılmasına yönelik en önemli adım, annenin ve diğer önemli kişilerin dış dünyaya ait olduğunun, kendi başlarına varlıklarının bulunduğunun kabulüdür. Daha sonra ayrıntılı olarak görüleceği gibi, sanatçı bu aşamayı yapıtı aracılığıyla gerçekleştirmeye çalışır. Bunu, içdünyasında bulunan "önce içselleştirilmiş ve sonra kaybedilmiş bir nesne"ye ilişkin bir imge yaratıp, bu imgeyi dış dünyaya yansıtmak suretiyle yapar. Kleinci yazarların geliştirdiği ve ilerde ele alacağımız rüya kuramı da, sanat yapıtının çözümlenmesinde kullanılacak önemli bir araç oluşturmaktadır.

Burada, Klein'ın etkisinde kalmış bir diğer önemli psikanalistten, İngiliz Nesne İlişkileri Ekolüne bağlı bir yazar olan Fairbairn'in görüşlerinden de kısaca söz edilmelidir. Fairbairn, egonun içinde cinsellik ve saldırgınlık içgüdülerine bağlı olarak bu-

lunan bölünmelerin varlığını kabul eder. Buna karşılık, şizoid pozisyonun normal bir gelişimi yansıtmaktan çok, anne-çocuk ilişkisindeki bir yetersizlikten kaynaklandığını savunur (Fairbairn, 1954). Fairbairn'e göre, kendilik ya da benlik denilen ruhsal yapı, şizoid pozisyonda üç farklı egoya bölünmüştür. Bunlar sırasıyla merkezi ego, cinsellikle ilgili ego ve saldırganlık dürtülerini taşıyan egodur. Bu sonuncu ego, Fairbairn tarafından "içsel sabotajcı" olarak adlandırılmaktadır. Fairbairn'in tanımladığı her üç ego da, başlangıçta bütünlüğü olan tek bir egodan gelir. Bu merkezi ego dış dünyadaki nesnelerle ilgilidir ve bu nesnelerin uyarıcı ya da reddedici olarak algılanmalarına göre, cinsellikle ilgili egoya ve Fairbairn'in (önce "içsel sabotajcı" dediği ya da daha sonra verdiği adla) "cinselliğe-karşı-ego" olarak adlandırdığı oluşumlara bölünür. Bu sonuncu oluşum cinsellikle ilgili egoya karşı çıkan eğilimlerden meydana gelir; daha sonra ele alacağımız yazarlarda rastlayacağımız, içselleştirilmiş olumsuz duygu ve düşüncelerin merkezini oluşturur. Fairbairn, terapi sürecinin sonunda egodaki bölünmelerin iyileştirilerek, dış dünyadaki nesnelerle sağlıklı ilişki kurabilecek bir ego yapısının ortaya çıkması gerektiğini savunur. Fairbairn'in önemi nesne ilişkileri kuramının gelişiminde bir halka oluşturması ve kendisinden sonra gelen yazarların önünü açmasından kaynaklanır[7].

7) Fairbairn'e göre, şizoid karakterler vdikleri kişiyi ona olan aşırı gereksinimleri nedeniyle tahrip etmekten korkan kişilerdir. Depresif pozisyon ise iyi ve kötü parça nesnelerin bir araya gelmesini öngörür. Bu dönemde saldırganlığın yol açtığı suçluluk duygusunu azaltma girişimleri vardır; iki yönlü durum ve duygulara tahammül edilebilmesi, sevginin nefrete galabe çaldığını gösterir. Bu dönemde yaşanabilecek bir başarısızlık patolojik yas tutma durumlarına yol açabilir.
Burada sadistik mükemmeliyetçi bir süperego vardır ki bu süperegonun etkisiyle ortaya çıkan davranış biçimleri Üçüncü Güç Psikolojisi kuramlarının stratejileriyle karşılaştırılabilir. Fairbairn, patolojik narsisizmin normal bir aşamadaki gelişimsel bir takılma olmayıp, tatminsizliklerin oluşturduğu patolojik bir benlik yapısını gösterdiği yolundaki görüşleriyle, Kohut'tan çok Kernberg'e yaklaşır. Buna göre, ayrılma-bireyleşme evresinde, hem benliğin, hem de benlik nesnelerinin iyi ve kötü özelliklerinin bir araya getirilebilmesi, nesne sürekliliği (object constancy) olgusunun başlangıç noktasını oluşturur.

Hem nesne ilişkileri kuramlarının, hem de Heinz Kohut'un kurduğu benlik (kendilik) psikolojisi ekolünün kaynakları arasında sayılması gereken çok önemli bir diğer kuramcı Donald Winnicott'tur. Benliğin gelişiminin içgüdülerin taşıdığı enerjinin derece ve kalitesiyle belirlendiğini savunan Klein'dan farklı olarak, Winnicott, çocuğun nesne ilişkilerinin ve benliğinin gelişiminin, kendisiyle yakından ilgilenen kişilerin (temelde annesinin) yaklaşımıyla belirlendiğini kabul eder. "Annenin sağladığı bakımın ve çocuğun" bir birim oluşturduklarını varsayan Winnicott (Winnicott, 1960), bu birimin içinde bebekle, "öznel bir nesne" olarak kavranan bir anne bulunduğunu söyler. "Öznel nesne" çocuğun ilk nesnesidir ve çocuğun "kendi ben'inden farklı olduğu için başkalarını reddettiği dönem" başlamadan önce, kendi varlığının bir uzantısı olarak algıladığı bir nesnedir (Bacal, 261). Bu nesneyle kurulan ilişki bir tür "birleşme" ilişkisidir. Bu dönemde, annenin, "çocuğun bağımlılıktan kaynaklanan ihtiyaçları"na duyarlı olması ve çocukla uyumlu bir ilişki içinde bulunması çok önemlidir. Aksi halde, çocuğun benliğine ilişkin gelişme problemleriyle karşılaşılır. Winnicott'un bu çerçevede geliştirdiği iki kavram önemlidir. Bunlar, sırasıyla, "gerçek benlik" ve "sahte benlik" kavramlarıdır. Gerçek benlik, çocuğa yerinde tepkilerle yaklaşan normal bir annenin etkisiyle ortaya çıkar; yetişkinlik çağında kişinin kendisini canlı ve gerçek hissetmesiyle karakterize olur. Sahte benlik ise, uygun bir anne figürünün bulunmadığı bir ortamda, gerçek benliği annenin kötü etkilerden korumak için ortaya çıkan bir oluşumu ifade eder. Sahte benlik, bir yandan kendi kimliğine ilişkin bazı unsurları korurken, aynı zamanda başka birisini de canlandıran bir aktör gibidir (Winnicott, 1960). Böyle bir benliğin etraftan ilgi ve sevgi görmesi onun kendisini canlı hissetmesi için zorun-

ludur. Öte yandan, sahte benlik mutlaka bir parçalanma durumunu ya da zaafiyeti ifade etmek zorunda değildir; daha çok bir çevreye uyum sağlama aracı olarak görülmelidir. Bu manada, daha sonra ele alacağımız "Üçüncü Güç Psikolojisi"nin uyum sağlama tekniklerini ve Jung'un geliştirdiği "persona" kavramını çağrıştırmaktadır. Aynı zamanda, Masterson'un geliştirdiği "sahte benlik" kavramını da çağrıştırdığı burada söylenmelidir. Aynı şekilde, Kernberg ve Kohut'un narsistik kişiliklere ilişkin "grandioz benlik" tanımlarına da, belirli ölçülerde, uymaktadır[8].

Winnicott'un kullandığı bir kavram olan "aynalama" ya da "yansılama" çocuğun varlığının doğrulanması için duyduğu ihtiyacı dile getirir ve özellikle "annenin yüzü" tarafından yerine getirilen bir işlevdir. Uygun biçimde yansılanmayan bir çocuğun temel duygusal ihtiyaçları karşılanmamış demektir. Çocuğun aynı zamanda "kucaklanmaya" ya da "tutulmaya" da ihtiyacı vardır. Burada kucaklamadan kastedilen, fiziki kucaklama durumlarını da içine alacak biçimde, çocuğun gelişimi açısından büyük önem taşıyan "manevi bir kucaklama hali"dir. Annenin uygun yansılaması ve kucaklamasıyla kendisine yeterli bir benlik geliştirebilen çocuk, dış dünyada yalnız kalabilmeyi öğrenir çünkü iç dünyasında yalnızlık çekmez. Winnicott'un özellikle "annenin

8) Winnicott'a göre, yetersiz annelik zamanından önce bağımsızlaşmaya yol açar ki bunun sonucunda sahte bir benlik ortaya çıkacaktır. Burada, Winnicott'un görüşleri Üçüncü Güç Psikolojisi'nin savunmalarıyla karşılaştırılabilir; bu kapsamda hem açık ve baskılanmış savunmalar, hem de kendisini gerçekleştirmiş ve başarısızlığa uğramış karakterler ele alınabilir. Daha sonra Kernberg'ün de kabul ettiği gibi, Winnicott, narsistik kişiliğin depresyon geçirmesini kişisel gelişmenin bir işareti olarak yorumlar. Başkaları için meraklanma da Winnicott'a önemli bir kavramdır, çünkü narsistik kişilikler genel olarak başkalarıyla ilgili suçluluk duygusu yaşamazlar; yaşadıkları kızgınlıkla karışık duygu, Kohut'un boş depresyon adını verdiği kategoriye girer. Winnicott'a göre, "suçluluk duygusu" zıt yönlü duygulara sahip olma haliyle ilgilidir; bireysel egonun bir yandan "iyi benlik-nesnesini muhafaza ederken" bir yandan da onun "tahribini" isteyen bir düşünceyi içselleştirdiğini gösterir. Suçluluk duygusu, kişiyi sevecen, onarıcı ve yapıcı biçimde hareket etmeye zorlar; başkalarını merak etme, onlar için kaygılanma duygusunun ardında da bu vardır.

yüzü"yle ilgili görüşlerinin sanat/edebiyatta metaforun kullanımı konusuna ışık tuttuğu burada belirtilmelidir.

Winnicott'un geliştirdiği kavramlardan biri de "iki anne" kavramıdır. Buna göre, bebeğin zihninde "nesne-anne" ve "çevre-anne" olarak nitelenebilecek iki ayrı oluşum yer alır. Çevre-anne çocuktan gelen yakınlık ve tensel temas duygularının alıcısıyken, nesne-anne güdüsel gerginliklerin ve boşalımların hedefini oluşturur. Bu iki anne figürünün tek bir anneye dönüşmesi ise ortamda "iyi annelik"in mevcut olmasına ve çocuğun her türlü saldırganca davranışına karşın annesinin var olmaya devam ettiğini görmesine bağlıdır (Winnicott, 1955). Ortamda mevcut annelik vasfının yeterli olmaması durumunda ise, nesnelerin iyi-kötü karşıtlığı doğrultusunda bölünmesi söz konusudur[9]. Eğer her şey yolunda gitmişse, çocuk 5-15 aylık dönem içinde, içgüdüsel gerilim ve merakların etkisiyle giriştiği yıkıcı faaliyetlerden, anneye yönelik acıma ve şefkat duygularına yöneldiği bir döneme ulaşır. Bu Klein'ın tarif ettiği depresif pozisyona karşılık gelmektedir. Ancak Winnicott bu dönemi normal gelişmenin bir unsuru olarak görür ve depresif sözünü yanlış bulur (Bacal, 265).

Winnicott'a göre, annenin çocuk tarafından "tahrip edilmeden" var olmaya devam etmesi halinde, artık ayrı bir varlık olarak varlığı kabul edilen bu nesneye karşı "duygudaşlık" geliştirilmesi söz konusu olabilecektir.

Winnicott'un geliştirdiği kavramlar içinde en yaygın olarak bilineni "geçiş nesnesi" adıyla tanınan ve çocuğun yaşamında ilk olarak "çocuğun kendisinden farklı bir nesneye sahip olması" du-

9) Bu da bizi özellikle Masterson'da belirgin olan ve sınır-durum kişiliklerinin incelenmesinde karşımıza çıkan iyi-kötü anne figürlerine ve onların peri masallarındaki karşılıklarına, "cadı-üvey anne" ve "peri-büyükanne" temalarına götürecektir. Bkz. Masterson, 1986.

rumunu gösteren kavramdır. "Geçiş nesnesi", çocuğa ait olmakla birlikte, kendisinin bir parçası olarak algılanmayan bir nesnedir. Bu açıdan, çocuğun bir parçası olarak algıladığı ve yukarıda sözünü ettiğimiz "öznel nesne"den farklılık gösterir. "Geçiş nesnesi" kavramı ile, çocuğun yatmadan önce ettiği duaları, söyleyebileceği bir şarkıyı ya da masal dinlemesi gibi durumları içeren "geçiş olgusu" kavramı, çocukla çevresindeki dünya arasında bulunan potansiyel bir alanı, bir ara yeri gösterir. Geçiş nesnesi ve olgusu, anne ve bebeği sembolize etmekle birlikte, bu kavramların önemi, sembol oluşturmalarından çok, çocuğun "illüzyon" (yanılsama) yaratma yeteneğinin ilk aşamasını belirlemeleridir. Winnicott'a göre, illüzyon oluşturabilme yeteneği, sağlıklı gelişim için çok önemli bir koşuldur. Geçiş nesnesi ya da olgusunun "geçişlilik" sıfatı ile tanımlanmasının nedeni ise, nesne ya da olgunun geçiciliğinden çok, çocuğun anneyle olan bütünlük ilişkisinden, dış dünyaya geçişini temsil etmeleri ve kolaylaştırmalarıdır. Geçiş nesnesinin oluşturduğu psikolojik alana –ya da illüzyon alanına–, hem iç gerçekliğin hem de dış dünyanın katkısı vardır.

Geçiş nesnesi ve olgusunun en önemli yönü, her iki durum da zaman içinde gerileyerek silinmesine karşın, illüzyon oluşturma yeteneğinin sürüp gitmesi, buna bağlı olarak, oyun oynama, yaratıcı faaliyette bulunma, kültürel faaliyetlerden zevk alma gibi yetilerin kazanılmasıdır. Winnicott'un geliştirdiği gerçek ve sahte benlik kavramlarının yanı sıra, illüzyonun kullanımına ilişkin olarak geliştirdiği kavramlar, özellikle de geçiş nesnesi ve durumu kavramları, sanat yapıtlarının oluşumunu olduğu kadar, algılanmasını anlamamıza da yardım eden çok önemli kavramlardır. Denebilir ki, Winnicott'un kuramsal katkısı olmasaydı günümüz sanatsal-yazınsal eleştirisi önemli ölçüde eksik kalırdı.

Çağdaş nesne ilişkileri kuramlarının Amerika'daki en önemli

temsilcisi Otto Kernberg'dür. İngiliz Nesne İlişkileri Ekollerinin yanı sıra, Jacobson ve Mahler gibi çocuk psikolojisi araştırmacılarının verilerinden de yararlanan Kernberg, dünya ölçeğinde bir kuramcı ve uygulamacı olarak kabul edilmektedir[10]. Öte yandan, Kernberg çağdaş psikanalizin ana akımından önemli ölçüde sapma göstermeyen bir yazardır. Bu anlamda, Kernberg'ün Freud'un geliştirdiği "çatışma" kuramına bağlı olduğu, yani hem dış dünyadan gelen etkilerin, hem de içsel gerilimlerin etkisiyle, ruhsal yapının çeşitli unsurlan arasında bir çatışma halinin bulunduğunu, bunun insan psikolojisinin temel bir özelliği olduğunu kabul ettiği söylenmelidir. Bu bakımdan, insanın, hayatın başlangıcında çatışma duygusundan uzak olduğunu savunan görüşlerden ayrılır. Gerçekten de, Kernberg'ü özellikle Kohutçu "kendilik psikoloji"sinden ayıran temel özelliklerden biri, kendisinin, Kohut'tan farklı olarak, doğuştan getirilen saldırganlık güdüsünün varlığını kabul etmesi ve saldırganlık duygularının yalnızca olumsuz çevre koşullarının etkisiyle ortaya çıkan yan ürünler olduğuna inanmamasıdır. Kernberg, ruhsal yapıdaki sorunlann oluşumuna ilişkin kuramında, üst seviyeden karakter organizasyonlannda egonun geliştirdiği savunmalann, bilinçaltındaki çatışmayla ilgili olarak, baskılama bariyeri üzerinde odaklandığını savunmuştur. Buna karşılık, özellikle "sınır-

10) Kernberg'ün taşıdığı önem geliştirmiş olduğu kavramlann yetkinliğinin yanı sıra, çağdaş psikanalizin merkezinin Avrupa'dan Amerika'ya kaymış olmasından da kaynaklanır. Daha sonra ele alacağımız ve Kernberg kadar önemli bir diğer yazar olan Heinz Kohut'un da Amerika'da yaşamış olması bu durumun bir diğer göstergesidir. Ayrıca şunu söylemek de mümkündür: Avusturya'da başlamış olan psikanaliz, Freud'un son yıllarından itibaren İngiltere'ye kaymış, günümüzde ise ağırlık merkezi Yeni Dünya'ya geçmiştir. Bununla birlikte, söz konusu alana hâlâ Alman kökenli araştırmacıların hakim olması da dikkat çekici bir konudur. Sözü edilen bu akımlara göre felsefe ve retoriğe daha fazla yaslanan Fransız ekolü ise, ayrıca ele alınması gereken bir olgudur ve özellikle karşılaştırmalı edebiyat eleştirisi, postmodernizm ve postkolonyalizm gibi alanlarda, daha çok avangard olarak nitelenebilecek çalışmalar çerçevesinde kullanılmaktadır.

durum" kişilikleriyle ilgili olarak yaptığı kuramsal çalışmalarda ise, bu kişiliğe hakim olan patolojinin, saldırganlık güdüleriyle yüklü benlik ve nesne temsilcilerinin, cinsellik enerjisiyle yüklü benlik ve nesne temsilcilerinden[11] ayrı tutulmasıyla ilgisi bulunduğunu, bunun savunmaya yönelik bir davranış olduğunu ve egonun özünü korumaya yöneldiğini kabul eder. Kernberg'e göre, genel olarak preoidipal olarak adlandırabileceğimiz karakterlerde yaşanan temel sorun, saldırganlık dürtülerinin içselleştirilmiş "iyi" imgeleri tahrip edeceğine ilişkin bir endişe ve bu endişenin yarattığı bir çatışma halidir. Egonun bu duruma yol açacak biçimde yetersiz ve kusurlu olarak gelişmesinin nedeniyse, genital ve pregenital dönemlere ilişkin çatışmaların, pregenital döneme özgü saldırganlık duygularının ağır basacağı biçimde yoğunlaşmış olmasıdır (Kernberg, 1976). Kernberg, kişiliğin bileşenleri arasındaki çatışmanın doğal bir durum olduğunu, normal gelişmenin bir parçası sayılması gerektiğini savunmaktadır; Kernberg'e göre, bu çatışmanın olumlu bir çözüme ulaşamaması, ruhsal yapıdaki eksik ve kusurların kaynağını oluşturur.

Kernberg'ün narsistik kişiliklere ilişkin görüşleri şöyle özetlenebilir: Bu kişilik tipi, olağandışı ilgi, sevgi ve takdir bekleyen ve kendilerini daima referans noktası olarak alan bir grubu kapsar. Narsistler, başkalarının ilgisine duydukları gereksinim yüzünden çevrelerine bağımlı gözükseler de, güvensizlik ve değersizleştirme mekanizmalarını kullanmaları yüzünden, aslında kimseyle yakın bir ilişki kuramazlar. Kernberg, narsistlerin "büyüklenmeci" (grandiose) davranışlarının, oral saldırganlık duygularının dışarıya yansıtılmasıyla ilgili paranoid korkuları yatıştırmaya yönelik olduğunu düşünür. Belirgin özellikleri "olumlu içselleştirilmiş-nes-

11) Söz konusu terimler, kişinin zihninde bulunan kendisine ve anne, baba, kardeş gibi önemli kişilere ilişkin imgeleri tanımlar. Bu imgeler çoğu zaman "parça-imgeler" olarak bilinçdışında yer alır.

ne"lere dayanma ve güvenme yeteneklerinin olmamasıdır. Bu nedenle, üzüntü, yas ve depresyon duygulanını yaşamazlar. Savunma mekanizmaları daha sonra ayrıntılı olarak tanımlayacağımız "sınır-durum" kişiliklerininkine benzer. Ancak yüzeysel ve sosyal uyumları daha fazladır. Kernberg'e göre, ego sınırlarının belirginleşmiş olduğu bir dönemde, içselleştirilmiş nesne ve benlik imgelerinin yeniden kaynaşması, narsisizmin temelindeki etkendir. Bu durum, tahammül edilemez bir dış gerçeklik karşısında, ideal benlik, ideal nesne ve gerçek benlik imgelerinin savunma amacıyla bir araya gelmesine bağlıdır. Bu kişiler bağımlılıktan kaçınmak için ideal benlikleriyle özdeşleşirler ve gerçek benlik ile "ideal-benlik" ve "ideal-nesne" arasındaki normal ilişkiden yoksun kalırlar. Kabul edilemeyen nesne imgeleri ise dışarıya yansıtılır ve değersizleştirilir. Normal süperego, ideal benlik ve ideal nesne imgelerini entegre eden bir oluşumdur. Buna karşılık, narsistik kişiliğin egosu ile süperegosu tam olarak ayrışmamıştır. Süperegonun iyi yönleri kaybolmuş, sadistik yönleri içselleştirilmiştir[12]. Bunlar da yeniden dış dünyaya yansıtılarak paranoid endişelere yol açar. Süperegonun saldırgan niteliği, oral agresif takılmalarla ilgilidir. Kernberg, doğuştan getirilen yapısal saldırganlığın ve gerginliğe tahammülsüzlüğün, bu kişiliğin ortaya çıkmasında oynadığı rolü vurgular.

Kernberg'ün üzerinde durduğu ikinci kategori olan "sınırkişilik" durumları ise şu şekilde açıklanabilir: Bu karakter tipinin, psikoz ile nevroz arasında bir alanı işgal ettiğini söyleyen Kernberg, sınır-durum karakterlerin, patolojik fakat özgül ve belirli

12) 4-5 yaş arasında süperego, egodan farklılaşır. İdeal benlik ve nesne temsilcileri, ego idealinin içinde entegre edilir; ego ideali de süperegoya katılır. İdeal ve sadistik süperegolar birbirlerini dengede tutarlar. Kernberg buna bir üçüncü seviye daha ekler: ana-babanın oidipus kompleksinin tamamlanmasında etken olan gerçekçi, talepkar ve yasaklayıcı yönleri de süperegoya dahil edilir, böylece süperego üç tabakadan oluşur (Layton ve Schapiro, 16)

bir kişilik düzenine sahip olduklarını savunur. Sınır-durum kişiliklerin gösterdiği belirtiler nevrozlularınkine benzeyebilir; ancak aşırı baskı, alkol ya da uyuşturucu etkisi altındayken, ya da psikanalizde iken, geçici psikotik süreçler de yaşayabilirler. Bu bakımdan, sınır-durum kişiliklerin transfer nevrozu yerine bir transfer psikozu yaşadıkları söylenebilir. Düşünce süreçleri, dışarıdan bakıldığında, sorunsuz görünür; ancak daha derin bir bakış, özellikle psikolojik testlerin uygulanması, birincil düşünce süreçlerine eğilimli olduklarını gösterir. Sınır-durum kişiliklerin ayırıcı özellikleri arasında, bazı psikolojik hastalık semptomları, belirli bir ego yapısı ve içselleştirilmiş nesne ilişkilerine bağlı patolojiler, en belirginleridir. Gerçeklik algıları ise normaldir. Sözü edilen belirtiler arasında endişe halleri, fobiler, takıntılı davranış ve düşünceler, hastalık hastalığı, paranoid eğilimler, sapkın cinsel eğilimler, madde bağımlılığı, tepkisel davranışlar, histerik ve çocuksu davranışlar ve narsistik kararterlere özgü davranışlar görülür.

Freud'un yapısal kuramı açısından bakıldığında, sınır-durum kişiliklerinin ego zayıflığı çektiği söylenebilir. Gerginlik ve endişeye katlanamama, tepki kontrolünün bulunmaması, yüceltme mekanizmasının çalışmaması gibi unsurlar bu durumu göstermektedir. Bunun dışında, birincil düşünce süreçlerinin yaygınlığı ve özel bazı savunma mekanizmalarının bulunduğu gözlenmiştir. Bunlardan başlıcası "bölme"[13] savunmasıdır ve endişenin yaygınlaşmasına karşı kullanılır. Kernberg'ün kuramında, ego entegrasyonunun zayıflığı, yapısal olarak anksiyete toleransının

13) Bu mekanizma iyi ve kötü niteliklerin bir araya getirilememesine ilişkin bir psikolojik yetersizlikten kaynaklanır. Dış dünyada karşılaşılan kişi ve durumların bütün olarak kavranmak yerine parçalanarak kategorize edilmesi, genel olarak, dünyanın siyah ya da beyaz olarak algılanmasıyla tanımlanabilen bir süreçtir. Çoklu-kişilik durumları da bu mekanizmanın çalışmasıyla ilgilidir ve savunma amaçlı olarak benliğin parçalara ayrılmasını ifade eder.

olmamasına, yaşamın ilk döneminde karşılaşılan tatminsizliklere ve bundan kaynaklanan saldırganlık duygularına bağlanır. İlkel idealizasyon bir diğer savunma aracıdır ve bağımlılık duygularıyla ilgilidir. Her şeye gücü yetme duygusu[14], değersizleştirme ve yansıtmalı özdeşleşme de sınır-durum kişiliğin kullandığı savunma yöntemleri arasındadır. Sınır-durum kişilikleri suçluluk ve depresyon duygularını yaşamazlar. Süperego sadistik özellikler taşır ve dışsal nesnelere yansıtılmıştır.

Oidipus kompleksinin önemini vurgulayarak klasik psikanalizin kuramsal açıklamalarını kabul ettiğini gösteren Kernberg, pregenital dönemle ilgili karakter patolojileri olan narsisizmi ve sınır-durum kişiliklerini incelerken, esas olarak pregenital saldırganlığın etkisinde ortaya çıkan ve oidipal-preoidipal çatışmaların yoğunlaşmasından kaynaklanan patolojiyi ele alır; buna bağlı olarak, zamanından önce gelişmiş oidipal duyguların, oral döneme ilişkin olup tatmin edilememiş gereksinimlerin üstünün örtülmesine yol açabileceğini söyler. Bu tür bir gelişme düşüncesi, onu, "genital dönem öncesi anne"nin yol açtığı korkuların, oidipal dönem korkularını daha da yoğunlaştıracağına ilişkin bir kuramsal çıkarıma ulaştıracaktır. Oidipal dönemin başarısızlığa uğraması anlamına gelen böyle bir durumsa, yetişkinlik hayatına ilişkin bazı davranış biçimlerinin de gösterdiği gibi, cinsel bağımlılık ya da negatif oidipus kompleksinin ortaya çıkmasıyla, yani oral ihtiyaçların etkisindeki eşcinsellik ve aşırı sıklıkla cinsel eş değiştirme gibi durumlarla kendini gösterir.

Kernberg'ün preoidipal durumların en belirgini olarak nitelenebilecek olan narsistik kişilik yapısına ilişkin olarak söyledikleri

14) Özellikle narsistlerde rastlanan bu duygu birincil düşünce süreçlerinin etkisi altında, düşünme yoluyla dış dünyada değişiklikler yapılabileceğine ilişkin bir inançtan kaynaklanır. Büyü fikriyle, bununla bağlantılı olarak oyun ve sanatsal yaratım olgularıyla da ilişkisi vardır

ana hatlarıyla şu şekilde özetlenebilir: iç dünyalarında ciddi sorunlar olan bu karakterler, güzellik, ün, güç ve başarı peşinde koşan, başkalarından gelecek ilgi, beğenme ve sevgi duyguları olmaksızın kendilerini iyi hissedemeyen, aşırı bir hırs, yücelik duygusu ve yalnızca kendileriyle meşgul olma hallerinin belirlediği bir kişilik tablosu sergilerler. Kernberg'e göre, duygusal yaşamının sığlığı, başkalarıyla duygudaşlık kurma yeteneğinin sınırlılığı, gerçek anlamda sevgi, üzüntü ya da kayıp duyguları yaşama kapasitesinin olmaması bu karakterin diğer özellikleridir. Bu kişiliklerde gerçek anlamda yüceltme yoktur; üretimleri teşhirciliğin ve öz-saygı gereksinimlerini karşılamaya yönelik çabaların, yani övgü almaya yönelik çabaların bir aracı olmanın ötesine gitmez. Kernberg'e göre, bu kişiliğin altında paranoid bir yapı, güvensizlik, duygusal açlık, kızgınlık duyguları vardır. Kişinin sahte bir yücelik duygusu geliştirmesinin nedeni de bu duyguların yarattığı karmaşadır (Kernberg, 1975). Bunun yanı sıra, Kernberg daha önce Klein'ın geliştirdiği "haset" kavramını da narsistik kişiliğin tanımlanması amacıyla kullanır ve başkalarına ait şeylerin değersizleştirilmesinin de bu kişiliğin bir özelliği olduğunu vurgular.

Kernberg, narsisizmin, kişilik gelişmesinin belirli bir noktada durması ya da "tutulması" olduğunu kabul etmez; bunun yerine, kendine özgü patolojik bir gelişme olduğunu savunur. Bu gelişim, ilkel ve patolojik bazı yapıların benlikte bulunmasından kaynaklanır. Kernberg'e göre, patolojik narsisizm çocuklarda rastlanan normal narsisizmden farklıdır ve anne-babanın çocuklarına temelde yetersiz bir biçimde yaklaşmalarından kaynaklanır[15]. Kernberg'ün üzerinde önemle durduğu bir noktaysa, anne-baba-

15) Kernberg'ün tanımladığı narsisist, genel olarak soğuk, üstü örtük ancak yoğun bir agresyonla yüklü anne-babaların çocuğudur. Yazarın tanımladığı bu tip, 3. güç psikolojisinin "mesafe koyma savunması"nı kullanan tipiyle benzer özellikler taşımaktadır (Kernberg, 1986). Ayrıca bkz. Layton ve Schapiro, 17.

dan gelen bu yetersiz, yani soğuk hattâ düşmanca sayılabilecek davranışların içinde, her şeye karşın, çocuğun kendisini özel bir kişi olarak hissetmesini sağlayacak bir unsurun da bulunmasıdır. Kernberg, bu muamele karşısında çocuğun "grandiose" ya da yüce-benlik diye adlandırılan bir kişilik geliştirdiğini, bu kişiliğin bileşenlerinin, çocuğun gerçek benliği ile ideal-benliği ve idealize edilmiş nesne-temsilcilerinden oluştuğunu savunur. Bu tür bir kişilik, oral dönemden kaynaklanan ve oidipal dönemi de hasara uğratan kızgınlık duygularıyla doludur. Özetle söylemek gerekirse, Kernberg'e göre, narsistik kişiliğin geliştirdiği sahte yüce-benlik, saldırganlık duygularıyla yüklü benlik ve nesne temsilcilerinin bölme ve yansıtma yoluyla kontrol edilmeye çalışıldığı bir dönemde, bu yansıtmanın yarattığı paranoid endişelere karşı geliştirilen bir savunma oluşumudur. Bu durumda, Kernberg'e göre, pregenital öfkenin narsisizmin oluşumunda temel etken olduğu söylenebilir. Söz konusu patolojinin ortaya çıkmasında, anne-babanın bu öfkeyi karşılamakta yeterli olup olmamaları kadar, çocuğun doğuştan getirdiği saldırganlık güdülerinin niteliği ve niceliği de belirleyici bir etken olarak rol oynamaktadır.

Kernberg, kuramsal çerçevesini oluştururken rüyalara genel psikanalizde verilen rolden farklı bir rol vermemiş, geleneksel rüya yorum tekniklerini kullanmış ve bu alanda bir yenilik getirmemiştir. Öte yandan, sanat/edebiyat eleştirisi alanında, Kernberg'ün geliştirdiği kavramlardan yararlanılarak yeni açılımların sağlanması mümkündür. Kernberg'ün kuramsal ve kavramsal etkisi altında, yaratıcılık alanına yönelen araştırmacıların varlığı, nesne ilişkileri kuramının çağdaş edebiyat eleştirisi açısından önemini gösterir. Buna karşın, rüya çözümlemesinin sanatsal-yazınsal çözümlemenin bir benzeri, hattâ ikizi olarak ele alındığı bir yaklaşımda, Kernberg'ün özel bir rüya tekniğinin olmaması

bir eksiklik olarak algılanmalıdır.

Nesne ilişkileri ekolü içinde kendine özgü bir yere sahip olan Masterson'un görüşlerinin ele alınması da çeşitli açılardan gereklidir (Masterson, 1986). Yazarın, özellikle peri masallarındaki unsurları kullanarak oluşturduğu ve sınır-durum kişiliklerini açıklamakta kullandığı paradigmalar, edebiyat-sanat eleştirisi açısından önemlidir. Masterson'un görüşleri, Klein, Fairbairn, Winnicott ve Mahler'den etkilenmiştir. Özellikle Mahler'in görüşlerinden etkilenen Masterson'a göre, bebeğin gelişiminde 6-24 ay arasında yaşanan ve bebek-anne ilişkisindeki belirli bir dönemi gösteren "ayrılma-bireyselleşme" aşamasında ortaya çıkan sorunlar, yetişkinlik hayatında karşılaşılan psikolojik sorunların, özellikle de sınır-durum kişiliklerinin ortaya çıkmasına neden olan en önemli etkendir. Bu devre, Klein'ın tanımladığı "paranoid-şizoid evre"den "depresif evre"ye geçiş, Fairbairn'in tanımladığı "olgunlaşmamış bağımlılık" ve "olgun bağımlılık", ve Winnicott'un çocuğun anneye bağımlılığın artmasıyla karakterize olduğunu söylediği, süresi 6. aydan 2. yılın sonuna dek uzanan geçiş dönemlerine karşılık gelir (Klein, 312). Masterson'a göre, çocuğun çevresinde bulunan ve fiziki-duygusal gereksinimlerini karşılayan kişilerin yetersiz ya da doğrudan doğruya hatalı davranışları sonucunda, ayrılma-bireyselleşme evresini izleyen evreye geçilememesi, sınır-durum kişiliklerinin oluşumundaki temel etkendir. Burada vurgu, söz konusu dönemde sorunlar yaşanmasının nedeninin, çocuğun yapısal olarak getirdiği özellikler ve çok güçlü bir saldırganlık duygusu, ya da tesadüfe bağlı olaylar değil de, anne-babanın yetersiz davranışları olgusunun üzerindedir. Bu da Masterson'u kendi teşhis ve tedavi yöntemlerini geliştirmeye götürmüştür. Masterson'a göre, sınır-durum kişiliklerinde, "ayrılma-bireyselleşme"ye yönelik bir giri-

şim "terkedilme depresyonu"na, bu da çeşitli savunmaların geliştirilmesine neden olur. "Terkedilme depresyonu" bütün kişilik bozukluklarına, yani preoidipal dönemle ilgili psikolojik sorunlara uygulanabilen bir kavramdır ve en belirgin özelliği, çocuğun psikolojik gelişmesinin durmasına neden olmasıdır. Masterson, terkedilme depresyonuna neden olan durumların hatırlanarak yeniden yaşanmasının bu tür sorunların çözümünde etken olacağını savunmaktadır. Bu durum "travmatik olay" üzerinde kontrol kurulması kavramıyla açıklanabilir ve daha sonra ele alacağımız rüya kuramlarına bağlanabilir.

Masterson, özellikle "gerçek-benlik" kavramı üzerinde durur Bu açıdan, nesne ilişkileri ekolünün vurguladığı konular, yani anneden ayrılma ve olgun ilişkiler kurma özellikleriyle, benlik psikolojisi ekollerinin geliştirdiği, bireyselleşme, bağımsızlaşma ve kendi benliğini düzene sokma kavramlarını entegre ettiği söylenebilir. Masterson'un tanımladığı "gerçek benlik", işte bu sözü edilen konularda sağlıklı gelişme göstermiş bir benliği ifade eder. Masterson'un kuramına göre, çocuğun annesinden sağlıklı bir biçimde ayrılması, onun ruhsal dünyasında birbirinden ayrılmış ancak aynı zamanda entegre edilmiş "benlik-nesnesi temsilcileri"nin oluşmasına olanak verir. Bunun için "ayrılma aşaması"nın tamamlanması zorunludur; çünkü kişi ancak kendisinden ayrı bir varlığı, duygu, düşünce üretebilen, hareket edebilen bir varlık olarak algılayabilir ve ancak bu tür bir varlıkla ilişki kurabilir. "Ayrılma" aynı zamanda çocuğun "her şeye gücü yeten" ve "her şeyi kontrol eden" olma duygularının da sınırlarını çizerek, onun kendisine ve dış dünyaya ilişkin sağlıklı bir anlayış geliştirmesine olanak verir.

Gelişimsel açıdan bakıldığında, "ayrılma-bireyleşme" dönemi iki aşamadan başarıyla geçilmesini gerektirir: öncelikle, "benlik"

ya da iç gerçeklik, "nesne"den ya da dış gerçeklikten ayrılmalıdır. Yani sembiyotik aşama bitmelidir. Bu aşamada yaşanan sorunlar "otizm" ve "sembiyotik psikoz" denilen durumlarda karşımıza çıkar. İkinci olarak, "benlik temsili", "nesne temsili"nden ayrılmalıdır. Bu, tümüyle kişinin iç dünyasına ilişkin bir süreç olup, çocuğun zihninde, kendisine ve annesine ait imgelerin farklılaşmasını ifade eder. Bu ayırım gerçekleşmeden önce, çocuğun zihninde kendisine ve annesine ilişkin imgeler, sınırları ayrışmamış bir durumda bulunmaktadır.

Ayrılma-bireyleşme kişilik gelişimi açısından çok temel bir konu olmakla birlikte, bağımsızlaşma kişinin nesne ilişkilerine gereksinimi kalmadığı anlamına gelmez. Tersine, nesne ilişkileri kurma gereksinimi bütün yaşam boyunca devam eder. Sağlıklı birey izole bir birey değildir, çevreyle karşılıklı bir bağımlılık ilişkisi içindedir; ancak, doğal olarak, bu bağımlılık anne-bebek ilişkisindeki bağımlılıktan farklıdır. Masterson'a göre, sınır-durum kişilikleri ayrılma-bireyleşme aşamasının "uzlaşma" (rapproachment) döneminde ortaya çıkan sorunlardan etkilenmiştir. Bu aşamada, benlik ve nesne temsilcileri zihinde tamamen ayrışmış, çocuk kendisine bakan kişilerin varlığına bağımlı olduğu gerçeğiyle yüzyüze gelmiştir. Çocuğun bu gerçekle nasıl başa çıkacağı konusu, kendisinin doğuştan getirdiği özelliklere, çevreden kendisine gösterilen tepkilere, tesadüflere ve objektif dış etkenlerin niteliğine bağlıdır. Bu aşamada, iyi anne-babanın görevi, kendi ihtiyaçlarını gözetmekten çok, çocuğun bireysel gereksinimlerini, büyümeye yönelik çabasını kabul edip desteklemeleri, tahammüllü olmalarıdır. Anne-babanın bu konudaki yetersizliklerinin en tipik sonucu ise, çocuğun bağımlılık halinin teşvik edilmesi, böylece anne-babanın kendi duygusal gereksinimlerinin karşılanması için, çocuğun "benlik düzenleyicisi" ve "benliğin bütün-

lüğünü sağlayan nesne" olarak kullanılmasıdır. Bu durumun bir sonucu, sınır-durum kişiliklerinin ortaya çıkmasıdır. Anne-babanın, çocuktan, kendi gereksinimlerini karşılamaya yönelik idealize etme ya da yansılama davranışlan göstermesini beklemeleri ve buna göre davranmalan ise, narsistik kişiliklerin ortaya çıkmasına yol açacaktır. Ancak, Masterson'a göre, çocuğu bağımlı olarak tutma eğilimi daha yaygındır ve bu yüzden de sınır-durum kişilikleri narsistik kişiliklerden sayıca daha çoktur[16].

Masterson narsistik kişilikleri iki kategori halinde ele alır. Birinci grup, çocuğun kendi gerçek benliğinin ortaya çıkması ve kendini ifade etmesinden çok, ana babadan gelen idealize etme yansıtmalarına karşılık veren, savunmaya yönelik sahte bir benliğin varlığıyla karakterize olur. Bu kişilik, büyüklenmeci, teşhirci narsisti gösterir ve temel beklentisi şu şekilde formüle edilebilir: "Ben mükemmelim, ancak senin bunu doğrulamana ihtiyacım var." Masterson'un tanımladığı ikinci grupsa, kendi annebabalan teşhirci, büyüklenmeci narsist olan kişiler arasında gelişir. Bu anne-baba, idealize etme gereksinmeleri için bir araç bulmaktan çok, kendi büyüklenmeci benlikleri için bir ayna bulma çabasındadır. Bu durum şöyle formüle edilebilir: "sen mükemmelsin ve ben de senin bu özelliğinin bir parçası olabilirim." Bu durumda Masterson'un "gizli narsist" (closet narcisist) adını verdiği kişilik tipi ortaya çıkar. Çocuk, nesneyi (anne-baba) idealize etmekte, nesnenin ihtişamı içinde kendisinin de

16) Melanie Klein'da, paranoid endişe bebeğin aşın derecede saldırgan duygularına bağlıdır. Burada, bazı nesnelerin idealize edilmesi, aslında bu nesnelerden gelebilecek "takibat korkusu"na bağlıdır. Masallardaki iyi peri büyükanne, bu tür bir idealizasyonu gösterirken, cadı üveyanne büyümek isteyen çocuğu tehdit eden "bağlayıcı anne"yi, aynı zamanda, çocuğun saldırganlık duygularının "iyi anneyi tahrip etmeden" kanalize edilebilmesi için üretilmiş bir çözümü gösterir. Buradan yola çıkarak Masterson'un, masal çözümlemelerine ulaşabiliriz. Edebiyat incelemesi açısından da, bu tür bir savunmayı kullanan karakterlerin ele alınması mümkündür

parladığını hissetmektedir. Böylece, çocuğun yansılanma gereksinimi dolaylı bir biçimde karşılanacaktır. Bu grubun bir alt türü, başlangıçta yaşanan bir idealizasyon aşamasından sonra, "çocuğun büyüklenmeciliği"nin anne-babasının saldırısına uğraması, bu durumda "grandioz" duyguların "yeraltına" çekilmek zorunda kalması hali ile karakterize olur. Bu tür narsistler gizli bir "büyüklenmeci benlik" ve "her şeye gücü yeterlik fantezileri" geliştirmekle birlikte, dış dünyada çekingen görünebilirler. Hatta kendilerini başkaları için feda eden kişilikler ve aziz figürleri olarak ortaya çıkmaları da mümkündür. Bu tür narsist idealize etme transferansını kendisini özel, seçilmiş bir kişi olarak hissetmek için başlatır. Benzer bir dış tablo çizen "sınır-durum kişiliği" ise, idealize etme ilişkisini "kendisine bakılması" için başlatır, bağımlı, başkalarına yapışıp kalan bir kişilik türü olarak gözükür (Klein, 321-22)[17].

Klein'la başlayıp Masterson'a kadar uzanan nesne ilişkileri kuramcılarından sonra, çağdaş psikanalizin bir diğer büyük ismi olan Heinz Kohut'a değinmek yararlı olacaktır. Kohut, daha önce sözü edilen nesne ilişkileri kuramcıları gibi preoidipal dönem patolojileriyle ilgilenmekle birlikte, yaklaşımının farklılığı nedeniyle, hem bu gruptan, hem de psikanalizin ana akımından ayrılır. Kohut'un düşünceleri zaman içinde gitgide daha farklılaşmış ve izleyicilerine göre, belirli bir noktada tıkanmış olan psikanalizi yenilemiştir. 1971 yılında yayınlanan ***Kendiliğin Analizi*** ve 1977 yılında yayınlanan ***Kendiliğin Yeniden Yapılanması*** adlı çalışmalarıyla, Kohut, o zamana kadar geçerli olan ana psikanaliz akımından uzaklaşmış, nesne ilişkileri ekollerinin gö-

17) Buradan yola çıkılarak, Masterson'un kavramlarının Üçüncü Güç Psikojisi'nin geliştirdiği savunma yöntemleri çerçevesinde ele alınıp alınamayacağı konusu tartışılabilecektir

rüşlerinden farklı ve daha radikal bir yaklaşımla, insanın ruhsal yapısını yeniden tanımlamaya girişmiştir[18].

Kohut en önemli yapıtı olan ***Kendiliğin Yeniden Yapılanması***'nda, narsistik kişiliklerin oluşumunu açıklayan ve bu patolojiye bağlı olarak ortaya çıkan sorunların iyileştirilmesinde kullanılacak kuramsal bir çerçeve çizmiştir. Kohut'un erken dönem görüşlerine göre, "benlik" ya da kendilik, zihinsel yapının içeriğini oluşturur; yani id, ego ve süperegonun içinde bulunan temsili unsurları kapsar. Kohut bu geçiş evresinin özelliklerini, "terimin dar anlamıyla benlik psikolojisi" olarak tanımlamıştır (Kohut, 1971). Yazarın görüşleri daha sonra bazı değişiklikler geçirmiş, Kohut'un "terimin geniş anlamıyla benlik psikolojisi" adını verdiği bir tanıma ulaşılmıştır. Bu tanıma göre, "benlik" (kendilik) içinde kendisini oluşturan unsurlara ait dürtü ve savunmaların da bulunduğu bir üst-sistem olarak nitelenebilir (Kohut, 1977). Yine bu tanım çerçevesinde, narsistlerin "benlik"lerindeki sorunlar iki kategoriye ayrılabilir. Bunlar, çocuklukta ortaya çıkan "kişilik kusurları" ve bunların üzerine gelen "ikincil yapı oluşumlarına ilişkin kusurlar"dır. Daha sonra görüleceği gibi, bu iki tür kusur, sırasıyla, çocuğun annesiyle kurduğu "yansılama dönemi" ilişkilerinin[19] ve babasıyla kurduğu "idealize etme dönemi" ilişkilerinin[20] sorunlu yaşanması nedeniyle ortaya çıkan ve kişiliğin özünü etkileyen so-

18) Kohut, Freud'dan, çocuğun asıl olarak sağlıklı bir varlık olduğuna ve bu sağlıklılığı sürdürmek isteğinin varlığına olan inancıyla ayrılır. Bu açıdan Üçüncü Güç Psikolojisi'ne yaklaşmaktadır. Kohut'a göre, dürtüler çocuğun yaradılıştan getirdiği birincil güçler olmaktan çok, benliğin dağılmasına karşı oluşturulan ikincil ürünlerdir.

19) Çocukla anne arasındaki sembiyotik ilişkinin geçerli olduğu bu dönemde, annenin olumlayıcı davranışları, çocuğun yaşama isteği ve sevinci hisseden, kendisini değerli ve sevilir bir varlık olarak algılayan bir kişiye dönüşmesine olanak verir.

20) Anneyle çocuk arasındaki ilişkinin belirli bir noktasında baba devreye girerek çocuğu bağımsızlaştırır, bu arada ona hayata ilişkin idealler ve hedefler oluşturma yeteneğini kazandırır. Babanın yardımı, çocuğun sembiyotik evreden bağımsızlaşması için hayati önem taşımaktadır.

runlardır. Bu tür sorunlara karşı kişiliğin geliştirdiği iki savunma aracı vardır: benliğin içindeki kusurları kapatmaya yarayan "savunma yapıları" ve kusurları kapatmaktan çok telafi etmeye çalışan "telafi edici yapılar". Benliğin ikili yapısı içinde, "idealize etme dönemi"ne ait olan, telafi edici yapılar, diğer yapıyı, yani "yansılama dönemi"ne ait sorunların etkisini azaltmakta kullanılır. Örneğin, yansılama dönemine ait olan, yani "kişinin kendisini göstermekten aldığı hazla ilgili evre"ye ilişkin sorunlar bir diğer deyişle anneyle ilgili sorunlar, ideallerin gerçekleştirilmesi yoluyla, yani babayla olan ilişkinin olumlu özelliği sayesinde kazanılan öz-saygı aracılığıyla aşılabilir. Yani anneyle ilgili sorunlar, babayla kurulmuş olan ilişkinin sağladığı dengeleyici unsurlarla giderilebilir.

Kohut'un kuramına göre, annenin çocuğun sağlıklı "teşhircilik eğilimleri"ne, yani kendisini ortaya koyma ve beğenilme gereksinimine uygun bir karşılık verememesi, çocuğun "erken dönem teşhirciliği"nin arkaik bir formunda takılıp kalmasına neden olur; çünkü benliğinde bu konudaki problemlerin yüceltme yoluyla aşılmasına olanak verecek yapılar henüz ortaya çıkmamıştır. Bunun sonucu olarak, göstermeciliğin aşırı derecede baskılanmasından, abartılı ve aşırı davranışlara, cinselliğe ilişkin aşırılıklara ve bunlarla ilgili fantezilere varana dek, bir dizi patolojik oluşumun ortaya çıkması mümkündür. Kişiliğin katı ve "ya hep-ya hiç" türü savunma yapıları geliştirmesi de, bu döneme ilişkin sorunların bir belirtisi ve sonucudur. Babayla kurulan ilişkinin belirlediği "telafi edici yapılar"ın anneyle olan ilişkide ortaya çıkan sorunları, yani "benliğin (kendilik) özünde meydana gelen kusurlu bölüm"ü kapatmak için zamanından erken gelişmesi de, sorunlu bir durumu ifade eder. Benlikte bulunan temel bir sorunun zamanla nötralize edilmesi, birincil düşünce süreçlerinin egemenliğindeki bir aşamadan, ikincil düşünce süreçlerinin ha-

kimiyetindeki faaliyet alanlarına geçilmesi, örneğin, anneden yeterli karşılığın alınmaması nedeniyle çarpılan "göstermecilik eğilimleri"nin, "içselleştirilmiş idealler"le, söz gelimi sanatsal bir faaliyette başarı kazanılarak dengelenmesi, gerçekleştirilmesi kolay olmayan bir iştir; ve bu amaçla kullanılacak ego yapılarının gelişmiş olmasını zorunlu kılar. Bu tür yapıların kazanılması "sorunların derinliğine işlenmesi", "dönüştürücü içselleştirme"[21] gibi psikolojik mekanizmaların işletilmesi yoluyla sağlanır; bunun başarılması için gereken koşulsa, kişinin sorunlarına ilişkin zihinsel bir içgörü kazanmasından çok, sorunlu yapıların tedrici bir biçimde iyileşerek yeniden içselleştirilmesiyle, ruhsal yapının olgunlaşmasıyla mümkündür. Burada, tedaviyi yürüten analist bir benlik-nesnesi işlevi görür, iyileşmenin sağlanması, analistle "danışan"ın (hastanın) ilişkilerinin yolunda gitmesini gerektirir; yani analist danışanın kendisine yansıttığı rolleri anlamalı ve çocukluk dönemine ait ilişkilerin, kendi üzerinden, ancak daha düzgün bir biçimde yeniden yaşanmasına olanak vermelidir. Kohut'un tanımladığı karakterlerin en belirgin özelliklerinden biri, kişiliğin dağılmasına ilişkin bir kaygının varlığıdır. Hastalık hastalığı ve fobilerin önemli ölçüde bu kaygıyı yansıttığı kabul edilmektedir.

Benlik-nesnesinin çocuğa yönelik davranışları, çocukta benliğin özü biçiminde niteleyebileceğimiz unsurun ortaya çıkması için yeterli olamamış, yani "fallik-göstermeci dönem"e ilişkin yapılar tam oluşamamış, buna karşılık, ana-babayla kurulan ilişki "temel hırs ve idealler" olarak niteleyebileceğimiz yapının ortaya çıkmasına olanak vermişse, çocuğun kendi benliğini ideallere vakfedebilmesi, hattâ ihtiyaç duyulduğu zaman feda edebilmesi

21) Bu terim, terapistle kurulan aktarım ilişkisi içinde, sorunlu ilişki ve unsurların ele alınarak daha olumlu bir niteliğe kavuşturulmasını, daha sonra bu ilişki ve unsurların tekrar içselleştirilmesi yoluyla ruhsal yapının iyileştirilmesini ve sağlamlaştırılmasını ifade eder.

söz konusu olabilecektir. Bunun tersine, maddi ve dünyevi zafer peşinde koşup, bu uğurda benliğinin özünden vazgeçen insanlar da söz konusu olabilir ki, bu durum, bir insanın başkaları için kurban düşmeyi kabul etmesinden daha ağır bir patolojiyi gösterir; çünkü yaşamın anlamsızlaşmasını ifade eder. Buradan yola çıkarak, toplum uğruna fedakarlık yapabilen insanların ve bu tür kişilikleri canlandıran yazınsal karakterlerin, idealizasyon evresinde daha az sorun olan, ancak öz-göstermecilik olarak niteleyebileceğimiz "anneyle ilişkiler evresi"nde sorunlar yaşamış kişiler olabileceğini varsayabiliriz.

Kohut, benlik-nesnelerinin çocukla "duygudaşlık" ilişkisi kuramamaları ve çocuğun benliğinin sağlıklı bir biçimde ortaya çıkamaması durumunda, dürtü isteklerinin ve bunlara ilişkin belirtilerin benliği istila edeceğini söyler. Kohut'a göre, optimal koşullarda, benlik, klasik psikanalizin öngördüğü çatışma duygusundan uzak bir oluşumdur. Yani doğuştan getirilen saldırganlık ve benlik-nesneleriyle kaçınılmaz biçimde ve kendiliğinden ortaya çıkan bir mücadele hali söz konusu değildir. Klasik dürtü çatışması durumunun ortaya çıkması, ebeveynin, özellikle annenin, çocuğun doğal taleplerine uygun karşılığı verememesi sonucunda, benliğin gelişememesi, buna bağlı olarak, zaten yeterince gelişememiş olan bu benliğin, "benlik-nesnesi"yle ilişkisinin geçirdiği sarsıntılar çerçevesinde, parçalanma tehdidi altında kalması halinde söz konusu olur. Bu durumun bir sonucu narsistik öfke iken, diğer taraftan, benliğin kurulamamasından kaynaklanan depresyondan kaçınmaya yönelen çocuk, benlik-nesnesiyle ilişki kurmak yerine, oral, anal ve fallik duyu etkilerine yönelerek avunma yoluna gider. Bu duyular aracılığıyla yaşanan canlılık hissi; kişide benlik-nesnesiyle ilişki kurduğu yolunda bir illüzyon yaratarak geçici bir rahatlama sağlar. Bu durumda, benlik (kendilik) sorunu

olan kişilerin "eyleme vurma" (acting out) olarak nitelendirilebilecek olan cinsel aşırılıklarını, ya da aşırı yemek yeme, içki içme, uyuşturucu kullanma gibi davranışlarını, Winnicott'un tanımladığı "geçişlilik olgusu" kavramı çerçevesinde yorumlamak mümkündür. Buna göre, sapkın eylemin yarattığı izlenim, geçici bir süre için, yokluğundan acı çekilen benlik-nesnesiyle bağlantı kurmaya olanak sağlar. Kohut'un bu alanda sağladığı açılımlar ve kuramsal bilgi, hem gerçek yaşamda, hem de yazında karşılaştığımız birçok karakterin anlaşılmasında önemli rol oynamaktadır[22].

Kohut'un tanımladığı durumlardan biri de, "idealize edilen benlik-nesnesi"yle[23] (babayla) sağlıklı bir biçimde birleşmek isteyen çocuğun, bu beklentilerinin karşılanmaması durumunda, idealize edilen ebeveyn imagosunun parçalanması ve bu imagoyla birleşme isteklerinin cinselleşerek, sözü edilen parçalanmış unsurlara yönlenmesi durumudur[24]. Bu bakımdan, kişilik bozuklukları denilen ve preoidipal dönemden kaynaklanan sorunlarda, dürtüler, "dağılma ürünleri" olarak ortaya çıkar ve amaçları kendi spesifik hedeflerine ulaşmak değil, "benlik-nesnesi"yle birleşmeye yönelik beklentiyi tatmin etmektir. Eşcinsellik ve sado-mazoşizm de içinde olmak üzere, bir grup cinsel yönelimin işlevi bu kapsamda açıklanmaktadır. Yani cinselleşmiş görünen bir grup davranış, aslında cinsel olmayan bir amaca,

22) Kohut, çağdaş insanı ve yazınsal karakterleri değerlendirirken "suçlu adam" ve "trajik adam" ayırımını yapar. "Suçlu adam" oidipal çatışmaya bağlı dürtü sorunları yaşayan, temel endişesi hadım edilme endişesi olan kişidir; bir diğer söyleyişle bir nevrotiktir. "Trajik adam"sa daha eski bir döneme ait sorunlar yaşar, kendisini bir varlık merkezi olarak algılama güçlüğü çeker ve asıl sorunu benliğinin dağılmasına yönelik bir endişedir; bu karakter "kişilik bozukluğu" olarak tanımlanan kategoriye girer.

23) Barbara Saphira'ya göre, Kohut'un "idealize edilmiş benlik-nesnesi" kavramı ile, Kernberg'ün "ayrışmamış ideal benlik ve ideal nesne imgeleri" birbirleriyle örtüşen kavramlardır (Saphira, 132).

24) Bu durum, kendilik'in bütünlük kazandığı oidipal dönemden sonra meydana gelebilen "dürtü gerilemesi" hallerinden farklıdır. Bu ikinci durumda, narsisistik kişiliklerde görüldüğünden farklı olarak, benliğin parçalanması söz konusu değildir.

"benliğin bütünleşmesi için ihtiyaç duyulan bir kişiye yönelen birleşme çabası"na ilişkindir.

Narsistik kişilikte temel sorun benliğin güçsüzlüğüdür; bir diğer deyişle, bu benlik bütünlüğünü ve sağlamlığını bir benlik-nesnesine dayanmak suretiyle sağlar. Bu tür kişilerin psikoterapi içinde kurdukları transferans ilişkisi de bu nedenle "benlik-nesnesi transferansı" adını taşımaktadır. Bu tür bir kişiliğin iyileşmesi ise, benlik-nesnelerinin sağlıklı psikolojik yapılara dönüşmesi, böylece dışarıdan bağımsız olarak işlevsellik kazanan, bireyin hem girişimlerde bulunma, hem de hedeflerini gerçekleştirme açısından yeterli bir kişilik yapısı geliştirmesiyle mümkün olur.

Kohut'un kurduğu sistemde, saldırganlık güdüleri, benliğin parçalanma eğilimlerine karşı geliştirilen bir tepkiyi ifade eder; bu tepkiler dürtü seviyesinde ortaya çıkar görünmelerine karşın, preoidipal sorunlara ilişkin bir içerik taşırlar[25]. Kohut'a göre, benlik sorunu olan kişilerde, dürtülerin işlevi, bir benlik-nesnesi ilişkisi kurmak suretiyle hasarlı benliği iyileştirmektir (Akhtar, 337). Benlik-nesnesinden ayrılmanın yol açtığı parçalanma tehdidi şiddetli endişe duygularının bilince ulaşması sonucunu verir. Burada, kişinin çevreyle başa çıkma yeteneği önemli ölçüde zayıflamıştır. Yer ve yön bulma güçlükleri, genel olarak bu tür bir çatışma halinin etkisiyle ortaya çıkmaktadır. Bu durumda kişi yeni uğraşlar ve yönelimler de geliştiremeyecektir; ruhsal enerjinin çok büyük bir bölümü benlik-nesnesinin kaybından kaynaklanan kaygıları yatıştırmaya ayrıldığı için, başka işlere yöneltilebilecek enerji miktarı fazla değildir.

25) Agresyonun rolü Kohut ve Kernberg'ün narsistik karakter tanımlamalarında birbirinden farklılık gösterir. Kohut, analistin idealizasyonunu, gelişimi durmuş sağlıklı bir evreye zorunlu bir gerileme olarak görürken, Kernberg bu idealizasyonu bir direnç olarak yorumlar

Kohut'un geliştirdiği iki kutuplu benlik[26] kuramının özellikleri ve benliğin oluşumuna ilişkin sorunlar kısaca şöyle özetlenebilir. Benlikte, biri çocuğun "yansılanma" gereksinimini ifade eden ve anneyle ilişkide etken olan ve diğeri çocuğun "idealize etme" gereksinimini ifade eden ve babayla ilişkide etken olan iki yapı vardır. Bu iki yapıdan birinde ya da ikisinde birden sorun olması, başta narsisizm olmak üzere, karakter patolojilerine yol açar. Birinci yapı, yani "yansılayan benlik-nesnesi"nin (mirroring self-object) başarısızlığı çocuğun "göstermecilik" (exhibitionism) alanındaki gereksinimlerinin karşılanamaması, buna bağlı olarak, cinselleşmiş teşhircilik eğilimlerinin, büyüklenme (grandiosite) iddialarıyla birlikte ortaya çıkması sonucunu verir. Bu duyguların ifade edilmesinde idrar ve dışkılama işlevleri ile erkeklik organının öne çıkarıldığı bir sistemin meydana gelmesi söz konusudur. "İdealize edilen benlik-nesnesi"nin çocuğun özdeşleşme gereksinimlerini karşılayamaması durumundaysa kişilikte "röntgencilik"le ifade edilebilecek biçimde, idealize benlik-nesnesini ele geçirme ve yetişkinlik gücünün simgesi olarak algılanan penis, meme gibi bedenin bütünlüğünden ayrılmış parçalara yönelik özel ilgilerin geliştirilmesi söz konusu olur. Her iki durumda da, narsistik yaralanma ve bunu

26) Anneyle kurulan yansılama ilişkisini ve babayla kurulan idealizasyon ilişkisini temsil eden tamamlayıcı benlik yapıları. Kohut'a göre benlik iki kutupludur. Bir kutup kişinin yetenek ve marifetlerini, diğeri hedef ve ideallerini gösterir. Bu iki kutbun ortaya çıkmasında, çocuğun gelişmesi sırasında, grandioz benliğinin ve anne-babasına ait imagoların entegrasyonu rol oynamaktadır. Narsisizm bu benlik yapısındaki eksikliklerden kaynaklanır. Burada bir çatışma değil, bir eksiklik durumu vardır. Kohut'un bu formülasyonuna bazı benlik psikolojisi uzmanları karşı çıkmaktadır. Kohut ***Benliğin Yeniden Restorasyonu***'ndan itibaren narsistik libido terimini kullanmak yerine, benlik-nesnesine yönelik bir ilişkiden söz eder. Çocuğun, annesinin kaçınılmaz yetersizliklerine karşı geliştirdiği grandioz benlik ve idealize ebeveyn imgesi temel narsisizmle ilgili oluşumlardır. Bu döneme ilişkin göstermecilik ve grandioz eğilimlerin anneden gelecek uygun karşılıklarla yumuşatılması, bu arkaik yapıyı yavaş yavaş yetişkin kişiliğine dönüştürecektir.

izleyen depresyonla mücadele çabası öne çıkmaktadır. Bu anlamda, cinsel sapkınlık olarak nitelenen ilişkilerin, aslında kişinin içinde yetiştiği aile modelinin cinselleşmiş bir kopyasını oluşturduğu, büyüklenmeci (grandioz) benlikten ve idealize nesneden unsurlar taşıyan bir sistem olduğu söylenebilir[27]. Bu görüşlerin, nesne ilişkileri kuramcılarının, örneğin Kernberg'den etkilenen ve özellikle erkek eşcinselliği konusunda en önemli araştırmacı olarak kabul edilebilecek olan C. Socarides'in görüşleriyle (Socarides, 1978, 91) benzerlikler taşıdığını kaydetmek de yerinde olacaktır[28].

Burada, Kohut'un tanımladığı narsistik kişilik tiplerinin kısaca ele alınması yararlı olacaktır. Bunlardan ilki "yansılanma açlığı çeken" kişilik tipidir ve kendisini teşhir etme ve başkalarının hayranlığını kazanmaya yönelmesiyle dikkat çeker. Bu davranışın nedeni, kişinin içten içe yaşadığı değersizlik duygusudur. Diğer bir tip "idealize etme açlığı çeken" kişiliktir; hayranlık duyabileceği kişileri arar ve bu kişilerden duygusal kaynak sağlamaya çalışır. Üçüncü karakter tipi olan "alt-benlik kişilikleri" ken-

27) Kohut'un kurmuş olduğu model, psikolojik sağlık ve sağlıksızlığı oidipal ve preoidipal zamanlardan kaynaklanan sorunların varlığına ve derecesine göre tanımlayan bir sistemdir. Bu sistemde, Freud'un tanımladığı oidipal dönemden kaynaklanan sorunlar "yapısal sorunlar" olarak adlandırılır; yapısal sözcüğü ile, sağlıklı bir benliği (kendilik) olan kişinin, aynı cinsten ebeveyniyle girıştiği çatışmanın sonucu olarak yaşadığı id, ego, süperego çatışmaları kastedilmektedir. Bir diğer söyleyişle, Freud'un "yapısal kuram"ı nevrozları ele alır. Buna karşılık, benliklerinin oluşumunda sorunlar, "eksik ve kusurlar" olan kişilerin karşılaştıkları problemler, genel olarak "kişilik bozuklukları" olarak adlandırılan gruba girer; bu sorunların varlığı, sağlıklı bir benliği olmayan kişinin, zaten zayıf olan benliğini daha fazla güçsüz düşmekten ve parçalanmaktan korumak için girıştiği çabaları gösterir. Kohut'un oidipal dönemi klasik psikanalizin yorumladığından farklı bir biçimde yorumladığı da anımsanmalıdır. Kohut'un sisteminde oidipal dönem, klasik psikanalizde tuttuğu kadar önemli bir yer tutmaz. Konuya sanat-edebiyat eleştirisi açısından bakıldığında ise, Kohut'un tanımladığı bu kişiliklerin edebiyat yapıtlarında karşılık düştükleri karakterlerin bulunması ve çözümlenmesinin, çağdaş edebiyat eleştirisine ciddi açılımlar ve derinlik kazandıracağı açıktır.

28) Bu konuda daha kapsamlı okumalar için C. Socandes ve Vamık Volkan'ın yapıtlarını öneriyorum.

dilerine benzer başka kişiliklerle ilişki kurarak varlıklarını doğrulatmayı amaçlarlar. Dördüncü karakter tipi "birleşme açlığı çeken" kişiliklerdir. Bu karakter tipi başkalarını kontrol ederek içsel yapı eksikliklerini gidermeye çalışır. Kohut'un tanımladığı beşinci karakter tipi ise "ilişki kurmaktan kaçınan" kişiliktir. Bu karakter, kendi yakınlık kurma ve sevgi gereksinmelerinin şiddetinden korkarak her türlü yakınlıktan uzak durmaya çalışır (Kohut ve Wolf, 1978). Bu karakterlerin gerçek hayatta olduğu kadar, edebiyat yapıtlarında gördüğümüz kişilikler arasında da önemli bir yer tuttuğunu söylemek yerinde olacaktır. Dolayısıyla, bu konuda var olan bilgilerin, edebi yapıtları anlayışımıza derinlik kazandıracağı kuşkusuzdur. Örneğin, Kohutçu bir perspektiften bakıldığında, Amerikan romanında sık rastlanan ve cinsel aşınlık/içki/uyuşturucu bağımlısı kişiler kadar, 19. yüzyıl Rus romanının kimi karakterleri de, benlik dağılması tehdidi karşısında endişelerini "eyleme vuran" kişilikler olarak görülmektedir. Kohut'un tanımladığı narsistik karakterlerin, Üçüncü Güç Psikolojisi'nin tanımladığı savunma yöntemlerini kullanan kişiliklerle ne ölçüde örtüştüğünü görmek de ilgi çekici olacaktır. Bu konuda, örnek olarak, Kohut'un tanımladığı "ilişki kurmaktan kaçınan karakter"in, Üçüncü Güç Psikolojisi'nin "çekinik" (withdrawn) karakteriyle özdeş sayılması gerektiği söylenebilir.

Son olarak da şu belirtilmelidir: Kohut'un geliştirdiği rüya kuramı, rüyanın, Freud'un "manifest rüya" ya da "açık rüya" olarak adlandırdığı kısmı üzerinde durur ve bu açıdan klasik rüya yorum tekniklerinden ayrılır. Bunun dışında, Kohut, rüyanın yöneldiği amaçlar açısından da, Freudcu okulların kabul ettiklerinden farklı kavramlar geliştirmiştir. Bu durum, özellikle, daha sonra göreceğimiz "benlik durumu" rüyaları açısından belirgin-

dir. Kohut'un geliştirdiği bu kavramsal ilerleme, hem psikoterapide, hem de edebiyat eleştirisinde önemli açılımlar sağlayacak niteliktedir.

Çağdaş psikanalize yön veren isimler arasında Fransız psikanalisti Jacques Lacan'ın önemli bir yeri vardır. Yazdıklarının anlaşılmasının güçlüğü yüzünden eleştirilen Lacan, özellikle felsefeyle bağlantılı, metaforik bir yaklaşım geliştirmiştir. Lacan'ın görüşleri, nesne ilişkileri kuramları ile benlik psikolojisi kuramlarının sağladığı kavram ve bulgularla önemli ölçüde örtüşen, ancak terminolojik açıdan farklı bir yapıya sahiptir. Lacan, daima, Freud'un öğretisine bağlı kaldığını savunmuş, kendi öğretisini Freudcu bir "özüne dönüş hareketi" olarak nitelemiştir. Bununla birlikte, çağdaş psikanalistlerin büyük çoğunluğu Lacan'ın Freudcu sayılamayacağı görüşündedir. Lacan'la ilgili okumalar sırasında dikkat edilmesi gereken önemli bir konu vardır: Fransız düşünür, kullandığı kavramlara tam bir açıklık getirmeyi reddettiği gibi, bu kavramlara yüklediği anlam zaman içinde değişmiş, dolayısıyla aynı sözcükle ifade ettiği şey, Lacan'ın içinde bulunduğu döneme göre, farklı anlamlar taşımıştır. Lacan'la ilgili çalışmaların, bu bilginin ışığı altında yapılması zorunludur.

Jacques Lacan, "bilinçaltının bir dil gibi yapılanmış olduğunu" öne sürer. "Bilinçlilik hali"ne göre bir "öteki"ni simgeleyen bilinçaltı, rasyonel süreçlere müdahale ederken, biyolojik dürtülerin değil, dilbilime özgü izleklerin etkisi altındadır. Saussure ve Jacobson'un dilbilim kuramlarından etkilenen Lacan, Freud'un geliştirdiği görüşleri metaforik bir sistem içinde yeniden değerlendirir. Baskılamaya uğramış ve kendisini semptomlarla ifade eden bilinçaltının dili, bilinçli egoya yabancıdır. Bu yüzden, bilinçaltı, Lacan tarafından "Öteki'nin konuşması" olarak

nitelenmiştir; bu çerçevede, insan istekleri de "Öteki'nin istekleri"dir (J. P. Muller, 364).

Lacan'ın büyük 'Ö' harfiyle gösterdiği "Öteki", çoğu zaman bireylerin üzerine yansıtılmasına karşın, tek bir bireyi ifade etmez; ancak bir tümel de değildir. Öznelerarası ilişkinin, anlam ve yapılanmanın mümkün olmasını sağlayan bir alandır. Bu alan, bütün "ben-sen ilişkileri"ne perspektif kazandıran, her türlü ikili ilişkinin gerçekliği açısından karar vermeye olanak sağlayacak bir değerlendirme yeridir. Lacan'a göre, bir ikili ilişkide yalan söylenip söylenmediğinin anlaşılması, bu ikiliyi yargılayacak bir üçüncü pozisyon aracılığıyla mümkündür. Çünkü, yalan söylemek, konuşanın "gerçeğin perspektifi"ni de hesaba katmasını gerektirir; bu Öteki'nin perspektifidir. Bu nedenle, Lacan, Öteki'yi "gerçeğin tanığı" olarak nitelemiştir.

Bilinçaltı, başka bir yerden aldığı bir şeyi dile getirir ve bu esas olarak "Öteki'nin isteği"dir. İstek, Öteki'nin yapılandırdığı "öznelerarası alan"da, dil ve bilinçaltı alanında ortaya çıkar. Anne-çocuk ilişkisinin oluşturduğu izlekte, birisinin isteği diğerinin isteğiyle biçimlenir ve bu istek bilinçaltında yapılanır. İsteğin bir başkasının isteği olması hali, hiçbir zaman tümüyle çözülmez; tekrarda ifadesini bulan ve göstergeler aracılığıyla varlığını sürdüren bir özellik taşır.

Lacan, Freud'un keşiflerini "ex-centric" terimiyle ifade ettiği ve merkezleri çakışmayan, aynı zamanda daha büyük ve tek bir çemberin içine alınamayan çemberler olarak tasvir eder. Buradan yola çıkılarak, "bütün insan" diye bir şeyin olamayacağı, bireyin içindeki bütünsellikten bahsedilemeyeceği öne sürülmüştür. Lacan'a göre, bilinçaltının öznesinin neden olduğu yanlma/bölünme yüzünden böyle bir bütünlüğün kavranması mümkün değildir. Öte yandan, bilinçliliğin kendisini bir bütün ola-

rak algılaması, çocuk gelişiminin "aynalama evresi" denilen aşamasında egonun ortaya çıkmasına bağlıdır. Çocuk, dilbilimsel olarak yapılanmış bir sosyal ortama doğar ve bu ortam içinde "ben" bilincinin ortaya çıkması, çocuğun annenin isteğinin bir nesnesi olmasıyla mümkündür. Daha ana rahmindeyken annesinin fantezilerinin nesnesi olan insan yavrusu, görsel açıdan erken gelişmiş olmasının yarattığı etkiyle, insan bedenini bir geştalt olarak algılayacağı ve bu bedenle özdeşleşim ilişkisi kuracağı, psikolojik bir ayrıştırma evresine girer. Lacan, 8. ve 18. aylar arasında, bebeğin kendi görüntüsünü aynada tanıyabileceğini, bu tanımanın ve tanınan imgeyle kurulan özdeşleşim ilişkisinin, ego adını verdiği formel bir yapının oluşmasına yol açacağını öne sürmüştür. İster gerçek bir aynada olsun, ister annenin gözündeki yansılamada olsun, bebek bu görüntüde bir bütünlük, birlik ve kontrol duygusu bulur; bu duygu, insan yavrusunun "erken doğmuş olması" yüzünden kendi bedeni üzerinde kontrol kuramamasından kaynaklanan duygunun tersidir. Sözü edilen birlik fikri, bebekte, bunun anneyi memnun eden bir durum olduğu duygusunu uyandırır. Bu, bir şeyin bir başkası tarafından istendiği için öyle olduğu ve kişinin statüsünün bir başkasının isteği tarafından belirlendiği ve desteklendiği bir durumu ifade etmektedir. Bir diğer söyleyişle, yansılama süreci özdeşleşimlerin güçlenmesine olanak verir; bu özdeşleşim yalnızca ego ile kişinin kendi imgesi arasında değildir, aynı zamanda egoyla dünyadaki diğer nesneler arasında da meydana gelir. Ego, yansılama suretiyle bütünlük, süreklilik ve "bir varlığı olma" özelliklerini alır; aynı zamanda, kendisine ait kıldığı bu özellikleri dünyadaki diğer nesnelere yansıtır. Lacan'ın tanımladığı ego öncelikle bir "beden egosu"dur ve bir "yüzeyin yansıtılmasıdır". Bu ego, bedenin imgesi içinde ortaya çıkar ve bir bilinçlilik "ızgarası"

olarak dışarıya yansıtılır. Bir ızgaraya benzetilen bu imge oluşturma alanı, "ben"in, yaşanan deneyimlerin oluşturduğu anlatıyı koordine ettiği, deneyimlere ilişkin temsili unsurlan çarpıttığı, ancak kendi önemini vurgulamak suretiyle, bireyin kontrol ve etkinlik duygusunu arttırdığı, bir sahne oluşturmaktadır.

Lacan, bebeğin, aynadaki görüntüsü tarafından ele geçirildiğini, narsistik anlamda kendi kendisinden etkilendiğini söyler. Öte yandan, imgenin bir başkasından gelmesi, bir başkası olarak ve "orada" olarak algılanması, kimlik konusunda bazı karmaşalann devam ettiğini gösterir. İki buçuk yaşına ulaşana dek, çocukların kendilerini başka çocuklarla karıştırmaları, örneğin bir başka çocuk düştüğü zaman ağlamaları bundandır[29]. Bu aşamada, çocuk, rekabetçi saldırganlık duygularını kontrol altına almak ve öz-saygısını sürdürmek ihtiyacındadır. Lacan, egonun oynadığı role de dikkat çeker: ego, çocuğun zihninde bütünlük ve birlik fikrini taşıyan hayali bir kimlik duygusunun yapılanmasında dinamik bir rol oynar; aksi halde çocuk bedensel parçalanma duygularını yaşayacaktır (Muller, 368)[30]. Ego hem kendi içinden, hem de dışardan gelen ve bütünlük fikrini tehdit eden unsurlara karşı, anne-babanın ve başkalarının istekleriyle özdeşleşerek, –kendi isteklerinden ise, inkar ederek, bastırarak ve yansıtarak kaçınmak suretiyle– bütünlük duygusunu korumaya çalışır[31]. Saldırganlık, egonun bütünlüğüne ilişkin bir tehdidin ortaya çıkması halinde, tehditte bulunanın parçalara ayrılmasına

29) Aynı konuda Kembergcü bir yaklaşım için, bkz. Vamık Volkan.

30) Beden egosunun dağılmasına ilişkin Kohutçu görüşler, Sait Faik'in ***İpekli Mendil*** öyküsü analiz edilirken ele alınacaktır. Kohut ve Lacan'ın görüşlerinin bu açıdan benzerlik taşıdığına dikkat edilmelidir.

31) Lacan'ın bu görüşü, ego psikolojisi kapsamında ele alınan bir başka önemli yazarın, Lichtenstein'ın görüşleriyle karşılaştırılabilir. Lichtenstein, kimliğin, çocuğun üzerine "mühürlendiğini", herkesin belirli bir kişilik teması'na göre hareket ettiğini söyler. Bu kişilik temasına aykırı hareket etmenin ya da kişilik temasına uyamamanın yarattığı ciddi sorunlar vardır.

yönelik bir davranış biçiminde kendisini gösterir. Bu açıdan, özdeşleşme kavramı çerçevesi içinde ve bu kavrama bağlı ikincil bir konu olarak ele alınmalıdır. Lacan bu durumu narsistik bir durum olarak tanımlamaktadır. Kişinin kendi imgesine yaptığı narsistik yatırım, bu imge bir başkası tarafından tehdit edildiğinde, o başkasının parçalanması yönünde bir çabaya dönüşmektedir. Lacan'ın kimlik ve özdeşleşim konusundaki görüşleri de şu şekilde ele alınabilir: Lacan'a göre, bir öznenin kimliği, görüntüsüne ya da onunla ilgili bir süreklilik bilincine değil, ona ilişkin bir "gösterge"ye dayanır. Bu tür bir kimlik duygusu, sembolik bir kimlik duygusudur. Burada kişinin bir sembol tarafından belirlendiği, "birisi" olarak bir gösterge tarafından tanımladığı bir süreç söz konusudur. Bu "sembolik kimlik kazanma olgusu", kişinin kimliğinin başka göstergeler, anne-babanın atfettiği göstergeler tarafından bilinçdışı bir biçimde belirlendiği durumlarda da geçerlidir. Çocuklukta "anne-babanın özel davranma biçimleriyle gerçekleştirdiği bu belirlenme hali" herkes için geçerlidir; bu davranış ve sözler bilinçdışında Lacan'ın "ego ideali" adını verdiği bir tür sembolik istek haritası oluşturur. Ego ideali kişinin isteklerini kanalize etmesine olanak verir; Lacan bu kavramı "ideal ego" kavramıyla karşıtlık ilişkisi içinde ele almıştır. İdeal ego hayali bir özdeşleşimin, bilincin, aynada ya da bir başkasının bakışlarının aynasında yansıdığını gördüğü bir imgeyle özdeşleşmesinin ürünüdür ve yarışmacı bir kontrol kurma arzusu içinde, kişinin isteğinin kabulüne direnir. Hayali özdeşleşim, benzerlik temeline dayalı ve bir ya da her iki tarafın birden idealize edildiği, egoyu şişiren ikili bir ilişki biçimini ifade eder. Öte yandan, "hayali özdeşleşim", ancak aynalama evresiyle birlikte ve isim verme ve akrabalık ilişkilerinin belirginlik kazandığı dönemden sonra başladığı için, ilksel bir durum olarak değerlendirilemez.

Lacan'a göre, öznenin oidipalleşmesi, çatışma doğurmaktan çok yapısal oluşumlar üretir. Eğer, annenin öznenin oluşumundaki rolü, isteği ortaya çıkarmaksa, babanın rolü de isteği yapısallaştırmak ve Lacan'ın "baba metaforu" adını verdiği eylem hali içinde, sembolik olarak bireyleştirmektir. Metaforda bir gösterge bir diğerinin yerine geçmekte, "yerine geçilen metafor" işlevselliğini korumakta, ancak bu hal baskılanmış bir biçimde devam etmektedir. Baba metaforunda, babanın adı sembolik düzenin göstergesidir, bunun bir sonucu da ensest yasağının ortaya çıkmasıdır. Bu durum, anne-çocuktan oluşan ikilinin sona erdiğini ve bir üçlünün belirdiğini de gösterir[32]. Sembolleştirmenin bu şekilde yapılandırılması, Lacan'ın "phallus" adını verdiği kavramla bağlantı içindeki istek bileşiminin yerine geçer. Phallus "annede bulunmadığı hayal edilen şey"in imgesi olup, hayali özdeşleşimde, çocuk, anne için phallus anlamına gelir. Baba metaforunun yapısallaşmasıyla, çocuk phallus olmayı bırakır ve phallus "ötekinin isteğinin genel göstergesi" olarak baskılanır. Bu durumda, phallus bilinçdışında işlev görmeyi sürdürür; ancak, bunu "yer değiştirme" ve "yoğunlaşma" kurallarına uyan "bilinçdışı çağrışımsal göstergeler ağının içindeki bir gösterge" olarak yapar. Bu durumun bir sonucu olarak, çocuk yalnızca dilin değil, isteğin de bir öznesi olur ve artık yalnızca –hayali bir biçimde istekleriyle özdeşleşmiş olduğu– annenin ya da babanın isteğinin bir nesnesi olmaktan çıkar. Çocuk, ebeveyninin yokluğunu, artık kendisi istek duyan bir özne olarak yaşayabilir ve sembolize edebilir. Ancak, hayali özdeşleşimin mümkün olması, bir başka de-

32) Lacan'ın açıkladığı bu evreyi, Melanie Klein'ın kuramında yer alan ve yalnızca ikili ilişkinin bulunduğu paranoid-şizoid pozisyondan, üçlü ilişkinin bulunduğu depresif pozisyona geçiş aşamasıyla karşılaştırabiliriz. Rüya yorum kuramlarında da görüleceği gibi, ikili ilişki eşcinsel, üçlü ilişki ise heteroseksüel bir yapıyı ifade etmektedir. Bu açıdan, Lacan'ın, ikiliden üçlüye geçiş evresi, eşcinsellikten karşı-cinselliğe geçişi de simgeler, demek mümkündür.

yişle, çocuğun kendisini bir başkasının isteğinin tam ve tamamlayıcı nesnesi olarak kavraması, onun kendisini daha temel bir özdeşleşim olan "birisi" olarak tanımlaması temeline dayalıdır. Bir isim aracılığıyla "o kişi" olarak tanımlanmak, kişiyi "başka birisi olmamaya dayalı olarak" başkalarından ayıran, sembolik bir sisteme yerleşmektir. Akrabalık ilişkileri, cinsel roller, sosyal statü, görevler ve fırsatlar, Lacan'ın Lévi-Strauss'u izleyerek "sembolik düzen" adını verdiği bu sisteme dayalıdır.

Lacan'ın kuramsal düşünceleri arasında en çok önemseneni, insan deneyiminin üç alanı olarak adlandırdığı "hayali", "gerçek" ve "sembolik" boyutlara ilişkin görüşleridir. Daha önce ele alınan konular, daha çok "hayali boyut"un, yani, yansılama evresine, ikili benzeşmeyle yapılanmış deneyimlere, karşılıklılık durumlarına bağlı olan insan deneyimlerine dayanıyordu. Burada temel ilke benzerlik, bu benzerlik yüzünden sevme ya da sevilme ilkesiydi. Lacan'ın tanımladığı "gerçek" boyutu, ismi olmamasıyla ve ancak dehşet uyandırışıyla algılanabilir. Hayal edilmesi ya da sembolize edilmesi olanaksız olandır; felakette, ölümde, anlamın kaybolduğu durumlarda hissedilendir. Genel olarak, kültürün sağladığı sözcükler ve imgeler bizi "gerçek"le karşılaşmaktan korur. Akıl hastalarının, "gerçek"in kıyısında oldukları kabul edilmektedir. "Gerçek"i başka şeylerden ayıran unsur, Lacan'ın Saussure'den aldığı "gösteren" kavramıdır. Saussure, dille konuşma arasında fark olduğunu kabul etmiş ve konuşmanın bireysel olduğunu, dilinse konuşmayı mümkün kılan bir işaretler sistemi olduğunu söylemiştir. Dilbilimsel işaret gösterenle gösterilenin kesişme noktasındadır. Gösteren fonetik bir ses imgesidir, gösterilense bir kavramdır. Bu ikisi arasındaki bağlantı, Saussure'e göre, "âdet olan"la belirlenmiştir. Her iki kavram da içerikten yoksundur ve dilbilimsel sistemdeki diğer birimlerden farklılıkları

temeline dayanarak mevcutturlar. Bu bakımdan, dilin içeriği yoktur, formu vardır denilebilir. Gösterenin sistem içinde bir kimlik olarak değil de, bir farklılık olarak kurulmuş bulunması, sembolik boyutu hayali boyuttan ayırır. Aynı şekilde, farklılıkların bulunmadığı "gerçek"ten de ayrılmasını sağlar. Gösterenin "farklılık aracılığıyla kimlik" olarak, "maddesi bulunmayan bir durum" oluşunun en uygun örneği ise müziktir. Gerçekten de tek bir notanın hiçbir anlamı yoktur, bireysel bir nota, müziksel değerini, nota sistemindeki diğer notalarla olan farkından alır.

Lacan, egoyu özneden ayırır ve varlığın merkezini bilinçlilik düzeyine değil, öznenin düzeyine yerleştirir. Bu özne pozitif niteliklerden yoksundur; yani bilinçaltının öznesi –ve dolayısıyla psikanalizin öznesi– olumlayıcı niteliklerle belirlenmiş değildir. Kimliğini sembolik bir özdeşleşme süreci içinde elde eder. Bu sembolik özdeşleşme, kişinin "adının konulmasıyla" somutluk kazanır; kişiyi başkalarından bu şekilde ayırır. Bu ayrılma, nitelik farklılıkları ya da temsil edilebilir bir içeriğe değil, göstericilik özelliği taşıyan bir farklılığa dayalıdır. Bu şekilde "birisi" olarak belirlenmek, kişinin başkalarından, özellikle de annenin isteğinden ayrılabilmesi için gereken koşuldur. Lacan sembolik özdeşleşmeyi şu şekilde tanımlar: burada özdeşleşme sınırlıdır; özdeşleşilen kişinin yalnızca bir tek unsuru ödünç alınır. Bu "tek özellik" bir "gösteren"dir ve "Öteki"nin içinde bir statüye sahiptir; Lacan buna "gösterenin yeri" adını vermiştir. Sözü edilen özellik, özneye ilk yapısını kazandırdığı için, ego idealinin de temelini oluşturur. Psikozda bu özellik ya da işaretin bulunmaması, bu yüzden de sınırların karışması ve kozmik Öteki ile birleşme söz konusudur. Lacan, "birisi" olmanın işaretinin yazma eylemi üzerinde gerçekleştiğini de söylemiştir.

Lacan'da, "bir'lik işareti" birleştirmeye değil "biricikleştir-

me"ye hizmet eder; bu yüzden, Lacan'a göre, birleşme fikri egonun bir yanılsamasıdır. Özne-ego bölünmüşlüğü hiçbir zaman düzeltilemez. Bu yüzden, Lacan, ikili analiz modelini reddederek, dörtlü bir yapı önermiştir. Bu, dört-köşeli-yapıda ilk köşe öznenin köşesidir ve kişiyi baskılama yüzünden iyileşemez bir biçimde ikiye bölünmüş, bu yüzden kendisine ait bilgiyi edinmekten yoksun olarak gösterir. Bu köşenin işareti ortasından çizgiyle ayrılmış 'S' harfidir. İkinci köşe ego köşesi adını taşır ve nesneler dünyasını, özellikle de diğer egoları yansıtır. Üçüncü köşe başka egoların, özellikle de analistin egosunun yerini gösterir. Terapi sırasında danışanın egosu bu egoyu etkilemeye ve kendisiyle bir yansılama ilişkisi içinde tutmaya çalışır. Dördüncü köşe Öteki'nin yeridir ve Öteki'nin söyleminin oluştuğu yerdir. Burada analist, bir özne olarak, danışanın farkındalık hali içinde olmaksızın ürettiği ses, davranış ve temalardan oluşan söylemiyle (discourse) karşılıklı ses alıp verme durumundadır. Öteki'nin söylemi kavramı, Lacan'ın, dilin herhangi bir konuşucunun bireysel bilincine indirgenemeyeceğini, buna karşılık, insan deneyimini yapılandırdığını ve buna bağlı olarak, insan isteklerini kanalize ettiğini göstermek için kullandığı bir kavramdır. Lacan, bilinçaltının bir dil gibi yapılanması nedeniyle, etkilerinin anlaşılabileceğini ve yorumlanabileceğini söyler. Bu durumda, 4. pozisyon, danışanın semptomlarında ortaya çıkan "istek"in ne olduğuna, birbirlerine egolar olarak yöneldiklerinde iki birey arasında, bunun dışında, aralarında gerçek bir ilişki kurulduğunda analistle danışan arasında neler olduğuna ilişkin bir perspektif sağlar.

Lacan, "gerçek ilişki"nin, her iki tarafta da yansılamanın neden olduğu narsisizm ve illüzyonla belirlenmiş, "hayali bir bağlantı"yı getirdiğini, burada öznenin egosu ile analistin egosunun

bir sevgi-nefret ilişkisi geliştirdiklerini söyler. Bu açıdan, bazı Amerikan ekollerinin, danışanın egosunun analistin egosuyla özdeşleşerek güçlenmesi gerektiği yolundaki görüşlerini, bilinçaltının öznesi ve öznenin egodan farklılığı hususlarını gözardı ettiği için, Freud'a bir ihanet olarak nitelemiştir[33].

Lacan'a göre, ruhsal yapının en önemli unsuru, ihtiyaçların karşılanması –ya da karşılanmaması– değil, istek olgusudur. İsteğin nasıl ortaya çıktığını anlamak için Lacan'ın "gerçek", "hayali" ve "sembolik" boyutlarını ayırmasından yola çıkarak, "ihtiyaç", "talep" ve "istek" arasında paralel bir ayırım yapmak mümkündür. İhtiyaçlar yiyecek, su, sıcaklık gereksinimi gibi fizyolojik koşullarla ilgilidir ve ihtiyaç konularıyla ilgili olarak "yerine geçen"lerin kullanılması mümkün değildir. Bu gereksinimler, başlangıçtan itibaren, anne ya da annelik işlevini yerine getiren kişi tarafından karşılanır. Çocukla annenin karşılıklı ilişkileri içinde, bir "öznelerarası alışveriş sistemi" kurulur. Bu çerçeve içinde, örneğin, çocuğun ağlamaları "gösteren" niteliği kazanır. Dil bu iletişim sistemi içinde, annenin dünyasını yapılandıran unsur olarak baştan itibaren mevcuttur. Çocuğun ihtiyaçları gösterenin yapısına ilişkin bir sıralanma içinde kanalize olmaktadır. Çocuğun ihtiyaçları, daima annenin yorumuna tabi olarak anlaşılacaktır; bu annenin kendi isteği içinde, kendi fantezisine göre yarattığı bir yorumdur. Bunun anlamı ise, ihtiyaçların doğrudan ifadesinin de, doğrudan karşılanmasının da mümkün olmamasıdır. İhtiyaç bir başkasına yöneltildiğinde bir talep olarak işlev görür; öteki de buna bir ihtiyaca değil, dile getirilmiş bir talebe yönelir gibi yönelecektir. Burada, Öteki'nin, talebin niteliği konusundaki yorumu, talebe verdiği karşılıkta ortaya çıkacaktır.

33) Benlik psikolojisinin terapist-danışan ilişkisi açısından öne sürdüğü görüşlerin bu açıdan değerlendirilmesi mümkündür.

Çocuk da, verilen karşılık çerçevesinde, içinde bulunduğu ilişkide sevgi ve yakınlığın varlığı ya da yokluğu konusunda fikir edinecektir.

Egonun ortaya çıkmasıyla, çocuk, "annenin isteğinin nesnesi" olma gayretini azami haddine vardırır. Burada, çocuğun isteğinin annenin isteğiyle özdeşleşmesinden söz edilebilir. Bu özdeşleşim bilinçdışında ortaya çıkacaktır. Özne, Öteki'nin bilinçaltındaki önyargılar aracılığıyla istek dünyasına girer ve kendi isteğini bir cevap olarak, ötekinin bilinçdışının kendisi için tayin ettiği yeri almaya veya reddetmeye ilişkin bir cevap olarak oluşturur. Çocuğun anneyle tümel özdeşleşimi araya girecek bir üçüncü unsurun yokluğuna bağlıdır. Lacan, bu üçüncü unsurun, annenin yaşamında çocuğun rolünü sınırlayan ve belirleyen sosyal-kültürel yapı olduğunu ve genel olarak babanın varlığıyla belirginleştiğini söyler. Baba, isteğin "grandioz bütünselciliği"ne sınırlar koymaktadır.

Bu, sembolik bir babadır; gerçek babadan çok babalık işlevini gösterir ve çocuğu adlandırmak suretiyle, akrabalık sistemi içinde özel bir yer tutmasını sağlayarak, farklılaşmasının temellerini atar. Bu şekilde farklılaşma, çocuğa annenin ya da babanın isteğiyle birleşmekten çok, kendi isteğini belirtme olanağı verir. Bu sembolik özdeşleşme, çocuğun, daha önce ideal egonun belirlediği bazı işlevleri devralan ego idealini bir yol gösterme aracı olarak kullanması sonucunu verir. Böylece, Lacan'ın oidipal durumun nasıl çözümlendiğine ilişkin görüşüne ulaşmış oluruz: Lacan'ın tanımladığı bu süreçte "sembolik hadım edilme" durumu ortaya çıkar, bu olgu özneyi, bir ikili içinde anneye hitabeder durumda olmaktan çıkarıp, çoklu bir yapıya yerleştirir, çocuğu "phallus olmak" yerine bir "penisi olmak ya da olmamak" niteliğini kazandırarak cinselleştirir; isteği tüm olarak gerçekleş-

tirmek ya da hiç arzu etmemek seçenekleri yerine, kişinin istek nesnesinin yerine geçebilecek şeyleri bulma ve birleştirme yeteneğinin gelişmesine olanak verir.[34]

Psikanalizin başlangıcından bugüne kadar olan ve sanat-edebiyat eleştirisi açısından önemli ekolleri bu şekilde ele aldıktan sonra, Freud'un bilinçaltını araştırırken kullandığı en önemli yöntem olan rüya analizine ve sözü edilen yazarların bu alandaki katkılarına geçebiliriz. Bu bizi biliçaltının çalışma yöntemleriyle tanıştırarak, benzer bir biçimde oluşan sanat-edebiyat yapıtlarının doğasını kavramamıza yardımcı olacaktır.

34) Muller, s. 377.

VI.
FREUD'UN RÜYA KURAMI VE SONRAKİ GELİŞMELER

Bu bölümün temel amacı, rüya yorumunda kullanılan tekniklerin edebi yapıtların yorumunda da kullanılabileceğini göstermektir. Freud, bir benzetmesinde rüya ile şiir yazma faaliyeti arasında bağlantı kurmuştur (Freud, 1899, s. 340)[1]. Freud'u iz-

1) Freud şairlerle; ortak bir mitolojiyle, insan doğasına yönelik genel bir içgörüyle ve insanların çoğunu korkuttuğu halde kendisini korkutmayan yaşam deneyimleriyle yüzleşmeye hazır olmasıyla, birleşir. Bu anlamda şairler bilinçdışını Freud'dan önce keşfetmiştir. Şairin keşfettiği bilinçdışı yalnızca irrasyonel olmakla kalmaz; aynı zamanda çoğu kez sıradan benliği tahrip eden bir oluşumdur (Skura, 35). Şairle analist arasındaki fark şöyle ifade edilebilir: analist, insan zihniyle, şairin ya da zihin haritaları çizen kuramcının uğraştığından daha fazla uğraşır; şair gibi analist de karakterin ardındaki motifleri araştırır; ancak analist, şairden farklı olarak, bu motifleri, onlara yol açan ve anlamlarını kazandıran başka düşüncelere, deneyimlere ve kontekstlere bağlar. Bu açıdan, tuhaf olanı belirlemekle kalmaz, davranışı halihazırdaki durumun dışında bir kaynağa yerleştirir. Analist, mevcut deneyimlerden ayrı ve çoğu kez tümüyle farklı deneyimlerle ilgilenir. Bu deneyimler hayatın mevcut gerçekliklerinin içinde gizlenerek kendilerini yineliyor olabilirler (Skura, 39).
Benzer bir biçimde, Horney, sanatı rüyalarla karşılaştırır. Buna göre, bilinçdışı hayal gücü bir iç çatışmaya yönelik çözümler geliştirebilir. Bu çözümlerin yapıcı ya da nevrotik olması ise sanat yapıtının değeri açısından önemlidir. Sanatın asıl rolü insanları nevrotik problemlerinin varlığı ve önemine uyandırmak ve bu problemleri temizlemektir (Beaugrande, 301).
Freud, şairlerin basitleştirme ve soyutlama yoluyla çalıştıklarını, aynı zamanda buluşlarını konuşma mantığı içinde değil, sembolik bir biçimde ifade ettiklerini söyler. Freud, kendisinin, şairlerin yer değiştirmiş ve şeklen bozulmuş (distortion) olarak söylediklerini bilimsel dille ifade ettiği inancındadır (Skura, 48). Burada, Freud'la şair arasındaki ayrım şöyle dile getirilebilir. Freud, örneğin oidipal deneyimi soyut terimlerle ifade etmişken, yani "ilk cinsel yönelimimiz ve ilk nefretimiz" ifadesini kullanmışken, Sofokles aynı şeyi dramatik eylem-

leyen ve rüya ile dil ve edebiyat arasında ilişki kurarak, rüyanın oluşumuna yol açan mekanizmaları edebiyat terimleriyle –ve kapsamlı bir biçimde– açıklayan ilk önemli yazarsa, görüşlerini aşağıda daha ayrıntılı olarak ele alacağımız Ella Freeman Sharpe'tır. Freud'un ve Sharpe'ın görüşlerinden yola çıkılarak, bu alanda oluşturulan diğer kuramların da incelenmesiyle, hem genel rüya yorumu konusunun ayrıntılı bir biçimde anlaşılması, hem de rüya, gündüz düşü, fantezi gibi "birincil düşünce süreci ağırlıklı" psikolojik olgularla, yaratım süreci, özel olarak da yazınsal üretim süreci arasındaki ilişkilerin incelenmesi yoluna gidilecektir. Burada dikkat edilmesi gereken çok önemli bir nokta, Freud'un kuramında, rüyanın anlaşılmayı değil, taşıdığı mesajı örtülü bir biçimde vermeyi amaçlayan ruhsal bir ürün sayılması durumudur. Bu bakımdan rüyanın özel bir anlama çabası gerektirdiği unutulmamalıdır. Rüyanın anlaşılması için gerekli olan anlama çabası sanat yapıtı için de gereklidir.

Gerek rüyada gerekse sanat yapıtında "akıl yoluyla anlama" ikinci dereceden bir anlamadır. Öyle ki bir sanat yapıtından edinilen ilk izlenim, bu yapıtın okuyucu/izleyici üzerinde oluşturduğu "duygu izlenimi"dir. Gördüğümüz/okuduğumuz yapıtı tam olarak anlamadığımız zamanlarda bile, bu yapıta ilişkin bir duygusal tepki geliştirmemiz, en azından yapıtı sevip sevmediğimize karar ver-

lemlerle gösterir, yani yolların kesiştiği noktada cinayetten ve Thebes'in kapılarında evlilikten söz eder. Ancak her iki dönüştürmenin de eylemden uzaklaşmayı ifade ettiği unutulmamalıdır (Skura, 50).

Freud, metindeki her şeyi psikolojik gerçeklere ilişkin bir yer değiştirme olarak görür. Gerçekten de, alegori gibi bazı türler aslında bu şekilde oluşur; eleştirmenler, alegoride edebi yapıttaki eylemi kahramanın zihninin bir uzantısı olarak görme eğilimindedir. Freud ve izleyicilerine göre, bir karakterin bilincinde davranışlarını açıklayacak hiçbir şey bulunamıyorsa, o zaman bu nedenler sembollerde bulunacaktır: bu durumda, bilinçdışı motivasyona ilişkin kanıtların ortaya çıkarılması söz konusudur. Bir analistin metnin literal olarak okunmasını kabul etmediği ve sembolik okumayı gerekli saydığı da söylenebilir. Ancak, edebiyatta, vaka öykülerinde ya da fantezilerde olduğundan farklı olarak, metnin literal ve sembolik okumalar arasında bir yere yerleştirilmesi gerekir (Skura, 53-55)

memiz normaldir. Rüyalarda, rüyayı hatırlama süreci sırasında ortaya çıkan değişikliklere karşın, az çok değişmeden kalan en önemli unsurun rüyanın taşıdığı duygu yükü olması, bu çerçevede anlam kazanır (Freud, 1899, 507). Karmaşık ve bazen tümüyle anlaşılmaz görünen bir rüyanın, her şeye karşın, o rüyayı gören kişi üzerinde yarattığı bir duygu etkisi vardır; en azından, rüyanın "iyi" ya da "kötü" bir rüya olduğunu söylemek mümkündür. Bu durum sanat yapıtı ile rüya arasındaki bir diğer ortak özelliği gösterir. Gerçekten de, bir yapıtı başkaca bir değerlendirme yapmaksızın "iyi" ya da "kötü" diye nitelendirmek mümkündür. Aynı şekilde, rüyanın dramatik bir anlatı gibi yapılanmış olması, yani belirli bir tutarlılık ve bütünlük oluşturma düşüncesinin genel olarak rüyada mevcut bulunması da, sanatsal yaratımla rüya arasındaki bağlantının bir diğer örneğidir. Bu durumda, rüya yorumunun –ve şiir yorumunun da– rüyaya/okuma sürecine eşlik eden duygunun analiziyle başlaması gerektiğini söylemek yanlış olmaz[2].

Rüya/sanat yapıtı benzerliği çerçevesi içinde, rüyanın ya da sanat/edebiyat yapıtının anlaşılması için yapılması öngörülen "duygu analizi"yle ilgili olarak, başlıca dört seçeneğin dikkate alınması gerektiğini söyleyebiliriz: öncelikle, "gizil rüya"ya[3] (latent dream thoughts) ait bir unsurun taşıdığı duygu yükünün "açık rüya"da[4] (manifest dream) başka bir unsura aktarılması söz konusu olabilir ki, bu aşağıda göreceğimiz "yer değiştirme" mekanizmasıyla ba-

2) Bu faaliyetin bir tür "içgörü" kazanılmasına bağlı olduğu açıktır. Eliot'a göre (Hill, 91) içgörünün tanımı şu şekilde yapılabilir: 1) Metafonk vizyon, yani kişinin kendisini yeni bir ışık içinde görmesi; 2) Bağlantı, yani bağlantı noktaları ve tekrarlanan izleklerin tanınması; 3) Anıdenlik; 4) Yenilik. Bu duygular nihai olarak "işte bu" duygusu denilen ya da "hah şimdi buldum/oldu" diye tanımlanan bir ruh halinin, bir farkındalık durumunun ortaya çıkmasına yol açar.

3) Gizil rüya ya da gizli rüya düşünceleri, bilinçaltında bulunan ve bilince çıkması rüya mekanizmaları tarafından çeşitli nedenlerle engellenen istek, anı ve korkulardan oluşur. Bu duygu ve fantezıler görsel ya da sözel bir özellik kazanmamış olup ancak bir dönüşüme uğrayarak açık rüya içinde ifade edilebilir.

4) Açık rüya, gizil rüya düşüncelerinin dönüşüme uğraması sonucu ortaya çıkan ve uyanma halinde anımsanan rüya görüntü, duygu ve düşüncelerinden oluşur.

şarılır. Burada söz konusu olan şey, bir fikrin yerine başka bir fikrin geçmesi değildir; asıl düşünsel unsur değişmeden kalmakta, ancak buna bağlı duygunun referans noktası değişmektedir. Bir diğer unsur, gizil rüyaya ait olup açık rüyada ortaya çıkarması beklenecek duygunun tümüyle bastırılması durumudur. Bu rüya olgusu, aşırı derecede entellektüalize edilmiş ve "kuru" olarak nitelenen sanat-edebiyat yapıtlarında da gözlemlediğimiz bir mekanizmayı ifade eder. Bir başka alternatifse, "asıl gizil rüya düşüncesinin yerini alan daha yüzeysel bir düşünce"ye bağlı olarak ortaya çıkan duygu unsurudur. Burada, asıl rüyadan uzaklaşılmış olduğu için, önce duygu unsurunun bağlı olduğu düşüncenin bulunması, daha sonra, bu düşüncenin altında yatan daha derin bir düşünceye ulaşılması gerekir. Karmaşık ve anlaşılması zor yapıtların bu tarz rüyalara benzediğini söylemek yanlış olmayacaktır. Rüyaların taşıdığı duygu yükünün geçirebileceği dönüşümün en tipik örneklerinden biri, duygu unsurunun "tersiyle ifade edilmesi" olgusudur. Yani rüyalarda üzüntünün sevinç olarak algılanması mümkündür (Foulkes, 74). Bu unsur, özellikle saçma duygusunun hakim olduğu sanat yapıtlarının yorumlanması sırasında hatırlanmasında yarar olan bir mekanizmayı göstermektedir.

Rüya yorumuna ilişkin kuralların belirli bir mantığının olduğu ve bu kuralların rastgele sayılamayacağı genel olarak kabul edilmektedir. Buna karşılık, bütün insanların başkalarının bilinçaltını algılamalarına olanak verecek derecede duyarlı olduklarını söylemek mümkün değildir. Bu nedenle, Freud'un geliştirdiği "serbest çağrışım" yöntemi[5] kullanılırken, yorumcu-

5) Serbest çağrışım, rüya görenin analistle yaptığı görüşmeler sırasında, rüya unsurları hakkında aklına gelen şeyleri, kendisine mümkün olduğu ölçüde sınırlama koymadan, mantık ve nedensellik bağlantıları kurmaya çalışmadan söylemesine dayalı bir yöntemdir.
Bu unsurların üzerinde durulmasıyla ve serbest çağrışımın gitgide ilerletilmesi yoluyla, bir imgenin altındaki gerçek görüntüye ulaşılması hedeflenir. Serbest çağrışım, analisti ve rüya gören gizil rüya düşüncelerine götüren yoldur.

nun kendisini yakından gözlemesinde yarar vardır. Burada, psikolojik bir "gerekircilik"ten (psychological determinism) ve bu gerekirciliğin kendine özgü iç mantığından söz etmek mümkündür: serbest çağrışım, bilinçaltına ait bir amacın etkisiyle ortaya çıkar; bu amacı ve serbest çağrışım sırasında ortaya çıkan fikirleri belirleyense, zihin (entellekt) değil, ruhsal yapının duygusal yönüdür. Yani, rüya yorumu sırasında yapılması gereken serbest çağrışıma, çağrışımı yapan kişinin duygusal durumunun gerektirdiği unsurlar hakim olur (Sloane, 17). Rüya yorumu sırasında, rüyayı gören serbest çağrışım yaparken, yorumcunun da "dikkatinin bütün çağrışım unsurlarına eşit bir biçimde yöneldiği" bir sürece girmesi gerekir. Bunun yanı sıra, rüyayı görenle yorumcunun faaliyetlerini, şiir okuma etkinliğine benzetmek mümkündür: Okuyucu, şiiri okurken, bir taraftan kendi kimliğini ve kişiliğini muhafaza edip, bir taraftan da yazarla özdeşleşir. Bir taraftan, serbest çağrışıma benzer bir biçimde, gelen fikirler arasında bağlantı kurmaya çalışır, bir taraftan da, kendi kendisini gözler. Bu duruma, okuyucunun, yazarın bilinçaltı ile "ses alıp vermesi" olarak bakabiliriz. Şu da söylenebilir: son çözümlemede, bir başka kişinin bilinçaltının anlaşılabilmesi, yorumlayan kişinin kendi bilinçaltı aracılığıyla mümkündür. Bu açıdan, Freud'un Aristoteles'ten yaptığı alıntıyı hatırlamak yararlı olacaktır: Aristoteles'e göre, en iyi rüya yorumculan benzerlikleri en çabuk ve kolay kavrayabilen kişilerdir. 19. Yüzyılın ünlü psikoloğu William James'e göre de, bazı insanlar, benzerlikleri kavrama konusunda diğerlerinden çok daha duyarlıdırlar ve gördüklerini dış dünyaya aktarma konusunda da diğer insanlara oranla daha aktif oldukları söylenebilir. Bu kişiler arasında zeki ve esprili insanlar, özellikle de şairler vardır. Bir diğer deyişle, rüya yorumlamakta başarılı olan ve bu-

nu benzerlikleri kavrama konusundaki yeteneklerine borçlu alan kişiler, şairlerle ortak özellikler taşıyan kişilerdir. Bu durumda, rüya yorumcusu ile şairi benzer bir uğraş içinde bulunan kişiler olarak görmek mümkün olsa gerektir.

Bu girişten sonra, rüyaların oluşumunu daha teknik bir biçimde ele almaya geçebiliriz: Freud, rüyaların çatışma halindeki dürtülerin etkisiyle ortaya çıktığını, rüyada görülenlerin psikonevrozlarda ya da psikozlarda rastlanan hallerle eşdeğerde olduğunu savunmuştur. Buna göre, enerji yüklü dürtüler Freud'un "gizil rüya" (latent dream) adını verdiği ve bilinç düzeyine hiçbir zaman yükselmeyen unsurlardan oluşur. Aşırı derecede enerji yüklenmiş ve boşalmak için çabalayan bu unsurların, zihindeki bir tür sansür mekanizmasıyla karşılaşmasının sonucunda ise, Freud'un "açık rüya" (manifest dream) adını verdiği ve uykudan uyandığımızda hatırladığımız görsel rüya ortaya çıkar. Freud, başlıca üç rüya kategorisinden söz etmiştir. Bunlar, psikolojik/fizyolojik isteklerin gerçekleştirilmesine yönelik "üstü örtülmemiş" rüyalar; yine psikolojik isteklerin gerçekleştirilmesine yönelik olup "üstü örtülmüş rüyalar" ve endişe rüyalarıdır. Bu sonuncu kategori, egoyla uyumsuz bilinçaltı isteklerinin, bilinç alanına sızması ve bu duruma egonun kaygı duygusuyla karşılık vermesi olarak tanımlanabilir. Freud, önceleri, kişinin yaşadığı endişe duygusunun bastırma mekanizmasının bir sonucu olduğunu düşünmüşken, sonradan, aslında endişenin bastırmaya (repression) yol açtığı kanısına varmıştır. Yani yapısal kurama uyarlandığında, bastırmaya neden olan unsur süperego değil egodur (Segal, 13-14).

Foulkes'a göre, açık rüya, sözel bir düşünce sürecinin resimsel bir form içinde tasarlanmış halidir (Foulkes, 60). Rüyanın

tasarlanması, gerçekleşmesi ve hatırlanması, karmaşık bazı süreçlerin bir sonucudur. Bu yapının anlaşılabilmesi için, Freud'un geliştirmiş olduğu bazı temel kavramların bilinmesi gerekir. Böylece bilinçaltının nasıl çalıştığı konusundaki fikirlerimiz de berraklaşacaktır. Freud, bütün rüyalarda yer alan ve rüya yüzeyinin altında yatan bazı karakteristik özellikler saptamıştır: öncelikle, rüyalar "resim-düşünce" özelliği taşımaktadır. İkinci bir özellik, rüyaların egoya yabancı olmalarıdır; yani rüyalar bilinçsiz süreçlerin etkisiyle ve istemsiz olarak ortaya çıkar. Rüyaların bir diğer özelliği halüsinasyon niteliğinde olmalarıdır, yani dış dünyada bulunmayan öznel bir gerçekliğin görüntülerini oluştururlar. Rüyaların bir başka özelliği ise gündelik hayata hakim olan ahlak kurallarına uymamalarıdır. Buna ek olarak, mantık kuralları da devre dışı kalmıştır. Bir de şu söylenebilir: rüyalardaki düşünce süreçleri, uyanıklık zamanına göre daha fazla akıcılık gösterir; rüya zemini gündelik hayattan daha kaygandır. Bu sonuncu husus, rüya-edebi yapıt bağlantısını kurma yolunda bir adım atmamıza olanak verir: rüya, edebiyat yapıtına benzetilirse, uyku da "yaratıcı sürece girmiş zihnin durumu"na benzetilmelidir. Bu bakımdan, yaratıcılığın trans durumu, uykunun bir ikizi gibi görülebilir. Gündüz yaratıcılığı, "trans" durumunda sanatsal yapıta ulaşırken, gece yaratıcılığı "uyku durumunda" rüyaya ulaşmaktadır. Uykudan hemen önce ve hemen sonraki zihin durumları da iki düşünce süreci arasında bir geçiş evresi oluşturmaktadır[6].

6) Öte yandan, derinliğine bir analiz, rüyalarda ortaya çıkan malzemenin, rüya görenin hali hazırdaki problemlerine yönelik tutumunun, geçmişte bu türden problemler karşısında takındığı tutuma benzediğine ilişkin bir izlenimi ortaya çıkarır (Sloane, 74).
Bu durum, rüyalarla, travmatik olayların tekrarlanmasına yönelik eğilim arasında, bağlantı kurar. Tekrara yönelik bu eğilimle, yazarın yazmaya ve okuyucunun okumaya yönelik eğilimleri arasında da bir bağlantı olduğu söylenebilir. Öte yandan, bazı rüyaların problem çözmeye yöneldikleri görüşünün ortodoks

Freud rüyalara ilişkin üç temel kaynaktan söz eder: bunlardan ilki, yakın zamanda yaşadığımız ve rüyanın içeriği ile ilgisi olmayan ve kısaca "günün kalıntısı" (day residue)[7] adı verilen bazı olay ve durumlara ilişkin malzemeden oluşur. İkinci unsur kişinin çocukluk döneminden getirdiği ve "zaman ve yer" kavramlarına sahip olmayan bilinçaltında tuttuğu malzemedir. Üçüncü kaynaksa bedene ilişkin unsurlardır; örneğin, susayan birinin rüyasında su içtiğini görmesi durumunun örneklediği gibi, fizyolojik gereksinimlerin rüya içeriği üzerindeki etkisini gösterir. Freud'a göre, rüyanın içeriğini oluşturan asıl unsur "baskılanmış olan bazı durumlara ilişkin bilinçdışı anılar"dır

---

Freudcu bir yaklaşım açısından geçerli sayılamayacağı da anımsanmalıdır. Daha doğrusu, eğer bir problemin çözümü söz konusuysa, bu çözümün bilinçaltında değil önbilinçte meydana gelmesi gerekmektedir Hayal kurma sırasında da benzer bir durum söz konusudur. Dikkat ve konsantrasyonun azaldığı bu tür durumlarda, bilinçaltında bulunan materyalin yüzeye çıkması olgusuyla karşılaşırız. Reik'a göre, (Reik, 1949; Sloane, 74) konsantrasyon alanının, kişinin güncel problemlerinden uzaklaşması, yaratıcılığın ve cevvaliyet denilen hızlı zekâ faaliyetinin bir sonucudur. Freud, rüyanın yaratıcı olmadığını, sonuçlar çıkarma ya da yargıya varma gibi etkinliklerin rüya sırasında gerçekleştirilemeyeceğini öne sürmüştür. Freud'un bu görüşünden yola çıkan Sloane, önbilinçte ve ikincil revizyon sırasında yaratıcılık faaliyetinde bulunulabileceğini öne süren yazarları eleştirir (Sloane, 75). Buna karşılık, yaratıcılık faaliyeti, çatışan dürtü eğilimlerinin bir tür uzlaşmaya varması hali olarak ele alınırsa, rüyanın yaratıcı bir etkinlik olduğu kabul edilmelidir. Ancak, örneğin bir matematik problemi, bilinçaltında değil önbilinçte çözümlenir Buna karşılık, bir edebiyat yapıtı, normal bir rüyaya göre daha fazla ikincil revizyona uğramıştır ve bu durum, edebiyat yapıtının oluşumunu problem çözme etkinliğine daha çok yaklaştırır. Diğer taraftan, rüya, kişinin içinde bulunduğu durumun bir tutanağı gibidir. Yani mevcut çatışmaya geçici bir çözüm bulmanın ötesinde, sorunun ne olduğunu da gösterir; bu anlamda, daha sonra göreceğimiz gibi, bilinçaltı ile bilinç arasında bir haberleşme aracı olarak işlev görür. Ama mevcut sorunların çözümü için radikal bir öneri getirip getirmediği konusu tartışmalıdır. Burada şu söylenebilir: daha sonra açık rüya üzerinde duran yazarlardan söz edilirken vurgulanacağı gibi, açık rüyanın önemli olduğunu kabul eden yazarlar, rüyanın sorunlara çözüm sağlama özelliğini önemserler.

7) Greenberg ve Pearlman, Freud'un "günün kalıntısı" kavramını reddetmekte ve rüyaların bilgi işlem hizmeti gördüğünü, böylece rüya görenin yakın bir zamanda karşılaşmış olduğu duygusal materyali ele almasına, yeni öğrenmelerin ortaya çıkmasına, problem çözülmesine ve yaratıcı etkinlikte bulunulmasına yardımcı olduğunu öne sürmektedirler (Delaney, 6). Bu yazarlar, açık rüyada bulunan merkezi problem üzerinde yoğunlaşmakta ve yorumlarını bu konuya yöneltmektedirler.

(repressed memories); bu anılar, rüya görülmeden önceki günün, ya da en fazla birkaç gün öncesine kadar geriye giden bir zaman diliminin anıları aracılığıyla ifade edilir. İlk unsurun kökeninde tam olarak anımsanamayan bilinçdışı bir fantezi vardır (Segal, 13). İkinci unsur ise, rüyanın "önbilinç ayağı" adını taşımakta olup, gündelik hayat sırasında görülen şeylere ilişkin zihinsel resimlerin (image) önbilinçte tutulması ve rüyanın oluşumu sırasında belirli amaçlarla kullanılması durumunu ifade eder. Bu mekanizma şu şekilde çalışır: bilinçdışı ego, gündelik hayata ilişkin olup, rüya yorumu terminolojisinde "günün kalıntısı" (day residue) olarak adlandırılan malzemeyi enerjiyle yükleyerek, gizil rüyayı çarpıtır; yani olduğu haliyle ortaya çıkmasına olanak vermez. Özetle söylersek, rüya, gizil rüya içeriğinin, "günün kalıntısı"nın oluşumuna katkıda bulunduğu bir tür maske takarak, bilinç alanına çıkması süreci olarak nitelendirilebilir.

Freud'un tezine göre, rüyaların temel işlevlerinden biri uyku halinin sürekliliğini sağlamaktır. Buna göre, bilinçaltındaki malzemenin bilinç alanına çıkması, yaratacağı gerginlik nedeniyle uykuyu engelleyecek, bu durumda, organizmanın çalışması altüst olacaktır. Rüya, bilinç alanına çıkmaya çalışan dürtüleri değişik bir görünüme sokarak saklamayı, böylece huzursuzluğa yolaçmamayı hedefler. Bir diğer deyişle, kişiyi huzursuz edecek dürtü yönelimleri bilince çıkarken, bu durum üstü örtük olarak gerçekleştirildiği için, uyku bozulmamakta, hem boşalma gereksinimindeki dürtülere bir çıkış yolu sağlanmakta, hem de bu dürtülerden huzursuz olmamanın bir yolu bulunmaktadır. Rüyanın bu hale gelebilmesi için bilinçaltında hareket eden bazı mekanizmaların çalışması zorunludur. Freud, rüya kuramını oluştururken, süperego kavramını henüz geliştirmediği için, bilinçaltından bilince çıkmak isteyen malzemeyi kontrol etme gö-

revini, aşağıda sözü edilecek olan bu bilinçaltı mekanizmalarına atfetmiştir. Gizil rüyayı çarpıtmakla görevli bir tür "sansür kurulu" olarak adlandırılabilecek olan bu mekanizmalar, sırasıyla şöyle adlandırılır: yoğunlaşma, yer değiştirme, dramatizasyon (görselleştirme), ikincil revizyon, rüya sembollerinin kullanımı. Aşağıda bu mekanizmalar daha ayrıntılı olarak ele alınacaktır.

Freud'un geliştirdiği rüya kuramının en önemli kavramlarından biri "yoğunlaşma" (condencation) kavramıdır. Diğer rüya mekanizmalarında olduğu gibi, yoğunlaşma da "birincil düşünce süreçleri"nin etkisi altında ortaya çıkar. Bu süreçlerin temel özelliğiyse, nesneleri ortak bazı özelliklerine göre kategorize etmeye yönelen bir çağrışım ilkesine dayalı, "mantık-öncesi" düşünce biçimini yansıtmalarıdır. Bu ilkenin özü, iki ayrı nesne ya da durum arasında tek bir ortak özelliğin bulunması halinde, bilinçaltının bu iki nesne-durumun özdeş sayılacağı yolundaki anlayışıdır. Von Domarus prensibi adıyla anılan bu kavram, özellikle şizofreni hastaları üzerinde yapılan çalışmalar sırasında formüle edilmiştir[8]. Yoğunlaşma, kısaca şu şekilde tanımlanabilir: gizil rüyaya ait birçok düşünce, anı ve fantezi, von Domarus prensibi uyarınca, tek bir somut imgede toplanarak açık rüyaya girer. Çok sayıda unsurun bir arada bulunduğu bu rüya imgesi, yoğunlaşmanın bir örneğidir. Bilinçaltında bulunan bir dürtü yönelimi, kendisiyle herhangi bir biçimde bağlantıya sokulabilecek ve ister geçmişe, ister bugüne ait olsun, çekim alanına giren bütün malzemeyi bir araya getirerek tek bir unsura dönüştürür. Bu unsurun analiz edilmesi halinde ise, birden fazla şeyi bir arada barındıran, çoklu bir

8) Arieti bu ilkenin işleyişini şu örnekle açıklar: şizofreni hastası genç ve güzel bir kadın kendisinin bir "çiçek" olduğu iddiasında bulunur. Yapılan görüşmeler sonucunda, hastanın çiçeklerin güzel olduğunu düşündüğü, kendisi de güzel olduğu için, bu ortak niteliğin çiçek sayılması için yeterli olacağını kabul ettiği anlaşılmıştır. Von Domarus ilkesi, metafor oluşumunda, dolayısıyla sanat/edebiyat faaliyetleri açısından hayati önem taşıyan bir ilkedir. Von Domarus, E.; 1944

oluşumla karşı karşıya olunduğu anlaşılacaktır. Diğer rüya mekanizmaları gibi, yoğunlaşma da, edebiyat-sanat eleştirisi açısından çok önemli bir kavram oluşturur. Yoğunlaşmanın analiz edilmesi yoluyla unsurlarına ayrıştırılması, zincirleme bağlantılar oluşturan fantezi, deneyim ve duyguların belirlenmesi mümkündür (Freud, 1899, s. 320). Konuya bir başka açıdan bakıldığında, yoğunlaşmanın, aynı anda aktif olan çok sayıda rüya düşüncesinin etkin bir biçimde temsiline ilişkin bir süreç olduğu söylenebilir. Buradaki hedef, ruhsal yapıya egemen olan ekonomi düşüncesi uyarınca, en çok şeyi, en yoğun ve kısa biçimde söyleyebilmek olduğundan, yoğunlaşmanın ruhsal enerjinin korunmasına hizmet ettiği söylenebilir. Öte yandan, hedef yalnızca kısaltma değil de, aynı zamanda rüya düşüncelerinin gizlenmesiyse, aşağıda sözünü edeceğimiz "yer değiştirme mekanizması"nın kullanıldığı söylenebilir. Yoğunlaşmanın üç tipinden söz etmek mümkündür: ilk durumda, rüyada görülen imge, gizil rüya düşüncelerinden biriyle özdeştir ve bu özdeşlik gerçek bir kişi ya da nesneye yönelik bir duyguyu ifade eder. Yoğunlaşmaya giren diğer unsurlar, bu gerçek kişiye ilişkin imgenin içinde temsil edilir. İkinci tipte, yoğunlaşma imgesi, asıl rüya düşüncelerinden hiçbiriyle özdeş değildir; buna karşılık onların özelliklerini bir araya getirir. Üçüncü tip yoğunlaşmada ise, imge, çeşitli rüya düşüncelerini içerir ama onlara yönelik açık bir benzerlik taşımaz (Conigliaro, 2000).

Freud'un rüya kuramını yorumlayan Foulkes'a göre, gizil rüya düşüncelerinin açık rüyaya girebilmesinin üç koşulu vardır; bunlardan ilki, söz konusu düşüncenin görsel olarak ifade edilmeye yatkın olup olmamasıdır; ikinci koşul, gizil rüya düşüncelerinin çağrışımsal bir biçimde birden fazla unsurla yüklenmiş (overdetermined) olmasıdır ki, bu, yoğunlaşma ile başarılır. Diğer koşul, aşağıda göreceğimiz "yer değiştirme" mekanizmasına

ilişkindir: bir rüya düşüncesinin açık rüyaya taşınabilmesi, yani bilinç alanında algılanabilir olması için, endişe oluşturmayacak biçimde gizlenmiş olması gerekir. Aksi halde ortaya anksiyete rüyası denilen ve bazen rüyayı görenin uykudan uyanmasına neden olan rüya türü çıkar (Foulkes, 63-64). Sanat/edebiyat yapıtlarının da benzer bir ilkeyi izlediği burada söylenmelidir. Melodramatik yapıtlar ve genel olarak duygusal açıdan izleyici/okuyucuda aşın bir yüklenme oluşturan yapıtlar, anksiyete rüyaları gibidir. Duygusal içerikleri yeterince dönüştürülememiş ve gizlenememiştir.

"Yer değiştirme", Freud'un rüyaların oluşum mekanizmasına ilişkin bulgulan arasında yoğunlaşma kadar önemli bir yer tutar. Bu tekniğin özelliği, gizil rüya açısından önemli olmayan bir unsurun açık rüyada öne çıkarılması yoluyla, rüyayı anlamaya yönelik çabaların hedefinden saptırılmasıdır. Benzer bir biçimde, açık rüyanın çok önemsiz bir unsurunun gizil rüyanın çok önemli bir unsurunu temsil ediyor olması da mümkündür. Bu durumların bir sonucu, rüyanın göreli olarak daha az dönüşüme uğrayan duygu kısmı ile, görünür içeriği arasında, zaman zaman rastlanan uyumsuzluktur. Yer değiştirme mekanizmasının çalışmasını anlatmak için şu örnek verilebilir: rüyada bir şişeden su boşaltmak, aslında idrar yapmak anlamına gelebilir; bu durumda, "çiş yapmak" yerine "su dökmek" biçimindeki kibar söyleyişin tercih edilmiş olduğunu söyleyebiliriz. Ya da, rüyada gördüğünüz bıyıklı bir erkek babamızı temsil ediyor olabilir: gerçek hayatta babamızın bıyıklı olması durumunda, bilinçaltı bu kadarlık bir bağlantıyı yeterli sayarak, o gün sokakta rastladığınız bıyıklı bir adamı babamızın yerine geçirmiş olabilir. Yer değiştirme de yoğunlaşma gibi sanat/edebiyat eleştirisinde yaygın olarak kullanılabilecek bir kavramdır. "Metonimi" ve "sinekdoki" gibi bir fikrin somut bir nesneyi ya da parçanın bütünü temsil ettiği

edebiyat formları ve teknikleri, yer değiştirme kavramı çerçevesinde açıklanabilir. "Tersiyle ifade" denilen teknik de yine yer değiştirmenin bir türevidir (Freud, 1899, s. 336). Yer değiştirmenin başlıca iki türü olduğunu söyleyebiliriz. İlk grupta, ruhsal bir önceliğin yerinin değiştirilmesi, bazı ayrıntıların asıl anlamı taşımalarına karşın, aslında önemliymiş gibi görünen unsurların önemli olmaması, ikinci grupta ise, belirli bir duruma ait duygu ve fantezilerin başka bir duruma aktarılması söz konusudur. Bu durumda dolaylı temsilden söz edilebilecektir (Segal, 5)

Sembolizm, Freud'un tanımladığı rüya mekanizmaları arasında, gizil rüyayı dönüşüme uğratmakta en çok kullanılan araçlardan biridir[9]. Rüya sembolünün, genel olarak "metafor" başlığı altında toplanan benzetmelerden farkı şu şekilde açıklanabilir: normal metaforda, ikisi de bilinen unsurlar arasında, bir temsil ve özdeşleşim ilişkisi kurulurken, gerçek rüya sembolünde, temsil eden, bilinçaltında bulunan ve bastırılmış bir unsuru temsil etmek durumundadır. Bu unsurun, yine bilinçaltı tarafından tanınması ve değerlendirilmesi gerekir. Temel sembollerin insanın bedeni, yaşam ve ölüm gibi ana hayat olaylarıyla, kişinin ailesinden, daha doğrusu çocukluğunun birlikte geçtiği insanlardan kaynaklandığı söylenebilir. Sembollerin anlamının bütün toplumlarda, ya da en azından, belirli bir kültüre mensup sayılabilecek bütün toplumlarda az çok aynı olması dikkat çekicidir.

9) Rüya sembollerine ilişkin en kapsamlı çalışma, Freud'un bir dönem öğrencisi deolan, Stekel'e aittir. Çeşitli nedenlerden dolayı psikanalız dünyasının reddettiği bir isim olan Stekel, doğuştan getirdiği öne sürülen özel bir yetenek sayesinde, rüya sembollerinin anlamını diğer yazarlardan daha çabuk ve kesin olarak anlayabilmiştir. Buna göre, örneğin, 3 rakamının erkek cinsel organlarını, 5 rakamının mastürbasyonu, sol tarafın hata ve yanlışlığı, sağ tarafın haklılığı gösterdiği yolundaki rüya sembolleri Stekel'e aittir. Stekel, özel bir yeteneği olduğu ve rüya sembollerini anlamlandırma konusundaki bu yeteneğin "öğretilebilir olmadığı" yolundaki görüşlere karşı çıkmıştır. Ancak yazarın bu alandaki görüşlerinin somut bir sembol belirleme ve anlamlandırma yöntemi oluşturduğu kanısında değiliz. Bkz. Stekel, 1911.

Bu durum, sembollerin sayıca sınırlı olması gerçeğiyle bir araya gelince, rüya çözümlemecilerinin üzerinde durduklan ve belirli anlamlar yakıştırdıkları bir dizi sembolün, rüya yorum kitaplarında yer alması sonucu ortaya çıkmıştır[10]. Bununla birlikte, her birey evrensel sayılabilecek olan bu sembolleri bizzat keşfetmek ve kullanmak durumundadır. Bu nedenle her kuşak aynı deneyimi yaşıyor demek yanlış olmaz[11].

Rüyada kullanılan imgelerin dilbilimde kullanılan sembollere benzediği de söylenebilir. Sözcüklerin genel olarak daha esnek olduğu ve daha geniş bir alanda değerlendirilebildiği, bu yüzden sosyal hayatta daha kolay kullanılabildikleri doğrudur. Buna karşılık, imgeler daha az soyut ve daha kişisel anlamların aktarılma-

10) Delaney, rüyanın, rüya görenin kişisel yaşamı hakkında metaforik bir açıklama olduğunu savunur.

11) Boss, metapsikolojilerin, sembol kullanımının ve bunlara bağlı olarak bilinçaltının nasıl çalıştığının açıklanmasının gereksiz olduğunu, çünkü bu konuda geliştirilen görüşlerin hem çelişkili olduğunu, hem de hiçbirinin kanıtlanamayacağını öne sürmüştür. Boss'a göre, rüya gören, rüyayı yeniden yaşayabilmek ve rüyanın göndermede bulunduğu gerçeklikleri algılayabilmek için yardıma gereksinim duyar; böylece, daha önce kapalı olduğu şeyleri anlamaya açık hale gelir. Boss'un "açımlama" (explication) olarak nitelediği bu süreci "açıklığa kavuşturma" (elucidation) süreci izler. Burada yapılan şey, analistin rüya görenin yardımı ile –ya da bu yardım olmaksızın– açık rüyanın içindeki anlamı sezgisel bir biçimde kavramasıdır. Bu yazarda da, diğer bazı yazarlar gibi, vurgunun açık rüya üzerinde olduğu gerçeğine dikkat edilmelidir. Böylece, rüya kuramcılarını, genel olarak daha eski kuşaklara mensup, gizil rüya düşüncelerini önemseyen yazarlar ve daha yeni kuşaklara mensup olup açık rüyayı önemseyenler olarak ikiye ayırabiliriz.

Boss'u izleyen Caig ve Walsh, Irvin Yalom'un rüyalan kullanarak oluşturduğu yapılar üzerinde durur ve yaşamın doğum, ölüm, özgürlük, sorumluluk, izolasyon, hayatın anlamlılığı gibi varoluşsal konulannı ele alır. Bu yazarların rüyayla ilgili görüşleri, edebiyat yapıtının, yaşamın temel varoluşsal sorunlarını ele alışına benzetilebilir.

Burada şu da söylenmelidir: rüya bireysel konulan ele alırken, mit evrensel sorunlan ele alır. Bu, mitograflann saydığı ve mitlerin yerine getirdiği kabul edilen işlevlerden dördüncüsüne karşılık gelir: hayatın temel gerçekleriyle insanoğlunun barışmasını sağlamak. Yani ölümün bir yaşam gerçeği olarak kabullenilmesinin sağlanması. Edebiyat yapıtı ise bu iki formun arasında bir yerde bulunur. Yani, bireysel rüyanın bir mit olmaya yönelik girişimini ifade eder. Bu açıdan, edebiyat-sanat yapıtının varoluşsal sorunlara değinmesi doğaldır. Bura da, rüyanın ve buna bağlı olarak, edebiyat eserinin, insanın doğanın temel gerçekleri karşısındaki durumunu göstermesi ve bu durumun oluşturduğu güçlüklere çözüm bulması söz konusudur.

sında işlevseldir. Özellikle, kişi kendi deneyimlerinden söz etmek istediğinde, dille yeterince tasvir edilemeyen izlenimlerin aktarılmasında imge önemli bir rol oynar. Burada şunu söyleyebiliriz: sözel dil genel iletişim amaçlarına daha uygundur; rüyaların kullandığı imge dili ya da bir diğer söyleyişle semboller, kişisel ve aktarılması zor olan şeyleri ifade etmekte kullanılır. Şunu da unutmamalıdır ki, çocuğun dünyayı anlamlandırması dil yeteneğini geliştirmesinden önce meydana gelir. Bu durumda, çocuk anlam unsurunu dili öğrenmekte kullanır. Daha önce kazanılan imge dili ise bu sınırlamayla karşılaşmayacaktır[12]. İmgeler aracılığıyla oluşturulan "rüya sembol dili"nin bazı özellikleri şu şekilde tanımlanabilir: rüyadaki unsurlar arasındaki ilişkiler "–e doğru yönelme, –den uzaklaşma, –bir şeye karşı ilerleme, –yaratma, –eşit olma, –anlamına gelme, ve –bir şeyle birlikte olma" (Foulkes, 206). Bir rüyaya ilişkin "metnin" birimlerinin bu kategoriler çerçevesinde sınıflandırılması ve böylece anlamlandırılması mümkündür[13].

12) Yukarıda anlatılanlardan yola çıkarak, rüyanın derin yapılara ve yüzey yapılarına sahip bir sistem oluşturduğunu, dilbilimde kullanılanlara benzer bir biçimde, derin yapı-yüzey yapısı kapsamında çözümlenmesi gereken bir olgu meydana getirdiğini söyleyebiliriz. Bu kapsamda, Noam Chomsky'nin geliştirdiği dilbilim kuramında sözü edilen derin yapı-yüzey yapısı olgusu ile, Freudcu bilinçaltı ve bilinç ayrımının paralelliği varsayımından yola çıkarak, rüyaya dilbilimdekine benzer bir çözümleme yöntemi uygulayan çalışmalar vardır. Buna göre, derin yapılan yüzey yapılarına dönüştüren dilbilim kuralları olduğu gibi, rüyaların derin-yapısını yüzey yapılarına dönüştüren, bir diğer deyişle gizil rüyayı açık rüyaya dönüştüren kurallar da vardır. Buradan yola çıkılarak, rüya çözümleme yöntemlerinin edebiyat yapıtlarına uygulanması da mümkündür. Örneğin Edelson, Chomsky ile Freud'un görüşlerinin bir karmasından oluşan çözümleme sistemini, Wallace Stevens'ın "Snowman" adlı yapıtına uygulayarak verimli sonuçlara ulaşmıştır (Edelson, ***Language and Interpretations in Psychoanalysis***, 1975).

13) Rüya imgelerinin anlaşılması açısından Foulkes'un öne sürdüğü bir başka ölçüt, "rüyadaki benlik"in çevresindeki diğer kişilere göre yaşının ne olduğu konusunun belirlenmesine ilişkindir. Buna göre, ego gerilediğinde, bütün dünya da gerilemiş olur; ancak ego yaş olarak "ilerlediğinde" rüya görenin dünyası aynı kalır. Örneğin, bir rüyada, ego rüya görenin babasıyla özdeşse, rüyadaki bir "amca" figürü rüya görenin yaşıtı sayılmaz, bir başka baba figürü olarak kalır. Ancak, rüya gören bir çocuk olarak belirmişse, çocuk olarak rüyada belirenler aslında onun yaşıtları olarak kabul edilir. Bu durumda, çocuk kategorisi, yalnızca, rüyayı gören gerçek yaş statüsünü rüyada korumuşsa ve yine rüyada bir çocukla ilgileniyorsa, mevcut sayılacak demektir (Foulkes, 216).

Freud'un tanımladığı rüya mekanizmalarından bir diğeri "dramatizasyon" ya da "görsellik kazandırma" adını taşır. Dramatizasyon, gizil rüya düşüncelerinden kaynaklanan bir durum ya da hareketin açık rüyada somut olarak temsil edilmesidir. Genel olarak görsel imgelerin hakim olduğu bu mekanizma, zaman zaman işitmeye ya da diğer duyulara ilişkin imgeler de kullanır. Dramatizasyonu bir tür sinema ya da tiyatro oyunu gibi düşünmek mümkündür.Yapı olarak çocukların oyunlarına benzer. Bu noktada, hem çocuk oyunlarının, hem de sanat yapıtlarının rüyadaki dramatizasyona benzer bir mekanizma içinde ortaya çıktığının anımsanması yararlı olacaktır. Öte yandan, "dramatizasyon" bir sinema filmini hatırlatmakla birlikte, rüyaların birçok durumda tamamlanamamış ya da başarısız oyunlara benzediği de bir gerçektir. Bu durum, başarılı bir sanat yapıtında bulunması gereken ve çatışan güçlerin dengeye getirilmesi gibi unsurların, rüyada her zaman başarılamadığını gösterir. O zaman, rüya, bir melodramda olduğu gibi, aşırı bir duygu yüklenmesiyle ve buna bağlı gerginlik duygularıyla karakterize olabilir. Dramatizasyonun, rüya görenle çevresi arasındaki ilişkileri temsil ederek, kişiliğin genel durumu hakkında bilgi verdiği kabul edilmektedir. Ayrıca dramatizasyon sayesinde, kişinin iç dünyasına ait bazı unsurların dış dünyaya yansıtıldığı ve böylece acı verici olayların kişiliğin dışına çıkarıldığı da söylenebilir.

"İkincil revizyon" (secondary revision) Freud'un tanımladığı rüya mekanizmalarından sonuncusudur. Bu mekanizmanın görevi, çeşitli gizil rüya düşünceleri içinden bağlantılı ve tutarlı bir öykü oluşturmaktır. İkincil revizyon bir bilinçaltı mekanizması olmakla birlikte, bilince yakınlığı diğer rüya mekanizmalarına göre daha fazladır. Gizil rüya düşüncelerini gündelik hayatın mantığına ve düşünme tarzına yaklaştırmaya çalışan ikincil re-

vizyon, rüyadan anlaşılır bir hikâye çıkarmaya çalışır. Bu mekanizmanın rasyonalizasyon süreciyle ilgisi olduğu kabul edilmektedir. Bu anlamda, ikincil revizyonun gizil rüya düşüncelerinin bastırılması sürecinin bir devamı olduğu da söylenebilir (Segal, 12)[14]. Öte yandan, ikincil revizyonun, sanatçının sanat eserini yaratmasına benzediği de hatırlanmalıdır. Bununla birlikte, ikincil revizyon, bilinçaltı süreçlerin etkisinde ve bilinç işin içine karışmadan gerçekleştirilir. Buna karşılık, sanat eserinin yaratımı sırasında, biliçaltından gelen materyalin sanatçının bilinci tarafından ele alınıp dönüştürülmesi ve yaratıcı bir ürünün ortaya çıkarılması söz konusudur. Buradan hareketle, ikincil revizyonla sanatsal yaratım arasındaki bağlantının sınırlı olduğu kabul edilmelidir.

Rüya mekanizmasının çalışmasıyla ilgili şu özelliklerden de söz edilebilir. Rüyada eş zamanlı olarak meydana gelen şeylerin, "gizil rüya düşünceleri arasındaki mantık bağlantıları"nı temsil ettiği kabul edilmektedir. Bunun yanı sıra, birbirinden farklı iki gizil rüya düşüncesi arasındaki iç bağlantı, rüya imgeleri arasındaki süreklilik haliyle gösterilir; bir diğer deyişle, sınırları birbirine karışan imgeler, bir figürün bir başka figürün içinde başlaması ya da bir figürün bir başka figüre dönüşmesi gibi durumlar böyledir. Özellikle Salvador Dali'nin yapıtlarında karşılaştığımız "imgeler arasında geçişlilik hali", bu durumun örnekleri arasındadır.

14) Bir rüyanın birden çok kez anlatılması ya da yazılması sırasında her bir anlatım ve yazımın diğerinden farklılık göstermesi bu mekanizmayla ilgilidir. Rüyanın "zayıf noktası" olarak adlandırılan ve dinleyicinin anlayabileceğinden kuşkulanılan hususlar birbirini izleyen rüya anlatımları sırasında ya çıkarılarak ya da ayrıntılara boğularak gizlenir. Bu durumda, tekrar anlatılar ya gitgide kısalmakta ya da gitgide uzamaktadır denilebilir. Bu durum, ikincil revizyonun içinde bulunduğu bilinçaltı mekanizmalarının, uyanıklık zamanında da etken olduğunu gösterir Bkz. Conigliaro, 2000.

Gizil rüya düşünceleri arasındaki nedensellik bağlantılarıysa, açık rüyanın unsurları arasındaki ilişkinin, iki unsurun birbirlerine göre ana ve yan unsur olma halleriyle gösterilir. Bu durum birbirinden ayrı rüyalar için de geçerli olabilir. Örneğin, bir rüya kendisinden önce gelen öncü bir rüyayla başlayabilir. Bu durumda, her iki rüyanın gizledikleri ve bir taraftan da ifade ettikleri unsurlar arasında, nedensellik bağlantısı var demektir. Rüya mekanizmalarının bir diğer özelliği ise, kişi ya da nesnelerin ortak özelliklerinin gösterilmesiyle ilgilidir. Burada birden fazla kişinin tek bir imge aracılığıyla ifade edilmesi, ya da ortak özellikleri olan nesnelerin bir kompozisyon içinde ifade edilmeleri söz konusudur. Freud'a göre, rüyada çelişki, tersine dönüştürmeyle ifade edilir. Bu, zaman açısından tersine dönüştürme anlamına da gelebilir. Öte yandan, rüyada bir şeyi başaramamak, bir şeye gücü yetmemek halleri çelişen ve çatışan duyguların varlığını gösterir. (Freud, 1899, s. 340-61). Freud, rüyadaki tutarlılıkların ve rüyanın bütünlük gösteren bir yapıya sahip gibi görünmesinin yanıltıcı olduğunu ve rüyanın bileşenlerine bölünmesi gerektiğini söyler. Rüyanın duygu yanı daha az dönüşüme uğramakla birlikte, duygu tarafının da bazen zıddıyla ifade edildiği görülebilir. Folklorik bilgi bu gerçeği kavramış görünür; "çok gülen çok ağlar" ya da "rüyada ölü görmek diri getirir" gibi ifadeler bunun bir göstergesidir.

Rüya-şiir bağlantısına tekrar dönerek, rüyanın en önemli özelliklerinden biri olan "açık rüyadaki duygusal içeriğin gizil rüyanın duygu içeriğini yansıtması" olgusunun şiirde nasıl ortaya çıktığı konusuna değinebiliriz. Şiirde de, rüyada olduğu gibi, anlama ulaşmadan önce duyguya ulaşmak söz konusudur. Daha doğrusu, anlama ulaşılamasa bile, duygusal içeriğe, şiirin bütün ola-

rak anlatmak istediği duyguya ulaşılabilir. Bu da okuyucuya, şairin bilinçaltındaki materyalin niteliği konusunda bir fikir verir. Öte yandan, rüyanın narsistik bir ürün olduğu göz önüne alındığında, rüya görenin her rüyada mutlaka kendisini de göreceği varsayılabilir: rüya gören ya bizzat katılımcı ya da gözlemci olarak rüyanın içinde yer alır. Bu durumda, rüya görenin karakterinin rüyanın üslubuna yansıması ve bu üslubu belirlemesi de söz konusudur (Sloane, 36). Üslubun, kişinin endişeleri, savunmaları ve nesne ilişkilerinin oluşturduğu bir kombinasyon olduğu kabul edilmektedir (Segal, 11). Buradan yola çıkarak, sanatçının da yapıtın içinde yer aldığı, örneğin rüya görenin rüyada olması gibi, bir şairin de şiirinde bulunduğu söylenebilecektir. Açık rüyanın yorumlanmasında rüyada ortaya çıkan unsurların değerlendirilmesi, belirme sırasına göre, ya da bu unsurların taşıdığı etkinin derecesine göre yapılmalıdır. Bu da, yine şiir yorumunda kullanılabilecek bir sıralama sistemidir. Rüya yorumculuğu yeteneğinin, rüya düşüncelerinin ortaya çıkışında etkili olmuş görsel ve işitsel referansları anlama kabiliyetinden kaynaklandığı, bu yeteneğin özellikle görsel olarak, imgeler aracılığıyla düşünen insanlarda bulunduğu ve bu kişilerin birincil düşünce süreçlerine yakın olduğu kabul edilmektedir (Sloane, 42). Bu da rüya yorumcusunun bir şiir çözümleyicisi olabileceğini gösteren bir diğer belirtidir. Ünlü şair Yahya Kemal Beyatlı'nın "şiir mücerretten kaçar müşahhasa yönelir" sözü de bu çerçevede anlam kazanmaktadır. Gerçekten de, hem rüya yorumlayıcıları, hem de şairler görsel ağırlıklı imgeleri doğru algılamak ve tasarlamak durumundadır. Burada T. S. Eliot'un "objective correlative" kavramı rüyayı anlamanın bir yöntemi olarak önem kazanır (Sloane, 43)[15].

15) Sanatta belirli bir duyguyu "imgesel olarak temsil eden" nesne, durum ya da olaylar dizisi. T. S. Eliot tarafından geliştirilen bu tanım, 20. yüzyıl sanat anlayışının önemli kavramlarından biridir. Eliot, *The Sacred Wood*, 1920

Freud, "bilinç alanı"nda bulunan bir isteğin rüyada ifade edilebilmesinin koşulunun, bu isteğin "bilinçaltı"nda bulunan bir istekle bağlantı içine girmesi ve bu bilinçaltı istek tarafından güçlendirilmesi olduğunu söyler (Freud, 1900). Bu görüşten yola çıkarak sanat yapıtının izleyici/okuyucuda uyandırdığı tepkiyi açıklamak mümkündür. Okunan metinle "açık rüya" arasındaki paralellik, okuyucunun tepkileriyle, rüya görenin serbest çağrışımları ve rüya yorumcusunun "çevreye eşit bir biçimde yönelen dikkati" arasında bir ortaklık bulunduğu, hattâ rüya yorumcusunun faaliyetinin, bir edebiyat eleştirmeninin okuma faaliyetine benzediği izlenimini uyandırmaktadır. Rüya yorumu sırasında serbest çağrışım yapılırken, yorumcunun hem kendi tepkilerine, hem de rüyayı görenin tepkilerine yönelik gözlemlerine benzeyen bir süreç, okuma sırasında da ortaya çıkar. Gerçekten de, bir edebiyat yapıtının anlamlı olması için okuyucuda bazı çağrışımlar uyandırması gerektiği açıktır. Bu çağrışımın ayırıcı özelliği ise, terapi sırasında rüya gören/yorumlayan ikilisinin, okuyucunun şahsında birleşmiş olmasıdır. Yani, okuyucu, kendi varlığında, sözü edilen rüya gören/yorumlayan ikilisi arasında ortaya çıkması beklenen "bağ"ı, bir tür geştaltı oluşturur. Bu bakımdan, bütün bir terapi ortamı ve bu ortamın kişileri, okuyucunun zihninde yer alır denilebilir.

Rüyalarla ilgili olarak Freud'un belirlediği bir diğer bulgu, rüyaların "zamansal bir gerileme"yi ifade ettiği hususudur. Yani rüyalar şimdiki zamana değil, çocukluk-bebeklik zamanına ait istek ve fantezileri ifade eder. Bu manada, yetişkinlik çağına ait değillerdir. Freud'un tanımladığı bir diğer bulgu ise, rüyaların "formel anlamda bir "gerilemeyi" de (regresyon) gösterdiği olgusudur. Bunun anlamı, rüyaların ifade yönteminin çocuksu bir ifade yöntemi olduğudur. Ele aldığımız her iki "gerileme meka-

nizması" da sanat yapıtının rüyayla olan ilişkisini belirginleştirmeleri yönünden önemlidir. Gerçekten de, sanat yapıtının da bir tür gerilemeyi ifade ettiği genel olarak kabul edilmektedir. Psikanalitik sanat eleştirisinin kurucu ismi olarak tanınan Ernst Kris, sanat-edebiyat alanındaki yaratıcılığı "egonun kontrolünde bir gerileme" olarak nitelemiştir. Bu açıdan bakıldığında, rüya, insan zihninin ürettiği oluşumlar arasında sanat yapıtına birçok bakımdan en fazla benzeyenidir. Rüya türleri açısından bakıldığında da, sanat yapıtı ile rüya arasındaki benzerlik dikkat çeker. Rüyaları genel olarak "haz duygusuna yönelen rüyalar" ve "endişeye neden olan rüyalar" olarak ikiye ayırabiliriz. Freud'un yapısal kuramı açısından bakıldığında, haz duygusuna yönelen rüyaların, ruhsal yapının bütün unsurlarını, yani hem id, hem ego hem de süperegoyu tatmin ettiğini söyleyebiliriz. Endişeye neden olan rüyalarda ise, bu unsurlardan, yani id, ego ve süperegodan en az bir tanesinin rüyanın içeriğinden rahatsız olduğu kabul edilmektedir. Burada bir alt kategori olarak "cezalandırılma rüyaları"ndan da söz edilmelidir. Bu rüyalar özellikle "takıntılı" (obsesif-kompülsif) karakterlerde rastlanan ve süperegodan kaynaklanan bir cezalandırılma isteğini tatmin etmeye yönelir. Bu üçlü kategori, rüyaların sınıflandırılmasına olduğu kadar, sanat yapıtlarının sınıflandırılmasına da hizmet edecek türdendir. Dürtülerin serbestçe boşaltılmasına yönelen sanat formları, hazza yönelen rüyalara benzetilebilir. Örneğin, komedide, sadistik dürtülerin tatmin bulduğu ve ruhsal yapının diğer unsurlarından gelen bir itirazla karşılaşılmadığı söylenebilir. Burada, terapi sırasında yapılmış "yerinde" bir yorumun, bazen şiddetli bir gülme tepkisiyle karşılaşması olgusunda da görülen bir mekanizmanın çalıştığını söyleyebiliriz. Sözü edilen durumda, muhtemelen saldırganlıkla ilgili yasak bir düşünce üzerindeki baskı-

lama aniden kalkmakta ve birikmiş gerginlik açığa çıkmaktadır (Sloane, 210). Buradan yola çıkarak rüya yorumuna ilişkin bazı tepkilerle komediye yönelik tepkiler arasında bir paralellik kurulması mümkündür. Genel olarak, belki de şu söylenebilecektir: eğer sanat yapıtını bir tür rüya olarak değerlendirirsek, yapıtın performansı, terapi sırasında rüyanın yorumlanmasına benzetilebilir. Bu performans, daha çok, terapideki danışan tarafından, tiyatrodaki izleyicininkine benzer bir biçimde ortaya konulur. Danışan, hem metin yazarı, hem de izleyici konumunda iken, terapist/yorumcu, yönetmen/kritik rolündedir. Yapıtın/rüya metninin sahneye konması sırasında izleyici/yazara yol gösterir. Komedinin dışındaki diğer tiyatro türleri de rüyalarla karşılaştırılarak değerlendirilebilir. Örneğin, melodramada ve burjuva dramı denilen acıklı yapıtlarda, cezalandırılma rüyalarına benzer cezalandırılma fantezilerinin gerçekleştiği düşünülebilir. Buna karşılık, gerilim türü, özellikle endişe rüyalarına yaklaşmaktadır. Bu unsurların bir karışımı ve dengesi ise, nihai olarak tatmin edici bir okumaya olanak verir. Dengenin bozulması okuma zevkinin de azalmasına yol açacaktır. Bu durumu da, yine terapi ortamıyla karşılaştırarak anlamaya çalışabiliriz: terapi sırasında yapılan "yerinde" yorumlar, danışanın sorunlarının çözümlenmesiyle ve buna bağlı olarak, ruhsal dünyasında bir gelişmenin ortaya çıkmasıyla karakterize olur. Bu durum, izleyici/okuyucunun bir yapıtın performansı sırasında yaşadıkları aracılığıyla kazandığı manevi zenginleşme hissiyle ilişkilendirilebilir. Rüya görenin, kendisine ilişkin gözlem yapma ve kendisini tanıma yeteneğini kazanması, çocuklukta ortaya çıkan "hayali arkadaşlar yaratarak ruhsal dengeyi sağlamlaştırma eğilimi"nin bir yansıması olarak da ele alınabilir. Buna göre, egonun aktif ve gözlemci parçalara ayrılarak kendi etkinliğini gözlemlemesi ve

değerlendirmesi, çocuğun süperego öncüsü olarak kabul edilebilecek "hayali arkadaşlar yaratma eğilimi"yle örtüşmektedir (Sloane, 223). Buradan yola çıkarak, kendi rüyasını terapistin yardımıyla yorumlayan kişinin etkinliği, sanat-edebiyat yapıtıyla etkileşim içindeki kişinin yaşadıklarına benzetilebilir. Bu durum, özellikle yaratıcı kişinin kendisine bakışı sırasında geçerli bir durumu gösterir[16].

Freud'un öğrencilerinden Ferenczi'ye göre, danışanla terapist arasında bulunan ve "danışanın hayatının ilk dönemine ait ilişkilerini terapist aracılığıyla yeniden yaşaması" olarak adlandırabileceğimiz aktanm (transferans) sırasında görülen rüyalarda, analistin, yani rüya yorumcusunun, rüyada belirmesi söz konusudur. Buradan yola çıkarak, okuyucunun, okuma sırasında, kendisinin yanı sıra psikoterapideki transferans figürüne karşılık ge-

16) Cartwright'ın geliştirdiği rüya yorum yöntemleri özellikle kriz zamanlarında işe yarayacak özelliklere sahiptir (Hill, 42). Bu dört aşamalı yöntem şöyle özetlenebilir: ilk adım, rüya görenin ne zaman kötü bir rüya gördüğünü teşhis etmesini gerektirir. Buna göre, kişi, rüya görürken o rüyanın kendisini kötü hissettirecek özellikler taşıyıp taşımadığını anlamalıdır. İkinci adım, rüya görenin rüyada kendisini rahatsız eden şeyin ne olduğunu anlamasıdır. Üçüncü adım, rüya görenin kötü rüyayı durdurmasını gerektirir. Dördüncü adım ise olumsuz rüya koşullarının tersine, olumluya çevrilmesidir. Cartwright'ın kuramı, öğrenilebilir bir kuram olup özellikle kriz zamanlarında görülen kötü rüyalarla başa çıkmayı öğretmeyi hedefler. Konumuz açısından önemi ise, özellikle dördüncü adımın öngördüğü, rüyanın olumsuz unsurlarının olumluya çevrilmesi durumudur. Bu, sanat yapıtının da bir bakıma başardığı şeydir. Sanat yapıtının, bilinçdışının içinde tuttuğu ve olduğu halde ortaya çıkması kişiye zarar verecek olan malzemeyi dönüştürerek, tam tersi bir etki yaratmaya yöneldiği söylenebilir. Bu durum "iyi rüyalar" tarafından da gerçekleştirilen bir şeydir.
Yani kötü rüyayı iyiye çevirme işlemi, bir sanat yapıtının ortaya çıkması sırasında da gerçekleşiyor olabilir; kişiliği sarsma potansiyeli taşıyan bir durumun, bir sanat yapıtı içinde dönüştürülerek tam tersi bir etkinin ortaya çıkarılması söz konusu olabilir. Bazı rüyalarsa geleceğe yönelik prova olma özelliğindedir. Bu rüyalar duygulanım mekanizmalarını düzene sokar, olumsuz duyguların boşaltılmasına olanak verir ve uyanıklık hayatının daha pürüzsüz geçmesini sağlar (Weiss, 53). Özetle söylersek, rüyalar bireylerin kişiliklerinin değişik unsurlarını bir araya getirmelerine yardım edebilir ve buna bağlı olarak yaratıcı ve olumlu potansiyellerin ortaya çıkmasına olanak sağlayabilirler. Böylece rüyada ortaya çıkan özgün bir düşünce bir şiire, kitabaya da başka bir sanat yapıtına dönüşebilir (Delaney, 1985)

lecek bir başka kişiyi de yapıta yansıttığı görüşü savunulabilir. Holland gibi eleştirmenlerin öne sürdüğü, "sanat yapıtının izleyici-okuyucunun zihinsel içeriğini yansıttığı görüşü" de bizi aynı noktaya ulaştırmaktadır. Buna göre, belirli bir yapıtın sevilmemesi ya da anlaşılamaması, psikanaliz sırasında görülen ve "direnme" olarak nitelendirilen olguyla açıklanabilir. Bu noktada, edebiyat eleştirmenin işleviyle ilgili bir konu da ele alınmalıdır: Eğer okuyucu bir kitabı kavrayamıyorsa, eleştirmenin görevi, transferans sırasında analistin görevine benzer bir biçimde, direncin aşılması için okuyucuya yol göstermektir. Ancak, hangi dirençlerin eleştirmen tarafından ele alınması gerektiği konusu bir başka sorun oluşturur. Psikanaliz sırasında, önce egoyla ilgili oluşumlar olan savunmaların ele alınması, idle ilgili ve daha yoğun bir içeriğe sahip olan dürtü dirençlerininse, daha sonra ele alınması gerektiği, genel olarak kabul edilmektedir (Bornstein, 1949). Rüya yorumu sırasında da aynı yöntemin izleneceği söylenebilir. Yani rüya yorumu, rüyanın içerdiği materyalin nispeten daha kolay ele alınabilir olan kısmıyla başlamalıdır. Bu durum edebiyat yapıtının eleştirilmesi ve değerlendirilmesi sırasında da karşımıza çıkar. Bir yapıt öncelikle hangi seviyeden ele alınmalıdır? Psikanalitik edebiyat eleştirisinin zaman zaman uyandırdığı tepkilerin bir kısmı bu sorunla ilgilidir. Bazı edebiyat çevreleri, psinanalitik eleştiriyi fazlasıyla indirgemeci bulduklarını söylemektedirler. Bu eleştirinin şu şekilde ifade edilmesi de mümkündür: Psikanalitik edebiyat eleştirisi yapıtın çok derinlerine inmekte, tıpkı bir rüya gibi, kendini gizlemeye çalışan yapıtın gerçek doğasını ortaya çıkarmaktadır. Bazı edebiyat eleştirmenlerine göre, bu arzu edilmeyen bir durumdur. Ancak, bir yapıtın anlaşılması sırasında, "derinleşme"yi belirli bir noktada durdurmayı seçmek, akademik bir disiplinin hedefleri arasında sayılamaz. Bu

daha çok yüzeyde kalmayı tercih eden bir yaklaşımdır.

Aynı düşünce çizgisini sürdürerek şu noktaya varabiliriz: hem terapi sırasında, hem de rüya yorumu sırasında gösterilen direncin hedefi, idden ya da bilinçaltından gelen materyalin, egoya ya da bilinç alanına girmesini sınırlamaktır. Bu amaçla, gizil rüya düşünceleri, rüya mekanizmaları tarafından dönüşüme uğratılarak şekil değiştirir; ancak bu dönüşümün başarılı olması durumunda, önbilinçteki istek ve düşüncelerle bağlantı içine girmiş olan gizil rüya düşüncelerinin açık rüyaya sızması mümkün olacaktır. Ego olmadan direnç gösterilmesi ve bilinçaltı malzemesinin dönüşerek bilinç alanına girmesi söz konusu olamaz. Bu durum, sezgisel anlama yeteneği güçlü kişilerin, örneğin terapi sırasında kendi rüyalarının anlamını hemen anlayan kişilerin, egolarının içinde bulunduğu durum hakkında bir fikir verebilir: bu kişilerin ego sınırlarının "geçirgen" olduğunu söyleyebiliriz. Konu sanat yapıtının anlaşılması ve değerlendirilmesi açısından ele alındığında, benzetme yoluyla, rüyanın temsil ettiği materyali anlamaya karşı bir direncin olabilmesi gibi, hem yaratım süreci içinde yazarın kendi içindeki yaratıma, hem de okuma süreci içinde okuyucunun okuduğu şeyi anlamaya karşı direnç göstermesinin mümkün olduğu kabul edilebilir. Okuyucu açısından bakıldığında, bu durumun nedeni, yazarın bilinçaltı fantezisinin, okuyucunun ruhsal dünyasında şiddetli bir tepkiye yol açması olasılığı karşısında, önlem alma gereksinimidir. Öte yandan, ikincil revizyonun ve genel olarak ego müdahalesinin daha fazla devrede olması nedeniyle, sanat yapıtlarının rüyalara oranla daha kontrollü olduğu da unutulmamalıdır. Sanat yapıtı bu "kontrol"ü, biçime ilişkin unsurları kullanarak başarır. "Biçim" ikincil revizyonun ve bilinçli ego süreçlerinin müdahalesiyle, "içerik"i ve dolayısıyla okuyucunun tepkisini kontrol altına alır. Romantik ve melodramatik yapıtlarda kontrol zayıftır ve

buna bağlı olarak okuyucunun tepkisi şiddetlidir. Bu tepkideki aşınlık, yapıtı, duygusal dengeyi sağlama amacından saptırıp, endişe rüyalarında ve kâbuslarda olduğu gibi, bir travmanın tekrarının ya da, bazı yinelenen rüyalarda olduğu gibi, tekrar yoluyla kontrol sağlama ve mazoşistik bir tatmin elde etmenin aracı haline getirir. Bu anlamda, korku hikâyeleri ya da melodramatik aşk hikâyeleri gibi belirli alt türlere karşı oluşan "tiryaki okuyuşu"nun, bazı dürtü boşalımlarının sağlanmasında, daha dengeli bir sanat yapıtının vereceğinden fazla tatmin sağlaması olgusuyla açıklanması mümkündür. Öte yandan, yapıta yönelik katı direnç de zevk almaya toptan engel olacak bir başka sorun oluşturur.

Freud'un rüya kuramını ana hatlarıyla açıkladıktan sonra, ilk dönem psikanalizinin, "birincil düşünce süreçleri" ve özel olarak da rüya ile, sanatsal yaratım teknikleri arasındaki ilişki konusunda geliştirdiği görüşleri daha kapsamlı olarak ele alabiliriz. Rüya ile edebi yapıt arasındaki ilişkiyi teknik bir yaklaşımla kuran ilk yazar olan Ella Freeman Sharpe'a göre, rüya "bilinenin içinde üstü örtük olarak bulunan bilinmeyen"in açığa çıkmasını sağlar (Sharpe, 18). Sharpe, Fransız psikanalist Jacques Lacan'ın daha sonraki yıllarda geliştirdiği perspektife benzeyen bir perspektif geliştirmiş ve rüyanın unsurları ile edebi teknikler arasında bağlantı kurmuştur. Özellikle şiir dilinin unsurlarından yararlanan Sharpe'a göre, rüya mekanizmasının iki temel unsuru olan "yoğunlaşma" ve "yer değiştirme", metafor ve metonimi kavramlarına karşılık gelir[17]. Bu anlamda, rüya tıpkı bir şiir ya da bir tiyat-

17) Skura'ya göre de, yoğunlaşma ve yer değiştirme, edebiyattaki metafor ve metonimi kavramlarına karşılık gelir. Skura, Lacan'ın şiiri ilkel düşünce süreçleriyle, Bloom'un ise sansür mekanizmasıyla eşit görmesine karşın, rüya düşüncesinin şiirden çok şizofrenik düşünceye yakın olduğunu savunur. Alegoriyle rüya arasında şöyle bir yakınlık vardır: Her iki olgu da, ifade ettikleri şeyle normalde ifade etmelerini bekleyeceğimiz şey arasındaki açıklığa dayalıdır. Skura'ya göre önemli olan, yüzeyle derin yapı arasındaki farktan çok bu ikisi arasındaki alışverişin nasıl işlediğidir.

ro yapıtı gibi görülmelidir: yani içinde anlam barındırır ve bu anlamı ifade eder[18]. Sharpe, sanatla rüya arasında bir ayırım yapmıştır: sanat yapıtı bir bütün olarak değerlendirilirken, rüya bütünlüğü olan bir öykü oluşturmadığından, parçalarına ayrılarak incelenmesi gereken bir olgudur. Bu görüşten yola çıkarak, sanat yapıtında daha çok ego kontrolü olduğu sonucuna varabiliriz; bir edebi esere bütünlüğünü veren mekanizmanın, rüyada "ikincil revizyon" adını verdiğimiz mekanizmaya karşılık düşmesi söz konusudur. Ancak, ikincil revizyonun varlığına karşın, rüyaların tutarlılık ve bütünlük açısından genellikle zayıf olması, rüyalarda "saçma duygusu" uyandıracak mantık ve gerçeklik hatalarının sık sık karşımıza çıkması, bize rüya oluşumunda yeterli ego kontrolünün bulunmamasının bir sonucu olarak gözükmektedir. Buradan yola çıkılarak "saçma" (absürd) türünün özellikleri de sorgulanabilir. "Saçma"da, ilginin içerikten forma ilişkin unsurlara, yani formel tutarsızlıklara çekilmesinin, içeriğin gizlenmesine yönelik bir faaliyet olup olmadığı da ele alınabilir. Burada iki seçenek olduğu söylenebilir: ilk seçenekte, absürd sanat rüya gibi yoğun bir duygusal içerikle doludur; biçimsel olarak tıpkı rüya gibi yeterli kontrolden uzaktır, asıl içeriğin gizlenmesi başarıldıktan sonra tutarlılığa önem verilmemiş, biçim kusurlu bırakılmıştır. Bu görüşün alternatifi, absürd sanat

---

Pinchas Noy, metonimi ile metafor arasındaki ayırımı, birincil ve ikincil düşünce süreçleri arasındaki belirleyici ayırım noktası olarak göstermiştir (Pinchas Noy, *A Revision of the Psychoanalytic Theory of the Primary Process*, Int. Jour. of Psychoanalysis, 50, 1969, 155-78). Rüya ile alegori arasındaki fark, birinin diğerinden daha fazla kendi bilincinde olmasıdır. Gerçekçi edebiyatta, açık ve gizil anlamlar arasında bu kadar büyük fark yoktur; ya da gizil anlam daha az önemlidir (Skura, 165)

18) Cartwright ve Lamberg'e göre (1992) rüyalar yaşamı, yalnızca onu yaşadığımız biçimiyle değil, aynı zamanda hissettiğimiz, hayal ettiğimiz ve olmasını istediğimiz biçimde yansıtır. Bu da rüyadaki istek unsurunun ve öznelliğin önemini gösterir. Bu açıdan rüya sanatsal yaratım sürecine benzer. Çünkü sanat yapıtı da yalnızca gerçeğin bir aynası olmakla kalmaz, yazarın bilinçli ve bilinçdışı beklentilerini, istek ve korkularını da içerir.

yapıtının yoğun bir ego kontrolünde gerçekleştirildiğini varsayar. Buna göre, şiirde olduğu gibi, dikkatin formun özelliklerine, absürd sanat söz konusu olduğunda ise, tuhaflıklarına çekilmesi yoluyla, ilginin içerikten uzaklaştırılması söz konusudur. Öte yandan, duygusal içeriğin tamamen baskılanması sanat yapıtından zevk almayı engelleyeceği için, bir absürd yapıtın başarılı sayılabilmesi için ciddi bir duygusal içeriği izleyici-okuyucuya iletmesi gerektiği de açıktır. Sharpe'ın rüyayı çocuk oyununa ve tiyatroya benzetmesi (Sharpe, 59) yukarıdaki görüşlerimizi desteklemektedir.

Bu ön açıklamalardan sonra, Ella Freeman Sharpe'ın görüşlerini daha ayrıntılı olarak ele alabiliriz. Sharpe, "sezgisel bilgi"nin belirli bir yaşam deneyimini yansıttığını, rüyaların da bir tür deneyimi ifade ettiğini söyler. Yazarın deneyim sözünden kastı, yalnızca geçmişte olmuş hadiselerden söz etmek değildir; deneyim, söz konusu hadiselere eşlik eden duygusal halleri, zevk ya da acı biçiminde ortaya çıkan bedensel yaşantıları da içerir. Sharpe, rüyalarla sanat yapıtları arasındaki karşılaştırmanın da bu nokta üzerinden yapılabileceğini düşünür: sanatçılar unutulmuş deneyimlere ulaşma yeteneğine sahip gözükmektedir ve bu deneyim yaratıcılık faaliyeti sırasında kullanılabilir. Bu sırada, sanatçının söz konusu sürece ilişkin bilinçli bir farkındalığının olması gerekmez (Sharpe, 15). Sharpe, analizin hedefinin ego sınırlarını geliştirmek olduğunu söyledikten sonra, analistin çabasının, bilinçdışında bulunan "bilinmeyen"in, bilinende "ima edilmiş" unsurlar aracılığıyla anlaşılması yoluyla, başarılı olabileceğini belirtir. Yazar, "bilinenin içinde ima yoluyla mevcut bulunan bilinmeyen'i açığa çıkarmak için, rüyayı oluşturan mekanizmaların, şiir dilinin özelliklerinden yararlanılarak çözümlenmesi gerektiğini savunur. Sharpe, eleştirmenlerin üst düzey şiir-

leri analiz ederek bulduklan "şiir dili" kurallarıyla, Freud'un bulduğu rüya oluşumuna ilişkin ilkelerin, aynı bilinçdışı kaynaktan çıktığını, aralarında birçok ortak mekanizma bulunduğunu söyler (Sharpe, 19).

Sharpe, Milton'un, şiirin "basit, duyulara yönelik ve tutkulu" olması gerektiği yolundaki kanısını paylaşır. Bu tür bir iletişimin başarılmasının en önemli aracı ise, hayal gücünü harekete geçirecek nitelikte "seslerin" yani "sözcüklerin" kullanılmasıdır. Bu anlamda, şiir dili, görsel imgeleri olayların anlatılmasına, özgül olanı genel olana, kısa olanı uzun olana tercih eder, bağlaçtan ve ilgi zamirinden uzak durur, sıfat yapısını tercih eder. Şiir böylece kulağa ve göze hitabederek canlı bir tablo oluşturur (Sharpe, 19). Şiir dilinin araçları içinde en yalın olanı "basit benzetme" (simile) adını taşır ve iki farklı şey arasında, ortak bir özellik aracılığıyla, özdeşlik ilişkisi kurmaya hizmet eder; bunu yapmak için de "gibi" sözünü kullanır. Örneğin, "altın gibi saçlar" basit benzetmenin bir örneğini oluşturur. Basit benzetmenin daha yoğun bir hale gelmesi, "gibi" sözünün devreden çıkarılması durumunda ise, *metafor*dan söz edilecektir. Yukandaki basit benzetme örneğinden yola çıkarak, "altın gibi saçlar" yerine "altın saçlar" sözünün metafor olduğunu söyleyebiliriz. Metafor, bir ilişki türünün başka nesnelere aktarılmasıyla da yapılabilir; örneğin, "bulutlar göğü boyadı" ifadesi bu şekilde değerlendirilebilir. Bu örnek aracılığıyla, Sharpe'ın "kişisel metafor" olarak adlandırdığı, "kişisel olmayan bir nesnenin kişisel bir ilişki ile yüklendiği durumlar"a ulaşmış oluruz: burada, örneğin, bulutlar bir ressam ya da boyacı gibi davranarak göğü boyamaktadır. Yani, insan olmayan varlıklar insan özelliği kazanmıştır. "Islık çalan rüzgar", "merhametsiz deniz" gibi metaforlar bu gruba girer.

Sharpe'ın ele aldığı ikinci kavram, "isim değişmesi" anlamına

gelen metonimi kavramıdır. Burada, bir ismin, bir "şey"le bazen normal, bazen de tesadüfi bir bağlantı içinde bulunduğunu, bu ismin "o şey"i göstermek için kullanıldığını görürüz. Örneğin, "koltuk" kavramının bir idari pozisyonu göstermesi böyle bir durumdur. Metonimi, hem ifadede ekonomiye olanak verir, hem de görsel bir imge oluşturur. Rüya sırasında, özellikle sansür mekanizmasıyla birlikte çalıştığı, gerçek şeyi gösteren gizil rüya yerine, açık rüyada buna ilişkin bir ifade oluşturduğu söylenebilir. Metonimi'ye yakın bir kavram olan sinekdoki ise, parçanın bütünün yerine geçtiği bir edebiyat tekniğini gösterir. Örneğin, ayakkabı fetişizminde hem metonimi hem de sinekdokinin bulunduğu söylenebilir. Ayakkabı, kişinin bütününü simgeleyebileceği gibi, aynı zamanda bir penis simgesi de olabilir.

Bir diğer teknik olan "ses taklidi" (onomatopoeia) ise bir sözcüğün ses yapısının anlamı da içinde barındırması durumunu ifade eder. Rüyalarda onomatopoeia'ya sık sık rastlanmaktadır. "Paralellik kurma" ve "antitez" denilen edebiyat teknikleri de rüyalarda görsel imgeler aracılığıyla kullanılmaktadır. Antitez pozisyondaki zıtlıkla ifade edilebilir; örneğin, "onun karşısına oturdum" ifadesinde olduğu gibi. Paralellik kurma da aynı şekilde, pozisyondaki aynılık ya da benzerlikle ifade edilebilecektir: Örneğin, "sen bir sandalyede oturuyordun; yanında X oturuyordu" ifadesinde olduğu gibi. Sharpe, paralellik kurma gibi basit bir aracın bile, rüya dilinde ne kadar anlamlı olabileceğine, yukarıda kullanılan örnekte, "sen"in terapisti ve X'in de terapistin bilmediği bir kişiyi ifade etmesi durumunda, X için söylenenlerin aynı zamanda "sen"e de uygulanabilmesi açısından, dikkat çeker (Sharpe, 27). "Tekrar" vurgu sağlama açısından önemli bir araçtır. Şiirde kullanılan bu yöntem rüyada aynı imgenin tekrarlanması ile ortaya çıkar.

Sharpe, "ima edilen metafor" kavramı üzerinde de durur. Burada, görünür ve dokunulur olmayan şeylerin görünür ve dokunulur olan şeyler aracılığıyla temsili söz konusudur. "Ateşli bir karakter", "lekesiz bir kalp" gibi ifadeler bu gruba girer. İşitme duyusu, rüyalarda tat, dokunma ve görme duyularından daha zayıftır. Bu durumda, daha zayıf bir duyunun, daha kuvvetli olan duyu tarafından temsil edilmesi de söz konusu olabilir: "tatlı ses" örneğinde olduğu gibi. Burada şu husus da belirtilmelidir: insan zihninde sözcükler ilk işitildiklerinde kazandıkları anlamı çoğu kez korumakla birlikte, zamanla ikincil anlamlar da kazanırlar. Bu durum, genellikle soyut bir anlamın eski anlama eklenmesi yoluyla olur. Rüyalar yorumlanırken, soyut olarak ifade edilen şeylerin somuta, yani görsel imgelere dönüştürülmesi gerekir. Bu, aynı zamanda, sözcüklerin ikincil anlamlarından "geçilerek" birincil anlamlanna ulaşılması demektir. Somut terimlerin, soyut terimlere oranla, çağnşım açısından çok daha zengin oldukları da unutulmamalıdır. Dilin temelinde ima edilen metaforlar bulunmakta olup, bu durum, ana dilin fonetik olarak öğrenilmesiyle ilgilidir.

Sharpe, değişik rüya mekanizmalarının nasıl oluştuğu ve hangi edebiyat terimleriyle ifade edilebilecekleri konusunu da ele alır; "yoğunlaşma"nın yalnızca rüyalarda ortaya çıkmakla kalmadığını, bilinçdışı ve bilinçli bütün zihinsel faaliyetlerde etkin olduğunu söyler. Bu konuda verdiği en önemli örnek Coleridge'in "Ancient Mariner" adlı şiiridir. Bu şiir, yazılışı süresinin azlığı ve ilk yazılışında hemen hemen kusursuz bir biçimde ortaya çıkmış olmasıyla, yoğunlaşma mekanizmasına örnek gösterilmektedir[19] (Sharpe, 43). Yoğunlaşma mekanizması, gizil dü-

19) Sharpe'a göre, yoğunlaşmanın bilim alanındaki karşılığı bir bilimsel kanunun keşfedilmesidir.

şüncelerin, anı ve fantezilerin tek bir somut imge ile ifade edilmesi anlamına gelir. Burada, bilinçdışındaki dinamik bir ilginin, bir tür mıknatıs işlevi gördüğünü, geçmişte ve şimdiki zamanda bulunan ve böyle bir mıknatıs tarafından çekilmeye müsait bütün malzemeyi üzerine çektiğini söyleyebiliriz. Yoğunlaşma mekanizması, şiirde ve rüyada temanın açılımını belirlemektedir.

Yer değiştirme mekanizması ise, değerlerin yer değiştirmesi olarak nitelenebilir; örneğin, açık rüyadaki en önemsiz unsurun, gizil rüyanın en önemli unsurunu temsil edebilmesi ya da tam tersinin olması gibi. Bu mekanizma, rüyadaki duygu yoğunluğu ile, zihinsel içerik arasında zaman zaman rastlanan uyumsuzlukların da nedenidir. Edebiyatta "hüsnütabir" (eupuhemism) denilen ve kaba ya da uygunsuz sayılan bir sözcüğün başka bir sözcükle yer değiştirmesi olarak nitelenebilecek olan teknik, yer değiştirmenin bir örneği olarak kaydedilmelidir. Metonimi ve sinekdoki de yer değiştirme mekanizması tarafından kullanılan edebiyat teknikleridir. Tersine döndürme mekanizması da bu mekanizmayla ilgilidir. Bu anlamda, alt üstü, üst altı, iç dışı, dış içi temsil edebilir.

Sharpe'a göre, gizil rüya düşüncelerini çarpıtmanın en iyi yöntemi, sembol kullanmaktır. Basit benzetme (simile), neden bahsettiğini açıkça söylerken, metafor iki bilinen şey arasındaki bir özdeşliği gösterir; buna karşılık, gerçek sembolizmi anlamak için, eşitliğin bastırılmış olan tarafının bulunması gerekir. Sembolize edilen fikirler, temel varoluşumuzla, yani bedenlerimiz, yaşam, ölüm ve üreme konularıyla ilgilidir. Kendimiz ve ailemizle ilgili bu temel sembolizm, yaşam boyu sürdürdüğümüz bir şeydir. Sembolizm, daima bilinçdışından gelir; sembol, bastırılmış bilinçdışı bir içeriği temsil eder. Cinselliğin sembolizmde taşıdığı önem, eski/ilkel toplumların cinsel organlara ve işlevlere atfettiği büyük öneme bağlanmaktadır (Sharpe, 54). Sembollerin

anlamındaki değişmeler son derecede sınırlıdır.

"Dramatizasyon" Sharpe'ın ele aldığı bir diğer rüya mekanizmasıdır ve gizil rüya düşüncelerinin çoğunlukla görsel ve bazen de işitsel bir durum ya da eylem olarak, açık rüyada temsil edilmelerini gösterir. Bu kapsamda, rüya görenin gözlemci olduğu durumlarda, benliğin dışında geçen bir olaydan söz edildiğini kabul edebiliriz. Sharpe, Klein tarafından rüya ile oyun arasında kurulan bağlantıya dikkat çekmekte, çocukların rüyalarında gördüklerini, oyun sırasında uyguladıklarını belirtmektedir. İçsel ve güdüsel tehlikelerin dış dünyaya aktarılması, çocuğa hem korkusundan kurtulma, hem de tehlikelere karşı hazırlanma olanağı verir. Dramatizasyonda da aynı şeyin yapıldığını söyleyebiliriz. Bu anlamda, rüya, sanatın içinden çıktığı izleği oluşturur. Aslında, rüyalarda taslak halinde kalmış bir tiyatro unsuru bulunduğu söylenebilir. Rüyanın denge sağlama ve aşırı duyguları nötralize etme işlevi tam olarak başarılamadığı zaman, rüyanın üzerimizde hoş olmayan bir etki bıraktığını söyleyebiliriz. Bu durum tiyatroda, başarısız bir oyun karşısında hissettiklerimize benzer. Ya duygularımız lüzumundan fazla uyarılmış ve nötralize edilememiş, ya da hiçbir duygusal reaksiyon ortaya çıkamamıştır. Baskılanmış anı ve fanteziler, analiz sırasında görülen rüyalarda, analistle danışanın o sırada mevcut bir çatışmanın çerçevesinde olmak üzere rolleri paylaştıkları bir tür tiyatro oyunu olarak, sahnelenir. Dramatizasyon, yansıtma yoluyla kontrol kazanılmasına ilişkin bir işleve de sahiptir (Sharpe, 62).

Sharpe, rüya mekanizmalarından "ikincil revizyon"a da edebiyat teknikleri bağlamında yer verir. İkincil revizyon, çeşitli gizil rüya düşüncelerinden tutarlı ve bağlantılı bir öykü çıkarmaya hizmet eder. Ve bilince daha yakın olan zihinsel kesimlerden kaynaklanır. Bu mekanizmanın amacı, rüyayı bilinç tarafından algılanabi-

lir ve kabul edilebilir bir hale sokmaktır. Jones, bu mekanizmanın rasyonalizasyon mekanizmasıyla bağlantılı olduğunu ifade etmiştir. İkincil revizyon, bilinçdışı zihnin bilince yakın bölgelerinde gerçekleşen yaratıcılık etkinliklerine benzer bir biçimde, rüya unsurlarına bütünlük ve tutarlılık vermeye çalışır. Ancak, sanatçı, bir yapıtın ortaya çıkmasıyla sonuçlanan süreç içinde bilinçli olarak da yer alır; ikincil revizyonsa, bilinçaltında gerçekleşir; bilinçli egonun burada bir etkinliği yoktur (Sharpe, 65).

Ella Sharpe, açık rüyayı ya da gizil rüyayı önemseyenler olarak ikiye ayırdığımız yazarlar arasında, gizil rüyayı önemseyenler grubuna dahildir. Ancak, gizil rüya düşüncelerine gerek olmaksızın açıklanabilecek istisnai rüyaların varlığını da kabul eder; bu tür rüyaların sembolleri doğrudan ve tipik sembollerdir (Sharpe, 79). Bir başka grup rüyada ise, gizil içerik önemli olmakla birlikte, rüyanın bir bütün olarak taşıdığı psikolojik anlama oranla ikinci plandadır. Sharpe, tipik rüyaları da kısaca ele alır ve bazı örnekler verir: kalabalıkların bazı sırları ifade etmesi, tren rüyalarının oral ve anal fantezileri göstermesi böyledir. Bu tür rüyalara endişe duygularının eşlik etmesi halinde, rüyada, çocukluktaki yatak ıslatma olaylarının, ya da bazı kararsızlık durumlarının temsili söz konusudur. Burada, rüyaların sezgisel bilgiyi, yani yaşanmış durumlara ilişkin bir bilgiyi içermesi, beden benliğinin tanıdığı ve sezdiği unsurların rüyalarda ortaya çıkması söz konusudur. Bunun gibi, birçok kişinin konuştuğu rüyalar, genel olarak, "konuşmacıların rüya görenin kişiliğinin değişik bölümlerini temsil ettiği" rüyalardır.

Sharpe, rüyada ortaya çıkan gerçek anılarla fanteziler arasında bir ayırım yapılıp yapılamayacağı sorununa da değinir. Gerçek olamayacak fantezilerin varlığını kabul etmesine karşın, bir fantezinin çoğu zaman bir deneyimle bağlantılı olduğu kanısın-

dadır. Buna göre, fantezinin kökenini bulmak, analiz sırasında başarılması gerekli bir işlemdir. Bu sırada, transferans ilişkisi, mevcut çatışma ile çocukluk dönemi durumu arasında bağlantı sağlayacaktır. Konuya sanat-edebiyat eleştirisi açısından bakarsak, rüyada ortaya çıkan fantezilerde olduğu gibi, edebiyat yapıtında da bilinçdışı fantezilerin var olduğunu, bu fantezilerin de çocukluk dönemine ilişkin deneyimlerle ilişkili olduklarını söyleyebiliriz (Sharpe, 159).

Sharpe, rüyaların, rüya görenin psikolojik stresle nasıl başa çıktığını ifade eden işaretler taşıdığını kabul eder. Bu açıdan, Sharpe'ın, rüyanın "rüya görenin içinde bulunduğu durumu" gösterdiğini savunan görüşlere yakın olduğu söylenebilir (Sharpe, 177). Sharpe'a göre, analizin iyi sürmesi halinde, rüyaların doğası değişebilir; bu durumda, parçalar üzerinde duran rüyalar, bütün kişileri ele alan rüyalara, örneğin, anal fantezilerin ağır bastığı rüyalar, oral ve genital rüyalara dönüşebilecektir (Sharpe, 185). Aynı şekilde, "eyleme vurma" davranışlarının yerine, bu davranışların rüyalarda görülmeye başlaması da, rüya görenin ruhsal durumunda olumlu bir gelişme meydana geldiğine ilişkin bir belirti olarak kabul edilmelidir. Sharpe, analizden geçmiş kişilerin rüyalarını incelerken, bu kişilerin ilkel güdülerinin varlığını kabul ettiklerini, süperegolarının katılığının azaldığını, yüceltme mekanizmalarının daha iyi çalıştığını anlatır. Beden egosuyla psikolojik ego arasında daha fazla uyum vardır. Çocukluk isteklerinin sembolik olarak ve ego ideali ile uyumlu olarak gerçekleşmesi söz konusudur. Yüceltmenin başarılmasıysa, etkin bir yer değiştirme ve dış dünyaya yöneltilen bir sembolizasyonla mümkündür. Buradan yola çıkarak, sanatsal yaratımın ne tür bir psikolojik altyapıdan kaynaklandığı konusunda fikir yürütebiliriz. Örneğin, Sharpe'a göre, analizden geçen kişiler tekrarlayan rüyalar ve endişe rüyaları görmezler. Bu durumda, aynı te-

malar etrafında dönen sanatçılarla, farklı konulara geçebilen sanatçıların, karşılaştırılması söz konusu olacaktır. Acaba bir sanatçı sürekli aynı temalar etrafında dönüyorsa, bunun anlamı nedir? Bu durum, çözümlenememiş bir problemin tekrar tekrar ele alınması anlamına mı gelmektedir? Öte yandan, tematik değişiklikler yapabilen yazarların, psikolojik dünyalarının bir aşamasından bir diğerine geçtikleri söylenebilecek midir?[20] Sharpe, analiz edilen kişinin rüyasının kısa ve basit bir rüya olacağını söyler. Bu durumda, uzun ve güzel rüyaların, daha problemli bir durumu yansıtması, problem ortadan kalkınca rüyaların da cazibelerini yitirmeleri söz konusudur. Bir yazarın üretiminin, psikanalizden geçtikten sonra, nicelik ve nitelik olarak önemini kaybetmesi de, benzer bir durumu ifade ediyor denebilir mi? Burada şunu söylemekle yetinelim: Chasseguet-Smirgel'e göre, yaratıcılığın temelinde gerçek anlamda yüceltme (sublimasyon) bulunuyorsa, terapi yaratıcılığı arttırarak sürdürür. Ancak, sanatsal yaratımın ardında çatışma, özellikle de anal çatışma varsa, bu durumda sorunun çözülmesiyle yaratıcı etkinliğin de azalması söz konusu olacaktır.

Freudcu rüya düşüncesini ve bu düşüncenin yaratıcı zihnin faaliyeti ile ilişkisini gördükten sonra, bu noktadan itibaren, diğer ekollerin rüya kuramlarını ve yaratıcılıkla rüya arasında kurdukları bağlantıyı ele alabiliriz.

---

20) Cecily de Monchaux'ya göre, rüya travmatik nitelikteki duygusal bir deneyim üzerinde hakimiyet kurmak ya da ruhsal yapının içine düştüğü dağılma durumunu düzeltmek üzere geçici bir süre için yaşanan bir tür gerileme halidir (Flanders, 151) ve bu bakımdan Kris'in, egonun kontrolü altındaki gerileme olarak tanımladığı hale benzemektedir. Tekrarlanan rüyalar devam etmekte olan ve çözümlenmemiş bir çatışmayı gösterir
Buradan yola çıkarak, sanat-edebiyat yapıtlarında tekrarlanan temaların ve layt motiflerin de benzer bir biçimde sanatçının çözümlenmemiş sorunlarını yansıttığını, bu sorunların okuyucu-izleyicide yankı bulduğu ölçüde yapıtın başarılı sayıldığını söyleyebiliriz.

Jung'un Rüya Kuramı ve Tekniğinin Freud'unkiyle Karşılaştırılması

Freud, rüyayı zihindeki tedirginlikler sonucu ortaya çıkan bir ürün olarak görmüş ve hastalarının nevrozlarını gördükleri rüyaları analiz ederek anlamaya ve iyileştirmeye çalışmıştır. Jung bu anlamda Freud'dan tamamen ayrılır: ona göre, rüya bilinçaltının normal ve yaratıcı bir etkinliğidir. Rüyaların işlevi, çeşitli nedenlerle bozulabilen psikolojik dengeyi yeniden kurmak için, bilinçaltından rüya materyali üretmektir (Jung, 1964). Jung, rüya görüldüğü sırada, henüz rüya gören tarafından bilinmeyen ya da değerlendirilemeyen gizli bir gerçekliğin rüyanın yapısında bulunduğunu savunmuştur. Jung, Freud'un rüyanın gizleyicilik özelliği olduğu görüşünü reddeder ve daha çok açık rüya üzerinde durulması gerektiğini, böylece rüyanın "gizlemekten çok ifade ettiği" şeyin bulunabileceğini öne sürer. Ayrıca, Freud'un rüyaların asıl olarak çocukluk dönemine ilişkin cinsel isteklerle ilgili olduğu görüşünü de kabul etmez. Jung'a göre rüyalar, rüya görenin geçmişinden çok, mevcut durumu hakkında bilgi verir. Jung, sembollerin yapısı ve kullanımı konusunda da Freud'dan ayrılır. Ona göre, birçok sembol kolektif özelliktedir, bu sembollerin ortak bilinçaltının arketipleri olarak görülmesi doğru olacaktır. Bu bakımdan "doğrudan ve tam" rüya yorumlarının yapılması da mümkün değildir.

Jung, rüyaların cinsel bir alegori olmanın ötesinde mesajlar taşıyabildiğini ve bu mesajların çok önemli olduğunu düşünmüştür. Rüyaların taşıdığı mesajların iyi anlaşılabilmesi içinse, rüya görenin tercih edeceği yöntem uygulanmalıdır. Jung bu açıdan da, Freud'un serbest çağrışım yönteminden ayrılmış, çağrışımların mümkün olduğu ölçüde rüyaya bağlı kalması gerektiği üzerinde durmuştur. Ayrıca, bazı yeni yöntemler de önermiştir; örneğin, rüya görenden dikkatini belirli bir rüya imgesi üzerin-

de yoğunlaştırmasını istemiş, bu imgenin rüya görenin zihninde ne gibi değişikliklere uğradığını belirlemeye çalışmıştır. Bunun amacıysa, imgenin geçirdiği değişikliklerin, bilinçaltından gelen malzemeye ışık tutabilmesidir. Bunun yanı sıra, rüya görenleri, önemli rüyalarını ve imgeleri sanatsal formlar içinde ifade etmeye çağırmıştır. Ayrıca, rüya görenden, rüyasında gördüğü kişi ve/veya nesnelerin yerine geçmesini, onlar olmasını isteyerek bilinçaltının mesajını algılamaya çalıştığı da bilinmektedir. Jung'un Freud'dan ayrıldığı bir diğer noktaysa, tek bir rüya üzerinde durmaktan çok, bir dizi rüyayı kullanarak yorum yapmayı tercih etmesidir. Jung, kendi geliştirdiği rüya yorum yönteminin bir kuram oluşturmadığını, kesin bir metot olarak kabul edilip edilmeyeceğinden emin olmadığını da söylemiştir. Ona göre, bir rüya üzerinde yeterince uzun bir süre düşünülürse, belirli bir anlama ulaşmak mümkün olacaktır (Weis, 4).

Jung'un rüya konusundaki görüşleri çağdaş psikanalistler arasında J. Hall, J. Beebe ve Johnson gibi yazarlar tarafından temsil edilmektedir. Aşağıdaki açıklamalar özellikle bu yazarların görüşlerinden yararlanılarak geliştirilmiştir. Buna göre, Jung da Freud gibi rüyaların "gerileme" (regresyon) süreciyle ilişkili olduğunu kabul etmektedir. Gerileme, topoğrafik, zamana ilişkin ve biçimsel olmak üzere üç ayrı yöne sahiptir. Topoğrafik yön, bilinçten bilinçaltına yönelik bir gerilemeyi, zamana ilişkin yön, eskiye ait bazı anıların canlanması olgusunu, biçimsel yönse daha ilkel bir işlevsellik düzeyine gerilemeyi ifade eder. Gerileme uyanıklık sırasında da meydana gelebilir; ancak, normal hallerde, rüyadaki gibi halüsinasyon niteliğinde imgelerin ortaya çıkmasına kadar varmaz (J. Hall, 21). Sanat-edebiyat yapıtının rüyaya yakınlığı açısından bakıldığında, okuma-izleme eyleminin de gerileme özellikleri taşıyıp taşımadığı konusu tartışılabilecektir; gerileme

olgusunun konumuz açısından en önemli yönü de budur.

Hem Freud hem de Jung, rüyanın oluşumu sırasında kullanılan ve "günün kalıntısı" olarak adlandırılan unsurların, yorum sırasında öncelikle belirlenmesi gerektiğini kabul etmektedir. Günün kalıntısı iki grup içinde ele alınabilir: ilk grup gün kalıntısı, "açık rüya metni"nde belirtilen olaylardan oluşur. İkinci grupsa, analiz sırasında hatırlanır ve rüyanın gerisindeki bilinçdışı istekle ilgilidir. Konuya yine sanat-edebiyat eleştirisi açısından bakıldığında, önce bir yapıtın yüzeyindeki "günün kalıntısı" olgusunun ele alınması gerektiği görülür. Benzetme yoluyla, bir edebiyat yapıtındaki "günün kalıntısı"nın, yapıtın konusunu ya da kurgusunu oluşturduğunu söyleyebiliriz. Örneğin, bir yapıtın ele aldığı toplumun gündelik sorunları, siyasi konular vs. yapıtın "günün kalıntısı" kısmının ilk grubuna girebilir. Daha derindeki malzemeye ulaşmak için önce bu yüzey yapısının ele alınması gerekmektedir.

John Beebe, Jung'un rüya anlayışının temellerini gösterirken Rudolf Otto'nun "numinous" kavramından hareket eder. Bu kavram "derinden hissedilen dini huşu duygusu" olarak açıklanabilir. Buna göre, Jungcu rüya yorumcusu, rüyanın içinde "numinous" olanı bulmak için dikkatli olmak durumundadır. Bu, aynı zamanda, yeni olanın ve bilinmeyenin de bulunması anlamına gelmektedir. Bu gözlem sırasında, karşımıza çıkacak olan şey, Jung'un tanımladığı komplekslerdir[21]. Rüyalarda bilinçaltındaki

21) Jung'a göre, rüyalar self'ten kaynaklanır; self bir konunun nasıl ifade edileceğini bilen bir şair gibidir. Bu nedenle, yorum faaliyeti rüyanın şiirsel yanını zedelememelidir. Şiirselliğin dışında, self'in ahlaki bir hedefinin olduğu da kabul edilmektedir. Rüyanın içindeki imgeler, Jung'un kompleks adını verdiği yapıları yansıtır. Bir kompleks, bilinçdışındaki merkezi bir imgenin çevresinde öbeklenmiş bir grup düşünce ve duygudan oluşur. Rüyada beliren kişiler genel olarak bu komplekslerin temsilcileri olarak algılanmaktadır (Beebe, 86). Bu çerçevede, büyütme (amplification) bir imgenin kültürel olarak ait olduğu çerçeveye sokulması etkinliğini gösterir (Beebe, 87-88). Bütün rüyaların ve rüya yorumlarının "numaracı" arketipi kapsamında büyütme tekniğine tabi tutulması mümkündür (Beebe, 99).

komplekslerin imgeler halinde şahsileşmiş olarak yüzeye çıktıklarını görürüz (Beebe, 81-2). Jung, rüyaların parçalara ayrılmasını ve tam olarak analiz edilmesini metodolojik bir hata olarak değerlendirmiştir. Ona göre, rüyanın süreç başlatıcı gücüne duyulan saygı nedeniyle, rüyanın içindeki gizemli unsurların çözülmesi için uğraşılmamalıdır. Jung'un rüya anlayışı dört temel ilkeye dayanır: 1) Rüya, bilinç halinin bir tavır ya da durumunu tamamlamaya, ya da telafi etmeye yönelir. 2) Rüya, görüldüğü sırada, rüya görenin bilinçaltının gerçek durumunu gösterir. 3) Rüya, bilinçaltından bilince bir mesaj taşır; bir amacı vardır. 4) Rüya, psikolojik kompleksler arasındaki alışverişi gösterir.

Freud'la Jung arasındaki temel farklılıklardan biri, Freud'un rüyayı bir gizleme faaliyeti olarak görmesine karşın, Jung'un rüyayı bir sembol olarak görmesidir. Bu durumda, Freud için vurgulanması gereken şey, açık rüya ile gizil rüya arasındaki farklılıktır. Buna karşılık, Freud'un "açık rüya ile gizil rüya arasındaki tutarsızlık" olarak nitelediği şey, Jung'a göre "yegane rüya" olan açık rüyanın sembolleri ile, bu sembollerin yöneldiği, bilinçaltının bilinmeyen içeriği arasındaki bir gerilim halini ifade eder. Jung, açık rüyayı vurgulamasıyla, açık rüya ve gizil rüya taraftarları arasında, ilk grubu önemseyenler arasındaki yerini almış, bu görüşün bir anlamda kurucusu olmuştur. Daha sonra gelen birçok psikanalist, örneğin rüya kuramının bir diğer önemli ismi olan Erik Erikson da açık rüyayı vurgulayan yazarlar arasındadır. Bu ayırımın sanat-edebiyat eleştirisinde önemli bir işlevi olduğu unutulmamalıdır[22].

22) Çağdaş psikanalizin kuruculanndan Erik Erikson, ***Psikanalizin Rüya Örneği*** (1954) adlı yapıtında açık rüyanın işlevi üzerinde durur. Erikson, açık rüyanın önemini vurgulamasının yanı sıra, "rüyadaki figür-kümelen" kavramını da geliştirmiştir. Bu kavram, açık rüyanın çeşitli unsurlarını tartışmaya olanak vermektedir. "Gizil rüya figür-kümelenmelen" kategorisinde ise, bedensel uyarımlar ve günün kalıntısı üzerinde durmakla kalmamış, "dört temel genlim alanı"nı rüyanın oluşumunda ve ifadesinde ele alınması gereken konular olarak belirle-

Bu noktada, Jung'un görüşleri ile nesne ilişkileri ekolünün görüşleri arasındaki benzerliğe de dikkat edilmesi gerekir: nesne ilişkileri ekolünün ruhsal yapının içindeki (intrapsychic) nesneler olarak algıladığı ve genel olarak anne-baba ve self imagolarından oluşan yapı, Jungcu kuramda "kompleks" kavramıyla açıklanmakta, benlik-nesnelerinin kişileşmiş kompleksler olduğu düşünülmektedir[23]. Bu iki görüş arasındaki temel ayrımlardan

miştir. Bunlar, mevcut hayat çatışmaları, transferans çatışmaları, tekrarlı çatışmalar ve temel çocukluk çatışmaları olarak adlandırılabilir. Sözü edilen kavramlar, kişiliğe ait istekler, dürtüler, ihtiyaçlar, savunma yöntemleri, inkar ve çarpıtma olguları ile bağlantı içinde ele alınmalıdır. Erikson, rüyanın sosyal süreçler bağlamında yeniden yapılandırılmasından söz ederken, idealize edilen ya da kötülüğün simgesi olarak kabul edilen prototipler üzerinde durmuştur. Bu noktada, Erikson'un, Jung'un geliştirdiği "persona" kavramına "idealize edilmiş sosyal rol" kavramı çerçevesinde, "gölge" kavramına da "kabul edilemeyeceği düşünülen gizli kimlik" kavramı çerçevesinde yaklaştığı kabul edilebilir. Ancak, Erikson, Jung'un sözünü ettiği ve ortak bilinçaltına ait arketip imgelerinin, kişilikte değişikliğe önayak olacak biçimde, serbest dolaşımı fikrini kabul etmez. Bu açıdan Jung'la arasında bir fark vardır. Erikson'un düşünceleri hem pratik hem de kuramsal olarak önemli ölçüde kabul görmüştür (J. Hall, 46) Ancak bilimsel araştırmada kullanılmamıştır (Weiss, 5).

Spanjaard, Fliess'e yaptığı bir göndermede, bu yazarın açık rüyanın gizil rüyayla karıştırılmaması gerektiği yolundaki görüşlerini ele alır. Gizil rüyayı önemseyen ve açık rüya üzerinde durulmaması gerektiğini savunan, açık rüya üzerinde durulmasının, terapistin öznel yorumlara yönelmesine, alegori ve metaforun rüya yorumunun yerini almasına yol açabileceğini savunan bir yazar olan Fliess'ten farklı olarak, Spanjaard'a göre, açık rüya öznel bir çatışma alanı içerir ve bu çatışmanın çözümü en yararlı yorumun yapılabilmesi için terapiste yardımcı olacaktır.

Erikson'a göre rüyadaki "temsil özelliklerinin tarzı", rüya görenin kendisini ve dünyayı algılayışını ortaya koyar. Lerner ise (1967) rüyanın kişinin zihnindeki kendi beden imgesini güçlendirmeye yaradığı görüşündedir. Bu konu, metaforların oluşumu konusuyla birlikte ele alınarak edebiyat yapıtının ve üslubun rolü konularını anlamamıza yardım edebilir (Flanders, 226).

Federn, rüya görenin açık rüyadaki rolüne ilk olarak dikkat çeken kişi olarak kabul edilmektedir (Flanders, 175). Bu kavram bizi edebi yapıtta anlatıcı sesin rolü konusuna götürecektir.

23) Jung'a göre, bilinçdışının dili, sözcükleri fonetik ve imgesel yakınlıklarına göre bağlayan bir anlam sistemidir. Kompleksler dünyayı görme biçimimizi etkiler. Jung'un kişilik kuramı, komplekslerin çokluluğuna dayalıdır; bu çerçeve içinde ego kompleksi diğer birçok komplekslerden yalnızca bir tanesidir. Rüya sırasında, çeşitli komplekslerin sağladığı farklı perspektifler rüya kişileri olarak "kişileştirilir". Bu "kişiler" bilinçaltımızdaki anlamlardır; daha spesifik olarak söylenirse, bizim "diğer"liğimizin anlamlarını oluştururlar. Hem Lacan hem de Jung'un görüşlerinde, kişiden talepte bulunan unsur ego değil dildir. Dili yapmadığımız için dile yönelik karşılıklarımızı da biz oluşturmayız; bunlar bize dil tarafından öğretilir. Kugler, 104.

biri, Jung'un patoloji konusunu daha az vurgulamasına karşın, nesne ilişkileri ekolünün hastalık unsuru üzerinde daha çok durmasıdır. Konuya yine sanat/edebiyat eleştirisi açısından bakarsak, Jungcu yaklaşımın patoloji üzerinde fazla durmaması yüzünden, bu yaklaşımdan yola çıkan bir edebiyat eleştirmeninin, nesne ilişkileri kuramından yola çıkan bir eleştirmenin sağlıksız bulacağı ayrıksı ve marjinal karakterleri normalleştireceğini varsayabiliriz. Bu yaklaşım farklılığı ve değişik bakış açılarından yola çıkılarak yapılan okumalar, bizi karakter analizinde hangi perspektifin geçerli olacağı konusunu sorgulama noktasına getirir. Eleştirmenlerin bu konuda alacakları tavrın, politik, ahlaki ve en önemlisi de, akıl sağlığının ne olduğu konusundaki, hakim görüşleri etkileyeceği ise kuşkusuzdur.

Jungcu görüşlerle nesne ilişkileri kuramları arasında başka benzerlikler bulunduğu da unutulmamalıdır. Kleinci yaklaşımda, "paranoid durum"a ilişkin "kovuşturulma endişesi"nin, içselleştirilmiş "kötü nesne"nin saldırısının yarattığı kaygıdan, depresif endişeninse, içselleştirilmiş "iyi nesne"nin kaybedilmesine ilişkin bir korkudan kaynaklandığı kabul edilmektedir. Bu durum, bir açıdan, "ayrılma endişesi" (separation anxiety) ile suçluluk duygularının bir karışımını göstermektedir (Hall, 50). Bu kapsam içinde, "içselleştirilmiş nesne" kavramı rüya deneyimine gerçekliğin bir formu olma özelliği kazandırmaktadır. Buradan yola çıkarak, fantezilerin de, bilinç alanına kontrollü bir form içinde giren bir "bilinçaltı içeriği"ni yansıttığı düşünülebilir. Yani benlik-nesneleri, rüyaları olduğu kadar fantezilerin oluşumunu da etkilemektedir. Bu noktada, nesne ilişkileri ekolünün, yukarıda açıkladığımız nedenlere bağlı olarak rüyada meydana gelen şeyleri önemseyişinin, bu ekolü Jungcu anlayışa yaklaştırdığı vurgulanmalıdır. Burada üzerinde durulan şey, rüyanın nihai anlamının, kişilerarası ilişkileri değil,

ruhsal yapının kendi içindeki unsurlar arasındaki ilişkiyi öne çıkaran bir anlayış olması durumudur. Özetle şunu söyleyebiliriz: Freudcu yaklaşımlar kişilerarası ilişkileri öne çıkarırken, Jungcu yaklaşım kompleksler arasındaki ilişkileri vurgular. Bu anlamda, benlik-nesneleri arasındaki ilişkiyi vurgulayan nesne ilişkileri ekollerine yaklaşır; benzer bir biçimde, Jungcu düşünce ile "Üçüncü Güç Psikolojisi" olarak tanınan ekolün yazarlarının rüya anlayışlarının karşılaştırılması da verimli sonuçlar doğurabilecektir[24].

Öte yandan, Fordham'a göre (Fordham, 1958), nesne ilişkileri ekolü ile Jungcu düşünce arasındaki temel farklardan biri şöyle belirtilebilir: nesne ilişkileri ekolü, bebeklik çağındaki "dışsal nesneler"in, bebeğin içselleştirdiği unsurların alacağı formu belirlediğini kabul eder. Jungcu yaklaşıma göre ise, bireyde belirli imgelerin oluşmasına önayak olan bir "arketip eğilimi" mevcuttur. Jung da, Heidegger gibi, yaratıcılık sürecinin "bilinmeyen"ini insan yaratıcılığının kaynağı olarak algılar. Heidegger, şairi, "bilinmeyen"le insanlığın kalanı arasında aracı olarak nitelendirirken, Jung, yaratıcılığı arketiplerin sağladığı olanakların gerçekleştirilmesi olarak görmüştür.

Jung, açık rüyanın bir yüzey oluşturduğu ve ardında daha önemli şeylerin bulunduğu yolundaki görüşleri kabul etmez. Freud, rüyanın uykuyu korumaya yöneldiğini savunurken, Jung

24) French ve Fromm (1964) rüyanın problem çözücü özelliği üzerinde durmaktadırlar. Buna ek olarak, rüya yorumunun daha bilimsel bir temele oturması gerektiği de bu yazarların görüşleri arasındadır. Freud'un yöntemi temel olarak önseziye dayalıyken, yani analistin bilinçaltının rüya görenin bilinçaltını anlaması temeline dayanırken, Fromm'un yöntemi, daha çok mantıksal çıkarsamalar üzerinden hareket etmektedir. Bu yöntemde, ilk aşamada analisti önsezilerini kullanarak bazı hipotezler oluşturur. İkinci aşamada önsezilerini doğrulayacak kanıtlar bulunup bulunmadığını kontrol eder. Burada dikkat edilmesi gereken şey, verilerin önceden tasarlanmış bir görüşe uymaya zorlanmamasıdır. Buna göre, "rüya yorumuna yönelik eleştirel bir yaklaşım öğrenilmesi gereken bir sanattır" (French ve Fromm, 1964, s. 26). Bu iki yazarın geliştirdiği kuram özünde psikanalize dayalı olup yöntemlerinin psikanaliz eğitiminden geçmemiş kişiler için öğrenilmesi ve uygulanması zor olarak kabul edilmektedir (Weis, 5).

rüyanın, rüya görenin bilinçli halini tamamlamaya yaradığını söylemektedir (J. Hall, 121-23). Bu açıdan bakıldığında, rüyanın anlamını çıkarmak için, rüya görenin bilinç halini de bilmek gerekecektir. Jung'un rüya kavramı bilinçli ve bilinçaltı süreçler arasında bir denge durumunun gerekliliğini ima eder. J. Hall, eski Yunan filozofu Herakleitos'un "enantiodromia" kavramını Jung'un rüya kuramını açıklamakta kullanmaktadır. Bu kavram, bütün aşırı pozisyonların "kendi zıtlarına dönüşme eğilimi"ni ifade eder. Rüyanın bilinç ve bilinçaltı dengelerini kurma eğilimi de bu çerçeve içinde değerlendirilmelidir. Yani bilinçli düşüncenin aşırılıkları rüya tarafından dengelenecektir.

Jung, rüyanın "bilinçaltındaki gerçek durumun sembolik bir form içinde ifadesi, spontane olarak yapılan bir benlik tasviri" olduğu görüşündedir (J. Hall, 127). Jung'a göre, bir insanın bilinçaltında hangi komplekslerin bulunduğu konusundan çok, kişinin bu komplekslerle ne yapmakta olduğu konusu önemlidir. Bunu öğrenmek için rüyalardan yararlanılır. Jung'un geliştirdiği rüya yorum metodu Freud'un geliştirdiği serbest çağrışım metodundan farklıdır. Rüya görenden çağrışım yapması beklenmekle birlikte, bu çağrışımların asıl rüya imgesinden çok uzaklaşmaması istenir. Yani, çağrışımın sonunda, rüya görenin yine asıl rüya imgesine dönmesi gerekmektedir. "Büyütme" (amplification) adı verilen bu tekniğin üç aşaması vardır. Bunlar, kişisel, kültürel ve arketipik seviyelerdir[25]. Arketip seviyesi, değişik kişilerin

25) Jung'un "büyütme" (amplification) tekniği iki temel özelliğe sahiptir: 1) Açık rüyanın unsurlarıyla ilgili zincirleme çağrışımlar oluşturmak yerine, çağrışımların teker teker yapılması öngörülmektedir. Bu durum şöyle örneklendirilebilir: a=b, a=c, a=d. Yani her seferinde aynı rüya imgesine dönülerek yeni bir çağrışım yapılmakta, ilk çağrışımdan yola çıkan ve asıl rüya imgesinden uzaklaşan klasik çağrışım yönteminden, yani a=b, b=c, c=d yönteminden kaçınılmaktadır. 2) Rüya görenin çağrışımlarının, yorumcunun, dın, mitoloji, edebiyat gibi alanlardan gelen bilgisinden yararlanarak yaptığı metaforik yorumlarla tamamlanması söz konusudur. Bu yaklaşım, rüya görenin hedeflerini öne alan bir yaklaşım oluşturur (Foulkes, 242-3).

rüyalarında rastlanan benzer unsurlar, farklı yer ve zamanlarda görülmüş olan ve birbirine yakın anlamlar taşıyan, ancak, eğitim, dil ya da din yoluyla kazanılmış olmayan imgeler aracılığıyla ortaya çıkar. Büyütme tekniği ile ele alınan bir rüya motifinin, kişisel düzlemdeki anlamı anlaşılmadan, daha sonraki anlam düzeylerine geçilmemelidir. Jung'a göre, bir rüya imgesi, ifade için birbirleriyle yarışan çeşitli etkenlerin oluşturduğu bir sonuçtur. Bu imgenin bir komplekse mi, yoksa dış dünyadaki bir unsura mı ilişkin olduğu konusu, Jungcu rüya yorumunda ele alınması gereken bir sorundur. Eğer rüya imgesi, rüya görenin zihnindeki komplekslerle ilgili bir özelliğe sahipse, bu imgeyle ilgili yorum, rüya yorumunun "öznel düzey"i olarak adlandırılır. Eğer imge dış dünyadaki bir unsura göndermede bulunuyorsa, burada "nesnel düzey"de rüya yorumundan söz edilecektir[26].

26) Johnson'a göre (1987) Jungcu rüya yorumunun temel özellikleri şöyle sıralanabilir: 1) Çağrışım yöntemi aynı imgeye geri dönme ve masal ya da mit gibi arketip izleklerinin kullanılması yoluyla yapılır. 2) İmgeler aracılığıyla kişinin içindeki self'in parçalarına ve unsurlarına ulaşılmasına çalışılır. 3) Bunu yorum faaliyeti izler. 4) Yorum faaliyeti törensel eylemlerle hayata geçirilir; rüya ile ilgili bir şeylerin yapılması yoluna gidilir. Bu son unsur, bir mezara çiçek konulmasından, rüyayla ilgili resim yapılmasına varana kadar birçok şeyi kapsar ve rüyanın verdiği mesajın sembolik bir gerçekleştirilmesi olarak algılanır. Bu rüyaya somut bir form kazandıracaktır. Jungcu rüya yorumunun bu son özelliği sanat-edebiyat eleştirisi açısından da önemlidir. Böylece rüyada ortaya çıkan gereksinim ya da fantezi somut bir form alabilecektir (Clara Hill, 38) Hill'in görüşleri Johnson'unkilere çok yakındır.
Kugler'in görüşleri de benzer özellikler taşır. Buna göre, rüya yorumu nesnel bir düzeyden başlayıp, metaforik öznel bir düzeye doğru ilerler. Örneğin, birisinin rüyasında annesini görmesi, nesnel düzeyde anne imgesini gerçek anneye götürür. Öznel yorum düzeyinde ise aynı anne imgesi o kişinin psikolojik özelliklerinin bir ifadesi olarak gözükür. Objektiften sübjektife geçiş sırasında, anne ses izleğindeki çok anlamlılık da serbest bırakılmış olur. Bu noktada, aynı ses izleğine, anne'ye ilişik yeni bir dizi anlam da serbest bırakılmış olur; bu tümüyle değişik bir nesneye yapılan göndermeyi, içsel anne-imagosuna yapılan bir göndermeyi göstermektedir. Nesnelden öznele geçmek mümkündür çünkü aynı fonetik izlek yani anne iki referans nesnesine sahiptir: dış dünyadaki gerçek anne ve içsel metaforik anne imagosu. Yorum aynı ses izleğine ilişmiş bulunan iç ve dış anlam setleri arasında gidip gelir. Dış ve iç, literal ve metaforik arasındaki kesişme noktası ise akustik imgedir. Bu kesişme noktası aynı zamanda simya için de hayati önem taşır (Kugler, 112-113).

Jungcu kuramda egonun göreliliği konusu kavramlaştırılırken, iki ilişki biçimi önem kazanır. Bunlardan ilki, geçmiş ego hallerinin mevcut egoyla bağlantısına, ikincisi ise, mevcut egonun gelecekteki potansiyel ego halleriyle bağlantısına ilişkindir. Jungcu terminolojide simyaya ilişkin dönüşüm süreçleri ve mitolojiye ait imgeler bu tür bağlantı ve dönüşüm durumlarını temsil etmekte kullanılmaktadır. Rüyalar, egonun geçirdiği bu dönüşümlerin ve bireyliğin ortaya çıkması sürecinin doğal unsurları arasında yer almaktadır. Fordham'a göre (Fordham, 1973) birçok Jungcu analist, bireyselleşme sürecinin ikinci yarısıyla ilgilidir. Bu ikinci yarı, hayatın maddi hedeflerinin dışında kalan manevi hedefleri içerir ve egonun self yararına yeniden canlandırılması fikrini kapsar. Bireyselleşme süreci, aynı zamanda, çocuklukta egonun gelişmesinin kişiliğin temel amacını oluşturduğu dönemi de kapsar. Bireyselleşmenin başarılması Batı dünyasında insanlığın temel hedefi olarak gözükmektedir. Ancak, bu bireyselleşmenin başarılması, tek bir yaratıcı etkinlik ya da kahramanlık eylemiyle değil, daha çok bir sürecin, başarılı bir dönüşüm sürecinin bir sonucudur. Bundan yola çıkarak, Jungcu düşüncenin "bildungsroman" denilen ve roman kahramanının gelişim öyküsü üzerine kurulan yapıtların çözümlenmesinde başarıyla kullanılabileceğini söyleyebiliriz[27].

Jungcu rüya anlayışı, rüyaları iki kategori halinde ele almaktadır. Bunlar sırasıyla, içinde "ben" figürünün bulunduğu ve bulunmadığı rüyalardır (J. Hall, 150). İçinde "ben"in olduğu rüyalar, ya uyanıklık halinin "ben"ine az çok karşılık gelen ya da egonun daha alt seviyeden unsurları üzerinde duran rüyalardır. Ya da, rüyadaki ego, uyanıklık halinin egosunu aşan bir rüya "ben"idir. İçinde ben figürünün olmadığı rüyalarsa benlik arayı-

27) Fordham'ın bu konudaki görüşleri, J. Campbell'ın mitoloji çalışmaları tarafından doğrulanmaktadır. Bkz. Campbell, 1973.

şını göstermektedir. Jung'a göre, rüyada bir sahnenin değişmesi, bir düşünceye ilişkin temsili bir göstergenin doruğa ulaşması anlamına gelir. Bu durum, epizodlardan oluşan yapıtların anlaşılması açısından yararlı olabilir; aynı zamanda, neden bazı yapıtların epizodlar halinde yazıldığını da açıklar. Jung, rüyayı bir tiyatro olarak değerlendirmiştir. Bu tiyatroda, rüyayı gören, bütün rollere ve izleyicinin pozisyonuna da sahiptir. Bu açıdan, rüya belirli bir mekana, ana kahramanların ortaya çıkışına ve zamanın kullanımına ilişkin özellikler taşımaktadır. Bunlar ele alındığında, yapıtın açımlanması, kurgunun gelişmesi, doruk noktası ve sonuç ya da çözüm bölümleri karşımıza çıkabilecektir (J. Hall, 264). Bu görüşler, Elle Sharpe'ın dramanın rüyalarla aynı materyalden oluştuğu yolundaki görüşleriyle de örtüşmektedir. Öte yandan, Pegge (1962) ve Koch (1973) gibi yazarlar, rüyaların sinematografik diline dikkat çekmektedirler. Rüyalarda ortaya çıkan arketiplerin analitik bir biçimde kullanılması sonucunda sanat-edebiyat eleştirisinde verimli sonuçlar elde edilebilecektir. Mitleri, peri masallarını, geceleyin deniz yolculuğu gibi arketipik malzemeleri kullanan edebiyat metinleri bu tarz yoruma uygundur (J. Hall, 268)[28]. Jungcu rüya anlayışına ait çeşitli kavramlar vardır. Örneğin ayna imgesinin zihnin bir sembolü olmasının yanı sıra, hem narsisizmin, hem de bilinç alanında belirmeye hazırlanan unsurların bir göstergesi olması, Jungcu rüya yorumunun bir buluşudur (Miller, 1948). Burada, rüya egosunun gözlemci ve gözlenen özelliğini bir arada taşıması söz konusudur. Rüyada konuşulan sözler konusunda ise şu söylenebilir: Isakower'a göre (1954), rüyada duyulan sözler doğrudan süperegodan gelmektedir. Bu sözlerin bir konuşmacı olmaksızın duyulması halindeyse, merkezi bir arketipten ya da "Yaşlı Bilge

28) Von Franz'ın peri masallarına ilişkin çalışmaları bu türün Jungcu yorumunu örnekler ve Bettelheim'ın Freudcu yorumuna bir alternatif oluşturur. Bkz. M. L. von Franz, 1996; B. Bettelheim, 1977.

Adam" ya da "Yaşlı Bilge Kadın" gibi bir arketipten geldiği varsayılabilir. Jung, rüya, gündüz rüyası ve fantezi arasında ayırım yapar (J. Hall, 342). Buna göre, "aktif imgelem" rüyalarda olduğu gibi, sürprizler yaratırken, fantezide daha fazla kontrol vardır; fantezi egonun "-miş gibi davranma" istekleri tarafından kontrol edilmektedir. Gündüz rüyası ise, daha az doğrudan bir biçimde ortaya çıkar, burada ego müdahalesi daha azdır. Aktif imgelemse, hayal kuranın "bunu ben tasarlıyorum" duygusunun ötesine geçer; aktif imgelemde yer alan kişi ve karakterlerin hayal kuran kişiden bağımsızlığı söz konusudur.

Jung, rüyaların, rüya görene çocukluk sorunlarını aşması ve daha kapsamlı bir psikolojik büyüme haline erişebilmesi için bir "yardım önerisi" olduğunu, bu yardımın, aynı zamanda psikolojik gelişimin önündeki engellerin anlaşılması ve aşılmasını sağlamaya yöneldiğini savunur. Bu anlamda, rüyalar psikolojik sorunları saklamaktan çok açığa çıkaran mekanizmalardır. Onun için, rüyanın yorumlanmasında, bir sansür sisteminin kodlarını çözümlemekten çok, sembollerin ifade gücünü değerlendiren bir yaklaşım söz konusu olmalıdır[29]. Bu açıdan, Jung'un rüya yo-

29) Patricia Berry "An Approach to Dream" adlı makalesinde analistin rüya imgesini yorumlayışının genel olarak kendi varsayımlarından ve terapötik tavrından kaynaklandığını söyler ve kısa bir rüyanın nasıl yedi ayrı biçimde yorumlanabileceğini gösterir. Hillman da rüyanın doğru yorumunun hangisi olduğu yolundaki bir soruya şu şekilde cevap verir: imgenin içindeki çok anlamlılık anlaşıldığı zaman rüyayı tek bir gerçeğe zorlayamayız (Kugler, 92). Şurası unutulmamalıdır ki, bir sözcük, rüya, kişi ya da olayın ego tarafından tek bir anlama indirgenmeden önce sahip olduğu birçok anlamı vardır. Bu noktada, "içini görmek" (seeing through) adı verilen bir teknik imgenin çok anlamlılığını korumaya yarar. Burada imgeyi tek bir anlama indirgeyen metnin, öykünün ya da çerçevenin genişletilmesi söz konusudur. İmgeci yaklaşım rüyanın yorumunu rüya metninin kendisinden çıkarmaya çalışır; böylece analistin varsayımlarının, imgenin anlam olanaklarını daraltması önlenmiş olur. Bu linguistik genişletme (amplification) adı verilen, tek bir imgenin kolektif paraleller yardımıyla zenginleştirildiği bir teknikle başarılır. Rüya imgesinin bireysel anlam tarafı yalnızca iki fonetik kompleksin bir araya getirilmesiyle oluşur. Jung, imge ile anlamın özdeş olduğunu söylemiştir; birincinin biçimlenmesiyle ikinci açıklığa kavuşur Derin arketipsel anlam fizyonomik ve akustik bir imgedir (Kugler, 94-95) Bu

rumunun Freud'unkiyle karşılaştırıldığında daha az otoriter bir yaklaşımı sergilediğini söyleyebiliriz[10].

İngiliz Nesne İlişkileri Kuramı'nın Rüya Anlayışı

Melanie Klein'ın düşüncelerinden etkilenen nesne ilişkileri kuramı yazarları, Freud'un geliştirdiği rüya kuramını bir ölçüde dönüşüme uğratmışlardır denilebilir. Burada, Kleinci yaklaşımların çağımızdaki en önemli temsilcisi sayılan Hanna Segal'in görüşlerinden yararlanılarak, nesne ilişkileri ekolünün rüya yorumuyla ilgili tutumu açıklanmaya çalışılacaktır.

Segal, Freud'un tanımladığı rüya mekanizmalarını, yani yoğunlaşma, yer değiştirme, doğrudan olmayan temsil ve sembo-

kapsamda, fizyonomi konusunun, metaforun insan yüzünden kaynaklandığı yolundaki görüşlerle bir arada ele alınabileceğini de kısaca kaydedelim.

Öte yandan, içini görmek (seeing through) kavramı, ancak içini duymak (hearing through) kavramı aracılığıyla kavranabilir (Kugler, 108). Bu kavram, rüya metninde, rüyanın bilinçdışı niyetinin yeniden oluşturulması anlamına gelir. Analitik süreç içinde rüya görenin egosu kendi metninin eleştirmeni görevini üstlenir. Bu, komplekslerden yalnızca birisi olan ego tarafından gerçekleştirilen bir durumdur. Ego diğer bilinçdışı komplekslerin fantezi ürünlerinin eleştirisini yapmaktadır. Böylece, rüya gören bir tür kendi kendini tanımlama sürecine girmiş olacaktır. Ancak kimin kimi tanımladığı konusu bir sorun oluşturmaktadır. Egonun gördüğü şey kişiliğin metaforik olarak göremeyeceği parçasıdır (Kugler, 111).

30) Jungcu rüya anlayışı bu şekilde ele alındıktan sonra, bazı açılardan benzerlikler taşıyan Adler'in rüya kuramına da kısaca değinilmelidir: Adler'e göre, rüyalar, rüya görenin kişiliğinin bütünlüğünü yansıtır ve problem çözme özellikleri taşır. Rüyaların geleceğe yönelmeleri ve ürettikleri duygusal tepkilerle rüya görenin uyanıklık halini etkilemeleri de söz konusudur. Adler, rüyaların bir amaca yöneldiğini, yalnızca bilinçaklı çatışmalar üzerinde yoğunlaşmakla kalmadığını, aynı zamanda rüya görenin motivasyonlarını, gelecekle ilgili beklenti ve kaygılarını da ifade ettiğini düşünmüştür. Adler'e göre, rüyalar, rüya görenin kişiliğinin ve yaşama biçiminin yansıması olup, geleceğe yönelik provalar olma niteliğini de taşır. Yani rüya görenin gece gördüğü rüyada, sonraki günün etkinliklerini prova ettiğini söylemek mümkündür. Jung gibi, Adler de, evrensel rüya sembollerinin varlığına karşı çıkmıştır. Ona göre, her rüya gören kendi rüya diline sahiptir ve rüyanın içeriği rüya görenin özel mantığının bir yansımasıdır. Adler, rüya yorumunun teknik bilgi, duyarlılık ve hayal gücü gerektiren bir sanat olduğunu, yorum faaliyetinin, rüya görenin kendi dilinin sınırları ve mantığı içinde uygulanması gerektiğini düşünmüştür. Bu açıdan Adler'in rüya yorumuna yönelik sabit kurallar koymayı kabul etmediği, rüya yorumunun sanat niteliği üzerinde durduğu belirtilmelidir (Gold, 1979; Weis, 5)

lizm gibi olguların varlığını kabul eder. "Yer değiştirme" konusunda bir ayırım yaparak, bir duruma ait olan duygu ve fantezilerin bir başka duruma yansıtılmasını "doğrudan olmayan temsil" mekanizmasının bir parçası sayar. Yoğunlaşma konusunda ise Freud'dan bir ölçüde ayrılarak, yoğunlaşma sonucu ortaya çıkan oluşumu bağlantılı unsurlardan meydana gelen bir küme olarak değerlendirir. Freud'a göre, yoğunlaşmanın unsurlan farklı dürtülere ait olabilir ve birbirinden özünde farklı olan bu unsurlar tek bir elemanın içinde yoğunlaşmıştır (Segal, 9). Bu nedenle, rüya unsurları yorumlanırken, içten bağlantılı bir dizi imgeyle mi, yoksa organik bağlantıları olmayan, ancak taşıdıkları biçimsel benzerlik nedeniyle belirli bir imgenin çevresinde toplanmış farklı unsurlarla mı karşılaşıldığı sorusunun çözümlenmesi gerekir. Bu durum, sanat-edebiyat eleştirisinde de bir sorun olarak karşımıza çıkar. Yani, bir yapıt belirli temalar etrafında toplanan yan temalar ve alt-konulardan mı oluşur, yoksa bir sanat yapıtı parçalanna ayrılsa, birbirinden bağımsız unsurlarla mı karşılaşırız; öte yandan, böyle bir parçalama mümkün müdür?

Segal'e göre, rüyada karşımıza çıkan üslup rüya görenin kişiliğini yansıtır. Bu üslubun içinde kişinin kurmuş olduğu nesne ilişkileri, endişe ve korkularla, bunlara ilişkin savunmaların bir bileşimi bulunmaktadır. Segal, Freud'un sembolleri rüya mekanizmalarından ayırdığı görüşündedir. Ona göre, Freud sembollerin evrensel olduğunu ve çok eski bir geçmişten kaynaklandığını kabul etmiştir. Bu görüşün Freud'u Jung'a yaklaştırdığını söyleyebiliriz. Öte yandan, hem Melanie Klein, hem de Hanna Segal, Freud'un bu yaklaşımını eleştirmektedir. Segal'e göre, serbest çağrışım gizil rüyayla özdeş olmayıp, gizil rüyaya giden yoldur. İkincil revizyonsa gizil rüya düşüncelerinin bastırılmasına

ilişkin faaliyetin bir devamı olarak nitelenmelidir (Segal, 10-13).

Segal, özellikle "fantezi" kavramı üzerinde durarak, bu kavramın bilinçaltı süreçlerde ve rüyanın oluşumundaki rolünü açıklar. Segal'e göre, gündelik hayattaki fantezi, "gündüz rüyası" da denilen "hülya hali"ne yakındır ve temel olarak bir istek gerçekleştirme mekanizmasıdır; ikincil düşünce süreçleri tarafından oluşturulduğu için rasyonel mantığa uyma eğilimi gösterir. Buna karşılık, bilinçsiz fanteziler, birincil düşünce süreçleri içinde oluşur ve haz prensibine uyar. Bilinçsiz fanteziler için nedensellik ilişkisi ya da zaman boyutları söz konusu değildir. Segal'e göre, bilinç alanında bulunan ve bir isteği gerçekleştirmeye yönelen bir fantezi, ruhsal mekanizmanın diğer unsurları tarafından kabul edilebilir nitelikte değilse, bu fantezi bastırılır ve bilinçdışı bir fantezi haline gelir. Freud fantezi ile içgüdüler arasındaki bağlantı konusunda tereddüt etmiştir. Ona göre, fantezilere ilişkin malzeme ve gereksinim çok eski zamanlardan gelmektedir. Bunun yanı sıra, bilinçdışı fantezilerin çoğunlukla psikopatolojik bir anlamı olduğunu düşünmüştür. Ancak, fantezilerin bir yüceltme (sublimasyon) kaynağı oluşturmaları da söz konusudur. Diğer taraftan, bilinçdışı fanteziyi "bastırılmış bir gündüz düşü" olarak gördüğü için, Freud bilinçdışı fantezinin yaratıcı faaliyetlerdeki rolünü açıklamakta tereddüt eder.

Fantezilerin oluşumu konusunda, Freud'la Klein arasında bir fark bulunmaktadır. Freud'a göre, fanteziler göreli olarak geç gelişen unsurlardır; Melanie Klein ise, fantezilerin başlangıçtan itibaren mevcut bulunduğunu, içgüdülerden kaynaklandığını savunmuştur. Freud'a göre, içgüdü bir kaynağa, bir amaca ve bu amacın üzerinde gerçekleştirileceği bir nesneye sahiptir. İçgüdü bilincin bir nesnesi haline gelemez; buna karşılık, içgüdüyü temsil eden bir düşünce, bilinç tarafından kavranabilir. İçgüdü-

nün temsil edilebilirliğine ilişkin olarak Freud'un geliştirdiği bu kuram, Klein'a göre, "dürtüyü tatmin edecek nesneler"e ilişkin ilkel bir fanteziyi de içinde barındırır. Bu tür fantezilerin bütün insanlarda görülmesinin nedeni ise, tarih öncesine ilişkin bir bağlantı noktasının bulunması değil, bütün insanların ortak içgüdülere sahip olmasıdır. Klein'a göre, başlangıçtan itibaren, endişe hissedecek, nesne ilişkileri kuracak ve ilkel savunmalar geliştirecek düzeyde bir "ego" çocukta mevcuttur. Bu bakımdan, çok erken bir çağda fantezi geliştirmek mümkündür. Klein, Freud'dan farklı olarak, fantezi oluşturmak için mantıki düşünceye yönelik bir kapasitenin ortaya çıkmasını gerekli saymaz. Fanteziler başlangıçta fizikseldir ve "meme halüsinasyonu" olarak adlandırılan ilk fantezi de bedene ilişkin bir fantezidir. Klein'a göre, fanteziler aynı zamanda ölüm içgüdüsüyle de ilgilidir ve hem istek gerçekleştirmeye hem de savunmaya yönelik bir işleve sahiptirler. Savunma işlevi "bölme" ve "yansıtma" mekanizmaları aracılığıyla gerçekleştirilir (Segal, 22). Klein'ın görüşlerine sanat-edebiyat açısından yaklaşırsak, bölme ve yansıtma kavramlarının bazı sanat yapıtlarının anlaşılmasında çok yararlı olacağını söyleyebiliriz. Örneğin, Oscar Wilde'ın *Dorian Gray'in Portresi* adlı yapıtında bu tür bir bölme ve yansıtma temasının son derecede belirgin olduğu söylenebilir. Aynı şekilde, R. Browning'in şiiri *Sonuncu Düşesim* de bu tema çerçevesinde incelenmesi gereken bir yapıttır. Her iki yapıtta da karakterlerin mutlak iyi ve mutlak kötü olarak ikiye ayrıldıklarını, iyi kişi duvardaki resme yansıtılırken, kötü kişinin, "nesneleşmiş insan"ın içinde tutulduğunu söyleyebiliriz. Burada sözü edilen rollerin, aynı zamanda dönüşlü olması, örneğin Dorian Gray'de olduğu gibi, romanın sonunda, kötü kişiliğin tabloya yansıtılması da mümkündür.

Klein'a göre, eğer fanteziler yaşamın başlangıcından itibaren

mevcutsa, "yansıtma" ve "içselleştirme"ye yönelik erken dönem fantezileri, kişilik yapısının temelini oluşturuyor denilebilir. Burada, Klein'ın kavramsallaştırdığı "paranoid-şizoid" ve "depresif" pozisyonlardan söz etmek gerekecektir. "Paranoid-şizoid" evre, "yansıtmalı özdeşleşim" (projective identification) mekanizması tarafından belirlenmiştir. Burada, çocuğun gereksinimine zamanında ve arzu edildiği biçimde cevap veremeyen anne memesinin, "iyi meme" ve "kötü meme" olarak ayrıştırıldığını, kötü memenin dışarıya yansıtıldığını bilmek, söz konusu kavramların ne anlama geldiğini anlamamıza yardımcı olacaktır. Paranoid-şizoid pozisyonda, "ben merkezli", annenin göğsünün temsil ettiği "parça-nesne"lerle ilişki kurma temeline dayanan bir durum vardır: bölme, idealize etme, yansımalı özdeşleşme ve, bu mekanizmaların kullanılmasının bir sonucu olarak, genel bir parçalanmış olma hali, bu dönemin ruhsal yapısını belirler. Bebek kendisini de yansıtmaya konu etmekte, bunun bir sonucu olarak, iç ve dış gerçekliklerin sınırlarını karıştırmaktadır. "Depresif pozisyon"sa, bebeğin annesine "bütün bir kişi" muamelesi yapabildiği bir dönemin psikolojisini yansıtır. Burada, bebek kendisiyle başkalarını ayrıştırabilmektedir. Bebeğin annesini bir bütün olarak hissetmesinin bir sonucu, "kötü anne"nin zarara uğraması-nın, aynı zamanda, "iyi anne"nin de zarara uğraması anlamına gelmesidir. Bu gerçeğin çocuk tarafından farkına varılmasından sonra, kaybedilen nesnenin tekrar geri alınması ve onarılmasına ilişkin istekler ortaya çıkar. Klein'a göre, paranoid-şizoid pozisyondan depresif pozisyona geçmek için gerçeklik algısında bir miktar gelişme olması gerekir. Zaman içinde, "bastırma mekanizması" (repression), daha ilkel olan bölme, idealize etme ve yansıtma gibi mekanizmaların yerini alır. Bunun bir sonucu olarak, çocuk istek ve fantezileri dolayısıyla suçluluk hissetme ka-

pasitesini geliştirecektir. Sözü edilen suç ve bastırma olguları ise nihai olarak yüceltmeye yol açar (sublimasyon). Eğer bilinçdışı fanteziler çok şiddetli bir biçimde bastırılırsa, bilinçli hayat duygusal açıdan yoksullaşır. Bu konularda, Freud'la Klein arasındaki temel farklılık şöyle özetlenebilir: Freud'a göre, bilinçdışı fanteziler ilksel bir faaliyeti ifade etmez; bunlar rüyalar, psikolojik hastalıklara ilişkin belirtiler ve sanatsal faaliyetlerle aynı kaynaklardan gelir ve bu olgularla karşılaştırılabilir. Klein ise bilinçdışı fantezinin temel-ilksel (primary) bir etkinlik olduğunu, yaratıcılığın altında bulunan temel unsurun da bu olduğunu savunur. Klein, düşünce, rüya, algı ve semptomların da aynı kaynaktan geldiğini söylemektedir.

Bu ön açıklamalardan sonra, Kleinci rüya kuramının ayrıntılarına eğilebiliriz: Kleinci kuramda, rüya bilinçdışıyla bilinç arasında iletişim kurulması amacına yönelir; yani ruhsal dünyanın kendi unsurları arasında iletişim sağlaması söz konusudur. Bu noktada, Kleinci rüya kuramının belirli bir amaca yöneldiğini, o nedenle de, "rüyaya dürtü isteklerinin gerçekleştirilmesi dışında bir amaç" yükleyen kuramlar arasında bulunduğunu söyleyebiliriz. Segal, rüyanın bilinçdışı bir fantezinin işlenmesini ve ifade edilmesini sağlayan bir yöntem olduğunu belirtir (Segal, 64). Eğer ego, rüyanın ortaya çıkması için gereken mekanizmaları çalıştıramıyor veya kontrol edemiyorsa, bu durumda, rüya ile psikozlarda rastlanan cinsten halüsinasyonlar arasında bir fark kalmaz. Bu kadar ağır olmayan durumlarda ise, rüyanın başlıca işlevinin, istenmeyen bir içeriği ruhsal yapının dışına atmak suretiyle, başka türlü başa çıkılamayan unsurlardan kurtulmaya hizmet etmek olduğunu söyleyebiliriz. Burada, gizil rüyanın semboller aracılığıyla bir mesaj vermesi fikri o kadar önemli değildir; çünkü daha acil gereksinimler ortaya çıkmıştır. Bu durumun

idrar yapma ya da dışkılamaya benzer bir işlevinin olduğu da söylenebilir. Terapide bir rüyanın analiste anlatılması sırasında da aynı şey gerçekleşebilir: rüya gören, rüyayı anlatmak suretiyle, rüya içeriğini dinleyene, yani analiste "boşaltmakta", böylece hem istenmeyen bir şeyi başından atmış olmakta, hem de "boşaltılan" içerik aracılığıyla analisti ya da benlik-nesnesini kontrol altına almaktadır. Segal, geleceğe yönelik mesajlar içerdiği düşünülen rüyaların da benzer bir işlev taşıdığı görüşündedir. Buna göre, "rüyaları çıkan" kişiler, istemedikleri şeyleri ruhsal dünyalarından atmayı rüya aracılığıyla prova etmekte, daha sonra bu rüyayı "eyleme dökmektedirler". Segal, Freud'dan farklı olarak, normal rüyaların halüsinasyon sayılamayacağını, ancak başarısız rüyaların bu sıfatı taşıması gerektiğini düşünmektedir. Bir rüyanın başarısızlığa uğramasının sebebi, ruhsal içeriği kontrol edebilecek içselleştirilmiş bir benlik-nesnesinin bulunmaması, ya da bu benlik-nesnesiyle ilişkinin yeterli olmamasıdır[31].

Benlik Psikolojisinin Rüya Anlayışı

Heinz Kohut'un öncülüğünde gelişen ve tarihi kaynakları arasında hem Jungcu psikanalizi, hem de Horney'nin de dahil olduğu Üçüncü Güç Psikolojisi ekolünü sayabileceğimiz "benlik (kendilik) psikolojisi", Freud'un rüya kuramına ciddi katkılarda bulunmuş ve rüyanın yalnızca dürtü isteklerinin bir gerçekleştirilmesi olduğu yolundaki görüşün geçerliliğini büyük ölçüde sınırlamıştır. Bu ekolün rüya anlayışını örneklemek üzere, Atwood & Stolorow'un görüşlerinden yararlanılacaktır.

31) Bir benlik-nesnesi aracılığıyla nötralize edilemeyen ruhsal içerik, zihinsel olayların somutlaştırılması denebilecek bir görünüm almaktadır ki, bu da, yansıtıcı özdeşleşme kavramı çerçevesinde açıklanabilen rüyalar için geçerli olan bir durumdur (Segal, 70). Dışlaştırma eğiliminin sanat-edebiyat yapıtlarının anlaşılması açısından kullanılabilecek bir kavram olduğu da unutulmamalıdır.

Stolorow & Atwood'a göre, rüya imgelerinin işlevi, rüya görenin benliğine ilişkin kurucu unsurların sağlamlaştırılmasıdır. Rüyanın bu işlevi, diğer bütün işlevlerinin önündedir; benlik dağılma tehdidi altındayken ya da psikotik bir döneme girme olasılığı varken, rüyanın dürtü gereksinimlerine ilişkin istekleri karşılama, çatışan istekler arasında bir ara duruma olanak sağlama işlevleri geri planda kalır; bunun yerine, daha hayati bir konu olan benliğin korunması işlevi geçer[32].

Stolorow & Atwood'a göre, psikanalitik araştırmanın ana konusu, kişinin yaşam deneyimlerini oluşturan yapıları ve bu yapıların oluşumunu açıklamaktır. Bu çerçeve içinde ele alınan temel kavram, benliğin içinde yer alan "temsili dünya" kavramıdır: kişinin zihninde, kendisine ve benlik-nesnelerine ait temsili imgelerin, birbirlerine göre aldıkları özel konumla belirlenen bir "biçimlenme" vardır. Kişinin yaşam deneyimleri, bu "biçimlenme" içinde oluşur ve bu yapının özelliklerine göre değerlendirilir (Stolorow & Atwood, 214). Söz konusu biçimlenmenin bir "yapı"yı gösterdiği, kişinin yaşam boyu edindiği bilgi ve tecrübelerin bir toplamı olmadığı da vurgulanmalıdır. Konuya edebiyat perspektifinden bakarsak, edebiyat yapıtının da temsili bir dün-

32) Freud, rüyaların, "bilinçaltındaki isteklerin gerçekleştirilmesine" yöneldiği yollu görüşüne bir istisna getirmiştir: Bu istisna travmatik olaylarla ilgili olarak tekrar tekrar görülen rüyalardır (Freud, 1920, 32). Buradan yola çıkarak, Kohut'un rüya kuramının bu kavramla bağlantısı kurulabilir. Buna göre, dağılma noktasına gelecek ölçüde baskı altında kalan ve büyük bir güvensizlik duygusu içindeki benlik, rüyalardaki görsel imgeleri kullanarak nereden kaynaklandığı tam olarak anlaşılamayan bir korkuyu kontrol etmeye çalışır. Benlik psikolojisinin bu yaklaşımı nesne ilişkileri ekolünün yazarlarında da rastlanan, "rüyanın benlik durumunu ifade etme ve benliği koruma işlevi" ile örtüşür. Nitekim, özellikle cinsel sapmalar üzerine yaptığı çalışmalarla tanınan Socarides'in "sapkınlık rüyaları" adını verdiği kategori bu gruba girer (Flanders, 6). Buradan yola çıkarak, edebi yapıtlardaki rüya ve travma sahnelerinin, bunun yanı sıra, dedektif ve korku alt-türlerinin işlevini sorgulayabiliriz. Bu tür rüyaların konumuz açısından en önemli özelliği ise "açık rüya"nın taşıdığı ağırlıktır. Rüyayı hatırlandığı ve anlatıldığı haliyle önemseyen bu yaklaşım, benzetme yoluyla, bir sanat yapıtını da görünen haliyle ele almamıza olanak verir.

ya kurduğu, bu temsili yapının anlaşılması yoluyla insanın da anlaşılabileceği sonucuna varabiliriz. Bu çerçevede, bastırma mekanizmasının rolü üzerinde durulmalıdır. Bastırma mekanizması, zihindeki benlik ve benlik-nesnesi imagolarının birbirine göre durumunu gösteren biçimlenmenin, bilinç alanında kristalize olmasını engeller; bu yönüyle "negatif bir düzenleme ilkesi" olarak değerlendirilmelidir (Stolorow & Atwood, 214). Bu noktada rüyaların temel işlevlerinden biriyle karşılaşırız: "bastırma mekanizması" gibi, kişinin benliğinde yer alan ve psikolojik hayatı temel izlekleri ve temaları açısından belirleyen düzenleyici prensiplerle, önemli ve tekrarlanan motifler, en tipik haliyle rüyalarda ortaya çıkar (Stolorow, 1978b)[33].

Stolorow'un benlik psikolojisi kapsamında geliştirmiş oldu-

33) Çağdaş rüya kuramları önemli ölçüde Bertram Lewin'in görüşlerinden esinlenmiştir. Lewin, 1946 yılında yayınladığı bir makalede rüya ile sinema ekranı arasında bir benzerlik ilişkisi kurmuş, rüyanın aslında, çocuğun ilk tanıdığı nesne olan ve zamanla içselleştirilmiş anne göğsünden oluşan bir ekran üzerine yansıtıldığını savunmuştur. Lewin'in görüşleri konumuz açısından ele alındığında şöylesi bir çıkarsamaya varılabilir: metaforların insan bedeni, özellikle de insan yüzüne dayandığı yolundaki bulgular bize özünde ikisi de bu alana yönelen yani metaforik olan rüya ile sanat yapıtı arasında bir bağlantı olduğunu gösterir. Burada, "yazılmış rüya" sayabileceğimiz edebi eserin üzerine yansıtıldığı ekran neresidir sorusu sorulabilecektir. Rüya ekranının, annenin göğsü olması gibi, edebi yapıtta da yazarın/okuyucunun/eleştirmenin vücut yüzeyi eserin yansıtıldığı ekran olarak nitelendirilebilir mi? Ya da, buradan yola çıkarak, göğsü ve vücut yüzeyini içsel olarak canlandıran bir zihnin üzerine yansıtılmış olan edebi yapıttan söz edebilir miyiz? Bu görüş bize daha anlamlı gelmektedir. Flanders'a göre, Lewin, rüya, psikanalitik süreç, "egonun hizmetindeki gerileme" ve yaratıcılık kavramlarını, bu süreçleri kapsamı içinde tutan sınırlara özellikle dikkat ederek bağlantı içine sokmuştur (Flanders, 10). Bu çerçeve içinde, yani rüyanın ve genel olarak, edebiyat başta olmak üzere, metaforik zihinsel faaliyetlerin üzerinde/içinde gerçekleştiği alanın niteliği ve kapsamına odaklanan bir perspektiften bakıldığında, Winnicott'un "geçiş nesnesi" ve "geçiş olgusu" kavramlarının anımsanması yararlı olacaktır. Winnicott'un asıl vurguladığı alan olan, çocukta "hayali görüntüler" (illüzyon) oluşturma yeteneğinin gelişmesi, illüzyona bağlı olarak oyun oynamayı öğrenme ve rüya görme özelliklerinin gelişmesi, sanatsal yaratıcılığı anlamamız açısından çok önemlidir.
"Geçiş alanı" olarak niteleyebileceğimiz illüzyon kurma alanı, en azından bir süre için, gerçekliğin istilasından korunmuş bir zihin bölgesini ifade eder. Bütün yaratıcı etkinliklerin bu alanda meydana geldiği varsayılabilir. Bu manada, Coleridge'in tanımladığı "inanmamanın askıya alınması" (willing suspension of disbelief) durumu, illüzyon alanının oluşması için gerekli bir koşul oluşturur

(Flanders, 11). Bu alanın oluşması ise "geçiş alanı" ya da diğer tanımlarıyla "oyun alanı"nın ve "rüya ekranı"nın ya da edebi eserin üzerine yansıtıldığı ekranın sınırlarının güvenliğine bağlıdır. Burada Didier Anzieu'nün geliştirdiği "psikolojik zarf" kavramından söz edilebilir (Anzieu, 1989).

Anzieu'ye göre, gün boyu yaşanan olaylar "ten egosu"nda hasara, deyim yerindeyse deliklerin açılmasına neden olur. Rüya ekranının işlevi bu deliklerin onarılmasını sağlamaktır. Anzieu'nün fikirleri Freud'un geliştirmiş olduğu "beden egosu" (Freud, 1923) ve "koruyucu kalkan" (Freud, 1920) kavramlarından yola çıkar ve bu kavramların geliştirilmesi anlamını taşır. "Ten egosunda deliklerin açılması ve rüya ekranının bu deliklerin onarılması işine yaraması" olarak özetleyebileceğimiz yukandaki düşünce şöyle açıklanabilir: hem günün olaylarının, hem de kendi iç dinamiklerinin getirdiği yüklerin altında bunalan egonun, zaman zaman, kendisinden, bir diğer söyleyişle, "gerçeklik ilkesi"nden kaçmaya gereksinimi vardır. Oyun oynama, hayal kurma ve genel olarak hayal gücünün devrede olduğu bütün eylemler, bir yönüyle, bu gereksinimi karşılamaya yöneliktir. Yani rüyalar kadar diğer hayal gücü faaliyetleri, özellikle de sanatsal-yazınsal etkinlikler, egonun uğradığı hasarı gidermeye, bunun da ötesine geçerek, egoyu geliştirmeye hizmet eder. Sınır kavramının bir diğer yönü de burada dikkate alınmalıdır. Geçiş alanı ya da ten egosunun tamir edildiği rüya alanı, bir başka söyleyişle, egonun gerçeklik ilkesinden uzaklaşarak dinlendiği imgelem alanı ve bu alan içinde ortaya çıkan oyun ve sanatsal yaratıcılık gibi etkinlikler, aynı zamanda egoyu sarıp sarmalayan, böylece dağılmasını engelleyen bir yapı oluşturur. Bu da sınırların güvenilirliği kavramının neden önemli olduğunu anlamamıza hizmet eder. Bu noktada hem travmatik olaylara hem de benliğin dağılması endişesinin yarattığı korkuya ilişkin olarak kontrol sağlama gereksinimi ve bu yönden açık rüyanın işlevi konusu tekrar gündeme gelmektedir. Anzieu, rüya ekranını ten egosunun içselleştirilmiş olan bir bölümüyle bağlantı içine sokar. Ten egosunun kökeniniyse çocuğun kucakta tutulma, korunma, olumlu biçimde uyarılma, kısaca "kapsanma" olarak adlandırabileceğimiz erken dönem deneyimlerine bağlar. Bu konudaki görüşleri, Anzieu'yü, Klein, Bion ve Winnicott'la bağlantıya sokmaktadır. Anzieu'nün sözünü ettiği travma sonrası rüyalar da bu konuyla bağlantı içinde ele alınmalıdır (Flanders, 137).

Freud'un 1920'den itibaren geliştirdiği "travma sonrasına ait tekrarlanan rüyalar"a ilişkin görüşleri, Didier Anzieu'nün g rüşleri ve benlik (kendilik) psikolo-jisinin görüşleri ışığında ele alındığında, şu sonuçlara vanlabilir: rüya ruhsal yapının uğradığı hasarı gösteren ve onu tedavi etmeye yönelen bir amaca sahiptir. Buradan yola çıkarak oyun ve yaratıcılık fikirlerinin de travmatik olayları ele aldığını, bu olaylar üzerinde hakimiyet sağlamaya yöneldiğini söyleyebiliriz. Bu durum yazarların neden çoğunlukla belirli temalar çevresinde döndüğü konusuna da ışık tutar. Eğer bir sanatçı ciddi tematik değişiklikler yapabiliyorsa, bu durum, onun ruhsal sorunlarına iliş n önceliğinin değiştiğini, bazen gelişimsel açıdan bir diğer evreye geçildiğini g steriyor olabilir. Buna karşılık, ten egosunun uğradığı zararın zaman zaman onarılamaz nitelikte olduğu da unutulmamalıdır (Flanders, 140). Bu durumda yaratıcılık da dahil olmak üzere bütün ruhsal etkinlikler sönmeye yönelecektir.

Yukanda ele alınan görüşleri, Didier Anzieu'nün alıntıladığı Annie Anzieu (1974) ve Nicolas Abraham'ın (1978) geliştirdikleri "kapsayıcı şey" kavramı çerçevesinde şöyle değerlendirebiliriz: Anzieu ve Abraham'a göre, insanın fiziksel yapısı birbiri içine geçen tabakalardan oluşur ve her bir tabakanın, içine geçeceği bir şeye, yani kapsayıcı bir nesneye, bir "taşıyıcı"ya (container) gereksinimi vardır.

Buradan yola çıkarak rüya kuramına döndüğümüzde, gizil rüya düşüncelerinin bilinçaltındaki dürtü baskılarının oluşturduğu bir içerik için taşıyıcı işlevini gördüğü, buna karşılık, "açık rüya"nın da gizil rüya düşünceleri açısından bir taşıyıcı rolü oynadığı söylenebilir. Bu durumda, "açık rüyanın anlatıya dönüşmüş hali" de (rüya metni) açık rüya için bir taşıyıcı rolü oynayacaktır. Buradan yola çıkarak sanat yapıtlarının da bu tür taşıyıcılık işlevinin olduğunu söyleyebiliriz.

ğu bu görüşler edebi eserlerin analizi sırasında da kullanılabilir. Buna göre, nasıl ki rüyalar bir kişinin psikolojik dünyasının ana motiflerini, bu motiflere kaynak olan psikolojik yapılanmayı gösteriyorsa, edebi yapıtlar da, benzer bir biçimde, kişinin iç dünyasının ana motiflerini ve bunlan belirleyen unsurları gösterir. Daha önce de sözü edildiği gibi, bir yazarın hangi konulara yöneldiği meselesi iç dünyasının gerekleriyle açıklanabilir. Dolayısıyla, bir yazarı yöneldiği tür –şiir, öykü, roman vs.– açısından olduğu kadar, bireysel yapıtlarının taşıdığı temalar ve yansıttıkları düzenleyici ilkeler açısından da ele almak mümkündür. Böyle bir analizin, ele alınan kişi ya da eserin doğasını daha derinden anlamamıza olanak vererek, sanattan aldığımız zevki derinleştireceği de kuşkusuzdur: bir yapıtı derinlemesine okuyan bir okuyucu, kendi dünyasının yazarın dünyasıyla ne ölçüde örtüştüğünü daha iyi görebilecek, yapıtı kendi yüzüne tutulmuş bir ayna gibi kullanarak öz bilgisini arttıracaktır. Böylece, psikanalitik bir okumanın yazara ve yapıta ilişkin bilgiler vermesinin yanı sıra ve bundan da fazla olarak, okuyucuya kendisi hakkında bilgi vermesi söz konusudur. Norman Holland'ın, sanat yapıtının asıl işlevinin, "izleyici/okuyucunun zihinsel içeriğini kendisine yansıtması" olduğu yolundaki görüşleri de, bu çerçeve içinde anlam kazanmaktadır[34].

Klasik psikanaliz tekniğinde, rüyanın parçalarına ayrılarak, bu parçalarla ilgili çağrışımların ortaya çıkarılması ve rüyanın kendisini ortaya çıkaran kaynağa kadar izlenmesi hedeflenir. Stolorow & Atwood'a göre ise, rüyaların, rüyayı görenin kişisel tarihini ve bu tarihin içindeki temsili dünyayı nasıl gösterdiğinin anlaşılması, önemlidir. Serbest çağrışım, rüya imgelerinin ele alı-

34) Bu konuda kapsamlı bir tartışma için, bkz. Holland, 1968.

nıp anlaşılmaları için, kişinin iç dünyasında neyin ne anlama geldiğini gösterecek çerçeveler oluşturmaya hizmet eder. Burada, rüyanın taşıdığı somut görsel imgelerden söz edilmelidir. Bir bakıma, rüyanın halüsinasyon yaratma özelliği olarak değerlendirebileceğimiz bu nitelik, imgelerin "yaşarlığı" ya da rüyanın "yoğunluğu" konusuyla bağlantılıdır: imgelerin yoğunluğu sayesinde, kişinin rüyada yaşananları "gerçek bir deneyim" olarak algılaması söz konusu olmaktadır. Bu olgunun bir başka görünümü, kişinin ruhsal yaşamına hakim olan yapıların ve ilkelerin "gerçekliği" ve "geçerliliği" konusunda "ikna olması" sürecinde ortaya çıkar[35]. Böylece, rüya, rüya görenin kişisel yaşamının temel düzenleyici ilkelerini ve yapılarını doğrular ve güçlendirir. Bunun nedeniyse, insanın "yaşam deneyimlerine esas oluşturan düzenleyici ilkeler"in devam ettirilmesine ilişkin gereksinimidir. Ele aldığımız konunun sanat/edebiyat yapıtı ve eleştirisi açısından önemi ise şurada yatar: ancak güçlü ve inandırıcı imgeler izleyici/okuyucuda bir gerçeklik ve inandırıcılık duygusu uyandırabilir. Bu bakımdan, edebi eserin çağrışım gücü ve inandırıcılığı konuları ele alınırken, rüya imgelerinin canlılığı ve bu canlılığın işlevselliği konusu anımsanmalıdır. İmgenin sembol özelliği kazanması konusu da bu çerçevede değerlendirilebilir. Bazı yapıtların zayıflığı bu özelliğin yeterince ortaya çıkmamasıyla açıklanabilir: yazar rüyalarda görülen cinsten güçlü imgeler yaratamazsa, okuyucuda yapıtın gerçekliği, ya da karakterlerin gerçek-

35) "Benlik-durumu rüyaları" olarak adlandırılan rüyalar, bireyin zihnindeki yapıyı şu şekilde destekler: rüyanın sağladığı bilgi, rüyanın halüsinasyonlara özgü bir gerçeklik duygusu yaratan canlılığı, yani "yoğun" bir özellik taşıması sayesinde, kişiliğin bütünlüğünü tehdit eden ve adlandırılamayan bir endişeyi belirli bir forma sokarak "bağlamış" olur; böylece, kişiliğin derinlerinde gizli bir travmanın, ya da kişiliği tahrip edebilecek şiddetteki saldırganlık duygularının kontrol altında tutulmasına olanak verir. Bu durum, cinsel sapkınlıklara ilişkin eylemlerin kişiye "canlı olduğuna ilişkin bir izlenim vermesi" gibi bir işlev taşımaktadır (Flanders, 152)

liği konusunda tam bir kanaat oluşamayacak, yapıt ikna edici bulunmayacaktır. Bu ölçüt, bizi, bir yapıtın gerçekçi ya da fantastik olup olmadığına bakılmaksızın, imgelerinin özelliğine bağlı olarak, inandırıcılık vasfı taşıyıp taşımadığı konusunda fikir sahibi olmaya götürür. Olaya rüya kuramı açısından bakarsak şunu söyleyebiliriz: bazı rüyalarda, somut imgelerin oluşturduğu semboller aracılığıyla, kişinin ruhsal dünyasında benlik ve benlik-nesnelerinin nasıl bir sistem içinde bulunduğunu gösteren ve bu sistemin onaylandığı bir "deneyim" yaşanır. Söz konusu deneyim, ilke olarak, ruhsal mekanizmanın kendi içindeki çatışmaları gösterir. Bu tür rüyalarda, açık rüya ile gizil rüya düşünceleri, birbirinden kesin bir biçimde ayrılmış bulunur; çünkü savunma ve gizil rüyayı gizleme amaçları bu tür rüyaların oluşumunda önemlidir. Sanat-edebiyat açısından baktığımızdaysa, bu türün anlaşılması güç yapıtlar ya da "bilmece" özelliği gösteren yapıtları anımsattığını söyleyebiliriz. Sonuçta bu tür yapıtların anlaşılması, gizil ve açık halleri arasında farklar bulunan rüyaların anlaşılması denli güçtür.

Bir başka grup rüya imgesi, özel bir deneyimi tekrarlamaktan çok, ruhsal düzenin devam ettirilmesi hedefine hizmet eder. Bu tür rüyalar, gelişimsel sorunlar ve takılmalarla ilgilidir. Bu rüyaları gören kişilerin iç dünyalarında, "benlik ve benlik-nesnelerinden oluşan temsili yapı"nın tamamlanmamış, gerileme ve çözülmeye yatkın oldukları söylenebilir. Bu durumda, açık rüya ile gizil rüya düşünceleri arasındaki ayırım fazla büyük değildir; çünkü burada rüyanın içerdiği materyali gizleme işlevi fazla önemli değildir. Rüya imgeleri benliğin yapısal entegrasyonunu muhafaza etmeye yarar. Kohut'un tanımladığı benlik-durumu rüyaları (Kohut, 1977) ile Socarides'in tanımladığı, cinsel sapkınlıklarda görülen eyleme dökme davranışları işlev açısından

bu gruba girer. Burada, rüya imgeleri de, "eyleme dökme" (acting out) davranışı da, hem benliğe yönelik tehlikenin türünü, hem de benliğin toparlanabilmesine yönelik bir girişimi somutlamaya hizmet etmektedir[36] (Stolorow & Lachmann, 1980).

Klasik ve çağdaş psikanaliz ekollerinin rüya anlayışlarına değinen genel bir çerçeve çizdikten sonra, rüya yorum yöntemlerinin edebiyata uyarlanmasına geçebiliriz. Bu amaçla, özgün bir rüya yorum yöntemi geliştiren M. Kramer'in görüşleri aşağıda ele alınacaktır. Kramer'in yönteminin en önemli özelliği, rüyanın rüya görenin "serbest çağrışım" yapmasına gerek kalmaksızın yorumlanabilmesidir. Böylece, edebi metnin bir rüya metni gibi kullanılması, buradan da öteye gidilerek, okuyucu/eleştirmenin, yazarın yardımı olmaksızın metni yorumlayabilmesi mümkün olabilecektir. Kramer'in "rüya tercümesi" adını verdiği bu tekniğin, rüya metnine verdiği önemle, "rüyaların grup içinde değerlendirilmesi yönetimi"ni anımsattığı, ancak rüya görene/yazara nihai bir otorite vermeyi reddetmesiyle, ondan ayrıldığı söylenebilir[37].

36) Freud'un geliştirdiği görüşler daha sonraki psikanalist kuşaklarınca ele alınmış ve işlenmeye çalışılmıştır. Bu yazarların dikkatini çeken noktalardan ilki, rüyaların kendine özgü bir dilinin olup olmadığıdır. Erich Fromm *Unutulmuş Dil* adlı yapıtında, rüyanın "kendi söz dizimi ve dilbilgisi olan bir dil" oluşturduğunu öne sürer. Bununla birlikte, Fromm rüyanın gündelik manada bir dil olduğunu söylemekten çok metaforik bir dil olduğu kanısındadır. Öte yandan, rüya imgelerinin belirli bir yapısının olduğu muhakkaktır ve bu yapının cümle yapısını hatırlattığı söylenebilir.
David Foulkes'a göre, dilin cümle yapısı, ifadenin ardışıklık özelliğini, yani ifadenin unsurlarının birbirini izleme özelliğini vurgularken, imge yapısı, farklı unsurların aynı anda ifade edilmesine olanak sağlar. Öte yandan, imgeler, konuşma dilinin sahip olduğu yapıya, konuşma dilini üreten zihinsel sistemler tarafından üretilmiş olmaları dolayısıyla da, sahiptirler. Bu noktada, imgenin ne olduğuna daha yakından bakmak gerekir. İmge sözlü cümlelere uygulanan kurallara göre bir araya getirilmiş unsurlardan oluşan görsel bir cümledir (Foulkes, 15).

37) Kramer'in yöntemi, ilginç bir biçimde Yeni Eleştiri ekolünün yaklaşımına benzemektedir. Psikanalitik okumalara karşı olan yeni eleştiriciler, edebiyat analizini metinle sınırlama eğilimindedir. Kramer'in yöntemi "metinle sınırlı" psikanalitik okumanın en tipik örneği sayılmalıdır.

Rüya çevirmeni, rüyaya, rüya görenin iç hayatının metaforik bir açıklaması olarak yaklaşır ve bu metaforik anlamı keşfetmek için kendi zihninde ortaya çıkan çağrışımları kullanma yoluna gider. Kramer'e göre, bu yöntemle, rüya gören hakkında pek çok şey öğrenilebilir. Kramer'in görüşleri "metafor" kavramıyla bağlantılı olarak ele alındığında, sanat/edebiyat eleştirisi açısından önemli sonuçlar doğar: sanat/edebiyat yapıtı da, rüya da metafora dayalı olduğuna göre, bu iki olgunun benzer yöntemlerle analiz edilebilmesi şaşırtıcı sayılmamalıdır. Metafor, özellikle sembole dönüştüğünde, bilinçaltı süreçlerinin çalışma biçimini gösterir. Bu süreçleri bilen kişiyse, rüyanın oluşumunu anlayabilecektir. Kramer'e göre, rüya imgelerini, edebiyattaki metaforu anlar gibi anlamak, klasik rüya yorumundaki çağrışım sürecini gereksiz kılmaktadır.

Kramer, klasik bir Freudcu olan Fliess'in, rüyanın rüya görenin çağrışımları olmaksızın anlaşılamayacağı yolundaki görüşlerini eleştirir ve bu yöntemin rüyaların daha etkin bir biçimde kullanılmasını engellediğini savunur (Kramer, 155). Kramer'in görüşlerinin bizim yaklaşımımız açısından önemi ise şundan kaynaklanmaktadır: 1) Açık rüyanın kendi başına yorumlanabilirliği önemlidir, çünkü edebi metin açık rüya olarak ele alınabilir. 2) Rüyayı görenin –burada yazarın– çağrışımları olmaksızın yorum yapabilmek önemlidir, çünkü bu eleştirmenin metinle kendi başına çalışmasına olanak verir.

Konuya daha derinlemesine girmeden önce, genel rüya yorumunda şu iki temel yaklaşımın mevcut bulunduğunu anımsamak yararlı olacaktır: bir yanda açık rüyayı ve içeriği vurgulayan yaklaşımlar vardır; bu yaklaşımlardan bir kısmı, açık rüyanın rüya görenin yardımı olmaksızın çözümlenebileceğini savunur. İkinci yaklaşım, gizil içeriğe yönelen rüya analizidir. Bu durum-

da, açık içeriğin, gizil içeriği örtemeye yarayan bir unsur olarak ele alınıp deşifre edilmesi söz konusudur. Bu da özellikle biçime yönelik analiz sırasında işe yarayabilir. Ella Freeman Sharpe'ın görüşleri, yani rüya mekanizmasının unsurlarıyla edebi teknikler arasında bir karşılıklılık durumunun kabulü, örneğin "yoğunlaşma"nın "metafor"a karşılık gelmesi, bu anlamda değerlendirilmelidir.

Kramer yöntemini geliştirirken "rüya tercümesi" terimini özellikle seçmiştir; çünkü, ona göre, "rüya yorumu" açık rüyayı gizil rüya ile değiştirmeye yönelen bir faaliyeti ifade eder[38]. Rüya tercümesi ise, rüya görenin çağrışımlarını, rüyayı anlamak amacıyla kullanmayı öngörmez. Rüya tercümesi adının seçilmesinin ikinci nedeni, yazarın, Freud'un bir tercüme etkinliği olarak değerlendirdiği sembol yorumlama süreciyle arasındaki benzerliğe dikkat çekmek istemesidir. Kramer, rüya göreni tanımadan ve rüyanın ortaya çıktığı çerçeveyi bilmeden de rüyaların tercüme edilebileceği kanısındadır. Öte yandan, rüya göreni tanımanın o kişinin gördüğü rüyalara ilişkin anlayışımızı geliştireceğini kabul eder (Kramer, 158-9). Edebiyat eleştirisinde de durumun böyle olduğu derhal hatırlanmalıdır. Gerçekten de, eğer yazarı ve yapıtın ortaya çıkış koşullarını biliyorsak, yapıta ilişkin anlayışımızın derinlik kazanacağı kuşkusuzdur. Buna karşılık, bu konularda bilgi sahibi olmak, çoğu zaman mümkün değildir. O nedenle, yalnızca yapıtla karşı karşıya kaldığımızda da yorum yapabilmek, önemli sayılmalıdır. Burada şu soru akla gelebilir: rüya göreni bilmeden ve çağrışımları kullanmadan rüyayı anlamak nasıl mümkün olabilecektir? Kramer'in verdiği cevap, "de-

38) Kramer ***tercüme*** ve ***yorum*** kavramları arasındaki farklılığa parmak basarak bu iki terimi tanımlamaya girişir. Buna göre, ***yorum*** gizil ve açık içerikler arasında bir pazarlık halini öngörür. ***Tercüme*** ise açık rüyanın, rüya görenin katkısı olmaksızın bir başka anlamlı sisteme transfer edilmesi anlamına gelir.

rinlik psikolojisi"nin şimdiye kadar sağlamış olduğu verilerin kullanılması suretiyle rüyanın yapısının anlaşılabileceği yolundadır. Bir diğer deyişle, rüyada görülen birçok unsurun hangi anlama geldiğini bilmemizi sağlayacak veriler elde mevcuttur; bu bilgiler, psikanaliz kuramları ve teknikleri sayesinde, kuşaklar boyunca çalışan araştırmacıların oluşturduğu ortak bilgi dağarcığına ait unsurlardır. Bunun yanı sıra, "rüyaların içerik analizi"nin verilerinden yararlanmak da mümkündür[39]. Kramer rüya tercümesi kuramını geliştirirken, Freud, Adler ve Jung'un görüşlerinin rüyalarda ortaya çıkan zihinsel süreçleri anlamak için gereken çerçeveyi sağladığını kabul etmiştir. Biz, bu çerçeveye, nesne ilişkileri ve benlik psikolojisi kuramlarının sağladığı verilerin de eklenmesi gerektiği kanısındayız.

Kramer'in oluşturduğu kuramsal yapı, uyku ve uyanıklık hallerinin birbirlerini tamamlayan sistemler olmaktan çok, bir devamlılık halini gösterdiklerini varsayar. Buna göre, rüyalar rüya görenin içinde bulunduğu ruh hallerini göstermenin yanı sıra, kişinin hayatındaki belirgin izlekleri ve konuları da ortaya koymaktadır. Sözü edilen konular, özellikle rüyanın görüldüğü sırada öne çıkan konulardır. Burada, Kramer'in, rüyaların içeriğinin, "çocukluk dönemi bilinçaltı"ndan ya da iddeki ilkel ve ilksel malzemeden kaynaklandığı yolundaki klasik görüşten ayrılmış olduğu da anımsanmalıdır. Kramer'in açık rüyanın içeriği konusundaki varsayımları şu şekilde sıralanabilir: 1) Açık rüya öyküsü "psikolojik gerekircilik" koşullarına uyar; rüyanın bileşenleri arasında, rüyanın esas un-

39) Rüyaların içerik analizi için Calvin S. Hall ve Robert Van de Castle'ın yapıtına (1966) başvurulabilir. Rüya yorumu terminolojisinde "içerik analizi" kavramının rüyalarda rastlanan imgelerin klasifikasyonuna yönelik bir çabayı gösterdiği, derinliğine imge analizi anlamına gelmediği burada belirtilmelidir. İçerik analizinin verilerinden kısaca şöyle söz edebiliriz: örneğin, şizofrenler rüyalarında yabancılarla karşılaşırken, depresyon geçiren kişilerin daha çok aile üyelerini gördükleri belirlenmiştir. Benzer bir biçimde, kadınların ve erkeklerin rüyaları arasında bir fark olduğu da gözükmektedir

surlan ve dolgu maddesi biçiminde bir ayırım yapılamaz, her şey belirli bir ilkenin uygulanması sonucunda ortaya çıkmıştır. 2) Açık rüya öyküsündeki unsurların sırası da sözü edilen gerekircilik koşullarına uyar; bu görüş, klasik rüya teorisiyle çelişki halindedir, çünkü rüya unsurlarının düzeninin ikincil revizyon mekanizması tarafından bir gizleme aracı olarak kullanıldığı ve gizil içerikle ilişkisi olmadığı yolundaki ilkeye uymamaktadır. 3) Açık rüya öyküsündeki unsurların düzeni nedensellik ilkesine uyar.

"Rüya tercümesi"nin amacı, rüya görenin nesnel gerçekliğini değil, öznel yaşamını ve bakış açısını anlamaktır. Bu bakımdan, dış dünyaya değil iç dünyaya yönelir. Kramer, rüya tercümesinin, rüyanın anlamlılığını üç açıdan ele alabileceğini söyler. Bunlar sırasıyla, "kişilerarası", "kişinin kendi iç dünyasıyla ilgili" ve "narsistik" bakış açılarıdır. Konuya, ilk düzey olan kişilerarası bakış açısından baktığımızda, rüya metninde, "yazarın" kendi kişisel dünyasındaki insanlarla olan ilişkilerinin ve bu ilişkilerdeki tavrının öne çıktığını görürüz. Bu düzey rüya tercümesinin "nesnel düzeyi" olarak adlandırılır. İkinci düzey olan "kişinin kendi iç dünyasıyla ilgili" bakış açısı ise, bizi rüya metnini rüya görenin kişiliğinin ya da, en azından, bu kişiliğin/benliğin bazı unsurlarının bir yansıması olarak okumaya götürür. Bu okumanın temel işlevi, bireyin iç dünyasındaki çatışma eğilimlerine ışık tutmasıdır; Kramer, rüya tercümesinin bu düzeyini "öznel rüya tercümesi" olarak adlandırmaktadır. Üçüncü düzey olan "narsistik rüya tercümesi" ise, rüya görenin öz-saygısındaki değişimleri yansıtması açısından önemlidir, özellikle kişiliği bir bütün olarak gören sistemler açısından önem taşıyan bir yaklaşımı ifade eder (Kramer, 161-62). Kramer'in bütün bu görüşlerinin ve getirdiği tekniğin edebi yapıtların ele alınmasında kullanılabileceğini burada yineleyelim. Ancak bu konuda ayrıntılı bir ça-

lışmaya başlamadan önce "rüya tercümesi" kuramını daha kapsamlı bir biçimde ele almak gerekmektedir.

"Rüya tercümesi kuramı", rüyanın, rüya görenin zihnindeki duygusal sorunlara bir karşılık olarak meydana geldiğini savunur ve, bu bakımdan, Freud'un rüyanın "uykunun bekçisi" olduğu yolundaki görüşünden ayrılır. Bu durum, Kramer'i, rüyanın "aktif biçimde problem çözmeye yönelen bir zihinsel etkinlik" olduğunu savunan yazarlara yaklaştırmaktadır. Gerçekten de, rüya yorumunda açık rüya/gizil rüya önceliğine göre ayrılan kuramcıların, bunun dışında, rüyanın kişinin sorunlarına çözüm getirip getirmediği, en azından mevcut ruhsal durumunu yansıtıp yansıtmadığı konularında da ayrılmaları söz konusudur[40].

Rüya tercümesinin işleyişi şu şekilde açıklanabilir: öncelikle, "rüya tercümanı", rüyaya karşı kendi içinde ortaya çıkan çağrışım süreçlerini kullanır. Bunu yapmak için, rüyanın unsurlarına, sanki bu unsurlar dile ait özellikler, örneğin metaforlarmış gibi yaklaşması gerekir; böylece, ele alınan şeyin içinde bulunan anlam olanaklarını keşfetmeye girişebilecektir. Bu anlamda, rüya metnine yaklaşırken "imge şiiri" denilen türün bir örneğine yak-

40) Genel rüya yorumunda, rüyanın, rüya görenin sorunlarına bir karşılık oluşturdu u yolundaki görüşle ilgili iki ayrı yaklaşım vardır: 1) Rüya, rüya görenin zihninde, halihazırda mevcut konuları ele alır; bu anlamda bir yansıtma süreci olarak nitelenebilir. 2) Rüya, rüya görenin mevcut duygusal kaygılarına yönelik bir tepkisini dile getirir; bu anlamda rüya, problem çözmeye yönelir. Bunlara bir üçüncü yaklaşım daha eklenebilir ki, o da, rüyanın gelecek günün etkinliklerini öngören ya da planlayan bir süreç olduğu görüşünden yola çıkmaktadır. Rüyanın, rüya görenin zihinsel ekonomisinde gerçekten işlevsel bir rol oynadığını kanıtlamak için, rüyanın bireyin içsel ve dışsal uyum yeteneğini artırdığını göstermek gerekir. Bunun için, Piaget'nin geliştirdiği "asimilasyon" ya da "akomodasyon" kavramlarının rüyada mevcut bulunup bulunmadığına bakılması gerekir. Asimilasyon kuramı, rüyanın "kişinin farkındalık alanı" dışında işlevsel olduğunu, amacının organizmanın denge (homeostatis) durumunun korunması olduğunu savunur. Akomodasyon kuramına göreyse, rüya deneyiminin bir sonucu olarak, rüya görenin "dönüşmesi" söz konusudur. Bunun olabilmesi içinse, rüyanın bilinç alanına girmesi ve anlaşılması gerekir. Rüyanın ancak bu şekilde bir etki doğurması söz konusu olabilecektir. Rüyanın problem çözücü işlevini savunan kuramlara göre, hem asimilasyon, hem de akomodasyon kavramlarının rüyada bulunması söz konusudur.

laşır gibi hareket edildiğini söylemek yanlış olmayacaktır (Kramer, 164). Kramer'in rüyaya bir şiire yaklaşır gibi yaklaşılması gerektiğini söylemesi çok anlamlıdır ve edebiyat yapıtıyla rüya arasında temel paralellikler bulunduğu yolundaki görüşümüzü desteklemektedir[41].

Kramer, rüya tercümanının çağrışımlarını kullanmasının, sembollerin anlaşılmasına yönelik çabaya benzediğini, Freud'un da bu süreci bir yorum faaliyetinden çok bir tercüme faaliyetine benzettiğini anımsatarak görüşlerine klasik psikanalizden destek arar. Bununla birlikte, rüya tercümesinde yapılan şey bir sembolün yerine bir başkasının geçirilmesi etkinliği değildir. Kramer, rüya metnini tercüme ederken rüya dilini metaforik bir dil olarak ele almayı savunur[42].

Rüya tercümesinde işe rüyanın başlangıcından başlamak zorunludur. Derinlik psikolojisi rüyaların temel yapısı konusunda yeterli verileri sağlamış olduğu için, rüya çevirmeninin görevi, rüyadaki temsili yapıları ve paradigmaları bulmaktır. Bu paradigmaların en önemlisi "Oidipal üçgen" adı verilen yapılanmadır ve anne, baba, çocuk imgelerinden oluşmaktadır. Rüyayı gören bu üç rolden birinde bulunabilir. Kural olarak, rüyadaki her türlü "üç kişilik temsil durumu"nun "Oidipal üçgen" gösterdiği kabul edilmektedir. Rüyayı bu üçgen açısından ele almak, rüya görenin diğer erkek, kadın ve çocuklara yönelik tavrını, ayrıca otorite, bağımlılık, cinsellik gibi konulardaki tutumunu da gös-

41) İmge şiiri yirminci yüzyılın ilk döneminde Ezra Pound'un öncülüğünde ortaya çıkan ve en önemli temsilcileri arasında H.D'nin de bulunduğu modernist bir edebiyat akımını ifade eder. Bu şiir tümüyle imgelerden oluşur ve şiirin özünün imge olduğunu savunur

42) Bu konuda başta Ella Freeman Sharpe (1937) olmak üzere Eric Fromm (1951) gibi başka yazarların da fikir üretmiş oldukları anımsanmalıdır. Rüya dilinin uyanık hayatın diline oranla daha az yapılanmış olduğu, bağlantı noktalarının daha az işlenmiş olduğu bilinmektedir. Rüya dilinin akıcılığı da bu şekilde açıklanabilir. Öte yandan, bu akıcılık bizi rüyanın mecaz dili kullandığı yolundaki görüşü doğrulamaya götürmektedir.

terir. Diğer paradigmalar arasında, aynı cins ve karşı cins figürlerinin konumu önemli bir yer tutar. Burada, temel konu ***cinsellikle ilgili*** olup, aynı cins paradigmasının ***eşcinsel***, karşıcins paradigmasının ***heteroseksüel*** eğilimleri gösterdiği varsayılabilir. Bir diğer paradigma, yaş ve durum olarak benzer kişilerin oluşturduğu ve ***kardeşleri temsil eden*** paradigmadır. Rüya çevirmeninin görevi, rüyanın temel paradigmasını algıladıktan sonra, asıl rüya öyküsüne geçerek rüyada görülen gerçek ilişkiye anlam kazandırmak ve bu ilişkinin dış dünyaya da uzanan psiko-sosyal türevleri üzerinde durmaktır (Kramer, 167).

Rüyada görülen paradigmalar ele alınırken, derinlik psikolojisi çerçevesinde, başka yazarların buluşlarının ve geliştirdikleri kavramların da kullanılması gerektiği vurgulanmıştı. Bu konuda Kramer'in göndermede bulunduğu bazı yazar ve kavramlardan söz edebiliriz: örneğin, Karen Horney (1945), ***rüyada hareketin anlamı*** üzerinde durmuş ve bir ***nesneye yönelme*** ya da bir ***nesneden uzaklaşmanın,*** bir çekme-itme duygusunu yansıttığını öne sürmüştür. Bir nesneye doğru ilerleme, yani çekim duygusu, aynı zamanda bir isteği ve olması beklenen bir durumu ifade ederken, bir nesneden uzaklaşma, yani itme duygusu, bir reddi olduğu kadar ayrılmayı, kopmayı ve bunların psiko-sosyal sonuçlarını da içerir. Rüyanın ***aktif*** ya da ***pasif*** bir özellik taşıması, rüya görenin eylemin yöneldiği/yönelmediği nesneye karşı tutumunu gösterirken, düşmanlık tavrı, rüya görenin bir beklenti ve bu beklentiyle ilgili bir düş kırıklığı durumu içinde olduğunu gösterir. Bu beklenti ve düş kırıklığı "düşman" nesneye yönelik bir durumdur. Rüyadaki bağımlılık durumları gerçek hayatta "bir şey için birisine bağımlı olma" halini gösterir, yani rüyada kendisine dayanılan bir kişi ya da nesnenin mevcut bulunması, rüya görenin gerçek hayatta bir tür bağımlılık ilişkisi içinde olduğunu göstermektedir.

Rüyada ***mekân*** düzenlemesi ve mekân duygusu, ***perspektifin üst ya da alt özelliği taşıması*** ya da ufki bir çizgi izlemesi, Adler'in öne sürdüğü bireysel psikolojinin temel bir ilkesini, başarılı olmak için mücadele etme tavrını ifade eder. Olaya Jungcu açıdan bakıldığında ise, örneğin, rüyada kim oldukları bilinmeyen ve rüya görenle aynı cinsiyetten kişilerin, rüya görenin "gölgesi" olduğu söylenebilir. Rüyadaki cansız nesneler genel olarak kişileri ya da kişilerin belirli özelliklerini göstermektedir.

Rüya tercümesi sırasında, mümkün olduğu kadar rüya metnine bağlı kalmak gerekir. Bunun tek istisnası, rüyadaki bir unsurun bir başka unsurun varlığını düşündürmesidir. Bu durum, "sistem yaklaşımı" adını taşır ve bir yıldız sisteminde olduğu gibi, bir arada bulunmaları beklenecek unsurların, ortada görünmeseler bile, birbirlerinin varlığını çağrıştırmaları halini ifade eder. Psikanalitik kuramda, rüya yorumu sırasında, açık rüyada bazı bölümlerin atlanmış olabileceği, gizil rüyanın çözümlenmesi yoluyla eksik kalan parçaların tamamlanabileceği kabul edilir. Rüya tercümesi yönteminde ise, rüya metninde bulunmayan bir unsurun tercüme edilmesi mümkün gözükmemektedir. Rüya tercümesi, ilke olarak, rüyada "tersiyle ifade etme" mekanizması ile gösterilen durumları açıklamakta kullanılan bir yöntem değildir. Bunun istisnası ise, Freud tarafından da belirtildiği gibi, çelişkili durumların, kural olarak daima birlikte bulunmaları halidir. Bu durumda, ikililik özelliği gösteren bir yapının bir tarafı elimizdeyse, öbür tarafının da orada bulunabileceği seçeneğini aklımızda tutmamız gerekir.

Rüya tercümesi kuramı, klasik psikanalizin "ikincil revizyon" kavramıyla çelişir. Çünkü, açık rüyadaki unsurların bir "nedensellik bağlantısı"yla birbirlerine bağlanmış olduklarını varsayar; hedeflerinin rüyaya rasyonel bir görüntü vermek olmadığını, ya da bir şeyleri gizleme hedefine yönelmediklerini kabul eder. Rü-

ya tercümesi "yoğunlaşma" mekanizması kavramıyla uyum içindedir; buna karşılık, "yer değiştirme" kavramı ile ilgili sorunlan vardır. Kramer, açık rüyayı mecazi bir dil olarak algılar ve rüya unsurlannı göründükleri biçimde değerlendirir. Rüya tercümesi kuramında, rüyanın temsil özelliği taşıyabilmesi, yani bir düşüncenin rüyada kendisini ifade edebilmesi, düşüncenin düz halini içinde banndıracak bir mecazın, yani metaforik bir ifadenin rüyada bulunmasına bağlıdır (172). Bunun dışında, rüya tercümesi kuramının, Freud'un diğer iki temel kavramıyla ilişkileri de şu şekilde özetlenebilir: 1) Kullanılan teknik rüya tercümesiyse, rüyadaki duygular açık rüyada belirdikleri halleriyle ele alınır; rüyadaki duygu, "görülen" durumda yaşanması beklenecek duygudan sapmalar gösteriyorsa, rüyanın başka bir duyguya yönelik bir anlam taşıyabileceği kabul edilir. 2) Rüyadaki "gerileme" konusunda rüya tercümesi ile klasik Freudcu yaklaşımlar arasında belirgin bir fark yoktur.

Bu kuramsal açıklamalardan sonra, Kramer'in rüya tercümesi yöntemiyle çözümlediği bir rüya aşağıda örnek olarak verilecek, daha sonra bir edebiyat yapıtına benzer bir yöntemin uygulanmasının nasıl sonuçlar verebileceği konusu örneklendirilecektir. Aşağıda ele alınan ve Kramer tarafından çözümlenmiş olan rüya, 27 yaşında bir kadın tarafından görülmüştür. Yazar, rüya tercümesini bitirdikten sonra, rüyayı gören kişinin psikoterapisti, söz konusu genç kadınla ilgili vaka tarihini açıklayarak, Kramer'in bulgularıyla ilgili bir değerlendirme yapmıştır:

Rüyamda, balkonu olan, müzikhol tipi bir evde, ev arkadaşımın düğününe katıldığımı gördüm. Hizmet eden birçok kişi vardı, siyahlar giyinmiş erkekler, beyaz film gibi ince perdelerin arasından bakıyorlardı. Patty yardımcı olmaya çabalıyordu. Gümüş

tepsilere konmuş yiyecekler iğrençti. Hizmetçi olarak giyinmiş, orta yaşlı, sarışın bir Alman hanım vardı.

Cadillac'lar yanaşıyordu. Evin ön kapısını kapatmaları gerekmişti. Etraftan dolaşmam gerekti. İçeri girdim ve Jean'ı buldum; bir örtü dolabının boş raflarına bakıyordu. Sarı bir gecelik aldı.

Sonra biri Electricia diğeri ise Electrician adlı iki aseksüel Munchkin'le[43] *karşılaştım. Hoplayıp zıplayıp birbirlerini kucaklıyorlardı.*

Rüyanın tercümesi: Kramer, rüya görenin ev arkadaşının düğününe gittiğini söylemesinden yola çıkarak, bu arkadaşın rüya görene benzer yaşta bir başka genç kadın olduğunu varsayar. Evlenen, rüya gören değil, ev arkadaşıdır. Burada bir çiftin, yani rüya görenle ev arkadaşının birbirlerinden ayrılmış olmaları söz konusudur. İlişkinin türü dikkate alınmaksızın, öncelikle, bir tür ***kayba uğrama*** durumuyla karşılaşıldığı söylenebilir. Artık rüya görenin bir ev arkadaşı olmayacaktır. İkinci olarak, rüya görenin ve evlenenin cinsiyetlerinin aynı olduğu varsayımı dikkate alındığında, ***eşcinsel bir ilişkinin varlığı*** düşünülebilir. Evlilik temasından söz edilmesi, ilişkinin ***cinsel bir özellik*** taşıdığının bir diğer kanıtıdır. Üçüncü olarak, rüya görenin geride bırakıldığı, evlenen arkadaşın ***ileriye doğru hareket*** etmiş olduğu anlaşılmaktadır. Burada, ev arkadaşının ***bir erkeği rüyayı görene tercih etmiş*** olmasından kaynaklanan bir kayıp duygusu ortaya çıkmış gibidir. Bakış açısı biraz değiştirildiğinde, evlenen arkadaşın rüyayı görenin ***başaramadığı bir şeyi başarmış*** olduğu da düşünülebilir. Ev arkadaşı kendisine bir erkek bulmuş, rüyayı gören kıskançlık ve rekabet duygulanyla başbaşa bırakılmıştır.

43) *Oz Büyücüsü* (Wizard of Oz) filmi için icat edilmiş bir sözcük olup bir tür cüce anlamına gelir.

Rüya görenin düğüne gitmiş olması nasıl açıklanabilir? Reddedilme ve/veya kıskançlık duygularına karşın, ***rüyayı görenle ev arkadaşı arasında bir tür bağlantı devam etmektedir***. Rüya görenin içindeki tepkiler bu olaya katılmasına engel olacak kadar yoğun bir etki uyandırmamıştır. Burada, ***evliliğin bir olayı, ev arkadaşının bir kişiyi gösterdiği, bu kişi ve olayın gerçek hayatta rüyada var oldukları gibi var olmalarının gerekmediği hatırlanmalıdır.***

Rüyanın, özünde ***heteroseksüel*** bir olaya yönelmesi ve müzikhol tipli ***balkonlu*** bir yerde geçmesi nasıl açıklanabilir? Yazar, öncelikle geniş, tiyatrovari ve mağaramsı bir mekânla karşılaştığı duygusunu taşımaktadır. ***Bu mekân insanın kendisini önemsiz hissedeceği, dışta kalacağı bir yer olduğu duygusunu da uyandırmaktadır***. Bir ikinci çağrışımsa, yine mekânın özelliklerinden yola çıkılarak, bir performansa katılma duygusudur. Bu, rüya görenin ***evlilikle ilgili düşüncesini*** yansıtıyor olabilir mi? ***Rüya gören bu tür bir olaya uygun olmadığını, heteroseksüel bir sıçrama yapmaya hazır olmadığını hissediyor olabilir mi***? Ya da, rüya gören kendisini böyle bir olaya uygun bir kişi olarak hissediyor, ama törenselliğe karşı çıkıyor olabilir mi? Evlilik bir performans mıdır? Yazar bu noktada söz konusu düşünceler arasında bir seçim yapabilecek durumda olmadığını hissetmektedir.

Rüyada yer alan balkon nasıl açıklanabilir? Kramer'in zihnindeki ilk çağrışım Romeo ve Juliet'teki balkon sahnesinedir. Biraz daha uzak ikinci bir çağrışım, kadın göğsüne yönelmektedir. ***Balkonla ilgili bir başka düşünce ise, rüya görenin kalabalığın üstünde bir yere, kalabalığa dahil olmamaya yöneldiği yolundadır***. Burada hafif bir ***reddedilme ya da reddetme fikri de*** akla gelmektedir. Balkonun rüya tercümesinin sonraki aşamalarında daha çok işe yarayacağı ise kesindir.

Yazar, bu noktada, genç kadının rüyada *birçok hizmetçi*nin bulunduğuna ilişkin sözlerine değinmektedir. Bu durum, rüya görenin diğer konuklarla ya da kendisine eşit kişilerle birlikte olmasa da, *tümüyle de yalnız kalmadığını göstermektedir*. Bu husus eğer *reddedilme-terkedilme temasının bir devamı* olarak değerlendirilebilirse, hafif bir *telafi etme özelliği* taşıdığı söylenebilir. Rüya gören tümüyle terkedilmiş değildir, orada bulunan *birçok kişi, şahsi bir biçimde olmasa bile, onunla ilgilenmeye, ihtiyaçlarını karşılamaya hazırdır. Bu arada, hizmetçilerin sayıca çokluğu* rüya görenin ilgi ve yardım görmek için duyduğu gereksinimin büyüklüğünü gösteriyor olabilir.

Ancak hizmetçilerin kim oldukları sorusu önemlidir. *Erkekler* sözü tuhaf bir tanımlama olarak göze çarpmaktadır. Rüya gören neden bu unsur üzerinde durma gereksinimini hissetmiştir? Bu durum daha önce sözü edilen *rekabet* temasıyla ilgili olabilir mi? *Ev arkadaşı şimdi evlenmek üzeredir, onun gereksinimlerini karşılayacak bir erkek vardır*. Rüya gören şimdi bir tek erkeğe değil, gereksinimlerini karşılayabilecek birçok erkeğe sahiptir.

Doğru iz üzerinde yürünüyorsa, *rüya görenin yalnızca hizmetçi erkeklere ulaşabilmesi, hattâ bu erkeklerin kendi şahsi hizmetçileri olmamasına yönelik bazı nedenler bulunmalıdır*. Eğer rüya gören bir erkek istiyor olsaydı, yanında birisiyle gelebilir, partide birisiyle tanışabilir, bir yolunu bulup erkeklerle buluşabilirdi. Oysa, rüya gören ev arkadaşını bir erkek yüzünden kaybetmektedir; *kendisini bir tür ilişkiye soktuğu erkeklerse, eşiti olmayan hizmetçiler olup, bu durum, kişisel olmayan bir temas biçimini göstermektedir. Bu daha önce yapılan eşcinsellik spekülasyonuyla ilgili midir? Erkeklerin değersizleştirilmesi ve uzaklaştırılması mı gerekmektedir? Erkeklerin rüya gören için rahat bir konu olmadığı söylenebilir.*

Erkekler hakkındaki diğer bilgi siyah giysiler içinde oldukları, film gibi ince beyaz perdelerin arasından baktıklarıdır. *Yazar, siyah rengin korkutucu özelliklerini, geceyle bağlantısını düşünerek tedirgin edici unsurların bulunduğunu kaydeder*. Eğer siyahla ilgili düşünceleri kültürel bir önyargıyla ilgiliyse, bu, rüya görenin terapistinin daha sonra sağlayacağı bilgiler ışığında düzeltilebilecektir.

Korkutucu özellikleri bir an için bir yana bırakılırsa, *bu erkekler rüya görenin ne derecede ulaşabileceği bir konumdadırlar*? Film gibi ince, beyaz perdelerin arasından bakmaktadırlar. Bu bir "bak-ama-dokunma" durumu mudur? Arada bir engel vardır ama bu ince ve şeffaf bir engeldir. Neye ve neden bakmakta oldukları açık değildir. Anlaşıldığı kadarıyla servis yapmamaktadırlar. Hizmetçi olarak işe yarayabilecek erkekler, siyah giysileri içinde uzaklaştırıcı bir etki yaratmaktadırlar ve zaten rüya görenden ayrılmışlardır. Potansiyel olarak ulaşılabilir olmalarına karşın, bir olayın içinde yer almaktan çok, bakar durumdadırlar.

Öte yandan, *perdelerin beyaz rengi de açıklanmaya muhtaçtır*. Bu beyaz renk erkeklerin siyah giysilerini yumuşatmak için mi kullanılmıştır? Bu *erkeklere yakın olmak için gizli bile olsa bir arzunun bulunduğunu mu gösterir*? Bu, rüya görenin erkeklerle problemlerinin olması halinde işe yarayacak bir fikir sayılabilir.

"Patty oradaydı, yardım etmeye çalışıyordu". Burada, yardım etme, işe yarama, işe yaramama, bağımlılık ve "bağımlılık sorunlarına ilişkin çözümler" gibi konular, tekrar dikkatimizi çekmektedir. Patty kim olabilir? Rüya metni bu konuda bilgi vermemektedir. Bu kişinin bir kadın olduğunu, rüya görenin tanıdığı biri olduğunu, bir yaşıt ya da arkadaş olduğunu varsayabiliriz. Burada, *rüya gören, problematik erkeklerden yüz çevirip bir kadına*

dönmekte ve yazara kadınlar hakkındaki izlenimlerinin erkekler hakkındaki izlenimlerinden daha iyi olduğunu düşündürmektedir.

Rüya gören yiyeceğin iğrenç olduğuna dikkat etmiştir. Bu bir "uzanamadığı üzüme koruk deme" durumu mudur? Rüya görenin, bir insanın evlilikten alacağı şeye ilişkin bir yorumu mudur? Eğer öyleyse neden bir erkekle bir araya gelinsin? *Yiyecekle ilgili konular oral dönem dikkate alınmadan geçilemeyeceği için, bağımlılık durumlarına, daha spesifik olarak da, bağımlılık gereksinimlerinin reddi konusuna gelebiliriz. Rüya görenin, bir şeyin kendisine verilmesinden çok, kendisinin vermeyi tercih ettiği düşünülebilir. Verilen şeyler iğrençtir.* Burada daha önce karşımıza çıkan bağımlılık teması sürdürülmektedir.

Rüya gören yiyeceğin gümüş tepsilere konmuş olduğunu görmektedir ve bu belirli bir zenginlik ve bolluk anlamına gelebilir ki *rüya görenin bunu da rahatsız edici bulduğu anlaşılmaktadır. Bu sosyal bir isyan, geleneksel olanın reddi midir*? Ya da estetik duyarlıklarla mı ilgilidir? Burada bir seçim yapmak gereksizdir. Bütün sözü edilen hususlar aynı konunun değişik ifadelerini oluşturur. Öte yandan, *yiyecek ve tepsi karma bir imgeyi mi ifade etmektedir? İğrenç yiyecekle, gümüş tepsinin taşıdığı olumlu çağrışımlar, rüya görenin evliliğe yönelik karışık duygularının toplandığı tek bir imge mi oluşturmaktadır? Bu aşamada henüz bilmiyoruz.*

Rüya görenin eleştirel yorumundan hemen sonra ortaya "sarışın, orta yaşlı, hizmetçi olarak giyinmiş bir Alman hanım" çıkmaktadır. Neden bu kadın rüyanın bu noktasında ortaya çıkmaktadır? Rüya görenin heteroseksüaliteyle ilgili problemleri doğruysa, yiyecek imgelerinden sonra ortaya çıkan erkeklerle ilgili küçültücü bir düşüncenin ifadesiyle mi karşı karşıyayız? Yaşça rüya

görenden büyük olan bu kadın kim olabilir? *Üçlü durum paradigması, bu kadının anne, abla ya da rüya görenin bir yönü olduğu çağrışımını uyandırmaktadır. Temelde bu üç figür birbiriyle özdeştir.*

Eğer bu kişi rüya görenin annesiyse, yiyecek ve düğün töreniyle ilgili yaklaşımlar, bağımlılık ihtiyacının reddedilmesi kapsamında, anneye ve topluma yönelik bir eleştiri olarak değerlendirilebilir.

Rüyadaki *kadının Alman olması neyi gösterir*? Bu durum kadına bir yabancılık özelliği kazandırmaktadır. Yabancılıksa mesafe, tuhaflık, egzotiklik gibi özellikleri çağrıştırabilir. Almanlarla ilgili kalıp fikirlerin, örneğin "katılık" fikrinin burada ima edilmiş olması da mümkündür. Belki de annenin beklentilerinin katılığı ve rüya görenin buna karşı ayaklanması söz konusudur.

Bu kadının "hizmetçi kız" rolünde ortaya çıkması da işin bir başka ilginç noktasıdır. Rüya görenin bağımlılıkla ilgili endişelerinin yine hizmet eden bir figür tarafından temsil edilmesi söz konusu olabilir. Ayrıca *"kız" sözünün bazı cinsel çağrışımları da olabilir.*

Bu orta yaşlı *kadının sarışınlığı* da üzerinde durulması gereken bir konudur. *Sarışınlık, kabul edilirlik, cinsel cazibe gibi anlamlar taşıyabileceği gibi, ucuzluk, değersizlik ve reddedilecek bir şey olma anlamına da gelebilir*. Belki de sarışınlık bu iki ayrı gruptan olasılığın bir karışımını simgelemektedir. Orta yaşlı kadının bir anne figürü olarak kabul edilmesi, bu figürünse reddedilen ve değersizleştirilen bir figür olması olasılığı, rüyadaki sarışınlığın olumsuz bir nitelik taşıdığı tezini desteklemektedir.

Burada hem erkek, hem de kadın hizmetçilerin giyimleri itibarıyle tasvir edilmiş olmalarına da dikkat edilmelidir. Hattâ orta yaşlı kadının hizmetçi olmaması, hizmetçi gibi giyinmiş olma-

sı olasılığı da mevcuttur. *Giysilere ilişkin göndermeler bize rüya görenin dış görünüşle ilgilendiğini gösteriyor olabilir. Buradan savunmaya yönelik yüzeysel bir tavra, en azından görünüşü kurtarmaya yönelik bir tavra ilişkin sonuçlar çıkarılabilir*. Buradan yola çıkarak, rüya gören açısından, başkalarının ne düşüneceği, beklentiler, utanma duygusu gibi kaygılara ulaşabiliriz.

Rüya metninin son iki paragrafına gelmeden önce, yazar, yaptığı rüya tercümesinin bir özetini çıkarmaya girişmektedir: rüya gören kadın, yine kadın olan arkadaşını bir erkek yüzünden kaybetmiş olmaya yönelik bir tepki içindedir; bir yandan bu kişiyle ilişkisini sürdürmeye çalışmakta, bir yandan da arkadaşının davranışını eleştirmekte, olup bitenlerden bir ölçüde endişelenmiş bulunmaktadır. Yardım ihtiyacı içinde, belki de terkedilmiş olma ve kıskançlık duygulan içindedir. İhtiyaçlarının karşılanması için erkeklere yönelir; ancak erkekler değersizleştirilmiştir, rüya gören kendilerinden uzak tutmaktadırlar. Yaşıt bir kadın daha yararlı olacaktır, ya da yararlıdır. Rüya gören, heteroseksüel bir ilişkide insanın eline geçen şeyin "iğrenç" olduğunu düşünmekte ve bu "şey"i reddetmektedir. Bu, daha genel anlamda, belki de savunmaya yönelik bir biçimde, anneliğe yönelik değerlerin reddi anlamına da gelebilir. Ancak, bu mücadele sırasında gerçek durumunun başkaları tarafından anlaşılmasından da kaygı duymaktadır.

Yazar daha sonra tekrar rüya metnine döner: bu noktada, rüya görenin ilgisinin gelmekte olan konuklara yöneldiği görüşündedir. Konuklar spesifik olarak adlandırılmamakta, ancak pahalı otomobillerin varışından söz edilmektedir: "Cadillac'lar yanaşıyordu". Burada gümüş tepsiler de anımsanmalıdır. Kramer'e göre, *rüya metninin teması annenin ve onun beklentilerinin reddini içermektedir*; yani rüya gören bu beklentileri kabul etmemektedir. Daha önce sözü edilen "sosyal isyan duygusu"nun, servetle

ilgili kavramlar aracılığıyla devam ettirildiğini görüyoruz. Öte yandan, şu an üzerinde durulmasa da, "Cadillac"ların *yanaşması (durması)* cinsel bir çağrışım da taşımaktadır.

Bu sırada rüyada tuhaf bir durum ortaya çıkmaktadır. Ön kapının kapatılması gerekmiştir. Düğün töreni başlamak üzere midir? Aslında rüyada tören hiç gerçekleşmemektedir. *Kapıyı kapatmak zorunda kalmaları durumunu nasıl anlamamız gerekir? Burada içerisi ile dışarısı ayrılmış bulunmaktadır.* Serbest geçiş artık mümkün değildir. Bir sona ulaşılmış olduğu duygusu ortaya çıkmaktadır. *Burada cinsel bir göndermenin varlığını kabul edersek, bir şeyin yanaşmasından (durmasından) sonra bir şeyin kapatılması durumu, cinsel ilişkiye yönelik olarak kararsız bir tavrı gösteriyor olabilir.*

Bu noktada, yazar, kapının kapatılmış olmasıyla ilgili bir başka yolu denemeye karar vermektedir. Anneyle ilgili isyan teması, Cadillac'lara yönelik olarak devam etmekte, bu arada, rüya gören, protesto söylemi içinde fazla ileri gitmiş olma duygusuna kapılmaktadır. Neticede, ya kendiliğinden dışarıda kalmakta, ya da dışarıda bırakılmaktadır. Bu durum, rüya görenin pozisyonuna tümüyle uymuyor olabilir. Rüya görenin bir reddediliş duygusu içinde olması da mümkündür; kendisini duygusal anlamda ihtiyaç içinde hissedebilir, ancak yine de görünüşü korumak zorundadır. Fazla ileri gitmiş olduğunu, dışarıdan içeriye baktığını hissediyor olabilir. Eğer lüzumundan fazla itirazda bulunursa, diğerleri kapıyı kapatmak zorunda kalabilirler.

Rüya görenin bundan sonraki deneyimi, yazarın kapının kapatılmasıyla ilgili düşüncelerini doğrular gözükmektedir. "Etraftan dolaşmak zorunda kaldım". Eğer rüya görenin dışanda olduğu varsayılırsa, dışarıda bırakılmış olduğu, buna karşılık içeri girmek istediği düşünülebilir. Eğer içerdeyse, ki yazar bu olasılı-

ğı pek mümkün görmemektedir, bir yere gitmek istediğini, kapalı kapının yolunu kestiğini düşünebiliriz. Daha önce içerde görünmüşken şimdi, nasılsa, isyan ederek kendisini dışta bıraktırdığını düşünebiliriz. Yazar, eğer rüya görenin dışanda olduğu ve dışanda kalmak istemediği yolundaki görüş doğru kabul edilecek olursa, rüya görenin içeri dönmek için etraftan dolaşmakta olduğunu düşünmektedir. İçeri girmek için etraftan dolaşmak, doğrudan davranmak mümkün olmadığı zaman, şeffaf olmayan bir yol izlemeye yönelik ve kişilerarası ilişkilerde geçerli bir stratejiyi gösteriyor olabilir; böylece bir başka spekülatif düşünce çizgisi ortaya çıkmaktadır.

Yazar, rüya görenle ilgili olarak protesto etme, dışarıda bırakılmış olma duygusu, yalnızlık ve bağlantıyı yeniden kurma isteği biçimindeki varsayımlarının, rüya metninin bundan sonraki bölümü tarafından doğrulandığını savunmaktadır. Rüya gören açıkça şunu söylemektedir: "İçeri girdim ve Jean'ı buldum". Rüya görenin çabaları sonucunda, arkadaşıyla arasındaki bağlantı yeniden kurulmuştur; bu bağlantının muhtemelen rüya görenin akranı olan Jean adlı bir kadınla kurulduğunu da söyleyebiliriz. Bu ilişki, bir açıdan, rüya görenin annesine karşı olan isyanı ve ev arkadaşını kaybetmesi durumlarına karşı bir çözüm olabilir. *Jean'ın rüya görenin ev arkadaşı olması mümkündür; ama öyle olmasa bile, bu durum, rüya görenin içinde bulunduğu "fazla uzaklaşmış olma" ya da güvenliğe geri dönme (bağlantı kurma) duygusuna ilişkin hipotezi değiştirmeyecektir.*

Eğer rüya görenin akranı bir kadınla yeniden temas kurarak kendini güvenlik altına aldığını kabul edersek, *rüya görenin Jean'ı "örtü dolabında boş raflara bakarken" görmesi ne anlama gelmektedir? "Bakmakta" olan diğer figürler, tehlikeli erkek hizmetçilerdir. Eğer bu durum Jean'la erkekler arasında bir bağlan-*

tı kurmayı mümkün kılıyorsa, o zaman Jean'ın rüya görenin evlenmekte olan ev arkadaşı olması ihtimalini düşünebiliriz. Ya da, bu kişinin rüya gören için uygun olmayan, ama her nasılsa erkeklerle ilgili, bir akran kadın olduğunu söyleyebiliriz. Jean içi boş bir dolabı olduğu için Hubbard Ana'yı hatırlatmaktadır[44]. Dolap örtü dolabıdır ama içinde hiç örtü yoktur. *Yazar örtü dolabı, raflar ve evlilik temalarını düşünmektedir. Acaba dolap neden boştur? Ev sahibi olmak bir konu olarak gözükmemektedir. Evlilik boştur*, bir tür "Jean, sen bir budalasın, evlilikte boşluktan başka bir şey yoktur" mesajı ortaya çıkar gibidir.

Ancak, potansiyel olarak heteroseksüel bir konumda gözüken Jean, dolapta ne bulup ne alacaktır? *Jean sarı bir gecelik alır*. Sarı-sarışın-ortayaşlı Alman kadın-anne-geleneksel değerler-evlilik. Yazara göre, evlilik gecesine ve rüya gören için –potansiyel olarak– kaybedilmiş bulunan Jean'a ya da Jean'a benzer figürlere bağlanabilmektedir. Eğer durum böyleyse, rüya görenin evliliğin potansiyel boşluğuna ilişkin bütün uyarılarına karşın, Jean, cinselliğe ilişkin nedenlerle evlenmeyi seçmektedir. Rüya gören bu mücadeleler içinde ne tarafa dönecektir? Rüyanın sonuncu paragrafı bu konuda bir cevap sağlamaktadır.

Rüya gören, iki aseksüel Munchins'e rastlamaktadır. Rüya gören Jean'a sahip değildir ama yeni kişilere rastlamıştır. Bu kişileri karakterize eden nedir? Öncelikle, bu kişiler aseksüeldirler. Yazar, durumu, rüya görenin geçirdiği ilginç ve –kendi tezi çerçevesinde– mümkün olan bir değişim şeklinde algılamaktadır. Kramer rüya tercümesi sırasında, tekrar tekrar, cinselliğin rüya gören açısından bir problem olduğu ve diğer insanlarla ilişkilerini bozduğunu söylemektedir. Rüya gören bu problemi aseksü-

44) Hubbard Ana bir çocuk tekerlemesinin kahramanı olup, köpeğini besleyemeyen yaşlı bir kadından söz eder. Yaşlı kadın köpeğine vermek için dolaptan bir kemik almaya çalışır ama dolapta kemik yoktur, yaşlı köpeği aç kalır.

el kişiler bularak çözmeye çalışmıştır. Şimdi belki de cinselliğin yarattığı rahatsızlıktan kurtulabilecektir.

Bu yeni bulunmuş arkadaşlar hakkında başka ne söylenebilir? ***Bunlar komik, küçük, yaşlı, hayali cücelerdir***. Wizard of Oz'dan çıkma ***çocuk-yetişkin bileşimleridir.*** Munchkin'lerin seçilmesi, rüya görenin anne-babasıyla ilgili olarak yaşadığı gerilimi, ebeveyn figürlerini daha kabullenilir, daha tahammül edilebilir hale getirerek çözümlemeye mi yaramaktadır? Neticede, Munchkin'leri Kötü Cadı'dan (anne) kurtaran Dorothy, yani bir çocuktur. Rüya gören şöyle hissetmiş olabilir. ***"Eğer annem babam daha çok çocuğa benzeselerdi, daha çok sevilebilir ve daha az korkunç olmazlar mıydı?"***

Aseksüelliklerinin belirtilmesine rağmen, ortada iki Munchkin'in olması ve bunların isimlerinin bulunması önemsiz değildir: ***Electricia ve Electrician adları cinsel bir ayırıma olanak vermektedir***. Bu Elecktra kompleksine yönelik bir gönderme midir? Halihazırda ya da eskiden, rüya görenin babası ya da bir erkek arkadaşı elektrikçilik yapmış ya da yapmakta mıdır? Rüya gören bir elektrik yüklenmesine mi ihtiyaç duymaktadır?

Yazara göre, rüya görenin aseksüellikle ilgili çözümü çok ince bir yüzey oluşturmaktadır. Aslında aseksüellik çözümünden hoşnut değildir. Ancak rüya gören aseksüalitesini çevreye göstermek zorundadır; buna karşılık, cinsiyetlerini belli edecek biçimde adlandırılmış olan arkadaşları, hoplayıp zıplamakta, birbirlerini kucaklamaktadırlar. Bu durum, yalnızca çocuksu bir neşe ve sevincin ifadesi olabilir. Ancak, yazar, rüya görenin düğün sırasında insan teması aramasını, çocuksu da görünse, heteroseksüel ilişkilere girmek için güvenli bir yol aradığının işareti olarak algılamaktadır.

Yazar bu noktada, rüya görenin probleminin dinamik formü-

lasyonunu ve rüyaya ait tercümesini kısaca şöyle açıklamaktadır: ***Rüyanın son iki paragrafı, rüya görenin anneliğe ait değerleri reddedişinin, onu, istediği ve/veya gereksinim duyduğu akranı kadınlardan ayırma riski taşıması nedeniyle, endişelendirdiğini göstermektedir.*** Rüyada sözü edilen kadınların, rüya görenin uyarılarına karşın, akranları olan erkeklerin peşinden gitmeleri, rüya göreni tedirgin etmektedir. Rüya gören, ebeveynine ve heteroseksüaliteye ilişkin korkularını, aseksüel kabul edilen başka kişilerle ilişki kurarak inkar etmek suretiyle çözmeye çalışmaktadır. Bu aseksüel kişiler –ve ima yoluyla da kendisi–, eğer yetişkinlere ve cinselliğe ilişkin korkuları olmasaydı, heteroseksüel bir ilişki kurmak isteyeceklerdi. ***Rüya gören, duygusal güçlüklerine bir çözüm olarak, çocuksu, regresif yakınlıklar kurmaya eğilim göstermektedir.***

Yazar klinik bir teşhiste ya da genetik bir yeniden yapılandırmada bulunmamakta, transferans, karşı-transferans ya da tedavi olasılıkları üzerinde yorum yapmamaktadır. Bu hususlardaki görüşlerinin rüyayı tercüme edişi sırasında dolaylı olarak ifade edildiği kanısındadır.

Terapistin Vaka Tarihi, Formülasyonları ve Yorumları

Rüyayı gören 27 yaşında beyaz bir kadındır ve kütüphaneci olarak çalışmaktadır. Şiddetli başağrıları nedeniyle psikiyatrik tedaviye gelmiş olup, yirmi aydır terapi görmektedir. İki kardeşten büyüğü olan hastanın babası, Almanya'dan göç etmiştir. Annesi evlenmeden önce kuaför salonlarında makyaj uzmanı olarak çalışmıştır.

Hastanın erken döneme ait bir anısı, kendisinden ilk kez salata yapması istendiğinde, marulu sabunla yıkadığı için annesi-

nin alaylı davranışlarıyla karşılaşmış olduğuna ilişkindir. Bir başka önemli olay, kendisine evde çekilmiş ve annesiyle babasını öpüşürken gösteren bir video filmini seyretmemesinin söylenmesidir.

Hasta, problemlerinin 13 yaşındayken, annesinin beyne de sıçrayan akciğer kanserinden ölmesi üzerine başladığını düşünmektedir. Bu sırada yetişkinler dünyasına girmek zorunda kalmıştır; bu dünya neşesiz, hata yapılamayan ve mükemmel olmanın zorunlu tutulduğu bir dünyadır.

Hasta zeki bir genç kadındır ve ailesinde önce lisans sonra da master derecesi olan ilk kişidir. Bu durum, onun kendisini farklı bir insan olarak hissetmesine neden olmuştur. Söz konusu duygu, aslında onun çocukluğundan beri taşıdığı bir duygudur. Yakınlarını "gri renkli", geleneksel ve sıkıcı bulmaktadır. Özellikle, evli olmadığı için, onlardan daha çok para kazanıyor olmaktan rahatsızlık duymaktadır.

Hasta 16 yaşından itibaren erkeklerle ilişki kurmaya başlamıştır. Bu sırada, babasının ilişkilerine hiç karışmaması hastada hayal kırıklığına yol açmıştır. Daha çok yaşça kendisinden büyük ve yabancı ülkelerden gelen erkekleri tercih etmiştir. Üniversitedeyken kısa bir süre için nişanlanmış olan genç kadın, o zamanlar çok içki içerken, artık içkiye el sürmemektedir.

Üniversiteden sonra, idealize ettiği, anaç tavırlı bir Musevi kadın tarafından kütüphaneci olarak işe alınmıştır. Cincinnati'den uzakta master yaparken, bu kadının kan kanserine yakalandığını öğrenmiştir; hasta, bu tarihten itibaren, sözü edilen Musevi kadın için çalışmanın, kendisine son derecede zor geldiği kanısındadır.

Cincinnati'ye döndükten sonra, ikisi lezbiyen olan üç kadınla birlikte bir eve taşınır. *Lezbiyen kadınlardan biriyle üç ay sü-*

reyle ilişki kurmuş; bu ilişki kadının eski sevgilisinin müdahalesi üzerine sona ermiştir. İlişki sırasında, genç kadın, sevgilisi yanında olmadığı zamanlarda yiyeceğe el sürmemiştir. Kan kanserine yakalanmış olan patronu bu ilişkinin farkındadır ve onaylamadığını ifade etmiştir. Hasta, patronu Almanların ne kadar barbar bir millet olduklarına ilişkin sözler söylediğinde de çok kızmış, ancak, kızgınlığını, patronunun ölümüne sebep olabileceği gerekçesiyle, ifade etmemiştir.

Terapi sırasında; hastanın, patronunun beklenen ölümüyle, annesinin ölümünden olduğundan daha kolay bir biçimde başa çıkabilmesi için, terapistten yeterince yardım alıp alamayacağı, kendisi hakkında yeterince bilgi edinip edinemeyeceği konuları üzerinde odaklanılmıştır. Hasta, terapistin bütün ilgisinin kendisine yönelmesini istediğini ifade edebilmiştir. Genç kadın, annesinin, patronunun ve –çalışma dönemi sona erip ayrıldığı zaman– terapistinin kaybıyla başa çıkabildiği zaman, bir yetişkin olabileceğini hissetmektedir.

Terapist rüyanın adım adım tercüme edilmesini abartılı bulmaktadır. Temel konular üzerinde şu şekilde durmuştur: Evlilik töreni eşcinsel sevgilinin bir başka kadına gitmesine göndermede bulunuyor olabilir. Aynı zamanda gerçek ev arkadaşının heteroseksüel olduğu ve kaybedilen sevgilinin yerini alamayacağı da söylenebilir. Ayrıca düğün töreninin hastanın terapiye başlamasını simgelemesi de mümkündür. Evlilik, hasta tarafından boş bir şey olarak görülmektedir.

Müzikhol, hizmetçiler, Cadillac'larla ilgili düşünceler hastanın aile değerlerine karşı isyanını dile getirmektedir. Bu isyan duygusuyla ilgili kaygı ise hastanın sonuçta yalnız kalması ve bundan rahatsız olmasıdır.

Hastanın geçmişi, erkeklere yöneldiği, ancak onların kendi

ilksel gereksinimlerini karşılamaya uygun olmadıkları kanısına vardığı, sonra, ona yardımcı olacak kadınlara yöneldiği bir davranış izleğine sahiptir. Baba ve ağabey hizmetçi olarak görülmektedir.

Rüya tercümesi sırasındaki diğer bazı noktalar da tümüyle ya da kısmen doğru bulunmuştur. *İğrenç yiyecek bağımlılık duygularının reddidir. Orta yaşlı Alman kadın muhtemelen annesiyle Musevi patronun bir karışımıdır. Geceliği alan genç kadın, ev arkadaşı Jean'dır. Aseksüel Munchkinler hastanın iki lezbiyen arkadaşına yapılmış bir göndermedir.*

Hastanın, birçok erkeğin birden hizmetine ihtiyaç duyduğunu gösterecek bir belirti yoktur; hayatında bir elektrikçi olmamıştır.

Kramer, bu noktada, her okuyucunun kendi yorumunu yapması gerektiğini belirterek, bu yöntemin hem teşhiste işe yarayacağını, hem de terapi sırasında rastlanan "çıkmaz"lardan kurtulmak için kullanılabileceğini söylemektedir. Bunun yanı sıra, rüya tercümesinin psikoterapi sırasında alınan süpervizyonda kullanılması da yararlı olacaktır. Rüyalara dikkatle yönelen terapistler, hastalarının iç dünyası hakkındaki bilgi ve anlayışlarının derinleştiğini göreceklerdir.

Kanımızca, Kramer'in yukarıdaki rüya tercümesine şu eklemelerin yapılması mümkün gözükmektedir: Jungcu bir bakış açısından ele alındığında Electricia ve Elecktrician'ın rüya görenin "self"iyle ilgili arketipler olduğu, anima ve animus ilkelerinin birbirleriyle barışmak ve bir arada olmak için bir girişimde bulundukları düşünülebilir. Genç kadının biseksüel geçmişi de bu yönde yürütülecek fikirleri destekler niteliktedir. Bu durumda, genç kadın kendi kendisiyle barış yapmak için çabalamakta, benliğinin değişik unsurlarını belirli bir dengeye oturtmaya ça-

lışmaktadır. Electricia ve Electrician'ın birbirlerine sevgiyle yaklaşmaları da bu konuda olumlu bir işarettir. Öte yandan, bu figürlerin komik cüce figürleri olmaları onları Jung'un tanımladığı "soytarı" arketipine hattâ "çocuk" arketipine yaklaştırmaktadır. Her halükarda, bu arketiplerin rüyada aktif bir rol oynamaya aday oldukları, hastaya içinde bulunduğu çıkmazda bir çözüm önermeye çalıştıkları söylenebilir. Gerçekten de, Electricia ve Electrician'ın hastaya verdikleri en önemli mesaj birbirlerine gösterdikleri şefkattir. Erkeklerden beklediği yardımı göremeyen, annesinin ve genel olarak kadınların değerleriyle de uzlaşamayan genç kadın, kendi iç kaynaklarına dayanarak mutlu olmayı öğrenmeye adaydır. Burada, mesajın, hastaya dış dünyadaki insanlarla arasındaki ilişkiden çok, iç dünyasının unsurları arasındaki ilişkiye yönelme çağrısı taşıdığı, dikkate alınmalıdır.

Konu nesne ilişkileri ve kendilik psikolojisi perspektiflerinden ele alındığında da benzer sonuçlarla karşılaşılacağını söyleyebiliriz: Electricia ve Electrician, genç kadının alt-benliklerini, bu benliklerin oluşması sırasında etken olan erkek ve dişi prensipleri ifade etmektedir. Bu ilkelerin dış etkenler nedeniyle cinselliklerinden arınmış olmaları, daha doğrusu bu cinselliğin baskı altına alınması da söz konusudur. Bu durumda, parçalanmış yapıdaki benlik-nesnelerinin ya da kendiliğin bir toparlanma gayreti içinde olduğu, farklı unsurların nötralize bir alanda bir araya gelerek bütünlüşme çabası gösterdiği söylenebilir. Burada bir "ikizlik ilişkisi" de söz konusudur ve dış dünyada bloke olan narsistik libidonun kendi üzerine dönerek güç toparlamaya çalıştığından söz etmek de mümkündür.

Bu aşamada, Türk edebiyatının en önemli öykücüsü olarak kabul edilen Sait Faik'in bir çalışması, *İpekli Mendil*, Kramer'in yön-

temi uyarınca ele alınarak çözümlenecektir. Kramer'in yöntemi, Sait Faik'in bu öyküsünün analizi için kullanılırken, kavramsal çerçeve, "derinlik psikolojisi" ekollerinden "nesne ilişkileri kuramı", "benlik (kendilik) psikolojisi", Masterson'un kuramı ve "Üçüncü Güç Psikolojisi" akımları kapsamında çizilmiştir. Buna ek olarak, C. Socarides'in, Janine Chasseguet-Smirgel ve Stolorow'un görüşleri de, Sait Faik'i anlamamıza yardımcı olacak kavramsal araçlar sağlamaktadır. Yine bu çerçeve içinde, iyi ve kötü benlik kavramları, nesne temsilcileri, bunların dışlaştırılması (Masterson), idealize etme hattındaki bir sorunun ve yansılamadaki problemlerin (kendilik psikolojisi) yazarın erkek çocuklarıyla ilişkilerinin biçimlenmesindeki rolü gibi konular üzerinde de durulacaktır. Öykünün tümünün burada verilmesi yoluna gidilmiştir.

İpekli Mendil

İpek fabrikasının geniş cephesi, ayla ışıldadı. Kapını önünden geçerken birkaç kişi, acele acele geçtiler. Ben isteksiz, nereye gideceği meçhul adımlarla yürürken, kapıcı arkamdan seslendi:

—Nereye?

—Şöyle bir gezineyim dedim, dedim.

—Cambaza gitmiyor musun?

Cevap vermediğimi görünce, ilave etti:

—Herkes gidiyor. Bursa'ya daha böylesi gelmemiş.

—Hiç niyetim yok, dedim.

Yalvardı, yalvardı, beni, fabrikayı beklemeye razı etti. Biraz oturdum, bir cigara içtim, bir türkü söyledim. Sonra canım sıkıldı. "Ne etsem" dedim, kalktım, kapıcı odasındaki çivili bastonu aldım, fabrikayı dolaşmaya çıktım.

Kızların çalıştığı kozahaneyi geçer geçmez bir pıtırdı işittim.

Cebimdeki elektrik fenerini yaktım. Fenerin uzanan gür ışığında kaçmaya çabalayan iki çıplak ayak gözüktü. Arkasından seğirttim, kaçanı yakaladım.

Kapıcı odasına hırsızla beraber girdik. Kapıcının sarı ışıklı fenerini yaktım.

Ay, bu ne küçük hırsızdı böyle! Ellerimin içinde kırarcasına sıktığım eli ufacık. Gözleri pırıl pırıl.

Neden sonra gülmek için, hem de katıla katıla gülmek için ellerini bıraktım.

Bu sefer küçücük bir çakı ile üzerime hücum etti. Ve çapkın, beni küçük parmağımdan yaraladı. Sımsıkı yakaladım keratayı. Ceplerini aradım. Bir parça kaçak tütün ve yine aynı sıfatlı bir iki cıgara kâğıdı, temizce bir mendil buldum. Kanayan parmağıma onun kaçak tütünden bastım; mendili yırttım ve elimi ona bağlattım. Kalan tütünle de iki kalın cıgara sardık, ahbapça konuştuk.

Onbeş yaşında vardı. Hani böyle şey âdeti değildi ama, gençlik işte. Birisi ondan ipekli mendil istemişti, hani canım anlarsın ya, âşıklısı, sevdalısı komşu kızı işte! Para da yok ki gidip çarşıdan alsın. Düşünmüş, taşınmış aklına bu çare gelmiş. Ben,

—Peki, dedim, imalathane bu tarafta, sen aksi tarafta ne arıyordun?

Güldü. İmalathanenin nerde olduğunu o ne bilecekti.

Birer de benim köylü cıgarasından yaktık, iyice ahbap olmuştuk.

Halis Bursalıydı, doğma büyüme. İstanbul'a değil Mudanya'ya bile koca ömründe, bunu söylerken yüzünü görseydiniz, bir defacık inmişti.

Emir Sultan'da, ay ışığında, kızak kaydığımız zamanlar, benim de aynı bu tonda, bu kıvamda arkadaşlarım olmuştu.

Eminim ki, bunun da onlar gibi, uzaktan sesini duyduğum

Gökdere'nin havuzlarında derisi karardı. Biliyorum ki, mevsim meyvelerin kabuğunun rengini alıyor.

Baktım, yeşil üst kabuğu düşmüş bir ceviz esmerliğiyle esmerdi. Yine bir taze ceviz beyazlığıyla beyaz ve gevrek dişleri vardı. Ben bilirim, yazın başlangıcından ta ceviz mevsimine kadar Bursa çocuklarının yalnız elleri erik ve şeftali, yalnız çizgili mintanlarının kopmuş düğmelerinden gözüken göğüsleri fındık yaprağı kokar. O sırada kapıcının saati on ikiyi çaldı. Nerede ise cambaz bitecekti.

—Kaçayım, dedi.

Onu, ipekli mendili vermeden gönderdiğime müteessir düşünürken, dışarıda bir gürültü ile silkindim. Kapıcı, söylene söylene odadan içeri giriyordu. Arkasından da hırsız...

Bu sefer ben kulaklarını çektim. Kapıcı çıplak tabanlarını ince bir söğüt dalıyla epey haşladı. Bereket patron orada yoktu. Yoksa vallah onu polise verirdi. "Bu yaşta bir çocuk hırsız! Efendim, hapishanede yatsın da akıllansın," diyerek.

Çok korkuttuk ağlamadı. Gözleri ağlamaya hazır çocukların gözlerine döndü ama, dudaklarında ufacık bir titreme gözükmedi ve kaşları sabit, kararlı hallerini hiç bozmadılar. Yalnız biraz rüzgarlıydılar.

Bırakılınca azat edilmiş bir kırlangıç gibi fırladı. Ay ışığını ve mısır tarlasını, keskin bir kanat gibi sıyırarak kaçıp gitti.

Ben o zamanlar malların istif edildiği imalathanenin üstündeki bölmede yatardım. Odam ne güzeldi. Hele mehtaplı gecelerde ne şirin olurdu.

Tam pencereme yakın bir dut ağacı vardı. Ay ışığı dut yapraklarından süzülür, odaya pare pare dökülürdü. Aşağı yukarı, yaz kış pencereyi açık bırakırdım. Ne serin, ne tuhaf rüzgarlar eser-

di. Vapurlarda da çalıştığım için, rüzgarları kokularından lodos, poyraz, karayel, günbatısı diye tefrik eder, tanırdım. Ne rüzgarlar battaniyemin üzerinden acayip birer rüya gibi gelip geçtiler.

Uykum çok hafiftir. Sabaha yakındı. Dışardan bir gürültü geliyordu. Adeta dut ağacında birisi vardı. Korkmuştum ki, kalkamadım, bağıramadım. Tam bu sırada da pencerede bir hayal belirdi.

Oydu, yavaşça pencereden sıyrıldı. Benim önümden geçerken, gözlerimi kayadım, dolapları karıştırdı. İstifleri uzun müddet talan etti. Sesimi çıkarmadım. Doğrusu bu cesarete karşı bütün malı alıp gitseydi, sesimi çıkarmayacaktım. Yarın patron,

—Ulan, üstüne ölü toprağı mı serpilmişti, hayvan!, diye kıçıma bir tekme, beni kovacağını bildiğim halde, gık demedim.

Halbuki o, yine geldiği gibi bomboş, sessiz sadasız pencereden sıyrılıp gitti. Bu anda da bir dal çıtırtısı işittim. Düşmüştü. Aşağıya indiğim zaman, başına kapıcı ile beraber birkaç kişi birikmişlerdi.

Ölmek üzereydi. Sımsıkı kapalı yumruğunu kapıcı açtı. Bu avucun içinden bir ipekli mendil su gibi fışkırdı.

Ya... İyi, halis ipekli mendiller hep böyledir. Avucunun içinde istediğin kadar sıkar, buruşturursun; sonra avuç açıldı mı, insanın elinden su gibi fışkırır.

Öykünün analizine geçmeden önce, Kramer'den ayrıldığımız yerleri kısaca belirtmek yararlı olacaktır. Kramer rüyanın bütün unsurlarının hem içerik hem de sıralanma açısından bağlantılı olduğunu, bu bağlantının kişinin ruh dünyasının belirlediği bir gerekircilik prensibi çerçevesinde ortaya çıktığını söylemektedir. Rüyanın ele alınması sırasında "derinlik psikolojisi"nin verilerinden yararlanılarak bazı paradigmaların varlığına bakılması gerektiği, bunun sonunda rüya metninin anlam kazanacağı da

Kramer'in varsayımlan arasındadır. Kramer rüyada "yoğunlaşma mekanizması"nın varlığını kabul etmekte, "yer değiştirme"yle ilgili bazı tereddütler belirtmekte, "ikincil revizyon"u ise reddetmektedir. Kramer'in esas olarak rüyaları çözümlemek için geliştirmiş olduğu kuramını, sanat-edebiyat yapıtlarına uyarlarken, bazı sorunlarla karşılaşılması kaçınılmazdır. Öncelikle, rüya ile sanatsal yaratım arasındaki temel farklılıklardan birinin, bu iki olgunun yaratım sürecine bilinçli ego süreçlerinin katkısıyla ilgili olduğunu söylemek gerekir. Psikanalizin geliştirdiği sanatsal yaratım kuramı, egonun bilinçaltından gelen materyali dönüştürdüğünü kabul eder. Bu süreç, "gerçeklik prensibi"nden esinlenen bir süreçtir. Rüya mekanizmaları arasında, rüyanın formuna, egonun artistik yaratım faaliyetine katkısına benzer biçimde en önemli katkıyı sağlayan mekanizmanın "ikincil revizyon" olduğu anımsanınca, bu konuda karşılaşılan problem de anlaşılmış olur. "İkincil revizyon", bilinçsiz bir süreç olarak, egonun sanat yapıtına müdahalesinden farklı bir işlev taşımakla birlikte, yine de iki süreç arasında bir benzerlik bağlantısı kurmak mümkündür. Biz, rüyada ikincil revizyon sürecinin var olduğunu kabul ederek, Kramer'in görüşlerinden bir ölçüde ayrılmış oluyoruz. Bunun yanı sıra, yer değiştirme mekanizmasının sanat yapıtında Kramer'in rüya için öngördüğünden daha fazla kullanıldığının kabul edilmesi de zorunludur. Bu önkabullerden sonra *İpekli Mendil*'in analizine geçilebilecektir. Öykü mümkün olduğunca paragraflar halinde ele alınarak "tercüme edilecektir".

'İpekli Mendil' Öyküsüne Yönelik Bir Çözümleme Denemesi

İpek fabrikasının geniş cephesi, ayla ışıldadı. Kapının önünden geçerken birkaç kişi, acele acele geçtiler. Ben isteksiz, nereye

gideceği meçhul adımlarla yürürken, kapıcı arkamdan seslendi:

—Nereye?

—Şöyle bir gezineyim dedim, dedim.

—Cambaza gitmiyor musun?

Cevap vermediğimi görünce, ilave etti:

—Herkes gidiyor. Bursa'ya daha böylesi gelmemiş.

—Hiç niyetim yok, dedim.

Yalvardı, yalvardı, beni, fabrikayı beklemeye razı etti. Biraz oturdum, bir cigara içtim, bir türkü söyledim. Sonra canım sıkıldı. "Ne etsem" dedim, kalktım, kapıcı odasındaki çivili bastonu aldım, fabrikayı dolaşmaya çıktım.

Öykü bir ipek fabrikasında başlamaktadır. Vakit akşamdır, çevrede, erkek olması gereken anlatıcı kişinin dışında, bir de kapıcı (bekçi) bulunmaktadır. Sözü edilen diğer birkaç kişi, cinsiyetleri ya da başka özellikleri açısından belirgin özelliklere sahip değildirler. Bu kişiler hızla uzaklaşırlar, böylece çevrede başka kimsenin kalmadığına ilişkin bir duygu ortaya çıkmaya başlar. Anlatıcı belirsiz bir yöne doğru ilerlemektedir. Kapıcıyla olan konuşmasında da amaçsızca dolaştığı, aslında yürümekte ya da bir yere gitmekte isteksiz olduğu anlaşılır. Kapıcının yerine fabrikayı beklemeyi kabul eden anlatıcının yalnızlığı pekişir ve boş bir mekânla başbaşa kalır. Bu noktada daha önceden başlamış olduğu yürüyüşü sürdürecektir. Eline çivili bastonu alır, boş fabrika mekânında dolaşmaya başlar. Metnin bu noktasına kadar geçen olaylar, anlatıcı kişinin kendi başına kaldığı, çevreye katılmadığı ve belki de bu çevreyle ilgili bir sorunu olduğu izlenimini uyandırmaktadır. Herkesin görmeye gittiği eğlenceye, yani cambaza gitmemektedir. Bu noktada, cambazın ne ifade ettiği ve anlatıcının neden insanlardan ve cambazdan kaçındığı sorulabi-

lir. Anlatıcının, hemen herkesin terk ettiği mekânda, temas kurduğu tek kişi bir başka erkektir, bu kişinin yaşıtı bir kişi olması mümkündür. Bu durum bize anlatının temel paradigmalarından birisinin, aynı cinsiyetten kişiler arasında geçen bir konuya ilişkin olduğunu, anlatıcının temas içinde olduğu akranıyla ilişkisinin özel bir yakınlık durumunu ifade etmediğini, –cambaza gitmek biçiminde ortak bir eylemi gerçekleştirmemektedirler– buna karşılık, anlatıcının akranı olan erkeğe yardım etmeyi kabul ettiğini göstermektedir. Bu, onun çevreyle ilişkisini belirli bir ölçüde korumaya gayret ettiğini gösteriyor olabilir. Bir diğer seçenek, anlatıcının, akranı erkeği uzaklaştırarak yalnız kalmak istemesi olasılığıdır. Ancak yalnız kalınca sıkılır ve çivili bir baston alarak dolaşmaya çıkar. Çivili baston bir güvensizlik duygusunu ve önlem alma gereksinimini gösterirken, bir yandan da, erkeklik organının bir simgesi olarak da ele alınabilir; yürüyüş fikrinin yeniden canlanması, anlatıcı kişinin bir arayış içinde olduğunu gösterir. Bu arayışın yaşıtlarına yönelmediğini, yaşıtlarından uzak durma fikrini içinde taşıdığını söylemek de yanlış olmayacaktır. Acaba anlatıcı neyi bulmayı ummaktadır? Anlatıcı kişinin toplum tarafından reddedildiği ya da savunmaya yönelik bir biçimde kendisini toplumdan uzak tutarak toplumu reddettiği söylenebilir mi?

Kızların çalıştığı kozahaneyi geçer geçmez bir pıtırtı işittim. Cebimdeki elektrik fenerini yaktım. Fenerin uzanan gür ışığında kaçmaya çabalayan iki çıplak ayak gözüktü. Arkasından seğirttim, kaçanı yakaladım.

Kapıcı odasına hırsızla beraber girdik. Kapıcının sarı ışıklı fenerini yaktım.

Ay, bu ne küçük hırsızdı böyle! Ellerimin içinde kırarcasına sıktığım eli ufacık. Gözleri pırıl pırıl.

Neden sonra gülmek için, hem de katıla katıla gülmek için ellerini bıraktım

Anlatıcı o sırada boş olan ancak gündüzleri kızların çalıştığı kozahaneyi geçer geçmez bir ses duyar. Acaba bu ses kızlann varlığıyla bağlantılı mıdır? Anlatıcı fenerini yakar, yani dış dünyaya doğru bir hamlede bulunur; nitekim bu hamlesi bir sonuca ulaşacaktır: kaçmaya çabalayan iki çıplak ayak görür. İlk gördüğü şeyin iki çıplak ayak olması özel bir anlam taşıyor olabilir. Anlatıcı daha da hareketlenir ve elektrik fenerinin ışığında gördüğü kişiye yönelerek onu yakalar. Yakalananın bir hırsız olduğu ortadadır. Anlatıcı hırsızı da yanına alarak daha önce sözü edilen kapıcının odasına gider. Bu durumda onun kapıcının rolünü üstlendiğini, yani kendi şahsı dışında bir başkasını, yetişkin bir erkeği temsil ettiğini kabul edebiliriz. Anlatıcı ışığı açarak yakaladığı kişiyi daha yakından görür. Burada ışığın yakalama ve görme işlevleri dikkat çekicidir. Acaba el feneri ve ışık ne anlama geliyor olabilir? Fenerin biçimi ve ışık çıkarıyor olması erkeklik organı temasıyla karşı karşıya olduğumuz anlamına gelebilir mi? Anlatıcıdan yakalanana karşı cinsel bir yönelim mi vardır? Anlatıcının hırsıza yönelik tanımlamaları bu izlenimi doğrular gibidir. Hırsız küçüktür, ayrıca eli anlatıcının elinin içindedir, bu el kırarcasına sıkılmaktadır. Acaba anlatıcı hırsızın kaçmasına engel olmak için mi bu eli bu kadar çok sıkmaktadır? Ancak bu sıkış iki yönlü bir anlam taşır gibidir. Bir taraftan can acıtıcıdır, ancak anlatıcının amacının yakaladığı kişinin canını acıtmaktan çok, onu yakınında tutmak olduğu da düşünülebilir. Burada "aynı cinsten iki kişi paradigması" olarak adlandırılan durumla karşı karşıya olunduğu da unutulmamalıdır. Dikkat çekici olan şey, anlatıcının daha önce kapıcıyla girdiği "aynı cins-

ten iki kişi paradigması"ndaki davranışından farklı olarak, hırsıza olumlu bir biçimde yaklaşmasıdır. Eğer eşcinsel bir temayla karşı karşıyaysak, bunun iki akran arasındaki bir ilişkiye değil, anlatıcı kişiyle bir oğlan çocuğu arasındaki bir ilişkiye göndermede bulunduğunu söylemek de mümkün olabilecektir.

Bu sefer küçücük bir çakı ile üzerime hücum etti. Ve çapkın, beni küçük parmağımdan yaraladı. Sımsıkı yakaladım keratayı. Ceplerini aradım. Bir parça kaçak tütün ve yine aynı sıfatlı bir iki cıgara kâğıdı, temizce bir mendil buldum. Kanayan parmağıma onun kaçak tütünden bastım; mendili yırttım ve elimi ona bağlattım. Kalan tütünle de iki kalın cıgara sardık, ahbapça konuştuk.

Anlatıcı kişi ile hırsız arasındaki ilişkide bir kriz yaşanır. Hırsız çakısıyla anlatıcıya saldırır ve onu küçük parmağından yaralar. Burada tekrarlanan "küçük" teması dikkat çekicidir. Hırsız küçücüktür, çakısı küçücüktür ve saldırısı sonunda anlatıcının küçük parmağını yaralar. Burada bir penis göndermesi olduğu düşünülebilir; bu penis küçük, ama etkili olmaya çalışan bir penise benzemektedir. Bir erkeğin penisinden çok, gelişmekte olan bir oğlan çocuğunun penisi gibidir. Ancak anlatıcı bu erkeklik gösterisinden memnun gözükür. Hırsıza yönelik davranışında hoşgörü ve sevgi vardır. Hırsızın üzerini arar. Bu cinsel bir yakınlaşma çabasını ifade ediyor olabilir. Sonuçta tütün, sigara kâğıdı ve bir de mendil bulur; yarasını bu tütünle pansuman eder ve hırsızın mendiliyle bağlar. Sonra da aynı tütünden sigara yapıp içerler. Ahbaplık etmektedirler. Anlatıcı kişinin, "hırsızın sağladığı olanaklar"dan yararlanarak kendisini tedavi etmesi, bazı ihtiyaçlarının erkek çocukları ya da delikanlılar tarafından karşılanabileceğine ilişkin bir işaret olabilir. Yaralanma, tedavi ve

ahbaplık, sembolik bir cinsel ilişkiyi, aynı zamanda, bu ilişkinin olumsuz etkilerinin yine bir erkeğin olanaklarıyla giderilmesini, böylece iki erkek arasında bir anlaşmanın doğmasını simgeliyor, diye düşünmek mümkündür.

Onbeş yaşında vardı. Hani böyle şey âdeti değildi ama, gençlik işte. Birisi ondan ipekli mendil istemişti, hani canım anlarsın ya, âşıklısı, sevdalısı komşu kızı işte! Para da yok ki gidip çarşıdan alsın. Düşünmüş, taşınmış aklına bu çare gelmiş. Ben,

—Peki, dedim, imalathane bu tarafta, sen aksi tarafta ne arıyordun?

Güldü. İmalathanenin nerde olduğunu o ne bilecekti.

Birer de benim köylü cıgarasından yaktık, iyice ahbap olmuştuk.

Halis Bursalıydı, doğma büyüme. İstanbul'a değil Mudanya'ya bile koca ömründe, bunu söylerken yüzünü görseydiniz, bir defacık inmişti.

Emir Sultan'da, ay ışığında, kızak kaydığımız zamanlar, benim de aynı bu tonda, bu kıvamda arkadaşlarım olmuştu.

Eminim ki, bunun da onlar gibi, uzaktan sesini duyduğum Gökdere'nin havuzlarında derisi karardı. Biliyorum ki, mevsim mevsim meyvelerin kabuğunun rengini alıyor.

Baktım, yeşil üst kabuğu düşmüş bir ceviz esmerliğiyle esmerdi. Yine bir taze ceviz beyazlığıyla beyaz ve gevrek dişleri vardı. Ben bilirim, yazın başlangıcından ta ceviz mevsimine kadar Bursa çocuklarının yalnız elleri erik ve şeftali, yalnız çizgili mintanlarının kopmuş düğmelerinden gözüken göğüsleri fındık yaprağı kokar. O sırada kapıcının saati on ikiyi çaldı. Nerede ise cambaz bitecekti.

—Kaçayım, dedi.

Hırsız hakkında öğrendiklerimiz artmaktadır. Genç adam komşusunun kızı olan sevgilisi için ipekli bir mendil çalmaya gelen yoksul bir delikanlıdır. Bu noktada ilginç bir değişim meydana gelmiştir. Şimdiye kadar "ikili eşcinsel paradigma" içinde devam eden anlatıya, bir kadın figürü girmiş bulunmaktadır. Delikanlı âdeti olmadığı halde bu kız için hırsızlık yapmaya çıkmıştır. Daha önce karşımıza çıkan mendil temasının da bir kez daha belirdiğini görüyoruz. Acaba mendilin özel bir anlamı var mıdır? Daha önce bir yarayı sarmaya yarayan mendil, bu kez bir sevgiliye verilecek armağana dönüşmüştür. Ancak bu armağanın elde edilmesinin güç olduğu görülmektedir. Acaba anlatıcının, hırsızla kurduğu ikili ilişkiye bir üçüncü kişinin, üstelik bir kadının dahil olması karşısındaki tepkisi nedir. Anlatıcı, hırsıza neden kendi tarafında olan imalathane yerine yanlış yere gittiğini sorar. Hırsız nereye gitmesi gerektiğini bilmemektedir. Burada gencin kendisine yol gösterilmesine ihtiyacı var diye düşünebilir miyiz? "Yol gösterme" imalathanenin bulunduğu yerde olan anlatıcı kişi tarafından mı sağlanacaktır?

Anlatıcı hırsızla ahbaplığını daha da ilerletir; sigara içmeyi sürdürürler. Devreye bir genç kızın girmesi ilişkilerini sarsmamış görünür. Bununla birlikte, anlatıcı kendi gençliğine döner; kendisinin de bu yaşlardayken benzer arkadaşlan olmuştur. Anlatıcının gençliğinin belirli bir döneminde haylazlık eden ve bu arada heteroseksüel hayata geçen gençlere yönelik bir özlemi ve kendi yaşamıyla ilgili bir pişmanlığı mı vardır? diye sorabiliriz. Bu noktadan itibaren, anlatıcının hırsıza ve gençlik döneminde tanıdığı arkadaşlanna ilişkin tasvirlerine, yiyecek, özellikle de hoş kokulu meyve imgeleri egemen olmaktadır. Bu açıdan bakıldığında, anlatıcının oğlan çocuklarını ruhsal bir besinin maddeleri olarak gördüğü söylenebilecek midir? Buradan yola çıkarak, bu gençlerin

anne figürüyle ilişkili olduklarını, yazar açısından hayati önemde ve yaşıtı olan erkekler ya da kadınlar tarafından sağlanamayacak bir şeyleri sağlamakta olduklarını söyleyebilir miyiz? Bir başka seçenek, anal döneme ilişkin imgelerin "tersiyle ifade" kavramı çerçevesinde yüzeye çıkması olasılığıdır. Bu durumda, açığa vurulmamış bir öfkeden söz edilebilecektir. Bu fikri daha sonra kullanma olasılığını akılda tutarak şimdilik bir kenara bırakıyoruz. Anlatıda öne çıkan unsurların eller ve göğüsler olması da ilgi çekicidir. Burada, annenin elleriyle kavrayıp emzirdiği yani göğsüne yasladığı bir bebeğin ihtiyaçlarıyla karşı karşıya olduğumuz varsayılabilir mi? Yiyecek maddelerine kokuların eşlik etmesi de benzer bir düşünceyi çağrıştırır. Hırsızın ve meyve çalan çocukların fiziki tasvirinde beslenme ve anne figürleri belirgin olarak göze çarpmaktadır. Acaba anlatıda bir komşu kızın ortaya çıkması bu anne figürüyle ilgili midir? Doğrudan doğruya yetişkin bir kadından söz edilmediği unutulmamalıdır.

Ana ile çocuk arasında, beslenme, sıcaklık ve hoş kokularla karakterize olan ve idealize edilmiş olduğu anlaşılan bu ilişki anı, ya da daha teknik bir terimle söylersek, "sembiyotik birleşme olgusu" dış dünyadan gelen bir uyarıyla sona erecektir. Saat 12'yi çalar. Bu peri masallarındaki değişim saatinin geldiğini, büyülü atmosferin bozulmak üzere olduğunu göstermektedir. Yetişkin erkeklerin temsilcisi, belki de bir baba figürü olan kapıcı geri dönmek üzeredir. Bu noktada, hırsızın, anlatıcı karakterin kendisini ya da kişiliğinin bir bölümünü, en azından özdeşlik kurmuş olduğu annesini temsil ettiğini söylemek mümkündür.

Onu, ipekli mendili vermeden gönderdiğime müteessir düşünürken, dışarıda bir gürültü ile silkindim. Kapıcı, söylene söylene odadan içeri giriyordu. Arkasından da hırsız...

Bu sefer ben kulaklarını çektim. Kapıcı çıplak tabanlarını ince bir söğüt dalıyla epey haşladı. Bereket patron orada yoktu. Yoksa vallah onu polise verirdi. "Bu yaşta bir çocuk hırsız! Efendim, hapishanede yatsın da akıllansın," diyerek.

Çok korkuttuk ağlamadı. Gözleri ağlamaya hazır çocukların gözlerine döndü ama, dudaklarında ufacık bir titreme gözükmedi ve kaşları sabit, kararlı hallerini hiç bozmadılar. Yalnız biraz rüzgarlıydılar.

Bırakılınca azat edilmiş bir kırlangıç gibi fırladı. Ay ışığını ve mısır tarlasını, keskin bir kanat gibi sıyırarak kaçıp gitti.

Anlatıcı hırsıza mendili veremediği için üzgündür. Burada mendilin simgesel değeri bir kez daha karşımıza çıkmaktadır. Mendil genç adamın kendisini tamamlamak için ihtiyaç duyduğu, ya da heteroseksüaliteye rahatlıkla geçebilmesi için ihtiyaç duyduğu bir nesneyi mi simgelemektedir? Anlatıcı bu açıdan ona yardımcı olamamıştır. Acaba oğlunu erkekliğe geçiremeyen bir baba gibi midir? Anlatıcının yaşadığı üzüntü, üzerinde durulması gereken bir duygu olduğu izlenimini uyandırmaktadır. Bu sırada kapıcının geri dönen hırsızı yakaladığı anlaşılır. Hırsız genç, ipekli mendil çalma girişimini yinelemiştir. Bu durum bize mendilin taşıdığı hayati önemi bir kez daha düşündürür. Bu noktada, anlatıcı karakterin tavrında ciddi bir değişiklik meydana gelir: hırsızın cezalandırılmasında yaşıtı bir diğer erkekle birlikte aktif rol oynamaktadır. Burada, anlatıcının sosyal kurallar karşısındaki tavrının bir ifadesiyle karşılaşırız. Anlatıcı, toplumun uygun görmediği bir iş yapan genci koruyamamaktadır. Bu durumda, sosyal kurallara karşı çıkamadığını ve yetişkinler dünyasındayken farklı bir kimlik göstermek zorunda olduğunu söyleyebiliriz. Burada Jungcu bir kavram olan persona'yla karşı

karşıya olduğumuz söylenebilir. Anlatıcının persona'sı asıl kimliğinden ciddi farklılıklar göstermektedir. Çocuk dövülerek cezalandırılır. Falakada kullanılan ve kapıcının elinde bulunan söğüt değnekleri yine bir penis çağrışımı yapmakta, bu kez babanın cezalandırıcı penisi akla gelmektedir. Anlatıcı, bu penisin cezalandırma amacıyla kullanılmasına karşı çıkamamakta, hattâ uygulayıcıyla işbirliği yapmaktadır. Buna karşılık, hırsız, küçük bir çocuk durumuna dönmeyi reddeder; yani ağlamaz. Babayla karşılaşmada "gerileme teması" olarak düşünülebilecek bu pasajın duygusal içeriği, hırsız gencin tasvirine ilişkin şiirsellikle dengelenir. Anlatıcı kararlı, kaşlarında rüzgarlar esen bu genç karşısında hayranlık duyar. Belki de kendi başaramadığı erkeklik bu genç tarafından şimdiden başanlmıştır.

Hırsız genç bırakılınca hızla kaçıp gider. Ayışığı, mısır tarlası ve kanat imgeleri, genç adamı uçan bir kuş figürüyle özdeşleştirir. Uçma eyleminin cinsellikle ilgisi dikkate alındığında, hırsız gencin, penisini ve penisi aracılığıyla elde ettiği bağımsızlığını koruduğunu varsayabiliriz. Bu arada, anlatıcıyla hırsızın ilişkilerinin bozulmuş olduğu söylenebilecektir. Aralarında konuşma geçmez, çünkü anlatıcı yetişkinler dünyasının düşman güçleriyle işbirliği yapmaktadır. Acaba bir genç kız için ipekli mendil çalmaya çalışan gencin bu girişimine ve ısrarına kızgın mıdır? Bunu aralarındaki ilişkinin bozulması olarak mı algılamaktadır? Bununla birlikte, anlatıcının da aralarında olduğu yetişkinler, tümüyle düşman da sayılmazlar. Genci, asıl korkutucu baba figürü sayılması gereken patrondan korurlar, kaçmasına izin verirler. Bu açıdan anlatıcının hırsız gence yönelik tavrında hâlâ olumlu unsurların ağır bastığını söyleyebiliriz.

Ben o zamanlar malların istif edildiği imalathanenin üstündeki bölmede yatardım. Odam ne güzeldi. Hele mehtaplı gecelerde ne şirin olurdu.

Tam pencereme yakın bir dut ağacı vardı. Ay ışığı dut yapraklarından süzülür, odaya pare pare dökülürdü. Aşağı yukarı, yaz kış pencereyi açık bırakırdım. Ne serin, ne tuhaf rüzgarlar eserdi. Vapurlarda da çalıştığım için, rüzgarları kokularından lodos, poyraz, karayel, günbatısı diye tefrik eder, tanırdım. Ne rüzgarlar battaniyemin üzerinden acayip birer rüya gibi gelip geçtiler.

Uykum çok hafiftir. Sabaha yakındı. Dışardan bir gürültü geliyordu. Adeta dut ağacında birisi vardı. Korkmuştum ki, kalkamadım, bağıramadım. Tam bu sırada da pencerede bir hayal belirdi.

Oydu, yavaşça pencereden sıyrıldı. Benim önümden geçerken, gözlerimi kapadım, dolapları karıştırdı. İstifleri uzun müddet alan talan etti. Sesimi çıkarmadım. Doğrusu bu cesarete karşı bütün malı alıp gitseydi, sesimi çıkarmayacaktım. Yarın patron,

—Ulan, üstüne ölü toprağı mı serpilmişti, hayvan!, diye kıçıma bir tekme, beni kovacağını bildiğim halde, gık demedim.

Hırsız gittikten sonra anlatıcı yalnız kalır ve odasına çekilir. Burada regresif bir durumun ortaya çıktığı, şiirsel özellikler taşıyan yatak ve rüzgar tasvirlerinin, erken çocukluk dönemlerinin mutluluğunu çağrıştırdığı varsayılabilir. Gerçekten de, kokularına göre ayırdedilen rüzgarların estiği, penceresi yaz kış açık bırakılan, battaniyenin üzerinden acayip rüyalar geçen bu sahne, erken dönem oidipal bir durumu anımsatmaktadır. Hırsızla kurduğu ilişki kesintiye uğrayan anlatıcı karakter, bu yüzden narsistik bir yaralanmaya uğrayarak öz-saygı kaybına uğramış, bunun bir sonucu olarak da, psikolojik anlamda gerileyerek, bebeklik dönemine ilişkin bir anıya dönmüş gibidir. Açıkça sözü edilme-

se de, bu sahnede bir anne-baba figürü ile onların çıkardığı çeşitli sesleri ve kokuları duyan bir bebeğin varlığı hissediliyor olabilir. Daha sonraki gelişmeler bir endişe rüyasının ya da kâbusun özellikleriyle karışmıştır. Pencerenin yanındaki dut ağacında birisi vardır. Anlatıcı korkmuştur, yerinden kıpırdayamaz. Rüyalara özgü bu felce uğrama duygusu, oidipal "ilk sahne"yle karşılaşan bir çocuğun endişe ve heyecan halini canlandırıyor olabilir. Gelen hırsızdır; anlatıcı hırsızın çevrede dolaşmasına engel olmaz. Belki de daha önceki müdahalesinden pişmanlık duymaktadır. Hırsızın, kendi başaramadığı bir işi başarmasından ikincil bir tatmin duyması söz konusu olabilecektir. Bu durumda, patronun kendisini işten atması riskini de üstlenmektedir. Bu işbirliği tutumu konusunda ne düşünebiliriz? İlk akla gelen şeylerden biri, oidipal annenin, babaya karşı çocukla işbirliği yapması fikridir. Mendilin tekrar bir tema olarak ortaya çıkmış olması da anlamlıdır. Hırsızlık olayının sonunda anlatıcı daha önceki zayıf davranışının bir bedelini ödemiş olacaktır. Ancak anlatıcının bütün davranışının pasif bir tutumla karakterize edilebilir olması da ilginçtir. Gerçekten de, kendisi bir şeyler yapmak yerine yapılanları izlemekle yetinir. Acaba hırsız genci engellemesi gerekmez miydi? Engellese ne olurdu? Anlatıcı pasif tavrını koruyarak hırsızı suç işlemeye teşvik mi etmektedir?

Halbuki o, yine geldiği gibi bomboş, sessiz sadasız pencereden sıyrılıp gitti. Bu anda da bir dal çıtırtısı işittim. Düşmüştü. Aşağıya indiğim zaman, başına kapıcı ile beraber birkaç kişi birikmişlerdi.

Ölmek üzereydi. Sımsıkı kapalı yumruğunu kapıcı açtı. Bu avucun içinden bir ipekli mendil su gibi fışkırdı.

Ya... İyi, halis ipekli mendiller hep böyledir. Avucunun içinde istediğin kadar sıkar, buruşturursun; sonra avuç açıldı mı, insanın elinden su gibi fışkırır.

Hırsızın giderken bomboş gittiğinin söylenmesi ilgi çekicidir. Anlatıcı genç adamın birçok şey çalmasını beklemiş ve çalmayınca şaşırmış mıdır? Hedefin tek bir mendil olduğunu unutmuş mudur? Bu sırada, genç adamın tırmandığı ağaçtan düştüğü duyulur. Anlatıcı aşağıya indiğinde genç adam ölmek üzeredir. Kapıcı sımsıkı kapalı yumruğunu açınca içinden beyaz bir ipek mendil fışkırır. Burada iki nokta üzerinde durulabilir. Delikanlının yumruğu kapalıdır ve bu yumruğu kapıcı zorla açar. Kapıcının cezalandırıcı oidipal baba rolü bir kez daha vurgulanmış gibidir. Yumruk, ereksiyon durumundaki bir penisi çağrıştırması, ipek mendilse, fışkırarak bir ejekülasyonu hatırlatması açısından dikkate alınmalıdır. Düşme fikrinin cinsel ilişki-mastürbasyon temalarıyla ilgili olduğu da bilinmektedir. Bu durumda, bir açıdan bakıldığında, mastürbasyon yapan çocuğun cezalandırılması fikrinin mevcut olduğu söylenebilir. Öte yandan, bu mendilin bir kız için çalınmış olduğu düşünüldüğünde, heteroseksüaliteninin tehlikeli olduğu yolundaki bir fikrin öyküye girmiş olduğu söylenebilecektir. Bir başka açıdansa, genç adam, bir genç kızı anlatıcıya tercih ederek onu terk ettiği için cezalandırılmış olabilir. Bu durumda, anlatıcının, hırsız içeri girdiği zaman izlediği pasif ve kışkırtıcı tavır anlam kazanır. Heteroseksüaliteye geçen kişiler ölüm tehlikesiyle karşı karşıyadır; ayrıca terkettikleri arkadaşlarından yardım bekleyemezler. Öykünün son satırlarındaki ipekli mendile ilişkin tasvir, kontrol altına alınamayan, bastırılamayan bir olgudan söz etmektedir. Bunun genç adamın taşıdığı yaşam enerjisi olduğu, bu enerjinin söndürülemeyeceğine ilişkin bir inancın anlatıcıya umut verdiği düşünülebilir.

İpekli Mendil'in birbirini izleyen bölümlerinin analizini tamamladıktan sonra, öyküyü bir bütün olarak görüp anlamlandırmaya geçebiliriz. Öncelikle, yapıtı kişilerarası ilişkiler ya da "rüya tercümesinin nesnel düzeyi" açısından ele aldığımızda

karşılaştığımız şey şudur: öykü erkekler arasında geçen, anlatıcı kişinin içinde bulunduğu ancak bir açıdan da dahil olmadığı yetişkinler dünyası ile, bu dünyaya bir alternatif olarak algılanabilecek "yetişme çağındaki erkekler"in dünyasından oluşmaktadır. Öyküdeki tek kadın figürü, hırsız gencin kendisi için mendil çalmaya çalıştığı komşu kızıdır. Öyküdeki paradigmalar açısından bakıldığında, esas olarak eşcinsel nitelikte ikili bir ilişki biçiminden, buna eklemlenmiş ve daha derine gömülmüş olan bir oidipal üçgenden söz edebiliriz. Bu ilişkilerden hiçbirinin anlatıcı karaktere mutluluk vermediği, yani kişilerarası düzlemde mutluluğun bulunamadığı da öykünün bir başka gerçeğidir. Anlatıcı kişi sosyal çevrenin gereklerine yüzeysel bir biçimde uyar görünmekte, ancak akranı olan erkeklerle gerçek anlamda ilişki kurmayı reddetmektedir. Yakınlık kurabileceği hırsız genç ise bir başka sevgi nesnesine, heteroseksüel içerikli bir ilişki içinde bir genç kıza yönelmektedir. Bu durumda delikanlının kaybedilmesi söz konusudur. Bu kaybın iki aşamalı olduğu dikkate alınmalıdır. Anlatıcı delikanlıyı önce bir genç kıza bırakmak zorunda olduğunu kabul eder; daha sonra ise ölümün neden olduğu tam bir kayıp hali ortaya çıkar. Bu durumda, kişilerarası ilişkide mutluluk umudu kısa bir süre için var olmuş, ancak anlatıcının yanıldığı, sevgi nesnesi olarak algıladığı kişinin kendisini reddettiği ortaya çıkmıştır. Bu durumda yalnızlık bir seçenek olarak ortaya çıkmaktadır. Ancak bu da mutluluk verecek bir durum değildir.

Öyküye, anlatıcı karakterin iç dünyasının unsurları ve dengeleri açısından bakıldığında ise, karşımıza şöyle bir manzara çıkar: bu kişiliğin bileşenleri arasında gönülsüz bir biçimde yetişkinliği kabul etmiş, ancak bu halinden hoşnutsuz bir parça-unsur bulunmaktadır. Bu parça sosyal hayatın gereklerine gönülsüzce uyar; içselleştirilmiş baba imgesi olarak değerlendirilebilecek olan bu kişilik unsurunun, aynı zamanda Jung'un tanımla-

dığı persona'ya karşılık geldiğini, ya da Karen Horney'nin sözünü ettiği savunma mekanizmaları çerçevesinde gerçek isteklerini toplumdan gelen beklentiler uğruna feda eden bir birey olduğunu da söyleyebiliriz. Anlatıcının karakterinin diğer yönü ise, öyküdeki hırsız gence yakınlık duyan ve onunla kurulacak bir özdeşleşme ilişkisi içinde güçlenmeyi uman kısmıdır. Bu kişilik unsurunun, hırsız genci kendi alt-benliği, ikizlik ilişkisi kurabileceği bir kimlik olarak algıladığını, anlatıcı karakterin persona-'sının altında bulunan ve Jungcu terminolojide self olarak adlandırılabilecek bir kesimini oluşturduğunu söyleyebiliriz. Bu durum Kohutçu kendilik psikolojisindeki ikizlik transferansını da akla getirmektedir. Anlatıcının kişiliğinin bu bileşeni anneyle ilişkisinde yeterince tatmin olamamış bir bebeğin isteklerini canlandırır görünmekte, ikizlik ilişkisi içinde olduğu hırsız genci, aynı zamanda besleyici yani anaç bir varlık olarak algılamayı arzulamaktadır. Ancak söz konusu besin kendisine değil bir başkasına, bir kadına önerilmektedir. Bu durum anlatıcıda yoğun bir tatminsizlik duygusuna ve gerilemeye neden olacaktır. Hattâ kendisini reddeden besleyici benlik-nesnesinden intikam aldığı bile söylenebilir. Bu durumda, anlatıcının ruhsal organizasyonunda iki ayrı unsurdan söz edilebilecektir. Bunlardan biri, baba ile kurulan ilişkide ortaya çıktığı varsayılabilecek olan ve süperego öncüllerini barındıran yüzeysel bir sahte benliktir. İkinci unsur anlatıcının anneyle ilişkisinde yaşadığı sorunlar yüzünden yeterince gelişememiş ve duygusal açlık çeken çocuk benliğinden oluşur. Bu benliğin içinde annenin yerini tutmaya çalışan ve narsistik kişiliklerde görülen "kendi kendine annelik etme" özelliğiyle belirginlik kazanan bir oluşumun bulunduğuna ve bu oluşumun ikizlik ilişkisi kurmak suretiyle başka erkeklerden destek alarak dişi özdeşleşimini aşmaya çalıştığına ilişkin belirtiler vardır. Ancak, ikizlik ilişkisinin nesnesi olan hırsız, bir kadınla ilişki kurarak anlatıcının iç dünyasında çatışmalı bir du-

rum doğmasına yol açmıştır. Buna göre, erkekliğe ulaşmanın koşulu bir kadınla heteroseksüel bir ilişki kurmaktan geçer gibi görünmekte, ancak bu ilişkinin yaratacağı tehlikeler yüzünden "kadın" unsuru öldürücü bir varlık olarak da algılanmaktadır. Kapıcının temsil ettiği oidipal baba ve hırsız gencin ölümü bu tehlikeye ilişkin bir fanteziyi, aynı zamanda ikizlik ilişkisini reddeden bir partnerin cezalandırılması fikrini içerir. Bu açıdan kişiliğin farklı unsurları arasında sado-mazoşistik bir ilişki olduğu da varsayılabilir.

Konuya narsistik açıdan yaklaşıldığında ise şu bulgularla karşılaşırız: anlatıcı kişi yaşıtı erkekler dünyasına girmekten kaçınmakta, ya bu dünya tarafından reddedilmekten çekindiği, ya da kendisi bu dünyayı reddettiği için yalnız kalmayı tercih etmektedir. İzolasyondan kaynaklanan bir çöküntü içinde olduğu söylenebilir. Nitekim yalnız kalmayı tercih ettiği halde çabucak canı sıkılmış ve "amaçsızca" dolaşmaya başlamıştır. Ancak bu dolaşmanın amaçsız olmadığı kısa süre içinde ortaya çıkar. Hırsız gencin kimliğinde, ilişki ve özdeşleşim kurulabilecek bir erkek ortaya çıkmış ve cinsellik bu ilişkinin bir unsuru olarak gözükmüştür. Anlatıcının, eşcinsel ilişkiyi, "erkekler arasındaki ikizlik bağlantısının kurulması" için bir yol olarak algıladığı anlaşılmaktadır. Bununla birlikte, anlatıcının hırsız gence yaklaşma girişimi başarılı olmaz; hırsızın çakısı, anlatıcıya saldırması, ilişkide olduğu genç kız için bir mendil çalma iradesinden vazgeçmemesi gibi hususlar, ikizlik ilişkisinin ilerlemediğini göstermektedir. Kendisiyle ikizlik ilişkisi kurulamayan bu genç, daha çok idealize edilen bir figür haline gelir, bir taraftan kızgınlık diğer taraftan hayranlık uyandırır. Ancak, gencin kaybedildiği kesin olarak anlaşıldığı zaman, yaşadığı yoğun yoksunluk duygularına bağlı olarak, anlatıcının öz-saygısında ciddi bir azalma ortaya çıkmakta, psikolojik anlamda gerileme ve uykuya çekilmeyle karakterize olan bu aşa-

mada anlatıcının pasif bir konuma düştüğü görülmektedir. Bu noktada hırsız gencin geri geldiğini, bazı dolapları karıştırdığını ve bir şeyler aradığını görürüz. Bu durum, anlatıcının pasif biçimde izlemekle yetindiği ve oidipal bir sahneyi çağrıştıran bir bölüm oluşturur. Daha sonra, hırsız gencin ağaçtan düşerek öldüğünü görürüz. Bu aşamaya kadar, zaman zaman ikizlik ilişkisi kurulmak istenen bir erkek figürünü, zaman zaman besleyici özelliği arzulanan bir anneyi, zaman zaman da oidipal babanın cinselliğini çağrıştıran "benlik-nesnesi", bu kez kesin olarak kaybedilmiştir. Bu durum anlatıcıyı daha da geriletmekte, olayın simgesi olan ipekli mendil, "kısmi bir benlik-nesnesi"ne dönüşerek, ölen gencin ve temsil ettiklerinin yerini almakta, bu mendilin temsil ettiği ve olumlanan değerler kaybın niteliği konusunda okuyucuya bir fikir vermektedir: baskılanmayı reddeden yüksek kaliteli yaşam enerjisi. Aynı zamanda erkeklik gücüyle de özdeşleştirebileceğimiz bu enerji, bir taraftan da anneye özgü besleyiciliği bünyesinde taşımakta, anlatıcının uğradığı kaybın niteliğini ve ağırlığını göstermektedir. Öyküde bahsedilmemiş olmasına karşın, ***İpekli Mendil***'in sonunda, anlatıcının mendili alarak saklaması, böylece uğradığı kaybı kısmen telafi etmeye çalışması söz konusu olabilecektir. Ancak, eğer uğranan kaybın telafisinin mümkün olmadığı düşünülürse, anlatıcının daha da fazla gerileyerek, bulunduğu mekân ve çevreden uzaklaşması, bir ara sözünü ettiği vapurlardaki işine dönerek, başarısız olduğu bu çevreyi toptan terketmesi söz konusu olabilir.

Özetle, öykü anlatıcısının bir öz-saygı sorunundan acı çektiği, bu soruna çözüm bulmak için kendi benliğinin erkeksi tarafını temsil eden bir gençle eşcinsel bir ilişki kurarak benliğini takviye etmeyi denediği, bu başarılı olamayınca öz-saygısındaki gerilemenin büsbütün arttığı ve izolasyonunun yoğunlaştığı söy-

lenebilir. Bu arada, kişiliğin sado-mazoşist dengeler içinde olduğu, hırsız gencin ölümünün simgelediği bu durumun "öz-saygı yaralanmaları"nda görülebilecek "kendi kendine zarar verme" temasıyla ilgili olduğu da düşünülmelidir. Öte yandan, ipek mendilin "gerçek sembol"/"sembolik eşitlik"[45] kavramları çerçevesinde ele alındığında, "gerçek sembol" niteliğini kazandığı söylenebilir. Bu açıdan, öykünün de "ipek mendil" sembolünün bir devamı olduğu, yazma eyleminin öyküdeki sembol kullanımının da gösterdiği bir "yüceltme"ye (sublimation) ulaştığı söylenebilir.

45) Klein'ın izleyicilerinden Hanna Segal, sembol formasyonunu iki kategoriye ayırır. 1) Sembolik eşitlik: Bu kavram şizofrenlerin somut düşüncesiyle bağlantılı olup, sembol, temsil ettiği şeyle özdeş sayılar. 2) Sembolik temsil: Burada sembol nesneyi temsil eder ancak tümüyle nesneyle özdeşleşmiş sayılmaz (Segal, 34). Yukandaki tanımları yaparken, Segal'in, Winnicott'un geçiş nesnesi kuramına bir göndermede bulunduğunu varsayabiliriz. Gerçekten de, Winnicott'un geçiş nesnesi, hem anneyi temsil eder ve bir ölçüde onun yerine geçer, hem de ondan farklıdır. Segal, sembolizmin bu iki formunun "paranoid-şizoid" ve "depresif pozisyon"lara karşılık geldiğini söyler. Buna göre, anneden ayrılma deneyimi ve depresif pozisyonun ortaya çıkmasıyla "sembolik temsil" de ortaya çıkar. Bu durum annenin bedeninin önce "içselleştirilmesi" ve "yüceltilmesiyle", daha sonra da dış dünyaya yansıtılmasıyla mümkün olur. Sembolik eşitlik ise, patolojik yas durumlarının temelindeki unsurdur, çünkü sembolle yerine geçtiği şey ayrışmamıştır. Bu durumda, sevilen bir şeyin kaybı, örneğin bir ölüm, sembolik temsilin getireceği telafiyle giderilemeyecektir. Segal, sembolün birey tarafından yaratıldığını ve serbestçe kullanıldığını söyler. Somut sembol eşitliğinde ise, özne ile nesne, birbirlerinden ayrılamayacak kadar yakın bir yerde bulunmaktadırlar. Segal bu durumu "yansıtmalı özdeşleşme" (projective identification) kavramı aracılığıyla açıklama yoluna gider. Buna göre, yansıtmalı özdeşleşim, içsel gerçekliğin, kişiliğin unsurlarının dış dünyaya yansıtılması yoluyla, baştan atılmak suretiyle inkarını, aynı zamanda, yansıtma yapılan nesneye sahip olunmasını sağlayan bir mekanizmadır. "Depresif pozisyon"da yansıtmalı özdeşleşimin işlevi azalır ve özne-nesne ayırımı güçlenir. Bu noktada sembole duyulan gereksinim ortaya çıkmaktadır. Sembol, "nesne"nin benlikten ayrılmasından, yani kaybından doğan yokluğu telafi etmeye yarar. Sembol formasyonunun yas tutabilmek için zorunlu olmasının nedeni budur (Segal, 39). Sanatçının sembol kullanmasındaysa, hem materyalin sembolik anlamda kullanılması, hem de o materyalin gerçek niteliklerinin yapıta dahil edilmesi söz konusudur. Segal'in bu gözleminin önemli olduğu kanısındayız.

"Sembolik eşitlik"le "sembolik temsil" arasındaki ayırma bir kez daha dönersek, sembolik eşitliğin, "nesnenin yokluğu"nun inkan için kullanıldığı, sembolik temsilde ise, yokluğun inkarının değil, üstesinden gelinmesinin hedeflendiğini söyleyebiliriz. Segal'e göre, depresif pozisyondaki endişelerle başa çıkmak

Ele aldığımız metinde bulunan bazı hususlardan yola çıkarak, öykünün anlatıcı kişinin kimliği açısından taşıdığı işleve değinmeye çalıştık. Bu çerçevede, öykünün temel özelliğinin, anlatıcı karakterin sorunlarına bir çözüm oluşturmaktan çok, mevcut ruhsal durumunu yansıtması olduğu söylenebilir. Çözüm çabası ise, iki erkek arasında kurulması özlenen ilişkinin başarılamaması nedeniyle yarıda kalmıştır. Ya da, bir başka açıdan bakıldığında, anlatıcı karakterin ruhsal dünyasının bu tür bir çözüme, yani iki erkek arasında kurulacak bir aşk ilişkisine de müsait olmadığını söyleyebiliriz; bu bakımdan, anlatıcının yakınlık kurmak istediği genç adamla ilişkisi, öyküde bu genç adamın ortadan kaldırılması yoluyla, bir sona ulaştırılmıştır. Belki de, anlatıcının ruhsal dengesi, ne kadınlarla ne de erkeklerle yakın bir ilişki kurmaya uygun bulunmamaktadır. Bu durumda, yalnızlık bir seçenek olarak ortaya çıkmakta ve bir yaşam biçimine dönüşmektedir.

Bu aşamada, yukarıdaki varsayımların ışığı altında, Sait Faik'in diğer öykülerine ve kendisiyle ilgili biyografik çalışmalara dönerek, ***İpekli Mendil*** özelinde yapılan çözümlemelerin ne ölçüde başarılı olduğunu görmeyi deneyebiliriz. Öncelikle, Sait Faik'in delikanlılara cinsel ilgi duyduğu konusunda kanıtların bulunduğu belirtilmelidir. Çağdaşlarının tanıklığı bu konuda

için, yansıtmalı özdeşleşimin kullanılması gerektiğinde, daha önce oluşmuş sembollerin (sembolik temsilin) yeniden sembolik eşitliğe dönmesi de söz konusu olabilecektir.

Sembol formasyonu, iletişim kurma kapasitesini de yönlendirir; çünkü, iletişim semboller aracılığıyla gerçekleştirilmektedir. Bu durum, psikotiklerle iletişim kurmanın güçlüklerini de açıklar. Çünkü, psikotiklerin zihinleri, sembollerden çok somut sembolik eşitliklerle çalışmaktadır. Semboller, aynı zamanda, kişinin kendi içindeki iletişimin de önemli bir unsurudur. Sözel düşünme, sembolizmin özel ve gelişkin bir formunu oluşturur. Burada, sanatçının sembol kullanmasının özel bir yönünden söz edilmesi gerekir: Sanatçı sembollerin yanı sıra sembolik eşitliği de kullanmakta, daha gelişkin sembollerle birlikte, bu unsurlar, sanat yapıtına enerji kazandırmaktadır (Segal, 43).

şüpheye yer bırakmayacak kadar açıktır[46]. Öte yandan, öykülerdeki anlatıcı kişinin Sait Faik'le özdeş olduğu da kabul edilmelidir. Son yapılan biyografik çalışmalar da bu kanıyı doğrulamaktadır. Sait Faik'in ilgi duyduğu genç erkeklerin karakter özellikleri ve bu gençlerle kurduğu ilişkilerin niteliği ise, yine öykülerine bakılarak bulunabilir. Burada, yazarın diğer iki öyküsünde yer alan karakterlerden de kısaca söz ederek konuyu daha fazla örneklendirebiliriz: Ele alacağımız ilk öykü olan ***Kaşıkadası'nda***'da, yazarın birkaç gençle birlikte Robinson Crusoeculuk oynamak üzere gittiği Kaşıkadası'nda yaşadıkları ve bu geziyi izleyen yıl içinde "macera arkadaşları"ndaki gelişmelerle ilgili duygu ve düşünceleri anlatılır. Bu öyküde belirgin bir eşcinsellik teması vardır. Anlatıcı, saflığı ve başkalarından kötü muamele gördüğü için yakınlık duyduğu, giderek kendisini özdeşleştirdiği Odisya'ya karşı büyük bir istek hisseder: ***İçimde arzu bir çeşme gibi akıyor. Eğiliyorum. Bu açık dudakları ve kapalı gözleriyle uyumuş arkadaşımı yanağından öpüyorum. Belki ömrümde ilk ve son defa bir insanı, bilinmedik bir yerimde yıkanmış arzularımla, bir daha bir daha öpüyorum***[47]. Ancak ***İpekli Mendil***'dekine benzer bir biçimde, heteroseksüalite teması ortaya çıkmakta gecikmeyecek, adaya gelmiş bir genç kızla bir genç erkek, anlatıcının arkadaşlarından biri olan Yakup'a, yetişkin bir erkeğin hayat önceliklerini hatırlatacaktır. Bu durumun, anlatıcının büyülü dünyasının yıkılmasında büyük bir etken olduğunu söyleyebiliriz. Gerçekten de, anlatıcı karakterin, kendi yaşlarındaki bir genci bir kızla birlikte gören Yakup'un şaşkınlık, isyan ve özlem duygularına verebileceği bir cevabı yoktur! Heteroseksül cinselliğin çağrısı karşısında

46) Vedat Günyol'un, ***Kitaplık*** dergisinde yayımlanan söyleşisi için, bkz. ***Kitaplık***, 57, Ocak 2003.
47) Sait Faik, ***Bütün Eserleri***, 2, s. 29.

çocukların oyun dünyası çekiciliğini kaybetmekte, bu dünyanın eşcinsel dokulu atmosferi dağılmaya başlamaktadır. Kaşıkadası'nda, anlatıcı da dahil olmak üzere, bütün çocuklara bir macera havası hakimken ve yetişkinliğe ait duygular henüz hayatlarına girmemişken, bunu izleyen dönemde, adada görülen heteroseksüel çiftin tetiklediğini varsayabileceğimiz bir süreç başlar; adaya giden çocukların değiştiğini, "büyüdüklerini", yetişkin insanlara özgü düşünce ve davranış özellikleri kazandıklarını, masumiyetlerini kaybederek ikiyüzlü bir dünyaya adım attıklarını görürüz. Çocuklar, Kaşıkadası macerasını hatırlamak bile istememekte, hatırladıklarında da çocuklara özgü bir saçmalık olarak alay konusu yapmaktadırlar. Anlatıcı karakter derin bir hayalkırıklığı içindedir; bu kızgınlık, hem sevdiği genci reddetmesine, hem de kendi kendisini cezalandırmasına yol açacaktır: ***Ben hep Odisya'yı niçin, nasıl öptüğümü düşünür, dudaklarımın derisini koparır koparır atardım***! Anlatıcı karakter bir tür Peter Pan figürü gibi, hiç büyümediği bu dünyada yalnız kaldığına, oyun arkadaşlarının birer birer kendisini bıraktıklarına tanıklık eder.

Ele alacağımız ikinci öykü ise, *Gece İşi* adını taşımaktadır. *Gece İşi*, alt sosyal grupların, suçluların gittiği bir meyhanede başlar. Öykünün ana kişisi olan kabadayı Ömer, meyhanede çalışan şarkıcı kadınlardan birini tokatlar; çünkü bu kadın onun eşcinsel eğilimler geliştirdiğine ilişkin bir imada bulunmuştur: ***karı o delikanlı için demiş ki, "Ömer tabiatını değiştirdi galiba..." demiş***

Bu imanın yapılmasının nedeni, Ömer'in masasında oturan genç bir adamdır: ***Ömer dalgın, düşünceli mezeleri yokluyor, yanındaki, sert yüzlü, kırk beşlik adam onu teselli eder, yatıştırır hareketlerle bir şeyler anlatıyordu. Bu kırk beşlik adamın yanın-***

da yirmi yaşlarında bir genç vardı. Yüzü pembe, yanakları dolgun, duru beyazdı. Gülümsediği zaman çirkinleşiyor, bir altın diş, zaman zaman ağzının çukurunda parlıyordu. Gözleri sönük, fersizdi. Saçları yumuşaktı. Omuzları dar, hali tavrı, külhanbeyliğine rağmen, kadıncanaydı.

Ömer meyhaneden çıktığı zaman, vakit epeyce geçti. Bir teşrinisani gecesi ıslak ve ispirtolu sokaklarda kimseyi dinlemeden dolaşıyordu. Ömer yanındaki kırk beşlik adama,

—Şunu sav, dedi, bir boka yaramaz, korkak.

Ömer ve arkadaşı suç işlemek, bir hırsızlık ya da kaçakçılık işi için kendilerine yardakçı aramaktadırlar. Bu işe uygun olan kişiyi bulmak için bir sabahçı kahvesine giderler.

Kahve geceyi geçirmek üzere oraya sığınmış ve uyuyan insanlarla doludur. Bunların arasında iki de sokak çocuğu vardır:

Sedirin üzerinde iki çıplak, küçük insan uyukluyor, onlar bu oldukça ılık kahvede hâlâ üşüyorlardı. Ömer yalnız burunları, bir karpuz çekirdeği kadar ufak burunları gözüken bu insanlara yaklaştı.

—Bunlar da ne Ali?

Ali, Ömer'in yanına gelmiş; mustarip, acı bir yüz takınmıştı.

—Sokak çocukları zavallılar. Almasak olmuyor. Ne yapalım?

Ömer, Ali'ye doğru dönüp hiçbir şey söylemeden, onu süzdü. Sonra duvardaki bir halıyı, koca elleriyle kucaklayıp söktü:

—Bedava acıyacağına, dedi, bu paçavrayı üstlerine örtüversene... Baksana nerdeyse donacaklar.

Çıplakları kapanmış iki küçük çocuk üzerlerine atılan halıya uyanmadan büründüler. Birbirlerine karşı dönerek sarılıp yeniden derin çocuk uykularına düştüler.

Burada eşcinsellik teması örtülü olmakla birlikte, çocukların tasvirinde *İpekli Mendil*'deki gencin tasvirini anımsatan özellik-

ler bulunduğuna dikkat edilmelidir. Hem *İpekli Mendil*'deki genç, hem de sokak çocukları, ufacık insanlar olarak tanımlanmıştır. Bu fiziken ufak tefek olma konusu, anlatıcı karakterin, ilgilendiği çocuklara, giderek kendi varlığına ilişkin anlayışına ışık tutacak niteliktedir. Sait Faik'in öykülerinde kendisini "kocaman gözlü", "patlak gözlü" olarak nitelemesi, bu gözlerin zaman zaman insanları ürküttüğünü ya da kendisini çirkin bulmalarına neden olduğunu söylemesi de ilginçtir. Bu gözlerin oralıteye ilişkin içine alma, yeme ve tüketme istekleriyle ilgili olduğu, aynı zamanda sadistik nitelikte bir "gözetleme isteğini" temsil ettiği de düşünülebilir. Bu koca gözlerin üzerine dikildiği oğlan çocuklarıysa ufacıktır!

Daha sonra, *Gece İşi*'nin bir diğer önemli karakteri karşımıza çıkar: Bu kişi ondört, onbeş yaşlarında esmer bir gençtir. Sait Faik'in gençlerinin bu yaşlarda olması, ten renklerinin esmer olması da üzerinde durulması gereken bir konudur ve yazarın cinsel ilgisinin belirli fiziksel özelliklerle belirlenen bir grup üzerinde yoğunlaştığını ortaya koyar. Bu gençlerin anlatıcı/yazarın kendisinde olmasını arzu ettiği özellikler taşıyan dikkate alırsak, yazarın "ideal benlik"i üzerinde fikir yürütmek mümkün olabilecektir[48].

Biraz daha ilerde kara gözlü, alabildiğine esmer, kıvırcık saçlı ondört, onbeş yaşlarında birisi vardı. Uyumuyor; cigarasına bakıp düşünüyordu. Ömer onun yanına gidip oturdu. Öbürleri de biraz öteye sandalyelere çöktüler, uyuklamaya başladılar.

48) Sait Faik, kendi sarışınlığının zıddını oluşturan esmer gençlere ilgi duyar gözükmektedir. Bu noktada, Sait Faik'in cinsel ilişkilerinde belirli rol ve davranışları benimseyip benimsemediği konusu da ilgimizi çekmektedir. Öpme ve öpüşme temaları oralıteye ilişkin özellikleri dile getirirken, daha ayrıntılı bir analiz için kapsamlı biyografi çalışmalarının yapılmasına ihtiyaç vardır. Kanımızca, Sait Faik'in cinsel eylem sırasında üstlendiği "tipik" bir rolün olup olmadığının bilinmesi, yazarın ruh dünyasını daha kapsamlı bir biçimde kavramamıza olanak verebilecektir. Ancak, hali hazırda bu bilgiler mevcut gözükmemektedir.

Biraz sonra kahvedeki sessizliği hiç ürpertmeyen ve esrarkeşi dalgasından uyandırmayan küçük bir hadise oldu. Ömer, elinde başkasının avuçlarından alınmış bir sustalı ile ayağa kalktı. Sesi sakin ve memnundu.

—Şaka yaptık be Karayel! Şaka yaptık be!

Karşısındaki ufak çocuk bir deniz gibi nefes alıyor; bir rüzgar gibi konuşuyordu.

Nihayet,

—Ben öyle şakalara gelmem, Ömer ağabey. Öyle şakalar için yedi bıçak attım. Yedi bıçak yedim.

Kara çocuk tuhaf bir Karadeniz şivesiyle yapılan hareketin alçaklığından, adiliğinden, kancıklığından bahsetti durdu. Ömer hayretle, tebessümle dinliyordu.

—Şaka idi şaka, Karayel. Ben seni bilmez miyin? Ali, ulan yap dört çay daha. Git simitçiyi de bul getir.

Çocuğu Ömer'le aralarında geçmiş vakanın şaka olduğuna ikna biraz güç oldu... (Sait Faik, Toplu Eserleri 1, s. 153-8).

Yukarıda alıntılanan öykülerden ve Sait Faik üzerine bildiklerimizden yola çıkarak, yazarın, ilgi duyduğu genç erkeğin çocuklukla gençlik arasında bir noktada, feminen özellikler taşımayan, öte yandan, yaşça küçük ve şefkat duyabileceği bir kişi olmasını istediğini, yani bir açıdan "bakım sağlayan kişi" rolünü kendi üzerinde bıraktığını, buna karşılık, delikanlıdan yeterince maskülen olmasını beklediğini, böylece onunla özdeşleşerek kendi erkekliğini doğrulama olanağını bulmayı umduğunu, söyleyebiliriz.

Öte yandan, Sait Faik'in eşcinsellik karşısındaki tutumunun yukarıda özetlenen şemadan daha karmaşık olduğu da bir gerçektir. Yazarın kişiliğine ilişkin bazı temel sorunlar, onun "mutlu bir eşcinsel aşk ilişkisi" kurmasını engellemiştir. Bu durumu,

ana hatlarıyla şu şekilde açıklayabiliriz: Sait Faik'in öykü dünyasında, delikanlıların erkeklik özelliklerinin korunması, bir başka erkeğin yaklaşma girişimlerini reddetmeleri ya da ancak Odisya'da olduğu gibi, bu tür yakınlaşmalara uykuda, yani bilmeden izin vermeleri durumunda mümkündür. Bu yüzden, Sait Faik'in öykülerinde, iki erkeğin mutlu birlikteliğinden söz edilemez. Bu birliktelik, özlemi duyulan, ancak olanaksız bir ilişki biçimidir. O yüzden ancak kaybetme, özlem ve yalnızlık duyguları aracılığıyla ifade edilebilir. Odisya'nın büyümesi, *İpekli Mendil*'deki gencin ölümü ve *Gece İşi*'nde Karayel'in saldırganlığı ya da burada ele alınmayan başka hikâyelerde, örneğin *Haritada Bir Nokta*'daki Yani'nin mekân içinde anlatıcıdan ayrı düşmüş olması, bütün bu ilişkilere olanaksızlık niteliği kazandırmakta, özleyiş ve yalnızlıktan acı çekme, bir araya gelme ve mutlu olma olasılıklarının yerini almaktadır.

Sait Faik'in öykülerinden yola çıkarak geliştirilen bu çözümleme çabasının derinlik psikolojisinin verilerinden yararlanılarak ilerletilmesi mümkündür. Konuya teknik bir açıdan, özellikle nesne ilişkileri ve benlik (kendilik) psikolojisi kuramlarının terminolojileri kullanılarak bakıldığında, Sait Faik'in bir benlik sorunu olduğunu söyleyebiliriz. Bu benliğin, kendisine ilişkin kavrayışının sevilemezlik, uygunsuzluk ve yetersizlik nitelikleriyle belirlenmiş olduğu da söylenebilir. Sait Faik'in beden-kimliğine ilişkin ciddi sorunları olduğu da bir gerçektir. Kendisini çirkin, korkutucu, patlak gözlü ve fiziki olarak arzu edilemez bir kişi olarak tanımlamasının gerisinde, bu bedenin yeterince oluşmamış olduğuna, dahası dağılabileceğine ilişkin bir kaygı bulunmaktadır. Yazarın kendi aktardığı bir erken dönem anısı, Sait Faik'in zaman zaman bedeninin dağılıp kaybolacağına ilişkin bir kaygı yaşadığını,

bu kaygının ailesi tarafından bilinip yatıştırıldığını gösterir. Gerçekten de, "çocuk Sait Faik", bunalım anlarında, annesinin ya da büyükannesinin, onun ellerini avuçlarına almaları suretiyle "ellerinin kaybolmadığını", (bedeninin dağılmadığını) görerek teskin olmuştur. Bu durum, yazarın "vücut benliği"nin zayıflığını ve bu benliği desteklemek için anne/büyükannesinin (benlik-nesneleri) desteğini kullandığını göstermesi açısından ilginçtir. Annesinden yeterince "ayrışamadığı" için gelişememiş olan beden kimliğine yönelen bu dağılma tehdidinin, "ellerinin ölçüsüzce büyümesi" sembolüyle ifade edilmektedir, yine anne tarafından yatıştırılması, üstelik bu yatıştırmanın "yazarın ellerinin annesinin ellerinin içine alınması suretiyle", (yani yazarın tekrar anne rahmine alınması suretiyle) yapılması ise, anne-oğul arasındaki sembiyotik ilişkinin gücünü ve ulaştığı boyutları gösterir[49].

Sait Faik'in dağılma olasılığı taşıyan benliğinin, genel bir yetersizlik ve gelişmemişlik duygusuyla belirlenmiş olduğunu söyledik; öte yandan, narsisizmde tipik olarak nastlandığı gibi, bu benliğin kendisini beğenen iyi ve güzel bir yönü de bulunmaktadır. Sait Faik'in öykülerinde, bu iyi/güzel yön yazarın ilgilendiği delikanlılara yansıtılmıştır. Sait Faik, delikanlılara yönelik sevgisinde, kendisine ilişkin yetersizlik duygusunu, delikanlılar üzerinden, yine kendisine ait olup dışarıya yansıtılmış güzellik ve iyilik vasıflarıyla birleştirerek dengeye sokmaya çalışır. Bu kimliğin, bir bütün olarak ele alındığında, çocuk özellikleri taşı-

49) Bu ilişki, daha önce ele aldığımız Tennessee Williams'ın *Geçen Yaz Birdenbire* adlı oyunundaki eşcinsel karakter Sebastian'ın annesiyle olan ilişkisiyle de ilginç bir paralellik gösterir. Sebastian, belirli bunalım anları geçirmekte, bu durumda bakışları "kendi içine dönmekte" ve bu durumdan, ancak annesiyle kurduğu ve bir süre devam ettirdiği "göz teması" aracılığıyla kurtulabilmektedir. Bu açıdan, hem Sait Faik'in hem de Sebastian'ın güçlü annelerinin yardımıyla ayakta kalmaya çalıştıkları söylenebilir. Beden benliğinin dağılmasına ilişkin kaygılar, Heinz Kohut'un narsistik karakterlerle ilgili çalışmalarında ayrıntılı olarak ele alınmaktadır. Bkz. Kohut, 1977.

dığını söylemekse, yanlış olmayacaktır. Bu çocuk kimliği, maceracılık ve bazen de suçluluk potansiyeli taşıyan, bir tür Peter Pan[50], ya da ergenlik dönemi çocuğu özelliğindedir.

Sait Faik'in dünyasında, çocukluk, kategorik olarak hayatın olumlu ancak kaybedilmeye mahkum parçasını oluşturur. Büyüme, yetişkin olma ise kirlenme ve nitelik kaybıyla eşdeğerlidir. Sait Faik'in trajedisi, kendisi çirkin bir yetişkinin formuna hapsolmuş bir çocuk olarak kalırken, gerçek çocukların büyüyerek onu terk etmeleridir. Bunu, olumlu-ötekinin benliği terketmesi olarak da niteleyebiliriz. Ancak, bu terk ediş eyleminin (ya da benliğin olumlu-ötekini terk etmesi de diyebiliriz) kendisi, "öteki"nin olumluluk sıfatının da sorgulanmasını gerektirir. Sait Faik'in çocuklarla olan ilişkisinde sado-mazoşistik bir yan bulunduğu, bu sado-mazoşizmin hem anlatıcı karakterin terk edilmesi ve yalnız bırakılmasında, hem de çocuk karakterlerin karşılaştıkları trajik sonlarda ortaya çıktığını söyleyebiliriz. Örneğin, hem öykülerdeki çocuklar, hem de bu çocukların ilişki kurduklan yetişkinler suç işleme yatkınlığındadır. Belki de Jean Genet'nin etkisi altında ortaya çıkan suç ve suçluluk olgusunu "şiirselleştirme eğilimi", bir yönüyle çocukların büyüme ve "olumlu özlerini kaybetme" süreçlerini hızlandırır. Böylece, çocukluğun masumiyeti ya ölümle, ya da edinilen tecrübelerin kazandırdığı, yetişkinlere özgü ilgilerin etkisiyle sona ermekte, çocukluk geride bırakılmaktadır. Buna karşılık, aynı durum, yani yoksulluk ve buna bağlı olarak suçluluk ve marjinallik, bir taraftan da, çocukları toplumun genel çizgisine katılmaktan alıkoymakta, bir anlamda korumaktadır. Gerçekten de, Sait Faik'in dünyasında, çocukluktan sonra, insanın insan olarak kalmasına yardım eden

50) Hiç büyümeyen bir erkek çocuğu olarak canlandırılan Peter Pan, çocuk edebiyatının bir kahramanı olmasının ötesinde, psikanaliz açısından önemli bazı sembolik anlamlar da taşımaktadır.

en önemli şey, marjinalliktir. Bu anlamda suçun olumlu bir yanı olduğu bile söylenebilir. Bu görüş Sait Faik'i tekrar Jean Genet'ye yaklaştırmaktadır.

Sait Faik'in durumunun, genel olarak, *Alice Harikalar Diyarında*'nın yazarı Lewis Carroll'unkini anımsattığını da söyleyebiliriz. Carroll'un küçük kız çocuklarına ilgi duyduğu, hattâ Alice karakterini bu küçük kızlardan biri için yazdığı bilinmektedir. Bunun yanı sıra, Carroll'un yarattığı Alice ile önemli ölçüde özdeşleşmiş olduğu da söylenmelidir. Bu durum, aslında bir matematikçi ve mantıkçı, üstelik rahip de olan Lewis Carroll'un, aynı zamanda yedi yaşında bir kız çocuğu olduğu anlamına gelmektedir. İşte Sait Faik'in durumu da buna benzer; teknik bir dille ifade edildiğinde, Sait Faik, normal gelişme çizgisini izleyemediği için psikolojik büyüme sürecinin belirli bir noktasında takılmış, çocuklukta yaşanması normal olan duygusal ihtiyaçları ve bu ihtiyaçları karşılamaya yönelik davranışları yetişkinlik çağında da devam ettirmeye çalışan, ancak söz konusu duygu ve davranışları "dönemine-uygun" olmadığı için çarpılmış bulunan bir birey sayılmalıdır![51] Bu bireyin büyük bir sanatçı olarak ortaya çıkması ise, sözü edilen psikolojik altyapının "yüceltilmesi" sayesinde mümkün olabilmiştir.

Sait Faik'in dünyasında, insanları değerlendirirken kullandı-

51) Döneme-uygunluk (phase appropriate) kavramı, çocuğun psikolojik gelişmesinin belirli evrelerinde ortaya çıkması normal olan davranış ve duyguları gösterir. Gelişime ilişkin bir takılma nedeniyle döneme-uygun olarak yaşanamayan duygu ve buna bağlı olarak davranışların geç bir dönemde ortaya çıkması ise psikolojik anlamda bir çarpılmayı gösterir. Bağlantılı bir konu olan cinsel sapkınlığa ilişkin unsurlar, ebeveynlerinden yeterli duygudaşlık tepkileri alamamış bir kişinin benliğinin, kaybedilmiş "benlik-benlik-nesnesi birleşmesi"ni patolojik biçimde, örneğin, idealize edilmiş "her şeye-güçlü-yeten" benlik-nesnesinin ele geçirilmesine yönelik sadistik fanteziler aracılığıyla, yeniden oluşturmaya çalışması sırasında ortaya çıkan, benliğin dağılmasına ilişkin yan ürünlerdir. Stepansky, "Perspectives on Dissent: Adler, Kohut, and the Idea of a Psychoanalytic Research Tradition"

ğı ve yetişkin-çocuk karşılaştırılması ölçütüne dayanan bir paradigma vardır. Bu ölçütün daima çocuğun lehine çalıştığını, yani yetişkin-çocuk karşılaştırılmasında, çocuğun daima saf, yaşam enerjisiyle dolu ve yaratıcı, büyüğünse çoğu zaman bozulmuş ve ruhen sınırlı bir varlık olarak nitelendirildiğini söyleyebiliriz. Sait Faik, yazınsal evrenini ve bu evrene duygusal rengini veren değerler dünyasını kurarken, yine çocuk-yetişkin mukayesesinden hareketle oluşturduğu, başka değerlendirme kategorileri de kullanır. Söz konusu kategoriler, zengin-yoksul, deneyimli-deneyimsiz, ortalama insan-marjinal insan vs. gibi karşıtlıklardan yola çıkarak, bu zıt anlamlı kavram çiftlerine, ikilinin "zayıf" tarafının olumlandığı, öznel anlamlar yükler. Bu değer sisteminin oluşmasında, daha önce de sözü edildiği gibi, Fransız yazar Jean Genet'nin etkileri hissedilmektedir. Suçlunun kanunla başı derde girmemiş olana, yoksulun zengine, azınlığın çoğunluğa, tercih edildiği bu sistem, yazarın toplumla arasındaki derin uyuşmazlığa yönelik tepkisi olarak algılanmalıdır. Ancak bu tepkinin temelinde toplumsal bir protestodan çok, yazarın bireysel ve duygusal gereksinimlerinin etken olduğu da unutulmamalıdır. Bu açıdan, Sait Faik'in bir hümanist olup olmadığı konusu da sorgulanabilir. Yazarın yakınlık duyduğu kişilerin, toplum tarafından olumlanan sosyal sistemin "dış"ında kalmış olma özellikleriyle belirlenmesi, Sait Faik'e haksızlığa uğramış olanlara elini uzatan bir hümanist havası vermektedir. Bununla birlikte, öyküleri dikkatle okunduğu zaman, Sait Faik'in sevdiği insanların özel ve sınırlı bir kesim oluşturduğu, önemli bir grubun insan olma vasıflarının dışında bırakıldığı görülür. Gerçekten de, Sait Faik'in sisteminde, zengin, şişman, karnı tok olmak, kişiyi olumsuzlamaya yeten niteliklerdir. Ancak bu durum sosyalizmden esinlenilmiş bir tavrı gösteriyor da denemez. Kanımızca, Sa-

Sait Faik'in insanlara yaklaşımının temelinde, bir ideolojiden ya da hümanist bir tavırdan çok, yazarın ruhsal dünyasındaki ihtiyaçların bulunduğu söylenebilir. Durumu daha iyi görmek için Sait Faik'in değerlerini gösteren aşağıdaki tabloyu inceleyebiliriz:

masum: azınlık	bozulmuş: çoğunluk
suçlu, suç işleyebilecek olan	düzenle uyumlu olan
yoksul	zengin
alçakgönüllü	özgüvenli, şımarık
evsiz, parasız	rahat, yerleşik
çocuk	yetişkin

Sait Faik'in sisteminde, bu iki grubu ayıran bir "zalimlik çizgisi" bulunduğunu da söyleyebiliriz. İlk grup, ikinci gruba kurban düşmekte, kendi elinde olmayan nedenlerle toplum tarafından, ya da toplumun ana akımı tarafından dışlanmakta, yok edilmektedir. Bu tıpkı "masum çocukluk"un yetişkinliğin ortaya çıkmasıyla kaybolması, bu durumun bir yazgı olarak hissedilmesi gibidir. Burada, Sait Faik'in cinsellikle ilgili anlayışının doğasına dönerek, heteroseksüel ortalamadan ayrılan kişilerin, ya da cinsel sapması olan kişilerin cinsellikle ilgili anlayışlarına bir göz atmak yararlı olacaktır. Cinsel sapma gösteren kişinin cinselliğinin temel özelliği, bu kişinin, yetişkinlere özgü heteroseksüel cinselliği anlamaması, bu ilişki türünü şiddet içeren, ayıp ve kaçınılması gereken bir şey olarak algılamasıdır. Bu durumda, cinselliğin kadınla-erkek arasındaki formu, kadın ve erkek genital organlarının devreye girmesiyle yaşanan ilişki biçimi, kirli, ürkütücü ve yasak bir eylem olarak algılanmaktadır. Sait Faik'in "çocukluk ve çocuklarla ilgili gelişimsel bir takılma" olarak ad-

landırabileceğimiz cinselliğinin gerisinde böyle bir inancın bulunduğu söylenebilir. Bu inanç, bir çocuğun cinselliğe ilişkin ilk izlenimlerini ve bu izlenimlerin yetersiz bir aile ortamı içinde, gerçekçi bir biçimde gelişme olanağı bulamadan, olduğu gibi kalmasını ifade etmektedir. Bu anlamda, cinsel sapması olan kişinin bir tür çocuk olduğu yolundaki görüşler doğrudur. Sait Faik'in çocuklara ilişkin saplantısının ve büyüme fikrini reddetmesinin gerisinde böyle bir cinsellik anlayışı vardır[52].

Öte yandan, Sait Faik için "azınlık içinde azınlık" olmanın da bir erdem sayıldığı anımsanmalıdır. *Stefanos Yerasimos Gemisi* öyküsünde olduğu gibi, yaratıcılık ve iyilik, bu azınlıklar içindeki azınlığın içine doğan ve ancak onun tarafından yaratılabilecek bir şeydir. Azınlıktaki kişinin yarattığı ya da doğal olarak içinde bulunan "olumlu öz", diğer insanların kıskançlığını uyandıracaktır. Bunun sonucu ise, yoksulun kendi öz varlığıyla yarattığı şeyin elinden alınmasıdır. Bu noktada, yeniden, Sait Faik'in çizdiği çocuk portrelerindeki suç işlemeye yakınlık ve yatkınlık durumunu açıklamaya geçebiliriz. Yazarın öykülerinde suçun masumiyetle içiçe geçmiş olması ilgi çekicidir; bu durum suçluya şiir katar. Jean Genet "çocukları öylesine güzel kılan isyanı ayak-

52) Cinsel sapkının normal ya da nevrotik kişiliklerden farklılığı, ego idealini babasının üzerine yansıtmamış olmasıdır. Normal gelişmede bu nihai olarak süperegoya dönüşecek bir süreci ifade eder; bunun gerçekleşebilmesi için sevilen ve takdir edilen bir baba figürünün bulunması gerekir. Chasseguet-Smirgel'in düşünceleri bu noktada Kohut'un idealizasyon hattı kuramıyla karşılaştırılabilir. Chasseguet-Smirgel'e göre, ego ideallerini babalarına ve babalarının penisine yansıtamayan kişilerin kişiliklerinde boşluklar vardır. Yaratıcı etkinlikler de dahil olmak üzere bazı girişimlerle bu boşlukların telafi edilmesi, eksikliği hissedilen bir kimlik duygusunun kazanılmasına yönelik bir çabayı gösterir. Ancak, burada bir yapıta "babalık etmek" değil, bir şeyler "uydurmak" söz konusudur. Yaratıcı etkinliği gerçekleştirecek yüceltilmiş cinsel enerji bulunmadığı için, özgün anlamda yaratıcı olmak zordur. Cinsel sapkın, birbirinden farklı kuşaklar arasında bir halka olduğunu kabul etmediği için, kimliği gaspedilmiş bir kimlik özelliği taşımaktadır. Burada, ego idealinin pregenital güdülerin üzerine yansıtılması ve penisin babanın penisi olarak değerlendirilmesi olgusu ortaya çıkmaktadır. (Chasseguet-Smirgel, 70)

ta tutmak için, onlara kötü davranılması gerektiğini" söylemiştir. Bu söz, bir anlamda, Sait Faik için de geçerlidir. Büyüyen, zenginleşen, çoğunluğa katılan çocuk, özünü kaybederek sıradan bir varlığa indirgenecektir. O halde, marjinallik, kişiyi ana grubun içinde kaybolmaktan koruyan bir kalkan rolü oynamaktadır, diyebiliriz. Öte yandan, Sait Faik marjinal karakterlerin "sonunda kaybedeceklerinin" de bilincindedir. Bu kişiler, ya dış dünyanın ya kendi biyolojik gelişmelerinin etkisiyle bozulacaklar, güzelliklerini kaybedeceklerdir. Yazgılı olmalarına karşın bunu bilmemeleri ve yaşama direnmeye çalışmaları ise onlara trajik bir güzellik verir.

Sait Faik'te "erkekte kadınsılık"ın reddedildiğini gösteren birçok pasaj vardır. Bir erkeğin kadınsı özellikler taşıması, onun olumsuzlanması için yeterlidir. Bunun karşısında ise "bıçkın genç" ya da henüz erkekliğe adım atmamış olmakla birlikte, kadınsı olmayan oğlan çocukları vardır. Bu kişiliğin Sait Faik için başlıca iki özelliği olduğu söylenebilir. Öncelikle, Sait Faik özlemini duyduğu bu çocuk-erkeklere ulaşamaz. Yani bu karakter ulaşılmazlığı ile belirginleşir; tıpkı *Gece İşi*'ndeki Karayel gibi, bu genç tipi başka erkeklerden gelecek yakınlıkları kabul edemez. Aksi halde kadınsılaşma, kişiliğini kaybetme tehlikesiyle karşı karşıyadır. Burada eşcinsel cinselliğin kendi içinde çelişkili bir durumu söz konusudur: eşcinsellikte iki erkeğin cinsel eylemde bulunmak suretiyle erkekliklerini pekiştirmeleri hedeflenmektedir. Ancak, bu sırada, pekiştirilmesine çalışılan erkekliğin zarar görmesi de ihtimal dahilindedir. Kanımızca, Sait Faik'in öykü kişileri en çok bu nedenden ötürü bir araya gelemezler. Bir diğer deyişle, Sait Faik'in ruhsal dünyasında, cinsel arzu nesnesinin ele geçirilmesinin, o nesnenin yıkımıyla sonuçlanacağını düşünmemize yol açan nedenler vardır. Bu yüzden gençlerin erkekliğinin

korunması gerekir. Bu durum, anlatıcı kişinin genç erkeklere yönelik tutkusunu, tatmin edilmesi olanaksız bir tutku haline getirir. Sait Faik'in yarattığı genç erkeğin "erişilmezlik"ten başka bir özelliği daha vardır. O da bu gencin ömrünün kısalığıdır. Mecazi anlamda, bu genç çok kısa bir ömrün sonunda ya ***İpekli Mendil***'de olduğu gibi ölerek ya da ***Kaşıkadasında***'daki Odisya'ya olduğu gibi, büyüyerek, çocukluk döneminden çıkacak, anlatıcı kişi için ulaşılmazlığı bir kez daha vurgulanan, hayali bir sevgili adayı olarak kalacaktır. Özetle söylersek, Sait Faik'in öykülerinde yarattığı ve cinsel isteğinin nesnesi olarak ortaya çıkan genç erkek karakterinin en önemli özelliği "sürdürülemeyen" bir varlık olmasıdır. Zaman ve mekân içinde, ancak geçici bir süreyle, arkasından yazıklanılacak, ancak hiçbir zaman erişilemeyecek bir varlık olarak bulunmasıdır. Bu durum Sait Faik'in aşklarına derin bir hüzün ve kaybetme duygusu verir[53].

Sait Faik'in ana karakterleriyle ilişkisinin bu niteliği, öykülerindeki zaman ve mekân konusunu anlamamıza da yardımcı olacaktır. Öykülerin "anlatıcı kişi"si genellikle simgesel özellik taşıyan ada, deniz, kayık ve daha çok da park, sokak ve kahvehane gibi mekânlarda bulunmakta, adeta bir mekândan diğerine savrulmaktadır. Bu yerlerin ayırıcı niteliği ise, hem özel mekânlar olmamaları, anlatıcıya anonim bir kimlik içinde kalma ve anonim kimliklerle karşılaşma olanağı vermeleri, böylece tesadüfe dayalı karşılaşmalar için bir zemin oluşturmaları, hem de anlatıcının sa-

53) İstanbullu bir Rum ailesinin çocuğu olan İskenderiyeli şair Konstantin Kavafis'in şiirlerinde de benzer bir temanın, iki erkek arasındaki aşkın olanaksızlığının ele alındığını anımsamak yararlı olacaktır. Kavafis'te "olanaksız aşk", ilişkinin kısa ömürlülüğüyle, ölüm ya da ayrılıkla simgelenir. İlişkiye ya da ilişki beklentisine "yakıcılığını" kazandıran da bu kısa ömürlülüktür. Sait Faik ve Kavafis örneklerinden yola çıkarak eşcinsel aşkın doğası üzerine spekülasyonlar yapmak mümkün görünmektedir. Doyum noktasını gerçekleşmede değil gerçekleşememede bulan bu aşkın sado-mazoşistik özellikleri baskın görünmektedir.

hip olduğu "bir yere ait olmama duygusu" nedeniyle, kendisini en rahat hissettiği mekânlar olmalarıdır. Sembolik olarak anneyi temsil eden deniz, çok sevilen ama tehlikeli de olabilen bir öykü mekânı oluştururken, ada bir kaçış noktasını, çocukluğa özgü bir gerileme (regresyon) alanını gösterir. Sokaklar, hem gözlemci egonun, yani yaratıcı kişinin etkin olarak devreye girebildiği, hem de zaman zaman yabancılaşma hissedilen bir yerdir[54]. Sait Faik'te özel mekânların fazla öne çıkmadığını görürüz. Esasen, bir mekânın öyküde kullanılabilmesi için, bu yerin dramatik amaçlarla kullanılmaya müsait olması gerektiğini de söyleyebiliriz.

Zaman açısındansa şu söylenebilir: Sait Faik'in zamanı öznel bir zamandır ve nesnel zamanla ancak kendi amaçlarına uyduğu oranda örtüşür. Bu özel zamanı, "çocukluğun zamanı" olarak adlandırmak mümkündür. Ancak, Sait Faik'in aynı zamanda mutluluğun zamanı olarak da niteleyebileceğimiz bu öznel zamanından başka, yine bu zamana bağlanan ya da onunla bir karşıtlık ilişkisi içinde anlam kazanan zaman düzlemleri de vardır. Bunları "kaybetme hazırlığı/anının zamanı", "üzüntü/pişmanlığın zamanı", "anımsamanın zamanı" olarak sayabiliriz. Gerçek zamanın akışı, bu öznel zaman düzlemleri için bir yüzey ya da form sağlamaya yarar. Örneğin, *Kaşıkadası'nda*'da, yaz mevsimi ve gece, karakterlerin çocukluk zamanını, bu zamanın ödüllerini ve acılarını temsil eder. Araya kış girer; bu dönüşüm/değişim zamanıdır ve çocukluğun ölümünü/yabancılaşmasını haber verir. Yeni gelen yaz artık çocukluk

54) Rüyanın odak noktası rüya görenden başka bir kişi üzerindeyse, bu, muhtemelen kişinin kendisini belirli bir konu ya da problemden uzaklaştırmak için, sanki o problem başkasınınmış gibi davranmasına ilişkin bir tavrı gösterir. Bu durum sanat yapıtlarında da kullanılabilir. Ana karakterin yalnızca anlatıcı olduğu ve asıl vurgunun başka karakterlere kaydığı yapıtlar, yazarın kendi problemlerini başkalarına yansıttığı anlamına gelebilir.

ve masumiyetin sona erdiği zamanın kirlenmesini simgeler. Aynı zamanda pişmanlık ve kaybediş zamanıdır. Nitekim, anlatıcı Odisya'yı öptüğü dudaklarının derilerini yolarak bu eylemi yoksamaya çalışmaktadır. Böylece, kirlenen sevgi nesnesinin izlerini sembolik bir biçimde kendisinden koparmaya çalışır. Bu, anlatıcının "beden-benliği"nin de önemli ölçüde Odisya'yla özdeşleştiğini, varılan aşamada "zehirli" bir özellik kazanmış olan bu benlik-nesnesinin asıl benlikten koparılıp atılmasına çalışıldığını göstermektedir.

Bu noktada, bir diğer çağdaş rüya kuramcısı olan Lillie Weiss'ın, Hattie Rosenthal'in görüşlerinden yararlanarak geliştirdiği rüya yorum yöntemi, *İpekli Mendil*'e uygulanarak, Kramer'in yöntemiyle benzer sonuçlar verip vermediği incelenecektir. Bu nedenle, öncelikle Rosenthal'in görüşlerinin ele alınması yararlı olacaktır. Hattie Rosenthal'e göre, rüya dili resimsel bir dildir; rüya sembolleri evrensel değil bireysel olma özelliği taşır. Her rüya bir kahramana sahiptir; bu kahraman rüyayı görendir. Açık rüyanın içeriği başka karakterler ve olaylar üzerinde odaklansa bile, rüya görenin neden belirli rüyalar gördüğünü, bu rüyaları neden o sırada gördüğünü sormak gerekir (Weiss, 57). Bu konuya, sanat-edebiyat eleştirisi açısından baktığımızda, rüya görenin, yani anlatıcı kişinin yazarla örtüştüğünü görürüz. Diğer kişilikler, anlatıcı/yazarın kişiliğinin değişik alanlarını temsil etmektedirler. Rosenthal'e göre rüyalar farklı yöntemlerle yorumlanabilir. Eğer yorumlar doğru biçimde yapılmışsa bütün yorumlar aynı sonuca ulaşacaktır (Rosenthal, 1980). Buradan yola çıkarak, doğru uygulanan bütün psikanalitik eleştiri yöntemlerinin aynı sonuçlara ulaşacağı çıkarsamasına varabiliriz ki aynı şeyi sanat-edebiyat yapıtla-

rına uygulamak da mümkündür.

Rüya yorumunda dikkate alınması gereken başlıca noktalar şu şekilde tanımlanabilir: 1) Her rüya, içeriğine bakılmaksızın, bir temaya, rüya görenin ya da rüyanın ana kişisinin bir şeyler yaptığı bir olay örgüsüne sahiptir; bu görüş doğal olarak edebi yapıtların yorumlanmasında kullanılabilecek bir görüştür. 2) Rüya yorumu, uygun soruların sorulmaya başlanabilmesi için bir "odak noktası" bulunmasını gerektirir; bu açıdan en az anlaşılan, uyumsuz gözüken parçadan başlamak yararlı olabilir. 3) Rüyadaki bütün sembollerin yorumlanması gerekir; bu yorumlama, sembolden uzaklaşmayan bir çağrışım yöntemi uygulanarak yapılacaktır. Burada şuna dikkat edilmelidir. Sembol başka bir şeyi temsil eden şeydir. Terapist, danışandan her bir sembolün tanımlanmasını isteyecektir. Tanım sırasında kullanılan sözcükler ve sembole yönelik özgül çağrışımlar, sembolle temsil ettiği nesne arasındaki ortak paydayı oluşturur. Sembolden uzaklaşmayan çağrışım yöntemi, rüya nesnesi ile rüya görenin uyanıklık hayatı arasında bağlantı kuran spesifik sembole yönelecektir[55]. 4) Rüya öyküsünün yeniden yazılması gerekir. O zaman terapist adım adım rüyanın içinde ilerleyecek, sembollere anlam yükleyecektir. Rüyanın yeni anlamı içinde yeniden anlatılmasıyla, terapist rüya görenin rüya mesajını almasına yardım eder ki bu da 5. adımdır. 6) Rüya, mesajının kişinin hayatına uygulanmasını öngörür (Weiss, 76). Weiss'ın,

55) Rüya sembolleri, rüya görene özgüdür ve onun tarafından yorumlanmalıdır. Bir sembolün orijinal anlamına döndürülebilmesi için, terapistin sembolün bir tanımının yapılmasını istemesi ve sembolden uzaklaşmayan çağrışım yöntemini uygulaması gerekir. Bu yöntem doğrudan doğruya rüyanın içeriğiyle ilgilidir, rüyanın içeriğini örtebilen ya da yorum faaliyetini başka yöne sürükleyebilen serbest çağrışımdan farklıdır. Sembolden uzaklaşmayan çağrışım yöntemi, genel olarak bir nesneye ve rüya görenin bu nesneyle yaşamış olduğu deneyime yönelik bir anıyı ortaya çıkarır (Weiss, 95). Bu tanımlar Jung'un tanımlarına yakındır ve bu nedenle de aynı kapsamda incelenmelidir.

Jung'unkine yakın olan bu yönteminin özellikle dördüncü ve beşinci adımları, edebiyat eleştirmeninin metni yorumlama faaliyetini akla getirmektedir[56].

Rüya yorumuna başlamak için kullanılacak odak noktası, rüyanın bütününe en az uyan parça olarak tanımlanabilir. Çoğu zaman spesifik bir ifade ya da tanım, odak noktası olarak kullanılabilir. Bu açıdan, odak noktasının rüyada "gizlenmiş olan şey" olduğu söylenebilir. Odak noktasının, çoğu kez nevrotik ya da kişinin kendisine zarar verdiği davranışlara dikkat çektiği de söylenmelidir. Bu noktada, bir sanat eseri yorumlanırken başlangıç noktası olarak neyin alınması gerektiği tartışılabilir. Örneğin, *İpekli Mendil*'de odak noktası ne olmalıdır?[57]

Bu açıklamalardan sonra, Hattie Rosenthal'in, "doğru uygulanmak kaydıyla bütün yorum yöntemlerinin aynı sonucu vereceği", yolundaki görüşünü anımsayarak, Weiss'ın Rosenthal'den esinlenerek geliştirdiği rüya yorum yönteminin, daha önce Kramer'in yöntemi çerçevesinde ele aldığımız *İpekli Mendil* öyküsü-

56) Terapist, bir rüyayı dinlerken, belirli izleklerin varlığını araştırır. Bu izlekler, terapiste danışanın karakteristik özellikleri ve ruh dünyasındaki dinamikler, özellikle de savunmalar hakkında fikir verir. Buradan yola çıkarak, edebi yapıtların değerlendirilmesine geçebiliriz. Holland'a göre, savunmalar yapıtın biçiminde (formunda) ifade edilir. Bu durumda, rüya analizinde bazı izleklerin bulunması, edebiyat yapıtının forma ilişkin unsurlar açısından analiz edilmesine benzemektedir. Weiss, rüya analizini psikologlann Thematic Apperception Test'ini yaparken dinledikleri öykülere benzetmektedir. Burada psikoloğun ele aldığı şeyler, genel tema, plot, eylem, ihtiyaçlar gibi konulardır. İzleklerse, girişilen eylemler, amaçları gerçekleştirmede karşılaşılan güçlükler, bir durumdan kaçma, aşırı tepki verme, fiziksel semptomlar geliştirme gibi şeyler olabilir. Burada uygulanabilecek pratik bir yöntem, bütün isimleri ve belirteçleri (indefinite article) atıp temel anlatı çizgisini ya da izleğini bulmaktır. Burada, öyküdeki her bir isim için birisi, bir şey gibi sözcükler kullanılabilir (Weiss, 80).

57) Dramatizasyon, gerçekliğin abartılması, karikatüre ya da saçma duygusuna vardırılmasıdır. Dramatizasyon ya da abartı, rüyalarda kullanıldığı zaman, genel olarak rüyanın diğer kesimlerinin anlaşılmasını sağlayacak odak noktasını oluşturur. Bu unsur, rüyanın mesajını genellikle komik duygusu aracılığıyla oluşturur (Weiss, 106). Bu ilke edebiyat yapıtlarının problem bölümünü ortaya çıkarmamıza yarayabilir. Yapıtın genel dengesi içinde öne çıkan kısımların incelenmesi, yapıtın bütününe giden yolu aydınlatabilir.

ne uygulanıp uygulanamayacağına bakabiliriz. Kramer yönteminin yalnızca rüya metnini ele almasına karşın, Rosenthal-Weiss yöntemi rüya görenin çağrışımlarını gerektirmektedir. Bu eksikliği aklımızda tutarak bir analiz denemesine girişebiliriz.

1) Öykünün temel izleği: ***Birisi bir mekânda bir başkasıyla karşılaşır. Bu kişi bir şeyin peşindedir. Öykü kişisi bu isteğin gerçekleşmesine engel olur; aynı zamanda bu kişiye karşı yakınlık duyar. Karşılaşılan kişi peşinde olduğu şeye ulaşmayı tekrar denerken ölür. Ölen kişinin ulaşmaya çalıştığı şey sahip olunamamış bir şey olarak ortaya çıkar. Öykü kişisi bu kişiyle olan ilişkisini tümüyle kaybetmiştir***. Bu özetten yola çıkarak, öyküde anlatıcının "birisini bir şeyden yoksun bırakması nedeniyle, bu kişiyle olan ilişkisinin yürümediği" sonucuna varırız; öte yandan, kendisinin bu ihtiyacı karşılama olanağı olup olmadığı konusu çok açık değildir. Anlatıcı kendisinden talep edilen şeyi karşılamamak için ilişkiyi tümden mi gözden çıkarmıştır?

2) Öykünün odak noktasının bulunması: kanımızca, öyküdeki odak noktası, ipekli mendil imgesi ile öykü karakterlerinden birinin, diğer karakterin bu imgenin temsil ettiği şeye yönelik gereksinimini karşılamamış olması gerçeği üzerinde bulunmaktadır.

3) Sembol ve çağrışım: öykünün en önemli sembolü olan ipekli mendil ele alınmalıdır. İlk yapılması gereken şey mendilin ne olduğu konusunun açıklığa kavuşturulmasıdır. İpekli mendil, bir süs eşyasıdır, bir genç kızla, genç bir erkek arasında, yeni başlayan bir ilişkide "bağlantı kurma aracı" olarak işlev görmektedir. Yani heteroseksüel bir ilişkinin başlamasını kolaylaştıracak özellikleri vardır. Öte yandan, sembolle ilgili diğer çağrışımlar öykü metninde mevcuttur: ***Bu avucun içinden bir ipekli mendil su gibi fışkırdı. Ya... İyi, halis ipekli mendiller hep böyle-***

dir. Avucunun içinde istediğin kadar sıkar, buruşturursun; sonra avuç açıldı mı, insanın elinden su gibi fışkırır. İpekli mendil, kendi doğasının dışında olmaya zorlanamayan, baskılanamayan bir şeyi, belki de yaşamı, buradaki kullanımıyla da hırsız gencin libidinal enerjilerini ifade ediyor olabilir. Hırsız genç libidinal özlemlerini gerçekleştirmekten alıkonulmuştur. Anlatıcı karakter genç adamı yakınında tutmak istemekte, kendisinden uzaklaşması sonucunu verecek bir biçimde libidinal ilgiler geliştirmesine izin vermemektedir. Bu tür bir ilgi, ikisi arasındaki ilişkinin bitimi anlamına geleceği için, başka türlü davranması mümkün değildir. Bu konudaki tereddütleri, anlatıcının kendi iç dünyasındaki çelişkileri, bağımlılık gereksinimleri ile bağımsızlaşma istekleri arasındaki çatışmaları ifade ediyor olabilir.

4) Öykü kişisinin hayatında, yalnızlığını paylaştığı genç bir erkek vardır. Ancak bu genç erkek, bir yetişkin olmak istemekte, öykü kişisiyle ilişkisine son vermeye hazırlanmaktadır. Öykü kişisi bu ayrılık sürecini kolaylaştırmayı reddeder ve ilişkiyi katı bir biçimde sona erdirir. Sembiyotik ilişkinin sona ermesi, karşılıklı bağımlılık ilişkisi içindeki taraflardan birinin yaşamının sona ermesine diğerinin izolasyonuna neden olur.

5) Öykünün mesajı iki düzeyde özetlenebilir: ipekli mendilin simgelediği libidinal enerjilerin bastırılması mümkün değildir. Anlatıcı kişi sembiyotik bir ilişki içinde bulunduğu genç insanları zamanla gözden çıkarmak zorunda kalacaktır; buna hazırlıklı olması, hayatın gerçeğini, ipekli mendilin ne kadar buruşturulursa buruşturulsun, ilk fırsatta fışkırarak açılacağını kabul etmesi gerekir. Öykü daha derin bir düzeyde, bağımsızlaşmak ve yetişkinlik hayatına atılmak isteyen bir bireyin preoidipal dönem bağlantıları yüzünden yaşadığı zorlukları göstermekte, ana karakterin kişilik bileşenlerini ortaya koymaktadır. Anne çocuk ilişkisi-

nin aşırı yakınlığının bir sonucu olan bu durum, bağımsızlık girişiminin felaketle sonuçlanacağı yolunda bir uyarı taşıyor, mevcut yapıyı devam ettirmeye hizmet ediyor da olabilir.

6) Öykünün uygulaması: öykü, yukarıda anlatılan psikolojik yapının bir tasviri, aynı zamanda bu sistemin yol açtığı gerilimleri nötralize etmeye yönelen bir yapı sayılabilir. Öte yandan, öykünün temel izlekleri dikkate alındığında, *İpekli Mendil*'de, anlatıcının hayatında yalnızlık temeline dayalı bir sistemin kurulması gerektiği yolunda bir öneri, bağımsızlık hedefinin ve heteroseksüel libidinal isteklerin gerçekleştirilememesinden doğan çaresizlik, bağımlılık yaratan anne motifinden ayrılmaya, bununla bağlantılı olarak, bağımsızlık isteklerinin cezalandırılmasına ilişkin duygular, geri çekilme ve dış dünyadan uzaklaşma eğilimleri gibi, öneri ve duygularla karşılaşılmaktadır. Öykü insan ilişkilerinde acı olduğunu söylemekte, yine de hayat enerjisinin bastırılamayacağına ilişkin bir umutla bitmektedir. Ancak bu enerji anlatıcı kişiye ait değildir; başkalarında gözlenecek, kıskanılacak, hattâ, bir açıdan, söndürülmesi gereken bir ateşi ifade eder. Öykü, bu anlamda, bir "kendilik durumu rüyası" gibi, anlatıcının psikolojik portresini vermekte, aynı zamanda, onu durumu kontrol altında tuttuğuna ikna etmektedir. Nitekim başkaldıran güdüler ve bağımsızlık istekleri cezalandırılmıştır. Anlatıcının sadistik süperegosu, mazoşistik bir idle bir araya gelmekte, zayıflamış olan egoyu baskı altına alan bir çözüm öne sürmektedir. Kötücül anne imagosu, bağımsızlık peşindeki erkek çocuğunu ezmiştir. Ancak, yine öykünün ifade ettiği şey, bağımsızlığın ve onun göstergesi olan libidinal enerjinin feda edilmesi sayesinde, anlatıcının hayatta kalmaya devam edebildiğidir. Bu durumda, bastırılamayan yaşam enerjisi bir simge değeri kazanmakta, anlatıcıya umutla karışık bir acı duygusu vermektedir. Konuya "dürtü isteği gerçekleşmesi" açısından yaklaşıl-

dığı zamansa, yukarıda sözü edilen sadistik süperego, mazoşistik id ve zayıf ego kombinasyonunun ürettiği, benliğin bir bölümünün feda edilmesini öngören bir çözüm ortaya çıkmaktadır.

Rüyanın "problem çözdüğü" ve çözüm getirdiği yolundaki perspektiften bakıldığındaysa, ipekli mendilin tahrip edilememesinden yola çıkarak, yaşam enerjisinin ve bağımsızlık umudunun sürdüğü, diğer taraftan yalnızlığın bir alternatif olduğu ve anlatıcının belki de her türlü ilişkiden kaçınarak hayatta kalabileceği fikrinin öne sürüldüğü söylenebilir. Öykünün radikal bir bağımsızlık çözümünü önermediği, tam tersine, radikal bir bağımlılığı ya da en azından, bağımlılık yaratan anne figürünün tepkisini uyandırmayacak biçimde izole bir hayatı alternatif bir varoluş biçimi olarak öne sürdüğü de kabul edilebilir.

Kramer'in ve Weiss'ın rüya yorum yöntemlerinin Sait Faik'in *İpekli Mendil* öyküsüne uygulanmasının birbirine yakın sonuçlar verdiği kanısındayız. Her iki yöntem de, yazarla özdeş olan anlatıcı kişinin yoğun bir yalnızlık içinde olduğunu, sembiyotik ilişki içinde bulunduğu kişi/lere yönelik çatışmalı duygular taşıdığını, nihai olarak, içinde bulunduğu ruhsal dengeyi "ilişki kurarak" değil, "ilişkiden kaçınarak" koruduğunu göstermektedir. Bu yöntemleri başka yapıtlara da uygulamak ve geçerliliklerini denemek, doğal olarak, mümkündür[58].

58) Burada kısaca değinilmesinde yarar gördüğümüz bir diğer çağdaş rüya yorumcusu olan Clara Hill'in geliştirdiği rüya yorum tekniği Weiss'inkine benzemekte olup, üç adımlık bir stratejiye dayanır.
Hill, farklı rüya kuramlarının entegre edilerek kullanılabileceğini kabul eder ve üç aşamalı bir model öner r: buna göre, 1) rüyanın bir keşiş devresi vardır. Keşif sırasında rüyanın unsurlarına ilişkin çağrışımlar yapılır, hissedilenlerin anlaşılmasına girişilir. Bu grup, yanı rüya malzemesinin keşfedilmesi eğilimi "rüya deneyi" kuramları ve psikanaliz ku amı tarafından paylaşılmaktadır. 2) Rüyayla ilgili içgörü kazanılması, yani rüyanın anlaşılması aşaması. Bu aşama özellikle psikanalitik rüya kuramlarının çalışma alanına girmektedir. 3) Rüyanın bir eylem öngörmesi. Bu aşama, rüyanın taşıdığı mesaja dayalı değişikliklerin yapılmasını öngörür.

Bu grup, Johnson, Weiss, Cartwright ve Delaney gibi yazarları içermektedir. Hill'in önerdiği bu sınıflandırma, rüya kuramlarına ilişkin daha kapsamlı bir sınırlandırma içinde kullanılabilecektir (Hill, 43). Özellikle bu sonuncu unsur, yani "eylem unsuru", rüyanın, rüya görenin hayatında bir değişikliğe yol açmasının öngörülmesi açısından, bizi rüyanın işlevselliği konusuna getirir. Bununla bağlantılı olarak beliren ve bizi ilgilendiren bir diğer konu ise sanat yapıtının işlevselliği sorunudur. Burada şu görüşler dikkate alınmalıdır: sanat yapıtı rüya da olduğu gibi ruhsal bir çatışmanın daha kolay bir biçimde, sanal bir çözümünü, ya da, sanal çözüme giden yolda bir provayı mı ifade eder? Ya da sanat yapıtı gerçek bir eylem durumu olarak kabul edilebilir mi?

Konunun bu kısmı, sanat yapıtının yaratıcı için işlevi sorunsalıyla ilgilidir. Öteyandan, bir sanat yapıtının okuyucu-izleyici açısından işlevi nedir? Bir yapıtı okumak-izlemek ve ondan zevk almak, yaratım sürecinde sanatçı için olabildiği gibi, okuyucu-izleyici için de sorunların sanal bir biçimde çözülmesi anlamına gelir mi? "Sanal-yerine-geçen" okuyucu için de bir tür hazırlık sayılabilir mi? Özellikle "işlenmemiş duygular"ın egemen olduğu sanat-edebiyat türleri bu gruba girer. Buradan yola çıkarak, dengeli ve göreli olarak gelişkin yapıtların, hem üreticilerinin, hem de bu yapıtları izleyen-okuyanların ruhsal sorunlarına bir çözüm içermesi, nötralize edici ya da içinde tutucu bir etkisinin olması söz konusu olabilecektir.

Bir başka yazar olan Montague Ullman'ın yaklaşımı ise, grup ortamında, rüyayı görenden rüyayla ilgili çağrışım yapmasını istemekten çok, grup üyelerinden, sanki rüyayı kendileri görmüşler gibi, yorum yapmalarının istenmesi ilkesine dayanır. Daha sonra, rüyayı gören, bu yorumlar üzerine yorum yapacaktır. Bu tekniği, sanat-edebiyat eleştirisi kuramı açısından ele alırsak, bir yapıtın grup içinde tartışılması ve yazarın da bu toplantıya çağrılması durumuna benzetebiliriz. Daha geniş bir perspektiften bakıldığındaysa bir yapıtın anonim okuyucu kitlesi tarafından okunup anlamlandırılması, yazarın "rüyası"nın genel okuyucu tarafından yorumlanmasına benzetilecektir. Eleştirmenler bu okumaların temsilcileri olarak yorumlarını açığa vuran okuyuculardır. Söz konusu teknikte, rüyayı görenin rüya üzerinde nihai yorum hakkına sahip olduğu ve grup üyelerinin aşırı müdahalecilikten kaçınmaları gerektiği de anımsanmalıdır. Sonuçta bütün elemanların katıldığı bir tür orkestrasyon meydana gelir ki rüyanın nihai anlamı üzerinde karar verilmesi de bu şekilde gerçekleşir (Delaney, 5) Burada yaşanan şeyi, ruhsal ekonomiye ilişkin bir gerekliliğe, fazla enerji harcamadan başkasının geliştirdiği bir çözümden yararlanma durumuna bağlayabilir miyiz? Bu durumda, ideolojik yapıtlar, propaganda ve reklam gibi türler de bu hazırlık anlayışı çerçevesinde ortaya çıkmış sayılmalıdır. Eğer sanat yapıtları aracılığıyla bir etki oluşturulabiliyorsa, bu etki bazı yapıtların politik/ahlaki vs. nedenlerle yasaklanması olgusunu açıklamakta da kullanılabilir. N. Holland'ın, sanat yapıtının kalıcı bir etki bırakmayacağı yolundaki görüşü de bu kapsamda sorgulanmalıdır. Eğer rüya, eylem öngörüyorsa, mesajı yerine ulaşan bir yapıt da eylem öngörmez mi?

VII.
SELİM İLERİ'NİN *SOLMAZ HANIM, KİMSESİZ OKURLAR İÇİN* ADLI ROMANINDAKİ KARAKTERLERE İLİŞKİN BİR ÇÖZÜMLEME DENEMESİ*

Bu bölüm, Selim İleri'nin *Solmaz Hanım, Kimsesiz Okurlar İçin* adlı romanını psikanalitik eleştiri kuramları çerçevesinde ele almayı amaçlamaktadır. *Geçmiş Bir Daha Gelmeyecek Zamanlar* adlı ırmak romanın dördüncü kitabını oluşturan yapıt[1], okuyucuya, yazarın da dahil olduğu ve Cihangir-Taksim çevrelerinde yaşamış bir dizi gerçek ve kurgusal karakterin birbiriyle ilintili yaşamlarından kesitler sunar. Dünya ve ülke tarihinin önemli olay, akım ve kişileri, Cumhuriyetin ilk yıllarından günümüze dek uzanan bir zaman kesiti içinde, metnin ana karakterleriyle ilişkilendirilmekte, böylece anlatıya hem bir zaman çerçevesi, hem de dramatik bir boyut kazandırılmaktadır.

SHKOİ'in temel özelliklerinden biri, metnin dokusunu baştan başa saran "parçalanmışlık" durumu ve duygusudur. Söz konusu parçalanmışlık, iyi-kötü karşıtlığına oturan ve roman kişilerinin simetrik bir "ikizlik" ya da "birbirinin negatif çifti" olma

---

* *Folklor ve Edebiyat*, Cilt 8, Sayı 32, Yıl 2002.

1) *Solmaz Hanım, Kimsesiz Okurlar İçin*, bundan böyle SHKOİ olarak anılacaktır.

durumlarıyla belirlendiği bir anlatı tekniğine bağlanabilir. Daha derin bir çözümlemeyse, romanın iyi-kötü karşıtlığına dayalı bu ikili yapısının, aslında daha da yaygın bir parçalanma (fragmentation) durumunun yüzeyini oluşturduğunu gösterecektir. Karakterlerin birbirlerine dönüşebilirlik özelliği, iyi-kötü temeline dayalı ikizlik ilişkisini aşmakta, okuyucuyu, bütün ana karakterlerin ve yazarın özdeş oldukları çok parçalı, ama tek bir "benlik"e ulaştırmaktadır.

Yapıt genel olarak Solmaz Hanım'ı merkez alan bir anlatı eksenine sahiptir. Yazarın metne hem anlatıcı hem de bir roman karakteri olarak katılması, ve Solmaz Hanım'ın karakterindeki parçalanmanın yol açtığı alt-seslere ait alt-anlatılar, yapıta çok katmanlılık niteliği kazandırmaktadır. Solmaz Hanım'ın karakterindeki parçalanma, romanda bir laytmotif olarak karşımıza çıkan delilik ve alkolizm izlekleriyle de örtüşür. Alkolizm, Solmaz Hanım'ın yaşam çizgisini izlememizi sağlayan "ana eğretilemeyi" oluşturmakta, roman kişilerinin düşüş-yükseliş çizgilerini belirleyen simgesel neden-sonuç öğesi olarak, Selim İleri'nin toplumsal kurban niteliği vermek istediği karakterlerinin "şehadet"lerine giden yolu "yıkamaktadır".

Yazarın çocukluğunun bir bölümünün geçtiği Cihangir'den tanıdığı Solmaz Baylavtong, zengin ve soğuk yaradılışlı bir annenin, kumar düşkünü Celile Hanım ile, aklını Türkçülük ideolojisiyle bozmuş, aynı derecede soğuk bir babanın, Memduh Rıza Bey'in kızlarıdır. Çocukluğundan itibaren psikolojik sorunlar yaşadığı anlaşılan Solmaz, gençlik döneminin sonlarına doğru Cihangir'de küçük bir apartman dairesinde yalnız ve alçakgönüllü bir hayat sürmek zorunda kalmıştır. Yaşlı eşcinsel yazar Cemil Şevket Bey dışında hemen hiç kimseye yakınlık duymayan, bu yönüyle keskin dilli, soğuk ve evde kalmış bir kız kim-

liği sergileyen Solmaz Baylavtong, içdünyası bir yandan romantik hayaller, bir yandan da çocukluk yıllarını yansıtan kâbuslarla dolu hüzünlü bir karakterdir. Erken bir yaştan itibaren alkolle avunmaya başlayan Solmaz'ın diğer kaçış yolu, fantezileri ve kitaplarıdır. Cemil Şevket Bey'in ölümünden sonra alkolizme giden yolda daha da ilerleyen "yaşlı kız", yeraltı eşcinseller dünyasına girerek burada tanıdığı Bahadır adlı gençle arkadaş olur. Söz konusu yakınlaşma, yıpratıcı hayatlar süren bu iki karakterin birbirlerini kaybetmeleri ve yaşama gücü biten Solmaz'ın ölümüyle sona erer.

Solmaz'ın ölümü ülkedeki önemli sosyal ve ekonomik değişikliklerle de vurgulanmakta ve ağırlaştırılmaktadır. Bu anlamda, 12 Eylül askeri darbesi Cemil Şevket Bey'in ölümünü haber verirken, 12 Eylül dönemi Solmaz-Bahadır ilişkisinin içinde yaşandığı atmosferi simgeler. Solmaz'ın ölümü ise, Özal ailesinin yükselişiyle simgelenmekte, faşizme ve Amerikanizme yönelik göndermeler, bu ölüm ve kayıplara toplumsal bir yas niteliği vermektedir.

İyi-Anne ve Kötü-Anne Temalarının SHKOİ'deki Gelişimi

SHKOİ'in temel izleklerinden delilik teması, küçük Solmaz'ın oyuncak bebeğini "makasladığı" sahnede ortaya çıkar. Solmaz, kendisini bırakıp Tokatlıyan Oteli'ndeki baloya giden annesinin ve odasına kapanıp tarih okuyup-yazan babasının yokluğunu, oyuncak bebeğiyle kurduğu ilişki üzerinden aşmaya çalışmaktadır. Ancak, bebeğine karşı iyi bir anne rolünü üstlenmeye çalıştığı bu girişim, kişiliğindeki ilk bölünmenin ortaya çıkmasıyla yarıda kalacaktır. Postmodern anlatılarda sık sık rast-

lanan "ayna" ve "ikiz" temaları da bu sahnede belirmekte, romanın sonuna kadar bölünmüş kişilikleri kurmaya ve yansıtmaya yönelik araçlar olarak kullanılmaktadır.

Solmaz'ın şefkat gösterisi aynada gördüğü bir başka kız çocuğunun, ikizinin yine kendi kafasında yansıyan sesiyle engellenecektir

> "...aynadan bakan kız çocuğu Solmaz'a küçük kız çocuklarının bebek doğuramayacaklarını fısıldadı ... fısıldamıyor da, fısıldarmışçasına, öyle bir ifadeyle bakıyor aynadaki kız çocuğu." (s. 24)

Solmaz'ın ruhsal dünyasındaki bu bölünme, kendi kendine annelik etme çabasının başarısızlığa uğradığını, bebeğin sağladığı avunmanın iç dünyasındaki gerginliği yatıştırmaya yetmediğini gösterir. Aynadaki karakterin şeytani bir kötücüllükle bebeğinden uzaklaştırdığı küçük kız, öfkesini ikizine ve taşbebeğe yöneltir.

> "Solmaz Hanım ayna karşısından kalkıyor. Aynadaki yansıda hâlâ küçük, umarsız, çirkin Solmaz. Solmaz Hanım süpürge saçlı, mor dudaklı, yansı kız çocuğuna doğru yürüyor, boşuna pişmanlık. Yansı kızın sesini işitmedi bile." (s. 25)

Hızla yer değiştiren ve kah kurban, kah işkenceci niteliği kazanan ikiz kızlar, kötü yürekli anne Celile Hanım'la giriştikleri güzellik yarışında mutlak bir yenilgiye uğramış, kendi iyi ve kötü benliklerinin yanı sıra, içselleştirdikleri kötü ve iyi anne figürleri arasında uçan bir duygu salıncağında savrulmaktadırlar

> "...büyük dikiş makası nerde? Kim sakladı onu?... Ay-

nadaki ikiz yansı kız, elinde iskambil kâğıtları, Celile Hanım'ın odaya girdiğini gördü. Aynadaki kız derhal kayboluyor. Celile Hanım, iskambil kâğıtlarını fırlatarak diyor ki 'bu kepazeliği yaparken hiç üzülmedin mi?' 'üzülmedim.'" (s. 26)

Solmaz'ın ünlü ruh hekimi Mazhar Hasan'a götürülmesiyle son bulan bu bölüm, çocuk kişiliğinin gelişimindeki aşamalara ve bu sırada yaşanan sorunlara ilişkin göndermelerle doludur[2].

2) SHKOl'e yönelik çözümlemeler genel olarak "nesne ilişkileri kuramı" ekolünün ilkeleri ve bulguları çerçevesinde gerçekleştirilmiştir. Söz konusu ilke ve bulguları kısaca ele almak, mevcut çözümlemenin anlaşılması için yararlı olacaktır. Freud'dan sonra, İngiltere'de Melanie Klein'ın çalışmalarına dayalı olarak geliştirilen, günümüzde ise özellikle ABD'de bir kaç ekol halinde devam ettirilen "nesne ilişkileri kuramı", insanın ruhsal dünyasına, özellikle oidipal dönem öncesine ve bu dönemde ortaya çıkan sorunlara ışık tutmaktadır.
Nesne ilişkileri kuramına göre, bir çocuğun gelişiminin ilk üç yılı içinde benliğin temel unsurları oluşmakta, bu unsurlarsa çocuğun kendisini ve çevresindeki en yakın bir kaç kişiyi temsil eden figürlerden meydana gelmektedir. Bu çerçevede, "benlik", kişinin beden ve zihnini, "benlik-nesnesi" ise çevredeki diğer önemli kişi ve şeyleri ifade etmektedir.
Kernberg'e göre içselleştirilmiş nesne ilişkileri, egonun hiyerarşik bir biçimde düzenlenmiş yapısal alt birimlerini oluşturur. Dorpat'a göre nesne ilişkileriyle ilgili çatışmalarda, kişi, çatışmanın kendi istekleriyle –içine almış olduğu– bir başka kişinin değer ve yasaklarını temsil eden unsurlar arasında meydana geldiğini hisseder.
Jacobson, Kernberg, Mahler gibi yazarlara göre, bir bebeğin egosunun erken dönem görevlerinden biri, kendisini başkalarından ayırmayı başarmaktır. Bu süreç içinde benlik ve dış dünyaya ait nesne temsilleri entegre olmadan gelişir. Doğuştan gelen otonom algılama yeteneğinin etkisiyle oluşan hafıza izleri "iyi" (zevkli) ve "kötü" (acılı) deneyimlerin birikimiyle oluşur. Önceleri "ben" ve "ben-olmayan"a atfedilmeyen iyi ve kötü izlenimler, zamanla, bu kavramları temsil eden imgeler çerçevesinde, iki kutuplu bir biçimde sıralanır. Bu aşamada, iyi ve kötü çocukla, iyi ve kötü anne figürlerinin birbirinden ayrı kaldığına inanılmaktadır.
Egonun ikinci görevi, bu farklı unsurları bir araya getirerek, bütünlüğü olan imgeler oluşturmaktır. İyi ve kötü benlik imgelerini, bunun yanı sıra, benlik-nesnelerine ilişkin iyi ve kötü imgeleri bir araya getirmeye yönelik bu birleştirme çabası, nesne ilişkilerine ilişkin sorunların ortaya çıktığı aşama olarak tanımlanmaktadır. Bunun nedeni ise, yoğun saldırganlık duygulanıyla yüklü benlik-nesnelerinin, iyi benlik-nesneleriyle bir araya gelmeleri halinde, iyi benlik-nesnelerinin tahrip olacağına ilişkin bir korkudur.
Normal koşullarda iyi ve kötü imgelerin entegrasyonu 6. ay civarında başlamakta ve genellikle 36. ay civarında tamamlanmaktadır. Bu durumda, çocuğun zihninde, iyi ve kötü duyguların aynı kişide ve aynı benlikte toplanabileceğine ilişkin bir uzlaşma ortaya çıkacaktır.

Celile Hanım'la Solmaz arasındaki ilişkide, "iyianne-iyiçocuk", "kötüanne-kötüçocuk" dinamiklerinin nasıl geliştiğini görmek ilgi çekici olacaktır. Zengin ve soğuk bir kadın olan Celile Hanım, Solmaz'ın her bakımdan zıddını oluşturmaktadır. O ne kadar şık, bakımlı ve güzelse, Solmaz da o kadar bakımsız, sakil ve çirkindir. Celile Hanım kızını hem güzellikten, hem de yaşamın maddi tatminlerinden uzak tutmakla kalmamış, onu manen de aç bırakarak sakatlamıştır. Solmaz'ın dişilik kimliğini bile yeterince devralamadığı bu annenin kötücüllüğü, belirli bir nedene bağlanmaz. Celile Hanım'ın, Solmaz'a yönelik olarak, olsa olsa eşiyle ilişkisinde yaşadığı hayal kırıklığına (s. 157) bağlanabi-

---

Yukarıdaki açıklamalar daha somut örneklerle şu şekilde ifade edilebilir: çocuğun, özellikle annesiyle olan ilişkisinde, beslenme, tuvalet ihtiyacını görme vetemizlenme, anneyle bir arada olma gibi ihtiyaçlarının karşılanmasında ortaya çıkan ve aslında kaçınılmaz olan aksaklıklar, kendisini ve annesini o zamana kadar bir bütün olarak algılayan çocuğun zihninde, anne ile kendisinin farklı olduklan izlenimini uyandırmakta, hem annenin hem de kendisinin –ihtiyaçlarının tatmin edilip edilmemesine bağlı olarak– "iyi" ve "kötü" olmak üzere ikili kımlıkler bıçiminde temsil edildiği bir başka dönemin başlamasına neden olmaktadır.

Bu dönemde çocuğun zihni, karnı doymuş, altı temiz, canı acımayan ve anne tarafından tutulan "ıyı" çocukla, bu ihtiyaçları karşılayan "iyı" anne figürlerini, bunlann yanı sıra, çocuğun ihtiyaçlarını yeterince ya da zamanında karşılayamayan "kötü" anne ve ihtiyaçları karşılanmadığı ıçın ağlayan, kızgın, "kötü" çocuk figürlerini içermektedır. Bu aşamada, iyi ve kötü çocukla, iyi ve kötü anne figürleri birbirinden ayrı olarak algılanmakta, iyı figürlerin zarar görmesinden endişe edildiği için, iki grup arasında bağlantı kurulmasından kaçınılmaktadır. Söz konusu dönem, çocuğun annesinin yokluğuna ve ihtiyaçlannın tatmininde ki gecikmelere göreli olarak daha fazla tahammül edebildiği bir aşamaya evrilmekte, bu aşama "benlik-nesnesının süreklilığı" ve "kalıcılığı" olarak adlandırılan ve çocuğun anneyi zihninde canlandırarak yokluğuna katlanabildiği bir psıkolojik gelişimi ifade etmektedir. Çocuğun bu dönemlerin sonunda ulaşması beklenen aşama, iyi ve kötü benliğiyle, iyi ve kötü anne figürlerini bir araya getirebılmesi, bu bır araya gelmenin ıyı tarafın tahribiyle sonuçlanmayacağını anlamasıdır. Bu durumda, çocuk daha uzun müddetlerle kendi başına kalabilecek, ihtiyaç tatmınını belirli ölçülerde geciktirebilecektir.

Söz konusu aşamaların uygun bır biçimde başanlamaması durumunda ise, "iyi kötü karşıtlığı" temeline dayanan bir "parçalanmışlık" hali kişiliğe egemen olmaktadır (Kernberg, ***Object-Relations Theory***, 19-85).

SHKOl'ı anlama çabalarına genel çerçevesini "nesne ilışkılen" kuramı vermekle birlikte, bu ekole yakın ancak bagımsız bır başka yazarın, Masterson'un görüşlerı, romanın karakterlerini anlamamız açısından daha spesifik ve işlevseldir.

lecek olan reddedici tutumu, onun adeta doğaüstü kötülükle ya da nedensiz kötülükle ilişkilendirilmesine yol açar.

Solmaz Hanım'ın, annesi Celile Hanım'la problemli ilişkisi, romanda hem anne-kızın yaşamlarından yukanda örneklendirilen türden kesitler aracılığıyla[3], hem de peri masallarındaki "kötü anne" figürüne yapılan göndermelerle yansıtılır. "Karlar Kraliçesi"nin üşütücü anneliği, ya da "Küçük Kibritçi Kız"ı donduran soğuk, bu anne figürünün kötücüllüğünü ve çocuklarının yaşamındaki yıkıcı etkisini simgelemektedir. Bir yanıyla reddeden ve yoksun bırakan bu annenin, kurban-çocuğunun kendisinden uzaklaşmasına

3) Masterson'a göre, anne ile çocuk arasındaki ilişkinin taşıdığı patolojik özellikler, çocuğun bağımsız bir benlik olarak gelişmesini engeller, gerçek benliğin yerini yazarın "sahte benlik" olarak adlandırdığı hastalıklı bir oluşum alır. Anneden ayrılamayan ve böyle bir ayrılığın benliğin toptan yok olmasıyla sonuçlanacağından korkan çocuk, sahte kimliğin emrindeki ilkel savunma mekanizmalarını kullanarak ayakta kalmaya çalışır. Bu mekanizmalar "inkar", "yapışma", "kaçınma", "uzaklaşma", "yansıtma" ve "eyleme vurma" olarak sıralanabilir. "Anneyle yeniden bir araya gelme fantezisi" olarak nitelendirilebilecek bir başka mekanizma da bu karakterin temel özelliklerinden birini oluşturur.
Masterson, söz konusu savunma mekanizmalarının, gerçek benliğin aktive olmasına yol açabilecek ve böylece, kişiliğin üstesinden gelemeyeceği büyük gerilimlerle karşılaşması sonucunu verebilecek "gerçek ayrılma" ya da "yakınlaşma" durumlarında, özellikle işlevsel hale geldiğini, bu savunma mekanizmalarının erken çocukluk döneminde içselleştirilmiş olan sabit nesne imgeleri üzerinden yürütüldüğünü savunmaktadır.
Genellikle "sınırkişilik" olarak adlandırılan bu tür kişilikler, gerçek hayatta "uzak durma" ya da "yapışma" olarak nitelendirilebilecek davranış izlekleri geliştirirler. Anneden tam olarak ayrılamamış olan çocuk, tatsız yaşam olgularını hayatın gerçekleri olarak değil, annenin yol açtığı durumlar olarak algılar. Annenin bu tür davranışları ise, çocuğun kendi yetersizliklerinin yol açtığı tepkiler olarak görülür. Bir kısır döngü oluşturan bu durum, çocuklukta kurulan psikolojik izleğin yetişkinlikte de sürdürülmesi ve kişinin problemlerinin gerçek neden ve sonuçlarını anlayamayarak, içsel sorunlarını çevreye yansıtmasına neden olur.
Sınırkişiliklerde sık sık rastlanan ve "eyleme vurma" olarak adlandırılan davranışlar, anne-çocuk ilişkisinde yaşanmış sorunları çağrıştıran durumların tetiklediği ve kişinin kendisine zarar veren faaliyetlere girişerek bu duygulardan kurtulmaya çalıştığı eylemleri ifade eder. Terkedilme depresyonundan kaçan kişinin "eyleme vurması", yalnız başka kişilerle kurulan sağlıksız ilişkilerde değil, alkolizm ya da uyuşturucu kullanımı gibi öz-yıkıcı davranışlarda da ortaya çıkar. "Acıdan kaçınma refleksi" bu anlamda, "terkedilme depresyonu"nun yol açacağı duygulardan uzak durmakta kullanılır. Özellikle uyuşturucu madde kullanımı bu kapsam içinde değerlendirilmelidir.

izin vermemesi de ayrıca ilgi çekicidir. Gerçekten de, gidecek başka yeri olmayan küçük kız kibritlerini satıp kötü muamele gördüğü evine geri dönmek durumundadır, onu bu zorunluluktan ancak ölüm kurtarabilecektir. Gerda sevgili arkadaşı Kay'ı kurtarmak için Karlar Kraliçesi'nin buzdan sarayına ulaşmak zorundadır. Külkedisi'nin saraydaki balodan apar topar ayrılıp üvey annesinin evine dönmesi gerekmektedir. Ve nihayet, Pamuk Prenses, cadı üvey annesinin zehirli elmayı vermek için kendisini bulmasını engelleyemeyecektir. Bu ürkütücü anne figürlerinin kızlarını rahat bırakmaları için onu öldürmeleri gerekmektedir. Belki ancak o zaman, anne ile kızın arasındaki nefret bağı gevşeyebilecektir. Sol-

---

Bu çerçevede etken olan "parçalara ayırma" ya da "bölme" mekanizması, iyi-kötü anne ve çocuk imgelerinin çocuğun zihninde birbirinden ayrı tutulmasının, kişinin "iyi benlik"inin pasif, yapışmacı, çocuksu davranışlarla, "kötü benlik"nin ise kişiliğin büyümek isteyen aktif ve bağımsız yönüyle ilişkilendirilmesinin bir sonucudur. "İyi anne", iyi benliğin davranışlarını onaylamakta, "kötü anne", kötü benliğin bağımsızlaşma girişimleri karşısında ortaya çıkmaktadır. Çocuğu kontrol altına almaya yönelik "ödüllendirme" ve "uzaklaşma" biçimindeki ikili manipülasyon yöntemi yetişkinlikte de geçerli olmakta, kişinin kendini gerçekleştirme ve bağımsızlık özlemi, kötü anne figürünün terk etme tehdidi yüzünden bir tarafa bırakılmaktadır.

Bu çerçevede önem kazanan bir başka savunma mekanizması olan "yapışma" davranışı, "sınırkişilik"lerin temelini oluşturan ve Masterson'un "sönük sahte benlik" diye adlandırdığı yapıya yüzeysel bir iyilik duygusu vererek, kişiyi bağımsızlaşma girişimlerinin yolaçacağı krizden korumaya yarar. Bu kimliğin "sönük"lüğü zayıflığından ve güvensizliğinden, "sahte"liği ise bir fanteziye dayanmasından kaynaklanır. Buna göre, kişi, bağımsızlığa yönelik davranışlarda bulunmadığı, tam tersine "yapışma" özellikleri sergilediği müddetçe dışarıdan destek göreceğine inanır. Bu destek beklentisi bazen hiç de destekleyici olmayan kişilere de yansıtılabilmektedir.

Bu kişilerin kendilerine yönelik asıl duygulan ise, kötü, çirkin, çaresiz, uyumsuz ve boş insanlar olduklan yolundadır. Çünkü asıl benliklerini ifade edememekte, buna karşılık, duygusal anlamda bağımlı olduklan kişilere itaat ettikleri ve yapıştıklan ölçüde sevildiklerini hissetmektedirler. "Sönük sahte benlik" için kendisini iyi hissetmenin yolu "seviliyor olmak"tan geçer. Bu ihtiyaç, anneyle yeniden bir araya gelindiğine ilişkin bir fantezi çerçevesinde işlevsellik kazanmaktadır. Gerçek hayat olaylarının inkarına dayalı olan bu sistem kişinin kendisine ve çevresine ilişkin gerçekçi olmayan algılarından yola çıkar (Masterson, *The Search for the Real Self*, 76-81).

Solmaz Hanım, yaşam öyküsünün de örneklediği, gibi bu tür bir "sınırkişilik" özelliği taşımakta, ayrıca bu özellikleri arkadaşı ve "ikizi" Bahadır'la paylaşmaktadır.

maz Hanım'la Celile Hanım arasındaki ilişki dinamikleri de benzer özellikler taşır. Kızını manen reddeden ve maddeten de kendisinden uzak tutan Celile Hanım, Solmaz'ın zihninde yaşar, öldükten sonra bile kızının hayatını zehirlemeyi sürdürür[4].

Öldürücü bir anneyle, ondan ayrılmayı göze alamayan kızı arasındaki ilişki dinamiğinde, Solmaz'ın rolü genel olarak acı çe-

4) Masterson'un "Pamuk Prenses" ve "Külkedisi" masallarının "sınırkişilik" durumlarında oynadığı role ve bu kişiliklerin söz konusu masallara duyduğu "ilgiye" yönelik incelemesi, Solmaz Hanım'ın annesiyle ilişkisine de ışık tutacak niteliktedir. Masterson, sözünü ettiği masallarda, terkedilme depresyonundan kurtulmak için sahte bir benlik geliştirmekle, gerçek benliğini ifade etmek arasında kalan bir kızın ele alındığını savunmaktadır. Masallarda bir iyi, bir de kötü anne figürü yer almakta, ölmüş bulunan iyi annenin hatırası muhafaza edilmekte, bu anne figürü, küçük kızı tehdit eden ya da sevgi ve ilgiden yoksun bırakan "üvey anne" figüründen ayrı tutulmaktadır. Bu masallarda, baba figürü geri planda olup, çocuğu annenin etkisinden kurtarıp dış dünyaya açma işlevini yerine getirememektedir. Celile Hanım'ın Solmaz'a yönelik düşmanca davranışı onu masalların üvey annesi rolüne oturturken, Memduh Rıza Bey'in kendi odasına kapanmışlığı ve Pan-Türk dünyasına yaptığı zihinsel yolculuk, masallardaki babanın seyahatte olması durumuyla özdeş sayılabilir.

Söz konusu masallardaki üvey anne figürü kibirli, hırçın, benmerkezli, narsistik, nefret uyandırıcı ve kıskanç bir karakterdir. Pamuk Prenses'teki üvey anne katil niteliği de taşırken, Külkedisi'ndeki üvey annenin kendisinin psikolojik devamı niteliğinde öz kızları da vardır. Pamuk Prenses'teki üvey anne, genç kızın güzelliğine, yani gerçek benliğinin ortaya çıkmasına katlanamazken, Külkedisi'ndeki üvey anne, genç kızı yaşamın tatmin edici ve güzel taraflarından yoksun tutmaya çalışır. Hizmetçilik yapması beklenen Külkedisi paçavralar içindedir. Bu durum genç kızın güzelliğini sabote etmekte, böylece üvey annenin öfkesini ve kendi terkedilme kompleksini yatıştırmaya yaramaktadır. Solmaz'ın adada okul önlüğüne mahkum edilmesi, annesinden ayrı yaşayan babasıyla ilgilenmesinin, yani sembolik olarak anne egemenliğinden çıkma talebinin bir cezası olarak verilmiştir. Bu anlamda, siyah okul önlüğü Külkedisi'nin paçavralarıyla özdeş kabul edilebilir.

Masterson, bazı hastaların annelerini memnun etmenin tek yolunun kendilerini öldürmekten geçtiğini hissettiklerini kaydetmektedir. Kötü kalpli kraliçeyi memnun bırakacak böyle bir çözümün Celile Hanım'ı da sevindireceği kuşkusuz görünmektedir. Solmaz'ın oyuncak bebeği makaslaması sahnesinde kendi kendisine yönelik büyük bir şiddet gösterisi olduğu unutulmamalıdır. Kişiliklerin birbirinden ayrışamadığı bu ilişki yumağında, Solmaz, sevilmeyen kendisini, aynı zamanda da kötü ikizini ve onun temsil ettiği kötü anneyi öldürmekte dir.

Masallardaki üvey anneyle yaşanan sorunlu ilişkinin örneklediği sürecin aşamaları şöyle özetlenebilir: Terkedilme korkusu, bu korkuya karşı geliştirilen bölme-parçalama ve inkar savunmaları, kızgınlığın "üvey anne figürü" üzerinde yoğunlaştırılması ve kurtarılma fantezisi. Masterson'a göre, terkedilme depresyonu, çocukta, anneden gelen desteğin kesilmesi halinde yok olacağına ilişkin bir kaygı olarak, çok erken bir çağda ortaya çıkar.

ken çocuk figürünün sınırları içinde kalır. Bu durumun iki istisnası, Solmaz'ın oyuncak bebeğini, yani kendi ikizini öldürmeye çalıştığı ve iyi annelikle kötü annelik arasında savrulduğu kişilik bölünmesi sahnesiyle ve, daha sonra, Bahadır'la olan ilişkisinde oynamaya çalıştığı iyi annelik rolüyle sınırlıdır. Bu ilişkide, Solmaz, kendi çocuk benliğini aşarak bir başka çocuk benliğe annelik etmeye çalışacaktır.

Solmaz'ın annelik niteliği ve bu anneliğin "aykırılığı", Bahadır'ı ararken gittiği travesti kulübünde karşılaştığı "Nalan"la yaptığı konuşma sırasında ortaya çıkar. Önce kadınlığı kuşkuyla karşılanan ve içeriye sokulup sokulmaması bile tartışılan Solmaz, kadınların (annelerin) hem istenmediği, hem de paradoksal bir biçimde arzu edildiği bu mekânda, gösterişli bir travesti olan Nalan'la karşılaşır. Karanlıkta tavuskuşları gibi parlayan bu erkek-kadınlar dünyası içkiyle yıkanmaktadır, nitekim Solmaz da votka siparişini vermekte hiç gecikmeyecektir. Nalan, bu sırada gelir ve kendisine bir şey ısmarlanmasını ister –sembolik bir biçimde beslenme isteğini dile getirir–, daha sonra içkileri ısmarlama işini üstlenmeyi teklif eden –beslenme umudunu kay-

---

Ailenin ve bazen fiziksel sağlık koşullarının belirlediği bir psikolojik çevrenin ürünü olan bu kaygı, yetişkinlik döneminde uğranılan kayıp ve ayrılmaların, ya da kişinin bağımsızlık yolunda atabileceği adımların tetikleyeceği, tekrarlanır bir süreci ifade eder. Gerçek benliğin aktive olmasına yol açabilecek böyle bir durumun ortaya çıkması halinde, sahte benliğin savunmaları yetersiz kalmakta, büyük bir depresyon ortaya çıkmaktadır. Bu durum, özellikle sorunun ilk ortaya çıktığı zamankine benzer olaylarla karşılaşıldığında tekrar tekrar yaşanacaktır (Masterson, 81-83).

Bu kriz karşısında geliştirilen savunmalar, duyulan acıyı uyuşturmayı hedefleyen alkol ve uyuşturucu kullanımı, cinsel hayatta başıboşluk, otoriteyle çatışma, okulu bırakma gibi gençlik döneminde başlayan ve Bahadır'ın durumunun örneklediği "eyleme vurma"larda, bunun dışında, özellikle ortayaş civarında, artık hayal ve fantezilerle avunamamaktan kaynaklanan ve Solmaz'ın durumunun örneklediği cinsten krizlerde belirginlik kazanmaktadır.

Normal hayat olaylarını karşılamakta güçlük çeken kişi, "bağlanma-yapışma" ilişkisi içinde olduğu kişiyi kaybettiği zaman çok ciddi bir krize sürüklenmektedir. Bu anlamda, Bahadır'la kurduğu özdeşleşim ilişkisinde hem bağımlılığı hem de "kurtarılma fantezisi"ni yaşayan Solmaz, ilişkinin sona ermesiyle birlikte yaşama gücünü de kaybeder.

bedip besleyen olmaya zorlanan– travesti, Solmaz'ın "evladını mı aradığını" (s. 299) bilmek istemektedir. Anne hasreti içinde görünen Nalan'ın, duygularının çok karışık olduğu ise, kısa süre içinde anlaşılacaktır. Solmaz'ı lezbiyenlikle ve kendisine sarkıntılık etmekle suçlayan travestinin bilinçaltındaki annenin, dişilik niteliği sınırlı, ensest duyguları esinleyen, baskıcı, ezici bir karakter olduğu görülecektir: "Polis anne. Bütün anneler polistir" (s. 300). "Lezbiyen-polis" annenin "kız-oğlu" kendisinin negatif kopyasından başka bir şey değildir gerçekte!

Solmaz'ın yolu, bir süre sonra, ilginç bir biçimde "Ajda" adını taşıyan bir başka travestiyle kesişir. Bahadır'ın eski sevgililerinden Ajda, cinsiyet değiştirme ameliyatının yanı sıra, başka estetik ameliyatların, hormon tedavisinin ve makyajın yarattığı bir mucize gibidir. Nalan'ın daha önceden "muşmula" diye anmış olduğu bu kişilik, romanın temel izleklerinden biriyle, tersiyle ifade etme tekniğiyle oluşturulmuştur. Ancak aslında geri dönüşlü olduğu anlaşılan bu ayna görüntülerinin gizlemediği şey, romandaki bütün karakterlerin özlemini çektiği anne figürünün yokluğu, ya da, paradoksal bir biçimde, zehirli varlığıdır! Nitekim, "anneniz Ayaspaşa'da mı otururdu?" (s.306) sorusu, Solmaz'ın zihninde Ajda'yla ortak bir kaderi paylaştıklarına, giderek özdeş olduklarına ilişkin bir inancı dile getirmektedir.

Solmaz Hanım'ın Bahadır'la ilişkisini bu bölünmüş benliğin kendi parçaları arasındaki bir yakınlaşma çabası olarak görmek, bu bakımdan, hatalı olmayacaktır. Solmaz, Bahadır'da bütün ömrü boyunca aradığı yakınlık duygusunu bulduğunu hisseder: "nihayet gözlerine bakabildim, şefkat görüyordum, anne-babamdan görmediğim şefkati" (s. 319). Bu yakınlık kısa süre içinde bir özdeşleşime dönüşecektir: "evet, ben de 23 yaşındayım" (s. 319).

Bahadır'ın yaşamının, yakından incelendiğinde, Solmaz'ınkiyle çarpıcı benzerlikler gösterdiği görülür. Genç adamın "düşüşü" tarih öğretmeninden yediği bir tokatla (s. 320) başlamış-

tır, Solmaz'ın nihai düşüşünün de, "tarih meraklısı" babasının onu reddetmesiyle ivme kazanmış olması bu çerçevede anlam kazanır[5]. Bahadır'ın Solmaz'a ait geceliği giydiği sahne ise iki karakterin ve iki cinsiyetin birbirine karıştığı, aynılaştığı bir ilişkinin ipuçlarını vermektedir. Aslında her iki karakter de temelini cinsellik öncesi döneme ait yakınlık ihtiyaçlarından alan, sonradan cinselleşmiş yönsemeler içindedir. Bu, insanın başka insanlara yakın olmaya, bebeğin annesine yakın olmaya yönelik ihtiyacına benzer bir yakınlık ihtiyacıdır. Aynı nedenle, Solmaz cin-

5) "Kendilik psikolojisi" ekolüne bağlı yazarlarca kabul edildiği gibi, baba figürü çocuğun gelişiminde önemli bir rol oynamakta, özellikle anneyle ilişkilerin sorunlu olduğu zamanlarda devreye girip çocuğa destek sağlayarak/sağlamayarak, hayatının gelecekte alacağı yönü belirlemekte etkili olmaktadır.
Annesinin reddettiği ya da aşın yakınlığıyla bunalttığı çocuk, babayı bir kurtarıcı olarak algılama eğilimindedir. Ancak, bu kurtarıcılık rolü, bütün babaların üstlendiği ya da başardıklan bir görev değildir. Peri masallarındaki babanın genellikle seyahatte ya da etkisiz bir figür olarak çizilmesi "sınırkişilik" ve narsistik kişiliklerin hayatlarında babalarının oynadığı rolun sınırlı ve bazen de olumsuz bir nitelik taşıması dolayısıyladır (Kohut, ***Kendiliğin Yeniden Yapılandırılması***, 140-176)
SHKO'de Memduh Rıza Bey, hayatı değil ölümü seçen, kendisini Türk tarihini araştırmaya ve yazmaya vermiş hastalıklı bir karakter olarak çizilir. Solmaz'ın babasıyla ilişki kurma çabası annesi tarafından cezalandırıldığı gibi –Solmaz yaz boyu siyah önlüğüyle dolaşmaya mahkum edilir–, babasından da herhangi bir yakınlık göremez. Hatta babasının soyadını almakta güçlük çekmiş, hemen hemen babasız bir çocuk durumuna düşmüştür. Traji-komik bir öykü olarak okunabilen soyadı epizodu, Solmaz'ın askere çağırılması, yani annesinin reddi ve babasının ilgilenmemesi yüzünden cinsiyetinin bile belirsiz kaldığına ilişkin imalar, baba-kız ilişkisinin ne kadar yetersiz olduğunu göstermektedir:

> "Dava sırasında Solmaz Baylavtong bir de babasız kalakalmış. Çünkü kendi kütüğünde babasının adı yokmuş. Bir Memduh Rıza Baylavtong söz konusuymuş ama, bu kez de, kütükteki Solmaz Baylavtong'u Memduh Rıza Baylavtong'un nüfusuna almadığı, Solmaz Hanım'ın evlilik dışı doğduğu gibi bir sorunla karşılaşılıyormuş." (s. 51)

Nitekim, Solmaz'ın çöküşünü hızlandıran etken babasıyla yaptığı son görüşmede onun tarafından reddedilmiş olmasıdır: "sen de benden hiçbir şey anlama, dın. Git! Bir daha da gelme!" (s. 279). Solmaz Hanım bu muameleye paranoid bir endişe duygusuyla karşılık verir, içdünyasındaki bunalımı bastırmak üzere ironik bir biçimde "Huzur" adını taşıyan bir meyhaneye girer. Fonda ışıtılen ve Amerika'ya hayranlık ifade eden bir şarkı, bu yıkım sahnesini daha da vurgulamakta, Solmaz'ın kişisel felaketine toplumsal bir boyut kazandırmaktadır. (s. 283-4)

sel olan ve olmayan aşklar arasında bir ayırım yapmaz, aslında cinsellik öncesinin aşk nesnesini aramaktadır:" ben aşkı bulmaya gidiyorum, bu ister evlat aşkı, kardeşlik aşkı olsun" (s. 326). Solmaz'ın Bahadır'a yönelik tutkusunda anne-baba özlemi öylesine yoğundur ki ayrılma tehdidi başgösterdiğinde büyük bir ruhsal yıkımın yaklaştığını hisseder: "anne özlemi, baba özlemi tam o sırada yerle bir etti" (s. 332).

Aslında Solmaz, Bahadır'da ikizini bulmuştur: "o sokak çocuğuysa, ben de sokakların kimsesiz bir evladı değil miyim?" (s. 332). Ömür boyu aranmış ve aynada beliren cadı kızın (s. 322) temsil ettiği "kötü ikiz"inin tersine, Solmaz'ın "iyi ikiz"ini oluşturan Bahadır, yaş ve cinsiyet açılarından yaşlı kızın simetrik çifti niteliğini taşımaktadır. Gerçekten de, "ikiz" ya da "çift" karakterler genellikle birbirlerine düşman nitelikler taşısalar da, aynı zamanda Bahadır'ın temsil ettiği özlenen kardeş-niteliklerini de yapılarında barındırmaktadırlar. Ancak bu "iyi ikizler" birbirlerini özgürleştirmeyi, ya da kurtarmayı başaramazlar, nitekim, her iki alt-kimlik de aynı "yazgı"yı, alkolizmi paylaşacaktır: "ikinci çaylarımıza azıcık kanyak ilave ettik. Böylece geriye kalan yıllarımda ve onun önündeki uzun yıllarda, ikimizi de avutacak şeytanımıza kavuştuk" (s. 330). Bu da onları nihai olarak "kaybedilmiş iyi anne" figürüyle, Selim İleri'nin dünyasında ise aşağıda ele alacağımız Cahide Sonku'yla birleştirir[6].

Solmaz Hanım'ın Bahadır açısından neyi ve kimi temsil etti-

6) Romana damgasını vuran ikiz teması, ikizlerin ayrılığı ve birbirlerine göre zıt kutuplar oluşturmaları, aralarındaki ilişkinin dinamikleri ve ikizler arasındaki yer değiştirilebilirlik özellikleri, bu konudaki psikanalitik yazıların ışığı altında incelenerek anlaşılabilecektir.
İkiz temasının anlaşılması, bu çerçevede, Solmaz Hanım'ın yanı sıra diğer önemli roman karakterlerinin, bu arada yazarın ruhsal dünyasının anlaşılmasına da yarayacaktır.
Otto Rank'ın Freud'a yaptığı bir göndermeye göre, özsevginin ölüm temasıyla olan bağlantısı ve bu temanın "narkissos" mitindeki yansıması, her iki figürün özdeş olmalarından kaynaklanır ve kökenini en derin anlamıyla anneyle olan ilişkide bulur. "İkiz benlik"e yönelik korku ve nefret, bu benliğe yönelik narsistik aşkla ve bu aşka gösterilen dirençle ilgilidir. Bu anlamda paranoya ve eşcin-

ğine bakmak da ilginç olacaktır. Bahadır'ın arkadaşlarıyla buluştukları bir sahnede Solmaz eve gönderilir. Ayrılma sırasında öpüşürler: "sarıldı dudaklarımdan öptü! Dudaklarımdan öpüşünü, bu ilk buseyi görebiliyordum" (s. 333). Bu öpüşme, Solmaz'ın Bahadır açısından ensest duygularıyla yaklaşılan bir anne figürü olduğu fikrini desteklemektedir. Üstelik, bu anne, Solmaz'ın "kötü anne"sinden de bir şeyler taşımaktadır.

> "...dermanım yoktu, taksiye bindim. Kapıdaki zebani çağırdı üstelik taksiyi, beni tanıyordu artık, oğlanlar kerhanesinin Karlar Kraliçesi." (s. 334)

Bu imgeler bizi eşcinsel çevrelerde yaygın olan bir figure, eşcinsellerle ahbaplık eden yaşlıca kadın figürüne ulaştıracaktır. Hem Bahadır, hem de Solmaz, birbirleri için, son derece karmaşık ve problemli bağlarla bağlı oldukları ebeveynlerini temsil etmektedir. Birbirlerinden ayrıldıklarında acı çekerler, nitekim eve dönen Solmaz yaşadığı "terkedilme depresyonu"nu Bahadır'ın giymiş olduğu pazen geceliği hasretle öperek, her ikisinin olan

sellik narsisizmle ilgili durumlar olup, kişiyi taciz eden, kovalayan kötü karakterler, aslında sevgi objeleridir.
"İkiz" ya da "çift" olgusunun en önemli işlevlerinden biri, egonun sorumluluğunu taşımak istemediği duygu ve düşüncelerin, özellikle de şiddetli suçluluk duygusunun, bir başka benliğin, "ikiz"in üstüne yıkılmasıdır. Freud'a göre, suçluluk duygusunun varlığı, ego-ideali ile gerçekte başarılan durum arasındaki mesafeye göre değişir ve bir tür psikolojik başarısızlıktan kaynaklanır, bu duygu bir taraftan da şiddetli bir ölüm korkusu tarafından beslenmektedir. Bunun sonucunda kişinin kendisini cezalandırması, hatta intihar bile söz konusudur. Sık sık görülen ve kahramanın kendisini yine kendi benliğinin takibinden kurtarmak için gerçekleştirdiği "ikiz"ini öldürme eylemi, aslında bir intihar girişimidir. İkizin öldürülmesindeki intihar eylemi, kabahatli, kötü bir egonun benliğin diğer parçalarından "bölünebileceğine" ilişkin bir illüzyonu öngörür ki bu da her türlü intihar için bir önkoşul oluşturur. Bu durumda, kendisini çok seven ve bu yüzden acı çekmek istemeyen kişi, kötü ve nefret edilen "ikiz"ine karşı harekete geçmektedir (Rank, ***The Double, A Psychoanalytic Study***, 70-80). Solmaz'ın oyuncak bebeğini öldürmeye çalışması bu çerçevede anlam kazanmakta, romandaki kişiliklere ilişkin ipuçları vermektedir

bu geceliğe sarılıp soyunmadan yatağına uzanarak atlatmaya çalışır (s. 334). Bir "geçiş nesnesi" özelliği taşıyan gecelik, hem cinselliğe, hem de cinsellik öncesi duygulara yönelik kapsamlı çağrışımları ile, Solmaz'ın hayatının bu döneminde yeniden alevlenen yaralarının üzerine kapatılmış bir bandaj işlevi görür. Sanki masal kahramanlarından, Hamiyetperver Kız Lisesi'nin müdiresine ve Celile Hanım'dan Mennan Çağlayan'a dek uzanan bir dizi ürkütücü anne figürünün yerini alan bir "iyi anne", sakat(ladığı) çocuğuna kendisini hatırlatan bir nesneyle dokunmakta, gerçek bir temasın yerini pazenin tüylü ve yumuşak dokunuşu almaktadır[7].

Solmaz'la Bahadır'ın ilişkisinde nihai yıkıma ulaşılmadan önce kısa süreli bir mutluluk da yaşanacaktır. Henüz yılbaşı gelmeden yılbaşını kutlamaya karar veren iki kafadar, büyülü bir dünyaya doğru geriler. Solmaz'ın kötü ikizi bu kez olaya müdahale edememekte, Solmaz ömür boyu beklediği kavuşma anına ulaşmış görünmektedir: "aynadaki cadı bu defa bana gülememişti.

7) Vamık Volkan, hem sevgi, şefkat ve yakınlık, hem de öfke ve saldırganlık duygularının yöneltilebildiğini belirttiği ve bazen "battaniye", "oyuncak ayı" gibi temsili değeri olabilen gerçek nesnelerden, bazen de fantezilerden oluşan "geçiş nesnesi" ile ilgili olarak Winnicott'un görüşlerini alıntılamaktadır. Winnicott'a göre, çocuğun "yeterince iyi" bir anne figürünün varlığı aracılığıyla geliştirdiği geçiş nesnesi, dış dünyayı kontrol edebileceğine ilişkin bir illüzyona dayanır. Geçiş nesnesinin kullanımına ilişkin sorunlar uyuşturucu madde tutkunluğu ve hırsızlık gibi davranış bozukluklarına yol açabilmektedir. Buna göre, geçiş nesnesinin anneyle çocuk arasındaki bağlantının yerine geçtiğinin kabulü, uyuşturucu kullanılarak sağlanan "gücü her şeye yetme" duygusuyla, ya da kleptomanın çevreden nesneler alarak annesiyle arasındaki ilişkiyi yeniden kurabileceğine ilişkin illüzyonuyla ilişkilendirilmektedir. Greenacre, geçiş nesnesini, bebeğin kendi bireysel benliğini ve gerçeklik duygusunu geliştirirken geçtiği ilk aşamalar sırasında ona yardımcı olan geçici bir yapı olarak nitelemektedir. Bu anlamda, geçiş nesnesi, çocuğun gerçekliği sınama duygusunun henüz güvenilir bir biçimde oturmadığı bir dönemde karşılaşılan problemlere karşı bir koruyuculuk görevi taşımakta, "ben-olmayan"la "anne-ben" arasında bir bağlantı sağlamakta, gerçek nesnelerle onların sembolleri arasında ara bir yerde durmaktadır. Geçiş nesnesi, simgeleyenle simgelenen arasındaki bağlantıyı hem kurar, hem de bu bağlantının bulanıklaşmasına neden olur (Volkan, *The Need for Enemies and Allies*, 43-44).

Dahası gördüklerine inanamaz gibi bir hali vardı" (s. 336). Bununla birlikte, Solmaz'ın benliğini saran bölünmeler giderilmiş olmaktan çok uzaktır. Anlatıcı sesteki yer değiştirmeler, 1. tekil şahıstan 3. tekil şahsa geçişler bir başka krizi haber vermektedir.

> "...evet, aynada hiç de fena değildim. Her genç kız yılbaşı gecesinde güzeldir. Solmaz'a gelince, ömründe olmadığı kadar manalıydı. Zaferle gülümsüyordu... Bahadır, Solmaz'ı ayağa kaldırarak karşıladı ...ona doğru yürürken başım dönüyordu ... bizse burada, evimde, Solmaz Baylavtong adlı bir ömürsüze ömür sunuyorduk." (s. 337)

Solmaz'ın başka bir insanla yakınlık kurma çabası bir taraftan "kötü ikiz"ini suskunluğa sevkederken, diğer taraftan kişiliğinde yeni bir çatlamaya yol açmış, benliğin içinde gözlem yapan ayrı bir benlik parçası belirmiştir.

Solmaz'la Bahadır arasındaki ilişki, içinde Joan Crawford gibi gay ikonlarının belirip kaybolduğu (s. 338-39), Bahadır'a İsa rolünün verildiği, kurtuluşun olamayacağının anlaşıldığı (s. 342), kurban düşme temasının gitgide ağırlık kazandığı bir evreye ulaşacaktır. Bahadır'ın eve misafir getirmesi, –sembolik olarak bir başka arkadaşını da ilişkiye dahil etme isteği– beraberlikte bir krize yol açar: Bahadır'ın bağımsızlaşma isteğini ifade eden, buna karşılık, Solmaz'ın birleşme ihtiyacına aykırı düşen bu durum, Bahadır'ın lüzumundan fazla yakınındaki ve "ensesi duygularıyla yüklü" anne figüründen kaçma gereksinimini simgeleyen havaalanı sahnesiyle somutlanır[8]. Bahadır'ın kaçmak istediği yer de bir sembolle, ABD ile gösterilmiştir (s. 345-46).

8) "Sınırkişilik"in, kişilerarası düzeydeki en büyük endişesi, ya bir diğer kişi tara-

Mennan Çağlayan'la yaşanan, korkunç bar sahnesinden sonra Solmaz'la Bahadır bir kez daha buluşur, ancak "bu kadar güzel şeyleri kıymet bilmez bir el paramparça etmişti(r)" (s. 354). Bahadır yeniden uzaklaşır, ABD ise bir kez daha, bu sefer Bahadır'ın kaçmak istediği yer olarak değil, fakat onu yok etmek üzere teslim alan bir umacı kimliğiyle belirecektir: "evladımı sokaklara, batakhanelere ve yarının Amerikan Türkiye'sine teslim ettim" (s. 354). Bu anlamda, Amerika, zaman zaman olumlu özellikler sergiler gibi gözüken, ama aslında sahteliklerle, yalanlarla çocukları kandıran bir başka "kötü anne" figürü, belki de, dünyanın "devanası" olarak hissedilecektir. "Kötü kraliçenin uğursuz şatosu" olarak da adlandırılabilecek bu ülkeye giden yolda, bütün bir masal dünyası bekleşmektedir. Gökler gürlemekte, şimşekler çakmakta, alt benlikler "beyaz baykuş" ve "karlar kraliçesi" olup biteni seyretmektedir (s. 346)[9].

---

fından "yutulmak-istila edilmek", ya da "terkedilmek" biçiminde açıklanabilecek iki karşıt korkuyla ifade edilir. "Sınırkişilik"e ait ruhsal aygıt incelendiği zaman, bu kişinin ya kimlik duygusu açısından dayandığı kendi "benlik imgesini", ya da kimliğinin çok önemli bir bileşenini oluşturan "anne imgesini" kaybetmekten korktuğu görülür. Her "sınırkişilik" bu iki korkuyu da taşımakla birlikte, bunların şiddeti hastanın bağımsızlaşma ve kendi kimliğini kurma girişimleri sırasında, "durdurulmadan önce", ne kadar ilerlemiş olduğuna bağlıdır. Bağımsızlık girişimlerinin durdurulması ego sınırları sağlamlaşmadan önce meydana gelmişse, hakim olan korku "yutulma" korkusudur. Eğer bağımsızlık girişimlerinin durdurulması çocuk zayıf da olsa kendi kimliğini oluşturduktan sonra meydana gelmişse, "terkedilme korkusu" ağır basar. Sınırkimlikler bu korkuyla ilgili temel savunma mekanizmaları olan "yapışma" ve "mesafe koyma" tavırlarını farklı zamanlarda tek başına ya da alternatifli olarak kullanabilirler (Masterson, s. 113)

Bu tanımların ışığı altında, "korkunç anne" figürlerinin mesafe koyma çabasının bir sonucu olduğu düşünülebilir. Solmaz Hanım, Celile Hanım ve Mennan Çağlayan'la, ilişkisinde "mesafe koyma"yı, Bahadır'la ilişkisinde "yapışma" mekanizmasını kullanıyor denilebilir.

9) SHKOI'nin ilginç bir yönü, insan özelliği taşımayan, ya da ayrı bir karakter özelliği kazanamamış alt-benlik figürleri içermesidir. Pamuk Prenses'in Yedi Cüceleri, ya da Külkedisine yardım eden kuşlar ve kanncalar gibi figürlerin, bir kişiliğin "gelişimi durmuş" parçalarını temsil ettiği kabul edilmektedir. Romanda rastladığımız bu tür imgelerden biri olan "beyaz baykuş" şiirsel çağrışımlarıyla dikkat çeker. Cenap Şahabettin'in Elhan-ı Şita (Kış Nağmeleri) adlı yapıtından

Mennan Çağlayan'ın SHKOl'deki Evrimi

SHKOl'de ünlü bir ses ve sahne sanatçısı olarak canlandırılan Mennan Çağlayan, ilk olarak metnin 15. sayfasında, Solmaz Hanım'a ait bir anı parçasının içinde ortaya çıkar. Mennan, Solmaz'ın kendisiyle dans etme isteğini şartlı olarak kabul eder: genç kız çirkin olduğu için, onunla yalnız bir kere dans edecektir. Solmaz bu acı sözlere Mennan'ın (Zeki Müren'in) cömertlik şöhretine yönelik bir hücumla karşılık verir: "alçak, hani senin ihsanın boldu! kah kah kah!" (s. 15)[10]. Solmaz'ın delilik gülüşüy-

alınan bu figür, Solmaz Hanım'ın Karlar Kraliçesi masalıyla ilgili fantezileri çer çevesinde ortaya çıkar. Bir felaketler gözlemcisi olan "beyaz baykuş", soğuğu, uğursuzluğu, benliğin kendi üzenne çağırdığı laneti çağrıştırır (s. 20) Sevilebilme özellikleri sınırlı olan bu kuş, bir diğer imgeyle, bir "geçiş nesnesi" olan "karyağdı"yla ilişkilendirilebilir (s. 40-48). Karlar Kraliçesi'ni de içinde barındıran "karyağdı" ya da "sırça fanus" Solmaz Hanım'ı hem çeker hem de korkutur. Karyağdının iki yönlü duygular uyandırması gibi "beyaz baykuş" da Solmaz'ın ezilen, acı çeken benliğinden parçalar taşır: "zavallı baykuşun çırpındığını görmüyor musunuz? diye sorardı" (s. 139). Kişilik bölünmesinin bu ilginç simgesi –Solmaz Hanım'a bazen akıl hocalığı da yapmaktadır. Ancak beyaz baykuşun öngörüleri yanıltıcıdır (s. 301). Zaman zaman 12 Eylül rejimini de simgeleyen bu imge, 12 Eylül'ün kendisi gibi "kozmik kötülük" fikriyle ilişkilendirilecektir (s. 310). Beyaz baykuş, Solmaz'la alay eder (s. 312), aslında, o, Solmaz'ın kendisinden başkası değildir.

"Amber olduğum zamanlar vakıt çabucak akıp geçiyor da, çocukluğu beyaz baykuş olan kendim olunca, saat, dakika, saniye, salise kıpırdamaz oluyor." (s. 312)

"Solmaz, genellikle kötü haberler veren beyaz baykuşu umursamamaya çalışsa da (s. 315, 332) bunu yapmak kolay değildir. Nitekim, Solmaz, Bahadır'ı almak için havaalanına giderken onu izleyen beyaz baykuştur."

"...sonra beyaz baykuşu da görüyorum, Karlar Kraliçesi benden uzaklaşıyor, baykuşla ikisi karşıma geçmiş, beni seyrediyorlar." (s. 346)

Solmaz, alt-benliklerinin gözlediği yolculuğunun daha sonraki bir aşamasında, Mennan Çağlayan'la konuşmaları sırasında "teneşir kontesi" ünvanını (!) kazanacak (s. 352), Karlar Kraliçesi'ni dengeleyen bu parodi, romanın dayandığı karşıtlıklar ızleğine bir başka ironik boyut ekleyecektir.
Solmaz Hanım'ın Cemil Şevket Bey ve Neşet gibi dışlanmış karakterlerle kurduğu ilişki bu çerçeve içinde ele alınabilir. Cemil Şevket Bey, Solmaz'ın alt-benliği olarak işlev görmekte, cinsel kimliğine ilişkin özelliklen de bu işlevi vurgulamaktadır.

10) Selim İleri'nin SHKOl'de Mennan Çağlayan adıyla çarpıcı bir karakter olarak

le noktalanan bu pasaj, baloya gitme talepleri reddedilen, ancak yitirdiği şeyin değerini görüp acısı daha da artsın diye, hayatın

çizdiği Zeki Müren, yazarın daha önceki yapıtlarında da karşılaştığımız ve Selim İleri'nin dünyasında oynadığı rol, ancak daha önce sözü edilen psikanaliz kuramlarının ışığı altında anlaşılabilecek bir kişiliktir. Romanda bütünüyle kötücül bir karakter olarak beliren Zeki Müren'in, neden böyle kurgulandığını anlamamızsa, SHKOI'de ayrı bir kişilik olarak temsil edilmeyen, ancak yazarın diğer yapıtlarında sık sık sözünü ettiği, ayrıca Solmaz Hanım karakterine yedirilmiş bulunan başka bir gerçek kişiliğin, Cahide Sonku'nun Selim İleri'nin içdünyasında karşılık geldiği figürü anlamamızla mümkündür.

Ünlü bir tiyatro oyuncusu olan Cahide Sonku, güzelliğini, şöhret ve servetini kaybettiği bir süreç içinde alkolizmin pençesine düşmüş, hayatını sokaklarda noktalamıştır. Selim İleri'nin Cahide Sonku'yu bir kaç kez görmüş olduğu yazarın ifadesinden anlaşılmaktadır. Gerçek hayattaki temaslarının sınırlılığına karşın, Selim İleri, Cahide Sonku'nun yaşamına önemli anlamlar yüklemekte, tiyatro oyuncusunun yaşam öyküsünü, maddi varlığın terkini de içeren büyük feragatlerin açtığı bir yüceliş öyküsü olarak algılamaktadır. Cahide Sonku ile Zeki Müren arasında gerçek hayatta var olduğu bilinen düşmanlık bu çerçevede anlam kazanır: Cahide Sonku, geçimini sağlamak için zaman zaman gazetelere sattığı anılarında, vaktiyle Zeki Müren'i sahip olduğu şirket adına bir filmde oynattığını, o sıralar büyük bir şöhret kazanmış olan genç sanatçıyı kandırıp elinden imza alarak, yüklü ücret talebini karşılamaktan nasıl kurtulduğunu övünerek anlatır. Bu anı parçası, gazetedeki tefrikaya renk vermek ve Zeki Müren'in o sıralar hâlâ çok canlı olan şöhretinden yararlanmak amacıyla anlatıya dahil edilmiş olduğu izlenimini uyandırmaktadır. Cahide Sonku bu olayı kendi becerikliliğinin bir belirtisi olarak sunmakta, Zeki Müren'i kandırmış olmaktan kaynaklanan bir üzüntüden söz etmemektedir.

Zeki Müren'in Cahide Sonku'ya ilişkin yorumları ise, tam tersine, ahlakçı bir üslup taşır. Ses sanatçısı röportajlarında adını vermekten kaçındığı, kötü yürekli, zalim bir kadından söz eder. Cahide Sonku olduğu anlaşılan bu kadın, yanında çalışanlara fena muamele eden, hizmetçilerinin dizlerini "ayakkabısının sivri altın topuğu ile tekmeleyen", ellerini "altın bir kasedeki limon suyu" ile yıkayan zengin ve kötü kalpli bir kadındır. Zeki Müren'in öyküsünde bu kişinin "sonunun fena olduğu" ısrarla vurgulanır, bu fena sonun, söz konusu kişinin kendi kötülüğünün bir sonucu olduğu, ilahi adaletin ergeç tecelli edeceği ve nitekim etmiş bulunduğu hususu da, öykünün ahlaki dersi olarak, okuyucuya iletilir. Zeki Müren'in çizdiği "altın ayakkabılı" Cahide Sonku, yukarıda sözü edilen peri masallarının kötü kraliçesine, yani kötü kalpli üvey anne motifine benzemektedir. Ses sanatçısının bu bağlamda dikkat çekici bir başka yönü ise, röportajlarında ve kimi şarkılarında işlediği konuların, sağlığının bozukluğu, yalnızlık çektiği, sevgiye hasret olduğu, insan ilişkilerinde ihanete uğramış olduğu gibi belirli izlekleri tekrarlamasıdır. Sanatçı kendisini, bütün yeteneklerine ve zekâsına karşın, şanssız ve haksızlığa uğramış biri, giderek bir kurban olarak ifade eder. Cahide Sonku ile ilişkisi özelinde de bu kurban niteliğini korumakta, kendisine haksızlık eden oyuncuya kin duymaktadır.

Selim İleri'nin çizdiği Cahide Sonku ve Zeki Müren portrelerinin, bu kişilerin kendi kişiliklerine ve birbirlerine yönelik algılayışlarına uymaması, Mennan Çağlayan'a yönelik kapsamlı bir çözümleme çabasını zorunlu kılacaktır (Yukarıdaki öykülemede her iki sanatçının 1980'li yıllarda, başta Hürriyet olmak üzere çeşitli gazetelerde çıkan röportajları kaynak olarak alınmıştır)

zevklerinin şöyle bir tadına bakmasına izin verilen bir Külkedisi'ni çağrıştırır. Ancak hayatın zevklerini tattıran kişi (yakışıklı prens) ve buna izin vermesi gereken kişi (kötü üvey anne) aynı kişilikte, eşcinsel Mennan'da birleşmiş görünür."Külkedisi Solmaz" ise, komşularının "başçavuş" diye andığı (s. 195), elinin içinde Selim İleri'nin elinin kaybolduğu (s. 201), kadından ziyade erkeğe benzeyen bir karakterdir. Bu durum, söz konusu kişiliklerin aslında "karşıtlarıyla temsil" edilmiş oldukları izlenimini uyandırmakta, metinde sık sık rastlanan "ters ayna görüntüleri"ne bir yenisini eklemektedir.

Dans sahnesi romanın daha sonraki sayfalarında ayrıntılı olarak tekrar ele alınacaktır. Solmaz Hanım'ın bir anı olarak hatırlar gözüktüğü bu fantezi, annesi Celile Hanım'la gittiği Parkotel'in balo salonunda Mennan Çağlayan tarafından nasıl dansa kaldırıldığına ilişkindir. Anne ile kız arasındaki rekabete göndermede bulunulan bir girişten sonra, Mennan Çağlayan'ın tasvirine girişilir: Bu kişi "orta boylu, balık etinde, altın çerçeveli gözlük takmış, alnına perçemler düşmüş, genç bir adam" (s. 178) dır. Mennan, Celile Hanım'la Solmaz'ın bulundukları masaya gelerek Solmaz'ı dansa davet eder. Hayatının bu ilk dans davetine Solmaz "aşkla" karşılık verecektir. Öte yandan, Mennan'ın saçları ve parfümü bu kavalye adayının erkekliği, bakışları ise insanlığı hakkında kuşkular uyandırır

> "...genç adamdan, Solmaz'ın Lô Galyon'unu bastıran, hattâ Celile Hanım'ın Arpej'ini de bastıran bir parfüm kokusu geliyordu ... Mennan Çağlayan'ın hayli kıvrık kirpikli gözleri altın çerçeveli gözlerinin ardında buz gibi bakıyor, Solmaz'ın derin aşklı bakışına karşılık vermeye hiç yanaşmıyordu." (s. 180)

Dans sırasında Mennan, Solmaz'a evlenme teklif edecektir. Bunun nedeni ise, şöhretini korumak için iktidara gereksinim duymasıdır. Mennan'a göre "müktedirler, herkes gibi yaşar görünerek, asıl zaaflarını saklamasını bilen insanlardır" (s. 181)[11].

Solmaz'la Mennan'ın dansları çok yakışıklı bir genç adamın balo salonuna gelmesiyle sona erer. Mennan'la yalancıktan nişanlanan Solmaz, "Cicika" adlı ve aslında Mennan'ın sevgilisi olan bu yakışıklı genç tarafından tebrik edilir. Solmaz'ın bir sonraki bölümde izini sürdüğü anı/fantezi, "genç kız"ı Mennan Çağlayan'ın Yeniköy'deki yalısına götürecektir. İçinde "rüzgarlar esen" ve hırçın bir denize bakan yalı, Karlar Kraliçesi'nin sarayını çağrıştırır. Cicika'nın içeriye aldığı Solmaz, kısa bir süre içinde Mennan'la asla evlenemeyeceğini öğrenir. İktidar isteğiyle ve Solmaz'ın nüfuzlu bir adamın kızı olduğunu düşünerek ona evlenme teklif etmiş olan Mennan, Memduh Rıza Bey'in politik bağlantılarını ve hapiste olduğunu öğrenir öğrenmez ondan

11) Mennan Çaglayan'ın iktidara hangi zaafını gizlemek için ihtiyaç duyduğu konusu ilgi çekicidir. Mennan'ın (Zeki Müren'in) eşcinselliği, yüzeysel bir biçim de yalanlanmakla birlikte, bilinen ve daha da önemlisi, "toplumsal kabul görmüş" bir eşcinsellik olduğuna göre, ses sanatçısının iktidar ihtiyacı hangi zaafını kapatmakta kullanılacaktır? Mennan Çaglayan'ın sözleri, gerçek anlamına, romanda faşizme ve Amerikanizme yönelik diğer göndermelerle bir arada ele alınarak, "kozmik kötülük" ya da "nedensiz, ilksel kötülük" kavramlarını örten retoriğe ait bir formül olarak değerlendirildiğinde ulaşabilecektir. Bu durum peri masallarındaki kötülük temasıyla da bağlantılıdır. Psikanalitik okumalarda anne-çocuk ilişkisinde ortaya çıkan problemleri yansıtan peri masallarındaki kötülük, temelini "cadı kraliçe"nin varlığından alan, bunun dışında ise zayıf bir biçimde gerekçelendirilebilen bir kötülük duygusudur.
SHKOl'in toplumsal eleştiri retoriği, Türkiye'nin son onyıllarda geçirdigi sosyal ve ekonomik değişikliklere ilişkin olarak sol kanat aydınlarınca geliştirilen söylemden esinlenir. Buna karşılık, söz konusu sosyo-politik çerçeve roman karakterlerinin uğradıkları felaketleri açıklamaya uygun değildir. Roman kahramanları gerçekte bireysel nedenlerden kaynaklanan bireysel felaketlere uğramakta, ancak bu felaketleri toplumsal bir nedene bağlamak istemektedirler. Bu anlamda, Külkedisi'ndeki üvey annenin evdeki gerçek anneyi örten bir maske olması gibi, SHKOl'deki sol söylem de bireysel felaketleri dış nedenlere bağlayarak kişilikten uzak tutma çabasının bir ürünü sayılmalıdır.
Mennan'ın iktidar ihtiyacı, bu çerçevede, Solmaz'a kötülük edebilmesi için "icat edilmiş" bir gerekçedir. Bu gerekçe, aynı zamanda Mennan Çaglayan'ın kötülüğünü sosyo-politik gerialana bağlayarak "rasyonalize" eder, bir taraftan da onu düzenin bir aleti haline getirir.

uzak durmaya karar vermiştir. Mennan Çağlayan nişanı bozar ve Cicika'dan Solmaz'ı uzaklaştırmasını ister (s. 189).

Sözü edilen anı/fantezinin Solmaz Hanım'ın annesi Celile Hanım'la ilişkisindeki kırılma noktasıyla –"senin yaşında bir hanımın da hürriyet ve istiklaline ihtiyacı vardır. Kapalıçarşı'daki iki dükkanın iradıyla birlikte seni hür ve müstakil bırakıyorum" (s. 189)."– bir arada sunulmasıysa, Mennan Çağlayan'ın, Solmaz'ın ve bu arada yazarın reddeden "kötü anne"leriyle, kendi "kötü benlik"lerinin bir bileşiminden oluştuğu yolundaki yorumu destekler görünmektedir.

Romanın ikinci bölümünün sonunu oluşturan aşağıdaki sahne, kendi başına yaşamak zorunda kalan Solmaz'ın annesine dönme yolundaki nihai girişiminin de başarısız kaldığını gösterecektir: "annesi görmüyor Solmaz'ı, vaktiyle Tokatlıyan'ın kapısında kar altında titreyen kızı da görmemişti" (s. 190). "Küçük Kibritçi Kız" masalına yapılan bu gönderme, romana egemen olan temayı bir kez daha gözler önüne serer: iyi kalpli büyük annesi (Cahide Sonku) cennette olan küçük kibritçi kızı donarak ölüm beklemektedir.

Soğuk ve çağrıştırdığı kavramlar, kış, Karlar Kraliçesi masalı, Cenap Şehabettin'in Elhan-ı Şita adlı şiirine yapılan göndermeler, roman boyunca tekrarlanır. Bu çerçeve içinde, Solmaz Hanım'ın, yazarın kendi aile dinamiğindeki acı çeken karakterleri (Selim İleri ve annesi) Cahide Sonku'ya yapılan genel gönderme içinde temsil ettiği ve Celile Hanım ve Mennan Çağlayan'ınsa, yazarın kötü anne-kötü çocuk cephesini temsil ettikleri söylenebilir. Bu karakterlerin ortak noktası, iyilik ve kötülük vasıflarının birbirini dışlayacak biçimde ve karşıtlanarak yerleştirildiği bir dizgede yer almaları, ve bu nedenle, masallara ya da mozaik tablolara özgü sta-

tik bir anlatı yüzeyi üzerinde durmalarıdır.[12]

Solmaz'ın Cemil Şevket Bey ve Sabri Bey'le birlikte gazino sahnesinde (s. 257) izlediği Mennan, romanın son bölümünde bir kez

12) Vamık Volkan, "The Need for Enemies and Allies" adlı yapıtında, Spitz, Mahler ve Fernanı gibi yazarlara göndermelerde bulunarak 8 aylık çocuklarda gözlemlenen "yabancılama" tepkisini ele alır. Buna göre, "yabancılama", çocuğun zihninde içselleştirilmiş "kötü" bir benlik-nesnesinin başka bir kişiye yansıtılmasıdır, ya da, "anne-olmayan"a yönelik bir tepkidir. Bu tepki, "dışlaştırma" (externalization), "yansıtma" (projection) ve "yer değiştirme" (displacement) mekanizmaların çalışması sonucu ortaya çıkmaktadır. Dışlaştırma, çocuğun kendi benliğine entegre etmeyi henüz öğrenemediği olumsuz benlik imgelerini ve bu imgelere eşlik eden duyguları uzaklaştırmakta kullandığı ilksel bir savunma mekanizmasıdır. Ayağı takılıp yere düşen çocuğun, düşenin kendisi değil de oyuncak bebeği olduğunu öne sürmesi bu savunmanın bir örneğidir. Daha sonra gelişen, yansıtma mekanizması, dışlaştırmadan şu şekilde ayrılır: Dışlaştırma benliğe ve içselleştirilmiş benlik simgelerine ilişkin unsurları içerirken, yansıtma kişiye ait kabul edilemez duygu ve düşüncelerin başka birine maledilmesini öngörür. Bu duyguların yansıtılırken dönüşüme uğraması da mümkündür. Örneğin, eşcinsel bir ilgi bunun zıddı olan nefret duygusuna, ve nihayet bu tür kişilerden gelebilecek bir tehlike fikrine, yani paranoyaya dönüşebilir. Dışlaştırma nesneleri daha sonraki dönemlerde yansıtma amacıyla da kullanılabilmektedir.

Yer değiştirme ise bir benlik-nesnesi için hissedilenlerin bir başka nesneye (kişiye) yönlendirilmesidir. Bu çerçevede, kişinin babasına yönelik nefreti paronuna yönelik bir tepki olarak ortaya çıkabilecektir.

Volkan'ın alıntıladığı Parens'a göre, 9. ay civarında çocuklarda ortaya çıkan ve biyolojik kökleri olabilen saldırganlık duyguları, çocuğun bağımlı olduğu annesine yöneltilemeyeceği için, baskılanmakta ve başkalarına aktarılmaktadır. Bu yer değiştirme, "bireyselleştirilmiş düşman" kavramının da öncülünü oluşturmaktadır. Kızgınlığın yöneltildiği kişi tehlikeli bir kişi olarak algılanmakta, çocuğun kendi benliğine ilişkin istenmeyen özelliklerinin toplandığı bir depo işlevi taşımaktadır.

Gerçekten de, bir düşman ne kadar çok bir stereotip olarak algılanırsa, bizim özelliklerimizi de –bilinçsiz olarak– o kadar çok taşımaya başlar. Çünkü reddettiğimiz niteliklerimizin bir rezervuan haline gelmiştir. Volkan, Bronfenbrenner, Deutcsh, Gerst ve Tenzel, ve White'a yaptığı göndermelerde, düşman figürüyle ilgili "ayna görüntüleri"nden söz etmektedir. Yine Volkan'ın alıntıladığı Stein'e göre "iki taraf da hasım tarafa kendisini tamamlamak için ihtiyaç duyar.. karşıt taraflar aslında birbirinden ayrılmakla birlikte ikili bir sistem kurarlar" (Volkan, 18-23, 119).

Bu anlamda, Zeki Müren'in Selim İleri'nin sevmediği özelliklerinin bir deposu niteliğini taşıyıp taşımadığı konusu tartışmaya açık görünmektedir. Cahide Sonku'ya, yani "zavallı iyi anne" figürüne kötü davranan Zeki Müren, yazarın "kötü ben"ini simgelemektedir. Cahide Sonku'nun temsil ettiği "zavallı anne" figürü ise, aslında nefret uyandıncı "kötü anne"nın yüzüne geçirilmiş skeden başka bir şey değildir. Bu "boğucu" figüre karşı duyulan kızgınlık ve bununla ilgili suçluluk duygulan yansıtılarak dönüşüme uğratılmakta, dışarıdaki kişiler üzerinden tersine çevrilerek yaşanmaktadır. Bu çerçevede, Cahide Sonku ölmüş peri büyükanneyi –Selim İleri'nin idealize annesini– çağrıştırırken, Zeki Müren, "cadı kraliçe"yi, –Selim İleri'nin nefret edilen kötü annesini– ve bu kötü anneden kurtulmaya çalışan kötü benliğini ifade etmektedir. Selim İleri, Zeki Müren'e ilişkin tasvirlerinde hem kötü annesini hem de kendi kötü benliğini cezalandırmaktadır.

daha karşımıza çıkar. Aradan uzun yıllar geçmiştir, Solmaz genç eşcinsel Bahadır'a yönelik tutkusunun ivme kazandırdığı büyük bir hızla alkolizm batağına gömülmekte, yeraltı dünyasının insanlarıyla, özellikle de gaybar'larda tanıdığı kişilerle görüşmektedir.

Mennan Çağlayan'ın romandaki son belirişi, Zeki Müren'in yaşlılık yıllarındaki görünümünü yansıtır. Bu tasvir Mennan'ın insani vasıflardan iyice uzaklaştığını vurgularken "kötü anne" imgesinin temelindeki "canavar, yamyam anne" figürüne yaklaşmakta "o kadar şişmanlamış ki devanasına dönmüş" (s. 347), ayrıca düşman olarak algılanan kişi ve gruplara yönelik olarak kullanılan "insan-altı ya da insanlık-dışı bir türe mensup sayma" mekanizmasının çalıştığını göstermektedir.

Siyah bir harmani giyen bu ürkütücü figür, Solmaz'ın daima arzu ettiği pembe incilerden bir kolye de takmaktadır. Hem kıskançlık hem de özdeşleşim nesnesi olarak görülen Mennan'ın tasvirinde, yazar, şiddetli bir saldırganlık duygusunu açığa vurur. Mennan, bir bar taburesine çıkamamakta, bu yüzden kendi özel taburesinin arabasından getirilmesi gerekmektedir: "Menan'ın oturaksız –yoksa oturağı da mı var?– çocuk iskemlesine gittim" (s. 348). Mennan "regresif" bir yansıtma içinde bir bebeğe dönüştürülmüş, oturak/dışkı imgelerinin simgelediği bir gerileme süreci içinde yetişkinlik/insanlık vasıflarını önemli ölçüde yitirmiştir.

Nitekim, Solmaz'ın Cicika'dan söz etmesi Mennan'da hiçbir duygu kıpırtısı yaratmaz: "ayol, Cicika'yı nerden tanıyorsun? Öldü, Karacaahmet'te, tam adres veremeyeceğim vallahi" (s. 351)[13].

13) Yukarıda sözü edilen teoriler ışığında ele alındığında, Cicika adının ilginç bir "ikililik" özelliği taşıdığı görülecektir. "Cici" ve "Kaka" sözcüklerinin, yani iyi ve kötü benlik-nesnelerine verilen "bebek konuşması" adlarının bir bileşimi olan bu isim, söz konusu iki unsuru bir araya getirmeye yönelik başarısız bir çabalamanın sonucu oluştuğu izlenimini uyandırmaktadır. Mennan'ın Cicika'nın anısına ilişkin duyarsızlığı, giderek saygısızlığı bu bileşimin gerçekleşmediğini, Mennan'ın "insan-altı" varlığının bu bileşimi gerçekleştirmeye yeterli olmadığını göstermektedir.

Ses sanatçısının röportajlarında sözünü ettiği ve Solmaz Hanım'ın kendisi olduğunu sandığı "yeşil gözlü kız", yani Mennan'ın büyük aşkı olan pilot da bu "insan-altı" kişilikte bir sıcaklık duygusu uyandırmaz

> "...arslan gibi, yeleli yeleli, kapı gibi çocuktu. Göklerde uçtuk onunla. Ne günlerdi. Yüzünde, hem de adamakıllı boyalı yüzünde övünçler uçuşuyordu." (s. 351)

Mennan, narsisizmin soğuk cam kavanozunda –ya da Solmaz Hanım'ın "karyağdı"sında– bir Karlar Kraliçesi gibi oturmakta, kendi imgesini hayranlıkla izlemektedir[14]. Ancak, narsistik ko-

14) Solmaz Hanım ve Bahadır, Masterson'un örnekleğdiği peri masallarındaki genç kız motifiyle örtüşürken, anlatının diğer iki önemli kişisi, Celile Hanım ve Mennan Çağlayan "kötü yürekli kraliçe"yle özdeş görünmektedirler.
Bu olumsuz karakterler, Kohut, Kernberg ve Masterson tarafından tanımlanan narsistik kişilik özelliklerini sergiler. Narsistik kişilik, anneyle ilişkilerdeki aksaklıklardan kaynaklanan ve kişinin içten içe kendi değersizliğine kani olduğu, bu kanaatin yüzeye çıkmasının yol açacağı ölke ve depresyonu hissetmemek içinse, sürekli olarak bir balon gibi şişkin kalması geren sahte bir benliğe dayanmak zorunda bulunduğu bir durumu ifade eder. Narsistik kişilik, kendisine ilişkin "yücelik duygusu"nu besleyecek sürekli bir ilgi akışına gereksinim duyar. Bu ilgi, "aynalama" vasıtasıyla elde edilir. Narsistik kişi çevresine ve bu çevredeki kişilere kendi önemini ve kusursuzluğunu yansıtmalan için bakmaktadır. Sınırkişilik, terkedilme depresyonundan kaçınmak için gerçek hedef ve isteklerini inkar ederken, narsistik kişi kendi zayıflığını ve depresyon tehlikesini inkar etmektedir. Aslında gerçek benliğinin bütün kapasiteleri sınırkişilikteki kadar hasarlıdır (Masterson, s. 90-94).
Vamık Volkan, Kernberg'ün görüşlerine yer vererek narsistik kişilerle sınırkişilik durumları arasındaki benzerliğe ve savunma yöntemlerindeki yakınlığa dikkat çeker. Narsistik kimliğin "grandioz benlik" olarak adlandırılan ve "gerçek benlik", "ideal benlik" ve "ideal benlik-nesnesi"nden oluşan özü, bu tür kişilerin günlük hayatta işlevselliklerini sürdürmelerine olanak verir. Grandioz benliğin diğer tarafında ise reddedilmiş ve değersiz sayılan benlik kısımları bulunmakta, bunların varlığı grandioz benliği tehdit etmektedir. Bu benliği korumaya yönelik çabalardan iki tanesi Volkan tarafından ele alınmıştır. Bunlardan ilki "geçiş fantezisi" adını taşımakta olup, "geçiş nesnesi"nden esinlenilmiş bu mekanizma, kişinin çevresi üzerinde denetim sahibi olduğuna ilişkin bir illüzyon uyandırmaya yaramaktadır. Bu fanteziler gerçek çevreden "grandioz benlik"e yönelik bir tehdit ortaya çıktığı zaman, özellikle de ego denetiminin zayıfladığı zamanlarda, örneğin uyku öncesinde ortaya çıkmaktadır. Diğer savunma mekanizması ise "cam küre" ya da "baloncuk" olarak adlandırılmakta olup narsistik kişiliğin izolasyon gereksinimini, izolasyonun sağladığı koruyuculuğu ifade etmektedir (Volkan, 199-203)

runağına karşın, Mennan Çağlayan'ın diğer karakterlerden pek de uzak olmadığı, metinde açıkça söylenmese bile gizliden gizliye –belki kendisi de yeterince anlamadan– acı çektiği açıktır. Bu çerçevede, romandaki bütün ana karakterlerin birbirlerine dönüşebilirliklerini, "yansıtılmış çiftler" halinde, birbirlerinin negatifini oluşturan fotoğraf imgeleri biçiminde tasarlandıklarını anımsamak yararlı olacaktır[15].

Burada, metnin temel izleklerinden biri olan alkolizm üzerine bir kaç söz daha söylemenin de sırası geldi: alkolizm, karakterler arasındaki özdeşleşim ve dönüşebilirlik ilişkisini göstermesi açısından metnin önemli bir sembolüdür. Romandaki bu konuya ilişkin çok sayıda gönderme, karakterlerin likör ve bol gibi kibar içki türleri ve sosyal olarak kabul gören alkol tüketiminden, votka gibi ağır içkilere ve açık alkolizme uzanan geçişlerini gösterir. Yazarın yarattığı, içselleştirdiği ve dönüştürdüğü bütün karakterler zaman içinde içkiye ihtiyaç duyar. Alkolizme doğru hızla ilerleyen Solmaz, muz likörünü kadehe koymaya üşenerek şişesinden içer. İçki Cemil Şevket Bey'in de ihtiyaç duyduğu bir şeydir. Nitekim, Solmaz'la olan konuşmalarında bu

---

SHKO'de sözü edilen birçok imge ve geçiş nesnesi bu tür fantezileri beslemeye yaramaktadır. Solmaz Hanım'ın hayalleri de bu kapsam içinde değerlendirilebilir. Bu durum, söz konusu karakterin bir "sınırkişilik" mi, yoksa alt seviyeden faaliyet gösteren, yani savunmaları başarılı olmayan bir narsisist mi olduğu sorusunu gündeme getirecektir.

15) Selim İleri, karakterlerini kendi iç dünyasına yaptığı bir yolculukta tanıyarak yaratmıştır. Bu yaratım süreci, yazarla karakterleri arasındaki ortaklığı göstermesi açısından da ilginçtir. Selim İleri'nin ana kahramanlarıyla özdeşliğini vurgulayan aşağıdaki alıntı, yazarın bu gerçeği çok iyi bildiğini göstermektedir.

> Cihangir araştırmalarımdan öğrendiklerimi çarçabuk yazıya dökmüştüm. Kısa notlardı. Sonra notların romana dönüştürülmesinden tedirginlik duymaya başladım. 'Başkasını' yazmak hakkını nerden elde etmiştim ... Gerçeklikteki Solmaz Hanım'ın izini sürmeye çalışacağım. Ama ne yaparsam yapayım, 'bendeki başkası' karşıma çıkacak. Üstelik tek bir başkası da yok (s. 198)

durum açıkça dile getirilir: "ikimizin de ihtiyacı var" (s. 240). Hattâ bir roman kişisi olan yazar bile aynı alışkanlığı ve onun yıkıcı etkilerini hissetmektedir. SHKOl'in giriş bölümünde yazarın tasvir ettiği bir bunalım anı içkinin desteklediği/yol açtığı bir ruh durumu içinde yaşanır

> "...o gece epey içkiliydim. Bir yerlerde sürttükten sonra eve dönmüştüm. Sabaha karşıydı. Ev her zamankinden de sessiz, soğuktu. Sığınmak ihtiyacındaydım. Romanıma sığınmak istedim. Ama arada bir cinnete tutuldum: çakmak arandım hepsini yakacaktım... Nasıl söndürdüğümü hatırlamıyorum." (s. 12-13)

Buna karşılık, duygusuz bir insan olarak tanımlanan Mennan Çağlayan'ın (Zeki Müren) da gerçek hayatta ağır bir alkol tüketicisi olarak bilindiği gerçeği yapıtta gözden kaçmış görünür. Acaba "her şeyden yoksun kalmış iyi eşcinsel" Cemil Şevket Bey, "Allah kimseyi, düşmanımı bu hale düşürmesin" (s. 257) diye alay ettiği "kötü eşcinsel" Mennan Çağlayan'ın da bir yudum içkiye ihtiyaç duyabileceğini düşünmüş müdür? Bir başka deyişle, SHKOl'deki karakterler, aslında alkolizmden ya da yalnızlıktan kendileri kadar sıkıntı çeken Mennan Çağlayan'ı sevebilirler miydi? Bu soru, Selim İleri'nin karakterleri kendi "kötü benlik"lerini sevebilirler mi, "iyi" ve "kötü" anne imgelerini bir araya getirebilirler mi? diye de sorulabilir. Şimdilik görünen, aynı kişiliğin zıt kanatları arasındaki kavganın bütün şiddetiyle sürdüğüdür.

VIII.
TÜRKİYE'DE PSİKANALİTİK EDEBİYAT ELEŞTİRİSİ

Psikanalitik edebiyat eleştirisi, ana hatlanyla, "asıl psikanalitik edebiyat eleştirisi" ve "denemeci psikanalitik edebiyat eleştirisi" olarak ikiye aynlabilir. "Asıl psikanalitik edebiyat eleştirisi", bir çoğu psikanalitik kurama özgün katkılan da olan; buna koşut olarak "saf" psikanalitik terminolojiyi daha çekincesiz ve asıl anlamında kullanan Kris ve Holland gibi yazarlar üzerinden örneklendirilebilir. Denemeci psikanalitik edebiyat eleştirmenleri ise, Lacan'ın açtığı yoldan yürüyen Kristeva ve Zizek gibi, global edebiyata ve bu edebiyata yön veren merkezlere daha sıkıca eklemlenmiş, eleştiriyi psikanalizden olduğu kadar felsefeden de beslenen bir edebiyat etkinliği olarak gören ve psikanalitik terminolojiyi daha çok metaforik-retorik anlamıyla kullanan yazarlardan oluşmaktadır[1]. Türkçe yazılan psikanalitik edebiyat eleş-

1) İlk grubun ikinci gruba karşı "retoriğe dayalı" ve "anlaşılmaz olma" biçiminde eleştirileri ve çekinceleri varken, ikinci grubun da ilk grubun yaklaşımını "arkaik" ve analizde lüzumundan fazla derine inildiği gerekçesiyle, "siyaseten hatalı" bulduğu söylenebilir. Bu noktada, edebiyat eleştirisi kapsamında "siyaseten doğruluk" kavramından ne anladığımızı kısaca belirtmekte fayda vardır. Konuyu, ünlü karşılaştırmalı edebiyatçı Pascale Casanova'nın kurduğu metaforik yapı üzerinden açıklamayı deneyeceğiz: Pascale Casanova, ***The World Republic of Letters*** adlı yapıtında, uluslararası edebiyat alanında, başta Paris olmak üzere kısmen Londra ve New York'tan geçtiğini varsayabileceğimiz bir tür edebiyat Greenwitch meridyeni bulunduğunu savunur. Casanova'ya göre, başlangıç meridye-

tirisinin, iki gruptan da esinler taşıdığını ve genel olarak eklektik bir yapıya sahip olduğunu söyleyebiliriz.

Konuyu şu şekilde genişletebiliriz: "asıl psikanalitik edebiyat eleştirisi" klasik psikanalizden yola çıkan ekollerin verilerinden yararlanan incelemecileri kapsamaktadır. Bu grup incelemeciler uygulamalarındaki "yöntemsel benzerlik" nedeniyle bir arada sınıflandırılmaktadır: söz konusu benzerlik, ele alınan konuların bağlı olunan ekolün kavramsal araçlarının fazla dışına çıkılmadan analiz edilmesi, anlam bulanıklığına yol açabileceğine inanılan retorik ve metaforik kullanımlardan kaçınılması, nihayet, bulguların bir "edebiyat metni"nden beklenecek olandan daha derine kadar izlenmesidir.

Günümüzde yaygın olan "denemeci psikanalitik edebiyat eleştirisi"nin çağdaş eleştiri akımları açısından değerlendirilmesi ise, bizi bu yaklaşımı "genel parodi kuramı" çerçevesinde incelemeye götürür: eleştirinin "deneme"ye dönüşerek edebiyatlaşması, eleştirinin edebiyatın parodisi olduğu, eleştirmenin de yaratıcı yazarın parodisi olduğu bir faaliyet biçimini gösterir. Bu durumda, yukandaki ayırımı, belki de "klasik edebiyat eleştirisi" ve "parodik edebiyat eleştirisi" biçiminde yapmak daha doğru olacaktır. Parodik edebiyat eleştirisinde, eleştirmen edebi bir üslup

---

nının temsil ettiği bu merkez(ler)in değer yargıları dünyanın diğer bölgelerinde de kabul edilen normlar oluşturur. Kanımızca, edebiyatta olduğu gibi, eleştiride de neyin makbul olduğunu ve neyin söylenemeyeceğini belirleyen ve, aslında ahlaki bir kavram olan, "siyaseten doğruluk" kavramına benzeterek ele aldığımız bu eğilimler, söz konusu merkez(ler)in oluşturduğu ve dünyaya empoze ettiği normlardır. Siyaseten doğrulukla ilgili normların da, aynı şekilde, belirli entellektüel merkezlerde üretildiği ve daha sonra taşra entellektüelleri tarafından içselleştirildiği unutulmamalıdır. Dünyaya Paris, Londra ve New York'tan yayılan bu merkezi etki, çevre ülkelerinin kültürel başkentleri tarafından ithal edilmekte, daha sonra ülkenin kalanına yayılmaktadır. Bu anlamda, Türkiye'nin kültür iklimine hakim olan normlar, sözü edilen merkezler üzerinden İstanbul'a ulaşmakta, oradan Türkiye'nin kalanına yayılmaktadır. Türkiye'de "denemeci psikanalitik edebiyat"ın yaygınlığının, bu ekolün uluslararası merkezlerde kabul görmüş olması ile açıklanabileceği kanısındayız.

benimsemekte, bir "persona" geliştirmekte ve orijinal yazarla rekabete girişmektedir. Klasik edebiyat eleştirisinde ise asıl olan orijinal yazarın ve yapıtın öne çıkarılması ve eleştirmenin "şeffaf" bir varoluş durumunu benimsemesidir. Bu durumda, "asıl psikanalitik edebiyat eleştirisi", sözünü ettiğimiz "klasik edebiyat eleştirisi" kapsamında ele alınırken, "denemeci psikanalitik edebiyat eleştirisi" de "parodik edebiyat eleştirisi" kapsamında ele alınmalıdır diyebiliriz. Bu çalışmada inceleyeceğimiz yazarları ve yapıtlarını yukarıda tanımladığımız kavramsal çerçeve içinde değerlendireceğiz.

Elinizdeki incelemede değinilen yazarların eleştirel yaklaşımlarını mümkün olduğu ölçüde karşılaştırmalı biçimde ele almak istedik. O yüzden, bize aralarındaki benzerlikleri olduğu kadar, farklılıkları da görme olanağı verecek biçimde, "birbirlerinden farklı olarak ve aynı zamanlarda ancak aynı konu üzerinde yaptıkları" çalışmalarından yola çıkmayı hedefledik. Bu ortak konu, Nurdan Gürbilek, Süha Oğuzertem ve Haluk Sunat için Ahmet Hamdi Tanpınar'ın yapıtları olurken, Orhan Koçak'ı Tanpınar'a da kısmen değindiği Halit Ziya Uşaklıgil incelemesi üzerinden ele aldık. Bilgin Saydam'ı Jungcu bir perspektif sergilediği *Deli Dumrul'un Bilinci* incelemesiyle, Saffet Murat Tura'yı ise hem Bilgin Saydam'ın Deli Dumrul incelemesini eleştirdiği, hem de rüya yorum kuramlarına yaklaşımını gösteren "Asiye Hatun Mektupları" incelemesinin yer aldığı *Şeyh ve Arzu* kitabı çerçevesinde değerlendirmeye gayret ettik.

Kör Ayna, Kayıp Şark adlı yapıtındaki Ahmet Hamdi Tanpınar incelemeleri üzerinden ele alacağımız Nurdan Gürbilek'in, "denemeci psikanalitik edebiyat eleştirisi" kapsamında değerlen-

dirilebileceği kanısındayız. Nurdan Gürbilek, modern Türk edebiyatının başlangıç dönemine değinirken, bu dönem yazarlarına hakim olduğunu düşündüğü "endişe" kavramı üzerinde durur. Genel olarak beğenilip beğenilmeme, etki altında kalıp kalmama, küçük düşüp düşmeme gibi bireysel kaygıları dile getiren bu kavram, sözü edilen yazarların yapıtlarında, dönüştürülerek, Batılılaşma, ulusal kültür, kültürel kimlik gibi genel sorunları da içerecek biçimde ifade edilmiştir; bu durum, söz konusu yapıtlara yazarın bireysel psikolojisinin yanı sıra, "toplumsal psikoloji"yi yansıtma işlevini de yüklemektedir. Gürbilek'e göre, edebiyat eleştirmeninin izleyeceği yöntem, bir yazarı ya da yapıtı incelerken, o yapıtın ortaya çıkmasında etken olan "endişe" hakkında ne söylendiğini bulmaktır

Gürbilek'e göre, ilk dönem Türk romancıları temel endişelerini cinsiyet üzerinden ifade etmektedirler: buna göre, Türk romanının başlangıcında oidipal diyebileceğimiz bir "kadınsılaşma-çocuksulaşma endişesi" vardır ve bu endişe romanların hem içeriğini hem de formunu belirler. Yazarın kendi endişesiyle kurduğu ilişki ise anlatımın karakterini belirleyecektir. Burada dikkat edilmesi gereken şey şudur: eser endişeyi yansıtmaktan çok bünyesinde tutabildiği ölçüde değer kazanır.

Gürbilek'e göre, ilk dönem Türk romanlarında ısrarla karşımıza çıkan bir "roman okuyan kadın" figürü vardır; bu figür, yazarın, kadın roman okuyucusu çevresinde kümelediği bir dizi endişeyi dile getirdiği için önemlidir. Romanın ana anlatısının yanındaki bir ikinci tema ya da alt-metin olarak algılayabileceğimiz "roman okuyan kadın figürü"ne iç içe iki varsayım eşlik eder. Birincisi, "roman", okuru etkileyen, onda arzu uyandıran bir olgudur: bu arzu "başkasının arzusu"dur ve "bir başkası olma arzusu"nu doğurur. İkincisi, romanesk arzu özellikle de ka-

dınları etkilemiştir; "başkalarının hikâyesinden etkilenmeye, başka dünyalara kapılmaya, başkası olma arzusuna her zaman erkeklerden daha yatkındır kadınlar" (s. 29). Burada Gürbilek'in Lacancı bir terminolojden yola çıktığı açıktır.

Öte yandan, Gürbilek, Tanzimat romanında asıl etkilenenin erkek olduğunu da kabul eder[2] (s. 48). Bu etkilenme romana bir tür kadınsılaşma hali olarak yansıtılır. Doğu-Batı ilişkisi Tanzimat öncesi ve sonrasında "kadın-erkek ilişkisi metaforu" üzerinden algılanmış ve önceleri etken, "erkek Doğu", edilgen, fethedilmeyi bekleyen "dişi Batı" biçiminde bir paradigma kurulmuştur. Ancak, zaman içinde Doğu'nun edilgenliği ortaya çıkmış ve Batı'nın etkenliğinin tanınmasına ilişkin bir zorunluluk belirmiştir. Osmanlı romanındaki "kadınsı erkek" figürü bu gelişmenin bir ürünüdür. Doğulu kadın figürü ise edilgenliğin daha da ileri bir neticesini göstermek için kullanılır. Bu bakımdan "roman okuyan kadın figürü"nün bir tür kimlik kaybını simgelediği söylenebilir[3].

Gürbilek'in Tanpınar incelemesi yukarıda ana hatlarıyla değindiğimiz izlek hatırda tutularak okunmalıdır. Buna göre, Tanpınar da erkek-dişi paradigmasından yola çıkan bir yazardır ve

2) Nurdan Gürbilek, kitapta ileri sürdüğü görüşlerini önemli ölçüde Harold Bloom'un ***Anxiety of Influence*** adlı yapıtına dayandırır. Buna göre, şair bir şeyi ilk kez söylüyor olma isteğiyle, o şeyi tekrar ediyor olmanın sıkıntısını aynı anda yaşar. Bu durum, indirgendiğinde, bir baba-oğul çatışması olarak tanımlanabilir Gürbilek'e göre, Osmanlı özelinde karşılaşılan sorun, babayla çatışmadan çok, babanın yerinin yabancılara kaptırılmasından kaynaklanan bir babasızlık halidir Kadın okurun işlevi, bir yandan "kötü okur"u temsil ederek yazara yanlış okumayı düzeltme fırsatını vermesi, diğer taraftan, "yabancıdan etkilenme olgusu"nun, etkilenmenin kadınlara yansıtılarak hafifletilmesini sağlamasıdır (s. 39)

3) Gürbilek'in Osmanlı romanındaki kadınsılaşmış tipi tanımlarken açıklamakta zorluk çektiği iki unsur vardır. Öncelikle, bu karakterlerin eşcinsel olmaları beklenirken çoğunlukla eşcinsel değildirler. İkincisi de, kadınlara karşı ilgisiz ya da mesafeli olmaları beklenirken kadın düşkünü olarak tanımlanabilirler. Gürbilek Türk romanında bir sodomi endişesinden söz edilebileceği kanısındaysa da, kadın düşkünlüğünün züppeliğin bir yansıtılması olduğu yolundaki açıklamasının daha iyi temellendirilmesi gerektiği kanısındayız

"Şark"ı dişi olarak ve daha çok zaman terimleriyle algılamaktadır. Öte yandan, bu "Şark"ı, diğer unsurların yanı sıra, kendisini bir Avrupalı olarak algıladığı için de sever; bu bir tür oryantalizmi göstermektedir ve yazarın kimlik kaymasının bir unsuru olarak ele alınmalıdır. Tanzimat romanı söz konusu olduğunda "toplumsal psikoloji"yi daha çok vurgulayan Gürbilek'in, Tanpınar incelemesinde bireyi öne alan bir yaklaşım benimsediğini söyleyebiliriz. Gürbilek'e göre, Tanpınar'ın "Şark" arayışında bir geri dönüşsüzlük izleği de mevcuttur (s. 93) ve bu durum, anneyle olan ilk narsistik deneyimlere, yani sembiyotik döneme yapılan göndermeleri ifade eder. Gürbilek'e göre, "anne kaybı" Tanpınar için çok önemlidir, bu nedenle, mevcut Şarkı değil fakat "kayıp anne"yi temsil eden "kayıp Şark"ı özler.

Suda ölüm, anne ve yeniden doğum imgelerinden yola çıkan Gürbilek, Bachelard'ın uyarısını dikkate alarak, Tanpınar'ın yapıtını, yazarın kişisel travmasına indirgemeden şunun söylenebileceği kanısındadır: söz konusu imgelerin hepsi insanın ilk narsistik deneyimiyle ilişkilendirilebilecek bir "tamlık hayali"yle bağlantılıdır. Gürbilek, bu tamlık hayaliyle Tanpınar'ın muhafazakarlığı arasındaki ilişkiyi incelemek istediğini belirtir (s. 114). Buna göre, Tanpınar'ın muhafazakarlığı ölü anne figürüyle olan bağlantısıyla ilgilidir. Burada Gürbilek "tekrarlanan imge" olgusuna dikkat çekmektedir. Buna göre, "öznenin imgeyle bağını koparamaması" (bir diğer deyişle çocuğun annesinden ayrılmayı başaramaması) muhafazakarlık olgusunun asıl nedeni olarak değerlendirilmelidir (s. 125). Bu durumda, Tanpınar'ın üslup özelliklerine ilişkin çıkarsamalar, yazarın iç dünyasının imge tekrarı ve imge tamlığı oluşturmaya yönelik ihtiyaçlarına dayandırılmaktadır (s. 127). Şu halde, Tanpınar'ın şahsi ihtiyaçlarının üslubunu açıklamaya yardımcı olduğu söylenebilecektir.

Tanpınar'ın üstadı Yahya Kemal Beyatlı ile olan ilişkisine değinen Gürbilek, yazarın kişilik yapısını bu çerçevede kurgulamayı dener. Tanzimat romanında da bir sorun olan "ata"nın ölümü olgusu, genel olarak bir kadınsılaşma-çocuksulaşma tehlikesi getirirken, Yahya Kemal Beyatlı'da "ata"nın ölümüyle gerçekleştirilebilen bir erillik ve "telafi edilmiş narsistik yaralanma" söz konusudur. Aynı gelişimsel evrenin Tanpınar'da da başarıldığı ise söylenemeyecektir. Gürbilek'in Kohutçu kavramlardan yola çıktığını varsayarak, iki yazarın "idealize etme" ve "aynalama" hatlarındaki farklı yaralanmalarından söz ettiği kanısına varıyoruz. Yahya Kemal Beyatlı "idealizasyon hattı"nı, yani baba figürünü temsil eden unsurları kullanarak kişiliğini desteklemeyi başarır. Tanpınar'da ise, bu hattı Yahya Kemal Beyatlı temsil eder, yani anne figürünün açtığı yaraları telafi eden baba figürü Yahya Kemal tarafından temsil edilmektedir. Ancak bu alanda kazanılan başarı sınırlı bir başarıdır: sorun hem idealize edilen figürün kendisindeki (Yahya Kemal'deki) tam olarak iyileşmemiş narsisizm, hem de "aynalama hattı"ndaki yani anneyle olan ilişkideki yaranın derinliğidir. Öte yandan, Gürbilek, Yahya Kemal Beyatlı'nın Tanpınar'ın "daha az arkaik bir su"ya yönelmesinde etken olduğunu belirtir. Bu, Kohutçu terimlerle ifade edilirse, idealizasyon hattındaki canlanmanın, Tanpınar için, arkaik anne figüründen bir ölçüde uzaklaşmaya imkân verdiği anlamına gelir. Yahya Kemal Beyatlı'nın Tanpınar'ın iç dünyasındaki bu göreli olarak olumlu etkisi, konuya zıt bir perspektiften bakan Haluk Sunat'ın incelemesiyle karşılaştırıldığında ilgi çekici sonuçlar verecektir.

"Denemeci psikanalitik edebiyat eleştirisi" kapsamında ele alacağımız Haluk Sunat, Nurdan Gürbilek'in *Kör Ayna, Kayıp Şark: Edebiyat ve Endişe* adlı yapıtını kendi eleştiri yöntemi olan

"yazınsal metne psikanalitik duyarlı bakış" ile kan bağı olduğu için heyecanla karşıladığını ifade eder. Sunat, Gürbilek'in Tanpınar incelemesindeki görüşlere önemli ölçüde katılmakla birlikte, bazı konularda farklı düşünmektedir: Gürbilek, iyi anlatma, etki altında kalmama, başkalarının hakkımızda iyi şeyler düşünmesi gibi "yazar endişeleri"nden söz etmekte ve bu türden kaygıların edebiyata yön verdiğini düşünmektedir. Sunat ise bu tür kaygıların edebiyata yön veren değil, metnin yolunu şaşırtan kaygılar olduğu kanısındadır. Buna göre, yazınsal olan, "kendi ile baş başa kalabilme, kendi iç çatışmalarına kulak verebilme içtenliği"ne dayanır, bu nedenle, bir yazar, kendini başkalarına beğendirme derdinden arındığı ve kendi sorunu ile yüzleşebildiği ölçüde yaratıcı yazar olabilecektir. Öte yandan, Gürbilek'in yazarın şahsi endişelerinin ulusal-kültürel endişelerle iç içe geçtiği görüşüne katılır. Ortaya çıkan "ruhsal işkence" anlatma çabasını etkilemektedir. Sunat, Gürbilek'in modern Türk edebiyatı, özellikle de Türk romanını bir kadınsılaşma endişesine, erilliğini kaybetme korkusuna bağladığını belirterek, oidipal nitelikleri vurgulanan bu çatışmanın aslında daha varoluşsal, narsistik, oral düzeyli bir çatışmaya gerilediğini belirtir.

Haluk Sunat "psikanalitik duyarlıklı bakış" kavramının "yaratıcı edimsellik" kavramı tarafından esinlendiğini söyler. Yaratıcı edimselliğin kaynağı ise psikanaliz deneyimidir. Sunat'a göre, yaratıcı edimsellik, bastırılmış olanın bilince çıkması, böylelikle benlik algısının ve buna bağlı olarak hayatı algılayışın zenginleşmesidir. Psikanalizde serbest çağrışım olarak adlandırılan şey, yaratıcı yazarın kendine tanıması gereken sınırsız özgürlükle özdeştir. Psikanaliz sırasında analistin tarafsız dinleyiciliği, yazarın kendi çağrışımları ve iç sesleri karşısında alması gereken tutuma

benzer. Buna göre, değerli bir edebiyat eseri, metnin yazarın alt seslerini içermesini, bir başka deyişle çok katmanlılığı gerektirir. Sunat bu olguyu Bakhtin'in geliştirdiği çok seslilik kavramı çerçevesinde ele alarak, psikanalitik süreçte "analiz edilenin kendi iç gerçekliğini çok sesli bir biçimde dışlaştırması" olgusuyla özdeşleştirir. Yaratıcı yazar, "dışlaştırdığı ve alımlanabilir kıldığı çok seslilik ögeleri" üzerinden kendini bulma ve imgelem düzeyinde aşma çabasındaki kişidir. Yazarın kendi yarattığı kişiye gösterdiği tepkiler bu çerçeve içinde anlam kazanır.

Sunat, Nurdan Gürbilek'in "bir yazarın edebi değerinin kendi endişesiyle yüzleşme eylemi üzerinden değerlendirileceği" yolundaki görüşünü yukarıda özetlediğimiz kavramsal çerçeve kapsamında değerlendirir ve bu noktaya kadar olan görüşlerinin Gürbilek'in "endişeyle yüzleşme" ölçütüyle örtüştüğünü söyler. Buna göre, varoluşunu sorunsallaştırabilen ve imgesel düzlemde yeni bir varoluş tasarımı geliştirebilen birey yaratıcı bir yazar olabilir. Toplumsallık hüviyeti böylesi bir bireyselliğe dayanır. Gerçek yaratı hayal ile hakikatin diyalektik sıçrama noktasında bulunur. Bu düşüncesi, Sunat'ı, psikanalizle Marksizmi bağdaştırma noktasında yakınlıklan olan Reich, Fromm, Marcuse ve Althusser gibi yazarlar kategorisine yaklaştırır (s. 130). Öte yandan, Sunat, bu yüzden sanatçının bir partizan olması gerekmediğini, kendi var olma sorunsalına kulak vererek, o sorunsalla yaratma dünyasında hesaplaşarak, içtenlikli ve özgür bir yaratıcı özne haline geleceğini söyler. Bu da kendisini varoluşçu psikanalize yaklaştırır.

Burada, Sunat'ın, Gürbilek'in "erilliğini yitirme endişesi ile yazanlar" ayınmını bireysel ayırımlan örten bir genelleme kümesi olduğu için eleştirdiği de belirtilmelidir. Sunat'a göre, asıl olarak, erilliğini yitirme endişesiyle yazanlann sorunlanyla ne ölçüde yüzleşebildikleri, bu yüzleşmeyi ne kadar algılanabilir

hale getirdikleri ele alınmalıdır. Öte yandan, Sunat'ın romanda olması gerektiğini düşündüğü Bakhtinci çok seslilik özelliğinin, Gürbilek'in romanda endişenin yansıtılması (projection) yerine eserde tutulması ve temsil edilmesi (splitting) gerektiği yolundaki görüşüyle örtüştüğü kanısında olduğumuzu söyleyelim.

Haluk Sunat genel olarak fotoğraflardan ve bazı yağlı boya portrelerin Ahmet Hamdi Tanpınar üzerindeki etkisinden yola çıkarak yaptığı yorumlarda, Freud'un Leonardo da Vinci incelemesindekini hatırlatan bir yöntem kullanmaktadır. Tanpınar'ın oral depresif, narsistik yaralanmalara yatkın bir kişilik yapısı olduğu sonucuna ulaşan Sunat, yazarın kişiliğinde, özellikle erken dönemde "anne"ye yapılan yatınm açısından hasar olduğunu belirtir. Tanpınar'ın babası da annenin bıraktığı boşluğu doldurabilecek gibi değildir. Sunat, Gürbilek'in Bachelard üzerinden giderek Tanpınar'ın oral gerileme eğilimini ele aldığı su, deniz, mağara, uyku, ana rahmi-doğum konulannı, Otto Rank'ın geliştirdiği kuram açısından yorumlar. Haluk Sunat, Nurdan Gürbilek'in psikanalitik edebiyat eleştirisiyle ilgili yine Bachelard'dan kaynaklanan görüşlerini de eleştirmektedir. Buna göre, psikanalizin edebiyat eleştirisiyle doğrudan ilişkisini aradan çıkartmak, metnini psikanalitik bir bilgiden kalkarak kuran bir yazar için uygun değildir.

Tanpınar'ın kendi endişesi ile yüzleşebilmesinin göreli olarak iyi bir yazar sayılması için geçerli bir neden oluşturduğunu söyleyen Sunat, sanatsal yetkinlik şartınınsa bu yüzleşmenin derinliğine bağlı olduğu görüşündedir. Buna göre, Tanpınar, sorunuyla yüzleşebilmiş, ancak yüzyüze geldiği endişenin ardındaki çatışmayı bileşenlerine ayıramamış, ayrıştırdıklarıyla "varoluşunu imge düzeyinde sorunsallaştırarak" yeni bir kurgu oluşturamamıştır. *Huzur* romanını incelerken, romanda Tanpınar'ı temsil eden Mümtaz'ın Nuran'a olan aşkının, Mümtaz'ın kendi varoluşuna ilişkin unsurları idealize etmesine hizmet ettiğini, yani narsistik

bir aşk olduğunu düşünür. Bu açıdan roman, "Mümtaz'ın-Tanpınar'ın varoluşlarını sorunsallaştırmak değil, varoluşlarını temin eden değerlerin roman düzleminde görünür kılınması için yazılmış gibidir" (s. 386). Sunat yazınsal yaratıcılığın yalnızca "içtenlik"e bağlı olmadığına, bu içtenliğin değerinin nesne ile ilişkisini yeniden nasıl kurduğuna bağlı olduğuna inanmaktadır. Konuyu açıklarsak: sanatsal etkinlik ya imgelem üzerinden yeni hayat-nesne ilişkilerine, ya da nesne ilişkilerinin öncülü olan iç yaşantılara yönelebilir. Tanpınar örneğinde, sanatsal etkinlik iç yaşantılara yönelmekte ve orada kalmaktadır. Sunat bunu "gerilemenin mutlaklaştırılması" olarak algılar. Bu açıdan, Gürbilek'in "Tanpınar'ın yapıtlarındaki yarım kalmışlığın yine yapıtların kendileri tarafından sahnelenmesi" olarak nitelediği saptamayı abartılı bir övgü olarak eleştirir. Sunat'a göre, Tanpınar bireysel tarihi ile, yaratmanın imkânlarından yararlanarak, hesaplaşamamıştır. Bu noktada, Gürbilek'in Tanpınar'ın yüzünü geçmişe dönerek bir "kayıp estetiği" yaratmak suretiyle muhafazakarlığı yıktığı görüşüne de katılmaz. Sunat, Tanpınar'ın tam bu noktada geleceğini yitirdiği kanısına varır. Çünkü yaratıcı yazarlığın şartı, geçmişe dönmek ama oraya takılmamaktır.

Bu durumda, Tanpınar'ın yapıtında preoidipal meselelerin Sunat'ın öngördüğü biçimde aşılamamış ya da yaratıcı bir biçimde dönüştürülememiş olmasının, bu yazar için sanatsal başarısızlık anlamına geldiğini, Gürbilek içinse, preoidipal dönemin kendi estetiğini yapıt üzerinden başarılı bir biçimde yaratabildiğini varsayabiliriz[4].

4) Bu durum bizi Norman Holland'ın oidipal ve preoidipal sanat yapıtları arasındaki karşılaştırmasına götürmektedir. Holland, şiir söz konusu olduğunda, preoidipal kökenli yapıtların genel olarak oidipal yapıtlardan daha iyi olduğu kanısındadır. Ancak, bu genel standardın ötesinde, gerçekten yüce yapıtların daha çok oidipal temalı olduğunu da vurgular. Öte yandan, ele alınan sorunların derinliği ve bu soruların yapıtta bir çözüme ulaştırılıp ulaştırılamayacağı meselesi psikanalitik edebiyatın ilgi çekici bir konusudur. Sanat yapıtlarında karşılaşılan

Bu noktada, Gürbilek'in hiç sözünü etmediği, Sunat'ınsa örtülü biçimde değindiği bir konuya, Tanpınar'ın yapıtındaki (ve kişiliğindeki) eşcinsellik konusuna değinmek yararlı olacaktır. Sunat, özellikle Adalet Cimcoz'dan söz ettiği bölümlerde, Tanpınar'ın bu arkadaşının lezbiyen olduğuna ilişkin güçlü imalarda bulunurken, Tanpınar'ın kendisi söz konusu olduğunda, açık bir tutum takınmaktan kaçınmaktadır. Örneğin, ***Huzur*** incelemesinde, Suat'ın Mümtaz'ın asıl sevdiği kişi olabileceğinden söz etmesine karşın, eşcinselliği Tanpınar'la bağlantısı tam kurulmayan bir tema olarak tutar (s. 431). Bunun nedeni olarak da, sözü edilen konuda toplumumuzdaki psikanalitik duyarlığın yeterince gelişmemiş olmasını gösterir[5]. Cinsel kimliğin kişiliğin oluşumundaki öneminden yola çıkarak, bu konuda bırakılacak eksikliklerin, özellikle "sanatçı" söz konusu olduğunda, bu kişiliğin ürünü ve aynası olan eserin yorumlanması açısından ciddi sakıncaları olacağı kanısındayız. Tanpınar'la ilgili çalışmalarını aşağıda ele alacağımız Süha Oğuzertem'in, konuyu daha kapsamlı biçimde değerlendirdiğini söyleyebiliriz.

---

ve hem üslup özelliği hem de konu açısından o eseri yaratan sanatçıya özgü olarak nitelenen unsurların, genel olarak söz konusu sanatçının sorunlarını ve bu sorunlara karşı geliştirdiği savunmaları (ve bazen de çözümleri) ifade ettiği söylenebilir. Sanatçının hayatında (ve dolaylı olarak yapıtında) bu sorunların çözüme ulaştırılıp ulaştırılamadığı ise, benzer temaların ve üslup özelliklerinin yeni eserlerde devam ettirilip ettirilmediği hususuna bakılarak anlaşılabilir. Bu çerçevede, bir sanatçıda yeni bir temaya geçiş, üslupta ve genel olarak karakterizasyonda meydana gelen değişiklikler, sanatçının iç dünyasındaki değişikliklere karşılık düşer diyebiliriz. Bu durum, bizi, sanatçıların yarattıkları genel metaforik yapıyı farklı bir gözle görmeye yönlendirecektir.

5) Ahmet Hamdi Tanpınar'la ilgili çalışmasına hemen hemen bir "karakter" olarak katılan Haluk Sunat'ın, kanımızca, kendi psikanaliz sürecini bu inceleme üzerinden devam ettirmiş olması söz konusudur. Edebiyat eleştirisinin ve özel olarak psikanalitik edebiyat eleştirisinin işlevine yönelik olarak girişte ifade ettiğimiz düşünceler kapsamında şu çıkarsamayı yapıyoruz: Haluk Sunat'ın yapıtında, Ahmet Hamdi Tanpınar-Yahya Kemal Beyatlı bağlantısına Nâzım Hikmet'in de dahil edilmesiyle ortaya çıkan bir "üçgen" ilişki, yazarın kendi benlik dünyasının ve bu benliğin bileşenleri arasındaki çatışmaların temsili olarak yürütüldüğü bir yapı oluşturmaktadır.

Hasta Saatler, Bozuk Sıhhatler, Süha Oğuzertem, 1995, Defter, Bahar Sayısı; *Gizemli Bir Yaz Gecesinde Freud, Joyce ve Tanpınar,* Kitaplık, 2000 Mart-Nisan, Süha Oğuzertem.

Süha Oğuzertem'in bu incelemede ele alacağımız iki yazısında, Tanpınar'ın son dönemde çok sevilen ve hayranlık duyulan, ancak yeteri kadar anlaşılamamış, hattâ hiç anlaşılamamış bir yazar olduğu vurgulanır. Oğuzertem, Tanpınar'ın yapıtının kavranması için bir takım bilinçdışı süreçlerin bilinç düzeyine çıkartılması, "hayran olunma nedenleri"nin anlaşılması ve sözünü ettiği alımlama tuhaflıklarının aşılması gerektiğini söylemektedir (2000, s. 2). Bu durumun psikanalitik bir okumayı zorunlu kılacağı ise kuşkusuzdur. Rabinowitz'e atıfta bulunarak "romanı konu alan isabetsiz yorumlar dizisinin, kuralların yanlış uygulanmasından değil, yanlış kuralların uygulanmasından kaynaklandığını" anımsatan Oğuzertem'in (1995, s. 67), yukarıda belirtilen görüşleri ve burada ele aldığımız metinler çerçevesinde, "asıl psikanalitik edebiyat eleştirisi" kapsamında değerlendirilebileceği kanısındayız.

Süha Oğuzertem'in Tanpınar'ın anlatım dilini incelerken dikkat ettiği bir husus, benzetme yapılarına ilişkindir. Oğuzertem, Tanpınar'da simgenin "eşdeşleme" ve "ikileyerek çoğaltma" kavramlarıyla ilişkisini kurar (1995, s. 68); buna göre, "yansılama ve bölme süreçleri"ne uygun olarak çoğalan ve birbirine karışan simgesel unsurlar, "asıl öteki"ne duyulan özlem ve "aile romanı" temelinde gelişen nafile aşk-nefret ilişkilerine işaret etmektedir. Oğuzertem'e göre, Tanpınar'da "zaman" değil "mekân" boyutu önemlidir. Olay örgülerinde doruk ve çözüm gibi ayrıcalıklı kısımların bulunmaması da bunun bir kanıtıdır. Tanpınar'da

kahramanların takılı kaldığı çocukluk, yaşamın tümünü kapsamaktadır. Bu da bizi tek tanrılı dinlerin, mistik sistemlerin vaatlerine getirir: bir anda ve toptan varlığa kavuşma hali (1995, s. 70). Bu durum, Freud'un "birincil düşünce süreçleri" kapsamında tanımladığı "gündüz düşleri" çerçevesinde ele alınabilecek, bitiştirme ve kaydırma, zaman ve mekânda kopma ve atlamalarla karakterize olan bir psikolojik düzeyle, "ikincil düşünce süreçleri" olarak adlandırılan, "erişkin hayatının ve gündelik yaşamın mantık ve ahlakı"nı karşılaştırmamız sonucunu verecektir. Tanpınar'ın kahramanları "asıl varlığın peşindeki imkânsız arayış" olarak tanımlanabilen bu durumu roman boyunca sürdürür. Bu noktada, Oğuzertem'in öne sürdüğü Tanpınar'daki "zamansızlık" fikrinin, Sunat'ın Tanpınar'da "geçmiş zamana saplanma" ve Gürbilek'teki "tamlık hayali" kavramlarıyla bağlantısının kurulması gerektiği kanısındayız. Her üç yazar da, "birincil düşünce süreçlerinin" yani bilinçdışının zamanından söz etmektedirler: bu zamanın bir tür geçmiş zaman olmasının yanı sıra, bir başka perspektiften bakıldığında, bir süreklilik halini göstermesi, bütün zamanları içinde barındırarak akmaması da söz konusudur. Aynı zamanda, "nesne temsilcileri"nin ayrışmadığı ve ayrışmasının reddedildiği bir varoluş halini gösterir. Şu halde, üç yazar da aynı olguyu saptamış ancak kendi perspektifleri uyarınca farklı biçimlerde değerlendirmiştir diyebiliriz.

Oğuzertem'e göre, Tanpınar'da "anneden ayrılma"nın, bir diğer deyişle büyüme ve bağımsız bir kimlik edinmenin gerekliliği ile korkusu arasındaki çelişme, süreklilik gösteren bir motiftir. Öte yandan, ayrılma ihtiyacının yanında birleşme özlemi ve ihtiyacının daha ağır bastığı da söylenebilir. Oğuzertem'in sözünü ettiği cinsiyet kayması, yani Hayri İrdal'ın kendisini annesiyle karıştırması, kız sanması gibi hususlar, oidipal dönem öncesi

sorunların varlığını gösterir (1995, s. 75) ve kanımızca eşcinsellik motifinin Tanpınar'ın yapıtlarındaki önemini anlamamıza yardımcı olur. Oğuzertem'in bu konuda söylediklerinin, Gürbilek'in "tamlık hayali" ve Sunat'ın "oral döneme gerileme" kavramlarıyla aynı olduğu, genel olarak narsistik bir kişilik yapısını yansıtmakta olduğunu tekrar hatırlatalım.

Oğuzertem'e göre, Tanpınar'ın dünyasını örneklemek üzere seçtiği "Yaz Gecesi" adlı öykü özellikle ilginçtir çünkü "öykü ile öyküleme arasındaki saydamlıktan son derecede uzak ilişki, burada klasik gerçekçi çerçevede ele alınabilecek bir öykü ile karşı karşıya olmadığımızı" düşündürmektedir. "Öykü masum okuru yanıltığı gibi, kuşkucu okurun sezgilerini de tam olarak doğrulamaz." Bu durum, Oğuzertem'e göre, öyküde birçok konunun bilinçli olarak belirsiz bırakıldığını göstermektedir (2000, s. 3): "'Yaz Gecesi'ndeki tuhaflık, benzetmelerde değil, 'birbirinin yerini almalarda'dır. Tuhaf olan, insanların kişi ya da konum bakımından birbirlerine benzemeleri değil, birbirlerinin yerine geçebilmeleridir?" (2000, s. 5). "Asıl karakterin farklı şeyleri birbirinin yerine koyması ya da imgesel boyutta özdeşleştirmesi, çocukluğundan getirdiği ve (en azından öykünün şimdiki zamanında) uyanık yaşamında bile tam olarak kurtulamadığı bir özelliğidir." (2000, s. 5). Bu durum, bize, Oğuzertem'in Freud'un tanımladığı birincil düşünce süreçlerinin ana karakterin yaşamındaki etkilerine dikkat çektiğini düşündürmektedir. Bu çerçevede, öykünün temel motiflerinden biri olan eşcinsellik konusuna, hem hikâyenin başkişisi olan adamın başka bir erkekten çocuk sahibi olmaya yönelik gizli fantezisinde, hem de öykünün kadın karakterlerinin erkek karakterlerle özdeşleştirilmesinde rastlanabilir. Kadın kahramanların işlevlerinden biri, Oğuzertem'in Tanpınar'ın yapıtlarında sık sık rastlandığını belirttiği bir olgu-

ya, başkişinin kişilik özelliklerinin yansılanarak ya da ikizlenerek açığa çıkarılmasına yöneliktir. Bu açıdan, kadın karakterlere yönelik eşcinsellik göndermeleri, başkişiye yönelik göndermeler olarak da okunabilir.

Oğuzertem, öykünün bir başka problematik unsurunu, "eksik diş fırçası"nı, Tanpınar'ın okumuş olduğunu kabul ettiği Joyce'un "Kızkardeşler" adlı öyküsünden yola çıkarak açıklamaktadır. Buna göre, söz konusu hikâyedeki genç adam ve muhtemelen eşcinsel ilişki içinde olduğu rahip, Tanpınar'ın öyküsündeki ana kişi ile öldüğünü öğrendiğimiz ve ana kişinin eşcinsel ilişkisi olduğu düşündürülen "hasta" ile örtüşür. Oğuzertem'in dikkate değer bir diğer çıkarsaması, okuma süreci sırasında, sezdirilen anlamları yorumlayarak "gizli neden"e varmaya çalışırken karşılaşılan eşcinsellik çağrışımlarına, yazar tarafından önemli bir yatırım yapıldığının anlaşıldığı, ancak buradaki ipuçlarının, araştırmacıyı kesin sonuçlara götürmeye yetmediği yolundadır. Buna göre, öykünün anlamı, gizemlileştirme stratejilerinin kendisinde yatmaktadır. Oğuzertem, bu çıkarsamayı yaptıktan sonra, Tanpınar'ın öyküsünü, yapıçözümcülükteki "anlamın, 'anlamın ertelenmesi'nden ibaret olduğu" yaklaşımından yola çıkarak yorumlar ve bu açıdan onu Türk edebiyatında postmodernizmin bir tür öncüsü olarak kabul eder (2000, s. 12). Oğuzertem, Tanpınar'ın kendisini eserinde kurmacalaştırmasını da, Joyce hikâyesine yönelik atıf itibariyle, metinlerarasılık kavramı açısından yorumlamaktadır. Öte yandan, Barthes'ın, "klasik anlatı"nın olaylar dizisinin zaman ve mekân açısından geri dönülemezliğini sağlamaya yöneldiğini, "modernist anlatı"da ise bu geri dönülemezliğin altüst olduğunu belirttiğini hatırlatarak, Tanpınar'da özellikle simgeler üzerinden gerçekleşen "geri dönülebilirlik"in, onu modernist yazınla da ilişkiye soktuğunu kabul eder.

Oğuzertem'e göre, Tanpınar'ın dahil olduğu narsistik sistemlerde etkinlik oyunculuğa, edilgenlik seyirciliğe dönüşmüştür; anlamlılık boşluğa ve yokluğa havale edilmek durumundadır. Bu bakımdan, Tanpınar kurmacayı yaşamının aslı kabul etmiş, sonuna kadar giderek mutlak anlamsızlığın sınırına dayanmış, kendini elinden geldiğince yapıntılaştırmış bir yazardır (2000, s. 14). Anlam ya da anlamlılık Tanpınar'ı pek ilgilendirmez. O, biçimin büyüsünü bir açıklama ile kırmak istememiştir. Öyleki, ***Mahur Beste***'de anlama yönelen bir deneyimde bulunmuş ve başarısızlığa uğramış, bu başarısızlıktan aldığı ders ise onu içerikten çok biçime yönlendirmiştir denilebilir. Burada, konuya diğer eleştirmenlerin yaklaşımını da dahil ederek şu çıkarsamayı yapabiliriz: öncelikle, Tanpınar'da "tamamlanmamışlık" olarak görülen ve Sunat'ın eleştirdiği, Gürbilek'inse kendi içinde bir estetik barındırdığını söylediği olgu, Oğuzertem tarafından başarılı bir yazarlık stratejisi olarak değerlendirilmektedir[6].

Bilgin Saydam'ın ***Deli Dumrul'un Bilinci*** adlı çalışması, genel olarak Freudcu ve Lacancı yaklaşımların egemen olduğu psikanalitik eleştiri alanında, Jungcu bir perspektifi yansıtması açısından önemlidir. Yapıt, Dede Korkut'un Deli Dumrul adlı öyküsünü Jungcu bir araştırmacı olan Neumann'ın, bir dereceye kadar da, "nesne ilişkileri kuramı"nın günümüzdeki en önde gelen ismi Kernberg'le "kendilik psikolojisi"nin kurucusu Kohut'un görüşlerinden yararlanarak çözümler. ***Deli Dumrul'un Bilinci***, Türk

6) Oğuzertem'in bu çıkarsamalarının şu şekilde sorgulanabileceği kanısındayız: Tanpınar'ın belirsizleştirmeyi tercih etmesinin nedeni ne ölçüde belirli bir sanat anlayışının ve ne ölçüde kendi özgül kişilik düzeninin bir sonucudur? Tanpınar kendi kişilik malzemesini ne ölçüde biliyordu? Daha spesifik olarak söylersek, Tanpınar için eşcinsellik gerçek bir seçenek miydi? Yoksa kişilik yapısı hiçbir yere bağlanmayacağı bir salınım durumunda kalmasını mı gerektiriyordu? Bkz. Sait Faik'in *İpekli Mendil* öyküsüyle ilgili çözümleme.

insanının psikolojik dünyasını ve özel olarak da Türk-İslam sentezi olgusunun temellerini araştıran bir yapıttır. Özgül bir öyküden yola çıkarak spekülatif bir genellemeye ulaşır. Bu açıdan, Saydam'ın Jungcu mistik bir perspektifi yansıtan yapıtını, kendisi gibi tümel (total) çıkanmlara yönelen, ancak, Jungcu olmayan psikanaliz yöntemleriyle, felsefi bir perspektifi bağdaştıran Saffet Murat Tura'nın yapıtı ile karşılaştırmak, ufkumuzu genişletecektir. Bu iki yazann teknik analizlere yönelmelerine karşın, nihai hedefleri açısından "denemeci psikanalitik edebiyat eleştirisi" kapsamında ele alınabileceklerini düşünüyorum.

Burada Bilgin Saydam'ın zımni bir önkabulünün ve buna yönelik bir tespitin altını çizmek gereklidir. Dede Korkut öykülerinin Büyük Oğuz Destanı'nın parçalan olduğu, bugünkü haline 9. ve 11. yüzyıllarda ulaştığı varsayılmaktadır. Destanın kayda geçirilmesi 15. yüzyıla tarihlenir. Elimizdeki hali ise 1815 tarihli bir kayda dayanmaktadır (s. 16). Aradan geçen uzun zaman dilimi boyunca, bu eski metnin temsil ettiği kabile sisteminin çözüldüğü, destanın ortaya çıktığı grupların başka gruplarla karıştıklan ve bu grupların birbirlerinin psiko-kültürel mirasını üstlendikleri ise kuşkusuzdur. Bu açıdan, günümüzde "Türkçe konuşan halklar"la öykünün ortaya çıktığı zamanlarda etnik anlamda az çok homojen olarak yaşadığı kabul edilebilecek "Türk toplulukları"nın ayrılığının kabul edilmesi gerekir. Türkçenin bir psiko-kültürel taşıyıcı olarak dili benimseyen diğer halklara kendi değerler sistemini kabul ettirdiğini varsayabilirsek de, Dede Korkut öykülerinin "yaşadığımız coğrafyadaki günümüz Türkçe konuşanlan"nı temsil değerinin sınırları olduğu görülecektir. Bilgin Saydam bu farklılığın üzerinde durmamaktadır.

Saydam, Deli Dumrul öyküsünde İslamlaşma sürecindeki pagan Türklerin bilinç evrimindeki bir ara aşamanın temsil edil-

diğini düşünmektedir. Bu bilincin taşıyıcısı ise "öznenin merkezi kurumu" olan benliktir (s. 31). Burada üzerinde durulması gereken şey, Saydam'ın benimsediği benlik tanımıdır. Kernbergcü ve Kohutçu tanımlara de değinen Saydam'ın esas olarak aldığı kavram Jungcu "kendilik" kavramıdır ve arketipsel bir büyüklüğü ifade eder. Epistemolojik olarak ideolojik bir yaklaşımı içerir, varılması gereken bir hedefe işaret eder, bir değer yargısı içerir (s. 38). Saydam'ın görüşlerini dayandırdığı bu temel yaklaşım, kendisinin fenomenolojik olarak tanımladığı ve ele aldığı şeyi, derinlerde bulunduğu varsayılan asıl anlama yönelmek yerine, niteliği, sunuluşu, ortaya konuş biçimi ile aydınlatmayı amaçlayan yaklaşımlardan farklıdır (s. 31). Bu yönüyle ideolojik ve mistik bir yan taşır.

Saydam'a göre, "özne bilincinin ilk gelişim-ayrışım aşamaları, kendisini saran ve her şeyi kapsayan, tanımlanamayan bütünden uzaklaşmayı, kendisini bütünden ayrışmış, ancak onunla ilişki içinde olan bir başka 'özne'ye yaklaşmayı içerir". Çocuğun gelişim süreci içinde, bu hareket, anneden uzaklaşmayı ve babaya yaklaşmayı öngörür (s. 52). Buna göre, özne olmak bir ruhsal doğum haliyle gerçekleşir ve bu doğum yazarın "yaratıcı sıçrama" olarak adlandırdığı ve eski sistemden yeni sisteme geçiş, ya da yeni nesnelerle karşılaşarak yeni nesne ilişkileri kurma durumuyla ilgilidir. Bu faaliyet bilinçlilik halinin evrimi olarak da tanımlanabilir. Saydam, anne ve baba merkezli iki temel yönelim (anacılık ve babacılık) ve bu yönelimleri dengeleyen kaçış olgularından (anakaçlık ve babakaçlık) söz ederek "yaratıcı sıçrama"nın olası gerçekleşme alanlarını da belirtmektedir. Bu kavramlarla ilgili olarak tanımladığı eril bilinç, ayrışma ve denetimle, dişil bilinç ise bağlantı eğilimiyle karakterize olur. Bu anlamda, eril bilinç "ben"in, dişil bilinç "biz"in sözcüsüdür. Ancak, her

iki ilkenin de dönüşebilirlikleri dikkate alınmalıdır (s. 58-59). Saydam, anacıl ve babacıl çekim odaklarının bulunduğu yatay bir eksen ve yaratıcı eylemliliğin bulunduğu dikey eksen üzerinden gösterdiği ruhsal düzeneğin dikey boyutunu, yani "yaratıcı sıçrama"yı Arieti'nin Üçüncül Düşünce Süreçleri kavramına karşılık olarak gösterir (s. 75). Bu, bilincin kendi sınırlarını koruyabilmek kaydıyla bilinçdışıyla temas kurması, edindiği zenginliklerle ortak bilinç alanına dönebilmesi olgusudur. Yaratıcı eylemin yönü ise her zaman "baba"nın tinsel alanında gerçekleşmektedir. Yaratıcı hareket bilinçlilik gereği olmadan kurulan iç ve dış nesne ilişkilerinin sağladığı coşkusal bir kaynaktan beslenir. Yaratıcı eylem bu "kapılma"dan sonra başlar (s. 77).

Saydam'ın, Deli Dumrul'un kuru bir çaya köprü yaptırarak haraç toplamaya başlaması olgusundan yola çıkarak yaptığı analizde, Dumrul'un edilgen konumu vurgulanmakta, baba karşısında uğranılan yenilgiden sonra yeni sistemin kabulündeki zorlanmanın altı çizilmektedir. Bu olgu Dumrul'un anacıl sistemden çıkarak bir babaya kavuşmasını da göstermektedir; ancak bu gönülsüz ve acele bir kabulleniştir. Öte yandan, anne ve babasının kendisine can vermeyi reddetmeleri ve onların yerine eşinin kendi canını teklif etmesinde simgelenen husus, kan bağının kutsallığı ilkesinin terkini gösteren bir başka gelişimsel aşamadır. Doğa ile bağlar gitgide zayıflamaktadır. Öte yandan, Dumrul'un eşinin bir kadın olması doğa ile bağlantıların tümüyle kesilmediğinin de bir göstergesidir.

Dumrul'un girdiği yeni süreç bir itaat ve haddini bilme sürecidir. Saydam bu durumu Türk toplumunun psiko-sosyal gelişimi açısından ele alarak anne-baba-çocuk üçgeninde bir tür "erken üçgenleşme" halinden söz eder. Buna göre, Türk erkeğinin psikolojik altyapısı, önemli ölçüde "anacıl" sistemin değerlerine

dayanır, İslam düşüncesindeki "babacıl" unsur bu arkaik sistemin üzerine yüzeysel bir biçimde eklemlenmiştir. Çünkü baba fazlasıyla korkutucu bir özellik taşır ve oğula özdeşleşim olanağı tanımaz. Preoidipal dönem bir alternatif sunulmaksızın aniden sonlandırılmış, oidipal sistem ise çocuk tarafından fazla tehdit edici bulunmuştur.

Saydam'a göre, "babacıl" yaşam felsefesi, dişil ilkeden yani doğadan bağımsızlığı, kan bağından uzaklaşarak bireyselleşmeyi öngörür. Bu aynı zamanda göçebelikten yerleşikliğe geçişin bir unsurudur. Yazar, Türklerin İslam'a geçişin gerektirdiği bilinç sıçramasını uzun zamana yayamayacak kadar baskı altında kalmış olduklarını söyler. Çünkü bilinçdışı dinamiklerin değişmesi çok uzun zamana gereksinim duyar ve köklü değişimler yavaş gelişir (s. 164). Mevcut sistem, iyi annenin bir ölçüde muhafaza edilmesi, kötü anne özelliklerinin eşe yansıtılması, kadının gücünü korumak için oğulla özdeşleşmesi biçiminde, hem ataerkil sistemi pekiştiren, hem de anaerkil özellikleri bir ölçüde koruyan bir melez yapının doğması sonucunu vermiştir (s. 173). Zorlanmalarda, ana merkez çevresinde grup kimliğini öne çıkaran bir yapı söz konusudur (s. 175). Bu durumun bir yansıması tarikatler halinde örgütlenen bir din anlayışında ifadesini bulmaktadır. Özellikle zikir uygulamalarında bireysel kimliğin grup kimliği içinde çözülmesinin anacıl sistemle olan bağlantıyı pekiştirme özelliği vardır (s. 199).

Deli Dumrul ve Dünyeviliğin Ötesi

Saffet Murat Tura, Bilgin Saydam'ın *Deli Dumrul'un Bilinci* adlı yapıtını ele alarak, Saydam'ın Jungcu perspektifine daha farklı bir felsefi boyut eklemeyi dener. Tura'nın Saydam'ın kita-

bında yeterince açıklığa kavuşamadığını düşündüğü temel bir soru vardır: neden Deli Dumrul tam anlamıyla İslami boyuta yükselememiştir? Öncelikle, Saffet Murat Tura'nın bu konuyla ilgili olarak değindiği sorunların tamamının Bilgin Saydam'ın kitabında da ele alındığını belirtelim; öte yandan, aynı konuların, hem yazarın psikoterapi uygulamasından gelen deneyimlerinin, hem de Heidegger, Binswanger ve Sartre'dan kaynaklanan felsefi görüşlerinin etkisiyle biçimlenen bir perspektiften görülmesinin, zenginleştirici sonuçları olacağı da kuşkusuzdur.

Tura, Saydam'ın kullandığı "anacıllık" ve "babacıllık" kavramları yerine, Heidegger'den esinlenerek geliştirdiği "dünyevilik" ve "uhrevilik" kavramlarını geçirir. Tura'ya göre, insanın hem dünyevi hem de uhrevi bir varlık oluşu en çatışkılı yönüdür. Şamanist Türklerin inancı tümüyle dünyevidir. İslam'da ise uhrevilik öne çıkmıştır. Yazar Türklerin İslamlaşma sürecinde, dünyeviliğin aşılıp uhreviliğe ulaşılmasının kısa yoldan gerçekleştirildiğini, halbuki bu sürecin şüphe ve ruhsal inancın güçlüğünün "derinliğine çalışma" (working through) yoluyla başarılmış olması gerektiğini söyler (s. 89). Gerçek anlamda uhreviliğe geçme bir anda olup bitebilecek bir şey değildir. Burada iki yazar arasındaki başlıca fark, aynı süreçten bahseden Saydam konuya ilişkin görüşlerini daha çok "dönüştürücü içselleştirme" (transmuting internalization) kavramı üzerinden kurgularken, Tura'nın görüşlerini "derinlemesine çalışma" (working through) kavramı üzerinden formüle etmiş olmasıdır. Bununla birlikte, her iki yazar da Deli Dumrul'un İslamlaşma sürecinin tatmin edici olmadığı konusunda birleşirler.

Tura, Saydam'ın mit yorumlarının rüya yorum kuramından yola çıkılarak geliştirildiğini belirtir; ancak bu konuda bir itirazı vardır. Rüya yorumu rüya görenin çağrışımları aracılığıyla yapıl-

malıdır. Mitlerde böyle çağrışımlar yapmak mümkün olmadığına göre, mit-rüya benzeşmesinden çok, mit-metafor birleşmesi üzerinden gitmek daha tutarlı sonuçlar verecektir.[7]

Yazar, Deli Dumrul'un ölümle karşılaşmasından yola çıkarak kendi klinik deneyimlerinde edindiği bir izlenimi anlatır: buna göre, ölüm kaygılarının "derinlemesine çalışılması" sonucunda, ölümle yüzleşen kişinin kendi "dünyeviliği"ni kavraması söz konusudur. Kişi "ne" olduğunu, bu dünyada ne yaptığını sorgulamaya başlar. Kendisine dışarıdan bakma eğilimi geliştirir. Bu durumun bir sonucu hayranlık ve şaşkınlık duygularıdır. Tura'nın burada üzerinde durduğu konu, Dumrul'un ölümle karşılaşmasına rağmen söz konusu "mevcudiyet sorgulaması"na ulaşamamasıdır. Tura, bu noktada felsefi bir çıkarımdan hareketle, "yaşam"ın "mevcudiyet"e bir cevap niteliği taşıdığını, çünkü insanın "doğru"yu yapabileceğini söyler. "Doğru olan"ı yapmaya çalışan insan için yaşam, kozmik "ne"liğine vereceği cevaba bağlıdır. Burada iki seçenek vardır: idealistçe yaşama kararlılığı mevcudiyetin anlamlı olduğunu varsayarken, materyalist yaklaşım mevcudiyetin anlamsız olduğunu kabul eder. Tura mevcudiyetin anlamsızlığını yaşamanın sarsıcı bir deneyim olduğunu belirtir; bu deneyim, acı verişiyle insanı terbiye eder ve olgunlaştırır. Tura'ya göre, Deli Dumrul'un dünyeviliği aşma konusundaki temel eksikliği bu noktada düğümlenmektedir (s. 92).

Melanie Klein'ın paranoid ve depresif durum tanımlarından yola çıkan Tura, paranoid durumdan depresif duruma geçişin bir olgunlaşmayı gösterdiğini belirtir. Depresif durumun uzantısında ise, insanın hakikatin nerede olduğunu bilemediği "trajik durum" yer alacaktır. Tura'ya göre, insanın başkalarını suçladığı paranoid durum ve kendisini suçladığı depresif durumun yanı

7) Buna karşılık, çağdaş rüya yorum metotlarının bazılarında öznenin çağrışımına ihtiyaç duyulmadığının, öte yandan, metaforların oluşumunun rüya imgelerinin oluşumundan pek farklı olmadığının hatırlanmasında yarar vardır. Bkz. daha önce ele aldığımız Kramer'in geliştirdiği "rüya tercümesi" yöntemi.

sıra, hakikati göremediği ve vicdanıyla baş başa kaldığı bu trajik-mistik durum Deli Dumrul'un ulaşamadığı aşamayı gösterir. Tura, Saydam'ın görüşleriyle uyum içinde olan bu çıkarsamalardan sonra, Deli Dumrul tarafından temsil edildiği ölçüde, Türk İslamı'nın sorunlan olması gerektiğini belirtir.

Tura'ya göre, büyüklenmeci bir şişinmenin içindeki Deli Dumrul'u bu şişinmeden çıkaran ölüm korkusudur. Ancak bu korku bir ölümlülük bilincine ve şüpheye bağlanmamıştır. Dumrul, "ne"lik sorunuyla yüzleştiği bir ara aşama yaşamadan yeni aidiyetini benimser. Büyümemiş, ebeveyn değiştirmiştir. Ölümlülüğü "derinlemesine çalışma" olmaksızın kabuk değiştirmiştir; bu yüzden Müslümanlığı hamdır. Kan bağına dayanan Türklük bilinci bir kendiliğindenliği varsayar. Oysa ilahi akde dayanan Müslümanlık bilinci kendiliğindenliği aşan ve derinlemesine ruhsal çalışma gerektiren bir yöne sahiptir (s. 103). Türklerin Müslümanlığı böylesine bir çalışma olmadan gerçekleşmiştir. Deli Dumrul'un anne-babasından değil de eşinden yardım görmesi ise, onun genital döneme geçişinin bir sembolü olarak alınabilecektir. Tura'ya göre, Deli Dumrul uhrevi anlamda olgunlaşmamış ancak genital anlamda büyümüştür. Aynı sürecin Saydam tarafından kan bağından ahde bağlılığa geçişi temsil eden bir olgu olarak değerlendirildiğini görmüştük. Sonuçta, her iki yazar da Deli Dumrul'un olgunlaşamadığını, anneden tam bağımsızlaşamadığını kabul etmekte, bu durumdan çağdaş Türk toplumunun gelişimine ilişkin sonuçlar çıkarmaktadırlar.

Saydam ve Tura'nın İslam dinine geçişle ilgili bulgulannın Batı uygarlığını kabule zorlanan Türk insanı için yarattığı etkilerin araştınlmasının ilginç sonuçlar vereceğini düşünüyoruz[8]. Nitekim, konu daha önceki Tanpınar incelemeleri üzerinden alınarak Türk toplumuna genelleştirildiğinde, bir yandan Gürbilek'in

8) Bkz. Oğuz Cebeci, "Melezleşme ya da Asimilasyon: Batı Edebıyatı Kapsamında Türk Şiiri", *Folklor ve Edebiyat*, 2005/3.

geliştirdiği "erilliğini kaybetme" endişesine, bir yandan da Sunat ve Oğuzertem tarafından sözü edilen "eşcinsellik olgusu"na ulaşılacaktır. Bu çalışmanın son bölümünde değerlendireceğimiz Orhan Koçak'ın *Mai ve Siyah* incelemesi sözü edilen düşüncelerin ışığı altında okunmalıdır.

Şeyh ve Arzu: "Asiye Hatun Mektupları", Saffet Murat Tura

Saffet Murat Tura, 17. yüzyılda Üsküp'te yaşamış Asiye Hatun adlı kadının, mürşidi şeyh Muslihüddin Efendi'ye yazdığı mektuplardaki rüya anlatılarından kalkarak kaleme aldığı yorum denemesinde, ilginç sonuçlara ulaşır. Tura'nın çalışması, klasik Freudcu kavramlara yönelik eleştirel bir tavır geliştirirken, nesne ilişkileri kuramı (Kernberg) ve kendilik psikolojisinden (Kohut) yararlanmaktadır; ancak bundan yazarın Freudcu kuramı reddettiği sonucu çıkanlmamalıdır. Tura'nın çalışması, bu yönüyle, çağdaş psikanalitik eleştiri uygulamalarının çoğunda rastlandığı gibi, eklektik bir özellik taşır. Yazarın bu çalışmasının psikanalitik üst anlatı ile ilgili spekülatif bölümü dışında "asıl psikanalitik edebiyat eleştirisi" kapsamında değerlendirilmesi gerektiği kanısındayız.

Tura, Asiye Hatun'la ilgili incelemesine başlarken, klasik psikanalizin "isimsizlik", "perhiz" ve "yansızlık" olarak adlandırdığı temel ilkelerinden hareket ederek, Asiye Hatun'un şeyhiyle kurduğu ilişkinin, psikanalistle danışanı arasındaki ilişkiye benzediğini belirtir. Daha sonra psikanalitik ilişkinin temelini oluşturan "aktarım"la ilgili 1. oidipal; 2. kendilik nesnesi; 3. kaotik aktarım tepkilerini açıklar. Tura'nın ulaştığı sonuç, özünde narsistik bir kişilik yapılanması taşıyan Asiye Hatun'un, rüyaları üzerin-

den şeyhiyle kurduğu ilişkinin, söz konusu aktarım ilkeleri, özellikle de kendilik nesnesi aktarımı uyarınca (ve bu ilkelerin kabul edilebilir ihlalleri üzerinden) gerçekleştiği yolundadır. Tura, Kohut'un "yansızlık ilkesi"ni tartışmaya açmasıyla başlayan ve narsisizmin tedavisine yönelik önemli katkılar sağlayan "kendilik psikolojisi"nin, hastanın erken dönem (yakınlık görme) ihtiyaçlarının terapötik çevre içinde belirli bir ölçüde karşılanmasını öngördüğünü belirtir. Yazar bu şartın Asiye Hatun-Şeyh ilişkisinde gerçekleştiği kanısındadır.

Saffet Murat Tura'nın Kohutçu bir perspektif üzerinden yorumladığı rüyalar, Asiye Hatun'un anneyle kurulan ilişkileri simgeleyen "aynalama ekseni" ve babayla kurulan ilişkileri simgeleyen "idealizasyon ekseni"nde meydana gelen gelişmelerle ilişkilidir. Tura'ya göre, Asiye Hatun'un "aynalama ekseni" daha hasarlı olup, "kendilik"in bu iki bileşeninden daha iyi durumdaki "idealizasyon ekseni" gördüğü rüyalar tarafından desteklenmektedir. Ayrıca, rüyaların ikincil bir oidipal içeriği de bulunmaktadır. Öte yandan, kimi rüyaların oidipal içeriği, narsisizmde rastlanan erken erotikleşme kavramıyla bağlantılı olup, temel motif olmaktan çok özgül dirençler olarak nitelenmektedir. Bu noktada, Tura, rüyaların Freudcu (oidipal) ve Kohutçu (narsistik) yorumları olabileceği hususunun altını çizmektedir. Ancak kendisi bu vaka itibariyle Kohutçu yorumlardan yanadır.

Tura'nın Asiye Hatun'un rüyalarında ele aldığı başlıca sembollerden biri olan "ayna" kavramı narsisizmin anlaşılmasında önemli bir yer tutar. Buna göre, çocuğun ruhsal gelişimindeki temel unsurlardan biri olan "ayna tutma işlevi", narsisizmde, annenin yetersizlikleri dolayısıyla başarılamamakta, çocuğun düzgün bir "aynalama" aracılığıyla içselleştirilemeyen ve olgunlaşamayan büyüklenmeci istekleri, önce bilinçdışına bastırılmakta,

sonra çocuksu büyüklenmecilik olarak fantezilere dönüşmektedir. Narsisizmde sorun, "gerçekçi olmayan büyüklenmeci eğilimler"le yapılan mücadelede ortaya çıkar. Bu türden eğilimleri ortaya çıkaramamanın gerilimi, olası bir düş kırıklığının yaratacağı utanç, narsistik kişilerde depresyon, öfke ve hipokondriya gibi belirtiler halinde yüzeye vurmaktadır. Burada bir çatışma değil, bir gelişim durması sorunu olduğuna dikkat edilmelidir.

Narsisizmi tanımlayan Kohut'a göre, kendiliğin temel iki bileşeninden biri olan "idealizasyon hattı", uzun vadeli hedefleri ve doğruları gösterirken, "aynalama hattı" istekleri ve bunların bir an önce gerçekleştirilmesine yönelik bir eğilimi ifade eder. Tura, idealizasyon ekseninin kendi başına diğer eksendeki hasarı karşılamaya yeteceği kanısındadır. Yazar, "aynalama dönemi açısından sorunlu" olduğunu kabul ettiği varsayımsal bir sanatçının "yaratıcı heyecan hali"ni ele alarak, önceleri bu döneme ait heyecanlarıyla başa çıkamayan "sanatçı"nın, eğer güçlü bir idealizasyon eksenine sahipse, bir süre sonra yatışarak, elde ettiği artistik bulguları dingin bir biçimde işleyeceği ve ürününe yansıtacağı görüşündedir. Nitekim Asiye Hatun'un büyüklenmeci istekleri, şeyhiyle kurduğu idealizasyon ilişkisi içinde kontrollü bir tatmin bulmakta ve bu isteklerin "erişkin kendiliği"ne katılması mümkün olmaktadır (s. 28). Burada, Tura'nın Asiye Hatun'dan yola çıkarak soyut bir sanatçı figürüne ilişkin olarak ifade ettiği görüşlerin, Nurdan Gürbilek ve Süha Oğuzertem'in Tanpınar incelemelerinde eriştikleri sonuçlarla önemli ölçüde örtüştüğünü belirtmek yararlı olacaktır. Buna göre, hem Ahmet Hamdi Tanpınar, hem de mürşidi olan Yahya Kemal Beyatlı, kişiliklerinin "aynalama ekseni" ağır hasarlı kişiler olup, yaratıcılıklarını "idealizasyon hattı"ndan sağladıkları destekle gerçekleştirmekte, yaratıcı faaliyetlerini kişiliklerinin bütünlüğünü koru-

makta kullanmaktadırlar.

Bu noktada önemli bir konuya parmak basmak yararlı olacaktır: Tura'ya göre, büyüklenmeci eğilimlerini teşhir etme isteğinin yol açtığı gerilimler ve buna bağlı olarak hissedilen "utanç" duygusu, Asiye Hatun'un hayatında çok önemli bir yere sahiptir; bu nedenle, söz konusu "utangaçlık hali"nin Asiye Hatun'un sosyal yaşamdan uzaklaşması sonucunu vermiş olması mümkündür. Bunun sonucu ise depresyon ve hipokondriya olarak ortaya çıkmış olmalıdır. Orhan Koçak'ın Halit Ziya Uşaklıgil'le ilgili olarak aşağıda ele alacağımız çıkarsamaları da, "utanç" duygusunun narsistik yaralanmayla bağını göstermesi açısından, Tura'nın görüşleriyle önemli ölçüde örtüşmektedir diyebiliriz.

"Kaptırılmış İdeal: Mai ve Siyah Üzerine Psikanalitik Bir Deneme", Orhan Koçak, *Toplum ve Bilim*, 70, Güz, 1996

Orhan Koçak, Halit Ziya Uşaklıgil'in *Mai ve Siyah*'ındaki Doğu-Batı ikiliğinin izdüşümlerini psikanalitik bir çerçeve içinde ele alır. Yazar kullandığı kavramsal çerçeveyi uygulamalı psikanalize ilişkin bir sorundan yola çıkarak belirlemektedir. Buna göre, psikanalizin uygulanabilirliği, "malzemenin yorumlanabileceğini" ancak "kuramın sabit kalacağını" öngören bir determinizmle mümkündür. Orhan Koçak kuramla, kuramın uygulandığı malzeme arasında, bilgisayar teknolojisinde kullanılan "arayüz"ün işlevini taşıyan bazı kavramlar bulunması gerektiğini söyler. Böylece, malzemenin de "konuşması, kavramsallık üzerinde hak iddia etmesi" mümkün olacaktır. Orhan Koçak'ın bu görüşü, "teori nesneye yönelirken, nesnenin de teoriye yönelmiş olduğu" düşüncesi ile özetlenebilir. Yazar "ideal" terimini böyle bir ara-yüz olarak kullanmaktadır (s. 96). Bazı fikirlerinin spe-

kûlatif özelliğine karşın, analizinin ulaştığı derinlik açısından, Koçak'ın bu çalışması itibariyle "asıl psikanalitik edebiyat eleştirisi" kapsamında değerlendirilmesi gerektiği kanısındayım.

Koçak, Tanpınar'ın Halit Ziya'daki idealizasyon eğiliminin varlığına dikkat çektiğini belirttikten sonra, Freud'un geliştirdiği "ego ideali" ve "süperego" kavramlan arasındaki karşıtlığı, *Mai ve Siyah*'taki Doğu-Batı tartışmasını aramakta kullanacağını belirtir. Söz konusu kavramlardan ego ideali, Freud tarafından daha sonra süperego kavramı içinde eritilmiştir. Ancak, Freud sonrası yazarlardan Nunberg, Lacan, Grunberger ve Chasseguet-Smirgel gibi bazı analistler, iki kavramın ayrılığı üzerinde durmakta, giderek aralannda bir çatışma olabileceğini öne sürmektedirler. Orhan Koçak, sözü edilen yazarları izlemekte, yani çalışmasını iki kavramın "yer değiştirebilirliği"ne değil, farklılığına, giderek zıtlığına dayandırmaktadır. Aksi takdirde *Mai ve Siyah*'la ilgili çıkarsamaları anlamsız kalacaktır.

Daha önceki edebiyatla, Edebiyat-ı Cedide'yi karşılaştıran Koçak, Halit Ziya'yı Ahmet Midhat Efendi gibi gelenekçilerden ayıran asıl farkın, edebiyata "ideal"in girişi olduğunu söyler (s. 108). Bu ideal, doğal ya da ezeli bir sabit değildir, tarihsel koşullar içinde ortaya çıkmıştır. Koçak, Lukacs'ın öne sürdüğü, "idealin oluşumunun, dış dünyada gerçekleşme olanağı bulamayan bir eylemin, kendi üzerine dönüp içselleşmesi, öznel bir fikir haline gelmesiyle mümkün olduğu" görüşüne değinir. Bu şema ilk bakışta Edebiyat-ı Cedide'yi açıklamaya uygundur. Ancak daha derinliğine bir inceleme, sultan Abdülaziz zamanında başlayan bir özel alan arayışının, bunun yanı sıra, özellikle Namık Kemal'de belirginleşen ve "vatan" ya da "özgürlük" gibi fikirlerin kendilerini eylem ve etkinlikte tam tüketemeyişinde, hep bir artığın kalmasında belirginleşen, eylemle tam örtüşemeyen bir

"özleyiş"in yani "ideal"in varlığını gösterecektir (s. 110). Koçak, Lacancı kavramlardan yola çıktığı bu değerlendirmeden hareketle, Lukacsçı bir analizin Edebiyat-ı Cedide'yi açıklamakta yeterli olmayacağı sonucuna ulaşır.

Koçak, model karşısındaki çocuksuluk ya da çaresizlik; bir tür "baştan çıkma" durumu olarak ifade edilen idealize etme eğiliminin, ideallerin alternatifi olarak ortaya çıkan sorumluluk ve "suçluluk duygusu"yla yer değiştirmesi temeline dayanan *Mai ve Siyah*'ı, bu anlamda bütün Edebiyat-ı Cedide'yi, psikanalitik kuram açısından ele almanın zorunluluğunu vurgular. Ancak asıl psikanalitik kurama geçmeden önce, bir başka teorik yaklaşımın daha *Mai ve Siyah*'a uyarlanabilirliğini deneyecektir: "model" ve "ideal" terimlerini Jules de Gaultier'nin "Bovarizm" kavramıyla açıklayan Rene Girard'ın "devralınmış arzu" kuramına değinen Koçak, Osmanlı-Türk aydınının ideal alanına girişinin, travmatik Batılılaşma deneyiminin neden olduğu model kaymasıyla birlikte yaşandığını, bunun da Bovarizmin temsil ettiği "devralınmış, taklit edilmiş arzular" üzerinden gerçekleştiğini hatırlatır. Yazar, Tanpınar'ın Osmanlı-Türk aydınındaki Bovarizmi sezmiş ancak bu sezginin sonuçlarını izlememiş olduğu kanısındadır[9].

Orhan Koçak, Girard'ın "arzu teorisi"ni birkaç açıdan eleştirmektedir: Öncelikle, *Mai ve Siyah*'ın kişilerinden Hüseyin Nazmi'nin modelinin "Garp" oluşundan yola çıkarak, bu durumun Girard'ın "modelin somut bir varlık olması gerektiği" yolundaki görüşüyle uyumsuzluğunu belirtir. İkinci olarak, modelle özne

9) Bu durumda, daha önce Saydam ve Tura'nın Deli Dumrul üzennden İslamlaşan Türk toplumunun ego ideali-süperego yapılanmasına ilişkin olarak söyledikleri, Edebiyat-ı Cedide üzerinden Orhan Koçak'ın Batılılaşan Türk toplumu ile ilgili olarak söyledikleriyle paralellik taşır diyebiliriz. Mit düzeyinde Deli Dumrul'un temsil ettiği bu tip, Türk toplumunun yaşadığı ikinci travmatik uygarlık değişikliği sırasında, Halit Ziya Uşaklıgil, Yahya Kemal Beyatlı ve Ahmet Hamdi Tanpınar tarafından birey düzeyinde temsil edilmektedir.

arasındaki mesafenin büyüklüğüne dayanan "dışsal dolayım"ın, nefret, haset gibi duyguların birikmesine olanak vermeyeceğine ilişkin kabulle, *Mai ve Siyah*'taki nefret, suçluluk ve kızgınlık duygularının yaygınlığı arasındaki çelişkiye dikkat çeker.

Lukacs'ın ve Girard'ın kuramlarının *Mai ve Siyah*'ın yorumlanması için yeterli olmadığını bu şekilde gösteren Koçak, Halit Ziya'nın yapıtının bir kez daha psikanalitik kuram çerçevesinde analizine yönelir. Yazar, Edebiyat-ı Cedide romanındaki idealist yapının kaynağı olarak kabul ettiği "ego ideali" kavramını, "çocukluk narsisizmiyle sonraki özdeşleşmelerin bir bileşimi" olarak tanımlamaktadır. Koçak, ego ideali ile süperegonun farklarını göstermek için, ego idealinin cinsellik öncesi yatırımlara yöneldiğini, oidipal dönemin ürünü olan süperegonunsa cinsel nesne yatırımlarıyla ilgili olduğunu vurgular. Süperegonun faaliyetlerine "suçluluk duygusu" eşlik ederken, ego idealinin "aşağılık duygusuyla ve utançla" ilgisi vardır. Ego ideali sevilen nesneleri, süperego ise korkulan nesneleri model olarak almıştır. Yazar bu iki olgunun arasındaki bir gerilimden söz etmektedir: buna göre, ego ideali öznenin olmak istediği şeyi temsil ederken, süperego olmakla yükümlü bulunduğu şeyi temsil eder. Bu iki kavram, aynı zamanda, Koçak'ın üzerinde durduğu birer "arayüz" olarak işlev sahibidir. Gerçekten de, ego ideali grup psikolojisinin anlaşılmasında etkendir, bireyin yanı sıra ailenin, grubun, bir sınıfın ya da bir ulusun ortak idealidir. Ego ideali bir "kapılma hali"ni gösterirken, süperego direnç ve emek unsurlarını içerir. Bu kapsamda Halit Ziya Uşaklıgil'in psikojik ihtiyaçlarını ele alan Koçak, Uşaklıgil'in ideal kavramının moda ve kapılma olgusuyla bağlantısını gördüğünü belirtir. Öte yandan, Halit Ziya'nın yaşamında "utanç" duygusunun merkezi bir önemi vardır. Yazar "utanç duygusu"nun bir yüzey duygusu olan

"acı", "suçluluk duygusu"nunsa daha derin olan "ağrı" duygularıyla temsil edildiğini açıklar. Bunun nedeni, acının bir yüzey yapısı olan egonun "delinmesi" sonucu ortaya çıkmasıdır.

Orhan Koçak, *Mai ve Siyah*'ın ana kahramanı Ahmet Cemil'in iç dünyasını incelerken, bu dünyanın Tanpınar'ın öngördüğü gibi tümüyle idealizasyonlardan oluşmadığını belirtir. Romanda ortaya çıkan suçluluk duyguları ve vicdan azabı Ahmet Cemil'de başarısız bir oidipal eksenin daha mevcut bulunduğunu gösterir. Ahmet Cemil'in ideallerinin, Tanpınar'ın da gördüğü gibi, eşdeğerli bir dizi halinde sıralandığını, aynı düzlem üzerinde bulunduğunu söyleyen Koçak, Lacan'ın geliştirdiği "arzunun metonimik kayması" kavramından yararlanır. Ahmet Cemil'in idealizasyonlarını bir tür "kapılma" olarak adlandırması da bundandır. Öte yandan, aynı idealler metaforik bir boyutta da yer alır, zamansal düzlemde bulunmayan, narsistik bir tamlık ve ihtiyaçsızlık halini temsil eder. Bu durum bizi Oğuzertem, Gürbilek ve Sunat'ın "Tanpınar'da zaman" konusundaki görüşlerini hatırlamaya yönlendirecektir.

Koçak, *Mai ve Siyah*'ta, Ahmet Cemil'in narsistik zafer duygusuyla oidipal suçluluk arasında mekik dokuduğunu göstermekte, ama bu mekik hareketinin süperegoyla ego idealini bütünleştirmeye yetmediğini, bu iki etkenin de mutlakçı niteliklerini sonuna dek koruduğunu vurgulamaktadır (s. 144). Ego idealinin zorluklar için kolay çareler icat etmesi, sabırlı emeğe katlanamayan ve her şeyin bir anda olmasını isteyen narsistik kişiliğin belirtisidir. Bu açıdan Ahmet Cemil'in annesiyle Yemen'e gitme kararı da özerk bir karar değildir. Anneyle daha arkaik bir narsistik bütünlüğe, ego idealinin ilksel kaynağı olan anne rahmine gerilemeyi temsil eder (s. 145).

Koçak, Kristeva'nın depresyon ve melankoli üzerine yaptığı

çalışmasında öne sürdüğü, "annesel nesnenin" yitirilmesiyle başlayan yas emeğinin "baba imagosunun temel bir zaafı yüzünden" sonuca ulaşamadığı yolundaki görüşünü ele alır. Kristeva'ya göre, "keder" narsistik kişinin tek nesnesi haline gelmiştir ve bu tür kişiler açısından dil, özellikle de yapay edebi dil, büyük bir önem taşır. Ahmet Cemil'in kendi icat edeceği dilde yitik nesneyi geri almaya çalışması, nesneyi yaratmaya çalışması bu açıdan anlamlıdır[10]. Koçak'a göre, burada asıl dikkat çeken şey baba ile özdeşleşimin kurulamamış olmasıdır. Baba yasağı bir ölçüde içselleştirilmiş, ancak onun temsil ettiği yerli gerçekle özdeşleşilememiştir. İdeal (ego ideali'nin değerleri) bu gerçeğin çirkinliğini göstermekte, gerçek de süperego üzerinden ideali hırpalamaktadır. Koçak, Halit Ziya'nın ulusal benliğin bu yanlmasını anlattığı için sevilmediğini, Tanpınar'ın gerçeği gördüğünü ancak anlamak istemediğini belirtir. Bunun nedeni Tanpınar'ın kendi iç gerçekliği ve utancıyla karşılaşmak istememesidir. Yahya Kemal ise, Halit Ziya'nın Türk ruhunda idealizasyona yer açtığını doğru biçimde algılamıştır. Bu da onun kendi iç gerçekleriyle daha yakından yüzleşebildiğinin bir göstergesi sayılmalıdır.

Çalışmamızın sonunda şu çıkarsamaların yapılabileceği kanısındayız: ele aldığımız yazarların hemen hepsi, dünyadaki çağdaş psikanaliz uygulamalarına koşut biçimde, oidipal incelemeler alanından preoidipal incelemeler alanına geçmiş görünmektedir. Bu nedenle, değerlendirmeye çalıştığımız metinlere "narsistik edebiyat eleştirisi metinleri" adını vermek belki de daha uygun olacaktır. Nitekim, incelediğimiz çalışmaların ortak ko-

10) Koçak'ın, Kristeva'nın "yapay edebi dil" üzerinden kişiliklerini sağlamlaştırmaya çalışan yazarlarla ilgili olarak söylediklerinden yola çıkarak geliştirdiği düşüncelerin, Türk edebiyatının büyük üslupçu yazarlarını, yani Halit Ziya Uşaklıgil, Abdülhak Şinasi Hisar, Ahmet Hamdi Tanpınar ve Selim İleri'yi daha iyi anlamamıza olanak vereceğini burada belirtelim.

nusu, özellikle erken dönem anne-çocuk ilişkisinde derin sorunlar yaşamış, süperegodan çok ego ideali üzerinden işlevsel narsistik kişilik yapılarıdır. Bu çerçevede incelenen yazarlar yani Ahmet Hamdi Tanpınar, Yahya Kemal Beyatlı, Halit Ziya Uşaklıgil ve bu yazarların yapıtlarında rastladığımız ve "nesne temsilcisi" olarak değerlendirilebilecek karakterler, ayrıca Asiye Hatun ve kurgusal bir karakter olarak Deli Dumrul, söz konusu kişiliği örneklendirmektedir.

Değerlendirdiğimiz araştırmacılardan Haluk Sunat'ın Tanpınar ve Yahya Kemal Beyatlı'ya yönelik görüşü, bu yazarların narsistik kişilik yapılarına bağlı sorunlar nedeniyle sanatsal başarısızlığa uğramış oldukları yönündedir; diğer incelemecilerse aksi görüşü paylaşmaktadırlar. Perspektiflerindeki farklılığa karşın, Saydam ve Tura'nın Deli Dumrul konusundaki görüşlerinin de önemli ölçüde örtüştüğü kanısındayız. Saydam'ın Deli Dumrul üzerinden kurguladığı Türk-İslam karakterinin olumlu özelliklerini de vurguladığını, Tura'nınsa problematik unsurlar üzerinde durmayı seçtiğini söyleyebiliriz.

İncelediğimiz çalışmalarda rastadığımız bir başka ortak özellik, klasik Freudcu bir temel yapının dışında, nesne ilişkileri, kendilik psikolojisi, çağdaş Analitik psikoloji ve Lacancı psikanaliz ekollerinin, yer yer ve birbirini tamamlayacak biçimde kullanıldığı eklektik bir anlayıştır. Psikanalitik terminolojinin açık ya da metaforik kullanımı ve kullanım sıklığı ise, girişte açıklamaya gayret ettiğimiz çerçeve içinde, yazardan yazara değişkenlik göstermektedir.

Türk psikanalitik edebiyat eleştirisinin yeni çalışmalarla zenginleştirilmesine yönelik ihtiyacın devam ettiği ise kuşkusuzdur.

İncelenen Metinler:

Gürbilek, Nurdan; ***Kör Ayna, Kayıp Şark***, Metis, 2004.

Koçak, Orhan; "Kaptırılmış İdeal: ***Mai ve Siyah*** Üzerine Psikanalitik Bir Deneme", ***Toplum ve Bilim***, 70, Güz, 1996.

Oğuzertem, Süha; "Bir Yaz Gecesinde Freud, Joyce ve Tanpınar", ***Kitaplık***, 2000 Mart-Nisan.

— "Hasta Saatler, Bozuk Sıhhatler", ***Defter***, 1995, Bahar.

Saydam Bilgin; ***Deli Dumrul'un Bilinci***, Metis, 1997.

Sunat, Haluk; "Örümcek Kadının Öpücüğü", ***Varlık***, Kasım 2006.

— "New York Üçlemesi IV, ***Varlık***, Nisan 2006.

— "Boşluğa Açılan Kapıdan Kör Aynalara", ***Varlık***, Mart 2005.

— ***Boşluğa Açılan Kapı***, Bağlam, 2004.

Tura, Saffet Murat, ***Şeyh ve Arzu***, Metis, 2002.

SONUÇ

Çağdaş edebiyat eleştirisi, yapıtın, yazarın ve okuyucunun birbirini bütünlediği bir doğrultuda gelişmektedir. Bu gelişime katkı sağlayan en önemli disiplinlerden birinin psikanaliz olduğu ise kuşkusuzdur. Sigmund Freud'un geçtiğimiz yüzyılın ilk on yıllarında gerçekleştirdiği büyük keşifler, daha sonra gelen psikanalist kuşaklarının da katkısıyla, insan ruhunun temel unsurlarının, bu çerçeve içinde, sanatçının ve sanat yapıtının ne olduğunun anlaşılmasına olanak vermiştir. Claude Lévi-Strauss'un, psikanalizin Şamanizmin bir türü olduğu, analistin yorumunun hastanın kişisel mitinin yerine sosyal olarak kabul edilebilen bir başka miti geçirmekten ibaret bulunduğu yolundaki eleştirisine, Meredith Skura'nın verdiği cevap bu açıdan dikkat çekicidir. Skura'ya göre, psikanaliz, analiz edilen kişinin bir semptomdan bir başka semptoma, bir diğer deyişle, bir mitten bir diğer mite doğru bir yolculuğa çıkmasından çok, hastalık belirtisinden içgörüye yönelmesine aracılık eden bir süreçtir ve niteliksel bir dönüşümü amaçlar (Skura, 212-13). Bu dönüşüm görünürdeki unsurların ötesine geçmeye, kişinin tek tek semptomlarla uğraşmaktan çok hayatını nasıl problematik hale getirdiğini anlamasını sağlamaya hizmet etmektedir. Psikanalizin edebiyattaki kullanımında da benzer bir durumla karşı karşıyayız: Ancak psika-

nalizin sağladığı verilerin ışığı altındadır ki bir yapıtın temeline inip onu oluşturan unsurları analiz edebiliyoruz! Gerçekten de, psikanaliz dışındaki edebiyat eleştirisi yöntemlerinin göreli olarak yüzeysel okumalara yol açtığı, bu okumaların tamamlanması için insan psikolojinin iyi bilinmesi gerektiği açıktır. Günümüz edebiyat/sanat eleştirisine bakıldığında bu gerçeğin göz önüne alındığı görülür. Ancak, çoğu eleştirmenin psikanalizin verilerinden "gizlice" yararlanmayı tercih ettiğinin söylenmesi de yerinde olacaktır. Bu durumun nedenleri şu şekilde açıklanabilir: öncelikle, sanatçılar psikanaliz yöntemlerinin uygulanması sonucunda özel hayatlarının teşhir edildiği duygusuna kapılmışlar, sorunlu kişiler olarak görülme fikrinden hoşlanmamışlardır. Eleştirmenler de, sanat üretiminin ve eleştirisinin kendi düşündükleri biçimde "yüce" uğraşlar olmaktan çıkıp, "yüceltme neticesinde ortaya çıkan" insan ruhunun daha ilksel ve ilkel duygularının dönüşüme uğramış hali olması fikrinden rahatsızlık duymuşlardır. Bu durum, psikanalitik eleştirinin bir kısım sanatçı ve eleştirmende "narsistik yaralanma" olarak ifade edilecek bir etkiye yol açmasıyla açıklanabilir. Böylece, akademik çevrelerde olduğu kadar, sanat/edebiyat çevrelerinde de sık rastlanan çelişkili bir durum ortaya çıkmıştır. Bir taraftan, sanat/edebiyat eleştirisinde psikanalizin sağladığı bilgileri kullanmaktan kaçınılamayacağının anlaşılmasının, diğer taraftan da, bu bilgileri kullanmaya yönelik direncin devam etmesinin bir sonucu olarak, derinlik psikolojisinin verileri ışığında anlaşılan hususların, sanki eleştirmene ilişkin "içgörü"lerden kaynaklanıyor gibi sunulması, ancak eleştirmenin kazandığı bu "bilgeliğin" kökeninin gizli tutulması biçiminde tanımlayabileceğimiz bir sorunla karşı karşıyayız. Sanatsal ve akademik ahlakla ilgili bir sorun oluşturan bu durumun değişmesi gerektiği ise açıktır. Bu açıdan yapılması ge-

reken şey, psikanalitik edebiyat/sanat eleştirisine hak ettiği itibarı kazandırmak ve sanatçılara kendilerini tanımalarının sanatsal üretimlerini kösteklemeyecek, tam tersine destekleyecek bir şey olduğu duygusunu vermektir. Nitekim psikanalitik eleştiri "sanatçı"nın bir hasta olduğunu değil, çocuklar, büyü düşüncesine yatkın birey ve topluluklar, rüya gören ya da gündüz düşü kuran insanlar ve nihayet birincil düşünce süreçlerinin etkisi altındaki diğer kişilerle birlikte ele alınması gereken özel bir kişi olduğunu söylemektedir. Bu "özellik"in psikolojik anlamda sorunları olan kişilerle bir tür akrabalık ilişkisi kurduğu görüşü ise korkutucu bir durum olarak algılanmamalıdır. Elinizdeki kitabın amaçlarından biri söz konusu soruna dikkat çekmek ve psikanalitik edebiyat eleştirisinin hak ettiği yere oturmasına yardımcı olmaktır. Bu kapsam içinde, insan kişiliğinin oluşumu ve bileşenleri, cinsiyetin bu gelişimdeki rolü ele alınmış, sanatçı olmak için gereken koşulların insanın iç dünyasında nasıl oluştuğu gösterilirken, bir yandan da hangi toplumsal gereksinimlerin bu kişinin sanatçı olarak toplum tarafından kabul edilmesini sağlayacağının üzerinde durulmuştur.

Bu çerçeve içinde sanat yapıtı ile insanın bilinçdışına ait diğer unsurlar yani oyun, gündüz düşü, rüya ve psikopatolojik semptomlar arasındaki bağlantı ve benzerlikler ele alınmış, bu mekanizmalar arasındaki benzeşme yüzünden, bunlardan bir tanesinin, özellikle de "rüya"nın anlaşılmasını sağlayan yöntemlerin, diğer ruhsal mekanizma ve ürünlerin anlaşılmasında da geçerli olabileceği fikri üzerinde durulmuştur. Bu kapsamda, rüya ile edebiyat yapıtı arasındaki bağlantı ele alınarak, rüya yorum yöntemlerinin edebiyat yapıtlarının anlaşılmasında kullanılıp kullanılamayacağı konusu sorgulanmış, bu konudaki bilgilerimizin kimi edebiyat metinlerine uygulanmasıyla da söz konusu

yapıtların çözümlenmesi yoluna gidilmiştir. Uygulama sırasında, sanatçının yapıtta mevcut bulunduğu, yapıtın sanatçıya ilişkin bilinçaltı dinamikleri ifade ettiği, okuyucunun sanat yapıtına tepkisinin, yapıtta "ima edilen" yazarın iç dünyasının okuyucunun iç dünyasına yakınlığıyla belirlendiği, kabullerinden yola çıkılmıştır. Bir yapıtın değerlendirilmesi sırasında, anlam, form ve üslup özellikleri üzerinde durulması gerektiği, farklı yazarlar arasındaki bağlantıların, kimi zaman da benzerliklerin, sözü edilen unsurlara kaynaklık eden psikolojik dinamikler aracılığıyla anlaşılabileceği gösterilmeye çalışılmıştır.

Sanat/edebiyat faaliyetinin "insan"a ilişkin bir faaliyet olduğu dikkate alındığında, psikanalitik edebiyat eleştirisinin ne kadar zenginleştirici bir etkisinin olduğu görülecektir. Metnin analizinden yola çıkan görüşlerin eksik bıraktığı hususların tamamlanmasında, Freud ve onu izleyen psikanalist kuşaklarının bulgularının nasıl kullanılabileceğini göstermeye çalışarak, bu zenginliğe katkıda bulunmaya çalıştık. Bu alanda yapılacak diğer çalışmaların Türk edebiyat eleştirisini daha da geliştireceği ise kuşkusuzdur.

EK[1]

Psikanalitik Bir Perspektiften Metafor Kavramı

İnsan Zihninin Çalışma Özellikleri: Birincil ve İkincil Süreçler, Bellek ve Bilinçdışı Fantezi

Metafor kavramının, daha önce ele aldığımız felsefe, edebiyat eleştirisi, dilbilim ve bilişim bilim kapsamında geliştirilen tanımlarını, psikanalitik kuramın verilerinden yararlanarak bütünlüklü bir çerçeveye yerleştirmeyi hedefliyoruz. Bu bağlam içinde, Freud'dan yola çıkılarak, hem duygu hem de düşünceyi kapsayan zihinsel faaliyetin işleyişine hakim olduğu kabul edilen "birincil" ve "ikincil düşünce süreçleri"nin ele alınması yararlı olacaktır. Söz konusu süreçlerin, öncelikle, "bilinç", "önbilinç", "bilinçdışı", "bellek" ve "bilinçdışı fantezi" kavramları kapsamında değerlendirilmesi yoluna gideceğiz.

Bu çerçevede, öncelikle Freud'un ***Rüyaların Yorumu*** (1900) adlı yapıtında geliştirdiği ve insan zihninin "katmanlı" bir yapıya sahip olduğu yolundaki kuramını kısaca ele alacağız. Söz konusu kuram, insan zihnini, çalışmamızın ana konusunu oluşturan "metafor" kavramını örneklendirecek bir tasarımla, yerkürenin toprak, taş ve magma tabakalarına karşılık geldiği kabul edilecek biçimde, "bilinç", "önbilinç" ve "bilinçdışı" kavramları üzerinden tanımlamaktadır. "Bilinç tabakası" gündelik hayatta geçer-

1 Bu ek ***Metafor ve Şiir Dilinin Yapısal Özellikleri*** (Ithaki, 2013, İstanbul) adlı çalışmamızın 3. bölümü olup, psikanalitik edebiyat kuramı ile olan ilişkisi dolayısıyla buraya alınmıştır. Kaynakça bu bölümü kapsamamaktadır.

li olan, kendimizi ve çevremizi bildiğimiz rasyonel düşünce ve mantığın hakimiyetindedir. Kendimize ve dış dünyaya ait bilgi, duygu ve izlenimlerin "farkında" olduğumuz kesimini ifade eder. Bu bilgiler hep mevcut görünür ya da fazla gayret harcanmadan anımsanır. Önbilinç ise "an"a ilişkin bir "farkındalık hali" olmamasına karşın, "yüzeye yakın" ve bilinç alanına çıkma yeteneğine sahip düşünce ve duyguların bulunduğu "tabaka"yı gösterir. Bu alandaki bilgiler, hatırlama çabası ve çağrışım yoluyla, bilinç düzeyinde ve "dil üzerinden" ifade edilmeye uygundur. Örneğin bir şey için "dilimin ucunda", "şimdi hatırlayacağım" dediğimiz zaman sözünü ettiğimiz olgu, önbilince ait bir konunun bilince yaklaşmakta olduğunu gösterir. Bu türden bilgi ya da anılar anımsanmaya müsait bir özellik taşımaktadır; uygun bir vesileyle "bilinç yüzeyi"ne çağırılmayı bekler. "Bilinçdışı" ise, doğrudan ulaşılamayan ve ancak rüya, sanat yapıtları, gündüz düşleri, psikolojik rahatsızlıklarda ortaya çıkan semptomlar vs gibi "dolaylı belirtiler"le varlığı anlaşılan bir tür "duygusal depo" özelliği taşır. Bilinç alanında geçerli olan dil ve kavramların bilinçdışında yer alamayacağı kabul edilir: Bu alanda bulunan "ham" duygu ve düşünceler bilinç alanına önbilinç üzerinden "sızar"; bu sızma doğrudan değil temsili bir biçimde, bir diğer deyişle, bu çalışmanın ana konusunu oluşturan "metafor" üzerinden gerçekleşir. Bu kapsamda, önbilincin bilinçle bilinçdışı arasında bir "geçiş alanı" oluşturduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Önbilinç duygusal içeriğini bilinçaltından alırken, ifade olanaklarını bilinç alanında bulur.

Freud'a göre zihinde mevcut farklı ve zıt eğilimler arasındaki "çatışma olgusu" hangi unsurların bilinçdışında kalacağını belirlemektedir; buna göre, bilinç düzeyinde bilinmesi kaygıya yol açacak "çatışmalı" duygu ve düşünceler bilinçdışında "baskılanır"; bu baskıdan sıyrılmanın yolu ise kontrol mekanizmalarının zayıfladığı uyku, sarhoşluk, psikolojik sorunların etkisiyle

ortaya çıkan "gerileme" gibi durumlarda açılır. Bilinçdışının çatışmalı bir alan olmasının temel nedenlerinden biri, cinsellik ve saldırganlıkla ilgili ve bedene yönelik isteklerin ifade edildiği ve gerçekleştirilmeye çalışıldığı yer olmasıdır. Burada şu hususa da dikkat edilmelidir: Sözü edilen bedensel talepler tümüyle bilinçdışında kalabileceği gibi, bilinç alanına çıkan imgelere, fantezilere ve isteklere de dönüşebilir. Ancak bu yansıma, daha önce de söylendiği gibi, doğrudan olmaz: Dil ve eylem üzerinden sembolik bir biçimde gerçekleştirilir.

Freud'un 1923 yılından itibaren geliştirdiği ve id, ego ve süperego kavramlarını içeren "yapısal kuram" ise, yukarıda sözü edilen "topoğrafik kuram"dan farklı olup, aralarında tam bir örtüşme yoktur. Ama genel olarak id'in bilinçdışı'na karşılık geldiği, ego'nun bilinç alanında, süperego'nun da büyük ölçüde bilinçdışı alanda bulunduğu varsayılır. Ancak bu ayırım da kesin değildir; çağdaş psikanaliz kuramlarına göre, bazı ego unsurları bilinçdışında bulunurken, id'in ve süperegonun bazı unsurlarının bilinç alanında faaliyet göstermesi söz konusudur.

Birincil ve İkincil Düşünce Süreçleri

Bu kapsamda ele alacağımız "birincil ve ikincil düşünce süreçleri"nin, yukarıda sözünü ettiğimiz kuramlar açısından durumu şu şekilde tanımlanabilir: Birincil düşünce süreçleri öncelikle bilinçdışına ait olup, zihnin daha ilksel işlevlerini ifade eder; bu açıdan, gündelik hayatın bilinçli, rasyonel, neden-sonuç ilişkilerini ve "gerçeklik prensibi"ni gözeten zihinsel faaliyetinden farklıdır[2]. Genel olarak, sözel anlamda bir dil kullanmayan bi-

2 "Gerçekliğin sınanması" (reality testing) dış ve iç dünyaya ait duygu, düşünce ve olguları ayırma yeteneğini gösterir. "Gerçeklik duygusu" (sense of reality) ise dış dünyanın algılanmasına ait bir özellik değildir; başka zihinsel işlevlerin de devreye girmesiyle tedrici olarak gelişen bir yetenektir. Çocuğun ben-merkezli, animistik ve zevk arayışı temelli dünyasından, iç ve dış ayırımı yapma kapasitesine geçişiyle ilgilidir. Freud'a göre, gerçekliğin sı-

rincil süreçler, farklı durum ve olgular arasında kendine özgü ve "benzerlik temeline oturan" yani metaforik bir ilişkilendirme sistemi kurar. "Mantık-öncesi düşünce" olarak da adlandırabileceğimiz bu süreç, "zamanın işleyişi"ne yabancıdır; geçmiş ve gelecek kavramlarını yapısında barındırmaz; genel bir "geniş zaman" içinde var olur. "Belirsizlik" birincil süreçlerin temel bir özelliğidir; bu sayede, gündelik hayatta yer alan bir yetişkinin kimlik ve zaman sınırlarını sürdürmek için ister istemez harcaması gereken enerjiyi azaltıcı bir özelliği vardır. Zaman ve mekânda bir süreklilik duygusuyla ortaya çıkan bu hal, geçmiş ve anneyle olan ilk birlik (narsistik füzyon) durumunun yansımalarından beslenir. Devreye girdiği zamanlarda bireyin dış dünyanın gerilimlerinden ve yorgunluklarından kaçınmasına olanak sağlar. Bu durum, aynı zamanda sanat yapıtının etkilerinden biri olup, okuma, görsel sanatlar ve müzikle ilgilenmenin sağladığı dinlendirici ve tazeleyici etkileri anlamamızı kolaylaştırır. [3]

"İkincil süreçler" ise "anneyle ayrılığı" ve buna bağlı olarak zaman, mekân ve mantık farklılıklarının mevcudiyetini öngörür. Bu ayrımları yapma zorunluluğu ise bireyin iç dünyasında "gerilim" duygusunun ortaya çıkmasına, dış dünyaya yönelik ilgi üze-

---

nanması, egoda mevcut bir imgenin algı içinde (gerçeklikler alanında) tekrar keşfedilip keşfedilemeyeceğine ilişkin bir girişimle başlar. Burada amaç gerçek algı içinde mevcut duruma uyan bir nesne/olgu bulmak değil, bu nesne/olguyu "hâlâ orada olduğunu" gösterecek biçimde yeniden keşfetmektir. Freud, geçmişe ilişkin hatırlamaların daima aslına uygun olmadığını, ekleme ve eksiltmelerle dönüştürüldüğünü de belirtir. "Psikolojik gerçeklik", fantezi ve gerçekliğin bir karışımından oluşur. Freud "sanrı"nın ikna edici yönünü, taşıdığı "tarihi gerçeklik" olgusuyla ve bunun reddedilen gerçeklik olgusunun yerine geçmesiyle açıklar. Bkz. Arlow, Jacob A., (1969) s. 28, 29, 31,43.

3 Burada bir parantez açarak, çalışmamızın ana konusunu oluşturan "metafor" kavramının, özünde, birincil süreçlerle ilişkili olduğunu hatırlatalım. Nitekim, Freud metaforun birincil süreçlerden kaynaklandığını; işleyişinin "bir şeyin bir benzerlik unsuruna bağlı olarak bir başka şeyin yerine geçmesi" prensibine dayandığını belirtir. Bkz. Cebeci (2005) s. 10.

rinden "gerçeklik" kavramının oluşumuna zemin hazırlar. İkincil süreçler ilke olarak "bilinç alanında" yer alır, gündelik hayatın rasyonel düşünce biçimini, neden-sonuç ilişkisini, mantığı ve gerçekliğin sınanmasını öngörür; zaman ve zamanın akışı fikrine sahiptir. Bir genelleme yaparak rüya, sanatsal yaratımın "esinlenme" kısmı, oyun, büyü, psikolojik rahatsızlıklar gibi durumlarda, birincil süreçlerin etkin olduğunu söyleyebiliriz. İkincil süreçlerinse, uyanıklık zamanlarındaki etkinliklerin çoğunda ve sanatsal yaratımın "çalışma" kısmında geçerli olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Sanat/edebiyat yapıtlarına yönelik "entelektüel" haz duygusu da bu süreçlerle ilgilidir. Edebi türlere yönelik çok genel bir değerlendirmede, şiirin birincil düşünce süreçlerinden daha çok etkilendiğini, düzyazı türlerinin ise ikincil düşünce süreçlerini yansıtmaya yatkın olduğunu söyleyebiliriz. Bu eğilim, bilgi aktarmaya yönelik metinlerde ve bilimsel yapıtlarda en yoğun düzeyine ulaşır.

Birincil ve ikincil düşünce süreçleri arasındaki ayırımı daha belirginleştirmek için şunu da ekleyebiliriz: Hem farklı durumları ilişkilendirme, hem de zamanın "ilerleyişi" açısından, ikincil düşünce esas olarak "çizgisel" bir gelişim süreci izler; yani zaman içinde bir unsurun diğerini izlemesi temeline dayalı " ardışık" bir özellik gösterir. Birincil düşünce süreçleri ise "ağ" yapısındadır; bir "eşzamanlılık" duygusu içinde geçmişe ve şimdiye ait her şeyi aynı anda birbirine bağlar ya da bağlayabilir.[4] Çağdaş psikanalitik eleştiride de insan zihninin bu ikili işleyiş özelliğine dik-

4 Söz konusu olgu, bilişim bilim kapsamında, ele aldığımız "kavram-öncesi yapı"larla ilişkilendirilebileceği gibi, dini metinlerin göndermede bulunduğu "kutsal zaman" ve edebiyatta özellikle de lirik şiirde karşılaştığımız "şiirsel zaman" kavramlarının da temelini oluşturur. Özellikle kutsal kitap anlatılarında, kendilerine uyarıda bulunulan kişiler, eş zamanlı olarak, cehennemde acı çekerken tasvir edilir; buna göre, aslında geçmiş, şimdi ve gelecek eşzamanlıdır. Tanrının geleceğin bilgisine sahip olması da bu şekilde mümkündür.

kat çekilmektedir: Gilbert Rose'un da vurguladığı gibi, "zaman" insan zihni tarafından hem "düz çizgisel" hem de "dönüşlü" ya da "dairevi" olarak algılanabilir. Uzay-mekân algısı da bu şekilde işler; bu olgu birincil ve ikincil süreçlerin işleyişiyle ilgili olarak bildiklerimizle uyumludur (Rose s. 11, 203).[5]

Bu noktada, iki sürecin işleyişinin birbirinden mutlak biçimde ayrılmamış olduğunu anımsatmak yararlı olacaktır. Nitekim, gündüz düşleri, oyun, sanatsal faaliyet, fetişizm vs durumlar, "birincil süreçlerin bilinç alanı içindeki hareketliliği"ni gösterir. Ancak, ikincil süreçler esas olarak "dilsel/sözel"ken, birincil süreçler "sözel" değildir. Metafor üzerine yaptığı çalışmalarla tanınan felsefeci Susan Langer "sözel olmayan sembolizm"i, sözcüklerin yerine, görsel ve işitsel imgeleri kullanan bir zihinsel etkinlik biçimi olarak tanımlar. Bu, unsurları "ardışık" değil "eşzamanlı" olup, genelleme yapamayan, ileriye yönelik tasavvurları ancak daha önceki durumlarla benzetme üzerinden kavrayabilen, dilbilgisi ve sözdizimi kullanamayan, anlamı o sırada mevcut diğer sembollerle ilişki üzerinden oluşturan bir düşünme biçimidir. "Sözel sembolizm" ise, ilke olarak, bilinçli rasyonel düşünceyi ifade eder. Bilinçdışı bir fikirle önbilinçteki bir fikir arasındaki fark da, yine, ikincinin sözel imgelerle ifade edilebilmesidir: Bilinç ve önbilinç alanındaki fikirler başkalarına iletilebilme özelliği taşır. Burada bir parantez açarak, bilinçli düşüncenin her zaman sözel olmasının şart olmadığını da anımsatalım.[6] Bu iki sürecin kendine özgü

5 Bilinçdışının "zamansız"lığından Freud'un anladığı şey "bilinçdışı izleklerin sürekliliği"dir. Günümüzde ayrıca bilinçdışı imge ve fantezilerin oluşturduğu "düşey" zincirleri ifade eder ve ikincil süreçlerin "ardışık-çizgisel-yatay" zaman açılımına ilişkin algıyla bir zıtlık oluşturur. Bkz. Rose s. 153. Bu kavramlar, Jakobson'ın metafor-metonimi ayrımına esas aldığı ve çalışmamızın 1. Bölüm'ünde yer verdiğimiz "düşey" ve "yatay" eksenler çerçevesinde düşünülebilir. Buna göre, metafor ve buna bağlı olarak şiir "düşey eksen"e, metonimi ve buna bağlı olarak nesir "yatay eksen"e bağlıdır.

6 Aynı şekilde, birincil düşünce süreçlerinin "sözel araçlar"ı kullanması da

faaliyet alanları olduğu, buna bağlı olarak, farklı "gerçekçilik" anlayışları olduğu da unutulmamalıdır. Birincil süreçler "iç dünyanın duygusal açıdan önemli nesneleri"ne, ikincil süreçlerse "dış dünyanın nesneleri"ne yönelik olarak kullanıldıkları zaman daha işlevsel ve gerçekçi olurlar. Aksi takdirde, yani ikincil süreçlerin bilinçdışının konularını ele alması halinde, ortaya "entelektüel savunma", ya da birincil süreçlerin dış dünyanın olaylarını ele alması halinde, ortaya "mantık-öncesi animistik düşünce" unsurlarının çıkacağı söylenebilir (Rycroft s. 57, 104-6).

Gösterge Bilim ve Bilinçaltı Süreçler

İncelememizi, psikanalitik metafor kuramının diğer disiplinlerle ilişkisini temsil etmesi açısından önem taşıyan bir yaklaşımı, "gösterge bilim"in (semiotics) psikanalitik yorumunu ele alarak sürdürüyoruz. Alanın önde gelen yazarlarından Rosen, "gösterge bilim" verilerinden yararlanarak, "bilinçdışı anlam"ın psikanalitik bir çözümlemesine ulaşmaya çalışırken, "sembol" ve genel anlamda "sembolik faaliyet"in kurduğu "yerine geçerlik ilişkileri" üzerinde durur. Bu yaklaşımın, daha önceki bölümlerde sözünü ettiğimiz "yerine geçme kuramı"yla ilişkisinin bulunduğu açıktır.

Sembolik ilişkileri niteleyen terimleri tanımlayan Rosen, temel kavramlardan biri olan "işaret"in (sign) "bir şeyin bir başka şeyle bilinmesi ya da temsil edilmesi hali"ni gösterdiğini belirtir. Buna göre, "işaret"in ifade ettiği "anlam", sembolle sembolize edilenin karşılıklı ilişkilerinden doğar; bir diğer deyişle, bir "isim"le bir "duygu"nun birbirlerini çağrıştırması halini gösterir. Bu durumda, "işaretlere tepki verme yeteneği" ve "zihinsel temsil" olgusu, "anlam"ın ortaya çıkmasında esastır. Bu süreç, bir yandan bilinç kapsamında sürerken, bir yandan da, bilinçdışında yer bulur: ***"Bilinçdışı anlam", bir yaşam deneyiminin anlamı bilinç***

mümkündür. Özellikle iki sürecin birlikte işlevsel olduğu zamanlarda bu durumla karşılaşırız.

seviyesinde algılanmaksızın, o deneyime ilişkin "işaret"lere tepki verilmesi olarak tanımlanabilir.[7]

2. Bölüm'de ele aldığımız "bilişim bilimin anlam kuramı"nın da, yine bu çerçevede anımsanması gerektiğini kaydederek, konuyu şu şekilde kapsamlandırabiliriz: Rosen'a göre, gösterge bilimin "işaret" (sign), "sinyal" (signal) ve "sembol" (symbol) biçimindeki üç temel kavramı psikanalitik bir perspektiften ele alındığında, işaret ve sinyal'in birincil düşünce süreçlerini, sembolün ise ikincil düşünce süreçlerini temsil ettiği kabul edilmelidir. Aşağıda da görüleceği gibi, metafor ailesinden "metonimi"nin gösterge bilimdeki karşılığı olan "sinyal", temsil ettiği şeyle "neden-sonuç ilişkisi" içinde olmak zorunda değildir; buna karşılık, temsil edilen şeyle "zaman-mekân bitişkenliği" halinde olması söz konusudur. Gerçekten de, "zaman ve mekânda bitişkenlik" durumu, "metonimi"nin temel özelliğidir. Metafor ailesinin bir diğer üyesi olan simili'nin gösterge bilimdeki karşılığı olan "işaret"te ise, işaret'le işaret edilen arasında "ikonik", bir diğer deyişle, "resimsel/grafik bir benzerlik" söz konusudur. Bu durumda, "sinyal"in zaman ve mekâna dayalı bir ilişkiyle, yani "metonimi"yle, benzerlik ilkesine dayanan" işaret"in ise, metaforun bir alt türü olan ve iki farklı şey arasında "gibi" edatıyla benzerlik ilişkisi kuran "simili"yle temsil edildiği söylenebilecektir. Bu kabulleri dil ve edebiyata uyarladığımızda ise şu sonuca ulaşırız: Simili ya da basit benzetme, "ikonik" bir temsil halinin "sözel form"unu gösterir; yani ***ikon esas olarak görsellik özelliğiyle öne çıkarken, aynı yapısal özelliklere sahip olan simili, görsellikle değil, dille ifade edilen bir formu kullanır***; buradan, nihai olarak, yine görsel bir imgeye ulaşmak söz konusu olmakla birlikte, görselliğe giden yol

7 Bu noktada sanat/edebiyat yapıtlarına, özellikle de şiire yönelik tepkilerin bu kapsam içinde değerlendirilmesi gerektiğini kaydedelim. T. S. Eliot'un "şiirin anlaşılmadan önce sevileceği" yolundaki içgörüsü de bu anlayışı ifade etmektedir.

grafik bir temsil aracıyla değil, sözcüklerle döşenmektedir.

Metonimi, simili ve sembol arasındaki farklılıkları, birincil ve ikincil düşünce süreçlerinde oynadıkları rol üzerinden gösterebiliriz. Öncelikle, bazı yazarlara göre metaforla bir tür rekabet ilişkisi içinde olan metonimi'nin, "parça-bütün" ilişkisi ya da "mekân ve zamanda bitişkenlik" mekanizmaları aracılığıyla işlevsel olduğunu anımsatalım. Metaforun bir alt türü olarak kabul edilen simili'de ise, zaman ya da mekân açısından "bitişkenlik"e ihtiyaç duyulmaz. Genel olarak bakıldığında, sembolik ilişkilerin, "bilinmeyen" bir unsurun "bilinen" bir unsur aracılığıyla anlaşılması fikrini ifade ettiği söylenebilir; bu çerçevede, simili'nin ayırıcı özelliği, metonimide olduğu gibi, bilinmeyeni bilinenin "kısmi" unsurlarını kullanarak tanımlamaktan çok, "bütünsel" bir benzerlik ilişkisi kurmasıdır. Bu açıdan, "parça"dan yola çıkarak "bütün"ü tanımlayan ve metoniminin bir alt türü olan "sinekdoki"den farklılık gösterir. Burada şu konuya özellikle dikkat edilmelidir: ***Hem simili'nin hem de metonimi'nin kullandığı teknikler ya da araçlar, birincil düşünce süreçlerinin araçlarıdır.*** Bu açıdan, "yoğunlaşma", "yer değiştirme", soyut ve genel olanın somut'la karşılaştırılarak temsiline dayalı "plastik temsil", "genelleme" (bilinenin bilinmeyene yaygınlaştırılması) "tepki süratı" ("parça-nesne" temsil açısından "bütün"e göre daha kolay canlandırılır, en süratli tepkilerse "bitişkenlik"e ve simili'ye verilir); "zaman kipinin dışta bırakılması" (metonimi zamanın geçmesine olanak vermez; sinyal gibi temsil ettiği şeyle eş zamanlıdır) similinin ve metoniminin kullandığı ortak teknikler olarak değerlendirilmelidir.[8]

8 Freud, nevrotik semptomlarda birincil süreçlerin ifade edilmesinin bir aracı olarak, metonimi ve simili'nin önemine dikkat çeker. Simili, zaman kipini dışta bırakma eğilimi yüzünden "anlatı" oluşturmakta kullanışsızdır; simili ağırlıklı anlatılarda, muğlaklıktan kaçınmak, ancak, zaman, yer ve kişiye ilişkin unsurların anlatıya dahil edilmesiyle mümkün olabilir. İşaret ve sinyal çocuk-ebeveyn iletişiminde kullanılan ilk sistemi ifade eder. Dilin daha son-

Simili ve metonimi dışındaki diğer bazı metafor türleri ise, ikincil süreçlerin kullandığı tekniklerden yararlanır ve bu süreçlerin ifade araçları olarak işlev görür; bu kategori genel olarak gösterge bilimdeki "sembol" kavramına karşılık düşen metafor türlerini kapsar. Bu çerçevede, "özgüllük", "belirginlik", "soyut temsil", "sınıflandırma", "uyarımla tepki arasında zaman farkının oluşması" gibi özellikler, ikincil süreçlerin kullandığı sembolik yapıların nitelikleridir. Bu noktada, farklı düşünce süreçlerini temsil etmelerine karşın "sembol" ve "sinyal" arasında bazı ortak alanlar bulunduğunu, her iki yapının da "işaret"ten farklılaştığını söyleyebiliriz: Sembol ve sinyal, işaret'ten "uzlaşma" yoluyla belirlenmiş olmalarıyla ayrılır; bir diğer deyişle, sembol ve sinyal, temsil ettikleri şeyle doğal ve zorunlu bir ilişki içinde değildir, o şeyi temsil etmeleri, zaman içinde o anlama geldikleri konusunda ortaya çıkmış toplumsal uzlaşmayla olur. Bu durumlarda, söz konusu temsil ilişkisinin ilk kurulduğu zamanlarda mevcut bulunmuş olabilecek bir benzerlik ya da bitişkenlik olgusunun, artık izlenebilir olmaktan çıktığını söyleyebiliriz. Öte yandan, sembolün hem sinyalden hem de işaretten farklılaştığı temel bir alan

raki gelişimi işaret-sinyal sistemini tümüyle devre dışı bırakmaz. Dil, işaret ve sinyal sisteminden evrimle gelişmiş bir olgu olduğu için, psikolojik "gerileme" hallerinde, sözcüklere eski "arkaik" anlamlarının tekrar yakıştırılması söz konusu olabilir. Dilin işaret-sinyal sisteminden gelişmiş olmasının bir diğer sonucu, sözcüklerin "sözlük anlamlarına" ve "çağrışımsal anlamlara" sahip olmalarıdır. Bu durum "düz dil" ve "metaforik dil" ayırımı konulu tartışmalara yeni bir boyut ekleyebilir. "Anlam"ın tanımı ise, "kodlama" ve "kod çözme" eylemlerinin karşılıklılığı üzerinden yapılabilir. "Kodlama", sembolün temsil ettiği şeye ait işaret ya da sinyal aracılığıyla çağrıştırılmasını ifade ederken, "kod çözümü" ise sembol sözcüğün kullanılmasıyla işaret-sinyal olgusunun çağrıştırılmasını öngörür. Bu süreç şahıslar arası iletişim içinde ya da bireyin kendi içdünyasında yer alıyor olabilir. İlk döneme ait bebek sesleri dilin seslerini yansıtma açısından ikonik özellik taşır. Sözcüğün sembol değeri kazanması bu taklit olgusunun sona ermesiyle ve düzenli olarak belirli bir temsil nesnesine uygulanmasıyla olur. Bkz. Rosen s. 201-4.

daha mevcuttur: İkincil düşünce süreçlerini kullanan sembol, birincil düşünce süreçlerini kullanan sinyal ve işaretten farklı olarak, anlamda açıklığa yönelir. Örneğin, sembolün "dile ait" bir sembol ya da semboller dizisi olması halinde, bu tür sembollerin nasıl kullanılacağına ilişkin kurallar devreye girer; bu durum dildeki "sözdizimi" kurallarının varlık nedenini de açıklamaktadır: İkincil süreçlerin kullandığı semboller çoğunlukla "düşünce" iletme amacına yönelir ve bu nedenle, "anlam"ı, mümkün olduğu kadar açık biçimde ifade edebilmeleri zorunludur. Bu yüzden, bu türden sembolik yapılar "belirsizlik"ten uzaklaşmaya yönelir; "belirsizlik" ise, ilke olarak, birincil düşünce süreçlerinin bir özelliğidir ve sembolik ilişkinin "benzerlik-bitişkenlik" aracılığıyla temsil edilmesi olgusundan kaynaklanır. Sözdizimi ise, ifadeyi kurallara bağlayarak "belirsizlik"in gündelik hayatta yol açabileceği sorunları aşmaya yarar. Yapı olarak "belirsizlik" üreten metonimi ve similinin kullanıldığı ifadelerde, anlamın belirlenmesi ek çaba gerektirir. Bu açıdan bakıldığında, sembol, sinyale (metonimiye) ve işarete (similiye) göre, ifade edenle edilen arasındaki ilişkiyi çözmek için kullanılması gereken zihinsel enerjide tasarrufa olanak sağlar. Burada paradoksal bir olgunun varlığına da dikkat çekmek istiyoruz: Birincil süreçler, bir yandan da, sinyal ve işaretlerin daha basit yapısı nedeniyle, taşıdıkları temsil ilişkisinin daha hızlı çözülmesine olanak verir; sembollerin daha karmaşık yapısı ise, temsil ilişkisinin çözümünün daha çok zaman alarak dürtü boşalımının geciktirilmesine yol açar.[9] Bu durumda, "enerji tasarrufunda etkinlik" ile "enerji boşalımında etkinlik" kavramları arasında bir ayırım yapılması gerekecektir. Birincil süreçler daha hızlı enerji boşalımına olanak verir; çünkü bilinçdışına daha hızlı ulaşmaları söz konusudur. Öte yandan,

9 Bu görüş, birincil süreçlerin hızlı dürtü boşalımına olanak sağladığı, ikincil süreçlerinse tatmini geciktirme özelliğine sahip olduğunu, psikanalitik kavramlardan yola çıkarak açıklayan görüşle karşılaştırılmalıdır.

ikincil süreçler dürtü boşalımını geciktirir; çünkü bilinç yapılarını devreye sokarak çözüme giden yolu uzatır. Olaya enerji tasarrufu açısından baktığımızda ise şunu görürüz: "Anlam"a ulaşmaya çalışan zihin, "belirsizlik olgusu" yüzünden, birincil süreçler kapsamındaki temsil ilişkilerini yorumlamakta güçlük çeker. Bunun için daha çok enerji harcaması gerekir. İkinci süreçlerde ise, belirsizlik olgusunun sınırlanması yüzünden, oyalanmaya ve bu yüzden ek enerji harcamaya gerek yoktur; "anlam"a daha az enerji harcanarak ulaşılabilir. Bir diğer deyişle, birincil süreçler "belirsizlik" olgusu yüzünden, "temsil eden"le "temsil edilen" arasındaki "gerilim" durumunu arttırır; ikincil süreçlerin ise tam ters yönde bir işlevi söz konusudur; gerilimi azaltarak duygusal rahatlamaya olanak sağlar.

Bu durumda, hangi sembolik yapının hangi koşullarda optimal işleve sahip olacağı hususu, sembolik ilişkinin amacına bakılarak belirlenebilecektir. Bilinçdışıyla ilgili sanatsal faaliyetlerde, birincil süreçlerin belirsizlik duygusunu daha verimli bir biçimde kullanmak mümkünken, bilinç alanında kalması gereken zihinsel faaliyetlerde, örneğin akademik düzyazı gibi alanlarda, ikincil süreçlerin daha verimli biçimde kullanılması söz konusudur. Ancak her iki sistemin de aşırı kullanımlarının sakıncalarının olduğu burada hatırlanmalıdır. Aşırı gerilim sanat yapıtının okuyucu/izleyici tarafından duygusal olarak reddedilmesine, gerilimin hiç olmaması hali de okuyucu/izleyicinin sıkılmasına yol açabilir.

Psikanaliz çevrelerinde, sözcüklerin kullanılmadığı ve sadece "nesne temsili" halinin bulunduğu bir bilinçaltı yerine, birincil süreçlerin ikincil süreçlere bağlı bir alt sistem oluşturduğu yolunda bir görüş mevcuttur. Burada, birincil süreçlerdeki işaret-sinyal olgusu, bitişkenlik ve ikonik benzerlik sayesinde nesne-temsili'ne olanak verir. Bu sistem, ikincil süreçlere yönelen bir tür "hafıza çağrıştırma aracı" gibi çalışarak, fonetik, semantik ve sözdizimsel unsurlar aracılığıyla sembollerin çağrıştırılmasına ze-

min hazırlar. İki sistem arasındaki ilişki otonom biçimde işler; anlam ise ikincil sistemin sözcük-nesne ilişkisinden kaynaklanıyormuş gibi gözükür (Rosen s. 199-200).[10]

Bellek ve Bilinç Süreçleriyle İlişkisi

Ulaştığımız nokta itibariyle, kişinin kendisine ilişkin tanımını belirleyen, bu kapsamda "ben" ve "öteki" farklılığına zemin hazırlayan ve her iki zihinsel sürecin de faaliyet göstermesine olanak sağlayan zihinsel yetinin, "bellek"in ele alınması yararlı olacaktır. İnsanın kendisini yine kendisine ilişkin farkındalık taşıyan bir ben olarak algılaması, çevreyle kendisi arasında bir ayırım yapabilmesine, bu çerçevede "ben" ve "öteki" ayırımının olduğu kadar, "ben"in az çok süreklilik gösteren niteliklerinin de muhafaza edildiği yani "tarihsellik" kazandığı, böylece kişinin kendisini tanımasına olanak veren bir "anımsama" sisteminin oluşmasına bağlıdır. Nitekim, Edelman belleği zihnin kendi içinde "geriye bakma" özelliği ile karakterize olan bir yeniden "bağlamlandırma" faaliyeti olarak tanımlar. Burada, "farklılık" ve "benzerlik"in algılanması ve "yeni olan"ın belirlenmesi söz konusudur. Buna göre, bellek yaşanmış bir şeyin ya da durumun değişen bağlamlarda tekrarlanması fikrini içerir. Benzerlik ve farklılığın belirlenmesi ise "sınıf oluşturma" kavramının temelini meydana getirir. "Sınıflandırma" belleğin bir işleviyken, belleğin kendisi de sinir sisteminin bir işlevidir.[11] Beyin tanımlanmamış bir dünyayı tanımlamaya çalı-

10 Bu kapsamda, psikanaliz sırasında, analistin danışanın sağladığı materyali incelerken, anlam bilimsel ve söz dizimsel kuralları bir süreliğine devre dışı bırakarak, altta yatan metonimi ve simile yapıları aracılığıyla sinyal ve işaretlere ulaşması mümkündür; bu da romantik şiire ait "inanmamanın askıya alınması" kavramı çerçevesinde düşünülebilecek bir olguyu gösterir.

11 Beyin üzerine çalışan araştırmacılar, öğrenmenin sinir ağları geliştirmekten oluştuğunu söylemektedir. Bedende ortaya çıkan ilk sinir ağı, daha sonra gelişen sinir ağları için de model oluşturur. Bu durum, zihnin, "vücut bölgelerine ilişkin deneyimler kapsamında şekillenmesini" ve hem bilinç hem de

şır. Bu kapsamda, bellek, çağrışıma dayalı bir "sınıf" oluşturma mekanizmasıdır; statik bir liste değildir; sürekli yeni sınıflandırmalar yapar. Bazı bilişim bilimciler belleğin "temsili" olduğunu ve "deneyim"e karşılık düşen bir kayıt özelliği gösterdiğini düşünseler de, Edelman belleğin seçici olduğunu, o anki deneyim bağlamında hareket ettiğini savunmaktadır. Burada bir parantez açarak, konunun, felsefe ve bilişim bilim bölümlerinde ele aldığımız "şema" ve kategori" kavramlarıyla bağlantısına dikkat çekelim. Söz konusu kavramların birincil ve ikincil düşünce süreçleri ve bellek kapsamında değerlendirilmesi bu konudaki ufkumuzu genişletecektir (Edelman s. 56).

Bu noktada, yukarıda sözü edilen "bilinç" ve "bilinçdışı" kavramları çerçevesinde, belleğin bildiğimiz yani "bilinçli" ve bilmediğimiz yani "bilinçdışı bellek" olarak iki kesimden oluştuğunu belirtmek gerekir ki, bu da, yukarıda sözü edilen birincil ve ikincil düşünce süreçleri kapsamında düşünülmesi gereken bir olgudur. "Bilinçdışı bellek", yeniden yapılanmak için bekleyen bir potansiyeli ifade eder. Belleğin yeniden yapılandırılamaması ise, "şimdi"nin "geçmişin anıları" tarafından ele geçirilmesi anlamını taşır.[12] Konu üzerinde çalışan bir araştırmacı olan Modell, bilinçdışının içeriğini ve bu kapsamda metafor olgusunu "kompleks" kavramı üzerinden göstermeyi dener; buna göre: ***"Kompleks", kısmen ya da tümüyle bilinçdışı özellikte ve yoğun bir duygulanım gücü taşıyan düşünce ve anıların, "organize bir grup" oluşturmaları hali olarak tanımlanabilir.*** Anımsanacağı gibi, "organizasyon ilkesi" bilişim bilimin "yapı" kavramını çağrıştırmaktadır.

bilinçdışı düzeylerde bedene ilişkin metaforların hakimiyetini açıklar. Bkz. Melnick, Burton A. s. 997, 1013

12 Metaforun travmatik anıları temsil ettiği durumlarda, metonimik bir yapıya sahip olduğu söylenebilir: Travmanın kendi kendisini beslediği durumlarda, zihnin metafor oluşturma süreci bozulur, geçmişten "şimdi"ye anlam transferi dönüşüm geçirmeden gerçekleştirilir. Bu durumda imgelemin alanı da sınırlanmış olacaktır. Bkz. Modell, s. 38-40.

Modell'e göre metaforun önemi de burada karşımıza çıkar: Yazar metaforun "duygusal belleği" yani kompleksleri organize ettiği kanısındadır; metafor "şimdi"ye ait algılarla geçmişe ait duygusal belleği birbirine bağlar. Bilinçdışı duygusal bellek, metafor ve metonimi aracılığıyla "şimdi"ye ait olaylarla ilişkiye sokulur. (Modell, s. 41). Bu durumda, metaforun bilişim bilimin tanımladığı "yapı" kavramının organizasyon ilkesine karşılık düştüğü söylenebilecektir.

Modell'in kurduğu sistem belleği şu şekilde sınıflandırır; buna göre: "Anlam belleği" (semantic memory) edinilmiş bilginin anımsanması temeline dayalı bellektir. "Bölümlenmiş bellek" (episodic memory), kişisel deneyimlere ve bunlarla ilgili duygulanımlara ilişkin olup, bilince çıkabilen bireysel belleği ifade eder. "İşlemsel bellek" (procedural memory) ise bedenin motor faaliyetlerine yani otomatik olarak işleyen faaliyetlerine ilişkin "bilinçdışı bir bellek" türüdür. Bu noktada psikanalizle bilişim psikolojisi ve nöroloji arasında bir kabul farklılığı ortaya çıkmaktadır. Bazı nörologlar ve bilişim bilimciler "işlemsel bellek"in "yegane bilinçdışı bellek türü" olduğunu düşünmektedirler; bu araştırmacılara göre, ayakkabı bağlamak, bisiklete binmek gibi yetilerin bağlı olduğu bilinçdışı bellek dışında, başka bir bilinçdışı bellekten söz etmek doğru olmayacaktır. Psikanalistler ise, bilinçdışının bundan çok daha geniş bir "potansiyel anlam kaynağı" olduğuna inanır. Psikanalitik bir perspektiften bakıldığında, bilinç düzeyinde anımsanan "anlam belleği"nin değişmediği, bireysel tarihi oluşturan ve bilinç düzeyine yer yer yükselmekle birlikte çoğu kısmı bilinçdışında bulunan "bölümlenmiş bellek"in ise, içinde bulunulan anın ve durumun gereklerine uygun olarak, sürekli yeniden yapılandırıldığı söylenebilir.[13] Özet-

13 Travma halleri ise bunun dışında kalır. Öte yandan, erken döneme ilişkin "duygulanım anıları" baskılanmamış da olabilir; bunların daha çok sözsüz duygulanım metaforları olarak depolandıkları söylenebilir. Çocuğun erken

lersek, "bellek"in, şimdi ile geçmiş zaman arasında, metaforlar aracılığıyla kurulan bir yeniden yapılandırma ilişkisini mümkün kıldığı kabul edilebilir.

Birincil ve İkincil Süreçler Arasındaki İlişki ve Geçişlilik

Çağdaş psikanalitik yazarlar, birincil ve ikincil düşünce süreçleri arasındaki farkın mutlak bir nitelik farkı olmaktan çok, bir nicelik farkı olduğu görüşündedir; bu kapsamda, farklılıklardan çok bağlantıların gösterilmesini önemserler. Bu, aynı zamanda, bilinçaltının yapısına ilişkin yeni bir bakış açısının da devreye girmesi anlamına gelir. Bu kapsamda ele alacağımız ve İngiliz ego psikolojisinin bir yazarı olan Rycroft, birincil süreçleri, sembolik yapılar üzerine geliştirdiği düşünceler kapsamında göstermeye çalışır; bu çerçevede, sembollerin "gösteren-gösterilen" kapsamında birebir ilişkileri ve baskılanmış ilkel dürtüleri ifade ettiği yolundaki klasik psikanaliz yönteminden ayrılır. Rycroft'a göre, "klasik psikanaliz", birincil süreçlere ister istemez psikolojik "gerileme"ye yönelik "sağlıksız" bir nitelik yakıştırmaktadır. Halbuki birincil süreçlerin mutlaka gerilemeye yönelmesi ve patolojik özellikler taşıması gerekmez. Rycroft'a göre, birincil süreçlerin mutlaka "bilinçdışı"nda yer alma zorunluluğu da yoktur; bilinç alanının da birincil süreçler tarafından kullanılması söz konusudur. Görüşlerini örneklendirmekte İngiliz Romantik şairlerinin düşüncelerinden yararlanan Rycroft, birincil süreçlerin uyanıklık hallerinde ortaya çıkması durumunu, Keats'in şiir yazabilmenin bir koşulu olarak öne sürdüğü "negatif yetenek ya da kapasite" kavramıyla ilişkilendirir; söz konusu durum, rasyonel düşünce ya da olgusal gerçeklik arama faaliyetinden uzak durarak belirsizlikler, gizemler, kuşkular içinde kalabilmeyi gerektirir. Bu

dönem ilişkilerinin potansiyel bilinçdışı bellek unsurları olarak kayda alındığı düşünülmektedir. Bkz. Modell s. 36-46

durum, aynı zamanda, Freud'un analistlere tavsiye ettiği ve yarı rüya yarı uyanıklık hali olarak tanımlanabilecek "biteviye dikkat" (evenly suspended attention) kavramıyla örtüşür. Bu kapsamda, "negatif yetenek"in yaratım sürecinde, Coleridge'ın geliştirdiği "inanmamanın askıya alınması" kavramının ise okuma sürecinde etken olan simetrik yapılar sayılması gerektiğini burada belirtelim. ***Her iki kavram da, bilinçdışı süreçlerin bilinçte yansıma bulan etkinliklerini temsil etmektedir.***

Rycroft'un görüşleri şu şekilde ayrıntılandırılabilir: "Sembol oluşturma", algıya dayalı ve birincil ya da ikincil süreçler tarafından kullanılabilen genel bir zihin kapasitesini gösterir. Sembolün, birincil süreçler tarafından kullanılması durumunda, "ilksel nesnenin bellek-imagosu" olarak işlev gördüğü söylenebilecektir. Sözcükler, psikolojik enerjiyi "nesne imagosu"ndan "sözcük imagosu"na kaydırır; bir diğer deyişle, ruhsal enerjinin bağlandığı "yeri değiştirir". Bireyin gelişimi sırasında nesne ile sözcük bağlantısı ise "zamanda bitişkenlik" ile yani "nesne ile kurulan ilişkinin nesnenin adının öğrenilmesi ile eşzamana rastlaması" sayesinde sağlanır. Bu bağlamda sözcüklerin ehemmiyeti şu özelliklerine bağlı olarak açıklanabilir: Öncelikle, sözcüklerin taşıdığı sembolik bağlantılar bilinç alanında da tanınma özelliğine sahiptir; taşıdıkları enerji yüklemesi de mutlak olmayıp daima kısmidir, yani sözcük sembolize ettiği şeyden ayrılabilir; bu manada, sözcükler "uzlaşısal" sembollerdir, yani nesnelerle bağlantıları dile ilişkin toplumsal anlaşma ve gelenekle kurulur, doğal ve organik bir bağlantı halini göstermez. Birincil düşünce süreçlerinin zihne hakim olduğu durumlarda, özellikle rüyalarda ve şizofreni gibi hastalıklarda ise, sözcükler yukarıda bahsedilen özelliklerini kaybeder ve daha ilksel semboller gibi işlem görür. Nitekim, birincil süreçlerin kullandığı sözcükler, kişinin bilinç düzeyinde farkında olmadığı anlamlar kazanır; sadece bir nesneyi temsil etmekle kalmaz, temsil edilen nesnenin bütün enerjisini

de taşırlar; birbirleriyle değiş tokuş edilebilirler. Özetle söylersek, sembol, birincil süreçler tarafından kullanıldığı zaman, geleneksel olarak temsil ettiği kabul edilen "dış dünya nesnesi"den bağımsızlaşır; ikincil süreçler tarafından kullanıldığı zamansa, bilincin bir parçası olur ve "dış dünyadaki nesneyi temsil etme işlevi"ni muhafaza eder; bu evrede, "gerçeklik duygusu"nun hizmetinde olmak üzere, hem birincil hem de ikincil süreçlerin bir parçası halindedir. "Gerçekliğin sınanması"ndan farklı olan "gerçeklik duygusu"nun fanteziler tarafından desteklendiğini de söyleyelim. Aynı şekilde, "imgelem"in, "dış gerçekliği destekleyen fantezi"leri, illüzyona dayalı "nevrotik fantezi"lerden ayırmakta işlevsel olduğu belirtilmelidir.

Rycroft, yukanda sözü edilen romantik şair Coleridge'ın "imgelem" (imagination) ve "fantezi imgelemi" (fancy) ayırımınından yola çıkarak, "fantezi imgelemi"ni birincil süreçlere benzetir. "İmgelem" içinde "fantezi imgelemi"ni de barındırmaktadır. Çünkü üst düzey entelektüel faaliyetler alt düzeyin enerjisine ihtiyaç duyar. Rycroft, ***"imgelem"i ikincil süreçlere hizmet eden imagolarla yani zihindeki temsil durumlarıyla ilgili bir organizasyon faaliyeti olarak değerlendirirken, daha sonra kapsamlı biçimde ele alacağımız bir kavram olan "bilinçdışı fantezi"yi, birincil süreç imagolarıyla sınırlandırır.*** Söz konusu ayırım, "gerçekçi düşünce" süreçlerinin altında birincil süreçlerin bulunması olgusu ele alınırken, bir yandan, birincil ve ikincil süreçlerin farklı olduğu; diğer yandan da "gerçekçi düşünce"nin "imgelem" olmadan mümkün olamayacağı düşüncesinden yola çıkar.[14] Bir dürtünün

14 Birincil süreçler, içselleştirilmiş bir nesne imagosunun zihindeki öznel mevcudiyetine karşın, yapı olarak otistiktir; yani dış dünyaya göndermede bulunmayan, kendi içine kapalı bir sistem oluşturur; ikincil süreçlerse iletişime açıktır; yani, dış dünyanın nesneleriyle temas ve iletişim anında, bu nesnelerin hem nesnel hem de öznel anlamda mevcut bulunması söz konusudur. Burada şu husus belirtilmelidir: Birincil süreçlerin otistik yapısı

birincil süreçler tarafından boşaltılması ya "sanrı"yla ya da rüyayla olur; burada, "hafıza izleri" ve daha önce tatmin sağladığı bilinen nesnelere ait imgeler, enerjiyle yüklenerek, sanki gerçekmiş gibi algılanır. İkincil süreçlerdeki tatmin ise sanrıya bağlı değildir; burada, dış dünyada tatmin sağlayacak bir nesnenin bulunması ve analiz edilmesi, bu kapsamda gerçekliğin sınanması ve manipülasyonu söz konusudur. Birincil düşünce süreçleri gerilimi "hemen ancak geçici" biçimde giderirken, ikincil düşünce süreçlerinde gerilimin giderilmesi "zaman alır ancak süreklilik gösterir".

Rycroft, rüya imgelerinin oluşumu ile metaforik imgeler arasındaki farkı göstermeye çalışır; yani "imgelem"in rüyadan farklı bir çalışma yöntemi olduğunu göstermeyi amaçlar; yazar birincil süreç ürünü olan rüyaların ve bilinçdışı fantezilerin, imge ve düşünceleri bağlantıya sokmak ve yoğunlaştırmak suretiyle yeni "ürün"ler oluşturabildiği kanısındadır. Ancak her ikisinde de, ikincil süreçlerin bir unsuru olan "iradilik" olgusu mevcut değildir. Öte yandan, gündüz düşlerinde rasyonel güçler de devreye girer ve hangi imgelerin seçileceği konusunda etken olur. "Editörlük" faaliyeti görmediği için rüyalar hem "istemsiz" hem de "tamamlanmamış" şiirler gibidir. Bu durumda birincil ve ikincil süreçlerin bir arada çalışıp çalışamadığı konusu zihinsel faaliyetin yapısını belirleyen bir özellik taşımaktadır diyebiliriz. İkincil düşünce süreçlerinin birincil süreçler tarafından ele geçirilme-

bazı durumlarda gözden gizli kalabilir. Dış dünya nesnelerinin, "yansıtma" ve "içselleştirici özdeşleşim" mekanizmaları yoluyla, kişinin bilinç dışında "ideal-içsel imagolar" olarak değerlendirilmesi mümkündür. Böyle bir durum ortaya çıktığında, teknik anlamda halüsinatif etkiler yaratacak kadar yoğun bir duyguyla yüklenmiş ve potansiyel olarak bozulabilir bir denge durumunda olmakla birlikte, görünüşte egoyla uyumlu (ego-syntonic) ve hayat boyu devamlılık gösterebilen, "sahte" nesne ilişkileri kurulur. Sapkın ilişkiler, "grup deliliği" ve ideolojik şartlanmalar bu durumun örnekleridir. Bkz Rycroft s. 45.

si, örneğin şizofrenide, iç hayata ait şiirsel ifadelerin "saçma bir nesir"e dönüşmesi sonucunu verir. Birincil süreçlerin çok fazla baskılanması ise ifadede kuruluğa ve entelektüalizme neden olur (Rycroft s. 13-4, 42, 44, 52, 59, 110).[15]

Freud'u birincil düşünce süreçlerinin "imgelem"in, dolayısıyla şiir ve edebiyatın temelini oluşturduğu fikrini yeterince vurgulamadığı için eleştiren ve Jungcu bir psikanalist olan Siegelman'a göre de, birincil ve ikincil süreçler ayrı ayrı değil bir "süreklilik hali" olarak düşünülmelidir. Sürecin bir ucunda rüyalar, diğer ucunda matematiksel düşünce vardır. Siegelman'a göre, birincil ve ikincil süreçlerin yanında, Freud'un yeterince dikkate almadığı ve yazarın "uyanıklık imgelemi" adını verdiği bir üçüncü durum daha söz konusudur. Bu hal fantezileri, gündüz düşlerini ve metaforları üretir. Bu süreç, imgelerini, dürtü yönelimini ve

15 Bu noktada "sembolik eşitlik" (symbolic equation) kavramından söz etmek gerekir: Fliess'a göre "sembolik eşitlik", nesneler dünyasının unsurlarının en erken dönem çocukluk deneyimlerinin temel unsurlarına eşit sayılması halini gösterir. Bir diğer deyişle, dış dünyanın nesneleriyle ilk deneyimlerin ilişkilendirilmesine dayanır ki bu da bilişim bilimin "kavram-öncesi yapı" düşüncesiyle bağdaşmaktadır. Bu açıdan, "sembolik eşitlik" olgusu zihindeki metafor oluşturma kapasitesinin başlangıcını oluşturur diyebiliriz: Beden imgesine dayalı olarak geliştirilen, nesneleri, dili ve dış dünyanın gerçeklik ilkesini anlamaya yönelik yetenek, nihai olarak, metafor kavramına ulaşmamızı sağlar. Burada, temelde hazza yönelen "fizyolojik beden egosu"nun dış dünyayı temsil eden unsurlarla ilişkilenmesi olgusu söz konusudur. "Yaratıcı metafor", hayatın 2. yılından itibaren, benlikle dış dünya arasındaki ayırımın zihinde temsili olarak canlandırılmasıyla mümkün olmaktadır. Bu dönemde çocuk "hatırlama"yı geliştirir ve bu durum, Piaget'nin (1937) "çağrışımsal hafıza" adını verdiği olguyla ilgilidir. Kısaca ifade edersek, metafor, en eski döneme ait beden-duygulanım bağlantılarını, iç ve dış dünya ayırımını tekrarlama özelliğine sahip olup, bu döneme ait bağlantıların bilince yaklaşması halinde "içgörü" ortaya çıkar. Yani "içgörü" süreci metaforun sağladığı hafıza ve deneyimleme üzerinden işlevseldir. İçgörünün ortaya çıkmasına olanak veren metafor, bunu geçmişe ilişkin "ikna edici bir duygulanım" sağlayarak başarır. Bkz. Fleiss s. 49, 303-4.

motiflerini bilinçaltından alırken, bilinçli kontrolü de "düzenleme" ve "sıralama" için kullanır. Şairin ve rüya görenin birincil süreçleri kullanması sonucu ortaya çıkan ürünler arasındaki nitelik farklılıkları, egonun gerçekleştirdiği revizyona bağlıdır. Wright'ın tanımlarından yola çıkan Siegelman'a göre, semptom ve rüya birincil süreçleri "entegre olmamış" biçimde yansıtırken, metafor, egonun bilinci ve bilinçdışını entegre edici faaliyetini ifade eder. Semptom ve metafor, birinde "eylem", diğerinde "düşünce"nin öne çıkmasıyla farklılaşır; metafor "düşünce eylemi" üzerinden gerçekleşirken, semptom, "beden üzerinden eyleme dökülür" (Siegelman s. 15, 21, 35).

Benzer bir perspektiften yola çıkan ve düşüncelerini daha sonra kapsamlı biçimde ele alacağımız Antal Borbely de, metaforik süreci birincil ve ikincil süreçlerden ayırır. Metaforik süreç, bir yandan, birincil süreçlere benzer biçimde, "yer değiştirme", "parçanın bütünü temsili" ve "yoğunlaşma" gibi "irrasyonel ilişkilendirme teknikleri"ni, bir yandan da, ikincil süreçler gibi, gerçeklik prensibini yapısında barındırır. Birincil süreçler irrasyoneli, ikincil süreçler açıklayıcı, açımlayıcı, olgusal ve mantıklı düşünceyi içerirken, her ikisinden de unsurlar barındıran metafor "yaratıcı zihinsel faaliyet"i, bir diğer deyişle, "imgesel rasyonel"i içermektedir. Bu durumda, metaforun birincil ve ikincil süreçler arasındaki "geçişliliği ve devamlılığı" gösterdiği söylenebilecektir.

Bir diğer psikanalitik eleştirmen olan Rogers, psikanalizin insan zihninin çalışmasını gösteren bir model çerçevesinde, "birincil ve ikincil düşünce süreçleri" kavramlarını geliştirmiş olduğunu kaydeder: İnsan zihninin genel çalışması sırasında, eğer birincil süreçler devrede ise, ego denetiminde azalma, zaman, mekân ve mantık kurallarının "ihmal edilmesi" gibi sonuçlar ortaya çıkar. Genel olarak somut üzerinden hareket eden birincil düşünce süreçleri, rüyalarda olduğu gibi, görsel özellikler taşıma eğilimindedir. Bu düşünce süreci çağrışıma dayalı bir sembo-

lizm üzerinden işlev gösterir. Birincil süreçlerin temel özellikleri arasında 1- gerilemeye yönelik olmaları; 2- sözel olmamaları ya da sözellik-öncesi aşamada olmaları; 3- doğrudan olumsuzlama özelliğine sahip olmamaları, sayılabilir. Rogers, birincil ve ikincil süreç düşünceleri arasındaki farkı, analog ve dijital iletişim arasındaki farka benzetir. Yani birinci süreçler, içerik ve iletişim benzerliğinden yola çıkarken, ikincil süreçler mesajın dönüştürülerek aktarılmasına dayalıdır. Şiir sanatı birincil düşünce süreçlerini kullanmakta olup, şairlerin temel ifade aracı metafordur. Birincil ve ikincil düşünce süreçleri arasındaki iniş ve çıkışlar, edebiyatta "gerçeklik-fantezi-gerçeklik" biçiminde ilerleyen izleğe oturur. Analojik çağrışım birincil süreçleri temsil ederken, dijital çağrışım ikincil süreçleri gösterir. *Sembol, hem birincil hem de ikincil süreçleri aynı anda temsil edebilir. Şiir okumaları sırasında, kişinin bilinç dışı ya da ön bilinci, o farkında olmadan, hızlı bir okuma gerçekleştirir; yüzeydeki bilişsel tepkiler bu süreç tarafından beslenir. Bu durum, şiirin henüz anlaşılmadan sevilmesi olgusunu açıklama özelliği taşımaktadır.*

Rogers, şairlerin okuyucuda birincil düşünce süreçlerini harekete geçiren bir "belirsizlik" duygusu yarattıklarını, bu belirsizlik aracılığıyla, okuyucunun imgeleminde, mekân terimleriyle sembolize edilebilecek psikolojik bir "açıklık"ın belirdiğini, kişinin dış dünyanın gerçeklerinden kaçma olanağı bulduğu bu "oyun alanı"nın, Winnicott'un tanımladığı "geçiş olgusu"na karşılık geldiğini düşünür. Rogers'a göre bu süreci mümkün kılan şey metafordur: Metafor, yukarıda tanımlanan süreç aracılığıyla, okuyucunun zihninde, bir yandan, "erken dönem nesne-ilişkileri" kapsamında olarak niteleyebileceğimiz bir tür "boşluk" yaratırken, bir yandan da, imgenin diğer anlamlarının, bu boşluğu doldurmasına olanak verir. Nesne-ilişkileri alanında "kaybedilen", yani boşluk olarak algılanan "nesne"nin yerini, şairin oluşturduğu imgeler alır. Bunun olabilmesi için, nesne ilişkileri kapsamın-

da, "nesnenin yokluğu"nun tasarlanabilmesi gerekir. Nesnenin yokluğu onun sembolize edilebilmesini sağlar; bu da söz konusu "zihinsel mekân" içinde gerçekleştirilir (Rogers s. 15-19, 45, 56, 110-12). Söz konusu tanımların, genel olarak, Klein'cı bir perspektifi ifade ettiği ve anne-çocuk ilişkisinin, babanın müdahalesiyle bölündüğü, yani, çocuğun "anneyle bir olma" fikrini "ilişkilerin çokluluğu" fikriyle değiş tokuş etmek zorunda kaldığı "depresif pozisyon"a karşılık düştüğü kabul edilmelidir. Rogers'ın ifade ettiği "gerilim"ve "belirsizlik" kavramlarının başta Borbely olmak üzere aşağıda ele alacağımız diğer bazı yazarlar tarafından paylaşıldığını burada kaydedelim.

Sanatsal form üzerine yaptığı çalışmalarla tanınan Gilbert Rose'a göre de, normal durumlarda "birincil ve ikincil süreçler" birlikte çalışır. ***Birincil süreçler anlık tatmine yönelirken, bir diğer deyişle, "hemen ve burada" ilkesinden yola çıkarken, ikincil süreçler anlık tatmin isteğini geciktirir***. Bu iki süreç arasında dinamik bir denge durumu mevcut bulunmaktadır. Sözü edilen olgu, "kontrollü belirsizlik" kavramında ifadesini bulur. Burada, sanatsal faaliyetin, "imgelem ve bilgi arasındaki sürekli bir geri besleme algısı"ndan kaynaklandığı söylenebilecektir. Buna bağlı olarak, gündelik hayatın olgu ve kişileri algılanırken, geçmişin bilgisine ve deneyimine bakılır. Geçmiş, şimdiyi, şimdi de "geçmişin anılan"nı dönüştürür. Böylece, kişinin geçmişi ve bugünü, birbirini tamamlayacak biçimde, sürekli olarak yeniden biçimlendirilir. Böylece karmaşık gerçeklikler dünyasında ihtiyaç duyulan süreklilik ve bütünlük duyguları sağlanır. Bu olgunun temelinde ise, kişinin kendisini "dengede" ve "güvende" hissetmesine yönelik biyolojik bir ihtiyaç vardır. Bir diğer deyişle, birincil ve ikincil süreçler "organizmadaki gerilimin" azaltılıp çoğaltılmasına hizmet eder: Birincil süreçler gerilimi boşaltmaya hizmet ederken; ikincil süreçler gerilimi arttırmaya yönelir.[16] Hangi ihtiyacın nasıl

16 Bu noktada, metin içinde, ruhsal enerji dengesiyle ilgili olarak yaptığımız

ve ne zaman karşılanacağı, yani gerilimin hangi ölçüde muhaza edileceği hususu, geçmişin bilgisiyle şimdiye ait algının bir kombinasyona sokulmasını öngörür. Böylece bir denge durumu ortaya çıkar. Bütün duygu ve düşüncenin temelinde bu vardır. Estetik form ise bu süreci uyarır ve büyütür; ***estetik forma sahip sanat eseri, onunla temas kuran kişilerin iç dünyalarını etkileyerek yeniden yapılandırır; metafor da bu sürecin başlıca aracıdır.***[17] Bu noktada, bilişim bilimin metaforun bedenden kaynaklandığı yolundaki görüşünün anımsanması yararlı olacaktır.

Konu yaratıcılık açısından ele alındığında şunlar söylenebilecektir: Yaratıcı bireyler birincil ve ikincil düşünce süreçlerini bağdaştırır; yaratıcı faaliyet sırasında, bir yandan, ikincil süreçler kapsamında dürtü boşalımı geciktirilirken, diğer yandan da, birincil süreçlerin formal özellikleri korunur. Rothenberg de (1976 a ve b), ***yaratıcı düşüncenin iki ya da daha fazla zıt düşüncenin,***

göndermelerde, farklı düşünce süreçlerinin farklı enerji boşalım ve tasarruflarına olanak verdiğinin, ancak enerji boşalımının türü ve miktarı konusunda yazarlar arasında yorum farklılıkları bulunduğunun belirtildiğini anımsatalım.

17 "Estetik zevk", birincil ve ikincil süreçlerin zihnin imgelem faaliyetini yansıtan bağlamına oturur. Bu tanım, Aristo'nun "eylemin taklidi"ni sanatın özü olarak tanımlarken yaptığı önermeyle örtüşmektedir. Estetik zevk, nesne ile benlik arasındaki sınırların kısmen ve geçici olarak kaldırılmasını, bu sayede ruhsal enerjiden tasarruf edilmesini ve bunun yarattığı algıyı gösterir. Sanat yapıtı okuyucu için "idealize edilmiş zihni" temsil eder. Sanat yapıtı ile birleşme ve ayrılma olgusu üç amaca hizmet etmektedir: 1- gerçekliğin oluşumuna yönelik ilk adımları tekrarlar; 2- farkındalığı arttırır; 3- özsaygıyı yeniler. Estetik haz, "hissedilen geçmiş"i şimdiye bağlayarak, özünde biyolojik varlığımıza ilişkin bir işleve hizmet etmektedir. Böylece, deneyime "duygu" unsuru eklenmiş olur. Gerilim ve gerilimin giderilmesi olgusu, gündelik hayat içinde baskılama, inkar ve izolasyon gibi uyum ya da savunma amaçlı mekanizmaların yol açtığı "deneyimin duygusal değerinin nötralize edilmesi" olgusuna karşı bir hareket oluşturarak, bu etkiyi dengeler. Bkz. Rose, s.204, 209.

imge ya da unsurun aynı anda ya da aynı yerde bulunması olgusundan kaynaklandığını düşünmektedir. Bu durum, bilişim bilim bölümünde ele aldığımız ve bir şiirin yapısında bulunan rakip kavramsal metaforların yarattığı "gerilim"in sağladığı enerji konusu kapsamında da düşünülmelidir. Rose'da da, Rycroft'ta olduğu gibi, yaratıcı düşüncenin "gerileme"ye yönelik bir durum olmadığı fikri vurgulanır: Ünlü psikanalitik sanat eleştirmeni Kris tarafından geliştirilen "egonun hizmetinde gerileme" kavramı, çağdaş psikanalitik eleştirmenler tarafından kabul görmemektedir. Buna göre, sanatsal yaratım sırasında söz konusu olan şey, birincil ve ikincil süreçler arasındaki geçişlilik durumudur. *Sanatsal yaratım faaliyeti, birincil süreçlerin hareket halindeki enerjilerinin, ikincil süreçlerin problem çözmeye yönelen ve güdü tatminini geciktiren sistemi içindeki organizasyonunu gösterir: Birincil sürecin dinamik yapısı ikincil sürecin hizmetindedir.*

Rose, birincil ve ikincil süreçlerin geçişliliği konusunu ele alırken "esneklik" kavramı üzerinde durur: Buna göre," esneklik" bir materyalin unsurları arasındaki içsel bağlantı kopmadan dönüşüme uğrama kapasitesini ifade eder; bir başka deyişle, "esneklik" birincil ve ikincil süreçlerin bir yandan enerjiyi "boşaltmaya", diğer yandan da "bağlamaya" yönelen zıt ve eşzamanlı eğilimleri arasındaki gerilimi yansıtır. Örneğin, sözcüklerin esnekliği ses, duygulanım yükü ve entelektüel içerik açısından ayrı ayrı ele alınabilmeleri olgusunda gözlemlenir. Bu unsurlar, özellikle de şiirsel formlarda, yeni bileşimlere tâbi tutulabilir. Şiirsel formların esnekliği, sözcüklerin bir yandan birincil düşünce süreçleri açısından, fiziksel tepkilere yol açan fiziksel nesneler olarak, bir yandan da, ikincil düşünce süreçlerinin anlam taşıyıcıları olarak, karşılıklı etkileşimini ifade eder. "Estetik esneklik" gerçekliğin daha derinliğine anlaşılmasına yönelir. Tanıdık nesneler bu sayede farklı özellikler kazanır. Yaratıcı imgelem nesnelerin içinde

bulunan esneklik kapasitesini ve bu kapasiteyi kullanma ve işleme yeteneğini gösterir.

Birincil ve ikincil süreçlerin şiir açısından kısaca değerlendirilmesi gerekirse şu hususlardan söz edilebilir: Şiir birincil ve ikincil süreçler arasındaki geçişliliği vurgular. İkincil süreçlerin hakimiyetindeki "normal konuşma"da "anlam" önce gelir ve "ses" ona tâbi olurken, birincil süreçlerin etkin olduğu "şiir"de anlam en az öneme sahip unsurdur. Bu nedenle, şiiri nesre dönüştürme faaliyeti anlama yöneldiği ve ses yapısını ihmal ettiği için şiiri tahrip eder. Diyebiliriz ki "anlamın sesi" şiirin ham maddesidir.[18] Konuyu şu şekilde kapsamlandırabiliriz: Şiirdeki her bir sözcüğün pozisyonu bir "zaman-mekân çerçevesi" yaratır. Şiirin özü, "ses ve anlam"ın "zaman içindeki ileri-geri hareketleri"ne bağlı olarak yeni bileşimler meydana getirdiklerine ilişkin bir sezgi hali olarak tanımlanabilir. Zaman içinde "ileri-geri hareket"ten anlaşılan şey ise, ikincil süreçlerin zamanı ayrı ayrı anlar olarak algılama özelliğiyle, birincil süreçlerin zamanın tek bir bütün oluşturduğuna ilişkin algısının dinamik bir dengeye sokulmasından kaynaklanan bir "hareket-karşı hareket yanılsaması"dır. Sözü edilen algı bir geştalt oluşturur ve geçmişte olanları, şimdiyi ve geleceği kapsayan özellikler taşır.

Bazı edebi anlatı tekniklerinin zamanın "değişme" özelliğini "zamanın kalıcılık"ına dönüştürebilmesi de bununla ilgilidir: Çocukların kendilerine masal anlatılırken "masalın tam tekrarı"na yönelik ısrarları ve bu tekrardan duydukları haz, zamanın akı-

18 Öte yandan, sadece "ritmik ölçü"ye dayalı şiir "taslak/tekerleme" düzeyinde kalırken, ölçüyü ihmal eden ve yalnızca "anlamın sesi"ne yaslanan bir şiir, düz yazıya yaklaşan bir şiir olacaktır. Daha "tüm" bir şiir ise, her iki olanağı da kullanır. Bu noktada, "anlamın sesi"nin, çocuğun dili yeni öğrenmeye başladığı zamanla ilgili olduğunu kaydedelim. Anlam ve ses ilişkisinin şiirin algılanmasındaki etkisi konusu 1. Bölüm'de Hester ve Ricoeur'ün görüşleri çerçevesinde ele alınmıştı.

şını kontrol altına alma ve bunun bir yöntemi olarak "zamanı tersine çevirme" fikriyle ilgili görülmektedir. Bu durum, birincil ve ikincil süreçlerin bir arada çalışmasıyla başarılabilir; bu kapsamda, estetik form, yukarıda sözü edilen "esneklik" unsurunu birincil ve ikincil süreçleri bir arada tutarak dinamik bir birlik hali sağlama amacıyla kullanır diyebiliriz. Böylece, bir yandan da, zıt unsurların özelliklerini muhafaza etmelerine olanak sağlanır; gerçekten de, iki süreç arasında tam bir "kaynaşma"dan değil, bir "geçişlilik" halinden söz etmek daha doğru olacaktır (Rose G. s. XX,124, 136-8, 144, 167).[19]

---

19 Holland, okuyucunun eserden kendi kimlik temalarına uyacak fanteziler üretmesine ve savunmalarına destek olacak malzeme aldığını söyler. Böylece, hem eserle hem kendi kişisel üslubuyla uyumlu bir yorum geliştirir Eserde belirsizlik dozunun artması okuyucudan daha fazla çaba göstermesini gerektirir. Diyebiliriz ki, eserin yapısı anlaşılana ve kontrol sağlayıcı unsurlar bulunana kadar, okuyucunun, "anlama ulaşamamanın yarattığı gerilim"e katlanması gerekir. Bu sırada, okuyucuya yardımcı olacak unsurlar vardır. Örneğin, şiirdeki semantik belirsizlik hali, anlamı belirginleştirmeye yönelen söylem unsurları tarafından bölümlere ayrılır. Özetle söylersek, anlamdaki süreksizlikten kaynaklanan gerilim şiirin bütünü tarafından kontrol altına alınır. Bu sırada okuyucudan "gerilimi kaldırabilmesi" beklenir. Okuyucu, kolay anlamlara ulaşmaya çalışmadan yeni anlamlar bulmak için çalışmalıdır.

Şiirde ve müzikte boşluk ve duraklar, okuyucu/izleyicinin katılımcı tepkisiyle doldurulur ve yapıta ilişkin algıya dahil edilir. Bu durum, "eliptik" nitelikteki, yani açıklamalarla değil de "eksiltilerle" ilerleyen eserlerin anlaşılmasına yardımcı olmaktadır. Burada şuna dikkat edilmelidir: Belirsizlik ve sınırların gevşemesi, bir yandan enerji hareketliliğine olanak verirse de, bazı durumlarda ters etki de yapabilir. "Yapılanma"nın ortadan kalkmasının gerilimin artmasına, benlik kaybı korkusuna ve nihai olarak eserin reddine yol açması mümkündür. Modernist şiire yönelik tepkinin ardında da bu vardır. Türk şiirindeki 2. Yeni akımının temel sorunu da bu belirsizlik algısının yarattığı gerilimin kaldırılamaması olarak gösterilebilir. Burada şu hususa da

Bilinçdışı Fantezi ve Metaforla İlişkisi

Metaforun psikanaliz kapsamında tanımlanmasına yönelik girişimler, öncü araştırmacı Ella Freeman Sharp'ın çalışmalarıyla başlar. Sharpe, metaforun oluşumunu rüya ve bilinçaltı süreçlerin bilinç süreçlerine müdahalesi çerçevesinde ele almasıyla, metaforu birincil düşünce süreçleri içinde tanımlayan bir yazardır. Sharpe, "duyu izlenimleri"yle "düşünce"yi bir araya getiren metaforun, hangi unsurlardan meydana geldiğini açıklarken, ***"'unutulmuş geçmiş'e ait duygusal deneyimlerin ve dinamik düşüncelerin, önbilinç alanında uygun bir sözel imge bulması halinde, ifadenin dil sürçmelerinde (ya da bu olgunun davranış düzeyindeki karşılığında) olduğu kadar, 'belirlenmiş' bulunacağını" söyler.*** Buna göre, metafor bilinçaltı süreçler tarafından belirlenen ve "psikolojik gerekircilik" kavramı çerçevesinde ele alınması gereken bir kavramdır; bu çerçevede, metaforda kullanılan sözcük ve ifadeler, bireye ait özgün kullanımlar olmasa bile, taşıdıkları duygusal içerik itibariyle bireysel bir özellik taşırlar.

Sharpe'ın konumuz açısından en önemli özelliklerinden biri, metaforu "bilinçdışı fantezi" kapsamında ele almasıdır. Buna göre, metafor, bilinçdışı bir fantezinin "somut" temsil halini gösterir. Arlow'un tanımında belirttiği gibi: "Metafor, bilinçdışı bir fantezinin bilinçli ifade sırasında "yüzeye çıkan" bir parçasından oluşur". "Bilinçdışı fantezi"yi en kapsamlı biçimde ele alan yazar olan Jacob Arlow'a göre, hem bilinçli hem de bilinçdışı yönleri olan ego, bir yandan bireyi çevreleyen dış dünyanın olaylarını algılarken, bir yandan da bireyin iç dünyasına yönelir; bu yöne-

değinmek istiyoruz: estetik formun sağladığı "kontrollü belirsizlik", normal algı ve düşüncede mevcut birincil ve ikincil süreçler arasındaki alışverişe dikkat çeker. Bu açıdan, estetik deneyim, heyecanlardan çok bu iki süreç arasındaki uyum haliyle ilgilidir; bu ise 1. Bölüm'de görüşlerine değindiğimiz sanat felsefecisi Langer'ın sanatın insan duygularının doğasını yansıttığı yolundaki görüşüyle zıtlık içindedir. Bkz. Holland N. s. 197-201.

lim sırasında, bellek içinde muhafaza edilen çeşitli "oluşumlar"la temasa geçer. Yukarıda Modell'in geliştirdiği "kompleks" kavramından söz ederken değindiğimiz, çocukluk istekleri etrafında kümelenen ve zevk arama prensibi çerçevesinde biçimlenen bu oluşumlar, aynı zamanda, bireyin geçmişine ait çatışmaları, travmaları, dürtü istek ve türevlerini yapılarında barındırır. İç dünyanın bu unsurlarına dayalı zihinsel faaliyet ise, " fantezi oluşturma faaliyeti" olarak adlandırılmaktadır. ***Buna göre, "bilinçdışı fantezi", bireyin hayatındaki önemli travma ve çatışmaların "bilinçdışındaki anılarını" ve bunlara ilişkin "kurgusal tasarımları" içerir. Genel olarak kabul edildiği gibi, dış dünyaya yönelik algının sağladığı veriler, kişinin geçmişinin sunduğu bir "geri alan" üzerinden değerlendirilmektedir.*** Bir diğer söyleyişle, günümüze ait olgular, geçmiş olaylara ilişkin hafıza izleri kapsamında ele alınır. Bilinçdışı fantezinin önemi de bu noktada karşımıza çıkar. Geçmişte yaşanan ya da yaşandığı varsayılan ve önemli ölçüde "kurgusal" özellik taşıyan anılara ilişkin imgeler, "şimdi"nin nasıl kavranacağı konusunda etkendir; hatta zaman zaman bu algının hatalı biçimde oluşmasına da yol açabilir (Arlow J. 1969, s. 29-30)

Edebi metaforun estetik açıdan hoşa gitmesinin nedeni, metaforik ifadelerin topluma ait bilinçdışı fantezilere bağlı duyguları uyandırma yeteneğidir. Psikoterapi sırasında rüyalarını anlatan danışanların kullandıkları sözcük ve sıfat tamlamalarının da rüyaya dahil edildiğini, rüyanın anlaşılmasının bu şekilde, çağrışım yoluyla başarıldığını anımsatan Sharpe, metaforda da aynı durumun söz konusu olduğunu, tek bir ifade ya da sözcüğün bilinçdışı fantezi etkinliğinin bilinç alanındaki temsilcisi olabileceğini belirtir.[20] Konuyu şu şekilde kapsamlandırabiliriz: Bilinç-

20 Sharpe'a göre hastaların kullandığı üç farklı sözcük türü vardır: 1- duygusuz düşünceyi ifade eden sözcükler (ideation); 2- düşüncesiz duyguyu ifade eden sözcükler (onomatopeia); 3- semptomda olduğu gibi ego, id ve süpere-

go arasında bir ödünlemeyi gösteren ifadeler (metafor). Bkz. Sharpe s. 157. Behçet Necatigil'in Dağ şiirini bu unsurları içinde barındırması açısından ele alabiliriz:

etle cızırtı keyy
bir kuzgunun indiği bir/ine değdiği
bizi hep o aşağılar—
bağrında her dakika keyy.

Bu hangi ocaktır tav, akşam eza
Sürdürür hastalığı iyi etmez
Tahta perde sevgililer
Yaslanır bakarız özlemle uzaklara.

Ağaçlara dönülür sonra kararır bahçe
Boşluk—açıkta her şey
Düşünce midir kırılır dal ince
Akşam en/cam ve keyy.

Kızgın demirle dağlama biçimindeki tedavi/işkence yönteminden esinlenen bu şiir "z" sesinin yarattığı çağrışımlardan yararlanır: Ateşin suda söndürülmesi sırasında çıkan sesi taklit eden "z" sesi içeren sözcükler onomatopeia etkisi yaratmaktadır. Keyy sözcüğünün ortalama okuyucunun bilmediği bir sözcük olması ise şiirin anlamının örtülmesine yönelik girişimin bir parçasıdır. Metonimik tekniklerle yapılan tasvir okuyucunun şiirin neden söz ettiğini anlamasını kolaylaştırmadığı da söylenebilir. Son iki dizesi itibarıyle, düşünüldüğünde, "kırılma" fikri, akşam fikrinin "hayat bir gündür" metaforu çevresinde ölümü temsil etmesi, ikiye bölünmüş "en/cam" sözünün ikinci hecesinin hem akşamla yaptığı iç kafiyelenme hem de bir üst dizedeki kırılma fiiliyle kurduğu ilişki bu şiirin bir ölüm şiiri olduğunu gösteren işaretler arasındadır. Öte yandan, şiirin anlam arayan okuyucuları düş kırıklığına uğratacağı da açıktır. Burada, şiirin dokusunun, bir yandan anlamı belirsiz ya da özellikle zorlaştırılmış sözcüklerle duygusal içeriğin baskılandığı yani "ideation" içeren bir yapıdan, bir yandan da "onomatopeia" aracılığıyla acı duygusunu hissettiren bir başka yapıdan oluştuğunu

dışı fantezi, dış dünyaya yönelik algının entegrasyonuna hizmet eden bir ortam sağlamaktadır; buna karşılık, dış dünya olayları da, bilinçdışı fantezinin yeniden canlanmasına ve organizasyonuna hizmet eder; yani iki yönlü bir iletişim söz konusudur. Bu durum şöyle açıklanabilir: Bilinçdışı fantezilerden kaynaklanan zihinsel faaliyet, bilinçli egonun çalışması sırasında da etkindir; bilinçdışı fantezinin etkisi altında kalan ego, dış dünyaya yönelik algının sağladığı verilerden, önceden oluşmuş bu türden gizli fantezilerle uyum içinde olan ya da o fantezileri çağrıştıracak durumda olanları ***seçer***. Bu noktada, daha önce sözü edilen "belirsizlik" olgusunun işlevine dikkat edilmelidir: Algısal açıdan çok yönlülüğe ya da bulanıklığa yatkın durumlarda, bilinçdışı fanteziye ait unsurlann, dış dünyadan gelen algı verilerine empoze edilmesi mümkündür. Bu da, bizi, estetik deneyimin "belirsizlik" kavramıyla bağlantısını kurmaya götürür. Kris'in de dikkat çektiği gibi, sanat yapıtındaki unsurların "özgül" olmaması, tam tersine, anlam açısından genişletilebilir olmaları, daha kapsamlı bir bilinçdışı fantezi faaliyetini temsil edebilmelerine olanak sağlamaktadır. Bu durumda, ego, kendisine ulaşan algı verileri içinde, önceden oluşmuş bir bilinçdışı fantezinin içeriğine uyabilecek unsurların bulunmasına çalışır, bazen de bu unsurlan, anlamın belirsizliğine bağlı olarak, algı verilerine yakıştırır diyebiliriz (Arlow, 1969 s. 7, 9, 10).

Sharpe'ın metaforla ilgili diğer görüşleri şu şekilde özetlenebilir: Metaforun bir şeyin bir başka şeyle temsil edilmesine, bir diğer deyişle "yer değiştirmesi" ilkesine dayandığını kabul eden Sharpe'a göre, söz konusu "yer değiştirme" fiziksel olandan psikolojik olana yönelir. Çünkü sözcükler önce fiziksel anlamlarını,

---

söylemeliyiz. İki farklı alana yönelen bu yapılar altta yatan "hayat bir gündür" ve "akşam ölümdür" metaforlarıyla bağlanmaktadır. Bu açıdan *Dağ* şiirinin zihinsel faaliyetin Sharpe'ın sözünü ettiği her üç katmanı da temsil ettiği söylenebilir.

daha sonra metafizik anlamlarını edinirler.[21] Bu kapsamda, bütün benzetmeler bedenle zihin arasındaki bağlantıya dayalıdır; bu çerçevede, fiziksel yapının zihinsel yapıda temsili söz konusudur. Konuşma yetisinin kazanılmasıyla, bu temsil hali, sözcüklerin bedensel unsurlarını yerine geçmesi olgusu üzerinden gerçekleşir. Sharpe, metaforun vücut delikleri üzerindeki kontrolün kazanılmasına bağlı olarak gelişebildiği kanısındadır; bu açıdan, meme emme sırasında yaşanan deneyimleri metaforun başlangıç noktası olarak görür[22]. Emme kapsamındaki oral metaforlardan

---

21 Sharpe'a göre, sözel imgelerin en eskileri sözcüklerin "sesleri"dir. Metafor pregenital'dönem deneyimlerini ve baskılanmış ödipal istekleri ifade eder. İşitsel imgelerin artması halinde görsel, görsel imgelerin artması halinde işitsel imgeler azalma eğilimindedir. Bu olgu mevcut "çatışma"nın hangi duyuyla ilgili olduğu konusunda bir fikir verebilir. Bkz. Sharpe s. 169. Görme ve duyma duyuları arasındaki alışverişi örneklendirmesi açısından Emily Dickinson'ın 465 numaralı şiirini alıntılama yoluna gidiyoruz:

Öldüğümde—bir sineğin vızıltısını duydum/odanın sessizliği, tıpkı--/fırtına dalgalarının—arasındaki/havanın—sessizliği gibiydi.

Çevremizdeki gözler—bükülüp kurutulmuş/ve nefesler tutuluyordu sıkı sıkı/sonuncu hücum için—kral/belirdiği zaman—odada.

Yadigarlarımı bıraktım—neyimi/verebilirsem imzalayıp--/ve işte o zaman/araya bir sinek girdi.

Mavi—belirsiz, tökezleyen vızıltı--/ışıkla—benim—aramıza/ve o zaman—kapandı pencereler—ve o zaman/göremedim görmeyi

Burada bir sinek üzerinden kişileştirilen ölüm, önce ses duyusuna yönelik metaforlar aracılığıyla ortaya çıkar; işitsel duyunun daha temel olan görme duyusunun yerini alması ile bilinç kaybedilir; yani ölüm gerçekleşir. İki duyu arasındaki gidiş gelişler ve nihai olarak görme duyusunun işitme duyusu tarafından bloke edilmesi ya da iki duyunun kaynaşarak bir belirsizlik ortamı yaratması duyu bağlantılarının kesilmesi yoluyla yaşanan bir tür "bilinç ölümü"nü temsil ediyor diyebiliriz.

22 Burada söyledikleri daha çok metonimik bir "süreklilik" ve "yayılma" olgu-

sonra, ikinci bir grup metaforu da anal ve üretral dönemlere bağlar (Sharpe, s. 40, 46, 155-6, 159, 161-2). Sharp'ı izleyen Arlow da, metaforun bedensel bir temeli olduğunu kabul eder: Oral döneme ait "yenecek ve tükürülecek şey ayırımı" temel bir başlangıç noktası oluşturur.

Arlow'a göre, "bilinçdışı fantezi", bireyin yaşamını belirleyen çatışmaların formunu ve doğasını gösterir. Bu kapsamda, bireyin ruh durumu ve kişilik özellikleri, psikolojik sorunlarına bağlı olarak geliştirdiği semptomlar, bilinçdışı fantezinin türevlerine işaret eder. ***Bilinçdışı fanteziler, bilinçdışında olmaları itibariyle "birincil düşünce süreçleri"ne, organize olmaları, çelişki barındırmamaları ve bilinç sisteminin özelliklerinden yararlanmaları itibariyle de "ikincil düşünce süreçleri"ne aittirler.*** Bir diğer deyişle, bilinçdışı fanteziler belirli "dilsel unsur"lara, bunun yanı sıra, içsel bir tutarlılığa, yani belirli bir organizasyona sahiptir. Bu yönleriyle hem birincil süreçleri kullanan bilinçaltını, hem de ikincil süreçleri kullanan önbilinci aynı anda temsil etme özelliğini taşırlar. Olgusal açıdan bilinçdışına, nitelik olarak önbilince ait oldukları söylenebilir (Arlow 1969 s. 3). Bilinçdışı fantezi korku ve ahlaki endişe unsurlarını barındırabilmenin yanı sıra, savunma ve uyum sağlama işlevlerine da sahiptir; ancak ikincil düşünce süreçlerine özgü bir perspektiftin görüldükleri zaman, esas olarak ilksel, sorunlu ve tuhaf bir içeriğe sahip olmaları söz konusudur (Arlow 1995 s. 155).

Bilinçdışı fantezi, çocukluk dönemi çatışmalarına karşılık olarak geliştirilmiş bir "ödünleme"[23] niteliğindedir; bu yüzden,

suyla ilgili gözükmektedir. Sharpe'ın "vücut delikleri"nin metaforik ifadenin başlangıcını oluşturduğu yolundaki görüşleri, psikanalizle bilişim bilimin en yakın oldukları noktalardan birini oluşturur diyebiliriz.

23 Egonun çatışmanın unsurlarını nasıl entegre ettiğine bağlı olarak "ödünleme"nin farklı versiyonları ortaya çıkar. Bazıları ilkel güdü ve patolojik çatışmaları ifade ederken, bazıları çatışmadan uzaklaşmış ve "yüceltilmiştir". Bkz. Arlow (1995) s. 156.

bireyin erken dönem nesne ilişkilerini, travmalarını, ve gerçekleşemeyen isteklerini temsil eder; bu kapsamda, hayat boyu sürdürülme özelliği taşır. Buna göre, çocukluk döneminde oluşmuş "bilinçdışı fantezi"nin ana hatları hayat boyunca aynı kalırken, bu fantezinin tekrarlandığı olaylar ve bu olaylarda rol alan kişiler değişiklik gösterir; bir diğer deyişle, aynı senaryo başka oyuncularla, başka ortamlarda ve zamanlarda tekrarlanır. Bu olgu ana hatlarıyla şu şekilde gerçekleşir: Dış dünyada karşılaşılan olaylar ve buna ilişkin algı, süreklilik gösteren bir bilinçdışı fantezinin içeriği ile uyumlu ise, bu fantezinin o sırada mevcut koşullara uyarlanmış bir türevi ortaya çıkar. Özellikle nevrotik belirtiler aracılığıyla gözlenen bu durum, rüyalardaki "günün kalıntısı" olgusuna benzer: Bilinçdışında bulunan ve kendisini rüya aracılığıyla ifade etmeye çalışan unsurlar, gündelik hayatın olaylarını rüya içinde "tanınmadan" yüzeye çıkabilmelerini sağlayan bir maske olarak kullanır. Bu durum, rüyanın görülmesinden önceki güne ait olayların "uygun" olanlarının seçilerek "görünür rüya"nın yapımında kullanılmasıyla gerçekleşir.[24] Bilinçdışı fantezi de, benzer biçimde, kişiyi dış dünya uyaranlarını seçici biçimde algılamaya götürmektedir. Böylece bilinçdışı fantezi kendi kendisini tekrarlamasına olanak verecek bir dış dünya olayı bulmayı başarır. Dış dünya olaylarının hangilerinin bilinçdışı fantezi açısından kullanılabileceği "belirsizlik" olgusuna bağlı olarak tespit edilmektedir. Bu kapsamda, dış dünya olaylarının iç dünyadaki bir fanteziyi canlandırması olgusunun, gerçekliğin "sınanması" sürecini etkileyebileceğini; fantezi bilinç seviyesine gelmese de, gerçeklik duygusunu etkileyen "deja vu" olaylarına yol açabileceğini belirtelim (Arlow 1969, s. 9-10).

Bilinçdışı fanteziler bir tür hiyerarşiye tâbi olup, olumsuz koşullarda, "gerileme" eğiliminin yaygınlaşmasına bağlı olarak,

24 "Görünür ve gizil rüya" ve "günün kalıntısı" kavramları için bkz. Cebeci (2005) s. 296

daha yoğun çatışma içerikli bilinçdışı fantezilerin ve onlara bağlı türevlerin hakimiyet kazanması söz konusudur. Bilinçdışı fantezi id, ego ve süperego unsurlarını barındırmakla birlikte, ego'nun savunmaya yönelik işlevini daha yoğun biçimde temsil ettiği de söylenebilir. Burada şu hususun dikkate alınması yararlı olacaktır: Bilinçdışı fanteziler, esas olarak, bireysel bir özellik taşımakla birlikte, insan olmanın getirdiği ortaklıklar ve benzer çocukluk deneyimleri yüzünden, bir bireyin başka bireylerin bilinçdışı fantezilerini algılaması mümkündür. Nitekim, "duygudaşlık" kişilerin bilinçdışı fantezileri paylaşma yeteneğine dayalıdır. Bu durum bütün bireylerin benzer çocukluk deneyimlerinden geçmiş olmaları gerçeğinden kaynaklanır. Bu nedenle bütün fantezilerde ortak unsurlar bulunur. Sanatsal faaliyet sırasında, sanatçının yapıtı aracılığıyla bireylerin bilinçdışı fantezilerini ifade etmesi de böyle mümkün olmaktadır; bireyler sanat yapıtlarında kendi bilinçdışı fantezilerini buldukları ölçüde o esere ilgi duyarlar (Arlow 1995 s. 157, 160).[25]

25 Shengold, Arlow'un metaforun işlevi ile içgörü'nün (insight) işlevi arasında bağlantı kurmasından yola çıkar: Buna göre, metafor dilin bir özelliği olduğu kadar, zihnin insan deneyimini nasıl entegre ettiğini de gösteren bir yapıdır. İçgörü ve metafor, bağlantı kurarak, entegrasyon sağlayarak ve perspektif kazandırarak anlam üretirler. Bu çerçeve içinde çok temel bir metafor olan "yolculuk metaforu" insanın iç dünyasının unsurlarını ve dış dünyayı entegre eden bir metafordur. Valenstein'ın (1962) "içgörü"yü dönüşken ve dinamik olarak tanımlamasından yola çıkarak, bu kavramı, hareket, yer değiştirme, esneklik ve seçme kavramlarıyla ilişkilendirebiliriz. Ancak, içgörü, yalnızca düzçizgisel bir ilerleme fikrini ifade etmez; zaman boyutunu da içerir: Entegrasyon için hem mekân hem de zaman içinde hareketlilik bir zorunluluktur. Çocuğun anneden uzaklaşması, emekleme vs "yolculuk metaforu"na temel oluşturur. Bu durum tekrara dayalı olarak zaman ve mekân içinde hareketliliği öngörmektedir. Nitekim, perspektif fikri de bir yerden bir yere gitme fikrine dayalı olarak gelişir; zamanla "duygusal/ahlaki perspektif"in geliştirilmesi sonucunu da verir. Bkz. Shengold s. 290, 294

Sanat yapıtlarının büyük ölçüde "gündüz düşleri"nden yani "bilinçli fantezi"lerden kaynaklandığını not ederek konuyu şu şekilde genişletebiliriz. Gündüz düşleri ilke olarak bireye ait özellikler taşımakla birlikte, aynı "bilinçdışı fantezi"de olduğu gibi, insan türünün kendine özgü biyolojik yapısının ve buna bağlı ortak gelişim sürecinin sağladığı benzer ya da özdeş deneyimlerin bir sonucu olarak, çoğu kişinin paylaşacağı ortak özelliklere sahiptirler. Bu ortaklık "duygudaşlık" ve iletişimin temelini oluşturur. Dinsel ve sanatsal duyguların paylaşımı gibi grup olguları da aynı kaynaktan beslenir (Arlow 1969, s. 6). Çalışmamızın ana konusunu oluşturan ***metafor kavramı bilinçdışı fantezinin "somut" bir temsil halidir; hem sanat yapıtlarında hem de "gündüz düşlerinde" etken olur.***[26]

"Yolculuk metaforu"nun bilişim bilim kapsamında temel bir metafor olarak ele alındığını burada anımsatalım.

26 Metafordan söz ederken, metaforun kurduğu temsil ilişkisinde, bazı unsurların maskelenip diğer bazı unsurların öne çıkarıldığını açıklamıştık. Bu açıdan bakıldığında, bilinçdışı fantezi, insan zihninde, belirli hayat olaylarına yönelik bir tepki olarak ortaya çıkan ilk metaforik faaliyet olarak tanımlanabilir. "Gündüz düşü", yapı olarak, "açık" ya da "anımsanan rüya"gibi, bilinç alanında yer alan ancak bilinçdışını metaforik biçimde temsil eden bir olgudur. Unutulmamalıdır ki, bilinçdışı, ancak metaforik temsil halleri üzerinden tecrübe edilebilen bir zihin faaliyeti alanıdır. "Gündüz düşü", bilinçdışı deneyimin, dille ifade edilebilen sembollerle yani metaforlarla kendi kendimize sunulması halini gösterir. Bilinçdışı doğası gereği doğrudan doğruya temsil edilemez. Bir diğer deyişle, bilinçdışının ifadesine olanak veren formlar, yeni bilinçdışı haller değildir; bilinçdışı deneyimin nasıl olduğuna ilişkin metaforlardır. Yani rüya ya da gündüz düşleri, doğrudan bilinçdışı süreçleri değil, onların nasıl olduklarına ilişkin metaforik bir yapıyı ifade eder. Bu açıdan bakıldığında, semptomlar da metafor özelliği taşır. Bu son konu, metafor ve semptom ayırımı yapan araştırmacılar açısından bir tartışma konusu oluşturur. Konu "somut eşitlik" (concrete equation) ve metafor arasındaki ilişki bağlamında da düşünülmelidir. Bkz. Ogden, Thomas s. 727-8. Özellikle sanat yapıtları söz konusu olduğunda, yapıtta çok belirgin

Bilinçdışı fantezinin çok işlevli bir olgu olduğuna dikkat çeken Arlow'a göre, fantezi oluşturma faaliyeti zihinsel yaşamın sürekli bir etkinliğidir. Buna göre, temel çocukluk deneyimleri ve istekleri etrafında kümelenen fanteziler, içgüdüsel takılma noktalarıyla bağlantı halindedir; bu açıdan bakıldığında, bilinçdışı fantezi, bir çocukluk deneyiminin "metaforik ifadesidir". Bu noktada, Modell'in bellek konusundaki görüşlerini geliştirirken kullandığı "kompleks" kavramının, Arlow'un geliştirdiği kavramsal çerçevede düşünülmesi gerektiğini anımsatalım. Arlow, metaforun, algı ve belleğin, benzerlik ve farklılık kavramları çerçevesinde nasıl çalıştıklarını gösterdiğini söyler (Arlow 1979 s. 375-6, 380). Buna göre, metafor, bellekte muhafaza edilen unsurların, dış dünyanın olgu ve nesneleriyle benzerlik temeline oturan bağlantısını kurar ve bu bağlantının dil üzerinden ifadesine olanak verir (Arlow 1969 s. 7, 10, 19, 23).[27] Ricoeur'ün metafordaki ayrılık/ayrılık konusundaki görüşleri bu bağlamda anımsanmalıdır.

Bu noktada, Arlow'un metaforun mecazi dille ilişkisi üzerine görüşlerini kısaca hatırlamak yararlı olacaktır: Mecazi dil bir "yerine geçen ilişkisi"ne dayanır; sözcüklerin "düz anlam"larıyla bağlı oldukları nesnelerden, başka nesnelere "transfer edilebile-

---

özgül hususların bulunmamasının daha geniş bir bilinçdışı fantezi alanının hareketlenmesini sağlayacağını söyleyebiliriz. Metaforik ifadeler bilinçdışı fantezinin bilinç alanında kendisini ifade etmesine olanak sağlayan bir tür "sözdizimini" oluşturmaktadır Bkz. Arlow (1969) s. 10 ve (1995) s. 159.

27 Burada şu hususa dikkat edilmelidir: "Bilinçli" fantezilerle "bilinçdışı" fanteziler arasında kesin bir ayırım noktası bulmak güçtür. Fantezi oluşumunda yalnızca içgüdüsel enerjilerin boşaltılması değil, ego ve süperegonun ihtiyaçları da etken olmaktadır. Bu açıdan, bilinçdışı fantezinin bilinç alanında algılanması, savunmaya, uyum sağlamaya ya da kişinin kendisini cezalandırmasına yönelik olabilir. Fantezinin savunmaya yönelik olması durumunda, koşulların değişimine uygun olarak, savunmanın da değişebileceği, fantezinin bilinç alanındaki bilinirliğinin de buna göre değişeceği söylenebilir. Bkz. Arlow, (1969) s. 25.

cekleri" fikrinden yola çıkar; böylece sözcüklerin düz anlamlarına müdahale edilmesi yoluyla, anlamın yenilenmesi, genişletilmesi, ya da özelleştirilmesi gibi hedeflerin başarılması mümkün olur. Mecazi dilin farklı unsurları ilke olarak metaforun kurduğu model üzerinden ve onun türevleri olarak anlaşılmalıdır. Burada, daha önce, felsefe ve edebiyat eleştirisi kapsamında ele aldığımız "düz anlam kuramı"nın kabul edildiği söylenmelidir.

Konuyu şu şekilde kapsamlandırabiliriz: Arlow'a göre, metafor "dar anlamda" dile ait bir özelliktir; "geniş anlamda" ele alındığında ise, insan zihninin evreni algılama ve organize etme işleviyle ilgilidir; bu açıdan, bilinçaltı anlamların iletilmesi ve yorumlanması da metafor aracılığıyla mümkündür. Metaforun "dar anlam"ıyla kullanılması, mevcut sözcük dağarcığının karmaşık bir durumu ifade etmeye yetmemesi hallerinde söz konusudur; daha geniş kapsamlı olan "bilinçaltını temsil etme görevi" ise süreklilik gösterir. Bu durum, bilişim bilim'in geliştirdiği yaklaşımla ilişkilendirilebilir. Buna göre, dilin "düz dil" ve"eğretileme dili" olarak ayrılıp ayrılamayacağına ilişkin bir tartışma ve buna bağlı olarak "düz dil" kavramının reddedilmesi yerine, metaforun "dar kapsamlı" ya da "geniş kapsamlı" olarak tanımlanması daha uygun bir ayırım noktası oluşturacaktır. Bir başka bağlantı "dilsel" ve "kavramsal" metafor terimleri üzerinden gösterilebilir: Psikanalitik kuramda, bilişim bilimin geliştirdiği "kavramsal metafor" kavramı, "geniş anlamda metafor"un, bilinçaltını temsile ilişkin "sürekli görev"i ile ilgili olarak düşünülebilir.

Arlow, metaforun bilinçaltını temsil konusundaki görüşlerini örneklendirmek için, Lowenstein'ın psikiyatrik hastalar üzerinde yaptığı gözlemlerden yola çıkarak, hastaların sözlerinin "ikinci" ve "üçüncü" anlamlar içermesi olgusuna dikkat çeker. Buna göre, "hastalar"ın kullandığı sözcüklerin taşıdığı ilave anlamlar, "metaforik ifadeler" olarak kabul edilmelidir.[28] Ancak burada dikkat

28 Lowenstein (1957) metaforik yapıları doğrudan anmamakla birlikte

edilmesi gereken bir husus vardır: Sözü edilen "yerine geçerlik olgusu" ve "çok anlamlılık", bilinçaltı dinamikleri tarafından belirlenen ve "keyfi olmayan bir benzerlik" temeline dayanır.[29] Bu durum, özellikle, düşüncenin "eş zamanlı olarak çok anlamlı" olduğu haller için geçerlidir. Burada, Freud'un, bilinçaltı ve "bastırılmış unsurlar" arasındaki ilişkiyi açıklarken değindiği, "bilinçdışı düşüncenin önbilinç alanındaki sözel temsil olanaklarını harekete geçirebilmesi" durumunda metaforik ifadelerle karşılaşacağımıza ilişkin görüşleri dikkate alınmalıdır.[30]

Metaforun bilinçaltını temsil etme işlevi iç dünyanın dengelerini kurmak açısından önemlidir: Metaforun "yer değiştirme" mekanizması aracılığıyla "gerginliği" giderme özelliği bu işlevin bir parçasıdır. Nitekim, Ekstein ve arkadaşları (Ekstein s.56-7, 66) metafor kullanımının bazı hastaların gerginlik yaratacak bir "içerik"ten sağlıklı bir uzaklıkta kalmalarını sağladığını belirtir. Caruth ve Ekstein metaforun tarafların söylenenin hem kastedildiğini hem de kastedilmediğini bildikleri bir serbestlik alanı sağladığını belirtir (Caruth ve Ekstein s. 38). Sanatsal faaliyetler açısından bakıldığında ise, metaforun yararının, içeriğin gizlene-

---

Benveniste'in (1956) bu olguyu üslup unsurları üzerinden göstermeye çalıştığını belirtir Bkz. Arlow (1979) s. 366.

29 Analist-danışan ilişkisi estetik iletişime benzer. Biyolojik deneyim, aynı kültüre mensubiyet, aynı dili konuşma gibi hususlar, analistin danışanın sözlerindeki gizli mesaj tarafından uyarılmasına olanak verir. Şiirde de aynı şey geçerlidir: Süreklilik, tekrar, sembol, gönderme, zıtlık ve metafor anlamı iletmeye yarayan araçlar olarak işlev görür. Sembol ve metafor iletişimin yapısındaki muğlaklığı yansıtır Bkz. Arlow (1979) s. 375.

30 Lacan (1970) ve Leavy (1973) iletişimin düzçizgisel bir hat izlemediği, "katmanlı" olduğu kanısındadır. Leavy bütün mecazi kullanımların bilinçaltı anlamlar taşıdığını belirtir. Dil esas olarak "belirsiz" bir yapıya sahiptir. "Belirsizlik", dilin çeşitli katmanlarının aynı anda ortaya çıkmasına bağlı olarak, anlamda zenginleşmeye ve derinleşmeye olanak verecek dinamik bir nitelik olarak tanımlanabilir. Bkz. Arlow (1979) s. 372.

rek gerilim yaratan unsurların maskelenmesi, böylece izleyici ve okuyucuların, kendi iç dünyalarının gerçekleriyle çok doğrudan karşılaşmak zorunda kalmadan, bu sorunlara ilişkin çözüm önerileriyle tanışmalarında aracılık etmesi olduğu söylenebilecektir (Arlow 1979 s. 363, 366-7, 372).[31]

31 Bu aşamada bilinçdışı fantezinin edebiyat yapıtlarına nasıl yansıdığına ilişkin bir çözümleme denemesine girişiyoruz. Bu kapsamda, Behçet Necatigil'in "ev" konulu şiirleri ile Nazmi Ağıl'ın Boşanma Dosyası adlı kitabındaki yine ev konulu şiirleri ele alma yoluna gidilecektir. Çözümleme denememiz şiirlerin geneline yönelmekle birlikte, kapsamlı alıntılama iki şiirle sınırlandırılmıştır. Aşağıda Nazmi Ağıl'ın KUŞATMA I adlı şiirine yer veriyoruz:

Yalnız ve boğucu yaz gecelerinde ter/ve kışın soluğumuzdan yayılan buhar/ tuzlu gözyaşlarıyla birlikte/karışıp bir deniz şehrinin de rutubetine,/yerleşir kıyı köşesine, ama özellikle/kapı arılarına odaların, cam diplerine/ve orada kişiliğimizin hamurunu mayalar,/yeşil küf gibi bitmeye kendine has tonuyla,/yeterince uzun yaşanılan her mekânın.

Kurumuş cam macunları arasından,/kapı altları ve duvardaki çatlaklardan/ incecik süzülen rüzgar, soluğu mudur da/görünmez bir Tanrı'nın, çölün üstünde/kuşların kanatlarından yayılan yumuşak/bir hava akımı gibi, "kendimiz" dediğimiz/şeyi biçimler, yine yumuşak ve dağılmaya/yatkın bir kıvamda. Yani, gövde nasıl/olsa vardır, ruh sonradan ve ondan doğar.

Ve dairenin kendisine değil, onu çevreleyen/dış mekâna aittir duvarlar. Onları/yanlarında meskun mahallerde operasyon/talimnameleri, tahkim edevatı, havan/toplan ve daha başka ağır donanımlarla/birlikte, sinsice ilerleyebilmek için/getirmişlerdir kuşatmacılar. Dışarısı/bu yüzden sessizdir ve odadaki ruh, şarkı/söyleyen bir çocuk gibidir mezarlıkta.

Yani, korkuyla yüzleşmektedir karanlık/Aynalarda. Ve sesinin yaldızıyla perdeleyip/içinin karargahını, her gece, tan ağarana/kadar, sona yaklaşmış bir kale komutanı/hummasıyla hazırlanır o kaçınılmaz karşılaşmaya./Buzlan eriterek ilerleyen bir sıcak su/akıntısı gibi yarmak düşüncesi düşman/ saflarını, imgeleminde, reklamlardan fırlayan/bir lavabo açıcının markasıyla eşleşir en fazla.

Ah, kahramanlar çağı bitmiş midir ki çoktan?/Değdiği yeri ateşe veren bir zehire dönüşmesi/olanaklı değildir, acısını yoğunlaştırma/çabaları boşuna. Yüreğine sapladığı bıçağın/ucundan damıtılıp akan, seller sonrasında/şebeke suyundan daha saf değildir, asla ağır/değildir, bir eksen, bir merkez oluşturacak kadar/yarın bir şahin gibi döne döne ilerlerken/işaret olsun diye, genişleyen halkada.

Kısaca, her ev, "öteki" denilen o tanımsız/canavarla boğuşmak üzere, her gece yaralarını/sardığı oğlunu, her sabah yeniden ormana/yollayan umutsuz bir anne gibidir. Ya da/herhangi bir kadın gibi kıskanç, derin/koyu, doğuran, besleyen ve ama salıveren/yine de içgüdüsel bir sezgiyle, çağların/birikiminden süzülüp gelen ve asla sorgulanmayan bir gelenek gibi kabullenilmiş/ mutlak bir yenilgiye ve yanlış duygularla.

Bu şiirin çeşitli perspektiflerden ele alınması mümkündür. Öncelikle, bilişim bilim çerçevesinde tanımlanan temel metaforlardan biri olan "mahfaza metaforu"na dayandığını söyleyebiliriz. Bu anlamda "ev" bir mahfaza olarak "iç" ve "dış" arasındaki sınırları oluşturması ve bu sınırlar üzerindeki kontrolü itibariyle önemlidir. Buna ek olarak, psikanalitik kuramın gerek Freudcu gerekse Jungcu kanadında kabul gören bilinçaltına ait ortak semboller kapsamında, "ev"in anne figürüne karşılık gelmesi söz konusudur. Şu halde şiirin ele aldığı mekân olan "ev" başta hamilelik ve anne çocuk ilişkisindeki sembiyotik evre olmak üzere, her türlü yakın ve kapsayıcı ilişki için bir mekân metaforu sağlar diyebiliriz. Behçet Necatigil'in aşağıda alıntılayacağımız şiirinde de benzer temaların geçerli olduğu kanısındayız:

Evlerle Savaş

Körükler cılız olmak/Evlerin hiddetini,/Evlerle savaşımız/Savaşların çetini.

Evler her gün yollar bizi dışarı:/--Git, getir!/Emredilen ekmeği akşamları/ Alın terlerimiz getirecektir.

Evler ezer insanları dağ gibi,/Dışardan küçücük!/Çeker evler boynumuzdaki ipi:/Taşı develerce yük!

Nedir anlamıyorum/Evlerdeki hırsı:/Cansızlarla birlik/Canlılara karşı.

Tencerenin azgınlığı başka,/Sofralarla beraber:--Getir!/Dünya durdukça/ Tencere pişirecek, sofra eritecektir.

Eşyaların azgınlığı tamam/Hepsi evlerden taraf./Kopar musluk, kırılık cam/ Hiç yoktan bir masraf.

Geri mi kalır kumaş, deri/Onlar da zalim, kalleş./Alalı kaç gün oldu/Eskir üst baş.

Erzaklar halimizden anlasa ya,/Anlamaz./Biter sabun, biter şeker, biter yağ/ Biter gaz.

Bir yılan güneşlerde uyanmış/Ateş yak, der oda. /Dışarda karakış,/İstersen yakma.

Körükler cılız olmak/evlerin hiddetini,/Evlerle savaşımız/Savaşların çetini.

Necatigil'in diğer ev şiirlerinde sık sık rastlandığı biçimde, gündelik hayatın talepleri üzerinden tanımlanan ev figürü, Ağıl'ın şiirinde olduğu gibi, bir mahfaza özelliği taşıyan, iç ve dış üzerinde kontrol sağlayan, giriş-çıkışı denetleyen bir kişileştirmedir. Bu figürün alt-kişileştirmeler oluşturan ev ve mutfak eşyası gibi unsurları metonimik pekiştirme işlevi gören bölümlemelerdir. Bu şiirde de Ağıl'ın şiirinde olduğu gibi talepkar bir anne figürünün varlığından söz etmek hatalı olmayacaktır. Necatigil'de daha açık ve Ağıl'da kısmen örtülü olmak üzere, her iki yazarın da söz konusu anne figürünü dominant, baskıcı ve talepkar bulduğu söylenebilir. Ev üzerinden tanımlanan mahfaza metaforu özünde çocuğunu bırakmayı reddeden bir anneyi ve bu anneyle süregiden bir savaşı temsil etmektedir. Bu noktada sorulması gereken soru, bu tür bir metaforun nasıl bir bilinçdışı fanteziyi temsil ettiği sorusudur: Öncelikle, gerek Ağıl'ın ve gerekse Necatigil'in şiirlerinde "boğucu" anne figüründen gerçek anlamda "kopmaya" yönelik bir girişimin olmadığı söylenebilir. Daha çok söylenme ve yakınma biçimindeki bir direniş görüntüsü, daha altta yatan bir bağlanma ve bu bağı muhafaza etme isteğini maskelediği izlenimini uyandırmaktadır. Bir diğer deyişle, annenin aşırı yakınlığının yarattığı kaçma isteği, (teknik olarak anne tarafından yutulma korkusu, ***anxiety of engulfment***) ve kalma isteği, (teknik olarak anne tarafından terk edilme korkusu, ***anxiety of abandonement***) bir tür mazoşistik zevke

Metafor'un "Bilinçdışı Fantezi" ve "Semptom"la İlişkisine Yönelik Eleştirel Değerlendirmeler

Sharpe'ın görüşlerinin daha sonraki psikanalist kuşaklarını ve bu arada Fransız psikanalisti Lacan'ı da etkilediğini ve bu çerçeve içinde, özellikle Arlow'un metaforu bilinçdışı fantezinin bir uzantısı olarak tanımlayan görüşlerinin önemli olduğunu kaydettik. Öte yandan, Sharpe'a ve izleyicilerine yönelik eleştirel yaklaşımlar da mevcuttur: Örneğin Rubinstein, Sharpe'ın ve onu izleyen Aleksandrowich'in metaforun içerik ve form olarak arkaik özellikler taşıdığı ve erken dönem travmalarını temsil ettiği yolundaki görüşlerini reddeder; Arlow'un metaforun bilinçdışı bir fantezinin bilinç alanındaki "ucu" olduğu yolundaki görüşünü ele alırken, metaforun belirlenmesinde bilinçdışı unsurların etkisinin bulunduğunu; buna ek olarak, metaforun bilinçdışı istek ve korkuları ifade edebildiğini kabul etmekle birlikte, metaforun tümüyle bilinçdışında belirlendiği yolundaki görüşün "sınırlı" bir gerçekliği gösterdiği kanısındadır (Rubinstein s. 91-2).

Çağdaş bir Jungcu eleştirmen olan Siegelman'ın Sharpe'a yönelik eleştirileri ise şu şekilde sıralanabilir: Siegelman, Sharpe'ın, vücudun boşaltım işlevinden yola çıkarak "konuşma"nın bir tür metafor olduğu sonucuna vardığını belirtir. Bu kapsamda, erken dönem deneyimlerinin yetişkinlerin hayat algısını belirlediğine, bu izleğin somut fiziksel duygular aracılığıyla ifade edildiğine inandığını da ekler. Yazara göre, Sharpe'ın dürtü ağırlıklı yorumu, metaforu, bireyin dinamik geçmişinden ve nesne ilişkilerinden koparark, bir "sembolik eşitlik" hali (symbolic equati-

dönüşmüş görünmektedir. Bu durumda, bilinçdışı fantezinin çocuğun anne tarafından terk olunduğuna ilişkin bir senaryoyla, bırakılmamaya yönelik gizli bir isteğe ve bu isteğe karşı geliştirilen bir savunmaya ilişkin olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır.

on) olarak görmesi sonucunu verir: Bu durumda, örneğin, bir "metaforik yerine geçen ilişkisi"nde, *(a)* daima ve yalnızca *(b)*ye eşit olacaktır. Siegelman, ayrıca, bütün metaforların bedensel bir kökenden gelmek zorunda olmadığı kanısındadır; aksi takdirde, daha sonraki hayat deneyimleri daima geçmişe ve bedensele indirgenecek demektir; bunun bir sonucu, metaforun her hasta için her zaman aynı manayı ifade etmesi olacaktır (Siegelman s. 32,34). Siegelman'ın görüşleri bilişim bilimin metaforun bedenselliği konusundaki görüşleri ile bir arada düşünülmelidir.

Klasik psikanalize ve bu çerçevede Arlow'un temsil ettiği perspektife yönelik eleştirilerin en önemlilerinden biri, Wright'ın görüşleri kapsamında ifadesini bulur: Wright'a göre, klasik psikanaliz metaforu bilinçdışı fantezinin bir yansıması olarak görür. Bu yaklaşım "içerik" merkezli olup, yazara göre, ancak belirli bir düzeye kadar geçerlidir. Wright, metaforun işlevsel bir tanımına erişmek için metaforun "içerik"inden çok "yapı"sı üzerinde durmak gerektiğini öne sürer; bu nedenle, öncelikle "metafor" ile, benzer bir yapıya sahip olan "semptom" arasında bir karşılaştırma yapar. Wright'a göre, metafor, ego'yu bir sorunu çözmeye yönelen "yaratıcı süreç" içinde gösterirken, semptom, aynı soruna ilişkin "savunmaya yönelik" bir davranış hali olarak tanımlanmalıdır. Bu açıdan "metafor" ve "semptom", zıt amaçlara yönelen hareketler olarak da görülebilir; buna göre, semptomun çözülmesi yani semptoma yol açan problemin çözülmesi, yaratıcı faaliyetle mümkündür; bu da semptomdan metafora geçişe yönelik bir zorunluluğu ifade eder. Demek ki, benzer bir kökenden kaynaklanan metafor ve semptom aynı soruna ilişkin zıt yönlü çözümler sağlama özelliği taşımaktadır. Bu husus yapısal ya da formal bir perspektiften görüldüğünde şunlar söylenebilecektir: Metafor "duyu deneyimleri"ne ilişkin imgeleri temsil eden "sözel-sembolik" bir yapıyken, semptom "dilsel olmayan-sembolik", sözcüklerle ancak kısmi ve parçalı olarak tasvir edilebilen, "duy-

gulanım uyandırıcı" ve "eyleme yönelen" bir olguyu gösterir. Kısaca söylersek, metafor, düşünce ve sözcükleri, yani kavramları ve dili kullanırken, semptom "eyleme yönelme" özelliğindedir. Bu durumu şu şekilde açıklayabiliriz: Semptom bir olgunun ya da nesnenin "anlam"ını, sözcük ya da görsel imge gibi "sembolik bir araç"la nesneden ayırmaya olanak vermez; bunun yerine, geçmişe ait ve semptomun ortaya çıkmasında etken olan bir durum, nesne ya da izleği, aynı duygulanımı uyandıracak biçimde, yeni bir durum, nesne ya da izlek içinde "tanımaya" yönelik bir eğilimi gösterir. Bu durum bilinçli bir farkındalık içinde olarak ya da olmayarak gerçekleşebilir (Wright s. 3, 97-8).

Sembol/metafor ve semptom arasındaki farklılık, "insan düşüncesi"nin gelişimine ve "dil" aracılığıyla ifade edilmesine ilişkin bazı olgular üzerinden açıklanabilir: Metaforun oluşumu, "dilin soyutlama yeteneği" sayesinde, bir duygu ya da düşüncenin, eylem ve güdü davranışı alanından bağımsızlaşmasına ve "söylenmiş" olanın alanına yerleşmesine bağlıdır; yani "dil" içindeki bir varoluş halini gösterir.[32] "Düşünce" egoya ait bir süreç olarak, semptom formasyonuna yol açan "duygulanım-eylem unsuru"nu kontrol edebilme özelliğine sahiptir. Metaforun oluşturulabilmesi, dilin soyutlama yeteneğiyle ve bireylerin bu olanağı kullanma yönünde gösterdikleri gelişimle ilgilidir; bir bakıma, semptoma yola açacak duygulanım ve düşüncenin metaforik imge tarafından "zaptedilmesini" ve kontrol edilmesini öngörür. Öte yandan, insan düşüncesi ve buna bağlı olarak, metaforların oluşturulmasına yönelen süreç, tam bir soyutlamayı, dolayısıyla "duygulanım" uyandırma niteliğinden bütünüyle arınma halini

32 Bu durum, şiir kuramında şairin "eylemci kahraman" yerine "sözel kahraman" olması haliyle ilişkilendirilebilmelidir; buna göre, gerçek kahramanlar dönüştürücü eylemler aracılığıyla toplumlarına yol gösterirken, şair düşünceleriyle yol açtığı zihinsel değişime dayanır. Metaforun dille sınırlı olup olmadığı yolundaki görüşler de bu çerçevede ele alınabilecektir.

göstermez. Özellikle edebiyat ve sanat alanlarında, metaforların duygulanım uyandırma özelliklerini bir ölçüde muhafaza etmiş olmaları beklenir.[33] Buna göre, "entegre metafor" yapısında duygulanım uyandıran imgeler barındıran metafordur. Wright bu noktada üçlü bir ayırım yapar: "Canlı metafor"u duygulanım yüklü imge ile bağlantısı kesilmemiş metafor olarak tanımlarken, "solgun" ve "kurumuş" metaforların da mevcut bulunduğu kanı-

33 İnsan zihninde "soyut düşünce"nin gelişmesi konusunda ilk çalışan psikanalistlerden biri olan Fenichel'e göre, soyut düşüncenin ortaya çıkması süreci içinde, dürtü boşalımlarına yönelik istekler yavaşlar, sanrısal istek gerçekleştirmenin yerine, geleceğe yönelik imgeler ve bu tür gelecek olaylarını temsil eden soyut semboller geçer. Soyut düşünce yerine "somut" düşünce kullanan şizofrenlerin temel özelliklerinden biri, "imgelem"i etkin biçimde kullanamamalarıdır. Bu tür hastalar için, örneğin, geçmişin olayları anı olarak değil, gerçeklikte yer alan, tekrarlanan olgular olarak görülür. Başarılı bir terapi sürecinde, şizofreni hastalarında, öncelikle, "dilsel olmayan evre"den "somut sözel iletişim alanı"na geçilir. Bu evrede, sözcüklerin "düz anlam"ları ile "mecazi anlam"ları arasında bir ayırım yapılamaz; söz konusu ayırma dayalı metaforik iletişim daha sonraki bir evrenin ürünüdür. Şizofrenik birey metaforik ilişkileri anlama yetisini kaybetmiş olup, metaforu taşıyan ifadeyi, düz sözlük manasıyla yorumlama eğilimindedir. Bu durum şizofrenlerle iletişim kurma çabalarının başarısızlığa uğrama nedenlerinden biri olarak gösterilmektedir. Metaforik ilişkilerin algılanabilmesi, "metaforik anlam" ve "düz anlam" ayırımının yapılabilmesini gerektirir; bu da benliğin dış dünyadan ayrılabilmesine, kendi içinde bir genelleme ve soyutlama dünyası kurabilmesine bağlıdır. Daha önceki bölümlerde sözü edilen ve "düz anlam"ın varlığını reddeden yaklaşımları kısaca anımsatarak, anne-çocuk ilişkisinde, ego sınırlarının henüz yaşanmadığı bir dönemin bulunduğunu vurgulayalım. Bu evreden çıkış, çocuğun kendisi ile dış dünya arasında bir ayırım yapabilmesini gerektirir. Bağımsızlık başarıldıktan sonra, hem daha önceki evrenin anılarının hatırlanması, hem de ayrılığın bir gerçeklik olarak kabulü söz konusu olacaktır. Bu iki durumun bir arada yaşanması metaforik kapasitenin gelişimi açısından zorunlu sayılmaktadır. Bkz. Searles, Harold F. s. 8, 37, 39, 43

sındadır. "Kurumuş" metafor herhangi bir imge çağrıştırmazken, "solgun" metafor duygulanım alanıyla ilişkisi kesilmiş olmakla birlikte bazı imgeleri çağrıştırabilen bir metafor türüdür. Metaforlar zaman içinde canlanabilme özelliğine sahiptir (Wright 1976 s. 46).[34]

Bu noktada bir parantez açarak, "sözcük" ve "eyleme yönelen duygulanım" kavramlarından ne anlaşıldığını kısaca açıklayalım: "Eylem-duygulanım izleği", bedensel (dokunma duygusuna ve vücudun içine ilişkin duygular gibi) imgelerle ilgili olup, sembolik bir soyutlama halini gösteren sözcüklerden çok, "görsel imge"lere yakındır. Bundan bir üst düzeyde, "eyleme yönelen duygulanım" izleğinden göreli bir bağımsızlık durumunu ifade eden "sözcükler" bulunur. Bu noktada şu hususların da belirtilmesi yararlı olacaktır: "Duygulanım" ya "eylem"e ya da "düşünce"ye yönelik uyarım sağlayan bir köprü işlevi görür. Bu türden, yani duygulanımla yüklü bir uyarımın, bir yanıyla düşünceye ve nihai olarak metafora, öbür yanıyla semptoma yönelebilmesini, Wright şu şekilde açıklar: Semptomda "gerçek nesne"ler üzerinden "fiziksel boşalım"a yönelme eğilimi sürerken, metaforda nesnenin "kaybı" kabullenilmiştir. Wright bu durumu, bireyin iç dünyasında, anne-baba imgelerinin içselleştirilmesinin hangi düzeyde ve ne ölçüde başarılabildiği hususuyla açıklar. Metaforda ebeveynin sınırlandırıcı işlevi benimsenmiş ve içselleştirilmişken, semptomda, ebeveyn, erken dönem nesne-ilişkileri kapsamındaki rolünü sürdürür. Bu durumda, ***metafor ve semptom arasındaki fark, anne-baba imagolarının benliğe ne ölçüde entegre edilebildiğine ilişkin olgusal gerçek kapsamında değerlendirilmelidir. Semptomda, "düşünce", yeterince içselleştirilemeyen ve çocukla ilişkisi sorunlu kalan, bir diğer deyişle, "nefret edilen ebeveyn"e "zoraki" olarak verilen bir şeyken, metaforda "gönüllü" olarak verilen bir ödül***

34 Wright'in tanımlarının felsefe ve edebiyat eleştirisinin "ölü" ve "yaşayan" metafor ayırımına ışık tutacağını burada belirtelim.

olma özelliği kazanır. Semptomda yalnızca katı bir süperego hakimiyeti söz konusuyken, metaforda "ana-babaya verilen ödül", gelişimsel bir "evre"nin ve buna bağlı olarak yeni bir "davranış düzeyi"nin başarıldığını gösterir.[35]

Metafor somut bağlamı daha soyut bir düzeye çeker; bu düzeyde biçim ve izlek, içerikten daha önemlidir. Wright'a göre, konuşma sırasında metafor kullanan kişi, "anlam"ın sınırlarını metaforu oluştururken ortaya koyduğu iradesi ya da "niyet"iyle belirler. Bu niyet, metaforun unsurları etrafında bir "sınır" çizilerek metaforun tek bir alanda kalmasını, bu alan içinde bir sistem kurmasını öngörür. Bu kapsamda, "sınır", metaforun unsurlarının "gerileme"ye yönelik bir eğilimle "nesne-eylem" düzlemine çekilmesine engel olur; metaforun çözüme ulaştırdığı bir "gerilim durumu" yaratır: Anlam bir boşluk ve ihtiyaç hali olarak ortaya çıkar. İmge ya da sözcük bu boşluğu doldurmak için harekete geçer. Bu açıdan "anlam" ebeveyn taleplerinin sınırlarını içselleştirmiş kişi için bir tür lütuf olarak algılanır (Wright s. 100-3).[36]

Yukarıda ele aldığımız konuları şu şekilde özetleyebiliriz: Metafor "duyu deneyimleri"ne ait farklı unsurları (nesnelere ve farklı

35 Sanat ve edebiyat yapıtlarının semptom ve metafor (yüceltme) açısından karşılaştırılması konusunda Janine Chasseguet-Smirgel'in Creativity and Perversion adlı yapıtını öneriyoruz. Psikanalitik sanat-edebiyat eleştirisinin kurucu ismi Kris'in Psychoanalytic Explorations in Art adlı yapıtı da nispeten eski tarihli olmakla birlikte hâlâ çok değerli bir kaynak oluşturmaktadır. Kris'in psikotik sanatçıların yapıtlarında ortaya çıkan yaratıcılık unsurları ile semptomatik unsurları karşılaştırdığı pasajlar, özellikle Orta Çağ'da yaşamış psikotik bir keşiş olan Opicinus de Canistris'in çizimleri ve 18. yy'da yaşamış Avusturyalı psikotik heykeltıraş Messerschmidt'in büstleri üzerine yaptığı çalışmalar dikkat çekicidir. Konunun kişisel boyutlarını dikkate alarak çağdaş Türk şiirinden örnek vermeme yoluna gidiyoruz.

36 Bu görüşlerin aşağıda ele alacağımız diğer bazı yazarlarla birlikte Melanie Klein'ın geliştirdiği kuramsal çerçeveye oturduğunu kaydedelim. Buna göre, "nesne kaybı"nın kabulü Klein'ın "depresif pozisyon"una karşılık düşer.

hayat durumlarına ilişkin görsel-bedensel imgeleri) sınırları belli bir alan içinde kapsayan "dilsel-sembolik" bir yapıdır. Söz konusu alanın sınırını dilbilgisel form ve konuşmacının "anlam yaratma niyeti" belirler. Bu durum, aynı zamanda, "farklı unsurlar"ın belirli bir anlam ifade edecek biçimde " ilişkilendirilmesine" yönelik bir çabayı da gösterir. Bu nedenle, metaforu oluşturan yapının "gerilim altında" olduğunu söyleyebiliriz: ***Farklı unsurların zıt yönlere çekilmesinden kaynaklanan bu gerilimin nedeni, sözü edilen unsurların metaforun çizdiği sınırın içinde kalma eğilimlerinin, bağımsız nesne statüsü kazanma yönündeki zıt eğilimleriyle çatışmasıdır.*** Metaforun kurduğu yapı, bu nedenle, anlamının araştırılması ve bulunması gereken ve "sağlam olmayan bir denge durumu"nu temsil eder. Gerilimi aşmak, form, izlek ve anlamın keşfedilmesine yönelen ve bireysel unsurların ötesine geçen bir çabayı gerektirir. Öte yandan, nihai olarak ulaşılması beklenen bu tür "üst düzeyden anlam"lar, kendilerine kaynak oluşturan somut unsurlardan (plastik imgeler) tam olarak ayrışmamıştır. Bu açıdan bakıldığında, metaforun nihai olarak ulaşacağı "anlam", bu yapının tamamlanmasını ve organizasyonunu da sağlar; yeni bileşimin bir denge durumuna girmesine olanak verir. Böylece, bir yandan, metaforu oluşturan köklerin kaynaşarak farklılıklarını kaybetmeleri engellenirken, bir yandan da, *ayrı* unsurların tümden bağımsızlık kazanarak birbirlerinden uzaklaşmalarının önüne geçilmiş olur. Tekrar söylersek: ***Öncelikle, metaforu oluşturan farklı unsurlar arasındaki ayırım silinmemeli, bağlamlarının somut bir düzeyde kaynaşmasından kaçınılmalıdır; aksi takdirde, metaforu ayakta tutan "gerilim yapısı" korunamayacaktır.***[37] Sö-

37 Bu durum, daha önce ele aldığımız "rakip kavramsal metaforların" aynı şiirin yapısı içinde "gerilim halinde" tutulması konusuyla birlikte düşünülebilir. Özetle, iki ayrı gerilim durumundan söz edebiliriz: İlk durumda, metaforun yapısal özellikleri nedeniyle "denge durumunda bulunmaması"ndan, "aynılık/ayrılık" özelliklerini aynı anda taşımasından kaynaklanan gerilimler

zünü ettiğimiz "gerilim yapısı"nın başarısızlığa uğramasının çeşitli nedenleri olabilir: 1- "anlam"a yönelik talebin kalkması "dış sınır"ı da gevşetir. Bu durumda "yapı"nın yapı olma özelliği sona erer; farklı unsurlar bağımsızlaşır. Plastik imgeler, fiziksel nesnelerin doğrudan temsilcileri, "birincil nesnelerin sembolik eşitlikleri" olarak ortaya çıkar. 2- bazı durumlarda ise, dış sınırlar kalır, ancak yapının iç unsurlarının ayrılığını sağlayan sınırlar zayıflar: Bu durumda, farklı unsurlar arasında, somut düzeyde, rüyalarda olduğu cinsten, "birleşme ve kaynaşmalar" görülür. 3- bazı hallerde ise, sözcükler ve plastik imgeler arasındaki fark bozulur ya da yetersizdir. Bu son durumda, "duygulanım-eylem" seviyesinde "yerini değiştirmiş metafor", ya da, görsel düzeyde "solgun metafor" ortaya çıkabilir. İlk durumda, güzel ancak duygu yükü taşımayan, ikinci durumda ise, sözcüklerin plastik göndermelerden yani görsel imgelerden bağımsız hareket ettiği metaforlar söz konusudur. Her iki halde de entegrasyon eksikliği vardır.

Yukarıdaki bilgilerin ışığında, ***metafor, sınırları "içselleştirilmiş ebeveyn imagoları" aracılığıyla belirlenen ve yeni anlamların oluşturulmasına olanak sağlayan bir yapı olarak tanımlanabilir***. Ebeveyn imagolarının sağladığı bu sınır çizgisinin dışında, dil ve bu kapsamda sözcükler, yeni anlamın içinde yer alacağı kültürel bir "mahfaza" olma özelliği taşır. Bu kapsamda, erken çocukluk döneminde "oyuncak" türünden dış dünya nesneleriyle daha karmaşık ilişkilerin kurulabilmesi, önceden kurulmuş "erken dönem nesne-ilişkileri"nin aşılmasını gerektirir diyebiliriz. Nitekim, önce nesnelerin ve daha sonra da sözcüklerin kullanılmasıyla, eski sis-

---

mevcuttur. İkinci durumda ise, farklı kavramsal metaforların aynı metnin içinde rekabet halinde bulunması, bu rekabetten kaynaklanan gerilim unsurunun metnin enerji kaynağı olarak işlev görmesi söz konusudur. Metaforun yapısındaki aynılık/ayrılık olgusundan kaynaklanan "gerilim" konusunun Ricoeur'ün düşünceleriyle bir arada değerlendirilmesi gerektiğini bir kez daha anımsatalım.

temin terk edilmesi mümkün olabilecektir. Daha önce de belirtildiği gibi, metaforun yapısında, "soyut anlam"a yönelik bir eğilimle, "somut ifade"ye yönelik gerileme eğilimi arasında, bir "gerilim durumu" söz konusudur. Bu durum, "yüceltme"yle "ilkel güdü boşalımı" eğilimi arasındaki gerilim haliyle benzerlik gösterir. Metafor açısından bakıldığında, "yer değiştirmiş" metaforda olduğu gibi, ilkel güdü tatminine yönelik talebin çok güçlü olması ve bu yüzden, egonun dışında bırakılması hallerinde, yeni davranışın zayıfladığını, dürtünün başka boşalım alanları aradığını söyleyebiliriz. Bu olgunun karşı kutbunda ise, "ego"nun ebeveyn yasaklarının içselleştirilmesiyle tamamlanan "otonom hareket etme özelliği" yer alır. Bu sürecin tamamlanmaması halinde ise, dürtü ve bağlı nesne ilişkilerinin sistemin dışında tutulmasıyla, süperego üzerinden id'e yönelik müdahalelerle kontrol edilmesine çalışılan bir sistemden söz etmek gerekir. "Yer değiştirmiş metafor"un yanı sıra, "kurumuş" ve "solgun" metaforlar da bu "tamamlanamamış sistem"in araçları olarak tanımlanabilir (Wright s. 105-7).[38]

Borbely ve "İmgesel Rasyonel" Kavramı

Antal Borbely, psikanalitik metafor çalışmalarının iki bulgusunu özellikle vurgular: Bunlardan ilki, yaratıcı faaliyet gerektiren durumlarda zihnin metaforik bir çalışma tarzı uyguladığı görüşüdür; diğeri ise, daha önce de sözü edilen, travmanın metaforik kapasitede gerilemeye neden olması; metaforu analojiye indirgemesi hususudur.[39] Diğer disiplinlerin metafora yaklaşımı üzerinde de duran yazara göre, metafor, dilbilimciler ve felsefecilerden çok, psikanalistler tarafından çözümlenmeye uygun bir olguyu

38 Orhan Pamuk'un diline ilişkin eleştirilerin, sözdizimine odaklanmak yerine, Wright'in geliştirdiği sınıflandırma kapsamında, metaforik yapıya ilişkin problemlere yönelmesi kanımızca daha doğru olacaktır.

39 Bu kapsamda, Freud'un "tekrar takıntısı" konusunda söylediklerinin de dikkate alınması gerektiğini anımsatalım.

gösterir. Bunun nedeni, dilbilim ve felsefenin soyut çıkarımlarına bir alternatif oluşturmak üzere, psikanalizin, "yaşayan" insan unsurunun "zaman" içinde gerçekleşen dinamik yönünü de dikkate alabilmesidir. Bu açıdan bakıldığında, psikanalizin, metaforun içindeki "şimdi" ve "geçmiş zaman unsurları"ndan kaynaklanan "gerilim"in iki yanında bulunan "psikodinamik kompleksler" üzerinde durduğunu söyleyebiliriz.[40] Barbel'e göre, sözel olan ve olmayan unsurları, bilinçli ve bastırılmış öğeleri kapsayan metaforik süreç, psikanaliz dışı kuramlar tarafından yeterince ele alınamaz.

Dilbilimle psikanalizi karşılaştıran Borbely, dilbilimin metafor anlayışının "bir şeyi bir başka şey üzerinden algılama" fikrine dayanırken, psikanalizin metafor anlayışının, "bir zamanın bir başka zaman üzerinden algılanması" fikrine dayandığını söyler. Bu noktada, "geçmiş" ve "şimdi"nin metaforun iki parçası olduğunu, bu ikili arasındaki ilişkinin Richards'ın metaforu tanımlarken kullandığı "tenor" ve "vehicle" kavramlarına karşılık geldiğini savunur. Burada, "tenor" dilbilimin "benzeyen" kavramını temsil ederken, "vehicle" dilbilimin "benzetilen" kavramını temsil eder. Bu durumda, "geçmiş" ve "şimdi" arasında, bu türden, birbirini taşıma ve temsil etme ilişkisi var demektir. Yazar, dilbilimin geliştirdiği metafor kavramının unsurlarının psikanalitik perspektife uygulanabilir olduğuna da dikkat çeker. Bu kapsamda, 1- metafor yeni kategorizasyonların yapılmasında, yani yeni bir "sınıf"ın öne sürülmesinde etkendir ve metafor kullanımının yoğunluğu, bu yeniliğin derecesiyle ilgilidir; yeni ve tam anlaşılamayan konular

40 "Psikodinamik" terimi, zıt motiflere sahip ve bu nedenle çatışan psikolojik güçleri kapsayan, dinamik, akışkan bir gerilim hali içindeki zihinsel bir organizasyonu tanımlar. İstek, korku, ruh hali, düşünce ve fanteziler sürekli bir alışveriş halinde olup, psikodinamik güçleri etkiler. Metafor ve metonimi kavramsallaşmamış düşünce alanındaki zihin faaliyetine olanak sağlar. Bkz. Borbely (2004) s. 95.

metafor üzerinden ifade edilmeye uygundur. 2- metaforun bir "etkileşim" kuramı çerçevesinde ele alınması, daha önce ilişkisi kurulmamış alanların ilişkiye sokulması ve birbirini etkilemesi, psikanalitik açıdan bakıldığında, "geçmiş" ve "şimdi"nin birbirini etkilemesi ve değiştirmesi kapsamında değerlendirilir; 3- metafor bir alanın yapısal haritasının bir başka alana uygulanmasını gösterir; bu kapsamda, çocukluk dönemi "dizgeleri"nin (constellations) yetişkinlik dönemine aktarılması, metaforun bir alandan diğerine anlam "aktarması" ya da "tercümesi" işlevine karşılık gelir. Bu kapsamda, "olgunlaşmamış" ya da "gerilemeye yönelik istek"lerin geçmiş zamandan şimdiki zamana "aktarılması" söz konusuyken, eski isteklerin "çağdaş koşullar"a uyarlandığı "yaratıcı uyarlama"larda ise, bir tür "tercüme" faaliyeti söz konusudur. 4- psikanalizdeki "tekrar takıntısı", klasik metafor tanımının "iki alan arasındaki karşılaştırma fikri"ne yakındır. Örneğin, sanki "geçmişte" yaşıyormuş gibi "şimdide" yaşamak, bunun bir göstergesidir.[41] Özellikle ilk ve son hususlar, yaratıcı metafordan yani yeni bir kategorinin ortaya çıkmasından, basit analojik metafora kadar olan genel metafor alanını kapsar. Yukarıda sözü edilen maddeler özet olarak ele alınırsa, ***"psikanalitik olmayan metafor anlayışı"nın, bir alanın bilgisinin bir başka alana aktarılması temeline dayandığı, "psikanalitik metafor anlayışı"nın özünün ise, bu aktarımın, zaman içinde yaşanmış bir deneyimin bilgisinin şimdiki zamana aktarılması, yani zamanlar arası bir aktarım fikri olduğu görülür.*** Bu durumda, metaforun çağrışıma ve özellikle benzetmeye dayalı yapısı, hem içinde yaşanılan dünyanın bilgi ve deneyimleri arasında ilişki kurulmasını, hem de geçmiş zamanın

41 Dickens'ın ünlü yapıtı ***Büyük Umutlar***'ın bir karakteri olan Miss Havisham geçmişin şimdiyi belirlemesi konusuna ilişkin grotesk bir örnek oluşturur: Düğün günü nişanlısı tarafından terk edilen Miss Havisham gelinliğini çıkarmayı reddeder; saatleri durdurur ve düğün ziyafetinin kaldırılmasına izin vermez. Yaşlı bir kadın olarak hâlâ gelinliğiyle dolaşmaktadır.

deneyimleri ve olayları ile şimdinin deneyim ve olayları arasında ilişki kurulmasını gerektirir. Borbely metaforun bu ikinci yönünü vurgulayan bir yazardır.

Felsefenin geliştirdiği metafor kavramını psikanaliz açısından değerlendiren Borbely, Ricoeur'ün metafor tanımı üzerinde durur: Psikanalizdeki, "şimdi ve burada" düşüncesinin, "o zaman ve orada" düşüncesi ile "yaratıcı yorum" aracılığıyla ilişkilendirilebileceği ve bunun, insan zihninde, her iki alana da uygun bir içgörüye yol açabileceği görüşünü işleyen yazar, bu anlayışı, Ricoeur'ün metafora ilişkin, "iki farklı anlam ağının ***alışılmadık bir atıf*** vasıtasıyla bağlanmasından oluşan semantik bir olgu" biçimindeki tanımı ile karşılaştırır. Buna göre, Ricoeur'ün "alışılmadık atıf" kavramı, psikanalizdeki "yaratıcı yorum" kavramına karşılık düşmektedir. Ricoeur metaforun gücünün eski kategorileri yıkmak ve bu yıkıntıların üzerinde yeni mantık sınırları oluşturmak olduğunu söyler; bu tanım da, metaforun psikanalitik kuram tarafından vurgulanan eski yaşantıları dönüştürme işleviyle örtüşmektedir diyebiliriz.[42]

Metaforun sadece dilin ya da düşüncenin değil, duygu, düşünce ve istekleri de kapsayan genel zihin faaliyetinin bir olgusu olduğunu kabul eden Borbely'nin görüşleri şu şekilde ayrıntılandırılabilir: Borbely'ye göre, insan zihninin yapısı gereği, yeni olgular daima metafor üzerinden anlamlandırılır. Bu kabul, bir yandan yeniliğin algılanabileceğini, bir yandan da, mevcut kategoriler üzerinden bu yeniliğin algılanmasının tam olarak gerçekleştirilemeyeceğini varsayar. Yeni deneyimler, ilke olarak, bir anlam çokluluğu üzerinden ve kısmen "ikonik", kısmen de metaforik bir biçimde içselleştirilir. Bu açıdan, imge ve metafor yeni kavramsal kategorilerin ortaya çıkmasına olanak veren araçlar olarak da değerlendirilebilir. Bu durum, daha önce sözü edilen "belirsizlik" kavramı çerçevesinde ele alınmalıdır:

42 "Alışılmadık atıf" kavramı için bkz. Ricoeur (1991) s. 198

Belirsizlik hallerinde karar alma zorunluluğu, belirsizliğin ifade ve eylemlerin içine dönüştürücü bir biçimde yerleştirilmesi (içkinleştirilmesi) yönünde yaratıcı bir çabayı gerektirir. Bu durum nevrotik çözümlerin tersi yönünde bir gelişimi gösterir. "Belirsizlik" olgusu "eşzamanlı çok anlamlılık"ta olduğu kadar "ardışık zamanlı çok anlamlılık" hallerinde de etkendir. Böylece hem gelecek kapsamında Jakobson'ın sözünü ettiği türden bir "bağlam duyarlılığı"na hem de geleceğe yönelik metaforik yeniden sınıflandırma faaliyetlerine olanak verir.[43]

Borbely, metaforik sürecin kesintiye uğraması, yani nevrotik semptomların ortaya çıkması halini "imgesel irrasyonel" kavramı üzerinden tanımlar. Yazar, öncelikle, metaforik süreci "birincil" ve" ikincil süreç"lerden ayırır. Buna göre, metaforik süreç, bir yandan "birincil süreç"ler gibi metonimi, sinekdoki ve yoğunlaşmayı, bir yandan da, ikincil süreçler gibi, "gerçeklik prensibi"ni yapısında banndırır: "Birincil süreç"ler irrasyoneli, "ikincil süreç"ler açıklayıcı, açımlayıcı, olgusal ve mantıklı düşünceyi içerirken, metafor her iki alandan da etkiler taşıyan "yaratıcı zihinsel faaliyet"i, bir diğer deyişle "imgesel rasyonel"i içerir.

Söz konusu yaratıcı süreç, "travmatik" olaylar yüzünden sekteye uğrayabilir ve bu durumda, metaforun yerini alacak biçimde, nevrotik semptomlar ortaya çıkar diyebiliriz. Bu sürecin psikanalitik açılımı ise şu şekilde gösterilebilir: Öncelikle, bir deneyimin nevrotik olmayan içselleştirilmesi, zihnin o deneyimin "çok anlamlılık"ını muhafaza edebilme yeteneğine dayanır. Çok anlamlılık ise, deneyimin "nihai anlam"ına ilişkin yorum faaliyetinde bir "belirsizlik alanı"nın bırakılmasıyla mümkündür. İşte bu "belirsizlik" sayesinde, geçmiş ve gelecek, sabit bir anlam taşıma zorunluluğu olmaksızın, farklı yorumlara tâbi tutulabilir. Sözünü ettiğimiz psikanalitik tasviri, Ricoeur'ün "anlamın gerilim içinde olması" ve Jacobson'ın "bağlam duyarlılığı" kavramlarıyla

43 "Bağlam duyarlılığı" konusunda bkz. Jacobson (1970) s. 422

ilişkilendirilerek açıklayabiliriz. Örneğin, psikanalitik kuram çerçevesinde, nevrozun "bağlam duyarlılığı"nın yitirilmesine benzediğini söylemek mümkündür; bu açıdan, nevroz, her zaman ve her koşulda aynı anlamı üreten "yapay dil"ler gibidir. Bağlam duyarlığının parçalanması olgusu ise şu şekilde gerçekleşir: Travmatik olayın yol açtığı "aşırı gerginlik", geçmişin olaylarına ilişkin değerlendirmelerin dönüşüm ve değişime uğrama olanağını ortadan kaldırır; buna bağlı olarak, "şimdi"nin olaylarına yönelik anlama çabasını saptırır ve tahrip eder. Bölünmüş ve sabitlenmiş anlam öbekleri, analojik yani basit benzetmeye tâbi ve değişmeyen bir sistem kurar; "takınak" haline gelerek, "şimdi"nin ihtiyaçlarına metaforik yani "imgesel rasyonel" aracılığıyla yeni çözümler bulunmasına engel olur. Bu noktada, "gerilim kavramı"nın metaforun yapısındaki gerilemeye yönelik eğilimle, çözüme yönelik eğilim arasındaki gerilimi de temsil ettiği düşünülmeli ve, bu kavram, Wright'ın yukarıda sözünü ettiğimiz görüşleriyle ilişkilendirilmelidir. Özetlersek, nevrotik semptomun, "şimdi"nin analojik bir biçimde geçmiş tarafından belirlenmesi halini gösterdiğini, metaforik düşüncenin ise, her ne kadar geçmişten kaynaklanan verilerden yola çıksa da, "şimdi ve gelecek"i kendi koşulları içinde algılamaya yönelik bir zihinsel faaliyet olduğunu söyleyebiliriz; yani metafor, nevrotik semptomdan farklı olarak, "geçmişe ait çözümlenmemiş çatışma"nın çizdiği "sabit model"e bağlı kalmayan, dinamik bir sürecin aracıdır. Sanat yapıtlarının işlevselliği de ürünün semptomik ve metaforik yapısı göz önüne alınarak değerlendirilmelidir (Borbely 1998 s. 925, 927-9)

Borbely, metafor ve semptom arasındaki farklılığı açıklarken kullandığı "belirsizlik" kavramını "metaforik potansiyel" kavramına bağlar. Buna göre, normal koşullarda, bireyin yaşadığı şeyler, zihinde "gelecek", "şimdi" ve "geçmiş" zamana göndermelerde bulunabilecek biçimde, optimal bir "bulanıklık hali" içinde kaydedilir. Yazar bu olguya "deneyimin metaforik potansiyeli"

adını vermektedir. Borbely'ye göre, söz konusu potansiyel, geçmişe ve geleceğe ait deneyim zincirlerinin anlamlı bir biçimde birbirine bağlanmasına olanak verir. Metaforik olarak aktarılan deneyimler, zihinde, kendi kendini düzenleyen ve optimal ölçüde dirençli bir organizasyonun doğmasını sağlar. Aksi takdirde, yani metaforik potansiyel ve buna olanak veren belirsizlik ya da bulanıklık unsuru olmaksızın ("ayıncı aynılık" vasıtasıyla) farklı deneyimlerin birbirine bağlanması, birbirleriyle ilintili olarak değiştirilebilmesi mümkün değildir. Travmaların etkisi ise, yaşanılan deneyimlerin metaforik potansiyelleriyle, yani uygun belirsizliklerle kaydedilmesine engel olarak, deneyimi her durum ve zaman için geçerli olacak biçimde sabitlemektir. Burada şu hususa da dikkat edilmelidir: ***Travma tesadüfi olarak bir arada bulunan olayları metonimik bir biçimde bağlayabilir.***[44] "Metaforik potansiyel kavramı"nın daha önce Rose'un görüşleri kapsamında sözü edilen "esneklik" kavramıyla bir arada düşünülmesi konunun anlaşılmasına yardımcı olacaktır.

Borbely, metafor ve metonimi arasındaki ayırımı, normal koşullarda kaydedilen bir deneyime ilişkin metaforik potansiyelle, travmanın etkisindeki metaforik potansiyel arasındaki ayırımı göstermekte kullanır. Öncelikle, zihinsel faaliyetin psikodinamik özellikleri nedeniyle metaforik nitelikte olduğu belirtilmelidir. Bu kapsamda, geleneksel olanın yaratıcı bir faaliyet üzerinden aşılması da metaforun sağladığı bir olanaktır. Metafor, geçmişle şimdiyi bağlarken, bireyin biyografisini yeniden kurgulamasına

44 Travma durumlarının zaman ve mekân yakınlığı üzerinden metonimik etkiler uyandırması dramatik örnekler üzerinden karşımıza çıkabilen bir durumdur: Örneğin bir müzik aletini kullanmayı, bir yabancı dili hatta çarpım cetvelini unutma biçiminde tezahür eden olgular, metonimik "bastırma" mekanizmasının bir sonucudur. Travmatik olay sırasında kullanımda olan bir bilgi ya da meleke, travmatik olayı anımsattığı gerekçesiyle baskılanarak bilinçdışı belleğe gömülmektedir.

olanak verir; bu anlamda, geçmiş sabit değildir, değişebilir. Şu halde, söz konusu metafor kapasitesinin kaybı ve aşağıda açıklayacağımız "negatif metonimi" kullanma eğilimi, geleneksel kategorilerin aşılamaması, yeni unsurların tanınamaması, düşünsel ve duygusal kısırlık sonucunu verir.

Konuyu şu şekilde ayrıntılandırabiliriz: Borbely'ye göre, mental düzeyde "sağlıklı savunma" şimdi ile geçmiş arasındaki "zaman saydamlığı"na dayalı bir ilişkiyi ifade eder. "Nevrotik savunma" ise, geçmişle şimdi arasında sabitlenmiş bir karışıklığı gösterir: Geçmiş, şimdiyi "beslemek" yerine, bilinçdışı bir biçimde tekrarlanır ve "şimdi"yi katı bir biçimde "belirler". Metaforun özelliği bu noktada karşımıza çıkar: Metaforda gösteren ile gösterilen, bir diğer deyişle, geçmiş ile şimdi arasındaki gerilim, anlamın tam bir kesinliğe ulaşamamakla birlikte, yine de az çok belirlenmesine ilişkin ihtiyaçtan kaynaklanır. Sağlıklı savunmayı temsil eden bu sürecin sekteye uğraması halinde ise, metonimik "yayılma", metaforik "dönüşüm"ün yerine geçecektir. Bu durumda, geçmişle şimdi arasındaki "şeffaflık" ilişkisi "opak" hale gelir; "nevrotik savunma", hem çatışmalı bir geçmişi hem de bu geçmişin etkisi altında "yoksullaşmış bir şimdi"yi temsil eden rasyonalize edilmiş bir inkar özelliği kazanır. Burada, travmaya bağlı olarak ortaya çıkan ve bölünmüş özellik taşıyan fantezilerin bilinç alanında algılanmasını engellemek için, "nevrotik savunma", metonimi aracılığıyla "kendisine karşı savunma yapılan zihin içeriği"nin yerine geçmekte; böylece, bu içeriğe ulaşılmasını engellemiş olmaktadır. Travma metafor oluşturma yeteneğinin kaybına ve dolayısıyla "negatif metonimi"ye yol açar. Burada, "nevrotik savunma" "negatif metonimi" aracılığıyla "geçmiş"le "şimdi"yi bir araya getirerek, zihnin hareket serbestisine mani olmaktadır.

Borbely'nin görüşlerini metafor ve metonimi ilişkisi ve karşıtlığı temeline oturttuğunu belirtmiştik. Bu kapsamda, esas olarak dile ait olup, bir şeyin bir başka şeyin yerine geçmesi fikrini ifade

eden "eğretileme" ya da "mecaz" kavramından söz edilmelidir. Eğretileme kavramı, dilbilim açısından olduğu kadar, bilişimsel ve zihinsel açılardan da tanımlanabilir. Borbely'ye göre, "zihinsel düzey" düşüncelerle birlikte duyguları da kapsar ve "imgelemin belirli psikodinamikleri başka psikodinamikler üzerine yansıtma yeteneği"ni ifade eder. "Bilişimsel düzey" ise insan imgeleminin, metafor ve metonomi aracılığıyla kavramları başka kavramların üzerine yansıtma yeteneğini gösterir.

Ricoeur'e referans veren Borbely'ye göre, "eğretileme"nin temel araçları olan metafor ve metonimi arasındaki farkın ve bu farkın hangi düzeyler üzerinden gerçekleştiğinin gösterilmesi önemlidir. Buna göre, metafor "kimlik" ve "farklılık" arasındaki gerilimden, bir şeyin bir başka şeyle "aynı olduğu/olmadığı" konusundaki tereddütten kaynaklanır. Metonimide ise bir "yerine geçme" söz konusudur. "Düşünme faaliyeti" çoğu zaman metonimiler aracılığıyla gerçekleştirilir. Bu çerçevede, Borbely'nin tanımladığı "zihinsel metafor" kavramı, geçmiş ve şimdiye ait zihinsel içerikler arasındaki karşılıklı etkileşimi ve (kavramsal ya da dilbilimsel metaforda olduğu gibi) birbirlerini besleyen etkinlikleri ifade eder. "Negatif metonimi" ise zaman ve mekânda bitişkenlik ilkesinden yola çıkan metoniminin bir alt türünü gösterip, zihinsel meseleleri "ait olmak", "yerini tutmak" türü ilişkiler içinde, geçmiş ve geleceği iç içe geçirerek temsil eder; burada, geçmiş ve gelecek birbirini bilgilendirmez ya da beslemez; buna karşılık "belirler". Böylece, zaman alanları arasındaki metaforik bağlantıyı ihlal eden bir durum ortaya çıkar. Savunma amaçlı metoniminin bir diğer türü ise "pozitif metonimi" olup "sağlıklı savunma" hallerini ifade eder. Burada metoniminin neyi temsil ettiği bilinmekte olup, mevcut zihin içeriği, geçmişin kategorilerinin bir tazelenmesini ifade ediyor ise, geçmiş-şimdi ilişkisi "pozitif metonimik genişleme"yi gösterir diyebiliriz. Mevcut zihin hali, yeni bir benlik ve yeni bir dünya öngörüyorsa, geçmiş zi-

hin durumu ve şimdiki arasındaki ilişkinin kimliğin hem aynılığı hem de farklılığı fikrinden güç aldığı söylenebilir; burada artık "metafor" söz konusudur. "Negatif metonimi" hallerinde ise, savunmanın, hem sözü söyleyenin kendisi, hem de (muhtemelen) dinleyen üzerinde belirli bir etkinin ortaya çıkmasını engellemeye yöneldiği, bu açıdan "saptırıcı" olduğu söylenebilir. Savunma "negatif"tir; olguyu tekrarlamaya değil, inkara yönelir; örneğin, onu çok *seviyorum* sözünün, aslında *sevmiyorum* anlamına geldiği durumlarda olduğu gibi.

Burada şu hususlara da dikkat edilmelidir: Eğretileme kapsamında kullanılan ifadeler genellikle bilinçli olurken, savunmalar genellikle bilinçdışında kalır ve kişinin kendisine yönelir. Eğer "savunma" farklı bilinç içerikleri arasında bağlantı kurmayı engelleyici bir özellik taşıyorsa, "negatif metonimi"den söz etmek gerekir. Negatif metoniminin "sakladığı şey" keşfedildiğinde ise "pozitif metonimi" doğar. Savunmanın tamamen çözülmesi halinde ise artık metonimik bir yapıdan çok metafordan söz edilebilir. Bu durumda, sırasıyla "negatif metonimi" (nevrotik savunma), "pozitif metonimi" (sağlıklı savunma) ve "metafor"dan (savunmanın çözülmesi) söz ediyoruz demektir. Nitekim, psikolojide bir "savunmanın çözülmesi" metonimiden metafora geçişi ifade eder.

Borbely, metafor ve metonimi ayınmını, benzetmeye esas oluşturan nitelikleri sağlayan "kaynak" alanla, kaynağın bilgisinin uygulandığı "hedef" alan arasındaki "aynılık/ayrılık" ilişkisini belirleyen "ayrılmış aynılık" (hedged equation) tanımı üzerinden kurgular. "Ayrılmış aynılık" halleri, ya benzetme ilişkisini ifade eden sözcüğün "geleneksel anlam"ını yeni kategoriler oluşturacak, yani "metafor" oluşturacak biçimde genişletir, ya da daha önce kurulmuş kategorilerin hedef alan üzerinden vurgulanmasını yani "metonimik" bağlantı kurulmasını sağlar. Özetle söylersek, metonimi mevcut kategoriyi muhafaza ederek yeni vurgu ve

anlayışla yeni kavramlara yol açar. Metafor ise yeni kategori kurulmasıyla kavramların tekrar sınıflandırılmasını sağlar (Borbely 2004 s. 92, 95-8, 101-2, 104-5).[45]

Nevrotik Semptom ve Metafor Karşıtlığı Üzerinden Pinchas Noy'da Formun İşlevi

Borbely'nin "yaratıcı zihinsel faaliyet" ve "nevrotik savunma", bir diğer deyişle, "metafor" ile "pozitif-negatif metonimi" (yani semptom) arasındaki farka dayandırdığı ayırımı, Pinchas Noy'un görüşleriyle karşılaştırılarak kapsamlandırabiliriz. Konu üzerinde çalışan birçok yazar gibi, Noy da semptom ve metafor arasındaki köken benzerliğine dikkat çeker. Buna göre, semptom ve metafor, aynı temel problemleri çözmeye çalışan ego tarafından kullanılan iki ayrı yöntem olarak tanımlanabilir.[46]

45 Bu kavram çiftinin, "ayırma" (hedging) bölümü, "aynı/artık değil"çatışması tarafından belirlenen bir "anlam ve zaman geçişliliği"ne olanak verirken; "aynılık" (equation) bölümü, "hâlâ aynı/değil" türü bir "süreklilik ve bitişkenlik" ilişkisi kurar. Metaforik ve metonimik organizasyonlar arasında zamansal bir örtüşme vardır. Çoklu alanlara referans veren metaforik bir deneyim, tek alanlı metonimiye gerileyebilir. Bu konu sanat yapıtları ve bir sanatçının evrimi ele alınırken işlevsel olabilir.

46 Freud'dan kaynaklanan yaklaşım, sanatçıyı temel bir psikopatoloji ve güçlü bir ego kombinasyonu çerçevesinde tanımlar; sanatçının durumu, söz konusu psikopatoloji açısından, "nevrotik" kişinin durumuna benzer. Ancak, benzer bir psikopatolojiye sahip olmasına karşın, sanatçının "benliğini" korumaya yönelen çözümü, nevrotiğin çözümünün zıddıdır: Sanatçı ilerlemeye yönelik bir çözüme ulaşırken, nevrotiğin hareketi gerilemeye yönelir; bu açıdan, nevroz "tekrar" üzerinden işlevseldir diyebiliriz. Öte yandan, yaratıcı ve nevrotik süreçlerin zaman zaman yer değiştirebildiği de belirtilmelidir; aynı problemin bazen yaratıcı biçimde çözümü, bazen de nevrotik bir biçimde ele alınması söz konusu olabilir. Sanatçının sorunu yaratıcı çözüm üzerinden aşılırken, nevrozda iç düzenin sağlanması uğruna, tehlikeli sayılan isteklerin, bölünmelerin ifade edilmesi engellenir. Bkz. Kernberg (1966) s. 248, 253-4.

Noy, öncelikle "form" kavramını tanımlamaya girişir. Buna göre, "form" içeriği yani "anlam"ı düzenleyen, ifade ve temsil eden araçların tümü olarak tanımlanabilir. Bu konuda, "psikanalizden yola çıkmayan eleştirmen" ile "psikanalitik eleştirmen" arasında bir perspektif farklılığı bulunduğuna dikkat edilmelidir: İlk grup eleştirmene göre, içerik sanatçının elindeki "açık" malzemeden oluşur, buna maddi ve zihinsel unsurlar da dahildir; psikanalitik eleştirmene göre ise, içerik bilince ait malzemenin yanı sıra, ifade edilmeyi bekleyen bilinçdışı unsurları da kapsar; sanatçının bu içerikle ilgili "bilinçli bilgisi" olmayabilir. Psikanalitik eleştirmene göre "form", söz konusu bilinçdışı istek ve dürtülerin kontrolüne ve boşaltılmasına ilişkin bütün zihinsel işlevleri göstermektedir; burada amaç, kişinin iç dünyasının ihtiyaçlarının, dış dünyanın gerçeklerine uyumunun sağlanmasıdır. Bu alanda kullanılan zihinsel işlevlere ise "ego işlevleri" adı verilir. Noy'un savunduğu tez, sanatta "form yaratma"nın söz konusu "ego işlevleri"nin bir ifadesi olduğu yolundadır. Yazar, bu çerçeve içinde," iyi form", "kusursuz form" ve genel olarak nevrozla yaratıcılık arasındaki fark üzerinde durur (Noy, s. 229, 233-4).

Felsefeci Susanne Langer'ın psikanalitik eleştiriyi iyi ve kötü sanat arasında ayırım yapamamakla suçladığını anımsatan Noy, söz konusu problemi geçmiş psikanalist kuşaklarının formdan çok içerik, daha doğrusu, "semptomatik içerik" üzerinde durmuş olmalarına bağlar. Yazara göre, ego psikolojisinin ağırlık kazanmasıyla birlikte, ilgi içerikten "yapı"ya yani "form"a yönelmiştir; bu açıdan, "iyi form" ve "kusursuz form" kavramları kapsamında, sanatsal yaratıcılık ve nevroz arasındaki ayırımı göstermek mümkündür.[47] Bu noktada şu söylenebilecektir: ***Noy'un "form"un ba-***

47 Rank (1909) ve Klein'a (1929) göre sanatsal yaratıcılık ürünleri, erken dönem çatışmalarıyla ilgilidir ve içerik açısından benzer özellikler taşır. Buna göre, sanatsal yaratıcılığı özgün kılan şey, biçime ait özelliklerdir Bkz. Noy, s. 232.

şarısını metaforun başarısı olarak tanımladığı, başarısız formu ise semptomun etkisindeki figüratif bir yapı olarak gördüğü kabul edilmelidir. Bu anlamda, Noy'un tanımladığı "başarısız form"un, Borbel'in metonimi tarafından temsil edilen "nevrotik çözüm"üne karşılık geldiği söylenebilir.

Noy, "iyi form"u tanımlama çabasına, sanat eserinin "paylaşılabilirlik" özelliğinin önemini vurgulayarak başlar. Buna göre, yaratıcı sanat yapıtının temel niteliklerinden biri, başkalarıyla paylaşılabilir olma özelliğidir: Kahn ve Piorkowski'ye göre (1974) "yaratıcılık", gerçekliğe ve dış dünya tarafından paylaşılmaya yönelen özgün sentezler üretme yeteneğidir. Söz konusu süreç şu şekilde gelişir: Sanatçı, öncelikle kendi iç dünyasını temsil eden, ancak başkaları için de ehemmiyet taşıyan ve paylaşılabilir bir mesaj vermeye çalışır. Bunu başarmak için hem kendi iç dünyasındaki "direnç"leri hem de başkalarının dirençlerini aşmak zorundadır. Bu yüzden, "fazla kişisel" olan unsurları yapıttan "siler". Bu açıdan, *formun, yaratıcı sanatçının istek ve çatışmalarını gizleyerek, ancak, enerji ekonomisine ait nedenlerle, mümkün olan en az "gizleme" ile ifade ettiğini söyleyebiliriz.*[48]

Sanatçının söz konusu dirençleri aşmak için "kandırmak" zorunda olduğu bir sansür mekanizması vardır: Buna göre," iyi form", taşıdığı mesajı, her birinde en az ölçüde dirençle karşılaşacağı ve böylece en az ölçüde bozulacağı biçimde, üç ayrı sansür alanından geçirmek durumundadır. Bunlar: Sanatçının kendi iç dünyasına ait savunma ve kontroller; yapıtla temasa geçen kişinin algı yüzeyindeki koruyucu bariyerler; ve yine, yapıtla temasa ge-

48 Waelder, ***Psychoanalytic Avenues to Art*** (1965) adlı yapıtında, bir problemin çözümünde, amaçlanan hedeflerin hepsi en az miktarda çabayla başarılabilmişse, o çözümün "güzel" bir çözüm olduğunu söyler. Buna göre "güzel çözüm" üç unsur içerir: 1- çözülemez gözüken sorunu çözer; 2- problemin bütün unsurlarını çözüme dahil eder; 3- ekonomiktir; en az miktarda araç ve enerji kullanır. Bkz. Waelder s. 44

çen kişinin iç dünyasındaki savunma ve kontroller olarak tanımlanabilir. Bunlardan birinci ve üçüncü sansür alanları, rüyalarla ortak olup, yalnızca ikinci mekanizma sanat yapıtının oluşumuna özgüdür: Bu mekanizma, ikincil düşünce süreçlerini ve geştalt yapılarını kullanır. Bu açıdan bakıldığında, "artistik üslup ve teknik", zihinde mevcut "yapısal savunma"ları aşma, çevresinden dolanma, kandırma amaçlı araçları ifade eder. Konuyu şu şekilde açmak mümkündür: Ehrenzweig'a göre, sembolik anlamlar, irrasyonel olanın görünüşte rasyonel bir biçimde temsil edilmesi yoluyla iletilir; bu yüzden, sanat, "yüzey algısı"nın rasyonel gereklerine uyacak biçimde geştalt tarzı yapılar kullanır. Geştalt'ın altından "gizil sembolik anlamların kaçırılması" söz konusudur. Noy'a göre, olağan algı, "iyi form" sayesinde, rasyonel görünümlü bir geştalt birimini reddetmez, böylece, altta yatan gizli sembolün geçmesine ve bilinçaltı tarafından "tanınmasına" olanak sağlar.[49]

Burada şu hususa da dikkat edilmelidir: Bir sanatçının her üç sansür mekanizmasını da aşabilen ve farklı bireylerin bilinçaltları arasında doğrudan temasa olanak veren "çözüm"ü, Noy'un deyişiyle, oluşturduğu "iyi form", aynı sorunla karşılaşan çağdaşları tarafından benimsenir ve o alanın tekniğine dahil olur. Böylece, başlangıçta bir "buluş" özelliği taşıyan "yeni" form, temsil ettiği savunma mekanizmasının başkaları tarafından da adapte edilmesi sonucunda, "klasik" haline gelir; bu da, bir süre sonra, yeni formlara ihtiyaç duyulmasına yol açar.[50] Öte yandan, her döne-

49 Noy'un tanımlarının, bilişim bilimcilerin geliştirdiği "algılama birimi" kavramıyla ilişkisi kurulabilir. Buna göre, temel algı birimleri ve sınıflandırmanın, zorunlu olarak "bir yapıyı oluşturan en küçük birim"e dayanması gerekmez; burada biyolojik olarak tanımlanmış izlekler devreye girer. Bu açıdan bakıldığında, sanatçının oluşturduğu geştalt'ın, ortalama insan için geçerli olan "standart algılanabilir geştalt"ı taklit ettiği, ancak ardında gizli anlamlar taşıdığı söylenebilir.

50 Bu görüş, Rus biçimcilerinin eski "tür"ün (genre) ve tekniğin zayıflamasına ilişkin görüşlerine bağlanabilir.

min savunmaları ve ihtiyaçlarının farklı olduğu da gözden uzak tutulmamalıdır.

Noy, "kusursuz form" kavramını açıklarken, ego ve "benlik" (kendilik-self) arasındaki bağlantıdan yola çıkar: Yazar, ego ve benlik arasındaki ilişkinin psikanaliz çevrelerinde hâlâ tartışmalı olduğunu belirttikten sonra, Frances, Sacks ve Aronof'un (1977) tanımına yer verir: Buna göre, "benlik" zihne ait bir içsel yapı olup, ego bu yapıyı diğer unsurlardan ayıran ve entegre eden bir dizi işlevi ifade eder.[51] Noy'a göre, "kusursuz form"un önemi "benlik"i dağılmaktan kurtaracak uzlaştırma unsurlarını içinde barındırmasındadır: Tutarlı ve kalıcı bir benlik imgesinin oluşması böyle mümkün olmaktadır. Yazar kusursuz formun çeşitli unsurları olduğunu söyler: Bunların başlıcaları, uyum, denge, simetri, zıtların uyuşması gibi hususlardır. Kusursuz form benliğin farklı unsurlarını bağdaştırmasının yanı sıra, benliğin "nesne"lerle ve gerçeklikle bağlantısını da sağlar. ***Yazara göre, benliğin devamı ve işleyişi birincil süreçlerin işlevleri arasındadır. Bu işlev rüyalar, fanteziler vs üzerinden olduğu kadar, sanat yapıtı üzerinden de sürdürülür; sanatı diğer işlevlerden ayıran şeyse, benlik'in kendi içinde değil, diğer benliklerle ilişkiye yönelen bir eylemliliği göstermesidir; dolayısıyla "kusursuz form" benliğin kendi içindeki***

51 Benlik imgesinin temelinde "beden-benliği" vardır; bu benlik, hayatın ilk yılında oluşmaya başlar ve insan bedeninin "simetrik" olduğuna ilişkin bir algıdan yola çıkar. Yazar simetrinin üç özelliğini ve bunun "kusursuz form" açısından işlevini açıklamaktadır. Bunlar beden-imgesine dayalı "basit simetri", dış dünyanın nesneleriyle olan ilişki açısından "ters simetri" ve sosyal-benlik açısından, kişinin kendisini başkalarının gözlerinde görmesiyle ilgili, "ayna simetrisi" olarak tanımlanır. Hayatın ikinci yılında ise, sembolik süreçlerin ortaya çıkması söz konusudur; belleğin düzenlenmesi ile zaman içinde süreklilik, ben ve başkası arasında farklılığın algılanması, aynılık ve birlik fikirleri doğar (Erikson 1956, 1968). Sözü edilen düşünceler, bilişim bilimin, metaforun insanın beden sahibi bir varlık olmasından kaynaklandığı yolundaki görüşleriyle bir arada değerlendirilmelidir.

dengeleri sağlamaya yönelirken, "iyi form" yapıtın paylaşılabilirliğini sağlar. "İyi form" aracılığıyla okuyucu/izleyiciye ulaşan "kusursuz form" bu kişilerin iç dünyalarında bir yankı bulabilir.[52] *Buna göre, "yaratıcı" ile kurulan özdeşlik, kısa süreli de olsa, benliğin entegrasyonunda olumlu bir etki sağlar; bu da okuyucu ve izleyicinin yapıtla olan ilişkisini anlamamız açısından önemli bir ipucu vermektedir.* "Kusursuz form" hem sanatçıya hem de topluma, iç düzenini tekrar kurma ve benliğin ayrı düşmüş parçalarını bir araya getirerek bütünleme açısından hizmet eder. Bu noktada şu husus anımsanmalıdır: Sanat yapıtının "paylaşılabilir" olma özelliği, birincil ve ikincil süreçler arasında bir eşgüdüm gerektirir. Bir diğer deyişle, "paylaşılabilirlik" yönü ve iki düşünce süreci arasındaki sentez sağlama özelliği, "sanatsal faaliyet"i, diğer ego faaliyetlerinden ayırmaktadır. Bu da zihnin metafor oluşturma işlevine bağlanabilecek bir olguyu gösterir. İki süreci birbirine bağlayan metafor, sanatçının kendi iç dünyasına yönelik işlevini yerine getirdiği gibi, başka zihinlere yönelik bir paylaşıma da olanak sağlar. Şu halde hem "iyi" hem de "kusursuz form", metafor özelliği gösteren yapılardır (Noy s. 243-5, 248, 252).

Ellen Siegelman'da Semptom-Metafor Karşıtlığı

Jung'dan esinlenen bir psikanalist olan Ellen Siegelman'a göre, metafor oluşturma faaliyeti, altta yatan "birleştirici bir unsur"a dayalı olarak, farklı şeylerin karşılaştırılması yoluyla, yeni gerçekliklerin oluşturulmasının bir yöntemidir. Yazar bu çerçevede metaforun üç karakteristik özelliğinden söz etmektedir: 1- me-

52 Sanatçının "kusursuz form"u bulmaya yönelik çabaları, benliği düzenleme çabalarının bir parçasıdır. Bu açıdan, "kusursuz form", zıt unsurları en basit ve ekonomik biçimde bağdaştırmaya yönelen bir çabanın ifadesidir. Storr (1972) "yaratıcılık ürünü"nün, orijinal durumda mevcut çatışma ve uyumsuzlukları barıştırarak "çözdüğü duygusu"nu verdiği kanısındadır. Bkz. Storr s. 236.

tafor çoğu kez bilinçdışı fantezinin bir ürünü ve uzantısıdır. 2- metafor soyutla somutu özel bir bağlantıya sokar; böylece bilinen ve duyu aracılığıyla algılanandan, bilinmeyene ve semboliğe geçmek mümkün olur. 3- metaforun oluşturduğu bileşim, uyandırdığı duygular aracılığıyla, içgörünün duygulanım temeline oturan bir entegrasyonuna zemin hazırlar. Siegelman'a göre, metafor "duygulanım"ı harekete geçirme ve açığa çıkarma özelliğine sahiptir; somut ve "görsel" olduğu için, konuşmadan önceki "ilk dil" olma özelliğini taşır ve bilinçdışıyla bağlantı içindedir. Öte yandan, ikincil süreçleri de temsil etmesi sayesinde, "bilinçli ego"nun da devreye girmesine olanak sağlar. Böylece, metafor bilinci ve bilinçdışını, bilmeyi ve duygulanımı taşımak için ideal bir araç oluşturur. Bu açıdan, metaforun esas olarak bir "köprü kurma" operasyonu olduğunu söyleyebiliriz.

Siegelman, metafor kavramının gelişmesini Freud'dan itibaren izlemeye ve göstermeye çalışır: Freud, birincil ve ikincil düşünce süreçleri arasında yaptığı ayırıma dayalı olarak, ses benzerliği üzerinden iki farklı şey arasında özdeşlik ilişkisi kurmanın, "bilinçdışı mantık"ın bir niteliği olduğunu belirtir. Dil sürçmeleri ve aynı şekilde söylenen ancak anlamları farklı sözcüklere dayalı olarak oluşturulan sözel yapılar (pun) da bu kategoriye girer; söz konusu halin özellikle ego'nun daha az aktif zamanlarında etkin olduğu kabul edilmektedir. Siegelman, birincil ve ikincil süreçlerin yanında, Freud'un yeterince dikkate almadığı ve "uyanıklık imgelemi" adını verdiği bir üçüncü durumun daha söz konusu olduğunu söyler. Bu hal fantezileri, gündüz düşlerini ve metaforları üretir. Metaforun taşıyıcısı olan "imge", içeriğini yani dürtü yönelimi ve motiflerini bilinçaltından alırken, ikincil süreçler yani bilinçli kontrol de, metaforu oluşturan imgelerin düzenleme ve sıralamasını belirler. Burada, sanatçının zihninin belirleyici özelliği olan ve yukarıda Pinchas Noy'un görüşleri kapsamında sözünü ettiğimiz "psikopatolojik bir zihinsel içerik

ve güçlü bir ego"dan oluşan kombinasyonun devreye girdiğine dikkat edilmelidir. Siegelman'a göre de, rüya ile sanatsal yaratım arasındaki fark bu noktada ortaya çıkar: Şairin ve rüya görenin birincil süreçleri kullanımına ilişkin kalite farklılıkları, egonun gerçekleştirdiği revizyona bağlıdır; eğer ego yeterli revizyonu yapamıyorsa, içerik "ham" haliyle bilinç seviyesine ulaşacak demektir. Wright'ın daha önce sözünü ettiğimiz tanımlarından yola çıkan Siegelman, ***semptom ve rüyanın birincil süreçleri entegre olmamış ya da yukarıda söylediğimiz gibi "ham" biçimde yansıttığını, buna karşılık metaforun, egonun bilinci ve bilinçdışını entegre edici faaliyetini ifade ettiğini belirtir. Buna göre, semptom ve metafor, birinde eylem, diğerinde düşüncenin öne çıkmasıyla farklılaşır; metafor iç dünyada, bir tür "düşünce eylemi" üzerinden gerçekleşirken, semptom "beden üzerinden eyleme dökülür"***. Yukarıdaki görüşler, Siegelman'ı, şairler ve psikiyatrik hastaların, imgelemlerinin çalışması açısından benzer özellikler taşıdığını ve bu açıdan, metafor ile semptomun ortak bir kaynaktan beslendiğini kabul etmeye götürür.

Siegelman, metaforun yapısına ilişkin kuramsal gelişmeleri ele alırken, Langer'ın somut duyu izlenimlerinin, çoğunlukla "görsel metaforlar" aracılığıyla soyut bir fikri ifade etmeye yaradığı yolundaki görüşüne dikkat çeker. Görme duyusunun metafor oluşumundaki önemli yerini vurgulayan yazar, Lakoff ve Turner'ın, bilinçli bilginin genel olarak "bilmek görmektir" metaforu üzerinden işlevsel olduğu yolundaki düşüncelerine katılır; bir şeyi yeni bir açıdan görmek o şeyi yeni bir biçimde görmektir. Özellikle yaratıcı yazarlar bu "soyut görme" işlevini sistematik bir biçimde kullanır. Burada, duyu alanına ilişkin bir deneyimin, soyutlanıp bir model haline getirilerek yeni durumlann anlaşılmasında kullanılması söz konusudur. Bu sayede, metafor olağan dilin ifade edemeyeceği kadar yoğun, karmaşık ya da belirsiz duygulann ifade edilebilmesine olanak sağlar. Böylece orijinal düşüncenin

alanının genişlemesi de mümkün olabilmektedir; çünkü, metaforun somut özellikleri, zihinsel faaliyeti bütünüyle soyut tanım ve tariflerin başaramayacağı kadar çok hareketlendirmektedir.[53] Metafora canlılığını veren duyular dünyasıyla kurduğu ilişkisidir. Buradaki belirleyici duyu ise, ilke olarak, en gelişmiş duyu olan "görme duyusu"dur. *Freud'a göre, bir fantezinin zevk alma prensibiyle ilintili bilinçdışı güdüsel eğilimlere yakınlığı arttıkça, zihinde görsel olarak temsil edilme ihtimali artar. Bilinçdışı fantezinin bizim açımızdan en önemli yönü, metaforun oluşumunda ve seçiminde oynadığı roldür. Somut ve duyusal olanın soyut ve genele varmakta kullanılması ise metaforun paradoksunu oluşturur* (Siegelman s. IX-X, 3,5, 7, 11, 15, 21, 35).

Metaforun "somut"a yönelmesinin temel nedeni, özünde, bedensel olandan yola çıkarak bedensel olmayan deneyimleri tanımlamaya yönelen bir duygu ve düşünce etkinliği olmasıdır. Çocuğun erken dönem gelişim evreleri içinde ayırdına vardığı gibi, beden hem içerden hem dışarıdan hissedilebilen tek "opak" nesnedir. İnsan zihnindeki evren tasarımı da "opak" yapılı bu nesnenin mekân ve zaman içindeki konumuna bağlı olarak geliştirilir. Burada özellikle şu hususlar belirtilmelidir: Mekâna ilişkin objektif algı bedene ilişkin öznel algı çerçevesinde tanımlanan sağ-sol, ön-arka, alt-üst gibi kavramlarla ve anatomik farklılıklarla belirlenir. Örneğin, kız çocukları oyun sırasında ev yaparken, erkek çocukları kendi anatomileriyle bağlantılı biçimde kule ve cadde yapma eğilimindedir. Bu noktada, yukarıdaki açıklamala-

53 Metaforun somut üzerinden işlevsel olmasının nedeni, çocukların doğuştan itibaren somuta ve eyleme yönelme eğilimleridir; nitekim ilk metaforlar algıda ve eylemde benzerlik temeline oturur. Ancak bu yönelimin dozu zamanla azalır ve ilkokul yıllarında metafor kullanımı askıya alınır. Pigaet'ye göre ilkokul çocukları kurallı hareket etme eğilimindedir. Bu dönem çocuklarında, psikolojik bağlantıyla tanımlanan bir mecazi dile rastlanmaz Bkz. Gardner&Winner s. 99; Siegelman s. 7.

nın "bilişim bilim"in geliştirdiği "şema" ve "mahfaza metaforu" kavramları ile bağlantısına kısaca dikkat çekelim. Temelini bedende bulan öfke, mutluluk vs duygulanımlar metafor üzerinden ifade edilirken yine genellikle bedene ilişkin bir dil kullanır. Konu üzerinde çalışan bir diğer yazar olan Ogden'a göre ise vücut yüzeyinde hissedilenler, psikolojik anlamların oluşturulmasındaki temel iletişim ortamını oluşturur; bunu daha sonra farklı beden parçalarının metaforlaştırılması izler; bu açıdan Lacan'ın ünlü "phallus" sembolü bir soyutlama olmadan önce bedensel bir metafor olma özelliğini taşır (Ogden s. 52). Bu alanda faaliyet gösteren bir diğer araştırmacı olan Shengold'a göre de, metafor kişinin içsel (özünde bedensel) deneyimini ve dış dünyayı birbirine bağlayan bir "geçiş fenomeni"dir (Shengold s. 304). Benzer bir yaklaşımdan yola çıkan Rogers'ın, klasik dönem psikanalitik eleştirmenlerine yönelik temel itirazı, sanat yapıtının fantezi içeriğini yansıtmakta kullanılan "biçimsel özellikler" yerine, bu içeriğin kendisi üzerinde durmalarıdır. Bu nedenle, klasik psikanalitik eleştirmenlerin, "metaforun doğası" hakkında söyleyecek sözleri sınırlıdır. Rogers, başarılı metaforların uyandırdığı tepkinin çeşitli boyutları olduğunu kaydeder ve Winnicott'un geliştirdiği "geçiş olgusu" çerçevesinde, yazarla okur ve okurla metin arasındaki ilişki dinamiklerinin önemine dikkat çeker (Rogers s. 9-10). Carveth da (1984) benzer biçimde, metaforda kurulan eşitlik ilişkisinin, örneğin :"a eşittir b"nin, aslında, a'nın bir açıdan b olduğunu, ancak bir başka açıdan da "b" olmadığını (a'nın b hem olduğunu/hem olmadığını) vurguladığını ve bu yönüyle Winnicott'ın "geçiş olgusu"na yakın özellikler taşıdığını kabul eder. Ricoeur'ün "aynılık/ayrılık" kavramı ve masal girişlerindeki "bir varmış bir yokmuş" formülüne yaptığı göndermeler bu kapsamda düşünülmeli ve "geçiş durumu" olarak değerlendirilmelidir diyebiliriz. Borbely'nin yukarıda değindiğimiz görüşleri de aynı şekilde değerlendirilebilir. Nitekim, Milner da (1957)

"çerçeve" kavramını tanımlarken, metaforun "çerçevenin içinde kalan sembolik düzen"e tâbi olduğunu, bu açıdan Winnicott'ın "potansiyel mekân" ya da "geçiş mekânı" kavramlarına yakın bulunduğunu söyler. Edebi form, giderek edebi tür, bir "çerçeve" işlevi görebilir. Bu da sanatçıyla izleyici arasındaki örtülü bir "sözleşme"nin varlığını ifade eder. "Geçiş nesneleri" anneyle benliğin bağlantısını temsil eden ilk materyal nesnelerdir. Bebeğin ihtiyaçları ile dış dünya arasındaki ilk sembolü oluştururlar. Psikoterapi sırasındaki "aktarım" da geçiş alanı içinde ortaya çıkan bir metafor özelliği taşır.[54] Konu şöyle kapsamlandırılabilir: Geçiş alanının ortaya çıkabilmesi için 1- anneyle bebek arasındaki "füzyon"un yani birleşme halinin sona ermiş olması gerekir; 2- başlangıçta bir birlik hali oluşmamışsa, yani birleşme illüzyonuna yer bırakmayacak biçimde, yalnızca "ayrılık hali" mevcut bulunuyorsa, geçiş alanı kurulamaz. "Geçiş alanı", "nesne"nin "ben-olmayan" olarak reddi sırasında, bebek ve nesne (anne) arasında ortaya çıkan varsayımsal bir alandır. Nesneyle (anneyle) bebeğin birlik halinin sona ermesiyle oluşur. Bir bakıma, dış ve iç gerçeklikler arasındaki alandır. Bu durumu şöyle açıklayabiliriz: "Birlik hali" yani anneyle çocuk arasındaki sembiyotik birleşme, sembol üretmezken, "ikili" olma hali yani çocuk ve annenin ayrışmış bulunması, sembol üretmeye olanak verir; bu hal ise, daha önce de benzer vesilelerle sözünü ettiğimiz Klein'cı "depresif pozisyon"a karşılık düşer. Burada özetle şunu söyleyebiliriz: Sanatsal yaratım bir "geçiş nesnesi" olma özelliği taşır; hem yaratıcığın hem de yaratıcılıktan zevk almanın temelinde "geçiş nesnesi tasarlayabilme yeteneği" vardır. Bu da anne-çocuk ilişkinin geçirdiği evrimle ilgili bir konudur. Ayrılık ve birleşme temalarının birbirine karşı oynanmasına dayalı bir dinamiği temsil eder (Siegelman s. 24, 27, 29, 31, 44, 133, 152, 155-8).

54 Levin(1980) transferansta geçmiş ve şimdi'nin bir araya gelmesinin işlevini ele alır. Bu olguyu metaforik olarak tanımlar. Bkz. Siegelman s.104, 106.

Semptom-metafor karşıtlığını ele alan Siegelman, savunmaya yönelik metaforlann insan deneyimini tek boyuta ya da unsura indirgediğini, böylece hem bir "koruma"ya hem de "yoksunluk"a neden olduğunu söyler; dolayısıyla bu tür metaforların "semptom" kapsamı içinde ele alınması mümkündür. Semptom aracılığıyla gerçekleştirilen savunmanın amacı da budur; bizi örttüğü şeyden korur. Siegelman, bu açıdan, Aleksandrowicz'in (1962) metaforu "gerilemeye yönelik bir yapı" olarak tanımlamasına karşı çıkar. Siegelman'a göre, metaforu arkaik ve "gerilemeye yönelik" olarak tanımlamak ona patolojik bir boyut kazandırmaktadır. Halbuki, metafor mutlaka savunma amaçlı olmak durumunda değildir; dolayımlı ifade için kullanılabileceği gibi, başka türlü ifade edilemeyen şeylerin ifade edilmesi için de kullanılabilir. Metafordaki "dolayım" doğrudan ifadenin yol açacağı gerilimden kurtulmanın bir aracıdır. Eyleme yönelmez, ihtimallerle oynar (Siegelman s. 81-82, 88, 94).

Psikanalitik Metafor Kavramına İlişkin Genel Değerlendirme

Freud'un buluşlanndan yola çıkan psikanaliz, insan zihninin çalışmasını "bilinç", "önbilinç" ve "bilinçdışı" kavramları kapsamında tanımlar. Bu yapılara hakim olan düşünce sistemleri "birincil ve ikincil düşünce süreçleri" olup, ilke olarak, bilinç alanını ikincil düşünce süreçlerinin, önbilinç ve bilinçdışını ise birincil düşünce süreçlerinin belirlediği kabul edilmektedir. Öte yandan, "önbilinç" bazı yönleriyle, ikincil düşünce süreçlerine ait unsurlara sahip bir yapı olarak da tasvir edilir. Her iki sistem de sürekli aktif olup, aralarında bir "geçişlilik" hali söz konusudur. İncelememizin ana konusunu oluşturan "metafor" kavramının da dahil olduğu "eğretileme dili", bu iki alan arasındaki geçişliliği temsil eder ve buna ilişkin veriler sağlar.

Bazı psikanaliz çevrelerinde, genel olarak, bilinçdışındaki un-

surların, travma yapılı erken dönem duygularıyla ilgili olduğu, bunların yine bilinçdışı düzeydeki temsilinin "bilinçdışı fantezi" olgusu çerçevesinde gerçekleştiği kabul edilmektedir. Bilinçdışı fantezi, "temsil bir senaryodur" yapısındadır ve bir şeyin bir başka şeyi ifade ettiği bir "yerine geçen ilişkisi"ne dayanır. ***Bu yüzden metaforiktir***. Metaforun, hem birincil hem de ikincil süreçleri temsil ettiği hususu, çağdaş psikanalistlerin çoğu tarafından kabul gören bir anlayıştır: Bilinçdışı unsurların rüya vs unsurlarla bilinç alanına geçmesi ve bir sonraki aşamada, sanat/edebiyat yapıtları üzerinden ifade edilmesi de yine metafor aracığıyla olur. Hem bilinçdışı fanteziler, hem de sanat/edebiyat yapıtlarında bunları temsil eden metaforlar, insan olmamızın getirdiği "paylaşılan deneyim ve duygular" yüzünden, başkaları tarafından anlaşılabilme özelliği taşır. Burada şu hususa dikkat çekelim: "Bilinçdışı fantezi" metafor özelliği taşıdığı gibi, "bilinçdışı fantezi"nin bilinç alanında temsil edilmesi de, yine metafor aracılığıyla olmaktadır. Bu durumda, bir sanat/edebiyat yapıtında karşılaştığımız ve bilinçdışı fantezinin bir ifadesi olan metaforlar, "bir metaforun metaforu" olarak katmanlı bir yapıya sahiptirler diyebiliriz.

Öte yandan, metaforun "bilinçdışı fantezi"yi temsil ettiği yolundaki görüş diğer bazı psikanalitik yazarlar tarafından eleştirilmiştir. Buna bağlı bir diğer ayırım noktası, metaforun "semptom"dan farklı olup olmadığı hususudur. Örneğin, Wright'ın Arlow'a yönelik eleştirisi, metaforun içeriğinden çok yapısı üzerinde durulması gerektiği ilkesinden yola çıkar. Bu kapsamda, semptom ve metaforun içerik açısından yakın oldukları, ancak ikincil süreçlerin etkisini farklı biçimde taşıdıkları söylenebilir. Buna göre, metafor sözel/sembolik özellikte iken, semptom beden üzerinden ve eylem aracılığıyla ifade edilir. Rosen'ın anlam bilimle metaforu bağdaştırma girişimini bu kapsamda düşünmenin söz konusu tartışmanın çözümüne katkıda bulunacağı kanısındayız. Borbely'nin yukarıda andığımız görüşleri de bu

kapsamda düşünülmelidir. Borbely'ye göre, semptom ve metafor ayırımı, metafor ve metonimi ayırımı üzerinden gösterilebilir: Metafor, bilinçdışının problematik içeriğini yansıtmaktan çok, bir tür yüceltmeyi ifade etmekte, savunma kapsamında kalan metonimik yapılar ise, semptomu yansıtmayı sürdürmektedir. Bu açıdan bakıldığında, bilinçdışının farklı içeriklerinin "eğretileme dili"nin hangi araçlarıyla ifade edileceğine ilişkin kurallara ulaşılabileceği söylenebilir. Metafor bütünsel yapılar üzerinden etken olur ve bir dönüşümü ifade ederken, metonimi parça ve bitişkenlik üzerinden gitmekte ve geçmiş olay ve duyguların tekrarlı ve sabit ifadesine olanak sağlamaktadır. Bu yönüyle semptomun ifadesine daha uygundur. Özetle söylersek, Borbely'de metaforun, Jakobson'da olduğu gibi, metonimiyle bir karşıtlık ilişkisi içinde bulunduğunu söyleyebiliriz. Metonimi mevcut kategoriyi muhafaza ederek yeni vurgu ve anlayışla yeni kavramlara yol açar. Metafor ise yeni kategori kurulmasıyla kavramların tekrar sınıflandırılmasını sağlar; bu durumda, bir yapıtta ya da bir yazarın bütün yapıtları içinde gözlenen tematik ilerlemeler yeni bir kategorizasyonu, yani "sınıf" kurulmasını ifade eder diyebiliriz. Psikanalitik terimler kullanıldığında, metaforun bir soruna ilişkin "sağlıklı çözüm"ü temsil etmesi, metoniminin ise, sağlıklı savunmayı ifade ettiği ölçüde, "pozitif metonimi" ve sağlıksız savunmayı ifade ettiği ölçüde de "negatif metonimi" olarak tanımlanması söz konusudur. Pinchas Noy ve Siegelman da semptom ve metaforun aynı problemi çözmeye çalışan egonun iki farklı yönünü gösterdiği kanısındadır. Metafor paylaşılırlık özelliği yüzünden başka insanlara ulaşma olanağına sahiptir. Başansız form ise semptoma dayalı bir özellik taşır; çoğu kez bireysel bir sembol olarak kalır ve başkaları tarafından anlaşılamaz.

Özetle söylersek: Bilinçdışını ifade eden unsurların birincil ve ikincil düşünce süreçlerini ne ölçüde yansıttığı sorunu, psikanalitik çevrelerde devam eden bir tartışma konusu oluşturur. Sanat-

sal yaratımların altında birincil düşünce süreçlerinin bulunduğu genel olarak kabul edilmekle birlikte, Kris gibi erken dönem psikanalitik yazarların geliştirdiği "egonun hizmetinde gerileme" düşüncesinin yerini, süreçler arasında geçişlilik, ego kontrolü ve metaforun temsil ettiği "üçüncü bir süreç"in varlığı gibi fikirler almıştır. Bu durum, psikanalizin bulgularını felsefe, edebiyat eleştirisi, dilbilim ve bilişim bilimin terminolojisiyle uyumla hale getirme çabasının bir belirtisi olarak da kabul edilebilir. Bu açıdan, metaforun birincil ve ikincil düşünce süreçlerini "bağlayan" ve her iki sistemi de ifade eden bir "üçüncü yapı"yı temsil ettiği görüşü, günümüzde git gide daha çok kabul gören bir yaklaşımdır.

Psikanalitik yazarların metafor tanımı, yukarıdaki değerlendirmelerle bağlantılı olarak, özellikle Borbely'nin görüşleri kapsamında sözünü ettiğimiz "gerilim" kavramı üzerinden de ele alınabilir. Bu açıdan bakıldığında, psikanalizin, metaforun içindeki "şimdi" ve "geçmiş zaman unsurları"ndan kaynaklanan "gerilim"in iki yanında bulunan "psikodinamik kompleksler" üzerinde durduğunu söyleyebiliriz. Buna göre, metafor, birincil ve ikincil süreçleri "gerilim"de tutan bir yapı olup, bu durum "üçüncü bir süreç"i ifade etmektedir: Bir metaforun kurduğu benzerlik ilişkisiyle, aynı anda hem "aynılık" hem de "ayrılık" duygusu uyandırması, birincil ve ikincil düşünce süreçlerinin aynı anda devrede bulunmasından kaynaklanır. Bu ikililik halinin ortaya çıkardığı "bozulabilir denge"nin sürdürülmesi, "başarılı metafor"un yapısında barındırdığı "gerilim"i kontrol altında tutmasıyla mümkündür. Bu olgu Rogers'ın görüşleri üzerinden şu şekilde açıklanabilir: Metafor, sözcük ya da sözcük grupları arasında dinamik ilişkiler oluşturur; bu durum okuyucunun zihninde, bilinç düzeyinde farkında olmadığı, bir "itme/çekme etkisi" yaratır. Bir diğer deyişle, bazı bağlamlarda dil okuyucunun zihninde birincil ve ikincil süreç düşüncelerini, bir tür "gerilim"

doğuracak biçimde harekete geçirir. Bu durum, belleğin ve kişilik yapılanmasının da dahil olduğu, "güdülerin ifadesine ve savunmaya yönelik unsurlar" arasında oraya çıkan gerilimin miktarına bağlı olarak, "hayati, güçlü ya da imgeleme ait olarak tanımlanan bir geçiş hali" biçiminde hissedilir. Burada şu husus kaydedilmelidir: Birincil ve ikincil süreçler, söz konusu gerilimin doğrudan kaynağı olmaktan çok, güdüsel yönelim ve savunmanın aktivasyonunu taşıyan araç ve izlekleri oluştururlar. Rogers, insan organizmasının nihai olarak bir denge (homeostatis) durumunu amaçladığını, duygusal dünyamızın, bu denge durumuna ulaşmamızı sağlayacak yapılara sahip olduğunu kabul eder. Birincil ve ikincil süreçler arasındaki "gel/git ilişkisi" nihai olarak bu denge durumunu amaçlar. Şiir dili, bu kapsamda, homeostatik, yani denge durumunu amaçlayan bir modele oturur: Belleğin değişik duygusal yükler taşıyan içerikleri arasındaki kontrollü ve dengeye yönelik gidiş gelişler, okuyucuda "zevk algısı"na yol açar.

Bu sistemi şu şekilde kurmak da mümkündür: Söz konusu modelde, özgül anılara bağlanmış duygular, homeostatik sistemin kendi kendisini düzene sokmasını sağlayan potansiyel bir geri besleme alanı oluşturur; edebiyat yapıtı söz konusu edildiğinde, "bir metnin okuyucusu"nun bu tür bir homeostatik sistem meydana getirdiği, bu okuyucunun, okuma sırasında yaşadığı duyguların, "bellek, güdü, baskılama gibi unsurlardan oluşan kişiliğinin de dahil olduğu benlik sistemi"nin geri besleme faaliyetine karşılık düştüğü kabul edilir. ***Kişilikte ortaya çıkan homeostatik dalgalanmaları sağlayan en küçük dilsel unsurlardan biri de metafordur***. Her metafor, okuyucuyu, mesajını en az iki farklı ve çoğu kez uyuşmayacak biçimde okumaya davet eden "sahte-mantıklı" bir yapıya sahiptir. Bu açıdan, bir yandan, dış gerçekliği sınama duygusunu zorlayan yapısal özellikler taşır; bir yandan da, "mesajlarının gerçek olmadığına ilişkin üst-iletişim unsurları" aracılığıyla bu güçlüğü telafi eder; bu da, metaforik dili "gerçek"

ile "eğretileme" arasında ayırım yapamayan şizofrenik dilden ayırır (Rogers s. 28-30).

Bu noktada, görüşlerine daha önce de değindiğimiz Wright'a göre, konuşma sırasında metafor kullanan kişinin, "anlam"ın sınırlarını metaforu oluştururken ortaya koyduğu iradesi ya da "niyet"iyle belirlediğini anımsatalım. Bu niyet, metaforun unsurları etrafında bir "sınır" çizilerek metaforun tek bir alanda kalmasını, bu alan içinde bir sistem kurmasını öngörmektedir. Bu kapsamda, "sınır", metaforun unsurlarının "gerileme"ye yönelik bir eğilimle "nesne-eylem" düzlemine çekilmesine engel olur; metaforun çözüme ulaştırdığı bir "gerilim durumu" yaratır: Anlam bir boşluk ve ihtiyaç hali olarak ortaya çıkar. İmge ya da sözcük bu boşluğu doldurmak için harekete geçer.

Konuya, metaforun kendi içindeki dengeler açısından değil de, farklı metaforlar arasındaki "gerilim" durumu açısından bakarsak şunu görürüz: Bazı metaforların, örneğin "hayatın sonluluğu" konusunda geliştirilen metaforların, rasyonel düşünceye daha yakın olmaları, ikincil süreçleri yansıtmaları nedeniyledir. Bu kapsamda, aynı hayat alanına ilişkin farklı deneyimleri temsil eden kavramsal metaforların, birincil ve ikincil düşünce süreçlerine yakınlık düzeylerine göre, sınıflandırılması söz konusu olabilecektir. Bu durumda, aynı metnin içinde bulunan ve "rekabet halindeki" birincil ve ikincil düzey kavramsal metaforların varlığı, "gerilim olgusu"nu kavramsal metaforun ve bu metaforu temsil eden dil unsurunun "iç dengeler"ine ilişkin bir konu olmaktan çıkarıp, makro düzeyde, yani metnin bütünü açısından dikkate alınması gereken bir gerilim unsuru haline getirir diyebiliriz. "*Aynı* düşünce sürecinin iki *ayrı* kavramsal metaforu"nun eş zamanlı olarak kullanılmaları halinde ise, söz konusu gerilimin *daha zayıf* bir formunun ortaya çıkacağını burada belirtelim.

Son olarak şu husus kaydedilebilir: Metaforun bilinçdışı fantezinin bir uzantısı olduğu kabul edildiği takdirde, hem günde-

lik hayattaki yansımalarında, hem de sanat/edebiyat yapıtlarına dahil olduğu şekliyle, "tekrarlanan" bir özellik taşıması beklenir. Bu durumda, bir sanatçının yapıtlarında tekrarlı unsurların bulunması doğaldır: Hem kavramsal hem de dilsel metaforlar, kişilik yapısını kontrol altında tutan bilinçdışı fantezi ya da fantezileri temsil edecektir. Bu durumda, bir sanatçının yapıtları değerlendirilirken, bireysel yapıtların yanı sıra toplu yapıtların ele alınması ve hangi metaforların belirleyici özellik taşıdığının görülmesi önemlidir. Böylece, hem mikro hem makro düzeyde analizlerin yapılması mümkün olabilecektir. Öte yandan, eğer metafor-semptom karşıtlığından yola çıkarsak ve metafor egonun ürettiği sağlıklı çözümleri gösteriyorsa, başarılı metaforlar üreten sanatçının yeni problemleri ele alırken yeni metaforlar ve temalar geliştirmesi beklenebilir. Bundan, tekrarlanan ve yaşam boyu değişmeyen eğretileme unsurlarının, metafordan çok metoniminin farklı türlerini temsil ettiği sonucu çıkarılabilecektir.

Psikanalizin geliştirdiği metafor kavramının evrimini ana hatlarıyla özetledikten sonra, psikanalizin yaklaşımının diğer disiplinlerin yaklaşımlarıyla ilişkilendirilmesi yoluna gidiyoruz: Öncelikle, Borbely'nin görüşleri kapsamındaki bir ayırım noktasının, dilbilimle psikanaliz arasında oluşturulabileceğini belirtelim. Dilbilimdeki metafor anlayışı, bir şeyi bir başka şey üzerinden algılama fikrine dayanırken, psikanalizdeki metafor anlayışı, "bir zamanı bir başka zaman üzerinden algılama" fikrine dayanmaktadır. Bu durumda, "benzeyen" ve "benzetilen" ilişkisi, "geçmiş" ve "şimdi" ilişkisine karşılık düşmektedir. Böylece, bir alanın bilgisinin bir başka alana aktarılması ya da uygulanması yerine, bir deneyimin bilgisinin bir başka deneyime uygulanması söz konusudur.

Felsefe, bilişim bilim ve psikanalizin verileri karşılaştırıldığında, psikanalizin bazı felsefe ekollerinden ve bilişim bilimden farklı olarak, "düz anlam-metaforik anlam" ayırımını önemli öl-

çüde sürdürdüğü, "yerine geçme kuramı"nı da belirli bir perspektiften desteklediği söylenebilir. Ancak konuya şöyle bir açılım getirilebileceği kanısındayız: Özellikle Arlow'un metaforun dar anlamda dile, geniş anlamda düşünceye ait olduğu yolundaki görüşlerinden yola çıkılarak, "düz dil-metaforik dil" ayırımı yerine, "dar kapsamlı metafor-geniş kapsamlı metafor" ayırımının getirilmesi mümkün gözükmektedir. Psikanalitik kuram açısından bakıldığında, "dar anlamlı metafor" dilde mevcut sözcük ve ifadelerin yeterli olmaması durumunda ortaya çıkarken, "geniş anlamlı metafor"un bilinçaltını temsile ilişkin "sürekli görev"in ana ifade aracı olduğu söylenebilir. Bu tanım, bilişim bilimin "kavramsal metafor" görüşüne yakın olup, iki disiplinin metafor tanımları arasında bir bağlantı kurulabileceğini göstermektedir.

Bilişim bilim ve psikanalizin metafor anlayışlarının bağdaştırılmasına yönelik girişim şu şekilde kapsamlandırılabilir: Bilişim bilimin, felsefi metafor anlayışına yönelik temel eleştirisi, felsefi değerlendirmelerde, soyut, rasyonel ve genel bir insan zihninin, "metaforik süreç"in başlangıç noktası olarak kabul edilmesine yönelikti. Buna karşılık, bilişim bilimin, bir açıdan felsefeninkine benzeyen kalkış noktası da, metaforun oluşumunu "genel ve ortak bir bedensellik" ve "genel ve ortak bir zihin fizyolojisi"ne bağladığı için psikanaliz tarafından eleştirilmektedir: Bilişim bilimin anlayışında, beden ve bedenin işleyişine ilişkin deneyimler, metaforik bir kavramsal dünyanın kurulmasına hizmet eder. Psikanaliz ise, hem felsefeden hem de bilişim bilimden farklı olarak, şöyle bir ayırım noktası getirmektedir: Psikanalitik yaklaşımda, bir yandan, insanın beden sahibi olmasının metaforun oluşumuna yönelik katkısı vurgulanmakla birlikte, bir yandan da, metaforun oluşum ve işleyişindeki asıl etkenin, bilinçaltında bulunan duygusal unsurlar olduğu belirtilmektedir. Burada, bilişim bilimle psikanaliz arasında önemli bir ayırım ortaya çıkar: Bilişim bilim, bellek bölümünde ele aldığımız gibi, kapsamlı ve derin-

liğine bir "bilinçdışı"nın varlığını kabul etmemekte, en azından bu bilinçdışının rolünü tanımlamamaktadır. Psikanalizin yapmaya çalıştığı şey ise, "bilinçdışı"nın varlığına yönelik merkezi bir kabulden sonra, bu zihinsel oluşuma ait unsurların nasıl ortaya çıktığına ve nasıl işlediğine ilişkin kuralları belirlemektir. Buna göre, insan zihninin, bilişim bilimin de kabul ettiği "genel işleyiş kuralları", kişinin duygusal dünyasında ortaya çıkan çeşitli etkilerle "eğilmekte", bu "eğilmeler"in yapısını ve yönünü analiz eden psikanaliz ise, bilişim bilimin sağladığı verilerin derinliğine yorumlanmasına olanak sağlayan, hem kuramsal hem de uygulamalı bir alan açmaktadır.

Konu şu şekilde özetlenebilir: Bilişim bilim felsefeyi eleştirirken, soyut, genel geçer ve rasyonel bir akıldan söz edilemeyeceğini, bu aklın mutlaka bedene bağlanarak ele alınması gerektiğini söylüyordu. Psikanaliz ise, bilişim bilimi benzer bir eleştiriye tâbi tutmaktadır: Bu kez, genel ve standart bir bedenlilik hali, bireysel geçmişlerin ve duygu dünyalarının, böylece bireysel farklılıkların dikkate alınmasına olanak vermeyen yetersiz bir temel olarak görülmektedir. Burada dikkate alınması gereken husus, bireysel geçmişleri ve duygusal tepkileri, belirli ve tanınabilir izlekler üzerinden tanımlayabileceğimiz bir ilkeler grubuna ulaşıp ulaşılamayacağıdır. Psikanaliz söz konusu verileri sağlar gözükmektedir. Bu durumda, insan bedeninin metafor oluşumundaki rolünü ayrıntılı olarak gösteren bilişim bilimin verilerinin, psikanalizin bulgularıyla birleştirilmesi durumunda, daha tam ve derinlikli bir metafor tanımına ulaşılabileceğini söyleyebiliriz.

SEÇİLMİŞ KAYNAKÇA

Abasıyanık, Sait Faik (1970) ***Bütün Eserleri***, Ankara: Bilgi Yayınevi.

Adler, Alfred (1936) "On the Interpretation of Dreams", ***International Journal of Individual Psychology***, 2-3-16.

— (1958) ***What Life Should Mean to You***, New York: Capricorn.

Akhtar, Salman (1988) "Some Reflections on the Theory of Psychopathology and Personality Development in Kohut's Self Psychology", ***New Concepts in Psychoanalytic Psychotherapy***, Washington, DC: American Psychiatric Press.

— (1989) "Kernberg and Kohut: A Critical Comparison", ***Self-Psychology: Comparisons and Contrasts***. Hillsdale, NJ: The Analytic Press.

Anzieu, Didier (1989) ***The Skin Ego***, New Haven, London: Yale University Press.

— (1993) "The Film of the Dream", ***New Directions in Dream Interpretation***, New York: State University of New York Press.

Arieti, Silvano (1976) ***Creativity, The Magic Synthesis***, New York: Basic Books.

Arlow, J. A. & Brenner, C. (1964) ***Psychoanalytic Concepts and the Structural Theory***, New York: International Universities Press.

Atay, Oğuz (1985) ***Tutunamayanlar***, İstanbul: İletişim Yayınları.

Altick, R. D. & Loucks, J. F. (1968) ***Browning's Roman Murder Story: A Reading of "The Ring and the Book?***, Chicago: University of Chicago Press.

Atwood, George E. (1989) "Psychoanalytic Phenomenology", ***Self-Psychology: Comparisons and Contrasts***, Hillsdale, NJ: The Analytic Press.

Aydemir, Şevket Süreyya (1999) ***Tek Adam***, İstanbul: Remzi Kitabevi.

Bacal, Howard A. (1985) "Optimal Responsiveness and the Therapeutic Process", ***Progress in Self Psychology***, New York: Guilford Press.

— (1989) "Winnicott and Self Psychology", ***Self-Psychology: Comparisons and Contrasts***, Hillsdale, NJ: The Analytic Press.

Bach, Sheldon (1994) ***The Language of Perversion and the Language of Love***, Northvale: Jason Aronson.

Bachelard, Gaston (1971) ***On Poetic Imagination and Reverie***, Indianapolis: Bobbs-Merrill.

Bakhtin, M. M. (1994) ***The Dialogic Imagination***, Austin: University of Texas Press.

Balint, Michael (1960) "Primary Narcissism and Primary Love", ***Psychoanalytic Quarterly***, 29: 6-43.

Barron, F. X. & Taylor, C. W. (1963) ***Scientific Creativity: Its Recognition and Development***, New York: John Wiley and Sons.

Barthes, Roland (1989) ***Mythologies***, GB: Paladin.

Basch, Michael Franz (1989) "A Comparison of Freud and Kohut", ***Self-Psychology: Comparisons and Contrasts***. Hillsdale, NJ: The Analytic Press.

De Beaugrande, Robert (1986) "Third Force Analysis and the Literary Experience", ***Third Force Psychology and the Study of***

Literature, Rutherford, NJ: Fairleigh Dickinson University Press.

Beebe, John (1993) "A Jungian Approach to Working with Dreams", *New Directions in Dream Interpretation*, New York: State University of New York Press.

Berman, Jeffrey (1990) *Narcissism and the Novel*, New York: New York University Press.

Bernheim, Hippolyte (1964) *Hypnosis & Suggestion in Psychotherapy*, New York: University Books.

Bettelheim, Bruno (1977) *The Uses of Enchantment*, New York: Vintage.

Black, Joel (1991) *The Aesthetics of Murder*, Baltimore: The Johns Hopkins University Press.

Bleich, David (1976) "More's Utopia: Confessional Modes", *The Practice of Psychoanalytic Criticism*, Detroit: Wayne State University.

Bloom, Harold (1973) The *Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*, New York: Oxford University Press.

— Editör (1985) *Emily Dickinson*, New York: Chelsea House Publishers.

Bollas, Christopher (1976) "Melville's Lost Self: Bartleby", *The Practice of Psychoanalytic Criticism*, Detroit: Wayne State University Press.

Boss, Medard (1977) *I Dreamt Last Night*, New York: Gardner Press.

Bouson, J. Brooks (1986) "The Repressed Grandiosity of Gregor Samsa", *Narcissism and the Text*, New York: New York University Press.

Booth, Wayne (1975) *A Rhetoric of Irony*, Chicago: The University of Chicago Press.

Bradbury, M. & McFarlane, J.; editörler (1976) *Modernism: A Guide to European Literature 1890-1930*, GB: Penguin Books.

Brandschaft, Bernard (1989) "Klein, Balint and Fairbairn", *Self-Psychology: Comparisons and Contrasts*, Hillsdale, NJ: The Analytic Press.

Bratlinger, Patrick (1976) "Romances, Novels and Psychoanalysis", *The Practice of Psychoanalytic Criticism*, Detroit: Wayne State University.

Brenner, Charles (1993) "Dreams in Clinical Psychoanalytic Practice", *New Directions in Dream Interpretation*, New York: State University of New York Press.

Bromberg, Philip M. (1989) "Interpersonal Psychoanalysis and Self Psychology", *Self-Psychology: Comparisons and Contrasts*, Hillsdale, NJ: The Analytic Press.

Browning, R. & Browning, E. (1899) *Letters of Robert and Elizabeth Browning*, New York: Harper.

— Editör H. F. B. Bret-Smith (1923) "An Essay on Percy Bysshe Shelley", *Four Ages of Poetry*, Oxford: Blackwell.

— Editör Morse Peckham (1969) *Complete Works of Robert Browning*, 5. cilt, Athens: Ohio University Press.

Buckley, Jerome H. (1951) *The Victorian Temper*, Cambridge: Harvard Press.

Butery, Karen Ann (1986) "Jane Eyre's Flight from Decision", *Third Force Psychology and the Study of Literature*, Rutherford, NJ: Fairleigh Dickinson University Press.

Butler, Robert N. (1967) "The Destiny of Creativity in Later Life: Studies of Creative People and the Creative Process", *Psychodynamic Studies on Aging*, New York: International Universities Press.

Campbell, Joseph (1973) *The Hero with a Thousand Faces*, Princeton: Princeton University Press.

Carlyle, Thomas (1904) *On Heroes and Hero-Worship*, London: Chapman and Hall.

— (1952) *Critical and Miscellaneous Essays*, 5 cilt, New

York: Scribners.

Cartwright, R. & Lamberg, L. (1992) *Crisis Dreaming: Using Your Dreams to Solve Your Problems*, New York: Harper Collins.

Cassirer, Ernst (1946) *Language and Myth*, New York: Harper & Row.

Chasseguet-Smirgel, Janine (1985) *Creativity and Perversion*, New York: W. W. Norton & Company.

Cline, V. M. & Richards, J. M. JR & Abe, C. (1962) "Validity for a Battery of Creativity Tests in a High School Sample", *Educational and Psychological Measurement*, 22: 781-84.

Cohen, L. M. & Berzoff, J. N. & Elin, M. R.; editörler (1995) *Dissociative Identity Disorder: Theoretical and Treatment Controversies*, Northvale: Jason Aronson.

Cohn, Dorrit Claire (1978) *Transparent Minds: Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*, Princeton: Princeton University Press.

Conigliaro, Vicenzo (2000) *Dreams as a Tool in Psychodynamic Psychotherapy: Traveling the Royal Road to the Unconscious*, New York: International Universities Press.

Corbett, Lionel (1989) "Kohut and Jung: A Comparison of Theory and Therapy", *Self-Psychology: Comparisons and Contrasts*, Hillsdale, NJ: The Analytic Press.

Cox, David (1968) *The Teachings of Carl Gustav Jung*, New York: Barnes & Noble.

Craig, P. & Walsh, S. (1993) "Phenomenological Challenges for the Clinical Use of Dreams", *New Directions in Dream Interpretation*, New York: State University of New York Press.

Çehov, Anton (1983) *Toplu Eserleri*, İstanbul: Sosyal Yayınlar.

Delaney, Gayle (1994) *Sensual Dreaming*, New York: Fawcett Columbine.

— Editör (1994) *New Directions in Dream Interpretation*,

New York: State University of New York Press.

Desnoyer, F. & Pecker, G. (1963) ***On Realism in Documents in Modern Literary Realism***, Princeton: Princeton University Press.

Deutsch, Helene (1955) "The Impostor: contribution to ego psychology of a type of psychopath", ***Psychoanalytic Quarterly***, 24: 483-505.

Dickinson, Emily; editör Thomas H. Johnson (1974) ***The Poems of Emily Dickinson***, Cambridge, MA: The Belknap Press.

Dinnage, Paul; editör (1953) ***The Marquis de Sade: An Essay by Simone de Beauvoir, with Selections from his Writings***, New York: Grove Press.

Donaldson, Peter S. (1986) "Conflict and Coherence: Narcissism and Tragic Structure in Marlowe", ***Narcissism and the Text***, New York: New York University Press.

Dundes, Alan (1977) ***The Hero Pattern and the Life of Jesus***, Berkeley: The Center for Hermeneutical Studies in Hellenic and Modern Culture.

Eagleton, Terry (1985) ***Literary Theory An Introduction***, Oxford, GB: Basil Blackwell.

Edelson, Marshall (1975) ***Language and Interpretation in Psychoanalysis***, New Haven: Yale University Press.

Ehrenzweig, Anton (1976) "The Creative Surrender", ***The Practice of Psychoanalytic Criticism***, Detroit: Wayne State University Press.

Eiduson, Bernice T. (1962) ***Scientists: Their Psychological World***, New York: Basic Books.

Eissler, R. Kurt (1967) "Psychopathology and creativity", ***American Imago***, 24: 35-81.

Eliot, T. S. (1920) ***Sacred Wood: Essays on Poetry & Criticism***, London: Methuen & Co.

Eldredge, Patricia R. (1986) "The Lost Self of Esther Summerson: A Horneyan Interpretation of Bleak House", *Third Force Psychology and the Study of Literature*, Rutherford, NJ: Fairleigh Dickinson University Press.

Empson, William; *Seven Types of Ambiguity*, Peregrine Books.

Erikson, Erik (1953) "Growth and Crises of the Healthy Personality", *Personality*, New York: Knopf.

— (1954) "Dream Specimen of Psychoanalysis", *Psychoanalytic Psychiatry and Psychology*, New York: International Universities Press.

— (1958) *Young Man Luther: A Study in Psychoanalysis and History*, New York: Norton.

— (1968) *Identity, Youth and Crisis*, New York, Norton & Company.

Erol, Safiye (2001) *Kadıköyü'nün Romanı*, İstanbul: Kubbealtı Neşriyatı.

Fairbairn, W. R. D. (1952) *Psychoanalytic Studies of the Personality*, London: Tavistock.

Felman, Shoshana; editör (1993) *Literature and Psychoanalysis*, Baltimore: The Johns Hopkins University Press.

Fish, Stanley (1980) *Is There a Text in This Class? The Authority of Interpretative*, Cambridge, MA: Harvard University Press.

Flanders, Sara; editör (1993) *The Dream Discourse Today*, New York: Routledge.

Fliess, Robert (1973) *Symbol, Dream and Psychosis*, New York: International Universities Press.

Flowers, Loma (1993) "The Dream Interview Method in a Private Outpatient Psychotherapy Practice", *New Directions in Dream Interpretation*, New York: State University of New York Press.

Fordham, Michael (1976) *The Self and Autism*, London: Heinemann

— (1985) *Explorations into the Self*, New York: Academic Press.

Foulkes, David (1978) *A Grammar of Dreams*, New York: Basic Books.

Frazer, James (1964) *The New Golden Bough*, New York: Mentor.

French, Thomas M. & Fromm, Erika (1964) *Dream Interpretations: A New Approach*, New York: Basic Books.

Freud, Anna (1936) "The Ego and the Mechanisms of Defense", *Writings of Anna Freud*, 2. cilt, New York: Internationl Universities Press.

Freud, S. & Breuer, J. (1895) *Studies on Hysteria*, Standard Edition, 2. cilt, London: Hogard.

— (1900) "The Interpretation of Dreams", Standard Edition, 4/5, London: Hogard.

— (1905) "Jokes and their Relation to the Unconscious", Standard Edition, 8, London: Hogard.

— (1908) "Creative writers and day dreaming", Standard Edition, 9, London: Hogard.

— (1910) "Leonardo da Vinci: a psychosexual study of an infantile reminiscence", Standard Edition, 11: 63-137, London: Hogard.

— (1918) *Totem and Taboo*, New York: Vintage Books.

— (1919) *The "Uncanny"*, London: The Hogarth Press.

— (1920) "Beyond the Pleasure Principle", Standard Edition, 18: 3-64, London: Hogard.

— "Civilizations and its discontents", Standard Edition, 21: 64-145, London: Hogard.

— Editör A. A. Brill (1932) ***The Basic Writings of Sigmund Freud***, New York: The Modern Library.

— (1939) ***Moses and Monotheism***, New York: Vintage Books.

Friedman, Norman (1986) "Psychology and Literary Form", ***Third Force Psychology and the Study of Literature***, Rutherford, NJ: Fairleigh Dickinson University Press.

Friedman, Richard C. (1988) ***Male Homosexuality A Contemporary Psychoanalytic Perspective***, New Haven: Yale University Press.

Fromm, Erich (1951) ***The Forgotten Language***, New York: Grove Press.

Frye, Northrop (1957) ***Anatomy of Criticism***, Princeton: Princeton University Press.

Gammil, James (1993) "Some Reflections on Analytic Listening and the Dream Screen", ***New Directions in Dream Interpretation***, New York: State University of New York Press.

Gediman, Helen (1989) "Conflict and Deficit Models of Psychopathology", ***Self-Psychology: Comparisons and Contrasts***, Hillsdale, NJ: The Analytic Press.

Gedo, John E. (1989) "Self Psychology: A Post-Kohutian View", ***Self-Psychology: Comparisons and Contrasts***, Hillsdale, NJ: The Analytic Press.

Getzel, J. W. & Jackson, Ph. W. (1962) ***Creativity and Intelligence***, New York: John Willey & Sons, Inc.

Glicksberg, Charles Irving (1969) ***The Ironic Vision in Modern Literature***, The Hague: Martinus Nijhoff.

Gold, L. (1979) "Adler's Theory of Dreams", ***Handbook of Dreams***, New York: Van Nostrand Reinhold.

Gordon, Andrew (1986) "Fiction as Revenge: The Novels of Jerzy Kosinski", ***Third Force Psychology and the Study of Litera-***

ture, Rutherford, NJ: Fairleigh Dickinson University Press.

Grayson, Susan (1986) "Rousseau and the Text as Self", *Narcissism and the Text*, New York: New York University Press.

Green, Richard (1987) *The "Sissy Boy Syndrome" and the Development of Homosexuality*, New Haven: Yale University Press.

Greenacre, Phyllis (1955) *Swift and Carroll A Psychoanalytic Study of Two Lives*, New York: International Universities Press.

— (1957) "The childhood of the artist", *Psychoanalytic Study of the Child*, 12: 47-72.

— (1958) "The Family Romance of the Artist", *Psychoanalytic Study of the Child*, 13: 9-36.

— (1958) "The relation of the impostor to the Artist", *Psychoanalytic Study of the Child*, 13: 521-540.

— (1971) *Emotional Growth: Psychoanalytic Studies of the Gifted and a Great Variety of Other Individuals*, New York: International Universities Press.

Greenberg, David F. (1988) *The Construction of Homosexuality*, Chicago: The University of Chicago Press.

Greenberg, R. & Pearlman, C. (1993) "An Integrated Approach to Dream Theory and Clinical Practice", *New Directions in Dream Interpretation*, New York: State University of New York Press.

— (1993) "A Psychoanalytic-Dream Continuum: the Source and Function of Dreams", *New Directions in Dream Interpretation*, New York: State University of New York Press.

Greenson, Ralph (1993) "The Exceptional Position of the Dream in Psychoanalytic Practice", *New Directions in Dream Interpretation*, New York: State University of New York Press.

Grinberg, Leon (1971) Paper in International Psycho-analytical Congress Panel on Creativity.

Guilford, J. P. (1959) "Traits of Creativity", *Creativity and Its Cultivation*, New York: Harper and Row.

Guntrip, Harry (1973) *Psychoanalytic Theory, Therapy, and the Self*, New York: Basic Books.

Gurewitch, Morton L. (1975) *Comedy the Irrational Vision*, Ithaca: Cornell University Press.

— (1994) *Ironic Temper and the Comic Imagination*, Detroit: Wayne State University Press.

Gürpınar, Hüseyin Rahmi (1972) *Toplu Eserleri*, İstanbul: Atlas Kitabevi.

Hall, C. S & Van de Castle, R. (1966) *The Content Analysis of Dreams*, New York: Appleton-Century-Crofts.

Hall, James A. (1977) *Clinical Uses of Dreams: Jungian Interpretations and Enactments*, New York: Grune & Stratton.

Hartmann, Ernest (1984) *The Nightmare*, New York: Basic Books.

Hartmann, Heinz (1955) "Notes on the Theory of Sublimation", *The Psychoanalytic Study of the Child*, 10: 9-29.

— (1960) *Psychoanalysis and Moral Values*, New York: International Universities Press.

Haselswerdt, Marorie B. (1986) "Keep Your Muck: A Horneyan Analysis of Joe Christmas and *Light in August*", *Third Force Psychology and the Study of Literature*, Rutherford, NJ: Fairleigh Dickinson University Press.

— (1986) "I'd Rather be Daliff: A Maslovian Study of Faulkner's Snopes", *Third Force Psychology and the Study of Literature*, Rutherford, NJ: Fairleigh Dickinson University Press.

Hill, Clara E. (1996) *Working with Dreams in Psychotherapy*, New York: The Guilford Press.

Hillman, James (1960) *The Myth of Analysis*, Evanston: Northwestern University Press.

— (1983) *Archetypal Psychology*, Dallas: Spring Publication.

Hirsch, Nathaniel D. M. (1931) *Cenius and Creative Intelli-*

gence, Cambridge, Mass.: Sci.-Art Publishers.

Hogan, P. C. & Pandit, L.; editörler (1990) ***Criticism and Lacan: Essays and Dialogue on Language, Structure, and the Unconscious***, Athens, Georgia: The University of Georgia Press.

Holland, Eugene (1986) "On Narcissism From Baudelaire to Sartre", ***Narcissism and the Text***, New York: New York University Press.

Holland, Norman N. (1968) ***The Dynamics of Literary Response***, New York: Oxford University Press.

— (1982) ***Laughing A Psychology of Humor***, New York: Cornell University Press.

— (1985) ***The I***, New York: Yale University Press.

— (1990) ***Holland's Guide to Psychoanalytic Psychology and Literature-and-Psychology***, New York: Oxford University Press.

Hopcke, Robert H. (1991) ***Jung, Jungians & Homosexuality***, Boston: Shambala.

Horney, Karen (1939) ***New Ways in Psychoanalysis***, New York: Norton

— (1945) ***Our Inner Conflicts***, New York: Norton.

— (1950) ***Neurosis and Human Growth***, New York: Norton.

Horowitz, Mardi J.; editör (1991) ***Hysterical Personality Style and the Histrionic Personality Disorder***, Northvale: Jason Aronson.

Huffman, James R. (1986) "A Psychological Redefinition of William Styron's Confessions of Nat Turner", ***Third Force Psychology and the Study of Literature***, Rutherford, NJ: Fairleigh Dickinson University Press.

Hultberg, Peer (1986) "The Faithless Mother: An Aspect of the Novels of E. M. Forster", ***Narcissism and the Text***, New York: New York University Press.

Huppee, B. (1975) "The Concept of Hero in the Early Middle

Ages", *Concepts of Hero*, editörler, Burns ve Regan, Albany: New York University Press.

İleri, S. (1987) *Kafes*, İstanbul: Özgür Yayın Dağıtım.

— (1991) *Gramofon Hâlâ Çalıyor*, İstanbul: Altın Kitaplar

— (2000) *Solmaz Hanım, Kimsesiz Okurlar İçin*, İstanbul: Oğlak Yayınları.

— (2002) *Anılar, Issız ve Yağmurlu*, İstanbul: Doğan Kitap.

Jacobson, A. C. (1926) *Genius: Some Reevaluations*, New York: Greenberg.

Jackson, Helene; editör (1991) *Using Self Psychology in Psychotherapy*, Northvale: Jason Aronson.

Jackson, Shirley; editör H. Simonson (1948) "Lottery", *Trio A Book of Stories*, New York: Harper & Row.

Jay, Elisabeth (1986) *Faith and Doubt in Victorian Britain*, Houndmills: Macmillian.

Jefferson, Anne & Robey, David; editörler (1986) *Modern Literary Theory*, London: B. T. Batsford Ltd.

Johnson, Mark (1987) *The Body in the Mind: The Bodily Basis of Reason and Imagination*, Chicago: University of Chicago Press.

Jones, Ernest (1916) "The theory of symbolism", *Papers on Psycho-Analysis*, London: Bailliere, Tindal & Cox.

— (1963) *The Life and Work of Sigmund Freud*, New York: Basic Books.

Jung, Carl Gustav (1940) *The Integration of Personality*, London: Trubner.

— (1964) *Man and His Symbols*, New York: Dell.

— (1966) "Two Essays on Analytical Psychology", *The Collected Works of C. G. Jung*, Princeton: Princeton University Press.

— (1968) "Aion: Researches into the Phenomenology of the Self", *The Collected Works of C. G. Jung*, Princeton: Princeton University Press.

— (1974) *Dreams*, Princeton, NJ: Princeton University Press.

Kahn, Edwin (1989) "Carl Rogers and Heinz Kohut", *Self-Psychology: Comparisons and Contrasts*, Hillsdale, NJ: The Analytic Press.

Kaplan, M. & Kloss, R.; editörler (1973) *The Unspoken Motive, A Guide to Psychoanalytic Literary Criticism*, New York: Free Press.

— (1949) *Essays on a Science of Mythology*, New York: Pantheon Books.

— (1953) *Modern Man in Search of a Soul*, New York: Harcourt.

— (1957) *The Undiscovered Self*, New York: Mentor.

— (1967) *Symbols of Transformation*, Princeton: Princeton University Press.

— (1971) *Psychological Types*, Princeton: Princeton University Press.

Keats, John; editör Hyder Edward Rollings (1958) *The Letters of John Keats*, Cambridge: Harvard University Press.

Kernberg, Otto F. (1976) *Object-Relations Theory and Clinical Psychoanalysis*, Northvale: Jason Aronson.

— (1984) *Severe Personality Disorder*, New Haven, CT: Yale University Press.

— (1985) *Internal World and External Reality, Object Relations Theory Applied*, Northvale: Jason Aronson.

— (1992) *Borderline Conditions and Pathological Narcissism*, Northvale: Jason Aronson.

— (1992) *Aggression in Personality Disorders and Perversions*, New Haven: Yale University Press.

— (1995) *Love Relations Normality and Pathology*, New Haven: Yale University Press.

Kerr, William Paton (1908) *Epic and Romance*, London: Macmillan.

Khan, M. Masud R. (1993) "Dream Psychology and the Evolution of the Psychoanalytic Situation" & "The Use and Abuse of Dream in Psychic Experience", *The Dream Discourse Today*, New York: Routledge.

Kirchoff, F. (1986) "Reconstruction of the Self in Wordsworth's Ode", *Narcissism and the Text*, New York: New York University Press.

Klein, Melanie (1948) *Contributions to Psycho-Analysis*, London: Hogarth.

— (1955) "On identification", *New Directions in Psychoanalysis*, New York: Basic Books.

— (1975) *The Writings of Melanie Klein*, I-II-III-IV, London: Hogarth Press.

Klein, Ralph (1989) "Masterson and Kohut: Comparison and Contrast", *Self-Psychology: Comparisons and Contrasts*, Hillsdale, NJ: The Analytic Press.

Kohut, Heinz (1971) *The Analysis of the Self*, New York: International University Press.

— (1977) *The Restoration of the Self*, Madison: International Universities Press.

— Editör Paul H. Ornstein (1978) *The Search for the Self: Selected Writings of Heinz Kohut*, New York: International Universities Press.

— Goldberg, A. & Stepansky, P.; editörler (1984) *How Does Analysis Cure?* Chicago: University of Chicago Press.

— Strozier, Charles B. (1985) *Self-Psychology and the Humanities*, New York: W. W. Norton & Company.

Kramer, M. (1993) "Dream Translation: An Approach to Understanding of Dreams", *New Directions in Dream Interpretation*, New York: State University of New York Press.

Kris, Ernst (1952) *Psychoanalytic Explorations in Art*, New York: International Universities Press.

— & Kurz, Otto (1979) *Legend, Myth and Magic in the Image of the Artist*, New Haven: Yale University Press.

Kugler, P. (1982) *The Alchemy of Discourse, An Archetypal Approach to Language*, Lewisburg, PA: Bucknell University Press.

Laing, R. D. (1964) *The Divided Self An Existential Study in Sanity and Madness*, GB: Penguin Books.

Lakoff, G. & Johnson, M. (1980) *Metaphors We Live By*, Chicago: University of Chicago Press.

Lange-Eichbaum, Wilhelm (1932) *The Problem of Genius*, New York.

Layton, L. & Schapiro, B. A. (1986) *Narcissism and the Text: Studies in Literature and the Psychology of Self*, New York: New York University Press.

Lévi-Strauss, Claude (1967) "The Effectiveness of Symbols", *Structural Anthropology*, New York: Anchor.

Lewin, Bertram D. (1946) "Sleep, the Mouth and the Dream Screen", *The Psychoanalytic Quarterly*, 15: 419-34.

— (1953) "Reconsideration of the Dream Screen", *Psychoanalytic Quarterly*, 22.

— (1955) "Dream Psychology and the Analytic Situation", *The Psychoanalytic Quarterly*, 25: 169-99.

— (1958) *Dreams and the Uses of Regression*, New York: International Universities Press.

Lewis, Catherine (1986) "Browning's Guido: The Self-Fictionalizing Imagination in Crisis", *Third Force Psychology and the Study of Literature*, Rutherford, NJ: Fairleigh Dickinson University Press.

Lewis, Wyndham (1975) *Enemy Salvoes Selected Literary Criticism*, Plymouth, GB: Vision.

Lichtenberg, J. D. (1986) "Sweet are the uses of adversity", *Narcissism and the Text*, New York: New York University Press.

Lichtenstein, Heinz (1977) *The Dilemma of Human Identity*, New York: Jason Aronson.

Liddell, Robert (2000) *Cavafy, A Critical Biography*, GB: Duckworth.

Lodge, D. & Wood, N. (1992) *Modern Criticism and Theory A Reader*, New York: Longman.

Lombroso, Cesare (1891) *The Man of Genius*, London: Walter Scott.

Lowenfeld, Viktor (1951) *Creative and Mental Growth*, New York: Macmillan.

— (1959) *The Nature of Creative Activity*, London: Routledge.

Lynd, Helen Merrell (1958) *On Shame and the Search for Identity*, New York: Harcourt Brace.

Malinowsky, Bronislaw (1926) *Myth in Primitive Psychology*, New York: Northon Co.

Manheim, Leonard F. (1976) "The Personal History of David Copperfield", *The Practice of Psychoanalytic Criticism*, Detroit: Wayne State University.

Maslow, Abraham Harold (1954) *Motivation and Personality*, New York: Harper and Brothers.

— (1959) "Creativity in Self-Actualizing People", *Creativity and Its Cultivation*, New York: Harper and Brothers.

Masek, R. (1989) "On Maurice Merleau-Ponty and the Psychology of the Self", *Self-Psychology: Comparisons and Contrasts*, Hillsdale, NJ: The Analytic Press.

Masterson, James F. (1988) *The Search for the Real Self*, New York: The Free Press.

— Tolpin, M. & Sifneos, P. (1991) *Comparing Psychoanalytic*

Psychotherapies, New York: Brunner/Mazel Publishers.

May, Charles E. (1976) "Myth and Mystery in Steinbeck's The Snake", *The Practice of Psychoanalytic Criticism*, Detroit: Wayne State University Press.

McElderry, B. (1943) "The Narrative Structure of Browning's The Ring and the Book", *Research Studies of the State College of Washington*, 11: 193-233.

McHale, Brian (1987) *Postmodernist Fiction*, New York: Methuen.

Menaker, Esther (1989) "Otto Rank and Self Psychology", *Self-Psychology: Comparisons and Contrasts*, Hillsdale, NJ: The Analytic Press.

Milner, Marion (1952) "The Role of Illusion in Symbol Formation", *New Directions in Psychoanalysis*, London: Tavistock.

— (1957) *On Not Being Able to Paint*, London: Heinemann.

De Monchaux, Cecily (1993) "Dreaming and the Organizing Function of the Ego", *New Directions in Dream Interpretation*, New York: State University of New York Press.

Morrison, Claudia C. (1968) *Freud & the Critic, The Early Use of Depth Psychology in Literary Criticism*, Chapel Hill: University of North Carolina Press.

Moyers, B. & Campbell, J. (1988) *The Power of Myth*, USA: Apostrophe S Productions.

Muller, J. P. & Richardson, W. J. (1982) *Lacan and Language A Reader's Guide to Écrits*, New York: International Universities Press.

— (1989) "Lacan and Kohut: From Imagery to Symbolic Identification in the Case of M. Z.", *Self-Psychology: Comparisons and Contrasts*, Hillsdale, NJ: The Analytic Press.

Natterson, Joseph M. (1993) "Dreams: Gateway to Consciousness", *New Directions in Dream Interpretation*, New York: State University of New York Press.

Nelson, Marie (1986) "Two Consciences: A Reading of Tim O'Brien's Vietnam Trilogy", *Third Force Psychology and the Study of Literature*, Rutherford, NJ: Fairleigh Dickinson University Press.

Niederland, William G. (1967) "Clinical Aspects of Creativity", *American Imago*, 24: 7.

Nissim-Sabat, Marilyn (1989) "Kohut and Husserl", *Self-Psychology: Comparisons and Contrasts*, Hillsdale, NJ: The Analytic Press.

Noy, P. (1969) "A Revision of Psychoanalytic Theory of the Primary Process", *International Journal of Psychoanalysis*, 50.

Novey, Samuel (1966) "The sense of reality and values of the analyst as a necessary factor in psycho-analysis", *International Journal of Psychoanalysis*, 47: 492-501.

Ogden, Thomas H., (1993) *Projective Identification & Psychotherapeutic Technique*, Northvale: Jason Aronson.

Pamuk, Orhan (1991) *Beyaz Kale*, İstanbul: İletişim Yayınları.

Paris, Bernard J.; editör (1986) *Third Force Psychology and the Study of Literature*, Rutherford, NJ: Fairleigh Dickinson University Press.

Paul, H. A. (1989) "Karen Horney's Theory of the Self", *Self-Psychology: Comparisons and Contrasts*, Hillsdale, NJ: The Analytic Press.

Pearlman, E. (1976) "David Copperfield Dreams of Drowning", *The Practice of Psychoanalytic Criticism*, Detroit: Wayne State University Press.

Peckham, Morse (1962) *Beyond the Tragic Vision*, New York: G. Braziller.

Petr, P. & Roberts, D. & Thomson, P. (1985) *Comic Relations Studies in the Comic, Satire and Parody*, New York: Verlag Peter Lang.

Phelps, William L. (1932) *Robert Browning*, Hamden Conn.: Archon Books.

Philipson, Morris H. (1963) *Outline of Jungian Aesthetics*, Evanston: Northwestern University Press.

Piaget, Jean (1937) *The Construction of Reality in the Child*, New York: Basic Books.

— (1952) *The Origins of Intelligence in Children*, New York: International Universities Press.

Piers, G. & Singer, M. D. ve B. (1953) *Shame and Guilt: A Psychoanalystic and Cultural Study*, Springfield, Illinois: Charles C Thomas.

Pine, Fred (1990) *Drive, Ego, Object, and Self A Synthesis for Clinical Work*, New York: Basic Books.

Pontalis, J-B. (1993) "Dream as an Object", *New Directions in Dream Interpretation*, New York: State University of New York Press.

Portnoy, Isidore (1974) "The School of Karen Horney", *The American Handbook of Psychiatry*, New York: Basic Books.

Pope, Alexander (1711) *Essay on Criticism*, London: Northon Anthology of English Literature.

Rachman, A. (1989) "Ferencz's Contributions to the Evolutions", *Self-Psychology: Comparisons and Contrasts*, Hillsdale, NJ: The Analytic Press.

Raglan, Lord (1956) *The Hero: A Study in Tradition, Myth and Drama*, New York: Vintage Books.

Ragland-Sullivan, Ellie (1986) *Jacques Lacan and the Philosophy of Psychoanalysis*, Urbana: University of Illinois Press.

— Editör (1999) *Critical Essays on Jacques Lacan*, New York: G. K. Hall & Co.

Rank, Otto (1924) *The Trauma of Birth*, London: Kegan Paul.

— (1932) *Art and Artist: Creative Urge and Personality Development*, New York: Knopf.

— (1971) *The Double*, New York: Meridian Books,

— (1983) *The Myth of the Birth of the Hero*, New York: Alfred A. Knopf.

Reich, Wilhelm (1970) *The Function of the Orgasm*, New York: Organe Institute Press.

Riesman, D. & Denny, R. & Glazer, N. (1950) *The Lonely Crowd: A Study of the Changing American Character*, New Haven: Yale University Press.

Rinsley, Donald B. (1989) *Developmental Pathogenesis and Treatment of Borderline and Narcissistic Personalities*, Northvale: Jason Aronson.

Rodinson, Maxime (1998) *Muhammed: Yeni Bir Dünyanın, Dinin ve Silahlı Bir Peygamberin Doğuşu*, İstanbul: Özne Yayınevi.

Rodrigues, Eusebio L. (1976) "Reichianism in Henderson the Rain King", *The Practice of Psychoanalytic Criticism*, Detroit: Wayne State University Press.

Roe, Anne (1952) *The Making of a Scientist*, New York: Dodd.

— (1953) "A Psychological Study of Eminent Psychologists", *Psychological Monograph*, 67: 2.

Rogers, Robert (1978) *Metaphor: A Psychoanalytic View*, Berkeley: University of California Press.

Rose, Margaret (1979) *Parody/Meta-Fiction*, GB: Trowbridge & Esher.

Rosen, Viktor H. (1977) *Style, Character and Language*, New York: Jason Aronson.

Rosenfeld, Herbert (1987) *Impasse and Interpretation*, New York: Tavistock Publications.

Rubin, Jane (1989) "Narcissism and Nihilism", *Self-Psychology: Comparisons and Contrasts*, Hillsdale, NJ: The Analytic Press.

Ruitenbeek, Hendrik M. (1966) ***Psychoanalysis and Male Sexuality***, New Haven: College & University Press.

Schachtel, Ernest G. (1954) "The Development of Focal Attention and the Emergence of Reality", ***Psychiatry***, 17: 309.

— (1959) ***Metamorphosis***, New York: Basic Books.

Schaefer, C. & Anastasi, A. (1971) "Note of the Concepts of Creativity and Intelligence", ***Journal of Creative Behavior***, 5: 113-116.

Scharff, J. S. & Scharff, D. (1994) ***Object Relations Therapy of Physical and Sexual Trauma***, Northvale: Jason Aronson.

Schneider, Daniel E. (1950) ***The Psychoanalyst and the Artist***, New York: Farrar, Straus and Company.

Schopenhauer, Arthur (1969) ***The World as Will and Idea***, 3 cilt, London: Everyman Classics.

Schwartz, Murray M. (1975) ***Where is Literature?*** New York: College English.

— (1976) "Leontes' Jealousy in The Winter's Tale", ***The Practice of Psychoanalytic Criticism***, Detroit: Wayne State University Press.

Segal, Hanna (1964) ***Introduction to the Work of Melanie Klein***, New York: Basic Books.

— (1991) ***Dream, Phantasy and Art***, London: Institute of Psycho-analysis.

— (1993) "The Function of Dreams", ***New Directions in Dream***

Interpretation, New York: State University of New York Press.

Segal, Robert A.; editör (1990) ***In Quest of The Hero***, Princeton, NJ: Princeton University Press.

Seinfeld, Jeffrey (1993) ***The Bad Object, Handling the Negative Therapeutic Reaction in Psychotherapy***, Northvale: Jason Aronson.

Selden, Raman (1989) ***Practising Theory and Reading Literature An Introduction***, New York: Harvester Wheatsheaf.

— & Widdowson, P. & Broker, P. (1993) ***A Reader's Guide to Contemporary Literary Theory***, GB: The University Press of Kentucky.

Shane, E. & Shane, M. (1989) "Mahler, Kohut and Infant Research", ***Self-Psychology: Comparisons and Contrasts***, Hillsdale, NJ: The Analytic Press.

Sharpe, Ella Freeman (1961) ***Dream Analysis***, London: The Hogarth Press.

Shelley, Percy Bysshe; Reiman, D. H. & Powers, S. B. (1977) ***Shelley's Poetry and Prose***, New York: Norton.

Simard, Rodney (1986) "The Dissociation of Self in Joan Didion's Play It as It Lays", ***Narcissism and the Text***, New York: New York University Press.

Skura, Meredith Anne (1984) ***The Literary Use of the Psychoanalytic Process***, New Haven: Yale University Press.

Sloane, Paul (1990) ***Psychoanalytic Understanding of the Dream***, Northvale: Jason Aronson.

Smalley, Barbara (1986) "Lawrence's The Princess and Horney's Idealized Self", ***Third Force Psychology and the Study of Literature***, Rutherford, NJ: Fairleigh Dickinson University Press.

Socarides, Charles W. (1980) "Perverse Symptoms and the Manifest Dream of Perversion", ***The Dream in Clinical Practice***, New York: Jason Aronson.

— (1988) ***The Preoedipal Origin and Psychoanalytic Therapy of Sexual Perversions***, Madison: International Universities Press.

— (1989) ***Homosexuality, Psychoanalytic Therapy***, Northvale: Jason Aronson.

— & Volkan, Vamık; editörler (1990) ***The Homosexualities, Reality, Fantasy, and the Arts***, Madison: International Universities Press.

Spanjaard, Jacob (1993) "The Manifest Dream Content and Its Significance for the Interpretation of Dreams", ***New Directions in Dream Interpretation***, New York: State University of New York Press.

Spilka, Mark (1976) "Kafka and Dickens: The Country Sweetheart", ***The Practice of Psychoanalytic Criticism***, Detroit: Wayne State University Press.

Spitz, R. A. (1957) ***No and Yes: on the Genesis of Human Communication***, New York: International Universities Press.

Stead, C. K. (1986) ***Pound, Yeats, Eliot and the Modernist Movement***, Rutgers University Press.

Stekel, Wilhelm (1967) ***The Interpretation of Dreams***, New York: Washington Square Press.

Stepansky, Paul E. (1989) "Perspectives on Dissent: Adler, Kohut, and the Idea of a Psychoanalytic Research Tradition", ***Self-Psychology: Comparisons and Contrasts***, Hillsdale, NJ: The Analytic Press.

Steward, Harold (1993) "The Experiencing of the Dream and the Transference", ***New Directions in Dream Interpretation***, New York: State University of New York Press.

Stoller, Robert J. (1985) ***Observing the Erotic Imagination***, New Haven: Yale University Press.

Stolorow, R. D. & Lachmann, F. M. (1980) ***Psychoanalysis of Developmental Arrests***, New York: International Universities Press.

— & Atwood, G. E. (1993) "Psychoanalytic Phenomenology of the Dream", ***New Directions in Dream Interpretation***, New York: State University of New York Press.

— & Atwood, G. E. & Brandchaft, B.; editörler (1994) ***The Intersubjective Perspective***, Northvale: Jason Aronson.

Storch, Margaret (1986) "Blake and Women: Nature's Cruel

Holiness", *Narcissism and the Text*, New York: New York University Press.

Straub, J. (1986) "A Psychological View of Priesthood, Sin, and Redemption in Graham Green's 'The Power and the Glory'", *Third Force Psychology and the Study of Literature*, Rutherford, NJ: Fairleigh Dickinson University Press.

Strauss, Anselm L. (1959) *Mirrors and Masks: The Search for Identity*, New York: Free Press of Glencoe.

Swan, Jim (1976) "At Play in the Garden of Ambivalence", *The Practice of Psychoanalytic Criticism*, Detroit: Wayne State University Press.

Tanpınar, Ahmet Hamdi; editör Zeynep Kerman (1992) *Tanpınar'ın Mektupları*, İstanbul: Dergah Yayınları.

Tate, Allen (1941) *Reason in Madness*, New York: Putnam.

Tennenhouse, Leonard; editör (1976) *The Practice of Psychoanalytic Criticism*, Detroit: Wayne State University Press.

Tezcan, R. (2002) yayınlanmamış doktora tezi, Boğaziçi Üniversitesi.

Torrance, E. Paul (1962) *Guiding Creative Talent*, Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall.

Trilling, Lionel (1941) *Art and Neurosis*, Partizan Review.

— (1955) *Mathew Arnold*, New York: Meridian Books.

Tylor, Edward Burnett (1958) *The Origins of Culture*, New York: Harper Torchbooks.

Ullman, M. & Krippner, S. & Vaughan, A. (1973) *Dream Telepathy*, New York: Publishing Co.

Ullman, Montague (1993) "Dreams, the Dreamer, and Society", *New Directions in Dream Interpretation*, New York: State University of New York Press.

Volkan, Vamık (1984) *The Immortal Atatürk*, Chicago: The University of Chicago Press.

— (1988) *The Need to Have Enemies and Allies From Clinical Practice to International Relationships*, Northvale: Jason Aronson.

— (1997) *Blood Lines From Ethnic Pride to Ethnic Terrorism*, New York: Farrar, Straus and Giroux.

Von Domarus, Eilhard (1944) "The Specific Laws of Logic in Schizophrenia", *Language And Thought in Schizophrenia: Collected Papers*, Berkeley: University of California Press.

Von Franz, M. L. (1996) *The İnterpretations of Fairy Tale*, Boston: Shambala.

Wasiolek, Edward (1976) "Raskolnikov's Motives: Love and Murder", *The Practice of Psychoanalytic Criticism*, Detroit: Wayne State University Press.

Weisgram, Dianne (1976) "LeRoi Jones's Dutchman", *The Practice of Psychoanalytic Criticism*, Detroit: Wayne State University Press.

Weisman, A. D. (1958) "Reality Sense and Reality Testing", *Behavioral Science*, III, 228-61.

Weiss, Lillie (1986) *Dream Analysis in Psychotherapy*, New York: Pergamon Press.

Weston, Jessie L. (1920) *From Ritual to Romance*, Cambridge: University Press.

Westlung, J. (1986) "Omnipotence and Reparation in Prospero's Epilogue", *Narcissism and the Text*, New York: New York University Press.

Wheeler, Richard P. (1976) "Yeats' Second Coming", *The Practice of Psychoanalytic Criticism*, Detroit: Wayne State University Press.

White, Leslie T. (1984) "Uproar in the Echo": Robert Browning's Poetry of Vitalism (yayınlanmamış doktora tezi), The University of Tennessee, Knoxville.

Whitman, Walt (1945) *Selected Poems*, New York: The Viking Press.

Williams, Tennessee (1959) *A Streetcar Named Desire*, London: Penguin Books.

— (1959) *Suddenly Last Summer*, London: Penguin Books.

— (1963) *The Night of the Iguana*, GB: Martin Secker & Warburg.

Winnicott, D. W. (1960) "The Theory of the parent-infant relationship", *The Maturational Processes and the Facilitating Environment*, London: Hogarth Press.

— (1971) *Playing and Reality*, London: Tavistock.

— (1989) *Psycho-Analytic Explorations*, Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.

Wolf, E. S. & Wolf, I. (1986) "We Perished, Each Alone", *Narcissism and the Text*, New York: New York University Press.

Wordsworth, William (1802) *Preface to Lyrical Ballads*, London: Northon Antology of Literature.

Wright, Elizabeth (1991) *Psychoanalytic Criticism*, London: Routledge.

Yalom, Irvin D. (1985) *The Theory and Practice of Group Psychotherapy*, New York: Basic Books.

Young, Jeffrey E. (1994) *Cognitive Therapy for Personality Disorders: A Schema-Focused Approach*, Sarasota: Professional Resource Press.

Yunus Emre Divanı, ed. Mehmet Açıkgöz, İstanbul.

"Elinizdeki yapıt, rüya-edebi eser benzerliği olgusundan yola çıkarak, rüya yorum yöntemlerinin edebiyat yapıtlarının analizinde kullanılmasını örneklendirmeye yöneliktir."

Gerek ayrıntılı kuramsal yaklaşımı, gerek eser çözümlemeleriyle, kendi alanının önemli kaynaklarından biri haline gelen *Psikanalitik Edebiyat Kuramı*, yaratıcı kişilik, sanat yapıtının oluşumu ve işlevi gibi konular etrafında, bilgilendirici, doyurucu ve keyifli bir okuma vaat ediyor.

ithaki
www.ithaki.com.tr
facebook.com/ithakiyayin
twitter.com/ithakiyayinlari

39 TL

İnternet Satış:
www.ilknokta.com

9 786053 754886