

Keyifli Okumalar Dileriz

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

RESMİ WEB SİTEMİZ

<https://rantey.org>

Yedek ve Duyuru Kanallarımız

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

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

Nilüfer E. Güngörmüş Sanatçının Kendine Yolculuğu

SANAT VE EDEBİYAT ÜZERİNE
PSİKANALİTİK DENEMELER



metis

Nilüfer Erdem Güngörmüş
Sanatçının Kendine Yolculuğu

Sanat ve Edebiyat Üzerine
Psikanalitik Denemeler

Psikanalist, Psike İstanbul ve Uluslararası Psikanaliz Birliği (IPA) üyesi eğitim ve süpervizyon analisti. İstanbul Üniversitesi İngiliz Dili ve Edebiyatı Bölümünü bitirdi. Klinik Psikoloji Yüksek Lisansını İstanbul Bilgi Üniversitesi'nde tamamladı. *The International Journal of Psychoanalysis (IJP)* Avrupa Yıllıkları Baş Editörüdür. 2009'dan bu yana çıkan *IJP* Türkçe Uluslararası Psikanaliz Yıllıkları yayın kurulu üyesi, 2014-19 sayıları editörü ve daimi çevirmenlerinden biridir. İlk hikâye kitabı *Büyük A* Patika Yayınları'ndan çıkmıştır (2. Basım: Everest, 2014). Uzun metraj senaryosu *Korkuyorum Anne'yi* (Metis, 2009) Reha Erdem'le birlikte yazmıştır. Psikanaliz, edebiyat, sinema ve Sevim Burak üzerine makaleleri kitap ve dergilerde yayımlanmıştır. Sevim Burak'ın *Ford Mach 1* romanını elyazmalarından derleyerek kitap haline getirmiştir (YKY, 2003). Çevirileri: Robert Bresson, *Sinematograf Üzerine Notlar* (Nisan, 1992; Küre, 2012), Marguerite Duras, *Yeşil Gözler* (Metis, 1990), G. G. Casanova, *Anılar* (Nisan, 1992), Marguerite Duras, *Ölüm Hastalığı* (H. Bayrı ile birlikte, Metis, 1990), Jacques Lacan, *Seminer 11. Kitap: Psikanalizin Dört Temel Kavramı* (Metis, 2013), Wilfred R. Bion, *Tereddütlü Düşünceler* (Metis, 2017). Lacan çevirisiyle İstanbul Psikanaliz Derneği 2014 Çeviri Ödülünü almıştır.



Metis Yayınları
İpek Sokak 5, 34433 Beyoğlu, İstanbul
e-posta: info@metiskitap.com
www.metiskitap.com
Yayınevi Sertifika No: 43544

Sanatçının Kendine Yolculuğu
Sanat ve Edebiyat Üzerine
Psikanalitik Denemeler
Nilüfer Erdem Güngörmüş

© Nilüfer Erdem Güngörmüş, 2021
© Metis Yayınları, 2021
© Metin içinde kullanılan resimlerin yayın hakları
Selma Gürbüz'e aittir.

İlk Basım: Aralık 2021
İkinci Basım: Nisan 2022

Yayıma Hazırlayan: Müge Gürsoy Sökmen

Kapak Fotoğrafı: Vivian Maier, Oto-Portre, 1955
Kapak Tasarımı: Semih Sökmen

Dizgi ve Baskı Öncesi Hazırlık: Metis Yayıncılık Ltd.
Baskı ve Cilt: Yaylacık Matbaacılık Ltd.
Fatih Sanayi Sitesi No. 12/197 Topkapı, İstanbul
Matbaa Sertifika No: 44865

ISBN-13: 978-605-316-244-5

Eserin bütünüyle ya da kısmen fotokopisinin çekilmesi, mekanik ya da elektronik araçlarla çoğaltılması, kopyalanarak internette ya da herhangi bir veri saklama cihazında bulundurulması, 5846 Sayılı Fikir ve Sanat Eserleri Kanunu'nun hükümlerine aykırıdır ve hak sahiplerinin maddi ve manevi haklarının çiğnenmesi anlamına geldiği için suç oluşturmaktadır.

Nilüfer E. Güngörmüş

Sanatçının Kendine Yolculuğu

**SANAT VE EDEBİYAT ÜZERİNE
PSİKANALİTİK DENEMELER**



metis

Bu kitaptaki bazı yazılar daha önce aşağıdaki kaynaklarda yayımlanmış, kitaba alınırken gözden geçirilmişlerdir:

“Boş Oda”, *Psikanalitik Bakışlar 1: Aktarım-Karşıaktarım* içinde, haz. N. Erdem, 2006, PPPD Yayını; Fransızcası *Revue français de psychanalyse* 5: 1417-23, 2006.

“Moby Dick: Güzellik mi çirkinlik mi?”, *Cogito, Tuhaf-lık ve Yaratıcılık* başlıklı 72. sayı, 2012.

“Hayatın Mırıltısı”, *Sinema ve Psikanaliz: Filmler ve Bilindiři*, haz. Özden Terbař, Psike İstanbul Psikanaliz Kitaplığı, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2013.

“Oidipus’un Adresi”, *Notos*, sayı 53, “Adres Defteri” dosyası, Ağıustos-Eylül 2015.

“Mehmed Siyah Kalem’den Sevim Burak’a Birey ve Karanlığı”, “Sevim Burak, Birey ve Karanlığı” başlığıyla, *Adam Öykü*, Kasım-Aralık 2004.

“Sonbahar: Travmayla Anlam Arasında Kurulan şağıaltıcı Bir Köprü”, *Sinema ve Psikanaliz 2: Kayıp ve Zaman*, haz. Özden Terbař, Psike İstanbul Psikanaliz Kitaplığı, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2015.

“İnsanın Zamanı, Kayaların Zamanı, İçimizdeki Zaman”, *Notos*, sayı 83, “İçimizdeki Zaman” dosyası, Kasım-Aralık 2020.

İçindekiler

Giriş

9

Boş Oda

29

**Moby Dick:
Güzellik mi Çirkinlik mi?**

41

Hayatın Mırıltısı

57

Oidipus'un Adresi

69

**Mehmed Siyah Kalem'den Sevim Burak'a
Birey ve Karanlığı**

77

Eşsiz Şiirler Biçip Dikme Sanatı

91

Selma Gürbüz'ün Yapıtları
ve Yaratmanın Hazzı Üzerine

103

Sonbahar:
Travmayla Anlam Arasında Kurulan
Sağaltıcı Bir Köprü

115

İnsanın Zamanı, Kayaların Zamanı, 
İçimizdeki Zaman

127

Giriş



PSİKANALİZ başından itibaren sadece bir tedavi yöntemi olarak değil, aynı zamanda insan zihni ve ruhsallığının nasıl işlediğini anlama ve açıklama girişimi olarak ortaya çıkmıştır. Psikanaliz tedavisi sağlıklı ve patolojik durumları birbirinden ayıran sınırların aslında zannedildiği gibi keskin olmadığı ve birinden diğerine geçişin mümkün olduğu fikri üzerine kuruludur. Psikanaliz, ruhsallığın yapılanmasının yasalarını ve biçimlerini araştırır, yapılanma sürecinin sekteye uğradığı durumları tanımlar ve aksayan gelişme sürecinin nasıl tekrar eski akışına kavuşturulacağını veya bozulan yapının nasıl onarılacağını tarif eder. Analizdeki kişinin kendisinin de fark edeceği gibi tedavi olmakla kendini tanımak, tedavi olmakla kendi ruhsallığının derinliklerini kavramak ayrılmaz şekilde iç içe ilerler. Bu yüzden, bir anlamda, psikanalizin amacının tedavi etmek olmadığına, tedavinin psikanalizin sonuçlarından sadece biri olduğuna dair kuramsal tartışmalar da ortaya atılmıştır.

Psikanalizin insan zihnini ve ruhsallığını kliniğin yardımıyla başka türlü mümkün olmayan bir keskinlikle gözlemleyebilmesi sosyal bilimler ve insan bilimleri kadar sanat ve edebiyat eleştirisi alanında da faydalanılan bir bilgi birikiminin oluşmasına yol açmıştır. Bu yönüyle de psikanaliz, tedavinin ötesine uzanan bir etki alanına sahip olmuştur.

Psikanaliz tedavisi söze dayanır. Söylemeyi ve dinlemeyi esas alır. Doğal olarak kuram da yıllar içinde, daha da vurgulu bir şe-

kilde, insanın duyularıyla algıladığı dünyayı temsillere ve simgelere, esas itibariyle de dilsel temsillere dönüştürme süreçlerini merkezine almıştır. Psikanalize göre seansta, analistle analizan arasında, bilinçdışından bilinçdışına bir konuşma gerçekleşir. Başlangıçta, bilinçdışının diline hâkim olan ve odadaki iletişimin bu yönüne odaklanan kişi analisttir. Analist tutumu, sözel müdahaleleri ve yorumlarıyla, bilinçdışının dile geldiği bu iletişim boyutunu analizanın da fark etmesini ve dikkatinin hep orada asılı kalmasını sağlar. Bu yönüyle düşünüldüğünde, psikanaliz tedavisinde arka planda süregiden bir deneyim alışverişi vardır. Bu alışveriş, tanımlanamayan, adlandırılmayan duygu ve düşünceleri kelimelere dökmenin yollarını bilen birinin, bu bilgiyi o işte henüz acemi olan birine aktarmasını içerir. Bu yüzden analist-analizan ilişkisi çoğu zaman bir usta-çırak ilişkisine benzetilir. Hatta analizan daha sonra kendisi de analist olacaksa, gerçek anlamda bir usta-çırak ilişkisine de dönüşür. Psikanaliz sürecinin sonunda analizan da artık bilinçdışının dilinden anlamaktadır ve bu şekilde kendi kendini analiz etme/tedavi etme kapasitesini kazanmıştır. Usta-çırak ilişkisi sanatla ve edebiyatla uğraşanlara hiç de yabancı değildir. Hatta “uğraşmak” terimini okur olarak, dinleyici veya izleyici olarak uğraşmak anlamında da genişletmeliyiz.

Bilinçdışının dili hem evrensel hem de son derece bireysel bir dildir. Dış dünyada da has yazarlar/sanatçılar ve özellikle de şairler bize bilinçdışının diliyle konuşurlar. Psikanalizde kişinin ruhsal acısını tanımak ve acı veren ruhsal yapılanmayı dönüştürmek üzere geliştirilen kuramların büyük bir kısmı ve ruhsal işleyişe dair tanımlamaların çoğu, psikanalizden çok önce başka bir amaçla kendi sanatları bağlamında sanatçılar ve edebiyatçılar tarafından dile getirilmiştir. Bu ortak ilgi alanını insan zihninin karanlık kısımlarına olan merak çerçevesinde düşünebiliriz. Psikanalizde “ruhsallık” olarak adlandırdığımız alan sanat ve edebiyatta sanatçının yaratımlarının ve esinlenmesinin kaynağı olan alana denk düşer. Esas itibariyle ele gelmeyen, karanlık, muğlak bir alan olarak tanımlanır. Psikanalistle sanatçı, kendi disiplinlerinin araçla-

rıyla bu alanı tanımlar ve ona yer yer örtüşen açıklamalar getirirler.

Fransız psikanalist André Green'in tanımıyla edebiyat, dilin ruhsal gerçekliğe göndermede bulunacak şekilde işlenmesidir. Bunun çok güzel bir tanımlama olduğunu ve Green'in bu tanımlamayla iç içe geçmiş iki işleme işaret ettiğini düşünüyorum. Bunlardan biri, dilin ve kelimelerin dönüştürülmesi ve bu dönüşüm sonucunda gidererek daha zengin ve karmaşık sözel ifadelerle yeni anlamlara ulaşılmasıdır. Diğeri ise göndermede bulunulan ruhsal gerçekliğin dile gelmesiyle ortaya çıkan ruhsal işlemdir. Buna psikanaliz dilinde, bazı durumlarda temsil edilemeyen ruhsal içeriklerin temsile kavuşturularak zihinselleştirilmesi, bazı durumlarda da bastırılmış olanın bilinçli hale getirilmesi diyoruz.

Bu çift taraflı işlemin sanatta/edebiyatta ve psikanalizde ele alınış biçimleri her iki alanın kendine özgü amaçlarına göre farklılık gösterse de, sonuçta psikanalizle sanatların ruhsal malzemeyi işleme biçimleri arasındaki yakınlık apaçık ortadadır. Özellikle yazarların ve sanatçıların tanıklıklarından biliyoruz ki, bu kişiler sanatlarını konuşturarak sadece beğenilecek eserler ortaya çıkarmakla kalmıyorlar, aynı zamanda eserin oluşumu sırasında kendi içlerinde de bir dönüşümün gerçekleştiğini fark ediyorlar. Sanatları aracılığıyla nasıl esrimeye girdiklerini, nasıl esinlendiklerini, kendi karanlıklarına dalıp, içsel bir yolculuğu tamamlayıp kendi derinliklerinden hakikati nasıl bulup çıkardıklarını anlatan yazarlar öteden beri var olmuştur. Fakat ruhsal süreçleri anlatan bu ifadeleri ait oldukları alana, yani ruhbilimi alanına katmayı akıl eden ilk kişi Freud'dur. Freud psikanaliz kuramını geliştirirken en az hastalarına dair gözlemleri kadar, içinde sanatçı ve edebiyatçıların deneyimlerinden örneklerin de bulunduğu "sağlıklı" ya da "normal" durumlara dair gözlemlerden de faydalanmıştır. Ve psikanalizi ayrı bir disiplin olarak yerleştirmek için çalışırken, analistlerin eğitiminin edebiyat ve insan bilimleri alanında da bir eğitimi içermesi gerektiğini söylemiştir. Freud bunu iki yönden teşvik ediyordu. Birincisi edebiyat ve insan bilimlerinin terbiyesinden geçmek analistlerin kendilerinin ve ötekinin bilinçdışını dinleme becerile-

rini geliştirmesi bakımından önemliydi. İkincisi kuramı ve tekniği geliştirmek için bire bir edebiyattan ve insan bilimlerinden destek alınması gerektiğini düşünüyordu. Psikanalistleri, edebiyatı klinik çalışmalarına katmaları yönünde teşvik ediyordu. Jung ve Rank'ın çalışmaları, Freud'un zamanından buna örnektir.



İlginçtir ki psikanalizle sanat ve edebiyat arasında bugün de devam eden bu sıkı dostluğa rağmen, alttan alta hiç kesintisiz işleyen bir şüphe ve çekinme de vardır. Sanatla ya da edebiyatla uğraşan, yaratıcılıkla bir şekilde ilişkisi olan ve psikanalize gelen hemen hemen herkesin tedirginlikle sorduğu “Psikanalizden geçersen yaratıcılığımı kaybeder miyim?” sorusu bunun çok açık bir ifadesidir. Daha ilk görüşmelerden itibaren doğrudan yâda örtük biçimde dile getirilen bu soru, kuşkusuz içinde pek çok anlamı aynı anda barındırır. Böyle bir sorunun gündeme getirilmesi belki yaratıcılıkla acı çekmek arasında kurulan bağla ilişkilidir; kişi ruhsal acıdan kurtulunca içinin bomboş kalacağını hayal ediyor olabilir. Ya da kendisine ne kadar acı veriyor olursa olsun iç dünyasının karanlıklarında gezinen duygu ve düşüncelerin değerli olduğuna dair bir sezgisi vardır ve analistin bu zenginlikleri onun elinden almasını (çalmasını) istemez. Kaynağını kişinin kendi ruhsal yapılanmasından, geçmişinden, hatıralarından alan daha pek çok anlamı olabilir. Çoğu durumda, yaratıcılığın kökenindeki güçlü duygular, duygulanımlar, dürtüler, çatışmalar ve travmatik deneyimler aynı zamanda kişinin yaşama ayak uydurmasını güçleştiren ruhsal sıkıntıların da kaynağını oluşturma potansiyeline sahiptir. Oysa sanatçının işi iç dünyasıyla; orada korunması gereken, onun kimliğini oluşturan ve sanatı için kullanılacak bir şeyler vardır. İç dünyasında ortaya çıkabilecek herhangi bir değişim, olumlu bile olsa, bu yüzden korkutucudur, sesini ve kimliğini kaybetme tehdidini duyumsatır. Dolayısıyla yaratıcılıkla ilgili uğraşları olan bir kişi psikanalize geldiğinde paradoksal olarak kendisinde olan *bir şey*-

den hem kurtulmak hem de kurtulmamak ister. Analiz sürecinde hem değişmek hem de değişmemek ister.

Oysa psikanalizin kurucusu Freud'un bireysel analiz sürecinin hedefini yeniden *sevebilmek* ve *çalışabilmek* olarak tanımladığı düşünülürse, sanki yersiz bir soru ve kaygıdır bu. Nedenleri üzerine sadece klinikte kişinin bireysel deneyimleri çerçevesinde değil, psikanalizin toplum içindeki yeri çerçevesinde de düşünülme-yi hak eder. Psikanalitik düşünce toplum içinde belli bir görünürlüğe sahiptir. Çeşitli disiplinlerden ya da uğraş alanlarından çok sayıda kişi kendi uğraşları dahilinde psikanaliz kuramından yararlanır. Psikanalizle başka araştırma alanlarını bir araya getiren akademik programlar vardır. Psikanaliz kavramları, klinik dışında, bireyleri ve toplumları tanımlayan türlü durumları açıklamak için sıklıkla kullanılır. Psikanalizin Oidipus karmaşası, bilinçdışı, bastırma, savunma, ego (benlik, ben), iğdiş edilme, yansıtma gibi kavramları gündelik konuşmalara kadar girmiştir. Tekinsizlik, yüceltme (*sublimation*), idealizasyon gibi kavramları sanat eleştirisinde kullanılır. Ama psikanalitik düşüncenin belkemiğini oluşturan, yaratıcılığa dair kuramları, görünen o ki toplum içinde, insanların zihninde kendine bir yer bulamamıştır.

Belli bir perspektiften düşünüldüğünde, Freud'un histeriye dair ilk görüşlerinden rüyaların yorumuna, haz ilkesiyle gerçeklik ilkesi arasındaki karşıtlıktan haz ilkesinin ötesine, yaşam ve ölüm dürtülerinin karşıtlığına, narsisizmden topluluk psikolojisine bütün kuramı, yaratıcılık yetisinin incelenmesini ve keşfedilmesini *içerir*. Psikanalizin incelediği tüm ruhsal durumlar kişinin çatışmadan kurtulabilmek ya da travmadan sağ çıkabilmek, tüm çaresizliğine rağmen ruhsal olarak hayatta kalabilmek için ruhsallığın bir işlevi olan yaratıcılık yetisini nasıl kullanabildiği ya da kullanamadığını tarif eder. Belirtiler, *çaresizlik içindeki kişinin yarattığı uzlaşıya dayalı çözümlerdir*. Rüyalar ve düşlemler her istediğini gerçekleştirme imkânına sahip olmayan insana düşlemsel düzlemde dürtü doyumunu sağlayan yaratıcı hamlelerdir. Başka bir deyişle, psikanaliz sürecinin sonunda yeniden sevebilme ve çalış-

şabilme yetisine kavuşan insan, psikanalizin tanımladığı anlamda yaratıcı gücüne tam anlamıyla kavuştuğu ve yaratıcılığını artık patolojinin değil verimli bir hayatın hizmetinde kullandığı için bu sonuca ulaşır.

Psikanaliz kuramının ilerleyen yıllarda bütün açıklığıyla gözler önüne serdiği gibi, insanın “düşünceleri düşünme”¹ yetisi başlı başına yaratıcı bir edimdir. Psikanalizin yüz yılı aşan tarihinde Freud’dan Melanie Klein’a ve Klein’dan D. W. Winnicott ve W. R. Bion’a uzanan hat üzerinde kuram, yaratıcılık işlevi ekseninde izlenebilecek dikkate değer bir gelişim göstermiştir. Yaratıcılığı sağlıklı bir ruhsallığın vazgeçilmez bileşeni olarak ortaya koyan kuramsal gelişimi psikanalitik açılımlarıyla *rüya*, *düşlem* ve *oyun* hatları üzerinden izleyebiliriz.



Freud yaşamı boyunca tek bir ödül almıştır ve o da ilginç bir şekilde, yaratıcılığa adanmış olan Goethe Ödülü’dür. 1927’de başlatılan ödül her yıl “yaratıcı çalışmaları Goethe’nin anısına adanmış bir onura layık olan müesses başarısının sahibi bir kişiye” verilir. Freud 1930 yılında ödüle layık görülür. Bu vesileyle kaleme aldığı konuşmada psikanalizin neyin peşinde olduğunu yalın biçimde aktarır: “Ömrümü verdiğim çalışma tek bir amaca yönelik oldu. Zihinsel işlevin sağlıklı ve hasta insanlardaki nispeten zor fark edilen bozukluklarını gözlemledim ve bu tarz işaretlerden yola çıkarak bu işlevlere hizmet eden aygıtın nasıl inşa edildiğini, bu süreçte hangi eşzamanlı ve birbirine karşıt güçlerin iş başında olduğunu çıkarsamaya –ya da tahmin etmeye– çalıştım.”² Bu çalışmanın ona gösterdiği şey, hem normal hem de patolojik ruhsal süreçlerin, olayların *aynı* doğal akışı içerisinde ortaya çıktığıdır. Psi-

1. W. R. Bion, “Bir Düşünme Kuramı”, *Tereddütlü Düşünceler*, çev. Nilüfer Erdem, Metis, 2020 [2017].

2. S. Freud, “The Goethe Prize” (1930), *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, 21: 205-14, s. 208.

kanaliz ruhsal patolojik görüngüleri gözlemleyip inceledikçe patolojik olmayan, normal ruhsallığın işleyişini keşfetmiştir. Freud aynı ödül töreni konuşmasında “Ben bu dar düşünceler içerisinde beklenmedik şekilde bahsettiğiniz bu onurla beni o düşüncelerden çekip çıkardınız,” der.³ Konuşmasında vurgulu bir saygı ve nezaketle Goethe’ye karşı kendisini daha geride bir konuma yerleştirmektedir. Bu hiç de yabancı olmadığı bir tutumdur. Psikanalistle sanatçının insanın iç dünyasındaki aynı irak bölgelerde dolaştığını daha en başından fark eden Freud, ruhsallığın keşfinde sanatçının hep psikanalistin bir adım önünde gittiğini vurgulamıştır.

Freud bir okur ve izleyici olarak sanatla yakından ilgilidir. Tüm sanatlar içinde ilgisini en fazla çekenin edebiyat ve heykel sanatı olduğunu belirtir. Michelangelo’nun Musa heykelini ele aldığı çalışmada söylediği gibi, sanat yapıtında istenen etkiyi yaratmak için kullanılan yöntemler ve teknikleri değerlendirecek kadar işin erbabı değildir, fakat yaratılmak istenen etkiyi derinden hisseder. O, incelediği yapıtların daha ziyade konusuyla ilgilenir ve sanat yapıtlarında bizi etkileyen şeyin *ne* olduğunu ve *nereden* kaynaklandığını bulmaya çalışır.⁴

Hayal kurmanın ruhsal işlevlerini ve yaratıcılığı incelediği *Yaratıcı Yazarlar ve Hayal Kurma* başlıklı metninde konuya şu sözlerle girer: “Hiç değilse kendimizde veya bizim gibi kişilerde yaratıcı yazarlığa bir şekilde benzer bir etkinlik keşfedebilseydik! O etkinliğin incelenmesi, yazarların yaratıcı çalışmalarını açıklamaya başlayacağımıza dair bir umut verirdi bize. Nitekim, bunun mümkün olması ihtimali de var. Ne de olsa yaratıcı yazarlar kendi türleri ile insanlığın ortak akışı arasındaki mesafeyi azaltmayı severler; her insanın özünde bir şair olduğunu ve son insan can vermeden son şairin de yeryüzünden silinmeyeceğini sık sık söyleye-

3. S. Freud, *a.g.y.*, s. 208.

4. S. Freud, “The Moses of Michelangelo” (1914), *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, 13: 209-38.

rek bizi temin ederler.”⁵

Freud’un aradığı yaratıcı yazarlığa benzer o etkinlik hayal kurmadır. Ve bahsedilen metinde hayal kurmanın ruhsallıkta ne işe yaradığını, içeriğinin ne olduğunu ve yaratıcı yazarın hayal kurmakla nerelere varmaya çalıştığını inceler. Freud’a göre rüyalar, hayaller ve düşlemler benzer şekilde işlev gösterir, hepsi de bir arzunun gerçekleştirilmesine yarar. Yaratıcı yazarın mahareti, kendi iç dünyasının derinliklerinden getirdiği kimi zaman rahatsız edici, kimi zaman utandırıcı ya da dehşete düşürücü arzuları bize estetik bir biçim altında, haz alacağımız şekilde sunabilmesinde yatar. Böylece tıpkı hayallerde ve rüyalarda olduğu gibi doyurulması imkânsız bir arzunun doyurulmasını, ondan haz alabilmemizi sağlar. Yazar kendi iç dünyasını yapıt aracılığıyla okura açar, okur ona sunulan öznel deneyimi kendi öznel deneyimiyle buluşturup onu ruhsal bir yaşantıya çevirerek anlamlandırır. Her ne kadar Freud içerik olarak hazza ve arzunun gerçekleşmesine odaklanarak konuyu oldukça sınırlandırırsa da, görüşleri bugünün edebiyat, sanat ve yorumlama kuramlarına doğru güçlü açılım potansiyelleri taşır. Çünkü o, öznel deneyimlerin buluşmasından bahsederken, bilinçlilik düzeyinde olup biten etkilenme, empati, akılcı kavrayış ve öykünme gibi yüzeysel etkileşimleri değil, bilinçdışı süreçleri kastetmektedir. Bilinçdışı süreçler ise hazzın ve arzunun ötesinde çok zengin ve karmaşık ruhsal malzemeyle ve işleyişlerle ilişkilidir. Zaten Freud’un kendisi de kuramını geliştirme sürecinde narsisizmin ruhsallıktaki kurucu yerini ve yaşam ve ölüm dürtülerinin açıklanması güç oyununu kuramının merkezine alarak bu yeni alanları keşfedip işlemeye başlamıştır. Bugün, bazen sadece Freud’un merkeze aldığı şekilde arzu ve haz odaklı düşündüğümüzde bile bu düşünüş artık onun kastettiğinden daha kapsamlı süreç ve mekanizmalara ve farklı seviyelerdeki deneyimlere işaret etmektedir. Benzer şekilde, Freud’un düşlemden (*fantasie, phantasy*)

5. S. Freud, “Creative Writers and Day-Dreaming” (1908), *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, 9: 141-54, s. 143.

bahsederken kastettiği şey de daha onun zamanında, çok kısa sürede başka yollara saparak, psikanalizde sonradan çok büyük kuramsal ve teknik başkalaşmalara neden olacak açılımlara kavuşmuştur.



Freud'un kuramını büyük bir yaratıcılıkla işleyen Melanie Klein, çocuklarla yaptığı psikanaliz çalışmalarındaki gözlemlerinden yola çıkarak iç dünyayı farklı bir biçimde, doğuştan gelen bazı temel düşlemlerin mekânı olarak tarif eder. Bana kalırsa, Melanie Klein'in yeni bakış açısı onun kadın oluşuyla da ilişkilidir. Önermeleri hamilelik ve lohusalık dönemlerinin ruhsallığına dair bilgilerle de ilişkili görünmektedir ve muhtemelen sadece çocuk analizindeki gözlemlerin değil, rahim içindeki fetüsle ve yeni doğan bebekle iç dünyada yaşanan yoğun ruhsal deneyimlerin de esinlediği kavrayışlar taşır. Melanie Klein yeni doğan bebeğin bedensel işlevlerle, dürtü ve duyumlarla sıkı sıkıya bağlı, henüz bedenden kopmamış ruhsallığı üzerine bir kuram sunar. Bebeğin, saldırgan dürtülerin cirit attığı ruhsallığını yaşamın başlangıcından itibaren yıkıcı saldırgan düşlemlerle ve kaygılarla dolu bir mekân olarak tanımlar. Henüz dile böylesine uzak olan ve dünyayla deneyimi son derece sınırlı olan bebeğin düşlemlerinden bahsetmesi kimilerine yadırgatıcı gelir. Oysa bugün, fetüs üzerine çalışmalar bebeğin dünyaya gelmeden çok önce, yaklaşık dördüncü aydan itibaren özellikle işitme ve dokunma duyuları aracılığıyla ben/ben olmayan, iç gerçeklik/dış gerçeklik ayrımlarının üzerine kurulacağı deneyimleri yaşamaya ve temsiller oluşturmaya başladığını göstermektedir.⁶ Dolayısıyla bebek dünyaya ilkel temsillerin filizlenmiş olduğu bir iç dünyayla gelir. Boş değil, tam tersine Klein'in betimlediği gibi

6. Bkz. S. Maiello, "Prenatal Experiences of Containment in the Light of Bion's Model of Container /Contained", *J. Child Psychother.* 38 (3): 250-67, 2012 ve S. Maiello, "The Sound-Object: A Hypothesis about Prenatal Auditory Experience and Memory", *J. Child Psychother.* 21 (1): 23-41, 1995.

oldukça kalabalık bir dünyadır bu.

Melanie Klein çağdaşı olan takipçilerinden İngiliz psikanalist Susan Isaacs'ı bilinçdışı düşlem üzerine bir makale yazmaya teşvik eder. Amacı bilinçdışı düşleme dair oluşum aşamasındaki kuramının anlaşılır bir dille toparlanmasıdır. Isaacs 1948 yılında yayımlanan “Düşlemin Doğası ve İşlevi” başlıklı bir bakıma tarihi makalesinde amaçlananın çok ötesine giderek özgün bir düşlem kuramı formüle eder. Klein'in kuramındaki düşlemi Freud'un dürtü kavramıyla bütünleştirerek şöyle der: “Düşlem (ilk olarak) içgüdünün zihinsel sonucu, ruhsal temsilcisidir. Bilinçdışı düşlem olarak deneyimlenmeyen herhangi bir itki, herhangi bir dürtüsel arzu veya tepki yoktur.”⁷ Ona göre “ruhsal mekanizmalar” diye soyut terimlerle ifade edilen şey aslında kişinin bilinçdışı düşlem olarak deneyimlediği zihinsel süreçlerden başka bir şey değildir. *Bilinçdışı düşlem ruhsal gerçekliktir.* Isaacs metni boyunca “düşlem”den ziyade “bilinçdışı düşlemleme etkinliği”nden bahseder, yer yer de “düşlemlemek” fiilini kullanır ve *düşlemin, bilinçdışı düşünme olduğunu* söyleyerek son noktayı koyar. Çığır açıcı bu ifade daha sonra İngiliz psikanalist Bion'un psikanalizin parametrelerini değiştiren düşünme kuramında⁸ tam anlamına kavuşacaktır. Ama Isaacs'ın işlediği kadarıyla da hemen fark edeceğimiz gibi bilinçdışı düşünme anlamına gelen düşlemleme etkinliği, yaratıcılık adını verdiğimiz düşünme biçiminin ta kendisidir ve bu düşünme biçimi insanın temel bilinçdışı düşünme halidir. Bu düşünme hali dünyayı algılama ve ifade etme biçimimizi şekillendirir. Dünyanın bizim süzgecimizden geçmiş görünümüne damgasını vurur. Bu anlamda, dünyayı algılayışımız ve ifade edişimiz başlı başına yaratıcı bir süreç ve edimdir.

Amerikalı psikanalist T. H. Ogden, Isaacs'ın düşlem kavramlaştırmasının psikanaliz kuramında Freud-Klein çağından Bion-

7. S. Isaacs, “The Nature and Function of Phantasy”. *Int J Psychoanal.* 29: 73-97, s. 81, 1984. (Ayrıca haz. J. Rivière, *Developments in Psycho-Analysis* içinde, s. 62-121, Hogarth, 1952.)

8. W. R. Bion, “Bir Düşünme Kuramı”.

Winnicott çağına geçişi sağladığını ileri sürer. Onun da belirttiği gibi Freud-Klein çağında ana soru “ne düşündüğümüz”dür, Bion-Winnicott çağında ise “nasıl düşündüğümüz” olur.⁹

■

Freud'un *Rüyaların Yorumu* adlı kapsamlı çalışması 4 Kasım 1899'da, 1900 tarihini taşıyarak yayımlanmıştır. Freud bu yapıtta dile gelen yepyeni kavrayışın onun düşünce evreninde yeni bir çağın başlangıcı olduğunu hissetmektedir, bu nedenle kitabın yayımlanmasının insanlık tarihindeki yeni bir çağın açılışına denk gelmesini önemser. Kitabın bütünü yedi yüz sayfadan fazla tutar. İki yüz rüya analizi içerir. Bunlardan kırk yedisi Freud'un rüyasıdır, diğerleri etraftan ve meslektaşlarından topladığı rüyalar. Freud'un bu kitaptaki rüyalarının analizi ve dostu Fliess'e kendi rüyaları üzerine yorumlarını yazdığı mektuplar onun otoanalizini oluşturur.¹⁰ Freud bu kitapta birçok şeyi bir arada gerçekleştirir. Üç kısım olarak düşünebilecek kitabın ilk kısmında o güne kadar rüyalarla ilgili dile getirilmiş, elde edebildiği bütün verileri toplarlar, inceler ve yorumlar. Kitabın II.-VI. bölümlerini içeren ikinci kısımda rüyanın nasıl oluştuğuna dair psikanalitik anlayışını ortaya koyar, rüya düşünceleri kavramını ortaya atar ve işler, kendi saptadığı *rüyanın oluşum mekanizmalarını* tanımlar, rüya yorumu üzerine geliştirdiği tekniği açıklar, derlediği rüyaları kendi tekniğiyle yorumlar. VII. bölümü oluşturan son kısımda ise ruhsal aygıtın psikanaliz kuramındaki ilk tanımını (Bilinçdışı-Önbilinç-Bilinç) yapar. Freud'un rüyaya bakışındaki ana eksen arzusunun gerçekleşmesi eksenidir. Ancak derlediği rüya örneklerine ve kendi rüyalarına getirdiği yorumlardaki anlamların zenginliği onun çok-

9. T. H. Ogden, “Susan Isaacs'ı Okumak: Kökten Gözden Geçirilmiş Bir Düşünme Kuramına Doğru”, *Uluslararası Psikanaliz Yıllığı 2012* içinde, haz. Bella Habip, çev. Nilüfer Erdem, Sel, 2012.

10. Freud'un otoanaliziyle ilgili bkz. Didier Anzieu, *Freud'un Otoanalizi ve Psikanalizin Keskî*, çev. Nesrin Demiryontan, Metis, 2015 [2003].

boyutlu düşündüğüne tanıklık eder. Aynı şekilde, rüyanın oluşum mekanizmalarını saptamasındaki yaratıcılığı ve isabetli bakış açısı onun kategorileştirdiğinden çok daha derin bir işleyişi daha baştan kavramış olduğunu düşündürür. Freud'un tarif ettiği haliyle rüya görmek, iç dünyasının derinliklerine dalarak yapıtını meydana getiren sanatçının yaptığı işin tıpatıp aynısıdır. Diyebiliriz ki rüya gördüğü (rüyayı yarattığı) ve rüyasını anlattığı esnada herkes yaratıcı bir sanatçıdır. Rüya tamamen bilinçdışı bir işlemdir. Anlatıldığında büyük ölçüde bilinçli bir düzenlemeye tabi tutulur. Sanatçının yaratımının önemli bir kısmı da bilinçdışı düzeyde gerçekleşir. Onu somut malzemeye dönüştürerek işlediği noktada bilinçli hale gelmeye başlar.

Freud'un rüyayla ilgili sezgilerini bugünün psikanalizine bağlayan, önemli bir saptaması vardır: Rüyanın bir göbeği olduğundan bahseder. Rüyanın göbeğine kitabının iki yerinde değinir. Bunlardan ilki 23-24 Temmuz 1895 tarihli rüyanın analiz edildiği kısımdır. Burada şöyle der: "Rüyanın bu kısmında yorumun rüyanın gizli anlamının tamamını takip edebilecek kadar ileriye gidemediğini hissettim. Üç kadın arasında yaptığım karşılaştırmayı devam ettirseydim bu beni çok uzaklara götürürdü. – Her rüyanın daha fazla derinine inilemeyen en az bir noktası, deyim yerindeyse bir göbeği vardır, bu onun bilinmeyenle temas noktasıdır."¹¹

Daha ileride, "Rüyaların Unutulması" ara başlıklı bölümde ise rüyanın göbeğiyle ilgili daha fazla ayrıntı verir: "En kapsamlı şekilde yorumlanan bir rüyanın bile genellikle karanlıkta bırakılması gereken bir parçası vardır; bunun nedeni, yorumlama çalışması sırasında o noktada, çözülemeyen ve rüyanın içeriğine ilişkin bilgimize de hiçbir şey katmayan karmaşık bir rüya düşünceleri yumağı olduğunun farkına varmamızdır. Orası rüyanın göbeğidir, rüyanın aşağılarda bilinmeyene doğru uzandığı noktadır. ... Şeylerin doğası gereği, yorumlamanın bizi yönlendirdiği rüya düşünceler-

11. S. Freud, "The Interpretation of Dreams" (1900), *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, 4: ix-627, s. 111.

rinin belirli bir sonları yoktur; her yöne doğru dallanıp budaklanarak düşünce dünyamızın girift ağına yayılmaları kaçınılmazdır. Bu ağ örüntüsüne özellikle yakınlaştığımız noktada, rüyanın arzusu, miselyumundan çıkan mantar gibi boy gösterir.”¹²

Bana göre, Freud ile Bion’un kuramları arasındaki geçiş yeri tam olarak rüyanın göbeği denen o noktaya denk düşmektedir. Freud arzu konusuna olan ağırlıklı ilgisi nedeniyle rüyaların geldiği o karanlık yeri araştırmak yerine onun hemen eşiğinde durur, bilinmeyenle temas edilen yerde geri çekilir ve arzunun mantar gibi bittiği noktaya odaklanır. Freud’un tanımladığı arzu ve belleğin bittiği yerde ise Wilfred Bion’un ne arzunun ne de belleğin olduğu *O* alanı başlar. Sanki Bion tam bu noktada bayrağı Freud’dan devralarak rüyanın göbeğinden aşağılara doğru uzanan –açılan– o karanlık yere bakar. Bion’un *O* olarak adlandırdığı ruhsallığın en derin katmanları oralarda başlar. Bion düşünme kuramını yıllar içinde, bu karanlık alanı daha net biçimde kavramlaştırarak tahkim etmiştir.



Psikanalitik anlamda, düşünmenin yaratıcı bir süreç olduğu fikri sağlam temellerine Bion ve Winnicott’un kuramlarıyla kavuşur.

Bion’a göre Freud’un tarif ettiği dinamik bilinçdışı görünmeyen düşünme süreçlerimizin sadece bir kısmını kapsar. Bion daha ziyade *O* alanındaki dönüşümlere odaklanır. *O* alanı, temsili ve adı olmayan coşkuların (beta öğelerinin) alanıdır. Ruhsallığımızın işlevi beta öğelerini sürekli dönüştürerek ham algı malzemesinden düşünme malzemesi üretmektir. Düşünceler ruhsallığın ayrımlaşmamış katmanlarından ayrılaşmış katmanlarına doğru, düşünmenin en ilkel hallerinden (beta öğelerinden alfa öğelerine, önkavrayışlara ve kavrayışlara uzanan hallerinden) daha gelişmiş hallerine (kavramlara, soyut düşüncelere, düşlemlere, mitoslara, bilimsel düşünceye) doğru dönüştürülürler. Bu işlemin esası rüyalaştır-

ma etkinliğidir. Artık Freud'un *Rüyaların Yorumu*'nda izini sürdüğü rüya düşüncelerinin de kökenine, doğuşuna inilmiştir. Ayrıca görüldüğü gibi Isaacs'ın öne sürdüğü bilinçdışının düşünmesi olan düşlemlerle etkinliği rüyalaştırma etkinliğine, rüya görmeye dönüşmüştür. Düşlemlerle bunun sadece bir parçasıdır.

Rüyalaştırma içeriden ve dışarıdan gelen duyumları, coşkuları durmaksızın işlemek anlamına gelir. Dolayısıyla bu ruhsallık modelinde zihinle ruhsallık birdir ve aralıksız işler. Sadece gece uykuda değil, uyanıkken de rüya görmeye devam ederiz. Algı verilerinin bu şekilde işlenmesini dünyayı kendimiz için sürekli giydirerek, dayayıp döşeyerek her an kurma, inşa etme ve anlam üretme halinde olmak şeklinde tarif edebiliriz. Rüyalaştırma işleminin gerçekleşemediği durumda karşı karşıya kalacağımız gerçeklik çıplak gerçekliktir ve artık farklı bir algı düzeyine aittir. O haliyle anlamsızdır.

Buradan çıkan bir sonuç ortalama, "sağlıklı", normal ruhsallığın bu aralıksız kurma ve anlam üretme etkinliğiyle, yaratıcı bir ruhsallık olduğudur. Bunun tersi, yani dış gerçekliğin çıplak şekilde algılanmasına yol açan yetersiz bir temsil çalışmasının olması, anlamın bir türlü oluşamamasına ve bu açmaza tahammül edebilmek için giderek paylaşılan gerçeklikten uzaklaşan alternatif, dayanaksız anlam örüntüleri oluşturulmasına yol açar. Bu ise çeşitli dereceleri ve görünümleriyle psikotik durumu oluşturur.

Ruhsallığın bu şekilde anlaşılması bugün psikanalizde sanatın anlamını çok ötelere taşımıştır. Sanatsal ve edebi etkinlik, rüyalaştırma olarak adlandırılan işleme biçiminin sanat/edebiyat nesnesinin sınırları içerisinde gerçekleştirilmesi anlamına gelir. Sanatın ve edebiyatın açtığı bu alan ruhsallık bakımından hayati önem taşır. İnsanın ruhsal anlamda sağ ve sağlıklı kalabilmesi için sanata ve edebiyata ihtiyacı vardır.

Benzer düşünceleri İngiliz psikanalist D. W. Winnicott “geçiş alanı” ve “oyun” kavramlaştırmasıyla işlemiştir. Winnicott psikanalist olmadan önce çocuk doktorudur. Yaşamlarının ilk aylarından itibaren takip ettiği bebeklerle çalışmasından derlediğiengin bir deneyimi vardır. Bebekleri en başından itibaren anne babalarıyla birlikte gözlemlemiştir. Bu onun, *tek başına bebek diye bir şey olmadığını, ancak bir anne-bebek biriminden bahsedilebileceğini* söylemesine neden olur. Winnicott buradan yola çıkarak bebek ile anne (daha sonra tüm çevre) arasındaki geçiş alanını kavramlaştırır.¹³ Geçiş alanı iki ruhsallık arasındaki tam anlamıyla ne birine ne de ötekine ait olan, iki ruhsallığın buluşmasıyla oluşturulan bir alandır. Bebek bu alanda ilk “ben ve ben olmayan” deneyimlerini yaşar ve ötekilik kavramıyla kendilik kavramı, iç dünya ile dış dünyaya kavramlaştırması eşzamanlı olarak yavaş yavaş ortaya çıkar.

Psikanalizin yönünü değiştiren büyük kuramcılar arasında yaratıcılığa en dolaysız değinen kişi Winnicott’tur. Bebeğin geçiş alanını keşfedip kullanışını yaratıcı bir hamle olarak niteler. Geçiş alanının daha sonra çocuğun oyununa dönüştüğünü ve çocuğun oyun oynamasının yaratıcı bir edim olduğunu vurgular. Gelişim süreci içinde, erişkinlikte, oyun alanının sanat ve edebiyatın yaratıcılık alanına dönüştüğünü ve yaratıcılığın olmazsa olmaz yaşamsal niteliğini açıkça dile getirir.¹⁴

Psikanalitik anlayışa göre yaratıcılık kavramının tanımını tam anlamıyla yapabilmek için “yıkıcılık” kavramlaştırması çerçevesinde düşünmemiz gerekir. Çünkü yaşamın başlangıcından itibaren bebeğin ruhsallığına, önemli ölçüde, saldırgan dürtülerle ve yok edilme kaygılarıyla başa çıkma çabası damgasını vurur. Yaratıcı hamle ötekiyle bir arada yaşayabilmenin ve ötekinin kaynaklarından faydalanabilmenin; dürtülerin istilasına karşı ayakta ka-

13. D. W. Winnicott, “Geçiş Nesneleri ve Geçiş Olguları” (1967), *Oyun ve Gerçeklik*, çev. Tuncay Birkan, Metis, 2021 [1998], s. 19-48.

14. D. W. Winnicott, *a.g.y.*

labilmenin; ilk dönemlere özgü doğal yıkıcılığın kötücül saldırganlığa dönüşmesini önlemenin; dış dünyanın değiştirilemeyen koşullarına, engellenmeye, gecikmelere tahammül etme kapasitesini artırabilmenin yoludur.

Gelişimin ilk evresinde bebek nesneyi (ben olmayanı, ötekini) yaratırken aynı anda dış dünyayı da yaratmaktadır. Ancak bunun için gerçek nesneye (anneye, ya da onun yerine geçen ve sürekliği olan, bakım veren kişiye) ihtiyaç vardır. Winnicott bebeğin nesneyi, yani anneyi dış gerçeklikte tekrar tekrar bulmasının önemine değinir. Nesnenin tekrar tekrar bulunması onun hayatta kaldığının kanıtı olduğu için önemlidir. Çünkü Winnicott'a göre nesnenin bulunması/yaratılması önce onun yıkıcı dürtülerle tahrip edilip ortadan kaldırıldığı anlamını içerir. Bunun en basit söylenişi anne ortada görünmediğinde bebeğin onu kendisinin yok ettiğini zannetmesidir. Çünkü bebeğin henüz öteki kavramının tam yerleşmediği tümgüçlü dünyasında, olan biten her şey kendisinden sorulur. Anne yoksa tümgüçlü bebek onu tahrip ettiği içindir. Annenin tekrar bulunması yıkıcılığın vuku bulmadığının kanıtıdır. Öte yandan bebeğin dünyasında ilkel bir dişe diş, göze göz adaleti hüküm sürer. Bu bağlamda, nesne yıkıcı dürtü ataklarıyla tahrip edilmişse (örneğin bebek memeye açlıkla saldırıp, onu öldüresiye tüketmişse) düşlemde geri dönüp aynıyla misillemeye bulunacak demektir. Nesnenin bebeğin onu tekrar acıktığında yeniden bulacağı şekilde hayatta kalması *misillemeye bulunmamak* ile eşanlamlıdır.¹⁵ Dolayısıyla bebeğin tümgüçlü hâkimiyeti altındaki dünya yanılsamasından yavaş yavaş çıkarak ben ve ben olmayanın birlikte var olduğu (temsillerle oluşturulan) dünyaya geçmesi, ane-nesneyi yeniden bulduğu/yarattığı, yaratıcı bir süreç sonucunda gerçekleşir.

■

15. D. W. Winnicott, "Nesne Kullanımı ve Özdeşleşmeler Yoluyla İlişki Kurma", *Oyun ve Gerçeklik*, s. 124.

Yıkıcılık, Bion tarafından başka bir formülasyonla, bağlara yapılan yıkıcı saldırılarla tarif edilir. Bu bağlamda yaratıcılık, bağlar/bağlantılar kurmakla eş anlamlıdır. Bir ile birin iki etmesi bağ kurmaktır. İki ile biri birleştirebilmek, üçü kavramlaştırmak, yani Oidipus üçgenini kurabilmek, daha gelişkin bir bağ kurabilmektir. Üçü kavramlaştıramamak, örneğin sadece anne ile bebeği bağlayabilmek, babayı inkâr etmek, anne ile baba arasındaki bağlara, ilk sahneye saldırıdır: Anne ile babanın birleşiminden bir bebeğin dünyaya gelmesini inkâr etmek, yani yaratıcılığı inkâr etmektir. Düşünceleri, kavramları birbirine bağlayabilmek, bağ kurma yetisinin daha gelişmiş bir görünümüdür. Anlam üretmek yaratıcılıktır. Anlamsızlık üretmek bağlara saldırıdır ve yaratıcılığa karşıt bir akımdır...

Bion'un burada tamamıyla ele alamayacağımız zengin kuramının temellerinde iki sanatçının önemli izi vardır. Bunlardan biri Samuel Beckett'tir. Bion gençlik yıllarında, henüz psikanalist olmadan önce Beckett'in terapisti olmuştur. Bion'un kuramında yer yer Beckett'in edebiyatı yankılanır. Beckett'in edebiyatında da Bion'la karşılaşmasının izleri vardır.¹⁶ Bion'un anlam üretme ve anlamı yıkma, bağlar kurma ve bağlara saldırı kavramlarının arka planında, sözgelimi *Godot'yu Beklerken*'in çorak ilişkisel ortamını ve anlamın sürekli çözülmesini hatırlatan bir ses benzerliği yok mudur?

Bion'a esin veren diğer sanatçı İngiliz şair John Keats'tir. Bion ondan “olumsuzluk yetisi” kavramını alarak psikanalize dahil etmiştir. Keats bununla büyük şairlerin bir özelliği olan bilinmeyene tahammül etme yetisini kastetmektedir: “Dilke'yle bir sürtüşmem olmadı, çeşitli konularda tartışmam oldu; kafamda birçok şey birbirine eklendi ve birden, özellikle edebiyatta hangi niteliğin başarırlı insanın özelliği olduğu zihnimde parlayıverdi; Shakespeare'in

16. Bion-Beckett etkileşimiyle ilgili bkz. Didier Anzieu, *Beckett*, çev. Nesrin Demiryontan, Metis, 2020.

sınırsızca sahip olduğu o özellik, Olumsuzluk Yetisi, yani insanın huzursuzca gerçeğin ve mantığın peşinde koşmadan belirsizlikler, gizemler ve şüpheler içinde kalabilme becerisi – Keats.”¹⁷

Keats’in şair için değer biçtiği olumsuzluk yetisini, Bion da psikanalistin sahip olması gereken içsel tutumu tanımlamak için kullanır. Psikanalist analizanda dile gelmeye çalışan hakikati duyabilmek için, seansta, beklentisiz bir biçimde, belirsizlik içinde, zihinsel eyleme doğru atılmadan oturabilmelidir. Arzusuz ve belsiz olmalıdır. Aynı şekilde analizan da kendi iç dünyasının derin katmalarından, *O* alanından yükselen hakikati duyabilmek ve temsillere dönüştürerek dile getirebilmek için analiz ortamındaki belirsizliğe katlanabilmelidir.

Yaratıcılık üzerine çokça düşünen André Green, bu kavramla benzer yönleri olan “olumsuzun çalışması” kavramını ortaya atmıştır. Ruhsal bir işleme biçimine işaret eden olumsuzun çalışması hem tıkanıklığı hem açılımı getirme gücüne sahiptir. Eğer kişi kendi içinde olumsuza yani yokluğa yer açabilirse, yokluğa tahammül edebilirse buradan yaratıcı bir çıkış mümkün olur. Çünkü yokluğun simgeleştirilmesi temsillerin ve simgeleştirmelerin yolunu açar. Buna karşılık kişinin belirsizliğe ve engellenmeye tahammülü olmadığında bu ruhsallığın simgeleştirme yetisini hasara uğratar.

Böylece olumsuz kavramı etrafında, şairle ya da sanatçıyla psikanalistin/analizanın içsel yolculukları birbirine daha da sıkı biçimde bağlanır. Kendi iç dünyasının belirsizliğine dalabilme yetisini sanatının içinde kazanmış bir sanatçı muhtemelen sabırlı, meraklı ve yorulmak bilmeyen bir analizan olacaktır. Şiirsel belirsizliğe aşına ve ondan haz alan bir analist de kuşkusuz analizanın kararlılığında korkusuzca kalabilme yetisine sahip olacaktır.

■

Bu giriş çerçevesinde yaptığımız kuramsal gezinti psikanalizin yaratıcılıkla ilgili sorulara verdiği bazı karşılıkları, önerdiği düşünme, kavrama biçimlerini ana hatlarıyla gösteriyor. Tıpkı psikanaliz tedavisinde olduğu gibi sanatsal yaratıcılıkta da esas olan bireysel süreçlerin tekilliği ve biricikliğidir. Bu kitapta yer alan, farklı tarihlerde kaleme aldığım denemeler, sanatsal yaratıcılıkla psikanalitik düşüncenin kesiştiği noktalardan doğan böylesi tekil örnekler olmayı amaçlıyor. Bu yazılarda besteci Alvin Lucier'in *Boş Oda* yapıtını, Hermann Melville'in *Moby Dick*'ini, Henry Bauchau'nun *Oidipus Yollarında* ve Andrey Platonov'un *Can* romanlarını, Özcan Alper'in *Sonbahar* filmini, Sevim Burak'ın yapıtlarındaki şiirsel dünyanın dinamiklerini, Sevim Burak'la Mehmed Siyah Kalem'in okur ve izleyici zihninde yarattıkları kardeş çağrışımları, Reha Erdem'in *Hayat Var* filminde duyulur hale gelen iç dünyanın mırlıltısını ve Selma Gürbüz'ün oyun hazzını düşündüren resimlerini ele aldım. Psikanalitik ve sanatsal *yaratıcılık anlarına* odaklanan bu denemelerin, gezindiğimiz kuramsal patikalara anlam katacağını umuyorum.

Boş Oda



BOŞLUKTAN BAHSETMEK, boşluğun olduğu yerden konuşmak hayli irkiltici ve zor. Bana boşluğun olduğu yerden seslenme arzusu- nu ve cesaretini çağdaş bir sanatçının eseri verdi. Bu sanatçı ABD’ li besteci Alvin Lucier. Eseri ise *I’m Sitting in a Room* (Bir Oda- da Oturuyorum) adıyla bilinen elektroakustik bestesi; sanatçının teknolojinin imkânlarını kullanarak yaptığı deneysel bir müzik çalışması. Amacım bu eseri psikanalitik açıdan eleştirmek veya Lucier’in kendisi hakkında psikanalitik tahminler ve çıkarsama- larda bulunmak değil, sadece eserle etkileşim içinde kalarak, uyandırdığı sorular üzerine psikanalizin bakış açısıyla düşünmeye çalışmak. Bunun için de sık sık esere döneceğim. Psikanalizin aktarım ve karşıaktarım süreçlerine dair bulgularını merkeze alacak ve sorularımı Didier Anzieu’nün “deri-ben(lik)” (*le moi-peau*), J. L. Donnet’nin “psikanalitik yerleşim” (*le site analytique*) ve André Green’in “olumsuzun çalışması” (*le travail du négatif*) kav- ramlarına dayandıracağım.

Sanat eseri, onu alımlayan kişide bir düşünme ve anlamlandır- ma süreci başlatır. Bu süreçte sanatçının eseriyle getirdiği malze- me ve biçimler kadar, onu alımlayan kişinin kendi ruhsallığından kattığı malzeme ve biçimler de önemlidir. Bir anlamda bu iki ki- şinin ruhsallıkları sanat eserinin oluşturduğu alan üzerinde bulu- şup bir etkileşime girerler ve bunun sonucunda anlamlar oluşur. Yani analizdeki aktarım-karşıaktarım ilişkisi içinde tekrar tekrar anlamlar üretilmesi sürecinin bir benzeri yaşanır. Elbette psikana-

liz ile sanatın kendine özgü araçları ve pratik amaçları birbirinden farklıdır. Bu metinde ister istemez bu fark da yer yer gündeme gelecek.

■

Alvin Lucier *I'm Sitting in a Room* adlı bestesini 1970 yılında gerçekleştirir. Aslında ortaya koyduğu eser modern sanatta performans veya *happening* denen sanat olaylarına denk düşen bir çalışma gibi de düşünülebilir. Lucier bu performansında, kendi kalemeye aldığı kısa bir metni boş bir odada okuyup sesini teybe kaydeder. Sonra bu kaydı odada tekrar tekrar çalıp kaydederek, sonunda sözlerin silindiği tuhaf bir müzik elde eder.¹

Sanatçı bu metinde aynı anda yaptığı işi tarif eder. Yani şimdi bir odada oturmuş sesini kaydetmekte olduğunu, tekrar tekrar kaydedeceğini vs. Ayrıca konuşmasında bir pürüz olduğunu söyler. Dinlerken bunun kekeleme olduğunu açıkça duyarız. Ve bir amaçtan bahseder.

Metinde şunları söyler:

Şu an sizin bulunduğunuzdan başka bir odada oturuyorum. Konuşan sesimin çıkardığı sesi kaydediyorum. Sonra odaya doğru bu kaydı tekrar tekrar çalacağım; odanın titreşim frekansları, belki de r-r-ritmi haricinde, konuşmamı andıran her şeyi yok edecek kadar kuvvetleninceye kadar. İşte o zaman sizin duyacağınız şey, odanın konuşma tarafından telaffuz edilmiş doğal titreşim frekansları olacak. Bu yaptığım işe fiziksel bir olgunun kanıtlanması olarak b-b-bakmıyorum, bu daha çok, konuşmamda bulunabilecek herhangi bir pürüzü o-o-ortadan kaldırmanın bir yolu.²

Bir müzik parçası olarak herhalde bu eserin en etkileyici yanı sanki bir sihirle müziği açığa çıkartmasıdır, yani kelimelerden hareket edip sözün silindiği ve yerini müziğe bıraktığı bir noktaya

1. "I am Sitting in a Room" parçası şu linkten dinlenebilir: <https://www.youtube.com/watch?v=fAxHILK3Oyk>.

2. I am sitting in a room different from the one you are in now. I am recording the sound of my speaking voice and I am going to play it back into the room again

ulaşmasıdır. Bu anlamda Lucier'in konuşan bir öznenen hareket edip giderek bedensizleşen ve benliksizleşen bir sese ulaştığını ileri sürebiliriz.

Psikanaliz açısından düşünüldüğünde Lucier'in müziğinin oluşum süreci, bir bantın geriye sarılması gibidir. Duyumlardan, belirsizlikten hareket ederek, söz aracılığıyla anlamın yeniden kurulmasına doğru ilerleyen psikanaliz sürecinin tersi yönde işler. Veya daha genelleştirirsek bu parça insanın düşünme süreçlerinin gelişiminin tersine sarılması gibidir. Duyumlardan hareket edip temsillere, simgelere, kelimelere, önce somut, sonra soyut kavramlara ulaşan düşünme etkinliğinin tersi yönde gider. Anlamdan, henüz anlamın doğmadığı veya anlamın duyumlara sıkı sıkıya bağlı olduğu birincil bir duruma geri döner. Bizi gittikçe daha somut bir varlık kazanan yoklukla veya boşlukla karşı karşıya bırakır.

Yokluk veya boşluk, öncelikle ötekinin varlığı ve yokluğuyla ilişkilidir. Zaten okuduğu metnin başında Lucier de siz dediği birinin o sırada orada olmayışının altını çizerek bunu belirtir. Böylece bizde zamana, mekâna ve ötekine ilişkin bir dizi soru uyanır. Mekân boş mudur? Ötekinin olmadığı yer boşluk mudur? Ötekinin olmadığı yerde mekânın taşıyıcı ve dönüştürücü bir işlevi olabilir mi? Boş odaya gönderilen ses nasıl bir zaman sürecinden geçerek dönüşür? Ötekinin olmadığı yerde dönüşümden geçen bu ses hâlâ bir insan sesi olarak değerlendirilebilir mi? Veya ötekinin olmadığı yerde hâlâ insan olarak kalmaya devam edebilir miyiz? Ötekinin olmadığı yerde hâlâ bir bedene ve benliğe sahip olmaya devam edebilir miyiz? Sesimiz içimiz midir, dışımız mıdır? Lucier'in yaptığı gibi bedeni aradan çıkartıp ses mekâna emanet edilebiliyorsa, o zaman içimizle dışımız arasındaki sınır ner-

and again until the resonant frequencies of the room reinforces themselves so that any semblance of my speech with perhaps the exception of r-r-rhythm, is destroyed. What you will hear, then, are the natural resonant frequencies of the room articulated by the speech. I regard this activity n-n-not so much a demonstration of a physical fact, but more of a way to s-s-smooth out any irregularities my speech might have.

dedir? Bu sınırı oluşturan nedir? Bu çerçeve içinde bedenli oluşumuzun anlamı nedir?



“Yokluk” üzerine düşünmek 20. yüzyıl sanatının ve felsefesinin ana yönelimlerinden birini oluşturur. Özellikle edebiyatta bugün de hâlâ süregelen olumsuzluk akımı diyebileceğimiz bir kol bu düşünceye beslenir. Bu yönde bir örnek vermek gerekirse, mesela Beckett’in adını anabiliriz. Beckett, anlamını arayan sözlerin birini izlediği, anlam çerçevelerinin silindiği bir yerden konuşur. Lucier de yapıtıyla bu konumlandırma içinde düşünülebilir. Aslında bana göre bütün sanatların çıkış noktası yokluktur. Yazarın boş kâğıt karşısındaki çaresizliği aynı zamanda onun yazma nedendir. Yokluğu kuşatmak ve simgeleştirmek hem çaresizliği ifade eder hem de çarenin ta kendisidir. Dolayısıyla Lucier’in, sanatıyla, bir öznenen kaynaklanan sesi benliksiz bir sese dönüştürmesi hem onun yokluk karşısındaki çaresizliğini ifade eder hem de yokluğu simgesel düzlemde temsil edilebilir hale getirmesine imkân verir.

Çağdaş psikanalize damgasını vuran kavramlardan biri olan “olumsuzun çalışması” tam da bu bağlamda düşünülebilir. “Olumsuzun çalışması” öznenin olumsuzu, yokluğu temsil edebilme, kavramlaştırabilme kapasitesine işaret eder. Freud’un kuramının merkezine yerleştirdiği, arzusunun varsanı düzeyinde gerçekleştirilmesi fikri düşünüldüğünde, olumsuzun çalışması kavramında vurgu olumsuzun varsanıyla deneyimlenmesi üzerindedir. André Green³ İngiliz psikanalistlerin, felsefi düzlemde olumsuzun çalışması veya yokluk fikri üzerinde durmalarına gerek olmadan, kendiliğinden bu kavrama vardıklarını belirtir ve Winnicott ile Bion’un olumsuzla, olmayan nesneyle (yok-nesneyle) ilgili kuramsallaştırmalarını buna örnek gösterir.⁴

3. André Green, *Le travail du négatif*, Minuit, 1993.

4. Winnicott ile Bion’un kavramları sanat ve yaratıcılıkla ilgili daha geniş bir çerçevede, bu kitabın Giriş kısmında ele alınmıştır.

Green potansiyel olarak yapıcı bir olumsuzdan söz eder. Nesnenin yokluğu karşısındaki yaratıcı çözüme değinir. Yaratıcı çözüm, ayrılık olduğunda kaybın yaratacağı muhtemel kaygıyı görüp, bir nesne yaratarak buna karşı durmaktır. Bu yeni nesne var olan nesneye farklı bir statü verilmesiyle ortaya çıkar. O da “olmayan nesne”dir. Yani yokluğun kavramsallaştırılmasıdır.

Analiz sürecinde aktarım-karşıaktarım ilişkisi içinde yaşanan da bunun bir eşi değil midir? Analist önce olmayan nesnenin yerine yeni bir nesne olarak yerleştirilir. Böylece analizan yokluğu, olmayanı kuşatıp ele alma imkânına sahip olur. Analizin sonlanması sürecinde ise bu defa analistin yokluğunu kavramlaştırır.

Bu noktada Lucier’in eserine dönecek olursak, Lucier de metnin başına yerleştirdiği “şu an sizin bulunduğunuzdan başka bir oda” sözleriyle daha baştan bir yokluğu, ötekinin yokluğunu düşündürür bize. Öteki olmadığında neler olacağına dair bütün kaygı dolu soruların kapısını açar. Sonra yokluğu kuşatma ve kavramlaştırma işine girer.

Bu eser boşluğun boş olmadığı hipotezinden hareket eder. Mekânda hiçbir şey olmadığı zaman bile doğal ses titreşimleri vardır. Ve insan sesi bu titreşimlerle etkileşime girebilir. Belki bunu bir dilek gibi de düşünebiliriz, sanki sanatçı yokluğun yarattığı kaygıyla karşı karşıya olan insanın konumundan içten içe şu dileği seslendirmektedir: *Mekân boş olmasın, odada titreşimler olsun, odanın titreşimleri sesimi sarıp sarmalasın, sanki biri varmış gibi onu işleyip, dönüştürüp, geri yansıtın ve bu dönüşüme baktığımda diyeyim ki “Oda boş değilmiş”*. Gerçekten de Lucier yokluktan, bu dileği gerçekleştiren ve bizim de kulaklarımızla duyduğumuz yeni bir varlık çıkarmayı başarır. Olumsuzu yaratıcı çözüm yönünde kullanır.

Diğer taraftan Lucier bir beden ve benliğin yok oluşunu temsil eden bir müzik üretir. Ortaya çıkan eseri bir yaşantının ifadesi olarak dinlediğimizde, olumsuzun tekrar tekrar kendi üzerine kapanarak hem fiziksel hem ruhsal varlığı yıkıp yok ettiğini görürüz. Daha doğrusu, anlamın silinmesi yönünde katettiği yolun sonunda, dağıttığını görürüz. Lucier'in müziği bizi benliğin oluştuğu ilk evrelere geri götürür ve şunu sezdirir: Ötekinin olmadığı yerde kelimeler anlamlarını kaybeder veya bulamaz. Duyumlar anlama dönüşemez. Ötekinin olmadığı yerde varlığımız tehlikeye girer. Hatta ortadan kalkabilir. Bedeni ve benliği toparlayan anlamdır.

Lucier'in müziğiyle sezdirdikleri Fransız psikanalist Didier Anzieu'nün ileri sürdüğü kavramlarla örtüştürülebilir. Anzieu⁵ ruhsallığın gelişmesi için bedensel bir dayanağa ihtiyaç olduğunu vurgular. Ruhsal aygıtın gelişebilmesi için sabit ve belirgin bir temel hoşnutluk hissine, narsisist bir *kundağa*, *ruhsal zara* (*enveloppe*) ihtiyaç vardır. Anzieu bunu karşılayan deri-ben(lik) kavramını ortaya atar. Deri-benlik, temsili bir oluşumdur ve “gelişmesinin erken evrelerinde, çocuğun benliğinin beden yüzeyi deneyiminden hareketle kendini kendisine benlik olarak temsil etmek için kullandığı bir şekillendirme” olarak tanımlanır.⁶ Bebeğin bedeninin yüzeyinde hissettiklerinden, yani duyumlardan hareketle gelişir. Anzieu deri-benliği içimizle dışımızı ayıran, hem ruhsallığa hem gerçekliğe değen bir arayüzey olarak tanımlar.

Bebeğin gelişimi deri-benlikten düşünen benliğe giden bir yol izler. Bedensel temasla oluşan deri-benliğin aşılması, yani duyumlardan düşünceye geçilmesi dokunma yasağı sayesinde mümkün olur. Dokunma yasağı, çocuğun nesneyle arasına mesafe koyar (yani bir boşluk koyar) ve simgeleştirmeyi hem teşvik eder hem de buna imkân hazırlar.

5. Didier Anzieu, *Deri-Ben*, çev. Nesrin Demiryontan, Metis, 2020 [2008]; çeviride kullandığım terminolojiye uygun küçük değişiklikler yapılmıştır.

6. A.g.y., s. 78.

Anzieu deri-benliğin dokuz işlevini tanımlar ve daha başka işlevler de bulunabileceğini söyler. Onun tanımladığı işlevlerden biri olan *kapsama (içerme)* işlevi, annenin bebeğe verdiği bakım ve bedensel temas sayesinde bebekte oluşan, bedeninin bir *torba* gibi olduğu duyumu ve imgesiyle ilişkilidir. Bu işlevin iki yönü vardır. *Kapsayıcı, içerici (conteneur)* yönü, ki Anzieu'ye göre sabit ve duragandır, pasif bir alıcı gibidir,⁷ bebeğin imge, duyum ve duygulanımlarını içine alan ve bu şekilde nötralize edilip saklanmalarını sağlayan bir depodur. *Kapsayan, içeren (contenant)* yönü ise aktif yönüdür, Bion'un tarif ettiği biçimde, işleyip dönüştüren alfa işleviyle ilişkilidir. Deri-benlik bebeğin duyum, imge ve duygulanımlarının temsil edilebilir hale gelmesini sağlar. Bu ikili kapsama işlevi yerine getirilemediği zaman ruhsal yapı kabuksuz kalmış, derisi yüzülmüş gibi açıkta kalır. O zaman kişi onun yerine kendine fiziksel acı veya ruhsal endişeden bir kundak oluşturur. Yani “acıya bürünür”.⁸

Anzieu bebeğin ilk andan itibaren bedensel temasın yanı sıra başka duyumlara da açık oluşunun üstünde durur. Bebek dışardan ve içerden sesler, tatlar ve kokularla sarılıp sarmalanmış durumdadır. Bebeği kat kat saran bu kundaklar deri-benliğin gelişmesine katkıda bulunur. Deri-benliğin oluşması bakımından bu kundaklardan en önemlisi ses kundağıdır. “Sessel alan ilk ruhsal alandır.” Bebek daha rahim içinde bulunduğu zamandan itibaren bir ses evreni içinde yaşar. Anne-babasıyla ilk iletişimini de sesler aracılığıyla kurar. (Bebeğin içittiği sesler ile ötekilere gönderdiği çığlıkları.) Bir yandan bebeğin bu sesleri içselleştirmesi, diğer yandan anne-babanın bebekten gelen sesleri yorumlayıp, anlamlandırarak ona geri yansıtması kelimelerin ve düşüncelerin temellerini atar. Eğer bu ayna, duyumları dönüştürerek yansıtma işlevini yerine getirmeyip bebeğe sürekli kendi halini yansıtırsa o zaman sorun ortaya çıkar; yani ayna, bebeğe “kendi talebinden, üzüntüsünden (Eko) ya da ideal arayışından (Narkissos) başka hiçbir şeyi geri

7. Anzieu, *a.g.y.*, s. 77.

8. *A.g.y.*, s. 144.

göndermiyorsa, sonuç ölüm dürtülerini serbest bırakan ve onlara yaşam dürtüleri karşısında ekonomik bir üstünlük sağlayan dürtüsel çözülmüdür”.⁹

Mekânın taşıyıcı ve dönüştürücü işlevi üzerine odaklanan Lucier, bizi Anzieu’nün tarif ettiğine benzer bir süreçle karşı karşıya bırakır. Ayna işlevi yüklediği mekân (iç içe geçmiş, sonsuzca çoğalan aynalardan oluşur gibidir bu mekân), sesini ona, öznelleştirilme imkânı bulunmayan bir biçimde, eko olarak geri gönderir. Efsaneden ve gerçek hayattan bildiğimiz gibi, Eko öznesinden kopmuş sestir. Ve her tekrarda solarak sonunda fiziksel varlığını bütünüyle yitirir. Tıpkı Lucier’in sesinin de kayıt sürecinde öznesinden ve fiziksel varlığından tamamen kopması gibi.

Lucier bu dağılmayı arzu ettiğini belli belirsiz söyler metninde. Konuşmasındaki pürüzlerden dolayı bir hoşnutsuzluğu olduğunu ima eder. Sesiyle oynayarak kusurunu gidermeyi amaçlamaktadır. Geriye sadece ritmin kalacağını söylerken, bu bedensizleşmeyi ister gibidir. Fakat bedenden, o kusurlu fiziksel varlıktan kurtulmanın bedeli benliğini de kaybetmektir.

Bu eserde Lucier’in sesinin, tıpkı müziği tarif ederken söylendiği gibi evrensel bir boyuta ve biçime dönüştüğünü ileri sürmek yanlış olmaz herhalde. Daha mistik bir terimle “tanrısallaştığını” söyleyebiliriz. Çünkü bedensiz olan ve boşlukta mutlak varlığını sürdüren tanrıdır. Tanrı olarak yaşamak, her ne kadar içinde bir tesselli unsuru barındırır gibi görünse de, insan olarak ölmek demektir. Anzieu’nün yukarıda özetlediğim kavramlarıyla söyleyecek olursak Lucier’in sesi, deri-benliğin kapsama işlevini yerine getiremediğine benzer bir ortamda mekânın kucağına atılır. Ama ötekinin olmadığı yerde mekân taşıyıcı, kapsayıcı bir işlevi yerine getirebilir mi? Duyduğumuz müzik bize getirmeyeceğini söylüyor sanki. Bana kalırsa Lucier’in tuhaf bir yabancılaşma duygusu veren, boşluğu kulağımıza sokan bu tüyler ürpertici müziği alttan alta, bize ötekinin olmadığı, yani sesin sese karşı düşmediği ortam-

daki çaresizliği ve acıyı yaşatmayı amaçlamaktadır. Derisi soyulan ve açıkta kalan ses acıya bürünerek kendine yeni bir kundak sarmış gibidir. Ve sanki şöyle der: Bir bedene ve benliğe sahip olmanın şartı ötekinin mevcudiyetidir. Ötekinin olmadığı yerde insan, insan olmaktan çıkar. Onun yerine tanrı bile olacak olsa bunun için ödenen bedel, yani kaybedilenin acısı kalır.

Sanatçıların sanatlarıyla kendilerini iyileştirememeleri bundandır herhalde!



O zaman psikanaliz pratiğini sanattan farklı kılan şey nedir? Psikanalizin kuramı mıdır? Veya sadece kuram mıdır? Bu soru kendi analiz sürecimde zihnimi meşgul eden sorulardan biriydi. Çünkü o sırada benim için belki de en çarpıcı ve şaşırtıcı şey psikanalizin kuramı ile pratiği arasında bir boşluk veya mesafe bulunduğunu fark etmem olmuştu. Bana göre boşluğun olduğu yerde analist duruyordu. Sonradan, bu konu üzerine bir analistin uzun uzun yazmış olduğunu öğrendim. Fransız psikanalist J. L. Donnet¹⁰ psikanalizde kuram ile pratik arasında bir mesafe (boşluk) olduğu saptamasından yola çıkarak psikanalitik durumu ve çerçeveyi farklı bir şekilde kavramlaştırır. Ve *psikanalitik yerleşim* (“*sit alanı*”) kavramını ortaya atar.

Genel anlamda *sit alanı* bir insan yerleşimine işaret eder. İnsanın maddi yaşamının temel öğelerini sağlamaya uygun olan yerdir. *Yerleşim* kavramında bir coğrafya ile bir tarih bir araya gelerek insan yaşamının devamını ve gelişimini sağlamaya elverişli ortamı oluşturur. Psikanalitik yerleşim kavramının içinde de böyle bir tarih ve coğrafya boyutu vardır. Analitik çerçeve her bir analiz sürecini bir mekân gibi yapılandırır ve kurulan bu mekânda o analiz sürecinin kendi tarihi oluşur. Bu tanımlamada divandan, serbest çağrışım kuralından seansların değişmeyen sürelerine veya düzenli aralıklarına kadar, analiz sürecinde olan biten her şey psikanalitik

yerleşimin bir parçasıdır. Aynı şekilde analistin kendisi de psikanalitik yerleşimin parçasıdır. Bütün bunların bir araya gelmesiyle oluşan bu hem soyut hem somut mekân/durum, aktarımın ortaya çıkmasına hem neden olur hem imkân sağlar. Böylece Donnet psikanalizde kuram ile pratik arasındaki mesafeyi ve boşluğu analitik yerleşimin doldurduğunu söyler. Analizandaki dönüşümü gerçekleştiren yorum ise analitik yerleşimin bir işlevidir ve aktarım-karşıaktarım bağlamından doğar. Ancak bu bağlam içinde bir anlamı ve geçerliliği vardır. Daha önce de boşluğun kavramlaştırılmasından, simgeleştirilmesinden bahsettik. Analizan da bir boşluktan hareket eder ve analist de dahil olmak üzere, bütün öğeleriyle analitik yerleşimi kullanarak, analiz sürecine simgesel bir statü verir. Ancak o sayede aktarım mümkün olur. Aktarıma bağlı olarak karşıaktarım ve yorum, yorum sayesinde de analitik dönüşüm ve tedavi mümkün olur. Dolayısıyla aktarım sadece anañiste değildir, çerçeveye, söze, analitik yerleşimin bütün öğelerine yöneliktir.

Lucier'in çalışmasına bu perspektiften bakınca, sesine (yani nefesine) mekânda bir hayat ve dönüşüm imkânı araştıran sanatçının da kendine bir yerleşim oluşturduğunu söyleyebiliriz. Fakat bu noktada "öteki"nin eksikliği iyice önemli bir boyut kazanır. Lucier'in de çeşitli düzlemlerde, sanata, müziğe, müzikte belli bir biçime, performansın gerçekleştiği odanın oluşturduğu mekâna ve hatta uzaktaki biz dinleyiciye olan aktarımlarından bahsedebiliriz. Bütün bunlar sayesinde sanat oluşur. Sanat duygulanımı elle tutulur, kulakla duyulur hale gelecek şekilde dönüştürür. Buna karşılık, analizde olanın tersine, burada sanatçının sesini giderek bedeninden ve benliğinden uzaklaştıran, bu kendi üzerine kapanan tekrarı durdurup dönüştürecek olan "ötekinin şimdi ve buradaki dolayimsız varlığı" yoktur.

Analiz odasında herhalde en çok sorulan soru "Kendi kendime mi konuşuyorum?" sorusudur. Fakat aynı zamanda analizanın kafasında o odayı asıl tanımlayan da orada ötekinin, yani analistin bulunduğu olgusudur. Bana öyle geliyor ki Lucier, performansında, ötekinin olmadığı yerde mekânın sesini ne dereceye kadar ve

ne şekilde taşıyacağını, yani anlamın silinmesine doğru yol alınacağını, geriye sadece ritmin kalacağını önceden bir şekilde nasıl biliyorsa, analizan da daha başından, analistin anlamı taşıyan ve dağılmaya mani olan bir alan oluşturacağını bilmeden bilir. Analizanın ötekine konuşma arzusunun ve analistin ötekini dinleme arzusunun temellerinden biri de budur herhalde. Çünkü aktarım-karşıaktarım ilişkisinde bir niyetlilik boyutu olduğunu unutmamak gerekir. Bizi anlam arayışı üzerinde tutan bir başka çerçeve de bu niyetliliklidir. Dolayısıyla bana kalırsa, analist, psikanalitik yerleşimin bir parçasıdır ama aynı zamanda diğer parçalardan farklı olarak o yerleşimin tamamını temsil edebilir. Bu anlamda analiste sadece bir kişi olarak değil böyle bir mekânmışçasına da aktarım yapıldığını düşünebiliriz. Yani tarihi ve coğrafyayı barındıran bir mekân. Burada vurgu, bizim –yani insanların– bedenli oluşumuzun önemi üzerine düşmektedir. Anzieu’nün çıkış noktasına geri dönecek olursak, ruhsallığın gelişmesi için bedensel bir dayanağa ihtiyaç vardır. Bebek bu dayanağı ötekiyle olan bedensel ilişkisi üzerine inşa eder. Burada sadece dokunma, kucaklanma, tutulma değil, diğer bedensel duyumlar, ötekinden gelen kokular, tatlar, sesler de kastedilir. Ve nasıl ki aktarım ilk nesnelerle olan ilişkilerin analistle ilişkide yeniden gündeme gelmesi biçiminde ortaya çıkıyorsa, ötekiyle ilişkili bu ilk duyumların da aktarımda can alıcı bir yeri olmalıdır. Yani analistin fiziksel varlığının, *şimdi, bu odada* oturuyor olmasının, analizanın dünyayla ve “ötekiyle” ilişkisini kavramsallaştırma sürecinde can alıcı bir önemi olmalıdır. Bir başka deyişle, Lucier’in özneyi dağıtan “boş oda”sının tersine, analizin “boş olmayan oda”sı ve orada oturan analistin imgesi daha baştan özneyi toparlayıcı bir özelliğe sahiptir. Ve bu fiziksel varlığa yapılan ilk aktarım, boşluğa karşı ilerleyen analiz sürecinde, aktarım-karşıaktarım ilişkisi içinde, özellikle yaşamın ilk evrelerine ilişkin duyum, imge ve duygulanımların simgeleştirilmesinde muhakkak ki önemli bir rol oynamaktadır.

Moby Dick: Güzellik mi Çirkinlik mi?



HERMAN MELVILLE'in ünlü romanı *Moby Dick*, Kaptan Ahab ile dev beyaz balina arasındaki ölesiye mücadeleyi konu alır. 1851'de yayımlanan roman okyanusa, balinalara ve balina avcılığına adanmış bir destan niteliğindedir.

Moby Dick, Kaptan Ahab'ın daha önce çıktığı bir seferde onunla alay edercesine kaptanın bacağına koparıp almış ve onu dehşet ve utanç içinde bırakmıştır. Ahab intikam duygularıyla yeniden okyanusa açılır. Onun gözünde beyaz balina sınırsız kötülüğü temsil eder. Ahab'ın ona karşı kininin büyüklüğü ve giriştiği mücadelenin boyutları tanrısal güçte ve boyutlarda yıkıcı bir varlıkla karşı karşıya olduğumuzu ima eder. Diğer taraftan romanın anlatıcısı tayfa Ishmael'in bakış açısından beyaz balinanın Ahab'ın gördüğünden çok farklı bir portresi çizilmektedir. Anlatıcının adeta önümüze yığıldığı, balinaları ve balina avcılığını tasvir eden yüzlerce sayfanın uyandırdığı duygu, insanın gözünü alamadığı, baştan çıkarıcı ve dehşet verici, paradoksal bir tanımlamayla, canavarca bir güzellikle karşı karşıya olduğumuz duygusudur.

Olay örgüsüne belki Ahab'ın kini ve mücadelesi damgasını vurur fakat metnin çağrışım evrenini oluşturan şey esas itibariyle anlatıcı Ishmael'in ağzından aktarılanlardır. Ahab'ın mutlak kötülüğü temsil eden tek boyutlu beyaz canavarının tersine Ishmael'in gözünde balinalar sonsuz bir merak nesnesidir; insan için hayati

önem taşıyan maddeleri sağlayan bedenleri kadar, okyanusun derinliklerindeki yaşamları da sırlarla doludur. Romanı okuma deneyimi bizi kısa sürede Ishmael'in iştahlı merakına ortak eder, onunla birlikte bu tuhaf devin cazibesine kapılırız.

Psikanalitik bakışla roman, psikanalizin irdelediği temel meselelerden biri olan "ötekiyle ilişki deneyimi"ne dair ufuk açıcı bir düşünme zemini oluşturur. Romana konu olan "öteki" çiftdeğerli duyguların nesnesi olan, hem ürkütücü bir hasım hem de vazgeçilmez bir cazibe merkezi oluşturan tuhaf ve tekinsiz ötekidir.

Çiftdeğerli duygular ekseninin ve okyanus ve balina imgelerinin kuşkusuz hemen akla getireceği gibi, roman bizi özellikle bebegin anneye erken döneme ait ilişki deneyimi üzerinde yoğunlaşmaya davet eder niteliktedir. Roman adeta, yıkıcı saldırgan dürtülerin akıbetini sanatsal yollardan araştırır. Yıkıcı ve saldırgan dürtülerini dönüştüremeyen, ötekini tuhaf ve tekinsiz hale getiren yansıtma ve yansıtmacı özdeşleşimler silsilesini kırarak yaratıcı hamleyi yapamayan kişinin trajedisıyla karşı karşıya getirir bizi.

Şekilsiz ve Bu Nedenle Tuhaf ve Tekinsiz Olan Ötekiyle İlişkide Olma Deneyimi

Moby Dick'te başta beyaz balina ve okyanus olmak üzere ötekinin temsilleri öncelikle hep tuhaf, yabancı, şekilsiz ve ürkütücü nitelikleriyle kendini gösterir. Birbirine karşıt, birbirinin varlığını tehdit eden çiftleri tüm roman boyunca takip edebiliriz: Vahşi-uygar, dinsiz-Hristiyan, kara derili-beyaz derili, insan-doğa, insan-hayvan karşıtlıkları gibi... Bu karşıtlıkların pek çoğunu aynı anda kendinde toplayan iki çift öne çıkar. Bunlar Ishmael-Queequeg çifti ile Kaptan Ahab - Moby Dick çiftidir ve ötekiyle ilişki deneyiminin iki farklı yüzünü sahneye koyar gibidirler. İlkinde ötekiyle olan tehdit edici ilişki deneyimi Bion'un tarif ettiği anlamda bilme dürtüsü, yani K, ve sevgi, yani L bağının hâkimiyeti altında dönü-

şümden geçer; ikincisinde kendilik ve öteki, bilmenin reddi yani -K, ve nefret, yani H bağının hâkimiyeti altında kendiliği ve varlığı yıkıma götüren kaçınılmaz trajedi yolunu izler.

Ishmael-Queequeg Çifti

Ishmael gemide birlikte maceraya atılacağı zıpkıncı Queequeg'i romanın ilk sayfalarında tanır. Ama daha onunla karşılaşmadan önce hancının anlattıklarından zihninde ürkütücü bir öteki yaratmıştır bile. Queequeg “zenci”, vahşi, dinsiz, tuhaf, yüzüne korkmadan bakılamayan, zıpkınıyla koca balinaları deviren, cehen-nemden çıkma bir zebanidir, üstelik yamyamdır. Handa geceyi onunla aynı yatakta geçirmek zorunda kalan Ishmael, Queequeg'i korku içinde çırpınarak bekler ve sonunda o gelmeden uyuyakalır. Sabah uyandığında bütün vücudu dövmelemlerle kaplı olan yamyamla aynı yatakta sarmaş dolaş yatmaktadır. Böylece uyuyan vahşiye yakından bakma fırsatını bulur ve onun tuhaf dış görünüşünün ötesindeki iç dünyasını görmeyi başarır.

Oturup büyük bir merakla seyrettim onu. Vahşi olmasına vahşiydi; yüzü –hiç değilse benim beğenilerime göre– berbat bir haldeydi, ama gene de görünüşünde insana hoş gelen bir şey vardı. Ruh dediğin gizlenemez (...) Queequeg yamyam olarak gelişmiş bir George Washington idi.¹

Queequeg'in acayıplıklarının betimlenmesi romanda epey yer tutar. Bütün bu acayıplıkların Ishmael tarafından kabul edilmesi zaman alır. Queequeg kalkıp yurdundan yirmi bin mil uzaklara gelmiştir ve anlatıcı “sanki Jüpiter gezegenine gitmişçesine” evinden uzakta olan bu adamın hiç istifini bozmadan oturabilmesine, “tam bir huzur içinde kendi kendine yetiyor” olmasına hayranlık duyar.² Onun bu ruhsal tutumunda filozofların henüz adını bil-

1. Herman Melville, *Moby Dick*, çev. Sabahattin Eyüboğlu, Mîna Urgan, YKY, 2012 [1999], s. 97.

2. H. Melville, *a.g.y.*, s. 98.

mediği filozofça bir yan bulur. Psikanalistlerin bunun adını bildiğini söyleyebiliriz. Winnicott bu tutumun anne bebek ilişkisindeki can alıcı rolünü incelemiş ve buna ötekinin varlığında yalnız olabılme yetisi adını vermiştir.³ Sonuçta insanın kendiliğiyle bütünleştirdiği alanın dışına çıkması, ötekinin alanında misafir olması, ötekinin alanında kendine bir varlık/kendilik alanı oluşturabilmesi ve Winnicott'un terimleriyle ben ile ben olmayanın bir geçiş alanında bir arada durması Melville'in de ustalıkla ifade ettiği gibi Jüpiter'de olmak kadar tuhaftır. Bu tuhaflığın üstesinden gelmenin bir yolu varsa o da herhalde Ishmael'in (ve bu kişiliğin gerisinde yazarın kendisinin) yaptığı gibi zengin temsiller ve simgeleştirmelerle yabancı ve tuhafı tanımlamak, adlandırmak ve tanıdık hale getirmektir.

Tanışmalarının ardından Ishmael de Queequeg'in yanında, aynı huzur ve güven içinde tasvir edilir. Sonunda aralarında sarsılmaz bir bağ kurulduğunda Ishmael, Queequeg'le aynı yataktaki kucak kucağalıklarını onunla "evlenmeleri" olarak tanımlar. Bu evlilik ruhsallıkta yaşanan derin bir buluşmayı ifade eder. Queequeg aynı zamanda Ishmael'in dürtüsel varlığını, benliğinin dürtüsellikle ilintili kısımlarını da temsil eder gibidir. Onunla yatağa girmek ve evlenmek bu istenmeyen kısımların kendiliğe kabul töreni ve bunun tescil ve ilan edilmesidir.

Dolayısıyla bu anlamda Ishmael ile Queequeg'i bir elmanın iki yarısı, bir kişinin iki boyutu, birbirinin ikiz eşi olarak da düşünebiliriz. İnsanın kendi karanlık ikizine, dürtüsellğine kucak açması ötekinin kendi varlığının yanında bir yer açmasının da öncülüdür. Melville insanlar arasındaki bu derin bağı şöyle ifade eder:

E koca dünya! Ey insanoğlu! Ne anlatılmaz benzerliklerle birbirinize bağlısınız! Dünyada yaşayan, kıyımdayan en küçük atomun bile, insan ruhunda tıpatıp bir eşi var.⁴

3. D. W. Winnicott, "The Capacity to be Alone", *Int. J. Psycho-Anal.* 39: 416-20, 1958.

4. H. Melville, *a.g.y.*, s. 388.

Kaptan Ahab - Moby Dick Çifti

Ishmael - Queequeg çifti birbirini ehlileştirerek birbirini yaratan ben ve öteki ise, Ahab - Moby Dick çifti uzlaşmaz bir çatışmada asılı kalan ben ve öteki çiftinin temsilcisidir. Bu çift gelişime ve dönüşüme kapalıdır. Çatışmayı ortadan kaldıracak tek olası hareket taraflardan birinin ya da her ikisinin yok olmasıyla sonuçlanacak yıkıcı eylemdir.

Ahab'ın gözünden beyaz balinaya dair bütün nitelemeler onun algının sınırlarını aştığını ve karşısındakinin varlığını tehdit ettiğini vurgular. Onunla ilişki içinde olmak mümkün değildir, ancak çatışma içinde olunabilir. Moby Dick, Ahab'ın zulmedici iç nesnesinin bir yansımasıdır. Romanda kaptanla, özellikle de balina avcılığı dışında hayatı ve kişiliğiyle ilgili çok az bilgi verilirken bir cümle göze çarpar: Ahab daha on iki aylıkken annesi ölmüştür. Sanki yazar beyaz balinada ve boyun eğdirilemeyen okyanusta vücut bulan anne imgesine ve anneye ilişki deneyimine dair bir anahatar vermek istemiştir bize. Hırçın, zalim, diktatör Ahab esas itibarıyla yaşam kaynağından mahrum kalmış bir bebeğin zavallı çaresizliğini yaşamaktadır.

Ishmael'in betimlemelerine bakılırsa Ahab açıkça melankolik bir depresyon içindedir. Bacağını kaybetmiştir ama kaybı, fallik bir kayıp olmaktan çok kendi parçası gibi olan ve gücünün kaynağı olan bir iç nesnenin kaybını andırır. Moby Dick'le ilişkisinin temeli de bu melankolik ilişkidir.

Ahab, Moby Dick'e doğru giderken onun etinden et koparan, ruhundan parça koparan ve onu içinde kapkara bir delikle ağzı açık, eksikli olarak bırakan zalim iç nesneden hakkı olan, kendine ait olan şeyi almaya gitmektedir. Onun zalim diye nitelediği balinaya böyle körlemesine koşmasında intikam duygularını aşan bir ihtiyaç sezilir. Eğer onunla yıkımda buluşup bütünleşemezse bu eksiklik, kayıp organın geride bıraktığı bu kara delik onu öldürecek gibidir. Dolayısıyla Ahab'ın iç dünyasında balinanın ısırp ko-

parttığı bacağıın yerindeki boşluk bacak şeklinde ve Ahab'ın vücuduna ait bir boşluk değildir, ağız şeklinde ve balinayla ilişkiye ait bir boşluktur. Bu anlamda özne ile nesne, Ahab ile beyaz balina Ahab'ın ruhsallığında tek vücut olmuşlardır ve bu tehlikeli bir yakınlıktır. Ahab'ın beyaz balinayı ve intikamı aklından çıkaramayışını böyle anlayabiliriz. Kini ve intikam duyguları onu nesneyle sürekli iç içe olduğu bir ruhsal konumda tutar. Balinanın beyazlığı bir karadeliği gizlemektedir, beyaz balina o kara deliğin ta kendisidir.

Kısaca, romanın açılışından itibaren okurun zihninde oluşan ilk anlam dizileri, ötekinin tuhaf ve tehdit edici niteliğinin kaynağında ötekinin ilkin tanımsız bir kitle olarak algılanmasının yattığını düşündürür. Bunlar bebeğin anneyle ve memeyle ilk ilişki deneyimini, bebeğin memeye açgözlü saldırılarını ve ilk yansıtma- larını ve intrusif yansıtmacı özdeşleşim hareketlerini çağrıştırır. Bilinmeyen, tanımlanamayan öteki bizi yutabilir, parçalayabilir. Yabancılık ve tuhafılık, ötekiyle kurulan bu ilk ilişkinin nitelikle- rinden biridir.

Yazarın Biyografisi ve İyi Anne - Kötü Anne Çatışmasına Dair

Melville'in yapıtları üzerine psikanalitik incelemelerde anneye dair çiftdeğerli duygular üzerinde çokça durulmuş ve yazarlar Melville'in yapıtlarındaki kişilerle yazarın biyografisi arasında bağlantılar kurmuşlardır.

Bergler, Melville'in yapıtlarına damgasını vuran pre-ödüpal anneye değinir ve 13 yaşında babasını kaybeden yazarın annesine olan aşırı takıntısından bahseder.⁵ Bollas, Melville'in sadece Ahab değil, başka karakterleri aracılığıyla da ele aldığı ana meselenin ötekine duyulan mutlak ihtiyaç olduğunu vurgular. Çocuğun bu ilişkiden sağ çıkmasının yolunun, yaratıcı şekilde kullanabileceği

5. E. Bergler, "A Note on Herman Melville", *Amer. Imago* 11: 385-97, 1954.

kendi kelimelerine ulaşması olduğunu belirtir.⁶ Nitekim roman yazarının yaptığıının da bu olduğunu söyleyebiliriz.

Kligerman, yazarın çocukluğunun büyük ölçüde oral yoksunluk içinde geçtiğini, ihmal edilmiş bir çocuk olduğunu vurgular. Melville'in yoksunluklarını bir taraftan anne babasının soğuk ve mesafeli kişilik yapılarına, diğer taraftan annenin peş peşe hamileliklerine ve yeni bebeklerle yoğun meşguliyetine bağlar. Melville'in kendi ilk çocuğunun doğumundan hemen sonra kişiliğinde ortaya çıkan çözülme, dağılma belirtilerinin kökenlerini yapıtlarındaki kadın karakterler üzerinden açıkça İyi Anne - Kötü Anne imgeleriyle ilişkilendirir ve Moby Dick'te oral olarak iğdiş eden annenin temsilini görür.⁷

Chabot da yazarın yapıtlarında çevreye güvenle ilgili bir sorunun varlığını sezer. *The Confidence-Man* üzerine incelemesinde, Melville'in alttan alta "Tabiat Ana dost mudur düşman mıdır?" sorusunu sorduğunu vurgular.⁸ Bu iki uçlu soruyu *Moby Dick* romanına da uyarlayabiliriz. Tabiat Ana ya da deniz, hem bereket hem de tehlike kaynağıdır. Beyaz balina hem değerli ispermeçet yağının kaynağı olarak sütle dolu bir meme gibidir, hem de sınırsız gücü ve sivri dişleriyle ısırarak, koparan, iğdiş eden dev bir ağızdır. Queequeg hem düşmanlarını çiğ çiğ yiyen vahşi bir yamyamdır hem de şefkatli, asil bir dosttur; Ishmael gece onun kollarında, annesinin kucağındaki bir bebek gibi mışıl mışıl uyur. Roman bizi sürekli olarak bu iki uçlu niteliklerin sorgulandığı bir aralanda tutar ve okurun paylaştığı estetik deneyimi bu çiftdeğerli duygulara dayandırır. Moby Dick dost mudur düşman mıdır? İyi midir kötü müdür? Güzel midir çirkin midir? Güzel nedir? Çirkin nedir?

6. Christopher Bollas, "Melville's Lost Self: *Bartleby*", *Amer. Imago* 31: 401-11, 1974.

7. Charles Kligerman, "The Psychology of Herman Melville", *Psychoanal. Rev.* 40: 125-43, 1953.

8. C. B. Chabot, "Melville's *The Confidence-Man*: A 'Poisonous' Reading", *Psychoanal. Rev.* 63: 571-85, 1976-77.

Estetik Çatışma ya da Tuhaf ve Tehdit Edici Ötekini Dönüştüren Yaratıcı Hamle

Estetik Deneyim ve Tuhaf Öteki

Bollas estetik deneyimin, özneyle nesnenin derin bir bağlantı içinde birbiriyle buluştuğu izlenimini uyandıran bir an olarak ortaya çıktığını vurgular.⁹ Estetik deneyim ânı kökü anne bebek ilişkisine uzanan varoluşsal bir belleği harekete geçirir. Ötekiyle kurulan derin bağlantının prototipi anneyle bebek arasındaki iletişimdir ve annenin bebeğe bakım vermesi esnasında kurulur. “Annenin bebeğe bakım verirken kullandığı dil ile bebeğin bu ilişkiyi deneyimleyişi insanlarda estetiğin ilk başlangıcıdır.”¹⁰

Bollas, annenin sözel mesajlarının bebek tarafından içselleştirilmesinden çok önce annenin bakım verme biçiminin, yani estetiğinin içselleştirildiğini vurgular. Anne bu özelliğiyle bebek için bir “dönüştürücü nesne”dir. Bebeğin kelime üzerinde hâkimiyet kurmasıyla dil dönüştürücü nesne rolünü üstlenir. Başka deyişle annenin bakım verirken kullandığı dilin, annenin sessiz varlığından ve bebekle oyun oynama stilinden kaynaklanan dilin dönüştürücü işlevini ondan devralır. Böylece “kendiliğin duygudurumlarıyla başa çıkmak ve onları dönüştürmek üzere Kelimelerin oluşması o kişinin bireysel estetiğinin koşullarını biçimlendirir”.¹¹

Bollas’ın bakış açısından Ishamel ile Ahab arasındaki fark dönüştürücü nesnelerinin farklı olmasından kaynaklanır. Estetik anları deneyimleme yetisine sahip olan Ishmael (ve onun gerisinde Melville), kendisinde derin bir tedirginlik uyandıran tekinsiz nesneyle ilişkisini estetik an içinde deneyimleyebilir, dolayısıyla tekinsiz nesneyi de dönüştürücü nesne olarak kullanabilir. Böylece

9. Christopher Bollas, “The Aesthetic Moment and the Search for Transformation”, *Annu. Psychoanal.* 6: 385-94, 1978.

10. A.g.y., s. 385.

11. A.g.y., s. 388.

yaratıcılığı devreye sokmuş olur. Oysa Ahab (ve belki de onun gerisinde yazarın dönüştürmelere direnen, yaratıcılığa direnen kısmı) somut bir nesnenin, beyaz balinanın kendisinin peşindedir.

Ahab'da gözlemlediğimiz somuta yapışma deneyimiyle ortaya çıkan direnci, belki de en iyi Meltzer'in "annenin güzelliği" ve "estetik çatışma" kavramları dolayımıyla anlayabiliriz. Meltzer, bebekte estetik duygusunun ilk ortaya çıkışı ve şekillenmesini annenin güzelliği karşısında duyulan dehşet uyandırıcı coşkuya dayandırır. İçinde olumsuzunu da barındıran annenin güzelliğine dair bu coşkusal deneyimi "estetik çatışma" olarak adlandırır.¹² Meltzer'in temel aldığı Bioncu görüşe göre düşünme süreçlerimiz somuttan soyuta, ilkel ve basitten işlenmiş ve karmaşığa doğru ilerler; düşünmede esas gayemiz ise dünyayla temasın yarattığı coşkusal deneyimi *düşünebilmektir*. Bebeğin durumunda coşkusal deneyim, içsel ve dışsal kaynağı olan bedensel duyumlara sıkı sıkıya bağlı ham ve ilkel bir deneyimdir. Meltzer öne sürdüğü "annenin güzelliği" kavramını, fetüsün zihinsel faaliyetinin daha rahim içinde başladığı ve doğumun sadece anne için değil, bebek için de coşkusal bir deneyim olduğu gözlemine dayandırır. Belli bir ilişki biçiminin sürdüğü rahim ortamından ayrılan bebeğin geldiği yepyeni ve bambaşka ilişkisel ortamda yaşadığı deneyimin niteliği üzerine düşünmenin önemli olduğunu fark eder. Düşüncelelerine kılavuz olarak, Shakespeare'in *Fırtına*'sından Keats'in şiir ve mektuplarına, kendisine göre doğum deneyiminin temsillerini taşıyan edebiyat yapıtlarını alır. Shakespeare, Keats ve başka has edebiyatçıların metinlerinde işledikleri coşkuları inceledikçe, doğum ve sonrasında bebeğin allak bullak edici bir dış dünya deneyimi yaşadığına ikna olur. Annenin güzelliği kavramı kaynağını bu tasvirlerden alır; annenin güzelliğiyle kastedilen şey dünyanın allak bullak edici güzelliğidir. Anne bebekle yoğun ilişkisinde tüm

12. Donald Meltzer, "Aesthetic Conflict: Its Place in the Developmental Process", *The Apprehension of Beauty*, haz. D. Meltzer ve M. Harris Williams, Kar-nac, 2008 [1988], s. 7-33.

bedeniyle, kokusu, dokunuşları, sesinin tınısı, bebeği besleyen memenin dokusu ve tadıyla dünyanın güzelliğinin temsilcisidir. Annenin yüzü ve bedeni ilk estetik nesnedir, anne yüzü ve bedeninin güzelliği, dünyanın, bebeğin zihninde oluşan ilk estetik tasviridir. Estetik duygusu ve dünyanın estetik olarak kavranışı anne bedeniyle ilişkide temelleri atılan ilk temsiller üzerine inşa edilir.

Annenin güzelliğinin kavranışının sarsıcı bir başka boyutu “bu güzelliğin tahrip edilebilirliğinin kavranışıdır”.¹³ Dolayısıyla dış dünyayla ve anne bedeniyle tanışma, beraberinde kayıp duygusunu da getirir. Memenin (annenin) yokluğu, şiddetli bedensel yoksunluk duyumlarının kaynağıdır. Bu yanıyla bir estetik duyum nesnesi olarak anne bedeni, annenin memesi aynı zamanda da yokluğuyla (namevcut nesne olarak) acı verici, zulmedici bir nitelik kazanır. Meltzer (Bion’un tanımına dayanarak) bunu, mevcut nesneyi “‘zulmedici niteliğiyle mevcut namevcut nesnenin’ gölgesini içeren bir nesne” şeklinde tanımlayarak ifade eder.¹⁴ Yani içsel bir nesne olan memede/annede cömertlikle cimrilik, yaşatmakla öldürmek, güzellikle canavarlık iç içedir. Besleyen memenin ve bakım veren annenin güzelliği, bebeğin saldırgan dürtülerinden ve annenin/memenin yokluğunun yarattığı eksiklik ve mahrumiyet duygusundan dolayı zulmedici bir nesneye dönüşen çirkin, tuhaf yabancı nesnenin, kötü meme ve kötü annenin tehdit edici gölgesini kendinde taşır.

Meltzer nesneyle bu ilk deneyimlerin yol açtığı coşkusal sonuçları, bilme dürtüsü etrafında da formüle eder. Bilme dürtüsünün, bebeklikteki ilk haliyle yaşama doğru bir atılım olduğunu söyleyebiliriz. Bu atılım yaşama ve yaşatma arzusunun ilkel bir ifadesidir. Meltzer’e göre yaşamın ilk anlarındaki o allak bullak edici karşılaşmada bebek bir taraftan duyumlar yoluyla annenin dış güzelliğiyle çarpılırken, bir yandan da anne bedeninin içinin

13. Donald Meltzer, “On the Apprehension of Beauty”, *Contemp. Psychoanal.* 9: 224-29, s. 229, 1976 (abç).

14. D. Meltzer, *a.g.y.*, s. 229.

de bu kadar güzel olup olmadığını sormak durumundadır. Çünkü annenin (memenin) varlığı ve yokluğunun denetimi kendisinde değildir. İçinden neler geçtiğini bilemeyeceği bir ötekinin insafına kalmıştır. Bebeğin ve çocuğun somuta daha yakın olan dünyasında annenin zihni ve iç dünyası anne bedeninin içiyle hemen hemen özdeşdir. Anne bedeninin içi çocuk için bir muammadır, ancak tahayyül edilebilir. Estetik çatışmanın niteliği, yani anne bedeninin içinin ne ölçüde tehdit edici ne ölçüde dışı gibi hayranlık uyandırıcı algılanacağı, annenin (ve çevrenin) bebekle ilişkisine ve tutumuna bağlıdır. Çocuğun anneye deneyimini dönüştürücü bir deneyim olarak kullanabilmesi estetik çatışmaya tahammül edebilme yetisine bağlıdır, ki bu da annenin tutumuyla belirlenir. Başka deyişle, anne (ve çevre) bebeğini bedensel ve zihinsel olarak uygun ve yeterli biçimde doyurduğunda bebeğin tahayyülünde içi de dışı gibi güzel bir anne şekillenir. Anne bebeğinin algısında onu ne kadar hüsrana uğratırsa ve acı verici deneyimlere ne ölçüde maruz bırakırsa bebeğin tahayyülündeki anne de o kadar zulmedici bir anne olarak şekillenecektir. Dolayısıyla estetik çatışma bir felaketle sonuçlanacaktır. Yani güzel ile canavar birbirinden bir daha hiç buluşmamacasına ayrışacaktır.

Anlatıcı Ishmael'in yapabildiği, Kaptan Ahab'ın yapamadığı işte budur. Ishmael, Moby Dick'teki güzelle çirkini, güzelle canavarı aynı anda görebilir ve yaratıcılığı devreye sokup yeni temsiller oluşturarak bu görkemli varlığı bambaşka ışıklar altında bize (ve kendisine) tekrar tekrar gösterebilir. Oysa hüsranın, saldırganlığın ve hasedin hâkimiyeti altındaki Ahab, Moby Dick'te sadece canavarı görür ve ona tahammül edemez.

Bu noktada bu iki roman kişisini tek bir kişinin ruhsallığının farklı yönleri gibi düşünebiliriz. Ahab kişinin karanlıkta kalan, ulaşılması, gün yüzüne çıkması zor psikotik kısımlarını temsil eder gibi görünür. Kişiliğin paranoid-şizoid öğelerin ağır bastığı bu yönünün prizmasından, nesne çıplak gözle bakılamayacak kadar tehlikelidir. Ahab'ın gözünden gördüğümüz salt kötü, mutlak kötü nesne Ahab'ın açgözlü, saldırgan kendilik kısımlarıyla şekil-

lenmiş zulmedici bir narsisist nesnedir. Onun gözünde balina zehirli beyaz sütle ve balinanın adının ima ettiği gibi ispermeçet, yani spermle dolu kötü memedir, dolayısıyla aynı zamanda, korkulan ve haset edilen ilk sahneyi temsil eden birleşik ebeveyn figürünü de canlandırır. Oysa Ishmael'in metnin bütününe yayılan tasvirleri aracılığıyla okurun zihninde canlandığı nesne insanlara ışık getiren bembeyaz ispermeçet yağıyla dolu, tadına doyumaz, kemiklerine kadar bedeninin her parçası insanlık için kullanılan, güzelliğiyle göz kamaştıran iyi bir nesnedir ve esas itibarıyla bütünsel bir nesnedir.

Balina-Annenin Bedeninin İhtişamı ve Yücelik Estetiği

Ishmael'in balınayı simgesel düzlemde, “bilme dürtüsünün” çekimi altında, kendi yıkıcı dürtülerinden korkmadan paramparça edebildiğini görürüz. Ishmael bu cömert bedeni anlattıkça coşar ve şevkle haykırır: “Allah bilir daha ne harikalar çıkacaktı bu koskoca dolaptan!”¹⁵ Sonra bu parçaları göz kamaştırıcı bir bütün halinde toplayarak bunu balina annenin bedenine ve varlığına güzelleme yapmak için kullanır. O şekilsiz kütleyi boy boy, cins cins, renk renk sınıflandırır. Köpüren okyanustan ve şekilsiz balinadan estetik bir nesne yaratır.

Moby Dick'i tuhaf, vahşi ve tehlikeli kılan niteliklerinin kendisinde sonsuz bir merak uyandırdığını Ishmael romanda sık sık dile getirir: “Vahşi olmasına vahşiydi, görülmedik bir yaratıktı, ama beni ondan yana çeken gizli bir şeyler vardı.”¹⁶ Onun Queequeg'e karşı ilgisi ve merakı da benzer nitelik taşır.

Ishmael'in tuhaf ve ürkütücü nesne karşısındaki merakla dolu coşkusu ve beyaz balinanın devasa boyutlarda ve ilahi niteliklere sahip bir varlık olarak tasviri felsefe alanında “yücelik estetiği” kavramına temel teşkil eden yücelik duygusunu hatırlatır.

15. H. Melville, *a.g.y.*, s. 439.

16. *A.g.y.*, s. 99.

Burke ve Kant algının boyutlarını aşan nesne ve varlıkların yakınında bulunma deneyiminin ve tehlikenin estetik bir hazzla yol açtığına değinmiştir. Burke bunu *delight* (zevk) olarak adlandırır. Acı ve tehlike duygusunu uyandıran, yani dehşet verici olan şeylerin yüce olduğunu vurgular. Bunların uyandırdığı coşku hazzın uyandırdığı coşkudan daha güçlüdür. Ancak dehşet deneyimi ile arada bir mesafe olması gerekir. “Tehlike ve acı çok yakına gelip sıkıştırdığında hiçbir zevk vermez; sadece dehşet verici olurlar...”¹⁷ Anlaşılabacağı gibi sanat, edebiyat bu mesafeyi sağlar. Benzer şekilde *Moby Dick* romanında anlatıcının konumu da Ahab’ın sadece acı ve dehşeti hissettiren konumunun tersine gerekli mesafeye sahiptir. Psikanalitik terimlerle düşündüğümüzde bu mesafe benliğin simgeleştirme yetisinin harekete geçebileceği ve işlerliğini sürdürebileceği mesafeyi sağlayan ara alan, *geçiş alanı* ya da yaratıcı hamleye meydan veren *olumsuzun, yokluğun alanıdır*.

Kant yücelik duygusunu uyandıran nesne, varlık ve deneyimlerin listesini çıkartır.¹⁸ Devasa boyutlardaki varlık ve nesneler, okyanus, çöl, uzay boşluğu gibi insana kendini küçücük hissettiren uzamlar, fırtına, deprem ve çeşitli felaketler gibi insanın karşısında çaresiz kaldığı deneyimler yücelik duygusunun kaynağıdır. Beyaz balina boyutları, göz kamaştırıcı rengi, gücü ve şiddetiyle yücelik tanımına tipatıp uyar.

Yücelik duygusu “acıyla hazzın, endişeyle sevincin, coşkuyla çökkünlüğün iç içe geçtiği çatışmalı bir duygu”dur.¹⁹ Bu özellikleriyle yücelik estetiği Meltzer’in tarif ettiği estetik çatışmayı düşündürür. Annenin güzelliği, içinde barındırdığı namevcut zulmedici nesnenin dehşet uyandıran gölgesiyle birlikte düşünüldüğünde güzel değil, yücedir. Aynı şekilde yücelik estetiği Bollas’ın es-

17. Edmund Burke, *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, Vrin, 1973, s. 70.

18. Immanuel Kant, *Güzellik ve Yücelik Duyguları Üzerine Gözlemler*, çev. Ahmet Fethi Yıldırım, Hil, 2010.

19. Jean-François Lyotard, *L'inhumain, Causeries sur le temps*, Galilée, 1988, s. 104

tetik anları tanımlayışını da hatırlatır: “Böylesi anlar tanıdık, tekinsiz ve kutsaldır, saygı uyandırır ve bilişsel tutarlılığın dışında kalır.”²⁰

Lyotard yücelik duygusunun, düşünceyle temsil edilmesi imkânı bulunmayan bir dehşet ânında askıda kalmak olduğunu vurgular.²¹ Yüceliğin estetiğini doğuran haz ya da zevk, bu askıda kalma halinin ima ettiği dokunulmazlıktır: Kişi yıkıma ne kadar yakınsa o kadar da uzaktır.

Yücelik estetiğiyle tarif edilen deneyim sanırım psikanalitik terimlerle, gerçeklikte kök salmış, nesneye ve dünyaya emniyetli bir mesafede konumlanan, sağlam bir kendilik duygusuna sahip olan, olgun, gözlemleyen benliğin, sınırların kaybını ima eden psikotik çekirdeğin yakınında yaşadığı deneyimler olarak ifade edilebilir.

Moby Dick’te roman türüyle ilişkisiz görünen önce bilginin ve teatral anların amacı *tehlike vaadini* upuzun bir gerilim ve bekleyiş içinde sürdürebilmek ve yücelik estetiğine özgü estetik hazzı üretmektir diyebiliriz. Roman bize başka türlü ne olduğuna vakıf olmayacağımız uç bir deneyimi yaşama fırsatı sunar. Bu deneyimin çokboyutluluğu ve zenginliği Melville’in romancı olarak yetkinliğinin bir göstergesidir kuşkusuz. *Moby Dick* bize bir macera romanı olarak okyanusun dev dalgaları arasında, acımasız bir balınayla ve zıpkınlı, tehlikeli adamlarla bir arada yaşanan bir macerayı tattırırken, bizi iç nesnelerimizle olan başka bir maceranın da içine sürükler. Hem dehşet verici bir anne hem de kuşkusuz irkiltici bir birleşik ebeveyn imgesi, yani en ham haliyle bir ilk sahne imgesi oluşturan beyaz balının dibine kadar sokulup, kılıma zarar gelmeden ona iyice bakabilme fırsatı sunar. Bu düzeyde yaşananlar Bion’un *O* alanına ait olduklarını vurguladığı ham coşkusal deneyimlerin alanına dahil ya da onlara çok yakın deneyimlerdir.

20. Christopher Bollas, “The Aesthetic Moment and the Search for Transformation”, *Annu. Psychoanal.*, 6: 385-94, 1978, s. 385.

21. J. F. Lyotard, *a.g.y.*

Sonuç: Anlatmak Üzere Uzun Yoldan Gelen

Melville'in yapıtlarında çarpıcı bir şekilde hiç kadın bulunmadığına dikkat çeken Kligerman “İyi Baba'nın sevgisiyle ve onun penisini içe almayla ilgili düşlemler sayesinde silahlanan” Melville'in “nefret uyandıran Kötü Anne'ye saldırmak üzere güç kazandığını” vurgular.²² Bu görüş kuşkusuz anlatıcının dostu Queequeg'in Moby Dick'i haklayacak baş zıpkıncılardan biri olmasıyla da desteklenir. Fakat aynı şekilde Queequeg, anlatıcının gözünde George Washington'la, yani kurtarıcı ve kurucu babayla özdeşdir. Baba işlevini yerine getirmesi beklenen Kaptan Ahab'ın çıldırdığı, akıl dışına çıktığı düşünülürse, Ishmael'in Queequeg'e yasayı tesis eden kurucu baba işlevini de atfetmesinin ne kadar önemli olduğu fark edilir. Vahşice çıldıran Ahab'ın tersine, sözde *vahşi* Queequeg'in yanından eksik etmediği ve saygıda kusur etmediği bir koruyucu tanrısı ve yine onu her durumda koruyan atalarından devraldığı kadim bilgeliği vardır. Gemide insanın ayaklarının altındaki zemin olan deniz tıpkı balina gibi, bebeğin ilk nesnesi meme gibi, arkaik anne gibi şekilsiz, sınırları belirsiz bir kütledir. Queequeg bu muğlak zemine rağmen ayaklarını sağlam basmasını sağlayacak olan baba niteliklerini tamamen içselleştirmiştir. Elinde zıpkını, çalkalanan balina sandalının içinde dimdik ayakta durur. Ishmael Queequeg'le “evlenmekle” bunları da kendiliğine katar. Pequod'daki seyahati sırasında o da dönüşmüş ve felaketten sağ çıkıp olanları bize aktarmak üzere gerekli ruhsal donanımı kazanmıştır.

Tıpkı Tevrat'taki hikâyede Yunus peygamberin akıbetini anlatmak üzere Tanrı tarafından seferden sağ döndürülen karakterler gibi, Ishmael de Pequod gemisinde yaşanan trajediyi anlatmak üzere sağ gönderildiğini metin içinde birkaç kez vurgular; yani o seçilmiş bir anlatıcıdır. Ana işlevi, esas görevi anlatmaktır. Coşkusal boyutta yaşananları simgeleştirmeler düzeyine taşımak ve

bir anlatıya dönüştürmek üzere seçilmiştir. Dönüştürücü yaratıcı hamleyi yapacak olan kişi odur.

Ahab ruhsallığında bir dönüşüm olmasına yanaşmaz. Onun bakış açısından bu dönüşüm ister istemez, Bion'un tanımladığı tarzda, felaket getiren bir değişimdir.²³ Oysa Ishmael simgeleştirmeler yoluyla coşkusal yaşantıya biçim ve anlam vererek, düşünen bir kendilik olarak doğma çabasıdadır. Nitekim yolculuğun sonunda coşkular ortalığı silip süpürür, felaket getiren değişim gerçekleşir. Bu değişimi göze alamayan Ahab yok olurken, göze alabilen Ishmael ölümcül trajedinin içinden Queequeg'in kendine yaptığı tahta tabutun içinde yeniden doğar.

Gemi bütün mürettebatıyla okyanusun dibine gömüldükten, beyaz balina çekip gittikten sonra, ortalık süt liman olur. Ishmael tahta tabutun içinde beşiğindeki bebek gibi dalgaların üstünde tatlı tatlı sallanır. Oral saldırganlık yerini tatlı bir kucaklamaya bırakır. Öyle ki bize bu hikâyeyi anlatmak üzere geri dönen Ishmael'e tahta tabut-beşiğinin içinde tamamladığı o yolculuğu boyunca köpekbalıkları bile ilişmez. Dışlarla kendilik arasında yeterince emniyetli bir mesafe tesis edilmiştir. Ishmael dile hâkimdir ve güzel ile canavarın birbirine karıştığı yerde yaşanan hem dehşet verici hem de hayranlık uyandırıcı coşkusal deneyimi sözlerle anlatabilmek için yanımıza gönderilmiştir.

Bu aynı zamanda kendi iç dünyasının derinliklerine dalıp oradaki şekilsiz coşkusal magmadan, Bion'un *O* alanından, koca bir parçayı alan ve dönüştürerek bize sunan Melville'in yaratıcı sanatsal ve estetik yolculuğudur.

Hayatın Mırıltısı



ÖNCELİKLE *Hayat Var* (2009) ile ilk göz ağrısı *A Ay*'ın (1989) Reha Erdem'in en sevdiğim filmleri olduğunu söylemek isterim. İki film arasında geçen yirmi yıl içinde, hayat tarzları, Türkiye, dünya, İstanbul çok büyük değişimler geçirdi. Ama insanlık halleri değişmiyor. Ergenler her yerde ve her zaman dünyaya tutunmaya çalışıyorlar, bazıları o sırada diğerlerinden daha fazla örseleniyor. Kimi duymak bile istemeyeceğimiz travmalara maruz kalıyor, kayıplara uğruyor, hayatta kalmalarını sağlayan, bir dünya kurmalarını sağlayan kendine göre az çok başarılı içsel ve dışsal düzenler oluşturuyorlar. Tıpkı bu şekilde, Yekta ile Hayat da birbirinden yirmi yıl uzaklıktaki biri siyahbeyaz diğeri renkli bambaşka dünyalarının içinden benzer çaresizlikleri ve benzer dikbaşlılıklarıyla bize bakıyorlar. Onları birbirine benzer kılan şey ergenlikleri ve kayıpları olmalı. Bu iki küçük genç kızın kayıplarının üstesinden gelme çabalarının, yaşadıkları ortama ve çağın özelliklerine göre farklılık gösterdiği söylenebilir. *A Ay*'da Yekta annesizliği kabul lenmemeye ant içmişti, eski İstanbul'un artık kaybolmaya yüz tutmuş olsa da hâlâ bir yerlerde süregiden huzurlu sessizliğinde, hâlâ var olan yalılarının, geniş bahçelerinin, koca ağaçlı ıssız sokaklarının dekorunda dolaşıyor, geceleri ölmüş annesinin kayıkla Boğaz'dan geçmesini bekliyordu. Ne istediğini bilen bir hali vardı. Kendisinin görüp başkalarının göremediği şeyleri gösterebilmek

için çırpınıyordu. Kaybının bilincindeydi, çünkü daha önce sahip olmuştu (bir anneye, bir eve, bir hikâyeye...) ve sanki bir hesaplaşma arayışındaydı, karşısında ise onu anlamasalar da dinleyen muhatapları vardı. *Hayat Var*'ın kahramanı Hayat ise bugünün bir kızı olarak sersemletici bir gürültü patırtının içinde, belli bir yere odaklanamadan sürükleniyor. Annesizliği daha baştan kabul etmek zorunda kalmış; İstanbulluluk, geçmişiyile gurur duyan, aile tarihini bilen akrabalar, hatta aile tarihi kavramı, gölgeli bahçeler içindeki güzel evler, geniş odalar, sakın öğle uykuları, bütün bunlar Hayat'ın zamanında artık toptan yeryüzünden silinmiş. Hayat'ın yaşadığı dünyada çocuklar için hikâyeye ve erişkinler için tarihe yer yok. Büyük küçük herkes için sadece o an var, yaşanan ânı kurtarmak, hayatta kalmaya çalışmak var. Dolayısıyla bırakın evi, odayı, sığabileceği bir hayal dünyasına sahip olma şansı bile verilmemiş sanki ona. *Hayat Var* psikanalitik bir bakış açısıyla değerlendirilecek olursa, bu hikâyesizlik ve tarihsizlik, değerlendirmenin temel çıkış noktalarından biri olarak alınabilir sanırım. Hayal dünyası nedir? Nasıl oluşur? Hayal dünyasının iç dünya ile nasıl bir ilişkisi var? Hayat'ın bir iç dünyası ve bir hayal dünyası olduğunu söyleyebilir miyiz? Evi, yeri, sırtını yaslayabileceği bir anne ve babası olmayanın bir iç dünyası, hayalleri ve hikâyesi olabilir mi?

Psikanaliz bize travmaların yaşamın ne kadar erken evrelerinde yaşanırsa o kadar kalıcı ve onarılması zor yaralar açtığını gösteriyor. Aynı şekilde ilgi, alaka, ilişki düzleminde bebeğin yaşadığı mahrumiyet ne kadar yoğun ve uzun süreli olursa, o kadar travma yaratıcı bir niteliğe büründüğünü söylüyor. Daha da önemlisi bebeğin ve çocuğun başta anne baba olmak üzere, kendisini çevreleyen dünyayla *anlam üreten* ve *yeterince güven verici* bir ilişki kuramadığı durumlarda, ruhsallığının, yani iç dünyasının oluşumunun ve zihinsel becerilerindeki gelişimin zarar gördüğünü gösteriyor. Psikanaliz kuramı içinde bunlar *anlam üretme* perspektifinden özellikle W. Bion'un kavramlarıyla,¹ *yeterince güven veri-*

ci ilişkinin nitelikleri ise D. W. Winnicott'un kavramlarıyla (birincil annelik tasası, yeterince iyi anne, geçiş alanı, geçiş nesneleri vd.)² düşünülebilir.

Anlam üretme perspektifinden tasvir etmeye çalışacak olursak, Hayat'ı çevreleyen dünya *kapsayıcı* ve *dönüştürücü* (Bion) anne niteliklerinden yoksun bir çevre olmuş gibidir. Hayat'ı filmin geçtiği anda çevreleyen yetişkinlere ve yaşadığı ortama bakarak onun daha baştan nasıl bir ilişkiler evreninde yaşadığını tahmin edebiliriz. Büyük ihtimalle başından beri karşısında (yanında, çevresinde) onun içsel yaşantılarını ve özellikle de sıkıntı ve endişelerini dinleyecek, kendi sıkıntısı ve endişesi yapacak ve bunları anlamlı sözler ve düşüncelere dönüştürerek ona geri gönderecek bir anne-çevre olmamıştır. Bion'un belirttiği gibi bu dönüştürücü anne işlevi, bebeğin ve çocuğun simgeleştirme/düşünme süreçlerini harekete geçirmede ve sağlıklı bir ruhsal yapı oluşturmada can alıcı rolü oynar. Başlangıçta bebeğin varlığının yegâne deneyimleri olan bedensel duyumlar, ancak bunları "hayalleme (*reverie*) yetisiyle" zihinsel ve ruhsal temsillere dönüştüren anne işlevi sayesinde ruhsal deneyimler haline gelirler. Böylece iç dünya ile dış dünya birbirinden ayrışır. Başlangıçtaki sorulara dönecek olursak, kişinin bir iç dünyası ve giderek bir hayal dünyasının olabilmesi için öncelikle ruhsallığı inşa edilmelidir. Diğer taraftan ruhsallığın istikrarlı bir iç dünya temsili üzerinden inşasıyla, dış dünya da çocuk için güvenli bir alan haline gelir. Hayat'ın yaşadığı dünya, ona tanık olan bizlerin gözünde hiç güven verici olmadığı gibi, bu dünyanın ve ilişkilerin öznel olarak filmin kahramanı için de hiç güvenilir olmadığını Hayat'ın sakınlı durgunluğundan anlarız. Filmin ilk sahnelerinden itibaren Hayat'ın, onun yaşantılarına sağır bir çevre içinde sürüklendiğine tanık oluruz. Buna elinden geldiği kadar kızına bakmaya çalışan babanın yakınlığı ve çabaları da dahildir. Hayat'ın içinde bulunduğu ruhsal inziva esas olarak ses bandı ile bize aktarılır.

Ses Bandı ve Ruhsallığın Yansımaları Üzerine Düşündürdükleri

Pek çok sinema eleştirmeni daha önce ses bandının *Hayat Var*'daki yenilikçi kullanımına dikkat çekti. Ben burada psikanalitik bir bakış açısıyla, ses bandının Hayat'ın "görülmeyen" ve "gösterilemeyen" deneyimlerini nasıl güçlü ve isabetli bir biçimde izleyenlere aktardığını göstermeye çalışacağım. Bu şekilde ses bandını, filmin ana karakterinin içsel yaşantılarını ve ruhsal iklimini bize yansıtmaya yönündeki işlevleriyle de birkaç düzeyde ele almak istiyorum.

Hayat Var'da ses bandı filmin başından sonuna kadar ayrı bir yapı olarak süregider. Hiç kesintisiz ve *kalın* bir doku oluşturduğunu söyleyebiliriz. Sanki filmde bağımsız olarak akan güçlü bir nehir gibidir. Filmde bağımsız aktığına dair bu hissin sinematografik açıdan önemli olduğunu belirtmek gerekir. Bu konuda Fransız yönetmen Robert Bresson'un *Sinematograf Üzerine Notlar*'ı akla geliyor.³ Sinema denince öncelikle görüntüyü ve hareketi düşünürüz, özellikle seyirlik sinemada müzik ve diğer sesler daha çok görüntülerle anlatılan hikâyeye eşlik eden bir vurgulama ve dramatisasyon öğesi gibi işin içine katılır. Filmde olanların *sanki gerçekteymiş gibi* görünmesini sağlayan gerçekçilik hedefine hizmet eder. Oysa yönetmenin yaptığı işe *sinema* yerine *sinematograf*⁴ demeyi tercih eden Bresson, ses öğesinin *sinematograf*ta görüntüyle eşdeğerde vazgeçilmez bir araç olduğunu ve filme özgü hakikatin ancak bu iki aracın da yaratıcı biçimde kullanılmasıyla ortaya çıkarılabildiğini vurgular. Reha Erdem'in filmlerinde de ses çalışmasının her zaman yönetmenin ana meselelerinden biri olduğunu, sese çok farklı bir yaklaşımı olduğunu biliyoruz. Psikanali-

3. Robert Bresson, *Sinematograf Üzerine Notlar*, çev. Nilüfer Güngörmüş, Nisan, 2000 [1992].

4. "Sinematograf hareketli imgelerden ve seslerden oluşan bir yazıdır." R. Bresson, *a.g.y.*, s. 17.

tik bakışla, ses bandının en özgün ve yaratıcı biçimde kullanıldığı filmin *Hayat Var* olduğu söylenebilir.

Hayat Var'da bir tarafta gözlerimizin önünden akan bir dizi olayın görüntüsü vardır, diğer tarafta ise bambaşka bir deneyim yaşamamıza neden olan ve görsel olarak algıladığımız deneyimi farklılaştıran sessel bir hikâye. Kelimelere dökülmemiş, sadece seslerden oluşan bir hikâyedir bu. Ses bandı, gözlerimizin önünden akan hikâyenin görünmeyen ikiz eşidir sanki. Filmdeki işlevi açıkça başka bir gerçekliğe işaret etmek gibidir. Bunun görünen, sıradan gerçeklikten farklı, sıradışı ve içsel bir gerçeklik olduğunu söyleyebiliriz.

Ses bandında vapor düdükleri, polis sirenleri, volümü artırılmış uçak ve tren sesleri vardır. İnsan sesleri ve şarkılar, kırılan camların şangırtısına, silah seslerine, martıların bağrıışlarına karışır. Çoğu zaman bu seslerin görüntüde bir karşılığı yok gibidir. Genelde kaynakları belirsizdir. Ama tuhaf bir şekilde o ortama hiç yabancı değildirler. Ve bütün bu patırtının gerisinde, sessizlik ve duraklama anlarında, Hayat'ın filmi kesintisiz kat eden iç sesi, mırıltısı duyulur. Filmin alameti farikası ve ses bandının kullanımı bakımından sinematografik olarak en yenilikçi olan yönü bu sanırım: Hayat'ın mırıltısı. Ritmik, ısrarcı bir iç ses; ninni gibi tatlı tatlı Hayat'ı bir yerden öbür yere taşıyıp durur. Bu mırıltı, onun sadece görsellik düzeyinde değerlendirilecek olsa mekanik görünebilecek hareketlerine, ifadelerine sonsuz bir derinlik ve yumuşaklık katar. Hayat'ın içinden geçmekte olduğu yerlerin ve olayların sivri köşelerini yumuşatır. Çarpa çarpa değil, beşikte sallanır gibi, dalgaların üzerinden kayar gibi ilerlediği izlenimini uyandırır. Aynı zamanda ses bandındaki ürkütücü sesleri de yıkayıp yumuşatır. Filmin bizi içine gömdüğü ses atmosferini yatıştırır.

Yönetmenin ses bandını kullanışı öncelikle bana Fransız psikanalist D. Anzieu'nün *Deri-Ben* kitabında tanımladığı “ses kundağı, ses zarı” kavramını düşündürdü.⁵ Anzieu “ilk ruhsal alanın ses alanı olduğunu” belirtir.⁶ Daha ana rahminden itibaren yaşamın ilk evrelerinde bebek, bedeninin hem içinden hem de dışından gelen seslerin oluşturduğu sessel bir alan tarafından sarılıp sarmalanır. Kendilik bebeği çevreleyen ses evreninin ruhsal bir oyuk olarak içselleştirilmesiyle gelişir. Bir anlamda, içselleştirilen ses evreni bebekte ruhsallığın yerleşeceği içsel alanı açar. Anzieu annenin bebeğe yönelttiği söz ve seslerin bütününe, bebeğin içine dalıp çıktığı bir “söz ve mırıldanma banyosu” oluşturduğunu belirtir.⁷ Bu ahenkli, “nağmeli” banyo aynı zamanda bebeğin varlığına ayna tutarak, onun hayatla ilişkisi demek olan narsisizminin oluşumuna katkıda bulunur. Eğer bu ses aynası bebeğe “kendi çaresizliğini hiç dönüştürmeden aynen yansıtırsa ve “ses banyosu sarıp sarmalayıcı olmaktan çıkıp rahatsız edici bir hal alırsa”, kuşatıcı ve kucaklayıcı ses evreni “delinmiş / delici” bir niteliğe bürünür, yani patolojik hale gelir.⁸ “Delinmiş”ten kasıt travma yaratıcı nitelikteki her türlü öğenin içeri rahatça girip çıkacağı, koruyuculuktan uzak bir kundak haline gelmesidir; “delici”den kasıt ise koruyucu ve yatıştırıcı olması beklenen anneye özgü sessel kundağın kendisinin ihlal edici, batıcı ve zedeleyici bir öğeye dönüşmesidir.

Hayat Var'da ses bandı sanki izleyicide hem kundaklama işlevini bozan travmatik ortamı, hem de güçsüz de olsa içselleştirilmiş yatıştırıcı bir ortamı canlandıracak şekilde tasarlanmıştır. Dış dünyayı temsil eden sessel ortamda Anzieu'nün betimlediğine benzer ses ihlalleriyle karşılaşırız. Uçak gürültüsü, polis sireni gibi şiddetli ve tiz sesler filmin ses alanına delikli ve delici bir nite-

5. Didier Anzieu, *Deri-Ben*, çev. Nesrin Demiryontan, Metis, 2008.

6. D. Anzieu, a.g.y., s. 221 (“Ses uzayı ilk ruhsal uzaydır”). Ayrıca Anzieu'nün benliğin gelişimiyle ilgili kuramı ve ses, koku, dokunma “kundaklarının” işlevi için bu kitaptaki “Boş Oda” yazısına bakınız.

7. D. Anzieu, a.g.y., s. 74.

8. A.g.y., s. 220.

lik verir. İçerisi ile dışarısı arasındaki sınırlar sağlam ve esnek değildir. Gereğinden fazla ses kaçır içeriye. Aynı şekilde bizim kulaklarımızdan içeriye de gereğinden fazla ve rahatsız edici sesler dolar sürekli. Taciz edici bu sesler, Hayat'ın maruz kaldığı travmaları ve bunların yıkıcı etkilerini görüntülerin çok ötesinde bir güçle izleyiciye aktarır. Dünyayı Hayat'ın kulaklarıyla duyarız. Sesleri onun iç dünyasında yankılandığı haliyle tanırız. Dış dünyanın bu tacizkâr öğelerine karşı Hayat'ın iç dünyasında oluşan ruhsal hareketlerin temsillerini de sessel imgelerde bulabiliriz. Hayat'ın kendini yatıştıran, pışpışlayan sesi bunlardan biridir; adeta bir "hayat mırıltısı"dır, libidonun, yaşam dürtüsünün cılız da olsa hiç susmayan sesi gibidir. Dolayısıyla ses bandını yaşam dürtüleri ile ölüm dürtülerinin, yıkıcılıkla onarımın yan yana geldiği, birbiriyle çatıştığı, iki karşıt ana akımdan her birinin dönüşümlü olarak ötekine galip geldiği bir yer olarak düşünebiliriz. Hayat'ın ruhsallığında bu iki gücün, ses bandı üzerinden adeta birbiriyle pazarlığına tanık oluruz. Bu da bizi, film boyunca, nasıl bir sona doğru gittiğimizi, kahramanı bekleyen sonun ne olduğunu durmaksızın araştırmak zorunda bırakır. Bu anlamda bizi aktif izleyiciler haline getirir.

■

Bir başka düzlemde, filmin sessel alanı psikanalitik bir terimle Hayat'ın gerilediği, *regrese olduğu* alandır. Yani sığındığı alandır. Regresyonun seslerle ifade edilen temsili gibidir. Bunun görsel ifadesini Hayat'ın cenin pozisyonunda kıvrılıp yattığı, parmağını emdiği sahnelerde açıkça görürüz. Dolayısıyla sessel alan hem Hayat'ın iç dünyasının bir izdüşümü, hem deneyimlediği gerilemenin bir imgesi, hem de onun çekildiği bu ruhsal inzivada neler yaşıyor olabileceğini ele veren bir yansıma gibidir.

■

Filmde işitilen sesler arasında özellikle büyükbabanın gürültülü nefesini anmak yerinde olur. Onun sıkışan nefesi yaşadıkları kü-
lubenin atmosferini de izleyicinin imgeleminde giderek daha bo-
ğucu bir yer haline getirir. Hayat bu boğucu ortama astım krizle-
rini andıran nefes daralmalarıyla karşılık verir. Olanca ağırlığıyla
ona yaslanan, hatta filmin unutulmaz sahnelerinden birinde iki di-
zine yatıp onu yerine mihlayan, boyundan büyük iki yetişkin er-
keğin, babası ile büyükbabasının onun cılız omuzlarına ve çocuk
benliğine bindirdiği yükü en iyi bu nefes sıkışmaları aktarır. Aynı
zamanda bize şunu da söyler: Onun yaşadığı dünyada ve gerileye-
rek sığındığı ruhsal evrende bütün deneyimler bedensel düzeyde
yaşanır. Hayat'ın yaşantılarını ifade edebileceği kelimeleri yoktur,
zaten kelimelere dökse de onu dinleyecek kimse yoktur. Bunun en
sert örneğini tecavüze uğradığında görürüz. Onu başka türlü taciz
eden ve kaçınmak zorunda olduğu komşu kadın dışında tecavüzün
farkına varan kimse çıkmaz. Film ses bandı aracılığıyla Hayat'ın
maruz kaldığı travmatik yaşantıları ve çaresizliğini izleyiciye du-
yusal düzeyde ham haliyle aktarır; düşünülmesi ve söylenmesi acı
verici deneyimleri işleme ve adlandırma işini bize havale eder.



Buradan yola çıkarak acaba *Hayat Var*'ın ses bandının sinema-
tografik düzlemde bir tür ön bilinç işlevi gördüğünü söyleyebilir
miyiz?

Filmin bütününe ait sesler ve gürültüler kronolojik olmayan
bir şekilde ve neden sonuç ilişkilerinden, gerçeklikteki mantıksal
bağlantılardan uzak şekilde orada bulunur. Fakat hemen oracıkta-
dırlar ve seyircinin zihninde filmin görüntüleriyle bir araya gel-
diklerinde, önümüzde yaşanmakta olan deneyimi kelimelere dö-
nüştüren anlar yaratırlar. Örneğin kırılan camların şangırtısı... Bu
huzursuz edici sesi filmin başından itibaren, kaynağını bilmeden
sürekli duyarız. Sırf kulağı tırmalamak için konmuş gibi duran bu

kesici, batıcı sesin anlamı bir süre sonra, komşu kadın bakkalın aynasını kırdığında, psikanalitik tabiriyle “sonradanlık” içinde izleyicinin zihninde oluşur. O ayna tecavüzü *görmüş* olan aynadır, Hayat’ın dünyası o görüntünün içinde sessiz bir şangırtıyla kırılmıştır. O sesin hayaleti filmin içinde dolaşır durur. Tecavüz belki sessizce geçilmiş gibi görünür ama filmde cam şangırtısını her duyduğumuzda, daha biz bilmeden önce bile aslında oradadır, kulağımıza batar ve bizi tecavüzün tanığı yapar. Her seferinde o sesle yeniden yaralanırız.



Böylesine ağır, trajik bir hikâyenin, filmin sarsıcı atmosferine rağmen yaşam dürtüsünün ham gücüne benzer bir güçle hep ileriye, yaşamaya doğru akması ilginç. Bu duyguyu izleyiciye aktaranın da ses bandı olduğunu söyleyebiliriz. Çünkü tüm olan bitene rağmen, Hayat’ın mırıltısı bir yerlerde hep devam eder. Her şeyden önce bu mırıltı onu olduğu gibi bizi de teselli eder, yatıştırır ama daha da önemlisi, Hayat sanki o mırıltıda kendi hayatı için kuluçkaya yatmıştır. Sesini ve gırtlığını bir koza gibi hayatın etrafına örür. Onun da zamanı gelecektir; zamanı gelene kadar hayatını o kozanın içinde saklar.

Hayat, annenin yatıştırıcı işlevini (psikanalitik deyişle uyarım kalkanı işlevini) bu iç sesle kendi ruhsallığında sürdürür. Aynı şekilde annenin okşamarlarından ve ses, dokunma ve koku anlamında bütün kucaklamasından alınan hazzı da iç sesi aracılığıyla bir ölçüde kendi kendine yaşatmaya devam eder. Fakat burada tetikte bekleyen bir tehlikeye hemen dikkat çekmek yerinde olur. Bu tek kişilik evrende süregiden yatıştırıcı ninni bir an gelip uyuşturucu, öldürücü bir nakarat halini alma tehlikesini beraberinde getirmektedir. Dış dünyayla, dış gerçeklikle ilişki tehlikeli bir zamandışılıktaki askıda kalabilir. Zaten hayal dünyasının niteliği ile ilgili başlangıçtaki sorunun ve Hayat’ın bir iç dünyası ve bir hayal dünyası olup olmadığının önemi de buradadır. Hayal dün-

yasının yaratıcılığa işaret etmesi bir şeydir, uyuşturucu ve öldürücü bir işlev görmesi başka bir şeydir. Filmde Hayat için hangisi geçerlidir?

■

Psikanaliz bize hayatın hayata geçmesi için, tek başınalığın öldürücü döngüsüne kapılıp gitmemek için varlığının ilk evrelerinde bebeği hayat yönünde baştan çıkaran bir çevreye ihtiyacı olduğunu gösterir. Bu çevre, ifadesini annenin baştan çıkarıcılığında bulur. Anne hem okşamaları, kucaklamaları, sesi ve sözleriyle aktardığı şefkatli sevgisi hem de babayla paylaştığı, içinde cinsellik de olan aktif dişil varlığıyla sürekli bebeğin gündeminde olarak bu baştan çıkarma işlevini yerine getirir.

Peki filmde kendi mırıltısı içinde yok olup gitme tehlikesi taşıyan Hayat'ı kim baştan çıkartacak? Hiç kuşkuşuz tamirci çırağı olduğu anlaşılan fanatik taraftar, küçük delikanlı filmde ergen Hayat için bu işlevi yerine getirir. Bu baştan çıkarmada da sesin tuttuğu özel yeri unutmamalıyız. Hayat onu önce sesiyle tanır. Hayat'ın okul çıkışı babasını beklediği rıhtımda delikanlının söylediği yanık arabesk şarkı hem sarıp sarmalayan, emniyet hissiyle kucaklayan bir şarkıdır, hem de alabildiğine baştan çıkartıcıdır. Hayat'ı içine daldığı içsel ninninin uyuşukluğundan çekip çıkartır. Sessel düzeyde, babanın Hayat'a hediye ettiği pelüş bebeğin de tam anlamıyla karşıtıdır bu ses. Babası hediye ettiğinde ilkin Hayat'ı gülümseten, bir sevgi bağını canlandıran oyuncak çok kısa sürede kulağı tırmalayan, insanın gülümsemesini yüzünde donduran mekanik bir tekrar canavarına dönüşür. Bunun bir benzeri de lunaparkta aşırı uyarıcı volümde ve tekrarlayan bir müzik eşliğinde, sadistçe bir tacizkârlıkla Hayat'ı tekrar tekrar dönmedolaba bindiren komşu kadınla yinelenir. Bu anlamda her iki "oyuncağın" sesi de, Anzieu'nün tarif ettiği şekliyle Hayat'a çaresizliğini olduğu gibi geri yansıtan bir sessel ayna gibidir. Buna karşılık çırağın iki şarkısı başta olmak üzere, filmin diğer şarkıları volümleri, melodileri ve sözleriyle hem Hayat'ı sarıp sarmalayan, onun dünya-

sına anlam katan hem de onu tatlı bir baştan çıkarmayla hayata davet eden sessel kucaklamalar gibidir. Özellikle çırağın yumuşak, çıplak sesiyle söylediği şarkılar Hayat'ı lezzetli bir söz banyosunun içine daldırır ve yaşadığı deneyimleri “dönüştürmesini sağlayacak bir ses aynası” gibi işlev görür. Bir şeylerin gelişmekte, dönüşmekte olduğu, umudun kuluçkada kıpırdandığı bizim zihnimizde de bu şarkılarla canlanır.



Filmin finalindeki müziği de aynı perspektiften düşündüğümüzde, filmde seslerle aktarılan içsel deneyimin kritik dönüşüm ânının, en sondaki bu şarkıda meydana geldiğini görürüz. Hayat ve arkadaşı çaldıkları tekneyle küçük, sığ sulardan, kısıtıldıkları dar alandan dışarı, Boğaz'ın geniş ve derin sularına çıktıklarında onlara eşlik eden şarkı önce takılmış bir plak izlenimi verir. Bir türlü zincirlerinden boşanamayan, engellenmiş bir ritim gelip gelip aynı yerde tökezleyerek kendini tekrar eder. Tıpkı pelüş oyuncağın şarkısı gibi sinir bozucu, hayal kırıklığı uyandıran, uyuşturucu bir döngüye giren şarkıyı artık gönülsüzce de olsa kabullenmeye başladığımız bir sırada, film boyunca beklenen özgürleşme nihayet meydana gelir. Yüzlerinde ve vücutlarında kasılıp kalmış coşkuyu sert hareketlerle dışa vurmaya çalışan ve bir türlü kendilerini haza bırakamayan iki ergen, müziğin takıldığı yerden kurtulmasıyla nihayet özgürlüklerine kavuşurlar.

Büyük hayatın gencecik Hayat ile arkadaşına iyi mi kötü mü, ne sürprizler hazırladığını film bize söylemiyor ama ses bandı bütün sesleri silen güzel, coşkulu ve anlamlı şarkının tüm alanı kaplamasıyla kırık dökük seslerin artık geride kaldığına inanmamıza imkân veriyor. Ses bandının gelip dayandığı yer doygun, ahenkli ve bütünlüklü bir ses evreni oluyor. Delikli ve delici ses evreni ve Hayat'ın mırıltısı yerini gür bir kadın sesine bırakıyor. Belki Hayat'ın iç dünyasında nihayet işleri ele alan anne-kadın, belki Hayat'ın dönüşeceği kadın...

Gösterilemeyi göstermek

A Ay ile *Hayat Var* arasındaki paralelliğe tekrar dönecek olursak, ilk filmdeki *gösterilemeyi gösterme* arzusunda, aradan geçen yirmi yıl içinde çok büyük bir yol katedildiğini görebiliriz. İlk filmde Yekta'nın ısrarlı arayışının bütünü ve sık sık onun ağzından söylenen sözler, sanki içinde iki soru birden barındırmaktadır. İlk filmin kahramanının içsel dünyasıyla ilgilidir. Yekta bir anlamda “Benim ruhumda olanları görüyor musunuz, beni anlıyor musunuz?” diye sormaktadır ve bu soru muhakkak filmi kendi içsel kaynaklarından yaratan yönetmenin de sorusudur. Fakat aynı zamanda can alıcı diğer soru da: “Gösterilemeyi sanatımla nasıl göstereceğim?” sorusudur. İşte *Hayat Var*'da bu sorunun, yirmi yıllık sinema pratiği içinde yönetmenin sanatında açtığı zengin alanlara tanık oluyoruz. Bu defa gösterilemeyen dünya (ya da ruh-sallık, iç dünya) ses bandının bu çok özel kullanımıyla ve ses bandıyla görüntü arasındaki o özel ilişki ve dengeyle deneyimlenebilir hale gelmiştir; yani sanki iç gözlerimizle görülür hale getirilmiştir.

Oidipus'un Adresi



1

Şair, romancı ve psikanalist Henry Bauchau *Oidipus Yollarda*¹ isimli romanını yazarken beraberinde bir de günce tutmuştur. Sonradan *Jour après jour*² (Günden Güne) ismiyle yayımlanan ve 1983-89 yılları arasını kapsayan bu güncenin kendisi de romanın romanı gibi okunabilecek eşsiz bir metindir. Aslında romana eşlik etmesi düşüncesiyle tutulmuş değildir. Büyük ihtimalle daha uzun döneme yayılan bir güncenin parçasıdır. Büyük bir yazarın çalışma biçimine, günlük, aylık, yıllık ritmine, sanatıyla ve hayatla ilgili düşüncelerine ışık tutmasının yanında, günün birinde, birden *Oidipus Yollarda* romanının doğuş ânını yazıya düşürür.

Yayımlanan günce, Paris'te yazılmış 17 Aralık 1983 tarihli yazıyla başlar. Bauchau o günün notunda yolda Saint-Sulpice Kilisesi'ne uğrayıp Delacroix'nın *Melekle Cenkleşme* resminin karşısına oturduğunu ve resmi uzun uzun seyrettiğini anlatır. Saint-Sulpice Kilisesi, adını verdiği Saint-Sulpice Meydanı'nda yer alır; posta adresi ise 2 rue Palatine 6e Arrondissement, yani Paris'in 6. Bölgesinde Palatine Sokağı 2 numaradır.

Delacroix tam adı *La lutte de Jacob avec l' Ange* (Yakup'un Melekle Cenkleşmesi) olan freskoyu kilisenin duvarlarına 1861'de bo-

1. Henry Bauchau, *Oidipus Yollarda*, çev. Aysel Bora, Metis, 2014 [1998].

2. Henry Bauchau, *Jour après jour. Journal 1983-1989*, Les éperonniers, 1992.

yamıştır. Resim Eski Ahit'in Tekvin kitabı 32. bölümünde anlatılan Yakup'un hikâyesini konu alır. Yakup ormanda konakladığı yerde Allahın melekleriyle karşılaşır. Meleklerden biri onunla cenk tutar. Sabaha kadar güreşirler ama Yakup pes etmez. Yakup'u yenemeyen Melek onun uyluk başına dokunup inciterek bedeninde izini bırakır. Başka pek çok ressamın da resmettiği bu sahne, Delacroix'nın yorumunda ormanda yaşlı, ulu bir çınar ağacının altında geçer. Yakup koca kanatlı zarif meleğin üstüne olanca gücüyle yüklenmektedir. Melek ise sanki hiç güç harcamıyormuşçasına Yakup'u kısıvrak yakalamış, sonradan hikâyede anlatıldığı gibi topallayacak olan bacağından onu sıkıca kavramıştır.

Bauchau bu sahneden alabildiğine etkilendiğini belirtir. Belli ki daha önce de uğrayıp resmi seyretmiştir. Güncesine yazdığı nota meleğin güzelliğinden, ciddiyetinden ve içinde saklı duran, insani gücü aşan büyük güçten dem vurur. Bu sahnenin Bauchau'yu derinden etkilemesinin önemli bir nedeni vardır. Bir süreden beri baş dönmelerinden mustarıptır. Hem yazar hem psikanalist olarak çalışmasını etkileyen ve geleceği için onu endişelendiren bu baş dönmesiyle cenkleşmekte olan Bauchau, Yakup'un mücadelesinde kendi mücadelesinin bir temsilini görür.

2

Bauchau 1983 Aralık ayı ile 1984 Ağustosunda arasında yaz tatilinin de dahil olduğu birkaç seyahat yapar: İsviçre; sonra Paris; 22 Temmuz-4 Ağustos arası Belle-Île-en-Mer; Quiberon, Carnac, Auray, Quimper üzerinden 4 Ağustos'ta Kernel; 26 Ağustos tekrar Paris...

Bu sırada baş dönmesiyle cenkleşmesi devam eder. Bir taraftan da sürekli aramaktadır. Neyi? Kendisi de tam olarak bilemez. Yarı kalmış eski metinlerin bazılarını zaman zaman tekrar elden geçirir. Etrafı seyrederek düşünür. *Les Rois mères (Ana Krallar)* adını vermeyi düşündüğü belli belirsiz bir metin aklından geçmek-

tedir. Bir seferinde yakınlarına romandan bahsederken adını dil sürçmesiyle *Les Rois morts* (Ölü Krallar) olarak zikreder. Romanının başlangıcını bulamamaktan yakınır. “Baş dönmesi her şeyi yutmakta”dır.³

12 Şubat 1984 tarihli notta kendisini pek çok şeye girişemeyecek gibi hissetmesinin birden ona şunu ayan beyan gösterdiğini yazar: “(...) şimdi ölümlü olduğumu biliyorum. Daha önce bilmiyordum.”⁴ Ve baş dönmesine bir övgü yazma fikri doğar. Bükemediğin eli öpeceksin!

Baş dönmesi kelimesinin Fransızcası *vertige*'dir. Bauchau kelimeyi sessel bileşenlerine ayırarak içinden kelimeler çıkartır: *Vers-tige* (sapa doğru veya sap kurtçuk); *vert-tige* (yeşil sap); *vert tigre* (yeşil kaplan)...⁵ *Baş dönmesi*, yani *vertige* kelimesini hamur gibi yoğurmaya başlaması, onu yazma oyununa dahil edişinin emaresidir. Onu derinden endişelendiren baş dönmesini avcunun içine almaya başlamıştır. Onunla birlikte ölüm kalım endişelerini, yaşlanmanın verdiği endişeyi ve yaşlanmanın insanın ruhsallığında açtığı derin uçurumu, büyük, tehlikeli yarığı da avcunun içine almaya başladığını düşünebiliriz.

Ve nihayet *Oidipus Yollarda* romanı ilk olarak –belki de *yeşil bir sap, yeşil bir filiz, vert-tige* gibi– 12 Ağustos 1984'te boy verir. Bauchau, öncesinde not ettiği ve analiz ettiği iki rüyasından bahsetmiştir. Bu rüyaların kör bir adama kılavuzluk eden Sibil gibi ona romanını yazmasında kılavuzluk edeceğini hissetmektedir. 12 Ağustos'ta kör krala ve onun kılavuz ihtiyacına da atıfla “*Oidipus yolda*” diye yazar. Ertesi günün notunda (13 Ağustos) *Oidipus Yolda* başlığını hiç tereddüt etmeden yeni bir romanının başlığı olarak aldığını ve devam ettireceğini yazar. Sonraki günün notuna ise (14 Ağustos) “Mutluyum, çok mutluyum, dün nihayet *Oidipus Yolda* ile bir şeye tutunduğumu hissettim,” diye başlar.⁶ 71 yaşındadır; ölümün çok yakın olabileceğinin farkındalığıyla doludur;

3. H. Bauchau, *Jour après jour...*, s. 24.

4. A.g.y., s. 17.

5. A.g.y., s. 18.

6. A.g.y., s. 34.

yaşlılık ve ölüm düşüncesinin baş döndürücü uçuşunun kıyısında, *Oidipus Yolda* başlığıyla birden uçuşundan, boşluktan, baş dönmesinden kurtuluşu simgeleyen güvenilir bir kayaya kancayı atmıştır.

3

Oidipus'un hikâyesini İ.Ö. V. yüzyılda *Kral Oidipus* ve *Oidipus Kolonos'ta* isimli iki trajediyle kaleme alan Sofokles, onun kara yazgısının iki ânına odaklanmıştır. İlki Oidipus'un kehanette bildirilen trajik suçu işleyerek babasını öldürüp annesi İokaste ile evlenmesidir. Suçunun farkına vardığında baba katli ve ensestini cezasını tıpkı kehanette belirtildiği gibi kör olarak, kendi elleriyle kendini kör ederek öder. İkinci an ise Oidipus'un sefil bir dilenci olarak öleceği Kolonos'a gelişidir. Bunlar onun trajik kaderinin can alıcı anlarıdır ve Tanrıların elinde oyuncak olan bir ölümlünün çaresizliğini ve kaçınılmaz yenilgisini vurgular.

Bauchau ise romanını Sofokles'in iki oyunu arasındaki zamana, o iki trajik ânın arasındaki sürece odaklanmıştır. Böylece bir anlamda Oidipus'un kaderden kurtuluşunun, Tanrıların elinde oyuncak olmaktan çıkışının yollarını açmıştır. Bauchau Oidipus'un yolda yaşadığı büyük deneyimi anlatır. Bu deneyimin önemli bileşenlerinden biri de Bauchau'nun romanda ona yaptırdığı bir heykeldir; Oidipus'un kıyıdaki faleze, denize doğru devrilen dev bir dalga heykeli yontmasıdır. Dev dalganın içinde küçücük kayığında zavallı bir insanoğlu sulara doğru savrulur.

Dalga insanın karnından kopup gelen ve ayaklarının altından yeri çekip alan baş dönmesi değil midir? Oidipus görmeyen gözleriyle, bin bir zahmetle yonttuğu o dalgayla ve sonrasında "yol"u tamamladığında yaşadığı deneyimle kaderi kendine mal eder. Psikanalitik terimlerle söylersek, yıkımına yol açan trajik/travmatik olayı *öznelleştirir*. Öznelleştirdiğimiz deneyim, yıkıcı ve acı verici

nitelikleri dönüştürülerek, kendiliğe kabul edilebilir hale gelmiş, işlenmiş deneyimdir. Öznelleştirdiğimiz her deneyim artık bizim öz malımızdır, kendilik duygumuzu inşa eden yapı taşlarından biri haline gelmiş, kendilik deneyimine katılarak onu zenginleştirmektedir. Böylece insan kendi yaşantılarının ve kendi kaderinin efendisi olur, kendi merkezini bulur.

4

Neresidir insanın merkezi? Öteki ona hitap ettiğinde bu hitabın yöneldiği “adres” neresidir? Kendiliğin de bir adresi var mıdır?

Adres kelimesi Türkçeye Fransızcadan geçmiştir ve kişinin yaşadığı, fiziki olarak ikamet ettiği, arandığında bulunacağı yerin bilgilerini içeren posta adresi anlamında kullanılır. Kelimenin Fransızcasındaki ve Latince (*addirere*) kökenindeki “birine veya bir şeye yönelmek, yöneltmek, hitap etmek” anlamları ise Türkçeye tam anlamıyla geçmemiştir. “Mektubun hitap kısmı” olarak kısım de olsa dilimize taşınmış olan bu boyutunu bugünün Türkçesinde artık kullanmıyoruz. Oysa adres kelimesinin içinde saklı duran bu anlam önemlidir.

Bauchau baş dönmesiyle cenkleşmesini tıpkı Oidipus'un dev dalgası gibi yönlü, ivmeli ve şekilli bir yazı dalgasına, bir temsile dönüştürdüğünde, içindeki çalkantının ağırlık noktası üzerinde hâkimiyet sağlayarak, kendi merkezini yeniden kurmuştur. Bu anlamda roman, onun deneyiminin zaman ve mekân içinde bir an için sabitlendiği içsel bir merkezin adresidir. O an kendiliği orada ikamet etmektedir; bulunduğu o yerden “öteki”ne, okura hitap eder ve onun bu sözü ötekiindeki benzer bir öznellik merkezinin arayışı içine girer.

Edebiyat yapıtının anlamının iki öznellik arasında böylesi bir karşılıklı “adresleşme” “hitaplaşma” ilişkisi içinde kurulduğu, edebiyat eleştirisi alanında Alımlama estetikçilerinden Umberto

Eco'ya pek çok eleştirmenin ya da eleştiri okulunun kavramlaştırmalarında açık ya da örtük biçimde dile getirilmiştir.⁷

5

Oidipus'un Sofokles'ten Bauchau'ya, Bauchau'dan bu satırların yazarı olan okura katettiği yolda pek çok adreste ikamet ettiğini ve pek çok adresi bir arada kendinde barındırdığını söyleyebiliriz. Tıpkı bedensel duyumların yaşamın ilk evrelerinde (ve bir ölçüde sonrasında da) ruhsallığın temelini oluşturması gibi, kuşkusuz fiziksel ve kültürel coğrafyada bulunuşumuz da paylaşılan sanat yapıtının ruhsal ve zihinsel içeriğine önemli bir zemin sağlar. Anlamanın oluşma sürecine vurgu yapan yazarlardan bir başkası olan psikanalist ve dilbilimci Julia Kristeva *metinlerarasılık* kavramıyla, tarihsel ve toplumsal arkaplanı bu şekilde, yazarla okur arasındaki anlam yaratma sürecinin artalanı olarak tanımlamıştır.⁸

Bu düşünceyle, kurgusal bir karakter olan Oidipus'un adresini ve içinde barındırdığı adresleri saymaya kalkışmak ilginç olurdu. Böyle bir işe kalkıştığımızda hemen fark edeceğimiz gibi bu adresler her bir yazar ve okur için farklıdır aslında. Sözgelimi Sofokles şehir devletinin bir üyesi, yer-zaman-olay birliğini gözetmekle mükellef bir trajedi yazarı olarak Oidipus'un adreslerini Thebai ve Kolonos'a odaklamıştır. Onun öznel deneyimindeki gizli adresleri bilmemiz ise artık imkânsız.

Bauchau ise yolu anlatır ama Sofokles'in çattığı Thebai-Kolonos çerçevesi, onun çerçevesinin de temel taşlarını oluşturur. Tıpkı doğumla ölümün hayatı tanımlaması gibi, bu iki şehrin mihenk ta-

7. Wolfgang Iser, *The Implied Reader*, Johns Hopkins University Press, 1978 [1972]. Umberto Eco, *The Role of the Reader*, Indiana University Press, 1979 ve *Yorum ve Aşırı Yorum*, çev. Kemal Atakay, Ayrıntı, 2021.

8. Julia Kristeva, "Word, Dialogue and Novel", *The Kristeva Reader* içinde, haz. Toril Moi, Blackwell, 1996 [1969].

şı ve Sofokles'in o iki metni olmaksızın, yol bir boşluktur. Bauchau'nun güncesi sayesinde haberdar olduğumuz, yazarın güncel coğrafyasına ait mekânlar, Oidipus'un Bauchau'nun içindeki adreslerinin bir kısmını, bilebildiğimiz kısmını oluşturur. Bauchau'nun 1983 Aralığı ile 1984 Ağustosuna arasında saydığımız yerlere yaptığı seyahatler o coğrafyanın adreslerini romanın içine serpiştirmiştir muhakkak. Roman ilerledikçe başka coğrafyalar da işin içine katılacaktır. Roman o iklimlerin, o coğrafyaların iç dünyaya düşen imgeleriyle vücut bulmuştur. Örtük bir başka adres ise, Bauchau'nun yapıtlarında daima Sibyl adıyla andığı kendi psikanalistini, yıllarca haftada üç kez ziyaret ettiği ve –psikanaliz tarafından, bizim içimizde ikamet ettiği öne sürülen Oidipus'la– kendi Oidipusu'yla cenkleştiği adrestir. Ama kuşkusuz bu adreslemede en büyük pay Delacroix'nın Melekle Yakup'u cenkleştirdiği ormandaki o çınar ağacının altına düşer. Romana damgasını vuran düşkünlük, yaşlılık, ölümlülük o resmin içinden Bauchau'ya kendini açmıştır.

Bu satırların yazarı olan okur ise Bauchau'nun Oidipus'uyla dopdolu olduğu günlerden birinde Ege Denizi'nin Midilli Adası'na bakan bir yamacında birden, tıpkı çocukluğun oyun anlarında olduğu gibi gerçekliğin değişim geçirdiğini fark etmiş ve o sırada etrafındaki ağaçların, çalılarının, dikenlerin; ayaklarının altındaki taşın, kayanın, toprağın, yerin; dağdan gelen keçi, ot, kekik ve başka pek çok kokuyla elle tutulur hale gelen havanın; doğa ve insan seslerinin; bunaltıcı güneşin; ve Ege'nin parlayan sularının toplamından oluşan o ânın ve yerin, dalgayı yontmak üzere zorlanarak yamaçtan aşağıya inen Oidipus'un soluk alıp verdiği yer olduğunu kesinlikle bilmiştir. Artık orası da Oidipus'un adreslerinden biridir.

Bauchau 19 Ocak 1985 tarihli notunda, bir psikanaliz sempozyumunda not ettiği bir sözü güncesine aktarır: “Zihnimizde birini muhatap almayan tek bir düşünce bile yeşermez.”⁹ Başka deyişle

adresi öteki olmayan hiçbir düşüncemiz yoktur. Ötekinin olmadığı yerde düşünce de yoktur, söz de yoktur. Bu fikir psikanalizin temel varsayımıdır, sözle tedavinin temellendirilebileceği başka bir dayanak da yoktur zaten. Kuşkusuz yazarlar ve sanatçılar için de işin aslı budur.

Mehmed Siyah Kalem'den Sevim Burak'a

Birey ve Karanlığı



SEVİM BURAK'ın resim sanatı ile yazı sanatı arasında kurduğu paralellikler bilinir. Onun yazı tekniğinde resim, çizim, fotoğraf kullanımı ve kelimelerin sayfa üzerindeki görsel düzenlenişi can alıcı bir yer tutar. Aynı zamanda tematik olarak da “görünen” ve “görünmeyen” alanlarıyla, gizli olanın ortaya çıkarılıp “gösterilmesiyle” yoğun biçimde haşır neşir olmuş bir yazardır. Bu nedenle Sevim Burak metinlerinde bireyin halleri üzerine düşünürken, “görünmeyen” alanına yapıtlarında geniş yer açmış bir başka sanatçının, bir ressamın bende uyandırdığı düşüncelerden hareket etmem yersiz kaçmaz sanırım. Çıkış noktası olarak aldığım ressam çağdaş bir sanatçı değil. 14. yüzyıl sonu ile 15. yüzyıl başı arasında, Orta Asya'da yaşadığı tahmin edilen Mehmed Siyah Kalem.

“Bireylik” gibi çağdaşlık düşüncesiyle atbaşı giden bir meselede Sevim Burak'ın yanına böylesine uzak çağlardan gelen bir ressamı koymamın nedenlerinden biri her iki sanatçının da yapıtlarında insanın karanlığına yer vermiş olmaları. Mehmed Siyah Kalem'in dünyası, Sevim Burak'ı yorumlarken çağdaş bir sanatçının sağlayacağından çok daha fazla ipucu veriyor bana kalırsa. Mehmed Siyah Kalem'in dahil olduğu toplumun düşünce yapısı ve inanç sistemi gereği, Sevim Burak'ın ise tekniğiyle, yapıtlarında sergiledikleri animistik öğeler bu iki sanatçıyı birbirine iyice

yakınlaştırıyor. Öte yandan Sevim Burak'ın yazıyı parçalayarak yarattığı etkinin çok benzerini Mehmed Siyah Kalem'in resimlerinde figürü parçalayıp yeniden kurarak yaratmış olması çok çarpıcı bir benzerlik oluşturuyor ve biçimdeki bu akrabalık, bu yolla açığa çıkarılan özde görülen özdeşliği daha da kuvvetlendiriyor.¹



Mehmed Siyah Kalem sanatçının zanaatkâra daha yakın durduğu bir dönemin ressamıdır. Aslında ona ressam denmesi zamana göre uygunsuz kaçır. Onun icra ettiği sanatla uğraşan kişinin adı minyatür ustasıdır. Fakat o ilginç bir şekilde, neredeyse altı yüzyıl öncesinden ve bireyselliğin fazla öne çıkarılmadığı bir sanat pratiğinin içinden “birey” olarak sıyrılıp bugüne kadar gelmeyi başarır.

Aslında Siyah Kalem'in tek bir kişi olduğu bile tartışmalıdır. Çünkü resimlerini doğrudan doğruya imzalamamıştır. Sadece ona atfedilen birkaç tomar resim vardır. Yine de bu resimlere bakan biri onların önemli bir bölümünün aynı kişinin elinden çıktığını son derece bireysel üslubundan tahmin edebilir.

Mehmed Siyah Kalem'e atfedilen resimler sadece biçimleriyle değil içerikleriyle de, öncesinde ve sonrasında benzeri görülmeyen bir anlam evreni yaratırlar. İpekyolu üzerinde seyahat eden tüccarların, çeşitli yaş ve ırklardan göçebe insanların gösterildiği bu resimlerde son derece canlı ve gerçekçi bir gündelik hayatın yanında bir o kadar canlı ve somut bir “öte” dünya yer alır. Sanki insanlarla karanlık güçleri, demonları birbirinden ayıran sır perdesi ortadan kalkmış, görünmez olan dünya görünür hale gelmiştir. Karanlığa ait ne varsa dünyanın en sıradan şeyleriymiş gibi insanlarla yan yana durmaktadır.

Aslına bakılırsa demonlar, tehlikeli doğüstü güçler ve onlarla baş eden şamanlar Siyah Kalem'in yaşadığı dünyanın inanç siste-

1. Mehmed Siyah Kalem'in “biçim çarpıtmaları” ile ilgili bkz. Mazhar Ş. İpşiroğlu, *Bozkır Rüzgârı*, Ada, 1985.

minde alışıldık öğelerdir. Fakat en azından sanat tarihi açısından, resimde bu şekilde gösterilmeleri alışılmadık bir durum teşkil eder. Siyah Kalem'den bugüne gelen resimler, daha geniş bir bütün oluşturduğu tahmin edilen bir yapıtın parçalarıdır. Tarihçi Ekrem Işın bu resimlerin çizildiği bazı ruloların kaybolmakla kalmadığını, geride kalanların da kim olduğu bilinmeyen biri tarafından kesilerek küçük parçalara ayrıldığını ve bugüne ulaşan albümlerin içine gelişigüzel yerleştirildiğini belirtir. “Siyah Kalem bulmacasını inşa eden kişi işte adını bilmediğimiz bu görevlidir,” der.²

Bilindiği gibi Sevim Burak'ın yazı tekniği, montajla yapılan bir parçalama-eksiltme tekniğidir. Bir başka deyişle o kendi bulmacalarını kendi inşa eder. İlginç bir şekilde onun metinlerine uyguladığı işlemi, “zaman” meçhul bir görevliyle el ele vererek Siyah Kalem'in resimlerine uygulamıştır. Ancak, kesilip parçalanmalarının ve yeniden montajlanmalarının nedenleri her ne olursa olsun, bugün bizim çağdaş sanata ve edebiyata alışkın gözlerimizle baktığımız noktada, Sevim Burak metinleriyle Siyah Kalem resimleri, birbirine çok benzeyen, yapboz bulmacaları andıran yapılar olarak ortaya çıkarlar. Bulmacayı çözmek için yakından bakan kişi her iki sanatçının yapıtında da önüne serilen insan ve karanlığı, insan ve onun ürkütücü ikizi karşısında; gündelik hayatın içinden kendini gösteren tehdit karşısında irkilir. İnsan bu tehditle, karanlığıyla yan yana yaşamayı nasıl becerir?



Mehmed Siyah Kalem'in çağına ve coğrafyasına özgü inanç dünyasında insanın karanlığını taşıyan şamanlardır. M. Eliade *Şamanizm*³ adlı kitabında, şamanların demonlarla, vahşi hayvanlarla, doğaüstü yaratıklarla temsil edilen karanlık öte dünyayı bir tiyatro sahnesindeki gibi canlandırarak görünür ve elle tutulur hale getir-

2. Ekrem Işın, “Şölen ve Büyü / Mehmed Siyah Kalem'in Gizemli Dünyası”, *Ben Mehmed Siyah Kalem, İnsanlar ve Cinlerin Ustası*, YKY, 2004.

3. Mircea Eliade, *Şamanizm*, çev. İsmet Birkan, İmge, 1999.

diğini belirtir. Aktardığı şaman ayini örneklerinde, şamanlar transa girerek doğaüstü yaratıkları ve vahşi hayvanları andıran homurtular çıkarır, kükreyip gürlерler. Birbirleriyle güreşirler. Çoğunda ortak olan zincir, asa, kemik ve halka gibi büyü nesneleri vardır. Bu nesneleri kullanarak mekânı bir tiyatro sahnesi gibi yapılandırır. Ayine katılanların karşısında kimlikten kimliğe girerek hem şaman, hem şamanın temsili hayvanı, hem de hasta ya da çaresiz durumda şamana başvuran kişi, o kişinin ruhu ve nihayet güreşilip alt edilmeye çalışılan doğaüstü tehdit edici güç olurlar. Muhakkak ki ayine katılanların gözünde şaman bütün bu temsil ettiklerinin hepsidir. Bu nedenle, Siyah Kalem'in resimlerinde demon olarak yorumlanan figürlerin doğrudan doğruya şamanlar olduğunu düşünebiliriz.⁴

Sıradan insanın karşısında şaman karanlığın gücüne gücü yeten, ona söz geçiren kişidir. Dolayısıyla insanlar karanlıklarını şamana “emanet” ederler. Şaman, hastalanan ya da korkan, çaresizlik içindeki insanın, gerektiğinde ona emanet ettiği karanlığa dalmasına ve iyileşmesi için ihtiyacı olan şeyleri oradan almasına yardım eder. Siyah Kalem'in resimlerinde de insanın karanlık doğası ortada, ama görüldüğü kadarıyla denetim altındadır. Şaman ayinlerini andıran sahneler dışında, demonların dünyası “görünür”dür, ama gündelik dünya ile karışmaz.



Talat Parman, Siyah Kalem'in yapıtlarını psikanalizin kavramlarıyla değerlendirdiği yazısında, bu resimlerdeki demonların “insanın gölgesiymiş, eşiymiş gibi” çizilmiş olduklarına dikkat çeker. İnsanların neden demonlar yaratmaya gereksinim duyduklarını so-

4. M. Ş. İpşiroğlu da *Bozkır Rüzgârı*'nda “Siyah Kalem'in resimlerinde ruhlarla ilişki kurabilmek için, demon kılığına girerek tören ve oyunlara (mister oyunlarına) katılan insanlarla mı karşılaşılıyor?” sorusunu sorar. Animizmin dünyasında her şeyin ruhu olduğundan, bizim demonla şaman arasında yaptığımız ayırımın Siyah Kalem için önem taşımadığını da hatırlatır.

rar.⁵ Freud'un 1919'da ortaya attığı “tekinsizlik” (*Unheimliche*) kavramı üzerinde durarak demonların insan ruhsallığındaki yerini vurgular. Freud bu metinde, tekinsizlik duygusunun kökenlerine eğilerek insanın ikiz eş (*double, Doppelgänger*) tasavvurunu ele alır. İkiz eşin ruhsal gelişimin ilk evrelerinde, “benliğin yıkımına karşı bir güvence”⁶, hayatta kalmanın güvencesi olarak yaratıldığını ileri sürer. Birincil narsisizm evresi olarak nitelenen bu ilk dönem aşıldıktan sonra, önceleri benliğin koruyucu meleği gibi işlev gören ikiz eş, imgelemde giderek bir düşmana dönüşür. Kişinin reddettiği kendi ölümlülüğünün, dayanıksızlığının temsilcisi, “ölümün endişe verici, tekinsiz habercisi haline gelir”.⁷ Bastırılmış eş her geri geldiğinde tekinsizlik duygusu ortaya çıkar. Freud bu özelliğiyle onu evin “gizli saklı kalması gereken ama kendini gösteriveren” yabancıları gibi tanımlar.⁸ İşte Siyah Kalem bu eşlerimizi, “kötü olmakla birlikte onsuz yapamayacağımız eşlerimizi çizmiştir.”⁹

■

Tekinsizlik kavramı Sevim Burak'ın edebiyatını en iyi anlatan kavramlardan biridir.¹⁰ Kendisi de büyük ölçüde bunun bilincinde olarak yazar.

Genel olarak yazdığım hikâyelerdeki şahıslar normal insanlar gibi hareket edemezler; bu kişiler sabahları saklanır, akşamları ortaya çıkar – O kişi hep duvar diplerinden gider. Hep gizli yollarda dolaşır. Hep gizli

5. Talat Parman, “İnsanın Eşi Olarak Demon”, *Ben Mehmed Siyah Kalem, İnsanlar ve Cinlerin Ustası*, a.g.y.

6. Sigmund Freud, “L'inquiétante étrangeté” (Das Unheimliche), *Essais de psychanalyse appliquée*, Fr. çev. M. Bonaparte, E. Marty, Gallimard, 1983, s. 186.

7. S. Freud, a.g.y., s. 186.

8. A.g.y.

9. T. Parman, a.g.y.

10. Bu konuda ayrıca bkz. Beliz Güçbilmez, “Tekinsiz Tiyatro: Sahibinin Sesi/Sevim Burak'ın Metninde Tekinsiz Teatrallik ve Minör Ses'in Temsili”, *Tiyatro Araştırmaları* dergisi, sayı 16, Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi, 2003. Güçbilmez, yazısında “tekinsizlik” kavramını eleştirel dilin kavramlarından biri olarak irdeledikten sonra S. Burak'a özgü bir formül olarak değerlendirdiği “tekinsiz teatrallik” üzerinde durur.

yollarda savaşıır. Kuşku içindedir; Hikâyelerimde herkes birbirinden şüphelenir... İki kişi karşı karşıya gelip bir meseleyi düşünemezler. Hep birbirlerinden gizli düşünceleri vardır.¹¹

Onun metinlerinde kişileri devindiren güç “öteki”nin gizli bir düşman olduğu fikridir. Sevim Burak derinlerde bu düşmanlığın ve şüphenin kaynağını oluşturan bir esas düşmandan, “gizli düşman”dan söz eder ki, bu ölümdür. “Aşağı yukarı bütün hikâyelerimde ‘Ölüm’le savaştım, ve savaşıyorum denilebilir.. ‘ÖLÜM’ bütün hikâyelerimde ‘Düşman’ olarak geçer.”¹² Onun metinlerinde birey ve karanlığı, bireyin karanlığıyla mücadelesi bu bağlamda kendini gösterir.

Sevim Burak metinleri iki ana öbekte toplanabilir. Bu gruplandırma zaman içinde belirginleşen bir eğilimi de ifade eder. Bunlardan ilki *Yanık Saraylar*’a damgasını vuran “Ah Ya Rab Yehova”, “Sedef Kakmalı Ev”, “Yanık Saraylar” hikâyeleri; bunların tiyatrolaştırılmış biçimleri olan “Sahibinin Sesi” ve “İşte Baş, İşte Gövde, İşte Kanatlar” metinleri ve nihayet, *Afrika Dansı*’nda yer alan ancak yukarıdaki metinlerin dünyasından türemiş olan şiirsel yapıdaki küçük hikâyelerdir. Bu metinlerde birey kendini daha çok bir “toplumsal öteki”ne göre konumlandırır. Tekinsiz, öteki dinden, öteki cinsten, öteki kültürden, öteki dilden olandır. Bu metinlerde herkesin ikinci bir kimliği, bir “nam-ı diğeri” vardır: Bilal asker kaçağı kimliğini gizlemek için muteber bir şehit pilot kimliğine bürünür, Yahudi Zembul’un nam-ı diğeri Sümbül, Madam İda’nın Eda, Sobacı Yasef’in Hazreti Yusuf’tur ve hatta giderek “Hazreti Musa’nın karşısında Hazreti Nuh oturur ki nam-ı diğeri Kasap Nahum’dur...” Nurperi Hanım evlatlıktır, yani kökenleri bilinenden farklıdır, metin hikâyeden oyuna dönüşürken Nurperi, Melek nam-ı diğeri alır. “Yanık Saraylar”ın daktilo kızı gerçek ailesinin onu doğar doğmaz bir sepetin içinde nehrin azgın sularına bıraktığına ve Fulya Hala adında birinin onu bulup yetiştir-

11. Sevim Burak, “BBC Konuşması” metni, elyazması, 1978 (tahmini), aile arşivi.

diğine inanır. Böylece bu metinlerde kimlik sorgulamaları köken sorgulamalarıyla iç içe geçer. Birey olma yolunda ilk adımı atan çocuğun temel soruları olan “ben kimim?” “nereden geliyorum?” gibi sorular toplumlar ve kültürler arası bir düzlemde, yapı olarak sürekli parçalanmaya meyleden metinlerin baş döndürücü gelgiti içinde tekrar tekrar karşımıza gelir.

Diğer taraftan, *Yanık Saraylar* kitabının diğer hikâyeleri, “Afrika Dansı” hikâyesinin kendisi, “Everest My Lord” ve “Ford Mach 1” metinleri ve *Ford Mach 1*’in bir parçası gibi düşünülmesi daha doğru olacak “Palyaço Ruşen” hikâyesi ikinci öbekte yer alır. Yazar bunlarda ya doğrudan doğruya “ben” anlatısını benimsemiş ya da buna yakın bir anlatı tekniği kullanmıştır. Bu metinlerde dikkat, “ben” diyen bireyde odaklanır. Kökenlere ilişkin aynı soruları bu defa kendini ben olarak konumlandıran biri sorar. “Ötekiler” ise, özellikle *Ford Mach 1*’de açıkça görüldüğü şekilde, ben’in parçalarıdır.

Ben diye kendi kendine konuştu
Ben
Bense aklıktan yerim
Kötü bir düşüncesi varmış gibi kendi kendine güldü...
Ben... İki çocuğumu yedim
Düşmanlar bunu anlamadı bile
Oysa laf söylemek istiyordu onlara
Ayağa kalktı
Kahverengi miğferli alnı
Koyu kırmızı panjurlu sırtı
Sırtından başlayıp aşağıya kadar inen testere kuyruğuyla
CANAVAR MACH 1
ADIMA İSTERSEN KIYMET VER
MACH 1 BENİ İFADE EDER
OTOMOBİL OLDUĞUMU.¹³

12. A.g.y.

13. Sevim Burak, *Ford Mach 1*, YKY, 2003, s. 131.

Otomobil yarışlarının anlatıldığı bu metinde Ford Mach 1, ona düşman olan öteki otomobiller, yine ona düşman olan İhtiyar Kadın, Ford Mach 1'e hayranlık duyan Palyaço Ruşen, İngiltere Kralı George VI, Bekçi ve Bayan Reksona Kadil, otomobillerin her dönüşünde birbirlerine dönüştürerek tek bir kişinin parçaları olduklarını açığa vururlar. Tekinsiz olan, karanlıkta saklanan esas düşman, geri gelmesi istenmeyen tehdit edici unsur, bu kılık değiştirme – kafa karıştırma– sayesinde karanlıkta kalmayı sürdürebilir. Fakat aynı zamanda Ford Mach 1'in canavar kimliğinde ve ürkütücü otomobil yarışlarında sürekli olarak görünürlük kazanır.



Freud “Tekinsizlik” üzerine metninde, çeşitli tekinsizlik durumlarını inceledikten sonra, sözü dünyanın eski kavrâniş biçimi olan animizme getirir. Animizmi şu özellikleriyle tanımlar: “...bütün dünyanın insan ruhuyla donatılmış olması, kendi ruhsal süreçlerimize narsisist olarak aşırı değer yüklenmesi, düşüncelerin tüm-güçlülüğü ve buna dayanan büyü tekniği, özenle aşamalandırılmış büyümlü güçlerin yabancı kişiler ve şeyler arasında taksim edilmesi (Mana) ve gelişimin o evresine özgü sınırsız narsisizmin, gerçekliğin açık itirazlarına karşı kendini savunmak için bir araç olarak kullandığı bütün yaratılarla kendini gösteren kavrayış biçimi.”¹⁴ Dolayısıyla diyebiliriz ki her türlü sanat yaratısının altında animist ilke vardır. Kâğıt üzerindeki nesnelerin canlılığına, düşüncelerin tüm-güçlülüğüne, bu yolla ortaya çıkan “büyüye” inanmaksızın ve gerçekliğe meydan okumaksızın edebiyat ya da sanat yapmak mümkün değildir.

Sevim Burak'ın ikinci öbekteki metinlerinde animist tutum en aşırı boyutunda yazıya ve üsluba hâkimdir. Hem insan bireyinin çocukluğunda, hem de insanlığın çocukluğunda (ilkel insan topluluklarında) görüldüğü ölçülerde yaygın ve güçlü bir animizmdir

14. S. Freud, “L'inquiétante étrangeté” (Das Unheimliche), s. 193.

bu. *Ford Mach 1*'de otomobillerin Bağdat Caddesi'nde karınlarını doyurmalarına kadar varır. Birbirlerinin üstüne canavarca atılır, vahşice birbirlerinin kanını dökerler. Ürkütücülükte Siyah Kalem'in şamanlı, demonlu dünyasından hiç de aşağı kalmayan bir dünyadır.



İlkel toplumların bireylerinin karanlıklarını şamana emanet ettiklerini söylemiştik. Çağdaş birey bu anlamda büyük bir güçlkle karşı karşıyadır. Onun karanlığını tek başına, yanında taşıması gerekir. Yaşadığımız çağda, dışarıya yansıttığımız karanlığımız bize sürekli bir bombardımanla korku, şiddet, cinayet, savaş, kaos, yıkım olarak geri gelmektedir. Sürekli tehdit altındaki çağdaş bireyin, kendini birey olarak gerçekleştirmesini sağlayacak, varlığa ve yokluğa ilişkin temel soruları sorması bu koşullarda neredeyse imkânsızdır. Bu anlamda çağdaş dünyanın en şanslı bireylerinin sanatçılar olduğu söylenebilir, çünkü onların karanlıklarını emanet edecekleri emniyetli ve çok zengin potansiyellere sahip bir yer vardır: Sanat yaratisının gerçekleştirildiği alan.

Sevim Burak karanlığını yazıya emanet eder. Yazarın karanlığının metinde aldığı görünümüleri ve üstlendiği işlevleri incelemek için çok çarpıcı bir örnek olan *Everest My Lord*'a yakından bakmamız ilginç olur. *Everest My Lord*'da, yazarın karanlığı metnin içinde kendini doğrudan doğruya gösterir. Kişilerden biri olarak yerini alır. Adı YAZARIN GÖLGESİ'dir. Bir tümgüçlülük abidesi olduğu adından anlaşılan Everest My Lord'la Hyde Park'ta karşılaşırlar. Daha doğrusu Yazarın Gölgesi çalıların arasından "bir avcı gibi" onu bir süre gizlice izledikten sonra, eski resimli bulmaca oyunlarındakine benzer şekilde belirir. Everest My Lord yanındaki kişilerle "havadan sudan" konuşmasını sürdürmeye çalışır ama Yazarın Gölgesi'nin ortaya çıkmasıyla işin tadı kaçmıştır. Zaten başından beri "havanın yağmura istidadı var"dır; ortalıkta tedirgin edici bir karanlık hissedilir. Şimdi de Yazarın Gölgesi tekinsiz var-

lığıyla orada durmaktadır. Bir gölgedir. O halde gerçek değildir. Ama oradadır ve konuşur. Bu da gerçek değilse, o zaman gerçek nedir? “GERÇEK NE DEMEKTİR?” Yazarın Gölgesi kendisine yöneltilen bu soruyla bunalır. Ama bir kez dile getirilen soru artık sadece onun sorusu olmaktan çıkar. Everest My Lord soruyu bir görev gibi üstlenir. Metnin sonraki bölümünde Yazarın Gölgesi sinsice Everest My Lord’u gittiği her yerde takip eder. Sırrı kendisinde olması gereken fakat henüz bilincine varamadığı soruları ona sordurmak ve cevapları bulmak için Everest My Lord’u adeta sıkıştırır.

Yazar karanlığını yazıya emanet eder, ancak yazı alanı içinde ona yol göstermesi beklenen de yine kendi karanlığıdır. Yapıtının görünür alanındaki olayları, kişileri birbirine yapıştıran gizli harç karanlığın harcı olacaktır. Karanlığı ile tam anlamıyla barışık olmasa bile bir dereceye kadar ona söz geçirebilmesi gerekir. Onu, varmayı dilediği, arzu ettiği, özlediği yapıtın ortaya çıkmasına katkıda bulunacak şekilde kendisiyle işbirliği etmesi için terbiye etmelidir. Dolayısıyla Yazarın Gölgesi, bir bakıma onun şamanıdır. *Everest My Lord*’da olduğu gibi hem karanlıktır, hem de karanlığı görünür, düşünülebilir, dönüştürülebilir kılar.

Siyah Kalem’in resmettiği dünyada karanlık, yani sırlar varsa, “sırرا ermek” (*initiation*) diye de bir kavram vardır. Şaman pek çok sırرا ermiş ve sır dünyasında sürekli yol kat etmekte olan kişidir. Bu sayede de topluluğun diğer bireylerini hayatın temel gerçekleriyle tanıştırır. Bunlar dünyanın dört bir yanındaki ilkel toplulukların uygulamalarında görüldüğü biçimiyle, sırرا erme törenlerinde, topluluğun yeni (ergen) “bireylerine” aktarılan doğum, cinsellik ve ölüm hakkındaki sırlardır. Şaman burada yeni bireylere kılavuzluk eder.

Everest My Lord’da “yazı”nın kendisi hem sır hem de sırرا erme aracıdır. Sevim Burak mektuplarında ve kendi yazarlığı üzerine kaleme aldığı birkaç yazıda, kendi yönteminden bahsederken, yazıda aradığı şeyin bilgisinin, yazdıkça ve tekrar tekrar üzerinden geçtikçe ona kendini açtığını vurgular. Başlangıçta sadece sezgi

vardır. Yazar sezgisinin onu yönelttiği yerde sürekli gidip gelerek, biçimi aşındırıp parçalayarak açtığı deliklerden “öz”e ulaşır. Çok açıktır ki, bunun için önce yazıyı bilmek ve üzerinde çalışarak yazının sırrına ermek gerekir.

Everest My Lord, Yazarın Gölgesi’nden aldığı görevle –gerçek nedir’le başlayıp devamı gelecek olan– sorulara dalmadan önce, ilk iş olarak alfabeyi karşısına alır. Harfleri öğrenir ve öğrendiğini kızlarına da öğretir.

Harflerin hepsini 10 günde ezberledik. Şimdi bunları sıraya koyup doya doya seyredelim: (Kara tahtaya yazmaya başlar.) ABCDEFGHIJK-LMNOPQRSTUVWXYZ¹⁵

Burada metne iki görsel malzeme eşlik eder: “Dil encümeni tarafından tasvip edilmiş” Türkçe alfabe ve “sayıların nasıl yazıldığını” gösteren Türkçe pano. Everest My Lord, Türkiye’de çocuklara okutulması uygun görülen malzemeyi kullanarak, yazar gibi ve biz okurlar gibi işin temeline giderek yazıyı öğrenir. Sevim Burak el üstünde tuttuğu bu metniyle ilgili olarak “iş kökünden kuran, kelimelerle ve harflerle tek tek kuran yeni bir şiirimdir. Bir dil çalışmasıdır,” demiştir. Metnin içindeki panolara bakılacak olursa, işin kökü bir onaya bağlanır. Harfleri öğrenmemiz “tasvip edilmiş”, neyin nasıl yazıldığının sırrı da verilmiştir.

Yazarın üstlerine gölgesini düşürdüğü nesneler ve kelimeler artık sırrı söyleyecek hale gelirler. Everest My Lord, metnin ilk bölümünde Yazarın Gölgesi’nin sorunu olan, onu bunaltan, çıldırtan GERÇEK NE DEMEK? sorusunun cevabını evde aramaya koyulur. Bu sırada eşyalar da canlanmaya başlar.

Everest My Lord, Yazarın Gölgesi’nden kendisine sirayet eden düşünceyle “düşünür”. Onunla birlikte bütün eşyalar da düşünür. Evin içinde adım adım dolaşır. Yatak odasına girer, karyolanın etrafında dolanır. Oradan mutfığa geçer, sonra yemek odasına gelir, birden bir düşün ziyafetini hatırlar, gezinmeye devam eder, anlıyordum, anlamıyordum der, bir süre anlamak üzerinde durur, “ev-

15. Sevim Burak, *Everest My Lord*, Adam, 1984, s. 16.

sahibi anlamaz”, derken birden mesele eşyalarda büyük harflerle kendini gösterir: Bireyin doğumudur bu. Everest My Lord eşyalara yansıyan düşüncesinde (Yazarın Gölgesi’nin düşüncesinde) çocukluğuna giderek kendi doğumunu görür.

KANAPE

KOLTUK

KOLTUK KOLU

ANLATIYORDU

Oda kapıları açılmış

DÜNYAYA GELİŞİMİ

Artık çevresini saran eşyalar arasındadır

BAŞIM

YENİ

DOĞAN

AYA

BENZER

YEPYENİYİM

Sesim dudaklarımdan işitilir

HERHALDE BENİM.¹⁶

Ve yavaş yavaş kendinin bilincine varmaya başlayan Everest My Lord, ardından büyük soruyu sorar: “BEN NEYİM?...”

Burada sadece nesneler değil kelimeler de yazının ortaya çıkışı olan büyümlü süreçten nasiplerini alırlar. Dış dünyanın temsilleri olmalarının ötesinde, kelimeler bir kez daha dönüşüme uğrayarak kendi başlarına birer nesne haline gelip, sonra canlanırlar. Everest My Lord koltuktan kalkarken, salona girerken görünmez ipliklerle ona bağlı olan ay, mum, mendil ve daha pek çok nesne gibi, uymak, parlamak, silmek fiilleri de birlikte kalkıp yürürler.

Uyumak

Ay

Mum

Parlamak

16. A.g.y., s. 32.

Koltuktan kalkar
 Mendil
 Silmek
 Göz
 Salona girer.¹⁷

Bu sırada metnin içine yayılan uzun fiil çekimleriyle dil çalışması içten içe devam etmektedir. Artık okumayı, yazmayı bilen ve kelimelerle yeterince haşır neşir olan Everest My Lord, metnin son bölümünde bu yeni gücünü “sessiz tarihi”, “konuşmasız, hareket-siz” bir dille (sayfa üzerinde) konuşturmak ve ondan aldığı güçle kendini daha da güçlendirmek için kullanacaktır.

Everest My Lord şöminenin üstündeki zili çalar
 Sessiz tarih içeri girer
 Başıyla selamladıktan sonra
 Bir sandalye çekerek oturur
 Gene eski bir masal anlatır
 Konuşmasız
 Hareketsiz.¹⁸

Bunun üzerine tarihin bütün kahramanları, topları, tüfekleri, köprüleri içerde toplanır. Ve tarih yazılmaya başlar. İşte o zaman Yazarın Gölgesi tekrar ortaya çıkar. Everest My Lord'dan alacağını almıştır. Yazarla gölgesi birleşir, metni bitirir:

Yazarın Gölgesi içeri girer
 Yazı odasına giderek
 Yazı masasına oturur
 Yazmaya başlar.¹⁹

Böylece Sevim Burak, yazı üzerinde hâkimiyetini kurdukça gölgesi üzerindeki hâkimiyetini artırır. Karanlığıyla işbirliğini güçlendirdikçe, onunla aynı amaç üzerinde birleştikçe bireyliği üzerine düşünebileceği alanı (yazı alanını) ve onun imkânlarını

17. A.g.y., s. 29.

18. A.g.y., s. 35.

19. A.g.y., s. 40.

geliştirir; karanlığıyla birleştikçe bireyleşir. Toplumsal düzeyde de, yazar sıfatıyla, birey olarak yerini bir kez daha teyit etmiş olur. Bu şekilde, tıpkı Siyah Kalem'in seyyahları ve göçebeleri gibi, karanlığıyla içli dışlı fakat emniyetli bir mesafede yürümeyi sürdürebilir.

Öte yandan, yazıyı parçalayıp, bozup, yeniden kurarak; nesneleri ve kelimeleri büyülü bir süreçle yürür, konuşur, düşünür hale getirerek ve bu yolla dikkatimizi sürekli yazının kendisine çekecek, bizi de insanların yalnız ve parçalanmaya açık olduğu bir çağda, birey olmak üzerine korkusuzca düşünebileceğimiz o emniyetli ve ayrıcalıklı alana, edebiyat alanına davet eder.

Eşsiz Şiirler Biçip Dikme Sanatı



SEVİM BURAK kuşkusuz modern edebiyatımızın en özgün sanatçısıdır. Ağırlıklı olarak öykü yazmıştır. Bir romanı, iki oyunu ve 3 perdelik roman olarak nitelediği bir metni de vardır. Fakat onun metinlerinin tümü için esas olarak düzyazı şiirlerdir denebilir. 1965'te ilk öykü derlemesi *Yanık Saraylar*'ı¹ yayımladığında hem okurlar hem de eleştirmenler tarafından hayranlıkla karşılanır. Bu hayranlığa büyük bir şaşkınlığın karıştığı görülür.² Hakkında yazı yazan ve onunla söyleşi yapan hemen herkes, daha önce gördüklerine hiç benzemeyen bu metinlerin nereden çıktığını öğrenmeye çalışır.

Yazar adres olarak Kuzguncuk'u gösterir. Anlattığına göre, çocukluğu Kuzguncuk'un tepesindeki aile köşkü ile aşağıdaki Yahudi mahallesi arasında geçmiştir.

Kuzguncuk'un tepesiyle aşağıdaki Yahudi mahallesi arasında mezarlık vardır, tepeden aşağı mezarlık boyunca inerken küçük Sevim her defasında ölümü düşünerek sarsılır, ama bundan bir haz da alır, yolunu değiştirmeden devam eder ve korkusunu bastırmak için ıslık çalar. İşte o sırada içinde edebiyat çalışmaya başlamıştır.

1. Sevim Burak, *Yanık Saraylar*, Türkiye Basımevi, 1965.

2. Asım Bezirci, "Yanık Saraylar Dolayısıyla Sevim Burak'a Bazı Sorular", *Soyut Dergisi*, 2 Mayıs 1965; Doğan Hızlan, "Doğrular", *Yeni Dergi*, sayı 9, Haziran 1965; Asım Bezirci, "Sevim Burak'ın Hikâyeleri", *Yeni Dergi*, sayı 12, Eylül 1965; Murat Belge, "Yanık Saraylar ve Asım Bezirci", *Yeni Dergi*, sayı 13, Ekim 1965; vd.

Sevim Burak edebiyat tohumlarını içine babaannesi ile dedesinin attığını belirtir. Onların anlattığı, aile efradına ve komşulara ait hikâyeler onda edebiyat zevkini uyandırmıştır ve bu hikâyelerin kişileri olanca canlılığıyla hafızasına kazanmıştır. Zaten ilk kitabı *Yanık Saraylar*'da ağırlıklı olarak bu hikâyeleri anlatır. Bunlar Kuzguncuk'ta oturan Yahudi, Ermeni, Rum azınlıkların ve marjinal karakterlerin hikâyeleridir.

Bu ilk hikâyelerde, toplumun temel çatışmaları, eski Osmanlı gelenekleriyle yeni cumhuriyet âdetleri, nüfuzunu kaybeden pederşahi Osmanlı ailesi ile yeni zengin aileler, kadınlarla erkekler, Müslümanlarla Müslüman olmayanlar arasındaki hassas, çatışmalı ilişkiler canlı biçimde izlenebilir. Yazarın çatışmaları belli bir yansıtma biçimi vardır. Keskin ama mizahlı bir dille, kesintili ve parçalı bir üslupla yazar. Ona bu hikâyeleri bahşeden aile büyüklerinin üslubu ve bakış açısını da edebiyatına taşımıştır. Onun değişimle deliliklerle bezeli bir dil ve üsluptur bu:

Babaannem, Büyükbabam tümü tılsımlıydı. Hepsinin delilikleri vardı. Onların deliliklerinin çok güzel olduğu kanısındayım.³

Gerçek hikâyelerden yola çıkmış olsa da Sevim Burak'ın edebiyata bakışı kesinlikle gerçekçi ya da doğalcı değildir. Gerçek hayattan aldığı hikâyeleri ve kişileri kendine özgü yöntemiyle tekrar tekrar işlemekten geçirerek, öğütürken dönüştürür ve son derece şiirsel üslubuyla onlara yeniden biçim verir.

İlk kitabın yarattığı şaşkınlık ve hayranlık havası içinde yazarın üslubuna başka yazarlardan kaynaklar aranmıştır. Onun tekniği ile bilinçakışı tekniği arasında paralellikler kurulur. Kendisi de James Joyce'u hayranlık duyduğu yazarlar arasında sayar; ancak onun üslubunu Batılı bir edebiyat akımı veya yazarla benzeştirmek gerekse, daha çok Beatnik Kuşağı şairleriyle, tekniği ise belki William Burroughs'un *cut-up* tekniğiyle kıyaslanabilir. Ama yine

3. Salâh Birsell, "Paylot", *Sergüzeşt-i Nono Bey ve Elmas Boğaziçi*, Nisan, 1992, s. 249-59.

de onun tekniği özünde farklıdır, çünkü hayatının gerçeklerinden ortaya çıkmıştır. 20. yüzyılın başka pek çok büyük edebiyatçısı gibi kökten yenilikçi bir yazardır o ve sürekli yeni ifade biçimleri aramıştır.

İğne ve Makas

Sevim Burak'ın geçmişi alışıldık yazar geçmişlerinden farklıdır. Ortaokuldan sonra Olgunlaşma Enstitüsünde okur. Yazarlık kariyerinin ilk yıllarında bir yandan da mankenlik yapar. Kendisi terzi değilse de bir süre bir modaevi işletir; işi boy boy kumaşlar, iğneler, makaslarladır. Kumaşlar biçilip birleştirilir, provalar yapılır, bozulup tekrar yapılır... Sevim Burak iğne ile makası ve bitmek bilmez titiz provaları terzi atölyesinden alıp yazarlık atölyesine taşır. Ve bunlarla kendine bir “kes-yapıştır” tekniği geliştirir.

Tekniği şöyle işler: Metinlerini birkaç kopya halinde daktiloya çeker ve kesip paragraflara ya da cümlelere ayırır. Sonra bunları evin perdelerine iğneler. Onun yaratıcı yazarlık çalışması esas bu noktada başlar. Parçaları yüzlerce farklı şekilde bir araya getirerek prova eder ve bu yolla, aradığı doğru anlamı bulup çıkarmaya çalışır. Parçaların bir araya getirilmesi son derece titiz bir çağrışımsal araştırma sonucunda oluşur.

Sevim Burak'ın yöntemi, edebi üslubunun kendine özgü şiirsel niteliklerinin belirleyicisidir. Metinleri tekrara ve ritme dayanır. Aradığı anlamın peşinde bir bakıma el yordamıyla, doğru ritmi tutturmaya çalışarak, tekrarlarla ilerler. Böylece onu harekete geçiren daha derin katmanlardaki düşünce ve duyguları, metnin parçaları arasında kesintiye uğratmadan taşımasına yardımcı olacak bir dalgayı tutturmaya çalışır gibidir.

Bir bakıma anlam metnin biçimsel niteliklerinin bir sonucu olarak ortaya çıkar. Fakat bunun rasgele bir anlam olduğu sanılmasın! Yazar söylemek istediğini henüz bilinçlilik düzeyinde bilme de aradığı, ulaşmaya çalıştığı “öz”ler hakkında güçlü bir duygusu vardır ve biçimsel arayışı ustaca kullanarak bu özlere

ulaşmaya çalışır. Ulaşmaya kadar işin peşini bırakmaz. Paragrafları, cümleleri, kelimeleri böler, fiil çekimleriyle, ismin hallerinin çekimleriyle, belli çağrışım zincirlerini takip ettikleri hissedilen kelimelerin peş peşe dizilişiyle anlam alanları yaratır. Hatta anlamı oluşturmak için dilin kelimeleriyle de yetinmez, resimlere, görsel işaretlere başvurur.

Gündelik Gerçekliğin Ardındaki Gerçeklik ya da Hakikat

Sevim Burak işini bir ip cambazının yaptığı işe benzetmiştir. Gerçekten de metinlerinin kuruluş süreci hassas bir dengenin metnin başından sonuna kadar bıçak sırtında ilerletilmesine benzer. Bir tür ölüm kalım savaşıdır bu ve bu şekilde aradığı ve kurduğu anlam yazar için hayatın kendisine anlam veren yaşamsal bir süreçtir.

İlk tümce, hikâyemin alinyazısıdır. “Demir kapıdan girdiler” tümcesi, bana hayatın o saçma dengesinin karşılığı gibi gelir. Hikâyelerimin yer yer kayması – yer yer şiirsel kalıba dökülür gibi olması – o tek tümce’nin hayata sonsuz çekilmesi – kopması – bağlanması – benim de o tümceyle birlikte ayakta durabileceğime inanmamdandır.⁴

Yazar bu arayışın bir hakikat arayışı olduğunu çeşitli yerlerde belirtmiştir. Hakikate yazı aracılığıyla ulaşmayı umut eder. Yazma sürecinde sezgilerine güvenir ve gündelik gerçekliğin tuzağına düşmemeye çalışır. Ulaşmaya çalıştığı gerçeklik gündelik gerçekliğin arkasında gizlidir. Metinlerindeki tekrarın bir nedeni de bu arayıştır. Onun edebiyatı bir ısrar edebiyatıdır. Düşüncelerini ve duygularını tekrar tekrar işlemekten geçirerek yeni ve sağlam bir gerçeklik yaratmaya ya da iç gerçeklik diyebileceğimiz farklı bir gerçekliği ortaya çıkararak ortak dilde başkalarıyla paylaşılır hale getirmeye çalışır.

4. S. Burak, “Hikâye, ya da İmge ya da Tansık”, *Yeni Dergi*, sayı 19, Nisan 1966.

Çünkü ben gerçeği bir kerede yazıp ortaya çıkarabilen bir yazar değilim; yazarlık tecrübelerime göre söyleyebilirim ki yirmi kere yazarak elde ettiğim gerçek çok alelade bir gerçektir. Bir gerçeği ancak belki yüzüncü kez yazdığım zaman –gerçeğin o olmadığını, değişerek başka bir görünüm aldığını– ve başka bir gerçeğe dönüştüğünü anladım.⁵

Peki yazarın aradığı, sıradan gerçekliğin ardındaki bu gerçek ya da hakikat nedir?

Her şeyden önce, çok eskiden kaybolmuş olan şeylerin hakikatidir bu. “Yokluk ya da hiçliğin” çarpıcı gerçekliğidir. Zamanın geçişinin gerçekliğidir. Yazarın deyişiyle:

O kadar çapraşık yollardan geçerek, aklımı sonuna kadar harcayarak bulduğum gerçek, kaybedilmiş gerçektir. Bu gerçek, bir zamanlar, taş kadar sert olan, giderek, yıpranan, ihtiyarlayan babamı – örneğin – çocukluğu – saf şeyleri hatırlatır – yokluğu – boşluğu – hiç’liği yansıtır.⁶

Bu sözler ölümün gerçekliğiyle yüzleşen bireyin bunu ifade etmekte çektiği güçlüğü yansıtır. Edebiyatın kurmaca dünyası gündelik gerçeklikle ölümün kaçınılmaz gerçekliği arasındaki bir ara evre gibidir. Bu anlamda sonluluğun ve ölümün ima ettiği kayıp hissine karşı bir onarma çabası, kaybı ve geçmişte kalmış olanı yeniden kurma girişimi gibi de düşünülebilir.

Hikâyeler gerçeğe benzeyen kelimelerle yazılmıştır ama tam gerçek değil. Yani birinci gerçeğe göre değil. İkinci gerçeğe göre yazılmıştır (Üçüncü gerçek de ölümdür zaten).⁷

Metin düzeyinde ortaya çıkarılan bu gerçeklik psikanalizin tarif ettiği anlamda, ruhsallığın yasalarına tabi olan rüyanın gerçekliğine benzer. Yazar bunu şairane bir cümleyle ifade etmiştir:

Düş görüyorlar hikâyelerimdeki kişiler, gerçeklerin düş’ünü.⁸

5. S. Burak, “BBC Konuşması” metni, elyazması, 1978 (tahmini), aile arşivi.

6. “Hikâye, ya da İmge ya da Tansık”, *a.g.y.*

7. “BBC Konuşması”. 8. *A.g.y.*

Sırlar, Gizli Hüviyet ve Tekinsizlik

Diğer taraftan bu kurulmaya ya da yaratılmaya çalışılan gerçeklik yazarın metinlerinde sürekli olarak bir sırrın ifşa edilmesi bağlamında dile gelir. Bir aile sırrı, gizli bir hüviyet, şüphe uyandıran tekinsiz bir durum kılığında karşımıza çıkar. Onun hikâyelerindeki kişiler hep bir düşmandan ve birbirlerinden şüphe ederler. Sırlar ve şüphe bu hikâyelerde başrodedir. *Yanık Saraylar*'da ana karakter (anlatıcı) evlatlık alınmış biridir ve kendisi için bir sır olan geçmişini oluşturabilmek için hayali soyağaçları çıkartır. *Ah Ya Rab Yehova*'da olay örgüsünün önemli bir kısmını, baş karakter Bilal'in ölmüş bir subayın kimliğine geçme çabaları oluşturur. Aynı hikâyede olay örgüsü bir çocuğun kimliğiyle ilgili sorgulama üzerine kurulmuştur: Bebek anne tarafına mı aittir, baba tarafına mı? Bu soru önemlidir çünkü anne ile baba farklı etnik ve dinsel cemaatlara aittir ve bebeğin aidiyeti de gizli bir düşmanlık konusu oluşturmaktadır. Verdul ve Ferdi olmak üzere iki isim taşıyan çocuğun kimliğinde iki düşman unsur bir araya gelir. *Sedef Kakmalı Ev* ve *İşte Baş İşte Gövde İşte Kanatlar*'da evin evlatlığı şüphe ile gözlenen, her an bir hıyaneti beklenen düşman kimliğindedir. Diğer taraftan evlatlığın bakış açısıyla da hem o eve ait olan, ama bir türlü o evin bir ferdi olamayan hem de çocuk olarak eve alınan ama çocukluğu yaşatılmayan birinin acılı deneyimi, öfkesi ve çatışmaları dile gelir. İçeride alınan yabancı tehlikelidir, mutlaka gizli emelleri ve sırları vardır. Hatta denebilir ki "öteki" prensip olarak tehlikelidir, çünkü görünür kimliğinin ardında saklanan hakiki kimliğini hiçbir zaman bilemeyiz.

Sahibinin Sesi'nde herkesin iki kimliği vardır, kimse görüldüğü kişi değildir. *Everest My Lord*'da tekinsiz figür Yazarın Gölgesi'dir. Çalışarın arkasında pusu kurup saldıracığı ânı bekler. *Ford Mach 1*'de ise yazar, düşmanı çıplak bir biçimde olay örgüsünün göbeğine yerleştirmiştir. Herkese sokak ortasında saldıran düşman Ford Mach 1'in ta kendisidir. Fakat giderek Ford Mach 1'in bizi al-

dattığını, aslında onun da kılık değiştirmiş olduğunu ve romandaki bütün kişilerin birbirinin yerine geçtiğini görürüz.

Düşman her yerde, hatta kişinin kendi içindedir. *Ah Ya Rab Yehova*'da bir iğne kılığında Bilal'in topuğundan vücuduna girer ve kalbine kadar ilerler. Yaşam merkezini ele geçirerek onu yok etmeye koyulur. *Afrika Dansı*'nda tekinsizlik hissi makine-Doktor'da vücut bulur. Kalp ameliyatı için hastanede yatan ve ölümle burun buruna olan anlatıcının düşmanıdır.

Sonuç olarak şüphelerin, gizli hüviyetlerin, düşman kimliğinin, tekinsizlik hissinin bizi götürdüğü adres ölümdür. Çünkü en büyük düşman ölümdür ve kendini gizlemeyi iyi bilir.

Yabancıya ya da “öteki”ye bir başka perspektiften bakacak olursak, bütün hikâyelerde gizli hüviyetli ya da çifte hüviyetli kişilerin, bu yeni hüviyetlerinin ardında tatsız bazı hakikatleri sakladıklarını görürüz. Kişilerin yeni bir hüviyete ihtiyacı vardır çünkü saklamaları gereken kusurları ve sırları vardır. Bana kalırsa bunun yazarın tarihçesiyle ve özellikle annesinin kimliğiyle ilişkisi vardır. Yazarın annesi de tıpkı hikâyelerinin kahramanları gibi çifte kimlikli, iki isimlidir. Müslüman bir aileye gelin giden Anne Marie Mandil, yazarın babasıyla evlendikten sonra adını Aysel Kudret olarak değiştirmiş, yazarın doğumundan sonra dinini de değiştirerek Yahudilikten Müslümanlığa geçmiştir. Annenin kimliğinin aile dinamiklerinde önemli olduğuna yazarın ablası tanıklık etmektedir.⁹

Son olarak daha da geniş bir perspektiften bakarak, yazarın tekniğini ve edebi buluşlarını ötekilik ve kimlik sorunsalı çerçevesinde düşünecek olursak, kılık değiştirmenin Sevim Burak'ın bütün yazma sürecinde çok önemli bir rol oynadığını ileri sürebiliriz. Adeta yazma sürecinin tamamı bir kimlik değiştirme ya da yarattığı karakterlerle ve hatta giderek kelimelerle yer değiştirme gibidir. Yazmak kendiliğin yer değiştirmesidir. Yazar bunu şu söz-

9. Bkz. Nilüfer Güngörmüş, “Sanatçının Annesinin Kızı Olarak Portresi”, *Cinsiyetli Olmak* içinde, haz. Zeynep Direk, YKY, 2007.

lerle ifade eder:

Bir devri daim işidir yazmak, boyuna kelimeler ve sen yer değışti-receksin...¹⁰

Onun edebiyata girişı de böyle bir kılık değıştirme ile olmuştur. Bir söyleşide, yazdığı ilk metinden bahsetmesi istendiğinde, on iki yaşında yazdığı ilk hikâyesinden şu satırlarla cevap verir:

12 yaşında bıyıkları yeni terlemiş bir erkek oluyor, sevdiğim kıza ki (o kız da bendim) şöyle diyorum: “– Bu gülyüzlü ve neş’eli delikanlıya iyi bakın, o’nu ilerde bulamayacaksınız, o bilhassa kendini hiç belli etmiyor.”

Benim edebiyatım bu sözlerle başlar.¹¹

Bu alıntının son cümlesi “o bilhassa kendini hiç belli etmiyor” sonradan *Ford Mach 1* romanının anahtar cümlesi olur. Romanın anlatıcısı Ford Mach 1’in kendini bilhassa belli etmediğini söyleyerek bizi uyarır. Gerçekten de Ford Mach 1 başlangıçta görüldüğü gibi gürültücü bir otomobil değil, “kendi çocuklarını yiyen bir canavar”dır. Ama o kadarla da kalmaz, o aynı zamanda, iç dünyasındaki yaratıcı olduğu kadar da yıkıcı olan, en derinlerdeki duygu ve düşüncelerle neşeyle oynayabilme kapasitesine sahip, önünde daktilosu, elinde makas ve iğneler, bize harikulade şiirler diken yazarın ta kendisidir.

Yazar ve Ustaları ya da “Yazmak Taklittir”

Sevim Burak kendi yazarlığı ve edebiyat görüşü üzerine pek fazla konuşma fırsatı bulamamıştır. Bu bakımdan ölümünden sonra yayımlanan mektupları önemlidir. Mektuplardaki bazı ifadeleri ve betimlemeleri, dağınık biçimde de olsa onun yazar zihninin nasıl işlediğine dair önemli ipuçları verir. Aynı zamanda yazarlığının ilk yıllarında kendisiyle yapılmış az sayıdaki söyleşide genç bir yazarın coşkulu cümleleriyle, edebiyata ve kendi yazma süreçle-

10. S. Burak, *Mach 1’den Mektuplar*, K. Borar’a *Mektuplar*, Logos, 1990.

11. A. Bezirci, a.g.y.

rine dair çarpıcı ifadeler ve derin tanımlamalar getirir. İlk kitabından itibaren okurları onun esin kaynaklarını merak etmiş, ilgi göstermiştir. Sevim Burak mektup ve söyleşilerinde bu soruya sınırlı da olsa bazı yanıtlar verir. Bir yerde tartışmasız ustasının Kafka olduğundan bahseder. Başka yerlerde Dostoyevski'nin adeta taptığı bir usta olduğunu vurgular. Gerçekten de karakterlerinde Dostoyevski karakterlerinin trajik gülünçlüğünden izler vardır. Aynı zamanda Eski Ahit'i, sahaflardan topladığı Müslüman dua kitaplarını, küçük ilanlar gibi gündelik metinleri ve İstanbul'daki azınlıkların dilini metinlerinin esin kaynakları arasında sayar.

Sevim Burak'ın ustalarıyla ilişkisi de kılık ve hüviyet değiştirme perspektifinden düşünülebilir. Onun yazma süreci, ilk cümlesini yazmasından çok önce başlar. Ustaları okumak ve onların gerçekliğinin içine girerek o gerçekliği hayal etmek bu sürecin bir parçasıdır. Sevim Burak etkilenmenin kaçınılmaz olduğunu düşünür: “YAZARLIK BUDUR / TAKLİTTİR / SONRA UYDURMADIR / BİR DE KENDİNE HEYECANLANDIĞIN BİR MODEL SEÇMEKTİR / ...”¹² Yazar, kaçınılmaz olan etkilenmeyi bilinçli, gönüllü bir edime dönüştürerek bundan bir yaratma biçimi çıkarmıştır. Çünkü “her şey bizden önce yapılmış ve her şey yaşanmış”tır, yazarın yapabileceği tek şey yaşanmış ve yazılmış olana yeni bir biçim vermektir. Bunun için ise yazılmış olanı, eski biçimleri, tekrar tekrar kendi süzgecinden geçirerek içinde bir tür kozada bekletmesi gerekir. Koza, kendisini etkileyen kelimeleri içine alıp, kelimeler onun içinde kendi hayatlarını yaşamaya başlayıncaya kadar işlemekten geçirme sürecidir. Bütün bunların bir örneğini şu sözlerle verir:

Bence Kafka'nın gizleri, yaşamımızın özünde var. Kendi halinde olarak yaşıyor. Bu kendi halinde giz'leri bulmam için sonradan öğrendiklerimi unutmam, Kafka'yı kaybetmem, –belki– iyice geriye dönmem (kendi uygarlığımı bulmam), düz bir iskemlede oturmam ve hiçbir şey yapmadan günlerce Dolmabahçe Sarayı'na bakmam gerekir.¹³

12. *Mach I'dan Mektuplar*, s.136.

13. Mübaccel İzmirli, “Sevim Burak” (söyleşi), *Yeni Ufuklar*, sayı 167, Nisan 1966, s. 57-62.

Annesinin Kızı

Sevim Burak çeşitli vesilelerle baba tarafının onun edebiyatının kaynağını oluşturduğundan bahseder. Annesinin edebiyatı üzerindeki etkisini pek dile getirmez. Sadece Güzin Dino'ya yazdığı fakat yollamadığı 20 Ocak 1967 tarihli bir mektupta bu konuda bir tür itirafta bulunur. Mektupların ilk basımında yer almayan, ikinci basıma eklenen bu mektup sayesinde 40 yıl kadar gecikmeyle de olsa onun edebiyatının annesel kaynaklarıyla ilgili birinci elden tanıklığına sahip oluruz:

Küçücük bir kızken burnum çok havadaydı, şimdi yerlere, yerin dibine indi. Yahudilerden, annemden utanırdım, nefretle karışık... Annem hep bir gün anlayacaksın der, ağlardı... İşte, şimdi bu bir avuç Yahudi, iki tanecik ev, bana anamdan kalanlar...Onun için yazdım Yehova'yı... Gerçek olduğu için gün geçtikçe daha da anlamlar kazanıyor...¹⁴

Bu etki bana göre yazarın tanıklığı olmadığına bile metinlerinde olanca açıklığıyla görülmektedir. Bu nedenle sanatçının yapıtındaki anne etkisine değindiğim başka metinlerden kısa birkaç bilgiyi burada da anmak isterim. Sevim Burak'ın annesi Bulgaristan kökenli Yahudi Mandil ailesinin kızıdır. Aile Balkan Savaşının yarattığı çalkantılı ortamda tahminen 1910-11 civarı İstanbul'a göç etmiştir. Birinci Dünya Savaşı esnasında aile dağılmış ve bazı üyelerini kaybetmiştir. İstanbul'da bir süre Bulgaristan'dan akrabalarının gözetiminde yalnız kalan Anne Marie Mandil, tahminen 1919 yılında Osmanlı bahriye subayı Mehmet Kaptan'ın oğlu Mehmet Seyfullah Burak'la evlenir. Burak ailesinin Kuzguncuk'taki köşkününe epey itirazdan sonra kabul edilir. İyi eğitilmiş, güzel huylu ve iyi yürekli bir genç kadındır. Pek çok yabancı dil bilir, ama Türkçesi iyi değildir ve kendine özgü telaffuzu, bozuk cümleleri aile içinde hep alaycı gülümsemelere neden olur. İlk yıllardaki zorluklara rağmen genç kadın sonradan kayınvalidesinin gözdesi olur.

Sadece eski harflerle okuyabilen kayıinvalidesine Türkçe alfabeyle basılmış yeni romanları okur. Sevim ile ablası da bu okuma seanslarından büyük zevk alırlar. Dolayısıyla yazar Sevim Burak'ın iki dilin içine doğduğunu rahatlıkla hayal edebiliriz. Bunlar baba (babaanne, dede) dili olan İstanbul Türkçesi ile ana dili olan, farklı bir söz dağarcığına, farklı tonlamalara sahip ve elbette bu sözlerle taşınan farklı duyguları barındıran ilginç bir anne Türkçesidir. Bana kalırsa Sevim Burak'ın kırık, parçalanmış satırlarının arasından annesinin sesini duyarız.¹⁵ Onun kelimelerle ve dille oynama hazının temelinde de annesiyle ilişkisinin bilinçdışı yönlerinin büyük payı olduğunu öne sürebiliriz. Ayrıca ilk kitabının ana hikâyesini annesine adanmış olması da bu bakımdan anlamlıdır. “Ah Ya Rab Yehova” başlıklı bu hikâyeye iki farklı ifade biçimini bir araya getirir. Birinde Eski Ahit'in dilini yansılar ve hikâyenin kahramanı Zembul'un Yahudi kökenlerini vurgular. Diğeri ise Osmanlıca tarzı bir dille tutulmuş kuru bir günce dilidir ve hikâyenin diğer kahramanı Bilal'in dünyasını hikâyeye dahil eder. Dolayısıyla, bu metni bir milat olarak kabul edersek, Sevim Burak bu hikâyeye, edebiyata bu iki farklı sesin mutlu birlikteliğinden, ya da başka deyişle anne diliyle baba dilinin evliliğinden doğmuştur.

Bitirirken: Bir Başka İğne ve Makas

Kökenlerden bahsetmişken, yazarın heyecan verici bir başka metni olan *Afrika Dansı*'nı da anmak yerinde olur. Sevim Burak bu hikâyede İrlandalı iki büyük yazarı, James Joyce ve Samuel Beckett'i yanına alır. Bu metin 1978 yılında geçirdiği açık kalp ameliyatının ve yaşamının son iki yılında uygulanan zahmetli pek çok tedavinin uyandırdığı şiddetli duygularla yüklüdür. Afrika Dansı onun yaşam ve ölümle dansıdır. Bilal'in topuğundan kalbine yürüyen iğne, metinleri birbirine ilıştiren iğneler ve satırları bölen

15. N. Güngörmüş Erdem, “Yaşam Öyküsünden Edebiyata: Sevim Burak'ta Anne Sesleri”, *Ötekilere Yazmak* içinde, haz. Özge Şahin, YKY, 2015, s. 31-38.

makas Sevim'in ameliyat ve tedavilerle delik deşik edilen bedeninde de gezinmiştir. Yazar *Afrika Dansı*'nda bedeninin parçalanmış imgesini kelimeler ve ritimle edebiyatın içinde onararak yeniden bir araya getirir.

Yazar/anlatıcı, bizi metnin labirentvari cümleleri içinden geçirerek yazarın hastane odasına getirir ve içinden çıkardığı rapor kâğıtlarıyla onu aşağılayan, insanlıktan çıkaran “makine” doktorun buz gibi yorumları ve verileriyle karşı karşıya bırakır. Yazar/anlatıcı bu kâğıtlar arasında birden bir resimden zeki gözlerle ona bakan James Joyce'la göz göze gelir. Joyce bir sandalyede oturmaktadır, yanında karısı vardır. Böylesine büyük bir yazarla aynı odada olmaktan büyük onur duyar ve rahatlar. Sonra şaşkınlıkla odada Samuel Beckett'e benzeyen bir yüzün daha olduğunu görür. İçi yazar dostlarının “makine” doktora karşı onu destekledikleri duygusuyla dolar ve böylece yeniden insan olduğunu hissederek.

Sonuçta edebiyat ölüme ve yokluğa karşı bir meydan okumadır. Bir tesellidir. Parçalanmaya karşı bir onarım ve bütünleşme çabasıdır. Sonsuzluğun zihnimizde yarattığı sersemletici etkiye ve sonluluğun uyandırdığı çaresizliğe karşı başımızı sokabildiğimiz bir evdir. Ve büyük yazarlar başka büyük yazarlarla aynı odada oturmalıdır.

Selma Gürbüz'ün Yapıtları ve Yaratmanın Hazzı Üzerine



SELMA GÜRBÜZ'ü 22 Nisan 2021 tarihinde kaybettik. O sıralarda İstanbul Modern'de, geçmiş resimleriyle en son çalışmalarını bir araya getiren harikulade sergisi sürmekteydi. Sergi, olağanüstü koşullarda yaşadığımız Covid günlerine denk gelmişti. Sergiyi ziyaretçilerin randevuyla alındığı, neredeyse boş bir salonda, yüzümüzde maskelerle ve diğer insanlardan olabildiğince kaçınarak gezmek tuhaf bir duygusal kontrast oluşturunuyordu. Gürbüz'ün resimleri kocaman boyutları, insana dokunma isteği veren dolgun dokuları ve uyarıcı renkleriyle bir kucaklaşma arzusu yaratıyordu, oysa yaşamdaki diğer her şey kaçınmayı, kapanmayı, yalıtılmayı tembih ediyordu.

Selma Gürbüz resim yapmaya Türkiye'nin askeri darbeye altüst olduğu 1980'li yıllarda başlamıştı. İlk sergisini İstanbul'da 1986'da açtı. Son sergisinde olduğu gibi sanatçılığının ilk yıllarına da olağanüstü koşullar damgasını vurmuştu. 80'li yılları hatırlarken o dönemin sanatına yansımaları "80'ler bizi içimize kapadığı için kendimize ait bir dil geliştirmek durumunda kaldık" sözleriyle ifade etmişti.¹ Sanatçının kendine ait, çok belirgin bir dili oldu-

1. Erman Ata Uncu, "Selma Gürbüz'le Söyleşi", *Radikal Hayat*, 22 Ocak 2013. Söyleşi http://www.selmagurbuz.com/dosyalar/basin/radikal_selmagurbuz.pdf adresinden alınmıştır, son erişim 10 Ekim 2021.



1 Bıyıklı Kadın, 2006,
tuval üzerine guaj, 33 x 24 cm.

2 Üç Kedili Kadın, 2005,
kâğıt üzerine guaj, 169,5 x 112 cm.

ğu kesin, ama ben onun yapıtlarını düşünürken dilden öte onun bir alan açtığını duyumsuyorum. Yapıtlarının kapısından geçerek içine girilen ve yaratıcılığın gizli kodlarıyla karşılaşılacak çok büyük bir dünya.

Selma Gürbüz'ün çalışmaları yıllar içinde, güçlü dip dalgaların yarattığı bir hareketlilikle, yavaş yavaş dönüşerek birbirini takip eden seriler halinde oluştu. O serilerde belli hikâye parçalarının ve belli bazı figürlerin görünüp kaybolduğu fark ediliyordu. Bu çok geniş, çok ögeli dünyada hayvan figürlerinin ve bazı kadın figürlerinin özel bir yeri vardı (Resim 1, 2 ve 3).

İlk bakışta çok yalın görünen resim ve heykelleri, sanatçının farklı alanlardan gelen öğelerle ördüğü kişisel bir mitologya ortaya çıkarıyordu. Sanatçı kişisel mitologyasını şu sözlerle ifade etmişti: “Kişinin kendi bakışının taşıdığı bir mistisizm var. Belki de en zoru, bu anlatmak istediğim. Farklı bir dünyanın, farklı bir zamanın mistisizmi diyebiliriz. Hem bize çok yakın hem de çok uzak bir dünya, kendi kendime onu hâlâ sorgulamaktayım.”²



3 Dolunay 5, 2008,
el yapımı kâğıt üzerine mürekkep, 83,5 x 113 cm.

Sanatçının tuvaline yansıyan “kişinin kendi bakışının taşıdığı mistisizm”den ve bize “hem çok yakın hem de çok uzak” olan o dünyadan berraklaşıp yayılan haz duygusu dikkat çekiciydi. Selma Gürbüz’ün yapıtlarının bana göre en çarpıcı yönlerinden biri, ürküntü vermesi beklenen bir tuhaflığın, insanı şaşırtan bir sakinlik ve güven duygusu eşliğinde sunulmasıydı. Özellikle kadın figürlerinin hayvanlarla kucak kucağa olduğu ya da birbirinin içine geçtiği, kadının hayvana dönüştüğü resimlerde bir tür tehlike duygusu fikren orada bulunsa da bir facianın yaşanmayacağına dair sarsılmaz bir güven hissinin hâkim olduğu hissediliyordu (Resim 4 ve 5).

Adem’le Havva ve cennet serileri gibi resimlerde insanın dik-kati kayba değil varlığın sürekliliğine kayıyordu. Ya da son sergisinde yer alan *Aslanlar Pusuda* (2019-20) resminde olduğu gibi, insan bu aslanlar tarafından yenmenin güzel bir şey olabileceğini düşünmeden edemiyordu.



4 Kafes IV, 2002,
Nepal kâğıdı üzerine tempera, 180 x 148 cm.

Resimlerden bize ulaşan bu emniyet hissini ve hazzı, yaratmanın hazzıyla eşleştirerek düşünmek nasıl olur?

Sanatçının yaratıcılık sürecinde her seferinde kendi içindeki en ücra köşelere kadar giderek, o vakte kadar kendisinin bile tam anlamıyla bilmediği duyumların, coşkuların, deneyimlerin hatırasını ya da bölük pörçük izlerini gün ışığına taşıdığını psikanaliz bize söylüyor. Dolayısıyla Gürbüz'ün “farklı bir dünyanın, farklı bir zamanın mistisizmi”, “bize çok yakın hem de çok uzak bir dünya” olarak nitelediği şeyi sanatçının iç dünyasıyla ve –anne karnındaki fetüsün deneyiminden bebekliğin ilk evrelerine uzanan– arkaik deneyimlerle eşleştirerek düşünmek mümkün.

Psikanaliz aynı zamanda bize, sanat yapıtının, iki öznenliğin dinamik bir etkileşim içinde bulunduğu bir geçiş alanı oluşturduğunu³ ve iki öznenliğin etkileşime girdikleri her durumda kapsayan-kapsanan⁴ olarak sürekli birbiriyle yer değiştirerek bir arada bu-

3. D. W. Winnicott, “Geçiş Nesneleri ve Geçiş Olguları”, *Oyun ve Gerçeklik*, çev. Tuncay Birkan, Metis, 1998, s. 19-48.



5 Toprak, 2006,
tuval üzerine guaj, 180 x 200 cm.

lunduklarını da söylüyor. Dolayısıyla, izleyen kişi olarak bizim, sanatçının iç dünyasının temsilleriyle buluştuğumuz yer olan sanat yapıtını, aynı zamanda bizdeki yaşantıların açığa çıkardığı, bizdeki yaşantılarla şekillenen bir alan olarak da düşünmek mümkün.

Yaratmanın hazzına dönecek olursak, bu haz yaratıcılığın dinamiklerini pek çok yönüyle gözler önüne seren bir kavram olarak alınabilir. Bu perspektiften: 1) Sanat yapıtı dürtünün önündeki engellerin, sansürün bertaraf edildiği temsili bir eylem alanıdır. Yapıtın sınırları dahilinde, duygulanım ve coşkuların tehdit edici olmayan bir bağlam içinde ortaya konabilmesi, çatışmalara temsili çözümler getirilebilmesi, dürtünün esas hedefinden başka bir hedefe yönlendirilerek yüceltilmesi (Freud) ve haz arayışının gerçekliğin sınırında gerçekleşmesi mümkün olur. 2) Yapıtın oluşturduğu somut ama ruhsallığa da değen arayüz, tıpkı çocuğun oyun alanı gibi (Winnicott), deneyimlerin işlenip öznelliğe dahil edildiği



6 Adem ile Havva, 2005,
el yapımı kâğıt üzerine guaj,
187 x 97 cm.



7 Hamile Kadın, 2005,
kâğıt üzerine guaj,
187 x 97 cm.

bir ara alan oluşturur ve çocuğun oyun oynarken aldığı hazzın bir benzerini doğurur. Orada saldırganlık ve yıkıcılığın temsili alanda gerçekleştirilmesi de bir haz kaynağıdır. 3) Bu ara alan yıkıcılığın ve saldırganlığın düşlemde verdiği zararın onarılmasına ya da kayıp nesneyle temsili nesneler aracılığıyla yeniden buluşmaya olanak sağlar (Klein). Böylece yas duygularının işlenmesini mümkün kılar. 4) Yapıt ruhsallığın en derin katmanlarındaki, *O* alanındaki (Bion), tanımsız ve kaotik coşkuların işlendiği bir kapsayan oluşturur ve ruhsallığın derinindeki hakikate ulaşmanın hazzını getirir.

Selma Gürbüz'ün resimleriyle açılan alanda, yaratıcılığa eşlik eden hazzın tüm yönleriyle ortaya konduğunu söyleyebiliriz. Bu resimler çatışmaların kendiliğinden çözüldüğü, ölümün olmadığı, hayatın olduğu, ölüm olduğunda onun da muzipçe ürpertici oldu-



8 Cennet I, 2010,
tuval üzerine yağlıboya, 155 x 230 cm.

ğu, doygunluk ve dinginliğin hüküm sürdüğü, vahşinin vahşileşmek zorunda kalmadığı bir âlemi anlatıyor gibidir. Sözelimi Adem ile Havva resimlerinde, Havva Adem'e elmayı uzatır ama sanki bundan pişman olmayacaktır (Resim 6). Çünkü hemen bir başka resimde onu hamile haliyle serpilmiş, daha da güzelleşmiş bir kadın olarak görürüz (Resim 7). Cennet tasvirlerinde hayvanların bolluğu, varlıkların düzeni, doygunluğu dikkat çekicidir. Sanki bizi bolluk, bereket içinde yüzebileceğimiz bir dünyaya çekerler. Hayvanlar var olmakla meşgul ve bundan dolayı mutlu gibidirler (Resim 8 ve 9). İçinde gezindiğimiz dünya, sanki bebeklik ve çocukluğun, *hayvanlarla aynı dili konuşmaya en yakın olduğumuz* dünyasıdır. Ve belki de yaratıcılığın verdiği hazlardan biri o eski dili tekrar gün ışığına çıkarmanın ya da o dile tekrar kavuşmanın verdiği hazdır.

Selma Gürbüz yapıtlarında sık sık gölge kavramına değinir. Hatta 2011 tarihli sergisine “Shadows of Myself” (“Kendimin Gölgeleeri”) adını vermiştir. Eğer gölge kişinin karanlıkta kalan bir tür ikiz eşi olarak düşünülürse, resimlerdeki kaplanlar ve diğer



9 Cennet II, 2010,
tuval üzerine yağlıboya, 190 x 270 cm.

hayvanlar kuşkusuz onun ikiz eşleridir, gölgede saklanan yanlarıdır. *Avdan Sonra* isimli resminde (Resim 10) sanatçının avını yemiş yabani hayvan kendiliği, suçluluktan eser taşımayan erotik bir doyumlukla resmedilmiştir. Kucağında kuzuyla oturan Meryem/Azize Hanne (Anne) resimlerini andıran *Gece* isimli kuzulu resimde ise şefkatli bir gölge/eş tasviri gözler önüne serilir (Resim 11).

Bu iki resim aynı deneyimin birbirini tamamlayan negatifi/pozitifliği gibidir sanki. İkisi de insanın aklına annesinin kucağındaki doyum bebeği getirir ama farklı şekillerde. *Gece*'de sanki emzilen bir bebek gibi kucağa alınmış kuzu vardır. Uysal, zararsız bir bebektir bu. *Avdan Sonra* resmi ise sanki resimdeki kadının içinde saklanan, anne-sevgiliyi gövdeye indirmiş mutlu, dürtüsel bebek kendiliği resmeder. Üzerine uzandığı benekli vahşi hayvan postu onun yabani gölgesi/eşi gibidir. Bebek kuzu mudur, yoksa yırtıcı bir yabani hayvan mıdır? Selma Gürbüz'ün bu soruya cevabı sanki hep şöyledir: "Hem o, hem o, ikisi birden." Bu iki yönlülük başka resimlerde de dönüşümlerle tekrarlanır. Yapıtın oluşturduğu alan her sanatçıya varlığın özüyle, paradoksal yanlarımızla ilgili soruları tekrar tekrar sorduğu bir oyun içinde kalma fırsatı verir. Selma



10 Avdan Sonra, 2005,
el yapımı kâğıt üzerine guaj, 99,5 x 174 cm.



11 Gece, 2005,
el yapımı kâğıt üzerine guaj, 129,5 x 200 cm.

Gülbüz'ün bu oyundan çok zevk aldığı ortadadır ve o hazzı bize de güçlü biçimde ulaştırır. Bu oyunun yarattığı tekrar, sanki eski bir hazzı, yaratım ânında yeniden geri getirir. Bana kalırsa bu tekrar, yaşamın başlangıcında deneyimlenen, iç ve dış nesneyi inşa etme oyununun yeniden yaşanmasına, belki sanat aracılığıyla farklı bir temsil düzeyinde yeniden hatırlanmasına dayanır. Yaratmak bu yüzden de haz verici bir edimdir.



12 Güneş, 2006,
kâğıt üzerine guaj, 100 x 69 cm.

Bebegün olgunlaşma sürecinde ötekinin ruhsallıkta temsil edilen bir içsel nesne olarak inşa edilmesi kaçınılmaz olarak saldırgan dürtülerin devreye girdiği bir süreçtir. Bebek ötekini öteki olarak tanıyıncaya kadar defalarca tahrip edip yeniden yaratır. Ama bu zevkli bir oyundur. Nesnenin (Ötekinin) yaratılmasında rol oynayan yıkıcılığın saldırganlıktan farklı olduğunu vurgulayan Winnicott bir sevinç vurgu yapar: “Benim söz ettiğim nesne yıkımında bir *öfke yoktur*, aksine nesnenin hayatta kalmasından duyulan bir sevinç olduğu söylenebilir.”⁵ Bu sevinç Selma Gürbüz’ün resimlerindeki doygunluğu, cennetvari bolluk hissini niteliyor gibidir.

Hazzın bir başka kaynağı da annenin yüzü olabilir. Bu anlamda Gürbüz’ün yapıtlarındaki gölge ya da ikiz eş, zaman zaman bebeğe şölende eşlik eden ötekinin temsili de olabilir. Bebeğin me-

5. D. W. Winnicott, “Nesne Kullanımı ve Özdeşleşmeler Yoluyla İlişki Kurma”, *Oyun ve Gerçeklik*, s. 130.

meyi emerken bir noktada durup etrafına baktığını ve annenin yüzünü gördüğünü belirten Winnicott sorar: “Bebek annenin yüzüne baktığında ne görür?”⁶ Ona göre annenin yüzünde bebek kendi yüzünü görür. Çünkü annenin yüzü, bebeğin yüzünde gördüğünü yansıtır. Anneyle bebeğin yüzünün birbirine karıştığı anların hatırası kuşkusuz bilinçdışında kayıtlıdır. Ve belki o anları hatıradaki geri çağırma da bir haz kaynağıdır. Sanatçının *Güneş* isimli resminde buna benzer, sanki yüksekten bebeğin üzerine eğilmiş, ısıldayan bir anne yüzü görürüz. Aynı zamanda bu yüz tıpkı sanatçının kendi yüzüdür (Resim 12). Diğer taraftan yüzdeki ısıltı, estetik duygusunun temelini oluşturan, bebeğin annenin güzelliği karşısında duyduğu büyük coşku ve merakı da hatırlatır. Ve içerisi (iç dünya) kavramının doğuşunu düşündürür: “Dışarıdan bu kadar güzelse kim bilir içi ne kadar güzeldir!”⁷

Başta belirttiğim, Selma Gürbüz'ün açtığı ve içinde yaratıcılığın gizli kodlarını barındıran o geniş alanı, yukarıdaki değinmeler ışığında, *sanatçının içsel nesneleriyle, yaratıcılığın çokboyutlu hazzını duyarak oynadığı oyunun sürekli yeniden kurulan mekânı* olarak tanımlayabilirim. Sanatın iyileştirici bir gücü varsa onu deneyimlerin işlendiği bu alanın hep açık tutulmasından aldığı kesin. Belki sanatçının sanatı üzerindeki hâkimiyetini de bu alanı işlenebilir tutmaktaki becerisiyle ölçebiliriz.

Selma Gürbüz'ün bu anlamda ne kadar mahir bir sanatçı olduğunu en iyi gösteren yapıtları, son sergisinde yer alan “iskeletler” serisidir. Şimdi ölümünün ardından geriye baktığımızda, sanatçının iskeletleri ölümcül bir hastalıkla içli dışlı olduğu bir dönemde yaptığını anlıyoruz. İskeletlerin artık gölgenin yerine geçtiğini ve ölümle metaforik ifadelerin ötesinde bir göz göze gelişi resmetti-

6. D. W. Winnicott, “Çocuğun Gelişiminde Annenin ve Ailenin Ayna Rolü”, *a.g.y.*, s. 152.

7. Meltzer'in “annenin güzelliği” kavramlaştırmasıyla ilgili daha fazla açıklama için bu kitaptaki “Moby Dick: Güzellik mi Çirkinlik mi?” yazısına bakınız. Ayrıca bkz. Donald Meltzer ve Meg Harris (haz.), *The Apprehension of Beauty*, Karnac, 2008 [1988].



13 Otostopçular, 2018,
el yapımı kâğıt üzerine mürekkep,
172 x 94 cm.

ğini kavırıyoruz. Bu resimlerden özellikle Otostopçular (Resim 13) adını taşıyan ve yan yana durmuş otostop yapan, farklı renklerde üç çapkın kadın iskeletini resmeden yapıtı, sanatçının yıkıma en yakın olduğu anda, *dümeni* nasıl o kaygan zeminden emniyetli, kucaklayıcı, şakacı, sıcacık bir ortama, yani *yaratıcılığa kırmayı* başardığını gösteriyor. Yaratıcılığın hazzı ve gücünün bütün korkuları ve kederi silip süpürdüğü bir an. Ve sonuna dek, tekrar tekrar, tekrar tekrar. Bir kez sanatçının oyun alanına girdiğinde kim söyleyebilir, artık ölüm kim? Ölüm meleği kim? Giden kim, kalan kim?

Sonbahar:
Travmayla Anlam Arasında Kurulan
Sağaltıcı Bir Köprü



ÖZCAN ALPER'in filmi *Sonbahar* (2008) görünmez bir elin fiske-siyle yuvarlanmaya başlayan bilyenin, ivmesini kaybedene kadar katettiği yolun hikâyesine benzer bir hikâye anlatıyor bize. Görünmez el, "koruması" altındaki mahkûmları filmin başında tuzla buz edip havaya uçuran devletin eli... Yani *Sonbahar* "kayıp ve yas" eksenine oturmadan önce bir travma hikâyesi olarak çıkıyor karşımıza.

Film yakın tarihimizde bir acı abidesi ve kara bir leke olarak duran "Hayata Dönüş" operasyonu ile başlıyor. Kısaca hatırlayacak olursak F tipi cezaevlerine karşı direniş ve açlık grevi başlatan siyasi tutukluların bu eylemi 19 Aralık 2000 tarihinde vahşi bir di-zi operasyonla son derece kanlı biçimde bastırılmıştı. Asker ve di-ğer görevlilerin açtığı ateş dışında, operasyonda kullanılan alev bombaları nedeniyle pek çok tutuklu yanarak ölmüş ya da ağır ya-ralanmıştı. Bu "Ölüm Operasyonu"na küstahça, acımasızca, "Ha-yata Dönüş" operasyonu adı verildi. Hatırlanacağı gibi basın ile devletin organları el ele vererek sorumluları korudu, mağdurlar suçlu ilan edildi... Daha sonra bu acı olayların dosyası yeniden gündeme geldi ve olayların gizlenen ya da farklı gösterilen pek çok yönünün gerçekte ne olduğu ortaya çıktı. Filmin bu önemli toplumsal olayla ilgisine şimdilik bu kadar değinip, filmin *toplum-*

sal düzeyde kayıp ve yas duygularının derinlemesine işlenmesine katkısını ele almayı sona bırakıyorum.

Yas Nedir?

Psikanalitik bakışla yas, yitirilmiş olanın zihinsel imgelerini içsel olarak gözden geçirme, bunlarla uğraşma ve sonuçta kaybın yarattığı, benlikte açılan gediği onarma sürecidir. Yas birçok evreden geçerek gerçekleştirilir. Elem duygularıyla başlar, kaybın inkârı, gerçekle pazarlık etme ve öfke deneyimlerinden geçilir... En nihayetinde yas süreci başlar; daha sessiz ve uzun bir süreçtir bu. Kayıp travmatik bir olay nedeniyle olmuşsa kaybın benlik üzerinde yarattığı hasar daha da güçlü olur; bu durumda yas süreci çok daha karmaşık, acılı ve uzun olacaktır.

Yusuf'un Kayıpları

Sonbahar filminin kahramanı olan Yusuf neler kaybetmiştir? Onun kaybını ve yasını pek çok düzeyde düşünebiliriz. Özgürlüğünü kaybetmiştir... Çocukluğunu ve gençliğini kaybetmiştir... İdeallerini kaybetmiştir... Geride bıraktığı aileyi kaybetmiştir. Babası ölmüş, ablası evden ayrılmış, annesi ise acı, keder ve endişeden dolayı belli ki yaşama sevincini kaybetmiştir. Dolayısıyla Yusuf çocukluğunun, gençliğinin ailesini de kaybetmiştir. Geldiği ev umutları besleyen, canlı, gelecek vaat eden bir ev değildir... Yusuf insanlarla bağlarını kaybetmiştir... Sağlığını kaybetmiştir... Ciğerlerini kaybetmiştir... Ve yakında hayatını kaybedeceğinin bilgiyle çaresiz, yaşanan anda donakalmıştır. Bu şekilde düşünüldüğünde, aslında Yusuf imkânsız denecek kadar zor bir yas süreciyle karşı karşıyadır. Film bu imkânsız sürecin mucize kabilinden tamamlanışını anlatır; Yusuf ise yasını tutmayı her şeye rağmen başaran bir trajedi kahramanı gibidir.

Filmi kayıp ve yas teması çerçevesinde psikanalitik bakışla yorumlayabilmek için bazı anlam hatlarını takip ederek kendime gö-

re bir bölümleme yaptım; filmin biçimsel yapısının dayandığı bölümlemelerle bire bir örtüşmeyebilir; burada filmin bazı öğelerini ele alırken bu kendi yaptığım bölümlemeyi esas alacağım.

1. *Gerçek mi Rüya mı?*

Sonbahar belgesel görüntüleriyle başlar. Acıtırıcı gerçeğin çiğ görüntüleri filmin geriye kalan kısmının neredeyse tamamıyla büyük bir zıtlık içindedir. Travmatik olayın ruhsallaştırılamayan, temsilere ve kelimelere dönüştürülemeyen yıkıcı, çiğ bir gerçek olduğunu hatırlayacak olursak, filme bu giriş, seyirciden beklenen ruhsal-zihinsel çalışmayı gayet isabetli biçimde belirler.

Yusuf onu memleketine getiren aracın içinde ilerlerken çiğ gerçeklikten çıkıp sanki bir rüyanın içine doğru ilerliyor gibidir. Filmin bütününe yayılan, içinden yaşam fışkıran tabiat manzaraları başlangıçtaki kör, öldürücü güce meydan okur. Ama bu gerçek midir, rüya mı? Bu kadar güzel ve tuhaf bir yer gerçek olabilir mi? Eğer bu gerçekse bütün o kıyım, kan, ateş nasıl gerçek olabilir? Yusuf'un eve gelişi, kapıda köpekle karşılaşması, bizim onun önceki hayatına ait mekânla tanışmamız hep bir rüya atmosferi içinde geçer. Böylece Yusuf'un yolculuğu iç dünyadaki bir yolculukla birleşir. Nitekim, filmin ilk sözleri de adeta bunu vurgular; Anne Yusuf'a sorar: "Gerçek misin, rüya mı?" Yusuf cehennemden gelir, köy ise cennet gibidir. Ama gerçek midir?

Travma, kayıp ve yas durumlarında inkârın ifade edilmesinde kullanılan cümle de bire bir bu cümledir diyebiliriz. Gerçek mi rüya mı? Gerçek mi kâbus mu? İnkâr bu soruya, hayır bu gerçek olmaz cevabını vermektir. Film de bizim bir süre bu duygu içinde gidip gelmemizi sağlar.

Rüyanın bir anlamı da ülkü ya da hayaldir ve bu da Yusuf'un hikâyesinde çok önemli bir anlam taşır. Yusuf bir hayal uğruna gençliğini yakmıştır. Bu hayalin yıkılmasıyla sadece gençliğini kaybetmekle kalmamış, geleceği de elinden alınmıştır. Evine bütün rüyalarını, hayallerini, hem fiziksel hem de ruhsal anlamda ge-

leceğini kaybetmiş biri olarak döner.

Filmde şehrin mekân olduğu kısımlar, başlangıçtaki çığ ve yıkıcı gerçek (belgesel-cehennem) ile içinden yaşam fışkıran doğanın/evin rüyamsı gerçekliği arasındaki bir ara mekân gibidir. Belki de ortak dış gerçekliğe en yakın gerçek odur, ki bunun da çok güzel bir gerçeklik olduğu söylenemez.

Yusuf burada Gürcü Eka ile tanışır. Bir kitapçada Dostoyevski romanı etrafında başlayan bu tanışma neyin kaybedildiğinin adını koyar. Yusuf'un uğruna hayatını ortaya koyduğu rüya (sosyalizm), başka birilerinin, sözgelimi Eka'nın kâbusu olmuştur. Yusuf Mikail ile meyhaneden çıkışta yan yana dükkânların bulunduğu boş bir sokakta yürür. Bu dükkânlardan birinin adı o sekans boyunca sürekli gözümüze çarpar: Rüyam. Bu imgede belki de filmin bütün öğeleri üst üste biner: Yusuf'un rüyası; kâbusa dönüşmüş bir rüyanın sokaklara düşürdüğü kadınlar; Yusuf'un kendine yeni bir rüya –bir aşk– yaratmak üzere oluşu; yeni rüyasının karanlık pis sokaklarda bir gül olduğu; rüyaların artık asla çocukluktaki gibi katıksız iyi ya da güzel olamayacağı, hazzın temsilleri olamayacağı; gerçeğin rüyanın içine sızıp onu dönüştürüşü...

Filmin bu ilk bölümü sosyalist Enternasyonal'in söylendiği belgesel görüntüleriyle sona erer. Böylece filmin başından itibaren gelen bir döngü tamamlanır. Bir vakitlerin rüyası bitmiştir. Yusuf rüyadan uyanır ve gerçekle yüz yüze kalır.

Filmde gösterilen zamanın öncesini hayal ederek Yusuf'un hapse girdiğinden beri kronik olarak yas içinde olduğunu tahmin edebiliriz. Hapse girmekle her şeyini kaybetmiştir. Başkaları, dışarda kalan ya da ondan önce çıkanlar evlenmiş, çocuk sahibi olmuş, kayıplarının yerine yeni nesneler koymuşlardır. Halbuki Yusuf'un böyle bir imkânı yoktur. Yasını tamamlayıp kayıplarının yerine yeni nesneler ve ülküler koyacaksa eğer, bunun gerçekleşmesi için filmin girişindeki bu bölümün temsil ettiği gibi önce kaybın gerçekten olup olmadığıyla yüzleşmesi, sonra da inkâr rüyasından uyanması beklenir.

2. Sonbahar - Kabulleniş

Bu ikinci bölüm kayıp ve yas yaşantılarında önemli bir kavram olan kabullenmeyi düşündürür; adeta kaybın ve sonluluğun bütün boyutlarıyla kabulünü perdeye taşır. Sonbahar kıştan, ölümden önceki son duraktır. Yusuf bu noktada ölümü, sonu görmüştür. Yusuf'un yas süreci işte bu görüş ve kabullenişle başlar. Filmin öğeleri de bunu düşündürecek niteliktedir. Ölüm teması açıkça anlatıma hâkim olur. Pastoral görüntüler birbirini izler. Doğa hızla dönüşmektedir, yapraklar sararıp düşer. İlk defa babanın mezarını görürüz... Anne ilk defa yastan bahseder, "On yıldır çay içmedim," der. On yıldır ruhsallıkta donmuş olarak zapt edilen yas çirkeği harekete geçmiştir. Baba olmuş erkekleri görürüz ya da onlardan bahsedildiğini duyarız. Yusuf baba olamayacaktır. Bir kez daha sonluluğa işaret eden bu sert gerçekle yüzleşir.

3. Yayla - Vedalaşma

Yas sürecinin temel taşlarından biri de yildönümü kavramıdır. Psikanalist Vamık Volkan yasin geride bırakılabilmesi için nesneyi kaybetmeden önce onunla birlikte yaşanmış özel günlerin birkaç yildönümünün yaşanması gerekebileceğini vurgular.¹ Bu tekrar, vedalaşmanın bir parçasıdır. Filmin önemli anlarından birini temsil eden "yaylaya çıkış", yildönümü kavramıyla birlikte düşünülebilir. Temsili olarak bir ritüeli tekrar etme ve vedalaşma bölümüdür bu. Bu bölümü arabanın koyunların arasından geçişiyle başlattım. Koyunların zihnimizde uyandırdığı sıcaklık, yaşamsallık, süt, kalabalık, bir arada olma, birlikte yaşama çağrışımları hazine bir şekilde yaylanın yalnızlığı ve soğukluğuyla bozulur. Aşa-

1. Vamık Volkan, "Kayba Tutunup Kalmak: Kronik Yas Tutan Bireylerden, Hak İddiasında Bulunan İdeolojilere Tutunan Toplumlara", *Psikanalitik Bakışlar 3: Kayıp Nesne*, haz. Nilüfer Erdem, çev. Banu Büyükkal, PPPD özel yayını, 2008, s. 74.

ğıda sonbahar, yukarıda kara kış vardır. “Son” bir “bahar” yaşayan Yusuf’u asıl bekleyen gerçeklik kıştır.

Yusuf yayla ritüelini tekrar edip, döngüsel bir zaman boyutuna geçmekle belki ölümlülüğe, sonluluğa karşı son bir hamle yapmıştır. Fakat yine çaresizliğiyle karşı karşıya kalır ve kabul eder: “Nefesim kesildi, devam edemiyorum.” Bu bölüm cenaze alayıyla sona erer. Yusuf cenaze alayına katılmaz. Belki de henüz ölüyü, kayıpları gömmeye sıra gelmemiş olduğundan. Çünkü daha tutulacak yası vardır.

4. Öte Taraf

Bu bölümü deniz kenarında çocukların oynadığı, Yusuf’un limandan denizin öbür yakasına baktığı sekansla başlatıyorum. Burada Yusuf’un önceki yaşamına, gençliğine, şimdinin kaybedilmiş nesnelere, hayallerine, ülküsüne yaptığı yatırımın yavaş yavaş kalktığını, ruhsal yatırımının yeni nesnelere doğru yer değiştirdiğini, yasının olumlu yönde evrildiğini görürüz. Öte taraf gençlik ülküsünün bir zamanlar hayata geçirildiği yerdir. Eka ise o ülkünün şimdi aldığı hali hatırlatır. Yusuf’un ayaklarının yere basması için sürekli bir hatırlatmadır. Ama aynı zamanda da öte tarafla yeni bir ilişkinin başlatılması ihtimalini içinde barındırır.

Filmin bu bölümünde, öte tarafta başka, yeni bir hayat olduğunu vurgulayan öğeler vardır. Örneğin televizyondan gördüğümüz Vanya Dayı uyarlamasında sonraki başka bir hayattan, gelecek fıkırdan bahsedilir. Ya da Eka, Yusuf’a şöyle der: “Sen sürekli şimdiki zamanda yaşıyorsun. Keşke uzun bir yolculuğa çıkabilseydik seninle...”

Eka’nın bu sözleri aynı zamanda, Yusuf’un büyük çaresizliğiyle ilgili önemli bir gerçeği seyirciye tekrar iletir. Sürekli şimdiki zamanda yaşamak travmanın ve tutulamayan yasin ayırt edici özelliğidir. Travma boyutunda, ruhsallaştırılamayan örseleyici gerçeğin hiç bitmeyen şimdiki zamanıdır bu. Yas boyutunda ise, kaybın ruhsallık içinde işlenip sindirilememesinden, yasa dönüş-

türülememesinden dolayı hep aynı şiddette hissedilen, benliği sürekli yaralı konumda tutan keskin acının hiç bitmeyen şimdiki zamanıdır.

Eka'nın sözlerini psikanalitik bir bakışla Yusuf'un benliğinin bir parçasının başka bir parçasına söylediği sözler olarak düşünebiliriz. Kayıp ve yas durumlarında sürekli geçmişte tekrar eden bir şimdiki zamanda yaşamak, geleceksiz olmak kronik yasin tanımıdır. Yusuf'un Eka'yı kendi ruhsallığına dahil etmesiyle, kronik yas yoluna sapmaktan vazgeçtiğini, normal yas sürecini izleyerek kaybını geçmişte bırakma ve yeni nesnelerle bir gelecek tasarlama yolunu seçtiğini fark ederiz.

Ruhsallığın bilinçdışı bir çalışmayla normal yas sürecini gerçekleştirebilmesinin yollarından biri, "yitirilmiş nesnelerin imgelerinin 'uygun depolara' konmasıdır".² Böylece yitirilmiş olana ait imgeler dışsallaşır ve yer değiştirmeye, yaşayan birine veya güncel olarak varlığını sürdüren bir şeye aktarılır. Sosyalizm ülküsünün Eka'ya doğru yer değiştirmesi bu tür bir ruhsal hareketi düşündürür.

Eka'nın memleketi, filmin kurmaca coğrafyası içinde denizin öte yanıdır. Yusuf öte yakaya, öbür hayata geçmek için pasaport alır. Bu ruhsal anlamda bir taraftan yeni bir hayata, geleceğe doğru yapılan bir atılımdır. Pasaportu Yusuf'un iç dünyasında kendi kendine verdiği geçiş izni gibi düşünebiliriz. Kayıplarda saplanıp kalmak yerine yola devam etme izni gibidir. Diğer taraftan da yenin başlaması için eskinin ölmesi gerekir. Burada tekrar kayıpların listesini düşünmekte yarar var. Kaybettiği kişiler, yaşama biçimi, hayaller Eka'ya ve onun dünyasına yapılan yer değiştirmeye hayatın yeni bir mecrada akmasını sağlayabilir. Hatta örneğin kaybettiği baba olma şansını bile tekrar bulabilir Yusuf. Bütün bunlar ruhsal olarak imkânlı hale gelir. Ancak onarılması mümkün olmayan bir bedensel kayıp vardır. Yusuf'un bedeni onu öte tarafa götürmeye, yeni bir yaşama başlamaya yetebilecek yaşam-

sallığa sahip değildir.

Dolayısıyla bu noktada Yusuf en büyük kayıpla karşı karşıya gelir: Ölüm. Daha küçük kayıpların yası tamamlanmış, ruhsal olarak yerlerine yeni nesne, ilişki ve deneyim potansiyelleri yaratılmıştır. Yas sürecinin tamamlanması için yaşamlılığın kaybını, yani ölümlülüğü kabul etmesi gerekecektir.

5. Onarım ve Yasın Sonu

Filmin yas sürecinin tamamlanmasını ifade eden son kısmı Eka'nın gidişiyle başlar. Ölümlülüğün kabulü filmin başından itibaren gelen temalarla zaten hazırlanmaktadır. Bunlardan önemli olan ikisini belirteceğim.

Böylesine travmatik yaşantıların ve kayıpların olmadığı durumlarda bile her insan eninde sonunda ölümlülüğünü kabullenmekle yüz yüze gelir. Psikanalitik görüşe göre, Oidipus sürecinin ruhsallığın yapılandığı sağlıklı biçimde tamamlandığının emarelerinden ikisi, çocuğun/kişinin iki temel gerçeği, cinsiyet farkını ve kuşak farkını kabul etmesidir. Cinsiyet farkının kabulü çocuğun/kişinin üretken cinsel yaşamda ruhsal anlamda yerini almasıdır; kuşak farkının kabulü ise tıpkı kendisinin anne babasının yerini aldığı gibi onun çocuklarının da kendisinin yerini alacağını, yani kendisinin de öleceğini, gücünün sınırsız olmadığını ruhsal olarak kabul etmesidir. Artık ölümlülüğe karşı tek tesellisi, yerine çocuklar ya da eserler bırakmak olacaktır.

Eser yaratmak Freudcu bakış açısıyla, yüceltme sürecinin bir sonucudur. Kleinci bakış açısıyla ise kayıpları onarma çabasının bir ürünüdür. Yas çalışması çerçevesinde, filmde onarım çabası olarak görebileceğimiz iki öğeyle karşılaşırız. Bunlardan biri Yusuf'un Onur'a matematik öğretmesi, diğeri de tavanarasında bulunduğu eski kırık tulumu onarıp çalmasıdır.

Onur ile tulumu, psikanalitik ifadesiyle bu iki "nesne"yi, yas çalışması çerçevesinde birer "bağlantı nesnesi" olarak tanımlayabiliriz. *Kronik* yasta olan kişiler çoğunlukla yitirilmiş nesnenin/

kişinin zihinsel temsiliyle buna karşılık gelen kendilik temsili arasında bir buluşma noktasını simgeleyen bir nesne seçer ve ona simgesel anlam yüklerler. Volkan buna “bağlantı nesnesi” adını verir.³ Nesneye yönelik çiftdeğerli, yani aynı anda hem olumlu hem olumsuz duygular bu bağlantı nesnesine yöneltilir. Başka deyişle, bağlantı nesnesi hem sevginin hem nefretin hedefi olur. Bağlantı nesnesi genelde cansızdır çünkü cansız nesnenin kontrol edilmesi mümkündür. Fakat bazen canlı da olabilir. Volkan zoraki göçle ülkesinden ayrılan bir ailenin memleketlerinde bıraktıkları köpeğe benzer bir köpeği sahiplenmesini buna örnek olarak gösterir.⁴

Bağlantı nesnesi genelde sihirli bir nesnenin niteliklerine sahiptir ve patolojik kronik yas süreci içinde değerlendirilir. Ancak patolojik olamayan bağlantı nesneleri de mümkündür. Yusuf’un yas sürecinde Onur ve tulum patolojik olmayan onarıcı bağlantı nesnelerine örnek gösterilebilir.

ONUR — Yusuf’un bir zamanlar olduğu matematik zekâsı yüksek idealize çocuğun yerine konur. Yusuf onu o eski kaybedilmiş çocuk, kendi çocukluğu haline getirmeye çalışır. Sevgiyle yatırım yapar. Olayları tersine çevirerek belki de bu defa hayatın akışı içinde kalmayı başarabilecek yeni bir matematikçi Yusuf yaratmaya çalışır. Fakat çocuk çocuktur... Onur Yusuf’u hayal kırıklığına uğratar, öfkesini ve nefretini çeker. Yusuf onunla ilişkisinde çiftdeğerli duygular içindedir. Ancak filmin sonunda ölmeye yatmadan önce yaptığı son işlerden biri gidip Onur’a vaat ettiği bisikleti almak olur. Böylelikle Onur’la ilişkisinde onarım anlamının öne çıktığını düşündürür. Aynı zamanda Onur’a yaptığı duygusal yatırım, çocuğu, Yusuf’un sahip olamayacağı çocuğun bir temsilcisi haline de getirir.

TULUM — Tam anlamıyla sağlıklı bir bağlantı nesnesi ise Yusuf’un film boyunca onardığı ve sonunda çaldığı tulumdur. Burada seçilen çalgının nefesli bir çalgı olması anlamlıdır. Yusuf kaybet-

tiği ciğerlerinin yerine adeta yeni bir çift ciğer yaratır. Ciğerleri sönüp bedeni ölüme gittiğinde geride kalanların kulaklarında çınlayacak ölümsüz sesler bırakır. Kayıp ve yasın barındırdığı yıkıcı dürtüleri sanatsal bir ifadeye dönüştürerek zarar görmüş iç organlarını ve ruhsal anlamda iç nesnelerini, simgesel düzeyde onarır.

6. Toplumsal Yas

Son olarak filmin *toplumsal düzeyde* kayıp ve yas duygularının derinlemesine işlenmesine katkısına bakabiliriz.

Kayıp ve yas narsisist yaralanmayı da beraberinde getirir, kişide çaresizlik ve aşağılanmışlık hisleri yaratır. Kronik yas bu duyguların üstesinden gelinemeyen durumları ifade eder. Volkan bireydeki kronik yas görüngüsünün toplumlar düzeyinde de yaşandığını belirtir.⁵ Toplumsal kaybın nedeni savaş ya da doğal afet gibi durumlar olabileceği gibi, *Sonbahar* filminin artalanına damgasını vuran “Hayata Dönüş” operasyonu gibi büyük bir toplumsal felaket de olabilir. Tıpkı bireyler gibi, geçmişindeki travmatik dönemler ya da olaylarla gerektiği gibi yüzleşemeyen toplumlar da kronik yas içine hapsolabilirler. Bunun örneklerini yakın tarihimizden oldukça iyi biliyoruz, örneğin Dersim Tertelesi, Ermeni soykırımını, 6-7 Eylül olayları...

Kronik yas içine hapsolmuş toplum, normal yasin aşamalarını yaşayıp tamamlayamaz, kayıplarını gerektiği gibi gömerek, bunları sağlıklı biçimde toplumsal belleğe bütünleştirip yoluna devam edemez, bunun yerine, karşılıklı intikam duygularıyla acının etrafında durmaksızın döner. Ve yeni travmatik olaylara zemin hazırlar. Toplumların sağlıklı yas sürecini tamamlaması için tıpkı bireylerde olduğu gibi, kaybın inkârından vazgeçmeye, öfke ve suçluluk duygularıyla yüzleşmeye, pişmanlık ve özrün ifade edilmesine ve onarıcı bir tutuma geçebilmeye ihtiyaç vardır.

Tıpkı bireyler gibi toplumların da yaratıcı hamlelerle travmayı,

felaketi derinlemesine işleyip dönüştürmesi beklenir. Burada sanatın kuşkusuz çok önemli bir rolü vardır. *Sonbahar* filminin bu çerçevede önemli bir işlevi yerine getirdiği muhakkak. *Sonbahar*, “Hayata Dönüş” adı altında inkâr edilen büyük felaketi (ve onun çağrıştırdığı ya da doğrudan bağlantılı olduğu başka travmatik olayları) inkâr ve unutuş örtüsünün altından çıkarır. Olanca acılığıyla önümüze serer. Filmin çok büyük bir incelikle gösterdiği gibi travma ve kayıplarla yüzleşmek çok acı verici de olsa, özgürleştirici bir süreçtir. Filmin kendisi hem bir yüzleşme ve ağıt, hem de kayıp nesnenin yerine onun kadar değerli başka bir nesne koyma girişimidir.

Bu bakımdan *Sonbahar*’ın yönetmeni Özcan Alper’in salt belgeleyici ve hikâye edici bir sinema yaklaşımı yerine, tercihini sinemanın kendine özgü ifade biçimleriyle kurulan ucu açık bir çok-boyutluluktan yana kullanmasını çok önemli bulduğumu vurgulamak isterim. Çünkü bir eserde kaybı ve acıları “konu almanın” tek başına yas sürecine katkıda bulunamayacağı çok açık. Ama doğru ölçü tutturulduğunda, seyircinin kendi içinde o ruhsal yolculuğun başladığını ve çözüme, aydınlanmaya, yaratıcılığa doğru ilerlediğini şaşmaz biçimde hissedebildiği de bir gerçek. *Sonbahar* gerçekten de bu bakımdan hedefi tutturan eşine az rastlanır bir film.

Filmde çokboyutlu anlam örüntüsünün bir örneğini Yusuf’un “anne dilinin” seçiminde görebiliriz. Filmin ses evrenine damgasını vuran dil Ermenicenin bir lehçesi olan Hemşince’dir. Bu ses-sel/dilsel vurgu vasıtasıyla, bir başka büyük travma ve kayıp filmin arka planında yankılanır durur. Verilen zarar inkâr edildiğinde, yıkım ve katliamdan pişmanlık duyulmadığında, yıkımın yeni yıkımlarla tekrar edildiğini hatırlatır. Filmde Yusuf’un onarıp çalıştığı tulum sanki anne sesine karşılık verir ve Yusuf’un kendisinin, annenin, ailenin, ailelerin, hapishanedekilerin kayıpları ve acıları, onları aşarak seslerden bir köprüyle daha evvel zamanlara, daha eski acılara bağlanır.

Yolun Sonu, Sanatın Dokunuşu

Yine bu çerçevede, filmde hayranlık duyduğum, yollar ve köprülerin kullanımına değinerek yazıyı bitirmek istiyorum. Yusuf'un hikâyesi sanki yollar üzerinden ilerler ve olay örgüsündeki geçişler köprülerle, çatallanan yollarla, birbirinden farklı yol manzaralarıyla vurgulanır. Filmin başındaki belgesel-cehennem görüntülerinden oluşan ve onun uzantısı olan, Yusuf'la ve ölümcül hastalığıyla ilgili bilgilerin verildiği kısmı bir tarafa ayırırsak, filmin "hikâyesinin" yolda başladığını söyleyebiliriz. Yusuf'un köye dönüş yolu bir nehre paralel akar. Nehir hem iki tarafı ayıran bir set gibidir, hem de yaşamsallığı çağırıştırır. Yusuf evinin rüyamsı mekânına bu nehrin üzerinden aşan *eski ve çok güzel* bir köprüden geçerek girer. Filmin sonunda Eka'nın yanına ise *yeni ve çirkin* bir köprüden geçerek varır. Bu çirkin köprü sanki can yakıcı gerçeği haber verir gibidir. Bir başka imge, yol biçimindeki iskele, gelip denizin önünde tıkanır kalır. Gidilmesi imkânsız bir yola dönüşür. Koyun sürüsünün içinden geçilerek gidilen yayla yoluna ise daha önce değinmiştim. Bu örnekler çoğaltılabilir. Filmin içerdiği kayıp, yas ve onarıma dair sağaltıcı anlamlar, yolların, köprülerin ve onların benzeri daha pek çok incelikle seçilmiş imgenin yarattığı etkiyle, zihnimizde zengin çağrışımlar eşliğinde kurulur.

Böylece görünmez bir elin fiskesiyle yuvarlanmaya başlayan bilye, filmin sonunda bizi ölümün kaçınılmaz gerçekliğiyle yüzleşmenin yaşanacağı yolun sonuna getirir. Ama artık travma deneyimine sanatın ve sanatçının eli değmiştir. Böylece Yusuf karakterinin sinematografik yolculuğu travmanın tekrarlandığı sonuçsuz bir çırpınış olmaktan çıkıp yası tutulan anlamlı bir hayatın hikâyesine dönüşür.

İnsanın Zamanı, Kayaların Zamanı, İçimizdeki Zaman



1

Zamanın herkes için aynı akmadığını hepimiz kendi deneyimimizden biliriz. Ama yine de insan hayatına hükmeden saat-takvim zamanının pek çok zamandan sadece biri olduğunu çoğunlukla göz ardı ederiz. Sarsılmaz yekpare bir zamanın olduğu inancına sarsılmaz bir güvenle bağlıyız. Bu zaman tasavvuru kronolojik zamandır. Bir yönüyle somuttur, dünyanın dönüşü, mevsimlerin geçişi, geceyle gündüzün birbirini şaşmaz bir düzenle takip etmesiyle, vücudun büyüyüp, yaşlanıp, tükenmesiyle ölçülür. Bu yüzden elle tutulur, düzeninden ve geçişinden şüphe edilmez bir zamandır. Ama en nihayetinde insanın yaşam sürecinde algılayabildiği, bedeninde deneyimleyebildiği, kavrayabildiği ölçekte bir zaman olduğu unutulmamalı. Jeolog Marcia Bjornerud'un *Yeryüzünün Zamanı* adını taşıyan ilham verici kitabında¹ gösterdiği gibi, yapısındaki madde çeşitleri ve üstündeki farklı canlı türleriyle gezegenin yaşı bambaşka bir zaman ölçeğini işin içine sokar. Kendimizi sözde “ayrıcalıklı tür, insan” olarak değil de bu gezegende yaşayan canlı türlerinden biri olarak konumlandığımızımızda, hele sözgelimi bir granitle kıyasladığımızımızda insan tasarımı kronolojik zaman ölçeğinin anlamı gözümüzde yer yer anlamsızlığa dönüşebilir.

1. Marcia Bjornerud, *Yeryüzünün Zamanı*, çev. Raşit Gürdilek, Metis, 2020.

İnsanın kendisine ölçüt olarak tasarladığı kronolojik zaman tasavvuru somutluğunun yanında ruhsal düzenimizi yapılandıran ve koruyan örgütleyici bir mefhumdur. İnsanlarca paylaşılan ortak gerçekliğin temel dayanaklarından birini oluşturur. Hatta çoğu durumda tek başına dış gerçekliğin tamamını temsil eder. İnandırıcılığını ve gücünü ölümlü oluşumuzdan alır. Başı sonu olan sınırlı bir zamana tabiyiz. Kesinlik hissi veren bu zaman içimizde sonsuzluk görünümleri alabilen başka bir zamanla karşıtlık içindedir. İçsel zaman denen bu başka zaman elle tutulur dış gerçekliğin yanı sıra elle tutulmayan ruhsal olguların ve süreçlerin gerçekliğini de içeren zamandır. Hatta daha çok, “bilinçdışı” dediğimiz o gerçeklikten beslenir.

Bjornerud içinde bilme merakının uyandığı çocukluk yıllarından bir harita görüntüsü hatırlar. Dünyadaki zaman dilimlerini gösteren bu haritada birkaç yer gri renkle işaretlenmiş ve gri rengin “resmi zamanı olmayan” yerleri ifade ettiği belirtilmiştir. Yazar yıllar sonra jeoloji doktorası için saha çalışmasını bu yerlerden biri olan Svalbard’da yapar ve buranın bazı bakımlardan gerçekten de zaman dışı bir yer olduğunu keşfeder. Zaman dışılığı şu sözlerle anlatır: “Buz devri hâlâ devam ediyordu. İnsanlık tarihinin farklı dönemlerine ait kalıntılar, on yedinci yüzyıl yağ üreticilerince atılmış balina kemikleri, Çariçe Büyük Katerina döneminden Rus avcılarının mezarları, Nazi Almanyası’na ait bir bombardıman uçağının parçalanmış gövdesi, özensizce düzenlenmiş bir sergi gibi tundrayla kaplı geniş toprakların orasına burasına serpiştirilmiş duruyordu.”²

Bjornerud’un tarif ettiği, resmi zamanı olmayan bu yer psikanalizin bilinçdışı tarifine nasıl da benzer! Freud bilinçdışının en önemli özelliklerinden biri olarak “zamansız” oluşunu vurgular.³ Orada bütün zamanlar (geçmiş ve bugün, çocukluk ve erişkinlik,

2. M. Bjornerud, *Yeryüzünün Zamanı*, s. 13.

3. Sigmund Freud, *The Unconscious*, İng. çev. James Strachey, Standard Edition XIV, Vintage, 2001, s. 166-204.

ileriye yönelik beklentiler olarak gelecek ve kaygı uyandıran bir ihtimal olarak yaşlanma ve ölüm) aynı anda hüküm sürebildiği için, bütün zamanların deneyimlerinden artakalan duygular, duygulanımlar, imgeler ve temsiller oraya buraya serpiştirilmiş bulunduğu için zamansız, zaman dışıdır bilinçdışı. Dolayısıyla iç dünyamızı bir mekân olarak hayal etsek, jeoloğun Svalbard'ı gibi bir yer düşünülebilir.

Haritadaki resmi zamanı olmayan yerler, anlaşılan o yıllarda belli bir ülkenin tasarrufunda olmadıkları için zaman dışı bırakılmıştır. Aynı anda hem bütün insanlığa ait olan hem de resmi olarak hiçbir insanın yurdu olamayan, yani “insanlığa” ait olmayan yerlerdir. Oysa bir ülkenin hanesine yazıldıklarında, dolayısıyla artık o topraklar belli bir topluluk adına işlenebilir, dönüştürülebilir, doğadan ve tüm canlılar dünyasından koparılıp alınabilir olduğunda, zaman dışılıktan çıkıp zamanlı ve zamanın içinde yerler haline gelirler. Tıpkı Freud'un kuramında, bastırılanın tekrar bilinçli hale getirilerek bilince kazandırılmasıyla bu deneyimlerin ve öğelerin artık dış gerçekliğe ve zamana tabi bir niteliğe bürünmesi gibi... Ya da ruhsallığa dair Bion'un tarif ettiği uçsuz bucaksız *O* alanından, isimsiz, temsilsiz coşku ve duyuların parça parça alınıp işlenerek, dışsal zamana ve bilinçli gerçekliğin yasalarına tabi deneyimler olarak ifade edilebilir hale getirilmesi gibi.

Bu dönüştürme süreci hem ruhsallıkta hem de geniş anlamda insan kültüründe, bir yanıyla insanlaşmanın kaçınılmaz bir parçasıyken diğer yanıyla da insanın peşini bırakmayan en büyük tehlikedir. Tehlike, coğrafi bakımdan insanın kullanımına açılmamış, ruhsal bakımdan ise insanlaşmamış “bakir” bölgenin daralmasıyla ilişkilidir. Sonuçta coğrafi olarak düşünürsek “bakir” bölgeler yaşam kaynaklarımızın sürdürülebilirliği için gereklidir. Benzer bir şekilde insanlaşmamış bilinçdışı ya da *O*'ya ait alan da kullanılmaz hale gelmemelidir, çünkü bu, ruhsallığımızı ve benliğimizi besleyen can damarlarının kesilmesi anlamına gelir. Psikanalizde bütün kuramsal yaklaşımlar ruhsallık bağlamında bu tehlikeden uzak durmanın tek yolunun yaratıcılık yetisinin genişletilmesi ol-

duğu konusunda birleşir. Ruhsal sağlık da yaşamın başlangıcında bu yetinin (simgeleştirme, temsiller oluşturma yetisi) harekete geçebilmesine ve sonraki evrelerde işlemeye devam edebilmesine bağlıdır. Zaman terimleriyle düşünecek olursak, içimizdeki sonsuzluk hissinin süregitmesine ve sonsuzluğun işlenerek insan suretindeki sınırlı yaşamımıza canlılık taşıdığı yaratıcı ruhsal faaliyetin hep canlı tutulmasına yaşamsal bir ihtiyaç duyarız.

2

Rus yazar Andrey Platonov *Can* romanında, uygarlığın kıyısında sıkışmış bir halkı anlatır. Canlar Amuderya kıyısında, Sarıkamış çukurluğunda, çölün çorak topraklarında yaşarlar. Çöldeki bu çukurluğun, insanlık yasalarının değil doğa yasalarının geçerli olduğu, “resmi zamanı olmayan” o yerlerden biri olduğunu anlarız. Nitekim bu yöreyi kendine yurt edinenler ya insan yasasına karşı gelmiştir ya da o yasanın dayattığı şekilde yaşayamadıkları için Can halkına katılmışlardır. Çölde oradan oraya göçerken bir halk olmuşlardır. Aralarında çölde doğmuş olanlar ve halen birkaç çocuk da vardır. Kendilerine Canlar adını vermişlerdir. Yazar bunun “Ruh ya da tatlı hayat anlamında” olduğunu belirtir, çünkü “O halkın, ruhundan ve kadınların, anaların ona bağışladığı tatlı hayatından başka hiçbir şeyi yoktu(r)...”⁴

Can halkına adını veren kelime Türkçede ruh ve canlılık, dirim anlamında kullandığımız kelimeyle aynıdır. Bütün evrende var olduğu düşünülen can’a benzer bir anlam taşır. Ama romandaki Canlar’ı çevreleyen dünyada, *uygarlıkta* canın kendi başına bir kıymeti yoktur. Yazar Can halkının yaşadığı yerlerin “tayyare geçmez” yerler olduğunu söyler, çünkü “öyle pahalı bir aracı yormaya degecek bir yeryüzü serveti”⁵ yoktur buralarda. Can ancak canla-

4. Andrey Platonov, *Can*, çev. Günay Çetao Kızılırmak, Metis, 2010, s. 28.

5. A. Platonov, *Can*, s. 94.

nıp işgücüne dönüşürse bir değeri olur. Canlar “hayatın ümit eden yüreğin sandığı kadar kıymetli bir şey olmadığını anlamış”tır.⁶ İşgücüne dönüşmeye ise ne niyetleri ne de mecalleri vardır. Çölde rüzgârla yuvarlanıp duran *perekati-pole* çalıları gibi oradan oraya sürüklenirler. Sadece hayatta kalırlar. Derin bir eylemsizlik içindedirler. Ama bu depresif bir ruh halinin durağanlığına da benzemez. Onlar canlılığın en gizli evrenine intikal etmiş gibidir. Bir taşın ya da çalının olabileceği gibi bir candırlar.

Türkmen asıllı Nazar Çagatayev de Can halkındandır. Annesi onu küçücükken elinden tutup çölün kıyısına götürür ve Sovyet uygarlığı tarafından eğitilip insanlaştırılması için oraya bırakır. Roman Stalin’de bir baba bularak güçlenen ve uygarlaşan, bir ideale sahip olan Çagatayev’in kendi halkının yanına dönüp onlara devrim idealini götürmesinin hikâyesidir. Çagatayev bu yolculukta can’ın anlamını daha iyi kavrar ve insanın ikilemini yaşar: sadece evren ölçeğindeki bir zamana ve yeryüzünün yasalarına tabi olarak doğa “annenin” kucığında varlıklardan bir varlık olarak yitip bir yaşam sürmek ya da insanın zamanına ve yasalarına tabi olarak babanın izinden uygarlığı kendinde ve insanlar arasında tekrar kurmak.

Psikanaliz uygarlığın ve kültürün gelişimi ile bireysel düzeyde ruhsallığın gelişimi arasında bir eşzamanlılık ve paralellik görür. Başka deyişle, dünyaya gelen her insanın ruhsal büyüme süreci uygarlığın ve kültürün onda ve onun vasıtasıyla dünyada yeniden yaratılması süreci gibi düşünülebilir. Çagatayev sadece bedensel olarak değil ruhsal olarak da hayatta kalabilmek için bir tercih yapmak zorundadır. Çünkü Can halkının yaptığı tercihin, dilin bile anlamsızlaşmaya yüz tuttuğu bir ruhsal çölleşmeye yol açtığını fark eder. Can halkı az konuşur. Yaşlandıkça kişilerin ağızından söz niteliğini yitirmiş, salt sestten ibaret bir dil dökülür: “Adam kendi konuşmasına ve bir şeyler düşünen ama düşündüğü şey hiçbir anlama tekabül etmeyen aklına gülüyor gibi gelmişti Çagatayev’e.

Sonunda anlayıverdi ve gülümsedi: Sözcükler anlaşılmaz olmuştu çünkü sestten ibaretiler, merak, duygu ve ilham içermiyorlardı, onları telaffuz eden adamın içinde tonlama yapabilen bir kalp yokmuş gibi.”⁷ Akrabalar birbirini güçlkle tanır. Duygu hafızaları zayıftır. Annesiyle Çagatayev yıllar sonra çölde tekrar buluştuklarında Gülçatay oğlunu koklar, tanır, özlem duygusu birden parlar içinde, sevgiyle dolar ama bu duyguyla ne yapacağını ve onu nasıl muhafaza edeceğini bilemez. Nitekim bir süre sonra ilgisi dağılır ve artık aralarında ne bir söz ne bedensel bir alışveriş kalır.

Çagatayev ve canlılığın şahlandığı bir yaşta olan on yaşındaki küçük kız Aydım dışında, Canlar hem bedensel hem ruhsal olarak sadece nefes alıp vermenin yeterli olduğu bir varlık boyutunda yaşamaktadırlar. Çagatayev’in, ellerindeki tek beslenme kaynağı olan birkaç koyunun da kum fırtınasında kaybolduğu ve kumların her şeyi örttüğü bir günün ardından yattığı uzun uykudan uyanışını ve yaşlılardan birinin ölüsünü bulmasını anlatan kısım bunu çarpıcı biçimde gösterir:

Çagatayev huzursuz kumların içinde uykuya daldı, tüm uyanmamış insanlardan ayrı ve bir hayli uzakta. Nesi var nesi yoksa derinden ve ebediyen donmuş, bedeninin içine gizlenmiş, büsbütün ölmek için yaşamaya bir süreliğine ara vermişti. Karanlıkta uyandığında kumlar yarı yarıya örtmüştü üzerini, rüzgâr hâlâ esiyordu ve yeni bir gece hüküm sürmekteydi. Tüm günü uyuyarak geçirmişti. Toplu konaklama yerine gitğinde halk orada değildi. Tüm insanlar çoktan uyanmış ve ölümden kaçmak için uzağa gitmişti. Bir tek Nazar Şakir yerli yerinde yatıyordu, çünkü ölmüştü, *artık içinde rüzgârla kumun bir şeyler konuştuğu ağız* açıktı. Ölü bedene takılan Çagatayev uzun uzun yokladı onu, ölümünün sahici olup olmadığını kontrol etti, sonra kimseler fark edemesin diye olduğu gibi kumla örttü üzerini.⁸

Bu alıntıdaki pek çok tasvir Can halkının varlık deneyimiyle ilgili yukarıda bahsedilenlere örnek teşkil eder: Çagatayev’le Nazar Şakir’in kumlara gömülü bedenlerinin iki imgesi canlılıkla

ölüm arasındaki farkın ne kadar aza indirgenmiş olduğunu gösterir. Nitekim Çagatayev'in Nazar Şakir'in ölü olduğundan emin olması için uğraşması gerekir, çünkü Can halkının varlığında bir ölü kadar canlı olmak olağan bir durumdur. İnsanlar ölümden kaçmak için giderken kim orada değilse onu öylece bırakıp giderler. İnsanlar arasındaki bağlar ve bağlara dair ruhsal tutum bildiklerimizden farklıdır. Ama asıl gelmek istediğim kısım "artık içinde rüzgârla kumun bir şeyler konuştuğu ağız"dır. Canın sahip olduğu tek şey nefestir. Nefes seslere ve sözlere dönüşebilir. Sözlere dönüşebildikçe insan oluruz, sözlerden uzaklaşıp sesleştikçe ilkel, yaşamın başlangıcındakine özgü halimize geri döneriz. Çagatayev ölü ağızda rüzgârla kumun konuşmasını fark ettiğinde, kendi canlı bedeninden ölü bedene bir yansıtma yapmaktadır. Canlılığının bilgisini yansıtarak ölü bedeni insanlaştırır ve ölü ağız yine sözle donatır. İnsan olmak ve simgelere, söze sahip olmak tam da bu değil midir? Çünkü varlıkların birbirine dönüşümlerinde, bir maddeden ötekine geçişlerde evren ölçeğinde ağaç, taş, hayvan, bitki, insan, su, rüzgâr, kum birbirine denktir. İnsanın simge ve söz üreten zihni o ölü ağızda rüzgârla kumun *merak etmeye değer bir şeyler* konuşmasına yol açarak bir farklılık üretir. Ruhsallık dediğimiz şey hem bu farklılığı üretilebilme yetisi hem de o yetinin kendini tekrar tekrar üreten ürünüdür.

Bu anlamda *Can* aynı zamanda, romanın kahramanı Çagatayev'in olgunlaşma sürecini anlatan çok orijinal bir büyüme romanıdır. Can halkını insan dünyasına kazandırması Çagatayev'in kendi ruhsallığının bir parçasını dönüştürerek eğitimle verilenden daha derin bir anlamda insanlaşması anlamına gelir. Çagatayev sadece babasal idealleri değil, annesel yeryüzü sezgisini de içeren katmanlı bir kavrayışa ulaşır. Çagatayev'in halkına ulaşmak için yaptığı zorlu çöl yolculuğu, ölümün kıyısında dolaşarak içinden geçtiği bedensel sınavlar, halkını yanına katabilmek için sabırla, adeta zamanın dışına çıkarak sonsuzluk içinde beklemesi, idealinin anlamını sorgulaması onun yolculuğunu mistik bir çilekeşlik sınavına benzetir. Ama var olan dinsel bir mistisizm değildir bu;

taşla, toprakla, havayla, hayvanlarla ilişkiden ve iletişimden, şimdi ve burada, kendiliğinden doğan, varlığa özgü bir mistisizmdir. İnsanın sahip olması ve sürdürmesi gereken bir yaşam kaynağıdır. Çagatayev ancak varlığının çölün kum zerrelerinden farklı olmayan boyutunu tam olarak deneyimlediğinde halkına canın canlılık nefesini üfleyebilir hale gelir. Ve o zaman da yeni bir şey öğrenir, çünkü canlanan halk birden kaçıp başka diyarlara dağılır. Yanında sadece Aydımla kalan Çagatayev, Aydımlı emniyetli bir yerde büyüme bırakarak, kaçtıkları yerlerden toplamak üzere halkının peşine düşer. Çagatayev'in bu defa öğrendiği şey can suyu damarlarına yürüdüğünde insanın diğer insanlarla etkileşime, iletişime girme arzusunun uyandığıdır. En önemlisi de insanın içinden şarkı ve şiir söyleme, dans etme, bedeniyle ve zihniyle işleme ihtiyacının fışkırdığını öğrenir ve buna bir yer açması gerektiğini fark eder. İşte o zaman Can halkı dirimle dolmuş olarak topraklarına geri döner ve yaşamı örgütlemeye girişir.

3

Pandeminin bize yaşattığı derin kavrayışlardan biri mevcut canlı türlerinden sadece biri olduğumuzu ve gezegenin üzerindeki zamanımızın sadece birey olarak değil tür olarak da bir sonunun olduğunu hatırlatması oldu. Aslında bu yeni değil, insanlığın iyi ihtimalle sürekli unuttuğu, kötü ihtimalle de inkâr ettiği bir bilgi. Bir parça inkâr ve unutmanın kültür ve uygarlığın temelini oluşturduğunu, kültür ve uygarlığa fırsat verdiğini kabul etmeliyiz. İnsanlık çevreye (gezegene) böyle uyum sağlayabiliyor. Ama unutkanlık ve inkârın fazlası, tıpkı ruhsal rahatsızlıklarda bireylerin iç dünyasında olduğu gibi, insan topluluğunda da hastalıklı oluşumlara yol açıyor. Bugün gelineen durumda insanı dünyayı azgınca kemiren habis bir türe dönüştürdüğünü görüyoruz. Bjornerud'un⁹ vur-

guladığı gibi kendi halinde milyonlarca yıl isteyen yeryüzü değişimlerini son birkaç yüzyılda yaratan insanın bu yok edici faaliyeti gezegenin –onun da bir sonu olan– hayatında neticede bir şey ifade etmiyor. İnsan bu şekilde sadece kendi süresinden saatleri kemirmekte. Pandeminin araladığı perdenin arkasından gördüklerimiz başka türlü bir uygarlığın mümkün olup olmadığını sorgulama fırsatını veriyor. Bu da bizi Çagatayev gibi o büyük ikilemi cesaretle kucaklamak zorunda bırakıyor. Doğa anneyle konuştuğumuz dil olan kültürü gözden geçirmeye itiyor.

Çagatayev yolculuğunun bir kısmında onunla yürüyen deveyi yemek zorunda kaldığında “kederli hayvandan beslenmek zoruna gider”, “deve de insanlığın bir ferdiymiş gibi gelir” ona.¹⁰ İnsanın, kavrayışını derinleştirmede elindeki güçlü araçlardan birinin yukarıda da bahsettiğimiz yansıtma yapabilme yetisi olduğunu düşünebiliriz. Ama dünya tasavvurumuza damgasını vuran yansımalar silsilesinin, her cinsten Ötekiye, sadece değerli insani duyguları değil yıkıcılık ve zulmün yansıtılmasını da içerdiğini unutmamalıyız. Bu yüzden tahrip edilen ormanlar, hunharca katledilen canlılar, oyulan dağlar, betona boğulan verimli toprakların, insanlığın bir kesiminin gözüne, *onlar da insanlığın bir ferdiymiş gibi* değil de dış dünyaya atıp kurtulmaya çalıştığımız yıkımla, bütün azaplarımız ve zulmümüzle tanımlanan düşmanlar ya da insan vücudunun varlığı için kendisini feda etmesi gereken lüzumsuz “Canlar” gibi görünmesi mümkün olabiliyor.

4

İnsanın inkâra, bildiğini bilmezden gelmeye yönelişini Platonov şu sözlerle anlatır: “Ağır ağır sürüklenen bu halkın bilincini besleyen nasıl bir rüyaydı da katlanabiliyordu yazgısına? Hakikatle yaşaması imkânsızdı, kederinden ölüverirdi kendisine dair haki-

kati bilse. Aslında insanlar akıldan ya da hakikatten değil, sırf doğdukları için yaşarlar ve kalpleri, çarptığı müddetçe, çaresizliklerini işleyip parçalara böler, kendi de sabırla çalışmaktan cevherini yitirerek viran olur.”¹¹ Hakikat en basit ifadesiyle zamanın sonluluğu ve bu konuda hiçbir ayrıcalığımızın olmayışıdır.

Dolayısıyla insanın evrendeki değeri sorgulanır bir değerdir. Bununla nasıl başa çıktığımız bir ölçüde içimizdeki zaman duygusunun niteliğine bağlı. İnsanın kronolojik zaman anlayışını şekillendiren biyolojik zamanının ham hakikatine tahammül edebilmek ve belki çaresizliğimize ve sıradanlığımıza teselli bulabilmek ancak ruhsallığın yaratıcı yetisinin canlı tutulmasıyla mümkün. Çünkü ancak bu şekilde ayaklarımızı yere bastıran düzenleyici kronolojik zamanla bizi sonsuzluğa bırakan başka bir zamanı ve başka bir zaman ölçüsünü aynı anda yaşayabilmek mümkün olur. İç dünyamızın zamanı daha çok bu sonsuzluk anlarına açılmaya meyleden bir zamandır ve sanatla içimizde kök salar.

Çağatayev tekrar halkının arasına döndüğünde çocukluğundan tanıdığı bir çifti yaşlanmış haliyle görür. Roman kahramanının babasız bir çocuk olduğu düşünülürse, bir çiftin hatırasının onun için önemli olduğu anlaşılabilir. Hatırlanan an da manidardır. Bir uzaklaşma, ayrılış, yitiş ânını hatırlar: “Küçük Nazar onları kumlara kadar yolcu eder, arkalarından, parlak ışıpta yüzen vücutsuz kafalara, kayığa, kuşa, bir seraba dönüşerek gözden yittiklerini görene kadar uzun uzun bakardı.”¹² Bu kısa tasvir, insanın kaybı, eksikliği ya da çaresizliği bir ışık-gölge, serap-hakikat oyununa dönüştürme gücünü çok güzel anlatır. Kayıptan geriye yokluğu başka bir varlık haline getiren imgeler, temsiller kalır. Yiten bedenlerin seraba dönüştüğü süreç bir “zaman ölçeği”dir: Yoku var eden şiiire, sanata ya da iç dünyaya özgü bir zaman birimi. İnsan, “bilse kederinden ölüvereceği” hakikatle böyle başa çıkar.

—

Nilüfer E. Güngörmüş

Sanatçının Kendine Yolculuğu

“Psikanaliz tedavisi sağlıklı ve patolojik durumları birbirinden ayıran sınırların aslında zannedildiği gibi keskin olmadığı ve birinden diğerine geçişin mümkün olduğu fikri üzerine kuruludur. Analizdeki kişinin kendisinin de fark edeceği gibi tedavi olmakla kendini tanımak, kendi ruhsallığının derinliklerini kavramak ayrılmaz şekilde iç içe ilerler. Günümüzün en şanslı bireylerinin sanatçılar olduğu söylenebilir, çünkü onların kendi karanlıklarını emanet edebilecekleri emniyetli ve çok zengin potansiyellere sahip bir yer vardır: Sanat yaratısının gerçekleştirildiği alan.

“Zaten birçok sanatçı da bunun farkındadır: Eserlerini yaratırken kendi içlerinde de bir dönüşümün gerçekleştiğini biliyorlar ve sanatları aracılığıyla kendi karanlıklarına dalıp, içsel bir yolculuğu tamamlayıp kendi derinliklerinden hakikati nasıl bulup çıkardıklarını anlatıyorlar bize.

“Tıpkı psikanaliz tedavisinde olduğu gibi sanatsal yaratıcılıkta da esas olan bireysel süreçlerin tekilliği ve biricikliğidir. Farklı tarihlerde kaleme aldığım ve Hermann Melville’den Henry Bauchau’ya, Sevim Burak’tan Selma Gürbüz’e, Alvin Lucier’den Mehmed Siyah Kalem’e farklı ressam, yönetmen, besteci ve edebiyatçıların eserlerine odaklanan bu denemeler, sanatsal yaratıcılıkla psikanalitik düşüncenin kesiştiği noktalardan doğan bu tür tekil örnekler getirmeyi amaçlıyor.”

—Nilüfer E. Güngörmüş

Metis Sanatlar ve İnsan
ISBN-13: 978-605-316-244-5



9 786053 162445

Metis Yayınları
www.metiskitap.com

