

Prof. Dr.
İsmail Ersevım

YARATICILIK
ve diğır söyleşiler

Prof. Dr.
İsmail Ersevım

YARATICILIK ve diğır söyleşiler



YARATICILIK
ve diğ er söyleşiler
Prof. Dr. İsmail Ersevim

ASSOS YAYINLARI

YARATICILIK
Prof. Dr. İsmail Ersevım

Birinci basım: Aralık 2004

Dizgi: Özgür Yayınları
Kapak Grafiğı: Faruk Otaner
Basım ve cilt: Kurtiş Matbaası

ASSOS YAYINLARI
Cağaloğlu Yokuşu, Ergüç Han, No: 5/7
Cağaloğlu-İSTANBUL
Tel: (0212) 573 44 53
assosyayinlari@hotmail.com
Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - <https://rantey.org>

Prof. Dr. İsmail Ersevim

YARATICILIK

ve diğer söyleşiler

Yaratıcılık Hakkında
VELİOĞLU'nun "Yaratma Edimi"
Sanat ve Yaratıcılık (GOETHE)
FAUST'a analitik bir bakış
HAMLET'in analizi
Lady MACBETH
PİCASSO'nun "Guernica"sı
PROMETHEUS
Mitos ve Ritüel
Tragedya
Eski Grek Tiyatrosunda Chorus
Şamanizm
Maske, C.G. JUNG'un "Ortak Bilinçdişi"
FREUD'un "Şair'in Gün Düşlemesi"
Kültür
Oyun - Oyun ve Tiyatro İlişkileri; Dramatik Vücut
Dans Terapi ve Derinlik Psikolojisi
Tiyatroda Seyirci Psikolojisi – Seyirci Dramaturgisi
Çocuk ve Çocuk Hakları
Niye Çocuk Tiyatrosu



Yazarın Diğer Eserleri:

FREUD ve Psikanalizin Temel İlkeleri (Assos Yayınları)

Sistemde Elli Yıl (Assos Yayınları)

Meydan Okuyan Çocuk (Özgür Yayınları)

Boşanma ve Çocuklar Üzerinde Etkileri (Özgür Yayınları)

Yüksek Zekâlı Çocukların Eğitimi (Özgür Yayınları)

Bir Doğumun Hikâyesi-Öyküler (Özgür Yayınları)

RİTALİN ve Hiperaktif Çocuklar (Özgür Yayınları)

Temel Gereksinimli Çocuklar (Özgür Yayınları)

Basıma Hazırlanan Eserleri:

Bebeklerde ve Çocuklarda Sağlıklı Ruhsal Gelişim

İsmayil-Roman

Şamanizm

İÇİNDEKİLER

Önsöz	7
Yaratıcılık Hakkında	9
Prof. Dr. Süleyman VELİOĞLU'nun "İnsan ve Yaratma Edimi"nin Eleştirilmesi	33
Sanat ve Yaratıcılık (GOETHE)	50
FAUST'a Psikanalitik bir bakış	58
HAMLET'in analizi	119
Lady MACBETH	147
PICASSO'nun "Guernica"sı	153
PROMETHEUS	158
Mitos ve Ritüel	177
Tragedya	204
Antik Grek Tragedyası'nda "Chorus"un anlamı ve önemi	239
Şamanizm	251
Maske; C.G. JUNG'un "Ortak Bilinçdışı"	269
FREUD'un "Şair'in Gün Düşlemesi"	280
Kültür	287
Oyun-Oyun ve Tiyatro İlişkileri, Dramatik Vücut	297
Dans Terapi ve Derinlik Psikolojisi	312
Tiyatroda Seyirci Psikolojisi-Seyirci Dramaturgisi	320
Çocuk ve Çocuk Hakları	332
Niye Çocuk Tiyatrosu	347

ÖNSÖZ

Bu kitapçıktaki makaleler ve söyleşilerin çoğu bana, son on yıldır birlikte çalışma şansı verilen İstanbul Büyükşehir Belediyesi Tiyatroları T.A.L.'in (Tiyatro Araştırma Laboratuvarı) çok değerli sanatçıları, hocaları: Ayla Algan, Beklan Algan, Erol Keskin, Haluk Şevket Atasseven ve 'kalfa' öğrencileri: Özgür, Erol, yaptığımız uzun süreli çalışmalar; kavramların irdelendiği ve analiz edildiği eğitim konferanslarına sunduğum, daha sonra da Stüdyo Drama'da Araştırma Bölümü için şahsen hazırladığımız temel malzemelerden oluşmuştur. "Yaratıcılık Hakkında", 2000 yılında Özgür Yayınları tarafından yayımlanmış olan "Üstün Zekâlı ve Yetenekli Çocukların Eğitimi" adlı çevirimin önsözü idi. "Faust'a Analitik Bir Bakış" yalnız Türkiye'de değil, sayın Ayla Algan'ın Fransa ve Almanya'da katıldığı uluslararası toplantılarda (en sonuncusu geçen yıl, Eugenio Barba'nın 'Workshop'unda İngilizce olarak) sunulmuş ve beğeni kazanmış bir yapıttır. "Şamanizm" Amerika yıllarımda, Yale Üniversitesi'nde Prof. Michael Harner ile yaptığımız pratik çalışmaların bir özetidir. Velioğlu'nun çok uzun emeklerin ürünü olan çok değerli "İnsan ve Yaratma Edimi"ni hem bir psikiyatr-analist ve hem de konuyu hayat boyunca işleyen, sanat hayranı bir insan sıfatıyla eleştirdim. "Çocuk Hakları", elli yıldır çığırtkanlığını ve pratiğini yaptığım "Çocuk Psikiyatrisi" uzmanlığımın, Amerika'da yaptığım çalışmaların; İstanbul'da, Çocuk Vakfı'nda 90'lı yıllarda çalışırken yaptığım radyo konuşmalarının bir özetidir. Bugünlerde, tüm dünya tiyatro çevrelerinde önemli bir konu olan "Tiyatroda Seyirci Psikolojisi: Seyirci Dramaturgisi"ni, hazır kılınmış bir yapıt olan "Şaman, Aziz Oyuncu" kitabımın son bölümünden aynen aldım. Umarım bu denemeler, bizde zaman zaman parıldayan büyük eleştirmenlerin beklentilerine bir mum ışığı daha katacak ve yeni yetişmekte olan birçok sanatçı, izleyici, esinlenip benzer hatta daha öte araştırmalar sunacaklardır. Sevgiyle.

*Prof. Dr. İsmail Ersevîm
Temmuz 2004, Kadıköy*

YARATICILIK HAKKINDA

(Bu yazı, Özgür Yayınları tarafından yayımlanmış “Üstün Zekâlı ve Yetenekli Çocukların Eğitimi” adlı kitabın önsözü idi. Buna, Dr. Anthony Storrr’un ‘Yaratma Dürtüsü’ünden bazı alıntılar ekledik.)

Özet : Bu yazımızla, yaratıcılık gibi çok karmaşa ve henüz sırrına varılmamış bir oluşuma biraz medikal ve biyolojik ve daha çok da edebiyat ve sanat açısından bakarak, yaratıcıların genel paydada paylaştığı kişilik özelliklerini örneklerle sergilemek istedik. Çocukken, bir yaratıcı olmayı düşünür, sonunda ‘Her şey yaratılmış ve bize bir şey kalmamış!’ diye üzülürdük. ‘Düşünür’ olmak çok kendine özgü ve Tanrı vergisi bir yeti. Bizi, günlük yaşamın tekdüzeliklerinden kısa bir süre için bile olsa yücelten, o tinsel buhurdanın lütsülerini koklattırabilen, hissettirebilen bir avuç dehaya minnet borcunu insanlık hiçbir şekilde ödeyemez.

Anahtar Sözcükler YARATICILIK; ERSEVİM, İsmail; Prof. Dr.; VELİ-OĞLU, Süleyman; Prof. Dr.; GENIUS; MOZART; FREUD; JUNG; EINSTEIN; BEETHOVEN; GAUGIN; CHAGAL; GOETHE; NEWTON; AU-RELIUS, Marcus; BACH; BERNSTEIN, Leonard; LUTHER, Martin; BRUCKNER; da VINCI, Leonard; HOFFMANN; PICASSO; BEAUDLAIRE; BALZAC; HAYDN; CHOPIN; ÇAYKOVSKI; WAGNER.

Y a r a t ı c ı l ı k, başka bir deyişle “yaratıcı değişim” (*Creative transformation*), yaşam ve yokluğun gizemini kucaklayan bir sözcük.

Evreni, yeri-göğü yarattığı inanç sistemlerinin bize empoze ettiği, göklerin ezeli ve ebedi hâkimi, ölümsüz ulu Tanrı bir elde; sürekli kendi kendini yineleyen (*self-transforming and re-generating*) ve benzerini oluşturan, ölümlü katrilyonlarca karınca, arı, balık, bitki, amip, fil, kaplumbağa, kurbağa ve insanoğlu diğer elde; arada, şiir-hikâye-roman-oyun ve benzeri yapıtlarıyla, resim ya da yontularıyla, karınca ko-

rolarından senfoni topluluklarına kadar semaya yayımladığı duygusal titreşimleriyle ölümsüzlüğünü ilan eden bir avuç sanatkâr.

Hayat ekranlarında seyrettiğimiz ‘gelişim’, her türün kendine özgü *arketipik* –dominant– göstergelerin, evvelden belirlenmiş ve yönlendirilmiş bir transformasyon’u. Yaşam ritüeli, kişinin ya da varlığın, ezelden gelen soy gelişimi’ni (*phylogeny*), kendi türüne has görüntüleri ve gelişimiyle (*ontogeny*) yineleyip duruyor. Yaratık, Tanrı gibi ezelden ebede mevcut. Acaba ‘Yaratık’ ‘Yaratan’ın dünya aynasındaki bir aksi mi?

Eski filozoflar, dünyanın yaratılışında, **Yaratan’la Yaratılan’ın birbirleriyle birleştikleri** ve yaratılanın da yaratıcı bir kudrete sahip olduğuna inanırdı. “Yaratma süreci yaratıcılıktır ve ‘doğum’, ‘yeniden doğum’ ve ‘transformasyon’ da bunun aynası.” Bir Ç i n atasözü şöyle der: “Transformasyon, yaratma’nın yaratılışı’dır!” **Heraclitus** şöyle demişti: “Ruh’un kendi kendini yaratması konusunda bir bilgisi (*logos*) vardır. O kendi kendini yineler.”

Birçok düşünür, d i n’in, ‘ölümsüzlük’ (*immortality*) ve ‘yeniden doğma’ (*reincarnation*) arayışı sonucu doğduğuna inanır. **Freud** ise, din’in başlangıcına, aile içi *ensest* sonucu öldürülen babaya karşı duyulan suçluluk hissinin ‘totemleştirilmesi’ ve bundan böyle akraba arası cinsel ilişkilerin ‘tabulaştırılması’ prensiplerini esas alır. Bunlar bilinçötesi olaylardır ve kişi, bu oluşumların bilincinde değildir. S a n a t ise kişinin şahsi bilincinden doğar. Koyu dindar olan **Carl Gustave Jung**’a göre ise, Tanrı’nın kontrol ettiği yaşam-ölüm düetto’su ‘dışsal bir gerçek’tir (*Objective reality*); insan ruhu da (*Soul of man*), bu gerçek ile bir senkronizm ve harmoni içindedir (*Law of synchronicity*), der. Karşılıklı etkileşim yaşam boyunca sürer.

Büyük insan, hayat boyu en yakın arkadaşım, psikiyatr ve ressam **Prof. Dr. Süleyman Velioğlu’nun ontojenik sanat anlayışı** şöyle özetlenebilir.

S a n a t, varlığın *bütünleşme* sürecini gösterir. Bu anlamda, *ontojenik* bir anlam taşır. “Bizim tuval karşısındaki kesin tavrımız ve başlıca kaygımız, kişisel *plastik bir dil* oluşturmaktır. Entelektüel ve duygusal birikimler, bu plastik dil’in hizmetinde olmalıdır.

P l a s t i k d i l, *heterojen* nitelikte bir içeriğin, homojen bir ifade, dışlaştırma elde etmesidir. Böylece ‘Varlık katmanı’na erişilmiş olur.

Bu heterojen içerik: 1) MADDE, 2) ORGANİK VARLIK, 3) PSİŞİK VARLIK ve 4) TİNSEL VARLIK katmanlarından oluşan bir çokluğu ifade eder. Ancak bu çokluk, plastik dilde, ifade içinde bir birliğe kavuşmuş olur. Seyirci, bu dilin altındaki örtülü dünyayı sezinleyebilmelidir,

Sanatçı nasıl bir obje seçmelidir ki, tüm varlık katmanlarını içine alabilsin? Amaç, ilk aşamada d o ğ a'yı, d o ğ a s a l ı vermektir. Bu yolda, doğanın inorganik katmanlarındaki leke, renk ve çizgileri kullanıp, t i n s e l v a r l ı ğ a (*Geist*) ulaşılmalıdır. Her göz, kişilik yapısına göre, bu yapıtı özgürce algılamalıdır.

* * *

Dâhi, yaratıcı sanatkârın, biz sıradan insanlardan farkını bilimsel olarak bilemiyoruz. Düşünür ve yazarlar, 'deha'nın ve 'delilik'in, iki ucu arkaya doğru döndüğünde birleşecek bir daire halkası gibi, birbirlerine çok yakın olduğunu söyler ve yazarlar. Her iki grup da hissedebilir, hayal görebilir ya da ses işitebilir; ama akıl hastası, bizlerin anormal saydığı yaratma gücü ile, bir türlü uyum sağlayamadığı dış dünyaya ancak psikotik bir düşünce ve davranış stiliyle bir iletişim kurmaya zorlar kendini. Yani olmayan gerçekleri ve duyuları hissedebilmesi bir savunma mekanizmasıdır ancak. O *dizorganize* ve *kaotik* bir hava içindedir. Gerçek ve gerçekdışı çoğu kez birbirinden ayrılamaz. Dâhi ise, birtakım kişilik acayıplıklarına karşın, doğanın belki en üst düze harmonisi içindedir. Onun yaratıcılığına da ölümsüzlük arzusu için bilinçaltından düzenlenmiş bir savunma mekanizması olarak baksak bile, bu mekanizma bir "yüceltme"dir (*sublimation*). Bu savunma, milyarlarca kişiyi de, kendi insanlık değerleri içinde yüceltir.

Birçok yaratıcı sanatkârın ruh ya da akıl hastalığıyla hiç ilgisi yoktur. Yüzlercesi arasında **Euripides**, **Socrates**, **İbni Sina**, **Boticelli**, **Shakespeare**, **Moliere**, **David Hume** ve **Sir Bernard Shaw** için kim ne olumsuz şeyler duydu? Herkese nasip olabilecek kişilik bozuklukları ya da ruhsal dengesizlikler, ne onların yaratıcılıklarından bir nebze değer kaybettirir ve ne de o patoloji, onların yaratıcılığının temel nedenidir.

İçer dönük *Şizoid* kişilik yapısına sahip olan yaratıcı sanatkârların, dış dünya ilişkilerinden sakındıkları enerjiyi, bir nevi transformasyonla sanatına döktüğü psikanalitik literatürde yazılıdır. **Einstein**, **Kafka** ve **Newton** bunlar arasında sayılabilir. Sonra? Eğer bir sanatkâr, *obsesif-kompulsif*, *titiz* ya da *sinirli* ise, sonra? **Beethoven**'in defterleri,

onun yazdığı müziği ne kadar sık değiştirip yeniden yazmak zorunda kaldığını göstermektedir. **George Sand, Chopin**’in bütün bir gün odasına kapanıp ağlayarak, bir aşağı bir yukarı dolaşarak, kalemlerini kırarak, bir ölçüyü yüzlerce kez değiştirerek, bir tek sayfa için altı gün harcadığını anlatmıştır. **Brahms** da kırk üç yaşına gelinceye kadar birinci senfoni’sini tamamlamadı. Oysa, bundan yirmi yıl kadar önce karalamalar yapmış ve bunları **Clara Schuman**’a göstermişti.

Stravinski, Balzac, Schuman ve **Mikelanj**’in *manik-depresif* oldukları bilinir. (Keza **Hz. Süleyman** ve **W. Churchill**) Schuman kaç kez kendini nehre atmıştır. Mikelanj’ın “*S o n Y a r g ı*” adlı dev boyutundaki azizin, kamçılanarak paramparça olmuş boş derisine kendi portresini koyması anlamlıdır. Gerçekten de boşluk, deprese kişilerin özleştikleri, karakteristik bir yakındır. **Vincent van Gogh**, yaşamı boyunca varlık ve yokluk ile çatıştı. ‘Biz resimlerimizi konuşurmalıyız!’ dermiş. Paris’te kaldığı 1886-1888 yıllarında, yirmiden fazla kendi portresini yaptı. Bu onun kendi kendini, sürekli olarak araması değil de nedir? Bir kez şöyle söylemişti: “Kendini bilmek güç bir iş. Fakat kendi resmini yapmak çok daha güç!” Kulağını kesip sevgilisine postaladığı ve kendi portresini öyle görüldüğü gibi yaptığı halde içe dönük, depresif stil hayatından vazgeçmedi. Nihayet, bir av tüfeğiyle içindeki şeytanı vurup rahatlamıştı.

Kendisi gibi diğer bir post-impresif, **Gauguin**’in iç karmaşası o kadar derin, psikotik boyutlara varmadı. Ama kendine sürekli olarak soruyordu: Ben nereden geliyorum? Bizler kimleriz? Nereye gidiyoruz? Paris’te sanatı ile geçinemeyince bir dünya turuna çıktı. Rouenne’de beş frank için duvarlara ilan yapıştırdı; bu da onu tatmin etmedi, Brittany, Martinique ve en sonunda Tahiti’ye kapağı attı. Kararları güç verirdi, içinde sürekli bir şüphe ve korku vardı. Nihayet, “*Tahitili Kadın*” ve bir sürü yerel imajlardan sonra, bir gün gönül rahatlığıyla kendini yüzleyebildi: Kendi portresini yaptı ve altına da ismini koydu: “Günaydın Bay Gauguin!” (*Bounjour Monsieur Gauguin!*) Sonra ekledi: “Bu, Allaha doğru tırmanan yegâne yoldur.” Bundan böyle, dine sığınarak daha birçok eser verdi. Yoksa o da intihar edebilirdi.

İlk sürrealist sayılabilecek **Mark Chagal**, romantik, folklorik, şiir lirikliğiyle dolu eserleriyle, Rusya’nın çorak topraklarında ıstırap çeken Musevilerin din ve kültürlerinin temsilcisi oldu. Muazzam bir ‘yücelme’ (*sublimation*) yeteneği ile, çocukluk hayallerindeki Abraham’ın

meleklerinden, damdaki kemancıdan (amcası), küçükken göz tanığı olduğu bir mahallede ölü vakasından ‘Yeşil göz’e kadar, acıları, anıları, kültürünün tüm *collective unconscious*’unu ebedileştirdi. Belki bir *nörotik*’ti ama, hiç de bunalıma girmedii. Seneler sonra köyünü ziyarete bile gitti. Benim gözümle, Chagal, ‘iç’ ve ‘dış’ dünyasını, ‘geçmiş’ ve ‘geleceğini’, zaman ve mekân sınırları dışında, tıpkı bugünün modern aktörü bir ş a m a n gibi yaşadı.

Dr. Anthony Storr, Amerikalı bir psikiyatr, “*Yaratma Dürtüsü*” adlı eserinde (Yalnız Gidiş Yayınları, Çev.: İpek Babacan, İstanbul 1992) “yaratıcılık” ile “Şizoid” ve “Obsesif-Kompulsif kişilik” arasındaki bağlara dikkat çekiyor.

«Entelektüeller arasında, ‘yaratıcı’ kişiye genellikle dünyada arzularını gerçekleştirmesinde başarısız olduğu için fantaziye başvuran, düşkırıklığına uğramış bir insan gözüyle bakılır. Psikanaliz bunu reddetmemekle beraber, ‘yaratıcı’nın en önemli savunma mekanizması olan y ü c e l t m e’ye (*sublimation*) –ki bilinçaltı bir mekanizmadır– nasıl varıldığıının dinamiğı konusunda bir görüşbirliğı ve kesinlik yoktur. Bu süreç, çok gizemli ve sıradışı bir olaydır. İzleyebildiklerimiz, günlük yaşamlarından bazı gözlemler ve biyografi yazarlarının anılarıdır. Her ne kadar bazı sanatkârların, örneğın Beethoven’ın müzik düşüncelerini biçimlendirmeye çalışıp yapıtlarını böyle bir ‘düşünce’ süzgecinden (kuluçka - *incubation* devresi) geçirdiklerini bilmekle beraber, Mozart’ın böyle bir ‘düşünce’ sürecinden geçmeksizin esinlediğı ilk düşüncenin tümüyle bir sonuç niteliğı olduğunu da bilmekteyiz. Rossini. “Sevil Berberi”ni on üç günde tamamladığını yazmıştı. Altı yüz sayfalık notayı kopya etmesi için usta bir kopyacının bile en aşağı bu kadar zamana gereksinimi vardır.

Yaratıcılık ve sanatçıların kişilik yapıları arasındaki ilintiye gelince, psikiyatrlar özellikle iki önemli sınıf “Kişilik Yapısı” üzerinde durmuşlardır. (Bildığınız üzere bir insanın ‘Kişilik Yapısı’, bedensel yapıyla da bir köprü ilişkisiyle birlikte, onun ruhsal altyapısının, düşünce ve davranışlarının, karakterinin, erginliğe erişikten sonraki sergileniş şeklidir. Dr. İ. E.)

I. Ş İ Z O İ D Kişilik Yapısı:

Şizoid karakterli kişi, sıklıkla, başkalarıyla ‘arasına mesafe koymak’ ve onlara ‘yaklaşmaktan kaçınmak’la suçlanır. Böyle bir kişi, olağan insan ilişkilerinden yoksundur: Sıradan insanların olağan, gün-

lük kaygılarının üstünde değilse bile, bunlarla ilgilenmediği; bir araya geldiği ama aralarına karışmadığı insanlardan ‘kopuk’ ya da ‘farklı dalga boyunda’ olduğu duygusu uyanır. Bu kişilerin bazen bir ‘maske’ taktıkları söylenir. Gerçekte, *düşünceyle duygu arasında bir ayrılık*, psikiyatristlerin tanıdığı ve şizofreni’de görülen “duygu anlaşmazlığı”nın çekirdeği vardır. Örneğin gücünden korktukları kişilerin keyfi ve önceden kestirilemeyen davranışları üzerinde daha fazla dururlar.

KAFKA romanlarında, acımasız bir kesinlikle, böyle bir dünya çizer. Örneğin *Dava’sında*, Joseph K.’nın kendisine hiçbir zaman açıklanmayan bir suçtan ötürü tutuklanıp tümüyle gizemli bir biçimde çalışan bir mahkeme önüne getirilerek yargılanmasını anlatır.

EINSTEIN’da, tek tek kişilere duyulan sevginin yerini insanlık sevgisi almıştır. Kısmen günlük yaşantının sağlayamayacağı bir uyum ve barış bulabilmek için olağan yaşamdan kaçma arzusu, *yaratıcılık* hareketine geçirmiştir. ‘İnsan kendi duygusal yaşamının ağırlık merkezini hareket ettirir ve kendi kişisel yaşamının fazla dar olan döngüsünde bulamayacağı dinginliği ve dengeyi arar.’ Antonia VALENTIN, onun olağan toplumsal görüşmeler sırasındaki davranışlarını şöyle betimliyor: “Susup sizi dinlemeye başladılar. Hiçbir şey söylemeden ayağa kalkar ya da hiç hareket etmeden otururdu. İkisi de aynı kapıya çıkardı: Ona ulaşamazdınız!” Einstein’ın müzik tutkusu da vardı. Yaşlanıncaya dek hevesle keman çaldı. En sevdiği besteci Mozart’tı.

On altı yaşındayken okul doktorundan bir bunalım geçirdiğini ve altı ay okula devam etmemesi gerektiğini belirten bir zihinsel durum geçirdiğini kesin olarak biliyoruz. Ama erginliğinde, geleneksel uzay ve zaman kavramlarını, “rölativite” kuramıyla altüst etti.

NEWTON da, Einstein gibi, fiziksel duylara karşı güvensizliğini ve bedene karşı kayıtsızlığını paylaşmıştı. Defterinde şunları kaydetmişti:

“Nesnelerin doğası, duylarımız üzerindeki etkilerden çok birbirleri üzerindeki etkilerinden çıkarsanabilir.” Az uyur, çoğu kez yemek yemez, bazen giyinmeyi unutur ve hiç idman yapmazdı. Çocukken, mekanik modeller yaparak yaratıcılığını sınamayı yeğlediğinden, arkadaşlarıyla oyun oynamaya çok az zaman ayırırdı. Yetişkin bir adam olarak ise tek başına kalmayı yeğledi. Cambridge’de yaşadığı otuz bir yıl süresince, dalgın, içine kapanık bilim adamının bir örneği olarak dünyadan elini eteğini çekti. 1693’te Newton’un (zihinsel) dengesini yitirdiği yolunda söylentilerin yayılması, akıl sağlığının ciddi derecede bozulduğunu göstermektedir. Aynı yıl eylül ayında *Pepys*, *Locke* ve başka arkadaşlarına mektuplar yazarak, *paranoid* bir hava içinde onları ate-

ist ya da katolik olmaları ve kendisini kadınlarla ilişki kurmaya zorlamakla suçladı. Bununla birlikte, iki üç yıl içinde kendini toparladıktan sonra, 1696'da darphane müdürlüğüne atandı, 1703'te *Royal Society*'nin başkanlığına seçildi ve "Sir" unvanıyla ödüllendirildi.

II. OBSESİF-KOMPÜLSİF Karakter Yapısı:

Bu karakter yapısını gösteren ünlüler arasına **Dickens, Swift, Dr. Johnson, Ibsen, Stravinsky, Rossini ve Beethoven** girer. Oysa birçok bakımdan, yaratıcılığı dürtüsel, özgün ve kesin, uzak davranışlar nitelendirirken, obsesif kişi denetimli, engellenmiş ve katı fikirlidir.

Obsesif mizac'ın en göze çarpan özelliği belki de hem benliği, hem de ortamı denetlemek için duyulan zorunluluk duygusudur. Bu denetleme gereksiniminin bir özelliği de, obsesif kişilerin karakteristiği olan aşırı düzenliliklerdir. Eğer her şeyin bir yeri varsa ve her şey yerli yerindeyse, o zaman düzen ve denetim gerçekleşmiş demektir. Kirliliğe, bir sistemin doğal bir ögesinden çok, sisteme karışan yabancı bir öge olarak, her şeye düzensizlik gözüyle bakıldığından, 'aşırı bir temizlik' özlemi, obsesif karaktere sık sık eşlik eder.

'Dışkı'ya duyulan tiksintinin kapsamına başka bedensel işlevler de girer; böylece ter, balgam, burun ve kulak salgıları ile meni de bu kapsamda ele alınır. Başlangıçta idrar ve feçes boşaltmanın denetiminde odaklanan anksiyete, sonunda, bedende üretilen her şeyi içine alır. Orgazm'ın ya geciktiği ya da hiç gerçekleşmediği bir iktidarsızlık tipi olan **ejaculatio retardans** genellikle tıpkı başka her şeyi denetlemek istedikleri gibi kendi cinselliklerini de denetlemek isteyen kişiliklerde görülür. Alışkanlık haline gelen sıkı denetim, obsesiflerin suya atlayarak dalmalarını, takla atmalarını ya da bir atın üzerine sıçrayarak binmelerini güçleştirir.

Freud'un 'para' ile 'dışkı' arasında kurduğu ilişkiyi kabul etmesek bile, obsesif kişilerin büyük olasılıkla 'tutumlu' ve 'cimri' olabileceklerini anlamamız zor olmaz. Para harcayan kimsede, geleceği elden geldiğince denetlenmiş ve önceden kestirilebilir kılmak isteyen obsesif kişiye yabancı gelen bir geleceği önemsememe tutumu vardır. Obsesif kişiler beklemedikleri bir olayla karşılaşma anksiyetesine uğramamak için plan yapar, her şeyi sağlama alır ve ileriye düşünürler.

Durmadan ellerini yıkama zorunluğu duyan kişi, sürekli temizleyip düzeltme obsesyonu gösteren kişi, tekrar tekrar havagazı vanalarını kolaçan eden kişi, cam kırığı bulunması tehlikesine karşı her şeyi elekten geçiren aşçı, her dışkılamadan sonra banyo yapmadan edemeyen kadın, zamanını boşa harcamakta ve aslında iş yaşamıyla ilgili bir kaygının yerine önemsiz dış olgulara kaymaktadır (*Substitution, displacement*). Bu kişiler ya fırsat tanınırsa yüzeye çıkabilecek cinsel ve saldırgan itilerini (*sexual and aggressive drives*) savuşturmak için ritüel'lere başvurmakta ya da kendilerini 'depresif' veya 'şizoid' bir duruma karşı savunmaktadır (**Melanie KLEIN**). Bununla birlikte şu noktayı unutmamamız gerekir ki, yukarda ayrıntıları verilen obsesif aktivite, aynı zamanda olumlu bir işlev de göstermektedir. Uykusuzluk, korku ve sıkıntı verebilecek durumlar, dıştan saçma gibi görünen ritüalistik-obsesif yinelemelerle kontrol edilebilir.

Şimdi birkaç obsesif yaratıcının kişisel özelliklerinden bahsedelim.

STRAVINSKY'nin Hollywood'daki çalışma odası bu besteciye özge obsesif ritüel gereksinimini açıkça gösteriyordu. **NABOKOV** anlatıyor:

“Olağanüstü bir oda. Biri kuyruklu diğeri 'upright' iki piyano, iki masa. Rafları camdan iki dolapta alfabe sırasına göre yerleştirilmiş kitaplar ve partityonlar. Bir iki ufak sehpa, üzerinde türlü türlü sigara kutusu, çakmak, ağızlık, çakmak taşı ve pipo temizleyicisiyle bir çeşit tiryaki cenneti. Kendisi her yönden bir kaligrafi uzmanıydı. Yazı masası bir cerrahın alet kutusunu andırırdı. Çeşitli renkteki mürekkep şişelerinin hepsi, onun sanatının düzeninde ayrı bir rol oynamak üzere, belli bir sıraya göre dizilmişti. Bunların hemen yanında, türlü çeşit ve biçimlerde silgiler ve bir sürü parıltılı çelik gereç dururdu: Cetveller, çakılar ve portre çizmek için Stravinsky'nin icadı olan bir rulet... Partityon'un sayfaları renk renk mürekkeple çizilmiş notalarla dolardı: Mavi, yeşil, kırmızı, iki çeşit siyah (Normal ve çini). Bunların hepsinin ayrı bir amacı, anlamı ve özelliği vardı: Biri notalar, öbürü metin, üçüncüsü çeviri; biri başlıklar, öbürü müzikle ilgili bilgiler için; bu arada, ölçü çizgileri cetvelle çizilir, hatalar dikkatle silinirdi.”

Stravinsky'nin en ünlü eseri olan “Bahar Ayini”ndeki (*Rites of the Spring*) güçlü özgürlüğü, onun çocukluğundaki engellemelere karşı kazandığı önemli zafêri yansıtmaktaydı.

ROSSINI, hızlı çalışmasıyla ünlüydü. Daha yukarda da belirttiğimiz gibi, “Sevil Berberi”ni (*The Barber of Seville*) kaleme almasın-

dan çok sonra bu operasına değinirken, yapıtı on üç günde tamamladığını belirtmiştir. De SANCTIS, onun yaşamöyküsü hakkında şunları söylüyor:

“Rossini, bestelerini yaparken büyük bir özen gösterir, bunları yetkinleştirmekten hiç yorulmaz, çoğu zaman yeniden gözden geçirir ve bazı notaları büyük bir sabırla silerek değiştirirdi. Böylesine coşkun bir düşgücüne sahip birinin bu kadar kılı kırk yarabileceği insanın aklına gelmez. Gözlemlediğim başka bir şey de, gerek düzenli alışkanlıklara sahip olması, gerek çevresindeki mobilya ve nesnelerin gösterdiği simetrik düzendi. Odanın ortasındaki yazı masasının üzerine kâğıtları, vazgeçemediği silgileri, kalemleri, mürekkep şişesi ve yazmak için gereksindiği her şey son derece derli toplu bir biçimde yerleştirilmişti. Şöminenin üstündeki rafta, düzenli aralıklarla, dört peruk diziliyordu.”

Rossini'nin *manik-depresif* mizaçlı olduğuna ilişkin birtakım kayıtlar vardır. Kronik üretrit ve bazı fiziksel rahatsızlıkları yanında, 1839-43 yılları arasında birkaç kez şiddetli *depresyon* ve *düşün bozukluğu* yaratan umutsuzluk durumları geçirdi. Zaten 1829'da, daha otuz yedi yaşındayken, “Guillaume Tell”i bitirdikten sonra, opera bestelemeyi bırakmıştı.

IBSEN, şimdiye kadar söz ettiğimiz obsesif karakter özelliklerinin hepsine sahipti.

Yaşamının erken dönemlerinde, giysilerine aşırı bir özen göstermeye başladı; sabahları giyinmeye hep uzunca bir zaman ayırıyordu. Sokaktan geçen bir arabanın üzerine sıçratacağı çamurla giysilerin kirlenmesini göze alamadığından bir çitin arkasına kaçardı. Bir zerre tozun girmesine izin vermediği çalışma odası, onun düzen ve temizlik tutkusunu yansıttı. Kralamalarını tekrar tekrar silip yeniden yazarak düzeltme zorunluluğu duyan bir yazar olmakla birlikte, yayıncısına gönderdiği son kopya, mutlaka temiz ve düzgün olurdu. Başkalarında d a k i k o l m a m a y ı hoşgörmezdi; kendisi de dakikliğe özen gösterir, treni kaçırma korkusu yüzünden istasyona hep çok erken giderdi. Para konusunda da titizdi, kazancını kuruşu kuruşuna kaydeder, tedbirli yatırımlar yapar ve tutumlu yaşardı. Cinsel konularda aşırı derecede engelleme gösterirdi; öyle ki, yaşamöyküsünü yazan Michael MEYER, onun yaşamının ileri dönemlerinde iktidarsız olduğu kanısındadır. İbsen, kendisini muayene eden bir doktora genital organlarını göstermeyecek kadar utangaçtı. Onun bedene, özellikle fiziksel cinselliğe duyduğu tiksinti konusunda pek çok kanıt vardır. Yaşamının son yıllarında, çevresinde birtakım yumuşak çizgiler, renkler ve parfümler olmaksızın çalışamaz olmuştur.

Son olarak, büyük opera bestecisi **WAGNER**'den bahsedelim.

Wagner'in ipek ve satene duyduğu sevgi, yoğunluğu bakımından, *fetişist* nitelikteydi. Kendisine gösterişli saten robdöşambr'lar, pantolonlar, dantel gömlekler almak için büyük miktarlarda para (genellikle başkalarının parasını) harcardı. Aslında Viyana'lı bir terzinin faturaları dolayısıyla, Wagner, transvestisizm'le suçlanmıştı; oysa bu giysiler aslında Wagner için değil de, sevgililerinden biri için de ısmarlanmış olabilir. Ernest NEWMAN bu yorumunda, Wagner'in başka bir yaşamöyküsünün yazarı olan ve ona taparcasına hayranlık duyan Ashton ELLIS'in verdiği bilgilere dayanıyordu. Robert GUTMAN ise Wagner'i savunma kaygısı duymadı. Wagner'in yaşamının ileri dönemlerinde, *Parsifal*'i bestelediği dönemi yazarken onu şöyle anlatıyor:

“Artık alevler dinmişti; kıvılcımlar değerli olmuştu şimdi. Ateşin yanmasını sürdürmeye yarayan yakıtın da daha zengin ve pahalı olması gerekiyordu. Onun ipeklere, satenlere, kürklere ve parfümlere duyduğu gereksinim, *fetişizm* aşamasına varmıştı. Güllünc bir taklitçiliğe yönelmek için tuhaf bir zorunluluk duyuyordu. İpek yakaları ve iç çamaşırları, cildinin aşırı hassas olmasıyla açıklanabilir, ama evde giydiği o kapitone, büzgülü, fiyonklu, dantelli, çiçekli, farbelalı ve kürklü giysilerin hiçbir açıklaması yok.”»

Stefan Zweig, büyüleyici kalemıyla, “*Dünya Fikir Mimarları*”nın ikinci cildinde, (İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara 1991), Dr. Ayda Yürükan'ın akıcı çevirisiyle, Dostoyevski'nin yaratıcılık niteliklerini şöyle analiz ediyor:

«Her şeyi tutku haline getiriyorsun!” Nastasya Filipovna'nın bu sözünü, Dostoyevski'nin bütün katıramanlarına, özellikle kendisine uygulamak mümkündür. Hayatın bütün görünüşlerine tutku ile vermişti kendini; her şeyden önce de sanatına tutkulu bir şekilde bağlıydı. Bir yaratıcı olarak gösterdiği çabanın, sakın ve düzenli bir şekilde, önünü sonunu düşünerek yapılmış bir çalışma ile hiçbir ilgisi yoktur. Dostoyevski hummalı bir şekilde yazıyordu; yazış tarzı bütün ateşli mizaçlı insanlarınki gibiydi ve cümleler inci dizileri gibi sıralanıp gittikçe, nabızı iki katına çıkan bir hızla atmaya başlıyor, sinirleri gerilerek geriye gidiyordu.

“Yaratmak onun için bir kendinden geçiş ve bir azap, bir coşkunluk ve bir düşkünlük, ıstırap halini alan bir şehvet, şehvete dönüşen bir ıstırap, devamlı bir ürperiş, bir yanardağa benzeyen tabiatının sürekli bir fışkırmasıydı. İlk kitabı olan *Yoksullar*'ı, yirmi üç yaşındayken bir “gözyaşı nöbeti” içerisinde yazmıştı. Bundan böyle her çalışma onun için bir bunalım, bir hastalık ola-

çaktı. “Sinirli bir şekilde, azaplar ve kaygılar içerisinde yazıyorum; ne zaman bir çaba göstersem hastalanıyorum” diyordu. Sara illetinin, o mistik hastalığının ateşli ve hummalı ritmi, eserinin en ince titreşimlerinde bile hissedilmektedir. Buna rağmen, Dostoyevski, hep bir histeri nöbeti içerisinde, bütün varlığı ile kendini işe vererek çalışıyordu. Bir bütün olarak eserinin en önemsiz kısımları, mesela gazeteye yazdığı yazılar bile tutkunun ateşi içinde yazılmıştır. Hiçbir zaman kalemi eline alıp da o anda aklına gelen şeyleri yazmaya kalkmamıştır; ustalığın zevkine de kapılmamıştır; kendisini tamamiyle vakalara vermiş, yarattığı kişilerle aynı duyguları paylaşabilmek için sinirlerini yıpratıp durmuştur.

“Dostoyevski’nin eserleri, korkunç bir hava basıncının altında ve şiddetli bir fırtına içerisinde patlak veren bir yanardağdan fışkıran kızgın lavlara benzer. **Stendhal** için verilmiş olan şu hüküm Dostoyevski’ye de uygulanabilir” “Heyecansız olduğu zamanlar ruhsuz gibiydi.” Dostoyevski de tutkusuz olduğu anlarda şairliğini yitiriyordu.

“Şu var ki, sanatta tutku, yaratıcı bir unsur olduğu kadar, yıkıcı bir rol de oynamaktadır; öyle karmaşık bir kuvvetler yığını yaratmaktadır ki, ancak pırıl pırıl bir zekâ bu karmakarışık yığının içerisinde ebedi şekilleri bulup çıkarabilmektedir. Endişe, harekete getirici bir iç-kuvvet olarak rol oynamakta, sükun ve düşünce ise sanat eserinin üzerinde uzun uzun işlemek imkânını vermektedir. Dostoyevski’nin dehası, büyük eserlerin tabii havasını oluşturan o duygusuz soğukluğa yabancı değildi: Olağanüstü planlar yapmaktan, muhteşem tasarılar, dünya tasavvurları kurmaktan hoşlanıyordu; ama tutkunun şiddeti her zaman bu tasarıların temellerini çökertiyordu. Kalple aklın ebedi ikiliği, aynı şekilde, Dostoyevski’nin eserini de etkilemiş ve böylece, tasarı ile tutku arasında karşıtlığa yol açmıştır. Dostoyevski, objektif olmaya, gerçekleri dile getirmeye, duyguları tahlil etmeye, destan tarzında yazılar yazmaya boşuna uğraşıp durmuştur; kendisini, yaratmış olduğu dünya ile kaynaşmaya, kendi eseri olan bu dünyaya sempati duymaya sevk eden tutkusuna karşı koyması mümkün değildi. En kusursuz eserlerinde, o ilk kaos halinin izlerine rastlıyoruz; ahenge hiçbir zaman ulaşamamıştır Dostoyevski.»

* * *

Peki, yaratıcının psikolojisi nedir?

Yaratıcılık biyolojik, psikolojik ve sosyal bir olaydır. Yaratıcılar topluma ve insanlığa, kendi avuç içi kadar varlıklarının üstünde ve ötesinde, geri kalan tüm kitlelerden daha verimli olmuşlardır.

Yaratıcı insanın yapısı çok karmaşıktır. **Goethe** ve **Newton**’u ele alır ve onların kişilik özelliklerini kıyaslarsak, bu ikisi

birbirlerinden farklı, özerk şahsiyetlerdir. Her ikisi de bağımsız idi, ama diğer nitelikleri, farklı kombinasyonlar halinde gelişmişti.

G e n i u s sözcüğü başlangıçta, “yüksek yaratıcı kuvvet” olarak kullanılmıştı. Bu terim sonraları matematik, fizik veya müzik’te alışlagelmişin çok üstü bir kişi –genellikle küçük bir çocuk– için kullanıldı. Bir nokta daha. G e n i u s: çok yüksek zekâlı, orijinal yaratıcı (Örneğin **Keats**) ile, yaratıcı-sanatkâr kimse: G e n i a l p e r s o n (örneğin **Chaucer**) arasında da bir nitelik farkı vardır.

İş hayatında, siyasette, askeri güçler kumandanlıklarında yüksek başarı kazananların genius olmaları gerekmez. Mültimilyarderler, başarılı finansörler, Körfez krizinin ‘Çöl Ayısı’ gerçek anlamda bir yaratıcı olamaz; zira onlar ellerindeki olasılıkları en iyi şekilde kullanabilen, zaten elde mevcut nesneleri en başarılı kullanabilen becerikli kimselerdir. Bir insanın idareci olması onun yaratıcı olmasına engel teşkil etmez, örneğin **Marcus Aurelius** bir imparator olduğu kadar bir filozoftu da.

Bilim adamları arasından pek ender genius çıkar, onlar daha ziyade yüksek teknisyenlerdir. **Einstein**, kitle ve enerji arasındaki bağlantıyı formülleştirmeseydi; **Faraday**, elektromanyetik endüksiyon’u bulmasaydı; **Rutherford**, atomik transmutasyon’u ortaya çıkarmasaydı, en geç yirmi yıl içinde bir beyin aynı bulguları keşfedecekti. Ama aynı şeyleri bir **Beethoven** ya da **Mozart** için söyleyemeyiz: Başka hiçbir insanoglu aynı nağmeleri yaratamayacaktı.

S a n a t e s e r l e r i, insani değerleri ve değer yargılarını içerir. Aynı güzellikte ölçülebilen iki şiir bulamayız, ama kimyasal ya da matematiksel denklemler için yalnızca bir çözüm vardır.

Genellikle, g e n i u s - s a n a t k â r’ın solo performans’ına karşılık olarak, bilim, ekonomik ve teknik alandaki ilerlemeler gitgide bir ekip çalışmasını da gerektiriyor. Yaratıcı, kalabalık içinde ‘yalnız’ bir kişidir.

YARATICI-GENİUS’UN ÖZELLİKLERİ

Genellikle genius’un uhrevi (*mystic*) ve dehşet hissettiren (*awe-inspiring*) bir özelliğe sahip olduğu söylenir. Hristiyan dininin radikal

yorumcusu **Martin Luther**, *Faust*’un yaratıcısı **Goethe**, sıradan birer büyük adam değildiler, onlar sanki şeytanla anlaşma yapmışlardı. Onlar yalnız dışımızdaki değil, içimizdeki şeytani da, mikro ve makro dünyalarımızı tanıttılar bize. *Faust*’un bugünden başlayıp eski uygarlıklara kadar *Helen* arayışı, insanlık tarihi boyunca aranmış ve aranacak olan anne-kardeş-sevgili arayışının evrensel boyutlarda yinelenen ş a m a n i s t i k b i r t r i p’ten ne farkı vardı?

Bu adamların bizlerden farkı ne? Beyin kimyası? Enzim hi-kâyesi? Bilmiyoruz. Bilim bir gün daha inandırıcı bulgularla bizleri aydınlatıncaya dek, biz yalnızca onları, dıştan görebildiğimiz ve tarif edebildiğimiz kadar bilebilmekle yetineceğiz.

Bir anımı anlatayım. Yıl 1958, Buffalo-New York Üniversitesi’nde asistan iken, bir yandan da oradaki U.S. Müzik Okulu’nun (*extension*) müzik seminerleri’ne devam ediyorum. Bir gün ders’e, saçları kırışmaya başlamış, orta boylu, sempatik bir hoca geldi: **Leonard Bernstein**. Benden başka herkes onun kim olduğunu çok iyi biliyordu. Hoca, bir saat boyunca, **Bach**’ın kantata’larının birinden dört dörtlük bir ölçü içindeki notaların birbirleriyle harmonik ilişkilerini anlattı durdu. Dersin sonunda –acemice– parmağımı kaldırıp sordum: “Acaba bestekâr bestesini yaparken bu ilişkileri ne dereceye dek bilinçli olarak yapıyordu?” Bernstein gülümsedi ve şunları söyledi: “Onlar yapar, biz bakar. Gelin size gerçekten olmuş bir fıkra anlatayım.”

“Dâhi **Mozart** kilisede bir konser vermiş, tabii her zamanki gibi pek başarılı. Konserden sonra yanına çok genç bir kız gelmiş ve heyecanlı heyecanlı: ‘Herr Mozart, Herr Mozart, harikaydınız. Bu besteleri nasıl yapıyorsunuz? Ben dört yıldan beri piyano çalışıyorum, hâlâ bir yerlere gelemedim!’ Mozart sormuş: ‘Kaç yaşındasın küçük kızım benim?’ Kızcağız, ‘On bir!’ diye yanıtlamış. ‘Ama daha çok küçüksün, çalışmaya devam et, bir gün prozodi ve bestekârlık dersleri de alırsın, yılmadan çalış, bir gün gelecek, beste yapacaksın!’ Genç kız heyecanla yanıtlamış: ‘Ama Herr Mozart, siz altı yaşında iken bile beste yapıyordunuz?’ Mozart gülümsemiş: ‘Evet ama, ben kimseye nasıl yapılır diye sormuyordum!’ İşte Harika Çocuk Mozart bu.”

1) Yarı metafizik, şeytani bir yaratılış

Bir yaratıcı, kendinden çok, âdeta *kompulsif* bir şekilde ‘yaratmak ve icra etmek’ arzusuyla hareket eder. Ona, “kendi arzusuyla” (*free-will*) kuralı uygulanamaz, sanki dıştan bir kudret (*quasi-external force*) onu, içten gelen dürtü ile birlikte bir cenge sürüklüyor.

Onda insan ötesi, insan dışı, ya da insani olmayan bir karakter var sanki.

Protestanizm için yaptığı bildirilerden dolayı Werms kentinde 17 Nisan 1521’de, *DIET* Kurultayının huzuruna çıkarılan büyük **Martin Luther**, PAPA’nın *Docet Romanum* (Papal aforoz) tehlikesine karşın, “Ben burada ayaklarım üzerinde dikilip, bu konudaki inançlarımı tekrarlamakta direniyorum. Zira, başka türlü yapamam!” (*Here I stay... I can do no otherwise...*) tarihsel demecini veriyor. Sıradan bir insan avukat tutar, davasına devam eder ya da özür dileyip sözünü geri alır ve hayatını kurtarır. Gerekirse Adli Tıp muayenesine gider, rapor alır; rüşvet de verebilir ve yalan da söyleyebilir. Fakat bir genius, asla. Zira o, toplumun yanıtına önem vermez, fikirlerinin kabul edilip edilmeyeceği konularıyla ilgili değildir. O, sanki bir insan değildir.

2) İç ikilem (Duality):

Haz duyma ve ıstırap çekme

Yaratıcı, yarattığı eser ortaya çıkıncaya kadar, bir annenin çocuk doğurduğu gibi, ıstırap çeker. Aynı zamanda, eseri yaratmaktan duyduğu hazzın da farkındadır.

Yaratıcı, hislerini, yaratmasını arzuladığı şeylerin zihinsel görüntülerini, son bir darbeyle ebedileştirmeye çalışır. Bu, aşağı yukarı, insan üstü (*super human*) bir çabadır. Ama bu sonuçlandırma, çok zengin bir iç dünyayı dışlama ve bitirme anıdır ki, ‘yaratıcılık’ da budur, ama yakından bakarsak görürüz ki, son an, en az yaratıcı olanıdır. Bunu bir çocuk doğumu ile kıyaslırsak durumu çok daha iyi anlarız. Gerçek yaratılış, ve gelişim, anne rahminde aylar önce başlamıştı: Sanatkârın kafasında eserin aylar önce tohumlandığı gibi.

Buna müzikten bir örnek verelim. **Anton Bruckner**, son eseri olan “9. Senfoni” üzerinde tam on yıl çalışmıştı. Bir türlü bitiremedi. Bugün bile eserin ‘finale’si yoktur, *Te Deum* ile bitirilir. Herhangi ikinci sınıf bir bestekâr bile onu bitirebilirdi. Senfoni’yi bitirmek onun kudreti dahilinde değildi.

Beethoven’ın de besteleri arasında ormanda yürüdüğü, birtakım mimikler yaparak, sanki doğmamış yarattığıyla alay eden şeytanla kavga edermişcesine homurdandığı ve hatta küfürler ettiği söylenir.

Goethe, Faust'un ilk kısmını 40. yaşında yazmıştı, 2. kısmını yazması 40 yıl daha aldı ve bitirdikten iki ay sonra "Biraz daha ışıktı!" diyerek sonsuzlukla bütünleşti.

Einstein da, elektromagnetizm ile yerçekimini birleştiren bir sistem kurmak istemişti. Bu vizyon ona ilk kez 1905 yılında gelmişti, ama ancak elli yıl sonra arzusuna kısmen kavuştu. Diyebiliriz ki, dış, sosyal ve bilimsel kuvvetler, onu *medyum* gibi kullanacak ve *yarattırarak* bir kudrette değildi.

3) D i ğ e r g â m l ı k (*Altruism; Unselfishness*)

Hiçbir insan, yaşamı için çıkarlarını gözetmesinden ötürü kınanamaz. Eğer bir insan, bu en temel varoluş hakkını kullanmazsa, o ya abnormal olmalı, ya da ileri derecede seçkin bir kişi. Bunların her ikisi de egoistik niteliklerdir.

Yaşamın, "Gerçeklik prensibi"ni (*Reality Prinsiple*) göz önünde tutarak, eğer bir kimse para, zenginlik ya da kudret (*power*) için eğilmezse, o kişi çok özel bir kişidir denebilir. Eğer bir genius hayatta iken sevilir, sayılır ve para kazanabilirse, bu, kabul edilebilir, doğal bir durumdur. Fakat yaratıcıda para, amaç değildir. **Leonardo da Vinci** lüks içinde yaşadığı hayat tarzını severdi, ama babası zaten pek zengindi.

Horace pek de fakir değildi. Fakat kendine **Maecenas**'dan banliyöde, orkidelerle çevrili bir ev hediye edildiğinde, bu onun mutlu dünyaya görüşünü ve şiirlerinin içeriğini değiştiremedi.

4) S ü r e k l i b i r y a ş a m a r z u v e d ü r t ü s ü (*Desire for survival*)

Aşağı yukarı her insan ölümden nefret eder, hiç olmazsa korkar. Kişisel ölümümüzün ötesinde, çocuklarımız sayesinde –mal, mülk, anı, isim vb.– sanki ölümsüz olabileceğimiz fantazisi, insanoğlunun temel arzularının başında gelir.

Genius'ta bu arzu, onun günlük yaşamında pek az fark edilmesine karşın, onlar sanki *ölmez eserleriyle ölmeyeceklerini hissedерler*. Ölümsüzlüğü kanıtlayan nesne, onların varıtlarıdır.

5) İcat edebilme yaratabilme yeteneği (Inventiveness)

Psikanalistler arasında, ‘yaratma’ sürecinin üç düzeyde geliştiğine inanılır.

a) **Kuluçka (incubation) devri:** Sanatkârın kafasına, sanki masmavi göklerde yağmur yağmak için yavaş yavaş gelişen, şekillenen bulutlar gibi, bir seri düşünce kuyruklanıyor. Bakın **Goethe, Faust**’un sunusunda ne diyor: “Vaktiyle pek erken olarak, bulanık nazarlarıma görünmüş olan hayaletler! Gene yaklaşıyorsunuz... Bu kez sizi yakalamaya girişsem mi dersiniz? Kalbimde o kuruntuya (*esasında, yaratma kudretine*) karşı, hâlâ bir eğilim var mı acaba? Hep üşüşüyorsunuz... Peki öyleyse, buharların ve sislerin içinden çıkarak etrafımda yükseldiğiniz gibi, lütfen hükümrân olunuz... Alayınızın etrafında esen sihirli havadan, içimin gençlik heyecanı ile titrediğini hissediyorum...” **Mozart** ve **Schubert**’te bu gerçek kuluçka dönemi, yeni bir yapıtı kâğıda geçirmek için gereksinimi olduğu zaman, olağanüstü kısaydı.

b) **Aksiyon, şekillenme devri:** Hayal meyal, sisler içinde oluşan tekil esinler, yavaş yavaş şekillenmekte ve birbirleriyle iletişim kurarak daha anlamlı ifadeler için aktive olmaktadır. Yaratıcı, sanki gün düşlemesinde... Sahneler, kahramanlar veya notalar yavaş yavaş zihni işgale başlıyor. Bu rüyavi gerçekler için bir iki örnek verelim. **Hoffmann**, opera’sının sahnelerini, aktör arkadaşı **Deurient** ile birlikte Berlin’de, “Lutter und Wegner”de, sanki başından geçermiş gibi prova edermiş. **Strindberg** de “Bir Rüya Oyunu”nda (*A Play of Dream*) rüya ile şiirsel yaratılış arasındaki bağı ne kadar da güzel sergiler.

Büyük bir olasılıkla, yaratıcılık, bilinçaltında tohumlanıp yeşeriyor ve bilinç alanını delerek dış dünyaya sergileniyor. Öyle enerji dolu, kimliği belli olmayan, dolayısıyla da kişinin –hiç olmazsa dıştan gözleyebildiğimiz kadar– yaşadığı koşullarda göze görünen bir değişim yaratmaksızın büyüyen ve gelişen, materyal dolu ve sansür tanımayan yerin döl yatağı, biliçötesinden başka bir yer olamaz.

c) **Üçüncü faz: Doğum anı: (Naissance, abortion)** Bu birden oluşagelen gerçekleşmedir. Yaratıcı, doğum yapmış bir anne gibi yorgun, bezgin, sancılı ama mutludur.

Sanatta yaratış, “mutlaka aranılan koşul’dur! (*sine qua non*). Resam ve heykeltıraş için yeni şeyler yaratma (*invention*) daha az önemli gibi gelir, zira onların ‘süje’si, doğa’nın içindedir. Öyle olmasına karşın, Fransız ve Hollandalı *İmpressiyonistler*’in daha fazla imajinasyon kullanmaları, herhalde onların hemen herkesin tercihi olmalarında çok rol oynamıştır sanırım. Keza, **Titian**’ın “*Venus and the Lute Player*”ı ve **Picasso**’nun “*Aubade*”i aynı konuyu işlemelerine karşın, bize kolaylıkla hayal gücüyle özdeşmeyi sunan ilk yapıtı daha çok yeğleyebiliriz.

Bununla birlikte, modern sanatkârlar, **Pablo Picasso**, **Salvatore Dali**, **Klee** ve benzerleri, keza tiyatro’daki modern sunularda da izlediğimiz gibi, modern sanat, daha ziyade hiciv (*humor*), espri (*wit*) ve efsane’ye (*satire*) önem verip gözümüze çekici görünen güzelliklerden çok, kendimizin bir *imajinasyon* (yeniden yaratma) yaratabileceği stillere daha çok önem vermektedir. Louvres’deki “Madonna”yı hepimiz kaç kez gördük, ama şimdi onu mu görmek istersiniz yoksa **Klee**’nin *Miraculous Landing* ya da *Road From Todspawn to China*’yı mı görmek isterseniz diye bana sorarsanız, tercihim doğaldır ki sonuncular-dan yana kayar.

E d e b i y a t t a yaratıcılık, plastik sanatlardan çok daha zor gibi gelir. Sanki her şey söylenmiş ve yazılmıştır. Ama gerçekte, yaratıcı, zaman tüneline geriye giderek, kısmen bilinçli ve çoğu yönü bilinçötesinden kaynaklanarak, özellikle **Jung**’un “Ortak Bilinçötesi”nin (*Collective Unconscious*) *archetype*’lerini kullanarak ‘yeniden’ yaratır. **Lavoisier**’e (1789) inanırsak, “*Dünyada hiçbir şey kaybolmaz ve yenisinden yaratılmaz.*”

“Yaratıcılık” eylemi konusunda, literatürün bize sunduğu en inandırıcı örneklerden biri, **Bernhard Zeller**’in ‘Herman Hesse’ adlı biyografisinde (AFA Yayınları, İstanbul 1997, çeviren: Kâmuran Şipal, sa: 139) şu satırlarla ebedileştirilmektedir:

“Ağır bedensel bitkinliğini üzerinden atan Hesse, 1927 Haziranında öncekilerden hayli değişik bir romana başladı; ilk kez ve bir defaya özgü olmak üzere ruh ve eros arasında denge kurmayı amaçlayan ‘Narziss ve Goldmund’ anlatısıydı bu. Hesse kâğıt üzerinde uğraşırken kaleme aldığı ‘Bir Çalışma Gecesi’ isimli eskizde şöyle yazdı:

‘Bir süre yaşantılarımın, düşüncelerimin ve sorunlarımın simgesi ve taşıyıcısı olabilecek bir figürün (kişinin) gözlerimin önünde canlandığı an, benim için bir yapıt doğmaya başlamış demektir. Bu efsanevi kişinin (Peter Camenzind, Knulp, Demian, Sidarta, Harry Haller vb.) sahnede boy göstermesi yaratıcı an’ı oluşturur ve her şey bu an’dan doğup çıkar. Düzya-

zıya kaleme aldığım hemen bütün yapıtlar ruhsal yaşamöyküleridir, hepsinde de sözü edilen olaylar, komplikasyonlar ve gerilemeler değildir, hepsi aslında bir tek kişinin, o efsanevi figürün dünyada ve kendi 'ben'iyle ilişkileri içinde izlendiği monologlardır.' ”

Yaratıcılıkta, 'keşif'ten çok bir 'yorum'a açık performans' ve 'hareketlilik' mevcuttur. Konu, tekrar tekrar ele alınabilir: **Goethe**'nin iki yüz yıl geriye gidip, **Marlowe**'un *Dr. Faustus*'unu yeniden yazması gibi. Keza, *Oedipus Complex* için **Sophocles**'ten beri, farklı isim ve temalar altında neler yinelenmemiştir? **Freud**'un 'dünyanın en büyük eseri" dediği **Dostoyevski**'nin *Karamozov Kardeşler*'inden **Peter Shaffer**'in *Equus*'una kadar: Kral Ödipus yerine, (Freud'un 'Little Hans' vakasında babaya karşı hissedilen duyguların posta arabalarının atlarına yansıtıldığı gibi), atın gözleri kör edilir. Piyes, 1980'li yıllarda, ABD-Florida'da, *American Psychiatric Association's Annual Convention*'da oynandığı zaman, tüm psikiyatrlar tarafından ayakta alkışlanmıştı.

M ü z i s y e n için, doğa'nın yeniden 'yaratılması'na gerek yoktur. (**Oscar Wilde**, sanatın Doğa'yı değil, Doğa'nın sanatı taklit ettiğine inanır: "*Nature, imitates the Art!*" **Pablo Picasso** da, "Doğa'dan sonra değil, evvel çalışmaya başlanım" "*I don't work after nature, but before!*" der.) Müzisyene, dış dünyanın pek faydası yoktur, her şey içten gelmek zorundadır. Konuyu başkalarından tekrar ödünç alsa bile, başkalarının notalarını, nağmelerini tekrarlayamaz. Bu bakımdan –birçok analist tarafından– gerçek yaratıcı sanatkâr olarak tanınır.

6) İ ç s e l m a t e r y a l i m ü k e m m e l k u l l a n a b i l m e y e t e n e ğ i (*Mastery of Craft*)

Sanatı ustalaştırma konusunda, tekniği ilerletmek kastıyla yazılmış kitaplar hariç, örneğin **Leonardo da Vinci**'nin "*The Art of Painting*"; hiçbir kimse bir kimseye sanatkârlık aşıl原因amaz ve öğretemez. Siz ya sanatkârsınız ya da değilsiniz, hepsi bu.

Dağa önce hikâyesini verdiğimiz **Mozart**, altı yaşında iken hiç kimseye sormadan bestelerini yapıyordu. "Genius Çocuk" olarak şöhreti İtalya'ya gittiğinde, yine bir bestekâr olan babasıyla (Freud dahil hemen her meşhurun tanınmak ve görmek için hayal ettiği) İtalya'ya gitmiş. Babasının onun yerine bestelediği iddılarını çürütmek için on bir yaşındaki çocuğu bir salona kapatıp, yeterli kalem kâğıt ve mum

verip, bir *concerto* yazmasını rica etmişler. Zorunlu gereksinimler dışında odasından çıkmayan genç dâhi, iki gün sonra o denli mükemmel bir beste sunmuş ki, o zamanın 'büyük' sanatkârlarının hepsi şapkasını çıkartmış.

Gauss, daha matematiği bile tümüyle öğrenemeyecek kadar küçükken, bir 'toplama cetveli' yapmıştı.

Bazı yaratıcılar ise çok yavaş gelişmişlerdir. İşte birkaç örnek.

Bach, önce diğer müzisyenlerin tekniğini teker teker incelemiş, sonra kendisinininkini koymuştur. Hepimizin bildiği gibi onun zamanına gelinceye kadar müzikal kompozisyon'lar, akustik bakımdan 'dört-lü' ve 'beşli' aralıklarla yapıldı. Bu yüzden de Organ ya da 'Clavichord'da çalışılırken, yalnız bir perde üzerinde net olarak icra edilebilirler, diğerleri ise daha '*discordant*' olarak çalınırdı. Bach, dehasıyla, sunduğu "*Well-Tempered Clavichord*"da, yirmi dört anahtardan beste yaptı. Ona kadar piyano bestekârları eserlerini, 'harpsichord' ve 'clavichord' gibi sesleri ince ve dinleyenleri pek de tatmin edemeyen *enstrüman*'lar için bestelemişlerdi.

Werckmeister, oktav'ı on iki eşit aralığa böldü. Bu perdelerin hiçbirisi 'akustik' olarak net olmadığı gibi, harmonize de edilmiş değillerdi. Böylece, hiç olmazsa, 'eşit' (*even-temperée*) aralıklarla, bu on perdenin herhangi birine *transpoze* etmek olasılığı doğdu.

Christofori'nin ilk kez kullandığı 'çekiç' (*hammer*) etkisi (*piano-forte*), daha sonraları **Beethoven** tarafından mükemmelleştirilerek tam gücüyle kullanıldı. Beethoven, kompozisyon tekniğini sürekli olarak değiştirmekle beraber, notalar üzerinde, bir mücevherci gibi teker teker nakış işler gibi çalışırdı.

Haydn da, eserlerinin notaları üzerinde tek tek işlerdi âdetâ.

H. de Balzac, en değerli düzeltmelerini, eserleri baskıya gitmeden önce yapardı. Çok titizdi.

Rembrandt ve **Césanne** da teknikleri üzerinde çok çalışsan, büyük emek sarf edenler arasındaydı.

7) Zihnın evrenselliği

Yaratıcılar, kendi branş'larının ötesinde, üstünde ve derinliğinde bir bilgi dağarcığına, daha doğrusu hazinesine sahiptiler. Örnekler:

George Bernard Shaw'un bilgisi okyanuslar kadar engindi. Edebiyat, müzik, felsefe, sosyal bilimler ve hekimlik onun *ekspertiz* alanları idi. Bir insan nasıl olur da bu kadar bilebilir? Bı kadar yetenek ve kapasite, ancak bir *genius*'a ait olabilir.

Her dâhi'de, evrenselliğin bu denli geniş olması koşul değildir. **F. Chopin**, müziğin enginliği içinde, o çeşitli müzik türleri içinde farklı duyuları en mükemmel bir şekilde ifade edebildi. Örneğin *mazurka*'larında neşeyi, *ballad*'larında mistisizm'i, *vals*'lerinde duyarlılığı ve *scherzo*'larında kapris'i işledi. Bunlar onu evrensel yapmaya yeterliydi.

Goethe, romancı, şair, tiyatro yazarı, filozof, devlet ve bilim adamı idi.

Albert Schweitzer teolojist, müzisyen ve medikal misyonerdi.

Leonardo da Vinci artist-ressam ve mekanik mühendisi idi.

Borodin, kimyager ve kompozitör'dü.

Bunlara karşın, bu narsisizm'leri yüksek yaratıcılar, yetenekliliklerini kaybetmeye başladıkları zaman şu ya da bu şekilde kendilerini durdurdular. **Çaykovski**, esinlemesinin kısıtlandığını hissettiğinde kendini bir kolera epidemisine maruz bıraktı. Bu, medikal yolla yapılmış bir intihardı. **Bach** yaratma yeteneğinin sınırlandığını hissettiği an, beste yapmayı durdurdu. Tüm zamanların en büyük bestekârı **Beethoven**, işitmezliği sağırlığa döndüğü halde yılmadı ve bizlere ebediyete dek kalacak *Symphony No.9*'u bıraktı. Onun hakkında şunu rivayet ederler. *Moonlight Sonata*'yı yazdıktan az sonra, bir gece vakti gece karanlığında, her zaman yaptığı gibi, bir refakati ile birlikte ormanda biraz açıldıktan sonra, kulübeye benzer küçük, eski yapılı bir evden, pek de düzgün olmayan piyano nağmeleri duymuş: Kendinin "Ay Işığlı Sonat"ı. Dayanamayıp kapıyı çalmış, fakir bir ailenin evine kabul edilmiş. Piyanonun başında gözleri görmeyen, âmâ bir kız, yapabildiği kadar eserini çalıyor. Ona sormuş: "Bu eserin kime ait olduğunu biliyor musun?", kızcağız yanıt vermiş: "Hayır, bilmiyorum, ama çok seviyorum." "Ben de onu çok seviyorum. İzin verin de ben onu senin için çalayım!" diyerek piyanonun başına oturmuş ve kızcağızı çok mutlu bırakmış ayrıldığında. İlerki yıllarında, kendi işitme handikapı başladığı zaman herhalde bu olayı anımsamış ve ondan cesaret almıştı sanırım. Sinema ekranlarında hepimizin içleri dolu dolu izlediğimiz gibi,

senfonisi'nin maestro'luğunu yaptığında ve eser bittiğinde alkışları duymıyordu. Ama onun içinde sürekli akıp giden bir alkış, bir nağme tufanı vardı zaten, dış dünyadan bunu duymasına gereksinimi yoktu.

* * *

Büyük yaratıcıların diğer tür düşkırıklıklarına dair de bir iki örnek verelim.

Goethe, 'renk kuramları'nın zamanının bilim adamları tarafından kabul edilmeyişine çok üzülmüştü.

"Doğal Ayıklama Yoluyla Tür'lerin Evrimi" ve benzeri kuramlarıyla dünyayı sarsan ve eserleri bir gün içinde satılan doğa bilimcisi **Darwin**, hayatı boyunca dünyadaki tüm bitkilerin yalnızca bir (*primordial plant*) bitki türü olan *Urfilage*'den geldiklerini bilimsel olarak kanıtlayamamanın üzüntüsü içindeydi.

Leonardo da Vinci de, asrının baronu, büyük sanatkâr ve mucidi olduğu kabul edildiği halde, icat ettiği bazı savaş aletleri ve makinelerinin zamanının prensleri tarafından kabul edilmeyip ordunun donanımında kullanılmamasını çok yadırgamıştı.

8) Algı'nın Evrenselliği

Yaratıcı'nın zihni yalnızca okyanuslar kadar engin değil, fakat o kadar derindir de. Bu derinlik, düşünceden çok, algı sistemindedir. Bu derinliği, estetik bir renklendirme şekillendirir. Sanatkâr nereye baksa bir güzellik görür, gözlemlenen bir acılık ve sefalet örneği olsa dahi. Örnekler:

Charles Beaudlaire. Hemen her genç ilk aşkını genel kadından tadar. Zira o, görünümün ötesinde, psikolojik yapı ve duygular bakımından 'herkesin kadını'dır. Genç adam, kişisel birlikteliğin ötesinde yaşadığı aşkın 'yalnızca bir anlık' olduğunu algılayınca, ardından bir düşkırıklığına uğrar. Ve Beaudlaire bile bundan masun olamaz. Ona göre, bu düşkırıklığı ile, asil bir kadının ardından gidip onun kalbini kazanamamaktan doğan düşkırıklığı arasında hemen hemen hiçbir fark yoktur. O, her ikisini de yaşadından sonra oturur, "İçinde Olduğum Bir Gece"'yi (*Une Nuit que J'étais*) yazar.

Yine, sevgilisiyle dağda dolaşırken ortalıkta gördüğü bir hayvan leşinden heyecanlanır ve "Bir Leş"i (*Une Charogne*) kaleme alır.

UNE CHAROGNE

Rappelez-vous l'objet que nous vîmes,
mon ame,
Ce beau matin d'été si doux,
Au détour d'un sentier une charogne
infame
Sur un lit semé de cailloux.

Les jambes en l'air, comme une femme
lubrique,
Brulante et suant les poisons,
Ouvrait d'une façon nonchalante et
cynique
Son ventre plein d'exhalaisons.

Et le ciel regardait la carcasse superbe
Comme une fleur s'épanouir,
L'a puanteur était si forte, que
sur l'herbe
Vous coutes vous évanouir.

Et le monde rendait une étrange
musique,
Comme l'eau courante et le vent,
Ou le grain vanneur d'un mouvement
rythmique
Agite et tourne dans son van.

Alors, o ma beauté! Dites à la vermine
Qui vous mangera de baisers,
Que j'ai gardé la forme et l'essence
divine
De mes amours décomposés.

BİR LEŞ

Anımsar mısın sevgilim, güzel bir yaz
günü
Bir patikayı dönerken, çakıl yatakta
uzanan
İç öğürtücü leşi?

Azgın bir kadın gibi, aldırmayan ve alaycı
bir tonda, bacaklarını havaya dikmiş
Buğular çıkan karnından ateşli zehirler
saçarak,

Ve gök, bu muazzam iskelete sanki
yeni açan bir çiçek gibi bakıyordu;
Çayırın üstündeki koku o denli
kuvvetli idi ki, bayılırmı sanırdınız.

Ve dünya, garip bir müzikle
yankılaşıyordu: Akan bir su ve rüzgâr gibi;
Harmancının kalburunda ritmik bir
devinimle sallayıp çevirdiği gibi.

Ey canım güzelim, sizi öpücüklerle
yiyecek olan kurtçuğa,
Biçimini yltırmış aşklarımın şeklini ve
özünü sakladığımı söyle.

Kuran'ın hadislerinden biri de **Hazreti Peygamber**'in bir yaşantısını zikreder: Bir gün, Peygamber Hazretleri, yanındakilerle birlikte yürürken bir eşek leşine rastlar. Herkes, başlarını diğer yana çevirerek tiksintisini belirtirken, Hazreti Peygamber tatlı bir gülümsemeyle buyurur: “Aman ne güzel dişleri varmış!”

Eski pazar yerlerinde, hatta bugün sebze ve meyve hallerinde alelacele yürür ya da koşarken, sebze küfelerinin kaza sonucu devrildiğine hepimiz tanık olmuş, ama bu konuda hiçbir şey algılamamış olabiliriz. Fakat **Hoffman** için bu an, onun bir gencin romantik rüyalarını süsleyen “Altın Kap”ına (*The Golden Pot*) bir tema oluşturmuştu.

Thoreau'nun duygusal şiirleri, onun doğayı derinden izlemesi ve algılamasının sonucudur. Yine, **Alexander Humboldt**'un hayat süresince hayranı olduğu ve bizlere sunduğu “Doğa Tarihi” de öyle bir doğa hayranlığının ve aşkının sonucudur.

Düpedüz aşk herkesin bildiği –ya da bildiğini sandığı–, zaman zaman konuşmaktan utandığı ya da sakındığı, çoğu kez erkeklerin içki sofrasında iken bir ‘penis sohbeti’nde kahramanlıklarını sergiledikleri bir konudur. Ancak **D.H. Lawrence**, sıradan bir *seksüel akt*’ın tüm fizyolojik, patolojik ve psikolojik yönlerini tüm ayrıntılarıyla, hiç de klasından düşmeden, hem kadın ve hem de erkeklerde inceleyip sununca, ortaya “*Lady Chatterley’s Lover*” şaheseri doğdu.

Küçük, değersiz konuşmalar (*small talk*); ‘keçi boynuzunu bile doldurmayan anlamsız sözcükler’den (*Cornucopia*) kim hoşlanır?

Cornucopia, mitoloji’de *Amalthea* adlı bir *nymph*’den gelir. Onun bir keçisi vardı. Bu hayvan, “keçi bir ilah” idi. Küçükken *Zeus*’a süt vermişti. Onun öyle bir boynuzu vardı ki, her isteyene içki ya da yiyecek şeyler verirdi. Bu kadarla kalsa iyi, ama bir **H. de Balzac** geliyor ve bundan “Sahneler”i (*Scenes*) yaratıyor; sonra da bir **Marcel Proust** geliyor ve “Kaybolmuş Zaman”ı (*Le Temps Perdu*) ebedileştiriyor.

9) Bellek Hafıza kudreti

Yaratıcı, sanki yürüyen bir kütüphane gibidir.

Emerson, rivayet ederler, sanki ‘*walkie-talkie*’ gibi hem yürür, hem de canlı bir kütüphane gibi konuşmuş.

Goethe, altmışlarında, gençliğinin hemen her anısının ayrıntılarını sanki dün olmuş gibi anlatmış.

Bunların tersi, **Einstein** ve **Verlaine** iyi bir belleğe sahip olmakla meşhurdurlar.

Bellek, zihin işlevselliğinin sadece bir belirtisidir. Bu dâhi'lerde yaratıcı enerji olası başka hedeflere yönlendirilmişti.

10) Sebatlılık, ısrarlılık (*perseverence*)

Wagner, operalarını yıllar süresince yazar, düzeltmeler için üzerlerine tekrar tekrar, sabırla gidermiş.

Goethe ve onun *Faust*'undan daha önce de bahsetmiştik. İki cilt arasında kırk yıl fark vardı. Büyük şairin bu konudaki fikri şu: "Bir hazine için kazıya git, bir kurtçuk bulursan mutlu ol!"

Dâhi'lerin kişilik niteliklerinden kırıntılar

- Genellikle *e g o s a n t r i k*'tirler. Dış dünya onlar için yeteneklerini sergiledikleri bir pazar'dır. Esas alışverişleri, içlerindeki –zaman zaman lavlar püsküren– sönmüş volkanlardır.
- Heidelberg Üniversitesi'nin tarihinde, en genç felsefe profesörü atanmış (22 yaş) **Nietzsche**, 'mutlak iyi' ve 'mutlak kötü'ye inanmadığı gibi, *moralistik toplum*'u 'zayıflık' ve 'hipokrisi' (*hypocrisy*= iki yüzlülük, mürailik) olarak nitelendirirdi.
- Birçoğu, aile ve çocuklarını çok sever. **Thomas Mann**, "Yaratıklarımın içinde en çok sevdiğim: Çocuklarımdır!" demişti.
- Nihayet onlar da insandır ve kıskançlık hisleri vardır. **Schiller Hölderlin**'i, **Haydn Beethoven**'i, **Brahms Bruckner**'i, **Mahler Straus**'un şöhretini kıskanmış.
- Doğa hayranları: **Darwin**, **Goethe**, **Thoreau**, **Proust**, **G.Bernard Shaw**, **Bergson**.
- Sanat düşkünleri: **Socrates**, **Shakespeare**, **Nietzsche** ve **Thomas Mann**.

Son söz:

İnsanı kurtaran, *e s t e t i k* yaratm'a'dır. Ancak yaratmakla, insan, *t i n s e l* varlık katmanında, metafizik bir tavır içinde, ölüme: madde'nin bitişiğine kahramanca meydan okuyabilir.

Prof. Dr. Süleyman Velioğlu'nun
İNSAN ve YARATMA EDİMİ'nin Eleştirisi
(Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2000 İstanbul, ISBN 975-458-244-0)

(Normal yazılar kendi anlatılarından özetlerdir; benim eleştirilerim ve genişletici bilgilerim daha küçük puntolarla ve parentez içinde yazılmıştır.)

ANAHTAR SÖZCÜKLER : VELİOĞLU, Prof. Dr. Süleyman; ERSEVİM, Prof. Dr. İsmail; YARATMA EDİMİ; HEGEL, G. W F.; MARX, K.; TİN, ÖZBİLİNÇ; DÜŞÜNCE; PSİKOSOMATİK TIP; HOMEOSTASIS; MUTLAK; YARATMA POTANSİYELİ; ÖZBİLİNÇ POTANSİYELİ; ONTOLOJİK VARLIK

Bu kitabın amacı, ‘yaratma edimi’ni, insanın evrim süreci içindeki “biyolojik organizma”nın üstüne *özbilinç potansiyeli* ile *yaratma potansiyeli*’nin temellendiği yerde ve zamanla yeryüzüne görünüşe çıkan bir *varoluş* olarak belirtmektir. Kabul etmeliyiz ki, son iki yüzyılda ağırlıklarını koyan iki düşünsel sistem:

PSİKOSOMATİK TIP ve HOMEOSTASİS kuramları; ve,

G. W F. HEGEL ve K. MARX’ın felsefi sistemleri bizim, yaratma konusunda, ortaya köyduğumuz savları kuvvetlendirmiş hatta oluşturmuşlardır.

P s i k o s o m a t i k T ı p, insanı, “psişe=ruh” ve “somato=vücut”dan oluşturur.

H o m e o s t a s i s, “birlik ve bütünlüğü” canlı organizmanın yaşam ilkesi sayar.

G.W.F. HEGEL, insan’ı; “özbilinçli tinsel varlık”a eşdeğer kabul eder. İnsanlara özgü olan t i n, ‘diyalektik’ ile, üç evreden gelişerek ‘Özgürlük’e kavuşur:

1) Öznel tin, 2) Nesnel tin, ve 3) Mutlak Tin.

M u t l a k = Evren = Bütünlük

M u t l a k = Kendini düşünen düşünce'dir.

B i l i n ç = 'Kendi'yi, 'kendiliği' ve 'başkaları' içinde tanıdığı zaman, yani toplumsal değerleri de özümседikten sonra ö z b i l i n ç olur.

Karl **MARX**'ın felsefesi ise, devrimci bir nitelik taşımaktadır. Etkinliğini, Doğa-Maddi varlık düzleminde geliştirdi. Hegel'in "Bilinç, Yaşam'ı etkiler" savına karşı, "Yaşam, Bilinç'i etkiler" savını savundu. Tarihte gelişmeyi belirleyen etken, "ekonomik ilişkiler"dir. Toplumsal bir varlık olan i n s a n, toplumsal ilişkilerin bütünüdür. İnsanı belirleyen, 'çalışan varlık' oluşudur.

(*HOMO LUDENS = Oynayan İnsan, HOMO SAPIENS = Düşünen İnsan, bugünlerde HOMO FABER = Çalışan İnsan'a dönüştü.*)

İ ş (Çalışma), insanın kendi kendini 'gerçekleştirdiği' temel etkinliktir.

Marx'ın 'Kapitalistik Sistemi'nde, (sömüren) ve (sömürülen) sınıflar arasındaki 'bölünme', insan varlığının 'yabancılaşma'sına neden olur.

(Ben VELİOĞLU'nun bu 'Yabancılaşma = *Estrangement*' kuramına şu bakımdan karşıyım: MARX'ın felsefesinde bahsedilen sınıflar arası bölünme, b i l i n ç l i (*conscious*) bir olaydır. Psikiyatri ve Psikanaliz çevrelerinde söz konusu olan y a b a n c ı l a ş m a, bilinçdışı (*unconscious*) bir olaydır. Bakın, HINSIE ve CAMPBELL'in "Psychiatric Dictionary" bu sözcük için ne diyor:

Psikanalist FEDERN, 1940'lerde, "dışsal nesneler" in, ne kadar iyi algılanırlarsa algılandıkları, bu olayda garip, sanki bilinmeyen (unfamiliar) ve gerçek olmayan (unreal) nitelikte değerlendirildiğinden bahsetti. Bu, klinik olarak "Depresif Psikoz"da görülür. "Şizofreni=Erken Bunama" da de, 'depersonalization= kendine yabancılaşma, ego'nun çözülümü' gözlemlenir. Federn'e göre bunun nedeni, ego'nun, 'dış sınırlarına' (boundaries), yeterli derecede 'psşik yatırım=cathexis' yapamamasıdır. Bu yatırım eğer başarılı olsaydı, 'ego-dışı' (non-ego) dış obje'ler (external objects) net olarak tanımlanabileceklerdi.

Aynı şekilde bu, kişinin, ruhsal varlığının yanında vücudunu uzaydaki sınırlarıyla tanımlamak demek olan 'body ego=vücut ego'su' hakkında geliştirdiği hislerde de bozukluk var demek olur."

Varoluşçuların en belirli yazarlarından biri olan A. CAMUS'nün "Yabancı" (*The Stranger*=*L'étranger*) adlı eserinde, Marengo-Cezayir'deki bir İhtiyar Yurdu'nda ölen annesinin tabutunu teslim almak için oraya giden kahramanı Mr. Meursault'nun annesinin tabutu yanında, tüm gece, –sanki hiçbir hissi yokmuş gibi– kaygısız, gece nöbetçisiyle ve hemşireyle oturup, sigara yakıp sabahladığını, ertesi gün gereken işlemleri yaptıktan sonra kız arkadaşıyla buluşup aşk yapıp denizde yüzdüğünü ve annesinin ölümünden yalnızca bir olaymış gibi bahsettiğini hatırlatalım. Bu olay 'Hayatın saçmalığı' (absürdite) ve 'Kişideki yabancılaşma'nın sergilenmesine mükemmel bir örnektir. Kişinin ne topluma ve ne de annesine 'karşıt' ya da 'bölünmüş' bir hissi yoktur; sanki sıradan bir olaymış gibi aslında duyuları coşturacak ve herhalde birtakım ikilemli hisleri bilinç alanına çıkarıp fırtına yaratacak anı ve duyular, sanki kişinin 'dışında' uzakta ve belki de olmadı, olmuş olsa ne yazar –bilinçaltı savunma mekanizmasıyla–, uzağa, bir mesafeye konulmuştur. Mr. Meursault'nun Yaşlılar Yurdu'ndaki kimseleri tasvirine bakın: ".. Erkeklerin hemen hepsi sıskaydı. Ellerinde birer baston vardı. Yüzlerinde beni şaşırtan şey şuydu: Gözlerini fark edemiyor, yalnız buruşukluklar ortasında fersiz bir ışıltı seziyordum. Oturdukları zaman çoğu bana bakıp sıkılarak başlarını salladılar. Beni selamlıyorlar mıydı, yoksa bu baş hareketleri bir tik miydi, anlayamadım..... Bir an gülünç bir duygu kapladı içimi: Sanki, buraya beni yargılamak için gelmişlerdi.")

Marks'ın hatası, "çalışma etkinliği"ni incelerken, sorunu, "çalışma kavramı" ve "toplumsal düzen" gibi iki boyuta bağlamasında değil, yalnızca Toplumsal Düzen'e değgin boyutu içinde ele alarak çözüm üretmesidir. "Ve sonrası, Hegel'den devraldığı 'çalışma' kavramına ilişkin boyutunu irdeleme gereksinimi duymaz."

İnsanlık tarihinin son üç yüzyılını, İnsan Varlığı ve onun Dünya-daki yeri açısından irdelersek, şunları not edebiliriz:

- 1) 17. Yüzyıl: Buna "Rasyonalizm-Akılcılık" yüzyılı da diyebiliriz. COPERNICUS'un Astronomi'de, GALILEO'nun Fizik ve Mekanik bilimlerinde, NEWTON'un Fizik'teki buluş ve çalışmaları insanoğluna yepyeni bir perde açıyor. Felsefe ve Düşünce alanında DESCARTES, meşhur "*Cogito ergo sum*" (Mademki düşünüyorum, o halde varım) bildirisi ile ilan ettiği Psişe-Tin düalizmi'ni; evrim'in kaynağında deneysel yöntemli bilimlerin yer almaya başladığını işaretliyor.
- 2) 18. Yüzyıl: Bilimler bollaşmıştır; KANT'ın başını çektiği "Aydınlanma Çağı" başlıyor demektir. Duygu ve duygusal-

lık, bilimlerin yanı sıra gider, aklın da sınırları vardır. Ahlak temel bir öge olarak ön saflarda başgösterir.

- 3) 19. Yüzyıl: Bu yüzyıl, HEGEL'in, konstrüktif, spekülâtif 'tin' felsefesiyle başını çektiği "İrrasyonalizm", aynı zamanda A.COMPTE'un fizik, kimya ve biyoloji'yi doktrinine temel aldığı "pozitivizm" çağıdır da. Deneysel bilimler gitgide önem kazanır.

19. Yüzyıla gelindikten sonra, özellikle J.C. HEINROTH'un insan varlığının düalizmini bir kez daha ortaya sergilediği P s i k o - s o m a t i k kavramı değer kazanır. Buna daha sonra s o m a t o - p s i ş i k terimi (JACOBI) ve, her somatik hastalıkta bir psişik öge'nin de var olabileceği kavramı (NOVALIS) eklenmiştir.

Yine bu yüzyılda b i l i n ç kavramı tüm boyutlarıyla ele alınır. 17. Yüzyılda DESCARTES, bilinç'i (*cogito*), "Tanrılık Güvencesi" ile temellendirmişti. Yani Kant'a göre bu, kozmik, asosyal bir öge'dir. 18. Yüzyılda KANT, "Transandantal Ben", başka bir deyimle 'Dünyayı düşünen bilinç' kavramını ortaya atmıştı. 'Kendi'nin bilinci', artı, 'Dış dünyanın bilgisi-nesneler dünyası' bilinç kavramını kapsıyordu. 19. Yüzyılda HEGEL ise, bilinç'in, "ancak başka bir özbilinç için varolduğu ölçüde, kendinde ve kendisi için vardır" formülünü sundu.

20. Yüzyılda Marksizm ve Egzistansiyalizm doğmuş, yükselmiş ve batmışlardır. Dolayısıyla yaşadığımız yüzyıl, k e n d i n e ö z g ü d ü ş ü n c e s i s t e m l e r i n d e n y o k s u n d u r. Evrim, büyüme globalleşmeye yönelmiştir. E. HUSSERL'in dediği gibi, "felsefesiz kalmış bilim yadsınmıştır." Düşünsel alanda bir kısırlık mevcuttur ve bilim, hümanizm'den düşmüştür.

(Marksizm hakkında pek söyleyemeyeceğim ama, Kapitalizm, olumlu ve olumsuz yönleriyle tüm dünyayı şu ya da bu şekilde yönetmeye, zaman zaman kana bulamaya devam ediyor. ROUSSEAU'dan başlayarak, HEGEL, ENGELS, hatta MARX, büyük FICHTE ve NIETZSCHE, Üstün Irk ve Büyük Prusya-Büyük Almanya fikirlerini besleyerek sonunda Birinci ve İkinci Dünya Savaşlarına neden olan bir düşünce sisteminin sorumluları değil midirler? Bilim adamları bugünün gerçekleriyle, tabiatıyla yarına dönük olarak, bilimsel olarak çalışırlar; Düşünürler ise iki yüz yıl sonrasının insanının düşünce sistemlerini nazari ve kuramsal bir şekilde sergilerler; yaşadıkları dönemde çoğunun farkına varılmaz bile: Bugün de büyük düşünürlerin 'gerçekçi materyalistik' nedenlerle pek duyulmadıkları gibi. Dünyayı filozof ve düşünürler idare etmiyor; istesek de istemesek de bir globalleşmeye dönüş var: Bu insanlığın

imhası dahi olsa. Eminim ki, 2100'li yıllarda bugünün düşünürlerinin biyografileri okunacak ve eleştirmeleri yapılacaktır. Bilim ve felsefe birbirlerine zıt sistemlerdir ve öyle kalacaklardır. Egzistansiyalizm'in öldüğüne de inanmıyorum; tam tersi, tüm insanlık 'varlıkçı' bir sıkıntı-yok olma-yok edilme anksiyetesi ile çalkanmakta, bunu dolaysız olarak hissetmektedir. Tüm dünya, yaratıldığından beri bugünkü kadar 'hiçliğini', 'absürdite'sini bu denli hissetmemiştir. Birçok klasik sanat-tiyatro eserinin 'Çağdaştırılma' adı altında yeniden sahnelenmesi, örneğin Shakespeare, Goethe; yeni arayışların ve 'çağdaştırılma'nın ötesinde, Varoluşçu akımın hâlâ devam ettiğinin göstergesidir bence.)

Franz ALEXANDER, Amerika Birleşik Devletleri'nde, (1940'larda) Psikosomatik Tıp'ı ayrı bir entite halinde bilimsel olarak (Chicago Üniversitesi'nde) lanse etmiş, klasifikasyonunu ve dinamiğini, yani somatik hastalıkların ruhsal yönünü ayrıntılarıyla açıklamıştır. Ona göre, psikosomatik bir hastalıkta, "homeostatik" bir denge oluşuyor demektir. Psikosomatik hastalıklar arasında en önemlileri: "Peptik ülser", "Kolit-Ülseratif Kolit", "Esansiyel Hipertansiyon", "Egzema", "Tirotoksikozis" ve "Romatoid Artrit" sayılabilir. Bunların karakteristiği, hastalıkların seyrinde organik bir bulgunun bulunmamasıdır. (sa. 32)

(Yukardaki bölümün en son cümlesi beni cidden şaşırttı. Bir Profesör Doktor böyle teknik ve çok iyi bilinen bir hatayı nasıl yapmış, anlayamadım. 'Hastalığın seyrinde bir organik bozukluk görülmez!' denmiş. PSİKOSOMATİK rahatsızlıkların hemen hepsinin temelinde ruhsal nedenler yatar, bu doğrudur. Başlangıçta, henüz belirsiz şikâyetler olabilir: Gelip geçici ağrılar, örneğin karın ağrısı, baş ağrısı, bayılma hissi hatta histerik krizler. Bunlarda, vücut muayene edildiğinde hiçbir organik bulum bulunamaz. Bu safha, "kararsız bir denge'dir ve "PSİKOSOMATİK ŞİKÂyetler Devresi'dir (*Psychosomatic Complaints*). Bu semptomlar eğer bir hastalığa dönüşmezse, kişi "NÖROTİK" addedilir; yok, hastalığa dönerse ancak o zaman PSİKOSOMATİK HASTALIK (*Psychosomatic Illness*) adını alır ve yukarda bahsedilen **organik** bulgulu hastalıklar ortaya çıkar. Peptik Ülser'de mide mukozası harap olmuştur ve kanar; Ülseratif Kolit'te hasta, kanlı ishal çıkarır, tedavisinde bağırsağın hasta kısmının kesilmesine dek gidilebilir; Esansiyel Hipertansiyon'da sağ kalp kompensasyon için genişler, türlü kalp ve damar hastalıkları ortaya çıkar; Egzema kaşıntılı cilt belirtileriyle hepimizin malumudur; bir Tiroid had enfeksiyonu olan Tirotoksikoz'da tansiyon yükselir, kalp büyür, gözler dışarı fırlar, nabız artar ve hasta sürekli ter boşanır; Romatoid Artrit'te, kolajen dokunun iltihabı sonucu ağrılı yumrular oluşur, hasta kötürüm dahi olabilir. Şimdi, nasıl olur da organik bir bulum yoktur denir?

Aynı hayretim “Konversiyon Histerya” için de geçerli. HIPPOCRATES zamanından beri bilinen ve hastanın cinsel ilişkiyi anımsatan vücut hareketlerinden dolayı eski Arap Tıbbı’nda “İhtinaki Rahim” (Rahim devinimi) olarak geçen bu NÖROTİK hastalık, hiçbir kitapta psikosomatik tıbbın içeriğine alınmaz. Bugün, tüm dünyada kullanılan Psikiyatrik Tanı Ölçüt Temel Kitabı DSM-IV, Histeri’yi” Kişilik Bozuklukları” kapsamına alır. (HİSTRİONİK KİŞİLİK: 301.50) Yine Hippocrates zamanında, bugünün Manik Depresif Hastalığının Melankolia türünün somatik bir rahatsızlıktan çıktığına inanılırdı: MELANCHOLIA, eski Yunancada “Kara Safra” demektir. Safra kesesindeki bir rahatsızlık sonucu safra’nın kana bulaşıp bu tabloyu yarattığına inanırlardı. Mani ve Melankoli’nin aynı hastalığın iki ayrı yüzü olduğunun keşfi, 1879 yılına dek gecikmişti (KAULBAUM).

H. EY, Psişe ve Somato, bireyin iki ayrı ögesi değil, bir varlığın iki ayrı yönüdür; E. MINKOVSKİ, sağlıklı ya da hasta insan, varlığı tek bir bütündür, der.

FİZİKSEL OLAYLAR: 1) Uzay ve zamanda yer alır, deneyseldir; 2) Dolaylıdır, herkesçe gözlemlenebilir; 3) Bilinmiş biçimleri farklıdır.

RUHSAL OLAYLAR: 1) Deney içeriği betimlemez; 2) İçsel’dir; beyindeki kimyasal-fiziksel-elektriksel değişimleri saptamak, bu ‘içsel’ deneyimi açıklayamaz; 3) Dolaysız-doğrudan yakın ilişki olgularıdır.

Bu konularda yeni gelişen ilke’ler ve sav’lar da şunlardır:

ENERJİ’NİN KORUNUMU İLKESİ: Fiziksel süreçlerde, ‘toplam enerji’nin niceliği değişmez. SCHAFFER’in bahsettiği gibi, hareket halindeki nesne, düşürdüğü gölgenin hareketine neden olurken, nesne’den gölgeye bir enerji aktarımı yoktur.

FELSEFİ DAVRANIŞÇILIK SAV’I: (G. RYLE) ‘zihinsel’ terimleri, ‘davranış eğilimleri’ terimine çevirir.

ÖZDEŞLİK SAVI: Materyalistik düşünceye dayanır: Zihinsel olay ve davranışlar, merkezi sinir sistemindeki fiziksel-kimyasal-elektriksel değişimle özdeşdir.

(Psikanalizin kurucusu olan S. FREUD, 1899’da yayımlanmış olan RÜYALARIN ANALİZİ adlı kitabında, “...bir gün gelecek, tüm insan duyguları ve davranışları, fizyo-şimik terimlerle ifade edilecek...” demişti.)

GERÇEK İNSAN = ONTOLOJİK bir varlıktır.

ONTOLOJİ : Var olan'ın bilimidir. Bu bilim dalı, “Gerçek Dünya”nın birliğini ve onun “heterogen (çok ve her biri değişik katmanlı) doğası” içindeki yapıyı araştırır.

Bu yeni disiplin ilk kez N. HARTMANN tarafından ortaya konmuştur. Ona göre, “gerçek dünya”nın ‘birliği’nden bahsederken, gösterdiği “çokluk”, gözardı edilemez. Bu, birtakım katmanlar sistemidir. Bu ‘bütün’ içinde:

- a) Gerçek-REAL varlık,
- b) İdeal- IRREAL varlık, ve,
- c) ESTETİK varlık mevcuttur.

O n t o l o j i, dört heterojenik katmanı içerir:

- 1) İNORGANİK Katman: Bu, tüm evrenin canlı olmayan-metalik yapısıdır; “*realizm*” ve “*materyalizm*”in temsilcisidir.
- 2) ORGANİK Katman: Tek ya da çok hücrelerden oluşmuş ‘canlı’ yaşam dokusudur. “*Vitalizm*”in temsilcisidir.
- 3) PSİŞİK Katman: Ruhsal olayların yer aldığı psişe. İlk iki katman olmaksızın uzayda yer almaz. Uzay dışı ve içsel’dir. “*Spiritüalizm*”in temsilcisidir.
- 4) TİNSEL Katman (*Geist*): Bu, psişik bireylerin taşıdığı “kültür ve tarih dünyasıdır”. Bu, Budizm’de “çakra”larla (Doğrusu: ‘çakra’- *Chakra*; vücutta psiko-somatik ilişkilerin kontrol edildiğine inanılan sinir ağlarının ‘düğüm’ noktaları. Masaj tedavilerinde de merkez alınırlar.) somut olarak ortaya konmuş; insan varlığını yalnızca ‘inorganik’, ‘organik’ ve ‘psişik’ varlık alanları bağlamında yorumlayan çağdaş psikoloji ve psikiyatri disiplinlerinin günümüze kadar gözardı ettiği t i n s e l v a r l ı k a l a n ı’dır.

(55 yıldır bir Ruhbilim öğrencisi, 50 yıllık psikiyatr-hekim ve bir analist olarak benim burada da bir itirazım var. Sayın Hartmann ve Velioğlu hocaların ruhları rahatsız olmaz inşallah. Yaratıcı bir insanın (ki çoğu kez bir sanatçıdır) yaratma edimi esnasında çok özel bir ruh hali, bir yücelme, bir ekstazi, bir “Geist” söz konusu olabilir; ama, ben demiyorum kendileri diyor, eğer ‘Geist’, “Bireylerin kültür ve tarih dünyası” ise, bu, onların ya tanımadıkları ya da yadsıdıkları, C.G. JUNG’un “Ortak Bilinçötesi = *Collective Unconscious*”u değil de nedir? Ben her zaman demişimdir ve ‘Şaman’ adlı –basılmakta olan– kitabımda da esas aldığım üzere, yaratıcı artist-sanatçı-tiyatro

oyuncusu, insanlığın ta ilk günlerinden beri devredilegelen, yalnız kendi kavminin değil, ve fakat tüm evrensel kültür mirasının temsilcisi “Aziz Oyuncu = ŞAMAN”ın ta kendisidir. JUNG’un bu kavramı, yani her insanın ‘kişisel bilinçdışı’nın ötesinde, tarihsel-kültürel-‘evrensel’ bir bilinçötesine sahip olduğu tüm dünya tarafından kabul edilir ve en az elli yıllık bir geçmişe sahiptir.)

H O M E O S T A S I S :

Bunun, ruhsal ve bedensel bir ‘denge’ hali olduğundan daha önceleri söz etmiştik.

Eski Yunanlıların büyük hekimlerinden HERACLEITOS, daha o zamanlar bile bir “hareket” ve “karşıtların savaşması”ndan söz etmişti.

Claude BERNARD, 1879’da, ilk kez bir i ç o r t a m’dan söz etti. Ona göre, “Tüm yaşamsal çabalar, bir canlı varlığın –doğduğundan beri var olan– bir “iç ortam” koşullarının ve sabit öğelerin dengede tutulmasına yöneliktir.” Bu birçok biyolojik ve kimyasal oluşumu içerir: Hücre yıpranımı, pH (kan ve idrarın asit ya da alkali oluşu), anyon ve kation dengeleri, metabolik değişiklikler vb.

Modern zamanlarda, W. CANNON, 1932’lerde (1920’lerden beri), organizmanın “iç koşulları sabit tutma çabası”ndan söz etmişti. (Kendisi resmen, ‘Homeostasis’ teriminin isim babasıdır.) Homeostasis bozulunca, hastalık ortaya çıkar.

İstemli kaslarımızın dışındaki tüm istemsiz (düz) kasların ve iç organların kontrolü, “Otomatik Sinir Sistemi”nin altındadır. Bu ikiye ayrılır: “Sempatik Sistem”: *Koruyucu* rolü oynar, kalp atımı, tansiyon artar; ve, “Ortho-Sempatik” Sistem: *Bedensel kaynakları tamir etme*, nabız ve nefes yavaşlaması vb. Bu sistemlerin visceral (iç dokulara ait) afferent (duyusal) ve efferent (motor) sinir uçları mevcuttur.

(Velioğlu Hoca’nın gözünden kaçan nokta şu: Otomatik Sinir Sistemi’nin diğer ismi Sempatik Sistemdir; bu ikiye bölünür: Sempatik ve Ortho-Sempatik Sistemler (*Sympathetic* or *Ortho-Sympathetic*). Bunda böbreküstü kapsülünden salgılanan *Adrenalin* baş enzimdir, hatta bu nedenle de *Adrenajik Sistem* adı da verilir. Sistem, tansiyonu ve nabızı yükselten, kinetiği çoğaltan bir etki yaratır. Diğer: Para-Sempatik (*Para-Sympathetic*) Sistem (Ortho-Sempatik Sistem değil!), ya da, *Vagus siniri*’ önayak olduğu için *Vagal System*’dir. Bunda nabız, solunum azalır, gözbebekleri küçülür vb. Başka bir klasifikasyona göre –ki bence daha doğrudur–; Otomatik (*Autonomous*) Sinir

Sistemi: “*Ortho-Sympathetic*” olarak da eşlendirilir. “Ortho”= Topluluklar anlamına geldiğinden, örneğin ‘*Ortho-Psychiatry*’ Topluluğu: Çocuk Psikiyatri + psikolog + sosyal hizmetler uzmanı + öğretmen’lerden oluşmuştur; bu genel sistem, fonksiyonu bakımından ikiye ayrılır: a) (Hızlandırıcı, koruyucu) *sempatik sistem*, ve bunun karşıtı (*para*): b) (Tamir edici) *para-sempatik sistem*.)

Bu kimyasal onarıma, SİBERNETİK (*Cybernetics*) - “Geri tepii” mekanizmaları da eklenerek denge temin edilir. Bu yeni bilim dalı, yakın geçmişte F. ALEXANDER, H. SELYE ve LABORIT tarafından temsil edilmiştir. Geri tepii (*Feed-back*), iki şekilde işler:

- 1) NEGATİF ‘FEED-BACK’: ‘Sonuç’ta meydana gelen artma’nın ‘neden’ üzerindeki azaltıcı etkisi. Örneğin Hipofiz’den ACTH (Adreno-corticotrope hormon) arttığında, eğer bu hormon dışardan tedavi için verilirse, böbreğin Adrenal Korteks fonksiyonu azalır.
- 2) POZİTİF ‘FEED-BACK’: Gerekli dengeyi sağlar. ‘Sonuç’un ‘neden’i artırması.
Bunun maksimum’a gitmesi: Tahrip (Yıkım) ve sıfırlanması ise: Ölüm ile sonlanır.

(Gönül isterdi ki Süleyman Hoca, pek çok doktorun dahi anlayamadığı S i b e r n e t i k (*Cybernetics*) bahsinde ya hiç girmeseydi ya da kitabı okuyanın daha iyi anlayabileceği bir şekilde daha derinlere gitseydi. Yoksa yukarıda özümlemiş satırlardan ne anlam çıkarabiliriz? Yaratma edimi ile belki uzaktan bir ilintisi vardır ama, Sibermetik’te esas, vücudun doğal homeostasis’ine yardımdır.

Sibernetik, ister canlı ister cansız olsun, tüm ‘organize sistemlerin’ haberleşme ve kontrol prensip ve mekanizmalarını, başka bir deyişle, onların “işleyiş şekillerini” kendine konu edinmiş yeni bir bilim dalıdır. Sözcük olarak kökeni eski Yunanca “Küernetes” ve Latince “Gobernare”den alır: ‘Sevk ve idare’ anlamlarına gelir. Bundan zamanla ‘Goberner-Governor: Vali, idareci (Gouverneur -Fr.-) çıkagelmiştir. EFLATUN (M.Ö. 428-348), ‘Küernetes’in yalnız ruhları değil, bedenleri ve malları da büyük tehlikelerden kurtardığını’ ifade etmiştir. Görülüyor ki bu eski dünyada yeni hiçbir şey yok. 1793’te giyotine giden Lavoisier’in dediği gibi: “Bu dünyada hiçbir şey kaybolmaz ve hiçbir şey de yeniden yaratılmaz.” Ruh ve vücut ikileminin esasta biricikliği daha o zamanlardan beri biliniyordu.

Yeni Çağlarda, 1834’te; AMPERE, Sibermetik’i “idare etme bilimi” olarak benimsemişti. Resmen başlangıç yani doğum tarihi de Amerika Birleşik Devletleri’nde, 1943 yılında ROSENBLUETH, WIENER ve BIGELOW’un

imzalarını taşıyan, “Bilim Felsefesi” (*Philosophy of Science*) dergisinde yayımlanmış: “Davranış, Amaç ve Erekbilim” (*Behaviour, Purpose and Teleology*) adlı makaledir.

Homeostasis’in isim babası olan CANNON’un bu işe karışması da şöyledir. Dr. Cannon o tarihlerde Harvard Tıp Fakültesi’nde ‘Bilimlerde Metodoloji’ konusunda yuvarlak masa toplantıları yapmaktaydı. Buna katılanlardan matematikçi Wiener ve biyolog Rosenbluth, bilimlerde oluşan aşırı uzmanlaşmanın had safhaya girmesiyle çeşitli dallardaki bilim adamlarının artık birbirlerinin dilini anlayamadıklarından şikâyetçi idiler. Bu nedenle, bilim’ın arası bir disiplin olarak ‘sibernetik’ doğmuş oldu.

‘Organize Sistem’ dediğimizde, bir ‘denge’ durumunu elde etmeye çalışsan, aynı şekilde, bu denge durumunu bozmaya yeltenen dış etkiler karşısında kendi iç dengesini koruyabilen çeşitli öge ya da elemanların birliği anlaşılır. Böyle bir sistem’in işletilebilmesi için, kendi iç ve dış ortamlarındaki değişikliklerden haberdar olmaları gerekir. Bu da, “bilgi=informasyon” yoluyla temin edilir. (İnsan denen makede duyu organları ve onları organize eden merkezi sinir sistemi.) Bu bilgilerle, türlü durum değişiklikleri ile, yeni bir dengeye uyulmaya, önceki durum ‘status quo’ - sabit tutulmaya çalışılır. Organize sistemlerin yaptıkları işin amaca uygunluğu, gerekirse hedeften sapmaları, yapılan işi gerisin geriye sisteme bağlanmasına sibernetik’te ‘geritepi’, ‘geritepme’, ‘geri-tilim’ (*feed-back*) adı verilir. Böylece de fonksiyonel olarak yapılan işten, sistemin kendisi haberdar olmuş olur. İnsan vücudunda mevcut bu tür düzinelerce sistemden burada bahsetmeye ne yerimiz var ve ne de gereklidir.)

(Homeostasis’te Velioğlu’nun belki de söz etmesine gerek görmediği, ama biz gelişimsel psikiyatristlerin çok önem verdiği diğer bir şey, bu sözcüğün, biyo-psişik dengelerin yerine getirilmesinin ötesinde; insanoğlunun, dıştan ve içten gelen uyarı ve dürtülerle, büyüme ve gelişimle (*growth and development*) oynayabilen, kendi duyu ve fizik varlığının tüm farkında olan, kendi kararlarını verebilen bir varlık haline geldiğine, yani “somut düşünce” safhasına gelene dek geçirdiği safhaları yaşama ve başarıma anlamına da geldiğidir.

“Homeostatis’in Başarılması” (*Achievement of Homeostasis*) adı verilen bu biyo-psikolojik gelişimin ‘dengelenmesi’ beş evrede oluşur:

1. Bebek doğunca, beraberinde getirdiği görme, işitme, dokunma, tatma, koklama duyuuları, santral sinir sistemi ile bütünleşmeye çalışır. Buna, doğum sonrası 2. ve 4. aylar boyunca ulaşılır. Bu bir tür “kendi-düzenleme” (*self-regulation*) evresidir.

2. Bebek, kendi varlığını anneninkinden ayırt edebildikten sonra –ki normal psikotik varlıktan çıkıp kendi ego sınırlarını çizmeye başlamıştır– kendine bakan anne, bakıcı gibi kimselerle “insan ilişkileri” kurmaya çalışır. Bu-

rada PIAGET konusu: Çocuk, duyu organlarına getirdiği duyuları ‘asimile’ eder (*assimilation*), kendi vücut dışıkları dahil birtakım tepkiler verir (*dissimilation*) ve böylece ‘uyum sağlamaya’ savaşır (*accomodation*). Bebeğin her edindiği izlenim, belleğinde bir ‘Şema’ (*Schemata*) olarak kalır. Daha bunları birbirleriyle birleştirerek gerçek deneyim ve anı yapamaz. (Örneğin ateşten eli yanmışsa, ateşin rengi kırmızı diye elini kırmızı bir şeyden geri çekmez.)

3. Doğumu izleyen 8. aydan itibaren, önceden mevcut genetik ‘plan’ nedeniyle, Duyu ve Motor sinirlerin çalışmalarının bir bütünlüğe (*integration*) (görülüyor ki sanatçı’nın-yaratıcı’nın yaratma edimine varması için gereken ‘bütünleşme’ erginlikten sonra değil, psiko-somatik model halinde daha hayatın ilk aylarında oluşmaktadır.) ulaşması sonucu, bebek, duyuları (tinsel) ve bedensel hareketleri arasındaki ilişkinin farkındadır. Buna ‘Bedensel-Ruhsal Ayırım’ (*Somato-psychological differentiation*) fazı diyoruz.

4. Hayatın 2. yılından itibaren çocuk, o ana dek dış dünyadan gelen informasyonu yeterli derecede ‘içselleştirme’ye uğratması (*internalization*), anı’ların birikimi ve ‘kendiliğinden bir şeyler yapma’ (*initiation*) yetilerinin gelişimiyle, davranışını yavaş yavaş organize etmeye başlar (*behavioral organization*).

5. Santral Sinir Sistemi’nin ‘miyelinization’ (olgunlaşma ve etrafını *Schwann* kılıfı ile yalıtıldığı devir) ve çocuğun oluşagelen dış etkileri, psiko-sosyal uyarı ve kuralları yeterli derecede anladığı evreden itibaren, çocuk, kendi fikirlerini (*ideas*) ve zihinsel temsilcilerini (*mental representation*): oyun, hayal, simge, fantazi, yaratıcı fikir, artık sergileyecek hale gelmiştir. (Oyun çocuğu devri).

Ancak bu evreden, yani “homeostasis”in ilk kez somato-psişik bir bütünlük halinde sergilenmesinden itibaren, yeni yeni oluşacak homeostatik denge-lerden söz edilebilir.

Velioğlu “Stres” konusunda yeterlice konuştuğundan, ufak bir göndermeden başka bir şey söylemeyeceğiz. SELYE’ye göre, stres’e maruz kalmış canlılar ya ölür, ya da –sağ kaldıklarında– öncekinden daha dayanıklı ve becerikli (?yaratıcı) olurlar. FREUD’un da, ‘Stres-düşkürlükleri olmaksızın ilerleme olmaz’ “*No advance without frustration*” sözünü de hatırlatalım.)

HEGEL’İN FELSEFESİ

HEGEL, ‘insan tin’inin, diyalektik-düşünce yoluyla, m u t l a k = e v r e n s e l b ü t ü n l ü ğ e, “mutlak tin’e” ulaşacağına inanır.

Hegel’in kendisi yaşam açısından üç aşamadan geçmiştir:

- 1) Tanrıbilim – Hıristiyanlık inançları evresi. Başlangıçta, antik Yunan kültürü onu çeker. Esas, halkın tininin dehasıdır. İnsan bağımsızlığına düşman, güzelliğe ilgisiz düşüncüyü çok kuru ve yavan bulur. KANT'ın etkisiyle antik Yunan kültürünü yetersiz bulur, türel bir din peşindedir. Ahlaksal derinlik özelliklerle onu çeker. Hz. İSA bir ahlak öğretmenidir; ama, Hıristiyan dini zamanla kilisenin bir sistem haline gelmesiyle doğmacı bir karakter kazanmıştır. Bu nedenle, düşünce ve ahlaksal özgürlük yok edilmektedir. Sonuçta insan kendine ve Tanrıya *yabancılaştırmıştır*. Bu: T e z'dir.
2. 'Sonsuz ile 'Sonlu'nun bireşimi. Buna, sevgi ve din yoluyla erişilebilir. Yahudi dinini Hıristiyanlıkla kıyaslar. Yahudi dininde (Müslümanlıkta da olduğu gibi) Tanrı: Efendi, ve İnsan: Köle'dir. Halbuki Hz. İsa'ya göre, "Tanrı, insanda yaşayan sevgidir." "Mutlak, sonsuz yaşamdır." **Sonsuz yaşam**, tüm sonlu'ları, onları ortadan kaldırmaksızın birleştirir. 'Çok'un 'Bir' içersinde, 'çok'un çözülüşü olmaksızın birleştirilmesi, ancak onu yaşayarak, insanın sonludan sonsuz yaşama özyükselimi ile birleştirilir. (Çoklukta Birlik, Birlikte Çokluk: A n t i - T e z.)
3. 'Sonlu' ile 'Sonsuz'un bireşimini felsefi alanda-düşünme yoluyla aramak. (Descartes'a dönmüyor muyuz?) Psişe-Soma, Özne-Nesne, Zihin-Doğa, Sonluluk-Sonsuzluk karşıtırlar. M u t l a ğ a, t i n olarak, ö z b i l i n ç olarak, 'kavram' yoluyla varılacaktır.
M u t l a k = Arı düşünce; Mutlak = VARLIK (Kendi kendini düşünen düşünce) – t i n'dir. O l u ş: Varlık'tan Yokluk'a, Yokluk'tan Varlık'a geçiştir. Bu: S e n t e z'dir.

Ö z e t olarak, HEGEL'in Felsefe Sistemi, üç ana esastan oluşur:

1. MANTIK = Arı düşünce'nin,
2. DOĞA FELSEFESİ'nin, ve,
3. TİN FELSEFESİ'nin bütünleşmesinden oluşur. Bu, hem doğrulanabilirliği olan *diyalektik yöntemi* ve hem de *bilimsel gerçekliği* zorlar. Şimdi bunları ayrıntılarıyla izleyelim.

1) M A N T I K. Arı düşünce, mantık'tır. Bunda da üç bölüm izlenebilir:

- I. Varlık-Yokluk oluşu. Oluş = Varlık. Arı Varlık, belirsiz ve boş'tur.
- II. Öz Mantık. Bunda neden-sonuç, etki-tepki, töz ve ilinek incelenir.
- III. Kavram. Öznel, Nesnellik, Fikir (*Idea*)
Yaşam + Bilgi = Mutlak 'Idea' = Özbilinç = Düşünce.

2) D O Ğ A Felsefesi. Uzay = Arı dışsallık. Doğa bizi Tin'in eşine götürür. D o ğ a, T i n'in karşısında bir yabancılık alanıdır. Doğada mevcut sistemler: a) Mekanik, b) Fizik, ve c) Organizm. Tin, özgürlüktür. Doğa, kendinde tin değildir. Doğa, özgürlükten çok, bir zorunluluk, bir olumsuzluk alanıdır.

3) T İ N Felsefesi. Bunun da üç gelişim safhası vardır:

- A. ÖZNEL (Sübjektif) Tin. Bu, psişe'den yola çıkar. Bu, 'duyumsayan' ve 'duygu duyan' öznedir; "tin'in uykusudur". Bu bir "özbilinç" değildir; vücutta somato'nun, iç ve dış edilgen şekilleridir. Öznel Tin, 'özne'den bağımsız ve onun dışındaki 'nesne' ile, sonra da 'özbilinç'te, "kendi kendisiyle" karşı karşıya gelir. Sonunda, özne, evrensel özbilinç'e yükselir. Yani, Bilinç ve Özbilinç, daha yüksek bir düzeyde birleşirler.
- B. NESNEL (Objektif) Tin. 'Kendinde Mutlak' nasıl Doğa'da kendini nesnelleştiriyorsa, 'Kendini Nesnelleştirir.' Bunlarda ilk evrede, "soyut hak" ve "hukuk" alanları kullanılır. Ahlaksal istenç, özgür istençtir. Somut Türebilim, Toplumsal Türebilim, Türel Töz: Aile, Uygar toplum, Devlet hep düşünce alanına girer ve objektif tin'in oluşumuna hizmet ederler.
- C. MUTLAK VARLIK. Düşünen Düşünce - Kendini Düşünen Düşünce. Bunda, Tin, sonsuzluğun üstüne yükseliyor ve kendini, 'varlık', 'bütünlük' biçiminde biliyor olarak düşünülebilir ki, bu da m u t l a k t i n alanıdır. "Mutlak Bilgi" ve "Bilme", "Kendini sonsuz olarak bilenen bir sonsuz tin'dir."

("Her şeyden önce kendini bil!") Konfiçyus, İ.Ö. 5 bin yıl)

HEGEL'e göre 'insan' ve 'zaman' aynı şeydir. İnsan, öz bilgin ç'tir, ve ancak "başka bir öz bilinç için varolduğu ölçüde vardır."

ÇALIŞMA etkinliği, insan varlığını belirleyen, onu diğer canlılardan ayırarak, "doğa üstü varlık" haline getiren bir özelliktir. 'Efendi ve Köle' diyalektiğinin incelenmesinden de anlaşılır ki, 'köle', çalışır. (Hiç olmazsa K. Marx'a biraz kredi veriliyor ama, bunun yaratıcılık ile ilişkisini anlamak zor. Her yaratıcı doğaldır ki çalışıyor, ama herkesten fazla çalışan bir ağır sanayi işçisinin yaratıcı olması olasılığı pek az.)

YARATMA Ediminde, birey olarak insan, "köleliliği" ve "efendiliği" kimliğinde birleştirir. İnsan, çalışmakla, bütünselleşmeyi yaşayamaz. O halde, insan varlığını bekleyen, onu diğer canlılardan ayırarak doğa-üstü varlık haline getiren etkinlik yaratma etkinliğidir ki, bu insanın tüm hayatını kavrar.

HEGEL'in sisteminde 'yaratma'ya yer yoktur. Yaratıcılık, "köle" ile "efendi"nin bütünlendiği yerde başlar.

İSA öğretisine göre, "Sevgi yaşamı" ile insan bütünlleşir.

K.MARX, sınıfsız bir toplum hulyasındadır.

HEGEL, "Mutlak Tin"e ulaşmak için, yeni bir mantık olmalıdır.

HEIDDEGGER'e (ve *Existentialistic*'ler) göre, 'varoluş' sürecinden geçerken, 'gerçek olmayan' –kendine sorumluluk yüklemeyen– bir varoluş biçimi seçmesi, birey ile varlık arasındaki bütünselleşmeyi engeller. Halbuki 'Gerçek Varoluş', ancak bu ikisinin bütünselleşmesiyle oluşur.

Bu bütünselleşme'nin gelişimi ise iki alanda oluşur:

- I. Mikrokosmik sfer: Bu, 'dikey' yönlü bir görüntüdür ve inorganik-organik-psişik ve tinsel varlık kategorilerini içerir.
- II. Makrokosmik sfer: Bu, 'yatay' yönlü bir görüntüdür ve aile, çevre, klan, toplum, çağdaşlık, Coğrafya, evrensel değerleri (ve estetik) içerir. Bunlar, karşılıklı dinamik ve diyalektik etkileşimleri oluşturur.

İnsan, "evrim" süresi içinde, 'biyolojik' organizmasının üstüne, 'öz bilinç' ve 'yaratma potansiyeli' ile yeryüzünde görünüşe çıkar ve ancak yaratma edimiyle ölümsüzleşir.

'Yaratma Edimi'nde birden fazla süreç vardır. E sin, bilinçdışı etkinliğin habercisidir. Duygu, düşünce, tasarım'lar birbirleriyle çağrı-

şımlarla bağlanır ve bütünleşir. Bu sürece zemin hazırlayan diğer öğe'ler ise, zengin bir kişilik yapısı (?introvertik), hayal gücü, iç yaşantı ve istence'dir. Bir kez yaratma edimi başlayınca, 'yargılama', 'arıtma' ve 'yoğunlaşma' işlemleri başlar. Sonra; tüm zıtlıklar: real-irreal, bilinç-bilinçdışı, mikroskopik-makroskopik sfer birleşirler. Özel bir yaratma edimi olan v e c d (? trans halleri) halinde, zihin, 'twilight zone' (Alacakaranlık: gerçekdışının birleştiği alan "Götterdämmerung". Orijini: 'ragna rök' - İskandinav ve Alman Mitolojilerinde tanrılarla devlerin birbirlerini yitirdikleri savaş) "akılsal bilinç" ile "bedensel bilinç"in kaynaşmasıdır.

O n t i k oluşum, birlik ve bütünleşme'dir.

Existentialist'ler, özellikle J. P. SARTRE, 'ölüm'le bütünleşmeye inanırlar.

E. BLEULER (Freud devri psikiyatri, 'Otizm' ve 'Şizofreni' terimlerinin isim babası), 'Şizofreni' ve benzeri akıl hastalarının sergilediği klinik belirtilere "Yalancı Topluluk" demişti. Onun ilk kez isim babası olduğu O t i z m'de (Psikolojik benliğin içe çekilmesi), t i n s e l v a r l ı k'ın o n t i k b ü t ü n l ü ğ ü b o z u l m u ş t u r.

* * *

SON SÖZLER

Hiç şüphesiz ki Velioğlu'nun "İnsan ve Yaratma Edimi", birçok değerli bilgiyi içeren ve düşünce alanında bize de bir pay veren, uzun çalışmaların sonucu bir eser: Parça parça gerek felsefi ve gerekse tıbbi gerçekler ve yorumlar var. Felsefe alanındaki kısıtlı bilgim ve içgörüm nedeniyle, eserin filozofik görüş, kuramların analiz ve yeniden yapılanmaları konusunda bir yorum yapmaya kendimi yetkili görmüyorum. Yer yer, gerek tıbbi ve gerekse psikiyatrik-psikanalitik görüşler hakkında kısmen düzeltici, kısmen tamamlayıcı ek notlarımı herhalde gözlemlediniz. Son eleştiri olarak, yukarda en son bölümde yazılı olan, E. BLEULER'in 19. asrın sonunda tarif ettiği ve akıl hastalarının sergilediği semptomların, örneğin gördükleri hayal ya da işittikleri sözler sanki irreal dünyadan gelir gibi görünmekle beraber, yakından analiz edildiğinde hiç de öyle olmadığı, ego'nun denetiminden kurtulmuş ama esasında hepimizin temel taşları olan, id'den gelme materyal olduğu kolaylıkla anlaşılır. Akıl hastaları ancak o şekilde gerçek dünya-

ya bir uyum sağlayabiliyorlar, başka bir deyimle, ruhsal homeostasis'lerini o şekilde düzenleyebiliyorlar. Bu, onların afford edebildikleri iletişim düzeyi. Velioglu Hoca'nın da bu alanda, 'Psikotik Sanat' konusunda çalışmaları ve yayınları var. Yaratma ediminin enerjisinin de esasta id'den, özel olarak libidinal enerji'den geldiğini düşünürsek, şimdi o tür yartıcılığa 'Yalancı Topluluk' demek, en aşağı bilim ötesi bir yorum olur.

OTİZM ayrı bir tartışma konusu olabilir ki fazla detayı okuyucuyu sıkabilir. Ancak bir iki ana bilimsel kavrama dokunacağım: OTİSTİK (Autistic) davranış, içe dönüklüğün (introverty) –yani normal sınırlar içinde kabul edilebilen bir davranışın– ve Şizofreni'nin –ki çok ciddi ruhsal bir bunalımdır– ruhsal davranışının klinik bir tasviri olabilir. 1943'te psikiyatr Leo KANNER'in ilk kez isimlendirdiği "ERKEN ÇOCUKLUK OTİZM'İ"nde (Early Infantile Autism) çocuk, 2,5-3 yaşından itibaren, henüz kazanmaya başladığı konuşmayı kaybeder, canlı varlıklardan kendini tamamen yalıtır ve yaşam boyu kalan ciddi bir hastalık tablosu sergiler. Böyle bir kişide, hasta hiçbir zaman 'Ontik' bütünlüğe kavuşamaz, hatta onun 'Tinsel Varlığı'nın geliştiğinden bile söz edemeyiz.

Eserin tümünün eleştirisi için, kesine yakın bir inançla şunu belirtmek isterim ki, yazar, sanki, bir 'yaratma edimi' felsefesi yaratmak için, HUSSERL'in de arzuladığı gibi, homeostasis ve psikosomatik tıp gibi iki bilimsel konuyu –ki fiziğimizin içinde doğal olarak vardılar– "felsefeye bilimsel bir taban" olsun diye birleştirmeye kendini zorlamış. Kendisinin de söz konusu ettiği gibi, eğer 'yaratmaya HEGEL'in sisteminde yer yok' ise, zaman zaman onun niye temel bir düşünür ve 'Yaratma Edimi'ne bir tartışma konusu yaratabilecek, hatta merkezi bir odak noktası olarak ele alınmasını yorumlamakta güçlük çektim. Kuramındaki "Geist" mertebesi, yaratma edimindeki bir ektazi durumu olabilir ama, bunun içeriği ve dinamiği yalnızca tarihsel ve kültürel değerlerle izah edilemez. Daha önce de belirttiğimiz üzere, 'Collective Unconscious', normal tin'in bir sermayesidir. Unutmayalım ki "Tek Tanrıcılık", yalnızca ve yalnızca son iki bin yılın ürünüdür; 'Homo Erectus' olarak insanın en aşağı kırk bin yıllık tarihi olduğunu, Şamanizm, Totemizm ve Çok Tanrıcılık devirlerinde birden fazla tanrıya inanıldığını ve dolayısıyla tek bir tanrı ile bütünleşmenin düşünülemediğini, Eski Mısır'lılarda âdet olduğu üzere, öleni tüm giysileri, yiyecekleri ve mücevherleri ile 'geri gelecek' ümidiyle mezara

törenle uğurlamalarını, hatta hatta daha yazı sanatı gelişmeden Fransa'da, Lavantine Sanat'ın temsilcisi olarak ilk kez Altamira'da bulunan mağaralarda gözlemlenmiş birtakım resimler-sanat eserleri yaratıklarını düşünürsek, derin felsefî düşüncelerin ötesinde, yaratma ediminin temelinde, bugün psikanalizin inandığı üzere, **ölüme karşı bir savunma: ölümsüzlüğü arama çabası olduğuna inanabiliriz.** Bununla birlikte "yaratma" sürecinin nasıl oluştuğundan en aşağı birkaç yıldız yılı uzaktayız gibime geliyor.

En son olarak, son on yıllarda, özellikle Kaliforniya-Amerika Birleşik Devletleri'nde; Kant'ın "Deneyüstücülük"ü esas alan, insan bilgisinin niteliğini ve ilkelerini önsel olarak saptamak amacıyla deney alanının ötesine gitmeye çalışan, ahlakta belli bir gizemciliği savunan; Tanrı, Doğa ve İnsan'ı kaynaştırmaya çalışan yeni bir felsefe okulunun: TRANSANDANTALISM (Transcendentalism) gelişiminden de bahsedelim. Amerika'dan yeni gelmiştim, 1991 ya da 1992 idi galiba, bir grup psikolojist beni bir gece Fatih'te, daha doğrusu Karagümrük'te bir mescide götürdü. Topluca zikir yapıldıktan sonra, burada da böyle bir eğitimde rol alıp alamayacağımı sormuşlardı. Kitap ve diğer gereksinimleri onlar sağlayacaktı. Benim yanıtlım 'evet' idi ama, onlardan bir daha duymadım. Belli ki insanoğlu "aramaya" devam ediyor.

* * *

SANAT VE YARATICILIK (J.W. von GOETHE)

Özet: Sanat ve Yaratıcılık. J.W. von Goethe'nin "İtalya Seyahati"nden (M.E. Bak.,1989, İstanbul) derlenmiştir.

"S a n a t ne geniş ve ne derin bir âlem! Ve insan, bir şeyi elde tutmak istediği zaman dünya nasıl genişliyor ve sonsuzlaşıyor! (Cilt: III, sa.: 84)

"Sanatın ne kadar güç bir iş olduğunu sanatkârdan başka kimse bilemez! (Cilt: III, sa: 154)

* * *

"GÜZEL'in SANATLARDA TAKLİDİ", K.P. Moritz, Braunschweig 1788.

Moritz bu isim altında dört forma kadar tutan küçük bir kitap yayınladı. Bunu Almanya'daki yayıncısına göndererek onu biraz sakinleştirmek istemişti, zira Moritz, ona vaat ettiği İtalya Seyahati'ni yazmamış olduğu için sabırsızlanıyordu. Gerçekten, İtalya hakkında yazmak kolay bir iş değil; bu, Moritz'in, İngiltere'de yürüyerek yaptığı bir seyahati betimlemesi gibi kolaylıkla olamadı. Onun, yazdığı makalesinin orta kısmından aldığım bir parçayı aynen burada yinelıyorum.

Anahtar Sözcükler: GOETHE, J.W. von; ERSEVİM, İsmail, Prof.Dr.; MORITZ, K.P.; SANAT; YARATICILIK; DOĞA; GÜZEL; DÜŞÜNME KUDRETİ; DUYUMSAMA YETENEĞİ; AKTİF GÜÇLER; ORGAN; ORGANİZASYON.

* * *

'Yaratıcı deha' söz konusu olduğu zaman, 'etken' kuvvetin ufku da, Doğa'ninki kadarengin olmalıdır. Organizasyon'un dokusu o derece ince olmalı ve tüm varlıkları kucaklayan doğayla o derece temas

noktasına sahip olmalıdır ki, görkemli doğanın içinde yer alan tüm zıtlıklar, küçük çapta ve birbirlerine engel olmadan, burada sığılabilecek yer bulabilsinler.

Böyle ince dokulu bir *Organizasyon*, tamamıyla geliştiği zamanda, etken kuvvetin tam belirli olmayan bir sezişiyle, görülemeyen, düşünilemeyen, duyulamayan ve betimlenemeyen 'bütün'ü birdenbire kavrayacak olursa, doğaldır ki boy ölçüşen kuvvetler arasında bir huzursuzluk ve dengesizlik oluşacak ve bu, ancak zamanla tekrar dengesini bularak durulabilecektir.

Görkemli, eşsiz Doğa 'bütün'ünü, yalnızca etken (*faal*) kuvvetin yardımıyla yoklayarak sezebilen bir ruhu, artık her şeyi apaçık kavrayan *düşünme kuvveti*, canlı bir şekilde betimleyen *imgelem* ya da doğa içindeki nesneleri *gözlemlemek* suretiyle, açık bir şekilde yansıtabilecek duygular, doyum sağlamaz olur.

Fakat büyük 'bütün'ün ilişkilerini belirsiz bir şekilde sezmiş olan ruh, bunları görebilecek, işitebilecek ya da *imgeleme* kuvvetiyle kavranabilecek bir şekle dökmek zorunluluğunu duyacaktır. Bunun gerçek olabilmesi için ise, o sezişleri, içinde gizleyen aktif kuvvetlerin, bunları kendine göre yoğurup işlemesi ve ortaya çıkarması gerekir.

Aktif-etken (*faal*) kuvvet Doğa, 'bütün'ün de sezdiği ilişkileri ve bunlar arasında hepsinin en yükseği olan 'g ü z e l'i, tıpkı bir odak noktasının ışıkları topladığı gibi, kendinde toplamalıdır. Ancak o zaman bu odak noktasından, gözün kavrayabileceği kadar bir mesafede, 'güzel'in zarif ve sadık bir hayali belirecek ve bu hayal, büyük Doğa 'bütünü'nün en mükemmel oranlarını, aynen oldukları gibi, tüm gerçeklikleriyle, fakat küçük çapta yansıtacaktır.

Böylece en yüksek 'güzel'in ifadesi için bir araç gerektiğinden, *yaratıcı kuvvet*, kendi yeteneğinin belirleyeceği herhangi bir nesne seçecek ve görülebilir, duyulabilir ve imgelem kudretiyle kavranabilir olan bu 'nesne'de, 'güzel'in zayıf bir hayalini yansıtmaya çalışacaktır. Fakat, 'bu nesne'nin yansıtacağı şey, eğer gerçek olsaydı, kendisinden başka kendi kendine yeter bir bütüne dayanıklılığı-tolerans'ı olmayan Doğa karşısında varlığını koruyamazdı' düşüncesi, bizi tekrar hareket noktamıza götürüyor. Bunu, şöyle de ifade edebiliriz: Sezilen içeriğin, sanat eserinde, kendi kendisine yeter ve Doğa'nın bütününe tüm içeriğiyle kayıtsız şartsız yansıtır bir bütün haline gelmesinden önce, bunun, sanatkârın zihninde bir 'vision'a dönüşmesi gerekir.

‘Güzel’i içine alan büyük Doğa, ‘bütün’ünün oranları, *düşünce kudretinin* ‘kavrama’ yeteneğinin dışında kaldığı için, görsel sanatlar da, ‘güzel’in taklidi konusu, sadece bunu yaratan kudretin duygu alanı içinde oluşacak ve eser, sanatçının ruhunda birdenbire bitmiş bir halde, ama pek de net olmayan bir şekilde belirverecektir; böylece, gerçekleştirilmesinden önce, daha ilk *yaratma* anında tamamlanmış haliyle sanatçı tarafından bilinecektir. *Yaratıcı dehayı*, eseri gerçekleştirmeye yönelten o tarif edilmez duygu ise, işte bundan ileri gelmektedir.

‘Güzel’in sanat eserinde taklidi üzerindeki düşüncelerimiz, bu eserlerden doğrudan doğruya aldığımız saf hazza kapılıp, olasılıklı olarak ruhumuzda, o canlı kavrama bir yaklaşıma meydana getirebilir ve bu, bize sanat eserlerinin verdiği hazzı yükselterek artırabilir. Fakat bu şekilde duyulan en yüksek hazda bile, ‘Güzel’in oluşunu kavramak bizim için mümkün olmayacaktır; bundan tam ve en yüksek hazzı duyabilmek mutluluğu, ancak o eseri yaratan *dehaya* nasip olabilir. Böylece ‘Güzel’ asıl amacına, ‘öz’ ve ‘oluşu’ esnasında varmış olur. Bizim duyacağımız haz ise, ancak bunların var olmalarının sonucundan alınan bir duygu demetinden ibaret kalıyor.

Yaratıcı dehadan gayrı, kendileri bizzat yaratma kudretinden yoksun, fakat meydana getirilmiş olan eseri kendi esinleme kuvvetlerinin yardımıyla kavramaya iktidarlı kimseler de var olduğu için, *yaratıcı deha*, Doğanın *büyük planı* içinde, her şeyden evvel kendi kendisi için, fakat sonra da bizler gibi, sadece kavrayıcı olan ruhlar için işlevde bulunacaktır. ‘Güzel’in varlığını ve oluşunu, düşünce kuvvetinde değil, bizzat ‘Güzel’in kendine özgü içeriğinde aramak gerektir. Bu nedenle ‘Güzel’e düşünce kuvvetinin soracağı sorularla yaklaşılamayacağı gibi, ‘Güzel’in varlığını da bu melekemizle belirtmeye kalkışmak sonuçsuz kalacaktır. Onun içindir ki ‘Güzel’i sormadan olduğu gibi kabul etmemiz gerekir.

Düşünce kuvveti, ‘Güzel’i gözlemleyecek ve hükümlendirecek her türlü koşula sahip olmadığı için, gerçek ‘Güzel’i ancak büyük Doğa’nın ‘bütün’ünün uyumlu oranlarıyla ölçebiliriz; fakat bunu aklın ve düşünce kuvvetinin kavrayabilmesi mümkün mü? Doğa içinde şuraya buraya serpilmiş olan ‘Güzellikler’, bu niteliklerini ancak, kendilerini ‘Bütün’ün uyumlu oranlarının yansıttığı oranda kazanabiliyorlar.

O halde bunlar, ne güzel sanatlar için bir ölçek, ne de ‘Güzel’in sanatta taklidi konusunda örnek olabilirler. Çünkü; Doğada ayrı ayrı

var olan tüm 'Güzellikler', büyük 'Bütün'ün görkemli oranları karşısında taklide değer bir değer olmak niteliğini kaybederler. Bu nedenle 'Güzel'i anlamak imkânsız kalacaktır.

Yaratılabilir ya da hissedilebilir 'Güzel'in, aklın sınırları dışında kaldığından ve elimizde hiçbir kıyaslama imkânı bulamadığından dolayı, kendimiz 'yaratıcı' olarak faaliyette bulunmadığımız sürece, 'Güzel'den tam olarak haz duymak mutluluğundan yoksun kalırız; yaklaşabilmek için 'daha az güzel' olanı ölçü olarak almak faydasız olur. Bunun için, içimizde duyduğumuz, tam anlamıyla yaratıcı olmasa dahi kudrete yaklaşan bir hisle, bu eksikliğimizi karşılamamız gerekiyor. Bizi 'Güzel'e yaklaştıracak biricik araç 'Zevk', 'Duyum' yeteneği'dir. Bu, bilinen bir haz olmakla beraber, bizde, 'Güzel'in yaratılmasında duyulan hazzın eksikliğini giderecek ve sessizlikle gözlemi zevkli bir hale sokacaktır.

Organizasyon'un dokusu, Doğanın akış halinde olan 'Bütün'ünü birçok noktada dokunulabilecek kadar ince dokulu ve 'Bütün'ün oranlarını tam olarak, küçük çapta yansıtmaya yeterli olmadığı takdirde, bu çemberin kapanabilmesi için tek bir nokta bile eksik olsa, 'Güzel'i yaratmaktan vazgeçerek sadece hissedebilmek mutluluğuyla yetinmemiz gerekecektir. Bu duygularımızı dışarıya açıklamak yolunda yapacağımız her deneme başarısızlıkla sonuçlanacak ve bizi tatmin edemeyecektir. Mutsuzluğumuz, his-duygu yeteneğimizin bizde eksik olan *yaratma yeteneğimize* yaklaştığı oranda artacaktır.

'Güzel'in içeriği, onun mükemmelliğini kendi kendisinde bulmasından ibaret olduğu için, 'Güzel'in yaratılmasında tek bir noktanın eksikliği, binlercesinin eksikliğinden daha zararlı olacaktır; bu bir tek noktanın eksikliği, tümüyle yerinde olan diğer noktaların dengesini altüst eder. Bu bütünlük ve mükemmellik anını bir kez elde etmeye başarılı olunmadı mı, bu sanat eserini uygulamak ve onu bütünlüştirmeye uğraşmak yararsız, anlamsız bir çaba göstermek demektir; sonuçta oluşacak eser, eksik, faydasız ve unutulmaya mahkûm olacaktır.

Bu tek bir noktanın eksikliği, *yaratma kudretini* içinde saklayan *Organizasyon*'un dokusu için de, bin noktanın eksikliğinden beterdir. Hissetme yeteneğinin varacağı en yüksek sonuç bile, *yaratma* alanında yararsız kalacaktır. *Hissetme yeteneği*, sınırlarını aştığı anda yok olmaya ve kaybolmaya mahkûmdur.

Hissetme yeteneğinin ‘Güzel’in bazı şekillerine karşı olan duyarlılığının arttığı oranda, bu yeteneğin *yaratma kudreti*yle karıştırılması tehlikesi artar ve bu insanın, başarısızlıkla sonuçlanmaya mahkûm binlerce deneyime girişerek, gönül rahatlığının ortadan kalkmasına neden olur.

Örneğin herhangi bir sanat eserinde ‘Güzel’in hazzını tattığımız sırada, bu eseri yaratan yapıcı kudret bize kendisini açıklayacak olursa, o zaman böyle bir eseri kendi başına meydana getirmeyi başaran o kudretin vereceği yüksek hazzı, uzaktan uzağa tadabiliriz.

Bütünleşmesi ile karşılaştığımız her sanat eserinde, bu *yaratma* hazzının duyulması olanağı ortadan kalkmış olduğu için, sanat eseri karşısında heyecanla kabaran *duyumsama* yeteneğimizin de, kendiliğinden, yeniden buna benzer bir şeyler yaratmayı deneyeceği doğaldır; fakat bu konudaki bütün deneyimler boşa çıkacağı gibi, bu işe girişen de çok geçmeden kendi eserinden nefret edecek, onu aşağı görmeye başlayacak; bu nefreti onu, etrafındaki diğer bütün güzelliklerden de nefrete sürükleyecek, kendi katkısı olmadan meydana gelmiş oldukları için, artık hiçbir güzellikten haz alamaz olacaktır.

D u y u m s a m a yeteneğinin tüm çabaları, kendisinin sahip olmadığı ve ancak belirsiz bir şekilde sezebildiği *yaratma hazzına* varmak yolunda toplanır; tüm arzusu, varlığını kendisine borçlu olan, kendi *yaratma kudretini* yansıtan bir eser yaratmak olur.

Fakat bu istek hiçbir zaman oluşamayacaktır; nedeni de, bunu oluşturan ‘his’in, sadece *egoizm*’den ibaret olmasıdır. ‘Güzel’, ancak sanatçının onu kendisi için ele almasına dayanabilir, ancak bu şekilde sanatçının elinde şekillenmeyi kabul eder.

Yaratıcı kuvvet ve yaratma isteği, ancak, ‘Güzel’in şekil aldıktan sonra verebileceği haz duyma arzusuyla karşılaşacak olursa ve bu arzu bizi işleve güden esas kuvveti oluşturuyorsa, girişeceği işe kendisi için değer vermediğinden dolayı, arılığını kaybeder. ‘Güzel’in mükemmellik derecesi ya da odak noktasına etkisi, eserin dışına atılmış olur. Işınlara dağılmaya başlar; eser kendine yeterliliğini, bütünlüğünü ve kapalılığını kaybeder.

Kendi yarattığımız ‘Güzel’in hazzına bu kadar yaklaşmak ve bundan kendi isteğimizle hakkımızdan vazgeçmemiz, gerçekten zor bir savaşı gerektirir. Fakat bundan duyacağımız gurur, yaratma isteğimizi asilleştirmek için, ondan her tür *egoizm*’in izlerini silmeye çalışa-

bilmeyi kolaylaştırır. ‘Güzel’i yaratırken, bundan duyacağımız hazı yenmeye, buna direnmeye ve bunu mümkün olduğu kadar defetmeye çaba gösteririz. Bunu ancak son nefesimizde bile başarabileceğimizi bilsek, bu yolda çaba göstermekten gene de çekinmemeliyiz.

Eğer uzaktan uzağa karanlık bir şekilde sezmiş olduğumuz ‘Güzel’ yaratma esnasında, hâlâ kendi kendine bizim yaratma kuvvetimizi harekete geçirebilecek kudrete sahipse, o zaman yaratma arzumuzun önüne geçmeye neden kalmaz; o zaman bunun arılığından ve gerçekliğinden emin olabiliriz.

Fakat ‘haz’zı ve ‘etki’si ortadan kalkmış olarak düşündüğümüz zaman, ‘Güzel’ de anide bizim için çekiciliğini kaybediverecek olursa, o zaman bu uğraşıya devam etmek boş bir çaba olur.

Ruhumuz sessizliğe kavuşur; yeniden işleve geçen duyumsama yeteneği, o ana kadar arka alanda kalışına ödül olarak, içeriğini kendinde bulan ‘Güzel’den en saf bir şekilde haz duyabilme mutluluğuna erişir.

Yaratma ve duyumsama kudretlerinin birbirlerine dokundukları noktayı ayırt etmek o kadar güç, bunu gözden kaçırvermek o denli kolaydır ki, sanat eserleri arasında bin sahte ‘Güzel’e karşı bir tane gerçek olanına raslayabilmemiz için hayret etmemek gerekir.

Çünkü gerçek *yaratma kudreti*, eserin daha ilk oluş anında en yüksek haza sahip olduğu için, sahte yaratma arzularından kendini ayırt eder. Gerçek yaratma kudretini başlangıçta devindiren, eserin bitmiş durumunun vereceği hazzın düşünülmesi değil, bizzat içinde duyduğu etkinlik arzusudur. Fakat bu heyecanlı anda, düşünce kuvveti tüm doğruluğuyla hüküm veremeyeceği için, başarısızlıkla sonlanabilecek binlerce deneme ve yanılmanın önüne geçmek mümkün olmayacaktır.

Fakat, başarısızlıkla sonuçlanabilen bu denemeler, sürekli olarak, yaratma kudretini yanlış bir yola saptırmış olabilir. Göze ait olanı kulağın işiyle, ya da kulağın işi imgeleme gücüyle karışabilir.

Doğa, *yaratma kudretinin*, sürekli olarak tam ve olgun bir şekilde gelişmesine izin vermediği gibi, bazen de bu kudretin tam olarak gelişmeyeceği yanlış bir yola şapmasına izin verebilir. Gerçek ‘Güzel’in pek ender olmasının asıl nedeni de işte budur.

Yersizce kuruntuya ya da kuşkuyla kapılabilecek *yaratma kudreti*, aynı zamanda kolayca, sıradan ve kötü şeyler de yaratabileceği için,

gerçek ‘Güzel’ ender oluşu ile değer kazanır. *Duyumsama kudretinde* sürekli olarak var olan boşluk, ancak yaratma yeteneğinin vereceği sonuçlarla doldurulabilir. Bu iki kudretin birbiriyle olan ilişkisini, erkek ve kadının birbirleriyle olan ilişkileriyle kıyaslayabiliriz. Çünkü yaratma kudreti de, oluşu anında en yüksek hazzı duyduğu anda, aynı zamanda duyumsayabilme yeteneği olarak belirir ve tıpkı doğa gibi, kendi içeriğinin kalıbını kendi kendine yaratır.

Demek oluyor ki, ister *duyumsama* yeteneği ister *yaratma* kudreti olsun, *Organizasyon*’un ince dokusu içine dokunmuş bulunuyor ve bu doku, büyük Doğa ‘Bütün’ünün oranlarıyla olan dokunma noktalarından dolayı, büyük ‘Bütün’ün tam ya da hemen hemen tam olan bir kopyasını oluşturuyor.

Bu her iki kudret de, düşünme kuvvetine oranla pek daha kapsamlıdır. Yaratma ve duyumsama kudretlerini kucaklayan *aktif kuvvet* ise, düşünme kuvvetiyle kavranabilen her şeyi kavrayabilir. Çünkü bu kuvvet, düşünülebilecek olan tüm kavramların tohumlarını içinde taşır; hepsinin **y a r a t ı c ı s ı o d u r**.

Bu aktif kuvvet, düşünce kuvvetinin kavrayamayacağı şeyleri yarattığı ya da taşıdığı sürece, ona “yaratma kudreti” adını veririz; ve gene, aynı kuvvet, düşünme kuvvetinin dışında kalan şeyleri, içerdiği fakat açıklamadığı sürece, buna “duyumsama yeteneği” deriz.

Yaratma kudreti; duyumsama yeteneği ve aktif kuvvetler olmadan var olamayacağı gibi, his ve yaratma kudretinin temeli olan aktif kuvvetler de bu her iki kuvvet olmadan kendilerini açıklayamazlar.

Aktif (faal) kuvvetler de **Organizasyon**’un ince dokusu içinde dokulanmış olduğu için, organ, tüm temas noktalarıyla büyük ‘Bütün’ün ilintilerini kendinde yansıtmalıdır. Fakat bu konuda yaratma ve duyumsama kudretlerinin gerektirdiği *bütünlük ve mükemmeliyet*’i istemek doğru olmaz.

Bizi kucaklayan “Büyük Doğa”, ‘Bütün’ün ilişkileri ile aramızda ancak bizim bunları sezebildiğimiz oranda temas-dokunma noktaları belirir. Varlığımıza yansıyan büyük ‘Bütün’ün ilintileri, etrafa yayılmaya çalışır; **o r g a n (organizasyon)** her yana, ta sonsuzluğa kadar yayılmak ister. Bizi saran ‘Bütün’ü sade yansıtmakla kalmaz, kendisi onun yerine geçmek, onun yerini tutmak isteğine kapılır.

Bu nedenle, her yüksek **o r g a n ı z m a**, sürekli olarak kendinden aşağı olanları, kendi içinde kavramaya çalışacaktır. Örneğin **b i t -**

k ı l e r, oluşum ve gelişim yeteneklerinden dolayı, cansız (*inanimate*) doğayı; h a y v a n l a r, oluş, gelişim ve haz alma yeteneklerinden dolayı, bitkiler âlemini; ve sonunda, i n s a n, cansız doğayı, bitkileri ve hayvanları oluşum, gelişim ve haz alma yeteneğinden dolayı kendi varlığına dönüştürmekle kalmaz, kendi varlığını, gücü yettiği oranda kucaklamak ve yansıtmak ister... ve kendi organının olgunlaşıp mükemmelleştiği esnada, bunları g ü z e l l e ş t i r i l m i ş bir şekilde, tekrar dışa atar.

Bunu yapamadığı yerde, insanoğlu, etrafında bulunan her şeye saldırarak ve bunları ortadan kaldırarak kendi varlığı içine çekilecektir; nedeni de, saf ve sessiz bir bakışın etrafa yayılan gerçek varlıklara karşı olan hareketini, artık söndüremez bir hale gelmiş olmasıdır.

FAUST'A PSİKANALİTİK BİR BAKIŞ

Hiç şüphe yok ki, Faust gibi tüm evrene hitap eden ve Goethe'nin, "Hayatımın en büyük eseri = *Opus Magnum*" diye nitelendirdiği, tüm hayatı boyunca yazdığı çok boyutlu bir şaheser, hiçbir şekilde tek bir ekol'ün görüş ya da kavramı ile aydınlatılamaz. Bu çok karmaşa yapıtta hepimizin hayat öyküsünü süsleyebilecek mit'ler, zıt'lar, romantizm, egzistansiyalizm, mistisizm, şamanizm, sihir ve büyü bir bütünleşmeye (*fusion*) girmişlerdir.

Bu itibarla, dramaturji açısından yönetmen ve sanatçılara türlü düşünce ve analiz alternatiflerini sunmakla küçük bir hizmette bulunabilirsek, ne mutlu bize.

1. JUNG'UN ANALİTİK PSİKOLOJİSİ

Kanımca, tüm görüşler arasında Carl Gustave JUNG'un yorumları, Faust'u anlamamızda birinci sırada yer aldığından, onun bazı temel ilkelerini ayrıntılı bir şekilde sunmak istedik.

J u n g, prensiplerinin temellerini Aristoteles'ten almıştır. Aristo'ya göre r u h (*soul*) = *anima* idi. Ruh, tüm yaşayan varlıkların ana prensibidir. 'Gerçeklik' (reality) sisteminin tümü de = *Alethia*. Doğa = *Physis*, Heyecanlar, duygululuk = *Pathe*. Ruhun heyecanları, gerek vücudu ve gerekse ruhu kavrayan, birbirlerinden ayrılmaz öğelerdir.

Jung'un, Freud'unkine paralel ve zaman zaman özgün terim ve yorumlarına gelince:

EGO: Psikolojik fonksiyonların bilinç alanı.

PSYCHE: Ruh'un psikolojik işlemlerinin ve yaşantılarının (*experience*) tümü.

P s y c h e, üç düzeyde anlaşılabilir:

- 1) B i l i n ç düzeyi - *Conscious*: Bu, “Ego” yu ve “Persona”yı içerir.
- 2) Bireysel B i l i n ç ö t e s i (*Personal Unconscious*). Bu, kişinin hayat yaşantılarının depo edildiği, görünüşte unutulmuş, ama zorlandığında hatırlanabilecek nesneler (Freud’un “Preconscious”u), ve
- 3) O r t a k B i l i n ç ö t e s i (Ataerkil, *Racial - Collective Unconscious*). Bu, yalnızca kişi’nin değil, o kişinin türünün insanlık tarihi boyunca yaşanmış ve çoğu ilkel (*primitive*) olan hisler, duygular, davranışlar (Freud’un “*Unconscious*”u.)

PERSONA: Ruhsal hayatın bilinçli kısmının bir “fonksiyon kompleks’i”dir. Tüm ödevi, dış dünyanın nesneleriyle (*objects*) ilişki kurmaktır. ‘Kişilik’ ilkesi ile yakın bağları vardır, fakat onun kadar kapsamlı değildir.

EGO: Bilinç alanının çekirdeğidir ve etrafı ‘Persona’ tabakasıyla hâle gibi sarılmıştır. Bizlerin gerek bedensel ve gerekse ruhsal varoluşumuzun birleştirici merkezidir. O öyle bir adacığa benzer ki, hem bilinç ve hem de ucu bucağı gözükmeyen bilinçötesi denizlerinde yüzer.

ANIMA (Er), ANIMUS (Dişi): Yeri: “Ortak Bilinçötesi”ni (*Collective Unconscious*) gözleyen, ona yakın bir sistem... Kısmen onun bir parçası... Fonksiyonel anlamda a n i m a, kişinin, bilinçötesi’ne davranışı, tepkisi olarak nitelenebilir. Başka bir deyişle, “erkek bilinçötesi’nin dişi elemanı’dır”, “Ebedi Kadın” (*The Eternal Feminine*) kavramının bir simgesidir ki, bu; kişinin yaşadığı ve yaşayabileceği tüm ‘kadın’ görgü ve deneyimlerinin ötesinde, çok daha derinde, *kompozit* bir anlam taşır. O imaj, erkeğin annesidir, kardeşidir, “Cennetlik Tanrıça”sı (*Heavenly Goddess*), her şeyidir. Gene o simge, erkeğe, yaşamının zor anlarında, ona savaşılabilecek, ayakta durabilecek kuvveti verdiği gibi, “MAYA = Yaşama Zevki” –şehvi niteliği de içererek– hayata devam eder.

Aynı şekilde, o ‘kadın’ imajı, kadınlığın ‘kararsızlık’ (*ambivalence*), ‘zıtlıklarla dolu’ (*paradoxical*) niteliklerini de simgeler ki, bu nitelikler erkeğin hayatındaki başarı-başarısızlık, kazanç-kayıp, ümit-ümitsizlik dolu ikilemli, karşıt kutuplu hislerin varoluşuna neden olur.

SPITELLER bunu, “Benim kadın ruhum!” (*My lady soul*) diye adlandırmıştı; JUNG ise, ‘ruh’ terimini çok genel bularak “Anima” diye nitelendirdi. Jung’a göre erkek insan varoluşunun ilk ‘ruh’ imajı, anneden gelir, o, ‘anne’nin niteliklerini içe çevirir (*internalization*) ve o özellikler, gerek o ‘erkek’in ve gerekse ‘tüm insanların ortak bilinç-dışında’ (COLLECTIVE UNCONSCIOUS) o n t o j e n i k ve f i l o j e n e t i k alanlarda, “arketip”ler (*archetype*) olarak devam eder.

A n i m a için, “Erkek bilinçötesi’nin kadın elemanıdır,” demiştik. Bu itibarla, erkeğin her iki cinsi birlikte taşıması gen ve seks kromozomları ile de kanıtlanmıştır. Bilindiği gibi, gerek kadın ve gerekse erkek, 23 çift = 46 kromozom taşır ve bunların yalnızca bir çifti cinsiyeti belirler: Kadınlar (X X), ve erkekler (X Y) kromozomlarına sahiptirler.

Bu ‘iki’ cinslilik (*hermaphrodite*) oluşuma “içsel ikilik = *inner duality*”, birçok sanat eserinde rastlanır. Örneğin 17. yüzyıl alke-mist’lerin yaptığı bir heykelde, “taçlı” bir *hermaphrodite* görülür. Or-taçaçlarda bile, cinsel salgı bezlerinin fiziksel ve kimyasal fonksiyon-ları bilinmeden çok önce, “Her adam, içinde bir kadın taşır!” diye yaz-mışlardı.

Jung, bireyde ‘anima’nın gelişimini, tarih boyunca ‘sanat’ın geli-şimine paralel olarak, dört aşamaya bölmüştür:

1. aşama: *Primitive* - ilkel materyal. Örneğin, **Gauguin**’in “Af-rikalı Kadının Resmi” gibi.
2. aşama: *Romantik* güzellik. Örneğin Rönesans klasikleri.
3. aşama: *Şehvet* simgeleri. Porno’ya kadar gidebilen serbestlik, ya da tüm zıddı: *Virgin Mary*.
4. aşama: *Tanrılaştırma*. Örneğin “*Old Testament* Ahdi Atik’de “12 yıldızlı Sapiento”.

ANIMUS: Kadın’ın ‘anima’sı, onun içindeki erkekleşme isteği. Hisle-rinin ve heyecanlarının erkeklerden daha oynak olmasına karşın, er-keklerden daha akıllı ve hesaplı kararlar verebilmeleri ve ‘daima hak-lı olmaları’ (babaları gibi.) Bu, birden fazla olabilir (*animi*).

Kadın’ın bu niteliğinin sanatta görüntüleri:

- JEANNE D’ARC’taki “kutsal inanç” (*sacred conviction*) ki, genellikle bir grup erkek arasında icra edilmesi icap eder.
- “Ölüm İle Dans Eden Kadın”, Bir 16. yüzyıl resmi.

- “1500 yılından bir manüskript: H a d e s, alt dünyaya kaçırdığı P e r s e p h o n e ile.
- “Ölüm Şeytanı ile Konuşma” (*Demon of Death*): ‘O artık beni sevmiyor.’

ARCHETYPES: İnsanlığın ilk anlarından beri bütün insanlara özgü olan, zihinlerde yerleşmiş görüntüler (*image*) ve tepkilere karşı genetik olarak elde edilmiş eğilimlerdir. İnsanoğlu, her ne zaman bir sıkıntı (*apprehension*) ya da uyumsuzluk hisse derse, onları mitolojik karakter veya –anlamalarını bilelim ya da bilmeyelim– o anda bir a r k e t i p (*archetype*) ile karşılaş ıyor demektir. Bir resimden başka bir şey olmayan “bilinçötesi” dilinde, ‘arketip’ler kişileştirilmiş veya resim şeklinde sembolize edilmişlerdir.

ORTAK BİLİNÇDİŞİ (*Collective Unconscious*): Arketip’lerin depo edildiği, insanların evrensel nitelikleri... Bilinç alanına direkt olarak çıkarılamazlar... Her türlü mit: “Yaratılış”, “Bakire Doğum”, “Yılan’ın türlü şekilleri”, “Semavi - Ulu Anne”, “Ebedi Anne”, “Cennet”, “Cehennem”, “Dört Katlılık”, “Üç Numara” vb. hep arketip şekilleri olup, o r t a k b i l i n ç ö t e s i’nin yapısını oluştururlar.

GÖLGE (*Shadow*): Jung’un kuramlarında anlaşılması en güç nesnelerden biri. Yaklaşık olarak diyebiliriz ki, “gölge”, ‘kişi’ nin (*subject*) kendisi hususunda bilmesi lazım gelen ve fakat bu konumdaki bilincini yads ı d ığı, gene de dolaysız ya da dolaylı yollarla varlıklarını daima ön plana sürdüğü nesnedir. Bir başka deyişle ‘gölge’, kişiliğin karakterinin zayıf noktaları ve diğ er uygunsuz nitelikler ve onlara yönelmeler olarak nitelenebilir. Bu nitelikler, “kişisel bilinçötesi”ne hemen hemen eşdeğ erdir. Bu bakımdan, ‘anima’ gibi bazen yansıtılmış olarak kişiliklerde ya da rüyalarda belirli bireyler olarak (*personified*) görünürler.

Örneğ in: **Faust - Mephistopheles** ilişkisi,

E.T.A. Hoffmann’ın masalı: “Şeytan’ın İksir’i” (*The Devil’s Elixir*), bunun iki tipik örnekleridir.

MANDALA: Sanskritçe bir sözcük olan m a n d a l a, basitçe, ‘daire’ demektir. Bu şekildeki plastik oluşumlar Tibet Budizm’inde, “Yantra” adı verilen ve dini ritüel’lerde kullanılan aletlerde ve Derviş Manastırları’nda *dans* figürü olarak görülür.

Jung, 1916’dan başlayarak ‘mandala’larını resmetmeye başlamıştır: “İlk kez, onları anlamadı, fakat bana önemli göründüler ve yaptık-

larımı inci gibi sakladım,” der, “onlar benim iç-merkezi dünyamı yansıtan benliğimdi.. Amaç, merkez kişiliğe giden yolları bulmak... Zira, *ruhsal gelişimin temeli, 'kendi'yle bütünleşmektir.*

Bu “Bütünlûge erme” (Eski deyimle “insan-ı kâmil olma”), Faust’un 2. bölümündeki tekst’te de görülebileceği üzere, kişinin, ‘kendinde oluşum’ (*formation*), ‘değişim’ (*transformation*) ve ‘ebedi aklın ebediyen yeniden yaratılması’ (*eternal mind's eternal re-creation*) ilkelere izleyerek “bütünlûge erme”nin simgesi ve oluşumudur.

Psikiyatri’de ‘mandala’, genel bir ilke olarak, ‘ruhsal ayrışım’ (*psychic dissociation*) ve zihin karmaşası hallerinde görülür, örneğin şizofrenia.

THE UNION OF THE OPPOSITES:

Zıtların Kaynaşması, birleşmesi:

En belli başlı ‘zıt’lar, Eski Çin’de Yang ve Yin olarak simgelenen ‘erkek’ ve ‘kadın’. Bunlar, sosyal yaşamda, birbirlerine kavuşmaya, bütünleşmeye yönelirler. Fizik ve atom kimyasından da biliriz, zıt kutuplu ve zıt elektrik yüklü atomlar birbirlerine yönelir ve sonucunda madde’yi oluştururlar.

Mevsimler, gece-gündüz, doğum-ölüm gibi yineleyen Doğa oluşumları, ilk bakışta birbirlerinin zıddı görünmekle birlikte, gerçekte birbirlerinin devamı ve kaynaşmalarından başka bir şey değildir. Faust’ta Mephistopheles söyler, “Karanlığı izle, aydınlığı bulursun!”

Alkemi’de, gölge (*shadow*) tarafından davet edilen ‘zıtların problemi’, “Hierosganos” ya da “Kimyasal Evlenme” (*chemical wedding*) arketipal şeklin son safhasına ulaşmasında başlıca rolü oynar.

“MYSTICAL PARTICIPATION” (Mistik Katılım):

Bu, aslında Levy-Bröhl’ün bir terminolojisidir ve bunu tüm antropologlar paylaşır. İkel kabilelerin inancına göre, ruh, bütün bir ünite değildir; esas ruhun yanında bir “Gelişmemiş Ruh” (*Bush Soul*) da vardır ki, “Çalı Ruhı” olarak da nitelendirmek mümkündür, zira inanca göre ruhun bu parçası, vahşi bir hayvanın benliğine ya da bir ağacın, çalılığın içine girmiştir ve o insan kendini o bireylerle özdeşleştirir (*identification*). Örneğin eğer birinin “çalı ruhu” bir hayvan ise, o hayvan, bir tür kardeş sayılır. Örneğin ruh bir timsah ise, o insan, timsah

dolu bir nehirde tehlikesizce yüzebilir. Eğer ruh bir ağaç ise, o ağaç o birey üzerine sanki bir aile gibi bakar. Bu dıştaki oluşumlarda oluşan bir incinme, o şahsı da yaralar.

Ö z e t v e Y o r u m l a m a

Eğer Jung'un temel ilkelerini "Faust" oyununa uygularsak, şu yorumlarda bulunabiliriz. Unutmamalıdır ki, bu yorumların hiçbirisi ya da kombinasyonu, bu çok karmaşa labirente tutulan bir ışık demetinden öteye geçemez.

- a) Mephistopheles, Faust'un bir "gölge"sidir.
- b) Mephistopheles, erkek ya da kadın görünümünde, Faust'la beraber, "anima" ve "animus" olarak, el ele, 'mikro' dünyadan 'makro' dünyaya doğru yola çıkarlar. (Bu arada, **Ömer Hayyam**'ın mısralarını hatırlatmak isteriz: "Ruhumu sonsuz ötelere gönderdim, varlığın sırrına ersin diye; ruhum dönerek bana dedi: Cennet de Cehennem de içindedir!")
- c) Eğer 'Bilinç', 'Bilinçötesi'ndeki dürtüleri, ihtirasları kontrol edemezse, bu dürtüler "arketip" şekilleriyle üst düzeye çıkarlar.
- d) Birinci bölümde, Faust ve Mephistopheles "mikro" dünyada yolculuk ederler; bu, "Kişisel Bilinçötesi"ni kapsayan "anima"nın seyahatidir. Buna karşılık, ikinci bölümdeki "makro" dünya gezisi, tüm insanların 'arketip' müzesi olan "birleşik bilinçötesi"nde (*collective unconscious*) bir gezidir. Kaldı ki 'anima', (dünyanın, güneşin yörüngesinde seyahat ederken, kendi etrafında da döndüğü gibi) her zaman oradadır ve bu seyahat sonunda 'serbest' bırakılır (Ölüm). Mitolojik örnek: **Thesus**, Girit (*Cretan*) labirent'inden **Ariadne**'yi, **Minotaur**'u öldürerek kurtardı. Böylece, 'anne'nin eternal yutucu, absorbe edici imajından anima serbest bırakılmış oldu.
- e) Faust, "Átaerkil" aile sisteminden ıstırap çekmiş, mutlu olamamış 'anima'sını, o sonsuz, uhrevi 'anne' imajıyla bütünleştirmek için seyahate çıkar.
- f) İyiliğin, şefkatin sembolü olan **Hız. İsa**, babalığı bilinmeyen bir erkek tarafından aşılınmış ve erdemden doğmuş bir çocuktur. Faust, abartılı bir şekilde kendini düşünen ve kendini yalnız 'dışarda' gören 'şeytan kişiliği'ni bırakmak için, yılanın deri değiştirdiği gibi, "o çocuğa değişmiştir!" **Y ı l a n** sembolizmi, çoğu kez "yücel-

me” (*transcendence*) ile paralel düşünülür. Aslında bir yeraltı hayvanı olmakla beraber, her iki hayat arasında bir arabulucudur (*mediator*). O, aynı zamanda, ‘kudret’in de sembolüdür: Genç **Herkül**, iki eliyle yılanı sıkarak öldürür. ‘Kötülük’ simgesidir: *Eden* bahçesinde yasak meyveyi yemesi için **Adem**’i kışkırtan odur. Antik Yunanistan’da, hastanın biri Tanrı *Asklepios*’a şifa için yalvarmaktadır. Tanrı, onu yılanla omuzundan ısırtarak şifaya kavuşturur (Eski bir gravür’den.). Aynı yılan, biz hekimlerin ‘Tıp Rozeti’ olarak göğsümüzde taşınır.

g) Faust’un tüm yolculuğu, sanat eserlerinin dört aşamalı gelişimini simgeleyebilir:

- 1) Doğa’ya, dokunulmamış güzelliğe hitap eden sanat (**Gauguin**’in kendi resmi; Faust’un daha açılmamış, dokunulmamış, ‘şeytana bulaşmamış’ kişiliği).
- 2) Romantik Aşama (Faust’un **Margerite**’e karşı olan aşkı... Onu aynada görüşü).
- 3) Şehvi Aşama – Resim’de ‘nue’ evresi; (Faust’un **Margerite** ile birlikteliği).
- 4) Tin’sel-Tanrılaşmış (*Celestial*) Dönem. (Margerite’in ruhuyla ölümden sonra birleşme. Son sahnelerde, Margerite’in ruhu, “Bir Tövbekâr Kadın”- ‘Vaktiyle *Grechen* adını taşıyan kız.’ olarak görünür ve şöyle der: “Ey eşsiz nur kaynağı, yüzünü çevir de benim mutluluğuma şefkatle bak. Artık fenalıklardan kurtulmuş olan benim ilk ve biricik sevgilim. Tekrar geliyor!’ (Perde II, sa.: 335)

- h) Her insan, hayatta ‘kişisel’ seyahatini yaparken, kendi ‘tür’ünün *tarihsel* yolculuğunu da yapar: Ontojeni (*Ontogenesis*=Kişisel gelişim), Filojeni’nin (*Phylogenesis*=Tür Gelişimi) tekrarından ibarettir.
- i) ZIT’lar: Kadın-erkek, İyi-kötülük, Mikro-makro dünyalar ve benzeri, insanın duygusal hayatında aktif ve dinamik olarak mevcuttur ve çoğu zaman birbirleriyle karmaşmışlardır. (Örneğin, 19. yüzyıl heykeltraşlığında *Silva* ve *Parvati*, hem kadınlık ve hem de erkeklik karakterlerini taşırlar. Hristiyan dünyasında ‘Biblikal’ inanışa uyarak, ‘Hayat Ağacı’nın dibinde oturan ve Havva’yı baştan çıkaran yılan simgesinin tam tersini Doğu Mitolojisi’nde görürüz. Derisini değiştirme yetisiyle “Yeniden Doğma” (*incar-*

nation) yeteneği ve dolayısıyla ‘ölümsüz’ olan yılan, Hint Mitolojisi’nde bir “kobra” olarak, Hayat Ağacı’na sarılıp onu ayakta tutar. Aynı şekilde BUDDHA (ki ‘uyanmış kimse’ anlamına gelir), S i d d h a r t h a (Bk.: Herman HESSE’nin eseri, Can Yayınları, İstanbul 1982) ismini taşıırken, Hayat Ağacının altında uyuyakalmıştı. Orada da dünyadaki tüm ölümsüzlük enerjisini taşıyan bir yılan vardı. O yılan Buddha’nın iki üç günlük meditasyonu süresince onu kuyruğuyla sararak korudu.

- j) Faust ve Mephistopheles, kendi ‘mandala’larını çizmek ve o yolun sonunda birbirleriyle ve *evren’le bütünleşme* için uzun bir yolculuğa çıkarlar. Bu arada, tüm insanlık tarihinin korku, ümit, aşk, yaşam, ölüm, sefalet vb. olayları karşısında yaratılmış mitos’ları paylaşırlar.
- k) Yaşamda tüm canlılar ve belki de Doğa, “Oluşum” (*Formation*), “Değişim” (*Transformation*) ve “Ebediyen Yeniden Yaratılma” (*Eternal Reincarnation*) ilkelerini izleyerek bütünlüğe kavuşurlar. Ö l ü m, *sadece yeni bir aşama olup, r u h’un bir transformasyon’undan ibarettir.*
- l) Faust’u okurken, seyrederken, kendimizi sanki bir “gerçeklik” aynasının karşısında seyrediyor gibi görmekte ve onunla birçok yönden “özdeşleşmekteyiz” (*identification*), ve “Birleşik bilinçötesi” nedeniyle, “*Participation Mystic*”i yaşamaktayız.

2. FREUD’CU PSİKANALİZ

Sigmund FREUD, “Karamazov Kardeşler, Hamlet ve Kırıl Oedipus, dünyanın en büyük üç şaheseridir”, demişti. Dikkat edilirse, bunların hepsinde ortak olan ilkeler, *ataerkil* bir ortamda ‘baba öldürme’ (*patricide*), kardeşler arası (cinsel) yarış (*sibling rivalry*) ve hangisinin daha kudretli olduğunu ölçme’dir. F a u s t gibi ‘matrierik’ bir *dominans* taşıyan oyun felsefesinin kendisini pek çok ilgilendirmeyebileceği düşünülebilir. Bununla birlikte ana tema olan “Oedipus Complex”in bulucusu ve isim babası olmasına karşın, 24 ciltlik külliyyatında, şurada burada bir iki satırla geçirmesi çok ilginçtir (Mevcutları, bu bölümü izleyen ve İngilizce olarak yazılmış metne koydum. Lütfen oradan okuyun). O Freud ki, Hz. Musa (Moses), Leonardo da Vinci, “Fare Adam - *Rat Man*”, “Kırıl Oedipus - *Oedipus Rex*” hakkındaki araştırmaları için ciltlerle kitap yazmıştır. Ben , 1960’larda *Boston Psycho-*

analytic Society'deki iki yıllık çalışmalarımızda Faust'tan bahsedildiğini hiç anımsamıyorum. Buna karşın Shakespeare'in "*Hamlet*"i ve "*Macbeth*"i; Edgar Allen Poe'nun öyküleri, Franz Kafka'nın "*Mahkeme*"si (*Trial*), Lewis Carroll'un "*Alice Harikalar Diyarında*"sı (*Alice in Wonderland*), Emile Zola'nın "*Gerçek*"i (*La Vérité*), Thomas Mann'ın "*Venedik'te Ölüm*"ü (*Death in Venice*) ve Dostoyevski'nin "*Karamazov Kardeşler*"i (*The Brothers Karamazov*) derin araştırma ve edebi kritiklere konu olmuştur.

Freud, **Leonardo da Vinci**'nin hayatını ve kişiliğini analiz ederken, Faust'a şöyle yer verir: "Leonardo, kendisinin 'libido'sunu, sevmekten ziyade, entelektüel bir merak ve araştırmaya vakfetti (Yani, seksüel aşamaya girmeden, *pre-genital* düzeyde, ebeveynlerinin ya da dış dünyanın cinsel aktivite'lerine yalnız 'merak' ve 'araştırma' nedeniyle sınırlı bir ilgi gösterdi.. **Spinoza** gibi..). Leonardo, kendisinin çok önem verdiği ve sık sık bahsettiği, "En Yüce Doğa Yasası"nı (*The Sublime Law of Nature*) gerçek anlamda ne sevebildi ve ne de yaratabildi. Faust ise, *libido'sunu* (psiko-seksüel enerji) ve 'dürtü'lerini (*instincts*) 'Zevk Prensibi'ne (*Pleasure Principle*) dönüştürmeyi başardı. Faust trajedisindeki temel ilke, 'hayattan hoşlanma' yatırımı kılan değişimdir..." Güzel, fakat yalnızca 'ne' olduğunu yorumlayan yüzeysel bir açıklama, 'nasıl'ı yanıtlayacak dinamik bir öğreti değil. Yetersiz.

Kaldı ki Freud, şiir yazma, *şairlik* ve *nörotik davranış* arasında paralellikler bulmuştur: İkisi de "yoğunlaşma" (*condensation*) ve "yer değiştirme" (*displacement*) tekniklerini kullanır. Freud, "Şiir, bir rüyaya benzer," der. Her ikisi de bolca semboller kullanır. Şiir de, rüyalar gibi, "Arzu doyurucu" (*wish fulfillment*) yönlüdür; fakat gerek şiirin ve gerekse bu tür sanat eserlerinin kendiliklerinden bir 'yapı'sı (*structure*) ve özellikle insanın çeşitli ruh durumlarını gerçekçi bir şekilde bize ileten bir 'iletişim sistemi' (*communication*) vardır ki, sanırım Freud bunun dinamik önemini pek benimsemedi. Bu konuda daha ayrıntılı bilgi için bu kitapçığımız içinde yer alan Freud'un "Şair'in Gün Düşlemesi" bölümüne bakın lütfen.

Freud'un eksiği neydi? İlk olarak; yukarda da söz konusu edildiği üzere, onun aşırı 'ataerkil' görüşleri ve oriyantasyonu, kişilik ve gelişim değişikliklerini sembolize eden sanat eserlerindeki "anaerkil" faktörleri gölgeler. (Diğer yandan, Freud, genç annesine çok yakın olup, o yakınlığı veren annesi ona 'Benim Zigim' diye hitap edermiş.) İkincisi, Freud, rüya analizi yaparken, onları 'fonksiyonel' gruplara ayırarak, hastayı, bu gruplar arasında ilişkiler bulmaya davet ederdi.

Bu arada, eğer yineleyen ‘tema’lar varsa, o, bunlardan yararlanarak hastanın temel ‘çatışma’sına varırdı.

Aynı şekilde, Freud, gene pek ilginç olarak, “dürtü”lerin (*instincts*) sembollerle açıklanmasına açıkça direnç göstermiştir. Doğaldır ki, “Serbest Çağrışım” (*Free Association*) analizin temel ilkesi idi ve bu nedenle sembollerin analizinden sakındı. Başka bir deyişle, bir ‘nö-roz’u tedaviye başlamadan evvel, hasta hakkında hiçbir fikre sahip olmadığını kabul edersek, yalnızca hastanın getirdiği materyali analizle yetindi. Buna ek olarak, Freud, psikanaliz yöntemiyle bir tür psikolojik dürüstlük, açıklık ve serbesti (*honesty, frankness*) ilan etmişti ki, sembol’lerin arkasından gitme, sanki bir tür casusluk etme (*spying*) gibi bir izlenim yaratabilirdi.

Benim kişisel inancım şudur ki, Faust’ta, “arketip’ler” (*archetypes*) ve “kollektif bilinçötesi” (*collective unconscious*), hiçbir şekilde yadsınamayacak ve benzeri eserlerden daha kudretli ve zengin bir şekilde dramatik bir estetik’le sergilenmiştir. O yönden de belki, Freud, kazanamayacağı bir düello’ya girmemeyi yeğlemiş olabilir.

3. ADLER’İN ‘KİŞİLİK PSİKOLOJİSİ’

ve ‘AŞAĞILIK KARMAŞASI’

(*Individual Psychology - Inferiority Complex*)

Psikanaliz’in kurucusu Freud ile, onun iki seçkin öğrencisi **Adler** ve **Jung** arasında, insanı ayrılmaz bir bütün olarak tanıtan, onun sosyal yaşamdaki rolünü tarif eden, grup tedavilerini başlatan, çocuk psikolojisinin gelişim ve tedavisinde önemli adımlar atan, insanların birbirlerine yardım ve tedavi etmeleri gerektiğini vurgulayan, bunun için doktor mesleğinden olmayanları da (Freud’dan daha fazla) seçen ve kullanan Adler olmuştur. Yaklaşımındaki yabancılığıyla zamanında yeterlice popüler olmayan Adler, şimdi yeni yeni tanınmaya başladı. Kurduğu ekol’e “Kişilik Psikolojisi” (*Individual Psychology*) adını veren bu ileri görüşlü psikiyatr, şimdi Amerika’nın kuzey-doğu eyaletlerinde, özellikle New York ve New Hampshire’da, verilen devamlı seminer ve work-shop’larla tanıtılmaktadır.

Adler’e göre, kişiliğin *bütünleşmesi*’nin yanında, insan doğasının en önemli psikolojik olayı, “üstünlük” (*superiority*) ve “başarı” için yaptığı çabadır. Bununla birlikte, bu ‘üstünlük’ fikri, doğrudan doğruya “aşağılık” (*inferiority*) hissine bağlıdır; zira, eğer biz ‘aşağı’ hissetmezsek, şimdiki durumun ötesine gitmemiz hususunda bir arzumuz olmaz.

Bu iki problem, yani ‘üstünlük’ ve “aşağılık” hisleri, gerçekte, aynı psikolojik bir olayın iki faz’ından ibarettir; fakat onların açıklama ve gösterilmeleri yönünden, genellikle sanki iki ayrı nesne gibi bakılırlar.

Bu kuram’a sorulacak ilk soru, o ‘üstünlük’ için çabalalamanın, dürtülerimiz gibi “iç”ten mi yoksa “sosyal ortam”dan mı geldiğidir. Adler, insanın içinde bu hususta embriyonik bir merkez olduğunu kabullenirken (Bugünün ‘*predisposition*’= genetik eğilim kavramı) toplumun sürekli baskısından söz eder. “İnsan doğası, *üstünlük çabalaması* ile, *gelişim*’e yakından bağlıdır; yani, insan biyolojisi, potansiyelini kullanarak, ileriye doğru gelişir”, der, “İnsan doğası devamlı olarak bir aşağılık ve boyun eğme durumunu çekemez. O hususta insanoğlu tanrılarını bile fırlatıp atmıştır. ‘Aşağılık’ ve ‘Değerini kaybetme’ duyguları, ‘kararsızlık’, hemen daima bir ‘denge’ ve ‘bütünlük’ arzu etme kaygısıyla, bir düzeye ulaşmak arzusunu doğurur.”

Goethe gibi bir dev acaba bir “yetersizlik”, bir “aşağılık duygusu”ndan mı ıstırap çekiyordu? Dante’nin “*İlahi Komedi*”sini başka bir üslup ve ustalıkla sahneleyen büyük üstat, aynı konuları Balzac’ın “*Tılsımlı Deri*”sinde (*Le Peau Chagrin*) ve Oscar Wilde’in “*Dorian Grey’in Portresi*”nde (*The Picture of Dorian Grey*) orijinal şekillerde yaratıldığı gibi, hiç değilse eşdeğer bir ustalıkla sozsuzlaştırabilirdi; peki yapmadı da, niye Christopher Marlowe’un “*Doctor Faustus*”unu, konusuna ve kahramanlarının isimlerine kadar, neredeyse sözcük be sözcük adapte etti? İlginç...

Goethe’nin hayatını yakından incelersek görürüz ki, ona ilk ‘Doğa’ darbesi 1768’de Leibzig’de hukuk eğitimi alırken hayatını tehdit eden bir hastalığa yakalanması ve evine dönmesiyle oluşmuştur. Edebiyat tarihçilerine göre, o andan sonradır ki Goethe, “iç izlemcilik” (*introspection*), “dinsel gizemcilik” (*religious mysticism*), alkemi ve astroloji ile çok yakından ilgilenmeye başladı. Düşünülebilir ki, kendini ölümle burun buruna hisseden dâhi’de, hekimliğe karşı ileri derecede arzu ve karmaşa hisleri gelişti. Onun ‘hekimlik’ konusundaki hislerini Marlowe ve Goethe’den ayrı ayrı izleyelim. Gerçekte, 1509’da Heidelberg Üniversitesi’nden ‘İlahiyat Doktoru’ diplomasını almış bir Dr. Johannes Faustus’un da yaşamış olduğu da bilinmektedir.

DOKTOR FAUSTUS (*Açılış sahnesinde*): “Doktor ol Faustus, altınları yığ... Ve bazı harika tedaviler nedeniyle sonsuzluğa ulaş. (Meşhur ol!). (Kitaptan Okur): “*Sumnum bonum medicinae sanitas.*” (Lat.’den çeviri: “*Sağlık,*

ıbbın en büyük kâzancıdır.” “Vücutlarımızın sıhhati, onun fiziğine dayanır; Faustus, sen niye o dereceye (hekimliğe) varamadın?”

FAUST'da Mephistopheles, Faust'un adına hekimliği eleştirir:

TALEBE: Hukuk ilmini seçsem, onunla başım hoş değil.

MEPHISTOPHELES: Akılselim divanelik, iyilik de işkence oluyor.

TALEBE: Tababet?

MEPHISTOPHELES: Tababetin ruhunu kavramak kolaydır: Büyük ve küçük dünyaları iyice incelersiniz ve sonunda işi Allah'ın inayetine bırakırsınız... Kim fırsattan yararlanırsa, asıl adam işte odur... Küçükük nabızları iyice sıkmasını biliniz... Sonra ateşli ve kurnaz bakışlarla onların narin kalçalarını, sanki kemerlerinin ne denli sıkı olduğunu anlamak istiyormuşsunuz gibi, serbestçe kavrayınız...

Gene edebiyat tarihçilerine göre, 1771'de Goethe, “Geschichte Gottfriedens von Berlichingen mit der eisernen Handdrama tisiert” (*The History of Gottfried von Berlichingen, Dramatized with the Iron Hand*) ve 1773'de “Rede zum Shakespeares Tag” (*Conversation from Shakespeare's Day*) ile Goethe devrinin Shakespeare'i olduğunu âdeta ilan etmiş.

Peki niye Goethe Marlowe'u seçmiş olsun?

Bir kere, **Marlowe**, Shakespeare'in çağdaşı, ondan yalnızca on hafta büyük; ona esin vermiş, neredeyse hocası. Bazı söylentilere göre yirmi dokuz yaşında pek erken ölümünden sonra ‘Shakespeare’ olarak yaşamına devam etmiş. Olası, fakat kesin değil, Marlowe'un karakteri *Doctor Faustus* lojik, tıp, hukuk ve ilahiyat bilmesine karşın, insanların henüz çözemediği sırları öğrenmek aşkıyla yanan, fakat bu emele ulaşmak için doğaüstü kuvvetlere: Majik-tılsım'a sahip olmak için şeytan'la özel bir antlaşma yapmak zorunda kalıyor. Goethe'nin Faustus'unun ta kendisi. Büyük şair konuyu *çalıp* dolaylı işleyeceğine, açıktan açığa bir müsabakayı (*challenge*) kabulleniyor. Sanki “öyle değil, böyle yazılır,” dercesine hem Marlowe ve hem de Shakespeare ile cebelleşiyor. Doğal olarak Marlowe'unkinden daha derin, daha etken bir eser yarattı, Shakespeare ise pek sarsılmamışa benzer.

Goethe'nin hayatta cesaretini kıran ve belki de biraz ‘aşağılık’ (*inferior*) hislerine neden olabilecek olan bir faktör de, **Schiller** ile beraber yıllarca proliferik bir yayında bulunmalarına karşın, çevrelerine, kendilerinin çağdaş sanat görüş noktalarını tümüyle kabul ettirememiş olmamaları da olabilir. 1805 yılında Schiller öldüğü zaman, Goethe, “hayatımın yarısını kaybettim”, demişti.

4. EGZİSTANSİYALİSTİK GÖRÜŞ

Faust'a "Varoluşçu" (*Existentialistic*) yönden bakacak olursak, yapıtın içinde, **Mounier** ve **Hamelin** ile beraber "umutsuzluk" (*desperation*), "bunaltı" (*anxiety*), **Wahl** ve **Marcel**'le birlikte "başkaldırış" (*revolt*) ve "özgürlük" (*freedom*) ve **Sartre** ile birlikte, "insan kendi dışında vardır... O, kendi dışına çıkarak varolur... Yani, ancak 'dış'a atılarak, 'dış'ta kendini yitirerek varolur" tema'larını cömertlikle içerdğini görürüz. Bu görüşlerle diyebiliriz ki, varoluşundan mutlu olmayan Faust, kendi dışına Mephistopheles olarak çıktı, mikro ve makro dünyaları dolaştı ve öylece kendini yitirerek, ölümle bütünleşerek gerçek varoluşuna kavuştu.

5. MİTOLOJİK - ANTROPOLOJİK YAKLAŞIM

Mit (Mitos - *Myth*), psikodinamik anlamda, sıradışı ve olağanüstü öyküler, masallar olarak ifade edilen, fakat aslında bilinçötesi arzu ya da korkuları temsil eden öğelerdir. Bunlar, 'efsane' (*legend*) olmuş büyük şöhretlerden farklı olarak, kitle tarafından çok daha inançlı, her şeyin üstünde ve 'yok edilemez' olarak benimsenir.

Mit'ler, rüyalarda olduğu gibi, simgesel değişim ve genişletilmelerle birlikte görülür. Bu şekildeki 'gizleme'nin emeli, arzu ya da korku'nun, duygusal (*emotional*) kuvvetini azaltmaktır; çünkü, arzular, genellikle suçluluk duygusu yaratabilir ve sonuçta ortaya çıkacak korkular başedilemeyecek, üzücü bir olay olarak algılanabilir ya da kişinin güvenliğine veya yaşam grubunun koşullarına aykırı düşebilir. Aynı deyişle, mit'ler, ortaya çıkmaksızın, simgesel olarak, süregelen duygusal gereksinimlere doyum sağlamak zorundadır.

Büyük antropolojist **Joseph Campbell**'e göre, mit'lerin oluşumunda rol oynayan öğeler şunlardır:

- 1) Beynindeki korteks gelişimi ile, zekâ ve yargılama yeteneklerine sahip olan insanın "ölümlülüğünü bilmesi" (*The Recognition of His Own Mortality*);
- 2) "Sosyal Düzenin Devamı" (*The Endurance of the Social Order*): İnsanoğlu gelip gidiyor, fakat 'toplum', koşullar ne olursa olsun, bâki kalıyor. Demek ki, yaşam kuralları ne getirirse getirsin, insanlar ortama uymak zorundadırlar. Bu uyumluluk da, ancak birtakım "Savunma Mekanizmaları"

(*Defense Mechanisms*) ve “Uzlaşma” (*Reconciliation*) sayesinde olmaktadır. Bu nedenle, “mit” oluşumuna, “ölüm”e karşı bir savunma mekanizması olarak bakılabilir. (Afrikalı bir yerlinin timsahlarla dolu bir nehirde, ölüm korkusu olmaksızın yüzebilmesi için “mitik” bir gölge ruhu (*mystic participation*) yaratarak timsahlarla kardeş olduğuna kendini inandırdığından daha önceden bahsetmiştik. Yine, Antik Yunan’da ve Mısırlı’larda “ölümsüzlüğü garantileme” yollarından birinin tanrılarla evlenmeyi seçme olduğu gibi.)

- 3) İnsanoğlu’nun “Evren’i Gözlemlemesi ve Anlayışı” (*Mankind’s Observation and Understanding of the Universe*): Gerek gözle ve gerekse kendisinin mükemmelleştirdiği araçlarla insan evren’i gözlemler; günlerin, gece ve gündüzün, mevsimlerin, güneş ve ay tutulmalarının düzenli bir şekilde yinelenmesinden, hayatta bir düzen olduğunu algılar. Bu düzen’in ilkelerini hem filozofik ve hem de uzay yönünden bilimsel olarak araştırma yetilerine sahiptir. Bu nedenlerle, “Belki bir gün, ben bu sırrı çözerim ve ölümsüzlüğe kavuşurum,” diyebilme hak ve avantajına sahiptir.

Bilindiği gibi, ilkel toplumlar, “Doğa”nın değişmeyen (ebediyen yaşayan) göksel öge’lerini alarak onları tanrılaştırmışlardır. Böylece gök, yer, güneş, ay vb. soyutlandırılarak kudret, bereket, kıtlık, mutluluk vb. tanrıları yaratılmıştır. Sonra da, bu inançları somutlandırmak ve kuşaktan kuşağa devredebilmek için birtakım seremoni’ler, tören’ler, dualar ve kurban etme (*sacrifice*) ‘ritüel’leri yaratmışlardır ki, “Din”in ilkel yapısı bu şekilde başlamıştır. Bu ‘tanrısal’ kudreti, gerek sosyal bakımdan ve gerekse insanın kendi psikolojik yapısının bir parçası olan “kontrol etme ve edilme” (aslında, ‘ölüm korkusu’nu da kontrol etmeyi içeren bir arzu) dürtülerinin bir simgesi olarak, bazı insanlara *delege* etmişlerdir. Bu eğilimlerden de “şifacı’lar” (*medicine man*) ve “şaman”lar doğmuştur. “Tılsım” (*magic*) da, insanlarla insanüstü kudret(ler) arasında bir ilişki kurabilme kuruntusundan (*wishful thinking*), yani, aynı temel yapıdan doğup, allahlaşma arzusunun simgesi olarak seçilen insanlar tarafından, ama aslında tüm insanoğlu’nun bilinçötesi’nin arzuladığı ve paylaştığı (*collective unconscious*) bir emelin, kişisel kudret gösterileri, manevraları ve simgesel oyunları olarak da, bu ‘aracı’ların ellerine verilmiştir.

R ü y a'lar da, insanoğlunun sihir-tılsım'a inanması konusuna özel bir katkıda bulunmuştur. İlkel insan, akşam uykuya gittikten sonra, ruhunun vücudunu terk ederek dünyayı dolaştıktan sonra geriye dönüp 'tılsımlı' bir şekilde 'evine giriş' gezisinin "rüya"lar şeklinde kendisine hikâye edildiğine inanırdı.

Freud 'mit'i, "Genel rüya" (*Public dream*) ve 'rüya'ları da "Kişisel mit" (*Individual myth*) olarak nitelendirmişti. Aynı şekilde, Freud, rüyaların esas öge'lerini, küçüklüğümüzden beri bilinçötemize itilen cinsel dürtülerin simgesi olarak yorumlamıştı. **Jung** ise rüyaları, "ruhsal kudretlerin resim dili" (*picture language of powers of psyche*) olarak yorumlamış ve onların, günlük yaşamımızda çok önemli olduklarından bahisle, bilinçötemizden bilincimize sürekli olarak gönderilen mesajlar olarak yorumlanmaları gerektiğini savunmuştur.

Mit-Tanrı'lara gelince, **Joseph Campbell**'e göre, insanlar kendi yarattıkları tanrılarla, 'benzerlik-gibi olma" (*identification*) dolayısıyla kendi ölümsüzlüklerini garantilemek arzusuyla, onları da öldürmüş ve yeniden yaratma suretiyle 'ölümsüzlüğü' sunmuştur. Yine aynı bağlamda, birçok tanrı, 'bakire' (*Virgin*) doğumlar yapmış, o kahramanlar ölmüş ve yeniden dirilmişlerdir. Örneğin Mısır'da *Osiris* ve Yunanistan'da *Dionysos* bunların örnekleridir. Bu tür düşünce ve inanç, ilerde Hazreti İsa'nın doğumu ile ilgili düşüncelere taban hazırlamıştır.

Gene **Joseph Campbell**'e göre, mitolojik kahramanlar dört düzeyde yaratılmışlardır:

1. düzey: Dürtüsel (*instinctive*), çocuksu. (Örneğin *Charlie Chaplin*-Şarlo).
2. düzey: İnsanlık kültürünün yapısından çıkma. (Örneğin *Navaho* Kızılderilileri'nin inançlarına göre, Vaşak (*Coyote*) ateşi tanrılardan çaldı ve insanlara verdi. Aynı kabileler, bir gün, yalnızlıktan sıkılan Tanrı'nın, hayvanların en zekisi olan vaşağa insanın ne şekilde yaratılması konusunda soru sorduğuna, vaşağın da, insanların onunla dolaysız konuşabilmesini temin için konuşma yeteneğinin, kendi başına dimdik dikilebilmesi için iki ayaklı ve kuyruğunu bir yerlerde kapana kısırmaması için kuyruksuz yaratılması konusunda salık verdiğiğine inanırlar. Dr. İ. E.) Antik Yunan kültürüne göre de, *Prometheus* ateşi cehennemden çalarak insanlara verdi.

3. düzey: Kuvvetli, kudretli adam; Tanrı gibi (*Buddha*).

4. düzey: D o ğ a tarafından kurtarılan, yetiştirilen ve sonra çelişkiye düşen kişiler. (Örneğin Roma'nın kurucusu ikiz kardeşler: *Romulus* ve *Romus*, bir kurt tarafından bulunup yetiştirilmiştir. *Dramaturgi*'de, *tip'lerin çelişmeden sonra karakter olmaları gibi*. Dr. J. E.)

SİMGE'lere (Semböl - *Symbols*) gelince; "Simge" deyince, günlük yaşamımızda belki bizlerce bilinen, fakat o bilinen anlamına bir parça belirsiz ve bilinmeyen, 'uzak' nitelikler eklenen şeyleri anlarız. Hatta, bu anlayışta, 'bilinçötesi' bir karakterin varlığının gizlendiğinin de farkında oluruz.

İnsan anlayışının dışında bir sürü şey hakkında, onları tümüyle anlamadığımız gibi, o anlamları niteleyen birtakım s i m g e terimleri kullanırız. Din'ler ve onların yorumu bunlarla doludur. İnsanın kendisi de bu simgeleri rüyalar halinde yaratır.

Hristiyanlığın başlangıcından beri "aziz"ler, hayvanlarla simge-lenmişlerdir. Örneğin dört avanjelistten birinin kendini, diğerlerinden *Aziz Mark*'ı bir aslan, *Aziz Luke*'ü bir öküz ve *Aziz John*'u ise bir kartal olarak yontulaştırmışlardır. Mısır Tanrısı *Horus* (*Osiris*'in oğlu, teyzesi *Isis*'ten doğma), kendisiyle birlikte üç hayvan oğluyla birlikte sergilenmiştir. "Dörtler", Hristiyanlıkta dinsel bir sayı simgesi olarak kabul görürken, İslam âleminde de üçler, yediler ve kırklar hepimizin bildiği sayı simgeleridir.

Bu itibarla, Goethe'nin yarattığı Mephistopheles (Şeytan) de, bir arketipal düşünüş ve mit oluşumunun sembolü olarak düşünülebilir.

6. ŞAMANİSTİK GÖRÜŞ (*Shamanistic Approach*)

Ş a m a n l ı k kudreti de, daha önce de açıkladığımız üzere, kendini yalnız, korkulu ve yetersiz hisseden ilkel kişinin arketipik, evrensel kudretin, "mit oluşumu" (*myth formation*) ile bir insanda temsil edilmesidir.

Dr. Rasmussen, Alaska'da tanıştığı 'Najagneq' isimli şaman'a, onun 'Sila' adını verdiği kudretin nereden geldiğini sormuş ve şaman'dan şu yanıtı almıştı: "O, çok kudretli bir ruhtur... O bize fırtınalarla, kar yağışıyla, yağmur dizileriyle, deniz dalgalarıyla sert bir şekilde; ya da gün ışığı, sakın deniz veya çocukların usululuğuyla gelir... O

hiçbir zaman görülmez, bazen sesi işitilir... Onun yumuşak bir sesi vardır, kadın gibi...”

Şaman, ‘gezi’sinden döndüğü zaman getirdiklerini, hareket noktasının başlangıcı olan lokal kültürü zaten kabul eder, inançları yeniler ve kuvvetlendirir.

Faust ve Mephistopheles’in gezileri, özellikle ‘Makro Dünya’ya yapısını, şaman’ın “Alt Dünya Seyahati” (*Journey to Lower World*) olarak kabul edilebilir. Faust, büyü’yü (tılsım) kullanarak gençleşmiş, alt dünyanın arketipal zenginliklerinde, vücudunu terk etmesi nedeniyle kendisini mutsuzluğa boğan ‘ebedi’ ruhunu aramaktadır (1999’da, İstanbul, 1. Enternasyonal Kukla Gösterilerinde, Hadi Çaman Tiyatrosunda, bir şaman giysisine –mâske– bürünerek, elimde davul, Şehir Tiyatrolarından katılan bir genç sanatçı grubu ile, bir ‘Mutluluk Kayığı’ teşkil ederek, bir ‘hasta’ya küsüp onu terk eden ruhu birlikte aramaya çıktığımızı ve genç bir çocuğun cebinde bulduğumuzu anımsatmak isterim!). Şaman, arada, Doğa ile de iletişim içindedir ve onunla sürekli bağdaşır. Onun ne tür “kudret hayvanı” (*power animal*) kullandığı sorusuna gelince, oyunda, Mephistopheles’in Faust’u, sanki “Gölge Ruh” olarak geziye çıkarmasına karşın, benim yorumuma göre, Faust’un gerçek tılsımsal (*spiritual*) kudret hayvanı, Helena’nın simgelediği maternal, sonsuz mutluluktur (*Nirvana* Prensibi = Sevdigiyle ebediyet-Cennet’te buluşmak).

7. ASTROLOJİK BAKIŞ

İlkel insanlardan, Mezopotamya uygarlığının Ziggurat’larından, insan zekâsının uzayın sınırlarını zorladığı bugüne dek, gökyüzü ve yıldızlar, hepimize, yaradılışın öyküsü, ölüm-kalım, kader-kısmet konularında en doğal, en gizemli ve en verimli sahnelerden biri olmuştur. Doğa ile çok yakından ilgisi ve bilimsel araştırmaları olan ve hatta hayatı boyunca tüm bitkilerin bir kökenden geldiğini kanıtlamaya çalışan Goethe, astroloji ile de ilgilenmişti. Kendisine o zamanlar bir ‘chart’ yapıp yaptırmadığını bilemiyoruz. Onun doğum ve ölüm anlarının tam saatlerini bilemediğimiz için yıldızların gerçek yerlerini de bilemeyeceğiz. Bununla birlikte ben, şematik bir şekilde Burç’ları sıralıyorum. Kabaca şu yorumlar yapılabilir:

DOĞUM: 28 Ağustos 1749 (BAŞAK Burcu): İhtiras’lar ve dürtü’ler;

ÖLÜM: 22 Mart 1834 (KOÇ Burcu): Akıllı selim, aşk, kutsal aşama.

ON İKİ AŞAMANIN HAYAT DÖNGÜSÜ
Burçlar

Eski Hale Dönüşüm	Tinsel-Kutsal Aşama	Gelişim
KOÇ 21 Mart - 20 Nisan 22 Mart - GOETHE'nin ölümü	Akıllı Selim, Aşk	BALIK 20 Şubat - 20 Mart
<i>Eden Bahçesi</i>	Ruhsal Aşama	<i>Gökler, Cennet</i>
BOĞA 21 Nisan - 21 Mayıs	Yüksek Heyecanlar	KOVA 20 Ocak - 19 Şubat
İKİZLER 22 Mayıs - 21 Haziran	Kişisel, Yüksek Bilinçlilik	OĞLAK 23 Aralık - 19 Ocak
<i>Düşüş</i>	Akıl-Mantık Düzeyi	<i>Yükseliş</i>
YENGEÇ 22 Haziran - 23 Temmuz	Kişisel, Aşağı Bilinçlilik	YAY 23 Kasım - 22 Aralık
ASLAN 24 Temmuz - 23 Ağustos	Düşük Heyecanlar	AKREP 24 Ekim - 22 Kasım
<i>Doğuş</i>	Yıldızsal Aşama	<i>Gelişim</i>
BAŞAK 24 Ağustos - 23 Eylül 28 Ağustos -GOETHe'nin doğumu	İhtiras ve Dürtüler	TERAZİ 24 Eylül - 23 Ekim

FİZİKSEL AŞAMA

<i>İniş</i> (Madde Dünyasına Dönüş)	<i>Çıkış</i> (Maddesel Dünyadan Yüceliş)
<i>İç Gelişimin</i> (INVOLUTION) altı düzeyi	<i>EVRİM'in</i> (EVOLUTION) altı düzeyi

Eğer tüm *F a u s t* oyununu, “tür”sel (*philogenetic*) varoluşu, “kişi”sel (*ontogenic*) bir yineleme olayı olarak görürsek, bunu, bir bebeğin, gamet’lerin döllenme anından doğuma kadar geçen faz’lardaki gelişimiyle şöylece kıyaslayabiliriz:

- I. DÖLLENME anı (*Conception*): Anne yarı bilinçli, yeni bir varlığı taşımaya başladığının farkında, ama tümüyle emin değil. (Bu, *Faust*’ta, okuma odasında, *Mephistopheles*’in yaratıldığı sahneye benzetilebilir.)
- II. HAMİLELİĞİN KESİN OLARAK SAPTANMASI - FETÜS’le anlaşma: Birleşmeden 6-8 hafta sonra, vücutta oluşagelen fizyolojik değişimler (aşermesi). Bunda vücut, ceninle bir kontrat yapmıştır: “Seni, uzun bir yolculuktan sonra, karanlık dehlizlerden geçirerek –doğum kanalı– dünyaya getireceğim!” (Bu, *Faust*’ta, gene okuma odasında, *Faust* ile *Mephistopheles*’in gezi kontratı yapmasına benzetilebilir.)
- III. ÇOCUĞUN İLK KALP ATIŞLARI: 5. aydan sonra, ‘Hayat içinde hayat’ın, cana can verme’nin ilk fiziksel işaretleri. Anne’nin ‘anne’ olacağını gerçekten duyumlaması. (Bu, *Faust*’un *Margierite* ile fiziksel birlikteliğine benzetilebilir.)
- IV. ÇOCUĞUN ANA KARNINI TEKMELEMESİ: ‘Mikro’ dünyada gelişmiş cenin’in, artık ‘Makro Dünya’ya çıkıp yaşam elips’ini yaşama arzusu. (7. ve 8. aylar.) (Bu, *Faust*’la *Mephistopheles*’in, önceden kararlaştırdıkları gibi, “Zindan Sahnesi”nden sonra, evren-makro dünya gezisine çıkışlarını simgeleyebilir.)
- V. DOĞUM anı: Amaç’a erişilmiştir. (Bu, *Faust*’un, kendisinin ölüm anı’nı ya da *Gretchen*’in ruhuyla buluşmasını simgeleyebilir. Ölüm, hayatta yeni bir aşamaya ulaşmaktır, hem bu kez, evvelkinden daha derin evrensel boyutlarla. Örneğin bir ortaçağ mimari yapıtında, ölen adam, yeni doğan çocuğun ağzına “ruh üfler.” Bu sayede, yaşam, bir ritüel halinde, her yeni doğanla yinelenir durur.)

Eminim, bu “Tüm Doğa’nın Evrim’i” müzesinde, daha nice görmediğimiz, göremediğimiz, bilmediğimiz, bilemediğimiz bir sürü olay, yaratık, sembol, mit ve ritüel var. HOMONKULUS da bunlardan biri. Kişiliği ve işlevi kesin olarak belirlenmemiş: Yaratıcısı *Wagner* gibi. *Marlowe*’un “*Doctor Faustus*”unda *Wagner*, rolü daha belirli bir vekilharç, başmabeyinci, ‘butler’, çok bilgili bir uşak rolünde. Öğren-

cilerle, Faust'tan önce o görüşür; zira 'Bey', daha yüksek klas kişilerle görüşme anındadır. Wagner onlara şarap getirir. Faust'taki Wagner daha çok geriye dönük ama ilerlemek isteyen bir muhafazakâr, öğrenciden 'farklı ve ileri', yavaş ve tedbirli hareket eden bir karakter. Rolü pek belli değil, ama sanki Nobel'e aday bir bilim adamı gibi laboratuvarında Homonkulus'u yaratabiliyor. Bu bize nasıl bir mesaj verebilir?

Hekimlik eğitiminde, Nöro-Anatomi derslerinden de bildiğimiz gibi, **Homongulus**, insan bedeninin anatomik 'mikro' görüntüsünün beyin dokusuna bir yansımasıdır (*projection*): Kocaman bir baş, küçük bir gövde ve geniş, açık eller ve parmaklar. Bunlar, beynin –motor– *Frontal Lob*'unun ayağına, başaşağı resmedilmiş gibi. Sanki beyinde, henüz doğmamış, küçük, acayip bir bebek var... Onun rolünü iyi ya da belirli bir şekilde tarif etmemekle, Goethe bizlere, Pandora'nın kutusunda son kalmış bir "ümit kelebeği" gibi, oyundaki (ve hayattaki) tüm mutsuz kahramanlara zıt olarak, gelecek için bir mutluluk ümidi, simgesi bırakmak istemiş olabilir: "Henüz doğmamış, daha nice hayatlar var, belki bir gün?" Bir diğer nokta da şu olabilir: Eserde, Homonkulus suda boğulur ve ölür: Tıpkı Margerite'in bebeğini suda öldürdüğü gibi. ?Ön sezi (*prenomition*) Bir "Wagner-Margerite hulyası? Bilemiyoruz.

E p i l o g I

F a u s t, sayısız yazar, düşünür ve otorite tarafından, defalarca yinelandığı gibi, hepimizin dramatize edilmiş hayat öyküsüdür. İnsan; rüyasıyla, yaşamdaki başarı ve başarısızlıklarıyla, hata ve sevaplarıyla bir insandır. Tüm hayatı boyunca o, yaşamına bir anlam vermeye savaşıyor, 'kendisi' ile bütünleşmeye uğraşır. Ancak, bunları yaparken, Doğa'nın değişmez-ebedi ritüel'i: Ö l ü m, yaşamının çeşitli aşamalarında korkutucu bir heyula olarak karşısına dikilir (*Reality Principle*). Bu nedenle, insanların yaşam şekillerine, **yaratıcılık** dahil, hep ölümsüzlüğü araştıran bir arama-tarama, çaba, çocuk yapma ve benzeri, bir "savunma mekanizması" (*defense mechanism*) olarak bakabiliriz.

Modern p s i k o t e r a p i, bir yönden, 'kişi'nin, "ortak bilinçdişi"nın (*collective unconscious*) aktive edilmiş arketip'lerinin (*neurosis*) tanınmasından, yeniden yaşanmasından (*re-enactment*) ve açıkla-

narak bir çözüme ulaşılmasından ibaret olduğu da söylenebilir. Bu bakımdan da, tüm **Faust olayına, başarılı bir psikanaliz vakası olarak da bakabiliriz.** Ancak, Tıbbın, öteden beri bir gelenek haline gelmiş imalı söyleşisini bir kez daha tekrarlarsak: “Operasyon başarı ile sonuçlandı ve hasta öldü!”, bunun Faust’a uygulanmasının çok yerinde olduğunu görürüz. Çünkü, daha yukarlarda da belirttiğimiz üzere, ‘uzun tedavi’ (yani, yaşam) sonunda gelen ölüm, kişi’nin, bunalım’dan yeni bir dengeye, yeni bir aşama’ya, yeni bir enerji şekline dönüşümünden başka bir şey değildir (*Opus Alchymicum*).

E p i l o g II

Sanatta “mükemmel” yoktur, yaşamda olmadığı gibi. Bir sanat eserini anlamak için ne kadar derin çalışmalar yaparsanız yapın, onun ancak bir yüzüne küçük bir ışık tutmuş olursunuz. Bizler, sıradan insanlarız ve Goethe, Mozart gibi “Wolfgang” dâhilerini ancak huşu içinde seyretmekle ve dinlemekle onun –geçici bir süre için– parçası oluyor ve doyum hissediyoruz, bir sonraya dek: Tıpkı başımızı sonsuz boşluklara kaldırıp da kendimizi bu evrenin ve Yaratıcının bir parçası olduğumuzu bir nebze olsun duyumladığımız gibi. Esasta, herbirimiz okyanusta bir damlayız.

Birçok profesyonel yazar, eleştirici ve hatta Albert **Bielschowsky** gibi dünya çapında saygı gören yaşamöyküsü ustası (Ulusal Eğitim Bakanlığının 1993 baskılı, esefle söylemek gerekirse, elli yıl öncesinin Osmanlıcasının hiç Türkçeleştirilmemiş “*Goethe’nin Hayatı ve Eserleri*” yapıtının dört ciltlik çevirisi), o çaptaki devlerin analizini ve sanatsal eleştirilerini yaparken, yalnızca eserlerdeki kahramanların yaşam tarzlarını, sergiledikleri performansları, yani olay ve ilişkilerin ne şekilde oluştukları ve geliştiklerini, nasıl simgelerle yinelenip sahnelendiklerini mükemmel bir şekilde analiz ve sentezlerini yapsalar bile, bildiğimiz zaman, mekân ve fiziksel boyutların ötesindeki *dördüncü boyutu* göremiyorlar, belki görüyorlar da, yeterlice yansıtamıyorlar. Nedir bu “dördüncü boyut?” Ben bunu “evrensel varoluş boyutu” diye adlandırıyorum. Bu, aynı şaheserleri tekrar tekrar okuduktan, tekrar tekrar düşündükten ve yeterli yaşam denemesi olduktan sonra geliyor gibime geliyor. Buna dahil olmak için, bir nesnenin canlı, biyolojik bir nesne olmasına da gerek yok. Gene FAUST’a dönelim ve bazı, yineleyen patern’lere yakından bir göz atalım.

GRETCHEN, Faust'un, gerçekte büyük GOETHE'nin ilk aşk.. Kuzini. Yeniyetmelik yıllarında ona karşı içtenlikle bir şeyler duyduğu ilk genç kız. Hakkında şiirler yazdığı, ama "cebine koyup evine dönmesi" önerildiği ve daha sonra da "o daha çocuk" olarak nitelendirildiği bir yaşantı. Benzeri aşk ve düşkırıklıklarını, birçoğumuzun hayatında da olduğu gibi, bir seri halinde Goethe de yaşadı. "Genç Werther'in Acıları"nda Werther, herkesin bildiği gibi, Goethe'nin (Götz) ta kendisi. Devam etmesine izin verildiği "Deutsches Haus-Alman Evi"nde, Lotte BUFF'a karşı hissettiği duygular. Ama kız, arkadaşı Kestner ile nişanlı. Ona karşı duyduğu aşk, izzeti nefis ve şerefle de motiflenmiş. Lotte, ince ruhlu, kanaatkâr, başkaları için çalışmayı seven, güzel çehreli, sevimli bir varlık. Kocası, şiir ve hayalden anlamayan, ama güzel fikirleri seven bir prens. Ardında, burunları havada dar beyinli asiller, ayartıcı memur, iyi rahip ve çalışkan kadınlar. 1774'te Werther'in sonu geldiğinde, Götz de rahat bir nefes alıyor, "Kendimi yine ferah ve serbest, tekrar yeni bir hayata hak kazanmış hissettim!" diyor. Sonu önceden belli aşkın ağından kurtulmanın ferahını yaşıyor.

Daha ilerki yaşlarında, Goethe itiraf edecektir: Werther'i yazdığında, yataarken başının ucunda iyi bilenmiş bir kama bulundurduğunu, ve zaman zaman onun sivri ucunu birkaç parmak göğsüne, derinlemesine batırdığını anımsayacaktır.

1775 yılbaşı gecesı. Bu kez Elizabeth (Lili) SCHÖNEMANN, Alman Evi'ndeki toplantıda bir piyano sonatı çalıyor. Aralarında hemen gelişen ve alevlenen bir aşk. Goethe ona bir şiir yazıyor:

"Wo du, Engel, bist ist Lieb' und güte

Wo du bist, Natur."

(Sen nerdeysen ey melek, orada aşk ve kurtuluş;

Sen nerdeysen, Doğa da orada!)

Bir iki yıl sonra ciğerlerinde bir hastalık, kız rahmete kavuşuyor. Goethe'nin orijinal ailesinde, 1749 ve 1760 yılları arasında canlı doğan altı çocuğun dördü şu ya da bu nedenle ölüirken Wolfgang'ın hissettikleri, her bir kayıpla yineleniyor. Annesi, Wolfgang beş yaşındayken ölen altı yaşındaki ağabeyi için hiç ağlamadığına şaşmış. Küçük Wolfgang, ona bir şiir yazmışmış ve tüm üzüntüsü, onu ağabeyine veremeyişi imiş.

Seri sürüyor ve FRIEDERICKE'ten sonra, en sonuncu, ateşli bir sevdaya adeta tapınmaya dönen aşk, bu kez, kendinden yedi yaş büyük

ve yedi çocuklu, –anaç– Charlotte von STEIN için. Bu da on iki yıl sürüyor. Her ikisi de evli. Charlotte'un kocası, Ahırlar Amiri von Stein, saf yürekli, garip bir adam. Goethe'nin aşk mektuplarının da farkında; ama, çok büyük bir saygı ve hoşgörüsüyle, bu “garip sevdalı”ya, çocuklarının terbiyesini memnuniyetle bırakıyor. Charlotte ise zaman zaman suçluluk hissiyle kıvranıyor:

*“Ob's Unrecht ist, was ich empfinde
Wernicht'es Himmel du! Wenn mich'e Je
Könnt anklozen.”*

(Hissettiğim acaba bir suç mudur?

Eğer beni bir zaman suçlandıracaksa, bu hissi yok et!)

Ama sonunda büyük üstad, F a u s t'unun ikinci cildine, bir dünya-ahret yolculuğuna çıkıyor. Artık tüm yaşantılarını, yineleyen üzüntüleri, beklentileri, düş kırıklıklarını, zaferleri ve aşkın her türlüünü: Anne sevgisi, kardeş sevgisi, arkadaş sevgisi, sevgili sevgisini tek bir aşk halinde birleştirmek, onlarla bütünleşmek zamanı geldi. Bu işi yapmak için mitolojik devirlere, dış-makro dünya'ya, usta bir yol gösterici: Şeytan'ın öncülüğünde çıkacak ve şamanistik bir seyahatle *Opus Magnum*'unu tamamlayacaktır. Aynı yolculuğa, kendinden üç yüzyıl önce, Büyük Dante ALIGHIERI Vergilius ve sevgilisi Beatrice'in önderliğinde Cennet-Araf ve Cehennem'i dolaşmaya çıkmıştı. Dante ile hemen hemen eşzamanlı olarak Ömer HAYYAM da, “Sonsuzun sırlarını çözümlemek için” ruhunu sonsuzluğa göndermiş ve fakat ruh ona: “Cennet de, Cehennem de içindedir!” yanıtını vermişti.

Yukarıda, “dördüncü boyut” dediğim de bu: Bu uzun yolculuğu sırasında her temasta bulunduğu kişi ya da varlıklar: Wagner-Tıp Talebesi-Homonkulus-Gretchen-Helen-Meyhane-Cadılar Gecesi-Valentin-İmparator-Vekilharç-Böcekler Korosu-Mitolojik yaratıklar-Melekler vb. bizlerin etrafımızda daima mevcut olan ama göremediğimiz, ifade etmediğimiz nesneler, duygular, olaylar. Bu “görünmeyenleri görebilen, ifade edebilen” ölümsüz sanatkar oluyor zaten.

Faust'ta, zamanlı zamansız, şurada burada sembolik olarak beliren önemli oluşumlar, kişiler kimlerdir? Hepsini yazmaya gücümüz ve yerimiz yetmez. En önemlilerini ele alırsak:

WAGNER - Kimdi bu garip adam? Belki “gelişmemiş Goethe”, belki onun “çiraklık yılları”, İngiliz ‘Butler’ gibi, asil bir hizmetkar ve kendine özgü bir kişi. HOMONKULUS'u yaratmış. “Homonculus-

Homongulus”tan, beynin Frontal Lob’unun üçüncü bölümünün ayağında anatomik bir varlık olarak herkeste varoluşundan daha önce söz etmiştik. DOĞA sanki insan beynine kendi şekil ve şemâlinin damgasını vurmuş. Her şeyden önce bu daha gelişmemiş “yaratık”, insanoğlunun, doğal olarak burada Goethe’nin intra-uterin yaşamının temsilcisi olarak beni düşündürüyor. Bielschowsky, eserinin 2. cildinde bunu, “Faust’un, Wagner yoluyla insanlık dünyasına homonculus’u ‘kimyadan insan’ yaratan bir insan olarak” yorumluyor. Yorum olarak herhalde doğru, fakat biz bu “yapay yeniden yaratma”yı, Wagner-Goethe’nin kendisinin, bu kez, geleceğini kendi belirleme arzusunun ön plana geldiği bir ‘arzulu düşünce’ (*wishful thinking*) olarak düşünebiliriz, yani, “çok daha mutlu bir dünyaya gelebilme umudu”nun temsilcisi. Bu garip mahluk, bir kavanoza girmek istiyor (Anne rahmine, uterus sıvısına dönüş arzusu?) ama sonunda bir yerlerde boğuluyor: Her ölümlünün hayatının bir yerde, bir şekilde biteceği gibi. (Kronik depresyonda olan ve bunu hissetmemek için sürekli ‘yaratan’ büyük yaratıcının ‘kayıp’ hissinin yinelenmesi? Hayranı olduğu Shakespeare’in çocukluk yaşamöyküsünde hemen her akraba ‘Shakespeare’in boğularak ölmesiyle özdeşim?) Son olarak, acaba bu embriyojenik görünümlü yaratık, kitabımızın başında, şöyle bir tariflediğimiz, “Her insanın hayat gelişimi (*ontojeni*), kendi tür gelişiminin (*filojeni*) tekrarından ibarettir!”in somut bir göstergesi? Kendi türünün olduğu kadar, kişisel, eğer var idiye, önceki yaşam evrelerinin (*re-incarnation*) bir görüntüsü? Öncesi, sonrası?... bilemeyeceğiz. (Intra-uterin yaşam konusunda en modern fizyolojik ve psikolojik gelişmeler için, arzu ederseniz, benim, ASSOS Yayınlarından çıkmış, “*Freud ve Psikanalizin Temel İlkeleri*” adlı kitabıma başvurabilirsiniz.)

Gerçek ne olursa olsun, günlük yaşamın çok sesli, çok katmanlı oluşumları arasında, eğer bir kimse tek başına, bir “Böcekler-Karıncalar Korosu”nu işitebiliyorsa, bu kimse, hayat senfonisinin en usta kompozitörü demek olur. İşte gene dördüncü boyutla karşılaşırız. Goethe gibi bir deha, uzayda var olan canlı (*animate*) ve cansız (*inanimate*) –görünen– varlıkları görebilen, sezebilen bir göze sahip olabiliyor. İnsanoğlu, çevresiyle varolur (*Spatial orientation*-Uzaysal uyum sağlama); bizim gibi sıradan insanlar için bu mekân, sahne eserlerinin yüzde doksan dokuz betimledikleri ve sergiledikleri gibi, şu anda var olan, oluşan, gördüğümüz, işittiğimiz, dokunabildiğimiz mekân ve içeriğidir. Teleskopik bir göz ise, zaman ve mekân bariyerini kolayca aşar,

dün bugün, bugün yarın ve yarın bugün olabilir; insan çok yakın olduğu nesnelerle başkalaşabilir, çözülmeye gidebilir ve toparlanabilir; sembolleri, yaşanmış kare'leri birbiri ardınca, bazen süperempoze edilmiş bir şekilde renkli-renksiz sergileyebilir. Geleceğin tiyatrosu budur, bizi yüceltecek sanat da budur.

Eylül 2004

K a y n a k ç a

- ADLER, Alfred; *"The Education of Children"*, Gateway Edit., Indiana, USA 1930.
- BROWN, Norman O.; *"Life Against Death"*, Vintage Books, New York 1959.
- CAMPBELL, Joseph; *"Myths to Live by"*, Viking Press, New York 1972.
- CAMPBELL, Joseph; *"The Portable Jung"*, Penguin Books, New York 1976.
- CAMPBELL, Joseph; *"Transformation of Myth Through Time"*, Harper-Row, N.Y. 1987.
- ENCYCLOPAEDIA BRITANNICA, 3rd ed. 1987, *"Johann Wolfgang von Goethe"*
- GOETHE, W.V., *"Faust"*, Çev.: Recai Bilgin; Milli Eğitim Bakanlığı, İstanbul 1959.
- JUNG, Carl Gustave; *"Man and His Symbols"*, Doubleday, New York 1964.
- KAPLAN, Harold, M.D.- SADOCK, Benjamin J., M.D.; *"Comprehensive Textbook of Psychiatry"*, Williams & Wilkins, Baltimore 1987
- LAMONT, Corliss, *"The Illusion of Immortality"*, Philosophical Libr., New York 1959.
- LICOEUR, Paul; *"Freud and Philosophy"*, Yale Univ. Press, New Haven 1970.
- MARLOWE, Christopher; *"Doctor Faustus"*, Washington Square Press, 1959.
- RUTTENBEEK, Hendrik M.; *"Psychoanalysis and Existential Philosophy"*, Dutton, 1962.
- RUTTENBEEK, Hendrik M.; *"Psychoanalysis and Literature"*, Dutton & Co., 1964.
- SCHNEIDERMAN, Leo; *"The Psychology of Myth, Folklore and Religion"* Nelson Hall, Chicago 1981.
- STORR, Anthony; *"The Essential Jung"*, Princeton Univ. Press, New Jersey 1983.
- WEINBERG, Kurt; *"On Gide's Prométhée"*, Princeton Univ. Press, New Jersey 1972.
- WELLS, H.G.; *"The Science of Life"*, Doubleday, New York 1938.

A PSYCHOANALYTIC APPROACH TO "FAUST"

No doubt, Goethe's *opus magnum* Faust, could neither be analyzed nor thoroughly interpreted through only one school of thought or point of view. This is a very complex 'life game' that seems to be a composite of myth, mysticism, search for immortality or eternal love, shamanistic trip, death and re-birth fantasies, *Nirvana* principle, i.e. joining in Heaven and alike. Thus, first we would like to review some of the basic concepts of **Jung's** analytical psychology and of others, then, –if we could– a synthesis of the material.

I. JUNG'S ANALYTICAL PSYCHOLOGY

Carl Gustave Jung, had borrowed the principles of his *école of thought* from *Aristoteles* who had called *psyche*, as "...the main principle of total organisms." *Nature*: was *physics*, *realistic world*: *algebra*; *emotions*: that were inseparable entities of both body and psyche were *pathé*. This last one was the total psychological functions and experiences of the individual. *Anima* was equated to *soul*.

According to Jung, *psyche* could be structured and understood at three levels:

1. **Consciousness**: This includes *ego* and *persona*;
2. **Personal Unconscious**: That corresponds to Freud's '*Preconscious*' and includes all the personal experiences that seem to be forgotten at the first glance but could be brought to the surface, to the consciousness, with little effort.

3. **Racial Collective Unconscious:** This corresponds to Freud's '*Unconscious*' concept. This not only is the representative of the individual's past experiences and feelings, but of the entire *atavistic primitive feelings, mythologic experiences, beliefs and behavioral characteristics*.

E g o: is the central matrix of the conscious field and is encircled with *p e r s o n a* all around. It is the connecting central network of our total bodily and psychic existence. It looks like an island that swims in the immense waters of both consciousness and unconsciousness.

P e r s o n a: is the functional complex of the conscious aspect of the psychic life. Its duty to establish the relationship with the object of the external world. It has some relations with the basic principles of the personality but it is not that much inclusive.

Jung writes, "This arbitrary segment of collective psyche –often fashioned with considerable pains– I have called the *p e r s o n a*. The term 'persona' is really a very appropriate expression for this, for originally it meant the *mask* once worn by actors to indicate the role they played. If we endeavour to draw a precise distinction between what psychic material should be considered "personal", and what "impersonal", we soon find ourselves in the greatest dilemma, for by definition we have to say of the persona's contents what we have said of the "impersonal unconscious", namely, that is 'collective'It is, as its name implies, only a mask of collective psyche, a mask that *feigns individuality*, making others and oneself believe that one is individual, whereas one is simply acting a role through which the collective psyche speaks."

A n i m a (Female: A n i m u s): This is also a component and the observant part of the collective unconscious. It could be said it is the *functional style* of the personal unconscious. Another way, it could be said that it is *female element of the unconscious*.

It is also a symbolism of the eternal feminine (that Faust had been looking for!) that is a concept far beyond the personal experience of a man's, say with his sister, mother and other women. It is a "heavenly goddess" That symbolism also gives man the strength to fight and stand on two feet under the most circumstances. It is also a *M a y a*, "joy of life" that with its sexual component invites the person to life

and gives him a *raison* to live. By the same token, it is the source of *ambivalency* and *paradoxical sentiments and attitudes of womanhood*: success vs. non-success, hope vs. hopelessness, to be vs. not to be, etc. This is why **Spiteller** had characterized 'anima' as "My lady soul!".

According to Jung, the psyche image of primer male existence comes out from the mother. The characteristics of female components of the motherhood are *internalized* that form a *m o t h e r a r c h e - t y p e* within the male that continues both ontogenically and philogenically, in the realm of collective unconscious, from generations to generations to come.

Jung himself writes, "What, then, is this projection-making factor? The East calls it the 'Spinning Woman' – *M a y a*, who creates illusion by her dancing. Had we not long since known it from the symbolism of dreams, this hint from the Orient would put us on right track: the enveloping, embracing, and devouring element points unmistakably to the mother, that is, to the son's relation to the real mother, to her *imago*, and to the woman who is to become a mother for him. His *Eros* is passive like a child's; he hopes to be caught, sucked in, enveloped, and devoured there appears before you on the psychological state a man living regressively, seeking his childhood and mother....

"The projection-making factor is the *anima*, or rather 'unconscious as represented by the anima'. Whenever she fears, in dreams, visions, and fantasies, she takes on personified form, thus demonstrating that the factor she embodies, possesses all the outstanding characteristics of a feminine being. She is not an invention of the conscious, but a spontaneous product of unconscious...

"Since the anima is an archetype that is found in men, it is reasonable to suppose that an equivalent archetype must be present in women: *A n i m u s*, for just a man is compensated by a female element, so woman is compensated by a masculine one."

For *a n i m a*, we have said that it is 'the female element' of the unconscious. Parallel to this concept, the biologic truth is that men carry both 'male' (y) and 'female' (x) chromosomes. As it is known, every human body carries 23 pairs of chromosomes, totaling 46, of which the last two ones determine the individual's gender. Females are characterized as **XX**, and males as **XY**.

This “i n n e r d u a l i t y”, and potential “hermaphroditic existence”, could easily be observed in plastic arts throughout the history. For instance a medieval man (XVII. centr.) is portrayed as a hermaphrodite, but carrying a male crown on his head. Thus, without knowing then the physiologic hormones and other bio-chemical existences, the writers had said, “Each man carries a woman inside of him.”

J u n g had divided the evolution of the art throughout the history into four categories, paralleling it to the evolution of ‘anima’, as follows:

1. stage: Primitive era. Artistic sample: **Gauguin’s** ‘African Woman’.
2. stage: Romantic beauty. Samples: Renaissance’ artistic work.
3. stage: Sexual liberation, or complete reversal, i.e., ‘Virgin Mary’ pictures.
4. stage: Religious symbolization, i.e., ‘Old Testament’, ‘Sapient’ with twelve stars.

A n i m u s, as had been said before, is the “female’s anima”, the desire of masculinization within her. In spite of the fact that the female emotions and motions connected to them are much more labile and observable than men, in decision making and being ‘right’ they are far more superior to males, thus, as if carrying a “wise father” in them. Some artistic creations in this respect are, as follows.

- “The sacred conviction” in Jeanne D’Arc that is performed amongs –and in spite of– men.
- “Dancing Woman With Death” –a 16th. centr. picture–
- “Hades with Persephone” (who she kidnapped to the underworld), –a manuscript, c.1500–
- “A Talk With Demon of Death” –He does not love me anymore–

Here are some other Jungian concepts that are very frequently used in his interpretations.

A r c h e t y p e s: These are the inclinations that are common to all human beings, established from the most earliest times of the civilizations as “images” and genetically transmitted. They are formed as

'reactions' and has an embedded piece of 'myth' in it. Thus, if any human being is confronted with a maladjustment and/or experiencing an anxiety, that person is confronted with an archetype that is individualized and symbolized as pictures.

In other words, the inherited structure of the psyche carries with it certain necessary psychic processes, which take the form of spontaneously recurring patterns by which the psychic energies within the individual seek expression. These inherently-contained psychic processes come forth in the form of the *archetypal motifs*. Archetypes come to the fore again and again in the history, always taking different forms, and always presuming at each moment of history that the particular form in which they find themselves is the only one that is 'true' and 'eternal'. Every attitude that is expressed in consciousness is an historical manifestation of an *archetype* with a long history in the human psychè.

When Jung says, "Contents of an archetypal character are manifestations of processes in the *collective unconscious*," the key thought is that these contents do not exist in themselves as 'inherited ideas,' but rather emerge as expressions of the psychic processes which are inherited because they are in structural nature of the psyche. These are generic to the nature of human being as such, and therefore, they are expressed in the individual in *dream* and *fantasy*, just they are expressed in the group via *myth*, *collective delusion*, and so on. They are more pervasive than the individualized products of the *personal unconscious* but they are not restricted to collective or group phenomena.

C O L L E C T I V E U N C O N S C I O U S : The collective unconscious is a part of the psyche which can be negatively distinguished from a 'personal unconscious' by the fact that it does not, like the latter, owe its existence to personal experience and consequently is not a personal acquisition. While the personal unconscious is made up essentially of contents which have at one time been conscious but which have disappeared from consciousness through having been forgotten or repressed, the contents of the 'collective unconscious' have never been in consciousness, and therefore have never been individually acquired, but owe their existence exclusively to heredity. Whereas the 'personal unconscious' consists for the most part of *complexes*, the content of the 'collective unconscious' is made up essentially of

archetypes., i.e. 'creation of mankind', 'virgin birth', 'snake and allied stories', 'eternal mother', 'paradise', 'hell' and so on.

S h a d o w: This is one of the difficult concepts of Jung's ego psychology and psyche that is hard to realize. 'Shadow' is the weak part of the individual and may represent undesirable inclinations and actions that person essentially should know but refuses to acknowledge them. With one view, it is close to personal unconscious yet still different.

Joseph Campbell, editor of 'The Portable Jung', says about the Shadow, ".It is a moral problem that challenges the whole ego-personality, for no one can become conscious of the shadow without considerable conscious effort..... it involves recognizing the dark aspects of the personality at present and real. This act is the essential condition for any-kind of self-knowledge, and it therefore, as a rule, meets with considerable resistance (that are almost always bound up with *projections*)...... Closer examination of the dark characteristics –that is, the inferiorities constituting the shadow– reveals that they have an *emotional* nature, a kind of *autonomy*, and accordingly an *obsessive* or, better, *possessive* quality. Affects occur usually where adaptation is weakest, and at the same time they reveal the reason for its weakness, namely a certain degree, of *inferiority* and the existence of a *lower level* of personality. On this lower level with its uncontrolled or scarcely controlled emotions one behaves more or less like a *primitive*, who is not only the *passive victim* of his affects but also singularly *incapable of moral judgment*."

To me, in "Faust", his relation to Mephistopheles is this kind of a projection. By the same token, E.T.A. Hoffmann's satiric "The Devil's Elixir" carries the same characteristics.

M a n d a l a: In Sanscrit language, 'mandala' simply means 'circle' This kind plastic manifestations are used in Indian Buddhism on the instruments that are utilized in religious ceremonies, called "Yantra", and in temples as dance figures.

Jung had started to utilize the mandalas, starting 1916 on. "First, I did not understand what they mean but appeared to me important and I had saved them like pearls. By time I realized that, they reflected my very own 'central-self' for the goal of the psychic evolution is the integration within self." This 'integration', may appear and follow diffe-

rent visions and occurrences for the same goal: "Formation", "Transformation", "Eternal Mind's Eternal Creation" and alike. In psychiatry, we usually see 'mandala' in the form of "psychic dissociation", sometimes at the beginnings of depressive forms, but more intensely in schizophrenic split. Conversely, Jung had utilized Mandalas in disturbed patients' treatments.

The Union of the Opposites: In Ancient China, *Yang* (male) and *Yin* (kadin) were given as examples for 'opposites' that were supposed to unify in social existence. We also know from chemistry and atom physics that, the elements with opposite electrical charges are attracted to each other, thus the material world is formed.

In nature; the opposite seasons follow each other, so do day and night, and, life and death. These repetitions, in spite of the fact that at first sight may appear as "opposites", in reality they are the continuations of one another and the very essence of *integration*, also *transformations* onto each other. Faust tells Mephistopheles, "Follow the dark, you shall reach the light!" In Alchemy, the opposites are invited to unify by the shadow, thus occurs *Hierosgamos* or *Chymical Wedding*.

Mystical Participation: Jung barrowed this term from **Levy-Bröhl**, an anthropologist. According to the mythical beliefs of the primitive tribes, the *soul* itself is not one single unit; there is an accompanying *bush soul*; it seats usually in an old tree's trunk or in an animal. Individual identifies with this 'bush soul' Suppose that such a soul is situated in an animal's body, that animal is a kind of brother to him. If that animal is a crocodile, he can swim in a lake or river full of crocodiles quite comfortably. If it is in a tree, he looks at tree, as a member of the family. If anything bad happens to those, individual also feels hurt.

To open this a little bit more, let's return to Joseph Campbell again. "The Spiritual Problem of Modern Man: The man who has attained consciousness of the present is solitary. The 'modern' man has at all times been so, far every step towards fuller consciousness removes him further from his original, purely animal *participation mystique* with the herd, from submersion in a common unconsciousness. Every step forward means tearing oneself loose from the maternal womb of unconsciousness in which the mass of men dwells. Even in a civilized community the people who form, psychologically speaking, the lowest

stratum live on a level of consciousness little different from those of primitives. Those of succeeding strata live on a level of consciousness which corresponds to the beginnings of human culture, while those of the highest stratum have a consciousness that reflects the life of the last few centuries. Only the man who is *modern* in our meaning of the term really lives in the present; he alone has a present-day consciousness, and he alone finds that the ways of life on those earlier levels have begun to fall upon him..... in the deepest sense he had estranged himself from the mass of men who live entirely within the bounds of tradition. Indeed, he is completely modern only when he has come to the very edge of the world, leaving behind him all that he has been discarded and outgrown, and acknowledging that he stands before the 'Nothing out of which All may grow..' ” (Indeed, in Faust, Vol.II, we read: “*..In this, your Nothing, I may find my All!*”)

S u m m a r y a n d I n t e r p r e t a t i o n :

As we said at the opening, no system of thought may illuminate the entire Faust phenomenon. However, under the light what Jung had opened our eyes to, we at least make some partial interpretations and/or points of view, if we principally agree with his “Analytical Psychology”. Here are the interpretative highlights:

1. MEPHISTOPHELES is the ‘shadow’ of FAUST.
2. Mephistopheles, either a male or female, hand in hand with Faust starts to take a long voyage from ‘microcosmos’ to ‘macrocosmos’. (Let me remind you here, the verses of Omar Khayyam:

I send my soul to the infinity to discover the secrets of immortality

My soul turned and said to me: ‘Hell and Paradise all are within

you!’”

If our ‘consciousness’ cannot control our (collective) ‘unconscious’, all archetypes may come to the surface. In Part I, Faust and Mephistopheles travel through the ‘Micro World’, that is Anima’s trip that covers the ‘Personal unconscious’ Part II, is a search through the ‘Macro World’ and is the representative of the ‘Collective Unconscious’. How the earth turns around the sun as well as its own axis, *anima* too, travels through at both axis and at the end,

frees itself to *death*. An example from Mythology: *Theseus*, saved *Ariadne* in Cretan labyrinth after he had killed *Minotaur*; thus, from the eternally absorbing image of the mother, *anima*, had been liberated.

3. Faust's *anima*, had suffered tremendously from the patriarchal type of family interrelation, thus, he began to search 'the eternal love, the eternal mother' image to join it and to be engulfed-integrated with it.
4. Christ, born to a Virgin Mary, without being actually fecundated by a man, through *immaculate conception*, symbolizes the eternal happiness and kindness. Faust, in order to relinquish his earthly ambitions and the evil part of self, however after living them through actually with Evil (Mephistopheles, his *shadow*), he wanted to be re-born, to become a Christ Baby himself –with a kind of identification with Jesus–, thus, *following the dark to find out light*. This was to be a kind of *transformation*, a creative power like a snake could do it. Snake, as we know, is the mediator between 'two lives': life and death, symbol of health and happiness and sin.
7. From another point of view, Faust's travel could be interpreted, as had been mentioned before, the evolution of the *art* at four levels.
 - a. Art: Addressing to the untouched, unmolested nature, i.e. Gauguin's picture, analogue to Faust's untouched, unmolested, 'pure' personality at the beginning;
 - b. Romantic Era: Faust's falling in love with Helena, seeing her in the mirror;
 - c. Sexual liberation: Physical union with Margerite, and,
 - d. Divination: Rejoining Margerite's soul after death, 'Gretchen's reappearance as "Repentent Woman", (UNA POENITENTIAM, once called GRETCHEN (*drawing closer*)).

Ah, look down,
Thou rich in heaven's renown,
Turn thou the grace of thy dear face
On the fullness of my bliss;
For now my lover,
Earth's sadness over,
Comes from that world to me in this.) –Last scene in Faust II–

8. Every human being, as a matter of fact every 'living' thing, while developing and performing his *ontogeny* (individual growth and development), also repeat his *phylogeny* (The growth and development, evolution and transformation of his species), reframing "*Ontogenesis is a repetition of phylogenesis*" is also applicable here. Namely; take an amoeba, with its multiplication it can only become another (new) amoeba; take a fish; from its egg, through 'amibic' division, at the end it becomes a fish; more complicated mammalia, first is an amoeba, then, fish –in the amnios– and then a mammalia; finally a human being, in mother's womb, it first divides like an amoeba, then swims as fish, then becomes a mammalia kind and finally a human being, of his own kind. Faust too, searches his own existence from the very beginnings, as a *universal soul*, goes thru stages via his voyage all along history, including underworld, and joins his *Master soul*, to be *re-born*, to start to a new cycle, one day in somebodyelse's appearance.
9. The o p p o s i t i o n s, that we had mentioned earlier, like man-woman, goddness-badness, micro vs. macro worlds, do exist in human's everyday life continuously, as well as in art. Examples: A nineteenth century masterpiece, *Silva* and *Parvati* statues carry both male and female characteristics. An underworld power, *snake*, that also is a symbol of re-incarnation and immortality through its power of re-generation, stands by the Life Tree, as a Cobra in Indian Mythology. The same snake had killed Cleopatra. *Buddha*, while carrying the name *Siddhartha*, after a three-day meditation had slept under the Life Tree. During that period he was guarded by the snake. An old Latin gravure demonstrates *Esculape* holding a snake in his hand, and having it bite a patient to heal.
10. Faust and Mephistopheles travel through the macro world, to chart their own *mandalas* for a reunion with each other and the entire universe. During this, they experience and share (and repeat) the entire human beings daily life experiences: hope, hopelessness, love, suffer, myth and alike.
11. In life, it is possible that the whole living organisms, perhaps including the nature, follows the principles of "formation", "transformation" and "eternal re-incarnation", ending with re-union of all. Death, could be considered as 'another stage of life', and another

transformation of soul. While reading Faust almost in ecstasy, perhaps experiencing our *collective unconscious* time to time, and re-experiencing many things through *identifications*, one feels as if watching his own life story in a mirror.

2. FREUD'S PSYCHO-ANALYTICAL APPROACH

In contrast to Jung who embedded the mythological, collective and social aspects of the individual, Freud principally remained singular, building his monuments on the individual's *id* and *ego*. About the literature Freud had said, "Karamazov Brothers", "Hamlet" and "King Oedipus" are the greatest among all yet he had great admiration for Goethe. He never tried to make a systematic analysis of the masterpiece, rather preferred of making some attributes here and there, as we shall see below.

Otto Rank, once 'right arm' of Sigmund Freud had been to **Wagner's** operas with the genius. He cites Freud's superficial and as if 'not understanding' attitude against deep, archaic, almost satanic personage and sounds to those operas, feeling that Freud was *avoiding the issues* of death, underworld etc. The same I would say is true for Faust in which what Wagner did musically Goethe did literarywise. Let us hear from Freud himself who had been invited to receive 'Goethe Award' to Frankfurt in 1930, in 'Goethe House' who had made this speech:

"I think that Goethe would have not rejected psycho-analysis in an unfriendly spirit, as so many of our contemporaries have done. He himself approached it at a number of points, recognized much through his own insight that since we have been able to confirm..... Since it is one of the principal functions of our thinking to master the material world physically, it seems to me that thanks are due to psycho-analysis if, when it is applied to a great man, it contributes to the understanding of his great achievement. But, I admit, in the case of Goethe, we have not succeeded very far. This because Goethe was not only, as a poet, a great self-revealer, but also, in spite of the abundance of autobiographical records, a careful concealer. We cannot help thinking here of the words of Mephistopheles:

'Das Beste, was du wissen kannst,
Darfst du den Buben doch nicht sagen.'

*(The best of what you know may not,
after all, be told to boys.)* (Collected Works, Vol.XX, pa.: 212)

In ten years when Freud's sealed treasures will be opened then we shall be learning more openly who was a "concealer". I think, directly, more indirectly Goethe had expressed the complex nature of himself good enough. We can hardly notice Freud's 'Mephistopheles' part, as a human being in his writings. What about this confession:

In his "Determinism and Superstition" section of his writings (Collected Works, Vol: 6, pa.: 245) , Freud writes openly:

"There is no doubt that I wished to forget the play (*Lady Mackbeth*, with a special reference to her bloody hands which 'the oceans waves couldn't clean them' ... The books' numbers 1 and 2, were in my patient's dream, in the Reclam University Library, Goethe's *Faust*. Formerly, I found very much of Faust in myself."

Here are some excerpts Freud's 24-volume writings in reference to Faust.

- While talking about 'unconscious ideas', he remarks that, even during conscious talk, mind could be split off and make some reference to unconscious state of mind,

"In die Finsternis gebracht." –Mephistopheles– (Vol.2, pa.: 229)
(*Thrust into darkness.*)

- About 'Affects in Dreams', talking about the importance of the 'first figure', and its re-incarnation throughout, he says:

"früh sich einst dem,
trüben Blick gezeigt.", (Vol.5, pa.: 483)
(*Long since appeared
before my troubled eyes.*)

- In 'A Case of Hysteria', talking about the exacting demands which *hysteria* makes upon physician and investigator, he insists that this can be met only by the most sympathetic spirit of inquiry and not by an attitude of superiority and contempt.

"Nicht Kunst und Wissenschaft allein,
Geduld will bei dem Werke sein!", (Vol.7, pa.: 16)
(*Not Art and Science sense, alone;
Patience must in the work be shown!*)

We all know that, Freud always wanted to be remembered as "Great Thinker" that, unfortunately, in spite of the fact that he is one of the greatest physicians ever, the history book will not cite him as such. And, he knew that. It is well possible that he may have identified with Goethe who in Faust, was a great physician as well as a thinker. He even may have been jealous of him.

- In 'Three Essays of Sexuality', he cites that a certain degree of *fetishism* in normalcy, especially when the normal sexual aim could be unattainable or its fulfillment is prevented and gives an example from Faust:

"Schaff' mir ein Halstuch von ihrer Brust,
Ein Strumpfbond meiner Liebeslust!" , (Vol.7, pa.: 154)
*(Get me a kerchief from her breast,
A garter that her knee has pressed!)*

- In 'Pleasure and the Genesis of Jokes', Freud comments, "For high spirits replace jokes, just as jokes replace high spirits, in which possibilities of enjoyment which are otherwise inhibited." and quotes from Faust.

"Mit wenig Witz und viel Behagen." –Mephistopheles in Auerbach's cellar– (Vol.: 7, sa.: 127) *(With little wit and much enjoyment!)*

- In "A Case of Obsessional Neurosis – Rat Man", Freud discusses the *Father Complex* and the Rat Idea. A patient of his while visiting his father's grave sees that a rat 'with sharp teeth' comes out of his father's grave. He realizes that he himself had been just such a nasty, dirty little wretch who was up to 'bite people' when he was in a rage. He could truly be had been fearfully punished for doing so. He could truly be said to find a 'living likeness of himself in a rat.' Here are the samples are taken from Faust.

(Freud compares the words of Mephistopheles, when he wishes to make his way through a door that is guarded by a magic pentagram.)

"Doch dieser Schmelle Zauber zu zerspalten
Bedarf ich eines Rattenzahns."

"Noch einen Biss, so it's geschehn!" (Part I, Scene: 3)

*"But to break through the magic of this threshold
I need a rat's teeth." (He conjures a rat.).*

“Er sieht in der geschwollnes Ratte
Sein ganz natürlich Ebenbild.”

(For in the bloated rat he sees

A living likeness of himself.) (Part I, Scene in Auerbach’s Cellar)

• Freud, ‘Notes On A Case of Paranoia: Judge Schreber’ case (Vol.12, sa.: 44 & 70) writes:

‘Schreber illustrates the nature of soul murder by referring to the legends embodies in Goethe’s *Faust*, Byron’s *Manfred* and Weber’s *Freischütz*..’

‘The patient has withdrawn from the people in his environment and from the external world generally the *libidinal cathexis* which he has hitherto directed on to them. Thus everything has become indifferent and irrelevant to him... The end of the world is the *projection* of this internal catastrophe...

‘After Faust has uttered the curses which free him from the world, the Chorus of Spirit sings:

“Weh! Weh!

Du hast sie zerstört,
die schöne Welt,
mit mächtiger Faust!
sie stürzt, sie zerfällt!
Ein Halbgott, hat sie zerschlagen!”

(Woe! Woe!

Thou hast it destroyed,

The beautiful world,

With powerful fist!

In ruins 'tis hurled,

By the blow of a demigod shattered!)

• Freud, making a reference to the importance of the inheritance of physical disposition in the life of the individual, says, ‘(that) need to be given some impetus, before they can be roused into actual operation. This might be the meaning of the poet’s words:

“ Was du erbt von deinen Vätern hast,
Erwirb es, um es zu besitzen.”

(What thou hast inherited from thy fathers,

acquire it to make it thine.) (Faust I, Scene: 1) (Vol.:13, pa.: 158)

- In 'Return of Totemism' Freud makes the following comparison between the neurotic and the primitive man: Neurotics are above all *inhibited* in their actions; with them the thought is a complete substitute for the deed. Primitive men, on the other hand, are *uninhibited*: thought passes directly into action. With them it is rather the deed that is a substitute for the thought.... I think that in the case before us, it may safely be assumed that:

(In the beginning was the Deed.)

“ ‘Im Anfang was die Tat’ ” (Faust, Part I, Scene 3) (Vol.13, pa.: 161)

- In 'Uncanny', Freud speaks of secret powers that brings us back to *animism*. “It was the pious Gretchen’s invitation that Mephistopheles possessed secret powers of this kind that made so uncanny to her.

“Sie fühlt dass ich ganz sicher ein Genie,
Vielleicht sogar der Teufel bin.”

(She feels that surely I’m ingenious now,

Perhaps the very Devil, indeed!) (Faust I, Scene 16) (Vol.: 17, pa.: 243)

- In 'The Pleasure Principle' Freud mentions that the repressed instinct never ceases to strive for complete satisfaction, which consist in repetition of primary experience of satisfaction... ‘and, it is the difference in amount between the pleasure of satisfaction which is *demanded* and that which is actually *achieved* that provides the drawing factor which will permit of no halting at any position attained, but, in the poet’s words’:

“ ‘ungebandigt immer vürwärts dringt’ ”

(Presses over forward unsubdued.) (Mefistopheles, Faust I, Scene 4) (Vol.: 18, pa.: 42)

- Freud, in his 'An Autobiographical Study' remembers his first university experiences in 1873 as “appreciable disappointments” because of racial issues in Vienna then, for he was a jew. ‘I have never been able to see why I should feel ashamed of my descent.. I put up, without much regret, with my non-acceptance into the community... The-

se first impressions at the University, however, had one consequence which was afterwards to prove important; for at an early age I was made familiar with the fate of being in the *opposition* and of being put under the ban of "compact majority".

I learned the truth of Mephistopheles' warning:

"Vergebens, dass ihr ringsum wissen scgalich schweift,
Ein jeder lernt nur, was er lernen kann." '

(*It is in the vain that you range around from Science to Science: each man learns only what he can learn.*) (Faust I, Scene 4),
(Vol.: 20, pa.: 9)

- In 'Civilization and Its Discontent', Freud holds *God* responsible for the existence of the *Devil*, just as well as for the existence of the wickedness which Devil embodies.

'In Goethe's Mephistopheles we have a quite exceptionally convincing identification of the principle of evil with the destructive instinct:

"Denn alles, was entsteht,
Ist wert, das es zu Grunde geht...
Zerstörung, kurz das Böse neunt,
Mein eigentliche Element."

(For all things, from the Void
Called forth, deserve to be destroyed...
Thus, all which you as Sin have rated..) (Vol.: 21, pa.: 120)

- In 'Analysis Terminable and Interminable', making a reference to the 'Witch Metapsychology', Freud elaborates: "That is to say, the instinct is brought completely into the harmony of the ego, becomes accessible to all the influences of the other trends in the ego and no longer seeks to go its independent way to satisfaction. If we were asked by what methods and means this result is achieved, it is not easy to find an answer. We can only say:

"..So muss denn doch die Hexe dran!" '
(*We must call the Witch to our help after all!*) (Vol.: 23, pa.: 225)

- In the same chapter, Freud speaks of 'Defense Mechanisms' that individuals utilize against inner instinctual pushes which may be-

come constant and repeated throughout life whenever the situation occurs that is similar to the original one.... This turns them into *infantilism*, and they share the fate of many institutions which attempt to keep themselves in existence after the time of their usefulness had past. The poet complains:

“Vernunft wird Unsinn, Wohltat Plage.” ’

“*Reason becomes unreason, kindness torment.*” (Faust I, Scene 4),(Vol.: 23, pa.: 238)

And, finally:

- Making a tribute to **Empedocles** who was one of the greatest and most remarkable figures in the History of Greek Civilization, saying, ‘..He was exact and sober in his physical and physiological researches, yet he did not shrink from the obscurities of *mysticist*, and built up cosmic speculations of astonishingly imaginative boldness. Already, historian and writer **Wilhelm Capelle**, compares him with Dr. Faust.’:

“ ‘Dem gar manch Geheimnis wurde kund’.”

(*To whom many a secret was revealed!*) –modified somewhat from Faust’s First Speech, Faust I, Scene I–

To me, in the last text, Freud was identifying with Empedocles, as well as Faust. Already to me, other than making a deep analysis of Faust that might have been a really difficult job for even for a genius like Freud, he was rather searching and singling out some strong justifications and hidden elements of psychoanalysis in that great tragedy, beyond his patients’ experiences, to document the overspread existence and values of his theories and analyses.

Indeed, psychoanalytical approach most of the time appears to be quite revealing ‘in explaining the things’ beyond our scopes, like Freud’s comparison of Leonardo da Vinci with Faust. In “Leonardo da Vinci”, he had detailed how Leonardo has devoted himself to search, to learn and understand the world around him, other than ‘loving his libido’, namely attaching himself to his parents ‘sexually’, passing through the stages and liberating himself later on. Like Spinoza. For that purpose –namely, not being able to utilize his libido–, Leonardo had never been able truly neither create nor love, consequently of not

being able to reach "The sublime Law of Nature" that he was very much after. In contrast to him, Faust who had been able to transform his libido into "The Pleasure Principle", had been able to experience love and live it through throughout his tragedy.

Why Leonardo has not been able 'to transform his libido', if we believe in psychoanalytic thinking, psychoanalytic view could say, well, he was under his father's custody in his early childhood and it was too late to relate to his 'two' mothers, especially to his biologic mother indeed quite late and short, for both of them died early. In contrast to him, Freud very vividly lived through his libidinal feelings with his mother, father's second wife who was very young and beautiful who used to call Freud: 'My Sigi!' all the time. The story is well-known, as cited by Freud himself that when he was too young, the ages five or six, one day Freud had urinated into the bedroom of his parents. Father, getting very furious for the event, had punished Freud and told him: "You shall never be a mature, grown up man!" that had caused him later on a great anxiety 'at the top of Acropolis' in his fifties.

Besides Freud's a kind of reluctance or resistance and/or avoidance of deep analysis of Faust that he rather preferred 'part by part identification', another aspect why he might have done so is that Jung's undeniable strength and convincing documentation of his 'archetypes', particularly of 'collective unconscious' that denotes very special interest and knowledge of him that, I at least interpretes Faust better that Freud could not have challenged with. I would say *Freud was "too personal" whereas Jung was "too universal."*

3. ADLER'S INDIVIDUAL PSYCHOLOGY and INFERIORITY COMPLEX

'The Inferiority Feeling', or as it is more generally but less correctly termed by the general public, '*The Inferiority Complex*' is the one most popularly connected with his name; "I am", as Adler used to say smilingly, "the legitimate father of the inferiority complex."

Adler taught that every human being's main interest strives towards an advance from a minus or *inferiority feeling* towards a plus or *superiority feeling*; and that the difficulties of life, or the 'inferiority of the organs' themselves, can always be compensated by the individual's own effort to overcome them.

An inferiority feeling in the young of the human species was, in Adler's mind, never a failing or defect, nor in any ways comparable to a neurosis, since the child is *really* helpless; and his physical and mental inferiority are facts of nature and not any attempts upon the child's part to evade responsibility. It is not unless the child *uses* this act of his inferiority as an alibi to prevent himself from carrying out the contributions within his power that the *inferiority feeling* becomes a 'complex', and prevents the child's normal development. Out of the child's first sense of 'inferiority', Adler believed he began to form his "life plan" in urge to overcome his limitations.

Faust has made a pact, renouncing God and human beings' everyday life values, promising his soul to the devil, called Mephistopheles there, in return for knowledge and power. Where Adler enters in here, if any?

Let us study a little bit, "The Tragedy of Doctor Faustus" of **Christopher Marlowe**, a Shakespeare contemporary who had given Goethe quite a bit thrill and endless impetus to write his masterpiece. (In real life too, there was a Dr. Johannes Faustus who had obtained a Divinity degree from Heidelberg University in 1509.)

Scene: I

Then read no more thou hast attained the end.
A greater subject fiftieth Faustus' wit:
Bid on *cai me on* farewell, Galen come,
Seeing *ubi desinit philosophus, ibi incipit medicus*;
Be a physician, Faustus, heap up gold
And be eternized for some wondrous cure.."

(*on cai me on*: Aristoteles' phrase for 'being and not being' that gave Shakespeare a basis for his most famous statement in Hamlet 'to be or not to be'; here used as 'equivalent' of philosophy;

ubi desinit philosophus, ibi incipit medicus : 'where stops the philosopher, there begins the physician.')

Marlowe was Shakespeare's contemporary, only ten weeks older than he, but, according to rumors he had been a teacher to great genius, and even, after dying at an early age of 29, sustained his life as 'Shakespeare' himself. (Here we don't want to go into polemics of

who really Shakespeare was.) Marlowe's character F a u s t , was a scientist, knew the logic, medicine, law and divinity; wanted to 'know more about the secrets and hidden myths of human beings unattained yet' With that envie, he needed a super-human power, a magic that forced upon him to make a pact with the Devil.

Since Goethe, while studying Law at the Leibzig University in 1768, had stricken with a very serious illness and returned home, we can understand why he may be inclined to be a physician, as we all physicians have the same allusion that as we are the doctor, no serious illness can strike us, if does, we can overcome. But, that was not Goethe's creation, rather of Marlowe's. Marlowe was not a sick man, contrariwise quite a healthy, aggressive and fightfull man who also faced some limitations and frustrations in his personal life: He was denied of being given a master's degree at the Corpus Christie College in Cambridge where he was attending, then also having been denied to enter the English College at Reims in France, which was preparing Roman Catholic missionary priests to be sent to England. Then, Marlowe turned to be an atheist (Naturally, if they cannot give him a chance to ally with God, then, he himself can choose to make an ally with Devil), also having some shadowy political ties, in depth towarded to the Queen's life. His death had also been in a tavern on May 30th 1593, at Deptford, a suburb to the southeast to London at the accompaniement of a group of doubtful people. After he was killed, he was accused that he was blasphemous, seditious, treasonable, a defender of homosexuality and tobacco, a man who has read an 'atheist lecture.' It is obvious that what perhaps Goethe wanted to live a life through Faust, Marlowe has already lived in his daily, actual life.

Why a big giant like Goethe chose Marlowe and almost directly –not copying of course– *borrowed* the names and the text of Dr.Faust(us) and Mephistopheles?

According to the literary historians, in 1771, with his write-up "*Geschichte Gottfriedens von Berlichingen mit der eisernen Handdrama tisiert*" (The History of Gottfried von Berlichingen, Dramatized with the Iron Hand); and in 1773, with "*Rede zum Schakespeare Tag*" (*Conversation from Shakespeare's Day*) he almost declareded himself as the "Shakespeare of the Gothic Era." Thus, to me, it is quite evident that, the aim was not Marlowe, but Shakespeare who he admired and identified with.

Which one was “the greatest?” I am not qualified to answer that.

Returning back to the Adler and his ‘search for superiority due to an inner (basically physiologic) inferiority’, if we question whether Goethe has felt:

- a) **H e l p l e s s**? May be; during his ill years, and even afterwards achieving a lot, like his closest friend Schiller had died in 1805 when he had cited: “In me, half of me died also!”
- b) **I n f e r i o r**? Probably not, for he was quite an achiever in life; children with inferiority feelings display a lot of neurotic trends that curb utilization of their potentials far before reaching the maturity.

Perhaps Goethe, like many other great thinkers and philosophers was deeply curious about ‘the other side of life’, both in biologic and psycho-social senses, had a lot of repressed feelings that took forty years masterfully ‘live them through writing’ and died peacefully a few months after he finished his ‘Opus Magnum’ that is the story of every living individual in the universe; as it ‘was’, ‘is’ and ‘shall be’, forever.

4. EXISTENTIALISTIC VIEW:

Since in Goethe’s times there was no existentialistic philosophy we cannot tell that he was under its influence one way or the other. We only can offer, at his point, an existentialistic perspective. With **Mo-unier’s** and **Hamelin’s** *desperation*, **Wahl’s** and **Marcel’s** *revolt and freedom*, **Sartre’s** *human beings exist outside of themselves; he can only be existing through going out of himself.. he only does exist and integrates with himself only that way..* are some highlights that of philosophy.

In order to be understood, *existentialism* must be contrasted with its opposite, *essentialism*. When one thinks of any concept or thing, one tends to consider in it essentialistic terms. In humanistic existentialism thought, this *e s s e n t i a l i s t i c* doctrine holds true for things, not for humans. For humans, *existence precedes essence*. By dint of reflective consciousness, by the consequent property of prepositional

speech, and by the ability to introduce a psychic distance between oneself and the object in view, humans have no essence. A human's "being" has not been predetermined by any other structure other than the individual's. As to what is really real in humans, in psychological terms, *the really real is instinctual energy*, rooted in determined and sited bodily processes.

Persons suffer their view of the world, of the body, and of others. One suffers one's philosophy precisely because one lives it; thus, one becomes a different being in the light of a changed conception of one's own being.

The two elemental forms which the world is divided are:

- a) *being-in-itself*, which includes all nonhuman things and animals, and,
- b) *being-for-itself*, which includes human, self-reflexive, transcendent consciousness.

Beings-in-themselves are essentialistic, determined and closed and can be fully described. Being-for-themselves, the being of human consciousness, are different in kind. **H u m a n c o n s c i o u s n e s s** is a negation; it injects a film of *nothingness* between self and its objects of purview. *That nothingness is freedom...*

In breaking radically with idealism, realism, and essentialism, phenomenology and its offspring, existentialism, posited that the architecture of consciousness is an emptiness. Anything else would leave humans determined, essentialistic, and subject. Empty of interiority, consciousness is always in relation to its objects of purview, to the world. All acts intend some object. Thus a table is not *in* consciousness; a table is *in* space, over there. Consciousness is, therefore, a positional consciousness *of* the world. Consciousness, thus, cannot be examined as an object.

The concept of intentionality in existentialism provides a different view of motives, feelings, and emotions. Motives are not events that direct behavior. The person's motivation depends on that person's aims, the person's intentionality in the world. The person does not first select motive and, on that basis, a goal; it is the other way around.

Thus, according to this philosophy we may sum up, saying, "Faust, with an intention, goal of searching and reaching his freedom, un-

der the influence and energy of his basic instincts, came off his psychic existence as Mephistopheles, traveled through macro world and *joined nothingness as real freedom.*"

5. MYTHOLOGIC ANTHROPOLOGIC VIEW:

Great anthropologist **Joseph Campbell** says, "Throughout inhibited world, in all times and under every circumstance, the myths of man have flourished; and they have been the living inspirations of whatever else may have appeared out of the activities of the human body and mind. It would not be too much to say that *myth is the secret opening through which the inexhaustible energies of the cosmos pour into human cultural manifestation.* Religions, philosophies, arts, the social forms of primitive and historic man, prime discoveries in science and technology, the very dreams that blister sleep, built up from the basic, magic ring of myth."

Mythology is apparently coeval with mankind, Campbell continues. As far back, that is to say, as we have been able to follow the broken, scattered earliest evidences of the emergence of our species, signs have been found which indicate mythological aims and concerns were already shaping the arts and world of *Homo sapiens*. Where there occurred human spirit, also occurred a myth about life, death and surrounding events of everyday existence.

The mythologies of the ancient world consist largely of tales of gods and heroes, their birth and death, loves and hates, spites and intrigues, victories and defeats, acts of creation and destruction. Some scholars believe that the myths of the ancient, represent one of the most profound achievements of the human spirit. Needless to say, ancient myth is closely bound to rite and ritual.

Myths, according to **Freud's** view are of the psychological order of dream. Myths, so to say, are public dreams; dreams are private myths. Both, in his opinion, are symptomatic of *repression of infantile incest wishes*, the only essential difference between a 'religion' and 'neurosis' that the former is more public. The person with a neurosis feels ashamed, alone and isolated in his illness, whereas the gods are general projections onto a universal screen. They are equally manifestations of unconscious, compulsive fears and delusions.

According to **Carl G. Jung**, the imageries of mythology and religion serve positive, life-furthering ends. Our outward-oriented consciousness, addressed to the demands of the day, may lose touch with these inward forces, and the *myths*, states Jung, when correctly read, are the means to bring us back in touch. They are telling us in "picture language"(dreams) of powers of the psyche to be recognized and integrated in our lives, powers that have been conscious to the human spirit forever, and which represent that wisdom of the species by which means weathered the millennium. In other words, *ancient myths are depositories of primordial archetype motives which reveal and illuminate man's collective unconscious*.

According to Campbell, these are the important factors in the "formation of myths":

1. The recognition of mortality (of human beings, by human beings) and the requirement to transcend it is the first great impulse to mythology.

2. And, along with this, there runs another realization; namely, that the social group into which the individual has been borne, which nourishes and protects him and which, for greater part of his life, he must himself help to nourish and protect, was flourishing long before his own birth and will remain when he is gone. This could be named as, the Endurance of Social Order.

Besides "unity" of our species there is also difficulties too. Not only does all mankind face death, but the various people of the people face death in greatly different ways. A cross-cultural survey of the mythologies of mankind, consequently, will have to note not only universals but also the "transformations" of those common themes in the ranges of this occurrence.

Endurance of Social Order owes its existence, on the other hand, *reconciliations* that the human beings make and the *defense mechanisms* that they utilize. From the defense point of view, many writers (including myself, as an analyst) believe that myths are utilized as a defensive measure against "the fear of death." In Jung's session we had already observed a native's feeling 'shadow'-brother to the crocodiles in a river where he swims comfortably.

Myths, are considered as some defensive mechanisms and means of reconciliation of the survival and continuation of the human speci-

es and principally a “cosmic defense” against the fear of death. In Old Egypt and Greece, why human beings were marrying with gods? Creating an “identification” through that way, they wanted to guarantee the immortality and have the abilities of re-incarnation, being re-born (In Greece *Dionysos*, in Syria *Adonis* and in Mesopotamia *Tammuz*). Many goddesses made ‘virgin births’, heroes were born and died and resurrected.

3. **Mankind’s Observation and the Understanding of the Universe:** A Third factor is that the developing individual becomes inevitably aware of his powers of thought and observation mature, the spectacle, namely, of the universe, the natural world in which he finds himself, and the enigma of its relation to his own existence: Its magnitude, its changing forms, and yet, through these, an appearance of *r e g u l a r i t y*.

According to Joseph Campbell, mythic heroes are created on four platforms:

1. *Instinctive platform:* Childish, as if for fun (Example: **Charlie Chaplin** and what he represents.)

2. *Cultural platform :* Having been created from the evolution of human culture, i.e. according to **Navajo Indians**, coyote stole the fire from gods (In Greek culture, **Prometheus**’ steal from Hell). As a matter of fact, even God, before creating the human beings had asked this wise animal, “What type of creature should I create, and the coyote had replied: ‘O mighty God, you are too alone.. We animals don’t speak but you do; we are walking alone on four feet, so create someone with two feet and should talk!’ So God did what the coyote had wanted to.

3. Third platform: God-like strong man, like **Buddha**;

4. The heroes who are saved by the nature, ascended to certain degrees, then fell down: Example, **Romulus** and **Romus brothers** who were brought up by wolves and established the eternal city of Rome.

S y m b o l s too, contain some mythic and mystic elements of everyday life and as if there is an unconscious part in them. Religions use them plentifully. Dreams always have them.

In Christianity, the Saints have been symbolized by certain animals; i.e. from four avengelists **Marc** is symbolized as a lion, **Luke** as an ox and **John** as a vulture. Egyptian god **Horus** (*Osiris*' son, born to his aunt *Isis*), besides himself with his three sons symbolized as animals; 'fours' in Christianity, 'threes', 'sevens' and 'forties' in Islam are special, symbolic numbers.

Turning to Goethe and his Faust; under this knowledge now, we would say that *Mephistopheles* is an archetype, representing the symbolism of instinctive drives, as well as of immortality as once, the closest creature to God, even being the head of angel teachers; a mythological figure of human existence and its emotions. Faust, might have used Mephistopheles as a mythic hero and safeguard while traveling macro world, as well as utilizing his knowledge and experience to learn the universe, thus accomplishing the requirements of being a myth, according to Joseph Campbell.

5. SHAMANISTIC APPROACH:

Primitive man, being deadly afraid of natural conditions surrounding him, had resigned to the *magic* to dwell with supernatural forces, thus creating the *Medicine Man* and *Shaman*. The wishful thinking of eternal existence, the ability to establish a good, working relations with over- and under-ground gods, to cure the illnesses, to be able to tell what is going to happen and alike all have been delegated to *Shaman*. Thus, Shaman becomes the representative of *collective unconscious*, symbolism and magic, like dreams. Through *myth formation*, the universal power, in a concentrated way, is delegated to another human being, this time however, someone who himself is also subject to death but nevertheless among themselves, ready to be utilized any given time.

Dr. Rasmussen, famous anthropologist, has asked 'Najagneq', a shaman who he has met in Alaska, where his power *sila* was coming from; Najagneq has answered as such: "It is a very powerful spirit. It comes to us strongly with winds, rain and snow, sea waves; and, mildly with daylight, quiet waves and the quiet children's gentleness. It is never seen, but sometimes heard as a woman's voice, very soft."

Shaman, after making his trips with his drum (in the sky), sometimes with the serpent (underworld), when retruns to earth and to his

very tribe, he means accepting the tribe's present culture and its belief systems and mythological experiences, like rites and ceremonies, even fortifies them, consequently being a representative of the *continuation* and sometimes, *transformation* of the cultural patterns of mankind. He also 'endures the social order..increases the knowledge of universe..'

The entire story of *F a u s t*, Faust's and Mephistophels' trips to Macroworld, could be looked and interpreted as a *shamansitic trip to underworld* (Journey to Lower World). After so many years when I re-read Faust –this time of course with much more insight and understanding– his 'underground trip' reminded me of our shamanistic studies at Yale University under Michael Harner. Shaman needs a "Power Animal" to accompany him during those trips, to lead him, as well as protecting against fear and perhaps, destruction. I still carry the symbol of my power animal, as a metallic item, connected to a chain around my neck continually even to day, though it essentially is a symbol and it could be good enough to carry in your mind only, when you need it.

To me, *Mephistopheles* was a power animal, a helping spirit to *Faust* while making his macro-world trip, otherwise might have been quite frightening to him.

6. ASTROLOGIC VIEW:

Goethe was one of the greatest admirers of the nature and universe. One of his biggest disappointments in life was that of not being able to prove that the whole plants on the earth were originated in only one specie. I do not know whether he himself made a chart of himself, astrologically. Of course, since we do not know the exact hour and minute of his birth and death, consequently we can not precisely locate the other planets; however, considering his vital dates, I would like to propose an approximate astrologic interpretation of his existence.

Birth 28 August 1749 (Virgo) : Ambitions and impulses.

Death : 22 March 1834 (Aries) : Common sense, love, celestial being.

Lert us study together this great man's celestial destiny!

The LIFE CIRCLE OF TWELVE - EVOLUTION

Zodiac Signs

Involution	Celestial Plane	Evolution
ARIES 21 March - 20 April 22 March - GOETHE's Death	Common Sense, Love	PISCES 20 February - 20 March
<i>Garden of Eden</i>	Psychic Plane	<i>Heavens</i>
TAURUS 21 April - 21 May	High emotions	AQUARIUS 20 January-19 February
GEMINI 22 May - 21 June	Individuality, High Consciousness	APRICORN 23 December-19 January
<i>Fall</i>	Mental-Reasonal Plane	<i>Rise</i>
CANCER 22 June - 23 July	Individuality, Low Consciousness	SAGITTARIUS 23 November-22 December
LEO 24 July - 23 August	Low Emotions	SCORPIO 24 October-22 November
<i>Naissance</i>	Stardom Plane	<i>Development</i>
VIRGO 24 August - 23 September 28 August - GOETHE's Birth	Envie and Drives	LIBRA 24 September-23 October
Physical Plane		
<i>Descent</i> (Return to the Material World)		<i>Accent</i> (Ascendence from the materialistic World)
<i>The Six Phases of</i> INVOLUTION		<i>The Six Phases of</i> EVOLUTION

Now, if we consider the whole “Faust play” as an *ontogenic* – personal evolution, repeating the *philogenetic* evolution of the entire (human) species, we can also schematize this as a *b a b y ’ s e v o l u t i o n* from the conception until the moment of birth in his intra-uterine life.

The Intra-uterine life passes through five essential physio-psychologic episodes:

1. **CONCEPTION:** This is a semi-realization of a new life *in* his own existence in behalf of mother. This may correspond to the First Scene of the play, where Faust is in study room and *is about to create* Mephistopheles. (Conception of Mephistopheles.)
2. **CONTRACT WITH FOETUS:** Implantation of Foetus into Mother’s uterus. Mother’s *contract* to carry him on. Mother promises, after a long trip in dark labyrinths and some evolutionary periods, she shall bring him onto the world. Mother’s body shows some physiologic changes accordingly. This may correspond to Faust’s *making a contract with* Mephistopheles.
3. **THE FIRST HEART BEATS OF THE FOETUS:** After the fifth month, in the biologic sense, the proof of a new physical existence within mother’s body. This may symbolize *Faust’s physical togetherness with Margerite (and/or their baby’s conception in her.)*
4. **BABY’S FIRST KICK-OFFS OF MOTHER’S ABDOMEN:** The Foetus, who got used to live in ‘micro cosmos’ of mother, now, after 7th and 8th months, wants to get off into ‘macro cosmos’ – outside world. This may correspond to, after the ‘Jail Scene’, *Faust and Mephistopheles decide to make a long trip to macro-world.*
5. **THE MOMENT OF BIRTH:** The *aim* is achieved. One is born with intentions of dying. Death is a new level of existence. Liberated soul, may search a new body to repeat the entire life cycle. A medieval masterpiece painting symbolizes this: A man who is about to die, ‘blows soul’ into a newborn’s mouth. This may correspond to either *Faust’s suicide*, or *his soul’s re-joining Gretchen’s soul.*

I am sure, we do not understand fully the meaning of the existence of several other characters who appear here and there in this great tragedy, like *homunkulus*. Like his creator *Wagner*, the personality and functionality of him are not clear. Was he too *Wagner's shadow*? In Marlowe's play, Wagner is a chamberlain, a butler too perhaps, too acknowledged; while Dr. Faustus speaks to higher degree audience Wagner talks to the students, and brings wine to Dr. Faustus' study room. In Goethe's play, Wagner is a much more conservative, a little bit backward servant but nonetheless had created '*homunkulus*' in the laboratory. What this would tell us?

In medicine, from neuro-anatomy we all know that, there seems to be a strange projection of human body's appearance in the frontal area of the brain: A big head, relatively smaller body and large, wide open hands and feet. As if, there is a picture of an un-born baby in the brain tissue. Why Goethe used it?

We don't know for sure; but it might have represented "the last, white butterfly in Pandora's box", as 'hope' for human beings to have their monstrous ambitions to keep under control, or a symbol of a better future to come? Wagner's '*shadow*'? Since it also dies in the water at the end, –like Margerite killed her baby in the water–, a Wagner-Margerite dream or wishful thinking? We will not know.

Epilog I

Faust, as had been pointed out profoundly by many excellent writers and thinkers, is everybody's life drama. Human beings are human beings with their life long envies, ambitions, dreams, successes and disappointments throughout. They endeavour to give a meaning to their existence and try to integrate with themselves. During life cycle, one uses ritual, wishful thinking, if necessary the neurotic even psychotic defense mechanisms to survive and stand up against the 'Reality Principle': At the end, every living organism is doomed to die, regardless how this is understood and/or justified and dealt with. Everybody either feels or denies this fear, one way or the other. Only a handful of creative human beings, namely artists, writers, musicians, painters, sculptures and alike, through the most advanced and appreciated de-

fense mechanism: *sublimation*, may turn this fear into an eternal creation, like great Goethe, and only this way they reach god-like state and immortality.

As a last word, as a therapist and analyst, I would like to state that, it will not be a mistake to look at this masterpiece as a complete *psychotherapy* or *analysis* of self, as Faust had recognized and lived through his unconscious wishes, his dreams and his archetypes; in other words, –as Freud had demonstrated many fragments of it for his own interpretation– his neurosis had been revealed and worked out. It does not matter that at the end of the therapy the patient died, as there is a rather interesting statement in medicine, “The operation had been successful, but the patient died!”. After all, as we said previously, the death, may be is only a transformation of one form of (*life*) energy into another form of (*death*) the same. (**Opus Alchymicum**).

First written in: March 1991

Revised: August 2000

E p i l o g II

There is no *perfect* in art as it does not exist in life. Regardless how much effort one spends to *understand* an art work, one can only shed a light upon one of its multiple facets. (Great FREUD, just the same for human psyche had used the example of a ‘calidoscope’: Each time you turn it, with the same sands, different shapes and appearances are displayed!) We, ordinary people, in general, observe, feel even inspire the art works of great giants like GOETHE, MOZART and alike, become temporarily a part of them, integrated with, filled in with something luke-warm, but that’s all. We too, sometimes, in our calibres, may raise our heads and admiringly observe the immensity and greatness of the skies, universe and the existence, then put our heads down, follow our own shadows and go home. In reality, we are just a drop in a great ocean.

Amongst many professional writers, thinkers and critics, Albert BIELSCHOWSKY (Source: National Educational Department, Istanbul 1993 print, four volumes of “*Goethe's Life and Chef d'Oevres*” that is unfortunately uncorrected from old Ottoman-Turkish usage of

words) even though makes an excellent analysis and the synthesis of Goethe's FAUST's heroes, performances and symbols that they utilized in the *Opus Magnum*, still can not enlighten our souls completely, missing the concrete illuminations of the building stones of the *creativity* that are beyond the human descriptions and elements of time, space and physical existence which I call "*The Fourth Dimension*." What is this 'fourth dimension'?

To me, it is a "universal existence", unique to everyone yet still present and embedded in each other. (Something like 'One in all, all, in one!') One only can feel the existence of such ingredience after reading, seeing, listening and thinking again and again those masterpieces. (That is exactly, as I am sure many had felt the same, what attracts one to "Madonna's painting again and again each time while visiting Louvres Museum in Paris in spite of the fact that there is no change in that Lady!)

Now, let us examine some of the characters, symbols, relations and happenings in F a u s t.

GRETCHEN, the central love object in that adventure, seems to be symbolizing Goethe's "eternal love", rather, "eternal, permanent" aspect of his multiple love stories. Though there were no many hot lines describing the phantasies, expectations and disappointments in this particular interrelatedness, it appears to be the most desired, sincere, idealistic wishful thinking during the growing-up years of everybody, there particularly that of great genius. In other writings, Goethe, scornfully mentions his youthhood experiences, after being rejected by a young lady who he had admired and wanted to relate a lot, "He is still a child!", however he was confronted with.

As we all know, Goethe had epicted the best 'the suffering self' in "Young Werther's Sufferings". Obviously, the chain of disappointments and hopeless love stories continue with Lotte BUFF at 'Deutsches Haus'. Girl is engaged to marry someone else, a KOSTNER who is also Wolfgang's friend. He feels his love for her, is decorated with personal self-respect and honor. Lotte, is a highly sensitive, humble person with a very amiable face who loves to help the others. Her husband is a prince who likes good ideas but has no interest in poetry per se or poetic aspect of life. His immediate environment is full of narrow-minded proud aristocrats, dedicated priests and obedient, working

women. In 1774, when "Werther" comes to an end, Goethe takes a deep breath and murmurs to self: "Thank God, it is over, and I feel better. I gained now some rights to start to a new life!" Obviously he rejoices of being released from a spider web, a battle that he can never be the winner of.

In the years to come, Goethe shall confess that while writing 'Werther', he used to keep a blended dagger near-by, under the pillow while being at bed, at times touching even pressing inside just a little bit his bare chest with its point.

Year 1775, occasion: The New Year's party; place: Again Duetsches Haus. An Elizabeth (Lili) SCHÖNEMANN, plays a piano sonata for the audience. An immediate love flares up between the two and Goethe writes a poem for her right after:

"Wo du, Engel, bist ist Lieb'und güte
Wo du bist, Natur."

(Wherever you are good angel, there is love and freedom;
Whenever you are, the Nature is also there!"

In a couple of years, due to a serious, chronic lung illness, poor girl goes to heaven. In Wolfgang's original family, between the years 1749 and 1960, four out of six births had ended with death; so, the sense of loss upsurges again. His mother remembers that Wolfgang had not cried openly for his elder brother's death when he was six years old, saying to her that he "was so much worried, because his brother could not read anymore the poem that he had written for him."

Love story continues on... After a FREDERICKE, a very motherly Charlotte von STEIN, seven years his senior and mother of seven children comes to the scene and becomes his idol, love goddess. Herr Stein, Charlotte's husband, who is the head-keeper of the stables for the Royal Horses, a very unadulterated, clean-hearted man, well-aware of Goethe's love letters for his wife but still finds the great poet as "strange but very respectable man" up to the point that he entrusts the training and the education of his children to him. This relation lasts for twelve long years. Charlotte at times feels a kind of guilt and expresses her feelings as such:

“Ob’s Unrecht ist, was ich emp finde
Wernicht’es Himmerl du! Wenn mich’e jc
Könnt anklozen.”

“Is it a sin the way that I feel (for Wolfgang)
If time will come (and) those shall punish me,
please (God!) vanish that feeling!”

At the end, grand master, as describes it ultimately in the 2nd volume of *F a u s t* after twenty years from the publication of the volume one, starts to a world-next world voyage. The time had come to research all kinds of love: Mother, sibling, spouse, friend, lover and integrate all of them, tinged with worries, disappointments, victories and defeats and melt in one single pot. This long and very challenging road trip to *macro-cosmos*, has to be made under another timeless master: The Devil, including under-world, old empires, angels chorus, repented women’s chorus, happy children and various mythologic heroes, to complete his *Opus Magnum*. (In that respect, if we use the shamanistic perspective, the Devil who had accompanied Faust during this underworld trip, was his *sacred animal, helping spirit*.) Just three hundred years before him, another great human being: Dante ALIGHIERI, had been through the same voyage under the direction of another great poet VIRGILIUS, and his lover BEATRICE. Another contemporary great, Omar KHAYYAM, however without actually running the same roads had said in his “Roba’iyat” (*quatrains*):

“I sent my soul to the infinity, to discover the secrets of the
universe,
My sould returned and told me: Both hell and paradise are
within you!”

Above, I have mentioned about the “Fourth Dimension.” During Faust’s long voyage, even from the very beginning while he still was in “microcosmic world”, the subjects and objects that he encountered: Wagner-Medical student-Homonkulus-Gretchen-Helen-Valentin; then, Pub-Witches-Witches Night- in the “macrocosmic world”, including the chorus of insects, mythological heroes, all are the elements and

constituencies of the fourth dimension that are always present around us, but only a few geniuses can see, feel and bring them alive to our actual lives, directly or symbolically.

Thus, in Faust, we observe many symbolic persons and many not too well-defined characters. We do not have enough strength and space in this book to describe or analyse all. But I could not pass without writing my thoughts a little bit for one of the most important person: WAGNER.

WAGNER. Who was this strange man? "Undeveloped Goethe?", an alter-ego of him? Representative of his apprenticeship years in medical school? Acting like a good, loyal English 'butler' but an undercover 'free, creative person'? The most interesting thing about him was that he had created HOMONKULUS. In the previous pages, I had mentioned the existence of such an anatomic structure in the brain, right at the third convolution of the Frontal Lobe, looking like a monstrous baby with a big head, thin body and very large hand and feet, almost sealed there as imprint. As if Nature had put a primitive fetus right into the brain. Did Wagner-Goethe think and visualize an undeveloped, rough draft of a person, a representative of not intra-brain but an intra-uterine life: A fetus, right in their hands? Would this symbolize a wishful thinking "Here I am what I am, a helpless baby, even a monster. I wish I were never born, rather stay in my mother's womb, within full of tranquility, without the responsibilities of daily life and without of the knowledge of the fatal end?"

B i e l s c h o s w k i, in his book, vol.2, interprets Wagner "as a person, a chemist by profession (? In essence Goethe's himself) who brings out homonkulus to the earth by chemical means." Is this a challenge to the Nature? Was there a wish within him to create a creature, in reality a prototype of himself but have the complete control of his destiny? Homonkulus wants to enter into a jar. (A wish to enter into uterus?) It enters but suffocates and drowns somehow. Why? Life is not worth to live? To play Nature for a change? (Identification with aggressor.) One cannot help not to think of a chronically depressed genius who continually struggling with anxiety of death. His heroes had done it in his novels why not Homonkulus too? I also would like to remind of Goethe's great admiration for Willam SHAKESPEARE in who's family several relatives' children were suffocated to death in the river near home town. Again a kind of identification through death by

means of suffocation? Playing life and death, justifying for re-incarnation? (Remember his comments after Werther's tragic end!) A mere demonstration that the "*ontogenesis*" (the individual development) is the repetition of "*phylogenesis*" (the species' development)? (If you would like to read more about "Intra-Uterine Life and It's Physiology and Psychology", you may look for that chapter in my book, titled, "Freud and the Basic Principles of Psychoanalysis", 2nd ed., Assos Publications, Istanbul 2002.)

Regardless where the truth lies, amongst the multiple occurrences and happenings of everyday life, if someone is able to hear "The Chorus of Bugs" or "of Angels", this means that person is the best composer of the Life Symphony. Such a genius is capable to see, to hear and to reflect the animate and inanimate worlds' silent and invisible lives, interactions, beyond space and time boundaries, beyond and above the ordinary people like most of us.

Human beings do exist with their environments, and do exercise, among other things, within the boundaries of spatial distances and orientations between themselves and others. We, regular persons, utilize our physiologically determined and operated senses, even imagery mechanisms of oblivious to think, to talk, to elaborate our inspirations to bring them out, to the outer world in some visible, touchable or listenable forms. On the other hand, the genius' telescopic eyes, breaking and piercing through the time and space boundaries, borrowing from yesterday, to day and tomorrow, re-composing the 'squares' of life experiences, either of reality or phantasy, superimpose, symbolize and present to us in forms of a r t. The future theatre, has to be built and be displayed on those merits. This is also the only way the human beings can ascend, sublime and exalt themselves beyond and above the ordinary existence.

September 2004

H A M L E T

(Bu makalenin ilk kısmı, “FREUD ve Psikanalizin Temel İlkeleri” adlı kitabımızdan –Assos Yayınları–, 2. Baskı, 2002 İstanbul- alınmıştır)

ANAHTAR SÖZCÜKLER : SHAKESPEARE; HAMLET; HAMNET; MELANCHOLIA; ERSEVİM, Prof. Dr. İsmail; JONES, Ernest; OEDIPUS Complex; ELECTRA Complex; LIDZ, Theodore; MYTH; RITUEL.

Hiç şüphesiz, SHAKESPEARE’in **Hamlet**’i, Ödipus Karmaşası’nın doruğunu en dramatik bir şekilde ifade eden kahramandır. Hamlet, tüm gelmiş geçmiş dünya literatürünün (*Dante* ve *Goethe* dahil), en dikkati çeken kişiliğidir. Hz. İsa’dan, Napoleon’dan ve Shakespeare’in kendinden sonra en çok bahsedilen kişi Hamlet’tir.

BRADBY’ye göre *Hamlet*, FREUD’un self-analizi’ne paralel, kişisel bir yaşantının dramatizasyonudur. Shakespeare’in 1585’te biricik oğlu **H a m n e t**’in baptizm’ini yaptırıp ‘Hamlet’i de babasının ölümünün hemen ardından yazdığını göz önüne alırsak, bu paralellikte belki bir gerçek payı görürüz.

Oyuna analitik bir açıdan bakarsak görürüz ki, *Hamlet* çocukken annesinden çok ilgi görmüştü. Kraliçe de oğlunu çok severdi, fakat onun davranışında *sansüel* bir nitelik vardı. *Claudius* (Perde: 4, sahne: 7) konuşur: “Kraliçe annesi nerdeyse yalnız onun (*Hamlet*’in) bakışlarıyla yaşıyor...” *Hamlet* nihayet kendini biraz zorluka annesinden ayırabilir ve *Ophelia* ile niteliği pek belli olmayan bir aşka düşer. *Ophelia*, zaten Kraliçenin birçok niteliğine sahiptir. Oyunda bir ara annesi onun yanına oturmasını isteyince, *Hamlet* hiddetle cevap verir: “Hayır, iyi anne, şu metal (senden) daha çekicidir!” ve *Ophelia*’nın ayaklarına uzanır.

Hamlet'in babası ölüp de annesi ikinci kez, hem de amcasıyla evlenince, bu '*in cestual*' ilişki, *Hamlet*'in kendisinin *represe* edilmiş cinsel hislerini uyandırır. Bu hisler, sanki kendinden gelmiyorlarmış gibi bir 'hayalet'e yansıtılır; hem Hıristiyanlığın (*super-ego*) ve hem de *Hamlet*'in bilinçötesi'nin simgesi olan 'hayalet', şüphelerini söyler: Tıpkı SOPHOCLES'in kâhini gibi... Ne de olsa, kendi hislerini de yansıtması (*projection*) nedeniyle, Şekspiryen stilde, herkes cezalandırılacaktır.

Hamlet'in 'kendi işini kendi yapmayışı', yani elinde tüm nedenleri ve kudret olduğu halde amcasını öldürmeyişi, ciddi tartışmalara neden olmuştur. Evet, 'hayalet' gerçeği söylemişti, fakat ölüm emretmemişti, yalnızca 'İntikamımı al!' demişti. *Hamlet* ve *Shakespeare*, *a b u l i k* bir kişiliğe (*abulia*=zayıf iradeli olma, karar verememe) mi sahiptiler? Yoksa içinde yumuşak (kadınımsı) bir yapı mı vardı? (Her erkeğin içinde gerek genetik "kromozomal XY yapısı" ve gerekse tüm kadınlık alternatiflerini içeren bir kadın imajının mevcut olabileceğini savunan görüş.) Kayda değer diğer eleştiriler:

T. S. ELLIOT: "Hamlet... Shakespeare'in artistik bir zaafı..."

MONTAIGNE: "Trajedi'nin seyri ve bitimi tamamen tesadüfi..."

GOETHE: "...Aşırı duyarlılık... Kudretli bir insan, esrarlı bir *inhibisyon* ile engizisyon'a yakalanmış... (Goethe, büyük bir olasılıkla, aynı 'hassas ruhu', 'Genç Werther'in Acıları'nda aksettirecektir.)

Otto RANK: "Hamlet: *Phantasie-mensch*..." (fantazi mahsulü insan)

Dover WILSON: "Hamlet, bir illüzyon'dur ve bu *illüzyon*, Shakespeare'in kıyas kabul etmez drama tekniğinin bir zaafıdır..."

TRENCH: "...Biz, Shakespeare'in yardımıyla bile *Hamlet*'i anlamakta güçlük çekiyoruz... Kesinlikle Shakespeare'in kendisi *Hamlet*'i anlamakta güçlük çekmişti... *Hamlet*, kendini anlamasını imkânsız görmüştü... İnsan, başkalarının kalbini ve hayattaki motiflerini daha iyi anlayabilmesine karşın, belki kendininkilerini anlamaktan âcizdir.

SCHÜCKING: "...*Hamlet*, *melankoli* nedeniyle bir paralizi geçirmektedir..."

DOWDEN: "...Shakespeare, Timothy BRIGHT'in çalışmasından (*A Treatise of Melancholia*) yararlanarak *Hamlet*'in *melankolisini* sahneye koymuştu (Gerçekte ondan bir iki satır almıştır ama,

kopya değil. Kütüphanemizde adı geçen kitabın ‘re-print’i var ve ben inceledim).

LAEHR: “...*Hamlet*’in *melankolisi* sahne olarak en *presentable*’dır; zira ‘ghost’- halüsinasyonlar *Melankoli*’de olur...”

Son olarak, analitik kuramları kanıtlarcasına, Ödipal çocuğun ebeveynlerinin kendilerinin çözülmemiş Ödipal Karmaşalarından ısırap çektiklerini not etmek isteriz. İşte piyesten başka bir parça:

KRALİÇE (*alarme olup Hamlet’e sorar*): Ne yapacaksın, beni de öldürecek misin?

HAMLET: Sevgili anne... Anne ve baba, adam ve kadındır... Adam ve kadın bir vücut, aynen benimle annem gibidir...”

FREUD, *Hamlet* hakkında “*Mourning and Melancholia*’sında (Collected Works, Vol. 14, pp.: 245-7) ondan, prensip itibariyle ‘yasını geciktirmiş’ biri olarak bahseder:

“Şimdi, ‘yas tutma’ hakkında ne öğrendiysek, onu Melankoli’ye uygulayalım. Melankoli’de, sevilmiş bir nesne’nin kaybı söz konusudur. Bu, ‘ideal’ bir nitelik taşıyabilir, örneğin gerçekte ölmüş olmayıp sadece bir kayıptan ibaret olabilir. Bazı vakalarda da kişi, kaybın ne olduğuna inanır, fakat net olarak “ne” olduğunu ayırt edemez. Hasta hatta ona melankoliye mal olan kayıp nesne’sinin ‘kim’ olduğunu bilir ama, onunla “ne” kaybettiğini bilemez. Bu bakımdan Melankoli’nin, bilinç alanından çekilmiş bir nesne kaybı ile ilişkisi olabilir. Buna karşılık *yas tutma*’da ise, bilinçötesi bir kayıp yoktur.

“*Yas Tutma*’da (*mourning*), kişi’nin inhibisyon’u ve yapması gereken işler konusunda ilgisini kaybetmesi, onun ego’sunun ‘yas tutma’ işlemiyle süregelmekte olan çalışmasının ürünüdür. Melankoli’de, “bilinmeyen kayıp”, aynı şekilde içsel (*internal*) bir çalışma yaratır ve ‘melankolik inhibisyon’ ile sonuçlanır. Fark şudur ki, melankoliğin inhibisyonu, onu neyin bu derece meşgul ettiği konusunda bizi şaşırtabilir, zira göze görünen bir ‘neden’ yoktur. Melankolik, ‘yas tutan’dan daha farklı bir tablo yaratmaktadır: Kendine karşı güven son derece azalmış ve ego zayıflamıştır. *Yas Tutma*’da, fakirleşen ve içi boşalan **dünya**’dır, melankolide ise **ego**’dur. Melankolik kendini (ego’sunu) değersiz, boş, hiçbir şey başaramayan, kudreti ve yeteneği olmayan ve dolayısıyla ‘cezalandırılması’ gereken bir varlık olarak sunar. O, ken-

di içinde olan bu 'yeni' değişikliğin farkında değildir, tersine, kendini bildi bileli böyle olduğuna inanır.

"Gerek bilimsel ve gerekse tedavisel bakımlardan, ego'suna bu ithamlarda bulunan böyle bir hastayı ikna etmek mümkün değildir. Gerçekte de, onun kendine yönelik bazı değerlendirmelerini onaylamak zorundayız. O, gerçekten ilgisini ve sevmeye yeteneğini kaybetmiştir, başarılı değildir, ama tüm bunlar 'ikincil'dir (*secondary*). 'Birincil' (*primary*) neden, yas tutma'da işlevsellik gösteren ve ego'ya musallat olan bir "içsel çalışma"nın (*internal work*) ürünüdür. Aslında; egoistik, bağımsız olamamaktan acı çeken ve bu zayıflıklarını hayat boyunca saklamaya yeltenmiş melankolik, bu 'kendi-kritik' (*self-critic*) ve ithamlarıyla, 'gerçek-kendi'ye (*real-self*) epeyce yaklaşmış demektir. Doğal olarak bir insanın bu tür gerçeğe bu kadar yakın gelmesi için 'niye' hasta olması gerektiği ayrı, fakat düşündürücü bir konudur.

"Böylece, 'kendi' ve 'diğerleri' hakkında bu tür kanaatler veren bir kimse, gerçekten hasta sayılabilir, örneğin **Hamlet...**"

FREUD'un tanı'sını kabul edersek, *Hamlet*, Melankoli'den ıstırap çekmektedir ve depresif mizacı (*mood*), onun hayata karşı davranışını, insanlararası ilişkilerini ve işlevsellik kapasitesini belirlemektedir.

Freud'un da işaret ettiği gibi, y a s t u t m a'nın patolojik olması ve o nedenle tedaviye gereksinim göstermesi şart değildir. Genellikle, kaybolmuş nesne'ye fazlasıyla yatırılmış **libido** (*hypercathexis*) zamanla geri çekilir ve 'yaşama değer diğer nesneler'e yatırılır. *Hamlet*'in annesi ve üvey babası, onun yas tutma süresini aşamadığından, dengesini bulamayıp daha öncelerden kendini verdiği uğraşlara dönemeyişinden endişelidirler. Freud, *pathologic mourning* tutan kimsenin, ölen kimseye karşı duyduğu i k i l e m'den (*ambivalence*), özellikle ona karşı hissettiği 'ölüm' duygularından nedenlenen "kendini cezalandırma çabası"nın oluştuğunu iddia etti. Ek olarak, bu kişiler, belki de yakındıkları ölü kimsenin, bu bilinçötesi tılsımlı düşüncelerin etkisi ile öldüğüne inanırlar. *Hamlet* küçükken babası hakkında öyle hisler duymuş olabilir. Bununla birlikte, *Hamlet*'in *melankolisi*'nin, onun çocukken babasına karşı beslemiş olabileceği öldürücü hislerden nedenlendiğini sanmıyoruz. Metni dikkatle okursak görürüz ki, *Hamlet* artık babasının ölümünden ziyade, annesinin alelacele amcasıyla evlendiğinden yakınmaktadır.

İleri derecede deprese olan bir kimse kendini değersiz hisseder ve ayn. zamanda birtakım ahlaki noksanlıkları olduğuna inanır. *Hamlet*, sürekli olarak kendini aşağılamakta ve benzeri nitelikleri, kendi çevresindeki insanlarda da sezmektedir. Freud, kayda değer bir içgörü ile şunu kaydetti: “Eğer melankolik hastanın çok ve çeşitli hikâyelerini dinlersek, onların çok şiddetli (*violent*) ve hastanın kendine uygulayamayacak bir nitelikte olduklarını görürüz. Yakın bir gözlem, onların, hastanın sevdiği (veya sevmek zorunda olduğu) bir kimseye uyduğunu kolayca ortaya çıkarır.”

Dış nesneler’den çok kendini lanetleten deprese bir vakanın anlaşılması biraz güç olup, olaya çeşitli yönlerden bakılabilir, örneğin önemli bir şahısla özdeşleşme ve hatta bağımlılık söz konusu olabilir. O takdirde o kimsenin kaybı, ‘kendi’de (*self*) ve ‘kendi’ye karşı öz saygı’da (*self-esteem*) bir kayıp yaratır. “Kendi-değerini düşürme” (*self-depreciation*), kişinin bütünlüğüne model olmuş kimsenin kaybıyla bağdaşabilmek için yaratılmış bir savunma mekanizmasıdır. Bu mekanizma ile, yansıtılması gereken kınama içe alınmıştır (*introjection*) ve ‘kendi’nin (*self*) bir parçası haline gelmiştir; hasta, “terk eden, o davranışında haklıdır, çünkü, benim gibi değersiz bir kişiyi kimse sevmez!” diye düşünür.

H a m l e t de, annesinin davranması gerektiği ideal durumda davranmamasını, –bu, kendine ve hatta tüm insanlığa boş ve pespaye niteliğinden dolayı– beklemediğini kendi kendine söylemektedir. ‘Depresyon’ ve ‘entroleksiyon’ mekanizmalarına karşın *Hamlet*, ‘pozitif bir anne imajı’nı korumak zorundadır.

* * *

Şimdi de, büyük analist **Ernest JONES**’un “*Hamlet and Oedipus*” (Anchor Books, New York 1949) adlı eserinden bazı alıntılar sunacağız:

H a m l e t trajedyası ile sunulan “Hamlet” problemine iki yön- den bakılabilir. İlki, oyun’un gelmiş geçmiş en belli başlı şaheser yapıtlarından biri olarak kabul görmesidir. O belki Shakespeare’in hayat hakkındaki kendi özel görüşlerini ve yaşam felsefesini tüm diğer eserlerinden çok daha kudretle ifade ettiği eserdir. BRADLEY, “Hamlet, hiçbir zaman yitirilmeyen ve tüm yaratıcı literatürün en ilginç siması olarak daima yaşayacaktır!” der. Nasıl olmasın, dünyanın en büyük şa-

iri (*Belki Homeros'tan sonra. Dr. İ. E.*), tüm yaratma kudretini Hamlet'in konuşmalarında görüntüledi.

FIGGS, Hamlet'i "Shakespeare'in tümüyle kendini *deklare* etmesidir," der.

TAINE'e göre, "Hamlet, Shakespeare'in ta kendisidir. Shakespeare, tüm sanat galerileri içinde kendini en belirli bir şekilde portreledi."

İkinci nokta, Hamlet'in bir sahne eseri olarak son derece başarılı icra edilmiştir. 1711'de Lord SHAFTESBURY, ondan, "İngiliz halkının kalbini fetheden sahneye konmuş en seçkin eser" olarak söz etmişti. Bu sahne eserine gösterilen tepki, yalnızca dram alanından gelmemektedir. Hamlet hakkında, Hz. İsa, Napoleon ve Shakespeare'in kendisi hariç, gelmiş geçmiş karakterlerden çok daha fazla şeyler yazılmıştır (*Dünya klasmanında üçüncülüğü Agatha Christie almaktadır. Dr. İ. E.*)

Drama'nın en merkezi gizemi, Hamlet'in, babasının öldürülmesi olayı karşısında harekete geçmekte gösterdiği t e r e d d ü t'tür. Bu, "Modern Edebiyatın *Sphinx*"i olarak kabul edilmiş ve tartışılmıştır.

(Antik Yunan Edebiyatı'nın *Sphinx*'i ve *Oedipus Myth*'ini yeri geldiği gerekçesiyle, yine kendimin "Freud ve Psikanalizin Temel İlkeleri" kitabımdan aldığım aşağıdaki bölümleri araya koyuyorum.

Sophocles, "Oedipus Rex" oyununda yalnızca bahtsız bir kral ailesinin değil, bütün insanlığın 'Kader ve Seçim' ilkelerini ve özellikle 'Nesillerin Devamı' (*sucesion of generation*) tema'sını da ele almıştır.

Kıral Oedipus efsanesi'nin anahatları şudur: **Oedipus**, Thebes kralı **Laius** ve onun karısı **Jocasta**'nın oğludur. Daha doğmadan evvel bir kâhin (*oracle*), kırala, bir erkek evladı olacağını ve bu çocuğun, büyüyünce onu öldürüp annesi ile evleneceği konusunda kehanette bulundu. Kıral da bunun üzerine, oğlu doğunca, onun ayaklarını delip ölsün diye çayırlara attı. Oedipus, bir çoban tarafından bulundu ve bakıldı, üstelik onu alıp Corinth'e getirdi. Yavrunun güzelliği orada kıraliyet sarayının dikkatini çekti ve Kıral **Polybus** ile eşi Kraliçe, çocuğu evlat edindi.

Oedipus, *Corinth*'de büyür. Bir gün sarayda adamın biri onun ne olduğu bilinmeyen doğumu hakkında alaylı bir şey söyleyince buna üzülen Oedipus, babası Kıral Polybus'a baskı yapar, onun gerçeği söylemesini rica eder, fakat bir yanıt alamaz. Bunun üzerine Corinth'i terk ederek *Delphi Tapınağı*'na gidip rahip ile görüşmek ister ve yola çıkar, bununla birlikte hedefine hiçbir zaman ulaşamaz. Yolda, yanında beş refakatçi silahşörü olan yaşlı bir adam ile karşılaşır, bir yol sorma yüzünden (*coming to cross-roads* = bir ayrılık noktasına, yolların ayrışımına gelmek, buradan gelir) aralarında bir kavga

çıkart ve Oedipus, yaşlı adamı ve dört refakatçisini öldürür. Doğal olarak genç adam, öldürdüğü kimsenin, babası Kıral Laius olduğunu bilmez. Böylece, yaşlı kâhinin birinci kehaneti gerçekleşir.

Nereye gittiğini bilmeksizin yoluna devam eden genç Oedipus, *Thebes*'e yaklaşır ve şehrin kapılarında yarısı aslan ve diğeryarısı kadın olan bir **sfinks** (*sphinx*) ile karşılaşır. Bu canavar, şehre dışardan gelenlere bir bilmece sorar, yanıtını alamayınca da hemen öldürürmüş (*Sphinx*, Eski Yunanca'da '*sphyngein*' = bağlamak, sıkmak sözcüğünden gelir. Doğal olarak, buradaki *Sfinks*, bir tür *Soperego*, toplumun gözle görülen ya da görülmeyen koruyucu jüri'si gibi, imtihan edici kudret simgesi olarak alınabilir). İnsan başlı, aslan gövdeli, kanatlı ve pençeli yaratık, genç adama sorar: "Ne çeşit yaratık ki, sabahları dört ayak üstünde yürür, öğlenleri iki ayak ve akşamları ise üç ayak üzerindedir?" "İnsan!" yanıtını verir Oedipus. "Zira, bebekliğinde elleri ve ayaklarıyla, gençliğinde yalnızca ayaklarıyla, yaşlılıkta ise baston ile yürür!" Yanıt doğru olduğundan *Sfinks*, kendiliğinden ölür (Bu, Musevilerin **Bar Mitzvah**, Müslümanların **Sünnet** ve ilkel kabilelerin genç üyelerini erginliğe kabul sınavına benzer bir 'başlama, kabul' (**initiation**) törenine benzer).

Bu mit'te (*myth*) **S f i n k s** bulmacası, bir 'kehanet' olarak yorumlanabilir. O zaman birçok kehanet zaten bilmece biçiminde sunulurdu. Böylece, Delphi'nin dini liderleri tarafından yasaklanan hisler, açıkça sergilenemezdi. Gerçekten de, **Vatican Museum**'daki M.Ö. 5. yüzyıla ait "*Oedipus and Sphinx*" tablosunda, *Sfinks*, korkutucu bir canavardan çok, bir kâhin gibi betimlenmiştir.

Sfinks'ten kurtulan *Thebes* halkı, genç Oedipus'a en derin şükranlarını sunmak için, —Kıral'ın maiyetinden sağ kalan son askerin getirdiği acıklı haber üzerine— matem tutan, dul Kraliçe'leri **Jocasta**'yı ona eş olarak sunarlar. Böylece, anne ve oğul evlenerek, yaşlı kâhin'in ikinci kehanetini de gerçekleştirirler. Gerçek ilişkilerinin ne olduğunu bilmeyen Oedipus ve *Jocasta*, birlikte mutlu yıllar sürerler ve dört çocukları olur. Yıllar geçer, bir gün esrarengiz bir veba salgını *Thebes*'i kırar geçirir. Herkes, kırallığın, tanrıların bir gazabına uğradığını düşünür. Derde deva bulmak için, Oedipus, karısı (aslında annesi) *Jocasta*'nın erkek kardeşi **Creon**'u Delphi'ye, başkâhine "tanrılarla sulh yapmanın" yollarını öğrenmek için gönderir. Başkâhin, soru sorulunca, ilk kez Kıral Laius'un katilinin bulunması gerektiğini tavsiye eder. *Creon*, *Thebes*'e döner ve hikâyeyi iletir. *Jocasta* eşine, eski yaşlı Kıral'ın dağda, 'bilinmeyen bir insan tarafından öldürüldüğünü' söyler. Oedipus, o katilin 'kendisi olma' olasılığından endişeyle bahseder. O anda saraya bir haberci gelerek *Corinth*'te Kıral *Polybus* ve Ana Kraliçe'nin öldüğünü haber verir. Oedipus, aynı haberciden, onların oğlu olmayıp bir çoban tarafından kurtarılarak yetiştirildiğini dehşetle öğrenir. Bu feci gerçek üzerine *Jocasta* kendini öldürür ve Oedipus, gözlerine mil çekerek kör olur. Bunu takiben de, Oedipus, yanında kızı *Antigone*

olduğu halde, âmâ bir dilenci olarak memleketi dolaşır durur, en sonunda da Athens yakınlarında Colonus köyünde hayatının sonuna kadar yaşar. –Sophocles’in diğer eserlerinin: “Antigone”, ve “Oedipus Colonos’ta” olduğunu hatırlatalım.– Dr. İ. E.”

* * *

Genel inanç, Shakespeare’in oyununu, hemencecik alınacak bir intikam ile bitirmek istemediği gibi, kasten de uzatmadığı yolundadır. Herhalde ‘ilkel’ bir intikam hissi, oynayan karakterlerin *spiritüel* varlıklarının bir süre hissedilmesinin engellenmesini gerektiriyordu. Sonuç, eninde sonunda nasıl olsa gelecekti, acele etmeye lüzum yoktu.

MERCADE (1875), Hamlet ve diğer karakterleri şöyle niteliyor:

H a m l e t, ‘gerçeği’ arayan bir ruh,

C l a u d i u s, şeytan ve kötülüğün temsilcisi,

O p h e l i a, ‘kilise’nin ta kendisi,

P o l o n i u s, ‘mutlakiyetçilik’in - saltçılık’ın (*absolutism*) ve ‘gelenekçilik’in (*tradition*) sembolü,

H a y a l (*ghost*), Hıristiyanlığın ideal sesi,

F o r t i n b r a s, özgürlük.

Kuno FISHER, Hamlet’in, durum hakkında çok yoğun ve kudretli hayal gücü olması dolayısıyla, *aksiyon*’a zaman ve zemin bırakmadığını söylüyor. “Eğer bir ihtiras, sözcüklerle o denli ilerlere uzanıyor- sa, o sözcüklerin *aksiyon*’a dönme olasılığı da o kadar azdır.”

(Daha önceden belirtildiği gibi) Otto RANK da, Hamlet’i “*Phantasie-mensch*” (Hayal adamı) olarak isimlendirmişti. Ona göre de, Hamlet’in hayalindeki aksiyon’ları, onun gerçekte –eğer girişseydi– fiili olarak yapacaklarına hemen hemen eşdeğerdi. Bu arada Shakespeare’in kendisinin de aktörlük mesleğinden geldiğini ve bazen, sözlerin, *akt*’lar kadar değer kazanabileceklerini de hatırlattı.

Hamlet’in, olaylar oluşuncaya kadar, daha önceden ‘normal’ gibi geliştiğini, ama babasının, zehirli bir yılan tarafından ısırılarak öldüğünün tersine, bir cinayete kurban gitmesiyle sonuçlanan ölümü gerçeği karşısında *şoke* olduğu söylenir. İnsan yapısının (özellikle *Kıraliyet düzeyinde*) idealizm’ine karşı vurulan bu darbe ile, yeni Kıral’ı öldürmekle hiçbir yere varamayacağının da farkındadır. (Kendini sonsuz

suçlu hissettirecek) öyle bir aksiyon yerine, “tiyatral akt”ı yeğlemiş olabilir.

COLERIDGE Okulu’nun düşünceleri de, Hamlet gibi yüksek zekâlı ve kudretli bir insanın herhangi bir soru’yu basit ve direkt bir şekilde yanıtlayacağına, birden fazla olasılığı inceden inceye düşünmesinin de pek normal olabileceği yolundadır. Ne olursa olsun, öz amcası Claudius’u öldürmesi için, ulusunun gözü önünde, onun işlediği cinayetin son derece korkunç ve sıradışı oluşunu mutlak kanıtlarla ortaya serebilmeliydi, yoksa tahtta gözü olup bu cinayeti kendisinin de işleyebileceği düşünülebilirdi.

ULRICI Hipotezi de (1939), Hamlet’in, yüksek Hristiyan etiği ve amcasını öldürmek zorunluğu arasında kaldığını vurgular. Von BERGER de (1890), Hamlet’in asaletini öne sürer, “O..., bu kokuşmuş, çürümüş dünya için son derece akıllı ve çok asildi..”

* * *

H a m l e t’ in, “içsel bir çatışma”dan ıstırap çektiği ve bunun nedenine ulaşamayıp, alabileceği en şiddetli intikam ateşiyle yanarken hâlâ aksiyon’a geçememesi, Sir James PAGET tarafından “histerik bir paralizisi” olarak nitelendirilmiştir (*Aboulia* - Zayıf iradeli olmaktan daha önce bahsedilmişti). Analist’ler bunu kolayca açıklayabilirler: Bir insanın bilinçli olarak yapması gerekli olmasına karşın, eğer yapamıyorsa, bunda ‘içten gelen’ ve ‘yapılmaması’ gerektiğini savunan, bilmediği (ya da bilmek istemediği) bir ‘neden’ vardır. Babasının hayaleti Hamlet’e görüldüğü zaman, o, bu hayalet’in babasının ‘gerçek hayaleti’ mi yoksa ‘şeytan’ın bir oyunu’ mu olduğu konusunda şüpheye düşmüştü. Bu şüphe, zaten, yukarda bahsettiğimiz ‘iç savunma’yı destekliyordu.

Hamlet, klasik, derin bir Melankoli içindeydi: Dünyaya ve hayatın değerlerine karşı ümitsizdi ve ölüm’den nefret ediyordu. Kötü kötü rüyalar görmeye ve kendi kendini itham etmeye devam ediyordu. Tüm bunlara, yapması gerektiği ödevi ertelemesinden dolayı duyduğu pişmanlık ve yetersizlik de caba.

FREUD ve Ekolü’nden öğrendiğimiz üzere, hepimiz, çocukluğumuzdan beri, inanç ya da değer yargılarımıza uygun düşmeyen duygu ve olayları “bastırma”ya (*repression*) devam ederiz. Bu aktif, dinamik (*doğaldır ki bilinçötesinin düzenlediği*) bir süreçtir. Genel inanç, bastır-

rılan duyguların ve fantazilerin daha ziyade cinsel dürtülerle ilintili olduğudur.

Yeni Kiral (amca) Claudius'un iki büyük suçu var: Kırılıçe ile olan incest (*incest*) ve kendi öz kardeşi Kiral'ı öldürmek. Hamlet doğal olarak babasının intikamını almak ister, fakat FURNIVALL'in de işaret ettiğı gibi, Hamlet'i yürekten sarsan, son derece şaşırtan, Kırılıçe'nin (annesinin) babasının asil anısına karşı işlediğı ihanet ve *incest* olmuştu. Sorulan klasik soru şudur: Hamlet'in içsel-ruhsal problemleri çok evvelden beri mi mevcuttu ve bu vahim olay dolayısıyla daha da derinleşmişti; yoksa, olay sonucu, dolaysız olarak etkilenerek bu hale düşmüştü. T.S. ELIOT, zarif bir şekilde şöyle demişti: "Hamlet'in zihinsel hastalığı bir akıl hastalığından daha az, ama hasta numarası yapmaktan daha derindi."

Hamlet'in ruhsal rahatsızlığı konusunda, çeşitli psikiyatr'lar tarafından konulmuş çeşitli tanı'lar vardır: "*Hystero-neurasthenic*", "*melancholia*", "*manic-depressive illness*", "*depression on a cyclothymic basis*" vb. Ama tanı her ne olursa olsun, Shakespeare'in *genius*'u, daha bu tanımların bilimsel olarak yapılmadığı o devirde, sanki zamanımızda da hissedilen tüm yaşam senfonisi'nin ıstırabını: İnsanoğlunun sürekli düş kırıklığı ve yetersizlik duygularını, Hamlet'in kişiliğinde ölümsüzleştirmişti.

Hamlet'in zihninde repress olan materyal neydi? Hiç şüphesiz, onun küçük yaşından beri, annesinin sevgisine (*kendinden daha fazla*) mazhar olan babasını kıskanması ve onun, günün birinde, 'ortadan kaybolması' (arzulu düşünce = *wish-full thinking*) idi. (Hemen her çocuk bunu arzular, ama, büyüdüğçe ve kendini çevre'ye yaydıkça, bu fantazi, günün birinde babası gibi olacağına ve annesi gibi biriyle evleneceğine dönüşür. Dr. İ. E.) Burada dönüp dolaşıyor ve yine Oedipus Karmaşası'nda karar kılıyoruz. Hamlet'in yazgısında onun bu çocukluk arzusu yerine gelmişti, ama 'ortadan kaybolma', aynı duyguları yaşamış ve affedilmez bir suç işlemiş amcası tarafından hunharca ifa edilmiş, üstelik annesi, babasına da (*hem de kendine*) ihanet etmişti. Sonuçta, kendisinin de, bir zamanlar arzuladığı, haz alabileceğı bir bütünleşme, kan akıtılacak bir gerçeğe dönmüştü."

(Sigmund FREUD, hayatında en sevdiği edebi eserin "Karamazov Kardeşler" olduğunu söylemiş. Tabii bu, asillerin, saray hayatının çok daha altında, halk düzeyinde, kardeşler arası müsabakanın, aşkın, şehvetin, duyguların

son derece şiddetli olarak ve daha gerçekçi düzeylerde ifade edildiği Rus toplumunda oluşmuştu. Başka bir Oedipal şaheser. Ama bence, Hamlet, hâlâ erişilemeyecek bir boyutta, tepede, Çoban Yıldızı gibi parlamaya devam ediyor. Dr. İ. E.)

* * *

Son yılların yıldızı yeni yeni parlayan analistlerinden biri olan **Theodore LIDZ**, “Hamlet’in Düşmanı Hamlet’te Delilik ve Mit” (**Hamlet’s Enemy; Madness and Myth in Hamlet**) (Int. Univ. Press, New York, 1990, orig. 1975 Basic Books) adlı eserinde, Hamlet’i alışlagelenin ötesinde ve üstünde, çok derin ve etraflı bir şekilde inceliyor. Hamlet konusunu hayatının son yirmi beş yılında ‘hobi’ haline getirmiş bu çok değerli yazarın üstün değerdeki kitabından bazı önemli notları aktarmaya çalışacağım.

Lidz, eserinin önsözünde; bir psikanalist’in tiyatro’ya karşı gösterdiği ilginin çok doğal olduğunu; zira, mit-yaratan (*myth-maker*) sahne eserleri yazarının (*playwright*) ve psikanalist’in yeterli derecede *yaratıcı* olduğundan bahsediyor. *Mit*’ler, insanlığın, doğa’nın akışını izlemek ya da onu kontrol etmek için yarattığı *ritüel*’lerden doğmuştur. Doğal olayları yorumlamaya ya da anlamaya çalışan mit’ler, insanlarda, ihtiras yaratan birçok çatışma’ya (*conflict*) da ortak olmuşlar; ya da onlarla bağdaşmak zorunda kalmışlardır. Aynı şekilde, “yarı-tanrı” (*demi-god*) kahramanların insan olmaya izin verilmediği ya da insanların “tanrı-benzeri” olup ıstırap çekme yeteneklerini kullandıkları durumlarda da bu çatışmalarla sarmaş dolaş olmuşlardır.

D r a m a’ ya gelince, o, r i t ü e l’in ve ona eşlik eden m i t’ in dolaysız sonucudur. Drama yazarı da, sanki bir ‘süperego’ rolü oynamaktadır. Tabu’ları yıkma sonucu oluşacak cezaları dinleyicilere sunar ve onları, trajik kahramanların yazgılarını yeğlemeleri dolayısıyla, yavan, hatta üzüntülü bir hayatı kabul etmeye zorlar.

Hamlet karakterinin bir psikiyatri kendine çekmesi çok doğaldır; Shakespeare’, ruh hastalıklarına maruz kalmış birçok kişiliği birçok eserinde sahnelemiştir (Kıral Lear, Lady Macbeth vb.). Ama Hamlet’te tüm aksiyon, kahramanın dağınık ruh hali ve kadın kahramanın da akıl hastalığı üzerinde cereyan eder. Shakespeare, bilinçötesi alanına dalmakla, tüm mantıkdışı (*irrational*) sayılabilecek, anneye yönelik ‘in-sest’ dolu dürtülerle hareket eden, aşırı kızgın ya da ruh hastası kahramanları kolaylıkla seçebildi.

Freud ve Jones'un yorumlarına ek olarak **Gilbert Murray**, yazdığı "Hamlet ve Orestes" adlı eseriyle ve daha sonraları **Frederic Wertham**, **O r e s t e s** hakkında yazılmış Eski Yunan trajedileri arasında bir paralellik ortaya koydular. "*Orestes Complex*"te, birçok erkeğin; sevgi verme yetileri olmayan anneleriyle kendi aralarında gelişen 'nefret'in, "anneyi öldürme" (*matricide*) dürtü'süne varan bir şiddete yöneldiği ifade edilir. Bununla birlikte, Hamlet'ten farklı olarak, *Orestes*'in *Elektra* adlı bir kızkardeşi vardır. Onun, babasına karşı olan kuvvetli bağları, Orestes'e annesini öldürtmüştü. (*Bugün, klasik psikanaliz'de, erkeklerdeki Oedipal karmaşa'ya karşıt olarak, kızlarda bir Elektra kompleksi olduğu genellikle kabul olunur. Dr. İ. E.*)

On yıl evvel ebediyete geç eden diğer bir önemli analist, **Erik Erikson**, Hamlet için şunu demişti: "Hamlet yalnızca, kendinin, etik anlayışının kabul edemeyeceği bir 'akıl hastası intikamcı' olarak, 'olumsuz kişiliği' konusunda başarılı olmuştur."

Psikanaliz'den öğrendiğimize göre, Hamlet'in de içinde bulunduğu Oedipal durum, bir "üçgenler" açmazıdır. Aile durumuna göre bu üçgen, Baba-anne-oğul; Baba-anne-kız; Kayınpeder-kayınvalde-gelin; Kayınpeder-kayınvalde-damat; Üvey baba-anne-oğul (Hamlet); Baba-üvey anne-kız vb. kombinasyonlarında olabilir.

H a m l e t oyununda birbirleriyle etkileşimde bulunan üçgenler şunlardır (*Zaten birden fazla üçgenin iç içe oluşu bu esere şaheser damgasını vurdurtuyor*):

1) **HAMLET ANNE (Gertrude) - ÜVEY BABA (Kıral-amca Claudius)**

Hamlet, hem annesiyle evlendiği için üvey babasını kıskanmakta ve hem de öldürülen kocası (babası) için anne kiralıçeyi suçlamaktadır.

2) **ANNE (Gertrude) - BABA (Ölü Kıral HAMLET) - ÜVEY BABA (Kıral Claudius, Amca)**

İki kardeş arasındaki mücadele, aralarındaki çözülmemiş Oedipus karmaşasının sonucudur. (Freud'un 'Totem ve Tabu'sunda büyük ağabeyinin ilk kez babayı, sonra daha küçük kardeşin onu öldürmesi ve incest'in aynı aile-klan'da tabu'laşmanın başlaması; Adem'in oğlu Kabil'in Habil'i öldürmesi vb. Dr. İ. E.)

KIRAL (CLAUDIUS): Ah, suçum leşler gibi, kokusu göğü kaplıyor. Üstünde o ilk, o en eski laneti taşıyor. Kardeş katili! Azmettiğim kadar arzu da ettim, ama dua edemiyorum. Günahım, kararımdan ağır basıyor. İki işe birden

bağlanmış adam gibi önce hangisine başlayacağımı kestiremeden duruyor, ikisini de ihmal ediyorum. Bu melun el, üstündeki kardeş kanyla iki misli ağırlaşırsa bile ne olur sanki? Rahim olan göklerde onu yıkayıp kar gibi beyaz edecek kadar rahmet yok mu?

Perde III, sahne IV

HAYALET (*Hamlet'e babasının hayaleti tekrar görünür*): Claudius'tan intikam al, ama annene zarar verme; yalnızca o ve onun savaşı ruhu arasına gir!

Perde III, sahne IV

KRALİÇE: Ah, Hamlet, yüreğimi iki parça ettin.

HAMLET: Fena tarafını çıkarıp atın; öbür yarısıyla daha temiz bir hayat sürün. Geceniz hayrolsun. Fakat amcamın yatağına girmeyin, faziletiniz yoksa bile varmış gibi görünün.

Perde IV, sahne IV

HAMLET: Onu bilen bir melek biliyorum. Ama hadi öyle olsun; İngiltere'ye! Hoşça kalın anneciğim (*Kırala hitap etmektedir!*)

KIRAL: Ben, ben senin babanım, Hamlet!

HAMLET: Annem: Baba ile karı kocadır. Karı koca tek bir vücuttur. Onun için, annem. Haydi bakalım, İngiltere'ye!

3) HAMLET - POLONIUS (Sevgilisinin babası) - OPHELIA (Polonius'un kızı, Hamlet'in sevgilisi)...

Oğlu'nun da etkisiyle, kızının Hamlet'le ilişkisini hazmedemeyen baba, zaten karısını kaybetmiştir, yalnızdır.

Perde I, sahne III

POLONIUS: Efendimiz Hamlet'e gelince: Şu kadarını hatırında tut ki, kendisi gençtir, bildiğini işlemek için senden serbesttir. Kısacası onun yemine inanma, Ophelia. Çünkü onlar gördükleri gibi değildirlere; daha iyi aldatmak için sofı kılığına girmiş araçlar, dinden dem vuran ahlaksızlardır. Diyeceğim şu: Bundan böyle efendimiz Hamlet'le konuşup görüşerek tek bir dakika için bile kendine söz getirmene razı değilim, doğrusu bu. Sana söylüyorum, dikkat et, haydi bakalım.

OPHELIA: Başüstüne, efendimiz.

Perde II, sahne I

POLONIUS: Hadi, benimle gel. Gidip Kıralı bulacağım: Bu tam aşktan gelme çılgınlık... Doğrusu üzüldüm. Yoksa, son zamanlarda kendisine ağır bir söz filan mı söyledin?

OPHELIA: Hayır, iyi efendimiz. Ama, emrettiğiniz üzere, mektuplarını geri çevirdim; kendini de yanıma kabul etmedim.

POLONIUS: Onu, bu çıldırtmıştır.

Perde III, sahne IV

KIRALİÇE: Ne istiyorsun? Beni öldürmeyeceksin, değil mi? İmdat, aman imdat!

POLONIUS (*Arkadan*): Hey! İmdat! İmdat! İmdat!

HAMLET (*Kılıcını çekerek*): Ne! Bir fare ha. Geberdi, bir altına bahse girerim ki geberdi! (*Kılıcını perdeye saplar.*)

POLONIUS (*Arkadan*): Ay, vuruldum! (*Düşer, ölür.*)

KIRALİÇE: Aman yarabbi, ne yaptın?

HAMLET: Ne bileyim ben. Kırıl mıydı?

KIRALİÇE: Ah ne çılgın, ne kanlı iştir bu!

HAMLET: Kanlı bir iş! Bir kırıl öldürmek, sonra da bir kardeşine varmak kadar fena bir iş anneciğim.

KIRALİÇE: Bir kırıl öldürmek mi?

HAMLET: Evet efendim, öyle dedim.

Perde IV, sahne V

OPHELIA (*Babasının ölümünden sonra*), şarkı söyler:

Demek ki gelmeyecek?

Demek ki gelmeyecek?

Öldü, o gelmek nerde!

Gidip uzan, öl sen de.

Bir daha gelmeyecek.

Sakalı süt beyazı,

İpek gibi saçları,

Gitti bir kere gitti,

Boş gözyaşı bizimki,

Tanrım ruhuna acı!

Dini bütün olanların hepsinin ruhuna da Yarabbi. Tanrıya emanet olun. (*Çıkar.*)

4) HAMLET - OPHELIA (Sevgilisi) - LAERTES (Ophelia'nın erkek kardeşi)

Burada, Laertes de babasıyla özdeşmektedir, Hamlet'e güvenmemesini söyler. Babasını kaybettikten sonra çıldıran kız kardeşinin mezarı başında Hamlet ile kavga eder. Babasını öldüren Hamlet'ten intikam almaya yeminlidir: Tıpkı Hamlet'in, babasını öldüren Claudius'tan intikam almaya yeminli olduğu gibi.)

Perde I, sahne III

LAERTES: Hamlet'in sana gösterdiği o geçici ilgiye gelince: Bunu bir heves, bir delikanlılık ateşi; baharın ilk günlerinde gözüken, erken açıp geçen, tatlı fakat ömürsüz, kokusu bir anda uçan bir menekşe şey, fazla değil.

OPHELIA: Fazla değil mi, o kadarcık mı?

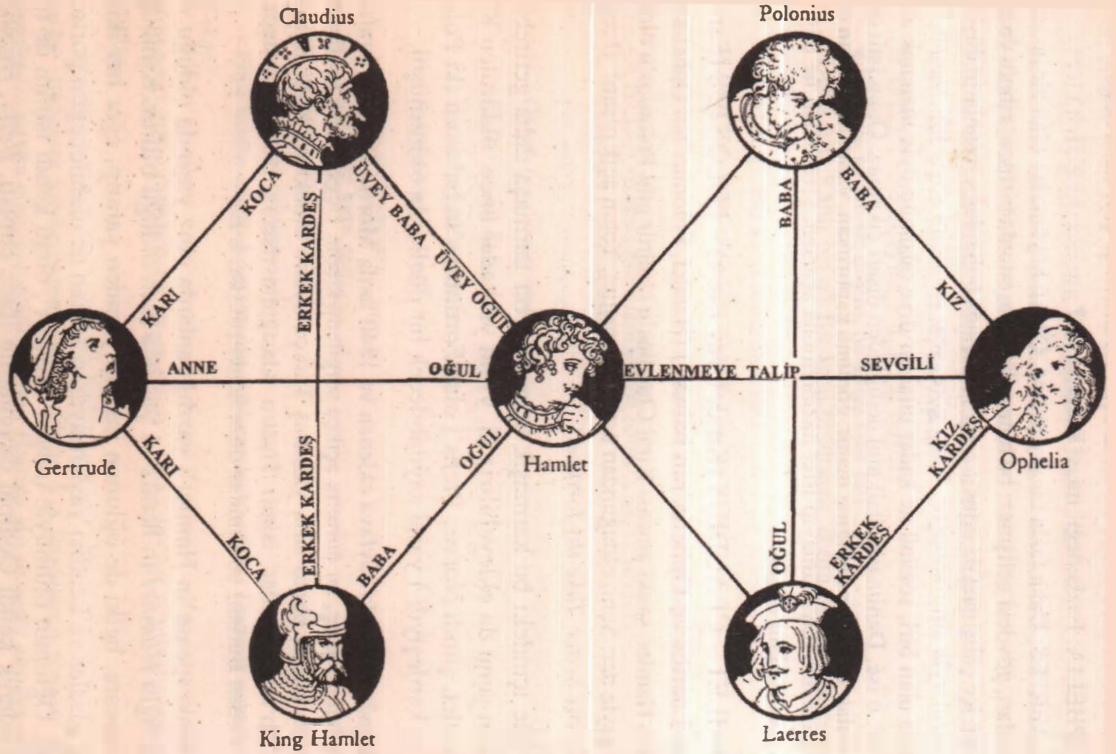
LAERTES: Daha fazla bir şey sanma. Çünkü büyümekte olan bir insanın sade kasları, gövdesi gelişmez; bu bina geliştikçe, onunla birlikte, zihnin ve ruhun içten içe çalışması da artar..... oy'u, başında bulunduğu insanların düşünce ve arzularıyla sınırlanmıştır. Buna göre, seni sevdiğini söylediği zaman, bu konumda olan biri, sözünü ne kadar tutabilir diye düşünüp öyle inanmak akıl kârı olur; o ise, Danimarka halkının dediğinden dışarı çıkamaz. Onun tatlı dillerine kulak verip her dediğine inanır, gönlünü kaptırırsan, yahut durmadan üsillne varmasına dayanamayıp iffet hazineni ona açarsan, şerefinden ne büyük şey kaybedeceğini düşün.

5) HAMLET – CLAUDIUS (Kıral, Üvey Baba) – POLONIUS (Saray Nazırı, Laertes ve Ophelia'nın babası.) (Hamlet, Polonius'tan Ophelia'yı kıskanır; Hamlet, sanki amcası Kıral Claudius'u öldürür gibi Polonius'u öldürür ve şöyle der: Seni, olduğundan üstün sanmıştım. Yolun açık olsun! (*I took thee for thy better. Take thy fortune.*))

Aile içindeki bu karmaşık üçgenlere bir karmaşa daha getirebilmek için şunu da ekleyebiliriz ki, yirmi yıl kadar önce, öldürülen Kıral Hamlet, şimdi Norveç Prens'i olan Fortinbras'ın babasını (ki Polonius'un kardeşiydi.) yasal sayılabilecek bir düello'da öldürmüştü.

Bundan sonraki sayfaya eklenen ve 1840'larda **Moritz Retzsch** tarafından çizilen bir skeç, bu durumu açıkça sergilemektedir. Üçgen'lerin tariflerinden sonra küçük punto'larla yazılmış Türkçe tiyatro örnekleri, Milli Eğitim Bakanlığı'nın 'Hamlet' isimli Tiyatro Klasığının (No.1) 1995 basımından (Çev.: Orhan Burian) tarafımdan düzenlenmiştir.(Dr. İ. E.)

Shakespeare'in Hamlet'i yazdığı anlarda otuz yaşında olduğu ve biricik oğlu *Hamnet*'in henüz 11 yaşında iken öldüğü bilinir. Kimbilir Shakespeare, belki de oğlunun imajını yeniden yaratıp, eğer her ikisi de sağ olsalar ve kendisi yaşlansaydı, o zaman ne olabileceğini portretlemişti. Oğlunun ölümüyle oluşan 'hayalet', onun kendi ismini de telaffuz ederek kendi Oedipal duygularını ifade etmişti. *Belki, Hamnet yaşasaydı, Prens Hamlet'in ikizi olurdu.*



Moritz Retzsch'in çizelgesi, circa 1840
 "HAMLET'in DÜŞMANI"ndan, Theodore Lidz.

Hamlet'teki mit (myth)

Hamlet çalışmasında gözlemlediğimiz mit'in, insan davranışına nasıl uygulandığı ilginçtir. Drama da, mit'te olduğu gibi, orijinini ritüel'den alır ve klasik drama, hemen daima mit'le ilintidedir. Büyük trajediler genellikle insanoğlunun başına gelmiş geçmiş ebedi ve esasta var olan ve ihtiraslarını kontrol edememekten nedenlenen problemlerden doğar.

Daha önceden de belirttiğimiz gibi, **Freud** ve **Jones**, analitik olarak, Hamlet'in problemlerini *Oedipus*'a, **Gilbert Murray** ve **Frederic Wertham** ise daha ziyade *Orestes*'e bağlamışlardır.

Freud, kendisinin en derin ve içgörülü sunularından birini insan davranışına uygularken, bir mit'i, *Sophocles*'in trajedisine dönüştürdü. Böylelikle, bir mit'in benzerini (*analogy*) almakla, insanoğlunun bilinçötesinin motivasyon ve çatışmalarını (*conflicts*), ikilem ve şüpheleriyle (*ambiguity*), zıtlıklarıyla (*contradiction*), yoğunluklarıyla (*condensation*), yer değiştirmeleriyle (*displacement*) ve sembolleştirmeleleriyle (*symbolization*) –aşağı yukarı– betimledi. Psikanaliz, insanların bilinçlerine uzun, güç ve karmaşa yollarla iletebildiği mit'leri başkalarına 'nasıl' taşıdıklarını keşfetmekle kalmayıp, çeşitli hastalardan türlü türlü çeşitlerde mit'ler keşfeder.

Mit ve klasik trajediler, aile içi kuvvetler ve onların kişiler üzerine etkileriyle meşgul olduklarından; öyle ailelerin nasıl birbirleriyle etkilendiği, ebeveynlerin iş-güçlerinin ve çocuklarının hayatlarının devamı ve ailenin yaşam ve kader çizgisi boyunca, –nedeni hemen fark edilmeyen– felaketlerin kuşaktan kuşağa, hatta yurtlarını değiştirseler bile, bir birey'de nasıl su yüzüne çıktığı, psikiyatr'ı son derece ilgilendirir.

Evet, sık olarak mit'te –ki drama'ya kristalize olmuştur– psikiyatr, vakanın materyaline paralel bulur. Bu materyal, çoğu kez, insanların yaşam durumlarının doğal sonuçları olan ve sonsuza dek yinelenen öğelerden yapıldır. Bu tema'lar ve problemler üzerinde odaklanmakla, psikiyatr, “varoluşçu”(existentialistic) ve “yapısalcı”(structuralist) yaklaşımlar keşfeder.

Shakespeare'in dikkati, farklı kökenli çeşitli efsanelere ve mit'lerle yönelmişti: Norse (İskandinavya'ya ait) ve Eski Yunan Mitolojisi; Roma Tarihi ve Ahdi Atık (Tevrat). Büyük bir olasılıkla, büyük şair, onların genel ve birbirlerine benzer ana tema'larnın farkına varmıştı. Bu tema'ları da, büyük bir cesaretle, kahramanlarının karakterlerinde

canlandırdı. Şimdi; bizler Shakespeare'in özel hayatı ve duygusal problemleri konusunda pek çok şey bilmemekle beraber, Hamlet'i yazarken, kendi içsel dengesini (*homeostasis*) ciddi olarak tehdit eden bir ruh durumu yaşıyordu. Örneğin, **August STRINDBERG**'in, kendisinin ilk karısına karşı duyduğu paranoid kıskançlığın "Baba"yı (*The Father*) yazarak üstesinden geldiğini biliyoruz. Aynı şekilde, ancak "Rüya Oyunları"nın (*Dream Plays*) yazmak suretiyle kişisel hayat sorunlarını çözebildi.

Eugene O'NEILL, kendisini son derece kötü etkilemiş olan ebeveynleriyle ezeli ve ebedi çatışmalarını, "Uzun Günü Yolculuğundan Gecenin İçine"siyle (*Long Day's Journey into Night*) silebildi.

Tennessee WILLIAMS, kendisinde sürekli suçluluk hisleri yaratmış olan psikotik kız kardeşinin etkisinden ancak, "Cam Hayvan Koleksiyonu" (*The Glass Menagerie*) ile kurtulabildi. Onun diğer tüm oyunları, yoğun olarak, kendi içsel, psikolojik problemlerini yansıtır. Bir o y u n' un duygusal bir katarsis (*emotional catharsis* = ruhsal yatırım) yaratabilmesi ve kişisel dengeyi (*homeostasis*) yeniden düzenleyebilmesi, pek sık olarak, onun yaratmasıyla başlar.

16. yüzyılın sonuna yaklaşırken, Shakespeare'in oyun'ları, yeni bir nitelik kazanmaya başladı. Bu, daha çok, yazarın deprese mizacını ve kadınların bozduğu sadakat bağlantılarından nedenlenen düş kırıklıklarını yansıtır gibiydi.

Eğer Shakespeare, Hamlet'i yazmakla kendi ruhsal yaşamının merkezi problemlerine dokunuyor idiye, o zaman, artık tüm insanlara da merkezi bir konumda olan tema'lara ve çatışmalara da değinmiş oluyordu.

* * *

Epilog

Ben, 1945'te, henüz 16 yaşındayken, Denizli Lisesi son sınıf öğrencisi olarak, edebiyat hocamız çok sayın Prof. Dr. Şükrü Elçin'in –ki okul arkadaşım çok değerli Şükran Güngör'ü keşfedip toplumumuza kazandıran da odur– liderliğinde oynadığımız 'Hamlet'te, –küçük de olsa– Fortinbras rolündeydim. Tiyatro'ya ilgim de o zamanlardan başlar. Aynı yıl, Reşat Nuri Güntekin'in "Gazeteci Düşmanı" adlı küçük bir piyesini Osmanlıca'dan çevirip başrolü oynamıştım. Seyirciler arasında bulunan bazı gözlemciler benim Ankara Devlet Konservatuvarı'na aktörlük eğitimine gitmemi önermişlerdi, ancak ben tıbbı ve müziği seçtim. Her neyse, ben, Hamlet'in böylece 57 yıldır hayranıyım.

Psikiyatr ve analist oluşum, bilgime ve duygularıma çok daha derin ve farklı boyutlar kazandırdı.

Bence, tüm dünyanın kabullendiği gibi, oyun'da merkez tema: *Oedipus Karmaşası*'dır. İster *Nordic*, ister *Scotch* ve isterse *Antik Yunan* ya da hangi kültürden olursa olsun, bu evrensel ruhsal olgu Adem zamanından beri mevcuttu ve insanlığın var olduğu sürece varlığına devam edecek, ancak Shakespeare'in kendisinin de dediği gibi, yalnızca sahne ve oyuncular değişecek.

Shakespeare'in, eserinin bir tarafında da dediği gibi, "Hamlet'in en büyük düşmanı kendi ruh hastalığıydı!" ki sayın Theodore Lidz bu tema üzerine koskoca ve pek derin bir eser yazmış. Shakespeare'in gerçeğe çok yakın bir analizini yapmaya ne benim kudretim yeter ve ne de o iş bu küçük makalenin yeridir. Fakat gerçek şudur ki, eğer mantık ve psikiyatri bilimlerini yan yana getirirsek, Lidz dahil, birçok büyüğün ne gibi analiz hataları yaptıklarını ve görüşlerinin biraz eksik kaldığını beraberce izleyebiliriz.

Her şeyden önce, Hamlet bir *psikotik*, yani akıl hastası mıydı? Freud (kısmen) hariç, hemen herkes bu tanıdan yana. Neden? Çünkü kararsız, annesini üvey babasını öldürmeyi planlıyor, birçok adam öldürüyor ve en önemlisi h a y a l g ö r ü y ö r: Babasının hayaleti. Hamlet'in *deprese* olduğu muhakkak. Nasıl olmasın? Babası amcası tarafından öldürülmüş, annesi babasına, tahta, Danimarka halkına ve oğluna ihanet etmiş ve genç prens kararsız. Bundan daha doğal ne olabilir? Psikiyatri'de, bir kimsenin "Psikotik - Akıl hastası" sayılabilmesi için, onun hemen daima g e r ç e k d ı ş ı (*out of reality*) yaşaması, oriyantasyon'unun bozuk olması, yani kendi kimliğini, nerede olduğunu, zaman ve mekân yanlışlarını sürekli yaşaması gerek. Muhakeme kusurları da caba. **Hamlet, daima gerçeğin içindeydi.** Hastalar hayal görürse, buna "hallucination" diyoruz. Şimdi, Allah rızası için, hayali ilk gören kimdi, Hamlet mi, yoksa şatodaki nöbetçiler: Bernardo, Marcellus, Horatio mu? Hamlet'e hayal hakkında bilgi veren ilk onlar değil mi? Psikiyatri tarihinde kim, hele usta bir doktor olarak ben bile, bir hastasında halüsinasyon yaratabilir? Macbeth'ler de havada 'kama' görmüşlerdi, çünkü o işledikleri suçun kanıt aletiydi. Onlar da psikotik miydiler? Biz bu görüntülere: "Hallucinosıs" diyoruz, yani bunlar, hastaların uydurdukları ve içeriğinde kayboldukları bilinçaltı-rüya gibi materyal değil, zihinlerini ve vicdanlarını sürekli işgal eden önemli konuların neredeyse gün-düşlemeleri gibi canlı bir şekilde yaşantı olarak sergilenmesi. Hasta bunların içeriğinde hiçbir zaman kaybolmaz, bilincini kullanarak 'içeri' ve 'dışarı' trafiği kontrol eder, yoksa Hamlet'te olduğu gibi, hep birlikte, gece yarısı 'Acaba hayalet gene gelecek mi?' diye beklenmez.

Hamlet kimleri öldürdü ve neden? Bir psikotik, sözümona şizofrenik, ikilemli olduğu bir sevgi sembolünü örneğin anne ya da babasını bir tek bıçak darbesiyle vurup öldürebilir ve yanlarına oturup, sanki hiçbir şey olmamış gibi, ya gün düşlemelerine dalar ya da içeriğini kavrayamayacağı bir gazete veya dergi okur. Ne olduğu sorulduğunda da, "Bilmem, öldü galiba."; "Onu kim

öldürdü?”, “Bilmem, ben galiba.” gibi belirsiz yanıtlar verir. Hamlet, Polonius’u bilerek, planlayarak mı öldürdü? Hayır! Babasının hayaleti’nin tavsiyesi üzerine, annesinin odasına konuşmaya gittiğinde perde arkasındaki ‘fare –belki de hayatına kastedecek biri–, büyük olasılıkla meşru bir müdafaa (*self-defense*) için kılıcını çekti. Ophelia’nın mezarında Laertes ile karşılaştığında bir asil gibi davrandı ve sonunda düello’da meç’lerin ucuna zehiri kim sürdü? Asil Laertes bir muhakeme hatası yaptığı halde bile hasta biri değildi, çünkü yanlış bilgilendirilmişti. Kırıl Claudius’u niçin öldürmesin, o da kendisine karşı kaç kez komplo yapmıştı? Değil babasını öldürme, basit sayılabilecek bir gönül hikâyesi yüzünden kaç masum genç, günümüzde, aile meclisinde verilen karar üzerine, bizzat kendi öz ağabeyleri tarafından bıçak darbesiyle can vermiyor mu? O tür “sahiplenme”nin ardında Polonius’un Ophelia’ya hissettği Oedipal duygudan farklı ne var?

Özet, psikiyatrik olarak Hamlet deprese idi, nedenler malum, sevgilisinin ölümü de depresyonunu artırmış olabilir, ama yine onun planlamasında önemli bir değişiklik yapmadı. Hamlet, depresyonun ‘ikilemli’ düşüncesini, ‘kararsızlığını’, ‘erteleme – *procrastination*’ olaylarını hep yaşadı. Eğer onun amcası, babasını gerçekten öldürüp de annesiyle evlenmeseydi ve o (ve bizler de) da kendi kulağıyla, kilisede amcasının diz çökmüş halde itirafını işitmeyip de tüm faciayı kendi zihninden uydurduğu bir hurafe gibi yaşasaydı, o zaman gerçek hasta olurdu. Deprese bir hastanın zaman zaman paranoid düşünceye sapması çok doğal bir olaydır, zira ‘geçici paranoya’lar, derin depresyon vakalarında kişinin ego’suna yardımcı olabilmesi için bir savunma mekanizması olarak belirebilirler. Ancak o geçici sistemler sürekli kalır ve bir hayat biçimine dönerse o zaman o kişi psikotik’tir. Hamlet’in hangi düşüncesi yanlış ya da gerçek dışı bir uydurma idi?

Literatüre bakarsak, Shakespeare’in Hamlet’i ne zaman ve hangi şartlarda yazdığı hakkında da bir çelişki var gibi. Büyük şair, saptandığına göre 1564’te doğdu. Sonradan gelişen küçük bir esnafın oğluydu; beş küçük kardeşi daha vardı ve daha 18 yaşındayken, ailesinin izni ve haberi olmadan başka bir yörede, üç çocuğu olduktan sonra terk ettiği, kendinden yaşlı bir kadınla evlendi. Bu, özellikle o devirlerde, kendinden önce bir kardeşinin ölü doğumundan olası deprese olan annesi ve altı çocuk yapmakla işi arasında Bill’e pek çok vakit ayıramayan babasına karşı pek de alışıl gelmiş bir tepki değildi. Tahmin edebiliriz ki genç William, “kendisini kanıtlama”, “babası gibi fallık bir adam olma” vb. dürtülerle doluydu. İlk kızından sonraki ikizlerden ‘Hannet’, ‘Hanmet’, ya da ‘Hanset’ isimleriyle edebiyat tarihine geçen oğlu, bir epidemiden 11 yaşında ölüyor. O zaman Shakespeare 30’larında diyorlar. “Hamlet”in yazılış tarihi ise 1602’lerde yani, Shakespeare 38 yaşında. Arada, kendi kültür, bilgi ve görgüsünün çok üstünde eserler veren Shakespeare (Üniversite öğrencisiyken biz onun Bacon olduğuna inanırdık, her neyse!) o kadar uzun süre niye bu trajediyi yazmadı, bilmiyoruz.

Ama, kendi oğlu 'Hamnet'in bu eserin yazılmasıyla büyük bir ilintisi vardır sanırım. Zihninizde bir canlandırın, herhalde yakından özdeştiği biricik oğlu, hayatının tam baharında, beklenmedik bir zamanda ölüyor. Öyle hassas bir baba ne hissedebilir? Ben olsam, şöyle hissederdim: "Tanrım, onu alacağına beni alsaydın, o daha hayatına doymamıştı." Yani ölümlerde bir "değiş-tokuş" söz konusu olabilir. Bu tema, oğlunun 'öleceği' yerde, babasını 'öldürebileceği'ne, özellikle bir yazarın zihninde kolaylıkla dönüşüme uğrayabilir. Yazdığı -yaşadığı ve bildiği- Ödipal durum için bir şaheser yaratma fırsatı çıkmaz da ne olur; Lidz'de de buna benzer bir gönderme vardı ve yukarda paragrafı nasıl bitirmiştik: "Eğer Hamnet yaşasaydı, ancak Hamlet'in ikizi olabilirdi!" Shakespeare'in, bir zamanlar kendi babası için hissedebileceği Oedipal-patricide hisler, oğlunun ölümünde, "keşke o öleceğine ben ölseydim" ibaresi, "keşke o beni öldürseydi"ye kolaylıkla dönüşebilir; çünkü, o takdirde hem kendinin babasına karşı duyduğu ve hem de belki epidemiden oğlunu kurtaramamanın verdiği yetersizlik ve suçluluk hislerinin üstesinden gelmiş olurdu.

Benzer bir analiz için, güzel sanatların başka bir dalından, resimden bir örnek yorum getireceğim. 1993 yılında, İngiltere'nin 'onur üyesi' olduğum "International Biographical Center"ın St. John College-Cambridge şehrinde düzenlediği, bir hafta süreli, yıllık "Sanat ve İletişim" (*Arts and Communication*) sempozyumunda "Görsel Sanat Bölümü"ne "yönetici-chairman" olarak katılmışım. Üyeler her daldan gelen meşhurlar ve herkes, en aşağı, Dünya Meşhurlar Ansiklopedisi ya da Müzesinde. Avustralyadan gelen ressam, Picasso'ya iki yıl onun laboratuvarında asistanlık etmiş bir Afrikalı Prens (muhteşem kıyafeti ve maiyetiyle iştirak etmişti), gerek yağlıboya resim gösterileriyle ve gerekse sanatkâr-yaratıcı'nın psikolojisi-depresyon-intihar-Ödipal Kompleks'in yaratıcılıktaki önemi gibi genellikle tartışılacak konularda sunularla bulundular. Benim görevim, toplantıyı idarenin ötesinde, gereken psiko-analitik yorumları yapmaktı.

Afrikalı Prens, Pablo Picasso ile olan ilişkileri ve onun sanat yorumunu yaptıktan sonra, bana büyük artistin 1925'te yarattığı "Studio with Plaster Head - Artist's Studio"yu (Plaster Başlı Stüdyo - Artist'in Stüdyosu), eğer mümkünse, yorumlamamı rica etti. Benim yorumum şöyle olmuştu:

"Hepimizin bildiği gibi bu, Picasso'nun bizzat kendi çalıştığı stüdyo. O zamanlar yaşı 44 ve çok sevdiği bir oğlu var: Paulo. Stüdyo'nun önemli parçası olan çalışma masasının üstünde koparılmış ya da tamamlanmamış plaster bir kafa, elma (çok sevdiği meyve), masa örtüsü, üç köşeli bir gönye, kitap, iki parçalı bir kol parçası, oğlu Paulo'nun 'Oyuncak Tiyatrosu' ve bir defne yaprağı (zafer ya da sanatsal, özellikle şiirsel yeti temsilcisi). Bana göre, Picasso oğluna şu mesajı veriyor:

'Bak oğlum, hayat bir tiyatro, sen de benim gibi doğdun, büyüdün ve benim sevgimi paylaşıyorsun, ama yavaş yavaş (Oedipal çağa girmesi dolayısıyla) benimle müsabakaya girmek üzeresin (Çocuğun çok genç annesi var!) Ben

seninle anneni paylaşamam ve eğer sen benimle bir müsabakaya-yarışmaya girmek istersen, o gönye ile senin kolunu keserim ve masamın üzerine atarım, haddini bil. (Niye kol? Belki artık mastürbasyon yapmaması için, ya da el sanatlarında onunla yarışmaması için?) Karşılık olarak belki sen de beni öldürebilirsin ve beni temsil eden o (plaster) başı, sen benden kesmiş olabilirsin yahut beni temsil eden o baş, seni sonradan izleyebilir. Rembrandt'ın "Aristoteles'in Homer'in büstüne bakışı"yla, dokuz çocuktan alttan ikinci olan o dehanın, daha yedi yaşındayken, aileden ayrılarak latince öğrenmek için *Leiden Koleji*'ne gönderilişinden esinlenerek, bir değirmenci olan babasına ve sıradan el sanatları öğrenmiş kardeşlerine bir nazire olarak 'kendisinin Homer kadar hayranlık gösterilecek bir kimse olduğunu' anımsatacak duygularını ifade için, doğal olarak Oedipal bir karmaşayı nasıl süblime ettiğini bazı analistler söyler. Yani her yarışmacı babasını ya da oğlunu öldürse, dünyada sanatkâr kalmazdı.

Hiç şüphe yok ki, yukardaki psikanalitik görüşlerin ötesinde, sanat âleminde Picasso'nun o resmi, zamanının kendinden genç iki sürrealist ressamın: Giorgio de **Chirico** ve -geç olarak itiraf ettiği- Joan **Miro**'nun kendi üzerine etkisinin sonucu olduğu kaydedilir. Bilindiği üzere Miro, 1920'de, gene böyle bir çalışma masası, kitap, çocuğa ait öteberi gibi gerçek tabloyla direkt olmayan materyali içeren "Oyuncaklı Natürmort" (*Still Life with Toy*) diye adlandırdığı bir tablo yapmıştı. Zamanının en çok eleştiri alan sanatçılarından biri olan Picasso'ya bu tür eleştiri ve analizler yapıldığında gülümser, omuz silker ve "Ben kendi sanatımı yapıyorum, siz kendi hayallerinizi süslüyorsunuz, hepsi bu!" dermiş.

Son kritik edeceğim nokta, Theodore Lidz gibi bir üstadla karşın, Freud-Jung-Joseph Campbell-Mircea Eliade-Margaret Mead-Malinowski gibi üstadlardan feyiz almış olan ben, yaşayan kültürde ve tiyatro'da, "mit'in ritüel'i izlemesinden ziyade, **mit'in, ritüeller halinde yinelendiğini** ve orijinal tema'nın (birçok *obsesif-kompulsif* çatışmalarda olduğu gibi), her yenileme hareketiyle orijinal günah-olay-legend-kahraman'ın yaşatıldığına inanıyorum. *Oedipus Myth*, Sophocles'in şaheserinden iki yüzyıl önce de Antik Yunan'da kulaktan kulağa, kuşaktan kuşağa geliyordu. Aynı mit, Orestes'de de oluşur; Kral Claudius (Oedipus mit'inden oluşmuş) günahını, Lady Macbeth (benzer **mit'ten oluşmuş**) **günahını, el yıkama ritüel'iyle tekrarlar** ve bu yineleme kuşaktan kuşağa devam eder. Dolayısıyla da 'orijinal günah', her ritüel'de yeniden yaşanır: Geçmişte kudret sahibi olan ve fakat cezalandırılan bazı devlet büyüklerine, şairlere vb. yeniden itibar kazandırılma, anıtmezar yapma, mezarını taşıma vb. hareketlere girişimdeki taban psikolojide olduğu gibi. Ritüelleri, Lady Macbeth hakkındaki küçük çalışmamızdan sonra, daha ayrıntılı olarak inceleyeceğiz.

Konu: **HAMLET**'in kişiliği, bir “**Trajik Kahraman**” olup olmadığı ve bu karakterin evrensel çekiciliği üzerine

Daha evvel bu konuda sunduğum daha geniş çaptaki bir çalışmaya ek olarak, Hamlet'in bir “trajik kahraman” olup olmadığı hakkında bazı görüşler bildirmek istiyorum.

Hiç şüphe yok ki, Shakespeare, İncil'den sonra dünyanın en fazla okunan kaynağıdır ve onun Julius Caesar, Kral Lear, Lady Macbeth gibi epok yaratmış eserlerinin yanında Hamlet, büyük işler başaran, ideal ya da örnek bir kahraman olmamasına karşın, hemen hemen en çok ilgi gösterilen ve hakkında en çok edebi yazılar yazılmış, tartışmalar yapılmış bir karakter olarak yaşamaya devam etmektedir. Neden? Neden bu kararsız, zaman zaman hasta olarak nitelendirilebilecek hassas ruhlu prens, hâlâ tüm sanat dünyasının odak noktası?

Tiyatronun başlangıcından beri, yazarlar, eserlerinin konu ya da kahramanlarını ya Mitoloji'den ya da Söylence'lerden seçmişlerdir. Mit'ler, asırlar boyu sürer gelir, insanüstü ve olağandışı nitelikleri vardır, hayran olunur, ama ne taklit edilebilir ve ne de özdeşilebilirler. İlah ya da yarı-ilah kişilikler, örneğin Dionysos, Prometheus, başka bir hayranlıkla izlenir; onlar, sonları belli olan, yazgısı önceden bilinen bir çizgi üzerinde yürürler. Söylence'ler (Legend) ise, insan düzeyinde ama olağanüstü bir şekilde oluşan olaylardır; ve bazı karakterler, “yazgılarına başkaldırarak eyleme girer ve öylece kahraman olurlar.” Örneğin, Kral Oedipus, bir yazgıyı trajik bir şekilde yaşar, belki kendi gözlerini oyması onu bir yönden trajik kahraman addedirebilir, çünkü ‘kendinin makûs talihine karşı’ bir eyleme kalkar ama, durumun trajik olmasına karşın, bizim klasik anlamımızda trajik bir kahraman değildir, çünkü kalkıştığı eylem, babasını öldürmeyi engelleyemez; halbuki kızı Elektra, ağabeyinin gömülmesine yasal izin vermeyen amca Kralın emrine karşın, kendi hayatı bahası-

na, kardeşini gömmeyi seçer ve bu eylemiyle trajik bir kahraman olur.

Goethe'nin "*Faust*"u nasıl kendinden iki asır evvel, Shakespeare zamanında, daha evvelerden süregelen bir söylenceyi (Dr. Faust isminde biri gerçekten yaşamış!) kullanan Christopher **Marlowe**'un "Doctor Faustus"unun temasını işlemişse, Shakespeare de, daha 13. yüzyıldan beri süregelen başka bir **HAMLET** Öyküsünün (Norse ? Celtic orijinli?) temasını işlemiştir.

Edebi kaynaklara göre, Saxo **GRAMMATICUS**, "*Historia Danica*" (Danimarka Tarihi) adlı eserinin 3. cildinde böyle bir söylence-den ilk söz eden yazardır. Bu menkıbe, 1514'te Latince'ye, 1558'de Hans **SACKS** tarafından Almanca'ya, 1570'te de **BELLAFALST** tarafından Fransızca'ya çevrilmiştir. Aynı konuyu ele alan ve Post-Rönesans Tiyatrosu'nun temsilcisi İspanya Tiyatrosu da, aynı konuyu işleyen **KYD**'nin "*İspanya Trajedi*"si, İspanya'da 1588'de; 1594'te de (Shakespeare 30 yaşındayken), İngiltere'de Newington Butts ve Lord Chamberlain tiyatrolarında oynanmıştır. Bu sahne eserinin İngilizce'ye 1608'de (Yani Hamlet'in yazılışından yedi ve sahneye konuluşundan altı yıl sonra) çevrilmesine karşın, Shakespeare'in bu efsanenin Almanca (ya da Latince) aslını okumamış ya da bahsedilen tiyatro eserlerinin sahnelenmesini görmemiş olması olanaksız gibidir.

Birçok yazar, Shakespeare'in kişisel yaşamının ve kişilik yapısının Hamlet'inkine benzer, yani prensipte Oedipal Karmaşa'yı ve enest'i (Birçok Grek tragediyalarında olduğu gibi!) temel alan bir yapıya benzediği konusunda fikir birliği içindedir. Yani onun kendisi de bu "*eternal triangle* = ebedi ve ezeli üçgen"in dışında kalamamıştır. Birçok diğerleri gibi, arkadaşı ve mistres'i tarafından aldatıldığında, Hamlet'i yaratarak, olaylardan duyduğu aşırı tedirginlik, başarısızlık ve zaafın, ancak böyle bir kahraman yaratma ve ona aksettirme yoluyla üstesinden gelebilmiştir. Edebiyat tarihçileri, bilebildikleri kadar, Shakespeare'in daha çok küçük yaşlardan, soylu bir aileden gelen annesine çok düşkün olduğunu ve iyi Latince çalışmasına karşın, orta eğitimle yetinip üniversiteye bile gitmeden, daha on dokuz yaşına girmeden hemen hemen esrarengiz bir şekilde, ailesinden habersiz, evden uzaklaşarak gizlice evlendiğinden söz ederler. Kaldı ki evlendiği kız, Anne Hataway de, aynı şehirden, yani Stratford'ludur.

Kişisel yaşamının (1564-1616) diğer azizlikleri, ilerde sanki Ophelia'ya nazire olacakmış gibi, akrabalarından *Katherine Hamlet*,

Stratford'dan bir mil ötede Avon'da, 1679'un aralığında (Shakespeare 14 yaşında iken) bir dereye boğulmuştu. Yine onun bir akrabası –tesadüfen aynı isimde–, *William Shakespeare*, şair, Hamlet'i yazmadan (1601), aynı yerde, altı ay evvel boğulmuştu. 1595'te doğan biricik erkek oğlu –ikizlerin biri– HAMNET, 1596 da ölmüştü. 1601'in eylülünde de Shakespeare'in babası ölmüştü. Şehir Meclisi Üyesi olan ve ticaretle uğraşan babasından, siyasetin entrikaları hakkında, belki de zaman zaman onu bir tip alarak, çok şeyler öğrenmiş olsa gerek. Ama, kendisinin varlığından bile şüphe edilen ve bir orta eğitim ile dünyayı fetheden, 1595'lerde tiyatro dünyasında sanatsal ve ticari bir epik yaratıncaya kadarki yedi sekiz yıllık hayatı gölgede ve belirsiz olan, bununla birlikte doğum ile ölüm tarih ve yerleri belirli bu deha hakkında çok bilmediğimiz şey var.

Zamanının s i y a s a l yaşamında, Shakespeare'in eski patronu "Earl of SOUTHAMPTON", eserin yazıldığı tarihte hapisnede olup idamını bekliyordu. Kendine zarar verici, kararsız, atılgan ve değişken kişiliğiyle, edebiyat eleştiricileri onun Hamlet'e benzediğini söylerler. Onun yardım ettiği, yücelttiği yakın arkadaşı "Earl of ESSEX" de, 1601 şubatında idam edilmişti. Ona sürekli karşı çıkmış devlet adamı BURLEIGH'nin, karakter itibariyle POLONIUS'a benzediği söylenir. Bu olaylar olup biterken, Shakespeare'in arkadaşı ve sevgilisi kendisini aldatmış; "Earl of LEICESTER" da, (CLAUDIUS gibi), daha evvelki Essex Earl'ünü öldürmüş ve onun widow'u ile evlenmişti.

Büyük İngiliz Psikanalist'i Ernest JONES, Shakespeare'in kendisinin "Hamlet" ile özdeşliğini ve "Oyun içinde oyun oynadığı"nı yazar. Jones'a göre, Hamlet, annesine erotik ve ihtiras dolu hislerle bağlıdır. Babasının hayaleti (Perde 1, sahne 5), kendisinin Polonius tarafından nasıl öldürüldüğünü Hamlet'e bildirip onun intikamını almasını istediğinde, Hamlet'in yanıtı şudur: "*Çabuk söyle bana da, düşünce ve sevginin hayali kadar hızlı kanatlarla intikamıma doğru uçayım!*". Perde 4, Sahne 7'de, CLAUDIUS gözlemler: "*The Queen: his mother lives almost by his looks* = Kraliçe, anne, neredeyse yalnızca oğlunun bakışlarıyla yaşıyor!" çok açık Oedipal bir ifadedir. Aynı yazara göre, Oedipal durumdan dolayı, Hamlet'in amcasını öldürememesi gerekiyordu. Bu nedenle Saray'da "Chapel"de onu dua ederken gördüğünde, "Öldürmemeli miyim?" (*Not will I?*) yerine, "Acaba, onu şimdi öldürebilir miyim?" gibi (*Now might I do it?*) yumuşak düşünür ve yapmaz. Başka bir yerde de amcasından, "*O, my prophetic soul, my uncle!* =

Benim peygamberimsi ruhum, amcam!" diye bahseder. Yazara göre Claudius, Hamlet'in "diğer-kendi = *self-other*"sidir.

HEINE, "*Neue Gedichte*"de, yaratıcı bir sanatçı-yazarın, yaratma süreciyle, hastalık-nöroz olarak nitelendirilebilecek dürtü sayesinde bu mutluluğa eriştiğini gayet veciz bir şekilde şöyle sunuyor:

*Krankheit is whol der letzte Grund
Des ganzen Schöpfungdrangs gewesen;
Erschaffend konnte ich genesen,
Erschaffend wurde ich gesund.*

(Hastalığım nedeniyle bu dürtüyü, yaratıcı şevki keşfettim.
Yarattıkça mutluluğa ulaştığımı yeniden buldum.)

Hamlet'in nişanlısı Ophelia'ya duyduğu hislerin de sahici bir sevgi olup olmadığı ya da niteliği de söz konusu olmuştur. Bununla birlikte, Ophelia'ya "Siz anneme benziyorsunuz, onun gibi davranıyorsunuz!" gibi Oedipal bir söz kullanmasına karşın, Anne kraliçe ve Ophelia'nın birlikte oldukları bir sahnede, annesinin yanında olmaksızın, "Bu metal'i (kıymetli bir meta?) seçiyorum!" demesi cidden ilginçtir. Perde 3, sahne 2'de Ophelia ile yalnız kaldıklarında, "Genç kızların bacakları arasında yatmak, doğrusu güzel bir fikir!" diyerek erkeklik arzusunu açıkça sergiler. Ophelia ise, "Efendimiz," hitabıyla hep araya mesafe koyar. Bize göre Ophelia'da babasına âşıktı ve onun ölümüne intihar etti. Tüm bunlar, arada gerçek bir aşk bulunup bulunmadığı konusunda bizleri şüpheye düşürüyor.

Psikanalist Ella **SHARPE** da, (Int. J. of Psychoana..1929 Vol.X, p.:272), "*Şair, yani Shakespeare, Hamlet değil, eğer Hamlet'i yazmasaydı, o zaman olacağı kimseydi!*" diye yazar. Gerçekten çarpıcı ve düşündürücü bir yorum. Benim kendi inancım da, herhangi bir yazarın, şu ya da bu eserinde, hiç olmazsa kendi arzu ve zaafalarını dolaylı ya da dolaysız bir şekilde, doğruya çok yakın ifade etmedikçe kendisini aşamayacağı yolundadır.

Hamlet'in bir "Trajik Kahraman" olup olmadığına tekrar dönersek, belli ki, Hamlet'in içinde bulunduğu durum, "Trajik bir durum"du, ama, **Hamlet**, aktif olarak hiç şey yapmamıştı; Polonius'u –perde arkasında saklı bir casus– fare olarak ve sonda, Kral Claudius'u, Laertes'in kendini öldürmek kastıyla hazırladığı zehirli kılıçla düello ettikten sonra, "zehiri vermek arzusuyla", yarı istemli öldür-

müştü (Yani Kralı kendisi öldürmüyor, kendini öldürmek kastıyla başkasının hazırladığı bir zehiri dolaylı bir şekilde sunuyor). Kendisini İngiltere'ye ölüme götüren iki arkadaşı: Rosencantz ve Guildenstern'i öldürtmesi, **self-defans olarak alınabilir; yani Hamlet, prensip olarak istemli, kasıtlı, aktif hiçbir eyleme girmemişti. Dolayısıyla da, trajik kahraman olamazdı.** Herhalde Şair, bu şekilde modern drama'nın kahramanının bu Yeni Çağ'larda, Rönesans'ın son dönemlerinde, 'yeni' tarifini bu şekilde yapmak istemişti. Hiç şüphe yok ki, eğer hepimiz bu gerçek bir kahraman olmayan 'kahraman'a bir çekim, bir hayranlık besliyorsak, belki de hepimizin içinde "Küçük bir Hamlet'in yattığı"ndan dolayıdır.

1960'lı yıllarda, Boston Psikanalitik Enstitüsü'nden "psikanaliz" eğitimini aynı yıllarda aldığımız tanınmış eğitimci Norman N. HOLLAND'ın Türkçeye çevrilmiş "Psikanaliz ve Shakespeare" adlı eserinden (Gendaş Anonim Şirketi, İstanbul 1999, Özgür Karacam'ın çevirisi), "Hamlet'i ilgilendiren bölümlerden konumuza yapacağı önemli katkılardan dolayı, aşağıdaki bölümleri teşekkürlerimizle birlikte alıyoruz.

«FREUD-JONES görüşü: H a m l e t, babasını öldüren ve annesiyle evlenen Claudius'u cezalandırdığında, kendini de cezalandırmak zorundadır. Bunun için gecikmektedir. Psikanalitik yorumlara göre, Hamlet, aynı suçu zihinsel olarak da işlediğinden, amcasını, Ödipal durum nedeniyle, öldüremezdi. 'Mourning and Melancholia'da Freud'un belirttiği gibi, onu öldürebilmesi için, önce, kendini öldürmesi gerekiyordu.

Otto RANK'a göre, Hamlet, annesini iki çekişmeli şekilde duyumsamaktadır –ki bunları Ophelia'ya da yansıtır–: Anne kirletilmiştir, tabu'dur, ona erişilemez ve; anne yararlandırılmaya son derece açıktır, ama kendisi için değil. Oyunun sonunda Hamlet ve annesinin birlikte ölmeleri, annesiyle birlikte ölme, cinsel bir yolla ana rahmine geri dönme isteğini yansıtır. Rank, Ödipal örüntünün ilk isteği olan 'babayı öldürme' arzusunu, Hamlet oyununun merkezi teması olarak değerlendirir.

Theodor REIK, Hamlet'in kralı öldürmeyi planladığı zaman ölüm üzerine derin derin düşünmeye başlamasının rastlantı olmadığını ve kendisinden ortaya çıkan intihar dürtüleriyle bağlantı olduğunu savunur. (Bir kez daha tekrarlayalım; Claudius, Hamlet'e, ikincil de olsa

bir baba temsilcisiydi; onu öldürmekle hem gerçek babasını öldürmüş ve hem de onun intikamını almış olacaktı. Üstelik, cennette buluşmayı –Nirvana Prensibi– da garantilemiş olacaktı. Dr. İ. E.)

Erik ERIKSON, Hamlet'i, özellikle gecikmiş bir ergen, çoğu erkeğin yirmi yaşlarının başlarında çözümlendiği sorunlarla otuzlu yıllarda yüzleşen biri olarak görmektedir. Dolayısıyla, ergenin tipik görevinin 'doğru olan bir şeyi ya da kişiyi bulmak, (diğerlerini reddederek) tek bir özdeşime sadakat ve bağlılığı başarmayı' deneyecektir. Kendisine bağlanacak hiçbir şey vermeyen bir dünya (beş kudretli, ama sadakatsiz, moral bataklığa gömülmüş saray erkânı) ile karşı karşıya kalan Hamlet, kendisindeki tüm cepheleri yitirir ve bir '*kimlik dağılması*'nın acısını çeker, sonuçta da olumsuz bir kimlik edinir. Erikson Hamlet'i şöyle özetler, "O, farklı kimlikleri deneyen mükemmel bir oyuncudur."

Dr. Annemarie DÜHASSEN ise, savaş sonrası Avrupa psikoanalizinin oldukça karanlık ve Kierkegaard'cı atmosferinden hareketle, Hamlet'in Ödipal duygularla özel bir ilişkisi olmayan, temelde v a r o l u ş ç u bir tragedya olduğu görüşünü ileri sürmüştür. Yani bu oyun, Hamlet ve Ophelia gibi iki kişide, varoluşçu insan ile yüzleşen iki trajik tuzağı sergilemektedir.

Bir ADLER'ci olan Philippe MAIRET ise, bu oyunun, tüm insanların toplumsal yetersizlikle kişisel yeterlilik arasındaki çatışmayı bir dereceye kadar duyumsadığını, fakat bunun farkında olmadıklarını vurgulamaktadır.

Peter Dow WEBSTER, Hamlet'in "engellenmiş bir bireyleşme"nin kurbanı olmasından ötürü geciktiğini savunmaktadır. Bilindiği gibi, B i r e y l e ş m e, Jung'cu terapinin varmak istediği sonucu anlatmaktadır; yani hastayı, dışlayıcı bir şekilde 'akla güvenmekten' vazgeçirmeye ve tüm 'kendiliği' kucaklamaya ya da belki daha vurgulayacağı bir şekilde, bilinçdışının sunduğu daha derindeki güçlerle kucaklaşmaya yöneltmektedir.

Dr. J. T. MacCURDY, Hamlet'i, psikotik bir hasta olarak yorumlar ve sanrılarının içeriğinin, onun delilik nedenini ve tipini belirlediğini söyler. Hamlet, 'ölüme âşıktır'; Ophelia'nın mezarına atlamasından olduğu gibi, annesiyle 'birlikte ölmeyi' istemektedir.»

L A D Y M A C B E T H

-William Shakespeare'in LADY MACBETH'i hakkında psikanalitik görüşler-

Anahtar Sözcükler : LADY MACBETH, SOMNAMBULISME, EL YIKAMA Obsesyonu, HAYAL GÖRME (Halüsinasyon), PATRICIDE (Baba öldürme), INFANTICIDE (Çocuk Öldürme), SUÇLULUK HİSSİ, SHAKESPEARE, William; ERSEVİM, İsmail, Prof. Dr.

Shakespeare, Freud'dan 300 yıl önce şayanı hayret bir içgörü ve sezi ile, "talihsizlik" olarak nitelendirdiği akıl ve ruh hastalıklarını, şaheserlerinin birçoğunun ana karakterlerine büyük bir ustalıkla giydirmeyi başarabilmiştir; örneğin *Kral Lear*, *Macbeth*, *Othello*, *Hamlet*, *Atinalı Timon*, birçok psikiyatrin da olduğu gibi, benim de ilk aklıma gelen şey, bunlar acaba büyük yazarın kendi içinden gelen benzer dürtülerin sanat form'larına yansıtılmaları mıydı? (Yüceltme = *Sublimation*). Esas tema, o halde, "Kral Oedipus"ta çok daha dolaysız bir şekilde ifade edilmiş olan 'baba katli' (*Patricide*) oluyor. Freud'un, dinlerin başlayışlarını açıkladığı "Totem ve Tabu"sunda, ilk kez, büyük oğul babayı öldürür ve annesiyle birlikte olur; daha sonra, pişmanlık ve suçluluk duygularıyla kıvranan küçük erkek kardeşler, büyük ağabeylerini öldürür ama aralarında bir anlaşma yaparlar: Artık aile (ve kavim) içi evlilik yok. Tabu (*Taboo*). Baba ve abi için özel mezar yapılır, her sene törenle anılırlar. Bu 'myth', bazı sembollerle ifade edilir; 'ritüel'ler, 'tören'ler şeklinde kavim ve insanlık tarihi boyunca süregebilir ve 'kültür'ün bir parçası olur. (Yakın tarihimizde toplumumuza babalık-önderlik edenlerin başına gelenler bu yukardakilerden pek de farklı değildir.)

'Baba Kırımı'nın (*Patricide*) karşı içgüdüğü 'Çocuk Kırımı'dır (*Infanticide*). Kutsal kitapların bize iletlediği Hz. İbrahim - İsmail efsa-

nesi, hepimizin hayatında en değerli öge olan “çocuk”un, inanç sistemleri uğruna nasıl feda edilebileceğinin klasik bir örneğidir. Yine, 1959’da Kartaca’da keşfedilen toplu çocuk mezarları, M.Ö. 310 yılında, Afrika’yı istila eden *Agathocles*’in şerrinden kurtulmak için, baş tanrı ve tanrıcaları olan *Aaron Hammon* ve *Tanit*’e, onların doğaüstü kudretlerini sürdürebilmeleri ve kendilerini düşman istilasından korumaları için, her beş yılda bir, en ileri gelen ailelerinin, ilk doğmuş, sağlam ve akıllı çocuklarının beş yüzünü, ayinlerle, toplu olarak evvela boğup sonra yakarak kurban ettiklerini ortaya çıkarmıştır. Demek ki, evrensel bir dürtüyle karşı karşıyayız.

Karı koca Macbeth’lerin hastalığı neydi? **Ş i z o f r e n i** mi? Çünkü, bir hayal görme (Kama ve Kral Duncan olayı) var. Kesinlikle değil, çünkü o ruhsal hastalık 18-25 yaşlarında başlar, kişinin ruhsal bütünlüğü bozulmuş, gelişimin çok daha erken-primitif evrelerine doğru bir gerikayma olmuştur. Macbeth’ler zaten bir yerlere gelmişti, geri devrelere dönüş (*regression*) söz konusu değildi. Yerine, herkesin içinde doğal olarak var olup da bastırılmış duygular: Aşırı **haset**, **grandiose** - **manyak-paranoid** bir düzeyde sergileniliyordu. Ruhsal yapıları çok daha yüksek düzeyde, organize idi ve suçluluk hissini duyabiliyorlardı. Genç şizofren hiçbir zaman “suçluluk hissi”ni duyumlamaz, hiç olmazsa onun, bilinç düzeyinde farkında değildir. Suç işlediği zaman da, örneğin bıçağını annesine ya da babasına (genellikle ikilemli olduğu sevgi sembollerine) saplar, sonra onların yanında sessizce oturarak ve çoğu kez yüzünde anlamsız bir gülümsemeyle düşüncelere dalar. Ne yaptığı sorulunca da, “Öldü galiba,” ya da “Belki de uyuyor” der ve meditasyon’una (?) devam eder.

Macbeth’in ‘gördüğü’ ‘havadaki hançer’ ve onu izlemesi, artı, sonucunda hissettiği korku ve rahatsızlık hissi –ki Lady Macbeth misafirleri çabucak savuşturuyordu–, iki olayın çatışması sonucudur. İlki, işlediği cinayet nedeniyle o büyük suçunu ‘inkâr-yadsıma’ (*denial*) etmek zorundaydı ki vicdan azabı yaşamasın; ama hançer, bir hayal halinde ona gerçeği göstermek; suçluluk hissini uyandırmak için görüntüye geldi. Bunun gerçek bir *hallucination*’dan ziyade hastanın kısmen farkında olduğu *hallucinose*; kuvvetli bir imgeleme ve yeniden inşa etme olayı olduğunu sanırım. İkincisi de; yadsımasına karşın bilinç yüzeyine çıkan suçluluk hislerinin, dolayısıyla kendisinin de cezalandırılmak arzusunun bir simgesi olarak belirmiş olabilir. Sanki kendi ge-

leceğini de önceden görmüş ve izlemiş oluyordu. Tüm bu karmaşa hislerle yorgun düştü.

Lady Macbeth'in iki psikolojik sorunu vardı:

- 1) **S o m n a m b u l i s m**: Uyurgezerlik. Bu, sarhoşların ya da gelişmekte olan gençlerin, sanki koma'da ya da benzeri hipnotik bir trans içinde, bilinçaltılarında var olan, bastırdıkları bazı dürtüleri sanki yaptıklarından sorumluluk almamak için, 'bilinçli olmadıkları bir zamanda icra etmeleri'dir. Bereket çoğu zararsız, hasta tarafından hatırlanmayan gezilerdir. Ben- ce Lady Macbeth, ilerde işleyeceği cinayetten de 'sorumlu olamayacağı'nın egzersizini yapıyordu.
- 2) **E l y ı k a m a**: Eli kana bulanmış ya da sürekli mastürbas- yon yapan bir birey, ellerini devamlı yıkamakla (işte yine bir *ritüel*) sanki günahını yıkıyor, temizliyormuş gibi olur. Bu bir kompülsiyon (*compulsion*) karakterini alır. Bu hareketin al- tındaki dinamik şudur ki, günahkâr hissettiren, unutulmak ist- tenen orijinal olay, kompülsif bir şekilde yinelenmiş olur: Öl- dürülen ced'lere yapılan ritüelistik törenlerin altyapılarında da olduğu gibi. Ümitleri söndükçe de kızar ve depresyona dü- şer; nitekim çaresizliğini "Arabistan'ın tüm parfüm'leri bu kan kokan parmakların kokusunu değiştiremez" der ve diren- cini yitirerek ölüme kucak açar.

Yine, Lady Macbeth, kocasına, özellikle onun zayıfladığını his- settiği anlarda, Duncan'ı öldürmesi yolundaki provokasyon'larını ya- parken, kral hakkında söylediği: "Yatakta yatışı babama öyle benziyor- du ki... Yoksa onun işini ben çoktan kendim bitirirdim.." sözleri de, yi- ne içinde bir "*patricide*" duygusunun mevcut olduğu (ki mutlak suret- te çözülmemiş *Oedipal* durumdan gelmektedir: Bana vermeyen baba- mı ben öldürürüm!), ama bunun tam tersini savunduğu şeklinde yo- rumlanabilir. Öykü, "Arzu ettiği babasını öldürmek, ama sorumlu ol- mamak..."

Shakespeare, Londra'yı büyük veba salgını vurduğu sıralarda birçok performans'a ara verildiğinde (1592 ve 1594 arası), *The Rape of Lucrece* adlı bir şiir yazmıştı. Bu, Roma tarihinde olmuş bir gerçe- ğin şiire yansıtılmış şekliydi. Konu, Macbeth'in hemen hemen aynıy- dı: **Tullia** (Lady Macbeth), kocası **Lucius Tarquinis**'i (Macbeth), taç-

taki hakkını korumak için Kral'ı öldürmesi yolunda ikna eder. Edebiyat eleştirmenleri, bunun ilerde Macbeth'i yazma tarihi olan 1605-6'ya bir öncülük ettiğine inanır: Tıpkı Goethe'nin *Faust*'u için, Shakespeare'in çağdaşı Christopher Marlow'un "*Doctor Faustus*"unu temel aldığı gibi.

Ö z e t olarak, bu trajedi, bir ruh hastasının (Karı ve koca beraberce: *Folie-a-Deux*) aile içi ilişkilerinin bir diğer artistik versiyonudur. Süpereo –ki aile tarafından temsil edilir– aile içi ve toplum davranışlarının nasıl içe alınması (*internalization*) gerektiğini dikte eder. Birçok dürtü bastırılır (*repression*); ikilemli hisler: Sert-yumuşak, doğru-yanlış, yaşam-ölüm vb., büyüme ve gelişme boyunca gitgide uç kutuplara çekilerek, kişi, 'orta yol'da birtakım ödünlerle (*compromise*) kişiliğin davranışını belirler. Bugün bile tümüyle analiz edemediğimiz iç ve dış faktörler, kısmi paranoya'ya ya da tüm şizofreni'ye gerileyecek (*regression*) klinik bir tablo yaratarak, vaktiyle gömülmüş olan –kabul edilemeyecek– dürtü ve düşünceleri, sanki gerçekmiş ya da öyle olması gerekiyormuş gibi (*ego-syntonic*), bilinç düzeyinde sergileyebilirler. Keşke tüm facialar yalnızca sahnede alkışlanabilse.

Daha önce de bildirdiğim gibi, "myth"ler, konuları ne olursa olsun, "dürtü"lerin (*drives*) 'süreklilik' isteğine uyarak, *ritüel*'ler halinde, yaşanan toplumun değer yargılarına endekslenmiş olarak sergilenmeye devam eder.

Gene, Norman N. HOLLAND'ın "Psikanaliz ve Shakespeare" isimli eserinden, (Gendaş Anonim Şirketi, İstanbul 1999, Özgür Karacam'ın çevirisi) çok ilginç parçaları minnetle sunmaktayız.

"Macbeth'e ilişkin psikoanalitik aksiyomu, 1912'de Otto RANK ortaya koymuştur: 'Macbeth'in Duncan'ı öldürmesi, baba benzeri bir otoriteye yönelik nefret ve hıncı simgelemektedir.' Duncan ve Banquo tek bir figür içinde birleşir, Banquo'nun hayaleti, Duncan ve kendisi yönünden bir misilleme tehdidi sergiler. Banquo'nun hayaleti, oğulun (Macbeth'in) baba olduğu zaman, kendi oğlunun misillemeye bulunması korkusunun bir yansımasıdır (Daha öncelerden söz konusu ettiğimiz Picasso'nun çalışma masası resmini ve çekici anımsayınız. Dr. İ. E.); hayalet, Macbeth'in yerine oturur, çünkü Macbeth babasının yerini almıştır. Diğer Shakespeare oyunlarında da esas tema olduğu üzere, hayalet, ayrıca karşıtı yaşanan çocukluk çağı duygularının kalıcılığını ya da ölümsüzlüğünü temsil etmektedir. Lady Macbeth, Macbeth'in

haset dolu isteklerini somutlaştırmakta ya da onun bir yansımasını oluşturmaktadır. Duncan'ın da bir baba figürü olduğunu ilk keşfeden odur.

Perde II, sahne II (Macbeth, M.E.B., İstanbul 1989)

MACBETH, (*İçerden*): Kim var orada? Hey!

LADY MACBETH: Eyvah! Korkarım ki uyandılar, iş bozuldu. Bizi işin işlenmesi değil, yarıda kalması mahveder. O ne? Hançerlerini hazır bırakmıştım, bulmamış olamaz. *Uyurken hali babamı andırmasaydı kendim öldürecek-tim.*

Daha önceki devirlerde, başka açıdan yapılan bir yorum, Dr. Isadore H. CORIAT'a aittir. Bu, cadıların Macbeth'e uyguladığı ve daha sonra onun da Lady Macbeth'e geçirdiği bir tür ipnotizma telkinidir. Ona göre cadılar, erotik simgelerdir; cinsellik dışı da olsalar, doğadaki üretici gücün işaretidirler.

Coriat, aynı şekilde, u y u r g e z e r l i k halinde, kişinin aynı sözcükleri ve jest'leri, çevresindekilerden belirsiz bir biçimde habersiz yönelttiğinden bahseder. En sonunda, nöbet geldiği zaman normal kişilik geri gelir, fakat bilinç alanında bir gedik vardır.

Ludwig JEKELS, FREUD'dan etkilenerek, bu alanda en doyurucu çözümlemeyi yapar ve bulgularını iki makalede yayımlar. Şöyle ki:

Macbeth, bir kış devinin birçok niteliklerini taşır, örneğin hükümdarlığının Mayıs Şenliği'nde başladığı 'yeşil ağaç', yani 'Birman Ormanı' yürüdüğünde sona erdiğini belirtir. Benzer biçimde, Macduff da, özel doğum biçiminden ötürü, bir yarı tanrının özelliklerine sahiptir.

Psikanalitik yönden Duncan, Malcolm ve Donald Bane'in gerçek babası, "oğulları" (en azından uyrukları) olan Macbeth, Banquo ve Macduff için baba gibi birisidir. Oyunun ilk bölümü, bu "oğulların" bir "baba"ya yönelik olarak yaptıklarıyla; ikinci bölümü ise, ikinci bir baba-kıralın "oğulları"na yönelik yaptıkları eylemlerle ilgilidir. Oyunun ilk yarısında Macbeth, güç kullanarak babanın otoritesini eline alan ve kendini onun yerine koyan bir oğul rolünü oynar. Bu baba öldürme eyleminin kışkırtıcısı, baba ile oğul arasında uçurum yaratan "şeytan kadın", Lady Macbeth'tir. (Jekels oldukça zekice bir saptamayla, Lady Macbeth'in yalnızca Macbeth'in bir 'oğul olarak' işlediği suçların ortağı olduğunu, Macbeth'in kiral-baba oluşundan sonra, bunun geçerli olmadığını belirtir.) Kışkırtıcı olarak Lady Macbeth'in dışında (onun yerine geçen kişiler olarak) üç cadı bulunur ve Lady Macbeth gibi on-

lar ne açıkça dişi, ne de erkektirler. Üç Yazgı Tanrıçası, Lear'ın üç kızı ya da (Freud'un denemesinde) Üç Kutu gibi, bu cadılar da erkeğin kadınla ilişkisindeki *geçmiş, şimdi ve geleceği* simgelemektedirler: *Anne, Sevgili ve Toprak Ana*. Cadılar, Macbeth'e "baba"ya karşı ihanetin bir simgesi olarak *C a w d o r* "ödünç unvanını" verirler.

Duncan'ın ölümünden sonra Macbeth, baba-kıral rolünü üstlenir, fakat Duncan'ın tersine, kötü bir baba olduğunu kanıtlar ve bir "oğlunu" (Banquo) öldürür ve diğerini de (Macduff) öldürmeye yeltenir. Şimdiki sorun, oğula yönelik düşmanlıktır ve Jekels (Rank gibi), Banquo'nun hayaletinin, şimdi kötü bir baba olmuş kötü bir oğulla karşılaşan bir oğlun düşmanlığını temsil ettiğini söyler. Macduff'ın da bir "kötü oğul" olduğunu belirtir; o, kıral-baba Macbeth'e isyan etmekte, taç giyme törenine katılmamakta, şölene gelmeyi reddetmekte ve "ileri geri konuşmakta"dır. Jekels, tüm bunların Macbeth'in yaptıklarıyla koştur olduğunu söyler; Macduff'ın açık düşmanlığı, tüm çocuklarının öldürülmesinden sonra ortaya çıksa da o, oğlun babaya karşı geleneksel düşmanlığını açık bir şekilde sergilemektedir. Yine Macduff, bilinçdışının mantığı ile, "kötü oğlun kötü baba yarattığını" kanıtlamaktadır (Bir Fransız atasözü: '*Tel pere tel fils*': Öyle baba öyle oğul! Dr. İ. E.).

PICASSO'nun G u e r n i c a'sı

Genellikle, Plastik sanatların (resim, yontu vb.), diğer güzel sanat alanlarından, trajik ve benzeri kavramları ifade etmede daha sınırlı olduğu iddia edilir. Örneğin bitmiş bir yontunun, çok büyük bir kapsamı –genellikle– yoktur. Yapıt, sınırları belirli bir süreci temsil etmektedir.

Belki Picasso'nun “Guernica”sı, diğer tüm sanat eserlerinin üstünde ve ötesinde, hiçbir eserin ifade etmediği nitelikleri bir arada sunuyor bizlere. Toplumdan gelen ve onun bir parçası olan sanatçı-resam; stili, tekniği ne olursa ve ne dereceye kadar sembolizmi kullanırsa kullansın, toplumun dışına çıkamaz. Çünkü, sanatın ve toplumun temel taşı, konusu insandır.

Sanat eseri “anlatmak” ve “anlamak”, “öğrenilmek” için de yaratılmamıştır. Sanatçı, kendi öyküsü, hatta tüm toplumun tarih boyunca süregelen yaşamöyküsü, miti, kültürü ve “kolektif bilinçötesi” (JUNG) ile, geçmiş-halihazır ve gelecek yaşamöykülerinin dolaysız ya da dolaylı-sembolik vb. görüntülerini yansıtmak için bir pencere açar. Biz onu okumaya ve ne mesaj verdiğini kavramaya çalışırız. Onun için, herhangi bir sanat eserinde de olabileceği gibi, Guernica'nın bize ne mesaj verebildiğini anlamak için, o zamanlarda oluşan toplumsal olayları, sanatçının özel kişiliği ve o anda hayattaki konumunu da bilmemiz gerek. Bu itibarla, yaklaşımımız, kabul edilsin ya da edilmesin, birçok bakış açısını içerecektir.

Her şeyden evvel, Guernica, teknik itibarıyla, diğer tüm yapıtlardan ayrı bir a y r ı c a l ı k taşımaktadır. O sanki, adım adım, sanatçının “*yaratma edimi*”ni sunmaktadır. Büyük Goethe'nin, Faust'un ön-sözünde, esinleme ve yaratma ediminin başlangıcında, esin'lere, “...işte yine yaklaşıyorlar... Vaktiyle pek erken olarak, bulanık bakışlarımıza görünmüş olan hayaletler! Gene yaklaşıyorsunuz... Bu kez sizi yakalamaya teşebbüs etsem mi dersiniz?... Hep üşüşüyorsunuz...” diye yazar.

Büyük sanatçı Picasso, kafasına üşüşen şekilleri, hayalleri, olguları, yani yaratma sürecinin öğelerini, aklına geldikçe çizmiş, yeniden çizmiş, değiştirmiş. Kendisinin de ifade ettiği gibi: “*O kadar çok motif var ki. Onların hepsinin bir arada varoluşu daha çok anlamlı olacaktı. Ve, zamanı gelince, resmin dizayn’ı kendini eritecekti. Eser, o zaman bir şey ifade edecekti.*”

Yıl 1937. Picasso, İspanya’yı, Franco karşıtı bir Cumhuriyetçi olması nedeniyle, bir daha dönmek üzere 1934’te terk edip Fransa’ya sığınmış. Eşzamanlı olarak, İspanya’da, Madrit’te, bir “International Exhibition” hazırlığı yapılmakta ve “Guernica, oraya zaten vaat edilmiş. Picasso’nun metresi Dora Marr, bir stüdyo-ofis kiralamış, hazırlanıyor. Son üç yıldan beri de, sanatçının ünlü “*The Dream and the Lie of Franco*” (Franko Rüyası ve Yalanı) adlı, kartpostal büyüklüğünde üçlü eserini, vatansever şiiriyle birlikte, Cumhuriyetçilere gelir olsun diye pazarlama yolunda. Kendisi de bir ressam olan Franco ile “Sahte Sanatçı” diye alay ediyor. Derken, Franco’nun Alman dostlarının “*The Condor Brigade*”i, Guernica kentinin eski Basque merkezindeki Pazar yerini bombalıyor. Bu olayı Cumhuriyetçiler derhal protesto ediyor ama Franco, Almanlar, hatta Vatikan bu ‘ithamı’ yalanlıyor ve bombalayan uçak ekip’inin, geri çekilen Cumhuriyetçilere ait olduğunu iddia ediyor. Eserin tema’ları uzun zamandır zihninde olan büyük usta, derhal çizimlere başlıyor.

Picasso, büyük yapıt olarak, 1934-35’te “Genç Kız ve Minotaur”u resmetmiş. Minotaur’u mitoloji’den hepimiz tanırız: Girit’te yaşayan ve insan yiyen, insan vücutlu ve boğa başlı bir canavar. Cinsel içgüdüler, erkek kudreti, zıtlıklar, cinsellikle bütünleşme. Guernica’dan üç ay evvel, o kadar da parlak görünmeyen, çocuksu bir yapıt: “Oyuncak Kayıkla Kızlar”. Çizim yöntemi üç boyutlu ve çok kesin. İstense, bu eser elle, tahtadan ya da kâğıttan yapılabilir görünümünde. Birincil ve ikincil cinsel organlar: Göğüs, popo, karın, mekanik olarak çıkarılıp takılabilir. Kızlar kayıkla oynuyorlar (fallik sembol?), neden çocuk değil oynayanlar? Kadının uzanmış başı, mutlak surette bir fallik sembol. Klasik Picasso: Sürpriz ve çekişmelerle dolu, hiçbir kez tatmin edilmiş görülmeyen içgüdüler ve tutarsızlıklar. Guernica’daki kadın ise, acıya katlanan biri. İki resim arasındaki fark inanılmaz. ?Genç kızlık masumiyeti? Bilmiyoruz.

Derken, 1 Mayıs (*May Day*), şaheser başlıyor. İlk taslakta, bina-
nın altında bir boğa, ve onun altında bir at. Boğanın sırtında bir kuş sü-

zülüyor. Sağ yukarda bir pencere açılmış, bir el dışarı uzanmış, ne olup bittiğini gözlemliyor. Mark Chagall'ın sokak sahneleri gibi. İkinci taslakta, at, kanatlı, Pegasus (Mitolojik kanatlı at) gibi. Acı içinde kıvranmakta. Baş ve boynu yukarda, fallik bir konumda. Üçüncü taslak, bir kâğıt üzerine çiziliyor; figürler etrafında daireler. Mutlak surette gelişen, büyüyen, eklemeler yapılacak (*accretional*) bir taslak. Eserin hemen tümü bu izlenimi veriyor. Altta, bağırsakları deşilmiş bir kadın. Dördüncü taslak bir ahşap üzerine, kurşunkalem ile yapılmış. *Linear* yöntemlere daha uygun olan 'Gesso' –iğrilmez, bükülmez bir destek, suda eriyen zamlarla karışmış beyaz toz– üzerine çizilmiş. Burada, göze batan üç figür var: Kılıçtan geçirilmiş bir savaşçı, düşmüş at ve boğa'nın ayakları. Burada eser, artık ilginç olmaya başlar, "bitmemiş" izlenimini vermektedir. Düpedüz, illüstrasyon niteliğinde; hayvanların ve savaşçının el ve ayak kasları, kaba, alelade çizgilerle dolu. Daha eklemelerin yapılacağı muhakkak. Bu noktada Picasso stüdyosuna misafirleri davet ediyor, daha yukarda bahsedilen, '*figürler o denli çok olacak ki, bir gün resmin dizayn'ı kendini eritecek!*' yorumunu yapıyor. Sevgilisi tarafından tüm eser boyunca çekilen yedi fotografik sahneden biri de burada. Picasso, *gesso* üzerine, aynı linear tipte başka bir çizim daha yapmıştı, bunu kanvasa ayrıca yapıp yağlıboya olarak bitirdi, siyah ve beyaz gölgelerle: Atın başı yukarıya dönmüş, ıstırap çekiyordu. Altta da ölü bir kadın yatıyordu.

8 mayıstaki 5. kademede, resim, yumuşak 'chiaroscuro' kalemiyle yapılmıştı. Müral'in, horizontal olacağı kesinlik kazanmıştı. Eserin karakteristiği: Kararsızlık. Picasso bu ara Marie-Thérèse ile sık sık buluşuyor, onun resimlerini de yapıyordu. 6. kademe: Boğa yine görünümde; baştan beri çok belirli ve pratogonist olan bu figür sonda kaybolacaktır. Onun tam anlamını bilmiyoruz. Başta, boğa atı öldürmüştü, ama onun diğer hayvanları öldürdüğüne dair başka bir delil yoktu. Bunun yanıtını belki 10 Mayıs, 7. kademe'de, antik Yunan güzelliliğinde Boğa, iki boynuzu iki taraftan yukarıya kalkmış, masum gözler. Burada Picasso, "*Boğa, Faşizm'i simgelemiyor; o, kabalık, sertlik ve karanlık timsali. At ise halk. Tüm Guernica mürali sembolik, alegorik; problemin çözülüşünü mutlak bir surette ifade eden bir yapıttır.*" dedi. At, başlangıçta, kanatlı bir Pegasus idi. Picasso'ya göre: Selam durumunda dikilmiş ve yumruklaşmış el, "anti-faşist" ve "pro-komünist" idi. İşaretin reddedilmesine karşın, bu sahte selam, savaşın militan yönünü gösteriyordu. Tüm bu çizimler sonradan silindi.

G u e r n i c a'ya, uzun yıllar, politik bir eser olarak bakılmıştı. Ama Avrupalı eleştirmenlere göre, yüzeyde öyle görünmesine karşın, *artistik anlamların ötesinde değil*. Diyorlar ki, “Picasso’ kırk yıl, bombalar altında, sessiz sedasız yaşayan, egoistik ve estetik bir artist olduğunu unutmadı.” Bizce de eser, bu büyük sanatçıyı hem bir “insan” ve hem de bir “artist” olarak tanımlıyordu. Evet, eserde gerçek tablolar, belirli bir sembolizm’le çizilmişti, ama pratikte, sembolizmin politika’ya ciddi bir katkısı olamaz. Şiddetin simgeleri hariç, genel inanca göre, hemen hemen tüm materyal, at ve boğa dahil, pazar yerinin bombalanmasından çok zaman önce planlanmıştı. Anide oluşagelen koşullar, isim koyma ve propaganda, hep sonradan geldi.

Bu şaheserde, Picasso, kendi iç çatışmalarını, cinsel dürtülerini, yıkıcılık ve ümitsizliğini bu drama’ya taşıdı. Bunların çoğu BİLİNÇÖTESİ (*Unconscious*) materyal olup, onun sanatının yaratıcılığına katkıda bulunan öğelerdir, hemen hemen tüm yaratma edimlerinde olduğu gibi. Bu tür universalist fikir ve duygular, yıllardır onun içindeydi.

Toplumun bir parçası, o toprakların bir insanı olması dolayısıyla, iç savaşın vahşet ve dehşetinin katkıda bulunduğu kısım, onun BİLİNÇ’li (*Conscious*) materyalidir. Yukarda da söylendiği gibi, sanatçının esas teması insandır ve o anda insanlara, kendisi dahil, bir şeyler oluyordu.

Büyük eleştirmen Timothy Hilton’ın ilk kez dikkatlere getirdiği, şimdi açıklayacağımız yorum ise, büyük sanatkârın BİLİNÇ ÖNCESİ (*Preconscious*), –yani biraz zorlama ile anımsanabilecek anılar, değer yargıları– duygu ve davranış yönündendir. Yani, ilk bakışta, Guernica’nın:

Agresör vs. Acı çekme / Faşizm vs. Millet / Karanlık vs. Aydın-lık gibi üç büyük temayı işlediğine inanılmakla beraber, Picasso, eski, artistik davranış ve gelenekleri, iki kültürel yolla, yine sembolik olarak dünyaya hediye ediyordu. Bu iki kültürel mod, şunlardır:

- 1) **PASTORAL** Mod: Picasso bir *Mediterranean* idi. 30 yıl önce, “*Saltimbanques*”ı ve “*Watering Place*”i resmetmişti. Bu, kırsallık, mitolojik olmayan, ama dürtülere bağlı, entelektüel ve heroik olmayan aksiyonlar zinciri demektir. Bu, “müz”lerin ve “çoban”ların dans ettiği, rengârenk çiçeklerin açtığı ‘*Floral Pastoral*’ değildi, ama doğa’yı içeriyordu, hayvanlarıyla birlikte. Picasso çok kez dermiş: “ÖNCE BEN ÇİZERİM, DOĞA BENİ İZLER!” O hayvanlar ki, en

aşağı, insanlar kadar değerlidir, özellikle çatışma zamanlarında.

- 2) **EPIK** Mod: Ulusal, heroik tema'lar. Dünyevi, şehirli (ama 'civic' olacak kadar düzenli değil) hayatı ve bununla ilintili hayat draması.

Eleştirmenler bu şaheser için hâlâ, “Sembolik pastoral’ın depresif ifadesi” ya da “Egoistik sembolizm”, “Belirten ile belirlenen arasındaki, katı, bire-bir ilişkiyi elimine ediyor”, “Konu dışı ve tepkisel” diye-dursunlar, Norveç’e, Londra’ya, daha sonra da İkinci Dünya Savaşı nedeniyle ödünç olarak New York Modern Sanat Müzesi’ne bizzat sanatçı tarafından verilen, 350.5 x 782.3 cm boyutlarındaki, kanvas üzerine siyah beyaz yağlıboya olarak son şekli verilmiş şaheser, halen orada misafirliğini sürdürmektedir. Bugüne bugün, yirminci yüzyılın, plastik sanatlarda en büyük şaheseri olarak tanınır.

Biliyoruz, 1950’lerden sonra Sembolik Sanat, dünyadan, özellikle New York’tan kaybolmaya başladı. “*Absolutist Painting*” (Saltçı Resim) kendi kişiliğini arıyordu ve resim sanatının, “resim ötesi” (*extra-pictorial*) yönü yavaş yavaş siliniyordu. Jackson **POLLOCK**’un “*Abstract Expressionism*”i de zemin kazanıyordu. Onun “*Search for Symbol*”ü, “Guernica”dan yalnızca altı yıl sonra (1943) yaratılmıştı. Takdir etsinler ya da etmesinler, yeni hareket, Picasso’yu, morfolojik terimlerle geçmek istiyordu. Artık, “özel-olmayan” (*non-specific*) sembolik bir sanata gereksinim ortaya çıkmıştı; motif’lerin hâlâ kişisel olabileceğine karşın, artık, Avrupa’ya özgü, kültürel değerler ifade edilecekti.

P R O M E T H E U S

Dr. Sigmund **FREUD**, 27 Eylül 1898’de, sırdaşı Dr. Fliess’e yazdığı mektupta, “*urethral erotism*”den bahisle, 7 yaşına kadar devamlı olarak yatağını ıslatan bir çocuk için: “...çocukluğunda ‘cinsel eksitasyon’u herhalde yaşamış olmalı...” diye söz etmişti. Kısa bir süre sonra da yayımladığı “*Character & Anal Erotism*” adlı makalesinde, “*urethral erotism*” ile “*ambition-hırs, ihtiras*” arasındaki bilimsel ilintiyi yorumluyordu.

Ateş, kıpkırmızı kızılığ ve yakıcılığı ile herhalde erotik parfüm gibi bir şey. Çocuk analizinden de biliriz, küçük çocukluk çağlarında ateş yakmaktan hoşlanma, geceleri –sanki gündüz yaktıkları yangını söndürmek istercesine– yataklarına işeme ve hayvanlara agresif, sadistik bir şekilde işkence verme ‘triad’ını sergileyen çocuklar % 88 bir kesinlikle –çoğunlukla– anarşist, başkaldıran, cinsel psikopat oluyor büyüdüklerinde. Birçok tarihçinin yadsımasına karşın, hiç olmazsa bir *mit*, Neron’un Roma’yı yakarken annesiyle cinsel ilişkide bir ekstazi halinde olduğunu söyler. Hastalarımıdam biri, hayatında en büyük arzusunun, bir gün, sevgilisiyle, gece vakti ışıklar sönükken bir şömine karşısında aşk yapmak arzusunda olduğunu söylemişti. Vezüv’ü duman sızarken izlemiştim, volkan patlaması olsaydı ne hissederdim, bilmiyorum. Psikiyatri tarihi, *piromanik* kişilerin yaktığı evler karşısında yaptığı mastürbasyon öyküleri ile doludur.

Yine FREUD’un 1930’da yayımladığı “*Civilization and It’s Discontents*” (Uygarlık ve Onun Hoşnutsuzlukları) adlı yapıtında, ‘ilkel insan’ın ateş’i ‘kontrol ettiği’nden söz etmişti. Birçok antropolog –ve çocuklukta gördüğümüz filmler–, geçmişte bana öykülerini anlatmış Amerikan Kızılderililerin bazı kabileleri ateşe tapar ve onu hiç söndürmezler. Mongolistan’da küller üzerine idrar etmek yasaktır. Bu “koruma” (*conservation*), Andaman Adaları yerlilerince de titizlikle izlenir. Ya dört yılda bir yanık tutulan OLİMPİYAT ateşine ne diyelim? Yezi-

di'ler, kendilerini yarı-tanrısal tanrılar ve dört kutsal öge'den: ateş, su, hava, topraktan –ki Eski Çağ filozoflarının da inancıdır– biri olan kozmos'un a t e ş'ine sahiptirler. Sıcaklığıyla hayatı mümkün kılan ateş, her şeyi yakıp küle de çevirebilir. Melekler arasında bu ögenin taşıyıcısı Melek Tavus'tur. Yezidi kozmogonisinde, Tanrı, dünyanın yönetimini, temsilcisi olan Melek Tavus'a ve altı meleğe devretmiştir. Yezidi halkı, Melek Tavus'un seçilmiş halkıdır. Melek Tavus'un seçilmiş evrenin varlığını sürdürebilmesi için, bazı gerekli ritüeller yerine getirilmelidir.

İlkel insan da “ateş”e, sevgi ihtirası ya da “libido” gibi baktı. Ateşin sıcaklığının radyasyonu sanki cinsel bir uyarı yaratıyor ve alevlerin hareketi olası bir *fallik* hareketi yineliyordu. İnsanlık tarihi boyunca bilinen ‘histeri’de, ‘ateşli kadınların rahimlerinin ateşli kıvrınmaları: *ih-tinaki rahim* olarak ortaçağ Arap Ruhbilim kitaplarında yer almıştı. Yılan da niye seks sembolüdür? Oynar da onun için.

Mitoloji, Titan tanrılarından **Prometheus**'un, ateşi, içi boş bir baston içinde, tanrılar ülkesinden çalarak insanlara getirdiğini söyler. Bu, Zeus'un hâkimiyetine bir isyandı. (Analitik yönden, içi boş baston=iktidarsız penis olarak yorumlanabilir ve Prometheus, Zeus'un promisküis aşırı cinsiyetini kıskanmış ve tıpkı Ödipal bir çocuk gibi, babasının penisine sahip olmak isteyebilir!) Freud, 1931'de yayımladığı “Ateşe Sahip Olma” (*The Acquisition of Fire*) makalesinde (Collected Works, Vol.22) bunu açıkça böyle yorumlamadı, ama orada, Antik Grek Tanrılarının, insanoğlunun sahip olmak istediği her şeye sahip olmak istediklerini açıkça yazdı, e n s e t dahil (*Human desires, are divine privileges* - İnsani arzular, tanrısal ayrıcalıklardır). Yine Freud'a göre, eski Yunan Tanrıları, “süperego” olmalarından ziyade, “dürtü”lerin (*instincts*) temsilcileridir.

Ceza olarak, Zeus tarafından verilen bir emirle, Prometheus bir kayaya bağlanmış ve her gün, bir akbaba (*vulture*), onun karaciğerinden beslenmeye mahkûm edilmişti. Niye karaciğer? Eski zamanlarda, karaciğer, tüm arzuların ve ihtirasların oturduğu yer olarak tanımlanırdı. Akbaba, bir kuş olarak ve didikleyen gagasıyla, '*phallic*' bir semboldü.

Julius CAESAR, Mısır'a yerleştiğinde, KLEOPATRA, genç erkek kardeşi PTOLEMY ile evli idi. Mısır dinastileri, Firavun'lar tarihi, Roma sosyal tarihi anne-erkek çocuk, baba-kız çocuk cinsel ilişkileri ile dolup taşar.

FREUD, Antik Çağ *Kosmology*'sinin ensest üzerine kurulduğuna inanır. Onun, tanrılarının muaf olduğu ölüm için, "kardaşı" namına isyan eden ve onlarla savaşıyan diğer büyük mitolojik bir kahraman GILGAMEŞ'ten haberi olup olmadığını bilmiyorum, herhalde yoktu, ama bizim var. İnsanlar acaba krallar ve tanrıları, kızgınlıklarından dolayı suçlu mu görmek istediler? Büyük bir olasılıkla 'hayır' diyor, Freud,

belki kendilerinin hiçbir zaman tümüyle tatmin edilmemiş arzularını onlara atfederek-yansıtarak, diğergâm (*vacarious*) bir haz duymak? Belki.. Eğer tanrılar yaparsa bizler niye yapmayalım?"

Klasik OEDIPAL COMPLEX'in bizlere öğrettiği gibi, çocuklar, cinsel organlarının babaları tarafından şu ya da bu şekilde iğdiş edildiğine veya edilebileceğine inanırlar. ZEUS'un babası CRONOS, çocuklarını yuttuğu gibi, babası URANUS'u da iğdiş etmişti. Sonraları, annesi RHEA'nın ve kardeşlerinin yardımıyla ZEUS aynı şeyi ona yaptı. Analitik bir gözle, ben diyorum ki, acaba tüm Prometheus öyküsü, Ödipal bir varyasyon mu? Çocukların seksüalitesinden söz eden psikanalistlerin bu düşüncülerinin sadece bir kurgu olduğunu düşünürseniz, bu düşüncelerin 'ilkel' adamın ve diğer mit ve masal yaşayan ve yaratan kimselerinkinden hiç de farklı olmadığını görürsünüz. Çok daha akla yakın bir yaklaşım şu olabilir: Eğer çocukların ruhsal hayatlarına daha yakından bakarsak, onlarda insan uygarlığının ilk devirlerinin arkaik faktörlerini bulabiliriz, çünkü çocuğun ruhsal gelişiminin, onun neslinin –daha doğrusu, tüm insanlığın– gelişiminin bir tekrarından ibaret olduğunu görebiliriz (*Ontogenesis is the repetition of the phylogenesis* = kişisel gelişim, türünün gelişiminin bir tekrarından ibarettir. -HOBART-).

Carl Gustave JUNG, 'dementia praecox-schizophrenia'lı bir hastanın delüzyon'larının ilkel kabilelerin mitolojisinin aynısı olduğunu söyleyen ilk yazardı. FREUD bunu tüm ayrıntılarıyla "*Totem ve Tabu*" kitabında zaten belirttiği gibi, kabilenin şefi, tanrı mertebesine yükseltilmiş biriydi; sonra öldürülmüş ve geri kalan erkek kardeşler, aralarında 'demokratik' bir antlaşma yapmışlardı: Herkes eşit ve hak yenmeyecek. Birtakım yasaklar (*taboos*) da derhal yürürlüğe konacak. Totemizm böylece doğdu: Kabilenin başları (tanrı, baba) öldürülmeyecek, aynı klan'a ait kadınlarla evlenilmeyecek. Kabile şefini öldürme arzusu, yukarda Antik Grek Tanrılarında da bahsettiğimiz üzere, Ödipal Karmaşadan başka bir şey değildi. Sosyal düzen, moral, adalet ve din böylece mağara devri insanının bu karmaşaya karşı geliş-

tirdiği bir savunma mekanizması (*Reaction Formation* = Gerçeği yapmamanız konusunda gerçekleştirilen usamlama) ile korunmuş oluyor.

Yine FRUED'a göre, Yunan Mitolojisi, bu karmaşa ve bununla ilintili iğdişlik-kastre etme ve edilme hikâyeleriyle doludur. Onun 1922'de yazdığı, fakat ölümünden sonra 1940'ta yayımlanmış: ME-DUSA'NIN BAŞI'nı örnek verelim. (Kişisel not: Benim bilimsel kanaatim şudur ki, İslam dünyasında ve doğaldır ki Türk'lerde de penise karşı olan –konu itibariyle bile– aşırı düşkünlük, imam nikâhı-kuma ve benzeri çok evlilik, erkek çocuk isteme vb.nin ardındaki en büyük psikolojik faktörlerden biri, çocuğun tam erkekliğinin farkına vardığı gelişim yıllarında, penis'inden sünnet edilmesidir. Bunun altında “iğdişlik karmaşası”: ‘Acaba penisim işler mi?’ yatar. Bir erkek öldürmek istediğimizde de derhal onun ‘kelle’sini uçururuz ki bize rakip olmasın.

Homeros'tan bildiğimiz üzere MEDUSA; 3 Gorgon kız kardeşten: Euryale, Medusa ve Stheno, biriydi. Başlarında, saç yerine yılan (Penis temsilcisi!) vardı, onlara bakanlar taşla çevrilirdi (*Erection*). Onun yüzüne bakmak cesaretini gösteremeyen, fakat akıllı bir davranışla onun yansımaya bakan PERSEUS tarafından öldürüldü. Perseus, ZEUS ve DANA'E'nin oğlu idi; Medusa'nın başını kesmekle, ondan ANDROMEDA'yı kurtardı, onunla evlendi ve “Miken” Uygarlığını kurdu. Andromeda ise, meşhur Etyopya (Habeşistan) kralı ORPHEUS'un kızıydı. Onun karısı CASSIOPEIA, kendi öz kızının Deniz Tanrısı NEREUS'un elli nymph'inden daha güzel olduğunu söyleyerek onu kıskanmış ve Medusa tarafından yutulmak üzere bir kayaya bağlanmıştı.

Medusa'nın başı, sanatta yılanlarla temsil edilir. Ona bakanların taş kesilmesinin de yine iğdişlikle dolaysız bir ilintisi vardır: Donakalmak, ereksiyon'a eşdeğerdir. Esasında bu bir “duygudurum dönüşümü”dür (*Affect transformation*). Penis'e sahipsiniz ama kullanamıyorsunuz.

Hayret etmemelidir ki, bir ‘dehşet’ sembolü olarak da yorumlanan ‘medusa'nın başı’, Zeus'un dokunmadığı biricik kızı, bakire tanrıça ATHENA tarafından, elbisesi üzerinde taşınır. Bu, Freud'a göre, “anne genitali”nin simgesidir. RABELAIS; vulva'sını gösteren bir kadını gören şeytan'ın korkup kaçtığından bahseder.

Bu konuda, Freud, “Collected Works, Vol. XIII'de”, Hristiyanlıktaki Kurban Verme ve Günah Çıkarma konularına da şöyle temas ediyor.

Hiç şüphe yoktu ki, Hristiyanlıkta, “Başlangıç Günahı = Original Sin”, Baba=Tanrı’ya karşı işlenmişti. Hz. İsa, kendi hayatını, insanlık namına feda ederek, insanlığı kurtarmak istemişti. Bir hayat feda edilebilecek bir günah (*sin*), ancak bir cinayettir. İnsan hislerine derinden yerleşmiş yasa şudur ki, “bir hayat, ancak başka bir hayatla ödenebilir” –*Talion Law*– Eğer bir hayat Baba-Tanrı’ya karşı af dilemek için feda edilmişse, baba’nın öldürülmüş olması gerekir.

Böylece Hristiyan doktrinde gayet açık olarak, ilkel devirlerde babaya karşı işlenmiş suçun, oğlu’nun hayatını feda etmesiyle ödendiğini görüyoruz. ‘Babaya bağış’, aynı zamanda, babaya isyana neden olan kadınların tamamen hesaba katılmamalarıyla bütünleşmiştir. Kanıtlar: Hz. İsa hiç evlenmemişti; Havari’lerin hepsi erkektir ve kadınların papaz olmalarına izin verilmez.

Hiç şüphe yok ki, Oğul’un Baba’ya bağlılığı, ona karşı olan hisleri de içeriyor, kendisi de *tanrılaşıyor* ve *oğul-din*, *baba-din*’in yerine geçiyor. İşte, bilmeyenlerin, gereksizce ‘saçma’ olarak nitelendirdiği **Trinity-Üçlü Prensibi’nin** (Baba-Oğul-Tanrı) esası budur. Bu “yedeleme” (*substitution*) sürecini somutlaştırmak için “*Communion* = Kabile Yemeği” ikame edilmişti. Bunda esas, erkek kardeşlerin, “oğul”un kanını ve vücudunu paylaşmasıydı. İçilen şarap, Hz. İsa’nın kanını simgeliyordu ama, simgelerin daha uzun süreli, esasında süresiz olarak kalabilmesi için, somut ritüel’lere döndürülmesi gereklidir. Ritüel’ler, gizemli olarak taşıdıkları örf ve inançları yaşatır.

Onun için, insanlar yerine, şamanlıktan da çok iyi bildiğimiz gibi, atalarımızı temsil eden hayvanlar kurban edilmeye başlandı (*Sacrifice*). Bir başka açıdan, insanlar, yeme süreciyle, sürekli olarak atalarının ruhlarını içselleştirmekle meşguller.

C. Fred ALFORD, “*Psychoanalytic Theory of Greek Tragedy*” (Yale Univ. Press, 1992) adlı eserinde, “Prometheus Bound”u bambaşka bir yönden analiz ediyor. Zaten Freud’un yaptığı büyük katkılardan sonra, 1940’lardan itibaren HARTMANN ile başlayan “Ego Psychology”, JUNG’un da gitgide artan katılımı ile, insan’ın yalnız bir “cinsel dürtü”, “agresyon” vb. öğelerin ötesinde çok daha karmaşa psiko-sosyal bir varlık olduğu yönünde ilerlemeler kaydetmeye başlamıştı. “Nesne ilişkileri” bambaşka bir boyut kazandı, “var olmakla olmamak”, biyolojinin ötesinde bir gözle görülmeye başlandı. İşte bu analistin Prometheus hakkındaki yorumlarını sizlere özetliyorum.

“AISKHYLOS’un “Bağlanmış Prometheus”u, bize göre, ‘insan’ ile ‘ölüm’ arasındaki yeni bir ilişkiyi temsil eder. Evet, Prometheus, tanrılar ülkesinden ‘ateş’le birlikte insanlara ‘teknoloji’ ve ‘adalet’ getirdi, kent yaşamı ve onun getirdiği rahatlık ve uygarlığın ilerki kademeleri gerçekleşti. Yazar Herbert MARCUSE’e göre, Prometheus, “*sürekli acı’ya mal olmuş bir kültürü temsil eder.*” Halbuki Orpheus ve Narcissus, hiç de acı ya da çaba harcamadan insanlara bir haz ve doyumluluk vermişlerdir.

“**PROMETHEUS**, insanlardan, onun hakkında ‘ne zaman ve nasıl olacağı’ konusunda bir bilgi alamadığı halde “ölüm”ü öğrendi; ona karşılık, insanlara “kör bir u m u t” hissi öğretti, tıpkı yengesi PANDORA’nın kutusu içinde aynı şeyi insanlara sunduğu gibi. Bu ‘umut’, “iyi” ya da “kötü” olabilir, ama bu öge, biz insanoğullarına, ölüm denen olayın, kendimizden evvel gelen kuşaklarla bizlerden sonra gelecek kuşaklar arasında, *hayata anlam veren bir süreklilik duygusunu* hediye etti.

Diğer bir deyimle, Prometheus, bizlere, “hayat” ile “ölüm” arasında daha sembolik ve uzlaştırıcı ilişkiler kurmayı, bilgi ve bilgisizliğin bir karışımı olan ‘ölüm’ gerçeğine varmadan yaşanan hayatın daha anlamlı bir mevcudiyet olması gerektiğini sundu.

“SOPHOKLES, “Antigone”unda, insanın, ‘ölüm’ dışında her şeyi fethedebileceğini, ama bunu yapamadığını hissettiğinde ya kızgınlığa ya da ölümü yadsımasına döndüğünü söyler. Amca CREON, ölüm’ü, sosyal ve politik bir kategori olarak seçer.

“AISKHYLOS, “Tragedya”yı, ‘acıma’ ve ‘korku’yu bir *catharsis* haline getirme sanatı olarak tarif etmişti. Bu *catharsis*, kontrol edilmiş bir diyalog olarak da yorumlanabilir. ARISTOTELES’in “Poetika”sında da açıkça belirtilen bu oluşum, Stephen SALKEVER’e göre, **kudret ve zaferdeki şehvetin derecesini indirgiyor, ‘düzensiz’ (disorderly) ruhlara bir ‘düzen’ ve denge temin ediyor.**

“Prometheus” mit’ine, yukarıda belirtilen görüşlerin, yani kan ritüeli, uygarlığın ilerlemesi, insanoğlunun ölümle olan ilişkilerinin başka anlam ve değerler kazanması, katarsis’in ötesinde, **a c ı m a h i s s i n i i l k t a k d i m e d e n b i r m i t** olarak da bakılabilir. *Onun çektiği ıstırap, bizlere verdiği en değerli hediyedir.* “Acıma hissiyle ben ölümlü insana, kendimden öncelik verdim!” (*I gave to mortal man a presedence over myself in pity*) diyor Prometheus. Yani in-

sanlara, “acıma”yı (*pity*) öğrenmeleri için kendinin ıstırap çekmesini bir örnek olarak sunuyor.

“OCEANUS’un kızlarından oluşmuş KORO, (430-435. satırlar), bakın bu “acıma” hissini nasıl terennüm ediyor:

*The wave cries out as it breaks into surf
The depth cries out, lamenting you; the dark
Hades, the hallow underneath the world
Suddenly groans below, the springs of sacred flowing rivers
all lament
The pain and pity of your suffering.*

(Dalgalar, kıyıya çarparak köpüklenirken haykırıyor
Derinlik haykırıyor ve sizi gözyaşlarına boğuyor, karanlık
Yeraltının çukurunda cehennemler ülkesi Hades
Birden aşağılardan inliyor, kutsal akan ırmakların fışkıran
suları bile gözyaşı döküyor
Senin ıstırapının ağırlığı ve acımasına.)

“Yani, Prometheus’un ıstırap çekmesinden ‘acıma’ hissi doğmuştur ve Prometheus’un kendisi de sanki bunu oluşturan bir ebedir. Bu “ıstırap çekme” ve “acıma”, yalnız psikolojik bir olgu olarak değil, p o l i t i k bir öğe olarak da ortaya çıkıyor. Prometheus’la birlikte İo’nun da ıstırap çekişi, bu, Zeus tarafından iğfal edilmiş rahibe’nin de döktüğü gözyaşları, bizlere, Prometheus’un insanların ıstıraplarının ne zaman biteceği bilgisini de alıp götürdüğünü ifade etmiş oluyor.

“Ağrı’yı - acı’yı paylaşmak niye o kadar önemli? İnsanlar niye o konuda birbirlerine yardım eder? PHILOCTETES, “İçimdeki hastalık, senin benim yanımda olmanı arzuluyor!” (*The sickness in me seeks to have you besides me!*) diyor. Doğaldır ki bu yolla, o, kendi yalıtımından, yalnızlığından kaçmış oluyor. Bu, fiziksel ve ruhsal ‘ağrı’ için de geçerlidir. Oyunda da geçtiği gibi,

PROMETHEUS, Koro’ya sorar:

“if you come to howl feelings with me” (305-6)

(Sizler eğer içimdeki hisleri benimle birlikte inlemeye
geldinizse)

“Bu durum, (tümüyle psikanalitik noktadan bir bakışla, Dr. İ. E.), “İngiliz Psikanalist’i Melanie **KLEIN**’ın tarif ettiği, bir bebeğin 9 ile 12. aylar arasında annesi hakkında hissettiği: “*Paranoid-Schizoid Position*”u karşılar. Bu, bebeğin, (annesinden aldığı zamanlar için geçerli) s e v g i ve (onu almadığı zamanlar için geçerli. Dr. İ. E.) n e f r e t hislerinin bütünleştiği evredir. Eğer bebek, annesinin ‘sevgisini’ (memesini) hissederse, bu ‘anne’ (dünya) ‘iyi anne’dir, tersi de ‘kötü’. (*Good breast-good mother-good world; vs. Bad breast-bad mother-bad world.*) Bu ikilem ve ‘şüphe’, duygusal gelişimin bir evresidir ve tamamen normaldir (bu safhada fikse kalmamak koşuluyla! Dr. İ. E.) OEDIPUS bunu “Oedipus Colonus’ta” da aynen hisseder. Bu pozisyonadaki biri, “bakım” (*care*) ve “ilgi” yi (*concern*), başka birileri için yalnızca “kızgınlık” ve “şiddet” sergilemek zorunda kaldığı anlarda sergileyebilir. Bu, i k i l e m, tüm “kan ritüel’leri” için de geçerlidir.”

* * *

Prometheus’u Türk literatürüne en iyi takdim edenlerin başında herhalde Ezra **ERHAT** gelir. Onun, Sabahattin **EYÜBOĞLU** ile birlikte 1967’de çevirdiği, **AISKHYLOS**’un “Zincire Vurulmuş Prometheus”undan (Türkiye İş Bankası Yayınları) ve diğer bir incisinden “Mitoloji Sözlüğü”nde (Remzi Kitabevi, İstanbul 2000) aldığımız parçalarla, eleştirilerle ve nihayet, Türkçeye henüz çevrilmemiş, Kurt **WEINBERG**’in İngilizce olarak yayımladığı “On Gide’s Prométhée”den, André **GIDE**’in bu konudaki bazı görüşlerini özetleyerek Türk Edebiyatına analitik bir buket sunmak istiyorum.

AISKHYLOS’a göre, **P r o m e t h e u s**, **Titan**’ların soyundan gelir: Baba: **Iapetos**, anne: **Klymene** (*Oceanus*’un kızı, nymph, yarı-tanrıça). Bu birleşmeden dört oğul doğar ki hemen hepsi Zeus tarafından cezalandırılmış ya da lanetlenmiştir: **Atlas**, gökkubbesi onun omuzlarındadır; **Menoitios**, yıldırım tarafından çarpılmış ve yere gömülmüştür; **Epimetheus**, kadınlarla başı sürekli beladadır, **Pandora** hikâyesi ondan gelir; **Prometheus**, öyküsü aşağıda belirtileceği üzere, cennetten ateşi çalar ve insanlara verir; sonuçta, Zeus tarafından cezalandırılarak bir kayaya zincirlenir ve karaciğerini kartallar yer.

Prometheus, etimolojik olarak, ‘kâhin, önceden gören’ anlamına gelir. Zeus ile devamlı yarışma hatta düello halindedir, onu akıl gücü ile yenmeye çalışır. Aiskhylos’a göre o **KLYMENE**’nin değil **GA-**

IA'nın (Adalet tanrıçası) oğludur, o nedenle Zeus ona kızgındır. Prometheus, insanlardan yanadır; Zeus'la kurulan OLYMPOS tanrılar saltanatının sona ermesini arzular. Hesiodes'e göre, Zeus, insanlara ateşi vermez. Prometheus onu çalar ve insanlara verir; Zeus aldatılmış ve küçük düşürülmüştür. İnsan, Prometheus'la, kendi gücünün bilincine varmış ve tanrıya karşı ayaklanmıştır, "Asıl yaratıcı insanın kendisidir". Prometheus, insan "bilinç" ve "özgürlüğü"nün temsilcisidir, "Bile bile yaptım!" demiştir, "isteye isteye suç işledim!". Kendisi (ve onu izleyen insanoğulları) doğacak tüm tepkilere, sonuna kadar dayanacaktır. "Yalnız ölüm kurtarabilirdi beni; kader, ölmeme de izim vermiyor!" demişti Prometheus. CHORUS, özellikle büyükbaba OCEANOS, ona yardımda bulunmak ister: "Sözünü sakınmıyorsun, başına gelen boyun eğdirmiyor sana. Yine de uslanmış değilsin, diretiyorsun. Benden öğüt dinlersen, dikine gitme!" Burada *politik* bir sorun vardır: Özgürlük-kölelik sorunu. Prometheus, bir köle gibi (*desmotes*) zincire vurulmuştur. Onu başka bir mitolojik kahraman, HERAKLES kurtarır. K r a t o s, Prometheus'u kayaya çakan güçtür. Her varlık çoktan bir kaderle yükümlenmiştir ve ZEUS'tan başkası özgür değildir. Ona yardım etmek isteyen HERMES ve OCEANOS birer dalkavuktur. Akıl gücü, kaba güçten daha yüce olmalıdır. Prometheus, dünya başına yıkılıp ölünceye kadar esirlik hakkında konuşur. Böylece 3. devrim başlamıştır.

Özetlenirse, ERHAT, HESIODES'in özellikle "Theogonia"sından aldığı esaslarla dünyanın bir 'Khaos' halinden, 'Gaia' (Toprak) ve 'Eros' (Aşk) ile nasıl şekillendiğini, Titan'lar ve Zeus devirleri mitolojisini ve "Üçüncü Evre"nin başlangıcı olan, insanın kendi egemenliğini kurması yolunda Prometheus'un nasıl başkaldırdığını kendine özgü kalemile şekillendiriyor. Demek ki esas, b a ş k a l d ı r m a d ı r. İnsanoğlu ayaklanmıştır, isterse tanrıya tapar, isterse tapmaz. Prometheus, yaptığı kahramanlığı "bilinç" ve "özgürlük"le, bile bile yapıyor. Doğru, bizlerin de Stüdyo Drama, Sanat Tarihi - Tiyatro Gelişimi çalışmalarında inceden inceye araştırdığımız gibi, o, insan kaderinin hâlâ tanrılar ve mitler tarafından belirlendiği, insanlığın sonu önceden bilmediği kaderine kurban olması gerektiği çağlarda, "kader"e –Tanrılara değil, çünkü o tanrıları da insan kendi yarattı!– isyan etti. Bunun için Trajik Kahraman'dır o; "Rex Oedipus"ta "trajik" bir durum vardır, ama Oedipus, trajik bir kahraman değildir, çünkü kaderine boyun eğmiştir, ama, amcası kral CREON'unn emrine ve ölüm cezasına-kade-

rine karşın erkek kardeşi POLYNEIKES'i gömmeyi yeğleyen ANTI-GONE, bir trajik kahramandır.

ERHAT, bir insan özgürlüğünden bahsediyor, "Dramın özü özgürlük-kölelik sorunudur." diyor. Öyle görünebilir ya da o açıdan bakılabilir ama, bana –daha doğrusu insanlık tarihine– göre, bu doğru değil. İ.Ö. 6 yy.'da Aiskhylos zamanında, asırlar sonra da Antik Grek'te ve Roma'da esirler vardı, T e k T a n r ı c ı l ı k kanla canla kendinin kabulü için savaşıyordu ve kendisinin de yazdığı gibi, GOETHE'nin "...asıl yaratıcı insandır..." demesine 20 yüzyıl ve hepimizin bildiği gibi "Tanrı öldü!" diyen NIETZSCHE'nin zamanına 22 yüzyıl vardı. İnsanlar tanrıdan kopamazdılar ve hâlâ kopamıyorlar. Yılda dört gün yaşanan ve kölelerin azat edildiği Dionysos törenlerinde kölelikten şikâyet eden yoktu ki. Kendisi de bir Tanrı olan Prometheus, niye ölümlü bir insan olmayı seçsin? Aile içi kudret yarışması ve Ödipal durum, iğdişlik korkusu, hiç olmazsa bir analist olarak bana daha yeğ geliyor. Kaldı ki, eserde, çilesine katlanamayıp ölmeyi isteyen İo'ya şöyle der kahramanımız:

PROMETHEUS

Benim acılarıma hiç katlanamazdın demek!
Kader ölümüne de izin vermiyor benim,
Yalnız ölüm kurtarabilirdi beni,
Oysa benim işkencelerimin sonu yok
Zeus tahtından düşmedikçe.

İO

Zeus tahtından düşebilir mi bir gün?

PROMETHEUS

Bu olacak bir gün.

İO

Karısı mı tahtından atacak onu?

PROMETHEUS

Babasından güçlü bir oğul doğurarak.

İO

Kaderi değiştirmenin yolunu bulamaz mı?

PROMETHEUS

Bulamaz, Prometheus zincirli kaldıkça.

Bir başka yerde de:

HERMES

Beni de mi suçlu görüyorsun bu işte?

PROMETHEUS

Açıkçası bütün tanrılara düşmanım ben,
İyilik ettim kötülük gördüm hepsinden.

Belli ki, eserde, kader, Tanrıların gücü ve Prometheus'un kendi ölüm-kalım savaşı, aile-içi yarışma ve intikam söz konusu. Ateşi çal-
madan evvel diğer tanrılardan ne kötülük gördüğü konusunda da pek
bilgimiz yok.

İddialarımızın bir diğer kanıtı da, *Chorus*'un durumudur. Bilindi-
ği gibi, Antik Yunan Tiyatrosunda, Chorus, tekdüze giyinen, bir ama-
tör müzisyenler grubu olup, Dionysos şenlikleri başlangıcında sahne-
ye çıkardı. Bunlara bir "öncü-haberci" başlık etmeye başladı, Aisk-
hylos 2. ve Sophocles 3. oyuncuyu sahneye çıkardı. Koro'nun rolü,
başka bir yazımızda çok ayrıntılı olarak çalıştığımız üzere, kâh süpe-
rego'yu, kâh alter-ego'yu simgeledi, kâh aktör kâh ideal seyirci'yi oy-
nadı ve İ.Ö. 6. yüzyılda da ortadan kalktı, çünkü, Aiskhylos'un "Zin-
cire Vurulmuş Prometheus"unda, kımıldamasalar bile birbirleriyle ve
koro ile konuşan üç oyuncu vardı ve oyuncular, tüm hislerini, olup bi-
tenleri ve geleceği, koro'ya gereksinim olmaksızın ifade ediyorlardı.
Aynı şekilde, başından beri şiir ve müzikle bezenmiş oyunlar, artık kı-
mıldayan-konuşan-seyirciye dolaysız hitap eden, nazım olmayan ko-
nuşmalara yönelmişti. Önemli nokta şu ki, koro'yu dikkatle dinlersek,
Prometheus'a şöyle diyordu:

Sözünü sakınmıyorsun

Başına gelen boyun eğdiriyor sana. (178)

Aşırı bir dilden geldi başına gelenler,

Yine de uslanmış değilsin, diretiyorsun,

Dertlerine dert katmaktan korkmuyorsun

Benden öğüt dinlersen, dibine gitme. (318)

Şimdi eğer Prometheus kendi problemi yerine, tüm ulusun olası
kölelik ya da benzeri siyasal oyunların ya da zamanın, inanç sistemi

bakımından çok daha ileri düzeylere gelip Tanrılar tahtlarından indirmeyi söz konusu etseydi, Koro bu konuda ona yardımcı olur, aynı davayı paylaşırdı. İhtar, onun itaatsizliğinden nedenlenmişti, sosyal köleliği kaldırma çabasından değil.

Kaldı ki, Aiskhylos, diğer eserlerinde, örneğin “Persler”de, Tanrılardan, hem de koro halinde, hep şikâyet etmiştir. Örneğin “Tanrılar, yarattıkları insanlarla oyun oynar.” “Oresteia” da, “Onlar (Tanrılar), şeytani bir yapıya sahiptir.” der. Dava, insan-tanrı ikilemi değil, göçebe-kavim-totem hayatından, dolayısıyla ata-erkil bazlı, göçebe kavim yaşamından yerleşim yaşamına dönen, dolayısıyla ana-erkil’leşen, ve fakat kent-devlet, aristokrasi, tiranlık devirlerini geçirirken tekrar erkek hâkimiyetine geçen ve Dionysos, Apollon ve diğer tanrılarla birlikte günübirlik yaşayan, insanoğullarının İsa’dan önceki 7. ve 6. yüzyıllarla 4. ve 3. yüzyıllarda, tüm insanlığın son iki bin yıllık hayatını Demokrasiye kadar tüm evrimleriyle yaşayan bir kültür hazinesinin gelişim öyküsü.

P r o m e t h e u s, asırlar boyunca yazarların ve düşünürlerin, sanatçıların ilgisini çekmiş, ama çoğu kez, derin bir analiz ya da yorum yapılmaksızın, ufak tefek değişimlerle trajik olay şu ya da bu şekilde konu edinilmiştir.

Daha önceden ERHAT ve EYÜBOĞLU, **Goethe**’den bahsettiğinden, biraz onun hakkında konuşalım.

BIELSCHOWSKY, “Goethe’nin Hayatı ve Eserleri” adlı üç ciltlik eserinin (MEB, İstanbul 1992), birinci cildinde, Prometheus için yazdığı eser hakkında –hayretimi mucip olacak kadar sade ve eksik–gayet silik olarak şöyle bahsediyor:

“GOETHE, kafiyesiz, serbest vezinler halinde bitirilmemiş iki perde PROMETHEUS yazdı. Buna 1773’te SPINOSA’yı incelerken esinlenmişti. Özü şuydu: ‘Allah ve Dünya birdir. Her şey, dünya uluhiyetinin bir parçasıdır’ Ve bu eseri, “insan hayatının uyanışına bir giriş” oluşturdu diye yazdı. Goethe, Prometheus mit’inin sonu ile pek tatmin edilmemişti. Olaya ‘sembolik’ bir çözüm bulmak, genç şair için pek uzaktı (?).”

Goethe’nin “Prometheus”undan benim yaptığım küçük bir çeviri şöyle:

<i>"Here I sit, shaping man</i>	– Ben burada oturmuş, insanoğlunu düzenlerken
<i>After my imaj,</i>	– Kendi imaj'ımın ardından
<i>A race that is like me</i>	– Benim gibi bir ırk ki
<i>To suffer, to weep,</i>	– İstirap çekmeye, gözyaşı dökmeye,
<i>o rejoice and be glad,</i>	– Neşelenmeye ve mutlu olmaya,
<i>And like myself</i>	– Ve ben kendim gibi
<i>To have no regard for you!</i>	– Sana hiç saygım yok!

Sabahattin EYÜBOĞLU da, Goethe'nin çevirisinde, bakın Tanrı'yı nasıl aşağılayabiliyor:

"Şu evrende siz tanrılardan
Daha zavallısı var mı bilmem:
Kurban vergileri
Dua üfürükleriyle beslenir
Haşmetli varlığınız zar zor...

Bak işte, yerli yerimdeyim;
İnsanlar yetiştiriyorum bana benzer;
Bütün bir kuşak benim gibi,
Acılara katlanacak, ağlayacak,
Gülecek, sevinecek,
Ve aldırış etmeyecek sana
Benim gibi!"

Buradaki eda, Tanrı'ya ve Kader'e gereksinimi olmayan büyük, eternal bir insanın, "Tanrı beni yarattıysa, ben de onu yarattım!" diyebilecek bir dehanın ses ve ruh tonu. Gerçekten özgür, insanoğlunun evren boyu yaşamöyküsünü, hırs ve açgözlülüğünü, zevki ve acıyı yaşamış, karıncaların korosunun sesini duyabilen, tanrılaşmış bir deha-insanın seslenişi.

Bakınız, **Kerenyi**, 1963'te Goethe'nin eseri için ne demiş?

"GOETHE'nin Prometheus'u, isyankâr insanın kaderini kabul eden ölümsüz prototipi'dir."

NIETZSCHE de, Prometheus'u, bir süpermen, "Titanic Individual" olarak görür (*übermensch*).

Nietzsche, "Tragedya'nın Doğuşu"nda, bu 'Prometheus Erdem'ini, 'masculine' (erkeksi), 'active' (faal) bir 'sin' (günah) olarak görür. Bunun zıddı: 'Biblical Sin' (İncil'in yazdığı günah), 'feminine' (kadınsı) olup, 'suggestibility'yi (kolaylıkla etki altında kalabilme) içerir. Ona göre, Prometheus, kendi heroik ıstırap çekme'sini satın alan Nietzsche'nin 'titanik individüal'i için şarttır.

Albert CAMUS de, "Sisyphos Söyleni"sinde şöyle der:

"İnsan kendinde başlayıp kendinde biter.

Prometheus, çağdaş fatihlerin ilkidir.

Tanrılara karşı her zaman bir devrim olur."

* * *

Ed. Phillip B. ZARRILLI'nin "Acting Reconsidered, Theories & Practices" (Routledge, London, reprinted 2001) adlı kitabında; 1967-68 yıllarında Etienne DECROUX ile çalışmış Deidre MINSE'nin, Decroux'nun 1920'lerde öne sürdüğü "*Corporeal Mime*"nden (Vücut Mimi) bahsediyor. O zamanlar Decroux, aktörlerin vücutlarının kontrolünü mükemmel olarak el altında bulundurmaları konusunda küçük bir gruba hitap etmişti. O, "mime" için, "Mim, poetik bir sanattır," demişti, "O, Politik oluşu dolayısıyla Prometheus ile eşanlamlıdır. İnsan, mağarada yaşamaktan mutlu değildi. Prometheus, insanlara, bir şeyler yapması gerektiğini belitmişti. İnsan bunu sanatta yapıyor. İnsan, her şeyleri yaratan Tanrı'nın rakibidir. O (İnsan), heykeller yapar ve Tanrı'ya demek ister: 'Senin yaptığın insan, güzel değil. Ben bir tane daha yapmaya gidiyorum. Senin yarattığın manzara güzel değil. Ben bir heykel yapacağım' (1978)".

Antropolog Sherry B. ORTNER, Prometheus'un DECROUX için "insanı özetleyen bir anahtar sembol" olduğunu iddia eder. Bu, "değişik birçok fikrin, bir imaj'da yoğunlaşması ve o imaj'ın gene tüm kompleks'i sembolize etmesi" demektir.

DECROUX'nun dünya görüşü, estetik ve fiziksel tekniği; Prometheus'un sembolize ettiği uğraşı, isyan, *heroik aksiyon*, çektiği ıstırabı temsil eder. Prometheus'un kaya'ya, bir kelebeğin canlı olarak

tahtaya iğnelendiği gibi zincire vuruluşunu, insanın ‘ne’ olduğu ile ‘ne yapmak’ istediği arasındaki zıtlık olarak görür.

* * *

BULLFINCH’in “**Mythology**”sinde, Prometheus hakkında şunlar yazılıdır:

“Roma’lıların PROMETHEUS hakkındaki ‘alternate’ yorumu şudur:

Prometheus, insan ırkını kökünden silmek isteyen Olympian’lara karşı, insanı kilden yarattı.”

(İslam inancındaki “Tanrı, Adem’i balçıktan yarattı!” inanışının orijini, Çok hayrete düştüm. Dr. İ. E.)

Her iki yorumda, Prometheus Tanrılara isyan eder ve bu isyankârlığı için ZEUS tarafından cezalandırılır. İnsanoğlu, amacı uğruna sürekli olarak savaştığı sırada, aksiyon’larından dolayı ıstırap çeker.

* * *

İngiliz Edebiyatının, belki de MILTON’un “Kaybolmuş Cennet”inden (*Paradise Lost*) sonra en lirik şairi olan Percy Bysshe **SHELLEY**’nin (1792-1822) “Çözülmüş Prometheus”undan (*Unbound Prometheus*) da biraz söz edelim. Bir deniz kazasında genç yaşta hayata veda eden bu insansever, idealist, aşk şiirlerinin büyük mimarı, Prometheus hakkında da uzun şiirini bir sahne eseri olarak yazmıştı (1819-20). Amacı, “güzel idealizm” ile “moral mükemmellik”in bir bileşimi olan ve “iyilik prensibinin evrensel zaferi” olarak yorumladığı Prometheus ile, “Şeytanın, kötünün evrensel prensibi” olan Jupiter’i (Oyunda asil bir karakter olarak Beatrice ve şeytani karakter olarak Cency) karşı karşıya koymuştu. Eserlerinin arasında ikinci baskısı olan biricik yapıtı olmakla beraber, sahnede enstet’i sergileyen bu oyunu hiçbir zaman, o muhafazakâr devirde, görsellikle gerçekleştirmeye cesaret edemedi.

Ama Shelley’nin eserindeki şu şiiriyete bakın: “Mercury, yanında işkenceci kadınlar, ‘ruh’ görünümünde, Prometheus’a yaklaştı. Bu kadınlar onunla alay etti, küçük düşürdüler; yeryüzündeki mutsuzluklardan ve kanların döküldüğü sahnelerden görüntüler sergilediler. Hz. İsa’nın sevgisini ve insanların, bu sevgiye karşı gösterdikleri saygısız-

lıklardan örnekler verdiler. Bu gidişle, korku ve şüphe, dünyayı istila edecekti. Tiranlık, dünyanın hâkimiyet tacını başına koymuştu. Sonra birden tavırları değişti: Sevginin dünyadaki tüm kötülükleri, sevgisizlikleri ortadan kaldıracağını; hatta Prometheus'un, şeytanlığa ve üzüntüye bir son getirebileceğini telkin ettiler. Ruhlar gözden kaybolunca, Prometheus aşkın ve sevginin kudretinin farkına vardı; –daha önce hiçbir yerde adı geçmemiş– eşi ASİA için de bu duyguları tüm derinliğiyle hissetti; bu sayede de, kendine, “geleceğinin ne olacağını sırrını bildiğine” inandığı ve sürekli olarak sorduğu ve o nedenle işkence yapan JUPITER'in oluşturduğu ıstıraba, rahatlıkla göğüs gerebildi.

Plastik Sanatlar arasında da, Gustave MOREAU'nun (1826-1898), bir ara *Ecole des Beaux-Arts*'ın direktörlüğünü de yapmış ve ölümünden sonra evi, eserleriyle bir müze haline getirilmiş bu büyük simbolist ressam'ın da, 1865 yılında yarattığı bir “Prometheus” yapıtı vardır. Sürrealist'ler ve André BRETON ile yakından temasta olan, MATISSE gibi bir dehayı da yetiştirmiş bu büyük ressam, mantığı ve gözlemlenen gerçekleri reddeder, “Ancak benim iç duygularım ebedidir ve ancak ve ancak onların güzelliklerinden emin olabilirim” derdi. Renkli, mücevher gibi tablolar yapardı. Mitoloji ile de yakından ilgiliydi, “Tharacian Girl with the Head of Orpheus”, “Oedipus and the Sphinx” ve “Salome Dancing Before Herod” gibi gerçekten şaheser, ayrıntılı, göz alıcı tablolarına karşın, “Prometheus”, güzel yapılı, efemine bir erkeğin, profilden çizilmiş ve karaciğerini gagalayan bir kartalı içeren pasif, sükûnet veren bir tablodur sanki; aksine acıyı resmetmesi gerekiyordu. İnsan “Çarmıha Gerilmiş İsa”yı ya da “Jean d'Arc”ı bekliyor. Yine de klasik bir güzellik tabii.

Son olarak, Kurt WEINBERG'in, André GIDE'in “Prométhée” si üzerinde yazdığı “Private Myth and Public Mystification: ON GIDE'S PROMETHEE” adlı çalışmasının (Princeton University Press, 1972) kısa bir özetini yaparak yazımı bitirmek isterim.

André GIDE (1869-1951), bu hümanist, ahlakçı, eleştirici, bazen sofu dindar görünümünde Hristiyanlığa bağlı büyük yazar, “*Le Prométhée mal enchainé*”i (Gevşek, Kötü Zincirlenmiş - Pek İyi Zincirlenmemiş Prometheus), otuz yaşında, olgunluğunun başlangıcında, prensip olarak, insanın, bireysel değerleri arayış çabası prensibi üzerine ve bir roman şeklinde yazmıştı. Gide, zamanının ‘roman yazma’ tekniğiyle, kendi kişisel –çoğu dinsel– duygularını bağdaştırmak

zorundaydı. Yaşamöyküsünden de bildiğimiz üzere, André, daha sekiz yaşındayken Paris'teki Alsace Okulu'na gönderilen, babasının erken ölümünden dolayı daha 11 yaşındayken geri çağrılan ve Rouen'e yerleşmiş Normandiyalı Katolik bir ailenin Protestan eğitimiyle yetişmiş, kendine çok düşkün annesinin yakın himayesinde, evde, mürebbiyelerle büyümüştü. On üç yaşındayken, Rouen'de, daha sonraları evlendiği on beş yaşındaki kuzeni Madeleine'i gözyaşları içinde, kilisede, babasını aldatan annesinin sadakatsizliğine dua ederken gördüğü anı, hayatının en duyarlı anı olarak algıladı. (*La Porte Etroite* - DAR KAPI adlı eseri, bu olaydan esinlenerek yazılmıştır.) Daha sonraları, bir Kuzey Afrika seyahatinde tanıştığı Oscar WILDE ve Lord Alfred DOUGLAS'ın cesaretlendirmeleriyle içinde yıllardır gömdüğü ve baskı altında tuttuğu eşcinselliğini kabullenmesi de başka bir kilometre taşı olmuştu hayatında.

André Gide'in zamanının “roman” anlayışı –daha doğrusu onun yorum ve stil'i– şuydu: Bir roman gülünç, lirik, epik, dramatik, mitik ve espri dolu olmalı (Bana göre, hemen tümüyle onun hayatla bağdaştığı savunma mekanizması). Stoik (ya da Klasik) inancın dikte ettiği ve kişilerin nitelikleri önceden bilinen rolleri oynanacağına, Hristiyan Doktrin'in de izin verdiği gibi, *insanın özgürlüğü, onun, karakterinde önceden göremeyeceği değişikliklere şans verebilmeli*. Gide'in, yazma stil'i de kendine özgüydü: Küçük günlükler halinde ve bir ayna önünde yazar, arada bir parçalarını, okuyucuları için önceden yayımlardı. William JAMES'in şu prensibine de candan inanmıştı: “Dünyadaki tüm idealler, hemen daima, onların aktüel oluşumuna neden olan sıradan –hatta bayağı– koşulları ile maskelenmiştir.”

Tüm bu karmaşık nedenlerle, André Gide, bu romanında, kahramanlarını “yetim”lerden (*orphan*) seçti ve hepsi bekârdı. Konu süpernatürel ya da fantazi-mit'ten alınmıştı, ama sanki gerçekmiş gibi Paris bulvarlarına oturtulmuştu. Sembolizm'le doluydu, satirikti. Her sahnede sanki HORACE okunuyordu: “*ridentem dicere verum*” (gerçeğin gülererek söylendiği gibi). Karakterler, sanki sahnede imiş gibi, bir projektör ışığı altında, ‘yarı belirli’ takdim edilmişlerdi. Yazar, bir sanat yönetmenliği yapmıyordu ama karakterlerini ve onların “dönüşümlerini” adım adım izliyordu. Karakterlerin isimleri, tarihe gerçekten geçmiş Eski Roma meşhurları ya da mitolojik kahramanlardı, Trajik-komik olaylar oluşuyor, ardından da çok ciddi eğitici öğütler, konferanslar yer alıyordu. Prometheus, çeşitli görünüm, şekil ve rol'lerde, haya-

tının hemen tüm imkânlarını deniyor, beklentilerini işleme koyarken, sanki sahte bir mistik hava içinde genel “moralite”yi de yüceltiyordu.

Şimdi dört kısımdan oluşan romanı özetleyelim:

BİRİNCİ BÖLÜM: Paris’in göbeğinde, Madeleine Bulvarından Opera Bulvarına giden yolda, şişman bir adam cebinden bir mendil düşürür. Gerilerden gelen zayıf bir adam eğilir, mendili yerden alır ve koşarak öndeki şişman adama yetiştirir. Şişman adam, yanıt olarak, cebinden taşınabilen içi mürekkep dolu bir hokka, bir kalem ve bir zarf çıkarır; kalemi mürekkebe batırarak, zayıf adamdan, o kalemle zarfın üzerine bildiği bir ismi yazmasını ister. Zayıf adam yazdıktan sonra, şişman adam zarfı alır, içine beş yüz franklık bir banknot koyar, geri verir ve zayıf adama öylesine bir şamar atar ki, zavallı adam yere yığılır. Şişman adam sokaktan geçen bir arabayla uzaklaşır gider. Yüzü gözü kan revan içinde olan zayıf adam yavaş yavaş yerinden kalkar, seyirciye (Okuyucuya), hiç acı çekmediğini ve kendisini yalnız bırakmalarını söyler. O anda ‘yazar’ araya girer ve parayı veren adamın zengin bir banker: **Zeus** olduğunu söyler. ‘Ama isim **Damocles** de olabilir,’ der. İkinci, zayıf adamın isminin **Cocles** olduğunu ekler. Biraz sonra, yine bulvarın üzerinde bir kahvede, yeni birtakım karakterlerle eski karakterler okuyucuya takdim edilir: Hizmet veren bir **Garson**, **Prometheus**, **Damocles** ve **Cocles**.

İKİNCİ BÖLÜM: “Prometheus’un Hapse Gitmesi” diye isimlendirilir. Olay, aynı kahvede devam eder. Garson, Prometheus’a, **Damocles** ve **Cocles**’in aralarında bir değişiklik yaptıklarını, **Damocles**’in servetini diğerine vererek kendinin fakir, **Cocles**’in zengin olduğundan söz eder. Aralarında çıkan bir tartışma sırasında, Prometheus, Garson’a yaptığı bir hakareten dolayı şikâyet edilir ve hapse atılır. Prometheus hapisteki koşuşunda bir **Kartal** beslemektedir. Onun yardımıyla hapisten kurtulur ve biraz sonra, yine o civarlarda bir kütüphanede, “Prensipier Hakkında Dilekçe” konulu bir konferans verir. **Damocles** de orada onu dinlemektedir. Ancak soğuk alıp hastalanır.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM: “**Damocles**’in Hastalığı” diye adlandırılır. Burada, 1. kısımda bir gözü **Kartal** tarafından oyulan **Cocles**’in yükselişi ve **Damocles**’in düşüşü öykülenir. **Damocles**, hayatta ve özellikle Madeleine Bulvarında yaptıklarının hepsini ödediğini beyan eder ve düşer ölür, sonra da gömülür.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM: “Tityre’in Öyküsü” diye isimlendirilir. Prometheus, Damocles’in cenazesinde konuşmakta ve bu öyküyü anlatmaktadır. Tityre’in bir bataklığı vardır ve yakın dostu **Ménalque** ile, o bataklıkta bir ağaç yetiştirmek için tüm hayatlarını verirler ama başaramazlar. Başarısızlıklarının nedeni de, insanoğlunun “deneyüstü” (*transcendent*) mesajlarının şifrelerini çözememiş olmasıdır. Sonunda da, Prometheus, Garson ve Cocles, ‘sahne’de, kartalı yiyip bitirirler.

Burada GIDE’in seçtiği birbirlerine yabancılaşmış karakterler ya Sicilya ve Roma tarihinin kahramanlarıdır (Damocles ve Cocles) ya da Prometheus ve Kartal (*Eagle*) –‘Vulture’-akbaba yerine–, protagonistler de VIRGİL’in “Eclogues” undan alınmadırlar: Tityre ve Ménalque.

Özet olarak, bu romanın göze görünen yazın ve estetiği üç esasa dayanır:

- 1) “Gerçeklik” ile göze batan ‘zıtlıklar’,
- 2) “Mimetik realizm”,
- 3) Yazı stiline “natüralistik” bir tarzda işlenmiş oluşu.

MİTOS v e RİTÜEL

Myth'in (Mitos), ezelden beri var olan agresif ve seksüel dürtülerin sonucu ortaya çıkan evrensel olayların (Habil ve Kabil, Orestes, Oedipus, Hamlet vb.) insanın bilinçötesinde yattığını ve sonucu hissedilen "suçluluk hissi"nin, 'ritüel'ler halinde kuşaktan kuşağa iletilildiğini söylemiş ve özellikle "Hamlet"ın analizini yaparken, büyük antropolojist **Joseph Campbell**'in mit'in oluşumu ve nitelikleri hakkındaki görüşlerini kaydetmiştik.

Kitabımızın bu bölümünde de, mit'lere daha derinden bakacak, örnek olarak tekrar Oedipus ve Yaratılış mitos'larını inceleyecek ve daha sonra da 'ritüel'i aynı bağlamda ele alarak, özellikle 'tiyatro'da uygulanımını gözden geçireceğiz.

Mit hakkında psikanalitik literatürü araştırdığımızda, Freud'un "Totem and Taboo"sunu sanki bir 'Ahdi Atık' gibi kabul ettikten sonra, en önde gelen yorumların, büyük analist **Erich FROMM**'dan geldiğini saptarız. Bu nedenle yazarın, "Rüyalar, Masallar, Mitoslar" (Arıtan Yayınevi, Çev.: Aydın Arıtan ve Kaan H. Öktem, İstanbul 1992) adlı eserinden yaptığım özetini öncelikle sunuyorum.

Fromm, "Mitoslar ve masallar, kendilerini sembol dili aracılığı ile ifade eden, geçmiş zaman bilgelikleri ve özdeyişleridir," tanımıyla başlıyor. Uzay ve mekân koordinatlarının egemen olduğu dünyada mümkün olamayacak dramatik olaylar, *mitos*'larda pekâlâ gerçekleşebilir. Kahraman, dünyayı kurtarmak için evini, ocağını terk eder veya görevinden kaçar ve büyük bir balığın karnında yaşar ya da efsanevi kuş yaratık kül olur ve küllerinden daha güzel bir biçimde yeniden doğar (Dionysos, Olympos tanrıları dönemi öncesi Titan'lar tarafından parçalanır, ama kardeşi Athena, onun arta kalmış kalbini alır babası Zeus'a götürür, Zeus da oğlunun kalbini yutar ve bağırsağından yeni bir Dionysos doğar. Dr. İ. E.) Doğal olarak bütün bu olaylar, *sembolik* bir şekilde oluşur.

S e m b o l nedir?

Sembol'ün tanımı çoğunlukla, “Başka bir şeyin yerinde duran, onu temsil eden” olarak yapılmaktadır. Sembol, benliğimizin dışını temsil etmektedir. Sembolize ettiği şey ise, içimizde saklıdır. Sembol diliyle, içimizdeki duyguları, sanki somut birer algı imiş gibi açıklayabilir ve birçok şeyi temsili olarak anlatabilme olanağına kavuşuruz.

Geleneksel sembollere verilebilecek en yaygın örnek, sözcüklerdir. Bazen resimler de geleneksel sembollere bir örnek olabilirler. Örneğin bayrakların, renkleri ve sembolize ettikleri ülkeyle yakından ya da uzaktan hiçbir ilgileri yoktur. Fakat buna karşın, onlar da birer semboldür ve bayraklar, ülkelerin en güzel tanıtım aracı olarak kabul edilmiştir. Bazı resim-semboller ise, yalnızca geleneksel sembol olarak kabul edilemez. Buna en iyi örnek ‘haç’ tır. Eğer haç’ı tamamen geleneksel bir sembol olarak düşünürsek, yalnızca kiliseyi temsil ettiğini göreceğiz, böylece bir bayraktan farkı olmadığına hükmedeceğiz. Ama haç’ın özel bir anlamı daha vardır. Haç ile İsa’nın ölümü ve bununla beraber de, ruhsal ve maddesel dünyaların birbirlerini tamamlaması anlatılmak istenmiştir. Buradaki ilişki, başka bir boyut kazanmıştır.

E y r e n s e l s e m b ö l l e r’de ise, sembol ve sembolize ettiği şey arasında belirli bir ilişki vardır. Bunlar, insanların kişisel deneyimlerine dayanmaktadır. “Ateş”i bir sembol olarak kullandığımızı düşünelim. Ocaktaki ‘ateş’in canlılığı hepimizi büyülemektedir. Ateş, durmadan değişir, büyür, küçülür, fakat yine de belirli bir sürekliliğe sahiptir. Ateş için şunu söylemek mümkündür: *O, hiçbir zaman aynı kalmadığı halde, hep aynı olandır.* Güç, enerji, büyüklük ve hareketlilik ateşin en önemli özellikleridir. Sanki sonsuz bir güç kaynağını kullanarak dans eder gibidir. Eğer ‘ateş’i bir sembol olarak kullanacaksak, onun özelliklerine uyan duygularımızı dikkate almamız gerekecektir. Yani; güç, çabukluk, çeviklik, hareketlilik, büyüklük, neşe ve canlılık, ateş sembolü ile anlatabileceğimiz duygularımızdır.

Şimdi, insanlığın tarihi boyunca, düşünürlere, yazarlara ve sanatçılara esin kaynağı olmuş “evrensel mitos”ların ikisini ele alacağız.

a) O E D I P U S M i t o s ’u

Bundan, “Hamlet”te yeterince söz etmiştik ve Kırıl Oedipus’u, kendini kör ettikten sonra, kızlarının refakatinde Colonos’a kadar ge-

tirmıştık. Oedipus'un ondan sonraki yaşamöyküsü, mitos ve analizi'ni, şimdi yine E. Fromm'un kaleminden izleyelim.

“Oedipus Kolonos”ta adlı eserde, kör Oedipus'un, Atina yakınlarındaki ‘Tanrıçalar Bahçesi’nde, kızları eşliğinde gezindiğini görüyoruz. Kâhine göre, Oedipus, bu bahçede gömülecek olursa, Atina şehri güçlü düşmanlarına yenilmekten kurtulacaktır. Tragedya 'ın devamında Oedipus, bu bilgiyi, THESEUS'a açıklar ve yalnızca Theseus'un bildiği bir nedenden dolayı da, Tanrıçalar Bahçesi'nde gizemli bir biçimde ölür.

“Kimdir bu Tanrıça'lar? Oedipus'a neden bir tapınak vermeyi önermektedirler? Kehanette niçin Oedipus buraya gömülecek olursa, *yeniden kurtarıcı* rolünü üstleneceği söylenmektedir?

Oedipus'un *Kolonos*'ta Tanrıça'lara yalvardığını görüyoruz:

“Uzak görüşlü tapılası kadınlar,
İlk önce sizin yanınızda ikamet ettiğim için,
Apollon'un bilgeliği ile beni onurlandırın!
Çok kötülükler öngörmüştü benim için,
Ama uzun seneler sonra rahatlığa ulaşacağımı da bilmişti.

Koro da ekliyor:

“Yaşlı adam durmadan geziniyor,
Fakat bir yerde dursaydı,
Hiçbir zaman
Korkutucu kadınların
Yaklaşılmaz bahçelerine
Adım atılmazdı.

Goethe, Faust'un en anlaşılmasız bölümlerinden birinde “Gizemli anneler” konusunu, Sophocles'e benzer bir şekilde ele almıştır. Burada, Mephistopheles şöyle konuşmaktadır –Faust, Bl.2, ‘Karanlık Galerisi’ (*Finsterne Galerie*)–

MEPHISTOPHELES “Yüce sırları sakınarak öğrenirim.
Yalnızlık içinde oturan Tanrıça'lar vardır,
Çevrelerinde ne mekân, ne de zaman yer alır,
Onların hakkında konuşmak bile utanç verir,
Çünkü onlar annedirler.

FAUST (*Korkarak*) Anneler!
MEPHISTOPHELES Bu seni korkuttu mu?
FAUST Anneler! Anneler! Gerçekten de harika bu.
MEPHISTOPHELES Öyledir ya! Tanınmayan Tanrıça'lar.
Siz, ölümlülerin de, bizim de pek anmadığımız,
Onların evlerini bulman için derinleri kazmalısın;
Onlara gerek duymanın tek nedeni ise, kendinsin."

*Oedipus trilojisi'*ne (incest'in ötesinde) başka bir açıdan bakarsak, bunu, *a t a r k i l ailede baba otoritesine karşı yapılan bir isyan olarak görebiliriz*. Oedipus'un Jacosta ile evlenmesi, yalnızca ikinci dereceden bir öneme sahiptir. Kırıl Oedipus, daha çok, babasına karşı zafer kazanmış bir erkeğin sembolüdür.

Oedipus'un kendini kör ettikten sonra bir süre *Theba*'da kaldığını biliyoruz. Oedipus'tan sonra, amcası *K r e o n*, *Theba* kiralı olmuş ve Oedipus'u sürgüne yollamıştır. Oedipus'un kızları olan *A n t i g o n e* ve *I s m e n e*, babalarıyla birlikte sürgüne gitmişlerdir. Fakat her iki oğlu da (yani *E t e o k l e s* ve *P o l y n e i k e s*), babalarına yardım etmemekte kararlıdır. Oedipus *Theba*'yı terk ettiğinde, bu iki kardeş arasında bir taht kavgası başlar. Eteokles bu kavgayı kazanan kişidir. Fakat Polyneikes teslim olmaz ve yabancı askeri güçlerin yardımı ile tahtı ele geçirmeye çalışır. Bunun için babasına gidip özür diler ve yardımını ister. Fakat Oedipus'un oğullarına duyduğu nefret çok büyüktür. Polyneikes'in yalvarmalarına rağmen oğlunu affetmez. Ölümden önceki son sözlerinde şunları söyler:

"Defol, aşağılık adam. Senin baban yok artık!
Korkak adam, dinle şu lanetlerimi:
Hiç unutma, mızrağın hiçbir zaman
Doğduğun kenti yenemeyecek ve hiçbir zaman
Argos'a geri dönmeyeceksin, çünkü onu öldürerek
Seni reddeden kardeşini kaybetmiş olacaksın.

Kardeş kinini uyandıran Tanrı Ares bile,
Sizleri kurtaramaz artık.."

Bachofen, 1861'de yayımladığı "Analık Hakkı" (*Das Mutterrecht*) adlı kitabında, insanlık tarihinin başlarında, cinsel ilişkilerin özgül ve bağımsız olduğunu iddia ederek, çocuğun yalnızca annesi tara-

findan kesin olarak aileye bağlandığını söylemiştir. Bachofen, Yunan ve Roma antikitesine ait dini belgeleri incelediğinde, kadınların sahip olduğu öncü rolün, yalnızca aile ve toplumda değil, aynı zamanda dinde de görüldüğünü fark etmişti. (İnsanlık tarihinin gelişiminde, insanlar nerede yaşarsa yaşasın, örneğin Ortaasya’da, kadın şamanların, “yerleşim” öncesi devirlerde, dini lider olarak topluma önderlik ettiklerini, “Şamanizm” adlı kitabımızda konu etmiştik –Anaerkil dönem– Dr. İ. E.)

Olimpik Tanrı dininden (Yani, bildiğimiz *Z e u s* bağlantılı ve Olimpos kökenli Yunan dininden) önce, bir *a n a T a n r ı ç a*’nın var olduğunu ve kadın kahramanlara dayanan bir dinin bulunduğunu kanıtlayan **Bachofen** olmuştur.

Bachofen’e göre, zamanla erkekler kadınları yenmiş ve onları egemenlikleri altına almış, ayrıca, *a t a e r k i l* bir toplum düzeni kurmayı başarmışlardır. Bu biçimde oluşan ‘ataerkil’ toplumda, “tek eşlilik” (en azından, kadınlar için) babanın otoritesi ve erkeklerin toplum içindeki egemen rolleri en önemli özellikleridir. Böyle bir ataerkil kültürde, *d i n* de, toplumsal organizasyona uymuştur. (Sonuçta) ‘*Ana Tanrıça*’nın yerine, artık ‘Erkek bir Tanrı’ geçmiştir.

Bachofen, aynı eserinin önsözünde şunları yazar:

“Tüm erdemlerin gelişimini, yani içimizdeki ‘iyi’ tarafların ortaya çıkarılmasını, *anneliğin sihride* aramalıyız. Annelik, zorluk dolu bir hayatın içine, sevgi, barış ve anlayışın Tanrısal bir ışığı gibi doğmaktadır. Kadın, yavrusunu koruduğu için, bir erkekten çok daha önce *sevgi*’yi öğrenmektedir. Sonra da, sevgisini kendi benliğinin sınırları dışına çıkarmayı, onu başkalarına aktarmayı ve (yavrusunu koruma ve güzelleştirmeye yarayacak) bütün *yaratıcılığını* kullanmayı geliştirmektedir. Artık bu özelliğinden, hayatı sevgi, koruma ve ölüme karşı oluş ortaya çıkacaktır.”

Bachofen’in, “*Aşil*”i (*Aschilles*) “*Oreste*” ile yaptığı analiz, onun Yunan mitos’ları hakkında yaptığı en güzel çalışmalardan biridir. Bachofen’e göre, “*Oreste*”de, *a n a T a n r ı ç a*’lar ile *T a n r ı*’lar arasındaki savaş, sembolik bir dile gözler önüne serilmiştir.

Eserin konusu kısaca şöyledir:

KLYTAIMNESTRA, kocası AGAMEMNON’u, sevgilisi EGIST uğruna öldürmüştür. Bunun üzerine Agamemnon’dan olan oğlu OREST, annesini ve onun sevgilisini öldürerek, babasının intikamını alır. “Anaerkil” düzeni ve

“ana Tanrıça’ları” temsil eden ERINI’ler, Oreste’in peşine düşer ve onun cezalandırılmasını isterler. Fakat yeni “Ataerkil” düzenin temsilcileri olan APOLLON ve ATHENA (Athena, ZEUS’un kafasından çıkmıştır, onu bir kadın doğurmamıştır!), Oreste’i savunmaktadırlar. *Bu çatışma, aslında, yeni ve eski düzen arasında bir kavgadır.* ‘Anaerkil’ düzen için yalnızca tek bir kutsal şey vardır, o da anneyle olan kan bağıdır.

Bundan dolayı bir annenin öldürülmesi, işlenebilecek en büyük suçtur. Bu suç, hiçbir zaman affedilmez. “Ataerkil” düzende ise, babaya olan saygı ve sevgi, en yüce duygudur. Bunun için babanın öldürülmesi, işlenebilecek en büyük ve en kötü suçtur. Bu nedenle, Klytaimnestra’nın kocasını öldürmesi, her iki düzen açısından da farklı bir biçimde değerlendirilmektedir. ERINI’ler açısından bu cinayet önemsizdir, çünkü onlar, anneyle olan kan bağına daha çok önem verirler. Fakat “Olimpos Tanrı’ları” açısından, bir babanın intikamını almak için bir annenin öldürülmesi suç sayılmamalıdır. (HAMLET’te Ana Kraliçe Gertrude’un öldürülüşü, gerçekten de ‘ataerkil’ bir dönemde yapıldığından ve ‘baba’nın intikamını almaya yönelik olduğundan, Shakespeare o olayı ne de hafif geçmiştir. Dr. İ. E.)

AŞİL’in “Oreste”sinde, en sonunda Oreste, serbest bırakılmaktadır. Fakat ‘ataerkil’ düzenin bu zaferi, yenilen Tanrıça’larla varılan bir anlaşma sonrası zayıflar. Çünkü artık onlara, toprağın “koruyuculuğu” ve tarlanın “verimlilik Tanrıçası” olma görevleri verilmiştir.

Başa, *mitos*’a geri dönersek, Oedipus, “ürkütücü tanrıça”ların bahçesinde, huzura erişir ve orada gerçek bir yuva kurar. Bir erkek olmasına karşın, ‘anaerkil’ düzenin dünyasına ait olan Oedipus, gücünü de onlarla olan ruh ilişkisinden almaktadır.

Oedipus’un, “anerkil” düzenin bir temsilcisi olduğunu gösteren başka kanıtlar da vardır: Kızlarını överken, Mısır’daki ‘anaerkil’ düzenden ve HERODOT’tan alıntı yapılmıştır:

“Tüm duygular ve hayatı
Nasıl da Mısırlı’larinkine benzedi!
Orada erkek evde oturur ve örgü örer,
Kadınlar ise dışarda çalışır ve
Hayatın devamını sağlamaya uğraşırlar.”

Oedipus Kolonos’ta da, baba ve oğul arasındaki çatışma ön plandadır. Onların, Doğa’nın yasalarına karşı geldiklerini söyleyen Oedipus, kendi lanetinin, oğullarının Tanrı POSEIDON’a yaptıkları yaka-

rıştan daha güçlü olduğunu ileri sürmektedir. Lanetinin, Yunan Adalet Tanrıçası, doğal kan bağının koruyucusu ve ‘anaerkil’ düzenin temsilcilerinden “DIKE’nin yüce makamını, büyük ZEUS’un yanında koruduğu sürece” geçerli olduğunu söylemektedir. Triloji’nin bu ikinci ayağında, *incest*’ten eser yoktur.

Oedipus Kolonosta’nın sonu, toprak tanrıçalarıyla olan bağı, daha da güzel bir biçimde sergiler. ‘Koro’, ‘görünmez tanrıça’lara ve ‘yeraltı tanrıça’larına yalvardıktan sonra, bir haberci, Oedipus’un nasıl öldüğünü anlatmaya başlar. Oedipus, kızıyla vedalaştıktan sonra, THESEUS’un eşliğinde “Tanrıçalar Tapınağı”na girmiştir. Haberci, Theseus hakkında şunları söylemektedir:

“Ve Kırıl, elini bir kalkan gibi
Gözünün önüne tuttu, sanki korkunç bir
Resmi karşısında görmüş gibi
Bir süre sonra onu gördük,
Toprağa kadar eğiliyor ve aynı anda
Tanrı’ların yüce katına bir yakarışta bulunuyordu.

Fakat yaşlı adamın nasıl öldüğünü
Theseus’tan başkası bilmez herhalde;
Çünkü onu, ne Tanrı’nın şimşeği
Öldürdü ve ne de, denizden
O anda yükselen büyük bir fırtına.
O bir Tanrı habercisiydi, toprak yarıldı
Ve onu usulca kendi içine aldı,
Adam, hiç acı çekmeden ve hasta olmadan,
Buradan ayrıldı, hem de hiç kimseye nasip olmamış biçimde.”

T r i l o j i’nin üçüncü bölümü olan **A n t i g o n e**’ye gelince:

Burada da ‘anaerkil’ ve ‘ataerkil’ öğe’erin çatışması eserin ana tema’sını oluşturur. KREON, artık *Theba*’nın titan’ı olmuştur. Oedipus’un iki oğlundan biri şehre saldırırken, diğerı de tahtını korurken ölmüştür. Bunun üzerine Kreon, asıl kiralın gömölmesini, saldırganın cesedinin ise açıkta bırakılmasını emretmiştir. Bir cesedi açıkta bırakmak, o çağda bir insana yapılabilecek en kötü aşağılama ve karalama’dır. Kreon, devlet yasalarının, kan bağının önüne geçmiş olduğu bir sistemin temsilcisi durumundadır. Ona göre ‘itaat’, insancılıktan daha önemlidir. Fakat ANTIGONE, bu emirlere ve bu düzene uymak iştemez. O, insanlara önem verilmesinden yanadır.

Antigone, Kreon ile anlaşmaya girmek istemez. Fakat kız kardeşi ISMENE, ‘anaerkil’ düzenin yenilgisini kabul etmiş ve yeni düzene uymuştur. Nitekim Ismene, Antigone’ye şöyle seslenmektedir:

“Hayır, anlamalısın artık: Biz kadınız,
Ve erkeklere karşı savaşıyoruz.
Ve de: Güçler tarafından yönetiliyoruz.”

K o r o’ nun insanlar için okuduğu methiye, ‘anaerkil’ düzendeki insancıl prensipleri pek güzel tanımlar:

“Korkunç şeyler vardır ama hiçbiri
İnsan kadar korkunç olamaz.
O, gri denizlerde de seyahat eder.
Kışın güneyden gelen fırtınalarda da,
Ve yüksek dalgaları kırıp geçer.
Ve Tanrı’lar için çok kutsal olan,
Yaratıcılığı bitmeyen ve yorulmayan toprağı
Hor kullanır insan,
Her sene karasabanıyla,
Ve atın yardımıyla, onu yararak.”

ANTIGONE, insanların yaptığı yasaların, ‘Olimpos Tanrıları’ninkine eşit olamayacağını söyler. “Çünkü onlar dün veya bugün yaratılmadılar. Onlar baştan beri varlar ve nereden geldiklerini de kimse bilemez. Ölmüş olan insan, ‘toprak ana’ya geri döner.” Antigone, insanlar arasındaki dayanışmayı ve her şeyi kapsayan ‘sevgi’yi temsil etmektedir.

“Hayır! Nefret etme, çünkü kadının doğasında sevgi vardır!” der.

KREON içinse, otoriteye itaat etmek, en büyük erdemdir. Antigone’yi mutlaka yenmesi gerekecektir; çünkü ancak o zaman, ‘ataerkil’ aileyi ve ‘erkekliği’ni kanıtlamış olacaktır.

“Evet oğlum!
İşte göğsünde, babanın tüm fikirlerini
Kabul ettiğin yazmalıdır.
Onun için erkekler, itaatkâr
Çocuklar yetiştirebilmek için Tanrı’ya yakarılırlar.

Oğlum, bu yüzden bir kadın
Uğruna hiçbir zaman aklını kaybetme.
Çünkü inan bana, soğuk bir sarılıştır o.
Eğer yatak arkadaşın olan kadın iyi biri değilse.
Hangi müthiş kötülük
Olabilirdi kötü bir arkadaştan başka!
Hayır, kötü bir arkadaş gibi fırlat, at onu
Ve bu kadının, *Hades*'ten bir erkek almasını sağla!

Varsın *Zeus*'a yalvarsın, kanın
Koruyucusuna! Fakat kendi soyunda
Düzensizlik olursa, devletinde de olur!
Evinde iyi bir erkek olan,
Devletine de iyi bir erkek olur.
Böyle bir erkek, bundan emin ol,
Adil biçimde yönetir ve yönetmeyi de ister..."

Onun sisteminde, vatandaşlar, devletin ve hükümdarın mülkiyeti altındadır. Bundan dolayı da, 'disiplinsizlik'ten daha büyük bir kötülük yoktur. Kreon'un oğlu HAIMON ise, Antigone ile aynı safta savaştırmaktadır. İlk önce babasını sözcüklerle ikna etmeye çalışan Haimon, daha sonra muhalefeti açıkça belli etmektedir:

HAIMON Ben, tek bir kişiye ait olan devlete, devlet demem!
KREON Devlet, onu yöneten adamın olmaz mı?
HAIMON Boş bir ülkeyi kendi başına ne güzel de yönetirdin...
KREON Galiba bu adam, kadınlarla işbirliği yapıyor.
HAIMON Aşağıdaki Tanrıça'lar, bana olduğu gibi, sana da hükmederler.

Artık tragedya, kaçınılmaz finale doğru ilerlemektedir. Kreon, Antigone'yi canlı canlı bir mağaranın içine gömmüştür. Aslında bu davranış, yine Antigone'nin toprak ile bağlılığını göstermektedir. Kral Oedipus'ta, Oedipus'un suçunu lanetlemiş olan kâhin THEIRESIAS, bu kez de Kreon'un suçunu kanıtlamaya çalışır. Kreon paniğe kapılır ve Antigone'yi kurtarmaya çalışır. Mağaraya koşar, fakat Antigone çoktan ölmüştür. Bu arada Haimon, babasını öldürmeye yeltenir, bunu başaramayınca da kendi canına kıyar. Kreon'un karısı EURYDIKE ise, intihar eder; kocasını, evlat katili olarak lanetler ve hayata gözlerini yumar. Ve perde, Kral Kreon'un şu haykırılarıyla kapanır:

“Ah bana! Ölümlüler arasında
Hiç kimse böyle bir şeyle karşılaşmadı: Bütün suç benimdir!
Evet, ben öldürdüm,
Evet ben, gerçeği söylüyorum!
Beni bu yoldan hemen götürün, hemen!
Beni artık hiçbir şeyi kalmayan hiçi,
Götürün beni, o mağrur adamı,
Ve seni de güzel kız, seni de! Vah, vah!
Ve ben artık sana nasıl bakarım,
Tuttuğum her şey kurudu,
Yukarıdan üstüme
Müthiş bir kader indi..”

Özet: Oedipus, Haimon ve Antigone'nin temsil ettiği “anaerkil” geleneksel toplum düzeni, Kreon'un temsilcisi olduğu “ataerkil” ve “inatçı” toplum düzenine üstün gelmiştir.

b) YARATILIŞ Mitosu

Babil'in Yaratılış Mitos'u (*Enuma Elish*), erkek tanrılarının, evreni yöneten 'büyük ana Tanrıça' TIAMAT'a karşı yaptıkları başarılı isyanı anlatır. Tanrılar aralarında bir ittifak kurar ve kendilerine MARDUK'u önder seçerler. Dehşet verici savaştan sonra Tiamat öldürülür, onun cesedinden de yer ve gök yaratılır. Sonuçta, Marduk, “baş Tanrı” olarak yeri ve göğü yönetmeye başlar. Ancak bu göreve gelebilmesi için bir sınavdan geçmesi gerekir. (Sphinks mitosu!) O da şöyle olur.

“Ve sonra bir giysi koydular ortaya;
İlk olarak doğmuş olan Marduk'a şöyle dediler:
'Gerçekten, efendimiz, bütün tanrılar arasında en yüce kadere siz
sahipsiniz,
Yok olmayı ve var olmayı emredin ve emriniz gerçekleşsin!
Kelimelerinizle bu giysiyi yok edin;
Ve bir daha emredin ve giysi eski haline dönüşsün!’
Ve ağzı ile emir verdi,
Giysi hemen oracıkta yok oldu.
Ve bir daha emretti,
Giysi yine eski haline döndü..
Babaları olan tanrılar, onun sözcüklerinin gücünü gördüklerinde
Sevindiler, ona saygı gösterdiler ve şöyle dediler:
'Marduk artık kiralımızdır!’ ”

Kutsal Kitap'taki mitos, B a b i l M i t o s u'nun bittiği yerden başlamaktadır. Artık “erkek bir Tanrı”nın egemenliği kurulmuş ve ‘anaerkil’ düzenden hiçbir iz kalmamıştır. Marduk’un sınavı, Kutsal Kitap'taki y a r a t ı l ı ş ö y k ü s ü'nün ana konusunu oluşturur. Çünkü burada Tanrı, evreni, bir tek sözle yaratmıştır. Kadının üretken yeteneklerine artık gerek kalmamıştır. Kadının erkeği doğurması gibi çok doğal olan bir olay bile, tersine dönmüştür; çünkü HAVVA, ADEM'in bir kaburgasından yaratılmıştır (Antik Yunan edisyonu: Athena, Zeus'un kafasından çıkmıştır! Dr. İ. E.). Fakat buna karşın, anaerkil düzenin anıları tam olarak silinememiştir. Çünkü *Havva'nın çizdiği tip, erkeğe üstün olan bir kadın tipidir*. Örneğin Havva, girişkendir ve yasak olan meyveyi yemiştir. Bunu Adem'e sormadan yapar ve ona da bu meyveden yedirir. Tanrı, bu olayın farkına varır ve Adem'den hesap sorar. Fakat Adem, kendini tam anlamıyla savunamaz. Kadının işlediği bu ilk günahattan sonra, erkeğin egemenliği tüm anlamıyla kurulur. Tanrı, Havva'ya: “Yine de erkeğini arzulayacaksın, fakat o seni yönetecektir!” der (Tekvin: 3:16). ”

* * *

İnsanoğlunun kültürel tarihinde, onun yerel kültürünü ‘biricik’ yapan ama aslında, görünmez tünellerle birbirlerine bağlı daha nice Tufan ve Dünya sonu mitos’ları var. Yerimiz bunları özetlemeye yetmez. Bazılarından Şamanizm bölümünde yine bahsedeceğiz. Şimdi, başından beri ileri sürdüğümüz gibi, Doğa ve onun azametli olayları karşısında suskun, çaresiz ve yüreği korku dolu olan insan, ilk etapta “mitos”ları yarattıktan sonra, bunları “ritüel”ler halinde kuşaktan kuşağa devam ettirir. Onun için, şimdi, r i t ü e l konusuna giriyoruz.

Bu konuya dalmadan önce de, 19. yüzyılın sonlarına doğru HO-BART'ın söylediği tarihi bir tümceyi burada biraz açıklamak isterim: “**Öntojeni (ontogenesis-kişisel gelişim), Filojeni'nin (philogenesis-tür gelişimi) tekrarından ibarettir!**” Buna ‘biyolojik’ bir gözle baksak ve DARWIN'i alabildiğine basitleştirecek: Bir amip'ten yine bir amip oluşur; bu demektir ki, bir amip'in kişisel gelişimi (ontogenes), aynı amip'in tür gelişiminin (filogenes) –aynısının– tekrarından ibarettir. Aynı şekilde bir balığı düşünelim, balık da tek hücreyle başlar (ontogenes), ama daha ilerlere giderek balığa döner (filogenes); insan da tek hücreyle başlar (ontogenes), amip ve balık devrelerinden geçerek insana dönüşür (filogenes). Özetle, insan hem amip ve hem ba-

lıktı, ama evrim ile ‘insan’a ulaştı, fakat Doğa’da her gün, bu evrensel gelişimin tüm evreleri ayrı ayrı, orijinal halleriyle, *simültane* olarak mevcuttur.

Ben bu evrim kuramını, insanoğlu’nun sosyal evrimine uyguluyor ve antropolojik bir bağlamda, –Lavoisier’nin dediği gibi yeniden hiçbir şey yaratmadan– şu gerçeği gözlerimizin önüne sergiliyorum: İnsan denilen varlığın geçirdiği her evrim (*antropoid* devirler, iki ayaklı devreye geçiş (*homo erectus*), düşünen insan (*homo sapiens*), çalışan insan (*homo faber*) ve oynayan insan-aktör (*homo ludens*) modern zamanların getirdiği yeni değişimler ve yaşam göstergelerine karşın, orijinal formlarıyla, bununla birlikte çoğu kez, maskeli bir şekilde toplumda mevcuttur.

Bu bağlamda, şimdi, düşünce dünyasının başka devlerinden biri, analist **Theodor Reik**’ın “Ritüel” (*Ritual*, International University Press, New York 1946) adlı ünlü kitabından yaptığım bir özeti okuyucularıma sunmak isterim. Onun verdiği çeşitli örnekler arasından yalnızca ilkini, “*Couvade*”ı alıyoruz. Makalenin ismi:

“COUVADE ve YANIT VERME - İNTİKAM ALMA’NIN PSİKOLOJİK ORİJİNLERİ”

C o u v a d e (Kuvad) sözcüğü, *Basque*’ların (Fransa’da, Batı Pirene yöresi ve oranın halkı) “couver = erkek çocuğun yatağı; alıp getirmek (to.fetch)” sözcüğünden çıkmadır ve “saklanacak emin bir yer” anlamına da gelir. Kuvad, âdet-ritüel olarak da, birçok ilkel kavimlerin yaşamında önemli bir yer tutar. Olay şu: Yeni doğmuş çocuğun babası, bebek doğduktan sonraki loğusalığın başlangıcında, bir süre için –anne-yerine– yatakta uzanır, yalnızca önceden belirlenmiş besini yer, alışılagelen ödevlerini yapmadan yatar. Anne ise günlük yaşamdaki görevlerini yapmaya devam eder.

Didorus SICULUS, *Korsika*’da gördüklerinden şöyle bahseder: “Kadın çocuğu doğurduktan sonra normal çalışmasına devam ederken, kocası, sanki vücudunda ağırlar varmış gibi, günlerce yatakta hareketsiz yatar.”

STRABO’ya göre, *Kuzey İspanya*’daki yerleşim alanlarında, kadınlar, çocuklarını doğurduktan sonra, kendileri yerine kocalarını yatağa koyarlar.

Apollonius RHODIUS da, *Pontus* (Kızılırmak'ı da içeren kuzey-batı Karadeniz yöresi. İ. Ö. 4. asırda, 6. Mitriades ile en görkemli devresini yaşamış ve hemen tüm Anadolu'yu istila etmiştir. Romalılar. İ. Ö. ilk yüzyılın ortalarında Küçük Asya'yı istila ettiklerinde hükümlerliklerine son vermiş ve onları kıyıda, küçük bir yöre'de kiralığa mahkûm etmiştir. Bilindiği gibi, İkinci (Fatih) Sultan Mehmet, 1451'de orayı zaptederek araziye Osmanlı'lara katmıştır. Dr. İ. E.) kavimlerinden **T i b a r e n i**'ler arasında, loğusa kadının yatakta, başına bir bandaj bağlanmış ve acılar içinde kıvranan kocasına yemek hazırladığını ve ona banyo yaptırdığını kaydeder.

Francisque MICHEL, *Biscay*'de (Fransa'nın Atlas Okyanusu kıyısı), 1857'de, kadının doğum yaptıktan sonra, erkeğinin bebeği ile yatağa uzanıp komşularının tebriklerini kabul ettiğini yazar.

19. yüzyılın meşhur gezgin kâşifi **Marco POLO**, aynı âdetlerin bazı Çin eyaletlerinde de görüldüğünü yazar (Londra, 1871). Ona göre, Çinli kadın, çocuğunu doğurduktan sonra hemen ayağa kalkarak ev işlerine koyulur; kocası ise bebeği yatağa alarak onunla kırk gün kalır. İnanç, basitçe, erkeğin de kadının çektiği ıstırapın farkında olmasıdır. Bu Çin âdeti, çok daha önce yüzyıllardan beri süregelen **M i a o – T s z e**: İlkel bir Çin folklorunun devamıdır. Ne yazık ki bu konuda yazılı bir eser kalmamıştır.

KUNNICKE, bu konuda mevcut bir resmin tekst'ini yazmıştır. “Baba, yalnızca bir pencereden izlenebileceği üzere, bir yatağa uzanmış ve yeni doğan bebeği beslemektedir. Anne, dışardan yiyeceği getirmektedir.” Yine ona göre, **A. CRAIN**, *Hindistan*'ın ilkel yerleşim alanlarında, **D r a v i d i a** n'larda, yeni doğan bir bebeğin, babasının yatağında yattığını kaydeder. Babalar, bir süre için dokunulmazdırlar, tabu'durlar.

THURSTONE'a göre, aynı âdet **K o r a n a** s'larda da bulunmaktadır. İnanç, erkeğin kadından daha değerli ve çocuğun doğumunda en önemli faktör olduğudur. Dolayısıyla, bebeği de beslemelidir.

E. TYLOR'a göre, *güney Hindistan*'da şöyle bir âdet vardır: Erkek, başkadınının (belli ki poligami var!) ilk doğurduğu erkek ya da kız ve onlardan sonra gelen her erkek çocuğun dünyaya gelişinden sonra, bir ay için kendini yatağa bağlar. O süre boyunca yalnızca piringç

yer; baharatlı yemekler yemez, tütün içmez. Ay sonunda da ilk banyo-sunu alır, yeni giysilerini giyer ve arkadaşlarına bir şölen verir.

Borneo'nun "Land Dyaks"larında, erkekler, eşlerinin bebek doğurmasından bir süre öncesinden, tarlada bir zorunluluk olmadıkça, kesici aletler ve bıçaklar, ateşli silahlar kullanmaz, hayvanlara vurmaz ve benzeri şiddet olayları sergilemezler (Makalenin sonunda göreceğimiz gibi, bilinçötesinden gelebilecek agresif duyguları kontrol amacıyla. Dr. İ. E.). Çocuk doğunca da, günlerce yalıtımda kalır, yalnız pirinç ve tuz yerler. Böylelikle kendilerinin ve bebeğin karınlarının şişmesini önlediklerine inanırlar.

Caribs'lerde (Amerika'nın Büyük Okyanus'a açılan güneydoğu uzak kıyılarında; Batı ve Güney Hint adaları, Guyana, Venezuela sahillerini içeren adalar topluluğu), çocuk doğunca, anne çalışmaya gider; baba ise, hastaymış gibi şikâyeteye başlar, kulübesine çekilir ve diyeteye başlar. Beş gün hiçbir şey yemez, on gün kadar yalnızca "oüycou" (?haşhaş usaresi) içer. On gün geçtikten sonra da, "cassava" (bir tür bitkisel yiyecek) yemeye ve "oüycou" içmeye başlar ama bir ay boyunca kendini her şeyden geri çeker. Bu geri çekiliş ve deniz hayvan ürünlerini yememek bir yıl kadar sürebilir. Amaç, ç o c u ğ u k o r u m a k t ı r. Bunları kaydeden **De ROCHEFORT** (1665), adalıların başka bir âdetinden de bahseder: Çocuk doğduktan ve baba yeterli sürede diyetini sürdürdükten sonra, bir "agouti"nin (tavşana benzer bir kemirici. Dr. İ. E.) dişiyle, omuzunu çizerek kanatır. O anda baba, en ufak bir ısırap çekme görüntüsü vermemelidir. O, bu kanamada ne kadar ısırap çekerse, bebeğini de o denli korumuş olacaktır.

Aynı kabile mensupları için, **Du TEATRE** de şunları kaydediyor: "Kırk gün dolunca, babalar, en yakın dostlarını ve arkadaşlarını davet eder ve yemeğe otururlar. Orada yine bir 'agouti' dişi ile vücutlarını çeşitli yerlerinden çizer ve kanama başlar. Arkadaş ve dostlar da, merhem (?) olsun diye, acı Hindistan biberinden en koyu usareyi kanayan yerlere sürer. Bu, canlı canlı yanmaktan daha acı verici olaydır... Bu arada, tek kelime konuşulmaz. Seremoninin sonunda, zavallı adam, bitkin bir halde yatağa taşınır. O orada günlerce yatarken onun hesabına evde cümbüş gırla gider. O da, altı ay boyunca ne kuş ne de balık yer, yoksa çocuğun midesi zedelenecektir. Eğer kazaen baba bir hayvan eti yerse, çocuk da o hayvanın doğal hastalıklarını üstlenecektir;

örneğin baba eğer bir ‘kaplumbağa’ yerse, çocuk ‘sağır’ ve hayvan gibi ‘beyinsiz’ olacaktır. Eğer baba ‘manatı’ (*Sirenia* grubundan iri, yenilebilen memeli bir hayvan, Dr. İ. E.) yerse, çocuk da, tıpkı bu hayvan gibi küçük-yuvarlak-çipil gözlere sahip olacaktır. Eğer ‘tavuk’ ya da ‘domuz’ yerse, bebek, babasının ‘yaralarını hissedecektir’ Yok, eğer yerlilerin de yemekten pek çok hoşlandığı ‘beetles’ (büyük bir çekirge türü, Dr. İ. E.) yerse, çocuk ‘öksürüğe’ tutulacaktır.

S a a Malezya adasında baba, çocuğun doğumundan evvel ve sonra domuz yemez, şiddetli-agresif hareketlerde bulunmaz, yoksa bebek bundan etkilenecektir.

Modern *Japonya*’nın bazı yörelerinde, baba, karısının gebeliğinin 4. ayından sonra hurma, ağacından düşmemiş kokonat ve kaplumbağa yemez. *Filipin*’lerde, *L u z o*’nun *Zambales*’lerde, gelin, evlenmeden bir hafta öncesinden başlayarak ekşi meyve yemez, yoksa, evlendikten ve çocuk sahibi olduktan sonra, çocuk mide ağrısından ıstırap çekecektir.

Bu örnekler daha da çoğalabilir. Genel inanç şudur ki, “couvade”a, genellikle güney Amerika ve güney-doğu Asya’da rastlanır. Diğer bir gözlem de bunun, en düşük kültürlerden en yüksek kültürlerle bir ‘geçiş’ (*intermediate position*) alanlarında var olmalarıdır.

Y o r u m H a k k ı n d a K u r a m l a r

1. 1723’te misyoner **Josef François LAFITAU**, dinsel yönden bir kuram sundu. Ona göre, yerlilerce, “orijinal günah”ın (Adem ve Havva’nın cennette elma yiyişi) anımsanması ve Tanrıdan bu yollarla af dilenmesidir.

2. **BACHOFEN** (*Das Mutterrecht*, Stuttgart, 1861), bunun için daha bilimsel bir açıklama sundu. Ona göre “kuvad”, ‘anaerkil’ (*matrarchic*) bir dönemden, ‘ataerkil’ (*patriarchic*) bir döneme geçiş ritüel’idir. Baba, orijinal olarak annede bulunan “yaratma edim ve kudreti”ni paylaşılmaktadır.

3. **Lothar v. DARGUN**’a göre ise (*Mutterrecht und Vaterrecht*, Leibzig 1892), bu kavimlerde, çocuk doğuran anneler hiçbir zaman yataкта yatıp dinlenmez; bu nedenle, ‘lohusa kadınları taklit’ söz konusu

değildir. O halde bu, gizli kalmış “baba otoritesi”nin simgesidir. Çünkü baba, ailenin en önemli ferdidir ve hakkı olması nedeniyle, ‘kuvad’ı simgesel ve gerçekçil olarak yaşamalıdır.

4. Bu son iki görüşe şiddetle karşı çıkan birçok Alman, İngiliz ve Fransız bilgini, özellikle **BASTIAN** (*Matriarchat und Patriarchat*, Berlin 1886), iki tür yorumda bulunur:

- a) Bu âdet, yeni doğan çocuklarda sıklıkla görülen “lohusalık ateşi”nden (*puerperal fever*) ve “şeytan’ın nazarı”ndan (*evil eye*) korunmak için yaratılmış bir ritüel’dir;
- b) Erkek, “erkek çocuk yatağı” içinde olmadıkça, gerçek babalığı simgeleyemez.

5. **Max MÜLLER** (*Chips from a German Workshop*, London 1867), şu varsayımı sunuyor: Yeni doğan çocuğu, gereksiz gürültü, paptırtı ve baba’nın aşırı ajitasyon’undan korumak amacıyla, baba yatağına âdeta hapsedilir. Bu, sonradan ‘tuhaf’ görülen bir âdetin başlangıcı oldu ve herkesin işine yaradığı için öylece yerleşti. Başlangıçta, kadınlarla olan ilişkilerinde kendini üstün gören –zavallı– koca (Belki de kadının yaratma edim ve gücüyle, Dr. İ. E.) korkmaya ve sıradışı, olağanüstü çareler aramaya başladı. Sonuçta, tamamen ters bir davranışla, kendini bir “şehit” (*martyr*) durumuna koydu, hasta rolüne soyundu, yatağına bağlandı ve ıstırap çekti.

6. Üç İngiliz bilim adamı; **E. B. TYLOR**, **E. E. HARTLAND** ve **J. G. FRAZER**, şunu savundu:

İlkel kabilelerde, baba ve çocuk arasındaki ilinti, bizlerde olduğuna inandığımız gibi, yalnızca ebeveynlik ve ilişkilerini değil, baba ile bebek arasındaki çok şiddetli fiziksel bağı içerir (özdeşim=*identification, mystic participation*, Dr. İ. E.). Tylor buna “sempatik sihir” (*sympathetic magic*) der. Hartland da, çocuğun, ailenin bir ‘parçası’ olduğundan bahisle, çocuğun kendi kendine konuşma ve yiyebilme çağına kadar, bu bağı çok şiddetli olarak kaldığından söz eder. Bu iki birimden herhangi birindeki bir incinme, acı çekme, hemen diğer birimde de aynen hissedilir (1930’larda çekilmiş, Douglas Fairbanks, Jr.’ın oynadığı “Korsikalı Kardeşler”deki ‘ikiz’leri anımsatalım, Dr. İ. E.). Bu nedenle, bu olası acı ve ıstırapları önleyecek ritüel’ler –daha önceden– geliştirilmiştir.

Frazer de, esas olarak aynı görüşü sahiplenerek, baba'nın, ane'nin gerçekten yaşadığı "çocuk doğumu" olayının bir taklidini yaptığına inanır. Aynı yazar, Amerika'da, Kaliforniya Kızılderiileri hakkında **BANCROFT**'un bir gözleminden söz eder: Çocuk doğunca, koca, kendini yatağa atar, inlemeye, kıvranmaya başlar ve gerçek doğum sancılarını çeken bir annenin geçirdiği tüm 'acı' sahnelerini yineler."

Psikanalitik Yorum

Theodor REIK, kanımca, psikanalitik yorumların en kabul edilebilir olanını yapıyor:

"Benim yorumlarım, **Roheim**, **Jones** ve **Flügel** gibi ünlü psikanalistler tarafından da kabul edilmiştir. Ek olarak, **Ferd v. Reitsens-tein**'in görüşlerini burada özetlemeyi bir borç bilirim:

- a) R i t ü e l, anneyle beraber yaşayan ve döllenmede en önemli payı olan baba'nın önemini simgeler ve yansıtır;
- b) İlkel kabilelerde çok rastlandığı gibi, cinsel ilişkiler hemen hemen sınırsız derecede olduğundan, bu âdet, 'gerçek baba'nın, özellikle yasal zorunluğun var olduğu yerlerde, tespi-tiye önem kazanır;
- c) 'Ana-erkil' aile sisteminden 'Baba-erkil' aile sistemine geçiş sahne olan yerleşimlerde, çocuğu, baba'nın aile grubu ve hükmü içine sokar;
- d) Çocuğun sağlığını daha doğuştan itibaren korumak, özellikle, bazı kabilelerde olduğu gibi, kadının aile efradının düşmanca hücumlarından korumak böylece mümkün olabilir.

"Biz, **Frazer**'in yorumlarının birçoğuna katılıyoruz. Hiç şüphe yok ki, 'kuvad'ın kullanılması, "ruhsal bir özdeşim" (*psychical identification*) olayıdır (Bugünlerde bizler, böyle kudretli bir özdeşimi 'histerik' ve 'nörotik' hallerde görmekteyiz). Sayın **Dr. Karl Abraham** da, nörotik bir adamdan, her dört haftada bir şiddetli baş ağrılarından ıstırap çeken bir vakadan söz eder (Adam, annesinin aybaşlarını taklit ediyordu).

"Bununla birlikte ben, **Freud**'la birlikte, çocuğu 'şeytanlardan kaçırmak'tan çok, bir "tılsım"ın (*magic*), her tür korkuyu önleyen bir tedbir olarak kullanıldığını düşünüyorum. Basit bir deyişle, bu bir "Tılsımlı Düşünce"dir (*Magical Thinking*) (Korkuları olan çocukların kendilerini 'Superman' varsaymaları gibi, Dr. İ. E.). İnsanlar, kendi

‘öz’ (ve gizli) hasetlerini, agresyon’larını ifade edecekleri zaman, onu önce dışarıya yansıtırlar (*projection*).

Sonuçta; yatakta yatan lohusa kadının ‘şeytan’ (*demon*) tarafından istila edilip fazla ıstırap çekmesini önlemek amacıyla, onun taklidini yapma davranışının altında, **onların daha fazla ıstırap çekmesini arzulayan bir haset yatar** (*concealed hostility against the women!*). Yani bu, erkeğin karısına karşı duyduğu ‘gizli düşmanlığın’ (*hostility*) ve ‘ikilem’in (*ambivalency*) duygusal bir gösteresidir. Buna, “bastırılmış sadizm” (*repressed sadism*) de diyebiliriz. T a g a l’lerde (Merkezi Luzon, Filipinler; Dr. İ. E.) eve ya da yatağına bağlanmış kadınlar; kocaları tarafından etraflarında birdenbire ateş yakıldığında ve ya ateş edildiğinde, dehşete kapılırlar. Şeytanlara ya da iblislere karşı –sözümona– alınmış tedbirlerin altında, düşmanca –bilinçötesi– duyguların yattığına başka bir örnek de, Türk’lerin karılarının yatakları altında bir kılıç bulundurmalarıdır. Dolayısıyla, herhangi bir toplumda, zavallı kadını hafif sopa darbeleriyle dövüp sözümona iblis’leri uzaklaştıran ritüel’ler, aslında, erkeklerin bu kadınlara karşı duydukları (ama, bastırdıkları) agresif (ve düşmanca) duyguları sembolize eder.

“Özet olarak, Freud ile birlikte kabul ederiz ki, herhangi bir “ürün”ün, hiç olmazsa iki *motivasyon*’u vardır:

- 1) Mevcut sistemin gerçeklerinden doğan ve sanki ‘gerçek dışı’ (*delusory*) imiş gibi görünen, ve,
- 2) G i z l i, fakat en ‘etken’ ve ‘gerçek’ ögesi olan.

“Bu olayların a n a l i z i bizi, *bu ritüel’lerin altındaki bilinçötesi motif’in, düşmanca ve cinsel dürtülerin korunması için yaratıldığına inandırıyor*. Böylece, “kuvad”ı uygulayan kavmin üyeleri, bir taşla iki kuş vuruyor: 1) ‘Kadın’ı, ‘erkek’in gizli şiddet ve cinsel tacizlerine karşı koruyor, ve 2) Ne kadar hayali de olsa, bir kadının doğum sancılarını daha hafif hissetmesine yardımcı oluyor.”

* * *

Biz de, “niye bir savunma (*defense*) mekanizması?” sorusuna, ‘kadın’da, ‘ana-erkil’ aile dominansı zamanından arta kalan ve aynı bağlamda ‘yaratma edimi’ne enerji veren kudret’in ‘geri-tepi’sini ya da intikamını engellemek içindir” yanıtını verip, okuyucularımızı kendi yorumlarıyla baş başa bırakmak istiyoruz

* * *

Tiyatro ve Ritüel

“Tiyatro ile Ritüel’in ilgisi nedir?” ya da daha kolayca, “Tiyatro bir ritüel midir?” sorusuna ben hemen hiç düşünmeksizin ‘evet!’ derim. *Tiyatro*, görsel sanat türlerinin en üst düzeyinde bir gösterim alanı olarak, sergilediği eserlerin ‘ortak bilinçdışı’ değer yargılarını, *mit’leri ve onların beraberinde getirdiği ‘ritüel’leri yineliyor ve hem de, sanki bir gösterim yetmiyormuş gibi, günlerce, aylar ve hatta yıllarca, bir ritüel halinde ritüelleri sergiliyor.*

Şimdi sizlere, Ritüel’in *t i y a t r o* ile ilişkileri konusunda, **Phil JONES**’un “Terapi Olarak Drama - Yaşam Olarak Tiyatro” (*Drama As Therapy - Therapy As Living*) adlı kitabından (Routledge, London 1996) yaptığım özeti sunuyorum.

“R i t ü e l nedir?

BERNE (1964) ritüel’i, “...dış sosyal kuvvetler tarafından programlanmış, birbirleriyle ilintili bir seri stereotip özellik” olarak tarifler. Bunun şekli, gelenekler (*tradition*) tarafından belirlenir.

TURNER’a (1969) göre ritüel, “teknolojik rutin’e teslim olan formal bir davranış”tır.

CHAPPLE’e (1970) göre ise, “mit” (*myth*) ve “ritüel” (*ritual*), toplumun tüm sosyal organizasyonu ile, kişilerin biyolojik ritm’leri arasında arabulucularıdır.

DOUGLAS (1975) ritüel’i, her ikisi de sembolik şekilde sergilenen: Kişinin psikolojik ve toplumun sosyal gereksinimlerinin arasındaki ilişkiyi koruyan bir öge olarak tarif eder.

RAY (1976), ritüel’in, dua eden ya da birlikte yaşayan bir toplumun insanlarını birbirine yaklaştıran bir nitelik olduğunu söyler.

HAVILAN (1978), ritüel’in amacının, toplum ve birey’in kriz’lerle daha kolay bağdaşabilmesi olduğunu vurgular.

SCHEFF (1979) ise ritüel’in, gerek kişinin ve gerek toplumun kişisel ve toplumsal gereksinimlerine yanıt veren bir öge olduğundan bahseder.

LEWIS (1980), ritüel’i, kurallara bağlı, ‘aynılığını yineleyen’ sabit bir süreç olarak tarif eder.

Mit ve ritüel, genellikle beraber giderler. HARRISON'un Eski Yunan dini üzerine yaptığı araştırmalardan anlaşıldığına göre, bunların her ikisi de 'toplular' (kolektif) duyguların gerçek ifade temsilcisidir.

Ritüel ve dramaterapi'nin her ikisi de "rol oynamayı", sıkıntı ve güçlüklerle baş edebilmek için kullanılır; bu nedenle birbirleriyle ilintilidirler. Aynı şekilde, dramaterapi'den beklenen 'şifa' olayı, 'ritüel'e çok yakındır. Burada, çeşitli kültürlerde çok önemli 'şifa' rolü oynayan şaman'ları örnek olarak gösterebiliriz. Şamanizm, bundan sonraki bölümde ayrıntılı olarak incelenecektir.

Dramaterapi'ye benzer bir egzersiz, "Wind BABAI" ve "MADUSDUS" Ritüellerinde izlenebilir. CONNOR (1984), *Balinese* kültürde bir problemin şamanistik bir şekilde çözüldüğünü şöyle anlatıyor:

"İstirap çeken Putu isminde Balinese bir kadın, "balian"a tedavi için getiriliyor. Sorun onun haftalardan beri hareketsiz olup, ağlayıp inlemesi. Kadın, kendine yaklaşıncaya hiçbir yanıt vermiyor; gözleri boş ve dili yoktur sanki. Onun bir büyüye kurban gittiği sanılıyor. "Balian" (Şaman), kadının vücuduna şöyle bir dokunuyor, çenesinin altında ve koltuğunda, kadının reddettiği sevgilisi tarafından konmuş "wind babai" (*babai angin*) ismi verilen, şeytan karakterdeki kötü bir cin'in varlığını ortaya koyuyor.

Bunu, "cin çıkarmak" seremonisi izliyor (*exorcisme*). Yapılan ayin: Madusdus = tütme ritüeli'dir. Putu'nun tüm ailesi törene davet ediliyor. Pirinç kaynatılıyor, bu pirinçten bir kadın ve bir de erkek figürü yapılıyor. Sonra, Putu toprağa oturtuluyor ve onun 'güney'ine iki insan figürü konuyor. Bacakları arasına konan kaynar sulu çaydanlıktan çıkan buhar, 'babai'yi bu figürlere doğru çekiyor. Babai'nin bu iki cismin içine girdiği hissedilince, onlar atılıyor. Hastada derhal bir değişiklik hissediliyor; fakat onun tümüyle şifa bulabilmesi için, "balian"ın evinde iki hafta kadar bir süre kalıp diğer "arılama" (*purification*) ritüellerine tabi tutulması gerekiyor.

Bu şekilde 'dış' bir obje'nin "şifa"da kullanılması; gerek 'oyun' ve gerekse 'dramaterapi'de birtakım bebekler ve kuklalarla oynamaya paralel sayılabilir.

R. LANDY, “*Drama-Therapy*” adlı eserinde (Charles C Thomas, Publ., Illinois, 1986), *ritüel aktivite*’de, nesne’nin, sembolik yollardan dramatik bir dünya sergilemesi yapması gerektiğini yazar. Bu bir “sahneleme”dir. Aynı şekilde, ritüel’lerin en az değişken ve devamlı, sosyal bir göstergesi olan dini törenlerde, bir cins rol oynama vardır.

Modern Tiyatro’nun kurucuları (Artaud, Brook, Barba ve Grotovski), **GROTOWSKI**’nin “Kaynaklar Tiyatrosu”nun (*Theatre of Sources*) performanslarını bir tür ritüel addederler. **ARTAUD**’nun “Zulüm Tiyatrosu” (*Theatre of Cruelty*), ilk açılışında, tekst’ten ve gerçek burjuva hayatından uzaklaştırılması, arınması gerektiğinden bahsetmişti.

Ona göre tiyatro, kilise gibi, Tibet’teki tinsel tapınaklar gibi, ‘ulvi’-tinsel yapılara yaklaşmalıdır; uğraştığı konular yaratılış, yaşam ve kaos vb. olmalıdır. Modern tiyatronun bunlarla ilgisi yoktur, halbuki o, insan-toplum-doğa ve nesne’ler arasında hırslı bir eşitlik (*passionate equation*) yaratmalıdır.

B. INNES de bu düşünceye uyarak (“*Avant Garde Theatre*”, Routledge, London 1993), gerektiğinden fazla rasyonel düşünceye dayanan bir kültürü simgeleyen bugünün tiyatrosunun yarattığı düşkünlüklerinden kurtulmak için, alternatif bir değer sistemi sunuyor. Bunda da, çıkış yolunu, Batılı olmayan, *ritüel* ve *mit*’in hüküm sürdüğü yaşam şekli itibariyle daha ilkel olan topluma dönmeyi öneriyor. Zira, o toplumlarda bulunulabilecek doğal bir tiyatro’nun varlığına inandığını ifade ediyor.

P. BROOK “Değişen Nokta” (*The Shifting Point*, Penguin Books, London 1988) adlı eserinde, ‘Tiyatro Araştırmaları Uluslararası Merkezi’ hakkında konuşurken, insanın, “...kendinden öteki kültür şekillerine daha duyarlı davrandığını ve... hissedebildiği acayip hareket ve seslerin, global bir ‘gerçek’ için ancak tiyatro’da tüm parçaların birbiriyle bütünleşebileceğini” iddia ediyor.

SCHECHNER de (1988), rasizm ve kolonializm’den uzak, kültürlerarası bir çalışmanın zamanının artık geldiğini vurguluyor.

Etkenlik ve Ritüel

Ritüel'e iki yönden bakılabilir. Bazılarına göre ritüel, 'yapıcı' ve 'anamlı'dır; bazılarına göre de, 'yabancı' ve 'anlamsız'dır. Çok olumsuz görmeyenler bile onu, tabanda 'tutucu' (*conservative*) ve 'değişime karşı bir direnç' (*resistence*) olarak görürler.

Bizler, iki kutupta toplanabilecek görüşleri şöylece sıralayabiliriz:

A. Ritüel, olumlu bir etkinlik yaratır, çünkü:

1. Kişinin gelişmesinde etken dönemler yaratır;
2. Kuvvetli hisleri ortaya çıkaran, destekleyen ve taşımaya yarayan kuvvetli bir konteynır'dır;
3. Paylaşma ile sonuçlanan fiziksel ya da ruhsal bir gereksinimi yerine getirir;
4. Kişinin kendi gereksiniminden, kaynaklarına çok kişisel bir amaca hizmet eder. Ritüel'lerin kendi yapı ve ritim'leri var olup, kendi sınırlarını kendileri çizer ve kendi korumalarını kendileri yaparlar.

B. Ritüel, olumsuz bir yaşantıdır, çünkü:

1. Ritüel'e katılan kişinin, duyarlı biri olması nedeniyle hissedebileceği korku, onun 'yanlış yapma' ve 'reddedilme' hisleri duymasına neden olabilir;
2. İnsanı 'eksik', 'tamamlanmamış' ve 'mesafeli' hissettirir.
3. Bir kudret oyunudur; size kudret empoze eder ve kontrol elinizde değildir. Bir kudret eşitsizliği mevcuttur ve bunun için hiçbir şey yapamazsınız;
4. Zaman ilerledikçe, ilkel devirlere ait gösteriler-ritüeller, 'ap-talsı' görünür;
5. Din'de rahatça sergilendiği gibi, ritüel'ler, kişiye yabancı gelmeye başlar. 'Ben'i gerçeklerin dışında bırakırlar, sanki tabanda "ben bir şeyleri es geçiyorum." gibi gelir.

Dramaterapi ve Ritüel

Bazı görüşlere göre, dram-terapi'nin kendisi bir ritüel'dir; diğerlerine göre ise ritüel, tiyatro'ya benzer 'oyun' şekliyle iyileştirici bir nitelik gösterir. Böylece g ö s t e r i (*enactment*), her ikisinde de ortak bir payda olarak görülür.

Gerçekten de, belirli bir ‘yapı’ (*structure*) ve aktif bir ‘katılım’ (*participation*) ile, ritüel’in psikolojik ve duygusal fonksiyonlarına paralel bir yolda yürünmüş olunur. Aynı şekilde; ritüel’de sanki dinsel bir duygulanma, dua’ya katılma ve buna benzer olarak Dram Tedavisi’nde de spiritüel bir öge vardır denilir. Batı Kültürlerinin sağlık prensiplerinde “sağlıklı bir ruh”tan söz edilmesine karşın, “spirüalite”ye (*per se*) yer yoktur. Diğer kültürlerde ise sağlık-şifa bulma ve din arasında ruhsal bağlar mevcuttur. Bu yönlerden, Dram Tedavisi sanki “Batılı olmayan” bir ritüel gibi gelir.

R. Landy, yine “Drama Therapy”sinde (1986); tarih boyunca ‘ritüel’ ve ‘tiyatro performansı’nın iyileştirici yönlerinin bilindiğini kaydeder.

Tüm bu paralelliklere karşın, bilimsel olarak ve kesinlikle diyebiliriz ki, *Drama terapi*, bir ritüel değildir; ne de *Dram Terapist* bir şaman! Bu iki grup liderleri ‘bir şeyler’ oynuyorlar, fakat aralarındaki ilinti, basit olmaktan çok daha karmaşık bir olaydır.

Bununla birlikte, “Dram Terapi” ve “Ritüel” arasındaki ilişki, üç alanda gözlenebilir:

- 1) Dram-Terapi’de, kişinin tamamlanmamış ve kökeni ritüel’den gelen bir sorununun, yeniden ‘oynamakla’ üstesinden gelinebilir, örneğin *sünnet* ya da *barmitzva*;
- 2) Kişinin getirdiği materyal ile, ritüalistik şekillerde, terapi amacıyla drama’lar yaratılabilir. Örneğin hastanın yaşamında gözden uzak tutulmuş ya da olmuş-bitmiş önemli bir olay, ritüalistik bir dille *doğaçlama* yoluyla (improvizasyon) sahnelenebilir;
- 3) Dram Terapi bir ‘grup yaşantısı’dır. Bu tedavisel çalışmanın başlangıç ve bitimi, *ritüalistik bir patern* ile icra edilmektedir.

Drama Terapi Pratiği ve Ritüel

Terapist ile katılan ‘hasta’ arasında şu ilişki mevcuttur:

Hasta:

- Kendi hayatından, sorun olarak nitelendirilebilecek konularda, ‘ritüel’lerden materyal getirebilir,

- Sorunu çözmek amacıyla, yaşantılarını dramatik bir şekilde sergileyebilir,
- Sorununu çözmek için kendine has dramatik bir 'ritüel' yaratabilir.

Dramaterapist ise:

- Çalıştığı kişilerin sorunlarını çözmek için, onlara, 'ritüalistik' yaşamlarını yeniden yaratmaya ve yaşatmaya yardım eder
- Grup üyeleri ile birlikte çalışarak ve onların ritüel'lerinin kültürel lisanını kullanarak, kendi ritüel'lerini yaratmalarına yardımcı olur.

Ritüel'lerin Yeniden Yapılanması

Yukarda sözü geçen, yani 'ritüel'lerin terapi amacıyla yeniden yapılandırılması, *ritüel dil'i (language of ritual)* kullanma yoluyla olur. Bu; orijinal ritüel'deki hareketlerin, seslerin, sözcüklerin ve ilişkilerin, terapi'nin yaratıcı lisanı içinde yeniden canlandırılması yoluyla olur.

EVREINON'a göre, herkes, *teatrik* bir içgüdü sonucu, toplumda yaşadıkları ritüel'e duygusal bağlarla bağlı olduğu ve bu duyguları sahiplenme ve dolayısıyla o kudretin bir parçası olduğunu hissetmesi için, o ritüel'lere aktif olarak katılma gereksiniminde olduğunu iddia eder.

Dramaterapi'de bu yeniden yapılanma, doğaçlama ya da çeşitli şekillerde ifade yoluyla olur. Aşağıdaki vakalarda bunu daha ayrıntılı olarak göreceğiz.

1. Hyacinth Vakası (DELAY ve arkadaşları, 1987).

Hyacinth adındaki küçük bir kız çocuğu, büyükannesinin kendisinin yakın bir arkadaşının küçük oğlunun ölümüne gösterdiği aşırı ağlama ve haykırmalardan etkilenerek aşırı korku ve ağlama nöbetleri nedeniyle terapi'ye getirilmişti. Vakanın analizi, *Hyacinth*'in daha evvelce ölmüş olan ve o zaman yeterli tepki veremediği küçük yeğeninin kaybına karşı gösterdiği –gecikmiş– bir tepki olduğunu ortaya çıkardı.

“Art Terapi” (*Art Therapy* = Sanatla Tedavi) uygulamasında, çocuk, etrafı temizledi ve bir kutunun içine kumdan bir tepe yaparak, “Bu bir mezar!” dedi. Onun önünde yirmi dakika sessiz durdu. Bir sü-

re sonra kutudan ağlamaklı bir ses yükseldi: “Oğlum, oğlum!” Küçük kız, hüngür hüngür ağlarken aynı zamanda, kollarının arasındaki oyuncağın bir maymuna, tıpkı büyükannesinin ölü çocuğu sarmaladığı gibi sarılmıştı.

Bu oyun aşağı yukarı iki hafta devam etti. Burada, üç olay göze çarpıyor: 1) Evcilik oyunu, 2) Maymun ile olan ilişki, ve 3) Feryat ve figan etme (*ritüel*). Burada ‘terapi’ ile ‘ritüel’ arasında neredeyse *sembiyotik* bir ilişki görüyoruz. Terapist, çocuğun duygusal gelişiminde “yas tutma”nın ve özellikle o süreç içinde ‘ritüel’in önemini belirtiyor. Çocuk da, ‘yas tutma’ ve ‘kayıp’ ile başedebilmek için, kendi ‘ritüel’ini yaratıyor.

2. *Paskalya Yortusu Kek’i*: “Bir Yunan Paskalya Yortusu Kutlama Ritüel’i” (*A ritual, involving Greek Celebration of Easter*).

Zanetta adlı Yunan kökenli genç bir kız, bir sandalyeye oturtularak, bu yortu’da evde kek pişirilirken yapılan bir ritüel’i tekrar yaşamıştı.

Sorun şu idi: Ergenliğe eriştiğinden ötürü, *Zanetta*, son bir yıldır kek yapmaktan men edilmişti. Bu nedenle o, özellikle büyükannesine çok kızgındı.

D r a m a t e r a p i seans’ında –evdeki mutfığa benzer– bir sahne hazırlandı ve *Zanetta*, hem kendini ve hem de büyükannesini temsil ederek gerçek hislerini ifade etti. Ek olarak da, mutfakta, büyükannesi ev için kek yaparken, o da ‘kendi kek’ini hazırladı. Böylece *Easter Ritüeli*’ne saygısını devam ettirirken, kendini de mutlu etmiş oldu. Özet olarak, *r o l o y n a m a* (*role playing*), bu işlevde en önemli bir faktör oldu.

Bu vakaları da gördükten sonra, *D r a m a t e r a p i*’de ‘ritüel’i yeniden yapılandırmanın, şu dört safhada oluştuğunu görmekteyiz:

- 1) “Ritüel” ile ilintili bir konu’nun anılanması,
- 2) Konu’yu anılamak ya da sunmak için gereken ‘dil’in hazırlanması,
- 3) Konu’yu nakledenin bu oluşuma ‘uyum sağlama’ süreci,
- 4) Uyum sağlama sürecinde kullanılan ‘yeni dil’i kullanarak, tamamlanmadan yarım kalmış orijinal çatışma ya da yaşantı ile bağdaşabilme veya ‘ritüalistik’ yaşantı esnasında birey’in ‘içgörü’ (*insight*) kazanması.

Teatral-dramatik ritüel yinelenmesinde kullanılan yöntem ve materyal, orijinal ritüel'dekinin aynıdır. Bu tür yinelemelerde kullanılan maske, vücut dili, şarkı söyleme gibi öğe'ler, gereken yinelemeyi sağlar (Yani, 'ritüel' sayesinde orijinal 'myth' ya da 'çatışma', –gizlice, örtülü bir şekilde– tekrarlamış, dolayısıyla da muhafaza edilmiş olur. Dr. İ. E.).

Grup'lar, dört ya da beş kişiden kurulu olup, herkes, kendi kültürünün –veya özyaşantısının– ritüalistik anılarını yineler. *Ritüalistik re-animasyon*'dan sonra, çalışmaya katılanlar, genellikle şu sözleri söylerler, "...Birbirimize ne denli yaklaşabileceğimizi söylerlerdi de inanmazdım... İnanılmaz derecede kudretli, enerji tüketici, fakat emin... 'Öfke' hissimle de temasa geçebildim ve 'korku' noktasını kolayca aşabildim... Neredeyse ağlayacaktım, fakat devam edebildim ve tüm hislerimi ifade edebildim..."

3. Tersine Çevrilmiş Evlilik Vakası.

Alan, karısına karşı duyduğu hisleri anlayamıyordu. Eşi onu, başka bir adam için terk etmişti ve o, ardından kendini "hisleri donmuş" (*numb*) hissetmişti. "Hiçbir şey hissetmiyorum ve bunun neden olduğunu bilmiyorum!" *Alan*, kötü bir rüya gördüğünü anımsıyordu, fakat ayrıntıları zihninde yer etmemişti. Bununla birlikte, küçük bir kısmı aklında kalmıştı: "Bir kilise... karısı yanında, altar'ın (*hutbe*) önünde..." Niye böyle bir rüya gördüğünü çözememişti, çünkü o andaki aile durumu, bunun tam tersi idi.

Seans'ın başlangıcında *Alan* rüyayı bir 'şaka' olarak sunmuştu, fakat anlattıkça, gördüğü rüyayı biraz daha ayrıntılarıyla anımsamaya ve analiz etmeye başladı. Terapist ona, rüya'ya, "tersine çevrilmiş evlilik" yönünden bakmasını önerdi. Ondan sonra *Alan*, sanki eşiyle ilk kez evlendiğinde yaşanmış olan töreni (*ritüel*) yeniden yaşadı. Drama Terapi'ye katılan diğer kişiler, *Alan*'ın parmağındaki yüzüğü alıp onun 'sağdıç'ına (*best man*- düğün şahidi) iade ettiler. Buna ek olarak, evlenme törenlerinde genellikle söylenen iki sadakat sözcüğü geri alındı: "Artık, gerektiği hallerde, üzerine yaslanacağım 'sen', bir hayalsin"; ve "Artık, ne hastalık ve ne de ölüm hallerinde seninle birlikte olacağım!" Tüm bunlar sahnelenirken, hasta, heyecanlanıp ağlamaya başladı (Yeniden yaratılmış *ritüel*!), bununla birlikte kendini tuttu ve kilisenin koridorlarını –gerisin geriye– yürüyerek bahçeye çıkabildi.

Alan'ın yarattığı imaj'lar, onun kendisi tarafından çok kudretli olarak hissedilmiş ve yansıtılmıştı. O kudret onu, uyuşukluğundan kurtarıp, rüyasında “tamamen tersi” olarak algılanan gerçekleri, buzları kırarak, hisleriyle ortaya koyabilmişti. Bir sonraki toplantıda grup üyelerine *Alan*, bir hafta önceki yaşantıdan sonra, eşini, gerçek hisleriyle yüzleştirmeyi başarabildiğini söyledi... Bu, onun son ‘kurtuluş’ ivmesi ve hayatında kendi yolunda ilerleyebilmesi için önemli bir dayanak ve dönüm noktası olmuştu.

* * *

D o g m a, *r i t ü e l* ve *e t i k* birbirlerinden ayrılmaz. Her toplumda, insanları ilgilendiren bir öykü vardır; bu şaman’dır, aktör’dür, birinin hayat belgesidir. Öykünün sonunda kişinin öldüğü düşünülür, bu kez dini fikirler, inançlar ve ritüel’ler, etik işin içine girer. Ölen kahramanın yeniden doğup doğmayacağı, yerel kültüre bağlıdır.

İ l k e l kabile yaşamında ruhlar, geleceğin bir koruyucusu (*guardian*) olarak kabul edilir. Eğer kabile üyeleri kuralları izlerlerse, onlar da mutlu olurlar, son derece itina ile sihir-büyü taşınır ve tabu da gözlemlenir.

Kabilede günlük yaşam, ruhların ‘diğer dünyada’ yaşadıkları gibidir. Âdetler, spiritüel (ruhsal) anlamda destek görür. Zaten tüm ailece, spirit-ruh olarak yaşamaktadır.

Ö l ü ve *d i r i l e r* arasındaki iletişim, bugün bile Hıristiyan Avrupa’da “Tüm Ruhlar Günü’nde (*All Souls’ Day*) mezara gittiklerinde ya da kilisede servis yaptıklarında insan ile ölü arasındaki ilişki, canlı olarak yaşanır ve hissedilir.

Ö l ü l e r i *a n m a k*, yaşayanların duası ile “Mass”lara (kutsama töreni) ve yaşlıların sevgi dolu anılarına dayanır. Yaşayanlar ölü’lere, Cennette buluşmak için dönerler. Afrika’lı, ata’larının ruhlarının belirlediği iyi ya da kötü bir dünyada yaşar. Aynı ruhlar iyilik ve zenginlik verebilir. Sağlık ve hastalık, bereket ve kıtlık, yorgun ve bezgin ata’larının –göreceli olarak– iyi ve kötü duygularına bağlıdır.

Tragedya

Bu konuda en seçkin orijinal görüşler, **Aristoteles**'in "*Poetika*"-sında belirlenmiştir. Ona göre t r a g e d y a, başı ve sonu belli olan, belirli bir ölçüde (genellikle ozanlar tarafından şiir şeklinde) yazılmış, belirli, ahlaksal bir konusu olan (yani zaman, mekân ve konu birliği gösteren) bir eylemin taklididir. Bu taklit (*mimesis*), eylemi yapan kişiler tarafından oynanır. Taklit edilen, basit bir mitos (öykü) değildir. "Tragedya'nın esas ödevi, uyandırdığı acıma ve korku duygularıyla seyircilerin ruhunu tutkularından temizlemektir" (*Catharsis*- Katarsis-arınma). Bunu ilerde daha genişçe ele alacağız.

Tragedya'nın altı önemli öge'si vardır: (1) Öykü (mitos), (2) Oyuncu tarafından belirlenen - Karakter, (3) Dil, (4) Düşünceler-fikirler, (5) Dekor, ve (6) Müzik. Tragedya'yı icrada ise en önemli nokta, olayların birbirleriyle anlamlı bir şekilde bağlanabilmesidir; çünkü, tragedya, kişilerin değil, onların hayatlarının taklididir. Yukarda da söylendiği gibi, tragedya, korku ve acıma duyguları uyandıran eylemleri taklit etmelidir. "Tragedya ozanının yapması gereken şudur: Erdemli kişiler mutlu konumlarından felaketin eşiğine düşmüş görünmemelidir, çünkü onlar bu durumu hak etmediklerinden, oyunun sonunda hissedilen şey 'öfke'dir. Aynı şekilde, kötü kişiler, felaket durumundan erdem'e yüceltilmemelidir, çünkü onlar da bunu hak etmedikleri gibi, böyle bir şey asla trajik olamaz. Tragedya, korku ve acıma'yı beslemelidir."

Her tragedya öyküsü'nün bir "düğüm" ve bir de "çözüm" noktası vardır. D ü ğ ü m, öykünün başından, felaket ya da mutluluğun doruk noktasına vardığı yere kadar olan kısımdır; ç ö z ü m ise, o doruk noktasından sonra kader bakımından sınır oluşturan bölüme kadar uzanan bölümdür.

Ozan, k o r o'y u da oyunculardan biriymiş gibi kabullenerek sahneye koyar. (Bunu da ilerde çok geniş olarak inceleyeceğiz.) Koro,

sahne ve oyuncularla bütünleşir. Koro, bazen eylemden uzakta durur (Euripides), bazen de eyleme katılır (Sophokles). *Prolog*, tragedyanın, koro sahneye çıkmadan önceki bölümüdür. *Episod*, iki tam koro şarkısı arasında kalmış kısımdır. *Exodos*, ardında hiçbir koro şarkısının bulunmadığı tüm bölümdür. Sahne şarkılarına verilen ad, *aria*'dır. Sahnede oyuncular ile koro arasında karşılıklı söylenen şarkılar ise, *kommoi* olarak nitelendirilir.

Bu genel bilgilerden sonra, şimdi, ilk olarak George THOMPSON'un "Aiskhylos ve Atina" adlı yapıtından (Payel Yayınevi, İst. 1990, çev.: Mehmet H. Doğan) yaptığımız kısa bir özeti sunmak istiyoruz. Aradaki küçük puntolu yazılar, bana aittir.

ARISTOTELES, Eski Yunan Tiyatrosunda, oyuna, 2. oyuncunun AISKHYLOS, 3'üncüsünün ise SOPHOKLES tarafından sokulduğunu söyler. Bununla birlikte, 3. oyuncunun Aiskhylos tarafından da kullanıldığını biliyoruz. Onun, bugün yaşayan 7 oyununun ancak son 4'ünde: "*Orestei Üçlemesi*" ve belki de son eseri olan "*Zincire Vurulmuş Prometheus*"unda üçüncü oyuncuyu da izlemekteyiz.

Üçüncü oyuncunun tam olarak kullanılması, üç karakterin de sahnede olduğu ve her birinin diğer ikisiyle serbestçe konuştuğu diyaloglarda görülüyor. SOPHOKLES ve EURIPIDES'te böylesi çok, fakat AISKHYLOS'ta bu konuşma hiçbir zaman tam olarak karşılıklı değil. *Sunu Taşıyanlar*'da, *Pylades*, *Orestes Klytemnestra*'ya kendini tanıttığı sırada oradadır, fakat rolü, Orestes'in kendisine sorduğu bir soruyu yanıtlamakla sınırlıdır. *Eumenides*'te (Hayırlı Tanrıçalar), 'yargılama' sahnesinde *Athena Apollon*'la konuşur, *Orestes Apollon*'a seslenir, fakat yargılama bitinceye kadar Orestes'le Athena arasında hiçbir şey geçmez, o zamana kadar Apollon'un rolü bitmiştir. *Agamemnon*'da, *Agamemnon* ile *Klytemnestra* arasındaki diyalog süresince *Kassandra* sahnededir, fakat hiçbir şey söylemez. Aynı şekilde, *Zincire Vurulmuş Prometheus*'un prolog'unda, kahraman, 'güç' ile *Hehais*tos gidinceye kadar sessiz kalır. Bu iki durumda, sessiz karakter, oyunun devamı için sokulmuştur sahneye. Yine, SOPHOKLES'in *Antigone*'sinde *Antigone*, *Kreon* ile 'Muhafız'ın arasındaki diyalog sırasında sessiz kalır, ancak Muhafız gittikten sonra Kreon'la konuşmaya girer. Sessizlik-suskunluk, hiç şüphesiz *dramatik* yönden etkilidir. Özellikle AISKHYLOS, dramatik sessizlikleriyle ünlüdür.

Şimdi aynı düşünceleri, ikinci oyuncunun gelişimine uygulayalım ve Aiskhylos'un ilk üç eserine bakalım:

PERSLER'de (İ.Ö. 472), 'Haberci', Salamis'ten yenilgi haberleriyle geldiğinde 'Kraliçe' sahnededir, ama dili tutulmuştur, 'Haberci' de haberini 'Koro'ya verir. Koro da *lirik* kıtalarla yanıtlar onu. Sonunda, 'Kraliçe', 'Haberci'yi sorgular ve aralarında bir diyalog sürer. 'Koro' bunda hiç rol almaz. Oyunda daha sonra D a r i u s'un hayali belirdiğinde 'Kraliçe' yine sahnededir, fakat *hayalet koro'ya seslenir* . Koro da, önceki gibi, lirik kıtalarla yanıtlar onu. Hayalet önce Kraliçeyle (O anda Koro sessizdir), sonra da Koro ile (O anda Kraliçe sessizdir) diyaloglar yapar. Belli ki, oyun yazarı iki oyuncunun ve koro'nun birlikte konuştukları bir diyalogo henüz düzenleyememektedir.

YEDİLER (Thebai'ye Karşı Yedi Kişi), 'Kral'dan halka bir söylevle açılır. Halkı, seyirciler temsil etmektedir. (?İlk Seyirci Dramaturgisi- Dr. İ. E.) Bir 'Haberci' girer, haberini verir, çekilir. 'Kral', zafer için dua eder, çekilir ve sahne biter. Daha sonra, oyunda, 'Haberci' bir seri konuşma yapar; bunlarda sırasıyla, her biri yedi kapıdan birine saldırmak üzere olan yedi düşman savaşçısı anlatılır. 'Kral' bunlardan her birine, savunucu savaşçıları betimlediği konuşmalarla yanıt verir. Bunları, 'Koro'nun *lirik* kıtaları izler. Hem Kral ve hem de Haberci, sahnede yalnız olduklarında, Koro ile özgürce konuşurlar.

YAKARICILAR'da oyunculardan biriyle 'Koro' arasında birçok diyalog olmasına karşın, oyuncular arasında yalnızca bir diyalog geçer. D a n a o s (Haberci) 'Kral'la atışır, Kral'ın 'Koro' ile uzun görüşmesinin sonuna kadar sahnededir ama tek kelime söylemez. İş yalnızca bir 'ulak' görevidir.

Aiskhylos'un, ikinci oyuncuyu oyuna sokmakla yüklendiği sorun, oyuncular, koro'dan ayrı, birbirine "nasıl" yönelteceği sorunuydu. Bunu çözerek sahne'nin orkestra ile olan ilişkisini devrimleştirdi. Ancak o zaman, 'olay dizisi'ni, 'koro' araya girmeksizin yalnızca oyuncular yoluyla geliştirebildi. **ARISTOTELES**'ten de, 'oyuncu'nun rolünün, başlangıçta, ş a i r tarafından oynandığını öğreniyoruz. Dahası, eğer 'oyuncu', 'koro' ile lirik bir söyleşmeye katılan şairin kendisi idiye, tamamen bu ilişkiye dayanan "*ilkel dithyrambos*"tan pek uzakta değiliz demektir. Yani, 'şair', **ARISTOTELES**'in iddia ettiği gibi, '*dithyrambos*'ların (Bunun hakkında aşağıda ayrıntılı bilgi verilecektir) öncüğünü yaparak **TRAGEDYA** sanatını başlatmış oluyor. (Bu özeti-miz, sonunda, doğal olarak o sonuca bizi götürecektir, lütfen izleyin!)

Ö z e t olarak, AISKHYLOS-öncesi t r a g e d y a'nın ana çiz-gileri şöylece belirlenebilir:

Prolog - Şarkı (ya da *resitatif*)le sahneye girer - KORO, altar çevresinde yerini alır ve bir *stasimon*(*)söyler - KAHRAMAN görünür, 'Koro' ile bir diyaloga girerek durumu açar , sonra kaybolur - Koro tarafından "ikinci bir stasimon'dan sonra, u l a k sahneye girer , kahramanın ölümünü bildirir.

Son olarak: Ağıt - Ağlayış - 'Ulak' çıkar, 'Koro' da sessizce çıkar.

THOMPSON şu noktaya dikkati çekiyor:

Eğer T r a g e d y a, DIONYSOS tapınmalarından ortaya çıktıysa, onun olay dizilerinin de Dionysos Mit'lerinden alınmış olması gerekirdi başlangıçta. Diğer yandan, ARISTOTELES, Tragedya'nın olay dizilerinin, uzun bir süre, 'basit' "söyleyiş biçiminin"se (*diction*) 'gülünç' olduğunu söylüyor bize. Bu güçlük, tragedya'nın geleneksel kurucusu olan ve PENTHEUS Mit'i üzerine bir oyun yazmış olduğu söylenen THEPSIS hakkındaki düşüncelerinde, PICKARD-CAMBRIDGE tarafından dile getirilmektedir: "Thesis'in dili, şöyle ya da böyle kaba ve gülünçtü belki de, ama 'Pentheus'un öyküsü... herhalde her zaman 'trajik'ti."

EURIPIDES'in B a k k h a l a r'ında, **Pentheus**'un ölümünden hemen önce, süslü kadın giysileri içinde, kemeri gevşetilmiş ve saçlarından bir bukle dışarı çıkmış durumda –Tanrı Dionysos gülerken düzeltir bunu– görüldüğü sahnenin bilerek yapılmış bir gülünçlük olduğundan kuşku duyulmaz; *mit*'teki bu sahnenin *komik* oynanışı, törendé buna eş düşen sahneyle açıklanıyor. Bundan başka, tragedya'nın dili aslında *gülünç* idiyse, bu niteliği onun koşuk biçimine uygundu. Aslında

(*) *Stasimon*: The GROVE Dict. of Music & Musicians, Vol.:18'e göre: Eski Grek Tragedyasında, koro'nun, orkestra'da 'duraklama - *stasis*' durumunda iken, sahneler arasında (Girme=PARADOS ya da ayrılma=EXODOS durumlarından öte), üç ya da dört performansından birine verilen ad. Bu isim verilmesinin nedeni, birbirlerine uyan "*strophe*" ve "*anti-strophe*"yi izleyen dans ve şarkılarla, "*antistrophe*"yi "*strophe*" içinde yinelemesiydi. Ritm ve tempo sınırlı ve orta derecede idi. Koro genellikle "kaval" (*aulos*) eşliğinde şarkı söyler ve dans etmekle beraber, bazen iki 'yarı-koro'ya ayrılırdı. EURIPIDES'in *Hyppolytus*'unun üçüncü *stasimon*'unda, yarısı kadın ve diğer yarısı erkek (*parachoregema*) iki koro olduğu düşünülüyor. Başlangıçta, *stasima* tüm performans idi; bununla birlikte 5. yüzyıldan başlayarak, oyun'un ana temasından ayrıldı ve kendine özgü yeni ritim ve biçim değişikliğiyle, "yeni" bir müzik hareketi gibi, "*choral interlude*" niteliğini kazandı. (Dr. İ. E.)

da kullanılması gereken *trochaic tetrameter* ölçüsü yerine, günlük konuşma ritmine daha yakın olan *iambic trimeter*, gülünç olan yergiyle yakından ilişkiliydi. (Bu değerlendirmeler, 'Tragedya'nın esas yapısının 'Komedi' olduğu konusunda ciddi şüpheler uyandırıyor! Dr. İ. E.)

Burada, Antik Grek Tiyatrosu'nda, sahne eserlerindeki "Konuşma" (*Speech*) ile sözcüklerin içerdiği müzikalite (*Melody*) arasındaki ilişkilere yakından göz atmayı bir görev bildim.

Yine, "Grove Müzik ve Müzisyenlerin Lügatı", Cilt: 17 ve 18'e göre, Eski Yunanlıların lirik şiirlerinde, sözler, içlerinde saklı bir melodiyi içerirdi. "*Delphic Hymns*"lerde açıkça görüldüğü gibi, o müzikalite, sözleri maskelemeksizin net müzikal hatlarla belirliydi. 'Mükemmel Dörtlü'=*Tetrachord*: Dört nota sistemi, esastı. Bu, üç şekilde kullanılırdı: **diatonic**: ($1/2 + 1 + 1$)-se-mi (yarım) - *tone*) + (bir *tone*) + (Bir *tone*); **chromatic**: ($1/2 + 1/2 + \text{minor } 3^{\text{lü}}$) ve **enharmonic** ($1/4 + 1/4 + \text{major } 3^{\text{lü}}$). Bu, asırlarca aynen böyle devam etti, Mediavel zamanlarda moda olan stil ise: $1 + 1/2 + 1$ idi (*Musica enchiriadis*).

Strophic: Bu, şiir'in tüm tekst'inin bütün kıtalarının (*stanza*) aynı müzikle seslendirilmesine verilen isimdir. Bunun karşısı, her kıtanın yeni bir müzikle seslendirilmesidir. Halk şarkılarının ve ballad'ların seslendirilmesi böyledir. Eski Grek'ten başlayan bu tarz, 18. yüzyılda bile duyularını yakalamaya çalışan sanat şarkılarında da gözdeydi (*Volkstümliches Lied*). SCHUBERT, bazı 'kısa' ve 'özet' (*narrative*) şiirlerini (*Heidenröslein*, *Der Fischer*) böyle bestelemişti. Lirik şiirlerdeki 'strophus' ve 'antistrophus' gibi aynı ölçülerle yazılmış şarkı'lar farklı 'aksan'larla okunurdu.

Esli kayıtlara göre, Eski Yunan Şiirine eşlik eden müzik'te, "çeyrek" ($1/4$) seslerden bahsedildiğine göre, bu Klasik Türk Musikisi'nin ölçü ve aralıklarını gündeme getiriyor. Bilindiği üzere, Sadettin Arel tarafından sunulan "53 komalık Gam" sistemi, çeyrek sesleri içeriyor. Şöyle ki: Eğer, 'arızasız' (Yani, 'diyez' (*sharp*) ve 'bemol' (*flat*) içermeyen en doğal gam: "Do Major = Çargâh Makamı) incelendiğinde, bu, klasik Batı Musikisinde olduğu gibi, bir Major Gam olarak, "2 tam bir yarım, 3 tam ve bir yarım"ı ($1 + 1 + 1/2 + 1 + 1 + 1 + 1/2$) içerir: (Do-Re, Re-Mi -birer-, Mi-Fa -yarım-, Fa-Sol, Sol-La-, La-Si birer, Si-Do: yarım ton' belirtir. Gerçekte, bu 'yarım' gerçek bir yarım, değildir, daha da azdır. Zira, Klasik Türk Musikisi'nde 'tüm ses aralıkları, 'dokuz eşit koma'ya bölünmüştür; mi-fa ve si-do aralıkları ise, 4,5 koma olmayıp, 4'er 'koma'lıktır. Özel olarak, Uşşak ve Beyati makamlarındaki (Si-bemol)un, 1 koma'dan daha fazla, Mahur'da da, (Fa-diyez)in 4 koma değil de 5 koma olduğu anımsanırsa, bu eşit olmayan "çeyrek" aralıkların, Eski Grek Musikisi'nin ortak bir kaynağı olup olmadığı sorusunu uyandırdığı gibi, Klasik Türk Musikisi'nin, piyano gibi sesleri ortalananmış (*tempérée*) bir musiki aletinde niye kulakları tırmalamadan rahatça çalınamayacağına da ışık tutuyor.

Aynı ölçülerde yazılmış şarkıların farklı ‘aksan’ ve ‘nüans’larla okunuşu Klasik Türk Musikisi’nde de mevcuttur, Ama bu nüans, aruz’la bestelenmiş klasiklerde, Batı musikisinin ‘prozodi’ kurallarına kolaylıkla uyarken (Örneğin, tüm zamanlı not’ların ve zamanların, kapalı heceye karşı gelen, dolayısıyla daha uzun söylenen ve aksan’ı kabul eden nağmelerin yerine, sözümona yeni sanat musikisinde, gerek bilgi noksanlığından ve gerekse farklı ‘usul’-ritimlerden dolayı, nağmeler rastgele atanmakta ve ortaya kakafonik bir müzik çıkmaktadır.

Yine Eski Grek müziğine dönersek, ‘ses’in, ‘tiz’lik vurgusu’na (*pitch accent*) bağlı olmasına karşın; r i t i m, hecelerın sayısına göre ayarlanmıştı (Klasik Türk Musikisi’nde, biraz evvel belirtildiği gibi, hecelerın sayısı kadar, onların uzun (kapalı) ve kısa (açık) olmaları, dolayısıyla da aruz’un zorladığı kalıp-ölçülerde yinelenmesi gerekiyor.) Tüm bu bilgilere karşın, Yunan müzik ritimleri ile Yunan Şiiri ölçüleri arasındaki gerçek ilişkiyi bilimsel olarak bilemiyoruz. Zorluk, bununla birlikte, ‘ölçü’lerin metrik sisteme dayanan, ‘ölçülebilir-nicelik’ olmalarına karşın, ‘ses tizliği’nin (*pitch*) daha ziyade performans (nitelik) ile ilintili olmasından doğmaktadır.

DIONYSOS Tragedya’larına eşlik eden k o r o’lar, İ.Ö. 4. yüzyıla kadar yaşadı. Bunlar, Atina’nın d r a m a t i k ve d i t h y r o m b i c yarışmalarında yer aldı. Korist’lerin çoğu amatör olup, müziği genel kültürün bir parçası olarak benimsemişlerdi. PLATO ve ARISTOTLE, müzik eğitime son derece önem vermişti. Koro’lara eşlik eden orkestra’da çalınan müzik aletlerinin başını L y r e (lir) çekerek ki amatörlerin ilk seçeneği idi. K i t h a r a (gitar) ve A u l o s (kaval), daha kolay çalınır gibi görünmelerine karşın, daha ziyade profesyonellerin seçeneği idi.

İ.Ö. 5. yüzyılda yapıldığına inanılan ve halen Napoli’deki İtalyan Ulusal Müze’de bulunan –ki ben bunu 1957’de gözümle görmüştüm– PRONOMUS VAZO’su, bize çok önemli bilgiler aktarmaktadır. Vazo’da, iki dilli “aulos”-kaval çalan şahane güzel bir kadın: PRONOMUS ön yanda oturmakta, ardında, elinde ‘lir’ tutan “şair”, en tepede ise, görkemli bir fon’da “Dionysos” oturmaktadır. Büyük bir olasılıkla, Tragedya yazarı ozan’lar, sahneye kendileri de çıkıp çalıp söylüyorlardı.

A u l o s’un, Antik Yunan’da, tek ya da çift dilli olarak, Tanrıça ATHE-NA tarafından icat edilip tanrılar şöleninde ilk kez çaldığı iddia edilir. O şölen’de, aulo’nun sesini birçok tanrı beğenirse de, HERA ile APHRODITE’in birbirlerine bakışlarını fark eden Athena, koşup ormana gider, orada bir ırmağın başında kendi kendine çalarak narsistik bir şekilde suyun aksinde kendini seyreder. Bu arada, çalgıdan iyi ve hoş sesler çıkarmak için zorlanırken, yüzünün aldığı garip biçimi, şişen yanaklarını görünce, lanetler savurarak *aulos*’u fırlatıp gider. ‘Aulos’ bu yüzden, erkeklere yakışan bir çalgı olarak algı-

lanmıştır bundan böyle. Çalgıyı, Tanrıça Athena'nın attığı yerde bulan MARS-YAS, 'kitara' çalan APOLLON'a karşı 'aulos'unu çalarak yarışmıştır. (Ana Britannica, Cilt: 3)

Anadolu Kültürü'nde de k a v a l, küçükbaş (koyun, kuzu) hayvan çobanlarının en yakın dostu, hatta sırdaşı sayılır. 1945'lerde Denizli yöresinde duyduğum aşağıdaki türkü-ağıt, bizlere bu ilintinin ne denli derin olduğu konusunda bir fikir verir sanırım.

Çobanın biri kavalını çalarken bir hemşerisi telaşla yaklaşır:

Çoban, baban ölmüş bıraksana kavalı

Çoban, baban ölmüş bıraksana kavalı! (? Strofik) (1+1+1 vurgulu)

Çoban:

Ben bırakmam kavalı, varsın ölsün zavallı! (? Antistrofik)

Bir diğeri yaklaşır:

Çoban, anan ölmüş bıraksana kavalı

Çoban, anan ölmüş bıraksana kavalı!

Çoban:

Ben bırakmam kavalı, varsın ölsün zavallı!

Bir diğeri:

Çoban, kuzun ölmüş bıraksana kavalı

Çoban, kuzun ölmüş bıraksana kavalı!

Çoban:

Ben bıraktım kavalı, niçin ölmüş zavallı! (Dr. İ. E.)

dithyrambos – dithyramboic şarkı: (Ana Britannica, Cilt:10)

Yunanistan'da, 7. yüzyılda, DIONYSOS onuruna yapılan şenliklerde, “şarap şimşeğiyle çarpılmış” birinin yönetiminde çalınıp söylenen “doğaçlama” şarkı şairi ARION'un bu tür şiirler yazdığı ve Korinthos'taki şenliklere sunduğu bilinir. Şenliklerde, 50 yetişkin erkek ve oğlan çocuğundan oluşan korolar, kamış flütler (kaval) eşliğinde sunakta şarkı söyler.

D i t h y r a m b o s, edebi bir tür olarak, İ.Ö. 6. yüzyılda, PINDAROS'un öğretmenlerinden LASUS tarafından doruğa erişmişti. Bu, koro'lu lirik şiirin en üst düzeyidir. Diğer büyük ozan'lar SIMONİDES ve BAKHYDILES'tir. Bu sonuncusunun 18. O d'u, koro ile solocu arasında bir diyalog içermesi bakımından olağandışı bir örnektir. Anlatılanın dramatik etkisini arttırmak yolundaki bu girişim, zamanla yerini canlı tragedya yöntemlerine bıraktı. Dithyrambos ozanları, İ.Ö. 450'den başlayarak, gitgide daha şaşırtıcı dil ve müzik oyunlarına başvurdular. Sonunda bu tür'ün adı, eskiçağ eleştirmecilerin gözünde 'şişirilmiş', 'abartılmış' olarak nitelendi.

iambos – iambotic: (Ana Britannica, Cilt: 16)

Klasik şiirde ‘bir kısa bir uzun heceden’ (İngiliz şiirinde ‘bir vurgusuz bir vurgulu heceden’) oluşan ayak. Eski Yunanlılar, i a m b o s ölçüsünü, doğal konuşma ritmine çok yakın bulmuş ve dramatik diyalog, sövgü, yergi ve masal-mit gibi değişik türlerde kullanmışlardır. I a m b o s, İngilizcenin ritmine de çok uygundur; özellikle “bir vurgusuz bir vurgulu” hecelerden oluşan ölçü (*iambikos tetrametros*) ve beşli ölçü (*iambikos pentametros*) İngiliz şiirine en uygun ölçülerdendir.

trokhaïos – trokaik: (Ana Britannica, Cilt: 30)

Klasik şiirde ‘biri uzun biri kısa’ (İngiliz şiirinde bir vurgulu bir vurgusuz) iki heceden oluşan ayak.

T r o k h a i o s ölçüsü Eski Yunan ve Latin tiyatrosunda, özellikle de PLAUTUS ve TERENCE’ün oyunlarında yaygınlıkla kullanılmıştır. Ama İngilizcenin ritmine uyarlamak kabil değildir. LONGFELLOW’un “*Song of Hiawatha*”sı (Hiawatha’nın Şarkısı) gizi uzun şiirlerde tekdüze bir etki yarat- sa da, kısa şiirlerde ve özellikle William BLAKE tarafından ustaca kullanılmıştır.

strophe: (Encyclopaedia Britannica, Cilt: 9)

- a) Müzik’te, bir şarkı’nın melodi’sinde, her bölümün sonunda belirli mısraların tekrarı, (Türk Musikisi’ndeki nakarat gibi);
- b) Eski Grek Drama’sında, Koro için yazılmış uzun lirik şiirin ilk bölümü;

Bir dilin tüm akustik ve ritmik öğelerini nesir veya şiirin hecelerine varıncaya kadar indirgeyen ve uygulayan p r o z o d i sanatında, stanza’lardan oluşmuş K o r o söz ya da şarkılarında, iki veya daha çok satırların ritmik tekrarı.

* * *

Şimdi, bu noktada tekrar THOMPSON’un “Aiskhylos ve Atina”sına dönelim:

Yunan Tragedya’sının *koral od*’ları, “antistrofik” biçim diye bilinen ritmik kalıp üzerine kurulmuştur. İlk olarak, bir r i t m i k dü z e n (*strophe*) sunulur ve yinelenir; sonra, ikinci bir düzen sunulur ve aynı şekilde yinelenir ve böylece sürer gider. Dolayısıyla o d, bir sıra ‘çift’e bölünür, örneğin: AA BB CC. Bu uzun her çift’i, bir e p h y m n i o n (nakarat) izler: AAx BBx CCx.

Son olarak, tek bir düze’nin devamlı olarak yinelenmesinden oluşan ve “*monostrofik*” diye bilinen biçim vardır: AAA. Bu, ara sıra PINDAROS ve BAKHYLIDES tarafından zafer *od*’larında, BAKHY-

LIDES tarafından dithyrambos'ların birkaçında kullanılmıştır. Bu *triad*'ın bulunuşundan önce, aristokratik kullanımın başat biçimi ölmüştü. ALKMAN'ın, SAPHHO'nun ve ALKALOS'un yaşayan bütün *od*'ları bu tiptendir. (Gerek Tibet ve gerekse Amerika'nın çeşitli yerlerindeki ş a m a n gruplarının kullandığı nefesli ya da vuruşlu sazların hepsi *monstrofik*'tir. Dr. İ. E.)

Şimdi, t r a g e d y a oyununu farklı bir yönden inceleyelim:

“Oyuncu” sözcüğünün Yunanca karşılığı k r i n o m a i ve “oynama”nın ise: h y p o k r i t e s ki aynı zamanda “yorumlama”, “yanıt verme”dir (şüphe etme. Dr. İ. E.). Soru şu: Yunan oyuncusu ‘yanıt veren’ miydi, yoksa ‘yorumlayan’ mı? Öyle idiyse, *kime* yanıt veriyordu, ya da *neyi* yorumluyordu?

“Yorumlayıcı”nın geçerli sözcüğü Attika’da: h e r m e n e o s'tur, Ionca’da ise: e x e g é t e s'tir. Bu, aynı zamanda ELEUSIS'teki bir rahipliğin de unvanıdır. Bunlar, törende yapılan şeyleri yorumlardı. Öyleyse “*exegétes*” sözcüğü, öncelikle “önder” anlamına geliyor. Dolayısıyla ARKHILOKHUS ve ARISTOTELES'in ‘*dithyrambos*’un öncüsü, açıcısı e x a r c h o n’la eşanlamlıdır. Anlaşıyor ki, “hypokrites” ve “exarchon” başlangıçta aynıydı. E x a r c h o n: d i t h y r a m b o s korusu’nun dans ve şarkısının şair - önderiydi. Dionizyakt h i a s o s’un tanrı rahibinden geliyordu. Bu “yorumcu” haline nasıl gelindi?

T h i a s o s, gizli bir örgüttü; dolayısıyla, töreni de ancak giz erginlenmiş olanlarının anlayabileceği bir ‘giz’di. Buna göre, bu t ö r e n, sözcüğün tam anlamıyla, bir d r a m a olunca, yani erginleşmiş olanların erginleşmemişler karşısında aynı dizi bir y a n s ı l a m a t ö r e n i haline gelince, bir yorumcuya gereksinim ortaya çıktı. E l e u t h e r a i loncasının bir seyirci kalabalığı önünde ‘koral’ bir dans yaptığını varsayalım. D a n s, ELEUTER’in kızlarının DIONYSOS tarafından çılgına döndürüldükten sonra başıboş dolaşmalarını simgeleyecek biçimde tasarlanmıştır. Dansı yapanlar bunu anlar, fakat seyirciler anlamaz. Bunun için de başlangıçta ‘önder’ öne çıkar ve açık bir dille: “Ben, *Dionysos*’um, bunlar da *Eleuter*’in kızları. Çılgına çevirdim onları” der. Bunu yaparken, ö n c ü, zaten bir “y o r u m c u”dur ve bir “o y u n c u” olma yolundadır. Sonuç:

T r a g e d y a , *dithyrambos* öncü’lerinden, açıcı’larından türemiştir.

Tüm Tragedya'nın gelişimi şöylece özetlenebilir:

Dionizyak thiasos, kabile toplumunun geç evrelerinde, içinden geliştiği totemci klanın yapı ve işlevini değişmez bir biçimde sürdüren, bir gizli büyü cemiyetiydi. Bir erkek rahibin önderliğinde, kadınlardan oluşuyordu. Onun, erginlemeden gelen tören'i, üç öge içeriyordu:

- 1) Cümbüşler'le açık, kırsal alana çıkış,
- 2) Bir kurban'ın parçalanıp yendiği bir kurban kesimi, ve
- 3) Utku'lu bir geriye dönüş.

Bu dinsel tören, DIONYSOS acısının mit'i olarak yansıtılıyordu. İşlevi, toprağın bereketini artırmak olduğu için, yalnızca köylüler arasında sürüp gitti, böylece daha ileri bir aşamada, toprak sahibi, soyluluğa karşı halk hareketiyle yakından özdeş duruma geldi.

Yunanistan'ın bazı bölgelerine erkek ve kadın cinslerin toplumsal ilişkilerindeki değişmelere bağlı olarak **tören, erkeklerin kontrolüne geçti** ve daha ileri bir değişikliğe uğradı: Gizli olmaktan çıkıp dağılmaya başladı. Cümbüş alayında söylenen şarkı, bir ilahî oldu. Bu da Peleponesos'ta hızla gelişti; kurban töreni, bir acı çekme oyunu oldu; daha çok da, geç başlamasına karşın, halk hareketinin daha ileriye gittiği Attika'da gelişti. **İlahîlerden: dithyrambos, acı çekme töreninden de: Tragedya ortaya çıktı.** Her ikisi de tiramlar tarafından kentlileştirildi. Dithyrambos, aristokratik liriğin etkisi altında olgunlaştı.

Böylece, kesinlikle söyleyebiliriz ki, tragedya sanatı, uzaktan fakat dolaysız olarak ilkel totemci klanın dinsel yansılaması töreninde gelişmişti. Evrimindeki her aşama da, toplum'un kendisinin evrimiyle koşullanmıştır.

Şimdi size, F. N i e t z s c h e'nin "Tragedya'nın Doğumu" adlı tarihsel tapıtından (Broy Yayınları, İstanbul 1991, Çev.: İsmet Zeki Eyuboğlu) bir özet sunalım.

TRAGEDYA'NIN DOĞUMU

Özet: Grek'lerde, sanatın, özellikle *tragedya*'nın gelişmesi, plastik sanatların tanrısı APOLLO ile şarap tanrısı DIONYSOS'un kaynaşmasından oluşmuştur. Apollo kültürü, Olympos tanrılarının gösterişli heykelleridir. Onun bakışlarından sevinç, bilgelik ve güzellik doğmaktadır (Birey olmanın ilkesi: *principum individuationis*). Dionysos'ça yaşam ise, insanoğlunun, şiirleriyle, baharın adım adım gelişini selamladığı gibi, bütün doğayı en güzel biçimlere sokan güç. Grek tragedyası'nı bir "Dionysos'ça koro" olarak anlayabiliriz... tragedy ile kaynaşan bir koro... bu, dram'ın kaynağıdır. ...tragedya, kaynakta yalnız koro idi, dram değildi. Daha sonraları tanrıyı gerçek bir varlık diye gösterme, onun bütün evreni kuşatan görünüş biçimini her göze görünebilir durumda ortaya koyma yoluna gidildi. İşte, dar anlamda, d r a m bununla başladı.

ANAHTAR SÖZCÜKLER: NIETZSCHE, Friedrich; ERSEVİM, İsmail; TRAGEDYA; APOLLO; HERMES; DIONYSOS; MAIA; ŞİİR; SANAT; SHOPENHAUER; HOMEROS; ARKHILOKHOS; HAYAL KURMA; ESRIKLİK, DRAM.

S a n a t gelişimini, A p o l l o'ca (Yani, heykël tanrısı'nın başlıca niteliği olan 'hayal kurma') ve müziğin, kendinden geçme'nin 'esriklik' tanrısı olan Dionysos'ça görüş, düşün ve yaşam biçiminin bütünleşmesine borçludur.

LUCRETIUS'a göre, insan ruhlari, düş edilince, pek yüce tanrıların dilediğini görür.

Hans SACHS'ın bir şiirinde söylediği gibi:

*Düşte gösterir kendini
Her şair, her ozanca işleyiş.*

Düşler ülkesinde her insan olgun bir sanatçıdır. SCHOPENHAUER, zaman zaman kişilerin, nesnelerin apaçık *phantom*'a ya da bir düş görüntüsü olarak ortaya çıkışını bir veri, 'felsefe yapma' gücünün bir belirtisi olarak göstermiştir. F i l o z o f, varoluşun gerçekliği içinde nasıl davranırsa davranсын, sanatçı gibidir.

A p o l l o, *plastik sanatlar*'ın tanrısıdır. Ayrıca, 'bilgelik'ler de söyler. Bir "Işık" tanrısıdır da. Hayal dünyasının özünü aydınlatan ışık da onun buyruğu altındadır. *Lyre*'i onun icat ettiği söylenir. (Mitoloji'ye göre, Apollo –Leto ile Zeus'un oğlu, Artemis'in kardeş– çocukken de çok yaramazmış; daha doğumunun ilk gününde, beşiğinde yatarken, yakın arkadaşı olan Zeus ile Maia'nın oğlu H e r m e s'e ait bir oyuncacı almış, saklamış; her ikisi kavga etmişler, Zeus araya girerek barıştırmış, Apollo Hermes'e bir Lyre hediye etmiş; Hermes ineklere, koyun ve kuzulara bakarken onlara çalsın diye; sonunda, Zeus Apollo'yu heykellerin tanrısı ve Hermes'i de geviş getiricilerin tanrısı olarak ilan etmiş. Dr. İ. E.)

SCHOPENHAUER, Apollo'yu, M a j a'nın (Maia – Zeus'un eşi) örtüsü içinde yakalanan bir insan olarak görür (İstenç ve Tasarım Olarak Evren, Cilt: I, sa.: 416): "Onun bakışlarından, görüşlerinden sevinç, bilgelik ve 'güzellik doğmaktadır (birey olmanın ilkesi = *principum individuationis*). Apollo bu "*principum individuationis*"ın pek yüce tanrısal açıklamasıdır."

D i o n y s o s ise şarap tanrısı'dır. O; şiirlerle, insanoğlunun, baharın adım adım gelişini selamladığı gibi, bütün doğayı en güzel biçimlere sokan güç... Almanyada, "kutlu Johannes" ve "Veit" oyunlarında, eski Grek'lerin Bacchus koroları yinelemiş oluyor.

D i o n y s o s'ça olmak demek, kişinin kişiyle sarmaş dolaş kaynaşması demektir. Dionysos'un arabasına aslan, kaplan koşulur boyundurukla. Her tutsak şimdi özgürdür. Sıkıntı atılır, istekler belirlenir. Artık Maia'nın (En yüce Tanrıça - Ana Bir) örtüsü yırtılmıştır. Herkes, onun önünde, özünü çepçevre uçuşur gibi hisseder. Türküler çağrılır, oynanır. Hayvanlar konuşur. Toprak süt verir, bal verir. Kişi kendini tanrı sanır (esriklik). İnsan, sanki bir sanatçı değil, sanat eseridir; tüm doğanın bir sanat gücüdür. **Sanatçı'yı A p o l l o'nun bir düş sanatçısı ya da D i o n i s o s'ça bir coşkunluk sanatçısı varsayabiliriz.**

Demek ki, Grek'lerde sanat eğilimi, ARISTOTELES'in deyimiyile "doğaya özentî" olarak algılanabilir. Bu bakımdan, HOMEROS'un hayal kuruşunu, daha çağdaş zamanlardaki SHAKESPEARE ile karşılaştırabiliriz.

Dionysos bayramları, alabildiğine canlı, ağırbaşlılık tanımayan, ölçü bilmeyen bir şölendir. O zamanlar, yabanıl hayvanlar serbest bırakılır.

Doğ a, bireylere bölünmüş ve iç çekip yakınıyor gibidir. İnsanın bütün organları uyumlu (ahenkli) bir oyun içinde kendini ortaya koyar. Müziğin gitgide büyüyen bütün yaratıcı güçleri, uyum içinde, atılgan davranışta birdenbire yükselir, daha da güçlenir.

Apollo'ca davranan Grek, bu müziğe hayranlıkla bakar; öylesine büyük bir sarhoşlukla dolar ki, bütün gördüklerini kendisindenmiş sanır, ona hiçbir şey yabancı gelmez. Dionysos'ca evren, onun Apollo'ca bilincinin üzerine bir örtü çeker.

Apollo kültürü, Olympos tanrılarının gösterişli heykelleridir. Bu yontu'lar, bu yapının doruğunda duruyor. Onların yaptığı işer ısıll ısıll yanan duvar oymalarını (*relief*) süslüyor. Apollo'da kendini açığa vuran eğilim, genel olarak, tüm Olympos evrenini yaratmıştır. Bu sistemde her şey, ister iyi olsun ister kötü, tanrılaşmıştır.

Şöyle bir masal vardır: “Kral *Midas*, uzun bir süre, Dionysos'un yoldaşı *Silen*'in ardından gitmiş (Mitolojik not: Silenus, Dionysos'un üvey babası ve öğretmenidir. Genellikle şişman, yaşlı ve ayyaş olarak bilinir. Dr. İ. E.), ormanda avlanmış, onu tutamamış. Eninde sonunda ele geçirdiği zaman, ona, “insanlar için en iyinin, en çok beğenilenin ne olduğu”nu sormuş; şeytan hoca, olduğu yerde sessiz, kıvıldamaksızın durmuş, kralla bir süre didiştikten sonra, cınlayan bir gülüşle söze başlamış: “Zavallı, bir günlük ömrü olan insan soyu, rastlantının acı çeken çocukları. Sen ne dayatıp duruyorsun, sana yaraşmayan, en çıkarlı olan şeyi söylemem için? Sence en yüce (en iyi) olan ulaşılamayandır: Doğmamak için, yok olmak için. İkinci en iyi de senin şimdilik ölmendir.”

*

Olympos'un büyümlü dağı, şimdi, önümüzde açılıyor, bize derinliklerini gösteriyor. Grek'ler, varoluşun korkularını da, korkunçluklarını da sezmiş, anlamış: Yaşayabilmek için onların önünde ışıldayan Olympos'a yaraşan bir hayale dalmanın (yaratıcı eyleme kapılmanın) doğuşunu göstermek gerekiyor.

Grek'ler bu tanrıları, çok derin yaşamının gerekliliği yüzünden yaratmışlar. Özlü bir barışın (sevincin) doğurduğu bu Olympos'lu tanrılar düzeni, ağır ağır gerçekleşen bir göçüş içinde, Apollo'ca bir güzellik eğilimi ile kaynağa varan korkunun *titanca* tanrılar düzeninden geliştirilmiştir. Tanrılar böylece, Grek insanların hayatını düzene koyar,

kendileri de yalnız başına, kendilerine yeten tanrısal bir yasaya uygun olarak yaşamış.

HOMEROS da, Apollo'ca olan bir ulus kültürünün içinde tek başına kalmıştır. O, doğa'nın, bir ulusun hayal kurma gücüyle eyleme geçen biricik yaratıcı sanat adamıdır. Homeros'ca olan "özlülük", Apollo'ca bir "yaratıcı hayal kurma"nın kavranması için yüce bir başarıdır.

A p o l l o, bir töre tanrısı olarak, kendine bağlı kalanlardan "ölçü"yü, onu iyi koruyabilmek için de "kendini bilme"yi ister. Güzelliğin estetik gerekliliği yanında, 'kendini bil'in, 'aşırılığa kaçma'nın sürdürülmesi de böyle olur. Bu aşırılık, Apollo'ca olmayan çevrelerden, düşman ruhlu Demon'lardan geliyor sanılmıştı. Bu yüzden bu a ş ı r ı l ı k, Apollo (Zeus) öncesi çağın, titan çağının, barbar ülkelerin nitelikleri sanılmış, insanlara karşı duyduğu titanca sevgi yüzünden PROMETHEUS'u akbabaların didik didik etmesi gerekmişti.

H a l k m ü z i ğ i bizim için müziğin evren aynasıdır; ş i i r'de anlatılan, birbiriyle baş başa giden bir "düş" olayını (yaratıcı hayal gücünü) araştıran ezgidir. Halk şiiri, doğaya yaklaşan, onunla iç içe, öz öze olduğunu sezen, duyan bir sanatçı örneğinin yarattığı düşünce ürünüdür.

HOMEROS'la birlikte ARKHILOKHOS'tan (İ.Ö. 712-648, Paros'lu ozan; Yunan şiirinin kurucusu sayılır) doğan bir yalın akımı, durmaksızın, bütün Grek soyuna akmıştır.

HOMEROS, kendi içine gömülmüş, ıslıl ıslıl düşler gören, Apollo'ca davranan, özlü, *sübjektif* bir sanatçıdır. ARKHILOKHOS ise, nesne'lere yönelmiştir ve *objektif*'tir. Bununla birlikte bu sonuncunun yergiye kaçan alaycı bir anlatımı, coşkuya kapılmış (esrik) durumu ile tutkusundan doğan çılgılığı, bazen korku salmaktadır.

Bunlara paralel olarak, yakın çağlarda SCHILLER, kendi şiir anlayışı pek derin olmayan, kendine özgü, karanlık, derin bir düşünceye dayanmayan, yalnız içe dönücü gözleme bağlı, parlak bir ışık getirdi bize. O, ş i i r için, "müziğe dayanan bir düzendir", der. "Duygu, bende başlangıçta belirlenmemiş, açıklanmamış bir varlıktır, o ancak daha sonra düzenlenir. Böylece, kesin müziğe dayanan bir duygu düzeni doğar. Bu yolla bende, şiirin öz-yapısı ortaya çıkar." Bu, eski çağ şiirinin en önemli olayı, yani şiir ile müziğin birleşmesinin tıpkısıdır. Bu 'tıpkılık' karşısında, bizim y e n i ş i i r i m i z, başsız bir Tanrı görüntüsü gibidir.

Şimdi biz, daha önce ortaya konan estetik metafiziğin temeline dayanarak o z a n'ı, aşağıda gösterilen biçimde açıklayalım. Ozan, ilkin,

Dionysos'ça, bir sanatçı olarak, iyiden iyiye t e m e l B i r'le, kendi acısı ve diretimi yüzünden, birleşmiş, "bir" olmuştur. O, bu temel "Bir"ın görüntüsünü müzik olarak veriyor. Bu müzik de o yeni biçimlenmede Apollo'ca bir hayal kurmanın etkisiyle görülebilir duruma gelir.

U y u y a n k i m s e'nin (derin bir düşe dalma = sanat eserini yaratmak için kendinden geçercesine içe kapanma anlamında), yani sanatçının, Dionysos'ça müziğin etkisiyle büyülenmesi her yana görüntü kıvılcımlarını sıçratır. İşte burada, onun en yüksek açılımında (gerçekleşmesinde) içten gelen şiirler, (lyric) adı verilen t r a g e d y a'lar ortaya çıkar.

Biçimlendirici sanatçı (plastik sanatlarla uğraşan) ile onun yakını olan d e s t a n c ı, görüntünün en özlü görünüşü içine dalmıştır. D i o n y s o s'ça müzik yapan kimse ise, bu görüntü olmadan, yalnız temel acı ve temel yankı (insanın özünden gelen acı ve onun dışa vuruşu) ile olgunlaşmıştır. İçli şiir (lirik) yaratan yüce-us (deha) bu mistik özün dışına çıkıştan, bu birliği sağlayan varlıktan, bir görüntüler evreni'nin doğduğunu sezer. Bu evrenin 'biçimlendirici' (plastik) sanatçı ile destancı'nın evreninden ayrı bir boyası, nedeni ve hızlılığı vardır.

Son olarak, sözü edilen 'destancı' yalnız bu görüntüler içinde, sevinç dolu bir tutumla yaşar. Derin bir sevgi içinde, varlığın en küçük bölümcüklerine değin bakmaktan bıkmaz.

Büyülenme, her d r a m c ı sanatın bir tasarımıdır. Bu büyülenmede Dionysos'ça davranan topluluk, kendini de tanrıyı da bir "satyr" olarak görür... Grek tragedyasını bir Dionysos'ça koro olarak anlayabiliriz. tragedya'yla kaynaşan bir koro... dramın kaynağıdır.

t r a g e d y a, kaynakta yalnız koro idi, dram değildi. Daha sonraları tanrıyı gerçek bir varlık diye gösterme, onun bütün evreni kuşatan görünüş biçimini her göze görünebilir durumda ortaya koyma yoluna gidildi. İşte, dar anlamda, d r a m bununla başladı.

Dionysos'un gülüşünden Olympos tanrıları, gözyaşlarından da insanlar doğdu.

M i t o s , tüm Dionysos evrenini sırtına alan, getirip önüne koyan güçlü bir titana benzer. Müzik, t r a g e d y a m i t o s 'u dolayısıyla, tragedya kahramanlarının kişiliğinde varlığa yapılan tutkulu baskıyı ortadan kaldırır. "

Şimdi size, sayın üstad Prof. Dr. İsmail Tunalı'nın "Grek Estetiği" adlı yapıtından alınmış (Remzi Kitabevi, 1996 İstanbul, 4. basım) **K a t h a r s i s**'i (Arınma) özet halinde sunuyoruz.

K a t h a r s i s

Aristoteles'in sanat felsefesi, şüphesiz yalnızca *mimesis* (sanatsal yaratma ediminin temelindeki 'taklit etme' ilkesi) kavramına dayanıp belirlenemez. *Mimesis*, bir başka estetik-moral etkinlikle tamamlanmalıdır. Çünkü, *m i m e s i s*, sanatçının sahip olduğu ve gerçekleştirdiği bir etkinliktir. Ama, her sanat olayı zorunlu olarak *iki yanlıdır*, sanatçı etkinliğine eğer mimetik objeyi, sanat eserini kavrayan süje'de meydana gelen bir etkinlik katılırsa, sanat olayı bütünüyle meydana gelir. Buna göre de, bir sanatçı etkinliği olan *mimesis*'i süjede meydana gelen bir başka etkinlik tamamlamalıdır. Aristoteles, sanatçının mimetik etkinliğinin karşısına, sanat eserini seyreden, sanat eserini algılayan, ondan haz duyan süje'de meydana gelen bir başka etkinlik koyar; bu etkinliğe, Aristoteles *katharsis* der. *Katharsis*, temizlenme, arınma demektir. "Tragedya'nın ödevi, uyandırdığı acıma ve korku duygularıyla ruhu tutkulardan temizlemektir" (*'katharsis non pathematon'* Poet. VI, 2). Sanatçının mimetik etkinliği, süje'de meydana gelen "*katharsis non pathematon*" (pantomimsiz *katharsis*) ile tamamlanmalıdır. Aristoteles, *katharsis* deyimini yalnız tragedya için kullanmıyor; onu müzik için de kullanıyor. "Bazı kimseler mistik modelleri dinlediği zaman tam bir kurtuluş hissi duyar, dini bir heyecana kapılır, ruhları dinlenir ve temizlenir (*catharsis*). Acımak, korkmak gibi duygudurumsal (*afektif*) içerikte olan duyguların çok etkisi altında kalanlar da buna benzer şeyler duyarlar. Herkes derece derece belirli duyguların derinden etkisi altında kalır. Hepsisi de şu veya bu şekilde melodilerin etkisi altında ruhunu boşaltır, temizler (*katharsis*) ve rahatlar. Temizlenme veren melodiler de bütün insanlara saf bir zevk verir (Poetika. 8, VII, 3)" O halde temizlenme, arınma, yalnız *t r a g e d y a* sanatının doğurduğu bir etki değil, aynı zamanda *m ü z i k* de bu etkiyi

doğurabilir. Bu yönde Aristoteles şöyle devam ediyor: “Bazı filozofların, melodileri, her birine karşılık bir harmoni olmak üzere ahlak, hareket ve heyecan ifade edici melodiler olarak ayırmalarını kabul ediyoruz. Fakat daha ileri giderek biz müziğin bir değil, birçok faydası bakımından incelenmesine, yani eğitim, ruhu temizleme (bununla ne anladığımızı şimdi açıklamıyoruz, fakat şiirin incelemesine geldiğimiz zaman bu konuyu daha esaslı bir şekilde ele alacağız) ve fikir zevki, dinlenme, eğlenme bakımlarından incelenmesine taraftarız (ibid)”. K a t h a r s i s, şu halde müziğin de zorunlu olarak yarattığı bir *Poetika*’da bu katharsis’i temelli bir şekilde ele alacağını vaat ediyor, ama, bu vadini gerçekleştiriyor.

Eğer Aristoteles genel bir **poetika** yazmış olsaydı, onun, *katharsis*’i de *mimesis* gibi ayrıntılı olarak ele alması beklenirdi. Çünkü katharsis, mimesis’ten ayrılamaz; onlar birlikte ve bir bağlılık içinde sanat olayının *birliğini*, *bütünlüğünü* meydana getirirler. Öyle ki, onların bu bağlılığını bir *causal* (nedensellik) bağlılık olarak da düşünebiliriz; bu nedensellik bağı içinde, mimesis’i *neden*, katharsis’i de *etki* olarak görebiliriz.

Aristoteles’in yalnız tragedya ve müzik için bir erek olarak gösterdiği katharsis’i, bütün sanatlar için varılması gerekli bir erek olarak anlayabiliriz. Çünkü, resim de, lirik şiir de aynı etkiyi pekâlâ meydana getirebilir. Burada asıl önemli olan, Aristoteles’in sanatların ereğini bir moral erek olarak belirlemesidir. Sanat, estetik bir hoşlanma için değil, ama moral bir değer için belirlenir; bu moral değer, katharsis sürecinde objektifleşir. *Sanatın görevi insanda estetik haz uyandırmak değil, etik bir haz uyandırmaktır. Bu etik haz, ruhumuzun arınması, boşaltmasıyla meydana gelir.*

Görülüyor ki, Aristoteles, henüz sanat etkinliğini ahlaki etkinlikten ayırt edebilecek bir yetkinlikte değildir. Ne var ki, burada sanatın etik karşısısında bir bağımsızlığı olmadığı gibi, onun etik karşısındaki durumu, bir bakıma bir (uşak) “*ancilla*” durumudur. Yani, ahlak, estetik’e tamamen hâkimdir. Sanat dünyası, *ethos* (Etik-estetik nitelikler) çerçevesi içinde düşünülebilir. Sanatçının görevi de, bu ethos’a, katharsis etkisi meydana getirmekle hizmet etmektir. Henüz Aristoteles de, sanatın ahlak karşısında bir bağımsızlığı olmadığını, katharsis’i bir erek olarak sanatın önüne koyması olayı açık bir şekilde gösterir.

Tragedya Teorisi

Katharsis'i özellikle tragedya'nın önüne büyük bir estetik erek olarak koyunca, buradan Aristoteles'in t r a g e d y a'yı "en üstün bir sanat" olarak değerlendirdiği sonucu kendiliğinden ortaya çıkar. Gerçekten de sanatlar arasında, hiç olmazsa edebiyat sanatları arasında en üstün yeri tragedya sanatı alır. Bu bakımdan, Aristoteles'in Poetika'sında seçkin bir yer tutan bu sanatı kısaca ele almak istiyoruz.

O halde t r a g e d y a nedir? Yukarda Aristoteles'ten verdiğimiz bir parçayı burada aynen tekrarlayarak bu sorunun yanıtını vermek istiyoruz. "Tragedya'nın ödevi, uyandırdığı acıma ve korku duygularıyla ruhu tutkulardan temizlemektir (Poet. VI, 2)". Tragedya, arındırıcı (*kathartik*) bir sanat olarak düşünülüyor. Böyle bir belirlemede, tragedya'nın iki yönden ele alındığı görülüyor. Birinci yön, tragedya'nın bir psikolojik anlamının olduğudur. Çünkü, tragedya'nın ilk ereği, ruhumuzda *korku* ve *acıma* duyguları uyandırmaktır. Korku ve acıma, tamamen psikolojik hallerdir. Bu duygular, şüphesiz tragedya'nın ve *trajik* şeyin özünü ve kendini değil, etkisini gösterir. 'Tragedya nedir?' sorusuna Aristoteles, şu halde onun etkilerini göstermekle yanıt veriyor ve bununla da, *trajik* olanın "*ne*"liğinden de uzaklaşmış oluyor. Bu noktada Moritz Geiger, Aristoteles'in bu tanımını yererken tamamıyla haklıdır. "Örneğin *trajik* olanın neden ibaret olduğu bilinmek istensin. Eğer Aristoteles ile birlikte (Aristoteles'ten yalnız psikolojik belirlemeler alınıp da nesnel belirlemeler gözden kaçırılırsa) '*trajik* olan korku ve acıma dolayısıyla da tutkulardan bir temizlenme yaratır' demekle, "*trajik* olanın özü nedir?" sorusuna yanıt verilmiş olunur mu? Böylece 'şimşek nedir?' sorusuna, 'şimşek, birinin yanına düşerse korku ve dehşet yaratır,' diye yanıt vermeye benzemez mi? (M. Greiger, *Zugaenge zur Aesth.* S. 141.)" Şüphesiz bu bakımdan M. Greiger haklıdır. Çünkü Aristoteles, *trajik* olanı, yani bir tragedya'yı bir tragedya yapan şeyi ilk planda ele alacağı yerde, onu, yaptığı psikolojik etkiyle tanımlamaya çalışıyor. Ancak ondan sonra Aristoteles, onun nesnel niteliklerini de ele alır.

Ama unutmamak gerekir ki, korku ve acıma duyguları meydana getirme, tragedya'nın son ereği değil, bir araç ereğidir. Çünkü, tragedya'nın asıl ereği bu psikolojik etki değil, tersine, onlar aracılığıyla arınmaya, *katharsis*'e varabilmektir. K a t h a r s i s nedir? Bir "*Katharsis non Pathematon*" olarak, o, yukarda göstermeye çalışmış olduğumuz

gibi, tamamen etik bir kavramdır, *ethos* ile ilgilidir. Buradan tragedya'nın özünün etik olduğu ortaya çıkar. O halde tragedya, kathartik bir sanat olarak, ahlaki bir sanattır. Ama bu belirleme de, yine ereği bakımından yapılan bir belirlemedir, yine aynı şekilde psikolojik bir belirleme gibi estetik dışı bir belirlemedir. Bu psikolojik ve etik belirlemeyi, yalnız tragedya'nın etkisi yönünden değil, aynı zamanda, genel olarak şiir sanatının bir temel motif'i olarak da Aristoteles alır. “Ş i i r sanatı, şairlerin karakterlerine uygun olarak iki yönelge alır; çünkü ağırbaşlı ve soylu karakterli şairler, ahlakça iyi ve soylu kişilerin iyi ve soylu olan hareketlerini taklit ederler; hafifmeşrep karakterli şairlerse, bayağı doğadaki insanların hareketlerini taklit ederler. Birinciler bunu ilkin *hymnos*'lar ve övgü şiirleriyle yaptıkları halde, ikinciler alaycı şiirler yazmakla yapmışlardır (İbid, IV, 4.)”. Sonra, bu ağırbaşlı ve soylu eylemleri şairlerin taklit etmelerinden *tragedya* sanatı doğar. O halde tragedya'nın hem doğurucu motif'i psikolojik ve etik'tir –çünkü o, soylu ve ağırbaşlı şairlerin soylu ve ağırbaşlı karakterleri taklidinden doğar; hem de aracı ve ereği, yukarda işaret edildiği gibi, psikolojik ve etik'tir–. Tragedya'nın böyle salt etik ve psikolojik olarak belirlenmesi, gerçi tragedya'nın ne olduğunu bize bildirmiyor; ama hemen buna şunu eklememiz gerekir ki, bu etik karakter, tragedya'nın özüne giren bir çizgidir (Modern çağda bu konuyu en iyi ele alıp işleyen **Kant** olmuştur. Kant'a göre, tragedya'nın uyandırdığı haz, yüceden *-Erhabene-* doğan etik karakterlidir). Aristoteles, gerçi bu psikolojik-etik tanımıyla tragedyanın varlığını tümüyle ortaya koyamıyorsa da, bununla onun bir temel karakter özelliğini dile getirmiş oluyor. Tragedya'da m o r a l e t k i son derece yükselir. Bunun için modern çağda tragedya üzerinde düşünen düşünürler, onun ortaya koyduğu estetik etkinin, estetik hazzın güzelden duyulan bir haz olmayıp, *yüce* karşısında duyulan bir etki ve haz olduğunu saptarlar. Tragedya güzelden daha çok *yüce* (sublime) ile ilgilidir. Yüce'nin uyandırdığı hazda etik özellik daha ağır basar.

Aristoteles iç-bakımdan tragedya'yı e t h i k olarak belirledikten sonra, onun o b j e k t i f n i t e l i k l e r i'ne geçer. “O halde tragedya, ahlaki bakımdan ağırbaşlı, başı ve sonu olan, belli bir uzunluğu bulunan bir eylemin taklididir; sanatça güzelleştirilmiş bir dili vardır; içine aldığı her bölüm için özel araçlar kullanır; hareket edilen kişiler tarafından temsil edilir, bu bakımdan salt bir hikâye (*mythos*) değildir” (İbid, VI, 2). Tragedya, o halde, e y l e m l e ilgilidir; bu ey-

lem, belli nitelikleri olan bir eylem olup, bu nitelikler hem içe hem de dışa aittir. Soylu ve ağırbaşlı, moral oluşu, onun bir iç özelliğidir ve onu hafifmeşrep eylemlerden ayırır. Dışa ait özelliklere gelince: Bu, eylemin bir başının, bir sonunun olması gibi, belli bir uzunluğun da olmasının gerekmesidir. Ve bu dış özellikler arasında en önemlisi, *tragedya*’nın eyleme dayanmasıdır. “Bunun için bazıları bu gibi eserlerin (*drama*) olarak adlandırılmasını ister; çünkü bu gibi eserler, eylem halinde bulunan kişileri (*drontas*) taklit ederler” (Ibid, III, 3). Bu bakımdan onun konusu, salt bir hikâye (*mythos*) değildir. Eğer *mythos* olsa idi, *epos* (epik, manzum öykü) ile olan temel ayrılığı ortadan kalkardı. *Tragedya*’nın belirleyicisi, onun eyleme dayanması ve eylem halindeki kişiler tarafından temsil edilmesidir.

Buradan kendiliğinden şöyle bir soru doğar: *Komedy*a da eyleme dayandığına ve eylem halindeki kişiler tarafından oynandığına göre, *tragedya* ile olan ayrılığı nerede bulunur? Bunlar arasındaki ayrılık, yine taklit ettikleri eylemin ahlaki motif’lerinde ortaya çıkar. “*Komedy*a, daha önce de söylendiği gibi, ortalamadan daha aşağı olan karakterlerin taklididir; bununla birlikte *komedy*a, her *kötü* olan şeyi de taklit etmez; tersine, *gülünç* olanı taklit eder; ve bu da, soylu olmayanın bir kısmıdır. Çünkü *gülünç* olanın özü, *soylu olmayışa* dayanır. Ama bu kusur, hiçbir acı ve zarar veren bir etkide bulunmaz. Nasıl ki, komik bir maskenin, çirkin ve kusurlu olmakla birlikte asla acı veren bir ifadesi yoktur” (Ibid, V, 1). O halde *tragedya* *komedy*a’dan, ahlaki özellikleri ve mimetik obje yönünden ayrılır. Gerçi *komedy*a gibi *tragedya* da eyleme dayanır; ama *tragedya*’nın dayandığı eylem, belli özellikte bir eylemdir. Bu özellikler, karakter ve düşünce’de (*dianoia*) kendini gösterir. Yani *trajik eylem*, belli bir insan karakterini ve düşünme tarzını yansıtır. “O halde karakter ve düşünce, *trajik hareketin* iki motif’i olarak ortaya çıkar; kişiler, eylemlerinde bu iki motif’e uyarak ereklere (mutluluğa) ulaşırlar veya ulaşamazlar” (Ibid, VI, 4). Bütün eylemin gidişini bu iki motif belirler. Şimdi bu motif’lerin belirlediği *trajik eylem*, somut olarak nasıl bir eylemdir? Her korku ve dehşet yaratan eylem, *trajik* midir? Bu çok önemli soruyu Aristoteles, enine boyuna araştırır. Bu araştırmayı karşılaştırmalı olarak yürütür. “İmdi, şairin ortaya koyduğu taklit eserleriyle uyandırdığı korku ve acımadan doğan haz duygusunu hazırlaması lazım geldiğine göre, bu haz duygusunu uyandıracak etkiyi, öykünün kendi içinde saklaması gerektiği açıktır. Hangi çeşit olaylar *korku* ve hangi çeşit olaylar *acıma* uyandıran olay-

lar olarak anlaşılmalıdır? Şimdi bunu araştırmak istiyoruz. Zorunlu olarak, bu gibi eylemler ya birbiriyle akraba olan ya da birbirine düşman olan veyahut da birbirine ne akraba ne de düşman olan kişiler arasında meydana gelir. Bir düşman, düşmanına saldırırsa, ister bunu gerçekten yapsın, isterse buna sadece niyet etmiş olsun, böyle bir eylem, uyandırdığı acı duygusunun dışında, ne korku ne de acıma hissi uyandırır. Aynı şeyi, birbirlerine ne akraba ne de düşman olan kişiler arasında meydana gelen eylemler için de söyleyebiliriz. Fakat böyle acı veren bir eylem, birbiriyle akraba olan kişiler arasında meydana gelirse, örneğin kardeş kardeşi, oğul babayı, ana oğul veya oğul anayı öldürür veya bu niyeti besler veya bu çeşitten bir şey yaparsa, işte bu eylemler, tragedya'nın araması gereken eylemlerdir" (Ibid, XIV, 2,3).

O halde t r a g e d y a k a h r a m a n l a r ı birbirlerine yakın akrabalık bağıyla bağlıdırlar. *Trajik etkinin* kaynağı, bu yakın akrabalık bağı olmuş oluyor. Bu akrabalık bağlılığı, aynı zamanda bir *moral* değerlendirme ile de beslenmelidir. "Tragedya, korku ve acıma duyguları uyandıran eylemleri taklit etmelidir; bu, tragedya denen sanatın özelliğini teşkil eder. Buna göre de tragedya şairinin yapacağı şey şudur: Ne erdemli kişileri mutluluktan felakete düşmüş olarak göstermeli, çünkü böyle bir hal, korku ve acıma değil, tersine yalnız *öfke* uyandırır; ne de kötü kişileri felaketten mutluluğa ermiş olarak göstermeli, çünkü, böyle bir şey, asla *trajik* olmayan bir şey olurdu, çünkü tragedya'nın hiçbir isteğini yerine getirmez, ne ahlaki tatmin, ne acıma, ne de korku uyandırır. Bundan başka, çok kötü olan bir kimsenin de mutluluktan felakete düşmüş olarak gösterilmemesi lazım gelir, çünkü böyle bir olay, her ne kadar adalet duygusunu tatmin ederse de, ne korku (ve) ne de acıma duygusu uyandırır. Çünkü *acıma*, layık olmadığı halde ıstıraba uğramış bir kimse karşısında duyulur; *korku* da, ıstırabı çekenle kendi aramızda bir benzerlik bulmamızdan doğar. O halde, tamamen kötü olan birinin mutluluktan felakete düşüşü ne korku ne de acıma uyandırır. Geriye yalnız bir kimse kalıyor; bu, yukardaki her iki tipin ortasında bulunur; ne ahlaki yeti ne adalet bakımından, ne de kötülük ve ahlaki düşkünlük yönünden olağanüstüdür. Tersine o, herhangi bir suçla suçlanmış bir kimsedir. *Oidipus* ve *Theyestes*, o nesillerin tanınmış öteki kahramanları gibi büyük bir şerefe sahiptir, mutlu bir hayat yaşar" (Ibid, XIII, 2,3).

Görüldüğü gibi, Aristoteles, bir yandan *trajik eylemin* kahramanlarını *trajik etki* yönünden birbirleriyle karşılaştırıyor, öte yandan da

yine psikolojik olarak bu etkinin motif'lerini araştırıyor. Ve bu motif'leri etik alanında buluyor, sonunda t r a g e d y a, tamamen bir etik sanat olarak belirleniyor. Onu ilk planda ilgilendiren bu *moral* yandır. Bu moral belirleme, "herhangi bir suçla suçlanmış olma" sözünde tam aktivasyon'unu elde ediyor. Ama neden *trajik kahraman* böyle bir suçla suçlanıyor? Onun *kader* ile olan ilgisi nedir? Tragedya'nın 'moral' anlamının dışında bir metafizik anlamı yok mudur? Aristoteles bunun üzerinde durmuyor, sadece onun etik değerini belirtmekle yetiniyor.

Tragedya'nın varlığının gerekli bir öge'si de, "olağanüstü"dür. "Burada ele aldığımız konu, bir eylemin, bu eylemin taklide dayanan betimlemesidir; bu eylem, yalnız tamamlanmış bir eylem olmayıp, aynı zamanda korku ve acıma duyguları uyandıran olayları da içine alır. Bunlarsa, her şeyden önce, olayların *beklenmedik* bir anda birbirini kovalamasıyla ortaya çıkar; böylece de *olağanüstü* meydana gelir ki, bu, tragedya'nın en etkili elemanıdır" (Ibid, IX, 9). Olağanüstünün böyle etkili bir eleman olacağı doğal bir şeydir, çünkü "belirlenmiş" olaylar ve hareketler hiçbir zaman sarsıcı bir etki yapamaz, bekleyişimize uyarlar. Yalnız bu olağanüstü öge'yi de hem ahlaki, hem de sanatsal bir eleman olarak düşünmek gerekir.

Şimdi, bu motif'lerin yönettiği ve belirlediği bir dramatik eyleme dayanan tragedya sanatında bir analiz yapılacak olursa, onun altı elemanının olduğu görülür. "Buna göre de, bir t r a g e d y a'nın altı elemanı olduğu ortaya çıkar; ve bu öge'ler, tragedya'yı belli bir şiir türü olarak nitelendirir. Bunlar: **Öykü** (Mytos), **karakter**'ler, **dil**, **düşünce**'ler, **dekorasyon** ve **müzik**'tir. Bunlardan ikisi (dil ve müzik) *taklit araçları*'nı, birisi (dekorasyon) *taklit tarzı*'nı ve geri kalan üçü de (öykü, karakter ve düşünce'ler) *taklit obje*'lerini oluşturur. Tragedya'nın sahip olduğu tüm öge'ler bunlardır. Bu öge'leri, yalnız bazı tragedya şairleri değil, tersine tüm tragedya şairleri kullanır. Çünkü, her tragedya dekorasyon'a, karakter'e, bir öykü'ye, dil'e, müzik'e ve düşünce birliği'ne dayanır" (Ibid, VI. 6). Her ne kadar bu altı eleman bütün tragedya'larda ortaksa da, bunlar arasında önem bakımından bir öncelik ve sonralık ayrılabilir. "Bu öge'ler arasında en önemlisi, *olayların birbirleriyle bağlanmasıdır*, çünkü tragedya, kişilerin değil, tersine, onların eylemlerinin, mutluluk ve felaket içinde geçen bir hayatın taklididir. Mutluluk ve felaket, eyleme dayanır. Ve hayatımızın ereği ise, *eylem*'dir, yoksa eylem'in dışında olan bir şey değil. Karakter bakımın-

dan biz ya *bu* ya da *şu* özellikteyiz, eylem bakımındansa ya mutluyuzdur ya da mutlu değildir” (Ibid, VI, 7).” Böylece Aristoteles, tragedya’yı eylem’e ve öykü’ye sıkı sıkıya bağlıyor. Bunun nedeni, öykü ile etik etkiye ulaşabilmede bulunur. Aristoteles, tragedya’larında öykü’ye değil de, karakter’lere dayanan şairleri bundan dolayı eleştirir. “...karaktere dayanmayan bir tragedya olabildiği halde, bir öykü’sü olmayan (eyleme dayanmayan) bir tragedya olamaz. Çoğu yeni şairlerin tragedya’ları (tek tek) karakter özelliklerinin belirtilmediği tragedya’lardır ve genel olarak böyle birçok şair vardır. Ressamlar arasında da *Zeuxis*’in *Polygnotos* karşısındaki tutumu böyledir. *Polygnotos*, iyi bir karakter ressamıdır, buna karşılık *Zeuxis*’in eserleri, bundan yoksundur” (Ibid, VI, 8). Yine başka bir yerde ö y k ü’nün tragedya için kaçınılmazlığını şöyle anlatıyor: “Şair, gücünü ölçüden (vezin) daha çok, öykü’de göstermelidir. Çünkü şair, taklit etmesinden ötürü bir şairdir” (Ibid, IX, 7). Taklit ise, ancak bir olaylar ve eylemler bütünü içinde, yani öykü’de dile gelir.

“Ö y k ü’yü diğer öğe’ler izler. Bunlar arasında en başta gelen k a r a k t e r’dir. Karakter nedir? Karakter deyince, eylemde bulunan kişilere, kendisi bakımından bir özellik yordduğumuz şeyi anlıyorum” (Ibid, VI, 5). Tragedya’larda karakter’ler en çok kullanılan bir öğe’dir. Aristoteles’in, karakter’lere öykü’den daha aşağı bir değer vermesi bir bakıma anlaşılabilir. Belli karakter özelliklerine sahip olmayan kişilerin yaptığı ve yarattığı eylemler, hareketler boş ve anlamsız kalmaz mı? Tragedya’ya ruhunu veren karakter’ler değil midir? Aristoteles bu anlayışta değildir. “Tragedya şairleri, eylemde bulunan kişileri ortaya koyarken karakter’leri taklit etmeyi gütmeyi, tersine, onlar, eylem’lerden ötürü karakter’leri de birlikte ortaya koyarlar” (Ibid, VI, 7). Buradan haklı olarak Aristoteles’e karşı şöyle bir soru doğar: Belli karakterdeki kişiler, o belli karakterde oldukları için mi o belli eylem’leri yaparlar, yoksa o belli eylem’leri yaptıkları için mi o belli karakter özelliğine sahiptirler? Birincisi, hem gerçeğe hem de mantığa daha uygun görünüyor.

Karakter’lerden sonra d ü ş ü n c e l e r (*dianoia*) geliyor. “Düşünce deyince de, kendisiyle konuşulanların bir şey kanıtladığı veya genel bir gerçeğe ifade verdikleri şeyi anlıyorum” (Ibid, VI, 5), diyor. Düşünceler, buna göre, eylemlerin mantıklı bir süreç içinde akmasını sağlıyor. Bu anlamda, düşünceler, ‘mantıklı olma’ ile eşanlamlı oluyor D i l de, bu düşüncelerin ifade bulduğu araçtır. “Dil deyince, daha ön-

ce işaret edildiği gibi, sözcükler aracılığıyla bir şeyi ifade etmeyi anlıyorum; ister bu ifade nazım, isterse düzyazı olsun” (Ibid, VI, 15). Ne var ki, tragedya’nın kullandığı dil, güzelleştirilmiş bir dildir. “Sanatça güzelleştirilmiş dil deyince, harmoni’yi, yani şarkı’yı ve ölçüyü (vezin) içine alan bir dili anlıyorum” (Ibid, VI, 3), diyor. Böyle bir dil, şüphesiz nazım şeklinde ifadesini bulur.

Son olarak geriye müzik ve dekorasyon kalıyor. Ama *Aristoteles*, bu iki öge’ye gerektiği önemi vermiyor ve şöyle söylüyor: “Tragedya sanatını zenginleştiren araçlar arasında geri kalan öge’lerin en önemlisi müzik’tir; oysa, ‘dekorasyon’, en çok etki yapanıdır; ama dekorasyon, kuramsal araştırmaya en az elverişli bir öge olup, onun şiir sanatıyla bir iç bağlılığı yoktur. Sahnede temsil edilmeden ve oyuncular tarafından oynanmadan da tragedya’nın yarattığı etkiye ulaşılabilir. Bundan sonra eserin sahneye konması, şiir sanatını değil, daha çok yönetmenlik sanatını ilgilendirir” (Ibid, VI, 16). Şüphesiz, bu sözlerinde *Aristoteles* tamamen aldanıyor. Onu yanıltan motif, çağının şiirle tiyatro arasında bulunduğu sıkı bağlılıktır. Bu bakımdan *Aristoteles*’i kınamamak gerekir, çünkü çağımıza gelene kadar tiyatro ile şiir böyle sıkı bir bağlılık içinde görülmüş ve anlaşılmıştır. Ancak çağımızdadır ki, tiyatro, bağımsız bir sanat olarak sanatlar arasındaki yerini alabilmiştir.

Şimdi size, Patricia PEVİS'in, "Dictionary of the Music" ten (University of Toronto Press, 1998) çevirisini yaptığım: **TRAGEDYA ve TRAJİK**'in özetini sunuyorum.

“TRAGEDYA ve TRAJİK”

T r a g e d y: (Eski Grek'lerin '*tragoedia*' diye adlandırdıkları, esasında tanrılara 'keçi kurban etme şarkısı' ritüel'inden alıntı sözcük; Fr.: *tragédie*, Alm.: *Tragödie*, İspanyolca: *Tragedia*.)

Felaket, çoğunlukla ölümle sonlanan bir insan eylemini sergileyen oyun. ARISTOTLE'in bugüne gelinceye dek tüm sahne yazarlarını derinden etkileyen tarifi şöyledir: "Tragedya, ciddi, tamamlanmış ve çok önem taşıyan; her bir bölümü hayal ürünü güzel sözcüklerle süslenmiş; her biri, eylemin seyrine göre –özetlenmeden– düzenlenmiş, *catharsis* adını verdiğimiz 'acıma' (*pity*) ve 'korku' (*fear*) duyularıyla bizi etkileyen bir konunun taklidinden ibarettir."

Böyle 'trajik' bir oyunu niteleyen bazı temel öge'ler mevcuttur:

***catharsis*:** Acıma ve dehşet duygularıyla birlikte fışkıran ihtiras,

***hamartia*:** Kahramanın, kaybına neden olacak süreci başlatan akt'ı,

***hubris*:** Uyarılara karşın, kahraman'ın yineleyen ve ısrarından vazgeçmeyen inatçı gururu.

Tipik olarak, tragedya, kendisinin '*minimum formula*'sı içeriğinde, şu sırayla oluşur:

Mythos (mit, olay), *praxis*'in (uygulama), *anagnorisis* (tanımlama) yoluyla *mimesis*'idir (el, yüz hareketleriyle taklit). Yani, *trajik* öykü, bir ıstırap çekme ve acıma belirtisinin oyunu oynayan karakterler tarafından tanımlanmasına ya da felaketin kaynağının gerçekleşmesine kadar, insan eylemlerini taklide devam eder.

Tragedya, tarihsel olarak, üç ayrı periyod'da parlamıştır:

İ.S. 5. yüzyıldaki eski Yunan Klasik devresi; Elizabeth devrinin İngiltere'si ve 17. yüzyıl Fransa'sı (1640-1660).

* * *

T r a j i k: (Fr.: *Tragique*, Alm.: *tragisch*, İsp.: *tragico*)

Bizler; kendine özgü kurallarıyla edebi bir tür olan t r a g e d y a ile, insan varlığında ve diğer birçok sanat dalında bulunabilir, antropolojik ve filozofik bir öge olan t r a j i k 'i birbirinden ayırt etme konusunda dikkatli olmalıyız. Bununla birlikte, 'trajik', eski Grek tragedya'larından GIRADOUX ya da SARTRE gibi modern yazarların eserlerinden en iyi şekilde incelenilebilir ve anlaşılabilir. Bu konuda P. RICOEUR şunu yazıyor: "Tragedya'nın esası (eğer öyle bir şey varsa), yalnızca bir şiir ya da performans'ın, karakterlerin yaradılışını incelemekle keşfedilebilir; yani, tamamen hayallerde var olan kahramanlar tarafından etkilenen 'trajik çalışmalar' 'trajik'i ilk kez ortaya koymuştur. Burada, 'tragedya', 'felsefe'ye komut veriyor, onu eğitiyor." (1953, "Trajik Üzerine", sa.: 449.)

Aynı ikilem, her 'trajik'in felsefesinde bulunur:

- Tragedya'yla köklü olarak ilintili olan *trajik*'in edebi ya da artistik kavramı; (ARISTOTLE),
- 'Trajik'in, 19. yüzyılda başgöstermeye başlayan, öncelikle insan varlığındaki 'trajik' bir durumdan kaynaklanarak yaratılmış sanat dolayısıyla, antropolojik, metafizik ve varoluşçu algılanışı (HEGEL, SCHOPENHAUER, NIETZSCHE, SCHELER, LUKACZ, UNAMUNO).

Gerçekten, 'trajik' niteliklerin içinde bulunduğu olay ve oyun türlerinin o denli birbirlerinden çok farklı ve öyküye o kadar bağlı olmaları nedeniyle, 'trajik' kavramını tamamen içerecek basitçe bir tarif'e (*definition*) indirgeme önerisinde bulunmanın bir anlamı olamaz. Bununla beraber, tragedya'nın klasik sistemini ve onun modern zamanlara uzantısını özetlemek faydalı olacaktır sanırız.

1. 'Trajik'in Klasik Kavramı:

A. ÇATIŞMA ve AKIM

Bunda, kahraman, hatta ölümüne neden bile olsa, kendinin daha yüce amaçlar uğruna, kimliğinin ya da yasal haklarının ortadan kalkmasına neden olan *trajik* bir eylem sürdürür. HEGEL, 'kahraman'ın, çatışan zorunluluklar arasındaki kıvrandırıcı uğraşısını hedef alan bir tarif yapar: "O halde; Tragedya'nın orijinal özvarlığı şudur ki, eğer her iki zıt tarafın çatışması teker teker ele alınırsa, o durum (çatışma) kendi oluşumunu haklı çıkarılabilir; ama, her iki tarafın kendi amaç'ının ve karakter'inin gerçek ve pozitif içeriği, diğerinin –aynı eşitlikteki– haklı çıkabilecek kudreti yadsındığında ve bozulduğunda saptanabilir. Sonuç, kişinin moral hayatı söz konusudur ve her biri 'suçluluk' duygusuna kapılabilir. (*Esthétic*, sa.: 377; *Hegel on Tragedy*, sa.: 1196.) 'Trajik', bir seri kötü doğal afet ya da devasa felaket olgularının sonucu olarak değil, insan'ın varlığına kudretini sergileyen 'yazgı' sonucu oluşmuş, önlenemeyen ve çözümü olmayan bir sorundur. Bundan kaçış yoktur. LUKACZ'ın dediği gibi: "Perde açıldığında, 'gelecek' orada, ezelden beri olduğu gibi mevcuttur."

B. PROTAGONISTS (Önder, lider; özellikle MORENO'nun 'Psikodrama'sında. Dr. İ. E.)

Kudretlerin gerçek yapıları ne olursa olsun, klasik *trajik* çatışma, insan ile onun yüksek moralistik beklentileri ya da dini öğeleri arasında bir zıtlık kurar. Grek Tragedya'sının oluşumu ile, "*trajik* bir eylemin var olabilmesi için, bizler, insan doğasının kendi niteliklerinin varlığını, dolayısıyla da insan'ın ve ilahi kudret'in birbirleriyle zıtlaşmaları için yeterli derecede farklı oldukları, ama yine de birbirlerinden 'ayrılmaz' görünümde oldukları kavramını silmeliyiz" (VERNANT, 1974 *Mythe et société*, sa.: 39). HEGEL'e göre, "orijinal tip tragedya'nın en uygun tema'sı ilahi kudret'tir (*Divine*); ama burada ilahi kudret, dinsel bilinçliliğin bilinen nesnesi olarak değil, O'nun sanki dünyaya girişi ve kişisel eylemini icra etmesi gibi algılanmalıdır. (*Hegel on Tragedy*, 1975 sa.: 1195.)

C. BARIŞMA

Etik düzen, hemen daima, 'kahraman'ın motivasyonları ne olursa olsun, sözünü en son söyler.

HEGEL'e göre, dünyanın etik düzeni, *trajik* kahraman'ın eşit değerler çatışmasında kısmen araya girmesiyle bozulma tehlikesiyle karşı karşıya kalır, fakat kahraman, ebedi ve ezeli adalete boyun eğdiği zaman yeniden dengelenir (HEGEL, '*Esthétique*', 1832 sa.: 377). Cezalandırmaya ya da ölüm'e karşın, *trajik* kahraman, kendi arzusunun tek taraflı olup, genel ölümlülerin (tüm insanoğullarının) sırtlarını dayadığı moral evrenlerinin 'mutlak adalet' ögesini zedelediğinin farkına varır. Bu kavrayış, onu, çok kötü suçlardan suçlu olmasına karşın, hayran olunacak bir karakter konumuna koyar.

D. KADER

"İlahi kudret", 'alın yazısı' ya da 'kader' şeklini alarak "insan"ı ezer ve eylemlerini bir hiçe indirir. 'Kahraman', kendinin yüksek otorite'sinin farkındadır ve sonunda kazanamayacağı gerçeği ile karşı karşıyadır. *Trajik* eylem, birbirlerini izleyerek bir büyük facia (*catastrophe*) ile sonlanan bir seri perdeden ibarettir. Motivasyon; hem 'kahraman'ın 'içinde' olup *içsel* ve hem de dış dünyanın koşullarına edilgen olan diğer karakterlerin arzularına tabi olup *dışsal*'dır. "Deneyüstülük" (*Transcendancy*), edebiyat tarihi boyunca, kader ve moral yasalar (CORNEILLE), *gizli tanrı* (GOLDMANN'a göre RACINE, 1955), *ihiras* (RACINE, SHAKESPEARE), *sosyal belirlenimcilik* (determinism= gerekircilik; her olayın başka olayların gerekli ve kaçınılmaz bir sonucu olduğunu ileri süren öğreti. Dr. İ. E.) ya da *kalıtsallık* (heredity) konularında da (ZOLA, HAUPTMANN) çeşitli görünümeler altında ortaya çıkmıştır

E. ÖZGÜRLÜK VE KURBAN ETME (*Sacrifice*)

İnsanoğlu böylece özgürlüğünü keşfediyor: "İnsanın; özgürlüğünü kaybettiği bir konumda, sırf özgürlüğünü göstermek ve hür iradesini bildirmeye hakkı olduğunu kanıtlamak için batmasını kabullenmesi konusunda, önüne geçilemez bir suç için kendinin cezalandırılmasına izin vermesi gerçekten büyük bir fikir" (SCHELLING, SZONDI tarafından bildirilmiş, "*Poésie et poétique de l'idéalisme Allemand*, Paris 1975 sa.:10 - Alman İdealizminin Şiiri ve Şairliği"). Binaenaleyh, *trajik*, 'kahraman'ın özgürce kabul edilen alinyazısı kadar, 'kader'in de ayırt edici niteliği oluyor; şöyle ki, kahraman, *trajik* yarışmayı kabul ediyor, savaşmayı göze alıyor, 'hata'sının sorumluluğunu üstüne alıyor (ki bu bazen yanlış olarak ona yükleniyor, yani onu bilmeden yap-

tığı sanılıyor) ve tanrılara hiçbir ödün vermiyor. O, varoluşunun ‘zorunlu tanımlanması’ prensibine dayanarak, özgünlüğünü tekrar kanıtlama bahasına ölüme hazırdır. Bu tür fedailikle, kahraman, *trajik* büyüklüğün ne denli değerli olduğunu sergilemiş oluyor.

F. TRAJİK HATA

Bu, *trajik* “hamartia” için hem başlangıç ve hem de neden oluyor. ARISTOTLE’a göre, kahraman bir ‘hata’ yapıyor, “...felakete günah (ayıp) ya da ahlaksızlık yüzünden değil, bir ‘hata’ yaptığından dolayı uğruyor...” (*Poetics*, 1982, New York). Bu *trajik* paradoks, moral kusur ve uslamlamada bir hata’nın bir bileşimi olup, eylemin bir ögesidir ve bu sayede, *trajik*’in çeşitli türleri, bu hata’nın sürekli olarak tekrar tekrar değerlendirilmesi ile açıklanmış oluyor. Sahne oyunu’nun altın kuralı, her durumda, ne çok suçlu ve ne de tümüyle masum olmayan kahramanları sunmaktır. Bazen, tragedya yazarı, ‘hata’нын amacını küçümser ve onu, kahraman’ın kişiliğini ve özgürlüğünü aşan moral bir açmaz haline getirir (CORNEILLE). Bu bağlamda, bazen, kahraman, gizli bir tanrıya acımasızca teslim edilen bir varlık olarak gösterilir onca. GOLDMANN’a göre, RACINE’vari kahraman’ın *trajik* yönü, “gerçek bilinçliliği ve insani ululuğu olmayan bir *dünya* ile, büyüklüğü, dünya ve yaşam’ı reddetmekten ibaret olan *trajik* karakter arasındaki radikal zıtlıktır” (*Le Dieu cashé: Etude sur la vision tragique dans les Pensées de Pascal et dans le théâtre de Racine*, Paris 1955, sa.: 352 – Saklı Tanrı: Pascal’ın ‘Düşünceler’ ve Racine Tiyatrosundaki Trajik Vizyon üzerine çalışma).

Hata (*The Flaw*), trajik çatışma ile değişir, fakat BARTHES’in de doğru olarak söylediği gibi, “her *trajik* kahraman, masum doğar: O, Allah’ı kurtarmak için suç işler” (*Sur Racine- Racine Üzerine*, Paris, 1963, sa.: 54; ve, *On Racine- Racine Hakkında*, Paris, 1964, sa.: 46). Böylece, RACINE’in görüşünde, “çocuk babasının düzenbaz biri olduğunu keşfeder, ama onun çocuğu olarak kalmak ister. Bu ikilem’in yalnız bir çözümü vardır (ve bu tragedya’nın ta kendisidir): Çocuk, babasının, sınırlarını aşmaktan dolayı işlediği suçun günahını kendi üzerine alır; bu, “yaratıcının, kendini suçluluktan özgür kılmasıdır” (BARTHES’in aynı referansları). Bununla birlikte, ‘hamartia’ terimi çok ikilimli bir sözcüktür ve çoğu kez ‘muhakemede bir kusur’ ve Hıristiyan geleneğinde bir ‘günah’ olarak yorumlanabilir.

G. YARATILAN ETKİ: CATHARSIS (Dram'da: Aristo tarafından ilk kez belirtildiği gibi, bir dram'ın sahnelenmesinde, oyun'un, seyircilerin üzerindeki yaptığı 'arınma' etkisi; Psikoterapi'de: Geçmişte bastırılmış, itilmiş bir duygu ya da heyecanın serbest kalmasını, ortadan kalkmasını sağlayan her tür etki. Dr. İ. E.)

'Tragedya' ve 'Trajik', esasında, seyirci üzerinde oluşturulmuş etkiye göre tarif edilebilir. Hepimizin bildiği 'ihtirasların arınması' konusunda (Gerçekte bizler bu 'arınma'nın bir "çıkarmak, yok etmek" mi yoksa bir "gerçek arınma" süreci mi olduğu konusunda pek emin değil gibiyiz), *trajik* etki, seyirciyi bir ahlak eğitimi, psikolojik ve moral zenginleşme duygusu ile baş başa bırakmalıdır. Bu nedenledir ki, kahraman, seyirciyi, yalnızca ve yalnızca bir kurban, şekil şemail değiştirmiş (ve belki de yücelmiş. Dr. İ. E.) (*transfigured*), acıma ve korku karmaşa hislerini empoze eden bir konuma girerek gerçekten etkileyebilir.

H. TRAJİK'İN DİĞER KRİTERLERİ

Diğer estetik yaklaşımlar, '*trajik*'i, ontolojik ya da antropolojik bakımlardan gözden geçirme konusunda kendilerini sınırlı hissetmez. Pek sık olarak, '*trajik*'i 'tragedya' ile karıştırarak, onu, felsefik bir açıdan ziyade dramaturjik ve estetik kriterler yönünden yeniden tarif ederler. Belki bu, ARISTOTLE'ın, *trajik* eylem'in, "oyun planı'nın (*plot*) olaylarının taklidi" olduğu yolundaki meşhur sözünden kaynaklanmaktadır.

Fransız klasik yaklaşımı, üç ünite'nin öneminden bahseder. Bazı sahne yazarları, örneğin RACINE, o kuralların, özellikle 'zaman'ın içsel bir zorunluluğundan söz etti. GOETHE, ARISTOTLE hakkında görüş bildirerek, tragedya'nın, "bitirilmiş bir yapı-*catharsis*" olduğunu söyledi. "Bu sonlandırma (*conclusion*), 'uzlaşma' ve 'bitirme' şeklinde her drama'da ve hatta şiir çalışmalarında da arzu edilen ve beklenen bir şeydir" (*Werkausgabe*, Frankfurt 1970, cilt: 6, sa.: 255).

Seyirciden daha çok, 'kahraman', *trajik* kefareti (cezasını çekme) ve uzlaşmayı yaşar ve aynı şeyler, ancak daha sonraları, öncekinden daha iyi hissetmeyerek eve dönen seyircinin kafasına –dolayısıyla– dank eder. Aynı eser, sa.: 236)."

Diğer dramatist'ler, kahramanın eylemlerinin 'nesne'leri üzerindeki algılama farklarından dolayı, *trajik* çatışma'yı farklı farklı yorumlarlar. SCHILLER'e göre, *trajik*, karakter'in kudret dolu tüm kader'e

karşı olan direncinden doğmuştur. Kahraman, ıstırap çekmeye karşı, onu yüceliğe götüren moral bir direnç sergiler.

Trajik'in psikolojik yorumu, 'moral çatışma'yı, öznel olarak, iki birbirine zıt tutku ya da arzuyla içe alınan değerler (*aspiration*) olarak açıklar. HAMLET, intikam alma arzusu ile kendi hümanizm'inin izin vermeyeceği bir eylemi yapma dürtüsü arasında bölünmüştür.

GOETHE tarafından hayranlık verici bir şekilde gösterildiği gibi, SHAKESPEARE, '*trajik*'in zayıflar gibi görüldüğü ve '*trajik* bilinçliliği'nin bir dönüm noktasına geldiği; 'eski' ve 'yeni'nin bir değişime uğradığı, 'ödev' ile 'arzu'nun çatıştığı bir zamanda, şöyle demişti: " 'Ödev' nedeniyle, tragedya büyük ve kudretli; 'arzu' nedeniyle küçük ve zayıf bir nesne haline geliyor. Bu sonuncusu sayesinde ki dram (*dramme*) doğmuştu, ve, iğrenç 'ödev', 'arzu' ile yer değiştirmişti. Bizler duyarlı hissettiğimiz zayıflığa muhabbet tellallığı yapan 'arzu'dan dolayı, ağırlı bir bekleme döneminden sonra, nihayet ortalarda bir yerde avunmakla yetiniyoruz. SHAKESPEARE 'eski' ile 'yeni'yi karşı konulmaz bir şekilde birbirine bağlıyor. 'Arzu' ve 'ödev', onun oyunlarında dengede kalmaya çalışıyor; her ikisi de cesurca savaşıyor ama sonunda, 'kudret' kaybediyor. Tarihte başka hiçbir yazar, kişisel bir karakterde, arzu ve ödev'i bu denli mükemmel bir şekilde portrelememişti. Karakter, ayırt edici niteliklerinden dolayı, şunları göz önüne almak zorundadır: Her şeyden önce, o 'sınırlanmış', 'belirlenmiş' (*particular*) olmaya yöneltilmiştir. Bununla birlikte, bir insan olarak, o sınırsızdır ve hâlâ da 'genel'dir (GOETHE, *Werkausgabe*, sa.: 224)".

2. K l a s i k K a v r a m ı n Ö t e s i n d e :

A. T R A J İ K ' İ N B A Ş A R I S I Z L I Ğ I

Trajik, kahramanın kendi arzusuyla, önceden varsayılan çok kudretli bir deneyüstü kudrete ve sabitleştirilmiş değerlere boyun eğmesi nedeniyle, tüm olasılığı ile sosyal düzene bağlıdır. Sonunda düzen, ister ulvi, ister metafizik ya da insani, yeniden yaplanır.

Tarih ve tragedya, birbirlerine zıt öğelerdir. Her ne zaman tarihsel bir sahne gerisi perdesi *trajik* kahramanın ardında ışıldarsa, o zaman oyun, kişisel tragedya oluşunu durdurur ve kendini tarihsel analizin nesnelliğine bırakır.

Tarihsel bir dünya görüşü, o takdirde, *trajik* kavramını dışlar. Eğer, MARX'la beraber düşünürsek, biz karakteri spiritüel (*atempo-*

ral) bir madde değil de belli sınıfların ve eğilimlerin temsilcisi olarak görürsek, o karakterin motivasyonları artık kişisel arzuların değil, bir sosyal sınıfa ait arzuların ve amaçların göstergesidir. Yalnızca, bir “tarihsel zorunlu istek ve onun pratik olarak gerçekleşmesinin olanaksız oluşu arasındaki çatışma” (MARX, K.- ENGELS, F., “*Über Kunst und Literatur*” - Sanat ve Edebiyat Üzerine, Berlin 1967, sa.: 187) böylece trajik olabilir. O zaman trajik, oluşan yeni sosyal düzen gerçeği karşısında kişisel arzularının kaybolması ve kişinin bozuk adımlar atmasıyla, bir gerçek olur. Marksizm açısından –ya da, basitçe sosyal değişim yönünden– trajik, büyük çaba ve kurban vermeksizin ortadan kaldırılmamış (ya da kaldırılamayacak) olan kişi ve toplum arasında ki zıtlıktır. “Seyircinin derinden duygulandığı “Cesaret Ana” (*Mother Courage*) ve onun hayatı hakkındaki trajik şey, insanın varlığını mahveden bir zıtlık üzerinde yatar. Bu ‘zıtlık’, ancak toplumun kendisi tarafından, uzun ve zahmetli uğraşılardan sonra çözüme kavuşabilir” (BRECHT).

GOLDMANN, çok doğru olarak, ‘çatışma’nın onarılamayacağı “tragedya” ile, onun ‘tesadüfi’ (*accidental*) olduğu “drama” arasında şu ayrımı yapıyor: “Ben, çatışmaların çözülemez olduğu bir oyuna ‘tragedya’, ve, içinde çatışmaların ya (hiç olmazsa moral düzeyde) çözülebildiği ya da oyun’un evreni’ni güden kuvvetlerin, beklenmedik çok kudretli bir araya girme (*intervention*) nedeniyle işlevde olmayan oyun’lara da ‘drama’ derim.” (*Racine*, Paris 1970, sa.: 75; *Racine*, Paris 1972, sa.: 4.)

B. TRAJİK VİZYON, ALAYCI (*Ironic*) VİZYON

N. FRYE (1957), tragedya’nın, ‘alay-istihza’ya karşı, trajik olayın ve onun sonuçlarının nasıl engellenebileceği gerçeğini kanıtlamak için oluştuğunu göstermiştir. BRECHT buna “direnilebilir-karşı koyulabilir tırmanış” (*resistable rise*) der. Trajik gerçek, insani ya da sosyal bir şekil almaya başlar. “Tragedya’nın ‘bu böyle olmalı’ motto’su, alaycı vizyon’da ‘bu, hiç olmazsa böyle olur’a döner.” (*Anatomy of Criticism: Four Essays*, 1957, Princeton Univ. Press, sa.: 285.) Bu süreçten, 18. yüzyılda **Schicksalsdrama** (*tragedy of destiny*) (BÜCHNER, GRABBE, HEBBEL, IBSEN ve hatta HAUPTMANN) yüceldi. Bunda, en yüksek otorite, sosyetik baskılar ve gelecek için gerekli beklenti ve umutların eksikliğinde yatar.

C. TRAJİK VİZYON, UYUMSUZ (*Absurd*) VİZYON

Trajik'ten Uyumsuz'a giden yol, özellikle insanoğlu onu ezen kudretin niteliğini tanımlamayı beceremezse ya da birey, trajik otorite'nin adaletinden veya haklılığından şüphe ediyorsa, çok kısa olabilir.

Tarihin tüm metafor'ları (mecaz), kör bir kudret olarak, *trajik* eylemdeki 'uyumsuz' (*absurd*) tohumları ortaya çıkarır. BÜCHNER, 'tarih'i açıklamaya çalışırken, onda ne bir anlam ve ne de eylem araçlarını (*means of action*) bulabilir, "Tarihin, kaderci yapısına şaşırıp kaldım. İnsanın doğasında tiksindirici bir tekdüzelik buldum; aynı şekilde, insan ilişkilerinde herkese ve hiç kimseye ait olan (ve olmayan), durdurulamaz bir güç var. Kişi, dalganın köpüğünden başka hiçbir şey değil. Azamet-büyüklik, sadece bir şans; çok zeki, dâhi kişilerin egemenliği bir kukla oyunu. Acımasız, tanınması çok yüce, fakat üstesinden gelinmesi, benimsenmesi (*to master*) imkânsız bir yasaya karşı gülünç bir çaba" ("*Werke und Briefe*", Çalışmalar ve Mektuplar, Frankfurt 1965). Bugün, 'trajik' ile 'uyumsuz'u birbirine karıştırma, sanıldığından daha fazladır. Uyumsuz Tiyatro yazarları (CAMUS, IONESCO, BECKETT, vb.). tragedyanın daha evvelerden benimsenmiş alanları ele geçirip, insanoğlunun 'uyumsuz' durumunun esas öge'lerinin 'komik' ve 'trajik'in bileşimi olan bir sanat türü yaklaşımını seçtiklerini gösteriyor. **Kurallara göre bilinen t r a g e d y a artık mevcut değil; onun yerine, bizler, varlığın trajik doğasının sürekli duygusuna sahibiz.**

TRAJİK Hakkında

(Albert CAMUS'nün 'Sisyphos –Sisifos–Söyleni"sinden. Can Yayınları, 6. basım, İstanbul 1998, Çev. Tahsin Yücel"

"Tanrılar S i s y p h o s'u bir kayayı durmamacasına bir dağın tepesine kadar yuvarlayıp çıkarmaya mahkûm etmişlerdi; Sisyphos kayayı tepeye kadar getirecek, kaya tepeye gelince, kendi ağırlığıyla yeniden aşağıya düşecekti hep.

HOMEROS'a göre Sisyphos, ölümlülerin en bilgisi, en uyanığıydı. *O, Sisyphos'un 'ölüm'ü zincire vurduğundan bahseder.*

Öykü şu: JUPITER, Asope'nin kızı EGINE'yi kaçırr. Baba, kentin kralı olan Sisyphos'a dert yanar. O da babaya, Corynth kalesine su vermesi koşuluyla onun nerede olduğu konusunda bilgi vereceğini söyler. Bunun üzerine Jupiter, Sisyphos'u "Ruhlar Ülkesi"ne göndererek cezalandırır. Uyumsuz bir kahraman olan Sisyphos PLUTON'dan yeryüzüne dönmek için izin alır ve döner, yeryüzüne gelir ve artık ruhlar ülkesinin karanlığına dönmek istemez. Ancak, JUPITER'in emriyle MERCURE gelip onun yakasına yapışır ve geriye, ruhlar âlemine kayaya zincirlemek üzere götürür."

CAMUS diyor: "Sisyphos'un dönüşü beni çok ilgilendiriyor. Böylesine taşlarla baş başa didinen bir yüz, taşın kendisidir şimdiden! Bu adamın ağır, ama eşit adımlarla sonunu göremeyeceği sıkıntıya doğru inişi, gözlerimin önüne geliyor. Bu saat, bir soluk alış andıran, tıpkı yıkımı gibi şaşmaz bir biçimde geri gelen bu saat, b i l i n c i n s a a t i d i r. Tepelerden ayrıldığı, yavaş yavaş tanrıların inferine doğru gömüldüğü saniyelerin her birinde, y a z g ı s ı n ı n ü s t ü n d e d i r. Kayasından daha güçlüdür.

B u s ö y l e n e n ' t r a j i k ' s e, k a h r a m a n, b i l i n ç l i o l d u ğ u i ç i n d i r Gerçekten de, her adımda başarıma umuduyla desteklenseydi, neden kederli olacaktı?

Bugünün işçisi, yaşamının tüm günlerinde aynı işlerde çalışır, bu yazgı da 'uyumsuzluk'ta bundan aşağı kalmaz. Ama, *ancak bilinçli ol-*

duğu ender anlarda ‘trajik’tir. Sisypnos, tanrıların paryası, güçsüz ve ayaklanmış S i s y p h o s , düşkün durumunun bütün enginliğini bilir: İnişi sırasında bunu düşünür. Bunalımını oluşturan ‘açık gönüllük’, aynı zamanda ‘yengi’sini de tüketir. H o r g ö r ü’nün aşamadığı y a z g ı yoktur.”

Aynı eserin, 140. sayfasında, A. CAMUS, Franz **KAFKA** için şunları yazıyor:

“Gelişiminde “Ş a t o” kadar sağlam yapıt çok azdır. K..., şato’nun arazi ölçücülüğüne atanmıştır. Köye gelir. Ama köyde şatoyla bağıntı kurabilmek olanaksızdır. Yüzlerce sayfa boyunca, K... yolunu bulmakta inat edecek, her şeyi deneyecek, kurnazlık edecek, hileli yollara sapacak, hiç küsmeyecek, şaşırtıcı bir inanla, kendisine verilen işe başlamak isteyecektir. Her bölüm bir başarısızlıktır. Bir b a ş t a n b a ş l a m a d a d ır da. Mantık değildir bu, azimlilik.

B u i n a d ı n e n g i n l i ğ i , y a p ı t ı n t r a j i k ’ l i l i ğ i - n i o l u ş t u r u r . K... şato’ya telefon ettiği zaman, duyduğu bulanık ve karışık sesler, belirsiz kahkahalar, uzak seslenişlerdir. Bu kadarı umudunu beslemesine yeter, yaz göklerinde görülen kimi belirtiler ya da akşamın bizim için birer yaşama nedeni olan vaatleri gibi. Burada KAFKA’ya özgü hüznün gizine ereriz.”

* * *

ANTİK GREK TRAGEDYA'SINDA “CHORUS”UN ANLAMI VE ÖNEMİ

Antik Yunan Tragedya'sında zaman zaman sanatsal bir dekor gibi sessiz sedasız dikilen ve yeri geldiğinde sanki 'öte dünyalardan' geliyormuş gibi konuşan Koro'yu ben hemen daima, “Toplumun fikri”, “aklı selim”, “iç muhasebe”, “süperego” gibi –belki kısmen doğru kısmen yanlış, ya da eksik– yorumlamışımdır ve daima hoşuma gitmiştir. Elimdeki, *“The Psychoanalytic Theory of Greek Tragedy”* isimli (Yale University Press, N.Y., 1992; by G. Fred Alford) adlı şaheser bir kitaptan, Stüdyo Drama'daki çalışmalarımıza bir katkıda olsun diye, kitap içinde yeri geldikçe ‘chorus’ hakkındaki değerlemeleri, bir ‘ön çalışma’ olsun diye topladım. Daha hazırlıklı bir çalışma, koro'nun anlamını vermek istediği düşünce ve verilerin orijinal tekst'ten alınma söyleşileri de içermesi gerekir. Bunu daha sonraya bırakarak, şimdi, size önemli alıntıları sunuyorum. Küçük puntolar, ya kendi yorumlarım ya da başka kaynaklardan alıntılardır.

* * *

AISKHYLOS, “*Persians* – Persler” (İ.Ö: 472) adlı eserinde, C h o r u s'a şunları söyler:

“Tanrılar, yarattıkları insanlarla oyun oynuyor; bir yandan onları kötü şeyler yapmaya yönlendiriyor, onları yapınca da cezalandırıyorlar. Tanrılar, insanlarla yalnızca onların yok olmalarını kolaylaştıracak eylemlerde yakın ve arkadaş oluyorlar.”

Gilbert MURRAY buna: “Kalıtsal kümelenmeler” (*Inherited Conglomerate*) der. Bu olayda mantık yoktur ve aranmaz da.

DODDY de, şöyle der: “İnsanoğlu k o s m o s'a kendi içinden gelen ve sosyal evriminin sonucu olan “sosyal adalet” için seslenir; ama, evrenin sonsuzluğundan, kendi sesinin tınısı daha yüceleşmiş bir *echo*'su geri gelir. Bu *echo* ona, suçlular için cezalandırmayı vaat et-

mekten başka bir şey yapmaz. Sonuçta da, insanoğlu, cesaret ve güvenini yitirir.”

Yorum: Tanrılarını; insanların ve kahramanların kaderini tayin ettikleri zamanlarda, tanrılarının gazabından korkan ademoğlu, şüphe, ikilem ve yakınlıklarını, dolaylı bir yolla, yani chorus’u kullanarak ifade ediyor. Tanrıya isyan edecek bir sorumluluğu kimse üstüne alamıyor. *Prometheus* ortaya çıksa bile, bunun globalleşmesi için birkaç bin yıl geçmesi gerekecek.

AISKHYLOS, *Oresteia*’sında ona şunu dedirtir: “Bizler tanrılara itaat ederiz, onlar her kim olursa olsun (*We obey the gods, whoever the gods maybe*). Onlar, şeytani bir yapıya sahiptir. Menelaus, Apollo’dan Orestes’in annesini öldürme emrini iletir, çünkü o kadın: “Katı, adaletsiz ve morali olmayan bir varlıktır” (*Callous, unjust and immoral*). Böylece, kabullenilmesi güç bir ‘adalet’ gerçekleştirilir. İnsanoğlunun bu konudaki serzenişi ve acısı, kadının kabahatli oluşu mantığıyla, ona yumuşakça geri gelmiştir. (Emri veren tanrının sorumluluğu düşünülmez bile!) Ama T r o y a’da, ZEUS’un neden olduğu binlerce ölü, acı ve sefalet ne diyelim? Klyteimnestra’nın Agamemnon’u öldürüşü de, nedeni ve uslamlaması ne olursa olsun, *şiddet ve insan fedakârlığının* devamına başka bir örnektir.

CHORUS’un, insanın, Zeus’un yaptıklarından dolayı çektikleri, ince duyarlılığı, asaleti; dolayısıyla eylemin sonunda ettiği sözümona kâr gibi göstermesi, şüphe uyandırıcı ve zihin karmaşalığı yaratıcı bir yorumdur.

(Not: Burada da, yukarda da söylediğimiz gibi, tanrılarının itiraz edilemez idari kararları sonucu, insanoğlu ıstırap çekmekte ve fakat tanrılara dolaysız olarak isyan edememektedir. Bu nedenle, CHORUS sanki bir tür “uslamlama” (*justification*) ve “hak verme” (*rationalization*) savunma mekanizmalarını kullanmakta. Bu, sanki kişinin, “ikincil bir düşünme” (*second thoughts*) sürecinin başlatması, belki de CHORUS’a, a l t e r - e g o (bir kimsenin ikinci kişiliği, dost, arkadaş) rolü yansıtmaktadır. *İkilem* ve kendi ve dünyayla *başkalaşma* daha başlamamıştır.)

Demek ki, ‘ikincil düşünce’, bir karmaşa (*confusion*) yaratıyor. Karmaşanın göbeğinde, “iyi” ve “kötü”nün bütünleşmesi yatar. T r o j a n W a r (Truva savaşı) iyi miydi, kötü müydü? ‘Savaş’ ya da ‘intikam’, başarılı mıydı? Başarı ‘iyi’ ise, i y i, yalın-kaba kuvvet ile eş-değer oluyor demektir. Ve, ‘kaba kuvvet’, ‘kötü’yü kontrol altında tu-

tuyor. C H O R U S de, kötülüğe karşı kullanılması koşuluyla, şiddetin ve nefretin ‘iyi’ olduğunu tekrarlıyor.

EURIPIDES’in “Tanrılara Şarap Taşıyıcıları-Sunucuları” (*Libation Bearers*) adlı eserinde, CHORUS, başlarından beri, Orestes’i anesini öldürmeye teşvik etmekle beraber, sonunda, Orestes’in bir kahraman mı, yoksa bir ölüm habercisi olduğundan şüphe eder. (Chorus, tanrılara karşı isyanda ilk ve önemli adımı atmıştır; onların işlevselliğinin niyetinden şüphe etmeye başlanmıştır.) Bu şüphe üzerine sorulacak sorunun yanıtı, Orestes’in yaptığı’nın ‘doğru’ olup olmadığından ziyade, şiddet (*aggression*) devrini (*cycle*) durdurması üzerinde yoğunlaşır. Aynı şekilde, “doğruluk” ve “başarı” birbiriyle bütünleşiyor mu diye ayrı bir soru daha akla gelebilir.

AISKHYLOS’un Agamemnon’unda, başından beri CHORUS, Atreus’un (Agamemnon’un babası) evinde olan biten ve tamamlanmamış karmaşık birtakım olaylardan endişelidir. Thyestes’in çocukları Atreus tarafından hadım edilmiş ve öldürülmüştür; bu çocuklardan yalnızca Aegisthus hayatta kalır ki, Agamemnon’un karısı Klyteimnestra, onu himayesine almıştır. Bununla birlikte, Artemis’ten Agamemnon’a emir gelmiş ve ondan kızı Iphigenia’yı kendisine kurban etmesi istenmiştir.

(Eserde, ayrıntılarına yer verilmeyen “Iphigenia” olayını, Azra ERHAT’ın “Mitoloji Sözlüğü”nden aldığımız kısa bilgilerle açıklamak isteriz. Iphigenia, Agamemnon ve Klyteimnestra’nın kızı; Elektra, Orestes ve Khrysatheia’nın de kardeşidir. Akha ordusu, on yıldan beri ertelediği Troya seferine çıkması için rüzgâr bekler. Beklenen yel bir türlü gelmez. Esasında, Artemis, Agamemnon’a, kendine adanmış bir geyiği avlayıp öldürdüğü için kızgındır. Onu bir koşulla affedecektir: Eğer kızı Iphigenia’yı kendisine kurban ederse. Agamemnon karasızdır, ama beklemekten yorgun düşmüş kumandanları Menelaus ve Odysseus kararını vermesi konusunda ısrar eder ve sonunda onu ikna da ederler. Agamemnon, kızı Iphigenia’yı, “Seni, Akhilleus’la nişanlayacağım!” diye aldatarak yanına çağırır ve kızını sunağa yerleştirir. Tam o sırada Artemis kıza acır, onu havalara kaldırır ve havaya kalkan kılıç, onun yerine yerleştirilmiş bir geyiği kurban eder. Kraliçe Klyteimnestra kocasına çok kızar; ilk kez onu Aigithos’la aldatır ve sonra da, onu, Troya dönüşünde kendi eliyle öldürür.

EURIPIDES, Homeros’un pek bahsetmediği Iphigenia hakkında iki tragedya yazmıştır:

- 1) “*Iphigenia Aulis'te*”: Yukarda bahsedilen öykü. Kurban adandıktan sonra, rüzgâr hemen esmeye başlar ve filo, Troya'ya gitmek üzere yola çıkar.
- 2) “*Iphigenia Tauris'te* ”: Iphigenia, Kırım yarımadasının bu limanında, (kendine hayatını bahşeden Artemis'e nazire olsun diye, Dr. İ. E.) Artemis tapınağında rahibe olarak çalışmakta; gemileri batıp Kırım'a çıkan gemicileri Artemis'e kurban etmektedir. Günün birinde kardeşi Orestes ile arkadaşı Pylades de oraya düşer; birlikte, Tauris'teki Artemis heykelini alıp Yunanistana kaçarlar. Orada, Iphigenia, Pylades ile evlenir ve onun da öyküsü orada biter. (Dr. İ. E.)

A g a m e m n o n olayında , **CHORUS'un tanrılara yönelmesi gerekir; bununla birlikte, tanrılar bu şiddeti ve kaderi kendileri yaratmışlardır:** ARTEMIS, Iphigenia'nın kurban edilmesi kararına, ve ZEUS ise, Troya'nın tahribine bizzat neden olmuşlardır. “Agamemnon da kendi kusurlarının cezasını ödemeli; ama bu da esasında yine ZEUS'un oyunu!”.

Söyleninin bu yeni gelişiminde acaba içsel bir kod anahtarı (*inner key code*) bulabilir miyiz? Agamemnon'un ilk yarısında, yavrusunu kaybeden kartalların imajı, gebe bir tavşanı yiyen kartallara karışmış olarak belirtilir. Bu karmaşa, CHORUS'da belirir, ATREUS'un ve sülalesinin başına gelen felaketler ve lanetlere paralel gibi görünür: “Öyle bir dünyada yaşıyoruz ki,” der CHORUS, “ ‘gerçek’ ve ‘iyi’ , birbirinden ayrı, parça parça işlenmişlerdir. “İyi”, hatta büyük bir yıkıma neden olsa bile ‘kudret’i içerir.” CHORUS, böylece, Klyteimnestra'nın Agamemnon'u, ve Orestes'in Klyteimnestra'yı öldürmesi olaylarıyla, Agamemnon'un Troya serüvenini sonlandırır: “Eğer “şiddet” başarılı olursa, demek ki, tanrılar öyle istedi demektir; dolayısıyla, “iyi”dir. Gene görüyoruz ki, Z e u s olmayan bir konu ya da varlık yoktur.

Tüm bu düşünceler bizi doğal olarak bir tür karmaşa'ya götürür; çünkü, biliriz ki, bazı vahşice işlenmiş cinayetler ve sahnelenen agresyon ne kadar başarılı olursa olsun, “kötü”dür. (Not.: Agatha Christie'nin “Murder On the Orient Express” filminde, Lindberg'in kaçırılan çocuğunun öldürülmesiyle ilintili on iki kişinin gerçek katili müştereken bıçaklamaları gibi. Dr. İ. E.)

K ö t ü l ü k c i n l e r i FÜRİ'lerin (*furies*), “*Libation Bearers*” de olduğu gibi, gök tanrıları ile işbirliği yapmaları, CHORUS'ü şaşırtır. Orestes, ZEUS'a, “aşağılardan, daha sonra cezalandıracak bir kuv-

vet göndermesi” için yakarır. O zamanlar, bir ara, “İkinci Zeus: ZEUS CHTONIOS = Ölülerin Zeus’u”na tapınma inancı vardı. AISKHYLOS, “Yalvaran Bakire Kızlar” (*Suppliant Maidens*) yapıtında, CHORUS’u kullanarak tehdidini gönderir: “Eğer Olympian tanrılar yanlarına gelmeyecekse, onlar kendilerini asacak ve ‘Ölülerin Zeus’unun yalvarıcısı olarak kalacaklardır.” DANAUS da, H a d e s’te, ölüleri yargılayan İkinci Zeus’tan bahseder. Ama, bunların hangisi gerçek ZEUS?

Orestes, “Inherited Conglomerate”da, Klyteimnestra’nın, ilk iki bıçaklamadan sonra üzerine düşen Agamemnon’a, üçüncü darbesini, yeraltında ölüleri saklayan Zeus’a ithaf eder.

EURIPIDES , M e d e i a’sında, “iyilik içinde kötülük”, ve “kötülük içinde iyilik” karmaşalarını sergiler.

(Yine Erhat’a göre, Medeia, tanrı Helios’un torunu ve Kolkhis kralı Aietes’in kızıdır. Bu, kendi kardeşini öldürüp yol üstüne dağıtan, kendi karnından doğurduğu çocukları parçalayarak babalarının önüne seren korkunç bir büyücü kadın; ama aynı zamanda seven ve hor görülen, özverisi karşılıksız kalan; yabancılık, itilmişlik, kıskançlık duyan bir kadındır.)

* * *

Eğer şimdi k a d e r’i bir k a r a k t e r olarak betimlersek (*Destiny is character*), şöyle bir bulmacayla karşı karşıya kalırız:

Agamemnon’un kızı Iphigenia’yı kurban edişini, eğer vaka iç ve dış nedenlerden ötürü istenilmemiş olsaydı, ayıplanacak bir olay olarak görürdük. CHORUS, eserde, tam tersine, hemen daima “**erdem**” (*prudence*) ve “**kendi-kontrol**”ün (*self-control*) uygulanmasında, insanın hür doğduğundan söz eder.

Agamemnon, kendinin “şeytani” (*daimon*) yönünün, “iyi kalpli melek” (*moira*) yönüyle bağdaşmasına hayret eder. O; üzüntüyle, ‘san-ki bir seçeneği yokmuş gibi’ kararını verir. Pişmanlığı, iradesinden değil, kalbinden gelir. Bir insan, sonunda, yaptığından acı çekebilir. CHORUS’un yorumu ise şöyledir: “**Agamemnon’un kalbi değişmişti; o şimdi pis ve kutsal şeylere saygısı olmayan biriydi!**”

Agamemnon, ‘yapacağını hemen yapıp unutmak’ ister; ama, Iphigenia’yı yaşadığı sürece hep aklında tutar. SCHWARTZ’a göre, Agamemnon, kendi-self formülasyon’unda, kaderini kullanarak kendini gerçekleştirmiştir. Bununla birlikte bu yorum bir tehlike yaratmaktadır, şöyle ki, bu tür “kendi-gerçekleştirme”, “kendi-kabullenme”nin

‘iyi’ olup olmadığına bağlıdır. Bazen kişi, ANTIGONE’nin yaptığı gibi, yaptığı eylemden esef duyar ve fakat bu eseflenme, eylemin yapılmasına bir engel teşkil etmez. AISKHYLOS’un “Libation Bearers” olayında, ORESTES’in duyduğu pişmanlık biraz farklıdır. O, Apollo’nun ısrarıyla annesini öldürür ve bu sayede de Agamemnon’dan intikam alır. O, pişman olmaksızın, imkânı yok ruhunu kurtaramazdı. Ama bu *thema*, Grek oyunlarında genellikle uygulanan ve kabul edilen bir *norm* değildir.

Grek tragedya’sında, CHORUS tarafından erdem, itidalıllıklık ve kendi-kontrol (*self-control*) konularında düzinelerle yapılan yeğlemelere ne diyelim?

Eğer ‘kişi’, kendi aksiyon’ları için bir kudrete sahip değilse, bunların anlamı ne olabilir? Bizim gözlemlediğimiz şu: O tür gönderme-yeğ’ler, genellikle ‘baş aktör’- *protagonist*’e yönelik değil; aksine, genellikle dinleyen halka, yani seyirciye oluyor. Bu demektir ki, CHORUS, ideal bir seyirciyi temsil ediyor. Bu öğütlerin etkisi hemen her zaman vardır, ama dolaylıdır. Bunlar, daha çok, *kültürün değer yargılarını belirtmektedir*.

Karakter’in ‘şeytani’ (*daimon*) yanı, o kahramanın kişisel irade ve akıl gücünün temsilcisi olmayabilir; ama bir kültür, bir tür karakteri besleyecek koşullar yaratır. Zira, **karakter, insanın şeytani yönüdür**. Kültür, kahraman’ın bu yönünü zamanla eğebilir. ARISTOTELES’in de dediği gibi, *iyi alışkanlıklar, iyi karakter yaratır*. Bu nedenle de, CHORUS’un öğütleri, erdemli ve iyiye-doğruya doğru yönelen bir kültür yaratma arzusu da yerine getirmiş oluyor.

Bu arada, Antik GREK aktörlerinin, trajik dünya görüşlerini belirtmek için, bir metafor olarak kullandıkları maskelerden de birkaç söz etmek isteriz. Ozanlar (O günkü tiyatro yazarları), kahraman’ın ‘iç’ ruhsal gerçeği ile, bu gerçeği yansıtmayan ‘dış’ görünüşü arasındaki farkı belirtmek için bunu arzulardı. Ama, bu metafor, bizi yanlış zanlara götürebilir. Maskeler, karakteri saklamak ya da onu başka türlü temsil etmek için kullanılmadı. OEDIPUS, açık seçik gülme-yen, mutlu bir yüz ile temsil edilmedi. Ama, *taktığı maske, stereotipleşmiş karakteri yansıttı*.

CHORUS’un son görevinin, acıyı paylaşmak olduğunu söyleyelim.

Grek Tragedya’sında, protagonist’ler, başkalarının ıstırabını paylaşmak için çok zaman harcarlar.

SOPHOCLES'in *Philoctetes*'inde, Neoptolemus, Philoctetes'e, "Acılar içindeyim. Senin ağrılarının için yastayım!" der. (Gerçekte, sen, benim ağrılarım için acı çekiyorsun, demesi gerekirdi.)

Bu, çoğu kez, CHORUS'un işidir. SOPHOCLES'in *Electra*'sında, Mycenae kadın korusu, kahramanın acısını paylaşır. AISKHYLOS'un *Prometheus*'unda, SOPHOCLES'in *Philoctetes*'inde, EUROPIDIS'in *Trojan Women*'inde da hep böyledir. SOPHOCLES'in *Ajax*'ında, Salaminian gemiciler, bu rolü oynamak için yalvarırlar: "Bu katastrofi nasıl oldu? Bize anlat, biz onun acısını paylaşıyoruz!"

Niçin bu "paylaşma" o kadar önemli gözüktüyor? Paylaşım ile, kişi, yalıtım'dan (*isolation*) kaçır. Duygusal bir ağrı, bizi herkesten, dış dünyadan keser atır. **Bu nedenle ağrı ve acı çekme, bizim 'ne' ve 'kim' olduğumuz hissini bölmeye, dünya ile olan ilintilerimizi kesmeye yönelik bir tehdittir. Bu tehdit de, ancak, paylaşma ile giderilebilir.**

* * *

Şimdi sizlere, Theodore H. GASTER'in "T h e s p i s"inden alınmış (Kabalıcı Yayınları, İstanbul 2000, Çev.: Mehmet H. Doğan) (sa.: 592-596) kıtalarla, "Antik Grek Tragedya'sında Chorus"a devam ediyoruz.

EURIPIDES'in *B a k k h a*'larından K o r o:

Birinci Strophe

Asya'yı dolaştım
Yüce Tmolos'u aştım,
Tanrımız Bromios'un uğrunda
Durmadan, yorulmadan koşuyorum.
Euhoi diye bağırarak
Bakkhos'un şerefine.

Birinci Antistrophe

Kim o, yolda gezen?
Çekilsin herkes damının altına,
Temizlenip kapansın bütün ağızlar;
Şimdi ben, Euhoi sesleriyle
Dionysos'u kutluyorum.

İkinci Strophe

Ne mutlu bahtı açık olana,
Ne mutlu tanrıların sırlarına erene!
Hayatını temizleyip günahlardan
Ruhunu Bakkhos'a verene!
Yıkayıp bütün kirlerini dağlarda,

Tanrının delisi olana!
Ne mutlu yoluyla kutlayana
Kibele anamızın cümbüşlerini:
Ne mutlu, thyros'u sallayarak
Başına sarmaşıklı çelengi takarak
Dionysos'un ardından gidene!
Haydi Bakkha'lar durmayın,
İndirin Bromios'u Frigya dağlarından,
Getirin Dionysos'u, tanrı babanın-tanrı oğlunu
Helen ülkesinin mutlu şehirlerine.

İkinci Antistrophe

O tanrıdır ki, anası, eski bir zamanda,
Doğum sancıları içinde,
Çarpıldı Zeus'un yıldırımlarına
Can verdi düşürüp karnındakini.
O zaman Kronos'un oğlu Zeus
Aldı düşen çocuğu,
Görmesin diye karısı Hera,
Sokup kendi baldırına
Altın kancalarla kancaladı.
Sonra, Moira'lar vakti doldurunca
Zeus doğurdu boğa boynuzlu tanrıyı;
Başına bir çelenk taktı yılanlardan
Onun için Mainad"lar
Yılanları toplar, saçlarına örerler.

Üçüncü Strophe

Ey Thebai, Semele'yi besleyen toprak,
Takın artık sarmaşık çelenklerini
Açılsın çiçekler, açılsın
Güzel meyveli yeşil sapamanın!
Bürün yapraklarına meşelerin, çamların!
Giyin benek benek ceylan postunu

Süslen ak koyunların yününden örgülerle
Yansın elinde nartekslerin sönmez ateşi
Yakındır yeryüzünün korolarla coşup taşması.
Bromios geliyor, alaylarıyla, dağdan dağa,
Dionysos delisi kadınların
Gergeflerini, mekiklerini bırakıp
Kaçtıkları dağlara.

Üçüncü Antistrophe

Ey karanlık diyarı Kureta'ların
Girit'te Zeus'un doğduğu kutsal mağaralar
Orada icat ettiler, benim için,
Üç sorguçlu miğfer giyen Korybant'lar
Çembere gerilen deriyi.
Orada karıştı coşkun davul sesleri
Pgrygia kavallarının tatlı nefeslerine.
Korybant'lar davulu Rhea anamıza verdiler
Bakkha'ların çığlıkları arasında
Gümbürdesin diye.
Onu coşkun Satyr'ler Ana Tanrı'dan aldılar.
Sesini Korolara karıştırdılar,
Dionysos'a hoş gelen
Trieterit bayramlarında.

Epodos

Koşmak ne güzel dağlarda
Bakkhos alaylarının ardından!
Sarılıp gezmek benekli ceylan postuna,
Serilip yatmak toprağa!
Yakalayıp boğazlamak yaban tekelerini,
Kanlarını içmek, çiğ çiğ yemek etlerini!
Euhoi! diye bağınca Bromios,
Atılmak Lydia'nın, Frigya'nın dağlarına!
O zaman yeryüzünde derelerle süt akar.

Derelerle şarap akar, bal akar;
Yükselir sanki yerden,
Lübnan buhurunun dumanları.
Bakkhos, elinde kızıl alev saçan narteks,
Sihirli gür saçları rüzgârda,
Koşturur peşinden dağlara düşmüş koroları
Ve haykırır, ruhları coşturan sesiyle:
“Ey Bakkha’lar, koşun
Koşun Bakkha’lar!
Irmağından altın akan Tmolos’u
Şenlendiren kadınlar!
Kutlayın Dionysos’u
Derin gümbürtülü davullarınızla;
Euhoi sesleriyle çağırın Euhois tanrıyı!
Frigya’dan koşup gelen güzel çığlıklar
Karışsın, sizi dağdan dağa coşturan
Kavalların tatlı seslerine.”
O zaman Bakkha, sevinç içinde,
Sıçrar, çayıra giden bir tay gibi
Anasının ardından;
Atılır bir ok gibi ileri.

Bakkha'lar: Dionysos'un peşinden dağ bayır dolaşan ve ona hayran olan coşku-kulu kadınlar

Tmolos: Lydia dağı - Bozdağ; Dionysos dininin kaynağı olarak gösterilir.

Bromios: Tanrı DIONYSOS'a takılmış ad. Anlamı "gümbürtülü". Yıldırımlar arasında doğduğu için verilmiş olsa gerek.

Euhoi, Euhois Tanrı: Bakkha'ların "EVOHE" tanrısı, 'Evian God'.

Kibele (KYBELE): Akdeniz yöresinin Ana Tanrıçası; 'bereket' ve 'doğurganlık' temsilcisi.

Moirai'lar: Yazgı tanrıçaları. Adları: *Klotho*, *Lakheis* ve *Atropo*'dur.

Mainad'lar: "MAINAS" sözcüğü aslında Yunanca 'mainomai' fiilinden türemiş bir sıfattır. Tanrı etkisiyle kendinden geçen, coşup taşan ve doğaya, tanrıya karışarak öbür insanlara çıldırmış gibi görünen bir kişi, özellikle kadın için kullanılır. *Bakkha*'ların başka bir adı.

Thebai: Thebes - Teselya - Yunanistan.

Semele: *Kadmus* ile *Harmonia*'nın kızı; *Zeus* ile birlikte olur ve *Hera*'nın öğüdü üzerine, birlikte olduğu adamdan kendisini gerçek görkemi ile ortaya çıkarmasını ister. *Zeus* kendisini yadsıyamaz ve istemeden kızı yıldırımla çarpar. Karnındaki çocuk kurtulur: Babası *Zeus* olan bu çocuk "Dionysos"tur.

Narteks: Elinde kızıl alev saçan Lübnan buhurdanı.

Kureta: C u r e t e s: Girit'li tanrıça *Rhea*'nın rakipleri. *RHEA*, Girit'in Lyktoz mağarasında *ZEUS*'u doğurduğu zaman, onu *Amaltheia* adlı nympha'ya teslim eder, *Amaltheia* da onu keçi sütüyle besleyip büyütür, ama tanrı bebeğin seslerini *Kronos* duyup da öbür çocukları gibi *Zeus*'u da bulup yutmasını diye, *Rhea* çocuğun çevresinde Kureta'ların coşkun rakslarla tunç kalkanlarına vura vura gürültü yapmalarını emretmiş, böylece çocuğun bağışmalarını tunç sesleriyle boğuyormuş. Efsaneye göre kureta'lar iki ya da dokuz adetmiş.

Korybant'lar: C o r y b a n t s: Phrygia'lı tanrıça *Kybele*'nin rakipleri.

Pgrygia: P h y r i g i a (Frikya).

Satyr: S r t y r o s: Yarı insan yarı hayvan orman tanrıları.

Ş A M A N İ Z M

Şamanizm, tarihsel ve antropolojik bir anlam taşır; o, insanlık tarihinin en eski ve tinsel hikmet ve varlığıdır.

Ernest Renan 1882'de "*Qu'est-ce qu'une nation?*" (Bir millet nedir?) demiş ve onu şöyle tarif etmişti: "Bir millet, ruhsal bir öge'dir. Bu öge'yi yapan iki temel taş vardır; biri, anıların zengin miraslarına sahip olunması ve diğeri de, onları yapan kişilerin kendi arzularıyla, ortak mirası yaratmak arzusuyla, beraber yaşamaya kararlı oluşlarıdır."

M i l l e t, kültürü ile yaşar ve belirlenir. Kültürü içeren özellikler, milletin niteliğini ve devamlılığını sağlar. Bu, *holistik* ve fonksiyonel bir oluşumdur. Kültür, bir toplum'un yaşam patern'lerinin ve değer yargılarının devamlılık ve korunma görevlerini de üstlenmiştir. Kültür, birtakım sembollerle ilintilidir ve onlar sayesinde kuşaktan kuşağa iletilir. Bununla birlikte semboller, kültürden kültüre ve zamandan zamana değişir. Örneğin, "*Swastika*" eski bir Asya sembolü olduğu gibi güney Amerika'da da kullanılmıştır (? dört yönü belirtmek için) ama 1933'te Alman Nasyonal Sosyalist Parti üyeleri (Naziler) tarafından farklı anlamda kullanıldı.

Bir patern'in "kültür"e mal olması için, onun, kuşaktan kuşağa hizmet vermesi gerekir. Yoksa, arada sırada 'goldfish' yutan kolej öğrencilerinin, geçen on yıllarda *strip-tiz* yapan ya da sutyenlerini yakan genç kadınların, hatta Guyan-Jonesville'de toplu arsenik intihar'ının –ki bunlar geçici kitle olaylarıdır– sürekli, devam edegelen ve halen aktif değerleri olan toplumsal olgular olarak var olmaları gerekirdi (**Kaplan**).

Kültür'ün, verilen bir zaman ve mekân birimi içinde, o yöredeki insanların gelişimine hemen hemen eşdeğer nitelikler vermesine karşın, bazen nedenini kolaylıkla çözemeyeceğimiz bulgularla karşılaşırız. Örneğin, "Yeni Gine"de (*New Guinea*), birbirine tamamen zıt iki kabilenin kültürel değerleri şunlardır:

ENGA'lar: Popölasyon kronik olarak artıyor; Serbest cinsel ilişkilere, incest dahil, izin yok; Ailede erkek ölürse kadın boğulur; Baba ile kan akrabalığı olan kimseyle evlenilemez; Erkekler 30 yaşına kadar evlenmezler; 'Çocuk öldürme"ye (*infanticide*) izin verilir.

FORE'ler: Popölasyon az; Cinsel yaşantıya izinle cevaz vardır; Erken evlenilir; Bir kadının kocası ölürse, o, diğer erkekler tarafından ağırlanır.

* * *

Ş a m a n, kültürlerin bir temsilcisidir. O; başlangıcını insanlık tarihinin en ilkel devrelerinden almış, ruhsal kaynaklardan doğrudan mesaj alabilen bir şifacıdır. İlk kez Sibiry'a ve Orta Asya'da başlamakla beraber, şamanlara, hemen tüm diğer kültürlerde de rastlanabilir. Örneğin Haiti'de *h u n g a n* (şef), West Indies'de *O b e a h* erkekleri, Puerto Rico'da *s p i r i t s*, modern Hristiyanlıkta *f a i t h h e a - l e r s*, Malezya'da günlük *r ü y a y o r u m c u l a r ı*, Afrika'da SAN Buşman'larındaki *K i a* şifa duacıları gibi.

Macaristan'da şaman'a *T a l t o s* adı verilir. Onun ödevlerinden biri, "şifa vermek", "cadıları bulmak" ve "şeytanın işlerini kısıtlamak"tır. Bunu başarmak için, şamanlar 'özel' kudretle donanmışlardır. Örneğin, onlar ne isterlerse rüyalarında görebilir, hazineler keşfedebilir; kendilerini *boğa* ya da *at*'lara dönüştürebilirler.

Francis CSUBA (Çuba) (1721), çok meşhur bir *Taltos* idi. O, "Çökmö" (Csökmö) halkına bir oyun oynamıştı. Halkın inancına göre, bataklıkta gizli bir hazineyi koruyan devasa bir *dragon* vardı. Csuba, ahaliyi bu dragon'dan kurtarmak vaadiyle, bir ucunu ahalinin ellerine bağladığı kalın bir urganın diğer ucunu, -söz verdiği gibi- dragon'a değil de bir ağaca bağlıyor. Bir yardımcısını da ağacın üstüne oturttuğu gibi onun çıplak popo'sunu köylülere döndürüyor; elinde de bir borazan, öttürüyor. Ondan sonra Csuba köylülere hitap ediyor: "Her kim ki başkasının karısıyla ilişkide bulunuyor, ipin ucunu bırak-sın, zira *dragon* ilk önce onu yiyecek!" Herkes canı için kaçır. Başka bir öykü de onun *dragon* ile kavga edip onu kaçırışdır.

T a l t o s, Macar inancına göre, rahim'de, Allah tarafından yaratıldı. Yerde savaş olursa, o gökte, ulusunu kurtarmaya çalışır. Öz mem-

leket için olan savaşlarda, Tanrı onları kanatları altına alır. Taltos'lar, kuşlar gibi uçabilir.

A l t a y Türklerinin T e l e u t Şamanı, başına beyaz bir şapka giyer; boynunda, üzeri parıltılı düğmelerle dolu beyaz bir yaka vardır. Üstüne üstlük, atlarınkine benzer büyük bir 'penis', kudret sembolü olarak, önünden sarkar.

R o m a n y a şamanı genellikle sessizdir. "Bereket Seremonileri"nde (*Fertility Rites*) yüzünde bir b o ğ a maskesi taşır, çok hareketlenir, duvarları deler geçer, kadın kaldırır, belinde de bir kılıç vardır. Gruplar halinde dans ederler.

ŞAMAN ve INCUBUS

"Incubus" (Çoğulu.: *Incubi*), uyurken kadınların koynuna giren ve onlarla cinsel ilişkide bulunan şeytani ruh demektir. Bundan ilk kez **Eliade** bahsetmiş (1964) ve şamanların bu tür, şeytan işi 'kara büyü" (*black magic*) ve benzeri sihir oyunlarına karşı büyü bozucu ve iyileştirici yaptırımlarda bulunduğunu kaydetmiştir. Bu tür 'şeytan işi'ne en çok *Borneo*'da rastlandığından, oranın şaman'ına (*Manang BUNGAİ*) çok iş düşer. 11,500 nüfuslu İBAN'larda 19'u erkek ve 6'sı kadın olmak üzere 25 şaman vardır, yani, 200 kişiye bir şaman düşmektedir. Kadın (ya da biri) hasta olunca, bir ritüel'le (*pelian*), o kimseden geçici olarak ayrılıp onları terk eden ruhları (*semengat*) geri getirmek, şamanların ödevidir.

Şaman'ın 'bulma' yöntemi de çok basittir: Şaman, bir tören düzenleyerek bir ritüel uygular; elinde kristal, yanmakta olan ateşin hallerini gözlemler. Gözleri bir bezle (*blinder* = *engkarabun*) bağlanan şaman, bu halleri bir süre izledikten sonra "trans" haline geçer, ruhu bulur. Sonra yumruğunu sıkar, kişinin başına bir yumruk indirir, ruh vücuda tekrar yerleşmiş olur. Bu ritüel (*pelian*) ile tören biter.

Şamanlar, kişiliği sağlıklı bir kimseden, akıl hastası, epileptik, bunalımlı kişiliklere kadar farklı kimselerden oluşabilir. Şaman, ruhsal bir kudret timsali (*powerful spirit*) olup, ruhsal kaynaklardan medyum'lar gibi doğrudan mesaj alarak bunu, genellikle seyircisine, klan halkına bir dramatist gibi sergiler. Ruh arama, bandaj koyma, telkin, ilaç verme, ölüm ve bunlarla ilintili seremoniler vb. ritüellerle şaman,

tarih boyunca, insan kültürünün gelişim ve yayılmasında çok önemli bir rol oynamıştır.

Demek ki, şaman, genel bir “halk şifacısı” (*folk-healer*) gibi hareket etmektedir. **David LANDY**’ye göre, bir kimse, şu koşullarda “halk şifacısı” rolüne soyunabilir:

- 1) Rahip’ten çocuklarını devralması,
- 2) Tanrı’lar ya da Ruh’lar tarafından yapılmış bir atama,
- 3) Kendi kendini atama - liderlik ilanı,
- 4) Ayin sırasında veya başka zamanda, “zihin açan - narkotik maddeler” (*Mind expanding drugs-narcotics*) kullanarak ani çıkış yapabilir,
- 5) Bir kült’e (*cult*) sürekli olarak sadık kalınırsa, sonunda ruhani reis seçilmek suretiyle,
- 6) Ölümlü ya da çok tehlikeli bir durumdan, inanılmayacak bir şekilde şifa bulmuşsa,
- 7) Fiziksel ya da psikolojik bir hastalık hali (Örneğin “sara”= epilepsi, akıl hastalığı sonucu,
- 8) Çok ileri kişisel zekâ, iyi muhakeme ve öykü anlatma yeteneği.

P s i k o l o j i k açıdan Şamanizm, yukarda da açıklandığı üzere, genellikle, ruh’un ya da ruhsal durumlar’ın ‘kriz’ içinde veya ‘gerilemeye’ (*retrogression*) yüz tutmuş hallerin göstergesi olarak kabul edilir. Bu manifestasyonlar, ‘Hysteroid’ veya ‘Epileptoid’ hatta ‘Paranoid’ kişilik ve durumlara benzeyebilir. Şans yapan bir Şaman’a, ‘psikotik’ olarak bakanlar bile vardır.

S o s y o l o j i k açıdan ş a m a n’a bir sihirbaz, bir dini lider ya da büyücü olarak bakılabilir. Şaman, sihir ve kudretini kullanarak, dini ve politik liderler arasında yarışmalı bir rol seçecektir. İlkel toplumlarda, eski Tarzan filmlerinde seyrettiğimiz üzere, Kabile Şefi’nin başkanışmanlığını yapan Büyücü’nün zamanla metamorfozu ile, meşhur antropolog **Joseph Campbell**’in “Bin Yüzlü Kahraman” (*Hero With Thousand Faces*) isimli eserinde mükemmel bir şekilde analiz ettiği gibi, Şaman’ın kudreti peygamberlere, tarihin epok yapmış kahramanlarına, kendi yakın tarihimizde Osmanlı İmparatorluğu’nun savaşa girip girmemesine karar veren Şeyhülislam’a, bugün, evlenmek için adakta bulunulan Telli Baba’ya ve benzerlerine delege edilmiştir.

Şamanizm, K ü l t ü r e l E t n o l o j i ile de yakından ilgilidir. Şaman, yerel kültür ve hars elemanlarını içeren bir portre sergiler. Onun giysisi, davulu, çingırağı, seans'ları, müziği, etnolojik bir değer taşır. Kültürel Etnoloji, aynı zamanda, Şamanizm'in, dinlerin gelişiminde belirli kültürel 'cycle'larla ilintili olduğunu ortaya çıkarmıştır. Bu konu da, d i n t a r i h ç i s i'ni yakından ilgilendirir. Gerçekten Şamanizm'in ve inanç sistemlerinin gerçek ve derin anlamlarını izlemek, din tarihçilerine düşer. Biz sosyal bilimciler, 'fenomenolojist'iz, gördüğümüz olayları inceleriz; zaman ve kıyaslama kavramlarımız mükemmellikten uzaktır. Bir şamanistik veya benzeri olayı yaklaşıp inceler, bulgularımızın analizini, mümkünse psikolojik yorum ya da felsefesini yaparız. Genellikle bu tür kültür olaylarında **Jung'u** örnek alırız ve eninde sonunda "ortak bilinçötesi" (*collective unconscious*) sahneye çıkar.

D i n t a r i h ç i s i i se, yüzlerce ve binlerce ruhsal-sosyal olayı, seremonileri ve onların içeriğini, kendilerine özgü zaman ve mekân birimleri içinde, morfoloji ve tipoloji'lerin ötesinde, tüm olayların ne söylemek istediklerini, ne mesaj verdiklerini, tarih boyunca (*trans-historic*) inceler. Bu çalışmalar doğal olarak antropolog'lara sürekli davetiye çıkarıyor. Psikiyatr **Jung'u**, Psikolog **Mircea Eliade'ı** ve antropolojist **Joseph Campbell'i** bir kişilikte ya da disiplin'de nasıl bütünleştirebiliriz?

Özet olarak, Şamanizm; mistik, gizemli ve dini içerik ve tekniklerin bileşimi olan bir *ektazi*'dir. Şamanizm hakkında, branş'ımız ne olursa olsun, her hümanistik kişinin bilinçlenmesi gerekiyor. Batı uygarlığı, teknik gelişimin, spiritüalizm'in de hizmetinde bulunması gerektiğini hiçbir zaman benimseyemedi.

* * *

Şamanizm'i, biraz aşağıda, Amerika'da Yale Üniversite'sinde aldığım kurslar doğrultusunda, pratik olarak inceleyeceğiz. Yoksa tariheşiyle, giysi ve davuluyla, *initiation* (başlama) programlarıyla onun bir kültür elçisi olduğunu kanıtlayan, benim modern aktör'le eşleştirdiğim şaman, halen Yayınevimizin baskı listesinde olan kitabımda tüm ayrıntılarıyla yorumlanmaktadır. Bu itibarla, burada önemli konulara kısaca değinilecektir.

BURYAT'larda iki türlü şaman vardır:

1. B e y a z Ş a m a n (*sagani bö*); bunlar beyaz giyinirlerdi ve ‘Tanrı’larla ilişkiydiler,
2. S i y a h Ş a m a n (*karain-bö*); mavi giysiliydiler ve ‘ruh’larla iletişim kurarlardı.

‘Y a r ı – T a n r ı l a r’da (*demi-gods*) ‘siyah’ ve ‘beyaz’ olarak betimlenirlerdi. ‘Siyah yarı-tanrı’, siyah şaman’ın sesini verirdi. İlk şaman ‘beyaz’dı.

SİBİRYA Şamanları, mantar (*mushroom*) ile ektazi’ye girerlerdi. Dünyanın diğer yerlerinde ise ‘tütün’ (*tobacco*) ve otlardan elde edilen, genellikle ‘marihuana’ (Amerika yerli şamanlarında *peyote*) cinsi bitkisel maddeler kullanılırdı (hâlâ da kullanılıyor.)

GİZLİ CEMİYETLER’de (*Secret Societies*), şaman’lar, kabile-nin büyücüleri ile birlikte çalışır, bazen onların yerlerine geçerdi. Seremonilerde ‘sihir’ (*sorcery*), ‘büyü’ (*black magic*) kullanılır, ‘ekta-zi’ye (*ecstasy*) kadar varan dans’lar icra edilirdi.

Şamanistik ‘Başlangıç’ (*initiation*) seromonilerinde, ‘Ruhsal Görüntü’ (*Spirit Vision*) çok önemlidir. Ruhları görebilme, sihirli bir kudrete sahip olmanın kanıtı sayılırdı. Bu bakımdan, **ANDAMAN** Şamanlarında, bu ‘görebilme’ (*vision*) çok önemlidir; ‘rüya’ görebilme (*dreaming*) ise ikincil bir önem taşır.

ARKTİK ve **ORTA ASYA** Şamanları, atlarıyla bulutlara yücelmiş ve harikalar yaratmışlardı; bu kudret (*Utcha*), “Uzaysal Ruhlar”-dan (*Celestial Spirits*) kaynaklanmış ve “İlahi Şamanik Hak” (*The Divine Shamanic Right*) olarak tanınmıştı. Şimdiki şamanların ruhları, bu ‘hak’kın devam sürecidir.

* * *

ŞAMANLAR VE O ZAMANLAR VAR OLAN DİN İLİŞKİLERİ

Ş a m a n i z m’ in, Asya’da Sibirya’nın kuzey yörelerinde başladığı ve i l k d i n olarak kabullenildiği herkesçe bilinir. Gene bilindiği gibi, yerleşmiş uygarlıkta bile ‘çok tanrılık’tan ‘tek tanrılık’ devrine geçiş binlerce yıl aldı. Bu nedenle, şamanizm’i bir din olarak değil, Doğa ile bağdaşmaya çalışan ve çoğu kez tılsıma, gizeme, olağanüstü kudretlere gereksinimi olan o devir insanının, birtakım ‘mit’ ve ‘ritüel’lerle inanç sistemlerini yavaş yavaş kurmaya başlamasının bir çırak-

lık devri olarak görmeliyiz. Örneğin, bir **Altay şamanı**, bir kayın ağacına (Hayat ağacı - *Life Tree*) çentilmiş ‘yedi adımı’, göğe çıkan merdivenler olarak kabul eder; bu inancı hem günlük yaşamında ve hem de seans’larında kullanır. Bu ‘yedi’ çentik, daha sonraları, yerleşmiş tek tanrılı dinlerde ‘Göğün yedi katı’ olacaktır.

Bu konuda bize ışık tutabilecek en önemli yazar, **Mircea ELIADE**, “Shamanism” (Princeton Press, New Jersey 1972) adlı kitabında **Türk-Moğol Şamanizm’inden** şöyle bahsediyor:

“Kutuplar, Sibirya ve Orta Asya halkının çoğu avcı, balıkçı ya da hayvan güdücüsü ve üreticisidir. Göçmenlik, bir dereceye kadar da onların yaşam tarzıdır. Aralarında bazı etnik ve dil farklarına karşın, ‘din’ler genellikle birbirlerine benzerler.

CHUCKCHEE, TURGUS, SAMOYED ya da **TÜRK-TATAR’lar** bu söz edilen en önemli gruplardandır. Onların hepsi, esasında “Büyük Tanrı” Tinsel Büyük **ALLAH’ı**, tüm kudreti elinde tutan “yaratıcıyı” esas alırlar. Büyük Tanrı’nın ismi bazen “Sema-Gök-Cennet” ile eşdeğerlendirilir ve Samoyed kabilelerinde **NUM**, Tungus’larda **BUGA** ve Mongol’larda **TENGRI** adlarını da alır. Tengri aynı zamanda **TENGERRİ** adı ile Buryat’larda, **TANGERE** adı altında Volga Tatar’larında, **TİNGİR** adı altında Belir’lerde ve **TANGARA** adı altında Yakut’larda hükümranlığını sürer.

Büyük Tanrı’ların en önemli özelliklerinden ve niteliklerinden olan “aydınlık”, “ışıklılık”, “parlaklık” da isim ve şekil değiştirerek birçok kabilede görülür. Böylece, **İrtiş’in** “Ustiak” kabilesinde Sonsuz Kutsal Tanrı tabiri, **SANKE** = Işıklı, pırıltılı, aydınlık sözcüklerinden alınarak ortaya konmuştur. Yakut’lar onu “Dünyanın **ATA-ŞEF’i**, “Baba”, “Lord-**ALLAH**”; Altay Tatar’ları “Ah Ayas-Beyaz Işık”; Koryak’lar “Yüksekteki Biri”, “Ululardaki Tinsel Reis”, “Hoca” terimleriyle de ifade etmişlerdir.

Bütün kuzey ve kuzeydoğuya kadar en geniş alanları kaplayan Türk-Tatar’lar, “Kutsal Tanrı” kavramını “Başkan”, “Ruhani Reis”, “Üstad”, “Baba” gibi sözcüklerle adlandıırırlar.

Bu **göğün**, en yüksek kademesinde yaşayan **Tinsel** (Uhrevi) **Tanrı’nın** birçok “oğul” ya da “haberci”leri olup bunlar daha aşağılardaki “cennet”lerde yaşarlar. Bunların sayıları kabileden kabileye değişmekle beraber, ‘yedi’ ya da ‘dokuz’ oğul veya kız’dan söz edilir. **Şaman**, bunların bazıları ile temas halindedir. Bu Tinsel Tanrı’ların habercileri ya da yardımcıları, insanları gözlemek ve onlara

yardım etmekle görevlendirilmişlerdir. Buryat, Yakut ve Mongol’larda Tanrı’ların sayısı daha çoktur, örneğin Burgat’lar 55 iyi ve 44 kötü Tanrı’dan söz ederler.

Türk-Tatar’lar arasında k a d ı n T a n r ı l a r az rol oynar; örneğin Yakut’lar “Yer Tanrıçası” olarak ne figürin’lere sahiptir ve ne de onlara kurban verirler. Türk-Tatar ve Sibirya ahalisi daha ziyade çocuk doğumu, çocuk hastalıkları konusunda birçok “kadın ilahe”ye sahiptir. Bunlar arasında kadın’ın m i t o l o j i k rolü de parmakla sayılacak kadar azdır. Bununla birlikte, bazı “şamanik tradisyon”larda onların izine rastlanabilir.

Göklerin Tanrısı-ALLAH ya da ATMOSFER diye tanınan en büyük Tanrı’nın ardından, “Yeraltı Dünyasının Hâkimi-ERLİK (AR-LIK)” gelir. Bu, şamanlar tarafından iyi tanınır.

Arktik-Kutup alanları, Sibirya ve Orta Asya dinleri –ki Şamanizm’le en yüksek entegrasyon derecesine ulaşmıştır– bir elde güçlkle hissedilebilen Tinsel-Semavi-Uhrevi Büyük Tanrı kavramı; diğer elde de avcılık seremonileri, Ata-Erkil döneme geçişte de yaygın şekilde hissedilen çeşitli mezhepler gibi birbirlerinden tamamen farklı dini oriyantasyon’ları sinelerinde barındırırlar. Ş a m a n l a r, aşağı yukarı doğrudan bu çeşitli ve birbirleriyle çelişkili dini alanlar ve uygulamalarla meşgul olmuşlardır. Kanaatımız şudur ki, bu geniş yayılıma karşın, genellikle özel bir alan ile ilgilenmişlerdir. Şamanlar kendilerini “ekstazik trans” ve “tılsım” (*magic*) deneyim ve görünümüleriyle aşağı yukarı var olan tüm dini şekillere adapte etmişlerdir.

Ulu Tanrı ve “O”nun hakkındaki mit (*myth*) - hurafeler’le ilgili dini uygulamalara baktığımızda, sanki birbirlerinden tümüyle farklı iki dünya izlenimini alabiliriz. Fakat bu görünüm yanlıştır. Zira bu algılama, din dünyasının yapısındaki farklılıklardan değil, şamanların uygulamalarının ortaya çıkardığı deneyimlerin şiddet ve türlerinin çeşitliliğinden ileri gelmektedir.

Şaman’ın s e a n s’ı hemen daima bir ‘ektazi’- vecd’e yönelmiştir. O konuda dinler tarihi, ‘vecd’ kadar değişken ve yanlış yorumlara yol açabilecek başka dini bir gösteri olamayacağı konusunda bizleri yeterlice aydınlatmıştır.”

Şamanizm’i incelerken unutmamamız gereken çok önemli noktalardan biri şudur ki, şamanizm, dinlerin özel ve kişisel öge’lerine çok saygı gösterir ve topluluğu, dinin kendine özgü dinsel hayat tarzından ve karakterinden tedirgin etmez. Şaman, “yeni ve gerçek” hayatına,

trajik büyüklük ve güzellikten masun olmayan bir “tinsel kriz” (ayrışım-separation) ile girer.

TÜRK ŞAMANİZM’İ HAKKINDA BAZI ANEKDOT’LAR

KOZMİK (Evrensel) AĞAÇ (*Cosmic Tree*), şamanlar için çok önemli temel ilke’lerden biridir. Zira şaman, onun odunundan davulunu yapar. Üst Dünya gezilerine de, onun tepesinden başlar.

Osmanlı Türkleri arasında “Kader = Mukadderat Kitabı” (*Book of Fate*), ‘Evrensel Ağaç’ ile birleştirilmiştir. Bunun kökeninde, ‘egzotik’ bir baz hissedilir. Mit’e göre, Hayat Ağacı’nın bir milyon yaprağı vardır ve her birinin üstünde bir insanın kaderi yazılıdır. Her defasında bir insan öldüğünde, onun yaprağı yere düşer. (Kaynak: **HARVA**, “*Die religiösen Vorstellungen*”, pp.: 72,172)

Türk Şamanizm’i, **K o r e Ş a m a n i z m i**’ni de etkilemiştir. Kore Şamanizmi’nin kökenlerini saptamak çok güçtür. O herhalde güney’den bazı öğe’leri içine almıştır. Bununla birlikte, “Han” Periyodu’ndaki şamanların baş giysilerindeki ‘Geyik Boynuzları’ (*Stag Horns*) işaretleri, Eski Türk’lerin geyik’le ilgili kültürleriyle (*Stag Cult*) ilgili sanılıyor.

Orta Asya BURYAT kabilelerinde, törenlerde kullanılan kurdelelerde görülen gökkuşağı (alaimisema) işareti ve aynı şekilde adlandırmanın, şaman’ın, ‘Üst Dünya’ gezisinde kullandığı ve adlandırdığı simgenin aynısı olduğu kaydedilmiştir (Kaynak: **Harma-Holmberg**, “*Der Baum des Lebens*”, pp.: 144). Şamanın d a v u l ’u da, sema’ya bir köprü olarak simgelenen “alaimisema” çizelgeleriyle doludur (*Die religiösen Vorstellungen*, pp.: 351). Orta Asya dillerinde “Alaimisema” aynı zamanda “köprü” anlamına da gelir. **Y u r a k, S a m o y e d** kabilelerinde şamanik d a v u l “yay” diye çağrılır; inançlara göre Türk’ler ve Uygur’lar davula, şaman’ın Üst Dünya gezilerinde kullandığı ‘Semavi Köprü’ olarak bakarlar (Kaynak: **Rasanen**, pp.: 7).

Ş a m a n, mitolojik bir kahramandır demiştik. O, herkesin günlük, sıradan (*ordinary*) dünyasından kalkar, “yardımcı ruhlar”ı (*helping spirits*) kullanarak, sıradışı, görünüm ötesi (*non-ordinary*) dünyalara seyahate çıkar ve geri gelir. Şaman, ödevini yaparken kullandığı en önemli araç, onun d a v u l u d u r. Şaman davulu bir yüzlü’dür. Büyük antropolog **Joseph Campbell**, bu konudaki mitos’un oluşumunu (1880) şöyle kaydeder:

“İki yüzlü davulun ‘ölü ruhları geriye çağıracağı’ inancına değgin, **Morgan KARA** adlı şamanın iki yüzlü bir davulu varmış. Bu şaman, Sibiry’a’daki *Barade* kabilesindenmiş. Onun, ölü ruhları geri çağırabilme yeteneği, **ÖRLİN HAN**’ın gücüne gitmiş, çünkü, ölü ruhları korumak yalnızca onun kudreti dahilindeymiş. Gönllü kırılınca, Örlin Han bunu, “Yükseklerin en Yüksek Tanrısı **TENGRI**’ye şikâyet etmiş. Yüce Tanrı Tengri de, Şaman Kara’nın kudretini sınamak istemiş; kalkmış, bir adamın ruhunu alıp bir şişenin içine koymuş ve bir yerlere saklamış. Şaman Kara, iki başlı davuluyla evvela ‘Alt Dünya’ya gidip ruhu aramış, bulamamış. Sonra ‘Üst Dünya’ya geziye çıkmış; görmüş ki, adamın ruhu bir şişenin içinde ve Ulu Tanrı Tengri’nin başparmağı da şişenin ağzını kapıyor. Şaman Kara hemencecik bir eşek arısına dönüşerek Tanrı Tengri’yi alnından ısırılmış. Tengri elini alnına götürünce, şaman, adamın ruhunu şişeden aldığı gibi ‘Orta Dünya’ya doğru yola koyulmuş. Şaman’ın oyununa geldiğine son derece sinirlenen Tengri hemen bir yıldırım yaratarak Şaman’ın davulunu ortadan ikiye bölmüş. O gün bu gün şamanlar bir başlı davulu kullanırlar.”

Şaman’ın, prensip olarak, dört türlü görevi vardır:

- 1) **D e v i n a t i o n**: Belirli sorulara yanıt vermek, örneğin “evren’de bir öğretmen aramak”,
- 2) **C l a i r v o y a n c e**: Şu anda göze görülmeyen, ama ilerde olabilecek olayları “önceden görebilme”,
- 3) **K a y b o l m u ş** şeyleri, örneğin şahıs, ruh, değerli eşya bulabilme, ve,
- 4) **Ş i f a v e r m e**: Hastalığa neden olan olay, kişinin ruhunun ona darılıp uzaklara gitmesidir. Dolayısıyla Şaman’ın ödevi, hastayla birlikte “Şifa Kayığı” ile o ruhu aramaya gitme, bulduktan sonra hasta’nın vücuduna ‘üfleme’

Şaman, yolculuğunu üç düzey’de yapar:

- 1) ‘**A l t - A ş a ğ ı** Dünya’ (*Lower World*): Ölülerin, ataların bulunduğu toprak-altı dünyası;

Egzersizler:

(Bunlar, **Michael Horner** hocamızın asistanı **Edward Gross**’un özel teyp’lerinden özetidir). (Kahramanın kaybolmuş bir kimseyi ya da Kudret Hayvanını araması): 10 dakika. Şaman (adayı) yere uzanır. Bir arkadaş ya da teyp’ten gelen davul sesleri ona eşlik eder. Kişi, bu dünyada, yer üstünde bir delik, kovuk

veya mağara imgeler ve o ‘tünel’in içinde seyahat eder. Genellikle Kudret Hayvanı’nız size bu yolculukta eşlik eder. Aday, mağarada rastgeldiği hayvanlara teker teker, onun, kendisinin Kudret Hayvanı olup olmadığını sorar. Kudret Hayvanı sahibini bulmuşsa, ‘evet’ anlamında başını sallar. O; insancıl olmayan ya da kudret dolu bir varlıktır. Köpekler yeğlenmez, aynı şekilde balık, kuş, kertenkele, timsah, böcek de seçilmez. On-on beş dakikalık bir yolculuktan sonra, eğer seçtiğiniz ise, Kudret Hayvanı’nızın liderliğinde, yahut yalnız, geri gelin. Çabuk çabuk vurulmuş dört davul darbesi, gezinin bittiğini simgeler. Döndükten sonra gördüklerinizi, bildiklerinizi yazın. Birkaç yolculuk gerekebilir.

2) ‘O r t a Dünya’ (*Middle World*): Şaman’ın ve bizlerin yaşadığı yer-yüzü.

Şaman, yukarda da belirtildiği üzere, “kudret” ile çalışır. Bunun ‘fiziksel’ kuvvet ile bir ilgisi olmayıp, daha çok tinsel ve evrensel bir nesne olarak algılanmalıdır. O kudret, genellikle, yaban yerlerde, örneğin kırdan, ormanda, bitkilerde, kayalarda, hayvanlarda, kısacası Doğa’da mevcuttur.

Y a l n ı z l ı k (*Solitude*), Doğa’dan o kudreti kişisel olarak benimsemesinden dolayı şamanizmin en temel ilkelerinden biridir. Bu nedenle yaban yerlere gidin, ‘kudret noktaları’ (*power spots*) arayın ve ‘kudret şarkıları’ (*power songs*) söyleyin. O şarkılar yalnızca bir sözcük ya da tüm bir melodi olabilir. Şarkılar, sizin bilinçötenizi dile getirir. Melodilerin çoğu rüyalarından gelir. Kırlara gidin, Kudret Şarkılarını, Şifa Şarkıları bulun ve söyleyin. Hayatınızı tehlikeye sokmadan dağlara tırmanın, ormanlarda yürüyün. ‘Hayatta kalabilme hünerleri’ (*Survival skills*) geliştirin. Yetilerinizi keskinleştirin. Doğa’nın kudretini içinize alın.

Egzersiz 1: Akşam karanlığında odanızda oturun, gözünüzü kapayın, çingırığınızı çalıp ruhları davet edin. Sonra, 15-30 dakika için ‘Dünya gezisi’ne çıkın. Bilinç alanınıza ne şarkı ya da melodi gelirse, ifade edin.

Egzersiz 2: (*Deviation*=kâhinlik, gâipten haber verme gezisi) Gözünüzü kapayın, bulunduğunuz yörenin –evvelden gitmiş olduğunuz– ortaokuluna, büyükkannenizin evine gidin, ne olup bittiğini araştırın. Sonra şehirden çıkın, evvelden ziyaret ettiğiniz ülkelere, okyanuslara gidin, dolaşın ve geri gelin.

Egzersiz 3: Bilmediğiniz yerlere, kıtalara seyahat. 10 dakika.

Egzersiz 4: Bir akşam vakti dışarıya çıkın, göklere bakın ve bir yıldız seçin. İçeri girin, o yıldızda seyahat edin. 10 dakika.

Egzersiz 5: Evden uzak akrabalarınızı, arkadaşlarınızı ziyaret edin. 15 dakika.

Egzersiz 6: “Kuars Kristal” (*Quarz Crystal*), kudret’in temsilcisidir ve ‘Yeni Zaman’da çok kullanılır. Her şaman (adayı) bir taneye sahip olup, saygı ve kutsallıkla onu saklamalıdır. Kudret Hayvanı egzersizlerinde olduğu gibi, Kuvars Kristal’in kudreti ile, içinde bulunduğunuz fiziksel dünyada bir yolculuğa çıkın, bakalım neler öğreneceksiniz. 10 dakika.

3) ‘Üst - Yukarı Dünya’ (*Upper World*): Tanrı’ların yaşadığı gökyüzü ve ötesi.

Egzersiz 1: Aday yere uzanır, gözlerini kapar. Bu kez, bir kamp ateşinin dumanı, bir ağaç ya da dağ tepesi düşünülür ve yavaş yavaş yüceliklere çıkılır. Korku hissedilirse Kudret Hayvanı yardıma çağrılabilir. Yukarı Dünya’ya erişmek için mutlaka bir “tabaka”yı (*membrane*) delmek gereksinimi vardır, yoksa hâlâ Orta Âlem’de yolculuk edilmiş olur. Yine, dört çabuk davul darbesiyle geri dönülür.

Egzersiz 2: Kuvars Kristal ile, gözünüzü kapayarak, –onu sanki bir Kudret Hayvanı gibi kullanarak– yukardaki egzersizi yineleyebilirsiniz. 10-12 dakika.

Özel amaç’lar için de ‘gezi’ler yapabilirsiniz. Size bunlar için de örnekler verelim:

KİŞİLİK NİTELİKLERİ İÇİN YOLCULUK: Kendinize olan güveninizin artması, “*self-esteem*”in yükselmesinde; sosyal yaşamda oluşabilecek utangaçlık ve özellikle rahat konuşamama (sosyal fobi) sorunlarının üstünden gelinmesinde çok yararlı. 10-15 dakika.

BİR ÖĞRETMEN BULMA GEZİSİ: Bu yine bir ‘*devination*’ gezisidir. Bir “Öğretmen” bulup, ona soru soracaksınız. 10 dakika. Şimdi bir ‘gezi’ye çıkın ve insan yüzlü birini arayın; birinden diğerine geçerek yorulmaksızın sorun: “Siz benim hocam mısınız?” Sonunda biri ‘evet’ deyince, sorunuzu sorun ve onun yanıtını dikkatle dinleyin. Sorular, gerek günlük yaşam ve gerekse şamanlık konularında olabilir. Aynı “Öğretmen”e tekrar tekrar gidip sorular sorabilirsiniz.

Bu ‘*devination*’ çalışmasında hem ‘öğretmen’i ve hem de ‘Kudret Hayvanı’nızı beraberce kullanabilirsiniz. İkisine de sorun, Evren, bilgi ile doludur. Bütün gördüğünüz, öğrendiğiniz, keşfettiğiniz şeyler yalnız sizin özel, kişisel yaşantınız, malınızdır. Evren, size kendi diliyle konuşur ve gizemleri konusunda ipuçları verir. Gezilerinizi yineleyin. Unutmayın, uzay’ın enerjisini kendinizde duyumsamak ve gizemlerini çözmek için yıllar süren bir çaba gerekecektir.

SAĞLIK GEZİSİ: Eğer kendi sağlığınız konusunda sorularınız varsa, yine bir gezi'ye çıkar ve 'Öğretmen'inize ne yapabileceğinizi sorabilirsiniz. 15 dakika.

KENDİ ve KUDRETLER ARASI DENGİ GEZİSİ: Hem "Yukarı" (Üst) ve hem de "Aşağı" (Alt) dünyalara, Yardımcı Ruhları da yanınıza alarak gidebilirsiniz. Misyon'unuzu tüm yapın ve sonuç alın. 12-15 dakika.

GİZLİ BİLGİ İÇİN YOLCULUK: Hem Üst ve hem de Alt Dünya'larda, rastgele dolaşın. Gördüklerinizi ve bildiklerinizi yazın. Yardımcı Ruhları gerektiğinde kullanın. Başkalarını iyi dinleyin.

ESİN ya da VİZYON İÇİN YOLCULUK: Esin'siz, vizyon'suz şaman olmaz. Eğer eskiden, gerçekten var olan şeyi, örneğin m u t l u l u k, y a r a t ı c ı l ı k kaybetmiş iseniz, onları da bu geziyle tekrar elde edebilirsiniz. Fakat bu çalışma diğerlerinden çok daha fazla konsantrasyon ister.

KUDRETİNİZİ YENİLEME GEZİSİ: ÜST ve ALT Dünya'lara gidip, e n e r j i toplayın. Bunu haftada iki üç kez yineleyerek, iki üç hafta sonunda amacınıza ulaşabilirsiniz. 10-15 dakika.

Bunlardan başka konularda da, örneğin "Ruhunuzu arıtmak", "Başkalarına ve dünyaya yardımcı olmak", "Sorun çözmek" amaçlarıyla da geziye çıkabilirsiniz.

Şaman bu gezileri yaparken, "Yardımcı Ruhlar"ı (*Helping Spirits*) kullanır. Bunların başlıca temsilcileri "Kudret Hayvanı"dır (*Power Animal*). Kudret Hayvanı, kişinin tinsel koruyucusudur. (YALE Üniversitesi'nde Şamanlık kursları alırken, bizlere de, –kendi seçeneğimizde– küçük, altın kaplamalı hayvancıkları boynumuza takmamızı söylemişlerdi. Neredeyse 15 yıl, o incecik kolyeyi boynumdan çıkaramadım.)

ŞAMANİK OLUŞUM (*Shamanic Format*):

Şamanlığın uygulanmasında, şu öğe'lere çok dikkat etmelisiniz:

1. Her seferinde bir g e z i yapın.
2. Her bir s e a n s ortalama 15 dakika, haftada iki-üç kez sürmeli.

3. Gördüklerinizi, öğrendiklerinizi (seyahatlerden sonra) mutlaka kaydedin.
4. Arada bir, şaman (adayı) arkadaşınızla, bir saatlik seansı yapaylaşın. O zaman, bir kez siz şaman olursunuz ve arkadaşınız “Yardımcı Şaman” olur. Gelecek sefer rolleri değişirirsiniz.

İlk 10 dakika: Gezi'nizin niyetini kesin olarak seçin.,

15-20 dakika: Loş ya da karanlık bir ortamda uzanın, gözlerinizi örtün; yardımcınız davul çalarken siz gezinize çıkın.

Döndükten sonraki 2-3 dakika: Gözlerinizi açın, uykudan uyanır gibi rahatlık hissedin.

Döndükten sonra 15-20 dakika: Deneyimlerinizi anlatın; yardımcınız da kendi yaşantılarını size anlatsın, siz dinleyin.

İki kişinin ötesinde grup format'ı kullanılabilir. Tüm grup yolculuğa çıkacaksa, ikiyeşerlik gruplar halinde çıkmalısınız.

Davul çalma (*drumming*) esastır. Yavaş ve sürekli, muntazam darbelerle vurun. Süre: 5-15 dakika. Hedefinize varış ve dönüşte, daha şiddetli ve çabuk dört darbe vurulur ve susulur.

Şamanik egzersiz'lere son derece saygı gösterin; hislerinizi, bulgularınızı, kendi günlük yaşamınızla bütünleştirin. Ancak o takdirde *evren* 'in kudret ve harmoni'sini içinizde biriktirmeye ve kendinize maletmeye başladığınızı hissedebilirsiniz.

Bu andan başlayarak siz yapayalnızsınız ve bu gezile-ri kendi başınıza yapabilirsiniz. **Bon Voyage!**

Şamanın Maskesi

Özellikle Güney Amerika şamanları, ‘şamanik kudreti kazanmak’ ve ‘ektazi’ye eritmek için seanslara girerler. Her seans yeni bir *re-inkarnasyon*’dur ve bunlar ya ‘koruyucu ruhlar’ın veya ‘ölmüş üstad şamanlar’ın, bitkilerin ve hayvanların dönüşleridir. Ruhların dönüşü küçük çakıl taşları halinde Şaman’ın çingırağına veya torbasına girme yoluyla gerçekleştirilir.

AVUSTRALYA ve KUZEY AMERİKA’da, yaşayan hayvanların, bu spirit-ruh’ların temsilcileri olduğu kabul edilir. Batı AFRİKA ve Orta AMERİKA-MEKSİKA’da da hayvan tema ve maskelerine sık sık rastlanır.

Yardımcı ruhlar’ın (*helping spirits*) **hayvan** olarak tanımlanması, Şamanik Seanslar’ın başlangıcında çok önemli rol oynar. Hayvanlar, özellikle **gök yüzü** ve **yeraltı** seyahatleri (*journey*) için pek gereklidir. O anlarda, şaman, yüksek sesle hayvanların seslerini taklit eder.

Yılan’ı bir ‘yardımcı ruh’ olarak kabul etmiş bir **Tungus** şamanı, seans boyunca bir sürüngen (*reptil*) gösterisi sergiler. **Chuckchee** ve **Eskimo** şamanları kendilerini “kurt”a döndürürler. **Lapp** şamanları da kurt, ayı, alageyik ve balık ile özdeşirler. **Semang** şamanı da “kaplan”a döner.

Görünüşte, Şaman’ların bu hayvanların hareketlerini ve seslerini taklit etmesi, bir “*possession*=sahiplik çabasında bulunma” gibi yorumlanabilir. Daha yakından bir bakışla, bu sürecin “...yardımcı ruhların sahiplenmesini sahiplenme” olarak yorumlayabiliriz. Şaman, sembolik olarak kendini o hayvana döndürmektedir. (Dinlerin tarihi hakkında söylendiği gibi, kural olarak, “kim ne giyerse, o artık odur!” Şaman, bir ‘hayvana dönmekle’, yeni bir kimlik (*identity*) kazanmış ve dolayısıyla da kendisi *bir* hayvan ruhu (*animal spirit*) olmuş oluyor. Bu süreçler boyunca kullanılabilecek hayvan sesi, yani “hayvan lisa-

ni” = ‘*animal language*’ Şaman’ın tüm Doğa ile paylaşabileceği kutsal ve mitik iletişimin ancak bir kısmını sergilemektedir.

Şaman; ister ses çıkarmak ister dans etmek olsun; isterse ruhuyla özdeştiği bir **hayvanın maskesini takmak**’la yani gizli bir lisan (*secret language*) veya hayvan ruhunu ‘enkame’ etmekle, insan şeklinden fedakârlık edebileceğini, yani ö l e b i l e c e ğ i n i göstermiş oluyor.

Mağara devri zamanlarından beri biliyoruz ki h a y v a n l a r , insan ruhunun kuvvetlendirici sembolleri olarak belirlenmiştir ve bu beraberlik, ölümün ötesine kadar uzanır.

Bir ‘hayvan’, Şaman’ın “başlangıç üstad”ını veya “atalarını” sembolize edebilir. Hemen her zaman, bir hayvan, bir “*neophyte*”= acemi, çırak, dine yeni girmiş müridi sırtında yeraltı dünyasına taşır veya onu çenesinde, dişleri arasında korur, yutarak öldürür ve yeniden dünyaya getirir. Bu insan-hayvan beraberliği, mitikal devirlerdeki (*in illo tempore*) bugünkü ayrılığın mevcut olmadığı devirlerin birlik beraberliğin temsilcisidir.

Şaman, gerçek bir **şaman** olabilmek için, **TUNGUS** şamanlarında olduğu gibi, Doğa’nın tüm dillerini anlamalıdır. **SUMATRA** şamanlarında ü s t a d , çırağın kulağına bir bambu ile ruhların sesini duyuracak anahtar üfler. ‘Gizli lisan’ genellikle ‘hayvan lisanı’ olup, çoğu zaman hayvanların doğal olarak çıkardıkları seslerden ibarettir.

Bir önceki bölümde, ayrıntılarıyla yazdığımız üzere, S i b i r y a Ş a m a n l a r ı’nın dış görünüş, giysi takımı şu öğelerden meydana gelmiştir:

- (1) Mitolojik hayvanları temsil eden figür’ler ve demir disk’lerle bezenmiş bir **k a f t a n**.
- (2) Bir **m a s k e**. TADİBEİ SAMOYED Şamanları, gözlerini ve hemen hemen yüzlerinin tümünü kapayan bir bez taşırlar. Amaç: Ruhsal dünyaya kendi ışıklarıyla girmek.
- (3) Demir veya bakır bir **h a ç**.
- (4) Şaman’ın başlıca öğesi sayılabilecek bir **b a ş l ı k**. Bu, BURYAT Şamanlarında özellikle belirlidir. İki yanında boynuzlar ve 9 halkalı demir bir zincir mevcuttur. Bu zincirlere ipek, pamuk, kadife ve benzeri sembolik materyal bağlıdır (Türbele-re adak adanırken bağlanan bezler gibi).

TUNGUS’ların taktığı gök ve yıldız işaretleri YAKUT’lardan, yılan ise BURYAT ve TÜRK’lerden alınmıştır.

Daha önceden de yazıldığı gibi, Yaroslavl'ın Başpiskoposu NİL, BURYAT Şamanlarının kullandığı, arkalarında saklanılabilecek büyüklükte *a b a g a l d e i* denilen odundan veya metalden yapılmış bir maskeden bahseder. Buna, upuzun bir sakal da eklenmiştir. Bir de, *t a l i* denilen maden bir ayna. Üzerinde on iki hayvanın resmi işlenmiş. Son yüzyıldan beri bunlar artık kullanılmaz olmuşlar.

Maske, genellikle, S i b i r y a ve K u z e y A s y a şamanlarında kullanılmaz.

SHIROKOGOROFF yalnızca bir TUNGUS şamanının, içinde özel bir *malu spirit* taşıyan temsilci bir maske giydiğinden söz eder. Yoksa, genellikle CHUCKCHEE, KORYAK, KAMCHADAL, YUKAGIR ve YAKUT Şamanlarında maske gerçek bir rol oynamaz. Chuckchee'lerde tek tük, zaman zaman, çocukları korkutmak için kullanılır. Yukagir'lerde, cenaze törenlerinde, ölmüş ataların tanımlanmasını engellemek için, Eskimo'larda özellikle Alaska Eskimo'ları özel törenlerde maske kullanırlar.

Bunlara karşılık, A s y a'nın güneyindeki kabilelerde, özellikle KARA TATAR şamanlarında, TOMSK Tatarlarında, kayın ağacından yapılmış, sincap kuyruğundan bezenmiş bıyık ve kaşlarla donanmış maskeler kullanılır. Cenaze törenlerinde Şaman, ölülerin ruhlarını 'Gölgeliklerin Kıralityetine' götürmeye hazırlanırken, ruhlar tarafından tanınmaması için, yüzünü s ü e t bir maske ile kaplar.

Aynı şey, a y ı ö l d ü r m e m e r a s i m l e r i'nde de yapılır.

İlkel Kabilelerde yüz, *yağlarla maskelenir*. Çoğu kez, maskeler, ölü ruhların enkarnasyonunu temsil eder. Birçok yerde de, maskeler, gizli cemiyetlerin ve 'ata k ü l t'lerinin temsilcileridir. Birçok antropolog bunları, *kadın dominasyonu*'na karşı bir reaksiyon olarak yorumlar.

Şamanların maske taşıyamaması, bizleri pek şaşırtmamalı. HARVA'ya göre, *şamanın elbisesinin kendisi bir maske'dir* ve orijinini bir maske'den almıştır. Şamanlığın Sibirya'dan çok Doğu'da başladığını iddia edenler, maskelerin Kuzey'de gitgide kaybolduğunu ve Güney Asya'da daha çok var olduğunu bir kanıt olarak sunmak isterler.

Mircea ELIADE'a göre, Kuzey Asya ve Arktik Şamanizminde, kostüm ve maske, farklı olarak değerlendirilmiştir. SAMOYED'ler arasında maske'nin, 'konsantrasyon'a yardım ettiğine inanılır.

Şaman'ın yüz ve gözünü saran bezlerden daha önce de söz etmiş-tik. GOLDI ve SOYOT Şamanlarında, maske, hemen hemen tüm yüzü kaplar.

ELIADE'a göre, m a s k e (veya k o s t ü m), mitik önemli kişilerin, örneğin atalar, kutsal hayvanlar, hatta TANRI'nın temsilcisidir. KOSTÜM, Şaman'ın, yukarıda sözünü ettiğimiz “insanüstü bir varlığa dönüşünde” (*transformasyon*) çok önemli bir rol oynar. Aynı şekilde “ölü adamın hayata döndürülüşünde, iskelet olmada”, “kuş gibi uçmada” ve özellikle menstruasyon zamanlarında çok korkulan, şeytan veya kötü ruhları simgeleyen k a d ı n'a karşı korunmada önemli bir rol oynayan, seremonyal, simgesel bir paratonerdir.

Ben, hiçbir yerde, bir kadının maske taktığını görmedim, duymadım veya okumadım.

M A S K E

Bu yazımızda, m a s k e için iki kaynağı kullanıyoruz:

- 1) Carl Gustave JUNG'un "maske" = persona'sı;
- 1) Encyclopaedia Britannica, "Mask" maddesi, ve bir-iki edebi eserden alınmış kısa anekdot'lar

"Şamanın Maskesi", basılmaya hazır olan "Şaman: Aziz Oyuncu" kitabımızdan derlenerek, bu kitapçığın bir evvelki bölümünde, şamanizm'e ek olarak sunulmuştur.

ÖZET : JUNG'a göre, nasıl bilinçötesi'nin bir "kişisel" (*personal*) ve bir de "evrensel" (*collective*) kısmı varsa; bilinç de, günlük yaşamda hemen her konumda bir 'maske' takıyor demektir. Bu, isteğe bağlı "kolektif psişe"ye Jung 'Persona' adını veriyor. Aslında 'persona'da gerçek bir şey yoktur; bu sosyal konumlarda giyilen 'maske'ler, kişiyi, ' oynaması gereken rol'e soktuğu için, toplum ile kişi arasında bir ödün (muvazaa = *comprimise*) olarak algılanabilir.

ANAHTAR SÖZCÜKLER : JUNG, Carl Gustave; ERSEVİM, İsmail, Prof. Dr.; MASKE; PERSONA; FORDHAM, Fred; YALÇINER, Aslan; ŞAMAN; ANTHROPOMORPHIC Maskeler; THERIOMORPHIC Maskeler; MASKE TAŞIYICISI; MASKE YAPICISI; TOTEM Maskeleri; HEVEHE, FALCE FACE SOCIETY; RAKASA, SEKONIKUN, THESPIS, PERCHTEN Maskeleri; PERCHTEN; THEPSIS; SEGONI-KUM; MENPO; TUPENG, WAYANG WONG, DALANG, KABUKI Aktörleri; NO (Japon) Tiyatrosu.

JUNG'a göre kişiliğin bilinçsel kısmı, genel - kolektif *psyche*'nin bir parçasıdır. Kişilik, günlük ortam koşullarına göre farklı şekillerde sunulur; bu sunu, orijinini bilinçötesinden alır, 'kişisel' bir görünüm olarak sergilenir. Bu sergilenişte 'isteğe bağlı' (*arbitrary*) bir seçenek vardır. İşte bu sanki isteğe bağlı, bilinç düzeyinde yer alan

‘maske’, ‘kolektif ruh’un bir göstergesi oluyor. Buna Jung p e r s o - n a adını veriyor. Persona yakından analiz edildiğinde, onda ‘gerçek’ bir şey olmadığını anlarız; kişi, oynaması gerektiği role konmuştur; sonuçta, bu sergileme, kişi ile toplum arasında bir ödün sorunudur.

Frieda Fordham, “Jung Psikolojisi” adlı kitabında (Say Yayınları, çev.: Aslan Yalçiner), bu konuda şunları yazıyor:

“P e r s o n a, kolektif bir olgu, kişiliğin aynı oranda bir başkasına da ait olabilecek bir yönüdür. Persona genellikle yanlış bir biçimde, kişiye özgü olarak anlaşılmaktadır. Uzun saçlı, gelişigüzel giyimli aktör ya da aktris, eşsiz birisi-bir kişilik gibi görülür. Buna karşın, genellikle o yalnızca gruptaki bütün diğer sanatçıların giyimlerine ve davranışlarına uymaktadır. Köy rahibinin karısı olan Bayan Falanca’nın dostluğu ve konukseverliği onun sonsuz iyiliğinden kaynaklanır gibi görünmektedir, fakat gerçekte o, bu davranışlarını, kocasıyla evlendiği zaman kabullendiği “bir köy papazının karısı, kendisine gereksinimi olan herkesin dostu olmalıdır” inancıyla benimsemiştir. Bir dereceye kadar, insanların kendilerine en uygun düşen rolleri seçtikleri doğrudur ve ‘persona’, bu derecede bireyseldir. Özet: *Persona, dünya ile ilişkilerimizi sağladığımız bir gerekliliktir.*”

Şimdi, “Encyclopaedia Britannica”nın özel ‘maske’ maddesinden özetlediğimiz bilgileri sunalım.

M a s k e, mağara devri insanları dönemlerinden kalma, yüzü saklamak için ahşap, metal, kürk, kâğıt, kumaş, tüy gibi maddelerden yapılmış bir takıdır. Ciladan mozayiğe kadar da üzerine süs ve nakış yapılabilir.

Mağara devri insanı (bazı belgesel filmlerde de gördüğümüz üzere, örneğin yılanın bir kurbağayı yutması için kum altından, başını *ka-mufle* ederek avına yaklaşması gibi) maskeyi ya hayvanlara (örneğin dinozor) benzer görünerek onları aldatıp kaçmak ya da avlanmak için kullanırdı. Bizler, şamanlık devreleriyle eşdeğer zamanlardaki insanların, maskeleri daha ziyade *spiritual*-ruhsal önceliklerle kullanma şekillerinden bahsedip, tarih boyunca geliştirdikten sonra, sanatta, özellikle tiyatro’da uygulanmasından söz edeceğiz.

Genel inanç şudur ki, maske, kullanılan materyalin kudretini (*spiritual power*) içerir. Bu ruhlar, artist’in yapı malzemesini de sahiplendiğinden, maskelerin çok dikkatle kullanılması gerekmektedir. Zaman geçtikçe, maske’nin ruhsal gücü yüceldiğinden, yapıcı sanatkarı (*craftsman*) da, o ruhların kötü etkilerinden korumak gerekmektedir.

İnsan şekillerine benzer maskelere *anthropomorphic*, *hayvan* şekillerine benzer maskelere de *theriomorphic* adı verilir. Bu maskeler bazen gerçek, bazen de sembolik'tir.

Maske'deki gizli ruh, belirli bir neden için onun içindedir. Eğer oradan çıkmak isterse, hiçbir adak ya da niyaz onu durduramaz. Maske yapıcısı, maske'nin içerdiği ruh-'spirit'in bir kısım kudretini de kendi içinde saklar. Batı Afrikalı *Malı*'li kabileler, maske yapıcılarının, bir büyücü gibi, diğerlerine de zarar verebileceğini düşünürler. Maske yapan artist, maske'nin temsil edilmek istendiği klasik stil'i korumak zorundadır ama çoğu kez doğaçlama artistik ifadeler de kabul edilir.

Maske'yi taşıyanlar da, yapıcısı gibi, maske'nin içindeki kudretten zarar görebilir ve onun etkisinden korunması gerekir. Maske'ler, genellikle törenlerde ve *ritüel*'lerde takılır. Bu bağlamda, **maske taşıyan, âdeta bir aktör rolündedir.** Zira o anlarda ya dans eder ya da çok özel *postür*'lere bürünür. **Kişi, maskeyi taktıktan sonra, eski kişiliğinden sıyrılmış ve yeni bir kişiliğe bürünmüştür.** Birçok şamanda olduğu gibi, kişi bazen *trans* haline geçer ve maske'nin simgelediği ruhsal duruma eşlik eder, hatta o kudretin bir partneri olur.

SEYİRCİNİN ROLÜ: Maske, hemen daima, ilk yapıldığı, aynı ait olduğu kavmin ilkel devreleriyle eşleşen zamanların içeriğine sahiptir. Onun anlamı, herkes tarafından bilinir, dolayısıyla da bu antropolojik-kültürel materyal, o günler ile bugün arasında bir köprü ödevi de görmüş olur. O günün sosyal değerleri ve inanç sistemleri, yani *myth*'ler, *ritüel*'ler halinde bugünün sosyal gerçeği imiş gibi devam ededurur.

Zaman zaman, maske'yi giyen, nerdeyse bir *ektazi* içinde, ciddi *mental* semptomlar sergilemeye kadar gidebilir. Bu insanlar, şamanların olduğu gibi, insan ve doğaüstü tılsımlı (*magic*) yeteneklere sahiptirler. Bununla beraber, bazı maskelerin *şeytanı* (*evil*) bir potansiyele sahip olduğuna inanılır. Bu tür maskeler, genellikle, bir kültürde geleneksel sosyal ve politik ilişkilerdeki **kudret dengesini korumak için** giyilir. Bu tür maskeler en çok Afrika'da, 'gizli Cemiyetler'de kullanılır (Amerika'da *Klu-Klux-Klan*, Dr. İ. E.).

ESTETİK: Birçok maske, *estetik* güzellik bakımından bir sanat (*art*) materyali olarak gözlenebilir. Bununla birlikte gerçek değer, bu dıştan izlenen *estetik güzellik* ve ona eklenmiş *kültürel anlam* ve *işlevselliğin toplamıdır*.

KORUMA VE KOLEKSİYON: Çoğu kez şamanlarda görüldüğü gibi, maske'ler, klan ve ailelerde, kuşaktan kuşağa saklanır.

MASKELERİN FONKSİYONLARI

- I. Dini ya da Sosyal Gereksinimli Seremoniler,
- II. Gömülme Törenleri,
- III. Bolluk-Bereketlik (*Fertility*) İstenen Törenler,
- IV. Hastalıkları Tedavi Etme Ritüelleri

I. Sosyal ve Dini Nedenlerle Kullanılış

Bu tür fonksiyonu yapacak maskeler genellikle “kötü” ruhlarla donanmıştır. Bunlarda, gelenekler hâkimdir. Esas olarak Afrika ve Güney Pasifik'te yaygındır.

İngiltere'de, '*Duk Duk*' gizli cemiyetinde, çocukları korkutmak için 1,5 metre yüksekliğinde, vücudu ve etekleri tüylerle kaplı maskeler yapılmıştır. Aynı materyal, bazı ilkel kabilelerde hükümlüleri cezalandırmak için de kullanılır.

Birçok kültürde h â k i m'ler, ilerde kendilerine yönelecek intikamcı ruhlardan korunmak için buna benzer bir maske giyerler.

E ğ l e n c e - m e r a s i m amacıyla, eski kültür ve *myth*'leri de kapsayarak, bugün **Halloween**, **Mardi-Gras**, **Rio** (Brazil) Festivalle-ri, maskelerin gerçek seyir alanlarıdır. (*claire marie dergisinin 2001 şubat sayısı, Venedik Festivallerinden muhteşem renkli tablolar içeri-yor. Dr. İ. E.*)

İtalya'lı yazar **Carlo Goldoni**, “Yabanlar” adlı güldürüsünde, o zamanların Venedik Festivalleri ve Maske takma konularında şunları sunuyor:

(Perde I, Sahne II)

LUNARDO: Şu saçmalara da bakın! Neyim'ben yani, hödük müyüm? Yaban mıyım? Neyinizden yakınabilirsiniz? Namusluca eğlen-celeri ben de severim.

LUCIETTA: Haydi öyleyse, *maskemi* takayım da, beni biraz sokağa çıkarın.

LUNARDO: Ne? *Maskeni* mi takacaksın?

MARGHERITA (Kendi kendine): İşte şimdi küplere binecek!

LUNARDO: Seni *maskeyle* çıkarayım ha? Bunu ne yüzle söylüyorsun! Doğrusunu söyleyeyim, beni hiç yüzümde *maskeyle* gördünüz mü? Bu *maske* de neymiş? Haydi, söyletmeyin şimdi beni. Kızlar *maske* takmaz.

MARGHERITA: Ya kadınlar?

LUNARDO: Onlar da takmaz, efendim, onlar da takmaz.

MARGHERITA: Ya öteki kadınlar nasıl takıyor?

LUNARDO: Olmaz efendim. Onu kocaya verirken, “Al kızını efendi! Doğrusunu söyleyelim, bugüne kadar ne *maske* takmış, ne de tiyatroya gitmiştir” diyebilmek isterim.

Yüze *maske* takmadan, fikir ve düşüncelerini hayali bir *maskeyle* örtebilme konusunda, W. Shakespeare’in “Macbeth”inde, Kral Duncan’ı öldürdükten sonra, bakınız Macbeth ne söylüyor:

(Perde III, Sahne II)

LADY MACBETH: Gelin, benim sevgili efendim, o huysuz bakışlarınız yatışsın, bu gece misafirleriniz arasında canlı ve keyifli olun.

MACBETH: Olacağım, güzelim; ne olur, sen de ol. Banquo’yu hiç unutma; hem bakışlarınla, hem sözlerinle ona en büyük itibarı göster; emniyetsizlik içinde olduğumuz kadar, lütuflarımızı böyle medih sulara yıkamak, kalbimizi olduğu gibi göstermeyip yüzümüzü *maskesi* ardına gizlemek lazım.

J. W. von GOETHE, “İtalya Seyahati”nde, ‘Maskeli Balolar’dan şöyle bahsediyor:

FESTİNE (Balolar) (Cilt: III, sa: 247)

“Bunlar hakkında anlatılacak pek çok şey yok. Bütün bu eğlenceli, çok iyi aydınlanmış Aliberti tiyatrosunda verilen birkaç *maskeli balo*’dan ibaret.

Bu balolarda Tabarros, hanımlar için olsun, erkekler için olsun kıbar bir kıyafet addediliyor. Salonu, bu nedenden ekseri siyah figürler dolduruyor. Birkaç renkli karakter kostümü bunların arasında bir ayrıcalık oluşturuyor.

Eski devirlere ait bir sanat eserini, Roma’da bulunan antik heykellerden birini taklit etmiş olan *Maskeler* pek nadir ve büyük bir ilgi uyandırıyor. Bunlar, ekseriya pek ustaca ve sanatkârane yapılmış *mas-*

keler. Bunlar Mısır ilahları ve rahipleri, Buchus ve Ariadne, trajedi'nin ve tarih ilminin Muse'leri, vestal rahipleri, bir konsolos ve daha birçok başarılı ya da yarı başarılı figürler.”

SABAH (Cilt: III, sa: 248)

“Kibar âlem, balolarda böyle sabaha kadar eğlenedursun, öte yandan gün ağarmasıyla beraber, tekrar Korso'nun temizlenmesine ve intizama sokulmasına başlanıyor. Özellikle yolun ortasına yeniden kâfi miktarda Puzolan dökülmesine pek önem veriyorlar. Her gün öğleden sonra saat ikide, çanlarla işaret veriliyor ve yukarıda anlatıklarımız, aynı sıra ile tekrarlanıyor. Yayalar tekrar caddeyi doldurmaya başlıyor, jandarmalar gene yerlerini alıyor, balkonlar, pencereler ve tribünler yeniden halılarla bezeniyor, *maskeliler* gitgide çoğalıyor ve çılgınlıklar yeniden başlıyor”

MASKELER (Cilt: III, sa: 220”

“*Maskeler* gittikçe artıyor. Aşağı sınıflara ait kadınların giysisine girmiş, göğüsleri çıplak genç erkekler, kendilerini beğenmiş bir tavırla aşağı yukarı dolaşıyorlar. Bunlar ilk ortaya çıkan giysiler. Karşılaştıkları erkeklere sataşüyor, kadınlarla adi bir şekilde çene yarıştırmıyorlar ve akıllarına esen her türlü maskaralığı yapmaktan geri kalmıyorlar.

Erkeklerin kadın kıyafetine girmeye oldukları kadar, kadınlar da erkek kıyafetine girmeye hevesli. Kadınlar *Polişinel* (İtalyan köylüsü giysi tipi) kıyafetini kendilerine göre değiştirmişler. İtiraf etmek gerekir ki, bu kadın ve erkek arası giysi, kendilerine pek yaraşıyor!

Bir avukat yüksek sesle nutuk atarak, sık adımlarla halkı yara yara ilerliyor. Yukarlara, pencerelere bakarak haykırıyor, *maskeli* veya *maskesiz*, her önüne çıkanın yakasına yapışıyor, herkesi dava açmakla tehdit ediyor. Yakaladıklarına, uzun öyküler anlatıyor, türlü cinayetler ya da borçlar yüklüyor. Durmadan, cırtlak bir sesle gevezelik ediyor, herkesi utandırmaya, yoluna çıkanın kafasını karmakarışık etmeye çalışıyor. ... Hele avukat kılığına girmiş başka bir soyтарыyla karşılaştığı zaman, komedya son haddini buluyor. Fakat *maskeliler* ne kadar çaba gösterirse gösterebilirler, halkın ilgisini uzun süre üzerlerinde toplayamı-

yorlar, en çılgınca şeyler bile kalabalık ve gürültü içinde kaybolup gidiyor.”

* * *

Afrika ve Amerikan yerlileri, bazı Büyük Okyanus kavimleri, okuma yazma bilmeyen üyeleri için, *maske*’leri kullanarak, geçmiş ve hazır arasında bir köprü oluştururlar. Bu maskelerin yüzü, *ölü ebeveyn*’lere benzer.

Malezya ve Yeni Gine’de maskeler, büyük ahşaptan yapılı, yüzden başlayıp aşağıya dek hayvan post’ları, çiçek, tohum ve tüy’lerle dekore edilir. Bunların renkleri sarı ve kırmızı olup, kenarları beyaz ya da kömür siyahıyla çizilmiştir.

Gizli sosyetelerde maskeler, “Başlangıç ve Master Seremonileri”nde (*Initiation*) kullanılır. Kabilenin yaşlıları, bu tören başlarken, adaylara ‘totem’ ve ‘spiritüel’ maskeleri sunar. Batı Afrika’da, merkezi Zaire gençleri “ergenliğe giriş seremonileri”ni maskelerle yapar. Onu taktığı andan itibaren, ‘genç’, artık bir ‘ergin’dir. Bu maskeler saklanır ve zamanla yerlerini fildişinden yapılmış küçük bir model, bir nazar boncuğuna bırakır. Bu onun erginliğini kanıtladığı kadar, olası felaketlerden koruma görevini de üstlenir.

Totem maskeleri, insan olmayan bir ruhu temsil eder. Bu, ‘Doğa’dan bir nesne olabilir, genellikle bir hayvan. Genel inanç, maske’lerin evc *totem spirit*’i ve huzuru getirdiği yolundadır.

Yeni Gine’de Papua’nlar, ‘hevehe’ denilen, 20-ayak (yaklaşık altı metre) yüksekliğinde devasa maskeler yaparlar. Bunlar, ahşaptan yapılı olup kumaşlarla bezenmiştir. Bu, kavim bireylerinin sır tuttuğu ‘Gizli Klüp Evi’nde yapılır ve tören sırasında oradan yükselir. Bu maske’nin asıl görevi, klan’ın aile üyelerini korumaktır. Seçilen figür’ler genellikle hayvan ve balıktır. Alaska ve British Columbia yerlileri de buna benzer, dev kuş maskeleri yaparlar. Kuzey Amerika’nın kuzeybatı yöresinin yerlileri, hareketli, iki katlı, hayvan ve insan şekilleri yapar ve bu iki nesneyi, yani insan ve kuşu aynı maskeye koyarlar. Tüm ilkel kabilelerde, “Şaman” ya da “High Priest” (*Başkâhin*), kendine özel maskeye sahiptir.

II. Ölüm – Gömülme Seremonileri

Gömülme törenleri önemli olan kültürlerde, *anthropomorphic* maskeler, ölen ve terk eden ruhlar için kullanılmıştır. Törenlerde, ölü-

lerin yüzü maskelerle örtülür. Amaç, maske'nin ifade ettiği ruhlar âlemi ile törene bir *onör*-şeref vermektir. Bazen onun ruhunu bu dünyadan uzaklaştırmak, bazen de kötü etkilerden korumak için yapılırdı.

Eski Mısır'da, Orta İmparatorluk devrinde (M.Ö. 2000 – M.S. 100), çeşitli stil'lerde maskeler yapılmıştı. Bundan amaç, “ölene yol göstermek”ti. Maskeler, plaster'le kaplı bezlerden yapılı olup, altın ya da gümüşle kaplanmıştı. Firavunlar içinde **Tutankamon**'a ait olan maske, gerçekten en muhteşem olanıdır.

Cambodia ve Siam krallarının ölü yüzlerine de maske koyarlardı. İnci a'ların yüksek sınıftan halkına da altın maskeler takılırdı. Daha aşağı sosyal sınıftan gelen kimselerin maskeleri ise ahşap veya kil'den yapılırdı.

Eski Roma İmparatorluğundaki gömülme törenlerinde, ölen kimseye benzer bir maske ya onun yüzüne konurdu ya da bir aktör o maskeyi kendi yüzüne koyarak cemaatin önünden yürür, diğerleri de onu izlerdi. Bazı ailelerde, 'balmumu'ndan (*wax*) yapılı aile maskelerini içeren müzeler kurulurdu. M.Ö. 1. ve 2. asırlarda asillerin yaşamları sırasında portre'ler tahtaya boyanır, kişi ölünce de mumya'sının başucuna konurdu.

17. – 20. asırlarda, Avrupa'nın ünlü insanların 'ölüm maskeleri'ni yapıp saklamak âdet halini almıştı. Bu, mum-wax, ya da likid plaster ile insan yüzüne konarak onun 'negatif kalıbı' yapılır ve pozitif imaj için *mold*'a (matris, biçimlendiren madde) konur ve bronz dökülerek *kast* (maskenin kalıbı) elde edilmiş olurdu.

III. Bereket Bolluk Seremonileri

IRAQUOIS Yerlileri, fazla ürün toplamak için, tarlalara mısır gövdesinden yapılmış maskelerle giderlerdi. Keza, bereket için, birçok yerli yağmur yağması amacıyla şaman'lardan, Sema Tanrısı'na duayla yalvarmalarını beklerdi. PUERLO kabileleri, *Kachinas* ruhlarının bereket getirmesi için, silindir şapka giyerlerdi. Buna geyik derisi eklenir, göz ve burun delikleri güderilerle kaplanırdı. MALI'de, ahşaptan yapılı antiloplar, **Segoni-Kun** maskeleri olarak anılır.

IV. Tedavisel (Therapeutic) Kullanılış

Bunların en ünlüsü, Kuzey Amerika IRAQUOIS Yerlileri'nde, “Sahte Yüz Cemiyeti”nde (*False Face Society*) yapılan törenlerdir.

Maske taşıyıcıları, vahşi pantomim'lerle, veba saçan *Gahadogoka gogosa*'yı kaçırlılar. Maskeler at kılından yapılı, gülümseyen, eğri büğrü yapıtlardır. Çoğunlukla, New York ve Massachusetts eyaletlerinde görülür.

Çin'de, Burma'da, Sri Lanka'da kabile büyükleri, çocuklarını koleradan korumak amacıyla 19 çift *rakasa*: şeytan maskesi kullanırlar.

MASKELERİN DİĞER KULLANIM ALANLARI

SPOR: Maske'ler, tarih boyunca s p o r nedeniyle ve s a v a ş'larda kullanılmıştır. Eski Yunanlı'lar ve Romalı'lar savaşta mızraklarına ve zırhlarına grotesk maskeler takarlardı. Uzakdoğu kültürlerinden Çinli'lerde de buna benzer gösteriler vardır. Japon'larda "**menpo**" gülümseyen maske başlıkları, birçok *samurai* tarafından kullanılmıştır.

S p o r alanında, Eski Romalı'lar, atlarının başlarına çeşitli maskeler takarlardı. Bugünün uygar toplumlarının *baseball*, *ice hokey* takım oyuncularını, kayak (*ski*) yapan sporcular, koruyucu maske takarlar.

Mağara devrinde, o devrin insanları, ölü hayvan derilerini doldurarak (*stalking prey*), sezdirmeden avlayacakları tehlikeli hayvanlara yaklaşabiliyorlardı. Ölü hayvan derilerini kullanmakla, aynı zamanda hayvanların ruhlarını eve davet etmiş oluyorlardı.

TIYATRO: Tiyatro alanında 'maske', ilk kez Eski Yunanlılarda, D i o n y s o s törenlerinde kullanılmaya başlanmıştır. Maskeler, keçi derisinden yapılmış olup, şarap emdirilerek kullanılırdı.

M.S. 6. yüzyılda, şair ve 'trajedi'yi yaratan yazar THEPSIS, tanrıları görünür hale getirmek için, yüzüne asılı beyaz bir kumaş takardı. Bu şekilde "üçüncü şahıs" namına konuşarak, drama'nın temellerini attı.

Tiyatro, r i t ü e l'den r i t ü e l - d r a m'a döndüğünde, deri-kanvas'tan yapılmış büyük "kafa takıları" (*headpieces*), yaş ve meslek konumlarını ayırt etmek için kullanılmıştı. "*Greek Tiyatrosu*"ndaki büyük başlıklı gösterişli maskeler, sanki aktörün sesini büyüten "*built-in megaphone*" gibiydi. Aktörlerin çoğu da, oyun esnasında kostüm ve maskeleri değiştirerek, çeşitli karakterleri oynardı. Bunları fresk, vazo ve bazı heykellerden çıkarıyoruz. Bununla birlikte birçok tiyatro otoritesi, eski tiyatrolarda geniş bir kullanım alanı olan maskeleri 'gereksiz' ve '*un-esthetic*' bulur.

Orta çağlarda, özellikle 12. - 16. yüzyıllarda, maskeler özellikle korku ve esrar oyunlarında, *Tevrat* ve *İncil* olaylarını dramatize etmede, “Yedi Ölümcül Günah”ı (*Seven Deadly Sins*) nitelemeye kullanılırdı. Bunların çoğu, *papier-maché*’den yapılırdı. Bunlardan kolaylıkla duman ve ateş çıkarılabileceği söylenmekle beraber, bunu doğrulayacak kayıtlara rastlanmamıştır. Bugün bile Avusturya Alp’lerinde, **Perchten** adı verilen bu tür maskeler, folklor gösterilerinde kullanılır.

Bilindiği üzere, 15. yüzyılda, Rönesans hareketinin başladığı İtalya’dan, bu akım Fransa, Almanya ve İngiltere’ye de yayılmaya başlamış ve yepyeni bir tiyatro stil’i: **Commedia dell’Arta** ortaya çıkıp, M.Ö. 2. yüzyılın yazarları PLAUTUS ve TERENCE’in komedilerini yeniden sergilemeye başlamışlardı. Bu oyunlarda aktörlerin kullandığı maskeler, deri ya da güderi’den yapılmış olup, yüzlerini saklamaya hizmet ediyordu.

Modern dönemde, 18, 19 ve 20. yüzyıllarda, maskeler, tiyatro gösterilerinden ‘pratik’ olarak kalktı. Bununla birlikte, dikkatle bakıldığında, birçok yazar yapıtlarında maskeyi kullanmaya devam etti. Doğu Kültürleri’nin birçoğu da maske’yi kullanıyor. Bunların en önemlilerini şöylece özetleyebiliriz:

- **Die versunkene Glocke** (*Sunken Bell*), 1897.
- German GERHART’ın “**Alice in Wonderland**”inde, dramatisasyon için maskeler kullanıldı.
- Eugene O’NEIL’in “**The Great God Brown**”ında, aktörler, kendi yüz ifadelerini değiştirirken, bunu simgeleyen maskeler kullandılar.
- Almanya’da, 1920-30’larda, BAUHAUS, “**Semantik Fene-menoloji**”yi, tiyatro maskelerine *dizayn* olarak soktu.
- İtalya’da, Luigi PIRANDELLO, “**La Favola del Figlio Combiato**”ında (*The Fable of the Transformed Son*) ve,
- Fransa’da, Jean GENET, “**Les Negres**”inde (*Blacks*), maskeleri kullandılar.

(Guissepe VERDI’nin “**Maskeli Balo**” operasını da biz ekleyelim. Dr. İ. E.)

- DOĞU ASYA’da, **NO Tiyatrosu** Japonya’da 14. yüzyıldan beri süregelmektedir. Bu tiyatroda, 125 tür maske kullanılmalarına karşılık, beş ana tip mevcuttur: 1) Yaşlı insanlar, 2) Erkek

tanrılar, 3) Kadın tanrıçalar, 4) Şeytanlar, ve 5) Goblin (Cin, gulyabani).

Bunlar ahşaptan yapılı olup, plaster'lerle kaplanmış ve cilalanmışlardır. Üzerlerindeki renkleri ise gelenekseldir:

B e y a z	Üçkâğıtçı bir bürokrat,
K ı r m ı z ı	Doğrucu bir insan,
S i y a h	Hırsız, canî, <i>brutal</i> bir insan.

T i b e t l i aktörler, “Kırmızı Şeytan Kaplan Dansı”nı (**Dance of Red Tiger Devil**), yılın çeşitli mevsimlerinde bez ya da *papier-maché* den yapılı maskelerle oynarlar.

Ç i n 'de, din ya da tiyatro gösterilerinde *papier-maché* maskeler kullanılır. Bunlara, boya ve kozmetik eklenmiştir.

J a p o n y a'daki **Kabuki** aktörleri de, genellikle bu tür *grotesk* maskeler takarlar. Bununla birlikte, **Morality Dramaları**'nda bu maskeleri mücevherlerle süslerler.

Ç i n ve J a p o n 'ların “**aslan ve dragon dansları**”nda, vücutları bezlere sarılı oyuncular, hayvan maskelerini bir sopanın ucuna takarak gösteride bulunurlar. Hayvanlar izlenirken, maskenin yüzünün alt çenesi de aşağı yukarı oynar ve buna bir davul eşlik eder.

J a v a ve B a l i 'de, **tupeng** diye adlandırılan, ahşaptan yapılı maskeler, 18. yüzyıldan beri oynanan, bizim “karagöz”-“gölge” oyunlarına benzer **wayang wong** diye adlandırdıkları oyunlarda kullanılmıştır. Bunlar, ahşaptan olduğu kadar deriden de yapılıp, at kılırları ve metalik ek süslerle zenginleştirilip, dişler arasında tutulur. Zaman zaman bir aktör, kendisi görünmeyen ama oyunu anlatan sunucuyu (**Dalang**) susturur. O zaman maske yüzden çıkarılıp yüzün önünde tutulur.”

ŞAİRİN GÜN DÜŞLEMESİ

Şimdi size, yaratıcı şair'in "y a r a t m a" sürecinin başlangıçlarının nerelerden geldiğini analitik bir şekilde yorumlayan Prof. Dr. Sigmund **FREUD**'dan, ("The Collected Papers", Basic Books, N.Y. 1959) yaptığım bir çeviri özetini sunuyorum.

Özet : "Şairler, kendilerinin de dedikleri gibi, kendileri ile biz, sıradan kişilerin arasındaki mesafeyi azaltmaya çalışır ve her insanoğlunun içinde bir şair'in yattığını ve en son insanın en son nefesine kadar şairliğin ölmeyeceğine inanırlar.

Bu işlere yakından bakabilmek için ilk kez çocuğu incelemeliyiz. Çocuğun en çok sevdiği ve onu en çok meşgul eden şey, o y u n' dur. Diyebiliriz ki, hemen her çocuk, oynarken sanki hayali bir yazar gibi hareket eder. Çocuk, oyunu ile kendi dünyasını yaratır; materyali, kendine doyumluluk sağlayacak bir şekilde yeniden düzenler. Bunları da büyük bir ciddiyetle yapar ve heyecanını oyununa katır. Oyun'un 'karşıt'ı ciddi bir uğraşı değil, fakat 'gerçek'tir (*reality*). Oyun dünyasına yaptığı geniş çaptaki ruhsal-duygusal yatırıma (*cat-hexis*) karşın, çocuk, gerçeklik dünyasının da tümüyle farkındadır. İsteddiği anda da dış ve gerçekçi dünyadan bazı materyali 'ödünc' alır. İşte bu, 'gerçek' ile olan biricik bağıdır ki, çocuk, oyununu "gün-düşlemesi"nden ayırt eder.

Şimdi; yazar da çocuğun oyunda yaptığını yapar, gayet ciddiye aldığı bir fantazi dünyası yaratır. Aynı şekilde, bu 'fantazi'yi 'gerçek'ten ayırt edebilmesine karşın, büyük bir duygululuk sergiler. Her ikisinde de 'dil' kullanır: 'oyun' denir, 'oyuncular' denir (gerektiğinde oyun'un kuralları konuşulur, takım yapılır vb. Dr. İ. E.). İnsanlar büyüyünce, küçükken oynadıkları oyunlardan elde ettikleri hazı bırakmışa benzerler; fakat insanların sosyal hayatını bilen herkes, onların daha önceden elde ettiği zevki kolay kolay elden çıkarmayacağını bilir. Bizler aslında hiçbir şeyi tamamen atmazız, yalnızca bir şeyi başka bir şeyle değiştokuş ederiz. Sonunda, oyundan vazgeçen insan büyüyünce h a y a l l e r y a r a t m a y a başlar. Örneğin "gün düşlemeleri" (*day-dreaming*) ile hayali şatolar yaratır. Ben şahsen insanların yaşamları boyunca sürekli olarak hayaller yarattıklarına inanıyorum.

Çocuklar yalnız ya da grup halinde oynayabilirler; o anlarda kendi dünyalarına gömülmüş gibidirler, ama oyunlarını erginlerden saklamaz, hatta

umursamazlar bile. Bunun tam zıddı, 'ergin'ler, günlük hayallerini başkalarına söylemekten utanır, onları en gizli hazineleri ve sırları gibi saklarlar. Onları söylemektense, yaptıkları yanlış işleri itiraf etmeyi yeğlerler. Bunda en önemli faktör, o ergenin yalnız kendisinin öyle fantazileri yaşadığı inancıdır. "Gün düşlemeleri", kanımca, çocukluk oyunlarının bir devamından ibarettir."

Anahtar Sözcükler: **FREUD**, Sigmund; **ŞAİR'İN GÜN DÜŞLEMESİ**; **ER-SEVİM**, İsmail, Prof. Dr.; **OYUN**; **FANTAZİ**; **HAYAL**; **GÜN DÜŞLEMESİ**; **ŞİİR**; **YARATICILIK**; **ARIOSTO**, Ludovici.

Bizler, vaktiyle Kardinal'in ARIOSTO'ya(*) sorduğu soruya da-ima hayran kalmışızdır: "Nasıl oluyor da şair, bu kadar garip materyal ile karşımıza çıkıyor?" Gerçekten, o, belki yeteneğimiz içinde olmayan düşüncelerle, içimizdeki hisleri nasıl uyandırıyor? Bu konudaki bizim ilgimiz, şairlerin kendilerinin bu soruya hiç yanıt vermemeleri ya da yetersiz yanıt vermelerinden kamçılanmış oluyor.

Eğer bizler kendimize ya da benzeri işlerde çalışan kimselere dikkatle bakarsak, belki bu 'yaratıcı' (*creative*) kişilerin yaratıcı fikir dolu karakterleri hakkında bir içgörüyü sahip olabiliriz. Bizim gözlemlerimize göre ve kendilerinin de dedikleri gibi, şairler, kendileri ile biz-sıradan kişilerin arasındaki mesafeyi azaltmaya çalışır ve her insanoğlunun içinde bir şair yattığına ve en son insanın en son nefesine kadar şairliğin ölmeyeceğine inanırlar.

(*) **Ludovico ARIOSTO**: 16. yüzyılın önemli ve etken şairi; İtalyan Rönesansı'nın artistik ve spiritüel temsilcisi. Drama'ya da yardım etti. Oyunları, Latin Komedi'lerinin devamı idi. Doğumu; 8/9/1474, Reggio Emilio, İtalya. 10 yaşında ailece Ferrara'ya göç ettiler. Babası Kont NICCOLO, 1500'de öldü. Ariosto, Duke ERCOLO'nun oğlu Kardinal IPPOLITO ile çalışmaya başladı (1503). Bu, Papa JULIUS II'ye karşı gelecek kadar tehlikeli siyasi sergüzeşter ve seyahatlerle dolu bir hayatın başlangıcı oldu.

Edebi alanda ARIOSTO, TIBULLUS ve HORACE'in etkisinde kalarak latince şiirler yazdı. En ünlü eseri *Orlando Furioso* olup, sanki BOIARDO'nun *Orlando Innamorato*'nun devamıdır. 1516'da yazdığı bu eserin kahramanı ORLANDO, paganlarla savaşır, meleklerle aşka düşer. Eser 40-kanto'dan ibaret olup, Ottawa RIMA'nın *metrikal form*'u ile yazılmıştır: 8-line kıtalar (*stanza*). 1517-1525 yılları arasında şair, 7 adet "*satires*" yayımladı. Bunların konuları, dindeki terslikler, hırs ve açgözlülüğü kontrol ve evlilik idi. Metresi Alessandra BENUCCI ile 1513'te tanıştı. Ekonomik güçlüklerden dolayı 1522'de 'Garfagnana' valiliğini kabul etti. Böylece para biriktirdikten sonra 1528-30 yılları arasında Ferrara'ya döndü, bahçeli küçük bir ev aldı ve sevgilisi Alessandra ile evlendi. Ariosto, 1533'te öldü. Ölümünden sonra 1545'te, yine onun çok tanınmış yapıtı olan "Beş Kanto" (*Cinque Canti*) yayımlandı. (Dr. İ. E.)

Bu işlere yakından bakabilmek için, ilk kez **ç o c u ğ a b a k - m a l ı y ı z**. Çocuğun en çok sevdiği ve onu en çok meşgul eden olay, o y u n'dur. Diyebiliriz ki, **hemen her çocuk, oyun oynarken sanki hayali bir yazar gibi hareket eder**. Çocuk, oyunu ile, kendi dünyasını yaratır, materyali, kendine doyumluluk sağlayacak bir şekilde yeniden düzenler.

Bunları da büyük bir ciddiyetle yapar ve heyecanını oyuna katar. Oyun'un 'karşıt'ı ciddi bir uğraşı değil, fakat "gerçek"tir (*reality*). **Oyun dünyasına yaptığı geniş çaptaki ruhsal-duygusal yatırıma (*cathexis*) karşın, çocuk, gerçeklik dünyasının da tümüyle farkındadır**. İsteddiği anda da, dış ve gerçekçi dünyadan bazı materyali 'ödünç' alır. İşte bu, 'gerçek' ile olan biricik bağıdır ki, çocuk, oyununu 'gün-düşlemesi'nden (*day-dreaming*) ayırt eder.

Şimdi, **y a z a r d a çocuğun o y u n'da yaptığını yapar: Çok ciddiye aldığı bir fantazi dünyası yaratır**. Aynı şekilde, bu 'fantazi'yi 'gerçek'ten ayırt edebilmesine karşın, büyük bir duygululuk sergiler. Her ikisinde de 'dil' kullanılır; 'oyun' denir, 'oyuncular' denir. Bununla birlikte, 'poetik yaratıcılığın' gerçekçi olmayan yönleri, çocuk oyununun sonucundan farklı olarak, bir hoşnutluk yerine çoğu kez acı hislerle dolu duygular yaratabilir.

Çocuk büyüyüp ergin hayata ulaştıktan sonra, yıllarca önce oyunu bırakıp hayatın tüm gerçeklerini anlamak yolunda savaş vermesine karşın, yine, oyun ve gerçek arasındaki zıtlığı yineleyecek ruhsal bir durumda bulunabilir. O zaman çocukça oyunlara ne kadar ciddiyet verdiğini anlayabilir; sonra, ciddi görünen uğraşlarını çocukluk oyunları ile kıyaslayabilir ve sonunda cinas - şaka (*humor*) kullanarak, hayatın ağır yükünü hafifletebilir.

İnsanlar büyüyünce, küçükken oynadıkları oyunlardan elde ettikleri hazzı bırakmışa benzerler. Fakat, insanların sosyal hayatlarını bilen herkes, onların daha önceden edindikleri zevki kolay kolay elden çıkaramayacaklarını bilir. Bizler aslında hiçbir şeyi tamamen atamayız, yalnızca her şeyi başka bir şey ile değiştokuş ettiririz. Sonuçta, oyundan vazgeçen insan, büyüyünce hayaller yaratmaya başlar, örneğin **g ü n d ü ş l e m e l e r i** (*day-dreaming*) ile hayali şatolar yaratır. Ben şahsen insanların yaşamları boyunca sürekli olarak hayaller yarattıklarına inanıyorum.

İnsanların **f a n t a z i**'lerini çocukların oyunlarından daha güçlükle izleyebiliriz. Çocuklar yalnız ya da grup halinde oynayabilirler.

Onlarda kendi dünyalarına gömülmüş gibidirler ama oyunlarını erginlerden saklamaz, çoğu kez onları umursamazlar bile. Bunun tam zıddı, erginler, günlük hayallerini başkalarına söylemekten utanır, onları en gizli hazineleri ve sırları gibi saklarlar. Onları söylemektense, yaptıkları yanlış işleri itiraf etmeyi yeğlerler. Bunda en önemli faktör, o erginin yalnız kendisinin öyle fantazileri yaşadığı inancıdır. **Gün düşlemeleri (Day-dreaming), çocukluk oyunlarının bir devamından ibarettir.**

Çocukların oyunu, esas itibariyle 'büyümek' arzusuyla belirlenmiştir. Bu arzu onun büyüyüp gelişmesini körükler. Oyunda, erginlerin hayatlarında var olan ve sanki kendi büyümelerini sağlayacak taklitler sergilerler. Çocuk, bu arzusunu gizlemez; daha önceden de belirttiğimiz üzere, ergin, artık kendisinden oyun oynamasını veya gün düşlemesini beklemediklerini bilir. Buna rağmen çoğu kez kurdukları hayal ve fantazileri söylemeye utanır, saklamayı yeğlerler.

Peki, mademki insanoğlu fantazi'lerini bu kadar sıklıkla saklamaya eğilimlidir, neden **f a n t a z i y a r a t ı r**? Biliyoruz ki 'nörotik'ler birçok fantazi yaratır ve doktorlarına bunları tedavi görme amacıyla anlatırlar. Bunların birçoğunu sağlıklı insanların yaşamalarına karşın, onlar, normal koşullarda bunlardan bahsetmeyeceklerine göre, nörotik'lerden bu konuda çok şey öğrenebiliyoruz.

Şimdi, **g ü n - d ü ş l e r i** 'nin bazı özelliklerinden bahsedelim.

Genellikle diyebiliriz ki, mutlu kimselerin fantazi yaratmasına gereksinimleri yoktur, yalnızca mutlu olmayanlar bu yola başvurur. **Fantazilerin ardındaki kudret, doyumluluk vermemiş arzulardır.** Her bir fantazi, doldurulması gereken bir arzu veya doyumluluk vermeyen bir gerçeğin 'daha iyiye' yönlendirilmesini içerir. Bu oluşan arzular, arzulayanın cins, karakter ve yaşam koşullarına uyarlı olmakla beraber genellikle iki bölümde incelenebilir: **H ı r s l ı (ambitious)** arzular ve **c i n s e l (erotic)** arzular. Genç kadınların çoğunun fantazileri 'erotik' cinstendir, zira düşüncelerinin çoğunu bunlar içerir. Genç erkekler ise, cinsel arzuların yanında 'egoistik' ve 'hırslı' arzular düşler. Genellikle bunlar beraberce mevcuttur, fakat ister kadın ister erkek olsun, çocukluklarından beri süregelen yetiştirilme şekilleri nedeniyle, özellikle cinsel düşlerini bastırmak (*suppression*) zorundadırlar. Toplumda da hemen herkes aynı şekilde hareket eder.

Fantaziye yönelik, havada şatolar kurmaya ya da gün düşlemele-
rine neden olan 'dürtü'nün ürünlerinin hiç değişmez yahut stereotipik
olduklarını düşünmemek gerekir. Tersine, onlar hayatın değişen yönle-
rine ve koşullarına uygun olarak, "tarih damgası" (*date-stamp*) diye
adlandırabileceğimiz izler bırakır. Bu izlerin 'zaman' ile olan ilişkile-
rinin değeri büyüktür. Denilebilir ki, **bir fantazi, düşünce sistemimi-
zin üç zaman periyodunu da içerir;** yani, bir fantazi o anda kuvvetli
bir arzu uyandıran bir dürtüyle ilintili olabilir. Oradan, çocukluğun er-
ken yıllarında o arzunun duyulduğu bir anıya yönelebilir. Ondan son-
ra da, yine, o duyulmuş arzunun bir reprezentasyonu olarak, **gün-düş-
leme** ya da **fantazi** görünümünde geleceğe yansıyabilir. Böylece, 'geç-
miş' ve 'gelecek', 'arzu'nun ileri geri kaydığı bir sicim yumağı ile bir-
birlerine bağlanmış olur.

Bir örnek olarak; fakir, yetim bir çocuk düşünelim. Ona bir yer-
lerde iş bulması için birtakım adresler verdiğimiz varsayalım. O an-
dan itibaren onun düşleyeceği fantazi'yi tahmin etmek güç olmaz: Ye-
ni patronu onu çok sevecektir, işinde içtenlikle çalışacaktır, patronu
onu kendi ailesinin içine alacaktır ve o evin cici kızıyla evlenecektir.
Sonra, işi kendi yönetecek, evvela ortak, sonra da kayınpederinin vâ-
risi olarak hayatta yoluna devam edecektir. Bu düşlemeyle, çocuklu-
ğunda kendini koruyan evi, kendini seven ebeveynlerini, özet olarak,
duygularının ilk nesnelerini tekrar ele geçirecektir. Eğer bu fantaziler
çok kudretli olursa, nöroz'lar ve hatta psikoz'lar gelişebilir. Evvelden
de belirttiğimiz gibi, **fantaziler**, hastanın bizlere ilk söylediği yakın-
malardır.

Fantazilerin rüyalar ile olan ilişkilerinden de söz et-
meden geçemeyeceğim. **Rüyalarımız da fantazilerimizden ibarettir**
ve bizim "RÜYALARIN ANALİZİ" (*Die Traumdeutung*) kitabımızda
ayrıntılı olarak belirttiğimiz üzere, onları yorum yoluyla aydınlatabili-
riz. Günlük konuşulan *dil* bile bize çok daha evvelden beri 'günlük
fantazi'lere 'gün düşleri' (*day-dreaming*) adını vermişti. Rüyalar da
gece görüldüğüne göre, çoğu kez söylemeye utandığımız, kendimiz-
den bile sakladığımız, vaktiyle bilinçötesine *represe* ettiğimiz (bastır-
dığımız) arzuları içerir. Bu nedenle, bu bastırılmış duygular ifade edil-
meye çalışıldığında, tümüyle 'gizli' bir şekilde sergilenmek zorunda-
dır. Bilimsel çalışma, rüyaları ve aynı şekilde gün-düşlerini analiz ede-
rek bu her iki halde de amacın, bastırılmış arzuların tatmin edilmesi ol-
duğunu kanıtlamıştır.

Şimdi, ş a i r'e dönelim. Böyle 'gün ışığında rüya gören' yaratıcı bir yazarı, gün-düşleri 'yaratan' bir kimse ile kıyaslayabilir miyiz? İlk kez, zaten mevcut olan *epik*'leri ebedileştirmiş bir şair ile, materyali tümüyle kendisi yaratan diğer bir şair arasındaki farkı görebilmeliyiz. Kolaylık olsun diye, bu sonuncu tipi ya da toplumda geniş çapta kimseye hitap eden öykücü veya romancıyı ele alalım. Bunların genel karakteristiği şudur: Konuşan ortamda, yazarın tüm çabasıyla dikkatimizi çekmeye çalıştığı ve çok özel bir şekilde koruduğu bir k a h r a - m a n vardır. Eğer bir bölümün sonunda, 'kahraman', bilinçsiz ve yaralardan kanar bir şekilde bırakılmışsa, emin olabiliriz ki, diğer bölümün başında birileri ona bakmış ve o şifa yoluna koyulmuştur. Yine, eğer birinci cildin sonunda kahramanın gemisi şiddetli bir deniz fırtınasına tutulmuşsa, ikinci cildin başında onun kıl payı ile kurtulacağından emin olabiliriz, yoksa öykü devam edemezdi. Ben, tehlikeli serüvendeki kahramanı izlemekten duyduğum güvenliği, gerçek hayatta boğulmak üzere olan birini kurtarmak için suya atlamış kurtarıcıda veya düşmanın topçu ateşine göğsünü siper etmiş kimsede de aynen hissetmekteyim.

'Kahraman olma' duygusunu, ünlü yazarlarımızdan biri şöyle ifade etmiştir: "*Er kann dir nix g'rchehen*" (*Nothing can happen to me* = Bana bir şey olamaz!). Sayın e g o c e n a p l a r ı, tüm romanların ve rüyaların kahramanıdır.

Aynı durum bir tür egosentrik öykülerde de bulunmaktadır. Örneğin eğer bir romanda bütün kadınlar tek bir erkeğe âşık olurlarsa, bunun gerçeğin ifadesi olmadığını kolaylıkla düşünebiliriz, fakat aynı tema bir gün-düşlemesinde kolaylıkla işlenebilir. Aynı şekilde, tüm kişiler, -kovboy filmlerinde olduğu gibi, Dr. İ. E.- "iyi" ya da "kötü" kişiler olarak -aradaki varyasyon'lar düşünülmeden- bölünebilirler. "İyi" olanlar ego'nun kahramanının karakter yapısına yardım eder, "kötü" olanlar ise onun düşmanları ve rakipleridirler.

Birçok yaratıcılık ürününün sade içerikli gün-düşlemeleri'nden daha ötelere gittiklerinin farkında olmakla beraber, yakından inceliklerinde onların yukarıda sunduğumuz modelin, kesintisiz 'değişim' (*transition*) serilerinden ibaret olduklarını görürüz. P s i k o l o j i k r o m a n l a r d a, **yazar, kendi ruhu içinde savaşmakta ve diğer kişilere dışardan bakmaktadır.** Genellikle bu tür romanlar, modern yazarların kendi ego'larını, "kendi-gözlem" (*self-observation*) yöntemi ile birçok ego öğeleri'ne ayırıp, **kendi ruhsal hayatlarının**

birbirlerinden farklı çatışmalarını simgeleyen ayrı kişilikler halinde birçok kimsenin hayatlarında birleştirmişlerdir (*Personification*). Eksantrik birtakım romanlar da, bizim tipik gün düşlemeleri'ne aykırı düşer. Bunlarda kahraman en az aktif rol'dedir ve diğerlerinin hareketleri ve ıstırapları karşısında yalnızca bir seyircidir. (Emile) ZOLA'nın son eserlerinin çoğu bu tarzı işler. Yazar olmayan kişilerin patolojik analizlerinden, onların birçok şeyi normal sayılması gereken şekillerinden saptırdığını ve ego'nun kendini sanki seyirci konumuna koymuş olduğunu biliyoruz.

Eğer bizim hayali yazarı, *gün-düşlemesi* yapan bir kimse ile ve şiir yazmayı da *day-dream* ile kıyaslamanın bir değeri var ise, bu değer kendini başka şekillerde de göstermelidir. İlk kez, yukarda söylediğimiz 'üç zamanı da içeren' arzunun, yazarın kendi hayatı ve yapıtları arasındaki ilişkiyi hatırlayalım. Bizim yorumumuz şudur ki, **yazarın şimdiki durumdaki kuvvetli bir iz bırakan yaşantısı, aslında çocuklukta yaşanmış bir yaşantının anılanmasıdır. Böylelikle bir arzu doyurulacaktır.** Eğer yakından bir inceleme yapılırsa (böyle bir yapıtta) her iki zamana ait (yani geçmiş ve şimdi) ortak anıların izlerine rastlayabiliriz.

Unutmayalım ki, yazar'ın çocukluk anıları üzerine koyduğu stres ve sonuçta ortaya çıkan **yaratıcılık, day-dream'de olduğu gibi, çocuklukta o yu'nun devamından ibarettir.**

Yazar, zaten toplumda var olan mitoloji ve moral materyalini de kullanabilir. Böyle bir olasılıkla, **mit'ler (myth), tüm milletlerin fantazi'leri ve genç insanların asırlar boyu süregelen rüyalarından başka bir şey olmayabilirler.**

Yazar'ın, esasında utanması gereken kişisel anı ve arzularını artistik bir şekilde (*ars poetica*) nasıl yazabildiği gerçekten incelemeye değer. *Sanatçı*, herhalde kişi ile toplum arasında mevcut tiksinti ve nefret *barier*'lerine karşın duygularını ifade edebilmektedir. Bunu yaparken de, gün-düşlemesi'nin egoistik karakterini yumuşatıyor ve değiştiriyor, ona kılık-kıyafet değiştiriyor, fantazilerini estetik ve zevk verebilecek bir form'da bizlere sunuyor. Bizlerin aldığı haz ve rahatlık da, kendi zihinlerimizdeki gerilimin salıverilmesinden başka bir şey değildir. Bu şekilde yazar, bizlere, **utanç ya da self-kritik hislerini uyandırmaksızın kendi day-dream'lerimizi tekrar sunuyor.**

K Ü L T Ü R

(Bu yazının ilk bölümü, Ralph LINTON'ın "Kültür ve Akıl Hastalıkları" (*Culture and Mental Disorder*) adlı kitabından derlenmiştir. –Charles C. Thomas, Publ, Springfield, Ill 1956–)

ÖZET Kültür, Ernest RENAN'a göre, "...bir ulusun yaşamöyküsü ve onun belirlisidir." Kültür ve toplumsal yaşam el ele gider. Tüm toplumların organizasyonu ve varlığı, kültüre dayanır. Bir toplumu yapılandırma, bir kültür öyüsüdür. Herhangi *homojen* bir kültürün içeriği üç kısma ayrılabilir: 1) "Genellemeler" (*universals*): O kültüre özgü yaşam tarzı, konuşma diyalektiği vb., 2) "Özgünlükler" (*specialties*): 'Kişilik' grupları, kadınlar, erkekler, doktorlar, aktörler, mühendisler vb., 3) "Yedekler" (*alternatives*): Araç ve gereçlerin nasıl kullanıldığı, inanç sistemlerinin nasıl yaşandığı. Bu bölümde ş a m a n, 'kollektif bilinçötesi'ni (*collective unconscious*) kuşaktan kuşağa ileten bir kültür elçisi olarak değer kazanmaktadır.

ANAHTAR SÖZCÜKLER KÜLTÜR; RENAN, Ernest; LINTON, Ralph; ERSEVİM, İsmail; Prof. Dr.; ŞAMAN; TOPLUM; KİŞİLİK; DAVRANIŞ; İLETİŞİM; DİL; ÖĞRENME MEKANİZMALARI; SOSYAL ROL.

"K ü l t ü r, sık olarak, "...insanoğlunun total başarısı..." olarak tarif edilmiştir. Doğal olarak bu, daha ziyade filozofik bir deyimdir.

Her t o p l u m, kendi 'yaşam tarzı' olarak nitelendirilebilecek bir 'kültür'e sahiptir. Toplum, 'kişi'lerin bir araya gelmesi ile oluşmuş, organize bir grup'tur. K ü l t ü r ise, organize olmuş fikirler, âdetler ve toplum üyelerinin âdeta 'koşullandırılmış' ruhsal tepkileridir. Hiç şüphesiz ki, toplum ve kültür el ele giderler.

Tüm toplumların organizasyonu ve herhangi bir toplum'un varlığı, kültür'e dayanır. Fikirler, davranışlar vb. paylaşma sayesinde ki, bir toplumun fertleri bir araya gelir ve "toplum" olarak davranırlar.

‘Toplum’lar, insan topluluklarıdır; ‘kültür’ ise, ‘psikolojik davranışlar’ düzeyinde var olur. Her ikisi de sürekli ve genellikle, bir kişinin hayatından daha uzun süreli. Toplum’un ve kültür’ün devamı; sosyal bakımdan eğitime, kişisel bakımdan ise öğrenmeye bağlıdır. Bu itibarla ‘kişilik’ ve ‘kültür’ arasında ilinti arıyorsak, öğrenmek anlamaları çok önem kazanır.

Bir toplumu yapılandırma, bir kültür öyküsüdür. Çünkü, bu yapılanma sürekli; bu da kişilerin ‘toplum içindeki durumları’ (*position*) ve ‘birbirleriyle iletişim’den (*communication*) ibarettir. Buna paralel olarak, kültürlerin de hem içerik ve hem de yapılanmalara sahip olduğu ve bunların, zaman boyutu boyunca var olduklarına hükmedebiliriz. Kültürün içeriği, toplumun üyelerinin fikirleri ve davranışlarından ibarettir. Kişi, ait olduğu toplumun dikte ettiği sosyal rol’e uygun olarak, kültür’e katılmaktadır. Her kültür, bir dizi fikir, değer yargısı ve o kültüre özgü üyelerin davranış *patern*’lerini içerir. **Dil**, bunlardan biridir. Bu *patern*’ler arasında, herkesin bildiği ve küçük bir gruba hitap eden diğer birçok *patern* vardır, örneğin bir hekimin yetisi.

Herhangi *homojen* bir kültür’ün içeriği üç kısma bölünebilir:

- 1) Fikirler, alışkanlıklar: Buna “Genellikler, külliyat” (*universals*) diyoruz. Bu, yalnızca özel bir kültüre hitap eder, diğer kültürlerde buna hiç rastlamayabiliriz. Bu öge, özel bir konuşma diyalektiğini, kabilenin (ya da ulusun) alışageldiği giysisi ve ev, yaşam örf ve âdetlerini ve sosyal ilişkilerdeki ideal *patern*’leri içerir.
- 2) “Özgün öge’ler” (*specialties*): Bunlar, ‘kişilik’lerin oluşturduğu belirli kategori’lerdir. Örneğin ‘kadınlar’, ‘erkekler’, ‘demirciler’, ‘dülgerler’, ‘doktorlar’ vb. Alışılmış ve beklenen rollerden beklentiler yerine getirilmezse, duygusal tepkiler doğar.
- 3) “Yedekler” (*alternatives*): Bunlar, sözelimi ressamların, heykeltıraşların nasıl çalıştığı; atların, bisikletlerin, trenlerin vb. araçların nasıl kullanıldığı, çeşitli öğrenim teknikleri; inanç ve doğaüstü olaylara eğitim ve onların yaşantılarını içerir.”

(Bu sonuncu şık’ta, **şaman** çok önemli bir yer alır. İnsanlık yaşamının ve kültür tarihçesinin bir temsilcisi olan şaman’ın giysisi,

davul'u, yaşam tarzı ve başını çekmekte olduğu seremoni'ler, k ü l - t ü r'ün ta kendisidir. Özet olarak, **şaman, sembolik bir şekilde, tüm insanlığın kültür elçiliğinin resmigeçidini yapmaktadır.** Dr. İ. E.)

Son olarak, Ernest **Renan**'ın "Bir millet kültürü ile yaşar ve belirlenir!" dediğini de anımsatalım.

* * *

K ü l t ü r Ü z e r i n e

ÖZET : K ü l t ü r, her toplumun, kendi tarihsel kaderi içinde, kuşaklardan kuşaklara devrettiği değer yargıları ve geleneksel, töresel seremoniler ve yapıtlardır. Kültür'ün nasıl oluştuğu konusunda var olan birtakım varsayımlar arasında **Ruth Benedict**'in "Kişisel psikolojik tip'lerin, bir toplumun kültürel anayapısını" oluşturduğu kuramı bugün artık geçerli değildir. Yine, bir toplumu oluşturan kişilerin, psiko-sosyal gelişimleri boyunca geçirdiği 'Ödipal' aşama, kültürel antropoloji'ye birçok katkıda bulunmakla birlikte tüm kültürün temsilcisi olamaz. Toplum, onu oluşturan kişilerin üstünde ve ötesinde, kendi 'devamlılık' (*survival-maintenance*) savunma mekanizmalarıyla hayatta kalmayı başarır ve kültürünü yazmaya devam eder. Son olarak, **Malinowski**'ye göre, kültür'ün, çeşitli öğeleri karşılıklı olarak birbirine bağlı tutan bir bütün olduğunu unutmamak gerekiyor. Eylemler, önemli yaşamsal ödevler çerçevesinde, kurumlar halinde örgütlenmiştir. Sözelimi aile, klan, köy, kabile vb. gibi; ekonomik işbirliği, politik, hukuksal ya da eğitsel etkinlikler için örgütlenmiş birlikler gibi. Dolayısıyla da, sosyolojik bir gerçeklikte, 'biçim' ve 'işlev' birbirleriyle sürekli olarak etk'leşimde bulunan iki önemli öge oluyor.

ANAHTAR SÖZCÜKLER : KÜLTÜR; ERSEVİM, İsmail, Prof. Dr.; TİP'ler; MALINOWSKI, Bronislaw; BENEDICT, Ruth; JONES, Ernest; SEMBOLİZM; KÜLTÜREL KİMLİK; BİÇİM; İŞLEV; ANTROPOLOJİ, Kültürel; ETNOGRAFI; HOEBEL; KLUCKHORN.

Bana göre k ü l t ü r ; bir toprakta (ya da çeşitli topraklarda) yaşamayı seçmiş, asırlar boyunca birlikte yaşam kaderini paylaşmış bir kavim'in (ya da ulus'un), yaşam boyunca giysisinden yiyip içtiğine dek sürdürdüğü yaşam biçiminin, âdet, *mitos* ve inanç sistemlerinin, edebiyat ve her tür sanat yapıtlarının kuşaktan kuşağa devrettiği bir

mirastır. Her ulusun kültüründe, kendi özgünlüklerinin ötesinde, evrensel boyutlar vardır: **JUNG**'un "Ortak Bilinçötesi" (*Collective Unconscious*) gibi. Örneğin birbirleriyle hiç mekân ve iletişim şansı olmayan üç büyük kültür: Maya ve Afrika, Avustralya uygarlıklarının, insanoğlunun antropolojik olarak geliştiği belirli bir sürecin çerçevesi içinde 'benzer' âdet ve an'anelere sahip oldukları gibi. Buna karşılık, ulusların, kendilerine özgü kültürel varlıklarını kuşaktan kuşağa taşıdıkları ve çevre kültürlerine ödünç verdikleri de bir gerçektir. Bu, o ulusun **kültürel kimliği**'dir. Bu da Jung'un "Kişisel Bilinçötesi"ne eşdeğer olabilir. Ortaöğrenim çağlarımızda (1930 sonları ve 40'lar), Fransız eğitiminin etkisi altında, öğretmenlerimiz bizlere 'kültür'ü şöyle tarif ederdi: "Kültür, öğrendiğimiz bilgileri unuttuktan sonra aklımızda kalan şey'dir!"

Hoebel kültür'ü, "Biyolojik kalıtım'ın değil, tüm öğrenilmiş davranışların *patern*'leri" olarak tarif etmişti.

Gluckhörn ise, "Kültür, tüm sosyal öğrenilmiş şeylerin kuşaktan kuşağa geçirilmesidir..." demişti.

Ruth **BENEDICT**, "Kültür'ün Patern'leri" (*Patterns of Culture*) adlı eserinde, k ü l t ü r'ü, "... kişisel psikoloji'nin geniş bir ekrana aktarılmış görüntüsü... Uzun seneler boyunca, duvara aksedilmiş yapıtlar..." olarak nitelendiriyor. Benedict, kişisel-psikolojik tip'lerin, bir toplumun kültürel anayasasını (*configuration*) yarattığını iddia etti. O, bir toplum'un fertlerinin, o toplumdan beklenen davranışları yansıttıklarına, yani m i l l i k a r a k t e r'leri sergilediklerine inanmıştı.

Bu varsayıma göre, ergin bir **RUS**'un kişilik karakteri, 'manik' ve 'depresif' öge'lerle süslüdür. D e p r e s y o n, zaruret ve yoksulluk içinde geçen çocukluğun simgesi; m a n i ise, içki ve aşkın bol bol yaşadığı kutlama törenlerinin göstergesidir.

2. Dünya Savaşı'nda **JAPON**'larda gözlenen aşırı sert davranış (*brutality*), onların çocukken, ulusal düzeyde çok sıkı bir t u v a l e t e ğ i t i m i almalarına ve gelişim yıllarında, ebeveynlerine karşı duydukları ikilemi 'itaat' olarak bastırdıklarına bağlanmıştır.

ALMAN kültürü, p a r a n o i d ya da n ö r o t i k olarak nitelendirilmişti. Sert bir sada veren Alman dili, 'kaba' bir *mentalite*'nin temsilcisi olarak alınmıştı. Bununla birlikte, çağdaş yorumlar, milli karakterlerden uzaklaşmakta ve bir globalleşmeye yönelmektedir.

Ergin insan kişiliğinin ve ruhsal davranışının temellerinin, 'çocukluk çağları'ndan geldiğini söyleyen ilk antropolojistlerden biri Bro-

nislaw **MALINOWSKI**'dir. Malinowski, bugünün 'kişilik' karakteri ve kimliğinde, bu öge'nin Ödipus Kompleks'in çözüm şekli ile dolaysız olarak yorumlanmasına karşı çıktı.

Malinowski, 1923'te, Ödipus Kompleks'ini, batılı olmayan *Trobriand* Adası kavimlerinde inceledi. Bu kavmin fertlerinin, yaratılıştaki, erkek cinsel sekresyonu olan "semen=meni"den haberleri yoktu. Ek olarak, ailede otorite baba tarafından değil, anne'nin e r k e k k a r d e ş i tarafından sağlanıyordu. Malinowski, bu tür kavimlerde Ödipal durumun mevcut olmadığını iddia etti ve erkek çocuğunun arzusunun, dayısını öldürerek kız kardeşiyle evlenmek olduğunu vurguladı. (*Kişisel not: Güzel ama, burada Ödipal konu, bir 'Patricide' olarak incelenmeli. Eğer normalde 'dominant' olan ve 'anneye hâkim olan' baba ise, o öldürülür; yoo, baba yerine dayı bu işte dominant ise, babanın yerini almış olan dayı öldürülür, dinamik aslında değişmemektedir. Bu nedenle ben, büyük alimle hemfikir değilim.*

Benim, "Freud ve Psikanaliz'in Temel İlkeleri" (Assos Yayınları, 2002 İstanbul) adlı eserimde, *Theodore* ve *Ruth Lidz*'in "Oedipus in Stone Age = Taş Devrinde Ödipus" adlı yapıtlarından alıntı şu örneği burada sunmak istiyorum. Papua-Yeni Gine'de, ergenliğe erişen erkek çocukların 'başlangıç' (initiation) seremonilerinde, bir sıra adam nehir boyunca dizilerek nehre mastürbasyon yapar ve suya atarlar. Sonra, iki tarafı kılıç gibi keskin yapraklarla burun deliklerini keserek kendilerini kanatırlar ve aynı zamanda kasmaya çalışırlar (WOGEO ritüelinde ateşe kan attıkları gibi!). Bu ritüeli seyreden erkeklik adayları da gördüklerinin aynısını tekrarlar. Çocuklar kanlar içinde, babalarının sırtlarında sudan çıkarak 'erkek kulüpleri'ne giderken, yolda, çocuklarını güya bu hunhar, sadistik denemelerden kurtarmak amacıyla, babalar annelerin hücumuna uğrar. Taşlarla, sopalarla oluşan bir çatışmadan sonra nihayet barış gelir ve babalar, oğullarını 'erkek kulüpleri'ne taşırlar. Gençler, orada kaldıkları ilk altı hafta zarfında gizli ayinleri, sihirli flüt çalmasını ve 'bullroarer' –balık şeklinde, odundan yapılmış, fallik bir oyuncak– kullanmayı öğrenirler. Bu sırları dışarıya, özellikle kadınlara vermenin cezası ölümdür. Altı hafta sonra 'olgunlaşmış gençler', yeni giysilerle köye, annelerinin yanına günübirliğine giderek şöyle bir görünür, ondan sonra tekrar erkek kulübesine dönerek, evleninceye dek kadınlarla temasta bulunmazlar. Tüm antropoloji yapıtları, ironik olarak en önemlileri Malinowski'nin orijinal şaheserleridir, Ödipal durum, bu primitif kabilelerde, ana-erkil,

baba-erkil sosyal gelişim düzeylerine göre, modifiye olmuş birtakım ritüellerle doludur. Dr. İ. E.). Ernest JONES, erkek çocukta, baba için hissedilmesi gereken 'kin'in, baba'dan dayı'ya aktarıldığını ve hem çocuğun ve hem de babanın bu kin'den uzak kaldıklarını ileri sürdü (Hamlet konusunda geniş bilgisinden yararlandığımız Ernest Jones gibi Freud'un İngiltere'de en yakın takipçisi, British Psychoanalytic Society'nin kurucusu ve başkanı; hatta Freud'un Londra'da 1939 yılında ölümünden sonra küllerini Thames'e saçan büyük bir analist'in böyle basit bir hataya düşmesi de bir talihsizliktir. Dr. İ. E.). Bu ve buna benzer bulgular, Ödipal Kompleks'in evrensel olmadığı iddialarını kuvvetlendirmiştir.

Yine meşhur antropolog'lardan Margaret MEAD, Ödipus karmaşası hakkında şunları söyler: "En geniş kapsamda, Ödipal durum bize şunu öğretiyor ki, herhangi bir toplum, büyüyen bir çocuğun cinsel davranışları ile ilgilenir. Bu davranış, özellikle 'karşıt cinse' yönelmiştir.

Görülüyor ki, özellikle sosyolog ve antropolog'lar tarafından, bir ulus'un k ü l t ü r'ünün tarifinde, onun fertlerinin, çocukluk evrelerinde psiko-sosyal *evolüsyon*'u nasıl tamamladıkları, ana-erkil ya da baba-erkil olup olmadıkları, yani çocukların ünlü *Ödipal Faz*'ı geçip geçmedikleri esas alınmak isteniyordu.

Birçok kültürden alınan örneklerin analizi sonucu, şu genelleme-ler yapılmıştır:

- 1) Erken çocukluk çağındaki 'bakım ihmalı' (*deprivation*), ergin psikopatolojisi'nin hemen mutlak nedenine sebep olur. Buna karşılık, 'aşırı düşkünlük' (*over-indulgence*), kayda değer bir patoloji yaratmaz.
- 2) Anne'ye ek olarak, çocuğa bakım verenler (*significant others*), çocuğun yararınadır.
- 3) K i ş i l i k g e l i ş i m i, Ödipal Karmaşa'dan ziyade "sevgi ve nefret", "bağımlılık ve bağımsızlık" öge'lerinin çözüm şekillerine bağlıdır.

Gerçek şudur ki, aile içi yakın ilişkilerin ve bunların, gelecek nesiller üzerinde olası etkileri bulunmasına karşın, artık toplum içinde yaşayan insan gruplarında zamanla oluşmuş birtakım "sosyal sürreklilik" (*maintenance*) sistemleri mevcuttur. Göç ve yerleşim pa-tern'leri, ev düzen şekilleri, sosyal yapı, yasal ve sosyal kontrol sistem-

leri, çalışma ve ekonomi gibi. Bütün bunlar, kişinin, özellikle yetişmekte olan çocuğun öğrenme yeteneğinin gelişmesini etkiler. Çocuk; disiplin, yani 'cezalandırma' ve 'ödüllendirme' (*punishment and rewarding*) biçimlerine, değer yargılarına, çatışmalara, düşünce tarzına ve çevrenin k ü l t ü r 'üne, yani dinsel ve tılsımlı inançlara, doğum ve ölüm seremoni'lerine, sanata, boş vakitleri değerlendirmeye, suç ve intihar vb. olaylara teşhir (*exposé*) edilmiştir. Her kültürde, çocuklar, bir yaşam biçimi geliştirmek üzere, bunlara karşı özel savunma (*defense*) mekanizmaları gösterirler.

S ü b j e k t i f K ü l t ü r v e E t n o g r a f i (**Ethnography**)

Kültür grupları sosyal çevreyi özel şekillerde algılar ve bu algı sistemlerini kategorize etmeye yönelir. İnanç, beklentiler, roller, anı'lar, değer yargıları, stereotip'ler vb. Bu "algı öğe'leri"ni (*cognitive elements*) değerlendirmek için, ik kez, bu değer oriyantasyon'larını saptamak, psiko-sosyal ve felsefi yönlerden tartışmalarını yapmak gerekir.

Araştırmalar –ortalama– 2.600 değer oriyantasyonu olabileceğini ortaya koymuştur.

Bu *patern*'ler, insanların durumlarını aşağıdaki sorulara yanıt vermek amacıyla saptanmıştır:

- 1) İnsan doğası, 'iyi' midir, 'kötü' müdür, yoksa 'karışımı' mıdır?
- 2) İnsan hayatı, prensip olarak, 'geçmiş'e mi, 'bugün'e mi, yoksa 'gelecek'e mi yönelmiş olmalıdır?
- 3) V a r o l u ş (*being*) yalnızca bir 'mevcudiyet-varlık' mıdır, yoksa 'bir şeyler yapmak' (*doing*) mı daha önemlidir?
- 4) İnsan, d o ğ a 'ya 'teslim' mi olmuştur, yoksa onun 'sahibi' midir?
- 5) Kişiler, herhangi bir toplumda daha çok 'kendileriyle' mi (*individualism*), 'sıradan ilişkiler'le mi (*linear relations*); yoksa, 'aynı yönlü', 'benzer' ilişkilerle mi (*collateral relations*) daha çok ilgilenmelidir?

E t n o g r a f i, kültürel şekilleri, seri vakalarla inceleme yöntemidir. Bu yöntemde yazılı belgeler, folklor öyküleri, mit (*myth*), lisan

analizi, kişisel görüşmeler, yaşamöyküleri, anket'ler, psikolojik test'ler, katılanların gözlem'leri yer alır.

* * *

Yukarda isminden saygıyla bahsettiğimiz ünlü antropolog **Bronislaw Malinowski**'nin "Bilimsel Bir Kültür Kuramı" (Çev.: Saadet Özkal, Kabalcı Yayınevi, İstanbul 1992) adlı kitabından şu özeti de, genel bilgi olarak, satırlarımız arasına alıyoruz:

"K ü l t ü r, bir nesneler, eylemler ve zihniyetler sistemidir; bu sistemin içersinde her parça, bir amaca hizmet eden bir araç olarak bulunur. Kültür, çeşitli öge'leri karşılıklı olarak birbirine bağlı bir bütündür.

E y l e m l e r, önemli yaşamsal ödevler çevresinde, k u r u m l a r halinde örgütlenmiştir; sözgelimi aile, klan, köy, kabile gibi; ekonomik işbirliği için, politik, hukuksal ya da eğitsel etkinlikler için örgütlenmiş birlikler gibi. Dinamik açıdan, yani etkinliğin türüne göre, kültürde bazı yanlar ayırt edilir; sözgelimi eğitim, toplumsal denetim, ekonomi, bilgi sistemleri, ahlak ve inanç, yaratıcı ve sanatlı anlatım birimleri gibi.

K ü l t ü r s ü r e c i, somut görüntülerinden herhangi birinde incelendiğinde, her zaman, birbirleriyle belirli ilişkiler içinde bulunan, yani *örgütlenmiş* olan, insan elinin ürünü nesneler kullanan ve birbirleriyle d i l ya da başka bir sembolizm aracılığıyla ilişki kuran insanların varlığını gerektirdiği görülür. *El ürünleri, örgütlü gruplar ve sembolizm*, kültür sürecinin üç boyutudur ve bu üç boyut birbirine sıkıca bağlıdır.

Önce m a d d i a y g ı t'a bakalım. Her 'el ürünü'nün ya da yardımcı bir araç veya doğrudan kullanılan, yani 'kullanım malları' sınıfına giren bir *nesne* olduğunu söyleyebiliriz. Her iki durumda da, ikincil nitelikler ve obje'nin 'biçim'i, 'kullanış'ı tarafından belirlenir. *İşlev ve biçim birbirleriyle ilintilidir ve 'biçim', her zaman 'işlev' tarafından belirlenir.*

Bu ilinti bize, yine "insan" öge'sini gösterir; çünkü, ü r ü n ya yenilip bitirilmekte veya başka bir biçimde tüketilmekte ya da tam tersine, a l e t olarak kullanılmak üzere üretilmektedir. Toplumsal gerçeklik her zaman ya bir insandır, ya da bir insan grubu: Teknik, ekonomik bir işte, kendi yardımcı araçlarını kullanan, birlikte bir evde otu-

ran, ürettikleri, topladıkları ya da hazırladıkları yiyecek maddelerini birlikte tüketen bir grup.

Peki, sosyolojik bir gerçeklik'te, “biçim” nedir, “işlev” nedir?

Sosyolojik bir gerçekliğin biçimi, ne bir yapıntı ve ne de bir soyutlamadır; *biçim, ilgili toplumsal ilişki için karakteristik olan somut bir davranış tarzıdır.*

1. Kuramsal Nokta: Sosyolojik boyutun nesnel bir canlandırılışında (örneğin aile içi ilişkiler), ‘biçim’le ‘işlev’ arasında kesin bir sınır çizgisi her zaman çizilemez. Örneğin *evlilik* ve ana-babalık ilişkileri. Bunların, kültürcü kurallaştırılmış yeniden-üretim süreçleri olduğu açıktır. Belli bir kültürde biçim, bu sürecin yürütülme tarzıdır.

2. Kuramsal Nokta: Toplumsal davranışın maddi yanını *izole etmek* (yalıtmak) ya da sembolik yanlara hiç gitmeden bir “toplumsal çözümleme” yapmak olanaksızdır. Kültürel gerçekliğin üç boyutu, her adımda birlikte rol oynar.

Sessiz bir film, kanıt malzemesinin sadece bir bölümünü içerebilir; sözelimi ritüel, hareketlerin, kutsal malzemenin ya da anlamlı işaretlerin; katılımcıların anlaşmalı, sabitleşmiş hareketlerinin sembolizm’ini verebilir. Sembolizm’in en önemli yanı, doğaldır ki dilsel olanıdır; onun içindir ki, araştırmacının topladığı belgelerin vazgeçilmez bir bölümünün, kendisi olayın içinde mutlaka bulunmak zorunda olmayan, ayrıntılı bir yardımcı metinde ayrıca var olması gerektiğini düşünüyoruz.

Sembolizm’de, “biçim”le “işlev” arasındaki ilişki nerededir?

Bir sözcüğün salt tinsel gerçeğini ya da maddi bir sembol veya eylemin herhangi bir salt anlaşmalı işaretini tek başına ele alırsak, biçim’le işlev arasındaki ilişkinin, burada salt ‘yapma’ olduğu görünümü doğabilir; *sembolizm*, özü gereği, yalnızca insan eylemlerini bir bütün halinde koordine etmek için anlaşmalı edimlerin gelişmesini ifade ettiğine göre de, burada biçim’le işlev arasındaki ilişki, kesinlikle yapma ya da anlaşmalıdır.

S e m b o l, şartlı bir refleks için bir uyarıdır; bu ise yaratılan eyleme, yalnızca ‘hazırlama’ süreciyle bağlanmış görünür. Ama tam da bu süreç, her gözlem çalışmasında anlamlı bir araştırmanın bütünleyici bir parçası olmalıdır. Öte yandan, sembol oluşturan durumların bütünü de, *sözcük* ya da *eylem* biçimindeki sembolik bir edimin işleviyle, biyolojik nedensellik ilişkisi içinde bulunduğu belli fiziksel süreçler arasındaki bağlantıyı gösterir.

Bir ‘sembolizm’in ‘biçim’i, benim görüşüme göre, bağlamından koparılmış bir sözcük ya da fotoğrafla saptanmış bir jest değildir ve ne de müze vitrinindeki bir nesnedir; çünkü böyle bir gerçekliği dinamik bağlantısıyla birlikte inceler incelemeyiz, insan eyleminde *katalizör* rolü oynadığı, bütün bu refleksler zincirini harekete geçiren, belki bir tür heyecanı ya da beyin faaliyetini doğuran u y a r ı c ı rolünü üstlendiği ortaya çıkar. Askerlerin, “Ateş!” komutunun ‘biçim’inde tüm ‘eylem’ içerilmiştir; daha doğru bir deyişle, *biçim*, komuta uyan bütün davranışı (*eylem*), anlaşılmalı uyarıcı tarafından harekete geçirildiği haliyle toplumsal, eşgüdümlü davranışı içinde barındırmaktadır. Uyarının dinamik karakteri tepkide bulunduğu için de, bir kâğıt üzerine yazılmış “Ateş!” sözcüğü, 3000 yılında ele geçirildiğinde, artık hiçbir şey ifade etmez. O zaman o, kültürel bir gerçeklik değildir artık.

Şunu saptadık biz: K ü l t ü r sürecinin tümü, kültürün maddi temelini, yani e m e k ürünlerini, insanların toplumsal bağlanmalarını, yani standartlaşmış d a v r a n ı ş biçimlerini ve nihayet, s e m b o - l i k e y l e m l e r i, yani bir birey’in, refleksleri harekete geçirme yoluyla diğeri üzerine yaptığı etkileri içerir. Bu k ü l t ü r s ü r e c i, bölünmez bir bütündür: Maddi kültürün nesneleri, saf sosyolojik olgu’lar ya da d i l s e l gerçekler, *izole* edilip bağımsız sistemler gibi ele alınamazlar.”

OYUN ve TİYATRO İLİŞKİLERİ; DRAMATİK VÜCUT; DRAMATERAPİ

(Notların önemli bir kısmı, Phil JONES'un "DRAMA AS THERAPY - Theatre As Living" –Routledge, London 1996– adlı eserinden derlenmiştir.)

"Çocuğun yaptığıнын çoğu tiyatrodur – Yani, sanki dıştan izlenen 'gerçeğin değişimi' (*transformation*), kendinin yarattığı bir şeye dönüşmektedir.

Evreinov 'The Theatre in Life' "

Anahtar Sözcükler: OYUN; OYUN TEDAVİSİ; HUIZINGA; PI-AGET, Jean; DRAMATİK VÜCUT; KRAL LEAR; YALOM; ANTONY AND CLEOPATRA; DRAMATİZASYON; DRAMATERAPİ; MORENO, J. L.; EVREINOV, Nikolai; ILJINE, Vladimir, Dr.; BAUHAUS Hareketi; ERSEVİM, İsmail, Pof. Dr.

O y u n, drama'nın çok yakın bir akrabasıdır ve gerek içeriği ve gerekse süreci itibariyle, d r a m a t e r a p i'nin en önemli bir kaynağıdır.

Soviet Malachie-Mirovich, 1927'de oyuncakların eğitici rolü üzerine şunu söylemişti:

"Tüm çocukların hayat olaylarından yeni bir 'gerçek' yaratabilme yeteneği vardır; çocuk, doğal olarak, yol gösterilmeksizin oynar ve 'kendi tiyatrosu'nu yaratır. Bu yetenek, doğa'nın insan zihninde bir 'tiyatro arzusu' bulunduğunun göstergesidir."

Moreno'nun 1908'lerde Viyana parklarında çocuklarla oyunundan, "*Dramaterapi*"nin isim babası olan **Slade**'e kadar hemen herkes 'oyun'un drama ve terapi ile mevcut yapıcı ve yaratıcı elemanlarını içerdiğini kabul eder. **Blatner** (1988) de bu birbirinden ayrı gibi görü-

nen üç öge'nin; yani, *çocuk oyunu, dram ve terapi*'nin aslında bileşik bir baza dayandıklarından söz etmişti.

Oyun'un, 'iyileştirici' bir etkisi vardır. Dramaterapi'de de, kişiler ve grup üyeleri, oyun'u kullanarak birçok sorunu yansıtır ve onların üstesinden gelmeye çalışırlar.

Phil Jones, "*Drama As Therapy*"sinde, 'Düşen Adam' vakasını (sa.: 168) şöyle anlatıyor:

"Brown, Curry ve Tittnich, 1971'de okul çocuklarından oluşmuş bir grup çocuğun, yedi metre kadar yüksekte elektrik tellerinde çalışan bir işçinin düşüp öldüğüne tanık olduklarını kaydetmişlerdi.

"Çocuklar üç ila altı yaş arasında olup sayıları on iki idi. Kaza da, tam gözlerinin önünde, bir iki adım ötelerinde oluşmuştu. Öğretmenler, derhal çocukların oyunlarını ve olay hakkındaki hislerini saptadılar. Bulguları şu idi: Çocuklar, aylar sonra bile oyunlarında 'kaza'yı oynuyorlardı. Önce havaya sıçrayıp sanki başlarının üzerine düştüklerinde şu soruyu soruyorlardı: 'Vücut nerede? Hastaneye gidip vücudu almak zorundayız!'

"Arada, 'O adamın düştüğü gibi' göndermeler de yapılmıştı. Ek olarak, –sözümona– gözlerinden, ağız ve burunlarından kanadılar, başlarına koruyucu miğferler taktılar ve 'hastanecilik' oynadılar. Diğer ölüm şekilleri de sergilenmişti, örneğin bir kedi tüfekle vurulmuş ve ağaçtan düşürülmüştü. Oğlanlardan biri oynarken düşüp ölmüş, hastaneye alınmış ve stetoskop ile dinlenmişti."

Yazarlar, bu oyun tarzını, çocukların canlı olarak yaşadıkları bir yaşantıyla nasıl uyum sağlamaya çalıştıklarının, *stres* ve *şok* ile nasıl savaştıklarının ve gözlerinde korku yaratan ölüm olayını nasıl kabullendiklerinin bir sergilenmesi olarak gördü. O y u n, en doğal bir araştırma ve yaşantıyı çözümleme yolu olmuştu. Bu yaştaki çocuklar için, böyle bir olay konusunda, 'yalnızca konuşmak ve hislerini aktarmak' yeterli olmayacaktı.

DRAMATERAPİ de, o y u n'u, hayat problemleri ya da bir travma ile başdaşabilmek için kullanır. Bununla birlikte oyun, dramaterapi ile üç belirgin şekilde ilintilidir:

- 1) 'Oyunculuk' (*playfulness*) ve genel 'oyun' süreci, dramaterapi'deki terapisel değişimi yapmakta önemli rol oynamaktadır;

- 2) Dramaterapi, devamlı bir süreç olduğu için, oyun, bu terapi seçeneğinde, çocuğun 'gelişimsel' (*developmental*) devre ve heyecanlarına karşılık olan oyun ve dram'ları bir 'devamlılık' (*continuum*) süresi içinde yinelenmiş olur;
- 3) 'İçerik' yukarıdaki örnekte görüldüğü gibi, oyun, *gerçeğin karikatürize edilmiş şeklidir*. Bununla birlikte motif'ler, değişik kültürlerde değişik şekillerde olabilir.

OYUN nedir? Bu konuda XX. yüzyılın perspektifini şöylece özetleyebiliriz:

Oyun Terapisi'nin duayen'i **Huizinga**, oyun'u, sıradan hayatın dışında bilinçli olarak oluşan, çok da ciddi olmayan, fakat aynı zamanda oyuncuyu çok şiddetli ve ileri derecede içine çeken bir işlev' olarak tarif eder (1955), 'Oyundan, oyuncu maddesel olarak bir şey kazanmaz; oyun, kendi zaman ve mekân sınırları içinde, önceden belirli kurallarıyla, düzenli bir şekilde devam eder.'

XX. yüzyılda oyun, birçok disiplin tarafından yeniden gözden geçirildi. Örneğin biyoloji, psikoloji, psikoterapi, antropoloji, ekonomistler, oyuncak yapımcıları ve eğitmenler. **P s i k o a n a l i t i k** kuramın oyun üzerine oynadığı rol ayrıca söz edilmeye değer. Hemen her analist, 'oyun'un, çocuğun geçirmiş olduğu travmatik yaşantıların üstesinden gelebilmesi ve psikolojik olgunluğunu tamamlayabilmesi için zorunlu olduğunda hemfikirdirler. (**Klein**, 1961; **Winnicott**, 1953, 1974; **Erikson**, 1963 ve **Axline**, 1964.)

Klein, çocuğun yarattığı oyunun, onun erginlikteki "serbest çağrışım" (*free association*) yöntemine karşılık olduğuna inanır.

Neubauer (1987), oyun'u, çocuğun arzu ve fantazi'lerinin sergilenmesi olarak görür.

Winnicott (1961), "dramaterapi"de çok önemli bir yeri olan 'geçici nesneler' (*transitional objects*) konusunun, çocuğun, 'hemen doğar doğmaz yaratıcı bir oyun yaşantısına girdiğini ve böylece içine doğduğu kültürün yaşantılarına ortak olduğunu' iddia eder.

Piaget Okulu'na göre, o y u n, düşünce süreçlerine etken olması nedeniyle, çocuğun zekâsının gelişiminde önemli bir faktör olarak kabul edilir. Bu konuda Piaget özellikle öncülük etmiş olup, çocuğun gelişiminde, onun bir seri b i l i ş e l (*cognitive*) düzeyden geçtiğini iddia eder:

- 0-2 yaşlar: Sensori-motor faz (*sensory-motor*); bu düzeyde oyun: 'Practice play' dir,
- 2-7 yaşlar: Operasyon öncesi faz (*pre-operational*); bu düzeyde oyun: 'Symbolic play' dir;
- 7-11 yaşlar: Somut operasyonlar fazı (*concrete operational*); bu düzeyde oyun, kurallarla oynanır: (*Games with rules.*)

'Oyun, özellikle çocuğun içinde yaşadığı dünyadan algıladığı bilgileri (*information*) içine alıp 'özümsemesi' (*assimilation*) ve bu sayede yaşadığı ortama 'uyum sağlaması' (*accomodation*) süreçleri ile ona yardımcı olur. Sonuçta oyun, **Parten**'in (1932), **Erikson**'un (1965) ve **Howes**'in (1980) da söyledikleri gibi, çocuğun sosyal gelişiminde çok önemli bir rol oynar.

O y u n'a, **E ğ i t i m** (*education*) yönünden de bakılmıştır.

AMERİKA BİRLEŞİK DEVLETLERİ'nde meşhur filozof **John Dewey**, "yaparak öğrenme"yi (*learning by doing*) sunmuştu. 1930'da da, **Winifred Ward**, onu dünyaya tanıtan "Yaratıcı Drama" (*Creative Dramatics*) kitabını yayımladı. Daha sonraları **Rousseau**, **Froebel** ve **Pestalozzi**'nin liderliğini yaptıkları "Çocuk-Merkezli Öğrenim Kuramları" (*Child-Centered Learning Theories*) da, oyun'u, bir uğraşı ya da eğlenceden çok, "yaşantıyı, kendine özgü yöntemleriyle yineleyen ve sindiren bir öge" olarak benimsedi.

İNGİLTERE ise **Slade**, **Way**, **Heatcote** ve **Bolton**, oyun'u, drama ile eşdeğerlendirdiler ve dramatik oyun, yani tiyatro'nun yaratıcı bir gösteri olmasından çok, eğitici bir öge olduğunu vurguladılar. Tabii bu arada, okuma, yazma ve dil gelişimleri de kendiliğinden oluşuyordu (**Garvey**, 1974; **Pellegrini**, 1980.) Özetle, eğitimcilere göre oyun, kişi'nin, "kendisi" ve içinde yaşadığı "çevre" arasındaki ilişkileri araştıran, sınavan ve bir anlam yaratmaya çaba gösteren bir yoldur. Yeni zamanlarda da oyun, drama-terapi'ye paralel bir şekilde, psikolojik ve gelişimsel alışımlı, çeşitli evrelerden geçmektedir. Bu konuda **Piaget**'nin sundukları, çok eğitici olarak kabul görür.

DRAMATERAPİ'deki önemli oyun alanları:

- 1) Oyun; 'Gerçek' i (*reality*) öğrenme ve araştırma yolu olarak;
- 2) Oyun; Günlük 'zaman ve mekân sınırları' içinde, özel bir durumun 'yeniden yaşanma' ya da sergilenmesi olarak;
- 3) Oyun; Kişi'nin 'hayat yaşantıları'nın 'özel-sembolik bir ilişkisi' olarak;

- 4) Oyun; 'Zor' ya da 'Travmatik' Yaşantılarla 'bağdaşma yolu' olarak;
- 5) Oyun; Kişinin 'bilişsel, sosyal ve duygusal gelişimi' ile dolaysız ilintili olarak;
- 6) Oyun; Bir 'Gelişimsel devamlılığı' (*developmental continuum*) simgelemesi nedeniyle, onun 'dram ile olan ilişkisi' nedeniyle.

B e b e k, hayata geldikten sonra, ilk olarak, adımlarını izleyerek yavaş yavaş kendi vücudunu keşfeder ve annesi (ve yakınındaki diğer önemli insanlar: *significant others*) ile yakın bir ilişki kurar.

Bu düzeyde o y u n, bebeğin kendi vücudunun parçalarını keşfetmek ve diğer önemli nesnelerle fiziksel kontağı kurmaktan ibarettir. Daha önceden de belirtildiği üzere, bu düzeyde (*sensori-motor*) oyun, ses ve hareket, yuvarlanma, emekleme, yürüme, nesne'lere dokunma yoluyla ilişki kurma'dan ibarettir.

Sonraları oyun, somut (*concrete*) varlıklarla ilişkiler kurmak ve o nesne'lerin, fiziksel nitelikleri ile haşır neşir olmaya döner, örneğin onları tutmak, bırakmak, yuvarlamak, fırlatmak vb.

Bundan sonra s e m b o l i k o y u n (*symbolic play*) fazı gelir. Bunda çocuk, mevcut bilinen oyuncaklar ya da onların sembolleri ile, kişisel hislerini de aktaracak şekilde oynar. Başlangıçta bu yalnız veya bir ergin'in eşlik etmesiyle olur. Bir oyun bahçesine gitseniz, yalnız ya da ebeveynleriyle oynayan çocukların 2-3 yaşları arasında olduğunu gözlemlersiniz. (Oyun taklidi = *pretended play*.) Bazen, geçici olarak, sanki beraberce oynuyorlar gibi bir izlenim edinilebilir. Prensip itibarıyla, bu yaş grubunda gerçek bir birliktelik yoktur.

Çocuklar, dört yaşından itibaren b e r a b e r c e oynamaya başlarlar. Bu, dolaysız, oyuncaklarla olabilir ya da kısa *sosyo-dramatik* gösteriler şeklinde, örneğin diğer kimselerin (mesela baba) şapkasını alarak başa koymak, içmeyi veya yemeyi taklit etmek, oyuncak telefonu kullanmak, bazı mimikler yapmak yoluyla olur. Zamanla, s e m b o l i k ve d r a m a t i k oyun, gitgide, karmaşa bir şekilde gelişir. 5-6 yaş arası çocuklar, doktor-hemşire oyunları oynayabilir, vücutlarını sanki başkasınınmış gibi sergileyebilirler; birbirleriyle de anlaşabilir ve uyum sağlayabilirler. Bu, **Piaget**'nin: *Pre-Operational faz*'ıdır.

Son faz, d r a m a t i k o y u n'dan d r a m safhasına geçiştir. Bunda esas, bir dinleyici kitlesinin varlığından haberdar olmakla beraber, devamlı bir g ö s t e r i mevcuttur. Bu, **Piaget**'ye göre: *Concrete*

Operational Phase'dır. Bunda kişi, –beş dakikadan daha az olmamak koşuluyla– ‘sanki’ (*as if*) durumlarını oynayabilir; rolünü oynarken aynı zamanda diğerleriyle iletişim kurabilir. Ek olarak, hayali, tamamen fantazi ürünü bir seri olay da düşünülebilir, yeni *tema*’lar ve kendiliğinden (*spontane*) bir sürpriz, çözüm noktası yaratılabilir. Yazılı bir ‘tekst’ hatta dinleyici de, zaman ve mekân içinde kullanılabilir. Tüm bunları yaparken, çocuk, doğal olarak, dramatik ürün hakkında diğerleri ile bilinçsel bir iletişim halindedir.

Y a n s ı t m a (*Projection*), bilinçötesi bir süreç olup, basitçe, kişinin duygularını başka kimselere ya da nesnelere gönderme yapmasıdır.

Edvard **MUNCH**'a göre, yansıtma, yaratıcı işlevsellik için esastır. 1893'te yarattığı tablo “*Scream* = Haykırış”, gün batarken yaptığı bir gezide ‘gün batımını, doğanın üstüne inen ve onu delmeye hazır, yüksek sesli, sonu gelmeyen bir haykırış’ olarak içtenlikle betimlediğini ve öylece eserini yaptığını anlatır.

SHAKESPEARE'in (*Antony and Cleopatra*)'sında **A n t o n y**, semaya bakar; bulutların sürekli olarak dragon’lar, ayı’lar, bina ya da dağlar’a benzeyen değişken yapısını inceler. Duyduğu karmaşa ve dağılmış hislerini, ‘asker Eros’a yansıtır:

‘Benim hilekâr Eros’um, senin kaptanın (komutanın)
Hatta öyle bir vücutla, burda işte, Antony.
Ama bu görünen şekli koruyoruz.’

Antony aslında kendi –dağılmakta olan– ruhsal yapısının ‘form’unu koruyamamasından duyduğu endişeyi bulutlara yansıtma-tadır.

YALOM, “Grup Terapisi’nin Kuram ve Uygulanması” (*The Theory & Practice of Group Psychotherapy*) adlı eserinde, ‘yansıtma’yı, tabanda, “bilinçötesinden gelen; ‘kendi’nin arzu etmediği kötü, kullanmayacağı ya da tanımak istemediği duygu ve nitelikleri başkalarına yansıtma” olarak tarif eder ve özellikle, kişinin, bu yansıtılmış materyale olan hem ‘çekim’ ve hem de ‘tiksinme’ gibi birbirlerine zıt eğilimlerini vurgular. **A k t ö r** de, oynadığı rol ile özdeşebilir ve ‘yansıtma’ mekanizmasını kullanabilir.

Royal Shakespeare Comp.’de yıllarca “*Kral Lear*”i oynayan **Brian Cox**, duygularını şöyle ifade etmişti (1952): “... Ben de, *Lear* gibi,

oldukça yaşlı bir kimseyim... Daha olgun yaşımda sevdiklerim tarafından olası reddedilme (*rejection*) beni cidden rahatsız ediyor... Etrafımda birçok 'Lear' dimdik duruyor ve onları tümüyle terk edemedim..”

Sahnede, a k t ö r için, bu 'duygulanma' çözümüne yer yoktur. Buna karşılık, d r a m a t e r a p i bu şansı verir. Aktör gibi, s e y i r c i de, oyundaki rolü konusunda bir 'yansıtma' sistemi sayılır. O şekilde k i ş i ya da onun bazı kısımları, 'oylanan rol ile' özdeşerek dinamik bir arkadaşlık kurabilir.

* * *

Elli yıllık çocuk, oyun ve tiyatro deneyiminden sonra, ben kendim “Oyun”, “Kültür” ve “Tiyatro”nun tariflerini şöylece özetleyebilirim:

OYUN: Oyun, bir bireyin, yaşadığı kültürel kimliği içinde; çocuklukta: ortama uyma kaygısıyla, ergenlik çağlarında: problem çözme yeteneğinin ve kendine olan güvenin artması ve pekişmesi amacıyla, ergenlikte: içinde yaşadığı çevrenin düşünsel ve estetik öğelerini sürekli olarak, âdeta bir ritüel gibi yineleyen ve var kılan bir eylemdir.

KÜLTÜR: Kültür, tarihsel kader birliğini, belirli bir coğrafya ve zaman sınırları içinde paylaşılan belirli bir insan topluluğunun giysi, araç ve gereçleriyle, seçilen meslek ve benzeri uğraşlarla belirlenen yaşamöyküsü, değer yargıları, inanç sistemleri, uyguladığı oyun ve diğer davranış öğeleriyle ve nesilden nesile devrettiği yazı, resim, müzik, yontu ve benzeri yapıtlarıyla kendine özgü bir kimlik oluşturan değerler topluluğudur.

TİYATRO: Tiyatro, üç temel öğe'nin bir potada erimesiyle oluşmuş *görsel bir sahne sanatıdır*:

- I. 'Oyun'un gizemli ve büyüleyici bir niteliği olan “soyuttan somuta ve somuttan soyuta geçme” sürecinin estetik bir giysiyle yinelenmesi,
- II. 'Sıradan' bir dünya içinde 'sıraüstü' ama yine de “gerçekçil” bir dünyanın yaratılması, ve,
- III. 'Sanatçı'nın kendisi gibi “ortak bir bilinçötesi”ne (*collective unconscious*) sahip 'seyirci' ile bütünleşmesi.

* * *

DRAMATİK VÜCUT (*The Dramatic Body*)

“Tiyatro’nun tarihi, insan şeklinin *değişim* öyküsünden ibarettir.”
(*History of the Transfiguration of the Human Form*)
Oskar Schlemmer

20. yüzyılın başlangıçlarında, Almanya’da **Oskar Schlemmer**, **Walter Gropius** ile birlikte “**B a u h a u s H a r e k e t i**”ni (*Bauhaus Movement*) yaratmıştı. Bu hareketin çalışma yöntemi, yazı, fotoğraf ve diagram’lar yaratmak ve onları yorumlamak. Bunlar, kostüm’ler dahil, kaydedilir. Amaç: Sanatçı’nın, görsel alanı (sahne) vücuduyla yaşaması’dır. (*To experience stage through the body*).

Fotoğraflar, yarısı demir yarısı at, spiral’lere bağlı ekstremiteler vb. şekilleri yansıtır. Aktörün göğsünden ve midesinden geometrik şekiller fışkırır. Bu, vücut’un “transfigürasyon”udur (Şekil Değiştirmesi). **B a u h a u s** yaklaşımına göre, vücut “dramatik mekân”a girince değişir. Her bir jest ya da hareket, kendine özgü bir mekân aktivitesine çevrilmiş olur.

Bu hareket, HİTLER rejime geldiğinde (*Black Friday*), terk edilmişti. Bununla birlikte şu soru hâlâ değerini korumaktadır: Bir kimse- nin kimliği ile performans yapan **vücudu** arasındaki ilintiler nelerdir?

DRAMATİK VÜCUT (*Dramatic Body*): Eğer bir vücut, “tiyatral” ya da “dramatik” çalışmada yer alıyorsa, o zaman bundan söz edilir. Dramatik Vücut, hayal gücünün ve gerçeğin birlikte buluştu- kları yerdir.

Dramatik Vücut’un Arka Yapısı

‘Dramatik Vücut’un *Drama Terapi*’sindeki yerinde dört nokta göz önünde bulundurulmalıdır:

- 1) ‘Vücut’ ile ‘kişi’ nin kimliği arasındaki ilişki,
- 2) ‘Toplum’ un ‘vücut’ hakkındaki görüşleri, kuralları nelerdir?
- 3) Vücut ile ‘ifade’ ve ‘iletişim’,
- 4) ‘Sosyal persona’ nın oluşumunda vücut’ un rolü.

Birçok psikanalist (**James** 1932; **Deutsch** 1947, 52; **Lowen** 1958, **Krenger** 1986), insanın heyecanları (*emotions*) ve kimliği (*identity*) arasında yakın bir ilişki olduğundan bahsetmiştir. En son olarak, 1991’de **Rissberg-Gempton** ve **Poole**, ‘zihin’ ve ‘vücut’ u, fonksiyonel bir ünite olarak yeniden tanımladılar. Bu bağlamda, bilinçötesi kaynaklı psikik materyal, *ego* tarafından organize edilmiş vücut hareketleri halinde *orkestre* edilebilirler. Dramaterapi’de gelişim ve şifa, nesne’ nin hislerinin ve bu vücut hareketlerine eşlik eden vücut duyularının (*bodily sensations*) farkındalığına paralel olarak gelişir.

Siegal gibi d a n s t e r a p i s t’ çilere göre (1984), “kişi, vücutla ve onu kullanarak, onun tüm yaşantılarıyla, onlar sayesinde yaşar. S e l f (moi-kendi = *Conscious, unconscious* varlık; fiziksel ve ruhsal bütünlük), genellikle, vücut sayesinde tanımlanır ve hissedilir. Bununla birlikte bu farkındalık, genellikle bir i k i l e m ve g e r i l i m yaratır (*duality*).

Klasik H ı r i s t i y a n l ı k’ ta bu ikilem’ e yaklaşım (**Marcuse**, 1969), kişi’ nin, vücut ve ruh mücadelesi olarak sunulmuştur. **Freud**’ un “*Totem and Taboo*” çalışması, bu ikilem ve gerginliği, kişinin doyum sağlaması (*gratification*) ve sosyal düzen (*social regulation*) olarak belirtir.

Nietzsche ve **Walter Benjamin**, toplumdaki ifade şekillerinin bu evrensel ‘ikilem’ halinde ortaya çıktığını belirttiler. Özetlersek:

APOLLONIAN yaklaşım: rasyonel, (*discursive*) bir form’ dan diğerine geçiş-değişimler gösteren, analitik; vs.

DIONYSIAN: aşırı sevinç (*rupture*), “sosyal ektazi” (*social ecstasy*), ve vücudun ‘frenzy – çılgınlık’ hali, kendinden geçmesi.

Toplumda bazıları birini, bazıları da diğerlerini yeğler.

Batı Felsefesi, bugün, **Turner**’ in (1982) de ifade ettiği gibi, “vücut” un “kendi” ilişkisini, “potansiyel” (*potential*-olası, kudret dahilinde ama açığa çıkmamış) ve “zorlama” nın (*constraint*) eşzamanlı varlığı ve işlevselliği olarak görür. ‘Potansiyel’ den kasıt, ‘kendi’ nin ifade edilmesi, keşfedilmesi ve geliştirilmesidir; ‘zorlama’ ise gerek ‘kendi’

(*self-moi*) ve gerek toplum tarafından bilinçli ya da ritüelistik olarak algılanmış yasaklara, sınırlamalara verilen isimdir.

Douglàs da, “Saflik ve Tehlike” (*Purity and Danger*) adlı eserinde (1966), vücudun, *metaforik* bir şekilde sosyal konum, din, yaş, cins, giysiler gibi gözle görülebilir, elle tutulabilir belirtiler ve göstergeler ile; fiziksel ifade, ses, *gesture* vb. dolaylarla, gerek bilinç ve gerekse bilinçötesi alanlardan gelen bilgileri, çevresi ile hem kendi kimliğini tanıtmak ve korumak ve hem de sürekli bir şekilde ilintide bulunmak üzere kullandığından bahseder.

Sosyolojist’ler, özellikle **Goffmann** (1972), sosyal ortamda kişinin vücudunun onun nasıl sosyal bir ‘görüntü’ (*social persona*) kazanmasında önemli bir rol oynadığına inanırlar. Gerçek ‘kişilik’ de, zaman zaman, gerek vücut hareketleri ve gerekse davranışlar halinde sergilenen bir seri *p e r s o n a* e’nin pekişmesinden oluşur.

* * *

T i y a t r o’da –ki gerçek dram’dır–, ruhsal karakter, en göstermelik olarak, *a k t ö r*’ün fiziksel ifadesinde belirtilir. Bu açıdan *v ü c u t h a r e k e t i*, o toplumda süregelenmiş âdet, an’ane, ritüel ve rol ilişkilerinin yoğunlaşmış ve bütünleşmiş bir ifadesidir. (**Lomax, Bartenieff ve Paulay**, 1966; **Grotowski**, 1968.) **Lecoq**, “Don ve Perçem Otu” (*Frost and Yarrow*) adlı yapıtında (1990), fiziksel hareketleri mükemmel bir şekilde şöyle ifade eder: “...Bizim seyircilere verdiğimiz şeyler, ‘iç’ten gelen şeylerdir... Bu verdiklerimiz, iç ve dış dünyaları birbirine bağlar. Eğer ben, ‘çekme ve itme’ hareketleri yaparsam, bu, ‘işsel sevgi ve nefret’ heyecanlarına eşanlamlı gelir. Ben, ‘mekân’da ihtirasları sergiliyorum...”

DRAMATERAPİ’NİN TARİHÇESİ

Dramaterapi’nin kurucuları olarak üç dev isim saptayabiliriz:

1) **Nikolai EVREINOV** (1879-1953)

Çarlık Rusyasının yıkılması ve İhtilal sonrası yıllarda, Avrupa’da yirminci yüzyılın temsilcisi olarak Evreinov, “Tiyatro Tedavisi”ni başlattı.

Evreinov, 1915 ve 1924 yılları arasında bir seri monograf yayımladı: St.Petersburg’da, “Kendi İçin Tiyatro” (*The Theatre for Oneself*)

(1915-17, üç kısım); “Tiyatro Yenilikleri” (*Theatrical Innovations*) (1922); ve “Hayvanlar Âleminde Tiyatro” (*The Theatre in the Animal Kingdom*) (1924).

Evreinov tiyatro’yu bir eğitim-öğretim (*instruction*) ve estetik bir eğlence olarak gördü. Tiyatro’nun geleceği için de, şu öneride bulundu: “Bir grup aktör tüm mevsim boyunca yalnızca bir drama oynar ve her bir aktör yalnızca bir rol alır, sezon’un sonunda da bu rolü tümüyle benimser; çevrenin beklentilerine göre biraz değişime uğraması kaydıyla, genel hayatta da bu rolü oynar.”

Evreinov, tiyatro’nun “*pre-estetik-estetik öncesi*” bir özelliğe sahip olduğunu ve insan için, “... hava, besin ve cinsel ilişki kadar önemli bir öğe...” olduğunu savundu. *D r a m a t i z a s y o n* (*theatricality*) için de, bunun, ‘bir seri içgüdünün toplamından ibaret olduğu.’ yorumunu yaptı. “Değişim İçgüdüsü”nü (*The Instinct of Transformation*) de şöyle tarifledi: “... dıştan gelen imaj uyarılarına karşı, doğal olarak içten gelen imaj yaratabilme içgüdüsü. Bu öyle bir içgüdüdür ki, doğada bulunan görüntüleri bambaşka bir şeylere çevirebilir. İşte bu, tiyatro’nun ana karakteridir.”

2. Dr. Vladimir ILJINE

Iljine, Sovyet Rusya’da 1908 ve 1917 yılları arasında *T e d a v i s e l T i y a t r o*’yu (*Therapeutic Theatre*) gerçekleştiren bir psikiyatr’dır. Kendisi, oyunculuğu, bir tedavi yöntemi olarak akıl hastanelerinde kullanmıştı.

Dr. Iljine, Kiev Üniversitesi’nde profesörlüğe getirildikten sonra, Rusya’yı, politik nedenlerle terk etmek zorunda kaldı, çok seyahat etti ve 1920’lerde Paris’e yerleşti. Macaristan’ı ziyaret ettiğinde, “rol oynama-psikanaliz’de aktif teknikler kullanımı”nda önderlik yapan **San-dor Ferenczi** ile de temas kurdu. Iljine’in “Tedavisel Tiyatro”su, Biyoloji, Tıp, Edebiyat, Müzik ve Tiyatro’yu içerir. On, on beş kişilik gruplar, haftada iki kez toplam otuz seans bir araya gelerek çalışırlar. Onun yönteminde gözlenen en önemli esaslar şunlardır:

I. Doğaçlamayla Konuşabilme – Improvizasyon Eğitimi (*Impro-vization Training*): Buna, dram oyunları ve egzersiz’ler ile erişilir. Kişilerin esnekliği, hislerini ifade edebilme, iletişim kurabilme yetenekleri üzerinde çalışılır, tıpkı ruh hastalarının sözsiz tedavilerinde olduğu gibi. Kullanılan ana materyal, v ü c u t ve s e s’tir; çünkü vücut, he-

yecanların araştırılması ve ifade edilmeleri için en temel kaynaktır. Bunu kolaylaştırmak için de, ısınma (*warm-up*) yöntemlerini kullandı. Bunlar arasında en önemlilerinden biri de, 'hayvan' ve 'kuş' hareketlerinin özelliklerini tekrarlama idi, örneğin kedi'lerin atlayışı ve yılan'ların hareketi. Y o g a da onun programında genişçe yer aldı.

II. Tedavisel Tiyatro'ya Giriş (*Therapeutic Theatre*)

A. Tema Tanımı (*Theme Identification*): Dr. Iljine, bu tanımlama'da, psikolojik projektif test'lerin, örneğin *Rorschach* kullanılmasını önermişti. Oradan elde edilecek hammadde, daha sonraları 'dram materyali'ne dönüştürülecektir. Diğer bir kaynak da, 'grup toplantıları'ndaki tartışmalardır. Bunda, kişisel yaşamöykülerinin sergilenmelerinden bazı tema'lar saptanır. Bu tema'lar bir araya getirilip özel şekillerde ifade edilirler: Fantazi oyunları, olaylara tepki, masal-folklor gösterileri; iş, hastane ve politik durumlar.

B. Tema'lara Tepki (*Reflection on Themes*): Seçilen ve çalışılan-oynanan tema'ları, terapist ve grup üyeleri dolaysız olarak tartışılır. Bazen, tema ile ilgili 'bir resim çizme' (*draw a picture*) eklenebilir.

C. Senaryo Yapma (*Scenario Design*): Özel bir *skript* yazmaksızın, genellikle tema'nın sergileneceği bir sahne düşünülür. Buna tüm grup üyeleri katılır. Sonra, rollerin atanması gelir. Ondan sonra da, ana tema, anahtar sözcükler, rollere bağlı davranış özellikleri ve dramın oynandığı yer konuşulur. Tüm bunlar bir ya da iki seans alabilir.

D. Senaryo Gerçekleştirme (*Scenario Realization*): Sunu'ya hazırlanırken zaten pratik olarak hemen hemen gerçekleştirme süreci de yaşanmış olur. Bu dönemde, daha materyalistik olarak sahne, dekorasyon, maske vb. öğeler saptanır. Eğer yer olarak bir 'sahne' seçilmeyecekse, **Stanislavski**'nin de yaptığı şekilde, beş duyguyu kullanarak, *imajinatif* bir yer ve içerik seçilebilir. En son, oyun sergilemesi gelir. Ya üç-dört sahne oynanır ve en sonunda grup tartışması yapılır ya da daha seçenekli olarak, her sahneden sonra performans analiz edilir.

E. Geritepi (*Reflection – Feedback*): Bu düzeyde, her oyuncu rolünü oynarken, ne hissettiğini ifade eder. Bu sırada özellikle kişilerin her sahnede sergilediği duygu ve davranışlar tartışılır. Bu şekilde, katılanlara, senaryo ile kendi yaşamöyküleri arasında kendiliğinden (*spontan*) bağlantılar kurma şansı verilmiş olur. Kazanılan 'içgörü' (*in-*

sight), yalnız kendi içindekilerle değil, gruptaki diğer üyelerin hayatlarında olup bitenlerle de bir ilinti kurulmasının sağlanmasına yardım eder. Çoğu kez, yeni materyal ortaya çıkar. Bu değerlendirme üç ila beş seans alabilir.

III. J. L. MORENO

İngilizce konuşulan ülkelerde, esas olarak Amerika Birleşik Devletleri'nde ve İngiltere'de, d r a m a t e r a p i'nin kurucusu olarak kabul edilir.

Moreno ilk kez 1920'lerde, Viyana'da, "Viennese Komedienshaus"da, s p o n t a n t i y a t r o'yu başlatmıştı. Bu deneyimlere dayanarak, 1924'te "Stegreif theater" yahut "The Theatre of Spontaneity" yi yayımladı. Kuram şu idi: Bu tür oyun elde yazılı bir metin (tekst) olmaksızın, herkesi bir aktör ya da seyirci olarak kabulleniyordu. "İmprovizasyon" (doğaçlama) en önemli öge idi. Bununla birlikte, klasik kültüre alışmış bir ortamda bu fikirler çabucak çekiciliğini kaybetti ve parasal güçlüklerin de eklenmesiyle, ortadan silindi.

Cesaretini kırmayan Moreno, Amerika'ya göç ederek çocuklarla çalışmaya başladı, örneğin "Hudson School for Girls" ve "Sing Sing Hapishanesi". Gazetelerle de çalışmaya başlayan terapist, nihayet 7 Nisan 1931'de, "The New York Morning Telegraph"ın tüm staf'ını sahneye çıkarmayı başardı. İlk "Psikodrama Tiyatrosu" 1936'da "Beacon Hill Sanatorium"unda açıldı. 1937'de, **Francis HERRIOTT** ilk psikanalist olarak lanse edildi. 1942'de, New York'ta Moreno tarafından "The Sociodramatic and Psychodramatic Institutes" kuruldu ve bu konuda bir monograf yayımlandı.

Bu monograf'ta, bir d r a m a t e r a p i seans'ının başlıca üç prensibine değinildi: 1) I s ı n m a (Warm-up), 2) A k s i y o n (active work), ve 3) P a y l a ş m a (Sharing). Ek-Yardımcı (auxiliary) ego, direktör; seyirci, dublör (doubling) ve "rolleri tersine çevirme" (role reversal), "ön ayak lider" (protagonist), hep Moreno'nun ürettiği sözcüklerdir.

Terapist, "Direktör" diye çağrılır ve grup, 1,5-2,5 saatlik bir süre için toplanır. Ön ayak olan bir lider (protagonist) ortaya çıkar ve bu kişi, çalışmanın merkezi olur. Önceden belirlenmiş sorunlar, 'rol improvizasyonu' yoluyla ifade edilir. Merkezi rolü oynayanın yanında, diğer kişiler de sorunu daha canlı olarak ifade ederek, ikincil, üçüncül roller

de oynanır. Bu arada, ‘lider’ oynayan *protagonist*, rolü başkasına verir ve onun tamamen zıddı olan diğer bir rolü oynar (*Role reversal*).

* * *

Özet olarak, p s i k o d r a m a, pratikte iki ana bölüme ayrılabilir:

a) I s ı n m a safhası: Protagonist’in seçimi ve rollerin dağıtımı, ve, b) D r a m a t i k a k t i v i t e ’ l e r i n s e r g i l e n m e s i .

Moreno, 1947’de yayımlanan “*The Theatre of Spontaneity*”sinde fikirlerini şu şekilde anlatmıştır. Ona göre üç çeşit tiyatro vardır:

- I. “Kendiliğinden Oluşan Tiyatro” (*The Spontaneous Theatre*),
- II “Canlı Tiyatro” (*The Living Theatre*), ve,
- III “Tedavisel” yahut “Katarsis Tiyatrosu” (*Therapeutic Theatre, or, Theatre of Catharsis*).

Bu sonuncusu, ‘Spontane’ tiyatro’nun öğelerini tedavisel amaçlar için bir teknik olarak kullanır. Bunda, dramatisit’in dünyasının hayali karakteri, hastanın dünyasındaki gerçek ya da hayal ürünü bir yapı ile yer değiştirmiştir.

Moreno’nun çalışmaları, psikoterapi, aile terapisi, kız okullarının sosyal organizasyonu üzerinde çok etkili olduğu gibi, d r a m a t e r a p i’ yi, p s i k o d r a m a’dan farklı bir *entite* halinde de dünyaya takdim etti.

TERAPİ'DE DRAMA SÜRECİ

“Sahneleme” ya da “Dram”, psikoterapi’nin başından beri önemli bir yer tutmuştur. Tarihsel gelişim olarak, **Melanie Klein** (1932), **Fritz Perls-Goodman** (1951), ‘rol oynama’nın tedavisel etkinliğinden söz etmişlerdi.

GESTALT Terapi’de, dramatizasyon, “şimdi ve burada” (*here and now*) kavramını uygulamak için kullanılır. Bir ‘ikili konuşma’ (*dialogue*) sırasında, bir hasta ‘ayrışım-kendi içinde bölünme’yi (*split*) oynayabilir. Bu, iki boş sandalye kullanılarak gerçekleştirilebilir. İskemlelerden her biri, hastanın bir *kutbunu* simgeler ve kişi, o iskemleye, uygun hisleri ifade edeceği zaman oturur.

Psikanaliz’de, sürecin kendisinin dramatik olduğu iddia edilir. **Antinucci-Mark**’a göre (1986), psikanaliz, hasta ve terapist’in geçmişi, hali ve geleceği gerçek ve fantazi form’larıyla, düşünce ve duygularla oynayabileceği hayali bir alan (*space*) yaratır. **A k t a r ı m** (*Transference*) olayına da, özel bir “dramatik olay” olarak bakılabilir. Aralarındaki konuşmaların çoğu, ‘*as if*’ (sanki) karakterinde olduğu gibi, terapi süresince, prensip olarak hasta tarafından, fakat bazı kez iki yandan da bir *ilüzyon* yaratılır.

Klasik psikanalizdeki ‘mindere uzanma’ (*couch*) olayı ise, yine *teatrical* bir olaydır. Buna paralel, Stanislavski’nin yarattığı psiko-teknik, “tılsımlı ‘eğer’ ”dir (*magic if*). **Mayarshack**’ın da doğruladığı üzere, terapist (yani, sahnede aktör), oynadığı role sanki gecikmiş gibi gelir.

Bentley de (1977), psikanalitik tedavi’yi, çocuklukta yaşanmış bir sahnenin, şu ya da bu şekilde yeniden yaşanması nedeniyle, dramatik bir süreç olarak görür. Örneğin hasta, “babasından nefret eden bir çocuk, terapist ise nefret edilen baba rollerini” oynamaktadır.

DANS TERAPİ ve DERİNLİK PSİKOLOJİSİ

(Dance Therapy & Depth Psychology)

(JUNGIAN Analiz'e göre Dansçı ve Tiyatro Sanatçısı'nın Sahne-
de Sergilediği Hareketlerin Antropo-Psiko-Sosyo-Kültürel Analizi)

(Joan CHODOROW'un "The Moving Imagination" 'Routledge, London
1991' kitabından derlenmiştir.)

Anahtar Sözcükler: JUNG: C. G.; CHODOROW, Joan; ERSEVİM, İsmail, Prof. Dr.; DANS TERAPİ; PSYCHIC INFRA-RED; PSYCHIC ULTRA-VIOLET; ARKETİP; GÖLGE (*Shadow*); MASKE; PERSONA; ANİMA; ANIMUS; SELF; MOI; EGO; HAREKET; HAREKET TEMALARI; AKTİF İMAJİNASYON; UROBORIC Hareketler, KİNAALDA, DEĞİŞEN KADIN (*Changing Woman*), SUNRISE DANCE.

İsviçreli psikanalist Carl Gustave JUNG, 1916'da dans ve hareket'i "aktif imajinasyon" olarak nitelendirmiş ve psikoterapi'de bir alternatif olarak kullanmaya başlamıştı.

JUNG, daha sonraları, 1947'de, ruh ve beden'in bir şeyin iki farklı yüzü ve birbirinin aynısı olduğunu söylemişti. Ruhsal yapı'yı da bir "renk spektrumu"na koyarak, iki kutbu şöyle nitelemişti:

Bir kutupta: **psişik infra-red** = *biyolojik, instinktif psişe*; diğerinde ise, *arketip*'lerden oluşan **psişik ultra viyole**. Jung, bir insan daha çocukken sahip olduğu iki kişiliğin farkındaydı: 1) *V ü c u d u* = yaşam ve varlığın gerçekleri; 2) *M i t i k v a r l ı ğ ı* = Ölmüş ataların yaşadığı zamansız, sonsuz dünya (*eternal world*).

Jung, bir hekim olarak, 1961'de Zurich'te 'Burgholzli' Kliniğinde orada yıllardır yatan, konuşmayan, dilsiz (*mute*) gibi davranan hasta bir kadın keşfetti. Kadın, başı ve elleri ile anlaşılmaz, garip birtakım

hareketler yapıyordu. Jung gözlerini kapadı ve hemen hemen aynı hareketleri onun önünde yineledikten sonra hastaya sordu: “Bunları böyle yaptıktan sonra ne hissediyorsunuz, anlamak istiyorum?” Herkesi hayrete düşüren bir *gestus*’la, kadın haykırdı: “Nasıl bildiniz?” ve ondan sonra ‘hiçbir şekilde iyi olmaz’ denilen hasta, Jung’la kişisel analize girerek konuşmaya, rüya ve hareketlerini anlatmaya başladı. Kısa bir zaman sonra da taburcu oldu. Jung’a göre, kadının yaptıkları, 14-16 aylık bir çocuğun annesini (Ya da yakın çevresini) taklit eden gelişim evresi (*Imitation*) idi. Jung, her dansçı ve sanatçının sahnede bu evreyi yinelediğini iddia eder.

Ölümünden az evvel Jung, “Arketipal Yaşantı” (*Archetypal experience*) kavramını ortaya attı. Bu ‘yaşantı’, her bir insanda, hem “imaj” ve hem de “duyu”yu (*affect*) içerir. Bunun tersi, ‘arketipsel’ bir imaj, duysal bir tepkiyi içermeksizin yalnızca bir *imaj* olarak da yaşanabilir. A r k e t i p’ler - i m a j’lar, aynı zamanda duyu ve heyecan’ları (*emotions*) da kapsar. Eğer ‘imaj’lar ruhsal enerji ile yüklenirlerse, dinamikleşir ve hayat bulurlar. “Arketip”, her ne kadar arkaik bir geçmişten geliyorsa da, hayatın bir parçasıdır; yaşayan canlıda bir imaj’a bağlıdır ve bu imaj da, bir duyu (*emotion*) köprüsüyle o canlıya bağlıdır.

Hem yukarda şimdiye dek özetlediğimiz ve hem de aşağıda daha ayrıntılarıyla vereceğimiz bilgileri daha anlayışla yorumlamamız için, Jung Psikolojisi’nin bazı temel ilkelerini şöyle bir özetleyelim:

GÖLGE (*The Shadow*) (1917): Bu; sevmediğimiz, istemediğimiz tüm kişisel bilinç ötesi’nin (*personal unconscious*) ta kendisidir. Rüya ve fantazi’lerde, rüya, genellikle görenin aynı cinsinden olur. Bu, tanıdığımız ya da tanımadığımız bir kişi olabilir. Terapi’de bu rüya elemanları ve mümkünse arketip’lerin tanımlanması ve analize edildikten sonra kişiliğimizle bütünleşmeleri esastır.

The SYZYGY; iki esaslı elemandan oluşmuştur:

- a) **ANIMUS**: Bu, bir ‘kadın’da, gizli ve tamamlayıcı (*compensatory*) olarak mevcut ‘erkek’ (*masculine*);
- b) **ANIMA**: Bu, bir ‘erkek’te, gizli ve tamamlayıcı olarak mevcut olan ‘kadın’ (*feminine*) öge’sidir.

Bu iki öge varlıklarını; düşünce, davranış ve mod’larla belirler. Bunları, karşıt cinse de ‘yansıtabiliriz’ (*projection*). R ü y a’da insan,

direkt insan ya da hayvan imajı olarak gelebilir. Aynı şekilde aktif fan-tazi'lerde de bu görünümle değişmeden bilinç alanına girebilir.

Eğer bir kişi, sürekli olarak "kolektif kültür" ile özdeşmiş olarak yaşarsa; örneğin, anlamsız genellemeler, klişe'ler, basmakalıp sözler, 'doğruluk, hak' adına işlenmiş suçlar vb., o şahıs artık kendi hayatını yaşayamaz. Ama bu gibi hallerde o, anima, animus, ruh ve spirit âle-mine daha yaklaşıp olarak yaşar.

A n i m a, entegrasyon'la bilinç'in e r o s'u olur; a n i m u s ise 'bilgi'ye (*logos*) dönüşür. Tüm bunlar, bir kadının bilinçliliğinin yücel-mesi, yansıtma ve düşüncelerini tartışma ve 'kendi-bilinçlenme' (*self-knowledge*) için bir şans yaratır.

MASKE (*The Persona*): Jung'a göre bu, kişi'nin kendi 'kişisel bilinci' ile yaşadığı 'toplum' arasındaki ilişkilerini maskeleyen karma-şa bir sistemdir. Bu sayede kişi, toplumda, diğerlerini etkilemek ama-cıyla, gerçek kişiliğini saklar.

EGO: Tüm k i ş i l i ğ i n b i l i n ç l i olan kısmıdır.

SELF - (MOI= Ben) - K e n d i: Jung'a göre; yaşamdaki 'yö-nelim' (*Orientation*) ve 'anlam'ın (*meaning*) ana prensibi ve arke-tip'idir. "Kendi" (*Self*); bir bireyin, bilinçli ve bilinçdışı tüm psişik var-lığımızı, ilkel derinliklerimizden kişiliğimizin en gelişmiş düzeylerine kadar her şeyimizi içerir.

H a r e k e t T e m a ' l a r ı , E G O v e G Ö L G E

Mary **WHITEMORE**, 1958'de, d a n s' ı, bilinç ve bilinçaltı açıl-arından tarif eden ilk dans terapist'i idi. O; ego'nun niyet-istemli (*in-tentional*) bir hareketi olan dansı, bilinçaltından istemsiz (*unintenti-onal*) olarak gelen ve SELF-kendi'den nedenlenen hareketlerin bir bi-leşimi olarak gördü.

Onunla beraber çalışmış olan Janet **ADLER** (1973), bazı düzey-deki vücut hareketlerinin elemanlarının, tedavisel süreçte bir noktada birleştiklerini ortaya koydu. Bu tema'lar şunlardır:

- 1) Vücudun bazı özel kısımlarının yükselmiş d u y a r l ı l ı k - l a r ı ,
- 2) "Kültürel" olarak anlaşılabilir h a r e k e t p a t e r n'le-ri,
- 3) İ d i y o s e n k r a t i k (*idiosyncratic*): Kişiyeye özgü, klasifi-ye edilemeyen, esasta düzgün olmayan hareketler.

H a r e k e t, kişinin tüm kişiliğini yansıtır. Bu, kişinin hem bilinçli ve hem de bilinçsiz düzeylerinden gelir. Psikolojik yönden, hareketlerin beş ayrı kaynaktan geldiğini kabul ederiz.

I. EGO’NUN YÖNLENDİRDİĞİ BİLİNÇLİ HAREKETLER:

Bu kategori, her bilinçli, isteyerek yapılan hareketi içerir. Hareket, yavaş ya da hızlı, ani ya da yavaş yavaş gelişerek oluşur. Bu esnada mekân, ağırlık, basınçlı dokunma, akış ve yarış yaşantıları gözlemlenir. Bu yeti, daha önceden de belirtildiği gibi, çocuk ego’sunun gelişiminin 16-18. aylarına karşılık gelir. Bebekte, o zamanda gelişen ‘kendini tanımlama-taklit etme’ (*pretending*) yeteneğinin bizlerce farkına varılması ve saptanmasıdır. Konuşma yeteneği bir dereceye dek gelişmiş olmakla beraber taklit çoğu kez *mim*’lerle olur.

II. GÖLGE’DEN (Shadow): KİŞİSEL BİLİNÇALTINDAN GELEN HAREKETLER:

Bunun ayırt edilmesi zordur. Hareket, aktif bir imajinasyon olarak, sembolik bir süreçtir. Bunun kaynağı da çocuğun erken yıllarındaki ebeveyn/ çocuk ilişkisidir.

Daha yukarıda söz konusu ettiğimiz *iditosenkratik* hareketler, gerçek ‘gölge’nin (kişiliğin karanlık, bilinmeyen yanı) en kudretli göstergesidir. JUNG, 9-12 yaşları arasında “öfke nöbetleri” (*temper tantrums*) sergileyen Heather isminde bir kızın, ergin yaşlarda da hemen hemen aynı nitelikteki hareketleri yinelediğini saptadı. (Gerçekte çocuk ilk öfke nöbetlerini, tuvalet eğitimi: 12-24. aylar arasında gösterir; ergenliğe yaklaştıkça, bunlar emosyonel bir dil olarak kullanılır. Dr. İ. E.)

Bu tür “idiyosenkratik” klinik semptomatolojinin tedavisinde, Janet ADLER üç hareket önerir:

- 1) Ayağa kaldırma, *ekstremité*’leri (el, ayak, uçlar) itme, çevirme hareketleri,
- 2) Çok çok yavaş, yılankavi hareketler, ve
- 3) Ellerde tansiyon-gerilim’i yükseltecek hareketlerde bulunmak.

III. KÜLTÜREL BİLİNÇALTINDAN NEDENLENEN HAREKETLER

PIAGET'ye göre, bu tür nedenli d a n s a d ı m l a r ı, "ıstı-rab"ın göstergesidir. Tek bir kişinin günlük acısı, yalıtılmış bir vaka olarak görülebilir. Ama, geniş bir perspektif'ten bakıldığında, bu kişisel yaşantı, tüm insanoğullarının milyonlarca yıl süresince çektiği evrensel sıkıntılarla şu ya da bu şekilde ilintilidir.

Sanat'ta, dinsel ritüel'lerde, filozofik konuşmalar'da ve sosyal etkileşim'de gözlemlenen *formal gesture*'lerin hemen hepsi, hurafe ve masal'ların da kaynağı olan k ü l t ü r e l b i l i n ç a l t ı'ndan gelir.

İnsanların vücut ifadeleri, kültürel bilinçaltı'nın kaynaklarından, kültürel kimliklerle okunabilir. D a n s a d ı m l a r ı (*steps*), *kültürel bir kolektif göstergedir*. Jean **PIAGET**, kültürel davranışların temellerinin erken çocukluk yıllarında başladığına inanır. Bu inancı da, kendi küçük kızı Lucienne'i yıllarca bilimsel olarak gözlemleyip onun gelişmesini adım adım izlemesinden kaynaklanmaktadır.

IV. EN ESKİ-İLKEL BİLİNÇALTI'NDAN KAYNAKLANAN HAREKETLER

—Movements From the Primordial Unconscious—

Bilinçaltı'nın (*Bilinçötesi* de diyebiliriz) en derin katmanlarında, insan topluluklarının en ilkel ve aşırı duygusal durumlarını saptayabiliriz: Aşırı mutluluk, kendinden geçme (ektazi—esrime: *ecstasy*), çok büyük boyutlardaki sıkıntı ve acılar, aşağılanma, korkma ve ürkme vb. Bunlar o denli şiddetli olabilir ki, kişisel öykü ya da kültürel değerlerinden söz bile edilmez. Hareketler, gerek kişi'de ve gerekse izleyici'de derin izlenim bırakır.

Bu tür hareketlerin nicelikleri, onların o t o m a t i k ve i s t e k d ı ş ı oluşlarıdır. Sözcüksüz olarak ifade edilen ses, genellikle fiziksel aksiyona paralel gider. Gülme, ağlama, inleme, derin derin nefes alma, hapşırma, öksürme hatta şaka yapma, genel görüntülerdir. Bunlar, kısa anlardan dakikalara kadar uzayabilir. Gülme, ileri geri sallanma (*rocking*) ve gürültülü gülme, hep izlenebilir. Kişi, belirli bir kıvanç içinde hoplayabilir, zıplayabilir, hatta ayakları üzerine düşmekten bir haz alabilir. Bunun tersi, sıkıntı ve ağlama krizleri de izlenebilir. Uyarılma hali çok daha ilerleyerek, 'dehşet' (*terror*) haline vardığında, ar-

tık durma zamanı gelmiştir. Bunun işaretleri de kalbin kudretli çarpması, kasların gerilim ve titremeleri, omuzların yukarı kabarmasıdır. Kişi, yaklaşmakta olan fırtınanın farkındadır.

Kişi, “özbenliğinde”(ego) bir “gerileme” (*regression*) sonucu, bir “çözüşüm” (*dissociation*) ve hatta “trans” haline geçebilir; ve bu ruhsal durum, onu yakından izleyen gözleyicinin de aynı ç ö z ü ş m e anlarını yaşamasını sonucunu getirebilir (Özdeşim-aktarım: *transference*; Karşıt aktarım: *counter-transference*). O anda “bomboş bir iç” hissedilir; ayrıca, tümüyle tarif edilemeyen bir ‘keder’ ve ‘kayıp’ hissi de mevcuttur.

Eski devirlerde **ARISTOTELES**, bu tür “katarsis”i (*catharsis* = başka bir nesne’ye psişik yatırım ve sonucu oluşumlar), iki tür olarak tarif etmişti:

- 1) Temizlemek, yok etmek, paklamak (*purging*),
- 2) Arıtmak (*purification*).

T e m i z l e m e k, duyguların dışa vurulması (*discharge*) ile ruhsal gerilimin sakinleşmesi esasına dayanır. Kişi, ruhunun en derin katmanlarında uyuyakalmış büyük heyecanların ifadesinden bir tür rahatlık hisseder.

A r ı t m a’nın değeri, bir tür “ego kontrolü”nün gelişiminden dolayıdır; ifade edilen hislerin getirdiği rahatlığın ötesinde, genellikle bir “yücelme” (*sublimation*) de oluşur. Bu, yüksek derecede bir savunma mekanizması olup, prensip itibarıyla, zararlı ilkel (*primitive*) dürtülerin, faydalı, estetik dolu, hayranlık uyandıran değerlere dönüşümünden ibarettir. Tüm bunlar, gerçek dünyaya olan “uyum” (*accomodation*) ve “gerçeklik” (*reality*) prensiplerini çiğnemededen bir denge içinde yapılaşır, amaçlarına erişmiş ve yeni bir ‘homeostasis’ = ruhsal denge kurulmuş olur.

V. EGO - BEN (MOI) EKSENİNDEN GELEN HAREKETLER: –Movements From The Ego-Self Axis–

Bunların farklı bir niteliği vardır. Bunlardaki patern’lerin birçoğu, şekil bakımından ya ‘spiral’ ya da ‘geometrik’ olup, hareket eden bir vücut içersinde, sağlıklı bir beyin ekseninden, z ı t l ı k l a r ı n d ı n a m i k e l e m a n l a r ı n ı devreye sokar ve çıkarır. Dansçı, san-

ki, emir veren merkezi bir ruh sistemi tarafından idare ediliyor gibi görünür.

Bu tür hareketlerde, *ritmik dalgalanmalar* esastır. Bunların aşağısında ve yukarsında, sağında ve solunda, ilerisinde ve gerisinde birbirlerine zıt ivmelerle gelen ikincil ritmik dalgalanmalar da olur. “Hastalarımın biri, iç çatışmalarına neden olan iki temel çatışmanın etkisindeydi; günlük çalışmalarında biri ya da diğerini ifade ederken, bir gün ikisi arasında sıkıştı kaldı. Sonra, sanki ilk kişiliğine izafeten –rastgele hareketlerle–, daha sonra da, sağ ve sol kollarını alternatif olarak kullandı. Aynı şekilde, tüm ağırlığını önce bir ayağına, sonra da diğerine yükledi. O anda da, iki kolunu, yusyuvarlak ve üç boyutlu; sekize benzer bir biçimde vücudunun yanına sanki ekledi. Bana göre, sanki sonsuzluğun hareketlilik sembolünü kavramış bir insan olarak, güldü. Bir yetersizlik duygusu ve gözyaşları ile başladığı dans hareketleri, kendine hâkim, enerji dolu ve bir oyunculuk sergileyen hareketlere dönüşmüştü.”

‘Kendi’-‘Ego’dan kaynaklanan hareketler, dışardan, “vücut uzay içinde tüm yönlendirilmiş” olarak kolayca fark edilir. Sonra ‘torso’ (gövdenin üst kısmı), bir yöne ve hemen akabinde diğer yöne gideceği kadar gider. Her yöndeki araştırmalardan sonunda bir “*mastery*” hissi gelişerek, sanki spiral’lerle, **ritmik bir harmoni içinde, etrafındaki boşluğu âdeta yontarak kendine bir mekân yaratır.**

‘Kendi’ – Self (*Moi*)’in gelişiminde, bebeklik çağından itibaren, geçilmesi gereken beş “kilometre taşı” (*milestones*) vardır:

- 1) İLK GÜLÜMSEME: Ortalama 2. ay. Bu, bebeğin, kendi’sinin ötesinde ‘başkaları’nı ilk tanımıdır;
- 2) İLK GÜLME: Ortalama 3. ay. Bu, ‘kendi’nin tanımlanmasıdır;
- 3) Etrafındaki NESNELERİN KAYBOLMASI ve YENİDEN ORTAYA ÇIKMASI: Ortalama 9. ay. Bu, dans hareketlerinin, mecazi anlamda, ilk ruhsal kayıdır.
- 4) SÖZCÜKSÜZ - SEMBOLİK OYUN: Oyun taklidi (*pretending*). Ortalama 16. ay. Bunlar genellikle ‘mim’ gibi uygular. Bebek, bu yeteneğinin farkındadır.
- 5) KENDİ’NİN YAPIŞTIĞI - elinde tuttuğu hareketler (*Urobolic*).

Bu, çocukluktan erginliğin tüm safhalarına kadar gözlemlenebilir. Bir el diğerini kavrar; kollar vücuda sarılabilir, eller ayak ve parmaklara yapışabilir. Eğer kişi bu egzersizlerin içine dalmışsa, gözler kapalı, ritmik bir hareket sergiler (İlkel kabilelerde ya da aşırı dinci-mezhep mensuplarında olduğu gibi). Gözlemleyiciler de onlara paralel olarak aynı hareketleri yineleyebilirler (*Participation mystic*). Bu iştirakçiler, eğer oyuncunun tam havasına girmezse, kendilerini sınırlı ve *ajite* hissederler. Zaman zaman, bu 'uroboric' hareketler, çok daha bilinçli olarak, kendi vücudunun şekil ve doku'sunu –sanki– keşfetmek ve derinliklerine gitmek istercesine, kaba, sert kemikler ve yumuşak kas ve iç organlar sergileyebilir.

Bütün bunlar bizi "Değişen kadını" (*Changing woman*) mit'ine götürür.

NAVAHO Kızılderilileri buna 'Kinaalda' der.

APACHE'ler, "Gündoğumu Dansı" (*Sunrise Dance*) adını verir (Quintero, 1980).

Bu, esasında, genç bir kızın "menstrüasyon" dönemine girdiğinin, dört gece ritüalistik seromonilerle bildirilmesi, daha doğrusu kutlanmasıdır. İnanca göre, değişen kadının, hayatın başlangıcında "harikulade bir doğuş anı" vardı. İlk kadın, doğduktan dört gün sonra olgunlaşmış ve ilk menstrüasyon o dört günün sonunda gözlenmişti.

Kutsal insanlar – atalar (*Holy People*), o zamanlar yeryüzünde yaşıyordu: O ilk kızın seromonisine gelmiş ve onun için şarkılar söylemişlerdi. Bebek daha o anda olgunlaşarak kendi 'Kinaalda'sını başlatmıştı. Bazılarına göre, 'Değişen Kadın', kendi vücudunu, bu ilk 'Kinaalda'sında biçimlendirmişti. Kendi elleriyle bastırarak ya da şekil şemail vererek biçimlendirdiği vücudu, Güneş ve Ay'ın şerefine yapılmıştı. O şekilde 'Değişen Kadın', mükemmelliğe kavuşmuştu.

Her toplumda, geleceğe yönelik olarak, her insan-kız, 'Kinaalda' olunca, 'Değişen Kadın' aynı şeyi onun için de yapar: Vücudunu sıkır, bastırır ve genç kızın vücudunu şekillendirir; böylece onun güzellik ve bilgeliğini, şerefini ve 'kendi-saygı'sını ödüllendirmiş olur. Bu seremoni bugün, tarihinin ilk günlerindeki gibi aynen yinelenmektedir.

SEYİRCİ PSİKOLOJİSİ SEYİRCİ DRAMATURGİSİ

(Bu bölüm, basılmak için hazır, “Şaman, Aziz Oyuncu” kitabının son bölümünden alınmıştır.)

Son yirmi yıldan beri Modern Tiyatro’nun gelişiminde yeni *alternatifler* arayışında, seyirci’nin aktif olarak içerilmesi, evrensel bir boyut kazanmaya başladı. Seyircinin böyle bir rol almasıyla, kültürel yaşantının ‘kültürlerarası’ bir *forum* oluşturarak, daha heyecan ve teşvik verici bir uyarıcı düşünce yaratması beklenmektedir.

Grotowski, 1968’de “Hiç seyircisiz performans olur mu? Hiç olmazsa tek bir kişiye gereksinim vardır!” demişti. **Antik Yunan Tiyatrosu**, Atina’nın sosyal, ekonomik ve politik yapısının bir sergilenme yeri idi. Ortalama on dört bin kişiyi kapsama kapasitesinde olan *City Dionysia*, bugünün entelektüel tiyatro düşkünlerinin aksine, genel dinleyicileri içeriyordu. Grek amfiteatri’nin sosyomatik bir *dizayn*’ı vardı; ardı açık bir amfiteatr olan tiyatrodan tüm şehir görünürdü. Oynanan yapıtları da, Devlet finanse ederdi.

Bu itibarla, Antik Yunan Tiyatrosu’nun, seyircilerin aktif olarak katılabileceği, toplumla dolaysız temas sağlayan bir arabulucu olduğunu söyleyebiliriz. Mediavel ve 16. Asır seyircileri, Eski Yunan Tiyatro seyircilerinin kudretinden hoşlanmazdı ama, seyircinin bir tür aktör olarak oyuna katılmasına izin verirdi.

17. Asırdan itibaren özel tiyatroların kurulmasıyla, “hayali sahne” dünyası ile “dinleyici” birbirlerinden ayrılmaya başladı. Zamanla, giriş ücretlerinin artması, seyircinin sosyal kompozisyonunu sınırlamaya başladı. İngiltere başta olmak üzere birçok devlette, dinleyici, daha pasif ve daha *elit* gruplardan oluşmaya başladı. Salonda

da, ışıklar söndürülerek ayak düzeyindeki *spot* ışıklar yerleştirilmeye başlandı.

Oyuncuyla beraber, tiyatral olayların kültürel durumu da değişti ve daha çok ekonomik, politik ve sosyal yapılanmaya endekslendi. Tiyatronun ekonomik yaşamı, yalnızca ona devam eden seyirciyle değil; hükümetlerin, şirketlerin ve benzeri mali kudretlerin temsilcilerine de bağlı kaldı. Gerek tiyatro eserleri ve gerekse eserlerin performans teknikleri, yine aynı tür seyirciye dayandı. **Alan Sinfield** (1983), “Tiyatroda bugün her tür artistik form, onun amaç ve geleneklerine, seyircinin kabullenmeye ne denli hazır olduğuna bağlıdır!” diyor.

Grotowski, “Yoksul Tiyatro” (*Poor Theatre*) adlı eserinde, –olabildiği kadar– bilimsel esaslara dayanarak, seyirci’nin tiyatral süreçte en önemli bir öge olduğunu kaydetmişti.

Şimdi size, MİMESİS’in (Boğaziçi Üniversitesi’nin Tiyatro Dergisi), No.: 4, ‘özel’ “Yoksul Tiyatro” yayınından (İstanbul, 1991) bir özet sunuyorum.

Bilindiği üzere **Jerzy Grotowski**, Polonya’da kurduğu ‘Tiyatro Laboratuvarı’ndaki deneyimlerinden sonra, 1965’te, “Yoksul Bir Tiyatroya Doğru” (*Towards a Poor Theatre*) adlı epik yapan eserini yayımlamıştı. Onun kendi ağzından dinliyoruz:

“Benim uyguladığım yöntem’in esası, tiyatro oyuncusunun, sanat yoluyla, ‘maske’lerin fırlatılıp atılması, gerek fiziksel ve gerekse zihinsel tepkilerin bütünlüğüne varması için, yeni bir tekniği kullanmasıdır.

“Oyuncunun birinci ödevi, hiç kimsenin ona bir şey vermek istemediğini anlamasıdır... Hiçbir kural kutsal değildir... Genellikle bir metinde birçok *arketip* vardır; bunlar kâh ayrılır, kâh birbirlerine karışırlar. Bunlardan bir tanesi, oyunun ‘eksen’i olarak seçilir. Hedef, ikna edici karakterleri sergilemek değil, metni, seyircide şiddetli bir tepkiyi ortaya çıkaracak bir katalizör olarak kullanmaktır. Dünyayı seyirciden ayırarak göstermek değil, tiyatro’nun sınırları dahilinde, onunla birlikte yeni bir dünya yaratmak. Yönetmen, m e t i n karşısında özgürdür.

“Bana göre üç tip oyuncu vardır:

- 1) Akademik Tiyatro’lardaki “İlksel Oyuncu”,
- 2) “Yapay Oyuncu” Bu, vokal ve fiziksel sahne etkilerinden oluşan yapıyı düzenleyen ve inşa eden oyuncu,

- 3) “**Arketip Oyuncusu**”, yani, *kolektif bilinçaltı*’ndan aldığı imgeleri yarınli bir biçimde ele alıp gösteren yapay oyuncu. Benim seçeneğim, bu tür oyuncudur.

“Tekniğin diğerkuralları şunlardır:

- 1) O y u n c u’nun kusurları gizlenir, düzeltilmez;
- 2) Kostümler ya da sahnenin donatımı, oyuncunun partneri ya da ‘yapay uzmanı’dır;
- 3) Oyuncu’larla seyirci’ler arasında doğrudan temas olmalıdır,
- 4) Makyaj gereksizdir;
- 5) Her j e s t, düzenlenmiş olmalıdır;
- 6) T e a t r a l ç a l ı ş m a daima mevcut olmalıdır;
- 7) K a r a k t e r l e r birkaç düzeyde inşa edilmelidir;
- 8) S t i l’ler hızla değişmelidir;
- 9) F i z y o l o j i k ‘açığa vurum’lar kullanılmalıdır;
- 10) *Hatha-Yoga*, yapay ve doğal *mim* çalışması şarttır.

“Bizim Tiyatro Laboratuvarı’nın prodüksiyon’ları başka bir yön-de ilerliyor. Öncelikle, *eklektisizm*’den kaçınmayı; tiyatro’yu, disiplin-lerin bir ‘bileşimi’ olarak düşünmeye karşı durmayı deniyoruz. Aynı olarak, tiyatro’ların n e olduğunu, bu etkinliği ‘sergileme’ ve ‘göste-ri’ kategorilerinden n e y i n ayırdığını belirlemeye çalışıyoruz. İkinci-si, bizim prodüksiyon’larımız, o y u n c u - s e y i r c i i l i ş k i s i’nin ayrıntılı ilişkileridir. Yani, **oyuncunun kişisel ve sahneye ilişkin tekniğini, tiyatro sanatı’nın nüve’si olarak düşünüyoruz.**

“Beni yetiştiren **Stanislavski**’dir. S ü r e k l i l i ğ e dayanan araştırması, g ö z l e m yöntemlerini sistemli bir şekilde yenilemesi ve daha önceki çalışmalarıyla *diyalektik* ilişkisi onu benim kişisel idealim haline getirdi. Ben, Avrupa ve ötesindeki belli başlı tüm o y u n c u e ğ i t i m yöntemlerini inceledim. Bunların arasında, amaçlarım için en önemli olanlar şunlardır: **Dullin**’in ‘rutin alıştırmaları’, **Delsarte**’nin ‘dışa dönük ve içe dönük tepkiler’ üzerine araştırmaları, **Stanislavski**’nin “fiziksel eylemler’ üzerine çalışması, **Meyerhold**’un ‘biyo-mekanik’ eğitimi, **Vakhtanghou**’nun ‘sentez’i. Ayrıca Doğu Tiyatro-su’nun eğitim teknikleri, –özelde **Pekin Tiyatrosu**, **Hint Kathakali** ve **Japon No Tiyatrosu**– benim için özellikle uyarıcı oldu.

“Bizim geliştirmekte olduğumuz yöntem, bu kaynaklardan ödünç alınmış tekniklerin bir kombinasyonu değildir. Burada her şey, en ufak

bir egoizm ya da kendine dönük haz izi taşımaksızın en uç noktaya doğru bir gerilimle, tamamen soyunmayla, bir kişinin kendi mahremiyetini sergilemesiyle ifade edilen oyuncunun ‘olgunlaşma’sı üzerine yoğunlaşır. O y u n c u, tam bir özveride bulunur. Bu bir tür ‘Aydınlatmaya geçiş’ içinde ileriye fırlama, bir ‘trans’ ve oyuncunun varlığı ve içgüdünün en mahrem katmanlarından gelerek ortaya çıkan tüm ruhsal ve gövdesel güçlerin bütünleşmesi tekniğidir.

“Teknik olarak, fazlalık görülen her şeyi aşama aşama eleyerek, m a k y a j, özerk k o s t ü m kullanımını, s e n o g r a f i, ayrı bir gösteri alanı (s a h n e), ı ş ı k l a n d ı r m a ve s e s e f e k t’leri vs. olmaksızın tiyatro’nun var olabileceği düşüncesine ulaştık. **Tiyatro, algısal, doğrudur, ‘canlı’ katılıma dayanan oyuncu-seyirci ilişkisi olmaksızın var olamaz.**

“Bu eski bir ‘teorik’tir ve doğrudur elbette, ama ‘pratik’te çok dikkatli bir sınımadan geçirildiğinde, tiyatro hakkında alışık olduğumuz çoğu düşüncüyü sarsar. Farklı yaratıcı disiplinler’in (edebiyat, heykel, resim, mimari, ışıklandırma, oyunculuk, bir *metteur-en scene* = Sahneye koyucunun yönetimi altında) bir sentezi tiyatro anlayışına meydan okur. Bu “sentetik tiyatro”, çatlakları bakımından ‘zengin’ dediğimiz ‘Çağdaş Tiyatro’dur.

“Tiyatro’nun mekanik kaynaklarını ne denli genişlettiği ya da özümsemediği hiç de önemli değildir. Teknolojik olarak, film ve televizyon’a göre, o, aşağıda kalacaktır. S o n u ç o l a r a k, t i y a t r o’- d a y o k s u l l u ğ u ö n e r i y o r u m. Makyajı, takma burunları, şişirilmiş göbekleri –oyuncunun giysi odasında gösteri öncesi kendine eklediği her şeyi– terk ettik. Oyuncunun, y o k s u l bir tarzda, yalnızca kendi vücudunu ve zanaatını kullanarak, –seyirci seyrederken– tip’ten tip’e, karakter’den karakter’e, siluet’ten siluet’e dönüşmesinin tamamen *teatral* olduğunu ortaya çıkardık. Oyuncunun kendi kaslarını ve iç itkilerini kullanması yoluyla sabit bir yüz ifadesini oluşturmaması, çarpıcı bir *teatral* dönüşüm başarısı sağlar, öte yandan makyaj sanatçısının hazırladığı ‘maske’, yalnızca bir ‘trük’tür.

“Işık efekt’leri kullanmayı bıraktık, demiştik; ve bu özenle tasarlanmış gölge, parlak spot vs. çalışmaları yoluyla oyuncunun sabit ışık kullanımı olanaklarında çok geniş bir alanı açığa çıkardı. S e y i r c i bir kez aydınlatılmış bir bölgeye yerleştirildiğinde, başka bir deyişle, görünüş olduğunda, gösteri içinde o da bir rol oynamaya başlar. Bununla birlikte, **El Greco**’nun resimlerinde olduğu gibi, oyuncuların

“tinsel ışığın” bir kaynağına dönüşerek, kişisel teknik yoluyla ‘aydınlatabilecekleri’ açıktır.

“Özerk bir değeri olmaksızın, yalnızca özel bir karakter ve onun etkinlikleriyle bağlantı içinde var olan bir kostüm, seyircinin önünde, oyuncunun işlevleri vs. ile çatışkılı hale dönüştürülebilir. Kendi yaşantılarına sahip *plastik öge*’lerin (yani, oyuncunun etkinliklerinden bağımsız bir şeyi temsil eden öge’lerin) elenmesi, en asli ve açık öge’lerin yaratılmasına yol açar. *Jest*’in kontrollü kullanımı yoluyla, oyuncu, ‘zemin’i bir ‘deniz’e, bir ‘masa’yı bir ‘günah çıkarma’ hücre-sine, bir ‘parça demir’i ‘canlı bir partner’e, vs. dönüştürür. Oyuncular tarafından üretilmeyen müziğin (canlı ya da kayıtlı) elenmesi, seslerin ve çarpışan nesnelerin orkestrasyonu yoluyla, gösterinin kendisine bir “müziğe dönüşme” yetisi kazandırır. *Metnin* kendi başına tiyatro olmadığını, oyuncunun onun ‘kullanımı’ –yani, *entonnasyon*’lar, ses çağrışımları, dilin müzikalitesi sayesinde– tiyatro’ya dönüştüğünü biliyoruz.

“Oyuncu-seyirci ilişkisinde, sonsuz sayıda çeşitleme olanaklı hale gelebilir. Oyuncular, seyirciyle *doğrudan ilişki kurarak* ve ona oyunda *edilgin bir rol* vererek seyircilerin arasında oynayabilirler (örneğin, *Byron*’un **Kabil**’i ve *Kalidasa*’nın **Shakuntala**’sı). Ya da oyuncular, seyircileri bir uzay baskısı, sıkışması ve sınırlaması duyumuna bağımlı kılarak, *onlar arasında yapılar kurabilir* ve onları böylece ‘aksiyon mimarisi’ içinde kapsayabilirler (*Wyspianski*’nin **Akropolis**’i). Ya da oyuncular seyircilere bakarken *onları yok sayarak onların arasında oynayabilirler. Seyirciler oyunculardan koparılabilirler*, örneğin büyük bir tahta perdeyle; tahta perdenin üstünden seyircilerin yalnızca kafaları görünür (*Calderon*’un **Sadık Prens**’i); köklü bir eğitime uğratılmış perspektiften, seyirciler oyunculara, bir ring’teki hayvanları seyredemişcesine ya da ameliyatı seyreden tıp öğrencileri gibi üstten bakarlar (üstelik bu kopuk, üstten bakış, aksiyon’a ahlaki bir ihlal anlamı kazandırır. Ya da, *bütün salon somut bir yer olarak kullanılır. Faustus*, bir manastır yemekhanesindeki “son yemeğinde”, bir barok ziyafetin konukları olan ve devasa masalarda hizmet edilen seyircileri ağırlar ve onlara yaşamından episod’lar sunar. Tüm bunlarda önemli olan şey salon-sahne ayrımının ortadan kaldırılması değildir; bu, yalnızca yalın bir laboratuvar durumu, araştırmaya uygun

bir alan yaratır. Asıl sorun, her bir gösteri tip'ine uygun seyirci-
o y u n c u ilişkisi kurmak ve varılan kararı, fiziksel düzenlemelerle
cisimleştirmektir.”

* * *

Tekrar Antik Yunan Tiyatrosu'na dönersek, **Aristotle**'in “*Poeti-
ka*”sında, seyirci'nin iyi bir tekst ve performans'ın kudretini kanıtla-
mak için kullanıldığını görürüz. **Horatius**'un “*Art Poetica* - Şiir Sana-
tı”nda, dinleyici, şairin çalışmalarının ‘kabulçüsü’ rolüne konmuştur.

Meyerhold (1969), pek uçlarda olmayan, fakat etkisini tiyatro-
nun kuram ve uygulamalarında hemen gösterebilmiş çalışmalarında
şöyle der: “Ortaçağların tiyatrosu, ellerinde hiçbir sahne alet ve edava-
tı olmaksızın, nasıl başarılı oldu, bilmem? Seyircinin hayal gücüne te-
şekkürler olsun!” Natüralistik tiyatro, yalnız seyircinin hayal edebilme
yeteneğini yadsılamakla kalmıyor, sahnelerde oluşan zekice konuşmalar-
ı da kavrayabilmesini körleştiriyor!”

Meyerhold 1917'de **Lermontov**'un *Masquarade*'ini sahnelediği
zaman, ortaya iki önemli gerçek sundu. Her şeyden önce, ilgi çekici,
canlı bir sahneleme (*mise-en-scene*) ile yazarın tekst'ini çok daha kud-
retli bir şekilde yansıtabildi (Yoksa oyun, beş yıldan beri, inen çıkan
bir ilgi ile sürüp gidiyordu!). İkincisi, seyircinin ilgisini çekmek için,
natüralist tiyatro'nun süs ve takılarını, olduğundan büyük boyda yap-
tırmıştı. Oditoryumun ışığı, performans boyunca açık bırakılmıştı. Se-
yirci ile sahne arasındaki sınırı ortadan kaldırmak için sahnenin kenar-
larına büyük aynalar yerleştirilmişti.

Meyerhold, daha 1920'lerde, Rus sosyetesinin düşüncesi bazında
oluşagelen değişimleri sergilemek üzere **Verhaeren**'in *The Dawn*'ını
sahnelediğinde şöyle diyordu: “Bizim karşımızda şimdi yeni bir tür
halk var. Onun, saçmaya hiç tahammülü yok. Sanki her bir seyirci Sov-
yet Rusya'yı *microcasm* olarak temsil ediyor. Bizler şimdilerde yaza-
rın değil, seyircinin çıkarlarını korumak zorundayız!” Onun bu tür
çabalarıyla seyircinin katılımı o derecede başarılı olmuştu ki, eser beş
ay süresince 120,000 kişi tarafından izlenmişti.

1960'larda ve 70'lerde drama'nın ne olduğunu analiz etmeye ça-
lışan eserler yayımlanmaya başlandı. Bunların arasında en önemlileri
J.L. Styan'in *Elements of Drama* (1960) ve **Martin Esslin**'in *An Ana-
tomy of Drama* (1970) sayılabilir. Bu yapıtlar, yazarın yaratıcılığından
başlayıp, tekst'e bağlı performansa gelinceye kadar olagelen dramatik

sürecin öğelerini analiz etmeye çalıştılar. Bununla birlikte, **Eric Bentley**, *The Life of Drama* adlı eserinde (1964), seyircinin rolünün pek de masum olmadığını ve eğer tiyatrodan seyircilerin kaldırılması mümkün olsaydı, diğer bir tabirle voyeurizm var olmasaydı, sahne oyunlarının pek de ilgi görmeyeceğini vurguladı. Genel olarak kabul etmek gerekir ki, seyirci, sosyal gösterilerde –tiyatro dahil– önemli bir rol oynamaktadır. Styan diyor: “Seyirciden aktöre ve aktörden metne ne yansıdığı kadar, metnin ne vermek istediğinin bilinmesi de çok önemlidir. Bununla birlikte, niyetin, etkileşimde pek önemli bir rol oynamadığı herkes tarafından bilinmektedir.

Bernard Beckerman da, ‘üç-yollu-iletişim’den söz ediyor: Oyun, kişi ve *kolektif* dinleyici. Oyun, çift yönden, dinleyicinin her bir üyesine bir ‘kişi’ olarak ve ‘kolektif’ olarak hitap ediyor (1970). Genellikle bir tiyatrodaki seyircilerde oluşacak ‘duygular’ ve ‘algılama süreçleri’ tartışılır. Tiyatro’nun ‘kolektif’ olarak söz edildiğinde, doğal olarak, söz edilen süreçlere takılan ritüel’ler fark edilir. Esslin’e göre, drama’daki ritüel, amaç’ın ileri derecede bilinçleşmiş bir şeklidir. Bu ‘varlığın’ (*existence*) niteliğinin anılmaya değer bir içgörü kazanmasıdır. **Theodore Shank** de, benzer bir sözde bulunur: “Dramatik çalışma, seyircide, içinde daha evvel algılayamadığı birtakım duygusal hayatları açık seçik konuşturur!”

Performans sanatının ve kuramının böylece derinden incelenmesi, oyunda kullanılan tekst ve lisanı, ‘olay’ın lehine zayıflattı. Bununla beraber, 1970’lerden beri, drama kuramları üzerine verilen önem de değişti. Esslin’in *Anatomy*’si bunu açıkça göstermektedir. Yani, tiyatro, pratik terimlerle, seyirciye (tiyatro içinde) nasıl davranması gerektiğini, sosyal co-existence’in (birlikte var olmanın) kurallarını ima etmekte, hatta öğretmektedir. Bu nedenle tüm tiyatroya bir ‘politik olay’ diye bakmak yanlış olmaz. Beckerman’ın da kaydettiği gibi, bazen, gelişigüzel bir seyirci grubu, medya ya da genel eğitimden nedenlenen yeni bir toplumsal akıma yönelmiş görünür. O takdirde tiyatro eğilimlerinin ne olduğunu öğrenmek ve ona göre hazırlanmak zorunda kalırlar. Bununla birlikte genel eğitim, dinleyicilere, ‘orta hattaki’ genel kültürel ve entelektüel verileri vermektedir.

1980’lerden sonra ise, d r a m k u r a m ı’nın iki alanı, seyirciler için daha da gelişmiş kuramların gereksinimine neden oldu. Bunlardan biri, p e r f o r m a n s k u r a m ı’nın yüceliştir (*performance theory*). Bunun taraftarları, tekst’in aktörler tarafından değerinden

düşürüldüğüne hatta tümüyle değiştirildiğine inananlardan oluşan Kuzey Amerika kuramcılarının akımlarına paralel olarak gelişti. Geleneksel kuram bu değişimi, seyircinin 'yabancılaştırılması' yolunda, sanki onlara kültürel açıdan zayıf sinema ve televizyon eğlenceleri göndermeleri gibi yorumladı.

Rothenberg'in kaydettiğine göre (1977), seyirci, aktörle birlikte performans alanına bir ortak gibi girmelidir. Bu, sanatın en yüce bir düzeyde dramatize edilmesine yardım eder. Toronto'nun **Ground Zero** prodüksiyonu olan *In The Neighborhood of My Heart*'ın (Kalbimin Yöresinde) gösterisine, evsiz barksız orijinal seyirciler de katılmışlardı.

İkinci gelişim ise, sosyal süreç'tir (*social process*). Drama'nın nesne'leri ve eylemleri, sosyal sürece paralel gider. **Elizabeth Burns**, "Tiyatrosallık" (*Theatricality*) adlı eserinde (1972), sosyal süreçlerin drama'yı hem bilgilendirdiğini ve hem de onu yapılandırdığını savunur. Bununla birlikte o tarihten beri sosyoloji ile bir diyalog oluşumu yolunda pek az yol katedilmiştir. **Maria Shevtsova** bunu şöyle analiz ediyor: "Tiyatro sanatı, sosyoloji'yi kendine yabancı bir disiplin olarak kabullenmiştir; ikisi birbirinden o kadar farklıdır ki, aynı yönde çalışıp birleşik sonuçlar vermeleri hemen hemen olanaksızdır."

Schechner (1977) yazıyor: "Aktörlerin ve seyircilerin tiyatroya gelip gitmeleri, *tiyatrosal bir düzen nosyonu*'nun varlığını garantiliyor. Bu sayede sahne olayları bir *aktüel gerçekleşme* olarak algılanabiliyor. Yani, 'performans' gerçeği, 'performans'ın içindedir. Sahnede bir cinayet izleyen bir seyircinin, günlük yaşamda yapabileceği gibi, sahneye fırlayıp katil sahnesini önlemeye çalışmasına gereksinim yoktur, zira sahnedeki 'şiddet', yalnızca bir 'performans'tır. Bu onu 'daha az gerçek' yapmıyor, ama 'farklı bir gerçek' yapıyor. Bu şekilde, "performans kuramı"nın iddia ettiği 'seyirci katılımı', değerinden düşüyor.

Yakın yıllarda, ikinci bir 'drama kuramı', tiyatronun çok yönlü diğer öğelerine bir yönelim gösterdi: *Semiyoloji*.

Tiyatro Semiyolojisi (*Semiology, Semeiology*: Orijinal olarak Tıp Bilimlerinden ödünç alınma; hastalık belirtilerinin incelenmesi anlamında. İşaretlerin ve bunların dil ile olan bağlantılarının incelenmesi.) yalnızca sahneyi değil, salonda da olup bitenleri ve her ikisi arasındaki etkileşimi incelemeye başladı. *Prague Okulu*, gerek Rus bilimcilerinin ve gerekse İsviçreli ünlü dilbilimci **Ferdinand de**

Saussure'ün (1857-1913) 1930'larda yaptıkları çalışmalarından esinlenerek, dil kuramlarının, tiyatro'nun ilk semiyotik çalışmalarına katkıda bulundu. Onun üyelerinden biri olan **Mukarovsky**, 1941'de ilk kez "Tiyatro Kuramı'nın Güncel Konumu Üzerine" (*On the Current State of the Theory of Theatre*) adlı yayımladığı eserinde, bu sorunu irdelemiş ve çok daha sonraları (1977), şunları yazmıştır:

"Aktörün ve dinleyicinin rolleri gözle görüldüğünden çok daha az ayrılır. Hatta bir aktör bile, birlikte oynadığı partner'e –bir düzeyirci gibidir. Ek görevli aktörler, çok daha seyirci konumundadırlar. Aktörün, seyircileri de içermesi, özellikle bir aktörün diğerini bir performans esnasında güldürdüğü anlarda daha belirlidir. Biz bu 'güldürme' akt'ının, sahne ile dinleyici arasında aktif bir iletişim yaratma kastıyla yapıldığını bilmemize karşın, sahnede oluşan bu olayın, gülen aktörleri seyircilerin yanına çektiğinin farkında bile olamayız!"

Ondan sonra bu alanda, belli bir performans'ın tüm analizini yapmaya yönelmiş çalışmalardan çok, tiyatro'da oluşan birçok önemli yönü hedefleyen etüd'ler yayımlanmaya başlandı. Örneğin **Anne Ubersfeld**'in "Tiyatroyu Okumak" (*Lire le Theatre*) (1977) yazılı drama tekst'inin semiyotik analizinin yapılması ve **Mihai Dinu**'nun "Manzaraların Alcebra'sı"nda (*The Algebra of Scenic Situations*) sergilediği 'karakter yapılarının matematiksel dilimleri'nde görülebilir (1984).

Tiyatrosal iletişimin daha tümevaran semiyotik çalışmalarını inceleyen eserler arasında **Girard**, **Ouellet** ve **Rigault**'nun "Tiyatro Âlemi" (*L'Univers du Theatre*) ve **Keir Elam**'ın "Tiyatro ve Dram'ın Semiyotikleri" (*The Semiotics of Theatre and Dram*) (1980) sayılabilir.

Patricia Pavis yazıyor:

"S e m i y o l o j i, bir teks ya da sahne hakkında hazır nutuk atan bir makine veya teknik değildir. Gerçekte, bu önceden düşünölmeye alışılmamış analitik makineyi, üzerinde çalışılan tiyatro nesnelere göre inşa etmek zorundayız.

"Bir performans'taki 'kod'ları ve 'belirli sistemleri' analiz etmek, yazar ve direktörün daha önceden gizemli bir şekilde kurduğı alışıını yeniden keşfetmek değildir. Ya nedir? Bu, performans ve metnin verimlilik ve uygunluğunun, söz konusu olan tiyatro olayına (ve analist'e) göre, aşağı yukarı, başarılı bir anlamda seyrini organize etmektir.

Burada, 'seyirci'nin etüdü hakkında yapılmış iki temel çalışmadan söz etmeden geçemeyeceğiz.

Bunlardan biri **Daphna Ben Chaims**'in "Tiyatro'da Mesafe: Dinleyici Tepkisinin Estetiği"dir (*Distance in the Theatre: The Aesthetics of Audience Response*) (1984). Bu, yazarının kendisinin de kabul ettiği gibi, sınırlı bir çalışma olmamakla beraber, yirminci yüzyılda estetik ve drama kavramlarının her ikisinin de 'mesafe' anlamına gösterdikleri ilgiden söz ediyor.

İki konu arasındaki ayırıcı set, Ben Chaims'e göre, **Edward Bullough**'nun araştırmaları ve onun 1912'deki yayımlarında açıkça belirttiği gibi, tiyatrosal durumlarda fiziksel mesafe'nin merkezi bir tartışma konusu oluşu. O, **Sartre**'in, **Brecht**'in, **Artaud**'nın ve **Grotovski**'nin bu alandaki çalışmalarını da incelemiş. Genel inanç, 'mesafe'nin ortadan kaldırılması, 'sanat'ın da ortadan kaybolmasını nedenliyor. Kuramsal olarak bu nokta bilinmekle beraber, nasıl yok olabileceği şüpheli bir konu. Geleneksel 'salon' kavramı, 'seyirci-sahne' ilişkileri ve diğer alışlagelmiş tiyatrosal gösteriler terk edilince, tiyatro kavramının tümüyle kaybolmadığı da diğer bir gerçek.

Grotovski'nin isminin geçtiği her yerde, seyircinin tiyatrosal bir beklentisi olduğu kabul edilir ama, **Irving** Üniversitesi'nde (*California*) profesör olduktan sonra o da, Ben Chaims'in tarif ettiği *para-tiyatral* öğeleri (mesafe, ışık, dekor vb.) terk ettiği gibi, *kaynaklar ve objektif tiyatro*'ya döndü. Bu şekilde o, tiyatro'da, 'sahne' ve 'diğer dünyalar'ı sahnelemeye çalışan seyirciye hitap eden *esn ek* bir tiyatro araştırmasına yöneldi.

Seyircinin hayali dünyalarla bağdaşmasını inceleyebilecek dram kurucularının eksikliğinden dolayı, Ben Chaims, *sinema* kurucuları **Christion Metz** ve **André Bazin**'e döndü. Bu iki kuramcı da, tiyatro performans'ının gerçek belirtilerinin, 'sahne' dünyası ile 'seyircilerin yaratıcı düşünceleri'nin bağdaşmalarını engellediğini iddia eder (1984). Bazin'e göre, film, gerçeğe daha yakındır ve 'mesafe'nin yakınlığı, seyirci ile tüm bir bütünleşmeyi sağlar. Doğal olarak *mesafe*, perde-salon arasında çok gereksinimli bir öğe olarak kalmaya devam eder. O sayede 'seyirci', 'izleyici' rolüne kavuşmuştur. Ben Chaims şöyle diyor:

"Sahnede olup bitenlerle özdeşim (*identification*) için, 'gerçek olmayan dünya'nın (*unreality*), tanınabilecek insan karakteristikleriyle kombine edilmesi, asgari bir koşuldur. Bu koşulların her ikisi de değiş-

ken'dir ve mesafe'nin var olduğu sınırları sağlar. Nesne'yi bize benzetten (*humanization*) bu nitelikler, onu bize doğru çeker. Buna karşıt olarak, nesne'yi kendimizden ayırt eden nitelikler ve *gerçek dünya*'mız (hayali dünyanın farkındalığı!), nesne'yi bizden ötelere atar. Bu birbirine zıt iki eğilim arasındaki *estetik gerilim*, m e s a f e kavramını oluşturur ve onun değışkenlikleri konusunda koşullar sunar."

Ben Chaims devam ediyor:

"En düşük düzeyde hissedilebilecek 'hayali bir dünya' farkındalığı ile birlikte gelen en yoğun 'kişisel ilişki, 'kısa mesafe'de oluşur ve gerçek film ya da sahne eserine talip olunur. Buna karşılık olarak, hayalin yüksek düzeyde hissedilmesi ise, en aşağı düzeyde bir 'bizlere benzetme' (*hümanizasyon*) ögesi ile birlikte gider. Bu şekilde, **Punch** ve **Judy**'nin '*Uçlar*'da savundukları stil'de gülünçlü tiyatro eseri yaratılmış olur.

"Gerçekdışı'nın (*unreality*) yüksek ama değışik bir şekilde algılandığı ve yine yüksek ve değışken bir hümanizasyon olarak sergilenmesine en iyi örnek de **Brecht**'in "*Cesaret Ana*" (*Mother Courage*) adlı sahne eseri örnek olarak gösterilebilir."

Sonuç olarak m e s a f e, sanat'ın içinden gelen bir öge'dir ve konu hâlâ onun tiyatral sanatı nasıl etkilediğidir. Ben Chaims'e göre onun bilinçli olarak manevralandırılması, bu asrın tiyatro stil'ini belirtmektedir. Dolayısıyla da, 'mesafe'nin 'seyirci' ile olan ilinti ve etkileşimi, seyircinin yaşantısının analizinin en merkezi tema'sıdır.

Bu tartışmadan şu sonucu çıkarabiliyoruz: 'Mesafe'nin önemi, tiyatro'nun sosyal, kültürel, pilitik ve estetik değer ve ilintilerine olan ilişkilerinin ölçülmesinden sonra, onun gerçek yaşantısına bir malzeme teşkil etmektedir.'

Jill Dolan'ın 1988'de yayımladığı "Kritikçi Olarak Kadın Seyirci" (*The Feminist Spectator As Critic*) adlı eseri, k a d ı n s e y i r c i'yi bir süreç olarak esas almakta ve cins, cinsellik, ırk ve sosyal sınıf ideoloji'lerini tartışmaktadır. Özel olarak, *feminist* bir kadın, geleneksel tiyatroyu kendi duygu ve politik düşünceleri için prensip olarak 'yabancı' ve 'taciz edici' bulmakta, örneğin diğer seyirciler oyununu alkışladıklarında, o kalkıp tiyatroyu terk etmektedir.

Yukarda özetlediklerimizi bir toparlamaya çalışırsak, diyebiliriz ki, **Pavis**'in de işaret ettiği gibi, *seyirciler tiyatroya'da bir rol oynamaktadırlar, fakat ne çeşit rol? Ve ne tür bir seyirci? Tiyatro arenasında onlara o rolü oynatan öğeler nelerdir? Performans'ın temelinde yatan*

öğeler, performans modelinin kendisini ne şekilde etkiler? sorularına da yanıtlar bulmamız gerekir.

Bilinçli olarak 'iletişim' oriyantasyonlu tiyatrolarda, örneğin **Beck** ve **Malina**'nın "Yaşayan Tiyatro"sunda (*Living Theatre*), seyircinin rolü az çok gözle görülebilir. Fakat, geleneksel olarak, tüm bir edilgenlik (*pasivite*) beklentili bir tiyatro dünyasında, dram'ın kendi kimlik ve sürecinin olası bir seyirci paylaşımı nedeniyle bir duraksamaya uğramamaya özen göstermesini nasıl niteleyebiliriz?

Bu konudaki sorunların çoğu, dram'ın "geçici" niteliğinden kaynaklanır. Daha önceden varlığı olmayan (ya da bilinmeyen) bir seyirci ilişkisi, geçici bir an için, çeşitli 'mesafe'lerden nasıl hemen sahneleşir ve sanki hiç olmamış gibi noktalanır? (Bir analist olarak bu olay bana, tabiri caizse, Freud'un '*coitus interruptus*' kuramını anımsatıyor.)

Sorun, asırlardan beri gözardı edilen bir konuyu aynen devam değil, fakat sistemli ve önyargısız bir şekilde, bir sanat şekli olan **d r a m** ile **s e y i r c i** arasındaki ilintiyi çalışmaya ve analiz etmeye devam etmek. Aynı **s e y i r c i**, diğer sanat türleri, örneğin resim, heykel, müzikal konserler için ne şekilde bir **i l e t i ş i m** uyguluyor, incelemeye değer.

Dram'ın tarihi boyunca önce dramatisit'ler, sonra aktör'ler ve şimdilerde de yönetici'lerin dikkat merkezi olmuşlardır; ama '**s e y i r c i**'ler, sosyal yapıların değişmesine karşın, hemen daima aynı kalmışlardır. Bununla birlikte, sessiz oy'larıyla, yani bir performans'a gelerek ya da gelmeyerek, o performans'ın devamında önemli rol oynamışlardır.

Başka bir yönden bakarsak, biz, bu tür etkileşimi, 'Demokratik' yaşıntıda, 'ulus' olarak, "idare eden" ve "edilen" olarak zaten yaşamaktayız. Devlet idaresi'nin 'millet'i oluşturan fert'lere gereksinimi olduğu gibi, dram'ın da 'seyirci'lere gereksinimi vardır. Bir dram'ın sergilenmesinde, başlangıçta yazar, aktör'ler ve yönetmen, yapının *organik* bileşiminin analizini yapar ve 'kartlarını açarlar'; ama performans ilerledikçe, seyirci, ister sahneye çıksın ya da çıkmasın, tiyatral performans'ı oluşturan *organik* öğe'ler, seyircilerle olan sessiz etkileşim ve beklentilerle yavaş yavaş çözülür ve âdeta mental bir telepati ile seyirciye *inorganik* bir ürün olarak teslim edilir. Yoksa, neden sanatçılar her kez aynı performans'ı sergilediği halde her biri hakkında 'farklı' ve hâlâ 'yaratıcı' hissedebilir?

ÇOCUK VE ÇOCUK HAKLARI

Çocuğun hakları, kendi isteğiyle gelmediği bu dünyaya daha doğmadan evvel başlar. Sağlıklı bir ortama doğmak, sağlıklı büyümek ve sağlıklı bir insan ve yurttaş olmak her çocuğun en doğal hakkıdır.

Evet, her insan bir çocuk olarak dünyaya gelir, ama ne hikmettir ki bir kez büyüdükten sonra, erginlere, kendileri sanki hiç çocuk olmamışlar gibi gelir. ‘Çocuk’, onlar tarafından sanki ayrı bir ‘nesne’ gibi algılanır. “Çocuklar görülür, fakat işitilmez” deyimi yüzyıllardan beri hemen her tür toplumda süregelenmiş değil midir?

Eski inançlar ve din kitaplarında da çocuğa yeterli kişilik tanınmadığı görülür. İnsan soyunun başlangıcında, Adem’le Havva yasak meyveyi yiyerek cennetten kovulmuştu. Adem balçıktan, Havva da Adem’in kaburga kemiğinden yaratıldığına göre, onlar hiç çocuk olmamışlardı. Hz. İsa, Hz. Meryem’den ‘günahtan arınmış bir şekilde’ (*immaculate conception*) doğmuştu. Hz. İsa, resimlerde, daima Meryem Ana ile birlikte görülür, ama odak noktası anne’dır ve “üçlü” prensibe göre, İsa, hem Tanrı’nın oğlu ve hem de Tanrı’nın kendisidir.

Tarihsel gerçekler de, biz erginlerin yüzünü kızartacak kadar aşağı düzeydedir:

- Eski Isparta’lılar, sakat çocukları uçurumdan atarlardı;
- PLATO, “*The Republic Book*”, Vol. V.’te yazıyor:

“Düşük zekâlı ebeveynlerden ve özürlü olarak diğer ebeveynlerin doğan tüm çocuklar, sır ve gizemlilik içinde, ait oldukları yere, gözden uzak olarak yerleştirileceklerdir.”

*“But the children of inferior parents,
and all defective children that are born to others,
shall be put of sight in secrecy and mystery
as is befitting.”*

- Eski Arap'ların Cahiliyye devrinde kız çocukları diri diri gömerlerdi;
- Eski Çin'de kör ve sakat kızları küçük yaşlardan itibaren şarkıcılık ve fahişelik için yetiştirirlerdi;
- Bir XIII. yüzyıl yasasının yazdığı gibi: "Eğer bir çocuk kanayınca kadar dövülürse, bu onun belleğine iyi gelir.";
- Louis XIII, 25 aylıktan itibaren her sabah kırbaçlanırmış;
- Rönesans'tan XIX'a yüzyıla kadar Avrupa'da dövme modası devam etmiştir. (Özellikle Almanya'da 'School Master'larının (Okul Müdürleri) yüz binlerce çocuğu sopa ya da kırbaç ile âdeta dövme yarışına girdiklerini tarih kaydeder.)
- Osmanlı'lar devrinde, okulda *falaka* ile sahnelenen meydan dayakları, ve,
- Yeni Çin'de, "Tek evlat" yasasına uyarak, hükümet tarafından ceza olarak, ilk çocuktan sonra doğanların –özellikle kız çocukların– yok edilmeleri, herhalde insanlığa kredi değildir.

1959 yılında, Amerika ve eminim ki tüm dünya, sık sık Roma İmparatorluğu'na (*Anibal*'in Alp'leri filler ile geçişi) ve İspanya sahillerine yaptıkları korsanlıktan başka tarihte iz bırakmayan, Fenike sömürgesi Kartaca'da bulunan toplu çocuk mezarlarıyla ayağa kalkmıştı.

Araştırmalar, Kartacalılar'ın her beş yılda bir, site'nin en önde gelen ailelerinin, ilk doğmuş, sağlam ve akıllı çocuklarının beş yüzünü, toplu olarak evvela boğup sonra yakarak tanrılara kurban ettiklerini ortaya çıkarmıştı. Bunun orijininin İ.Ö. 310 yılında, Afrika'yı istila eden AGATHOCLES'in şerrinden kurtulmak için, tanrıları *Aaron Hammon* ve tanrıçaları *Tanit*'e, onların doğaüstü kudretlerini sürdürebilmeleri ve kendilerini olası düşman istilasından korumaları için bu fedakârlıkta bulunmaları gerektiği inancından geldiği sanılıyor. Bu sağlıklı çocukların yanında, iki özürlü Yunan'lı ve yine iki özürlü Gal'li çocuğun, daha sağlıklı çocukların yaratılması dileği ile kurban edildikleri kaydedilmiştir. (Psikanalitik bir görüşle, bu soykırımlarda, Tanrı *Zeus* yerine, *Cronus* ile özdeşilmiştir. İşin feci tarafı şudur ki, bu arkeolojik bulumlardan hemen hemen yüz yıl önce, büyük Fransız yazarı **Gustave Flaubert** (1821-1880), "*Salambo*" adlı romanında bu soykırımdan ilk kez bahsetmiştir. Bilindiği gibi, Flaubert, çok titiz bir yazardı ve bir yere gidip gerekli araştırmayı yapmadan bir şey yazmazdı. Onun Kartaca yöresinde iki yıl incelemelerde bulunduğu söylenir.)

Bugün dünyada, her an, iki milyon çocuğun fiziksel ya da cinsel tacizle hırpalandığı kabul edilir. Psikoloji biliminden öğreniyoruz ki, bu hırpalanan (*abused*) çocuklar, bir gün büyüdüklerinde kendileri “hırpalayıcı” (*abuser*) olacaklardır. Son derece uygar sayılabilecek memleketlerde bile, çocuklara ‘disiplin’ adı altında atılan dayak, çek-tirilen işkence; yetiştirme yurtlarında, hapishanelerde maruz kalınan cinsel taciz, şeytana tapan kült’lerde feda edilen bakire kızlar, kışın ayazda donan tinerici çocuklar; İstanbul’un en seçkin semtlerinde bile önlerinde iki parça mendil paketi, dilencilik ya da duygu sömürüsü için kullanılan küçük çocukların dramı, “belki daha iyi bir yarın” ümit ve sessiz gözyaşlarıyla, her grupta ölüyor ve her sabah yeniden doğuyor. Bu çocukların haklarını kim koruyacak?

Aşağıdaki parça, 5 Şubat 1991 tarihli Sabah gazetesinden aynen alınmıştır:

“ÇOCUKLUĞUMU GERİ VERİN... Doyasıya değil, hiç yaşatmadığınız çocukluğumu, acımasızca yok ettiğiniz gençliğimi bana geri verin. “Okumak senin neyine?” deyip, 12 yaşında çekici, testereyi elime tutuşturdunuz. Oynayamadığım parkları, rengârenk bilyelerimi, oyunlarımı, gülüşlerimi bana geri verin.

“Zayıf bedenim, incecik kollarımla bana sanatımı değil, evinize odun kömür çekmeyi, sizin ve hanımınızın ayak işlerine bakmayı öğrettiniz. Acımasızca harcadığım o yıllarımı, emeklerimi, göznurumu bana geri verin.

“İlgisizliğinizden, tedavi ettirmeyip hasta ettiğiniz sağ gözümü bana geri verin. ‘Sana sanat öğretiyoruz. Ayrıca bir de para mı vereceğiz?’ dediniz. Bir sıcak simidi, saygıdeğer müşterinizle içtiğiniz bir bardak çayı bile bana çok gördünüz.

“Emeğimi, alınterimi bana geri verin. Sizler arabalar, daireler sahibi oldunuz. Çocuklarınıza özel hocalar tuttunuz. Yaşayamadığım çocukluğumu, gecekonduyu, boğazımdan çaldığınız lokmaları bana geri verin... Yıllarca sigortasız çalıştırdınız... Sigorta istedim, işten çıkarmakla tehdit ettiniz... Susturduğunuz dilimi, ezdiğiniz başımı bana geri verin...

A. Altuntaş - Kırşehir ”

* * *

İnsanlığımızı unuttuysak, Doğa’ya şöyle bir göz atalım; bütün yıkıcı çabalarımıza karşın bize hâlâ sadık kalan dağ, taş, toprak, kaya,

âğaç ve masum hayvancıklardan; ezelden ebede ışıldayan güneş, ay ve yıldızlardan bir yaşam dersi alalım.

Çocuklarımız, bizim yadsıyamayacağımız öz varlığımız, bu dünyaya, daha iyi dünyalar yaratabilmek ümidiyle, yanına bırakabileceğimiz en değerli hazinedir. İnsanlığın devamı, çocuklarımızın, her yönden bizlerden daha ileri düzeylerde yetiştirilmesiyle mümkündür. **Graham Geene**, “Çocukluğumuzda, daima bir kapının açıldığı ve ‘geleceğin’ içeri girdiği bir an vardır.” der. **William Wordsworth**, “Çocuk, insanın babasıdır.” diye yazar. Dâhi şair **Goethe**, doğa’nın ve bir yavrunun bütünleşmesini mısralarına şöylece döker:

Y A B A N G Ü L Ü

Bir çocuk, küçük, küçücük bir gül
Bir nazlı gül gördü kırdı;
Doğan gün kadar güzeldi,
Yaklaştı koştı yanına
Baktı gülen gözleriyle.
Küçük, küçücük, pembecik gül
Bir küçük gül kırlarda.

Çocuk: Dererim seni, dedi
Kırlardaki nazlı güle;
Gül de ona cevap verdi:
Batırırım dikenimi
Kalır sızısı elinde,
Katlanamam bu acıya,
Küçük, küçücük, pembecik gül
Bir küçük gül kırlarda.

Ama çocuk derdi yine
Kırlardaki küçük gülü;
Gül batırdı dikenini
Ah’larına hiç bakmadan
O katlandı acısına.
Küçük, küçücük pembecik gül
Bir küçük gül kırlarda.

* * *

Zamanımızda, Batı ve batılılaşan ülkelerde, gitgide artan bir ilgi ile, çocuğun doğumu, yaşamöyküsü, yaşıdönümü benimseniyor ve kutlanıyor. Yuva'ya ya da okula başlayış, sünnet, okullara kayıt ve mezuniyetler, araç ehliyeti, askerlik, emeklilik, ölüm vb. olaylar hep doğum tarihi üzerine odaklanmış. Benim çocukluğumda durum çok farklı idi. Ben, “Karpuz suya düşünce” doğmuşum. Gerçek tarih olan 11 Ekim'i keşfetmek 26 yıl aldı ve ilk yaşıdönümü partim, Amerika'da 1963 yılında, Harvard'da Çocuk Psikiyatrisi *fellow*'luğu yaparken, yani 34 yaşında iken verildi. Ağlar mısın, güler misin. Ya gerçek yaş? Orijinal nüfus kâğıdı, “Fatih 1929” gösteriyor. 1937'de, yani 8 yaşında ilkokuldan mezun oldum. Alaşehir'e taşındığımızdan, orada ortaokul olmadığından, çok küçük olup dış ağırlarından çektiğim nedeniyle İstanbul'a gönderilmedim, bir yıl ara verdim. Parasız yatılıyı kazandığım Manisa Ortaokulu'ndan da 1942'de ve Denizli Lisesi'nden de 1945'te yani 16 yaşında mezun oldum. Diplomalarımda doğum tarihi hep 1929. Gelgelelim üniversite için İstanbul'a geldiğimde, 18 yaşından aşağı giremeyeceğimden, iki aileyi bilen tanık bulup, yaşımı mahkeme kararıyla 3 yaş büyüttük, sonuçta 1926 doğumlu ve ablamın abisi oldum. Sonraki nüfus kâğıdı, diplomalar, emeklilik hep o tarih üzerine. Bir yerlerde hakkım yenmedi mi?

Tarih boyunca, çocukların yaşlarının sınıflandırılması şöyle olmuştur:

İlk defa 1556'da basılmış olan “Her Şeylerin Büyük Sahibi” (*Le Grand Propriete de Toutes Choses*), Britannica Ansiklopedisi'ne benzer, o günkü sosyal değerlerin ve yaşam tarzının bir sözlüğü içerisindeki 20 ciltlik büyük eserde, çocukların yaşları şöylece tarif edilmektedir:

Bebek: Doğum'dan 1. yaşa kadar,

İlk Yaş: 1. yıl ile yani, dişlerin gelişmesiyle, 7. yaşa kadar sürer.

İkinci Yaş: “*Puerita*: –Lat.– Gözbebeği”, “*Puer*: Çocuk”; 14 yaşına kadar devam eder.

Üçüncü Yaş: Buluş çağı (*adolescence*). 14 yaşından başlar, 21 ya da 28 yaşına kadar sürer.

Gençlik: 44 yaşına kadar,

Olgunluk-İhtiyarlık (*Senectitude - Senescence, Gravity*)

P a r m a M a n a s t ı r ı'nda, 13. yüzyıldan beri yapılagelmekte olan *ikonografi*'de (resimlerle temsil ilmi), bu “hayat yılları” obsesyonu’nu çok güzel bir şekilde ifade edilmiştir:

1. Resim: Bağıın bakıcısı, elini çocuğun başına koymuş. Alt yazı: “*Primum humane: infanciam.*”
2. Resim: Patron, elini çocuğun omuzuna koymuş. Alt yazı: “*Puericia secunda aetas*”: ikinci çocukluk, gençlik.
3. Resim: Kazmanın yanında dinlenen adam. Alt yazı: “*Senectus*” (Yaşlılık)

F r a n s ı z K ü l t ü r ü de, herhalde bundan esinlenmiş olacak, insan hayatını üç safhaya böler: Çocukluk - Gençlik - Yaşlılık (*Si les gens savaient, si les vieux pouvaient!* = Eğer gençler bilselerdi ve eğer yaşlılar yapabilselerdi!).

18. yüzyıldan başlayarak, “çocuk = *l'enfant*” sözcüğü, bağımlı edilgen olan hemen herkese, yaşına bakılmaksızın söylenirdi. Sahne oyunlarında ve sosyete’de, asiller, kendilerinden daha küçük olan hemen herkese, “*O, mon enfant!*” derlerdi. Yine, ‘küçük erkek çocuk’ anlamına gelen “*le petit garçon*” deyimini de uşak, seyis ve benzeri büyükler için de kullanılmıştır.

Çocuğun, **r e s i m s a n a t ı**’ndaki yerine gelince:

13. yüzyıldan başlayarak, çocuklar, üç ayrı klasik görünüm halinde resmedilmişlerdir:

1) **M e l e k**. efemine tip, genç-adolesan’lar, (*clergeon*) kilisede, ruhi ayinlerde kullanılırdı. “Notre Dame Harikası” (*Miracle de Notre Dame*) yazar: “Burada hizmet eden iki küçük var. O kadar küçük ki, annelerin memelerini emebilirler.” Shakespeare’in ‘*Juliet*’inin 3 yaşındayken bile hâlâ memede olduğunu anımsatalım. (Eski günleri yaşamış olanlar, İstanbul tramvaylarında, genç annenin eşarabının altında, kazma dişleriyle annelerinin memelerini ısırarak potinli çocukları anımsayabilirler.) Ufak çocuklar, bebekler, daha ziyade **Fra Angelica** ve **Botticelli**’ye esin kaynağı olmuştur.

2) Hazreti İsa: *Infant Jesus Christ Baby*: Örneğin bir 12. yüzyıl minyatür’ünde, Hz. İsa, ince giysilerini giymiş, kolunu annesinin yanağına yaslamıştır. Böylece ‘çocukluk’, ‘*virgin birth*’ ve ‘annelik’ simgeleri birbirleriyle bütünleşmiştir.

H z. M u s a da, daha az da olsa, resim sanatında yerini almıştır. “Moses” tablosunda onun ailesi ve ‘küçük adamlar’ olarak resmedilen çocuklar, elleriyle annelerine erişmeye çabalarlar.

3. Ç ı p l a k l ı k (*Nue*), “Gothic” devir ile başladı. Antik devirlerde, yalnızca *Hazreti Süleyman*’a ailevi kararlar almak için getirilen çocuklarla ö l ü çocuklar, çıplak olarak resmedilirdi. Örnekler:

- Ölen adamın çıplak çocuğun ağzına ‘ruh’ üflemesi,
- Hazreti Meryem’e, İsa’nın ruhunun takdimi,
- Meryem Ana: Virjin’in doğuşu,
- Baby Christ’in oyun arkadaşı St. John ile beraberliği,
- Bir yatakta, yan yana, uslu uslu yatan çiftten annenin ağzına çıplak bir bebeğin uçarak girmesi, gibi eserler sayılabilir.

Yine, 18. yüzyıldan başlayarak, çocuklara g ö b e k a d l a r ı (*nick names*) verilmeye başlanmıştır: bambino(a)s, pappo, putti, dada, tou-tou ve benzeri. “*Cyrano de Bergerac*”ta, Granger, oğlan çocuğunu çağırır: “Gel, gel beni öp, benim tou-tou’m!”

* * *

Ç o c u k h a k l a r ı konusunun evrensel bir boyutta dünya uluslarının gündemine gelmesi, insanoğlunun uzun süreden beri kendi varlığına saygınlık arayışının doğal bir sonucudur. Devlet yönetimlerinde demokratik idare için hatırı sayılır adımlar atıldıktan sonra, şimdi sıra çocuklara gelmiş gibi görünüyor.

Çocuklar, tarih boyunca, babalarının yasal korumasına bırakılmış birer “mülk” idi. Ancak.son yüzyıldan’beri ciddi bir şekilde devletler, ‘doğru’ çocuk yetiştirmeyen ya da yetiştiremeyen ebeveynlerin kudretlerini sınırlamaya ve gerektiğinde çocukların sağlık ve eğitim sorunlarını korumaya ve gerekenin yapılmasına uluslararası düzeyde söz verdiler ve sözlerini yasalaştırdılar. Bununla birlikte, unutmamalıdır ki, devlet de halk tarafından seçilmiş ve organize edilmiş bir kurumdur ve o da hata yapabilir. Dolayısıyla ortaya yanıtlanması güç şu soru çıkıyor: *Çocuğu, koruyanlarından kim koruyacak?*

Çocuklar da birer ‘kişi’dir ve yurtlarının vatandaşlarıdır. Onların da büyükler gibi ‘hak’ları vardır ve bu haklar, başlangıçta da söylendiği gibi, daha doğmadan başlar. Bu haklar doğaldır ve onların aranması ya da sağlanması için, çocukların önce haksızlığa uğramaları

gerekmez. Sağlıklı bir ortama doğmak, bakılmak, korunmak ve sevimlik; gerekli eğitimi almak; yeterli fiziksel ve ruh sağlığı ile hayata hazırlanıp gelecek nesilleri hazırlamak onların en doğal hakları arasındadır.

19. yüzyılın başlarında, İngiltere’de, makine dünyasının icadı ile, bir sürü aç, başıboş, kırsal bölge insanı kentlere akın etmiş ve çocuklar, ebeveynlerinin kendi açlığı ve bakım yetersizlikleri nedeniyle, fabrikalar ve kömür madenlerinde çalıştırılmışlardı. Bu çocukların yaşları beş (hatta üç) ile on yaş arasında değişiyordu. 1831’de, **Lord Shaftesbury**, İngiltere Parlamentosu’nun ‘Çocuk Çalışma Komitesi’nde, bu konuda reform yapılması için şöyle haykırıyordu: “Ben hayatımda böyle bencil, her türlü insani hislere duygusuz, kendilerine mutluluk hulyaları veren bir gösteri alanı daha görmedim...” Sonuçta, 1850’de, on yaşından küçük kız ve erkeklerin artık madenlerde çalıştırılması yasaklanmıştı. “Hayvanları Koruma Cemiyeti”nin kuruluşundan aşağı yukarı yirmi yıl sonra da, “Çocukları Zulümden Koruma Cemiyeti” kurulabilmişti (1872).

Amerika Birleşik Devletleri’nde 1970’lerde salgın halinde başlayan “Kadınları Özgürlüğe Kavuşturma” (*Women’s Lib*) akımının hemen ardından da, 1980 - 90 yılları “Çocuk On Yılı” (*Children’s Decade*) ilan edildi. Başlangıç, 1924 tarihlidir: “Cenevre Çocuk Hakları Bildirisi”nde yalnızca beş maddelik bir öneri vardı; 1945’te Birleşmiş Milletler kuruldu; 1948’de “İnsan Hakları Bildirisi”nde, çocukların da haklarından bahsedildiği halde özel bir öneri yoktu. 1949’da ilk “Avrupa Konseyi Çocuk Hakları Komisyonu” kuruldu. 1959 tarihinde Birleşmiş Milletler Teşkilatı Genel Kurulu’nca 10 maddelik ‘Çocuk Hakları Bildirisi’ yayımlandı. Bu, 1961’de yayımlanan “Avrupa Toplumsal Yasası”na dahil edildi. 1979, “Birleşmiş Milletler DÜNYA ÇOCUK YILI” olarak tescil edildi. 20 Kasım 1989’da, Birleşmiş Milletler Genel Sekreteri **Perez de Cuellar**, “Çocuk Hakları Komitesi”nin hazırladığı ÇOCUK HAKLARI SÖZLEŞMESİ’ni resmen ilan etti ve bu sözleşme, imza koyan milletlerce bir yıl içinde onandı. Türkiye Cumhuriyeti hükümeti de, sözleşmeyi 14 Eylül 1990 tarihinde, ‘itirazi kayıt’ ile onayladı.

T ü r k i y e’de, 1952’de “Özel Eğitim Kanunu” geçmişti. Gazi Terbiye Enstitüsü’nün on yıl müddetçe uyguladığı programlar, on yıl sonra lağvedildi. Ben, 1952’de, İstanbul, Ağaçlı’da bir Amerikan Psikoloğu tarafından kurulmuş özel bir yatılı okul içinde verilen eğitim

programlarına, hafta sonlarında giderek, psikiyatrist olarak katkılarda bulundum ve bu işe 1957 yılına kadar devam ettim. Sokak çocukları – gelişim ve zekâ kusurları– davranış bozuklukları gösteren 100 kadar çocuğun, Karadeniz sahilindeki bir maden kömürü köyünde çevre tarafından benimsenmesi ve ateşli birtakım öğretmenler tarafından katkılarda bulunulması beni çok etkiledi. Ondan sonradır ki Amerika’ya gidip bu işin iltmini öğrenmeye karar verdim.

Yasa, gerçekten uygulanabildiği takdirde, hiç şüphesiz insanlık tarihinin en uygar, insancıl, adil ve koruyucu bir ögesi olarak göze çarpıyor. Çarpıcı maddelerden bir ikisini özetleyelim:

Madde: 2 - Taraf Devletler, bu Sözleşmede yazılı olan hakları kendi yetkileri altında bulunan her çocuğa, kendilerinin, ana babalarının veya yasal vasilerinin sahip oldukları ırk, renk, cinsiyet, dil, siyaset ya da başka düşünceler, ulusal, etnik ve sosyal köken, mülkiyet, sakatlık, doğuş ve diğer statüler nedeniyle hiçbir ayırım göstermeksizin tanır ve taahhüt ederler.

Madde: 4- Taraf Devletler, bu Sözleşmede tanınan hakların uygulanması amacıyla gereken her türlü yasal, idari ve diğer önlemleri alırlar. Ekonomik, sosyal ve kültürel haklara ilişkin olarak, Taraf Devletler eldeki kaynaklarını olabildiğince geniş tutarak, gerekirse uluslararası işbirliği çerçevesinde bu tür önlemleri alırlar.

Madde: 6 -

1. Taraf Devletler, her çocuğun temel yaşama hakkına sahip olduğunu kabul ederler.
2. Taraf Devletler, çocuğun hayatta kalması ve gelişmesi için mümkün olan azami çabayı gösterirler.

Madde: 13 - Çocuk, düşüncesini özgürce açıklama hakkına sahiptir; bu hak, ülke sınırları ile bağlı olmaksızın; yazılı, sözlü, basılı, sanatsal biçimde veya çocuğun seçeceği başka bir araçla her türlü haber ve düşüncelerin araştırılması, elde edilmesi ve verilmesi özgürlüğünü içerir.

Madde: 14 -

1. Taraf Devletler, çocuğun düşünce, vicdan ve din özgürlükleri hakkına saygı gösterirler.

Çocuk seven bir toplumuz, ama “Çocuğa saygı”, bizim defterimizde yoktur. Çocuklarımız için hemen hiçbir ulusun gösteremeyeceği fedakârlıklara katlanır, onların geleceği için yaşarız. Ama yaşarken

de çocuğun en doğal haklarının ne olduğunun farkında bile değiliz ve çok daha uzun zamanlar olmayacağına benzeriz. Daha dün, 2001 yılının son aylarında, bir ilköğretim okulunda çocukların ‘öğretmen isteriz’ diye açtıkları pankarttan başlarına ne geldiği herhalde hepimizin belleklerindedir.

Bu evrensel yasa müzakereleri sırasında ben Amerika Birleşik Devletleri’nde idim ve bir Çocuk Ruh Hekimi olarak, bu konudaki panellere ve tartışmalara katıldım, yeterli içgörü ve bilgi sahibi oldum sanırım.

1990’larda Türkiye’ye döndükten sonra, 1992-1995 yıllarında, Türkiye Çocuk Vakfı’nda çalışırken, Büyük Millet Meclisi tarafından, “görüşlerinin bildirilmesi için” Çocuk Vakfı’nın fikri sorulduğunda, Vakıf Başkanı, yanıtı benim vermemi istemişti (TBMM, Dönem: 19, Yasama Yılı: 1, S. Sayısı: 17, ‘Çocuk Haklarına Dair Sözleşmenin Onaylanmasının Uygun Bulunduğu Hakkında Kanun Tasarısı ve Adalet ve Dışişleri Komisyonları Raporları: 1/264’). Ben de, fırsatı ganimet bilerek, gerek Çocuk Hakları ve gerekse son yıllarda kurulmuş, çıkan yasalara karşın bir türlü son şekli verilmemiş Çocuk Mahkemele-ri konusunda da, görüşlerimi Sayın Büyük Millet Meclisi Başkanlığına arz ettim. Hiçbir şekilde bir yanıt verilmediğinden dolayı (Bazen Türkiye’de yaşadığımı unutuyorum!), ne denli etken ya da yardımcı olabildiğimi değerlendiremeyeceğim. Ama, eğer özetlersem, bu iki konuda şunları yazmıştım:

Çocuk Hakları Sözleşmesi: İnsanlığın rüyası en sonunda gerçekleşiyor. Mevcut yasaların değişmesi ve uygulanması yıllar sürebilir, ama, yerel Milli Eğitim Müdürlükleri kanalıyla, ailelerin de katılacağı, şehir düzeyinde sempozyum’lar düzenleyelim, okul-aile birlikleri üyelerini bilinçlendirelim vs. Sistematik düşünmeyi ve takım halinde –bir çıkar olmaksızın– çalışmayı âdet edinmediğimizden dolayı, bu konuda hiçbir toplantı yapıldığını duymadım.

Çocuk hakları konusunda, özellikle onların “...kendi ebeveynlerini, gideceği okulları vb. kararları verebilecekleri...” konusunda biraz duyarlılık göstermiş ve eğer, Birleşik Devletler’de, birkaç kez, bizlere sunulan problem bu ülkede de başgösterseydi, acaba ne yapabiliriz diye sormuştum. Problem: Cinsel özgürlük.

Sözleşmenin 24. Madde’sinin (f) fıkrası şunu içerir: “...Koruyucu sağlık bakımlarının, ana-babaya rehberlik, aile planlama eğitimi ve hizmetlerinin geliştirilmesi; amaçlarıyla uygun önlemleri alırlar.” Aynı

şekilde, Madde: 34 - “Taraf devletler, her türlü cinsel sömürüye ve cinsel suiistimale karşı koruma güvencesi verirler...” Şimdi, 15-16 yaşlarında bir kız ya da erkek, arzu ettiği kişilerle cinsel temasta bulunmak isterse (Amerika Birleşik Devletleri’nde, 18 yaşından küçüklerde, arada yaş farkı 2-3’ten fazla olmamak kaydıyla, gençler arasında uygulanan cinsiyet, suç unsuru sayılmaz!) ve bunun için de “korunma”yı uygulayacaksa, çocuk, ebeveynlerinin iznini almaksızın bir Kliniğe başvurur, gerekli reçete ve ilacı alabilir. Türkiye’de bu olsa ne yaparız?

Çocuk Mahkemeleri: Daha 1960’larda, Çocuk Psikiyatrisi uzmanlığı yaparken, zorunlu olarak sabahları, Çocuk Mahkemeleri’nin hizmetinde –aynı binada– çalışan Çocuk Mahkeme Klinik’lerine gittiğimizden ve daha sonraları, Devlet’in ‘Akliye Müsteşarı’ olarak, hem uzman ve hem de ‘koruyucu’ bir ajan olarak bu konuda yıllar sarf ettiğimden, fikirlerimi çok daha rahat yazabildim. Dert aynı: Çabalarımıza yanıt yok!

Büyük Millet Meclisi Başkanlığına yazdığım mektup, özetle şöyleydi:

“Türkiye Cumhuriyeti Büyük Millet Meclisi Başkanlığına;

9 Şubat 1993

“Bilindiği üzere; Çocuk Mahkemelerinin Kuruluşu, Görev ve Yargılama Usulleri Hakkında Kanun ve Türk Ceza Kanununun Bazı Maddelerinin Değiştirilmesine Dair Kanun Tasarısı ve Adalet Komisyon Raporu (I-400), Başbakan Sayın Süleyman Demirel tarafından, 14.5.1992 tarih ve B.02.OKKG/101-319/03928 sayılı yazıyla, Türkiye Büyük Millet Meclisi Başkanlığına sunulmuştur.

2253 sayılı Çocuk Mahkemeleri Kuruluşu, Görev ve Yargılama Usulleri Hakkındaki Kanun, 21 Kasım 1979 tarihinde Resmi Gazete’de yayımlanmış, 1 Haziran 1982 tarihinde yürürlüğe girmiş ve o tarihten itibaren de on yıl içinde kurulması öngörülmüş idi. Mahkemelerin bu zamana kadar faaliyete geçememeleri nedeni olarak, hâkim ve Cumhuriyet Savcısı kadrolarında mevcut olan münhaller gösterilmiştir. Nüfus patlamasına sahne olan ve doğum kontrolü konusunda ciddi ve etken bir Hükümet Programı mevcut olmayan Yurdumuzda, eğer bu kadrolar geçen on yılda gereğince düzenlenmemişlerse, gelecek beş yılda, yani kanunun Hükümete gerçekleştirme yükümlendiği 1 Haziran 1997 tarihinde hazır olunabileceğine inanmak güç gibi geliyor.

Kanunun 5. maddesinde, “reşitlik” yaşının 18 olarak yeniden düzenlenmesi yerinde bir karardır. Ancak, bazı yabancı ülkelerde, örneğin Amerika Birleşik Devletleri’nde, 15 ile 18 yaşları arasındaki bir çocuk, eğer cinayet gibi ağır bir suç işlemişse ve yaptığı fiilin “anlamı ve isteme yeteneğine sahip...” ise (Madde 11), o çocuk, mahkeme kararıyla ‘reşit’ olarak kabul edilebilir ve öyle yargılanabilir. Aynı şekilde, suç işlesin veya işlemesin, aynı yaş grubundaki çocuklar, eğer evden uzakta, altı ay, kendi çabalarıyla geçimlerini sağlayabildiklerini kanıtlarlarsa, onlar yine reşit sayılırlar. Kanun maddesinin de açıkça belirttiği gibi, çocuklar, kişisel ve kültürel özgeçmişlerine göre, değişik yaşlarda olgunlaşırlar. Böylece, örneğin 16 yaşındaki masum bir lise talebesiyle, aynı yaşta, eli silah tutan ve yaptığını bilen genci, yalnızca ‘yaş’ı bir faktör olarak yargılamak, eşitsizlik gibi geliyor bana.

Kanunun 11. Maddesinde şu ibareler yer alıyor: “...Burada (suç işleyen çocuğun mahkemeye getirilişinde) gelişim düzeyinin belirlenmesi sözkonusu olduğu için, bu belirlenmenin psikolog, eğitimci ve sosyal hizmetler uzmanından oluşan bir ekip tarafından yapılması daha uygundur. Doğal olarak bu ekibe, bir çocuk veya ergen psikiyatrinin katılması yararlıdır. Ancak, ülkemizde çok az sayıda psikiyatr olduğu için, kurulacak bir Çocuk Mahkemesine bir psikiyatr atamak mümkün değildir..”

Bu, tüm dünyanın kullandığı tıbbi-medikal modeli dışlayan, kasdi ve tarafgil bir görüştür. On milyonluk İstanbul şehrinde kurulacak iki Çocuk Mahkemesinde görev alacak iki çocuk psikiyatrı bulmak o kadar zor mu? Koskoca merkez kent Ankara’da, ‘her derde deva’ Hacettepe’den tek bir çocuk psikiyatrı çıkmaz mı? Üniversiteden asistanlar –ki zaten Ruh ve Sinir Hastalıkları uzmanıdırlar– rotasyonla atanabilir. Biz Harvard’da, Çocuk Psikiyatrisi eğitimi alırken, her sabah Çocuk Mahkemelerinin hizmetindeydik.

Önemli bir nokta daha. Kanunun 20. Maddesi şöyle yazmaktadır: “... Küçüklerin işledikleri her suç için, anlama ve isteme yeteneğine sahip olup olmadıkları, mahkeme nezdinde görevlendirilmiş olan psikolog, eğitimci ve sosyal hizmet uzmanları tarafından bedeni, zihni, duygusal ve ahlaki ve sosyal incelemeleri incelendikten sonra...” Peki, “bedeni” muayeneyi kim yapacak? Organik hastalıklar, genetik-kalıtımsal gelişme bozuklukları, AIDS, Sifiliz veya Sara (Epilepsi) nedenleriyle işlenmiş suç ve cinayetlerin incelenmesinde değerlendirmeleri kim yapacak? Toplumun çoğu psikolog ile psikiyatr arasındaki farkı

hâlâ bilmez. Psikiyatr hem psikolog ve hem de hekim'dir. Bu itibarla ekip'te Çocuk Psikiyatrisi'nin bulunması 'faydalı' değil, 'şart'tır.

Çocuk Mahkemeleri konusu, çocuk suçluluğu konusunu da beraberinde getirir. Çocuğun sosyal davranışı, onun kendi hususunda nasıl hissettiğinin bir aynasıdır. Bu nedenle, ancak kendisi hakkında 'kötü' düşünen veya düşündürülen ve özellikle 'suçlu' hisseden veya hissettirilen çocuk suç işler. Yoksa, normal şartlarda hiçbir çocuk, anne ve babasının şefkatini, sevgisini ve bunlarla ilgili 'korunma' ve 'sevilme' hak ve öğelerini feda etmeyi düşünemez. Öyleyse, bir çocuk niye 'suçlu' hissedebilir?

Anne, baba ayrılma kavgasındadırlar, tartışmalar arasında sık sık atışırlar: "...Ah, şu çocuklar olmasaydı ben seni çoktan bırakmıştım."; mastürbasyon'dan dolayı günahkâr hissetme; kardeşler arası rekabetin veya ebeveyn tarafgirliğinin yarattığı 'aşağılık' hissi; ilgi çekmek ve kahraman olmak arzusu; ailenin gerek ruhsal ve gerekse fiziksel baskılarına karşı bir 'intikam alma' hissi vb. sayılabilir.

Bu itibarla, yarının büyüğü olacak ve Memleket yönetimini ele alacak yavrularımızın daha az suç işlemelerini arzuluyorsak, onları cezalandırmaktan çok, koruyucu aile çalışmalarına, aile içi iletişimlerinin pekiştirilmesine önem vermeliyiz. Böylece bugünkü sosyal yaşamda, halk eğitimi'nin önemi; doğum kontrolü, insan ve çocuk hakları, aile içi ve insanlar arası ilişkiler, kültürel ve tarihsel beraberlik ve daha nice konuları içeren bir gereksinim olarak bir kez daha ortaya çıkmaktadır.

Prof. Dr. İsmail Ersevim

Çocuk Vakfı

Çocuk Hakları Komisyonu Başkanı

Bu yazıyı yazalı on bir yıl geçti, durum ne dereceye kadar değişti, bilmiyorum. İstanbul Çocuk Mahkemelerine danışman olabilmem ümidimi, birkaç başarısız girişimden sonra kolayca yitirdim. "Emeklilik yaşına varmıştım ve 'dışardan' geliyordum".

Yakın bir geçmişte (Ocak 2002), genç bir avukat bana telefon ederek karmaşa bir vaka hakkında yardım istedi. Onu derhal evime davet ettim ve bir süre yarı sohbet yarı danışmanlık havası içinde durumu beraberce inceledik. Durum şu: Okul tatili sırasında, güneye giden ve bir düğüne davet edilen bir ailenin 8 yaşındaki kızı, diğer iki yaşdaşı arkadaşı ile düğün pastasının bulunduğu küçük bir odada oynarken,

her nasılsa, düğüne eğlence babında para ile tutulan 28 yaşında profesyonel bir animatör, iddiaya göre, diğer iki çocuğu odadan çıkardıktan sonra, küçük kızın cinsel alanlarını okşamış, hatta, ‘Süpermen’ kostümünün altından kendi cinsel organını çıkararak küçük kızla oynamış ve onun kendisini her zaman ziyaret edebileceğini söylemiş. Akşam aile eve dönünce küçük kız birtakım psikolojik rahatsızlık belirtileri göstermeye ve ‘babası ve erkek kardeşi dahil, tüm erkeklerden nefret ettiğini’ bildirmiş. Sorup soruşturulunca da kız her şeyi söylemiş ve vaka adliyeye intikal etmiş.

Burada, vakanın ayrıntılarından, yani bu acaba küçük kızın fantazisi mi, yoksa gerçek mi, adam suçlu mu değil mi polemiğine girmeyeceğim. Bu ayrıntıları genç avukat beye bir bilgi olarak verdim. Asıl bahsetmek ve vurgulamak istediğim, *bu kızın nerede ve nasıl yargılanacağıdır*. Ben bu soruyu sorduğumda, avukat bey bana, “Doğaldır ki Asliye Ceza Mahkemesinde!” diye yanıt verdi. “Niye Çocuk Mahkemesinde değil?”; “Çünkü, sanık ergin biri de ondan!”.

Şimdi, Allah esirgesin, anladığıma göre, hiç olmazsa Hâkim Beyin özel odasına, bir psikolog eşliğinde, orada teyp’e alınmak vb. süreçleri izlemek yerine, yasaya göre, bir mübaşirin sanığı ve taciz edilen kızı bağırarak büyüklerin mahkeme salonuna davet etmesi, duruşmanın genel salonda yapılması, konuşulanların bir daktilo tarafından kaydedilmesi yasal zorunlulukmuş. Yani siz sekiz yaşındaki küçük kızınızı böyle bir salona getiriyorsunuz, o da hiçbir psikolojik sıkıntı geçirmeden, eli yüzü boyalı, eğlence giysili adamı ilk defa teşhis edecek, sonra pantolonunu çıkararak ne oyunlar oynadığını söyleyecek ve adalet yerini bulacak. Sonra da o, güle oynaya, sanki hiçbir şey olmamış gibi okuluna dönecek ve tanıklık yaşantısını arkadaşlarına anlatacak. Benim “Bu memleketin bir ferdi olarak, insanlığımdan ve hekimliğimden utanıyorum” demekten başka diyecek bir şeyim yok.

* * *

Son söz olarak, şunları okuyucularıma arz etmek isterim. Hepimizin insan özgürlüğü hakkında birbirlerinden farklı da olsa, ortak sayılabilecek “özgürlük” tarifleri vardır. Benim en hoşuma gideni, ırk, cins ve sınıf ayırt etmediği için, Amerikalı’ların **Jean Jack Rousseau**’dan ödünç aldıkları tümcedir: “*Bir kişinin özgürlüğü, diğer kişinin özgürlüğünün başladığı yerde biter!*” Bu arada bir Türk atasözünü de anımsatalım: “Özgürlük verilmez, alınır!”

Toplumsal dayanışmanın ve aile yapı ve hiyerarşisi'nin temel olduğu sosyal yaşamda, konumu ne olursa olsun, hiçbir kimse, diğerlerinden soyutlanmış olarak, tümüyle özgür bir yaşamı seçemez. Bu kapsamda, yukarda, 1970'lerde "Women's Lib" akımının sokakları doldurduğu zamanlardan söz etmiştim. Buna paralel olarak, "Çocukları Özgürlüğe Kavuşturma" akımı da başlatılmıştı Amerika'da. Ç o c u k ö z g ü r l ü ğ ü için diretilen istekler şunlardı: Her çocuk, yaşı ne olursa olsun, ebeveynlerini ve içinde yaşadığı evi kendi seçebilmeli; resmi (*formal*) eğitim yerine, kendi seçeceği 'özel' ya da 'kendi-kendine eğitim'i alabilmeli; erginlerden farklı olmayarak cinsel hayatlarını kendileri düzenleyebilmeli; iş ve çalışma dünyasında da, yalnızca yeteneği göz önünde tutularak, erginlerle birlikte çalışabilmeli.

Bu iddia ya da istekleri ortaya atanlar, kuramsal olarak Çocuk Hakları için bir başlangıç olarak *liberal* bir düşünce katkısında bulunabilmiş olsalar dahi, aslında, *çocukların haklarını zedelemişlerdir*. Çünkü çocuklara bu tür "özgürlük vermek", bir yandan "ebeveynlik sorumlundan kaçarken", diğer yandan çocukları "özgürlüğe terk etmek"tir. Öyle bir özgürlük savı, çocukların büyüklere bağımlı, onlar tarafından korunmaya gereksinimli; gerektiğinde hata yapmaya eğilimli ve büyüklerin liderlikleriyle o hatalardan bazı dersler alarak, hayata hazırlanmaları gerçeğini yadsıyan bir felsefe taşır.

Yine bu tezi savunanlar, ç o c u k ö z g ü r l ü ğ ü ile ç o c u k h a k l a r ı arasındaki farkı görememektedirler. Herhangi bir "hak"-tan söz edilince, "sorumluluk" konusu da beraberce gündeme gelir. *Hiçbir hak, bununla eşleşen bir sorumluluktan masun olamaz. Bedelsiz bir hak yoktur.* Bu nedenle, **biz yetişkinlerin sorumluluğu, çocuklarımızı ve gençlerimizi, haklarıyla birlikte, o hakların beraberlerinde getirdiği sorumluluklara hazırlamak olmalıdır.** Çocukların elbette kendi 'kişilik'leri vardır, fakat bu 'kişiler', 'çocuklar'dır. Onların haklarının tanınmasına ve gerektiğinde o hakların savunmasına gereksinim vardır. **O haklardan biri de "çocuk olmak" ve "çocukluğu, bir çocuk gibi yaşamaktır"** Çocuklara, kendi hayatlarını ilgilendiren konularda tartışma şansı verilmelidir; fakat son karar, o yükümlülüğü taşıyabilecek yaşa gelinceye ve tasarladıkları işlerin sorumluluğu yalnızca kendileri tarafından giderilebileceği olgunluğa erişinceye kadar, onları korumakla yükümlü olan büyüklerin olmalıdır.

NİYE ÇOCUK TİYATROSU

Tiyatro, bir o y u n'dur. Çocuk, oyunsuz olamaz. Oyun, bir çocuğun ruhsal ve bedensel gelişiminin en temel ögesi ve aynı zamanda bir göstergesidir de.

Johan Huizinga oyun için, "Sıradan bir dünya içinde, çocuğun, geçici dünyalar yaratmasıdır!" der, "Oyun, insan kültürünü yaratan öğelerden biridir. Eğer, yaşamın içgüdüsel ve imgesel güçlerinin tabanında ritüel ve yaratıcı bir şeyler bulunuyorsa, bunlarda, insanoğlunun doğuştan beri sergilediği oyunun payı büyüktür."

Martin Sheperd de, "Oyun, hayat dramının bir koreografisidir" der.

Erik Erikson'a göre, "Çocuk oyunda, insanoğlunun geçmişini, dramatik bir tarzda yeniden yaşar!"

Biz ruh hekimlerine göre, oyun, nesne ve dış dünya ilişkilerinin yerleşmesi ve pekişmesi için gerekli altyapı ve kapasitenin iskeletini kurar. Temel Eğitim, biyolojik bazda, doğuştan başlar. Vücut kasları, amaca yönelmiş hareketlerle sosyalleşir. Eğitim, değerlerle özdeşim ve inisiyatifin bileşimiyle, 'kendi' (*self*) gelişimine en büyük katkıda bulunur. Oyun, uzaysal bir yaşantıdır. O, geçmiş ve geleceğin korku ve ümit karmaşalı beklentilerini de içerir. Oyun sonunda çocuk, "Ben yaptım.. Ben başardım!"a ulaşır.

Çocuk Tiyatrosunun Amacı Nedir?

- Mutlu ve inisiyatif sahibi, yaratıcı gençler yetiştirmek.
- Kendine güveni artırmak, sorun çözebilme yeteneğini geliştirmek.
- Gerçekten fantaziye, fantaziden gerçeğe gerekli değişimleri (*transformation*) anında yaparak, ego'sunun esnekliğini ve zenginliğini artırmak.

- Kişilik gelişimine düşünsel ve estetik değerler katmak.
- İnsanlarası iletişimini 'master' etme yolunda psiko-sosyal değerler kazanmak.
- Evrensel değerler ve birleşik bilinçaltı ile erken reverans.

Çocuk ve oyun hakkında literatüre geçmiş bazı güzel sözleri birlikte anımsayalım:

Çocukların, kritik edilmekten çok model olunmaya gereksinimleri vardır.

Joubert

Çocukları, kendilerini küçük düşürmek kadar hiçbir şey daha fazla rahatsız etmez. "Pilgrimler'in Gelişimi", "Robinson Kruzo", "Grimm Masalları", "Güliver'in Seyahatleri" onlar için değil, hep er-
ginler için yazılmıştı."

George Bernard Shaw

Evlenmeden önce nasıl çocuk yetiştirildiği konusunda altı kuralım vardı, şimdi altı çocuğum var ve hiç kuralım yok.

Lord Rochester

Çocuk Doğa'nın en güzel meyvesidir.

Langbehn

Terbiyenin sırtı, çocuğa saygı ile başlar.

Emerson

Aptal düğünden, çocuk oyundan usanmaz.

Türk Atasözü

Okulda sahneye çıkan çocuktan yetkin bir oyuncu olması istenmez, ilerde hangi mesleğe girerse girsin, amaç, toplumda sorumluluk sahibi, başkalarını düşünen, birlikte çalışmaya uyum gösteren bir birey olmasıdır.

İsmayıl Hakkı Baltacıoğlu

Çocuk tiyatrosu başlıbaşına bir sanattır. Oysa, başka değerleri de kapsar. Bir yandan düşünsel, öte yandan estetik gelişmeyi sağlaması gereken çocuk tiyatrosu, aynı zamanda çocuğun kişiliğinin sağlam temeller üzerine kurulmasında da yardımcı olur.

Prof. Dr. Özdemir Nutku

* * *

Şimdi de size, tarihi olduğu kadar içerik bakımından çok önemli, içgörülü mesajlar veren meşhur tarihçi ve oyun'un *duayen*'i olarak kabul edilen Hollandalı hoca, **Johan Huizinga**'nın "Homo Ludens" adlı kitabından, 'oyun ve kültür ilişkileri' konusunda, yaptığım bir özeti sunuyorum.

"Oyun, kültürden daha eskidir. Hayvanlar da oyun oynar ve onlar, kendilerine oyun oynamalarını öğretmek için insanın gelmesini beklemişlerdir. İnsan'a gelince, aşağı yukarı kırk milyon yıl öncesi, ilk kez HOMO ERECTUS'a (Ayakta dikilen insan) geçtikten sonra, sırasıyla HOMO SAPIENS (Akıllı-düşünen insan); HOMO FABER (Alet yapan, iş başaran insan) ve en son HOMO LUDENS'e (Oyun oynayan insan) ulaştı.

İnsan uygarlığı oyuna hiçbir temel özellik katmamıştır. Hayvanlar tamamen insanlar gibi oyun oynamaktadır. Kedi ve köpek yavrularının oyunlarına dikkat ettiğimizde görürüz ki bunlar bir ayini andıran ciddi tavır ve jestlerle yapılmaktadır, oyuna âdeta bir davetiye vardır. O y u n, hayvan hayatının içinde, tamamen fizyolojik bir olgudan veya fizyolojik belirlenen psişik bir tepkiden daha fazla bir şeydir.

O y u n'da, yaşamın doğrudan gereksinimlerini aşan ve e y l e m'e a n l a m k a t a n bağımsız bir öge "oynanmaktadır". Her oyun bir anlam taşır, bu zihinsel ya da içgüdüsel olarak nitelenebilir. Bu, 'kasıtlı bir karakterdir.'

Neden oyun oynanır?

1. Kimileri o y u n'un köken ve temelinin, "yaşam sevinci fazlalığından kurtulmanın bir biçimi" olarak tanımlamıştır;
2. Canlı varlık oyun oynadığında, doğuştan gelen "bir taklit yeteneği"nin hükmü altındadır;
3. Bir "gevşeme gereksinimi"ni ifade etmektedir;
4. Hayatın ondan talep edeceği "ciddi faaliyetlere hazırlık antrenmanı" yapmaktadır;
5. İnsanın "kendi benliğine sahip çıkması"nı sağlamaktadır;
6. Hem "egemenlik kurma" ve hem de "yarışma gereksinimi" içinde bir şey yapabilme veya bir şeyi belirleyebilmeye yönelik olan kendiliğinden yatkınlık;
7. "Zararlı eğilimlerden masum bir şekilde kurtulma" yolu.

(Sir George Bernard Shaw, “Tembelliğe Övgü” adlı yapıtında, insanların en yaratıcı oldukları zamanın ‘boş zamanları’ olduğunu ve bunun da en iyi olarak güzel sanatlar ve spor-oyun ile değerlendirilebildiğini kaydeder. Dr. İ. E.)

Özetle oyun, ya fazlasıyla tek yanlı hareket etmeye yönelten bir eğilimin zorunlu telafisidir; ya da, hayatta gerçekleştirilmesi olanaksız arzulanan bir kurmaca aracılığıyla yatıştırılması ve böylece ‘kişisel benlik duygusunun korunmasının sağlanmasıdır.’ Yukarıda belirtilen şık’ların hepsindeki ortak nokta şu: Oyun’un, oyun olmayan başka bir şey karşısında ortaya çıktığı ve bazı biyolojik beklentilere yanıt verdiği varsayımı.

Oyuncunun neden hırstan gözü döner, neden binlerce kişi kalabalık futbol maçında çılgınlığa varan bir heyecan yaşar? Oyunun bu yoğunluğu, hiçbir biyolojik çözümleme tarafından açıklanabilmiş değildir ve zaten oyun’un özü, bu a ş ı r ı u y a r m a gücünde bulunmaktadır.

D o ğ a, oyun’u bize heyecan, sevinç ve matraklık’la (*grap*) birlikte vermiştir. Bu sonuncu öge, yani oyunun ‘z e v k’ yanı (*aardigheid*) (*aard*=doğa), tüm çözümlemeleri ya da mantıksal yorumlamaları reddeder. Bu öge, “*Spass – Witt*” (nükte, mizah) olarak da nitelendirilebilir. Oyunda, hayatın herkes tarafından hemen tanılabilen ve kesinlikle temel bir kategorisiyle karşı karşıyayızdır. Oyun’u, kelimenin modern anlamında b ü t ü n s e l l i k olarak değerlendirebiliriz ve oyun’u bütünselliği içinde kavramak ve değerlendirmek zorundayız.

Oyun’un varlığı, hiçbir uygarlık basamağına, evren’i kavrayışın hiçbir biçimine bağlı değildir. Oyun’un varlığı yadsınamayan bir niteliktedir.”

O y u n ’ u n K ü l t ü r İ l e İ l i ş k i l e r i

O y u n ’ u n i ş l e v i n i hayvan ya da çocuk hayatında değil de k ü l t ü r ’ ü n içinde ele alarak, biyoloji ve psikoloji’nin “oyun” kavramını terk ettikleri yerden işe başlamaktaayız. Oyun’u, ‘kültür’ün içinde, bizzat kültür’den önce var olan, kültür’e eşlik eden ve bu kültür’ü başlangıcından, içinde bulunduğumuz döneme kadar damgalayan, gündelik hayattan ‘farklılaşmış bir eylem niteliği’ olarak algılamaktayız.

Özellikle söz konusu olan şey, o y u n adını verdiğimiz hayat biçimine özgü olarak bulunan haliyle bir niteliktir. *Faaliyet* biçimi ola-

rak, *anlam yüklü* biçim olarak ve *toplumsal işlev* olarak oyun: İşte inceleme konusu budur.

O y u n'u, bir toplumsal yapı olarak, çok sayıdaki somut biçimleri içinde ele alabiliriz. Oyun'u, oyuncunun kendi tarzına uygun olarak, asıl anlamı içinde anlamaya çalışabiliriz. Eğer oyun'un belirgin imgelemlerin kullanımına, gerçeğin belli bir temsiline dayandığını fark edersek, bu durumda ilk çabamız, bu imgelem ya da bu 'temsili' değerinin doğrudan doğruya kendi içinde anlaşılması yönünde olacaktır. Bunların oyun üzerindeki etkilerini gözler ve bunu yaparken de, oyun'u, kültürel hayatın bir faktörü olarak kavramaya çalışırız.

İ n s a n t o p l u m u n u n b ü y ü k i l k e l i ş l e v l e r i : İbadet ve tören'ler, zaten oyunla iç içedir. İnsanın iletişim kurabilmek, öğrenebilmek ve emredebilmek amacıyla kendisi için yarattığı şu ilk ve yüce araç olan 'd i l'i bir düşünelim!

İnsan, DİL sayesinde nesneleri ayırmakta, tanımlamakta, fark etmekte, tek kelimeyle, adlandırmaktadır. Başka bir deyişle, 'şey'leri, nesne'leri 'zihin' alanına yükseltmektedir. 'Dil'in yaratıcısı olan 'zihin', "oyun" oynayarak, 'madde'yle, düşünülen 'şey' arasında sürekli olarak gidip gelmektedir. S o y u t'un her ifadesinde bir s i m g e vardır ve her simge de bir k e l i m e o y u n u içermektedir. Böylece insanlık, doğa evreninin yanındaki hayal edilmiş ikinci evren olan "varoluş ifadesi"ni hep yeniden yaratmaktadır.

M i t o s'ları da ele aldığımızda görürüz ki, bunlar da, "gerçeğin dönüştürülmesi" ya da "hayal edilmesi"dir; ama buradaki süreç, gündelik dilden daha karmaşadır. **İlkel insan**, mitos'un yardımıyla dünyevi algıları açıklamaya çalışmakta ve 'insani' şeylerin temelini 'tanrısal'da aramaktadır. *Mitos*'un *gerçek* görüntüsü verdiği değişken fantazilerin her birinde, "ciddiyet" ile "şakacılığın" sınırlarında yer alan y a r a t ı c ı bir zihin vardır.

Son olarak **i b a d e t** konusunu ele alalım. İlkel topluluk, kendine, dünyanın esenliğini güvenceye alma olanağını sağlayan kutsal ayinlerini, adaklarını (**ŞAMANİZM** Dr. İ. E.), bağışlarını ve törenlerini, kelimenin gerçek anlamıyla, b a s i t o y u n l a r biçiminde gerçekleştirmiştir. E f s a n e ile i b a d e t'in kaynaklarından, k ü l t ü r hayatının büyük faaliyetleri doğmaktadır: Sosyal düzen ve hukuk, ticaret ve endüstri, sanat ve zenaat, şiir, bilgelik ve bilim. Demek ki bunlar, köklerinin bir kısmını, o y u n s a l e y l e m alanından almaktadırlar."

YARATICILIK ve diğ er söyleş iler

“(Hazla yaşam ve musikiye dayalı, Tiyatro ve Tragedya tanrısı) DIONYSOS Koro’su, performansıyl a, (Sanat güdüsünü, kalıcı değ erleri, simetrik yaratılışı, aksiyon ve beceriyi temsil eden) APOLLONIAN dünyasının imajlarına dönüşüm yapar. Dionysos coş kusu, bu artistik yetiyi birçok boyutlarda geliştirerek ve etraflarında, kendilerinin de onlardan biri olduklarını asla unutmadıkları bir küme ruhlar topluluğ u yaratır. Bu ‘Trajik-Koro’ süreci, dramatik bir olgu zirvesinin baş langıç nesnesidir: Kiş i, kendi gözleri önünde, sanki başkasının gövdesine girip yeni bir karakter yaratmış gibi hareket eder. Bu süreç, **dramatik yaratıcılığ ın** baş langıç noktasıdır. Kiş i, bir rapsodi bestecisi gibi yarattığı melodilerin içinde eriyip gitmez, fakat bir ressam gibi, kendini düşünce ürünü nesnenin dış ında tutar. Bu olay, kiş inin ötesinde epidemik bir olaydır. Kitlenin tümü, bu dönüşümün (transformasyon) tılsımını yaş ar. **Yaratma süreci** budur.

“Bu tür sihirli dönüşüm, tüm dramatik sanatın beklenen, önvarysayımlı bir uvertür’üdür. Bu sahnelemede, Dionizyen cümbüşçü, kendini bir hicivci olarak görür; ve bir hicivci olarak, Tanrı’yı sezer ve görür. Bu, kendisinin dış ında, kendi yapısının, Apollonian kaynaklı, tamamlayıcı bir öğesini bir vizyon halinde görüyor demektir. Bu yeni vizyonun oluş umu ile, **yaratıcı drama** artık tamamlanmış olur.”

Friedrich NIETZSCHE



ISBN 975-6706-28-7



Kapak resmi: Fulya Gemici