T.C.

Dicle Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü

Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı

Doktora Tezi

PSİKANALİTİK AÇIDAN İKİNCİ YENİ ŞİİRİ

Zehra TEKİN
12915010

Danışman
Doç. Dr. Kamuran ERONAT

Diyarbakır 2017

T.C.

Dicle Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü

Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı

Doktora Tezi

PSİKANALİTİK AÇIDAN İKİNCİ YENİ ŞİİRİ

Zehra TEKİN
12915010

Danışman
Doç. Dr. Kamuran ERONAT

Diyarbakır 2017

TAAHHÜTNAME

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

Dicle Üniversitesi Lisansüstü Eğitim-Öğretim ve Sınav Yönetmeliğine göre hazırlamış olduğum "Psikanalitik Açıdan İkinci Yeni Şiiri" adlı tezin tamamen kendi çalışmam olduğunu ve her alıntıya kaynak gösterdiğimi ve tez yazım kılavuzuna uygun olarak hazırladığımı taahhüt eder, tezimin kâğıt ve elektronik kopyalarının Dicle Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü arşivlerinde aşağıda belirttiğim koşullarda saklanmasına izin verdiğimi onaylarım. Lisansüstü Eğitim-Öğretim yönetmeliğinin ilgili maddeleri uyarınca gereğinin yapılmasını arz ederim.

☐ Tezimin 3 yıl süreyle erişime açılmasını istemiyorum. Bu sürenin sonunda uzatma için başvuruda bulunmadığım takdirde, tezimin tamamı her yerden erişime açılabilir.

29/12/2017

Zehra TEKİN

KABUL VE ONAY

Zehra TEKİN tarafından hazırlanan Psikanalitik Açıdan İkinci Yeni Şiiri adındaki çalışma, 29/12/2017 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda jürimiz tarafından Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalında **DOKTORA TEZİ** olarak oybirliği/oyçokluğu ile kabul edilmiştir.

Prof. Dr. Kemal TİMUR (Başkan)

Doç. Dr. Kamuran ERONAT

Doç. Dr. Mutlu DEVECİ

Doç. Dr. Fatih ARSLAN

Doç. Dr. Ramazan SARIÇİÇEK

ÖNSÖZ

Edebiyat, diğer sanatlar gibi insanın kendini anlatma ihtiyacı ve ısrarının ürünüdür. Sanatsal yaratıcılığın kaynağındaki önemli dinamiklerden biri olan bu gereksinim ruhsallığın doğmak, var olmak ve genişleyip derinleşmek arzusunu karşılar. Edebî metin, hem yazara hem de okuyucuya onarıcı, dönüştürücü bir içsel deneyim yaşatır; onun zengin simge ve temsillere ulaşmasını sağlar. Taşıdığı bu özellikler itibariyle edebiyat, insanın ruhsal evrenini incelemeyi temel alan psikanalizle birçok noktada kesişir. Psikanalitik kuram antropoloji, tarih, sosyoloji ve felsefe gibi disiplinlerden sinema ve plastik sanatlara kadar pek çok alanla olduğu üzere edebiyatla da öne sürüldüğü ilk dönemlerden itibaren etkileşim içerisinde olmuştur.

Psikanalizin kurucusu olan Freud, çalışmalarında edebiyata ayrı bir önem vermiştir. Onun Sophokles, Shakespeare ve Dostoyevski gibi dünya edebiyatının önemli isimleri üzerinde çalışması, psikanaliz için bir güç kaynağı olmuştur. İncelemelerinde eserlerdeki gizli anlamlara odaklanan Freud, otobiyografik malzemeden faydalanarak sanatçıların ruhsal örgütlenmelerini sanat yapıtına dönüştüren süreçleri ortaya koymuştur. Freud'dan sonra gelen psikanalistlerin savunduğu çeşitli görüşlerle yeni boyutlar kazanan ve sürekli genişleyen psikanaliz, edebî metni anlamak ve anlamlandırabilmeye yönelik okumalar için geniş ve zengin bir kuramsal evren sunar.

Sanatçının iç dünyası eserin inşasında önemli bir yere sahiptir. Onun bastırılmış duyguları, bilinçdışı arzuları, korkuları ve yaşantısındaki travmalar eserlerine yansır. Bunlar tıpkı düşlerde olduğu gibi eserde, sembolik bir yolla ifade

bulur. Bu noktada metin, yazarın düşlem dünyası; biçim ve üslup ögeleri ise düşlem dilidir denilebilir. 1950'li yıllarda ortaya çıkmış ve Türk şiirinde büyük bir dönüşüm yaratmış olan İkinci Yeni şiiri, psikanalitik bir incelemeye açıktır. Bireyin içsel evrenine eğilen oluşumun şairlerinin şiirlerinde işleyen psikolojik bir zihin vardır. Bu şairler, şiirlerinde bilinçdışı malzemeyi kullanmış, insanın ruhsal derinliklerinde kaynayan süreçleri eserlerinde yansıtmışlardır.

İkinci Yeni hareketi, gerek dile yaklaşımı açısından gerek evreni ve insanı anlama noktasında, kendinden önceki şiir anlayışlarından farklı bir güzergâhı takip etmiştir. Alışılagelen şiir dilini sessel, sözcüksel, söz dizimsel sapmalarla kırmış; bu yolla oluşan anlam kopuklukları ve boşlukları, şiirin çağrışım alanını genişletmiştir. Akıma mensup şairler alışılmamış bağdaştırmalar, özgün soyutlamalar ve kapalı imgelerle farklı okumalara açık bir şiir yaratmıştır. İkinci Yeni'nin şiirde gerçekleştirdiği değişim, çağın getirdiği toplumsal dönüşümle birlikte yeni boyutlar kazanan bireyi anlayabilme çabasını içerir. Bu çaba, bireyin gerçekliğine bilinçdışı süreçlerin dâhil olduğu ruhsal bir cephe kazandırmıştır.

Disiplinler arası bir çalışmanın yürütüldüğü bu tezde, edebiyat ve psikanaliz arasında bir diyalog zemini kurulmuştur. Modern Türk şiirinin oluşumunda önemli bir yere sahip olan İkinci Yeni şairleri üzerinde psikanalitik açıdan bir inceleme yapılmış, bu şairlere söz konusu düzlemde yorum getirilmiştir. Şiirlerin biçim ve içerik ögelerinin farklı psikanalistlerin öne sürdüğü görüş ve kavramlarla değerlendirildiği çalışmada, şairlerin şiire yönelmelerinde etkili olan ruhsal dinamikleri, güdülenme kaynakları ve bunların eserlerine yansımaları ele alınmıştır. Yaratımlarında etkili olan Oedipus miti gibi evrensel fantezilerin yanında travmatik yaşantıları üzerinde durulmuş ve çeşitli ruhsal kırılmalara, örselenmelere sebep olan bu travmaların şiire dönüşümü incelenmiştir.

Çalışma sürencinde hoşgörülü ve yapıcı yaklaşımlarıyla yol gösteren, bilgilerini paylaşan değerli danışmanım Doç. Dr. Kamuran Eronat'a ve bana huzurlu bir çalışma ortamı sağlayan, manevi desteğini esirgemeyen aileme teşekkür ederim.

Zehra TEKİN

Diyarbakır 2017

ÖZET

Türk şiirinin değişim süreci içerisinde önemli bir kırılma noktası olan İkinci Yeni, 1950'li yıllarda gelişen bir harekettir. Şiire modernist düzlemde yeni bir poetik ark açan bu oluşum, dile getirdiği yeni estetik olanaklarla birlikte bireye derinlikli bir bakışı öngören köklü bir değişim yaratmıştır. Metinde işleyen bilinçdışı süreçleri merkeze alan psikanalitik bakış, İkinci Yeni'nin imge üzerine kurulmuş geniş çağrışımlı anlam evrenine ruhsal dinamikleri temel alan farklı ve zengin bir okuma getirecektir.

İkinci Yeni şiiri üzerinde psikanaliz ve psikanalitik edebiyat kuramı doğrultusunda bir incelemenin yapıldığı bu çalışma, üç bölümden oluşmaktadır. Tezin kuramsal temelinin inşa edildiği birinci bölümde, çalışmanın kapsamı çerçevesinde psikanalizin ortaya çıkışı, temel kavramları ve gelişimiyle birlikte farklı psikanalistlerin öne sürdüğü görüşler, kuramlarla ilgili bilgi verilmiştir. Bu bölümde, psikanalitik kuram doğrultusunda geliştirilen psikanalitik edebiyat kuramı üzerinde durulmuştur.

Tezin ikinci kısmında, İkinci Yeni hareketinin ortaya çıkış şartları ve poetikası hakkında bilgiler verilerek bu şiir üzerinde, psikanalitik bir okumanın olanakları düşünülmüştür. Tezin ana bölümü olan üçüncü kısımda ise İkinci Yeni'nin öncü temsilcilerinden Cemal Süreya, Turgut Uyar, Edip Cansever, İlhan Berk, Sezai Karakoç ve Ece Ayhan'ın şiirleri üzerinde inceleme yapılmıştır.

Anahtar Sözcükler

İkinci Yeni, Psikanaliz, Psikanalitik Edebiyat Kuramı

ABSTRACT

İkinci Yeni that is an important breaking point within the period of Turkish poetry's change is a movement growing during the 1950's. This formation that has given a new poetic way to poetry within the modernist platform has created a radical change projecting an intense perspective for the individual with the new aesthetic facilities that it expresses. The psychoanalytic viewpoint, which centers the unconscious processes running throughout the text, will bring a different and prosperous reading that bases psychologic dynamics on İkinci Yeni's semantic universe that is based on imagery and has an extensive association.

This study, in which İkinci Yeni Poetry has been researched in line with the pschoanalysis and psychoanalytic literary theory, is composed of three parts. In the first part in which the theoratical basis of the thesis is formed, there is information within the study's scope about pschoanalysis' emerging, key concepts and development together with the viewpoints asserted by different psychoanalysists and hypotheses. In this part, the psychoanalytic literary theory that has been developed in line with the psychoanalytic theory is dwelt on.

In the second part of the thesis, the facilities of a psychoanalytic reading upon İkinci Yeni Poem is conceived by giving information about İkinci Yeni Movement's emerging conditions and poetics. In the third part that is the main part of the thesis, the poems of Cemal Süreya, Turgut Uyar, Edip Cansever, İlhan Berk, Sezai Karakoç and Ece Ayhan all of whom are İkinci Yeni's leading representatives have been researched.

Key Words

İkinci Yeni, Psychoanalysis, Psychoanalytic Literary Theory

İÇİNDEKİLER

Sayfa No.

ÖNSÖZ ..... **I**

ÖZET ..... **III**

ABSTRACT ..... **IV**

İÇİNDEKİLER ..... **VI**

KISALTMALAR ..... **IX**

GİRİŞ **1**

ÇALIŞMA İLE İLGİLİ GENEL BİLGİLER **1**

1. KONU **1**

2. AMAÇ **2**

3. KAPSAM VE SINIRLARI **2**

4. YÖNTEM **3**

5. ZORLUKLAR **3**

BİRİNCİ BÖLÜM

PSİKANALİTİK DÜŞÜNCENİN GELİŞİMİ VE PSİKANALİTİK EDEBİYAT KURAMI

1.1. PSİKANALİZ KURAMLARI **5**

1.1.1. Sigmund Freud ve Klasik Psikanalitik Gelenek 5

1.1.2. Carl Gustav Jung ve Analitik Psikoloji 15

1.1.3. Melanie Klein ve Çağdaş Kleincı Kuram 26

1.1.4. İngiliz Nesne İlişkileri Ekolü 34

1.1.5. Heinz Kohut ve Kendilik Psikolojisi 39

1.1.6. Jacques Lacan ve Lacancı Kuram 43

1.2. PSİKANALİZ VE EDEBİYAT **47**

1.2.1. Psikanalitik Edebiyat Kuramı 48
1.2.2. Psikanalitik Açıdan Edebî Eserin Form Ögeleri 59
1.2.3. Rüya Kuramları Açısından Edebî Metin 63
1.2.4. Yaratma Eyleminin Doğası ve Sanatçı 73
1.2.5. Psikanaliz ve Şiir 84

İKİNCİ BÖLÜM

İKİNCİ YENİ ŞİİRİ VE BU ŞİİRİN PSİKANALİTİK YÖNTEMLE YORUMLANABİLME ZEMİNİ

2.1. İKİNCİ YENİ AKIMI 88
2.1.1. Hareketin Ortaya Çıkışı ve Kaynakları 88
2.1.1.1. Toplumsal Koşullar 92
2.1.1.2. Edebî Ortam. 99
2.1.1.3. Yerel Kaynakları 103
2.1.1.4. Batılı Kaynakları ve Diğer Alanlarla İlişkisi 107
2.2. İKİNCİ YENİ ŞİİRİ VE PSİKANALİZ 113

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

İKİNCİ YENİ ŞAİRLERİNİN PSİKODİNAMİK DÜZLEMDE İNCELENMESİ

3.1. CEMAL SÜREYA 125
3.1.1. Kadere Dönüşen Sürgün 128
3.1.2. Kayıp Nesnenin Dönüşümü 139
3.1.3. Oedipus Kompleksi Çerçevesinde Şahmaran İmgesi 147
3.1.4. Babayı Öldürmek 155
3.1.5. Aşk İzleğinin Psikodinamik Kökenleri 163
3.2. TURGUT UYAR 175
3.2.1. Uygarlığın Huzursuzluğuna Karşı Bir Ütopya: *Dünyanın En Güzel Arabistanı*…… 179
3.2.1.1. Uygarlığın İnşası ve Temsilleri 179
3.2.1.2. Uygarlığın Yarattığı Bir Birey Olarak Akçaburgazlı Yekta'nın Öyküsü ... 188
3.2.1.3. Bireyin Kaçınılmaz Yazgısı: Yenilgi 207
3.2.1.4. Psikanalitik Açıdan Ütopya Fikri ve *Dünyanın En Güzel Arabistanı* 219
3.3. EDİP CANSEVER 234

3.3.1. André Green'in Ölü Anne Karmaşası Kavramı Doğrultusunda "Umutsuzlar Parkı"…….. 235
3.3.2. Sıfır ve Sonsuz Arasında Bir "Salıncak" 245
3.3.3. Tesellisiz Bir Melankoli: *Tragedyalar* 254
3.3.3.1. Ölüm Dürtüsü ve Savunmaları 257
3.3.3.2. Hüzün Duygusu ve Kaynakları 261
3.3.3.3. Geçmeyen Geçmiş 266
3.3.3.4. Olumsuzlamayı Yadsıma Aracı Olarak Alkol 267
3.3.3.5. Melankolinin Dili/Dilsizliği 270
3.3.4. Psikopatolojik Bir Düzlemde *Ben Ruhi Bey Nasılım* 272
3.4. İLHAN BERK 294
3.4.1. Gövdenin Tarihi ve Simgeleri 297
3.4.1.1. Yaşanmayan Çocukluk 299
3.4.1.2. Kayıp Bedenin İzinde 302
3.4.1.3. Narkissos'un Sözcüklerde Aradığı Yüz 319
3.5. SEZAİ KARAKOÇ 323
3.5.1. Bakışımlı İki İzlek: Anne ve Çocuk 326
3.5.2. Arketipsel Açıdan Anne İmgesi 343
3.5.3. Uzaktaki Baba 350
3.6. ECE AYHAN 357
3.6.1. Ödipal Üçgendeki Zalim Baba 359
3.6.2. Büyümek İstemeyen "Akdenizli Çocuk" 381
3.6.3. Babaerkil Düzen Karşısındaki Fallik Anne 386
SONUÇ 396
KAYNAKÇA 412

KISALTMALAR

C	Cilt
çev.	Çeviren
der.	Derleyen
ed.	Editör
haz.	Hazırlayan
S	Sayı

GİRİŞ
ÇALIŞMA İLE İLGİLİ GENEL BİLGİLER

1. KONU

Edebî metni diğer disiplinlerden faydalanarak incelemek, çok yönlü bir kavrayışı beraberinde getirerek eserde ortaya konulan sorunsalın değişik cephelerden görünmesini sağlar. Güçlü kuramsal evreniyle psikanaliz metni anlamak, yorumlamak ya da inşa etmek için zengin olanaklar sunar. Edebiyat, insanı ve onun yaşamla kurduğu bağı anlamak noktasında, psikanalizin kuruluşundan itibaren etkileşim halinde olduğu sanatların başında gelir. İnsanın ruhsal yaşamının derinlerindeki karmaşanın birçok yönden yansıdığı edebî eserler, psikanaliz için ilgi çekici bir alandır.

Türk şiirinin gelişim süreci içerisinde, İkinci Yeni hareketi önemli bir dönemeçtir. 1950'lerde şekillenmiş olan hareketin etkileri günümüz şiirine dek sürmüştür. İkinci Yeni şairlerinin dile yaklaşımlarıyla birlikte şiirsel söylemde yarattıkları değişim, Türk şiirinde dönüştürücü bir etki yaratmıştır. Hareketin bireyin dünyasıyla bilinç ve dil düzeyinde kurduğu ilişki, psikanalitik okumaya açıktır. Bu çalışmada, İkinci Yeni hareketinin öncü isimlerinden Cemal Süreya, Turgut Uyar, Edip Cansever, İlhan Berk, Sezai Karakoç ve Ece Ayhan'ın şiirleri psikanaliz ve psikanalitik edebiyat kuramı dâhilinde incelenmiştir.

2. AMAÇ

Psikanaliz, bir tedavi yöntemi olarak öne sürülmüş olsa da aynı zamanda bir kuram ve araştırma yöntemidir. Yıllar içerisinde birçok farklı disiplinle arasında güçlü bağlar kurulmuş, bu alanları anlama ve yorumlama yolu olarak kullanılmıştır. Psikanalizin açtığı yeni düşünsel hareket alanıyla sinemadan müziğe, plastik sanatlardan edebiyata değin birçok sanat dalı üzerinde okumalar yapılmıştır. Edebî metin üzerinde yapılacak psikanalitik bir inceleme, onun karmaşık görünen yönlerini anlamlandıracak, metnin çağrışım evreninin derinliklerine ışık tutmayı sağlayacaktır.

Diğer sanat eserlerinde olduğu gibi şiir de sanatçının ruhunun farklı parçalarından çıkan seslerin birbiriyle etkileşiminin sonucu ortaya çıkar. Eserde ruhun rasyonel ve rasyonel olmayan yönleri birlikte işler. Freud, yaptığı çalışmalarda, ruhun rasyonel olmayan yönlerine dikkati yöneltmiştir. Buna göre bilinçdışı, ruhun rasyonel olmayan parçasıdır. Bu parçaya dair bilgi, ruhsal bütünlük ve onun nelere dayandığının anlaşılmasının yolunu açmıştır. Tıpkı ruhsal yapıda olduğu gibi bilinçdışı, metinde işleyen dillerden biridir. Psikanalitik okuma, metnin bu en derinlerinde akan dilin anlamlarına ulaşmayı amaçlar. Bu doğrultuda, metnin merkezindeki çatışmalar başta olmak üzere onda işleyen ruhsal süreçlerin tamamını göz önünde bulundurmayı gerektirir. Bu çalışmada, modern Türk şiirinin oluşumunda büyük bir role sahip olan İkinci Yeni akımı temsilcilerinin şiirlerinin psikodinamik bir yöntemle incelenmesi hedeflenmiştir.

3. KAPSAM VE SINIRLARI

Tezde, çift yönlü bir sınırlama yoluna gidilmiştir. Bunlardan ilki, kuramsal temel oluşturulurken yapılan daraltmadır. Freud'dan itibaren gerek onun çizgisinde gerekse onun çizgisinin dışında birçok farklı görüş ve kuram öne sürülmüştür. Psikanaliz yeni bulgularla sürekli değişime uğramış; zenginleşmeye, evrilmeye devam etmiştir. Çalışma süresince farklı yaklaşımlar üzerinde geniş kapsamlı bir okuma yapılmış olmakla birlikte bunlar, edebî eseri yorumlamaya açık yönleri itibariyle değerlendirilmiş; İkinci Yeni şairleri üzerinde okuma yapmaya uygun olanlar seçilmiştir. Bu doğrultuda daha çok şu psikanalistlerin görüşlerinden faydalanılmıştır: Sigmund Freud, Carl Gustav Jung, Otto Rank, Melanie Klein, D. W. Winnicott, Heinz Kohut ve J. Lacan. Bu psikanalistlerin görüşleri temel alınmış

olmakla birlikte Wilfred Bion, W. R. D. Fairbairn, André Green ve Julia Kristeva gibi kuramcıların öne sürdüğü düşüncelerden de yararlanılmıştır.

Kuramsal temel üzerinde sınırlamalara gidildiği gibi incelemenin yapıldığı alan üzerinde de daraltma yoluna gidilmiştir. İkinci Yeni, dönemin birçok şairini etkilemiş bir akımdır. Çalışmada hareketin yol açıcıları, öncü temsilcileri olarak nitelenen şairler üzerinde bir inceleme yapışmıştır. Şiirleri incelenen şairler sırasıyla Cemal Süreya, Turgut Uyar, Edip Cansever, İlhan Berk, Sezai Karakoç ve Ece Ayhan'dır.

4. YÖNTEM

Çalışma üç ana bölümden oluşmaktadır. Tezin kuramsal temelinin oluşturulduğu birinci bölümde, belirlenen psikanalitik yaklaşımlar ve psikanalitik edebiyat kuramıyla ilgili bilgi verilmiştir. İkinci bölümde, İkinci Yeni şiirinin ortaya çıkışında etkili olan toplumsal koşullar, edebî ortam ile hareketin gelenekle ilişkisi, Batılı kaynakları ve diğer sanatlarla ilişkisi üzerinde bir araştırma yapılmıştır. Tezin üçüncü kısmında, belirlenen şairler ayrı ayrı başlıklar altında ele alınarak şiirleri psikanalitik eleştirinin kendine has okuma metodolojisi dâhilinde incelenmiştir. Şairlerin otobiyografik nitelikteki günlükleri, anıları, mektupları ve diğer türlerdeki yazılardan yararlanılmış; şiirler ve bu kaynaklardan elde edilen bilgiler arasında kurulan ilişkilendirmelerle özgün çıkarımlara ulaşmaya gayret edilmiştir.

Şiirler üzerinde yapılan okumalara yön veren psikanalitik kuram ve kavramlar şöyle sıralanabilir: Freud'un öne sürüdüğü rüya kuramı, insanın ruhsal-cinsel gelişim dönemleri, topografik ve yapısal modeller; Jung'un arketip kavramı; Otto Rank'ın doğum travması; Kleincı kuramdaki paranoid-şizoid ve depresif konumlar; D. W. Winnicott'un potansiyel mekan, geçiş nesnesi kavramları; Heinz Kohut'un kendilik psikolojisi ve Freud'un bulgularını yeniden yorumlayan Lacancı görüşteki ayna evresi, "baba" ve arzu kavramları.

5. ZORLUKLAR

Bütün bilimler gibi psikanalizin de epistemolojik çıkmazları ve çelişkileri vardır. Bu durum, çalışma boyunca eleştirel bir okumayı zorunlu kılmıştır.

Psikanalizde öne sürülen kuramlar birbiriyle ilişkilidir. Bir yaklaşımın anlaşılması, çoğu kez onunla bağlantılı diğer kavram ve görüşlerin bilinmesini gerektirmiştir. Bu ise oldukça geniş bir okuma yapılmasına neden olmuştur. Söz konusu sıkıntılarla birlikte özellikle Lacan gibi kuramcıların anlaşılmasının zor olduğunu belirtmek gerekir. Bu durum, psikanalitik teorinin edebiyata aktarılmasını başka bir deyişle her iki disiplin arasında kurulacak diyalogu güçleştirmiştir.

Psikanalitik inceleme, derinlikli bir çalışmaya dayanır. Bu doğrultuda, çalışmada belirlenen her bir şair üzerinde kapsamlı bir araştırma yapılmıştır. Şairlerin şiirleriyle eş zamanlı olarak günlükleri, mektupları, röportajları ve diğer türdeki yazıları okunmuştur. Her ne kadar ortak noktaları olsa da İkinci Yeni şairlerinin her birinin kendi poetikaları doğrultusunda şekillenmiş şiir dünyaları vardır. Her bir şairin şiir evrenine dâhil olmak; dünyayı, yaşamı ve bireyi anladığı dille bütünleşmek her defasında yeniden motive olmayı gerektirmiştir.

BİRİNCİ BÖLÜM
PSİKANALİTİK DÜŞÜNCENİN GELİŞİMİ VE PSİKANALİTİK EDEBİYAT KURAMI

1.1. PSİKANALİZ KURAMLARI

İnsan ruhunun yapısı, içerdiği bilinçdışı süreçler ve çatışmalar üzerinde çalışan psikanaliz bunların kökeni ve gelişimini inceleme, sorunlu yapıları çözümleme üzerine kurulmuştur. Psikanalitik edebiyat kuramı ise psikanalizin bu doğrultuda öne sürdüğü düşünceler, kavramlar aracılığıyla edebî eser üzerinde bir okumayı öngörür. Çalışmanın kuramsal altyapısını oluşturan bu bölümünde, tezin kapsamı doğrultusunda önce psikanalitik düşüncenin gelişim tarihi, öne sürülen kuramlar ve düşünceler daha sonra ise psikanalitik edebiyat kuramıyla ilgili bilgi verilecektir.

1.1.1. Sigmund Freud ve Klasik Psikanalitik Gelenek

Temelleri 20. yüzyılın başlarında atılan psikanalizin bir yenilik olarak öne çıkmasını sağlayan yapıt, Sigmund Freud'un 1900 yılında yayımlanan *Düş Yorumu* kitabıdır. Freud'un ifadesiyle psikanaliz, başlangıçta *"fonksiyonel sinir bozuklukları diye nitelenen hastalıkların yapısını biraz açığa kavuşturmak, bu hastalıkların sağaltımında şimdiye kadar hekimlerin gösterdiği tam bir çaresizliği yenebilmek" (Freud, 2009: 321)* amacıyla ortaya çıkmıştır. Dönemin nörologları, kimyasal-fiziksel ve patolojik-anatomik olgulara üstün değer veren bir eğitim gördükleri için ruhsal faktöre nasıl bir gözle bakacaklarını bilmez. Bunun bilimsellikten uzak olduğunu düşünerek ruhla ilgilenmeyi filozoflara, mistisizm

meraklılarına bırakırlar. Freud'a göre nevrozların kaynağına inmeyi engelleyen bu tutum, bu hastalığı gizemli bir bilmeceye dönüştürmüştür. (Freud, 2009: 321-322)

1890'larda hipnotizmanın tıp biliminde yeniden kabul görmesi, psikanaliz için önemli bir adım olur. Hipnotizma sayesinde varlığı somutluk kazanan bilinçdışı, deneysel çalışmalara konu olmaya başlar. P. Janet histeri belirtilerinin bazı bilinçsiz düşüncelerle sıkı bir bağlantı içinde bulunduğunu hipnotizmaya başvurarak kanıtlar. Janet, insan yapısındaki ruhsal olayları birlik ve bütünlük durumunda tutamamanın ruhsal yaşamda çözülüp dağılmaya yol açtığını öne sürer. Janet'in yaptığı çalışmalarla birlikte J. Breuer'in histeriye yakalanmış bir kızı 1881'de hipnotizmaya başvurarak iyileştirdiği vaka, psikanaliz tarihinde nevrozların anlaşılması bakımından önemli bir yere sahiptir. Breuer'in yaptığı bu çalışmayla histeri belirtilerinin duygusal yaşama ve ruhsal güçlerin etkinliklerine bağlı olduğu saptanmıştır. (Freud, 2009: 323-324)

Çok sayıda hasta üzerindeki deneyimlerinden yararlanarak Breuer'in vardığı sonuçların doğruluğunu saptayan Freud Breuer'le 1895'te *Histeri Üzerinde İncelemeler* adında bir kitap yayımlar. Kitapta öne sürülen kurama göre histeri belirtilerinin oluşumuna *"ruhsal bir olaydaki güçlü duygu yükünün normal bilinçli işlemden uzak tutulup ters bir yola aktarılması" (Freud, 2009: 325)* sebep olmaktadır. Hipnoz yoluyla histeriye sebep olan yaşantının yeniden diriltimi yapılarak bu duygunun başka bir akış izlemesi ya da enerji yükünün boşaltılması sağlanabilir. Breuer ile Freud, buldukları bu yönteme *"katarsis (arınma, sıkışıp kalmış duygulardan kurtulma)" (Freud, 2009: 326)* adını vermiştir.

Bir süre sonra Breuer'le yollarını ayıran Freud, hipnotizma tekniğini kullanmayı bırakır. Hipnotizma yerine "serbest çağrışım" yöntemini geliştirir. Freud, bu yöntemde, hastalarından bilinçli düşünmeyi bir kenara bırakıp *"sükûnet içinde dikkatlerini toplamalarını ve kendiliğinden (istem gücü rol oynamaksızın) akıllarına gelecek düşüncelerin peşlerine düşmelerini, bir başka deyişle 'bilinçlerinin üst yüzeylerini' taramalarını" (Freud, 2009: 328)* ister. Freud'a göre, hastaların önemsiz, ilgisiz ya da saçma olduğuna bakmadan akıllarına gelen düşünceleri aktarması, hekimin önüne serilen zengin malzeme yığınından hareketle unutulmuş nesneye varmasını sağlayacaktır.

Freud, serbest çağrışımla unutulmuş patojen nedenleri ortaya çıkarma sürecinde, hastanın sürekli olarak güçlü bir direnmeyle karşılaştığını gözlemler. Bu sorun üzerine yaptığı çalışmalar aracığıyla psikanalizin temel taşlarından biri olan *"bilinçdışına itim kuramı"*nı (Freud, 2009: 329) öne sürer. Nevrotik belirtilerin oluşumundaki önemli bir boşluğu dolduran bu kuramıyla hastada yerini belirtilerin aldığı çeşitli yaşantıların durup dururken unutulmadığını, ruhsal baskıyla bilinçdışına itildiğini, bilinç alanından uzakta tutulduğunu, anımsamalar dışında bırakıldığını bulgulamıştır. Buna göre travmatik yaşantıların patojen karakter edinmesine diğer bir deyişle *"normal dışı yollar izleyerek çeşitli belirtiler kılığında kendilerine dışavurum" (Freud, 2009: 329)* sağlamasına bilinçdışına itim sebep olmaktadır.

Bu önemli bulgularla birlikte Freud, bir süre sonra serbest çağrışımın uzun süre yapılmasının olanaksız olduğunu keşfetmiştir. Çünkü dirençler, bastırılmış gizlerle yakından bağlantılı düşüncelerin ortaya çıkışını engeller. Bunun yanında *"(...) hastanın güçlüklerinin temelini oluşturan çatışmalı düşünceler ve duygular kısa bir süre sonra analistin kişiliğine aktarılırlar ve analist yoğun bir özlem, sevgi ve/veya nefret nesnesi haline gelir." (Mitchell ve Black, 2014: 7)* Hasta saçma bulduğu, onu utandıracak ya da özellikle analistle ilgili olan düşüncelerini aktarmak istemez. Bu durum, Freud'u serbest çağrışımlara yönelik direnç ile orijinal anıları bilinç alanın dışına çıkaran kuvvetin aynı olduğu düşüncesine götürür. Analizlerinde, aktarım ve direnç üzerine yoğunlaşan Freud, böylelikle patojenik çatışmanın her iki yüzüne yani hem gizli duygu ve anılara hem de bunları reddeden savunmalara ulaşmaya çabalar. Klinik gözlemlerinin sonucunda ise aktarım ve direncin analiz için bir engel oluşturmadığını tersine onun özünü oluşturduğu neticesine varır. (Mitchell ve Black, 2014: 7)

Hastalarının Freud'a getirdiği çağrışımlar arasında rüyalar da vardır. Diğer çağrışımlar gibi Freud, rüyaların da birtakım saklı düşünceler ve erken dönem yaşantılarla bağlantılar içerdiğini düşünür. Ona göre rüyalar, *"çatışmalı arzuların kılık değiştirmiş bir biçimde doyurulması"*dır. (Mitchel ve Black, 2014: 9) Uykuda, yasaklanmış arzuların bilince çıkmalarını önleyen savunmalar zayıflar. Eğer arzular rüyada olduğu gibi doğrudan temsil edilirse uyku büyük olasılıkla kesintiye

uğrayacaktır. Uyku esnasında, arzuyu bilince doğru iten kuvvet ile bilince çıkmasını engelleyen kuvvet arasında bir tür uzlaşma vardır.

Rüya kuramında Freud, bir *"rüyanın açık ve gizli içeriği"(Terbaş, 2016: 13)* olduğunu öne sürer. Rüya görenin bildirdiği kısım olan açık içerik, genellikle belirsiz ve anlamsızdır. Serbest çağrışımla belirginlik kazanan anlamı ise rüyanın gizli içeriğini oluşturur. Açık ve gizli içerik birbiriyle bağlantılıdır. Rüyanın gizli içeriğine analiz yoluyla ulaşılabilir. Rüya kuramına göre, gizli içeriği açık içeriğe dönüştürerek tanınmaz hale getiren zihinsel süreçler vardır. Rüyanın yorumlanması, "rüya çalışması" olarak adlandırılan bu süreçlerin çözümlenmesini amaçlar. (Terbaş, 2016: 13) Rüya çalışmasında, zihnin kullandığı çeşitli mekanizmalar vardır. Bunlar: *"yoğunlaştırma, yer değiştirme, temsil edilebilirlik, rüya içeriğinin ikincil gözden geçirmesi ve dramatikleştirme"*dir. (Terbaş, 2016: 14) Bu mekanizmalar, arzunun kılık değiştirmiş bir şekilde duyurulması amacıyla kullanılır.

Freud, rüyalar üzerine öne sürdüğü düşüncelerde sansürün rolü üzerinde durur. Rüyanın çarpıtılmasının nedeni sansürdür. Bilinçlilik ile bilinçdışı arasındaki sınıra yerleşmiş olan sansür, kabul edilebilir malzemenin geçişine izin verirken, onlar dışında kalan her şeyi geride tutar. Sansürün reddettiği şeyler bastırılır. Uyku sırasında sansür mekanizmasında bir gevşeme olur. Böylece daha önce bastırılmış olan, bilinçliliğe doğru harekete geçer. Fakat sansür tamamen devre dışında kalmış değildir. Bu yüzden harekete geçmiş olan bastırılmış malzeme, belirli değişikliklere uğrar. (Terbaş, 2016: 15) Freud'un sansürle ilgili ortaya koyduğu diğer bir tez de onun *"bastırılmış çocuksu cinsel arzular"*la (Terbaş, 2016: 15) ilişkili olduğudur. Rüyaların oluşumunda bastırılmış çocuksu cinsel arzular, en sık ve en güçlü güdüleyicidir. Rüyaların gizli içeriği, erotik arzuların duyurulmasıyla ilişkilidir. Kılık değiştirme nedeniyle rüyanın açık içeriğinde gizlenen bu durum, ancak rüyanın analiz edilmesi ile anlaşılabilir.

Rüyaların önemini ortaya koyduğu yıllarda Freud'un keşifler yaptığı bir diğer alan da kişiye rahatsızlık veren anılar, gizler ve bunların türleriyle ilgilidir. Semptomlar üzerinde yaptığı çalışmalarda Freud, semtomun kaynağı olarak kabul edilen olayın, daha önceki hoş olmayan bir başka yaşantıyı örttüğünü ortaya çıkarmıştır. Sadece histeriklerde değil, birçok hastasının erken dönem yaşantılarının

rahatsız edici anıları nedeniyle acı çektiğini gözlemlemesi, Freud'u güncel çatışmaların ve semptomların her durumda erken çocukluk çağındaki olaylarla bağlantılı olduğu düşüncesine götürür. Buna göre tüm semptomların izleri, *"erken çocukluk dönemindeki (altı yaş öncesi) travmatik olaylar"*a (Mitchell ve Black, 2014: 11) kadar götürülebilir. Travmatik olayların sürekli olarak zamanından erken bir cinselliğe maruz kalmayla ilintili olması şaşırtıcıdır. Bulguları, Freud'u *"çocuksu baştan çıkarma" (Mitchell ve Black, 2014: 12)* kuramına yöneltir. Bu kurama göre tüm nevrozların nedensel kökeni, cinselliğin çocuğun yaşantısına zamanından önce girmesine dayanır.

Yoğun eleştirilere rağmen Freud, çocuksu baştan çıkarma kuramını geliştirmeye devam eder. Fakat bir süre sonra hastalarının aktardığı cinsel yaşantıların birçoğunun aslında hiç yaşanmadığını fark eder. Gerçekleşen olayların anıları olarak ele aldığı şeyler, gerçekte arzuların ve yoğun isteklerin anılarıdır. Bu durum Freud'u, klinik verilerini çok farklı bir biçimde ele almaya götürür. Artık, *"hastalarının nevrotik semptomlarının altından çıkan itkilerin, fantezilerin ve çatışmaların dışsal müdahalelerden değil, çocuğun kendi zihninden kaynaklandığın"*ı (Mitchell ve Black, 2014: 14) düşünmeye başlar. Bu bulgular, baştan çıkarma kuramının çöküşünü getirmiş olmakla birlikte yeni bir kuramın, *"çocuksu cinsellik kuramı"*nın (Mitchell ve Black, 2014: 14) doğmasına yol açmıştır. Freud, çocuksu cinsellik kuramında, çatışmalı cinselliğin sadece nevrotiklerin değil; tüm erkek ve kadınların çocukluk çağına egemen olduğunu savunmuştur.

Freud'un cinsellik kuramının temeli, içgüdüsel dürtü fikrine dayanır. Buna göre dışsal ve içsel olmak üzere iki tür uyaran vardır. İçsel uyaranların başında cinsel içgüdüler gelir. Bedenin farklı kısımlarından doğan çeşitli gerilimler olarak ortaya çıkan cinsel içgüdüler, boşalımlarını sağlamak için etkinlik talep eder. Freud'a göre kaynak ve amaç dürtüye içkin niteliklerdir, nesne ise yaşantılar aracılığıyla keşfedilir. Örneğin, bebek memeyle beslenirken onun bir libidinal haz kaynağı olduğunu keşfeder, böylece meme deneyim aracılığıyla ilk libidinal nesne olur. (Mitchell ve Black, 2014: 14)

İçgüdüsel dürtü kuramına göre sinir uçları, belirli organlarda yoğunlaşmıştır. Libidinal dürtülerin kaynağı olan bu *"erojen bölgeler" (Mitchell ve Black, 2014: 14)* cinsel uyarılma potansiyeli taşır. Çocukluk çağında, her dönem farklı bölgeleri kapsayan libidinal etkinlikler söz konusudur. Freud, bunların çocuğun duygusal yaşamının temel örgütleyici odağı olduğunu savunmuştur. Bundan hareketle oral, anal, fallik ve genital olmak üzere bir dizi *"psiko-cinsel evre"*nin (Mitchell ve Black, 2014: 15) olduğunu bulgulamış ve bu evrelerin özelliklerini ortaya koymuştur.

Freud'a göre çocuksu cinsellik, erişkin yaşamda kılık değiştirmiş olarak nevrotik semptomlarda ya da kılık değiştirmemiş olarak cinsel sapmalar biçiminde varlığını sürdürür. *"Erişkin yaşantısının nehri, çocukluk kaynağından gelen sürekli akıntılardan oluşur." (Mitchell ve Black, 2014: 15)* Bu akıntılar, zaman içinde yaşamla şeffaf bir bütün oluşturacak biçimde kılık değiştirmiş, iç içe geçmiştir. Zira toplumsallaşmış erişkin zihni için çocukluk çağındaki cinsel yaşantıların birçoğu kabul edilemezdir. İnsan, zamanla sakıncalı dürtü itkilerini bastırmak ya da zararsız etkinliklere yöneltmek için savunmalar inşa eder.

Oedipus karmaşası, Freud'un gelişim kuramının temel yapı taşlarından biridir. Beş altı yaş dolaylarında gerçekleşen bu karmaşada, erkek çocuk birbiriyle çelişik duyguları aynı anda yaşar. *"Bir yandan, kendisine rakip saydığı babasını ortadan kaldırmayı amaçlayan bir kin ve nefret besler içinde; öte yandan, yine babasına karşı belli bir sevgiye her vakit ruhunda yer verir." (Freud, 2014 a: 229)* Çocuk, zamanla her iki tutumu bir araya getirerek babayla özdeşleşme yoluna gider. Ama öncesinde hayranlık duyduğu, kendisine rakip olarak gördüğü babasını ortadan kaldırarak yerini almayı düşünür. Fakat bu düşünce babası tarafından iğdiş edilerek cezalandırılabileceği korkusuyla kesintiye uğrar. İğdiş edileceğinden ürken çocuk, erkekliğini koruyabilmek için babasını ortadan kaldırıp annesini ele geçirme isteğinden vazgeçer. Oedipus karmaşası, iğdiş edilme kaygısının oluşturduğu tehdit sayesinde çözülür.

Söz konusu karmaşa, Freud'a yeni keşiflerin kapısını aralar. Oedipus karmaşasının *"çözülmesine eşlik eden ve çocuksu cinselliği denetim altında tutan ebeveynsel değerlerin içselleştirilmesinden sorumlu olan" (Mitchell ve Black, 2014: 17)* süperego kavramını öne sürer. *"Ego idealinin anahtar bileşenlerinden biri"*

(Mitchell ve Black, 2014: 17) olan süperego, Oedipus karmaşasının mirasıdır. Freud'a göre Oedipus karmaşasının ayrıntıları, yapısal ve yaşamsal etmenlere bağlı olarak her birey için faklı olsa da çocuksu cinselliğin ana temasını oluşturur ve bu örgütlenme, yaşamın geri kalan kısmının alt yapısını oluşturur. Bu önemli bulgularla birlikte Oedipus karmaşasında, iğdiş edilmenin kız çocukları için daha az tehdit oluşturması, Freud'un kızlarda bu karmaşanın çözülüşü ve süperegonun oluşumunu açıklamakta zorlanmasına sebep olmuştur. (Mitchell ve Black, 2014: 17)

Çocuksu cinsellik ve içgüdüsel dürtü gibi önemli terimleri içeren bilinçdışı kuramıyla Freud, yaşadığı çağ için devrim niteliğinde düşünceler öne sürmüştür. Ona göre zihnimiz olarak düşündüğümüz yapı, yaşantıladığımız çok az şeyi kaydeder. *"Düşündüğümüz, hissettiğimiz ve yaptığımız şeylerin çoğunun gerçek anlamı bilinçdışı olarak, farkındalığımızın dışında belirlenir." (Mitchell ve Black, 2014: 18)* Zihnin en önemli görevi, tüm güdülenimin kaynağı olan ve boşalım için sürekli baskı yapan içgüdüsel gerilimleri kontrol etmektir. Psişik yapı ve kişilik; içgüdüsel itkiler, bu itkilerin dönüşümleri ve bunlara karşı savunmalardan oluşur.

Freud, cinsel dürtüyü tüm çatışma ve psikopatolojinin kaynağı olarak görüp kuramını bu dürtü üzerinde temellendirse de 1910'lardaki klinik çalışmalarında saldırganlık, sadizim dürtülerine dikkatini yöneltir. Bu dürtüleri, önceleri cinselliğin bir parçası olarak görür. Fakat zamanla içgüdüleri zihninde tasarlayışında önemli değişimler gerçekleşir ve 1920'de *"ikili içgüdü kuramı"*nı *(Mitchell ve Black, 2014: 21)* ortaya atar. Kurama göre saldırganlık, zihinsel süreçleri zorlayan temel içgüdüsel enerjinin kaynağı olarak cinsellik kadar önemlidir. Zihin, yalnızca cinsel arzuları değil; ölüm içgüdüsünden kaynaklanan güçlü ve yabani bir etkiye sahip yıkıcılık duygusunu da bastırır.

Bu kuramla birlikte Freud ve ilk kuşak psikanalistlerin birey ve toplum arasındaki ilişkiyi anlamlandırma konusundaki fikirleri yeni bir boyut kazanmıştır. Buna göre, *"(...) bastırma sınırlayıcı bir toplum tarafından gereksiz yere dayatılmaz; bastırma, insanları kendilerinden kurtaran ve sürekli olarak birbirlerini öldürmeden ve sömürmeden bir arada yaşamalarını olası hale getiren bir toplumsal denetim biçimidir." (Mitchell ve Black, 2014: 21)* İdeal ruhsal sağlık, ilkel cinsel ve saldırgan

itkilerin tamamen denetim altında tutulmasıyla değil; doyuma da izin veren ayarlı bir bastırmayla sağlanabilir.

Freud'a göre psikopatolojinin altında yatan temel sorun zihnin bir kısmının diğer kısmı ile savaş halinde olmasıdır. Semptomlar, bu çatışmanın maskeleridir. Hastalarının çatışmalarını bu doğrultuda resmetmeye çabalayan Freud, psişik yapıya ilişkin kuramsal modeller öne sürmüştür. Bu haritalardan ilki, "topografik model"dir. Buna göre zihinsel işleyiş bilinç, bilinçöncesi ve bilinçdışı olarak adlandırılan üç bölümden oluşur. Bilinç, *"dış dünyadan ya da bedenin içinden gelen algıları fark edebilen zihin bölgesidir." (Gençtan, 2014: 26)* Bedensel algıları, düşünce süreçlerini ve heyecanla ilgili durumları kapsayan bilinç içeriği; konuşma ve davranışlarla çevreye yansıtılır. Bilinçöncesi ise *"dikkatin zorlanmasıyla bilinç düzeyinde algılanabilen" (Gençtan, 2014: 26)* zihinsel süreçleri içerir.

Bilinçli olma özelliği, Freud'a göre ruhsal olanda bulunan yalnızca bir özelliktir ve onu tümüyle nitelemeye yeterli değildir. Bilinçli olanın yanında bilinçdışı ruhsal eylemler de vardır. Bastırılmış olan her şeyi kapsayan bilinçdışı da sadece bu malzemeden oluşmamıştır. Bastırılmış olan, onun sadece bir bölümüdür. *"Bilinçdışı bir yandan gizli, geçici olarak bilinçdışı olan ama bilinçli olanlardan hiçbir farkı bulunmayan eylemleri ve öte yandan da, bastırılmış olanlar gibi, eğer bilinçli hale gelseler diğer bilinçli süreçlere en kaba biçimiyle ters düşecek olan süreçleri içerir." (Freud, 2013: 170)* Bilinç verilerindeki çok sayıda boşluk, bilinçdışının varlığının göstergesidir. Hem sağlıklı hem de hasta insanlarda sık sık bilinçle açıklanamayan ruhsal eylemler meydana gelir. Sürçmeler, düşler, hasta insanlarda ruhsal belirti ya da takıntı olarak tanımlanan her şey, bilinçdışının varlığına kanıt oluşturur. (Freud, 2013: 163-164)

Bilinçdışı sistemin süreçleri, zamandan bağımsızdır diğer bir deyişle zamansal olarak düzenlenmez, zamanla değişmez; zamanla hiçbir ilişkileri yoktur. Bu süreçler, gerçeklik ilkesi değil; haz ilkesi doğrultusunda işler. Freud, bilinçdışının özelliklerini şöyle sıralar: *"(...) karşılıklı çelişkiden muaf oluş, birincil süreç (yüklerinin devingenliği), zamandan bağımsızlık ve dış gerçekliğin ruhsal olanla yer değiştirmesi." (Freud, 2013: 186)* Bilinçdışı düş görme ve nevroz koşulları altında tanınabilir hale gelir.

Freud'un ruh çözümlemesine ilişkin buluşlarına göre ruhsal eylem, aralarına bir tür sansürün girdiği iki evreden geçer. İlk evrede ruhsal eylem, bilinçdışıdır ve bilinçdışı sistemine aittir eğer sınamada sansür tarafından reddedilirse ikinci evreye geçmesine izin verilmez. Bastırılmış olan bu eylem, bilinçdışında kalmak zorundadır. Bu sınamadan geçerse bilinç sistemine dâhil olur. Bu sisteme ait oluşu yine de onun tam anlamıyla bilinçli olduğu anlamına gelmez. Henüz bilinçli değildir ama bilinçli hale gelme yeteneğine sahiptir. Freud, bu malzemenin bilinçli hale gelme yeteneğini göz önünde bulundurarak bilinç sisteminin bilinçöncesi olarak da adlandırılabileceğini öne sürer. (Freud, 2013: 171)

Klinik çalışmaları derinleştikçe Freud, topografik modelin yetersiz kaldığını görür. Bilinçdışı arzuların ve itkilerin bilinç ve bilinçöncesiyle değil de savunmalarla çatışma içinde olduğunu fark eder ve savunmaların gerçekten bilinçli ya da bilince çıkabilir olamayacaklarına ilişkin bir kuram üretmeye yönelir. Buna göre *"sadece itkiler ve arzular bilinçdışı değildi, savunmalar da öyle"*ydi. (Mitchell ve Black, 2014: 22) Freud, bunlarla birlikre suçluluk duygusu, yasaklar, kendini cezalandırmaların da bilinçdışıyla ilgili olduğunu keşfeder. Psişik yapı içindeki temel çatışmanın bilinç ile bilinçdışı arasında değil de bilinçdışının içinde olduğunu bulgular.

Bilinçdışıyla ilgili bulgularının genişlemesiyle "yapısal model"i öne sürer. Bu kurama göre kişilik üç ana sistemden oluşur: id, ego ve süperego. Davranış, biri diğerlerinden bağımsız olarak tek başına çalışamayacak bu üç sistemin etkileşiminin ürünüdür. Bunlardan id, kişiliğin temel sistemini oluşturur. Ego ve süperego ondan ayrılarak meydana gelen yapılardır. İd, *"kalıtsal olarak gelen içgüdüleri de kapsayan ve doğuştan var olan psikolojik gizil güçlerin tümü" (Gençtan, 2014: 42)* şeklinde tanımlanabilir. Ruhsal enerji kaynağıdır, ego ve süperego için gerekli olan gücü sağlar. Nesnel gerçeklerden bağımsız, öznel bir yaşantı dünyası olduğu için Freud bu yapıya *"gerçek ruhsal varlık" (Gençtan, 2014: 42)* demiştir. İd, *"haz ilkesi" (Gençtan, 2014: 42)* doğrultusunda hareket eder. *"Birincil süreç"*lerin (Gençtan, 2014: 43) hâkimiyetinde işleyen haz ilkesi organizmada fazla enerji birikiminin yarattığı gerilimi boşaltma, acından kaçınma ve haz duyma üzerine kuruludur.

Canlının nesnel dünyayla alışverişe geçme ihtiyacı egoyu doğurur. İddeki haz ilkesinin yerini, egoda "gerçeklik ilkesi" alır. İnsanın dış dünyanın güçlükleri karşısında kendini korunmakta yetersiz kalması, bu ilkenin yerini gerçeklik ilkesinin almasına sebep olur. Ego, haz elde etme niyetinde olan canlıdan *"doyumun ertelenmesini, bir dizi haz elde etme olasılığından vazgeçilmesini ve hazza uzun, dolaylı yolda bir adım olarak hazsızlığa geçici olarak katlanılmasını ister" (Freud, 2013: 268)* ve bu doğrultuda onu yönlendirir. Ego, dış dünyanın etkisini ide ve eğilimlerine uygulamaya çalışır; idde kayıtsız koşulsuz hüküm süren haz ilkesinin yerine gerçeklik ilkesini koymaya çabalar. İdde içgüdüye düşen rolü, egoda algılama alır. Ego, tutkuları içeren idin tersine mantık ve sağduyu olarak adlandırılabilecek şeyi temsil eder. (Freud, 2013: 351) Bir tür yürütme işlevini yerine getiren ego, *"idin, süperegonun ve dış dünyanın birbiriyle çatışma durumunda olan istekleri"(Gençtan, 2014: 44)* arasında bir uzlaşma yolu bulmakla yükümlüdür.

Süperego, kişiliğin en son gelişen sistemidir. Bu yapı, *"çocuğa ana-babası tarafından aktarılan ve ödül ve ceza uygulamalarıyla pekiştirilen, geleneksel değerlerin ve toplum ideallerinin içsel temsilcisidir, kişiliğin vicdani ve ahlaki yönüdür."(Gençtan, 2014: 45)* Gerçekten çok ideali temsil eden süperego, hoşlanmadan çok kusursuzluğa ulaşmak ister. Süperego, insanı topluma ya da onun temsilcileri tarafından onaylanmış ölçütlere göre davranmaya iter. Süperegonun başlıca işlevleri: idden gelen toplumun hoş karşılamayacağı türde cinsel ve saldırgan dürtüleri bastırmak, egoyu ahlaki amaçlara yönlendirmek ve kusursuz olmaya çabalamaktır. (Gençtan, 2014: 46) Ego dış dünyanın, gerçekliğin temsilcisi iken süperego iç dünyanın, idin temsilcisi olarak ona karşı durur. Ego ve süperego arasındaki çatışmalar, gerçek olanla ruhsal olan arasındaki diğer bir deyişle dış dünya ile iç dünya arasınsındaki zıtlığı yansıtır. (Freud, 2013: 362)

Süperegonun kökeni, ilk çocukluktaki özdeşleşmelere dayanır. Freud'a göre süperegonun ardında bireyin ilk ve en önemli özdeşleşmesi -kendi kişisel tarih öncesinde babası ile özdeşleşmesi- gizlidir. (Freud, 2013: 357) Oedipus karmaşasının bastırılmasından türeyen bu yapı, erkek çocuğunun annesine yönelik duygularına karşı bir engel olarak beliren babasını içselleştirmesi üzerine temellenmiştir. Oedipus karmaşası ne kadar sert geçmişse vicdan ya da bilinçdışı bir suçluluk duygusuyla

egoyu o kadar sert baskılayan bir süperego oluşur. Süperego, *"(...) ana babanın etkisine kalıcı bir ifade vererek kökenini borçlu olduğu etmenlerin varlığını sürekli kılar."* (Freud, 2013: 361) Bireyin gelişim süreci içerisinde babanın yerini zamanla okul, din ve topluma hâkim olan otoriteler alır. Buna göre din, ahlak ve toplumsal duygu gibi insanın üst düzey doğasındaki baş ögelerin kaynağında, *"baba karmaşası" (Freud, 2013: 363)* vardır.

Freud, öne sürdüğü psikanalitik kuramla insanlık ve insanlık tarihi yorumlarına kendine özgü bir bakış ve derinlik getirmiştir. Her ne kadar hastalıklı insanlar üzerinde çalışmışsa da bulguları normal bir bireyin hayatını etkileyen psikolojik olguları açıklamayı da sağlamıştır. Çalışmalarında, dinamik bir yöntemle *"gerek bireydeki ilk ruhsal içgüdüleri, gerek bunların sonraki değişim ve gelişimlerini açığa çıkarmaya" (Freud, 2014: 96)* çalışmıştır. Bireyin kendisine dair bilgisinin öğrenilebilecek ve pratiğe dökülebilecek bir şey olduğunu keşfetmiş; *"insanın kendisini bilmesinin yöntemleri"*ni (Phillips, 2007: 13) ortaya koymuştur. Kurucusu olarak Freud'un psikanalize katkıları çok zengin ve yoğundur. Sonraki kuşak psikanalistler, onun bulgularından hareketle yeni düşünceler, kuramlar öne sürmüştür.

1.1.2. Carl Gustav Jung ve Analitik Psikoloji

Carl Gustav Jung; Freud'un öğrencileri arasında kendisinden sonra en çok ilgi gören psikanalistlerin başında gelir. Psikolojik tiplemeler, kompleksler teorisi ve sözcük çağrışım testi gibi özgün bilimsel katkılarıyla Jung, psikoloji ve psikiyatri alanlarında kendine özgü bir perspektif inşa etmiştir. *"Sembol-bilim alanındaki çalışmaları ve (kişisel/ortak) bilinçdışının dinamik ve görüngülerini irdeleyen" (Jung, 2012: 8)* tezleriyle psikolojiden felsefeye, etnolojiden sosyolojiye birçok bilim üzerinde etkili olmuştur. Freud'la tanışması, Jung için kariyerinin bir dönüm noktası olsa da daha sonra kuram ve uygulamalarını kısıtlayıcı ve indirgemeci bularak onunla yollarını ayırmıştır.

Freud'un modernite temelli ilerlemeci dünya görüşünün aksine Jung, *"gnostik-idealist" (Jung, 2012: 8)* bir yaşam felsefesini savunmuştur. Jung psikolojisi *"kişilerarası ilişkiden çok, kişiliğin, birey ruhunun büyülü çemberi içinde*

büyüyüp gelişmesi" (Jung, 2006: 19) üzerinde yoğunlaşır. Freud'un psikanaliz anlayışına göre amaç, kişinin başkasıyla olgun bir ilişki kurulmasını sağlamak iken Jung, bireyin başkalarıyla ilişkilerine özel olarak eğilmez; *"bireyi kendi zihni içinde bütünleştirmek, dengesini sağlamak" (Jung, 2006: 19)* yönünde bir hedefe varmayı güder. Freud'un her ruhsal sorunun kaynağında cinselliği gören bakış açısını benimsemeyen Jung, psikanalizin en önemli buluşu olan Oedipus kompleksi konusunda da onunla aynı fikirde değildir. Oedipus kompleksini bir varsayım olarak görür. Bazı durumlarda doğrulanabilse de genelleştirilemezdi. (Jung, 2006: 32)

Jung'a göre ruh hem bilinci hem de bilinçdışını içerir. Bilinç ile bilinçdışı birbirine karşıt gibi görünseler de aynı zamanda birbirini tamamlayan iki alandır. Bilinç, bilinçdışına göre daha dar, daha küçük bir alanı kaplar. "Ben" ise her iki alana doğru uzanır. Bu alanların sınırları ve birbirleriyle etkileşimleri şu şekilde düşünülerek daha anlaşılır bir hale getirilebilir. Bir ada düşünülsün, bu adanın suyun yüzünde görülen bölümü bilince, suyun altında kalan bölümü kişisel bilinçdışına, yeryüzüne oturan tabanı ise ortak bilinçdışına karşılık gelir. "Ben" bilincin ortasında yer alır ve onun öznesidir. (Jung, 2006: 33)

Dış ve iç dünyadaki bütün yaşantıların algılanabilmeleri için "ben"den geçmeleri gerekir. Bilinç aynı anda birçok şeyi bir arada tutamaz. Bu noktada bir hazne gibi düşünülebilecek kişisel bilinçdışı devreye girer. İçeriğine her zaman başvurulabilecek ve gerekince de bilinç yüzeyine çıkartılabilecek materyali içeren kişisel bilinçdışı bastırılan, unutulmuş, içe atılan, bilinçdışı tarafından algılanan, düşünülen ve duyulan bütün yaşantıları kapsar. Kişiye özgü algılamaların alanı olan kişisel bilinçdışının aksine ortak bilinçdışı ise kalıtımsal bir olgu, soydan gelen beyin yapısıyla ilgilidir. Ortak bilinçdışı *"insanoğlunun tarih çağlarına, toplumlara, ırklara bakmaksızın, ta dünyanın kuruluşundan beri evrensel durumlara karşı gösterdiği kalıtsal tepkileri" (Jung, 2006: 33)* barındırır.

Jung, bilinçdışının bilinçten çok daha önce oluştuğunu savunur. Ona göre uyku ya da düş kurma eylemleri düşünülürse bilincin hâkimiyetinin aksine yaşamın büyük bölümünün bilinçdışında geçirildiği görülür. Bilinç, bilinçdışına bağlıdır. Dengeleyici bir işlev görme, bilinçdışının dikkat çekici görevlerinden biridir. Belli bir durum karşısında, bilinç dış gerçeğe uygun bireysel bir tepki gösterirken

bilinçdışı, insanlığın yaşantısından doğan, insanın iç yaşamının zorunluluklarına göre bir tepkide bulunur. Bu sayede bireyin, ruhun tüm yapısına uygun bir davranışta bulunmasını sağlayarak bütünlüğünü korur. (Jung, 2006: 33) Bütünlük, yalnızca birlik ya da uyum anlamı taşımaz; *"kişinin ruhunu oluşturan parçaların bir araya gelerek, bütünleşerek, kişiyi bölünmez bir bütün" (Jung, 2006: 34)* haline getirmesi, sentez oluşturabilmesidir aynı zamanda.

Jung'un öne sürdüğü kurama göre kişiliğin düşünme, sezgi, duyum ve duygu olmak üzere dört ana işlevi vardır. Düşünme işlevi *"algılama, keşfetme, tanıma, imgeleme, yargılama, ezberleme, öğrenme, zihinde tartma, çoğu kez de konuşma yoluyla, yarı mantıksal çıkarımlarla kendini dünyaya uydurmaya çalış"*ma (Jung, 2006: 34) beceriyle ilgilidir. Duygu işlevi, dünyayı hoş ya da hoş olmayan, kabul edilebilirlik ya da edilemezlik hislerine dayanarak algılar. Bu iki işlevin ikisi de akla dayanır.

Duyum ve sezgi ise akla dayanmayan işlevlerdir. Duyum, nesneleri olduğu gibi algılar. Sezgide ise bilinçli bir algılamadan bahsetmek mümkün değildir, burada *"nesnelerin kendi iç yapısında varolan gizilgüçlerin bilinçdışı yoluyla içten algılanması" (Jung, 2006: 34)* söz konusudur. Buna göre örneğin duyumsal tipteki insanlar bir görünüm karşısında, her bir ayrıntıyı belirleyebilirken sezgisel tip, genel havayı belirtmekle yetinir. Her insanda bu dört işlevin hepsi de vardır fakat biri çoğu kez ağır basar. Bireyin zihinsel, toplumsal ve kültür düzeyi işlevlerin gelişim düzeyinde etkilidir. Kişi dört işlevin dördünü de bilinç yüzeyine çıkarılabilirse *"dört başı mamur, tam insan"* (Jung, 2006: 36) olur.

Dışadönük ve içedönük olma yönelimi Jung'un öne sürdüğü iki davranış tipidir. Ruhsal süreci etkileyen bu davranış tiplerinden dışa yönelik kişi kendini *"çevresine uyum sağlama ve tepki türü bakımından, orta normlara, değerlere, çağına egemen olan ruha doğru yöneltir." (Jung, 2006: 37)* Davranışları daha çok öznel ögelere dayanan içedönük ise çevreye uymaz. Dışadönük, davranışlarında nesneyle ilişkisini merkeze alırken içedönük için yönelmenin temeli özneye dayanır. Jung'un özelliklerini ortaya koyduğu bu kategorilerden işlevsel tipler, yaşantı gereçlerinin nasıl kavrandığını ve oluştuğunu gösterirken davranışsal tipler genel psikolojik davranışı yani libidonun yönünü gösterir. Burada libido, Freud için olduğu

gibi cinsel enerji yoğunluklu bir anlam içermez. Sözcüğün anlamını genişleten Jung'a göre libido, *"genel ruhsal enerji"*yi (Jung, 2006: 37) ifade eder.

Jung'un öne sürdüğü düşünceler arasında karşıtlık ilkesi önemli bir yere sahiptir. İnsan yaradılışındaki bu ilke, ruhu dengeleyen bir mekanizma işlevi görür. Karşıtlık her şeyin içinde vardır ve bu, enerji doğurur. Karşıtlık yasası en küçük bir düzen için bile geçerlidir. Jung buna bilinçdışının yapısını örnek olarak gösterir. Bilinçdışının doğal akışında olumlu ve olumsuz içerikler yan yanadır, birbirini izler. Söz gelimi, *"aydınlık bir ilkeyi canlandıran bir fantezinin, hemen ardından karanlık bir ilke imgesi gelir." (Jung, 2006: 54)* Ruhsal enerji, bu ilişkileri ayarlayarak yaşamsal gelirimi korur. Enerji miktarı değişmemekle birlikte sürekli değişen bir dağılım sergiler. Bazı durumlarda enerji, iradenin yöneltilmiş bir eylemiyle farklı bir yöne kayabilir. Bu, Freud'un bahsettiği yüceltme kavramına denk gelir. Fakat burada sözü edilen enerji yine onun sınırladığı mahiyette cinsel enerji kavramına karşılık gelmez. (Jung, 2006: 54)

Jung'a göre libidonun birikmesi nevrotik belirtilere, komplekslere yol açar. Karşıt kutuplardan birinin tamamıyla boşalması halinde, karşıtlar çifti parçalanır. Bu durum nevroz, psikoz, kişilik bölünmesi ya da parçalanması gibi çeşitli ruhsal bozukluklara yol açabilir. Buna, bilincin sahip olduğu enerjinin bilinçdışına akması neden olur. Bilinçdışına akan enerji arketipleri, bastırmaları, kompleksleri harekete geçirerek davranış bozukluklarının oluşmasına neden olur. (Jung, 2006: 54) Öte yandan örnek enerji dağılımı da tehlikelidir. Çünkü bu; *"hareketsizlik, nötrlük, cansızlık" (Jung, 2006: 54)* belirtisidir.

Enerji akımının *"ileri ve geri hareket" (Jung, 2006: 54)* olmak üzere iki yönlü devinimi vardır. Bilincin kontrolündeki ileri hareket, yaşamın bilinçli gereksinimlerine uymaya çalışır. Bilincin uyum sağlama konusunda yaşacağı sorun, enerjinin bilinçdışında yoğunlaşmasına ya da tek yanlı birikmesine yol açar. Geri hareket, bu durumun bilinçdışı içeriği yüzeye çıkarmasıdır. Kısmi bir gerileme *"(...) bireyi daha önceki gelişim evresine götürür, bu da bir nevroza yol açabilir; tam gerileme durumundaysa, bilinç, bilinçdışının içeriği seline kapılır, psikozu oluşturur." (Jung, 2006: 55)* Genellikle ileri hareket ideal anlamda ruhta olumlu

yönde bir gidişe, geri hareket ise olumsuz gidişata işaret eder. Jung bu fikre katılmaz. Gerilemenin de olumlu bir değer içerdiğini düşünür ve şu fikirleri öne sürer:

"İmgeleri canlandıran ve onları örneğin düşlerde, bilinçdışından yükselten, gerilemedir; bilinci zenginleştirir. Çünkü ayrışmamış da olsa yeni ruhsal sağlığın tohumlarını içerir. İleri atılmak için bir gerilemedir söz konusu olan." (Jung, 2006: 55)

Bilinçdışının yapısı üzerinde incelemeler yapan Jung'a göre bilinç, bilinçdışı tarafından çevrelenmiştir. Bilinçdışı birbirinden farklı algıları içeren birçok bölümden oluşmuştur. Bu sınırları belirsiz, karmaşık ve derin yapı belli bir düzen içerisinde verilmek istenirse katmanlardan birinin coşkular, ilkel içgüdüleri içerdiği onun altındakinin ise bilinç düzeyine çıkarılamayacak, anlaşılmadan kalacak bir bölüm olduğu görülür. Jung bu katın özelliklerini, şu şekilde ortaya koyar:

"(...) BEN'in kendi içinde sindirilemeyeceği, bilinçdışının o karanlık merkezinden, derinlerden yükselen içeriğini kapsar. Bu içerik, özerk, bağımsız niteliktedir: hem nevrozların, hem de psikozların özünü, nice yaratıcıların vizyonlarını ve halüsinasyonlarını oluşturur. Kimi zaman bu içeriği, bulunduğu yerden ayırmak pek güç olur; genellikle karmaşık bir durumdadır." (Jung, 2006: 43-44)

Katmanlar arasında ayrım yapmakla birlikte Jung, bilinç ve bilinçdışının sınırları için keskin bir ayrım yapmanın mümkün olmadığı kanaatindedir. Ona göre sınırlar geçişken, iç içe geçen ve sürekli değişen bir yapı dâhilinde hareket eder.

Bilinçdışı, bütün insanlarda ortak olmak üzere iki bölümden oluşmuştur. Bunlardan kişisel bilinçdışı; unutulmuş, bastırılmış, bilinçdışı yoluyla algılanan bir içerikten oluşur. Onun aksine ortak bilinçdışı, tümüyle insan türüne özgü ögelerden oluşmaktadır. *"Ortak bilinçdışındaki nesneler hem kişisel bilinçdışının, hem de bilincin, kişiüstü temellerini canlandırır; bunlar her bakımdan nötrdür; içeriğinin değeri ve konumu, ancak bilince değdiklerinde belirir." (Jung, 2006: 44)* Jung'un *"nesnel ruh" (Jung, 2006: 44)* olarak adlandırdığı ortak bilinçdışı, bilincin eleştirici ve buyurucu uygulamalarından bağımsızdır. Bilincin "ben"i çevreye uydurma

çabasının tersine bilinçdışında tıpkı doğada olduğu gibi kişiler üstü bir nesnellik vardır. Amacı ruhsal sürecin devamını sağlamak, bütünlüğünü korumaktır.

Bilinçdışı bilinçte düşler, fanteziler ve vizyonlardaki kompleksler, imgeler ve simgeler aracılığıyla dolaylı yoldan görünür. Bilinç yüzeyinde görünen birtakım bozukluk belirtileri ve kompleksler, ruhsal enerjinin normal akışında bir tıkanmayı gösteren bedensel ya da ruhsal bir olguya işaret eder. Jung, kompleksler için *"apayrı bir varlık gibi yaşamak üzere, ruhun karanlık bölgesinde bilincin denetimden çıkmış, ondan kopmuş, ruhsal öz" (Jung, 2006: 44)* şeklinde bir tanımlama yapar. Hep bitmemiş bir şeyin, *"kişinin, sözcüğün tam anlamıyla, zayıf noktaları"*nın (Jung, 2006: 45) göstergesidirler. Kompleksler, bilinçli eylemi her an engelleyebilirler ya da destekleyebilirler. Kişinin ruh dünyasında uyuşmayan, sindirilmeyen, çatışan bir şeylerin olduğunun belirtisidirler. Ruhsal devinimi sağlayan komplekslerin yararlı veya zararlı olmaları ruhsal ekonomideki rollerine, bilinçle kurduğu dengeye bağlıdır.

Nevroz kuramını kompleksler üzerinden geliştiren Jung, komplekslerin kaynağında bir travma, coşkusal bir şok ya da bunlara bir benzer olayın olduğunu savunur. Kişinin çocukluk çağında olabileceği gibi yakın geçmişinde de olabilecek bu olay, ruhun bir parçasının bütünden ayrılmasına ve böylece ruhsal bütünlüğün bozulmasına sebep olur. Fakat bunun yanında Freud'dan farklı olarak Jung, kompleksi oluşturan taraflar arasındaki gerilimin, kişi sağlığı için her zaman olumsuz bir durum yaratmadığı kanaatindedir. *"Bazen bunun bir enerji kaynağı olarak işe yarayabileceğini, kişiliği güçlendirici bir özelliği olabileceğini" (Cebeci, 2004: 231)* öne sürmüştür. Çatışmanın hastalık boyutuna gelebilmesi için ruhsal yapı içindeki parçalanmanın aşırı bir duruma gelmesi, kişiliğin içsel bütünlüğüne ilişkin duygunun kaybedilmesi gerekir.

Arketip kavramı Jung'un öne sürdüğü kuramda önemli bir yere sahiptir. *"İnsan davranışlarının ilksel kalıpları" (Jung, 2006: 50)* olarak tanımlanan arketipler, imgelere dönüşmüş ruhsal süreçlerdir. İlksel imgeler olarak arketipler, birey açısından *"a priori olarak vardır; ortak bilinçdışından ayrılmaz." (Jung, 2006: 50)* Arketipler metafizikseldir çünkü bilincin ötesine aittir, ruhtan kaynaklanır. Bilinç tarafından algılansa da algılanmasa da var olan bu imgeler, insani varoluşun

doğuştan gelen, bu nedenle de bilinçöncesi ve bilinçdışı olan bireysel yapısıyla ilgilidir. Hayvanlarda içgüdüsel davranışları mümkün kılan yapı ya da eğilimler hakkında fikir sahibi olunmadığı gibi insanların da insan gibi davranmasını sağlayan bu*"bilinçdışı psişik yapı"*ları *(Jung, 2012: 20)* üzerinde bir bilgiye sahip değilizdir. Jung'a göre arketipin esas anlamı tanımlanamaz.*"Bu konuda bütün söyleyeceğimiz, bilinç alanına ait birtakım canlandırmalar, ya da somutlaştırmalar olacaktır." (Jung, 2006: 48)* der.

Farklı ruhsal düzeylerde çeşitli biçimlere girebilen fakat temel yapısı ve anlamı değişmeyen arketiplerin, kavramsal olarak somutluk kazanması için Jung, bu yapıyı kristalin eksen sistemiyle karşılaştırır. Kristalin eksen sistemi, maddi bir varlığa sahip olmadığı halde ana sıvıdaki kristal oluşumunu önceden biçimlendirir. Bu sistem, kristalin somut yapısını değil, *"streometrik yapısını (kapsamını)" (Jung, 2006: 48)* belirler. Kristal büyük ya da küçük, yüzeylerinin yapısına ya da eklemlerine göre farklılık gösterebilse de eksen sistemi, değişmeyen geometrik orantılara sahiptir. Aynı şey boş, salt biçimsel bir unsur olan arketipler için de geçerlidir. Gizil güç durumundaki bir eksen düzeni olan arketip, ruhta önceden hazır olarak vardır. Çeşitli değişkenlerle farklı biçimlerde görünürlük kazanır. (Jung, 2006: 49)

Ruhsal ekonomide büyük rolleri olan arketipler, bazı durumlara karşı gösterilen içgüdüsel yani ruhsal bakımdan gerekli tepkilerin yansımalarıdır. Bilince uygun görülmese de ruhsal bakımdan gerekli davranış biçimlerini doğururlar. *"Karanlık ilkel ruhun bazı içgüdüsel verilerini, bilincin gerçek, ama görünmez köklerini simgelerler, ya da bunlara kişilik kazandırırlar." (Jung, 2006: 48)* Bilinçdışının güç alanında yer alan arketiplerin üzerini çoğu kez başka bir içerik tabakası kaplamıştır ya da bu imgelerin kendinden önce ve sonra gelenle bağı kopmuştur.

Uygarlaşma süreci; *"bireyle toplum arasında insanın nasıl görünmesi gerektiği konusunda bir uzlaşma" (Jung, 2006: 42),* evrenin koşullarıyla bireyin iç yapısal gereksinimi arasında bir uyumu gerekli kılmıştır. Kişi, dış dünyaya karşı bir tür maske şeklinde genel bir ruhsal davranış biçimi geliştirir. Jung, Antik Çağ aktörlerinin oynadıkları rolü belirtmek için giydikleri maskelerden hareketle buna

"persona" (Fordham, 2006: 62) adını vermiştir. "Ben"in bir parçası olarak tanımladığı persona için *"işlevsel bir komplekstir; uyum, ya da gerekli uygunluk için oluşturulmuştur." (Jung, 2006: 39)* der.

Doğru işleyen bir persona şu üç etkenin dengeli bir bütünlük oluşturmasını gerektirir. Birinci etken, *"her insanın içinde taşıdığı BEN-ülküsü, ya da dilek-imgesidir." (Jung, 2006: 40)* Kişi yaradılışının, davranışlarının ona benzemesini ister. İkinci etken, bireyin içinde bulunduğu özel ortamın kendisini dilediği biçimde görüşüdür. Üçüncüsü ise bu ideallerin gerçekleşmesini sınırlayan bedensel ve ruhsal süreçlerdir. Bu etkenlerden biri ya da ikisi göz ardı edildiğinde persona görevini gerektiği gibi yerine getiremez. Kişiliğin gelişmesine yardım edeceğine, ona engel olur.

Persona, kişinin olduğundan başka biçimde görünmesine sebep olsa da toplumsal ilişkiler geliştirmesi için gereklidir. *"Persona geliştirmeyi savsaklayan insanlar kaba, huzursuzluk yaratan ve dünyadaki yerlerini bulmakta zorluk çeken eğilimler sergilerler." (Fordham, 2006: 63)* Bunun aksine çevre koşullarına kendi iç yaşamını iyi uydurmuş bireyde persona, dış dünyayla kolay ve doğal ilişkiler sağlayan koruyucu bir işlev görür. Öte yandan insanın gerçek yaradılışını bir örtü gibi saklayan personasıyla özdeşleşmesi, kişiliğin gelişimi açısından çeşitli ruhsal problemleri beraberinde getirir. Bu durum, bir oyuncunun zamanla oynadığı rolle özdeşleşmesi gibidir. Persona *"(...) dıştaki birinin, örtü ardındaki bireysel karakterin niteliklerini fark edemeyecek derecede erişilmez olmamalıdır." (Jung, 2006: 41)* İşleyişi itibariyle otomatik olarak değişebilen yapıdaki bu maske, gerektiğinde bir kenara atılamayacak katı bir biçim almamalıdır. Kişi istediği zaman personasını anın koşullarına uydurabilmeli, farklı durumlara uygun olarak bir diğeriyle değiştirebilmelidir.

Jung'un öne sürdüğü bir diğer dikkat çekici kavram "gölge"dir. Karanlık yanımız olarak tanımladığı gölge; *"(...) etik, estetik, ya da başka nedenlerden benimsemediğimiz bilinçli ilkelerimize karşıt diye bastırdığımız, yaradılışımızda var olan ortak eğilimdir." (Jung, 2006: 70)* Frieda Fordham gölge için *"engellediğimiz her şeyi yapmak isteyen, olamadığımız her şey olan, Dr. Jekyll'imize karşı Mr.*

Hyde'ı temsil eden aşağılık varlık" (Fordham, 2015: 64) der. Gölge, toplumsal standartlara ve kişinin ideal benliğine uymayan tüm vahşi istek ve duyguları kapsar.

Gölgenin gelişimi "ben"inkine paraleldir. Gelişim süresince "ben"in gerek görmediği, kullanamadığı nitelikler bir yana itilir ya da bastırılır. Böylece, bunlar bireyin bilinçli yaşamında az rol oynar ya da hiç rol oynamaz. Kişinin "ben"i geliştikçe gölgesi de belirginleşmeye başlar. Fakat şu ya da bu niteliğimizi durmadan bastırmamız gerektiğinde, gölge hiçbir zaman tam olarak bilinç yüzeyine çıkamaz. Öte yandan gölgenin *"en belirgin özelliklerinin bilince getirilmesi" (Jung, 2006: 70),* "ben"le aralarında bir ilişki kurulması "ben"i güçlendirecek bir ruhsal aşamadır.

Gölge, her ne kadar insanın karanlık yönünü temsil eden bastırılmış yönü olsa da Jung'a göre kaçınılmaz bir olgudur ve insan onsuz bütünleşemez. Gölgeyi bastırmaya çalışmak ya da yadsımak kişiye fayda sağlamaz. Kişi, zihinsel ve bedensel sağlığı için bu karanlık yönüyle bir arada yaşamanın kendine göre bir yolunu bulmak zorundadır. Aynı durum, toplumsal yaşantı için de geçerlidir. Gölgenin baskı altına alınması, *"(...) bilinçdışında güç kazanması ve şiddetinin artması şeklinde kendini gösterir." (Fordham, 2015: 67)* Bu durumda, gölge tehlikeli ve denetlenemez bir hal alabilir. Gölgenin bu kolektif yönü, zararsız görünen insanların toplu kitle isyanlarında vahşi ve yıkıcı biçimdeki davranışlarında gözlenebilir.

Gölge kavramıyla sanat alanında da sıkça karşılaşmak mümkündür. Konularını seçip işlerken bilinçdışının derinliklerine başvuran sanatçı, aynı şekilde eseriyle okuyucusunun, dinleyicisinin ya da seyircisinin bilinçdışını harekete geçirir. Güçlü bir karşıt imge olarak gölge sanatçının bildirisini aktarmasında etkili bir rol oynar. Ender Gürol edebiyattaki gölge figürü ile ilgili şu örnekleri verir:

"Shakespeare'in Caliban'ı, Goethe'nin Mefistofeles'i gibi. Iago'yu, Othello'nun gölgesi olarak gösterebiliriz örneğin. Gılgameş'e göz atacak olursak, Gılgameş'in gölgesinin iki ayrı yanıyla karşılaştığını görürüz. Birincisi, Enkidu'nun canlandırdığı kişisel gölge, ötekiyse, Kumbaba'nın canlandırdığı toplumsal bir gölge. Kumbaba her ne olursa olsun yenilmesi gereken bir kişidir, Enkidu ile dost olunacaktır. Kahraman, kişisel gölge figürünü, Ben'i ile bütünleştirdiğinde, yeni bir

boyut kazanır, bir yandan bireyliği azalırken insanlığı artar. İnsanın gölgesi olmasaydı, gerçek olmazdı, çünkü ancak hayaletlerin gölgesi olmaz." (Jung, 2006: 70)

Bilinçdışının bilincin bakış açısını bütünlediğini öne süren Jung'a göre bir erkeğin bilinçdışı bütünleyici bir dişi ögeyi, bir kadının bilinçdışı ise bir erkek ögeyi barındırır. Jung bunları sırasıyla "anima" ve "animus" olarak adlandırmıştır. Erkekteki kadınsılık, onun dişi ruhunun bir yönü olan animasından kaynaklanır. Jung, *"erkeğin bilinçdışında kadının kolektif bir imajının var olduğunu ve onun bu imaj yardımıyla kadının doğasını kavradığını" (Fordham, 2015: 68)* söyler. Bununla birlikte bu imajın kadının gerçek karakterini temsil ettiği söylenemez; bu, erkeğin kadınla yüzyıllar boyu süregelen deneyiminin anlatımı olan bir arketiptir. Anima, erkeğin yaşamı boyunca kadınlarla olan gerçek ilişkileri yoluyla bilinçli ve elle tutulur bir hale gelir.

"Erkeğin bir kadınla girdiği ilk ve en önemli deneyim annesiyledir ve bu kendisini biçimlendirmekte ve etkilemekte yaşadığı en güçlü deneyimdir." (Fordham, 2015: 68) Öyle ki kendilerini annelerinin etkisinden kurtarmayı sonuna değin başaramayan erkekler vardır. Çocuk, annesinin davranışlarına göre bir anne imajı tasarlar. Bu, annesini doğru bir şekilde yansıtan bir portre olmaktan ziyade bir kadın imajı yaratmakta doğuştan var olan kapasitenin yani animanın ortaya çıkardığı ve renklendirdiği bir portredir. Jung anima arketipi için: *"Her anne ve her sevgili, erkeğin içindeki derin gerçekliği oluşturan ve her zaman var olan bu öncesiz imajın taşıyıcısı olmak zorunda kalır." (Fordham, 2015: 69)* der.

Kollektif bilinçdışının bir arketipi olan anima, çağlar boyunca erkeklerin kendileri için önemli olan kadınları tanımlamaları doğrultusunda değişkenlik göstermiştir. Anima imajı, farklı dönemlerde değişse de bazı özelliklerinin hemen hemen hiç değişmediği görülür. Her ne kadar arkasında, uzun yılları kapsayan bir deneyimin varlığı olsa da genç bir görünüme sahiptir. Animanın özellikleri şu şekilde sıralanabilir:

"Akıllıdır, ancak alt edilemeyecek kadar değil. Daha çok 'Garip bir biçimde anlamlı bir şey, bir giz ya da gizli bir bilgelik ona sıkı sıkıya sarılmıştır.' Anima, aynı

zamanda çift görünümlüdür; bir yandan saf, iyi ve soylu Tanrıçalara benzer kişiliği, öte yanda fahişe, baştan çıkarıcı ve ceza nitelikleri olmak üzere, kadınların aydınlık ve karanlık yönlerini temsil eder." (Fordham, 2015: 69)

Erkekteki animanın karşılığı kadınlarda "animus"tur. Anima gibi o da üç kökten türemiştir. Bunlar sırasıyla *"bir kadına miras kalan erkeğin kolektif imajı, yaşamı boyunca erkeklerle olan ilişkilerinden kaynaklanan, erkeklikle ilgili deneyimi ve içindeki gizli erkeksi köken"*dir. (Fordham, 2015: 71) Annenin oğlan çocuk için anima imajının ilk taşıyıcısı olması gibi baba da kız çocuk için animus imajını biçimlendirir. Bu ilişki, kız çocuğunda hayatı boyunca kalıcı bir etki yaratır. Yaşam süreci içerisinde kadın, animus imajını birçok erkek üzerine yansıtır. Erkekleri gerçekte olduğu gibi değil, animus imajına uygun olarak görür. Fordham'a göre kişisel ilişkilerde oldukça tedirginlik verebilecek bu durumda, ilişki ancak erkek kadının kendisi üzerine ürettiği varsayımlara uygun davrandığında sürebilir. Animus kadının gelişme durumuna bağlı olarak en ilkelinden en yüce olanına kadar herhangi bir erkek figürüyle kişileştirilebilir. Fordham'ın animusla ilgili olarak belirttiği diğer bir dikkat çekici özellik ise sürekli tek bir kadın gibi görülen animadan farklı olarak animusun *"birçok erkeğin birleşmesi biçiminde" (Fordham, 2015: 71)* kendini göstermesidir.

Düşler üzerinde yaptığı çalışmalarda, dikkatini Freud'dan farklı noktalara yoğunlaştıran Jung, düş yorumunda çağrışımları genişlemek için *"etkin imgelem" (Jung, 2006: 64)* yöntemini kullanmıştır. Ona göre düşün anlamının tam olarak neye karşılık geldiği hiçbir zaman kesin bir biçimde bilinmemekle birlikte çağrışımlar, insanı hep bir komplekse götürür. Kişinin varacağı nokta ister istemez hep kompleks olacaktır çünkü kompleksler, her şeyi kendine çeken noktalardır. Fakat kimi zaman tam tersi bir yönü de gösterebilirler. Freud'un düşleri yorumlarken oluşturduğu nedenler zinciriyle ilk nedene varma yönteminden farklı olarak genişletme yönteminde, benzer imgelerle düş çekirdeğinin genişletilmesi söz konusudur. Serbest çağrışımın aksine çağrışımları yalnızca hasta yapmaz; benzerlikler getirerek konuyu açmak, hastasının çağrışımlarına yön vermek amacıyla analist tarafından da yapılır. Analistin parmak bastığı noktalar dâhilinde türlü düş motifleri, anlamları tam açığa

çıkıncaya kadar çeşitli yönlerine ve olağan anlamlarına ışık tutan, ona ilişkin simgeler, efsaneler ve mitoslarla zenginleştirilir. (Jung, 2006: 64)

Jung, düş yorumunda ruhsal bir olgu olarak kabul ettiği simgelere özel bir önem verir. Ona göre *"simge, libido'nun eşdeğerli bir ifadesidir; onu yeni bir biçime sokar." (Jung, 2006: 65)* Şöyle bir benzetme yapar; çağlayan nasıl fiziksel enerjinin ifadesiyse düşlerdeki imgeler, fanteziler de ruhsal enerjinin ürünleridir. Her simge, bireysel açıdan değerlendirilebileceği gibi toplumsal açıdan da yorumlanabilir. Simgenin içeriği hiçbir zaman akılla tam olarak anlatılamaz, bütünüyle açıklanamaz. Akla dayanan yönü açıklanabilir ama akıldışı yanı yalnızca hissedilebilir. Simge; ruhun bütünlüğüne, hem bilinç hem de bilinçdışına, tüm işlevlerine hitap eder. Alegori ve istiare kavramlarından farklıdır. Bunlar bir şeyin işaretidir, bilinen bir gerçeğin anlatımıdır. Ama simge, *"göründüğünden fazlasını anlatır, akıl kavramıyla dile getirilemeyecek nesneyi" (Jung, 2006: 65)* gösterir.

1.1.3. Melanie Klein ve Çağdaş Kleincı Kuram

Melanie Klein, Freud'dan sonra psikanaliz üzerinde en çok etkisi olan yazarlardan biridir. Çocuklar üzerinde yaptığı gözlem ve klinik çalışmalarla Klein, Freud'un varsayımlarını doğrulamak ve genişletmiş olmakla birlikte birçok açıdan Freud'unkinden farklı bir ufkun doğmasına yol açmıştır. Bella Habip'in ifadesiyle Freud, yetişkinin içindeki çocuğu ortaya çıkarıp konuşturmuş; Klein ise *"(...) yetişkinin içindeki bebeği keşfetmiştir." (Habip, 2016: 56)* Freud, nevrotik çatışmanın çekirdeğinin çocuksu cinselliğin zirvesi olan ödipal evrede, beş-altı yaşındaki çocuğun yoğun ve tehlikeli ensest yönelimli arzularla mücadele ettiği sırada oluştuğunu savunmuştur.

Daha erken süreçlerle ilgilenmiş olan Klein, Freud'un daha büyük yaş çocuk hakkındaki varsayımlarını doğruladığını düşündüğü şeylerin, çok daha küçük yaştaki -iki ya da üç- çocuklara ve hatta bebeklere de uyarlanabileceğini öne sürmüştür. Klein, Freud'un kuramını daha erken gelişimsel evrelere kadar genişletirken *"hem ensest nitelikli birleşme fantazilerinin (Oedipus karmaşası) hem de dehşet vereci kendini cezalandırmaların (süperego), daha 'ilkel', korkutucu biçimlerde, çok genç*

yaşlardan başlayarak var olduğunu" (Mitchell ve Black, 2014: 94) ortaya koymuştur.

Klein, çocuk psikanalizinde oyuna büyük önem vermiştir. Hug-Helmut ve Anna Freud gibi eğitimci terapistler, oyunu çocuğun bir erişkinle kuracağı ilişkiyi hazırlamak, düzenlemek için kullanmışlardır. Bunun aksine, çocuğun seanslarındaki oyunlarıyla yetişkinin seanslarındaki serbest çağrışımların birebir örtüştüğünü söyleyen Klein, oyununun *"çocuğun bilinçdışı düşlemlerine ulaşmanın anayolu" (Habip, 2012: 50)* olduğunu savunmuştur. Çocuğun dili olan oyun, kaygıyı tedavi edici yaratıcı yüceltmelerden biridir. Diğer bütün yüceltmelerde olduğu gibi oyunun temelinde olan şey, mastürbasyona yönelik düşlemlerin eyleme konulmasıdır. İlk sahne temsilleri, bu düşlemler içinde başta yer alır. İç dünyadaki nesneler, oyundaki canlandırmalara yansıtılır.

Hug Helmuth'a göre, hedefin çocuğa estetik ve ahlaki değerleri kazandırmak olduğu oyunla tedavi eğitsel ve sağaltıcı olmalıdır. Analizde yorum, Oedipus nitelikli görüngülerin bilinç düzeyindeki anlamlarını içermemelidir. Bunun aksine, çocuğun derin kaygılarına erişmek isteyen Kleincı teknik, Oedipus karmaşasının aktarım içindeki yorumuna dayalıdır. Analizlerinde en küçük ayrıntıları yorumlayan Klein, oyundaki ögelerin suçluluk duygusu ile olan ilişkisi ortaya çıkarılırsa gerçekçi sonuçlara ulaşılabileceğini söyler. (Habip, 2012: 51) Analizde yorum, bilinçdışı bir şekilde hissedilen denklikleri hedefler ve gerçek nesnelerin iç nesnelerle olan ayrımını belirginleştirir. Bu yolla iç nesnelerin kaygılandırıcı gücünün azaltılması hedeflenir. Süreçte yıkıcı eğilimler ortaya çıkacak ve analist, bu malzemenin simgesel özelliğinden yararlanıp bilinçdışı çatışmaları bilinçlendirecektir. (Habip, 2012: 52)

Bilinçdışı fantezi kavramı, Klein'ın kuramında önemli bir yere sahiptir. Bilinçdışı fantezinin varlığı, bir hastalığın ya da gerçeklik duyumunda azalmanın göstergesi değildir. Bilinçdışı fantezilerin doğası ve dış gerçeklikle kurduğu ilişki bireyin psikolojisini belirler. Bilinçdışı fantezinin bir işlemi nesneleri benliğe, içe atmaktır. Başlangıçta meme ve sonra penis yani kısmi nesneler, daha sonra bütünsel nesneler -anne, baba ve ebeveyn çifti- içe atılır. İçe atmanın oldukça fantastik bir görünümde olduğu erken dönemde, yansıtmalar nedeniyle içe atılan nesneler

çarpıtılır. Gelişim ilerleyip gerçeklik duyumu tümüyle işlemeye başladığında, içsel nesneler dış dünyadaki gerçek nesnelere daha fazla yaklaşır. Benlik, içe atılan nesnelerden bazılarıyla özdeşleşir. Benlik tarafından özümsenen bu nesneler, onun gelişimine katkıda bulunur. Bazıları ise ayrı içsel nesneler olarak kalırlar ve benlik onlarla ilişkisini sürdürür. Örneğin, üstbenlik böyle bir nesnedir. İç dünyanın karmaşık bir yapı edinmesine sebep olan içsel nesneler, kendi aralarında da ilişki içerisindedir. (Terbaş, 2016: 106)

Klein'in psikanalitik düşüncenin gelişimine en önemli ve kalıcı katkısı paranoid-şizoid ve depresif konumlar olarak adlandırdığı durumlardır. Başlangıçta bebeğin benliği bütünleşmemiş, örgütlenmemiştir. Klein, bu aşamadaki benliği, *"erken benlik" (Terbaş, 2016: 107)* olarak tanımlar. Paranoid-şizoid konumda kendilik ve nesne uzamsal olarak meme, yüz, el gibi beden parçaları olarak görünür ve bir bütün olarak algılanmaz. Büyük oranda örgütlenmemiş olmasına rağmen erken benlik, en baştan beri bütünleşme eğilimdedir. Yaşam ve ölüm dürtüsü arasındaki çatışma, olgunlaşmamış benlikte kaygı yaratır. Ölüm dürtüsünün ürettiği kaygıyla karşılaşan benlik, bu dürtünün yönünü değiştirir. Kendisindeki ölüm dürtüsünü içeren kısmı dış nesneye, memeye yansıtır. Kötü ve tehdit edici olarak hissedilen meme, benlikte zulmedilme hissinin gelişmesine neden olur. Bebek, fantezisinde memeyi onu her an yutabilecek, içini oyabilecek, parçalara ayırabilecek ve zehirleyebilecek tehlikeli bir nesne olarak hayal eder. (Terbaş, 2016: 107)

Diğer bir taraftan ideal nesneyle de bir ilişki kuran benlik yaşamını sürdürecek, dürtüsel ihtiyaçlarını tatmin edecek bir nesne oluşturmak amacıyla libidoyu da yansıtır. Libidonun bir kısmı dışarıya yansıtılırken, kalan kısmı ideal nesneyle ilişki kurmak için kullanılır. Bu durumda, ilişki kurulan birincil nesne olan meme ikiye bölünmüş olur: ideal meme ve zulmedici meme. Dışarıdaki gerçek anne tarafından sağlanan tatmin edici sevgi ve beslenme deneyimleri ideal nesne fantezisiyle kaynaşır. Aynı şekilde zulmedilme fantezisi, bebeğin zulmedeci nesnelere atfettiği yoksunluk ve acı deneyimleriyle iç içe geçer. (Terbaş, 2016: 107)

Zulmedici nesnelerin benliğe girmeleri, ideal nesneyi ve kendiliği ezip yok etmeleri paranoid-şizoid konumun başlıca kaygısıdır. Benlik bu ezici yok olma kaygısına karşı bir dizi savunma geliştirir. Bunlar: *"içe atma, yansıtma, bölme,*

tümgüçlülük, idealleştirme ve inkâr" dır. (Terbaş, 2016: 107) İlk savunmalar içe atma ve yansıtmadır. İçe atma ve yansıtmayla içsel ve dışsal nesneler arasındaki etkileşim, nesne ilişkilerini şekillendirir. Bunlar benlik ve üstbenliğin inşasına katılarak Oedipus karmaşasının başlamasına zemin hazırlar. Paranoid-şizoid konumda, içe atılan ideal ve zulmedici nesneler üstbenliğin temellerini oluşturur.

Benliğin geliştirdiği savunmalardan yansıtmacı özdeşleşme, Kleincı psikanalizin merkezi bir kavramıdır. Memeyle ilk ilişkinin kurulduğu anda başlayan *"yansıtmalı özdeşleşmede, kendiliğin kısımları ve içsel nesneler, bir dış nesneye yansıtılır ve yansıtılan kısımlarla özdeşleşilir, onlara sahip olunur ve kontrol edilirler." (Terbaş, 2016:109)* Yansıtma, ideal nesneye olduğu gibi, kötü nesneye de yönetilebilir. Kendiliğin kötü kısımları, onlardan kurtulmak ya da nesneye saldırmak ve onu tahrip etmek için yansıtılabilir. Kendiliğin iyi kısımları ayrılıktan kaçınmak, içerdeki kötü şeylerden korunmak ya da dış nesneye bir çeşit yansıtmalı onarım sağlamak için yansıtılabilir. (Terbaş, 2016: 109)

Bütün bu savunmalar, kaygıyla baş etmede yetersiz kaldığında savunucu bir önlem olarak benlik bütünlüğünü bozma yoluna gidebilir. Bu durumda, benlik kaygıdan kaçınmak için parçalanır. Küçük parçalara bölünme benliği hasara uğratır. Parçalanan benlik kısımları, kendini yansıtır. Bu tarz bir yansıtmalı özdeşleşme yaygın olarak kullanıldığında patolojik hale gelir. (Terbaş, 2016: 109) Klein'a göre normal bölme sağlıklı bir gelişim için kaçınılmaz bir öneme sahiptir. *"Bebeğin bu dönemdeki kaygı ve savunmaları paranoid-şizoid konumun çekirdeğini oluşturur ve insan gelişiminin normal unsurudur." (Terbaş, 2016: 110)* Paranoid-şizoid konumda bebeğin elde ettiği başarılar, olgun ve bütünleşmiş bir kişiliğin oluşumunda önemli bir role sahiptir.

Klein'ın kuramındaki diğer önemli bir kavram, "depresif konum"dur. "Depresif" sözcüğü, burada psikopatolojideki depresyonla eş anlamlı değildir. Melankolik bir depresyondan çok farklı *"suçluluk ve hüzün duyguları duymaya karşı bir yetkinlik" (Habip, 2012: 59)* anlamı taşır. Depresif konum için, *"hem Oidipus durumundaki, hem de çocuğun genelde çevresi ile ilişkisindeki acı verici çatışmaların en derin kaynağı" (Terbaş, 2016: 111)* diyen Klein, bu kavramı *"iyi nesneleri yitirme korkusunun yol açtığı endişe ve üzüntü" (Terbaş, 2016: 111)*

şeklinde tanımlar. Depresif duygular, çocuğun memeden kesilme döneminde yoğunlaşır. Burada yası tutulan nesne, sadece meme değildir aynı zamanda meme ve sütün temsil ettikleridir. Meme sevgi, iyilik, cömertlik ve güveni simgeler.

Benlik zamanla güçlendikçe bebek, kendi itkilerinden daha az korkar ve yansıtmaya daha az başvurur. Diğer bir deyişle paranoid korkuları azalmasıyla bölme ve yansıtma da azalır. Bebeğin benliği bütünleşmeye, daha kararlı ve sürekli hale gelmeye başladıkça depresif konum gelişir. Klein'a göre depresif konum, çocuğun gelişiminde merkezi bir önemdedir. *"Yaşamın ilk yıllarını belirleyen bütünleşme ve örgütlenme sürecinin önemli bir parçasıdır. (Terbaş, 2016: 112)* Bu dönem, bebeğe nesneyi bütün olarak kavrayabilmenin yolunu açar. Bebek, annenin kimi zaman iyi kimi zaman kötü, bazen var bazen yok olabileceğini, hem sevilebilir hem de nefret edilebilir olabileceğini kavramaya başlar. Kendi çifte değerli duygularından kaynaklanan çatışma ile yüzleşen bebek, sevdiği ve nefret ettiği kişinin aynı kişi yani annesi olduğunu fark eder.

Paranoid-şizoid dönemde temel kaygı, benliğin kötü nesne ya da nesnelerce tahrip edileceği kaygısı iken depresif konumda kaygı çocuğun *"kendi yıkıcı itkilerinin, sevdiği ve tamamen bağımlı olduğu nesneyi tahrip ettiğinden ya da tahrip edeceğinden" (Terbaş, 2016: 112)* kaynaklanır. Bu konumda çocuk yas, özlem, suçluluk gibi yeni duygularla tanışır. Kendi yıkıcılığı nedeniyle iyi nesneyi kaybetmiş olduğunu hisseder ve bundan suçluluk duyar. Nesnenin tahribatından kendi yıkıcı saldırılarını sorumlu tutar. Bununla birlikte nesneye yönelik sevgisinin bu tahribatı telafi edeceğine de inanır. Yıkıcılık ile sevgi ve onarıcı itkiler arasında bir çatışma yaşar.

Depresif konumun çocukta yarattığı diğer bir değişim, gerçekliği algılamasında meydana gelir. Benlik bir yandan kendini ve kendisinden ayrılan nesneleri diğer bir yandan fantezileri ve dış gerçeklik arasındaki ayrımı fark etmeye başlar, gerçeklikle ilişki kurar. Depresif konumun derinlemesine çalışılmasıyla benlik güçlenir. Depresif konum, üstbenliğin niteliğinde de değişim yaratır. Bu konumun başlangıç döneminde, *"(...) üstbenlik hala katı ve cezalandırıcı olarak hissedilir, fakat bütünsel nesne ilişkisi kuruldukça, üstbenlik canavarsı görünümlerini yitirir, iyi ve seven ebeveyn görünümüne yaklaşır." (Terbaş, 2016:*

113) İdeal ve zulmedici nesneler bir araya gelir ve böylece üstbenlik daha bütünlüklü hale gelir.

Paranoid-şizoid konumda olduğu gibi bölme, depresif konumda da kullanılan bir savunmadır. Bu konumda bölme, *"iyi nesneyi saldırılardan korumak ve onun kaybını önlemek" (Terbaş, 2016: 114)* amacıyla kullanılır. Yas acısının hissedildiği depresif konumda; *"sevilen içsel ve dışsal nesneleri yeniden yapılandırmaya yönelik olarak onarıcı dürtüler gelişir." (Terbaş, 2016: 114)* Klein'a göre yas sürecindeki kişi, sevgi nesnesini kendi içinde koruyup sürdürebileceğini hissetmeye başlar. Bu süreç, yaratıcılık ve yüceltmenin temelini oluşturur.

Depresif konumda, onarıcı etkinlikler hem nesneye hem de kendiliğe yöneltilir. Benlik daha iyi örgütlendikçe yansıtmalar zayıflar, bölme yerine bastırma ön plana çıkar. Psikotik savunmalar yerini ketleme, bastırma, yer değiştirme gibi nevrotik savunmalara bırakır. Çocuk, nesneyi korumak için kısmen dürtülerini ketler kısmen yerine ikameler koyar. Bu durum, simge oluşumunu başlatır. (Terbaş, 2016: 114) Simge işlevinin gelişimi, depresif konumun benlikte yarattığı değişliklerle birlikte gelir. Bırakılan nesne, kayıp ve onarım süreci sayesinde benlikte özümsenir ve simge haline gelir. (Terbaş, 2016: 115)

İlerleyen yaşamında karşılaştığı kayıplar, bireyde iyi içsel nesneyi kaybetme kaygısı uyandırır. Bu tür kaygılar, kökensel olarak depresif konumda deneyimlenen kayıplardır. Klein'a göre *"yas çalışmasında yalnızca dış dünyayla olan bağların yenilenmesi, dolayısıyla da kayıpla tekrar tekrar yüzleşilmesi değil, çökme ve bozulma tehdidi altında olduğu sezilen iç dünyanın da tekrar kurulması gerekmektedir." (Terbaş, 2016: 115)* Çocuk depresif konumdayken güvenli bir şekilde iyi içsel nesneyi oluşturabilirse depresif kaygı uyandıran durumlar hastalığa yol açmayacaktır. Verimli bir şekilde, derinlemesine çalışılabilirse yas zenginleşme ve yaratıcılıkla sonuçlanır. Aksine sürekli olarak iyi içsel nesnesinin kaybedilmesi kaygısıyla karşılaşan benlik güçsüzleşir, gerçeklikle ilişkisi zayıflar. (Terbaş, 2016: 115)

Depresyonun onarımla çözülmesi yavaş bir süreçtir ve benliğin bu kapasiteyi kazanabilmesi uzun bir zaman alır. Depresif kaygılar, manik savunmalar ve onarım

mekanizmasını harekete geçirir. Buradaki manik savunmalar, patolojik olmayıp ruhsal gelişimde önemli bir role sahiptir. Manik savunmalar, nesneye yönelik bağımlılığa karşı kullanılır. (Terbaş, 2016: 115) Bu yolla nesneye yönelik bağımlılık inkâr edilmeye, giderilmeye çalışılır. Depresif konumda benlik, yıkıcı dürtüleriyle değerli içsel nesnesine hasar verdiğine inanır. Manik savunmalar bağımlılık, çifte değerlilik ve suçluluk duyguları içeren bu içsel dünyaya karşı devreye girer. (Terbaş, 2016: 116)

Klein, zihinsel sağlığı ulaşılacak ve korunacak gelişimsel bir plato olarak değil, sürekli yitirilen ve yeniden ele geçirilen bir konum olarak tarif etmiştir. Hem sevgi hem de nefret, yaşantıda sürekli olarak ortaya çıktıkları için depresif kaygı, insan varoluşunun sabit ve temel bir niteliğidir. Büyük kayıp, reddedilme ve engelleme dönemlerinde paranoid-şizoid konumun bölmesi ve manik savunmanın sağladığı güvenliğe kaçınılmaz geri çekilişler olur. (Mitchell ve Black, 2014: 105)

Klein'in öne sürdüğü önemli kavramlardan bir diğeri "haset"tir. Hasedi, açgözlülük kavramından yola çıkarak ortaya atan Klein, onu açgözlülükten ve kıskançlıktan ayırt eder. Nesneye karşı duyulan bağımlılık çerçevesinde ve henüz bir rakibin algılanmadığı bir ilişki içinde haset oluşur. Diğer bir ifade ile Oedipus nitelikli üçgen bir ilişkinin değil, ikili bir ilişkinin merkezindedir. Hedefi sadece aşk nesnesidir ve yıkıcıdır. Aşk nesnesinin sahip olduklarını, yıkıcı bir amaçla elde etmeyi hedefler. Oedipus nitelikli bir rakibi içeren kıskançlıkta, nefret nesneye karşı duyulan aşkın sonucudur. Açgözlülük ise içe atım mekanizması aracılığıyla nesnenin barındırdığı bütün iyi şeyleri elde etmeyi hedefler. (Habip, 2012: 59)

Klein'e göre haset ilkel zihinsel süreçlerin en yıkıcı olandır. Paranoid-şizoid konumdaki yaşamı karakterize eden nefret ve yıkıcılık dürtüleri, kötü memeyle olan ilişkiye taşınır; iyi meme, bölme sayesinde bir sığınak ve teselli kaynağı olarak korunur. Hasedin kendine has en ayırıcı özelliği, *"(...) engellenmişliğe veya acıya değil de doyum ve hazza verilen bir tepki olmasıdır." (Mitchell ve Black, 2014: 109)* Haset, kötü memeye değil; iyi memeye bir saldırıdır. Bölme sürecini bozar, iyiyi kötüden ayıran bölmeyi aşar; sevgi ve sığınmanın en saf kaynaklarını zehirler. Haset umudu yok eder.

Kleincı olarak adlandırılan kuramsallaştırmada Klein'ın kavramları, analizanı ve öğrencisi olan Wilfred Bion tarafından genişletilmiş ve yorumlanmıştır. Bion, yaşantının yoğun dokusu ve çözümlenemez anlaşılmazlığını araştırma ve iletme çabalarına özel bir ilgi göstermiştir. Paramparça ve anlamsız nitelikteki şizofrenik düşünce, dilin kökenleri ve doğasını kavramaya yönelik düşünceler öne sürmüştür. Klein'ın hasedi formüle edişinde, nesneye yapılan bir saldırı vardır: memedeki bebek memeyi yok eder ve içeriğini kirletir, bozar. Bu tezden hareketle *"şizofrenik parçalanma ile Klein'ın tarif etmiş olduğu türden haset dolu saldırılar arasında bir bağlantının olduğu"*nu *(Mitchell ve Black, 2014: 110)* savunan Bion'a göre saldırılan şey, yalnızca nesnenin kendisi değildir. Çocuğun kendi zihninin nesneye ve genelde gerçekliğe bağlı olan kısmı da saldırıya maruz kalır.

Haset dolu bebek, nesneyle bağını katlanılmayacak derecede acı verici olarak yaşantılar ve bu nedenle sadece memeye değil, onu memeye bağlayan zihinsel kapasitelerine de saldırır. Yalnızca nesneye yönelik ve onu parçalara ayıran hayali bir saldırı değil, bebeğin kendi algısal ve bilişsel aygıtına yönelik bir saldırı da vardır. Bu da onun gerçekliği algılama ve anlama, başkalarıyla anlamlı bağlar kurabilme becerisini yok eder. Haset bir anlamda *"zihnin kendine saldırması"*dır. (Mitchell ve Black, 2014: 112) Bağlantıya saldırılar, zihnin kendi süreçlerine saldırmasının temel yollarından biridir. Böylece birtakım düşünceler, duygular ve insanlar arasındaki bağlantılar tümüyle kesilir. Bion, yansıtmalı özdeşimin kökenleri üzerine kuramını geliştirirken bebeği, örgütleyemediği ya da denetlemediği rahatsız edici hislerle dolu olarak tasarlar. Bu tasarısını, şöyle genişletir:

"Bebek, zararlı etkilerden kaçma çabasıyla, bu dağınık zihinsel içeriği anneye yansıtır. Serbestçe akan ve esnek bir düşünme halindeki alıcı anne bu zihinsel içeriğe yanıt verir ve bir anlamda yaşantıyı bebek için düzenler; bebek de artık katlanılabilir olan bir biçimde içine atar. Bebeğine uyum sağlayamamış olan anne, bebeğin yansıtmalı özdeşimlerini içinde taşıyamaz ve işleyemez, bebeği parça parça ve dehşet verici yaşantıların insafına terk eder." (Mitchell ve Black, 2014: 110)

Bion'a göre benzer bir süreç hastayla analist arasındaki ilişkide de işler. Bion, Klein'ın yansıtmalı özdeşim kavramını geliştirirken onu kişilerarası hale getirmiş, bir

insanın zihnindeki fanteziden, iki insanın zihninde gerçekleşen birleşik bir ilişkisel olaya dönüştürmüştür.

1.1.4. İngiliz Nesne İlişkileri Ekolü

Psikanaliz üzerine incelemeler ve uygulamalar arttıkça yeni bulgular ve farklı düşüncelerle birlikte ayrışmalar da ortaya çıkar. 1940'ların başlarında, İngiliz Psikanaliz Topluluğu üç gruba ayrılır: Klein'ın kuram ve teknikteki yeniliklerini tümüyle kabul edenler, daha geleneksel Freudcu kavramlara ve uygulamaya sadık kalanlar ile daha sonra nesne ilişkileri kuramı olarak bilinen bağımsız ya da orta grup. W. R. D. Fairbairn ve D. W. Winnicott, orta grubun öncüleri arasında yer alır. Klein'ın insani etkileşim için donatılmış bebek görüşü üzerine fikirlerini inşa eden bu psikanalistler, onun *"ölüm içgüdüsüne dayanan yapısal saldırganlık önermesi"*ni (Mitchell ve Black, 2014: 125) reddetmiş ve yerine ahenkli etkileşim, travmatik olmayan gelişim için programlanmış ancak yetersiz ebeveynlikle engellenmiş bebek kavramını öne sürmüşlerdir.

Freud, yaptığı klinik gözlemlerde insanın acıyı yaşama biçimleri ve kendini sistemli bir biçimde tekrar tekrar mutsuz etme yollarının haritasını çıkarmıştır. Ona göre kişinin kendini mutsuzluğa mahkûm ettiği saplantılı durumlar şunlardır:

"Zorlantılı, tuhaf davranışların yaşantıya zorla girdiği semptom nevrozları; uyum bozucu, kendi aleyhine işlenen davranış örüntülerinin insanlarla etkileşimleri bozduğu karakter nevrozları; aynı öztahripkar kaderin yinelenerek sahneye konduğu kader nevrozları; duygusal acının sürekli olarak yeniden üretildiği depresyon." (Mitchell ve Black, 2014: 125)

Bu yöndeki çalışmalarına rağmen, Freud'un içgüdüsel dürtü ve haz ilkesi kavramlarına dayanan kuramı hazcı bir kuramdır; buna göre, *"(...) insanlar haz ararlar ve acıdan kaçınırlar." (Mitchell ve Black 2014: 125)* Freud'un *"acı verici semptomlar, acı verici davranış örüntüleri, acı dolu kaderler, acı dolu duygulanımsal durumlar"*a (Mitchell ve Black, 2014: 125) ilişkin gözlemlerini dürtü kuramının güdüsel çerçevesine yerleştirmek güçtür. Haz ilkesine göre libido biçimlendirilebilirdir, haz peşinde koşarken birbirinin yerini alabilecek birçok nesne kullanılır. Dolayısıyla acı verici arzular ve engelleyici nesneler kovulabilir. Ancak

Freud'un libidonun haz ilkesinin zıttı yönde işler görünen *"yapışkanlık" (Mitchell ve Black, 2014: 125)* adını verdiği bir özelliği de vardır. Libido acı verici bir biçimde eski ya da ulaşılmaz nesnelere, engellenmiş özlemlere, bozulmuş arzulara saplanır. Freud'un klinik kuramının kalbi olan Oedipus karmaşası bunun başlıca örneğidir.

Fairbairn, Freud'un yaşamındaki temel güdünün haz olduğu önermesini sorgulamış ve farklı bir başlangıç noktası öne sürmüştür. Ona göre *"(...) libido haz arayıcı değil de nesne arayıcıdır." (Mitchell ve Black, 2014: 126)* Ebeveynlerin çocuklarla ilişkisi üzerine eğilen Fairbairn, onların hangi temas biçimleri sunarlarsa çocuğun o biçimde onlara bağlandığını ve bu biçimlerin başkalarına bağlanmanın ve bağlantı kurmanın yaşam boyu kullanılan örüntüleri haline geldiğini savunur. Kişi en erken ilişkilerde içselleştirdiği örüntülere göre ilişkilerini şekillendirir. İnsan ilişkilerindeki örüntülerin bu yineleyiciliği, bireyin içsel meselelerini yeni kişiler arası durumlara yansıtmasında kendini gösterir. Eski örüntülerin döngüsel bir şekilde yinelenmesi kişilik ve kişiler arası ilişkilerdeki bozuklukların değişimini zorlaştırır. (Mitchell ve Black, 2014: 133)

Fairbairn, kendi nesne ilişkileri kuramını Klein'ın içsel nesneler ve içselleştirmiş nesne ilişkileri fikri üzerine inşa etmiş olsa da bu temel kavramları kullanışı ve zihinle ilgili görüşleri onunkinden farklıdır. Klein'a göre içsel nesneler tüm yaşantılara eşlik eden, hayal ürünü görüntülerdir. Zihinsel yaşamın doğal ve kaçınılmaz bir parçasıdır bunlar. *"İçselleştirimiş nesne ilişkileri düşünce ve yaşantının birincil biçimleridir." (Mitchell ve Black, 2014: 128)* Fairbairn ise içsel nesneleri, yetersiz ebeveynliğin sonucu olarak görür. Ona göre çocuğun bağımlılık ihtiyaçları karşılanmaz, aradığı onaylayıcı etkileşimler sağlanmazsa dışsal gerçeklikten, insanlarla gerçekçi alışverişten patolojik bir uzaklaşma gerçekleşir ve bununla birlikte insanın fantezi düzeyinde bağlantı kurup sürdürdüğü içsel nesne ilişkileri, içsel nesneler oluşur. Fairbairn'e göre içsel nesneler, tüm yaşantıların temel ve kaçınılmaz eşlikçileri değildir, daha çok kişilerarası dünyadaki gerçek insanlar ve gerçek şeyler için telafi edici ikamelerdir. (Mitchell ve Black, 2014: 128)

Fairbairn'in bastırma anlayışı, bazı yönlerden Freud'unkinden farklıdır. Freud'un ilk kuramında, bastırılmış olanın özü gerçek bir yaşantıdır. Travmatize edici etkisi nedeniyle bu anının bilince çıkmasına izin verilmez. Çocuksu baştan

çıkarma kuramından çocuksu cinsellik kuramına yönelen Freud, bastırılmış olanın özünü, bilince çıkmasına izin verilmeyecek kadar çok tehlikeli, yasaklanmış itkiler olarak tasarlamıştır. Buna göre anılar da bastırılabilirdi ama bastırılmalarının nedeni travmatik doğaları değil de çatışmalı, yasaklanmış itkilerle bağlantılarıdır. Fairbairn için anılar ve itkilerin bastırılmasının nedeni, *"birincil olarak travmatik ya da yasaklanmış" (Mitchell ve Black, 2014: 130)* oldukları için değildir. Tehlikeli nesne bağlarının temsilcileri oldukları ve onları açığa çıkarma tehdidi içerdikleri için bastırılırlar.

Freud için bastırılmış olan, itkilerden oluşmaktaydı ama bastırıcı olan temelde bir içsel ilişkiden, ego ile süperego arasındaki işbirliğinden oluşmaktaydı. Gerçeklik, güvenlikle ilgilenen ego ve ahlaki konular, cezalandırmayla ilgilenen süperego yasaklanmış itkileri bilince çıkmaktan alıkoymak için bir araya gelmekteydi. Fairbairn göre ise hem bastırılmış olan hem de bastırıcı olan içsel ilişkilerdi. Bastırılmış olan, *"kendiliğin, ebeveynlerin ulaşılamaz, sıklıkla tehlikeli yönlerine bağlanmış kısmı; bastırıcı ise kendiliğin ebeveynlerin daha ulaşılabilir, daha az tehlikeli özelliklerine bağlanmış" (Mitchell ve Black, 2014: 130)* bölümüdür.

Fairbairn'in öne sürdüğü dikkat çekici diğer bir düşünce depresif, kopuk ya da narsisistik biçimde kendine dönük ebeveynleri olan bir çocuğun aynı şekilde depresif, kopuk ya da narsisistik biçimde kendine dönük eğilimde olabileceğidir. Çocuk bu sayede ebeveynlerinin kişiliklerinin ulaşılmaz bölümleriyle bağ kurduğu hissine kapılır. Bu doğrultuda hastaların, "*en acı verici duygulanımsal durumlar"*ını (Mitchell ve Black, 2014: 131) aşma sürecinde, içsel varlıklar olarak ebeveynleri ile bağlantılarını yitirmekte olduklarını hissetmeleri az rastlanan bir durum değildir. Fairbairn'e göre çocuk ebeveynlerinin yanıt vermeyen yönleri gibi olur: depresif, yalıtılmış, mazoşistik ya da zorba. Bu patolojik kişilik özelliklerinin hazmedilmesi sayesinde, başka bir yolla ulaşılmağı ebeveynle bağlantı kurmuş olduğunu hisseder.

Ebeveynlerin bu içselleştirilişi aynı zamanda zorunlu olarak egoda bir bölünme yaratır: Kendiliğin bir kısmı dış dünyadaki gerçek ebeveynlere yönelir, onlardan gerçek yanıtlar bekler; diğer bir kısmı da bağlı olduğu içsel nesneler olarak yanılsama ürünü ebeveynlere yönelir. Ebeveynlerle yaşanılan deneyimler bölünüp içselleştirildiğinde onların çekici, vaatkâr özellikleri ile engelleyen, düş kırıklığı

yaşatan özellikleri arasında bir bölünme gerçekleşir. Egonun bir kısmı *"heyecanlandırıcı nesne"*ye (Mitchell ve Black, 2014: 132), kendiliğin sürekli özlem duyan ve umut yaşayan kısmına bağlanır. Fairbairn kendiliğin bu bölümüne *"libidinal ego" (Mitchell ve Black, 2014: 132)* adını verir. Egonun bir kısmı da reddeden nesneyle, kendiliğin öfkeli, nefret dolu ve ihtiyacı hor gören kısmıyla özdeşleşir. Fairbairn, kendiliğin bu bölümünü *"anti-libidinal ego" (Mitchell-Black 2014: 132)* şeklinde adlandırır. Anti-libidinal egonun düşmanlığı, libidinal egoya ve heyecanlandırıcı nesneye yönelir; bunların ikisi de onun bakış açısından baştan çıkmış ve tehlikelidir.

Diğer bir önemli nesne ilişkileri kuramcısı olan Donald Woods Winnicott'tur. Winnicott'un öğretisi hem normal bebek ve çocukların hem de psikotik çocukların anlaşılmasında ve tedavi edilmesinde öncülük etmiştir. Yaşamın ilk yıllarına önem veren Winnicott, bu yılları *"mutlak bağımlılık" (Habip, 2012: 80)* olarak tanımlamıştır. Bu dönemde, anne bakımının niteliği önemlidir. Bebek ancak anne bakımıyla var olacaktır. Anne *"yeterince iyi" (Habip, 2012: 80)* olmalıdır. Yeterince iyi anne bebeğin ruh ve beden bütünleşmesine, bireyleşmesine zemin hazırlayacaktır. Bu süreçte anne, kendini tamamen bebeğin ihtiyaçlarına göre uyarlar. Winnicott, bebeğin ihtiyaçlarını önceden tahmin etmeye dek varan bu duygu durumunu, *"birincil annelik tasası ya da birincil anne hastalığı" (Habip, 2012: 80)* olarak tanımlar.

Hamilelik boyunca gelişen bu ruhsal durum, doğumla birlikte yoğunlaşır. Anne, bebeğin giderek ona daha az ihtiyaç duyması, bağımsızlaşmasıyla birlikte iyileşmeye başlar. Anne ile bebek arasında kurulan yakın ilişkinin sürekliliği ve güven verici olması önemlidir. Ama süreklilik, kesintisizlik anlamına gelmez. Çocuğun annenin yokluğunu deneyimlemesi gittikçe gelişmiş savunma düzenekleri üretmesi ve tek başına kalma yeteneğini geliştirmesini sağlar. Tek başınalık, burada çocuk tarafından artık terk edilmeye eş değer tutulmaz. Çocuk, birliktelikteki kesintilerle annenin bedeni ve onun sağladığı bakım olmadan da var olma yolunda adım atar. (Habip, 2012: 81)

Winnicott'un kuramında geçen önemli kavramlardan biri *"geçiş nesneleri, geçiş görüngüleri"*dir. (Habip, 2012: 81) Bu kavramla ilgili olarak şunları belirtir:

"Geçiş nesneleri ve geçiş görüngüleri kavramları başparmak ile oyuncak ayı, oral erotizm ile gerçek nesne ilişkisi, birincil yaratıcı etkinlik ile içe atılmış olanın yansıtılması arasındaki deneyim alanına işaret ederler." (Habip, 2012: 81) Çocuk için neredeyse hayati önem taşıyan bir nesne ya da olgu olan geçiş nesnesi bir yün iplik, tüylü bir hayvan, bir yorganın kenar köşesi, bir müzik parçası ya da ninni olabilir. (Habip, 2012: 81)

Geçiş nesnesi, bir anlamda ilk mülkiyettir. "*Bebeğin ilk edimlerinden, ilk sahip çıktığı şeylerden biridir ve memeyi ikame eder." (Habip, 2012: 81)* Bebek memenin yokluğunda onunla oyalanır. Bu oyalanma esnasında sanki başka bir evrende gibidir, bir yanılmasama içerisindedir. Winnicott dış gerçeklik ile iç gerçeklik arasında yer alan bu alana, *"potansiyel alan" (Habip, 2012: 82)* der. Yaratıcılık, sanat ve kültürel edimler potansiyel alanda gerçekleşir. Bu alan iç ve dış gerçeklik arasındaki gerim karşısında öznenin yarattığı alternatif bir alandır.

Winnicott'un sözünü ettiği yanılsama olumsuz mahiyet taşımaz. Anne, *"bebeğin ihtiyaçlarını başlangıçta yüzde yüz karşılayarak, bebeğin istediği şeyi tam zamanda sunarak" (Habip, 2012: 82)* onu bir tür yanılsama içine sokar. Bebek ihtiyaç duyduğu şeyi tam zamanında karşısında bulunca onu kendi yarattığı algısına kapılır. Memeyi kendi yaratımı olarak düşünür. Annenin ikinci önemli görevi, bu yanılsamayı tedricen ortadan kaldırmaktır. Geçiş nesnesi ve alanı iç gerçeklik ile dış gerçekliğin bir çatışma içine girdiği bu süreçte ortaya çıkar. Anne bu alanı sorgulamaz; çocuğun kendi kendine oynamasına, oyalanmasına izin verir. Oyun alanının inşa olduğu bu süreçte bebek yaratır, keşfeder. (Habip, 2012: 82)

Yanılsama alanı, *"(...) oyuna, yaratıcılığa ve kısacası kültür dediğimiz, insanların kendi iç gerçekliklerini tehlikeye maruz bırakmadan (ya da tehlike altında olmadıklarını düşündükleri) serbestçe ifade edebildikleri yere işaret eder." (Habip, 2012: 82)* Taşıdığı düş, düşlem, simge değeriyle geçiş nesnesi ise bebeğin ilk yaratımıdır. Bu nesne, zamanla unutulur ama yası unutulmaz. *"Geçiş nesnesine yapılan yatırım geri çekilmez, kültürel alandaki nesnelere yayılır." (Habip, 2012: 82)* Potansiyel alanı oyun kavramıyla ilişkilendiren Winnicott oyunu, ona atfedilen mastürbatif cinsel anlamın dışına çıkararak oyunun bir araç değil, amaç olduğunun altını çizer. *"Oyun bu kadar uyarıcı bir şeyse sadece dürtüler işin içine girdiği için*

değildir." (Habip, 2012: 84) der. Öne sürdüğü bu düşüncelerle Winnicott, Freud'un yaratıcılığı dürtüyle ilişkilendirmesi ve Klein'ın yaratıcılığın kökenindeki onarım olgusunu bir kenara bırakmış olur.

Winnicott'un sözünü ettiği kendilik kavramının Freud'un benlik dediği şeyden daha geniş bir anlamı vardır. Kendilik, *"içinde dürtüsel hakikatin de bulunduğu gizli özneye ve bu öznenin kendi üzerine düşünmesine tekabül eder." (Habip, 2012: 84)* Kendilik varlığını özellikle annenin bakışında ve ifadesinde keşfeder. Annenin yüzü ve annenin bakışı bebeğin kendini, kendiliğini keşfedebileceği ilk aynadır. Bebek, kendini önce annenin bakışında keşfeder, bütünlüklü olarak algılar. (Habip, 2012: 85)

Winnicott'a göre annenin başlangıçta bebeğinin ihtiyaçlarını tam anlamıyla karşılayarak bir yanılsama alanı yaratması ve bu alana saygı duyması oldukça önemlidir. Bebeğin ihtiyaçlarından ziyade annenin bir ihtiyacı ön plana çıkarsa bebek, tepki olarak *"düzmece kendilik" (Habip, 2012: 83)* geliştirir. Bu yolla kendilik gizlenerek de olsa yoksunluğu dondurup kendini koruma altına alır. Hakiki kendiliği savunma amacıyla da olsa düzmece kendilik fazla ön plana çıkarsa işe yaramaz olma duygusu ortaya çıkar. Yaşam anlamsızlaşır, mutsuzluk ve boşluk duygusu yerleşir; sürekli rol yapıyormuş hissi içerisinde geçer. *"Düzmece kendiliğin ön planda olduğu kişilikler dış dünyadaki verileri kendiliklerine dâhil etmek yerine kendiliklerini dış dünyanın dayatmalarına göre dönüştürmektedirler." (Habip, 2012: 86)* Bu dönüştürmenin bedeli ağır olur. Yaşamın yaşamaya değer olduğu şeklindeki itici yaşam güdüsü hep eksik kalır. Oysa kendiliğindenlik ve onun sağladığı özgürlük duygusu yaratıcı yaşamın önünü açar.

1.1.5. Heinz Kohut ve Kendilik Psikolojisi

Heinz Kohut, 20. yüzyılın sonlarında edebiyat ve sosyal analizlerdeki ana temalarla uyumlu, insan yaşantısına ve deneyimlerine dair farklı bir bakış açısı sunmuştur. Kuramının merkezine oturttuğu insan, kişisel yabancılaşmanın acı verici duyguları içindedir. Kohut, dehşet verici düzeyde insanlığından kopmuş ve kendini *"insanlık dışı bir ucube" (Mitchel ve Black, 2014: 163)* hisseden öznenin varoluşsal deneyimlerinden bahseder. Freud'un tarif ettiği insan "suçlu"dur; Kohut'un insanı ise

“trajik”tir. Onun öznesinin sorunu, yaşamı yasak arzulara ilişkin suçluluk duygusuyla kucaklamış olmak değil, hayatı anlamsız olarak sürdürmesiyle ilgilidir. Bu özne, sıradan ve gündelik yaşantıyı ilgi ve merakla dolduran yaşam zevkinden yoksundur. Hayatı bir angarya, başarılarını boş olarak yaşantılar. (Mitchel ve Black, 2014: 164)

Kohut, klasik psikanaliz çizgisiyle olan derin bağlantısına karşın hastaları anlama ve en temel sorunlarıyla uğraşma konusunda, klasik yaklaşımın sınırlılıklarından dolayı giderek tatminsizlik yaşar. Deneyimleri, onu kendilik psikolojisi adını verdiği alternatif bir yönelim lehine klasik yaklaşımı terk etmeye zorlar. Freud, kuramında normalliği *“sevebilme ve çalışabilme kapasitesi”* (Mitchel ve Black, 2014: 171) doğrultusunda tanımlamıştır. Kohut, Freud’un bu formülünde çok önemli bir eksikliğin olduğunu düşünür. Söz konusu *“becerilerden keyif alabilme ve gurur duyabilme kapasitesi” (Mitchel ve Black, 2014: 171)* Freud’un kuramındaki eksikliktir. Kohut’a göre içsel canlılık olmadan zafer boştur.

Hastalarının yaşadıkları zorlukları kavramsallaştırırken Freudcu ego psikolojisine dair bilgileri başlangıç noktası olarak kullanan Kohut, çatışmalarda çok erken gelişim dönemlerindeki sorunların altını çizmiştir. Ona göre hastaların sorunlarının kaynağında, *“kendiliklerinde kendilik olarak yaşadıkları şeyin temelinde” (Mitchel ve Black, 2014: 174)* bir şeylerin ters gitmiş olması yer alır. Cinsel ve saldırgan etkileri ilgilendiren çatışma ne olursa olsun, altta yatan şey *“kendiliğini örgütleme, kendini hissetme ve özdeğer”*e (Mitchel ve Black, 2014: 174) ilişkin temel bir sorundur. Bu durumu, aşırı narsisizm olarak değerlendirmek sorunu tam olarak anlamamak demektir.

Kohut, narsisizm kavramına farklı bir bakış açısı getirmiştir. Ona göre normal bir gelişim sonucu sağlıklı narsisizm, *“içsel bir birlik ve canlılık duygusu, yetenekleri işleme becerisi ve amaçlara tutarlı bir şekilde ulaşma kapasitesi, düş kırıklıkları karşısında dayanıklı ve güvenilir olan ve başarıdan engin bir gurur duymaya ve haz almaya izin veren bir özdeğer” (Mitchel ve Black, 2014: 174)* olarak kendini gösterir. Kohut, narsisistik bozuklukları, erken dönem yaşantıları merkeze alarak incelemiştir. Erken çocukluk döneminin dünyasında gördüğü şey canlılık, coşkunluk, açıklık, genişlik ve kişisel yaratıcılıktır. Heyecan ve anlamdan yoksun yaşamlar süren *“kendilerini yalıtan ve sabote eden kırılgan, abartılı bir kendilik imgesini*

savunmacı biçimde koruyan" (Mitchel ve Black, 2014: 175) kişiler, bu özelliklerden yoksundur.

Kohut, çocuksu canlılığın sağlıklı erişkinliğe taşımasını sağlayan ya da patolojik narsisizme doğru yoldan sapmasına neden olan gelişimsel süreçlerle ilgilenmiştir. Bu doğrultuda oluşturduğu kurama göre sağlıklı bir kendilik, gelişimsel olarak kendilik nesnesinin üç farklı biçimde yaşantılanmasına göre gelişir. İlk yaşantı *"çocuğun doğuştan etkin olma, büyüklük ve kusursuzluk hislerine karşılık veren ve onaylayan, çocuğa neşe ve onayla bakan, çocuğun genişleyen, yayılan zihin durumlarını destekleyen kendilik nesneleri"*nin (Mitchel ve Black, 2014: 175) olmasıdır. Gelişimsel olarak gerekli olan ikinci tip yaşantı, *"çocuğun güvenebileceği bir sakinlik, yanılmazlık ve tümgüçlülük imgesi olarak iç içe geçebileceği güçlü ötekilerle birliktelik"*tir. (Mitchel ve Black, 2014: 175) Sağlıklı gelişimin üçüncü şartı ise çocukla arasında temel bir benzerlik hissi uyandırabilen kendilik nesnelerinin olmasıdır.

Kohut'a göre çocukluk dönemindeki narsisistik hallerden gerçekçi olmayan yönlerle yüzleşmekle çıkılamaz. Çocuğun zaman içinde gerçeklikle yüz yüze gelerek kendi başına yavaş bir dönüşüm geçirmesine izin verilmelidir. Çocuk, günlük yaşamdaki sıradan düş kırıklıkları ve yanılsamalarının bozuluşuyla acı çektikçe kendisi ve ebeveynleri hakkındaki görüşlerinin gerçekçi olmayan doğasını değerlendirmeye başlar. *"Kaçınılmaz ama idare edilebilir optimal olan engellenmişlik halleri çoğunlukla destekleyici bir çevrede gerçekleşecektir." (Mitchel ve Black, 2014: 176)* Çocuk bu güvenli desteğe yaslanarak değişik durumlarla baş edebilir, engelleri ve hayal kırıklıklarını atlatır, zamanla kendilik nesnesinin işlevsel niteliklerini içselleştirir.

Kohut, hastalarının narsisistik aktarımlarında, çocuksu narsisizm işleyişleri hakkında ipuçları bulur. Ona göre bu aktarımlar, hastaların ihtiyaç duydukları deneyimlere işaret eder. Kohut, çocukluk çağında ihtiyaç duyulan kendilik nesnesi yaşantılarını yansıtan üç temel aktarımı belirlemiştir. Narsisistik hastalar, analistle güçlü bir bağlanma geliştirirler. Bu bağlanmanın temelinde analistin kendilik yaşantılarını, heyecanlarını, algılarını ve düş kırıklıklarını kavramasına, geri yansıtmasına duyulan ihtiyaç yatar. Analist hastanın kendisini daha görülmüş, daha

gerçek ve içsel olarak değerli hissetmeye başlayabileceği türde besleyici bir bağlam olarak anlam taşır. Kohut buna *"ayna aktarımı" (Mitchel ve Black, 2014: 177)* adını verir.

Hasta, analisti kusursuz ve harika kabul ettiğinde güçlü ve önemli ötekiyle bağlantısından dolayı kendini de giderek daha güçlü ve önemli hisseder. Bu durumda, ikinci tip narsisistik aktarım gelişir. Kohut buna *"idealleştiren aktarımı" (Mitchel ve Black, 2014: 177)* ismini vermiştir. Tespit ettiği üçüncü aktarım ise *"ikizlik aktarımı"*dır. (Mitchel ve Black, 2014: 177) Bu aktarımda, hasta analistle dış görünüm açısından değil anlam, önem veya işlev açısından temel bir benzerlik hissi yakalamak ister. Kohut'un öne sürdüğü bu aktarımlar, klasik psikanalize damgasını vurmuş olan ödipal aktarımlara benzemez. Aksine Kohut'a göre narsisistik aktarımların geleneksel tekniğe uygun olarak yorumlanması bir felakete yol açabilir.

Klasik kuramda, analist hastayla işbirliğine girer ve onun çocuksu, kendine dönük fantezilerini doyurursa hastada giderek yoğunlaşan bir saplanma ya da gerileme olacağı düşüncesi vardır. Kohut ise hastalarının, zamanla daha güvenilir bir canlılık ya da iyilik hali geliştirebilmeleri için bu aktarımsal durumlara uzun süreyle ve derinlemesine gömülmeye ihtiyaç duyduklarını savunmuştur. Klasik tekniğin uzun süre geçerli olan öğretilerine meydan okuyan Kohut, aktarımla çalışmaya radikal biçimde farklı bir yaklaşım öne sürmüştür. (Mitchel ve Black, 2014: 178)

Her ne kadar klasik gelenek içinde kalmayı istese de Kohut'un insan yaşamı ve onun anlamına dair algısı, Freud'unkinden farklıdır. Kohut, içeriden doğan ilkel itkileri değil; hastanın *"erken dönemdeki insani çevresinin oluşturduğu kronik bir şekilde tramvatize edici ortam"*ı (Mitchel ve Black, 2014: 179) vurgulamıştır. Hastanın yasaklanmış doyumu elde etmek için geliştirdiği zeki ve kurnazca çabaları değil, kendini korumaya yönelik kaygılı çabalarını tarif etmiştir. Freud'un insan güdüsünün temeli olarak tarif ettiği yoğun cinsel ve saldırgan basınçları, Kohut ikincil olarak *"dağılmanın yan ürünleri" (Mitchel ve Black, 2014: 180),* kendilik gelişimi sırasındaki aksamaların sonuçları olarak görmüştür.

İnsanın temel projesini baştan, yeniden kavramsallaştıran Kohut'un kuramında, geleneksel analitik bakış açısının ilgi odağı olan cinsel ve saldırgan dürtülerin doyurulmasının niteliklerine dair incelemelerin yerini yaratıcılık, *"içsel tutarlılığa ve yaşam gücüne dair duygular ve işlevsel olan uyum/ahenk" (Mitchel ve Black, 2014: 181)* gibi konuların araştırılması almıştır. Kuramın odağında, hastanın *"öznel olarak kendini gerçekleştirmeye dair algısı ve bunun altında yatan, zaman içinde tutarlılık gösteren, değişken duygusal durumları içinde taşıyabilen ve dengeleyebilen, iyi bir şekilde bir araya getirilmiş parçalardan oluşan biri olarak yaşantılayışı" (Mitchel ve Black, 2014: 181)* vardır.

Kohut, kendini gerçekleştirme sürecinde iki temel bileşenin olduğunu savunmuştur: kişiye canlılık veren hırs, tutku ve idealize edilmiş temel amaçlar. Sağlıklı bir kendilik, yetenek ve becerilerle birlikte hırs ve tutkunun enerjik platformundan idealize edilmiş olan amaçlara doğru yola çıkarken ortaya çıkacaktır. Kohut, doğru olanı yapmaya değil; insanın yaşam deneyimini enerji dolu, yaratıcı ve kişisel açıdan anlamlı olarak hissedebilme kapasitesine vurgu yapmıştır. (Mitchel ve Black, 2014: 181)

1.1.6. Jacques Lacan ve Lacancı Kuram

Jacgues Lacan çağdaş psikanalitik düşüncede önemli ve bir o kadar da tartışmalı bir yere sahiptir. Onu tartışmalı bir zemine çeken hususlardan biri, zor anlaşılmasıdır. Güç anlaşılmasında, birçok etmen etkili olmakla birlikte Fransızca bilmeyen okur için çeviri sorunu bunlardan biridir. *"Lacan psikanalize dilbilim ve edebiyat üzerinden yaklaşır ve kendine has yazma ve konuşma tarzı açıklayıcı olmaktan çok şiirseldir." (Mitchell ve Black, 2014: 214)* Bununla birlikte anlaşılmamasına sebep olan bir diğer husus, gösteriyi andıran sunumlarının geniş kapsamlı felsefi, politik, edebî göndermeler ve imalarla dolu olmasıdır.

Psikanalitik düşüncenin gelişim süreci içerisinde, zamanla Freud'dan çeşitli yönlerden uzaklaşan yeni ekoller türemiştir. Bu sapmalar karşısında Freud'a geri dönmeyi savunan Lacan, onun daha çok erken dönem çalışmaları ile ilgilenmiştir: *"bilinçdışı, bilinçdışı çocukluk karmaşaları, bilinçdışının işleyiş mekanizmaları ve bastırma mekanizması" (Lacan, 1994: 10)* sorunlarıyla ilgilendiği ilk dönem.

Odağındaki bu konularla Lacan, psikanalizi *"bilinçdışının bilimi" (Lacan, 1994: 10)* olarak ilan etmiştir.

Saffet Murat Tura, Lacan'ın kitap olarak yayımlanmış *Fallus'un Anlamı* yazısına yazdığı uzun ön sözde öne sürdüğü görüşleri yorumlar. Tura'ya göre Lacan'ın *"insani arzu Öteki'nin arzusunun arzusudur" (Lacan, 1994: 12)* denklemiyle ortaya koyduğu düşünce, insan arzulanmayı arzular şeklinde düşünülebilir. İnsan kendini ancak dilde, yani Öteki'nin nezdinde, Öteki tarafından ona dayatılan yabancı ortamda, kendine yabancı, yabancılaşmış olarak imleyebilir. Lacan'a göre bu ötekileşme, yabancılaşma bilinçdışının koşuludur. Özne kendini imlerken temelde Öteki'nin arzusunu dile getirir.

Bilinçdışı "simgesel kastrasyon"un temeli, öznenin anneden devraldığı dil aracığıyla annenin arzusunun, annenin fallus yoksunluğuna bağlandığı kritik gelişim aşamasında atılır. Simgesel kastrasyon, Lacan'ın "imgesel kastrasyon" olarak nitelediği klasik Freudcu karmaşadan daha derin ve temel bir narsisistik karmaşadır. (Lacan, 1994: 12) Lacan, kastrasyonu "olmak" boyutunda, psikanalitik bir varoluş sorunu olarak ele almıştır. Bu, bir tür "narsisistik kastrasyon"a denk gelen trajik boyutlu bir karmaşadır. Freud'un kabaca erkekte "penisin kesilmesi tehdidi", kadında ise "penis hasedi" başlıkları altında ele aldığı penise "sahip olmak" ile ilgili imgesel sıkıntılara karşılık gelen kastrasyon, Lacan'da daha da derinde, dille devreye giren "simgesel" bir "olmak" sorunsalına bağlanmıştır. Dolayısıyla kastrasyon sadece imgesel bir boyutta penisin kesilmesi tehdidi değildir. "Fallus olmak", her iki cins için de Öteki'nin arzusunun nesnesi olmaktır. Kastrasyon, bundan yoksun olmaya sebep olmuştur. Bu durumda, bir şeyin yokluğunda onun yerini tutarak ona işeret ettiği için fallus artık bir imleyendir. (Lacan, 1994: 16)

Tura, Lacan'ın *"Dil, bilinçdışının koşuludur." (Lacan, 1994: 18)* sözüne yorum getirir. Psikanalizi ayrıcalıklı kılan, "birincil süreç düşüncesi" yani insanın düşünmediği düşüncelerle ilgilenmesidir. Düşünülmeyen düşünce, her ne kadar paradoksal görünse de analitik deneyimin insan doğası hakkında ortaya koyduğu ilk olgulardan biridir. İnsan, bir ruhi çöküntünye uğramamak için bazı düşüncelerini düşünmez. Bir düşünceyi düşünmemenin yegâne yolu, başka bir düşünceyi düşünmektir. Burada, bir bastırma söz konusudur. Freud'un metapsikolojik açıdan

bilinç alanından bir yatırım çekilmesi ve bir karşı yatırım uygulaması şeklinde ya da Lacan'ın bir imleyenin kendisiyle aynı düzeyde bir başka imleyenle temsil edilmesi, yani metafor şeklinde denklemini kurduğu "bastırma" ancak dil sayesinde olanaklıdır. (Lacan, 1994: 18)

"Eksik", "kastre" bir varlık olan insan narsisistik açıdan yaralıdır. Çünkü insan Öteki'nin arzusunun nesnesi olacak şey değildir. Öteki'nin arzusu olmak, "ilksel ben ideali" denebilecek bir biçim kazanarak öznede içselleşmiştir. "Ben ideali" de daima utanç ile eşleşir. Çünkü "ben" daima idealinden eksik bir şeydir. Diğer bir deyişle insan Öteki'nin -annenin- arzusunu karşılayamaz. (Lacan, 1994: 24) Öznenin "ideali"ne göre eksik olmasını bilinçdışında fallus imleyeni ile anlatmasına neden olan şey, Oedipus girişinde aldığı yorum gereği imleyenini annenin "eksiğinde" bulmasıdır. Söz konusu eksiklik, Oedipus karmaşasıyla birlikte cinsel bir ton kazanmıştır. Cinselliğe adanmış organı henüz cinsellik statüsü kazanmamış olan çocuk, annenin fallus eksiğini onun arzusuna bağlar. Kendi yetersizliğini, onu Baba'ya götüren annenin arzusu nedeniyle cinsel bir yetersizlik olarak deneyimler. (Lacan, 1994: 25)

Psikanalize göre insan kişiliğinin oluşması üç aşamada gerçekleşir: *"0 ile 6-8 ay arasına yayılan birinci dönem; uç örnekleri de düşünürsek 3,5 yaşa kadar uzayabilen bir ikinci dönem; ve yaklaşık 6 yaşa kadar uzayabilen bir üçüncü dönem." (Tura, 1994: 28)* Freud'un oral dönem olarak adlandırdığı birinci dönemi Lacan *"parçalanmış beden" (Lacan, 1994: 29)* şeklinde, ruhsal ve bedensel eş güdüm yoksunluğu bakımından ele alır. İkinci evre, Freud'un "anal dönemi", Lacan'ın "ayna evresi" dediği dönemdir. Üçüncü dönem ise libidonun genital ilgilerini kazandığı fallik dönem, Oedipus karmaşasının yaşandığı evredir.

İkinci dönemi üçüncüsüne, yani fallik döneme bağlayan kavşakta, öznede fallus imleyenine denk düşen organın -penis ya da klitoris- bir eksikle, utançla eşleştiği görülür. İkinci dönem, *"kadiri mutlaklık iddiaları ve Öteki'ne muhtaç olma çelişkisi, Öteki ile girişilen iktidar savaşımı, isyan ve boyun eğme, bağımlılık düzeyinde sevgi ve nefretin bir aradalığı, inatlaşma, zıtlaşma ile özelleşir." (Lacan, 1994: 30)* Henüz Oedipus döneminin erdemlerini kazanmamış olan çocukta, üstbenin imleri olan pişmanlık, suçluluk duygusu, cezalandırılma korkusu ve isteği

gelişmemiştir. Bu dönemin nihai biçimini almış üstbene aktaracağı *"üstben çekirdeği" (Lacan, 1994: 30)* Öteki karşısında utanç, küçük düşme, sevgiyi kaybetme korkusuyla kendini belli eder.

Lacan, fallik dönem öncesi ikinci dönemi, anne ile "ikili ilişki" dönemi ve "ayna evresi" kavramlarıyla tanımlar. İkili ilişki, ödipal "üçlü ilişki"den -"O"nun yani Baba'nın yapılandırıcı gücü sayesinde "ben" ve "sen" kavramlarının ayrılmasından- önceki dönemdir. "Ben" ile Öteki'nin ayrı rollerinin kabul edilmediği bir evredir. Ayna evresinin belirtileri yaklaşık 6-8 aylık bebekte gözlenir. Lacan, anneden ikinci kez, bu sefer "psikolojik olarak doğan" yani kendini annesinden ayrı işaretlemeye başlayan bebeğin, ayna karşısında kendi imgesini bir bayram coşkusuyla ele geçirmesine dikkat çeker. *"Bu kuşkusuz 'oluş'un 'beden-ben'de bedenleşen ve Öteki tarafından da paylaşılması beklenen sevincidir." (Lacan, 1994: 32)* Ayna evresi, bebeğin henüz istemli hareket düzleminde kazanamadığı beden bütünlüğünü, Öteki'nin bedeninden dolayımlayarak önceden üstlenmesini sağlar. Bu evre, temel olarak "olmak" kavramını psikanalize sokmuş olması bakımından anlamlıdır. Öteki'nin arzusunu arzulayan çocuk burada ilk narsisistik örselenmelerine açılır.

Fallik evrede narsisistik örselenme işaretini kazanır, ödipal simgeselliğe ulaşır. "Olmak" sorunsalı, *"narsistik örselenmesinin kendine yabancılaşmış işaretini bulacağı (penis'e) 'sahip olmak' (ya da sahip olmamak) sonucuna" (Lacan, 1994: 32)* bağlanır. Öteki'nin arzusunu arzulayan özne, fallik ilgilerini kazanıp dildeki becerilerini geliştirdiğinde, Öteki'nin yani annenin arzusunun, annenin kendi penis eksikliği ile ilişkilendirdiği bir tarzda Baba'ya tabi olduğunu keşfeder. Annenin fallusa sahip olmaması, fallusa sahip olanın Baba olduğuna işaret etmesi bakımından önemlidir. Öteki'nin arzusu burada dolayımlayıcı bir rol oynayarak çocuğa Baba'yı göstermiş olur. Üstelik Baba da bu noktada edilgen değildir çünkü Baba, her türlü üçüncüyü dışta bırakan anneyle ikili ilişkinin yasağı, *"ensest yasağı'nın yasası"*nın (Lacan, 1994: 33) temsilcisidir.

Baba'nın fallusu karşısında sahip olduğu şeyin, sahip olmadığından daha değersiz olduğunu kavrayan kız ya da erkek çocuk derinden sarsılır. Çünkü beden-benin bu bölümü cinselliğe adanmış olmakla beraber henüz cinsel bir erk taşımaz.

Beden-benin bu eksiği utanç kaynağı olur. İnsan yavrusu böylece "olmak"taki eksiğini, fallus imleyeniyle işaretler. "Olmak"taki eksik, "olmak" kavramının çağrıştırdığı tüm varoluşsal yükle "sahip olmak" sorunsalına bağlanırken cinsel bir boyut, cinsel bir simge, bir imleyenle damgalanır. Lacan'ın "simgesel kastrasyon" terimiyle anlatmak istediği sürecin bir boyutu da budur. Böyle bir işaretleme sürecinde açığa çıkan utanç, eksiklik duygusu, baştan yeniklik daha sonra Baba'nın elinden ona kalkan sopanın fallus niteliği almasını yani çocuğu Baba karşısında başı öne eğik ve suçlu kılmayı sağlayan en önemli nedendir. Bundan ötürü anneninkinden farklı olarak Baba'nın tokadı utanç yüklüdür. "Yasa" karşısında suçluluk duygusunun gözlendiği her yerde, kendine saygı ve güvende de azalma vardır. (Lacan, 1994: 34)

Lacan'a göre fallik evrenin girişinde dile eklemlenememek yüzünden "kökensel bastırma"ya maruz kalan deneyim, bastırıcı karşıt yatırım gücünü fallus imleyeninde bulur. Fallusun imleyen olması, sadece gelişimsel açıdan dile egemen olmayla zamandaşlığından değildir. Freud'un mitik ve her türlü analizde ulaşılması olanaksız olan, asla bilinçte yer almamış; Lacan'ın ise kavrayışıyla dil öncesi olduğundan dilde simgeleşmeden kalmış olarak sözünü ettiği deneyim, dil tarafından örtülmüştür. *"Bu deneyime dil cephesinde yabancılaşmış olarak denk düşen karşıt yatırımın yüklendiği bastırıcı imleyen Öteki'nin arzusunun dolayımlandırıcı gücünün imleyeni fallus olduğundan, fallus 'kökensel bastırma'nın imleyenidir." (Lacan, 1994: 35)* Bununla birlikte dilin imleyen işlevinin öznede meydana getirdiği temel yabancılaştırıcı etkilerin de imleyenidir.

1.2. PSİKANALİZ VE EDEBİYAT

Sanatçı yaratım sürecinde, duygu ve düşüncelerini kendi kontrolü dâhilinde yönlendirirken bir taraftan da bilinçdışı süreçlerin etkisi altındadır. Edebî metin, bilincin hâkimiyetinde olduğu kadar bilinçdışı süreçleri de bünyesinde barındırır. Bilinçdışının kılık değiştirmiş, gizli kalmış arzuları eserin şekillenmesinde önemli bir role sahiptir. Metin, bilincin ve bilinçdışının karşılıklı etkileşim içinde olduğu, birbirine dönüştüğü ve iç içe yoğrulduğu bir sürecin sonucunda ortaya çıkar. İnsanın içsel gerçekliğinin çok boyutlu olarak ele alınmasına dayanan psikanalizden

hareketle ortaya atılan psikanalitik edebiyat kuramı, metnin derinliğindeki ruhsal katmanlarının araştırılmasında etkili bir yöntem sunar.

Kuruluşundan itibaren psikanaliz ve edebiyat arasında yakın bir ilişki var olmuştur. Freud, ilk çalışmalarından itibaren edebiyata ayrı bir yer vermiş; öne sürdüğü düşünceleri geliştirirken edebiyattan faydalanmıştır. *Rüyaların Yorumu* kitabında, Sophokles'in *Oedipus Rex*'i ve Shakespeare'in *Hamlet*'ine dair yorumlar vardır. Onun edebî bir esere psikodinaminin penceresinden baktığı yayınlanmış ilk çözümlemesi, Jensen'in *Gradiva*'sı üzerinedir. Daha sonra Shakespeare'in *Lady Machbeth* ve Ibsen'in *Rosmersholm* oyunları üzerinde inceleme yapmıştır. Karakterler üzerinde bir çözümlemenin yapıldığı bu çalışmada kişiler, *"yazarın imgelemine dayalı bir yaratı olarak değil de sanki yaşayan birer insanmış gibi" (Terbaş, 2016: 3)* ele alınmıştır. Freud, rüyaları analiz etmeye benzer bir yöntemle oyunlardaki motiflerin gizli anlamlarının peşine düşmüştür.

Bu eserler üzerindeki kısmi çalışmalardan sonra *"yalnızca eseri değil, yazarı, yazarın yapıtıyla ilgili izlenimler ve anılar malzemesini, bu malzemeyi sanat yapıtına dönüştürmeyi sağlayan yöntem ve süreçleri" (Terbaş, 2016: 3)* de psikanalitik incelemeye dâhil etmiştir. "Dostoyevski ve Baba Katili" adlı yazısında Dostoyevski'nin kişiliği ile ilgili yorumlar vardır. "Leonardo da Vinci ve Çocukluğunun Bir Anısı" isimli yazısında, sanatçının biyografisinden hareket eder. Onun çocukluk çağındaki bir düşlemini inceleyerek *"yaratıcı sanatçının zihninin işleyiş biçimi"*yle (Terbaş, 2016: 3) ilgili düşünceler öne sürer. Freud, "Yaratıcı Yazarlar ve Gündüz Düşü Kurma" isimli çalışmasında ise bir anlamda psikanalitik estetiğin esaslarını ortaya koyar. Burada, Oedipus karmaşasının eserin yapısı üzerindeki rolü ile ilgili düşünceler üretmiştir. (Terbaş, 2016: 3)

1.2.1. Psikanalitik Edebiyat Kuramı

Freud'un edebiyatla ilgili eleştirel uğraşları, daha çok psikanalitik araştırmalarında öne sürdüğü verileri desteklemek, güçlendirmek amaçlı olmuştur. Buna rağmen fikirleri sanatçının doğası, yaratım ve edebî eseri anlama noktasında psikanaliz merkezli farklı bir perspektif sunmuştur. Freud'a göre sanatsal yeteneğin çeşitli bileşenleri vardır. Birlikte işleyen dört etkenden kurulu bileşenlerden ilki,

diğerlerinin de temeli olan sanatçının kendisi, kişiliği başka bir deyişle sahip olduğu güçlü libidosudur. Çocukluk çağında diğer insanlarda olduğu gibi çok yönlü ve sapkın özellikte, yoğun içgüdüsel gereksinimlerin etkisi altında olmakla birlikte sanatçının çok daha etkin ve güçlü bir libido kaynağı vardır. (Holland, 2002: 23)

Güçlü bastırma ve onu tamamlayan sıra dışı yüceltme kapasitesi, ikinci ve üçüncü etkenlerdir. Sanatçının alışılmışın üstündeki dürtü yoğunluğu, gerçeklik koşulları tarafından engellenir, *"ilkel dürtüleri yüceltme konusundaki olağanüstü kapasitesi aracılığıyla başka yere yönlendirilir ya da baskılanır ve karşıt-tepki yoluyla tersine çevrilir ya da aşırı bir biçimde ödünlenir." (Holland, 2002: 24)* Yüceltme kabiliyetinin yanında bastırmalarında belirli bir derecede gevşeklik gösterme yetisi, yaratma sürecindeki diğer bir bileşendir. *"Bastırma gevşekliği" (Holland, 2002: 24)* önemli bir etkendir zira yazara ya da sanatçıya, başkalarının zihnindeki gizli dürtüleri algılama duyarlığını ve kendi bilinçdışını konuşturma cesaretini veren budur.

Artistik yaratımın dördüncü etkeni, *"savunucu kılık değiştirme"*dir. (Holland, 2002: 35) İstek doyurucu nitelikteki diğer etkenlerin yanında bu, ayrıcalıklı bir yerde durur. Freud'a göre sanatı düşten ayıran unsur, sanatsal dönüşüm ya da kılık değiştirme faktörüdür. Sanat yapıtı insanlarda sempatik bir ilgi uyandırma, bilinçdışı istekleri uyandırabilme ve doyurabilme özellikleriyle *"düş görmenin asosyal, özsever üretimlerinden" (Holland, 2002: 29)* ayrılır. Sanatçı, kurgulama yetileriyle yaşantılarını, erişkinlik döneminde bilinçdışında varlığını sürdüren bebeklik çağına ilişkin isteklerini fanteziye dönüştürür.

Bu yaşantılar ve bilinçdışı arzular, birlikte işleyen üç süreç dâhilinde sanat eserine dönüşür. Birinci aşamada, sanatçı kılık değiştirme, yoğunlaştırma ve yer değiştirme gibi mekanizmaları kullanarak fantezinin sadece onu ilgilendiren niteliğini ortadan kaldırır. İkincisinde, *"(...) isteği duygusal biçime büründürür; bu biçim, dinleyici/izleyicinin özdeşleşebildiği ya da başka türlü içinde yer alabildiği bazı şeyleri sağlayan, genel olarak kabul görmüş bir gerçekliktir." (Holland, 2002: 35)* Sonuncu aşama, biçimsel unsurlarla ona estetik bir yapı kazandırma işlemini kapsar.

Freud, *Rüyaların Yorumu* kitabında, rüyalarda kullanılan kılık değiştirme mekanizmalarından söz eder. Edebî metinlerde kullanılan tekniklerle birçok bakımdan benzerlik taşıyan bu mekanizmalar: *"yoğunlaştırma, yer değiştirme, temsil edilebilirlik, rüya içeriğinin ikincil gözden geçirmesi ve dramatikleştirme"*dir. (Terbaş, 2016: 14) Freud'a göre bir rüyanın açık ve gizli içeriği vardır. Rüya görenin bildirdiği kısım, rüyanın açık içeriğini oluşturur, genellikle belirsiz ve anlamsız görünür. Gizli içerik ise rüyanın analiz yoluyla ortaya çıkan anlamıdır. Rüyanın açık ve gizli içeriği birbiriyle ilintilidir. Freud, rüyanın gizli içeriğini açık içeriğe dönüştüren, gizli içeriği tanınmaz hale getiren zihinsel süreci *"rüya çalışması" (Terbaş, 2016: 13)* olarak adlandırmıştır. Rüya çalışması, arzunun kılık değiştirmiş bir şekilde doyurulması amacıyla söz konusu mekanizmalara başvurur.

Yoğunlaştırma mekanizması, *"(...) farklı çağrışım zincirlerine ait elemanları (imgeler, düşünceler, fantaziler) toplar ve tek bir birim halinde bir araya getirir." (Terbaş, 2016: 14)* Geçmişe, bugüne dair anılar ve fanteziler yoğunlaştırma aracılığıyla bir araya gelir. Yer değiştirmede rüya çalışması, *"anlamlı olan rüya düşüncelerinin yerine, küçük ve önemsiz rüya düşüncelerini yerleştirir." (Terbaş, 2016: 14)* Bu yolla rüyanın önemli içeriği, merkezden uzaklaştırılarak arzunun doyurulması gizlenmiş olur. Temsil edilebilirlik: *"(...) rüya çalışmasının, rüya düşüncelerini resimlere ve belirli görsel imgelere dönüştürme sürecidir. (Terbaş, 2016: 15)* Dramatikleştirme yoluyla ise bir düşünce bir duruma ya da bir eyleme dönüştürülür. Son olarak rüya içeriğinin ikincil gözden geçirilmesi mekanizmasıyla rüya çalışması, tutarlı ve anlaşılır bir senaryo oluşturur. İkincil gözden geçirme aracılıyla *"(...) rüya içeriğindeki boşluklar doldurulur, bağlantılar kurulur ve rüya saçma bağlantısız görünümünden kurtulmuş, daha anlamlı hale gelmiş olur." (Terbaş, 2016: 15)* Rüya çalışması tüm bu mekanizmalarla aslında rüyanın asıl anlamını gizler, uzaklaştırır.

Freud, sanatçının yaratış ediminin de düşlerde olduğu gibi iki düzeyde gerçekleştiğini öne sürmüştür. Buna göre tüm edebiyat yapıtlarının açık ve gizli ya da bilinçli ve bilinçdışı içerik olmak üzere iki boyutu vardır. Her iki boyutu görmek diğer bir deyişle yapıtın zihinsel örüntüsünü kavramak için metnin yakından incelenmesi gerekir. Okuyucu tepkisini de benzer biçimde iki evreye ayıran Freud'a

göre birinci evrede okuyucu biçimsel güzellikten aldığı hazzı yaşar. Buna *"teşvik kredisi ya da ön-haz" (Holland, 2002: 46)* adını verir. Bu, edebiyattan biçim olarak, entelektüel bir oyun olarak alınan hazza karşılık gelir. İkinci evrede, okuyucu kendi bilinçdışı duygu, fantezi ve korkularına tepki verecek ölçüde metnin derinliklerine iner. Bu aşamada yapıt, belirli bilinçdışı dürtülere seslenir; okuyucu yapıtdan onu bir şeylerin yerine koyarak ondan fantezide haz alır.

Edebî eserdeki gerçeklik düzlemiyle ilgili olarak nesnel gerçeklik, bir nebze olsa da eserin sadece sanatçıyı ilgilendiren niteliğini ortadan kaldırır. Fakat bir taraftan bunun yapay bir gerçeklik olduğu bilinir. Freud'a göre böyle bir durumun oluşmasının nedeni, sanatçının ve aynı zamanda okuyucunun, dinleyicinin ya da izleyicinin eserle birlikteyken *"büyüsel ya da bebeksi düşünüş ('düşüncelerin tümgüçlülüğü') evresine" (Holland, 2002: 33)* gerilemesidir. Sanatçı, eserin kendine özgü gerçekliğiyle eserle etkileşime giren kişiler üzerinde hâkimiyet kurarak duygularına rehberlik eder, onları belli bir yöne kanalize eder, başka bir yöne aktarır ya da aynı malzemeden çoğu kez çok çeşitli etkiler elde eder.

Freud'a göre yazar, duygusal etkilenme yaratma kadar entelektüel ve estetik haz yaratma zorunluluğuyla da karşı karşıyadır.*"Değişmeyen gerçekliğin özünü yeniden yaratamaz" (Holland, 2002: 38)* ama onu çeşitli parçalara bölmek, rahatsız edici bağlantılarını ortadan kaldırmak ya da yumuşatmak zorundadır. Bu, bir anlamda gerçeği çarpıtmak olarak değerlendirilebilir. Yazar, psikolog gibi hareket etmez nitekim böyle bir tavır birtakım soyutlama ve yalınlaştırmalardan öteye geçmez. O, yoğun güdülenimler karşısındaki insanın zihinsel karmaşasını sunar. Sanat, gerçeklik ve haz arayışı arasında bir köprü kurar, bir ara kesit yaratır. *"Sanatsal yanılsama" (Holland, 2002: 38)* çerçevesinde gerçeğin yerine çeşitli simgeler/imgeler konulur ve bunlar bir tür gerçeklik etkisi yaratarak tatmin sağlar. Sanatçının yarattığının gerçekte olduğu gibi olması zorunlu değildir. Söz konusu olan uzlaşımsal bir gerçekliktir.

Sanat eseri yapısı itibariyle gerçek yaşamdan daha az karışık, daha yapılanmış ve düzenli bir form sergiler. Kendine has bileşenler ve bunlar arasındaki etkileşimlerden oluşan organik yapısı,*"tanıma ve yoğunlaşma" (Holland, 2002: 49)* duyguları aracılığıyla haz verir. Bu haz, anımsama ediminin yaşattığı duyguya

benzer. Başka bir deyişle *"anı ve sanat yapıtı karşısındaki duygumuz aynıdır." (Holland, 2002: 49)* Anıda olduğu gibi, onu istediğimiz zaman hayal edebilecek, parçalara bölüp ayrıntıları üzerinde düşünebilecek, farklı olay veya durumlarla bağlantı kurulabileceğimiz bir denetleme gücüne sahibizdir.

Sanat yapıtı karşısında gerçeklik karşısındaki duruştan daha farklı bir tavır takınılır. Onun karşısında mantıksızlık ya da gerçek dışılıktan haz almayı engelleyen düşünsel güçler gevşetilir. Biçimin yol açtığı bu başlangıç hazzıyla diğer engellemeler de yavaş yavaş ortadan kalkar ve böylelikle bilinçdışı istek ve dürtülerden gelen daha derin haz kaynaklarına inilir. Bu durumda, bilincin serbest kalarak yapıta teslim olması söz konusudur. Yazar, yaratma sürecinde fantezilerinin kılığını çeşitli savunma manevraları aracılığıyla kırar. Bu bilinçli ve entelektüel kılık değiştirme sayesinde sanat yapıtının içeriğindeki daha derin haz kaynaklarına ulaşılır. (Holland, 2002: 49)

Biçimin bir ön-haz sağlayıp daha ötelere gidilmesini sağlamasının yanında özdeşim ilkesi de önemlidir. Aristoteles'in üzerinde durduğu gibi Freud da bu etkeni önemser. Aristoteles, dramanın dehşet ve acıma hisleri uyandırarak *"duyguları arındırmak" (Holland, 2002: 51)* amacında olduğunu söyler. Ona göre oyun yazarı ve oyuncu, izleyiciye *"kendini bir kahraman ile özdeşleştirme olanağı tanıyarak" (Holland, 2002: 51)* bu duygulanımı gerçekleştirir. Kahramanla özdeşleşerek onun yaşadığı duyguları ya da düşünsel karmaşayı deneyimleyen izleyici, bir yandan da gerçekte birebir yaşamaktan farklı olarak olabilecek sıkıntılardan, korkulardan ve huzursuzluklardan uzak kalır.

Sadece dramada değil Freud'a göre yazı sanatının diğer biçimlerinde de özdeşleşme önemli bir yere sahiptir. Kurmaca evrenine giren okuyucu, kendini kahramanla özdeşleştirir. Basit bir kurmaca evrende, iyilerle bir olma kötü adamlara karşı olma söz konusuyken daha yetkin olanlarda ise farklı karakterler ya da bir karakterin farklı yönleriyle daha karmaşık bir birliktelik gerçekleşir. Bu çerçevede Freud, sanatçının eserinde kendisindeki *"zihinsel örüntü"*yü (Holland, 2002: 51) uyandırmaya çalıştığını öne sürer. Özdeşim kurmanın diğer bir yönü de sanatçının eser üzerindeki bencil tutumunu yumuşatması ya da kabul edilebilir olmasını sağlamasıdır.

Özdeşim, güçlü duyguları açığa çıkaran bir giriş kapısı gibidir. Sanatçının derinlerdeki fantezilerini doyurması gibi eseriyle bağ kuran kişi de özdeşim yolluyla benzer bir hazzı tadar. Duygularını özgürce ve açıkça ortaya koyan sanatçıyla eş değer bir özgürlük hissi duyumsar. Freud tragedya, esrarengiz öykü ve espri ile kurulan özdeşim ilişkisi üzerinde ayrıntılı durur. Tragedya yapısı itibariyle *"kahramanın isyanı, ceza görmesi ve acı çekmesi" (Holland, 2002: 52)* formuna sahiptir. Tragedyadan acı çekmeye dayalı bir haz alınır. Freud, bu hazzın *"her şeye rağmen doğru bildiğinde ısrar etme büyüklüğünü gösteren bir karakterden duyulan dolaysız hoşnutluktan olduğu kadar, mazohistik doyumdan da kaynaklandığını" (Holland, 2002: 52)* savunur. Kahramanın tanrısal, güçlü bir karakter ya da toplumsal bir olguyla mücadelesi üzerine kurulmuş olan bu türde, özdeşim mazoşistik bir hoşnutluk yaratır.

Freud, bunu Kral Oedipus tragedyasından hareketle ortaya koyar. Erken çocukluk döneminde, anneye yönelik sevgi ve babaya karşı duyulan kıskançlığa dayalı bir kompleksin varlığını öne sürdüğü tezinde, bu tragedyadan alınan hazzın seyircinin çocukluk dönemine ilişkin fantezilerini yeniden canlandırmasıyla ilgili olduğunu savunmuştur. Diğer kurmaca eserler de tragedyayla aynı çerçevede düşünülebilir. Yaşamdaki sevgi ve nefret ilişkileri üzerine yoğunlaşan bu eserler, onunla özdeşim kuran okuyucularını, çocukluk çağının erken dönem yaşantılarıyla karşı karşıya getirir. Freud, lirik şiir ve dans için daha farklı bir değerlendirmede bulunur. Bunların *"bilinçdışı hareket noktasını teşhircilik olarak değerlen"*dirir. (Holland, 2002: 53) İzlemenin ön planda olduğu sanat alanlarında, röntgencilik dürtülerinin doyurulması söz konusudur.

Espriler gibi drama, şiir ve öykü gibi edebî türler etkilerini bilinçdışı ya da bilinçöncesi dürtüleri, istekleri, fantezileri ya da düşünce biçimlerini bilince taşıyarak gösterir. Freud bu düşüncesini üç unsurun altını çizerek temellendirir. İlki, *"bilinçli ya da bilinçdışı gibi bir seçeneklilik hali değil, bir süreklilik"*tir. (Holland, 2002: 54) Freud, edebiyatı gücü artan ve azalan ruhsal bir melodi gibi görmüştür. İkinci etken, edebiyatın temel etkisinin bilinçdışı materyaldeki ruhsal gerilimi azalttığı fikridir. Günlük yaşamda bu materyali engellemenin yarattığı gerilimin aksine edebî metin karşısında ruhsal süreçleri kontrol etmeden kaynaklanan bir haz duygusu yaşanır.

Metin kendine özgü gerçekliğiyle bir *"sankilik" (Holland, 2002: 54)* atmosferi yaratır. Okuyucu buna ne kadar çok dâhil olursa ondan alacağı haz artar. Edebî türlerin etki yaratmasını sağlayan üçüncü etken ise metin aracılığıyla bilinçdışı ya da bilinçöncesi cinsel ve saldırgan dürtülerin özdeşim ya da fantezi yoluyla doyurulmasından alınan hazdır.

Freud öne sürdüğü kuramda, edebî yapıttaki biçim ve içerik unsurlarını, daha çok dürtü ve savunmayı temel alan bir yönelimle yorumlamıştır. Okurun edebiyat yapıtına tepkisini, birbirini takip eden çeşitli aşamalarda çözümlemiştir. İlk olarak, söz konusu edebî türün göze çarpan özelliklerinin verdiği hazzı değerlendirmek gerektiğini savunmuş; "Bu edebî türün doyurduğu bilinçdışı dürtüler nelerdir?" sorusuna cevap aramıştır. Ona göre espriler cinsel ve saldırgan dürtüleri; tragedyalar ise *"acı çekmeye yönelik mazohistik dürtüler, babaya yönelik ödipal duygular"*ı (Holland, 2002: 57) doyurur. Tragedya sahneye konmuş bir oyun olarak düşünüldüğünde röntgencilik dürtülerini de tatmin eder. İkinci aşamada, biçim değerlendirmesine geçilir. Bu evrede anlam ve anlamsızlık bileşiminin ne olduğu, entelektüel unsurların rolü ve ruhsal bağlantıları gevşeten ögeler sorgulanır. Üçüncü aşamada, incelenmekte olan edebiyat yapıtındaki açık eylem örüntülerinin bilinçdışı anlamına eğilme söz konusudur. Son aşamada ise yapıttaki bireysel ayrıtılar, özgün imgeler ele alınır. (Holland, 2002: 57)

Freud, sanat eserinin okuyucu üzerinde yarattığı bilinçdışı etkiyi, duyguların boşalımı düşüncesinden, bu konuda Aritoteles'in öne sürdüğü fikirler doğrultusunda geliştirmiştir. Buna göre eserle karşılaşmada, bir yandan dürtünün doyumu gerçekleşirken öte yandan ruhsal düzeni sürdüren enerjinin serbestleşmesi söz konudur. Ruhsal yönden zenginleşme duygusu yaratan bu serbestleşmenin cinsel bir yönü de vardır. (Holland, 2002: 58)

Hamlet'le ilgili yaptığı çözümlemede Freud, seyircinin kahramanla özdeşim kurması, bilinçli ve bilinçdışı dürtüler arasındaki psikopatolojik çatışmayı aynen yaşaması için üç ön koşuldan geçmesi gerektiğini öne sürmüştür. Bunlar sırasıyla şöyledir: *"kahramanın başlangıçta psikopatik olmayıp oyunun gidişi içinde psikopatik bir hale gelmesinin gerekliliği" (Holland, 2002: 60),* bastırılan dürtünün herkesin benzer bir biçimde bastırdığı bir dürtü -örneğin Oedipus kompleksi- olması

ve bu bilinçdışı dürtünün sanatçı tarafından açık bir biçimde ortaya konulmaması, adlandırılmamasıdır.

Aynı doğrultuda M. Beardsley de sanat yapıtının haz uyandırması için üç estetik değer yasasından bahseder. Bunlar sırasıyla birlik, karmaşıklık ve yoğunluktur. Bunların tümü kısmen rahatsızlık ve şaşkınlık verici bir biçimde ortaya çıkar. Birlik yasası, *"tanıdık olanın keşfi" (Holland, 2002: 62)* hissini yaratır. Bununla bağlatılı olarak Freud karmaşıklığı, sanat yapıtının yarattığı yüksek ve düşük doyumlar aralığı olarak ele alır. Bu yasayı espriler karşısındaki tepkimizi ortaya koyarak şöyle açıklar:

"İncelikli bir hale getirilmiş, müstehcen bir espriye güldüğümüzde bir köylüyü kabaca güldüren şeye gülmüş oluyoruz. Her iki olguda da haz, aynı kaynaktan gelmektedir. Fakat biz, kaba bir şey karşısında asla gülmeyiz, utanç duyarız ya da o şey bize iğrenç gözükür. Ancak bir espri imdadımıza yetiştiğinde gülebiliriz. (...) esprideki karmaşıklık savunucu, kılık değiştirici bir işlev görmekte ve engellenimlerimizi gevşetmektedir." (Holland, 20002: 63)

Freud, karmaşıklık yasası doğrultusunda ucuz edebiyatı ve kurgusal yapısı daha iyi oluşturulmuş eserleri karşılaştırır. Ona göre ucuz edebiyatın merkezinde kahraman vardır, hedefi uğrunda tüm tehlikelere göğüs geren ve sağ salim geri dönen tek bir kişiyle özdeşim kurarız. Daha karmaşık yapıtlarda benlik birçok parçaya bölünür, çeşitli kahramanların zihinsel yaşamında çatışan olaylar kişileştirilir. Freud, karmaşıklığı sanatta bir değer olarak ele almıştır. (Holland, 20002: 63)

Beardsley'in üçüncü yasası olan yoğunluk, Freud'un genel edebiyat görüşündeki bilinçdışı arzuların doyurulmasına ya da bilinçdışı gerilimin çözülmesine denk gelir. Freud'un edebiyat kuramı, *" (...) özünde bir haz kuramıdır, ahlakçı bir kuram değildir." (Holland, 2002: 64)* Onun için edebiyatın ahlaki ve toplumsal amacı, bilinçdışı arzuları doyurmaktır. Bir edebî yapıt bilgelik dersleri verebilir fakat edebiyat temel olarak ister sanatsal biçimin verdiği ön-haz, isterse bilinçdışı gerilimin boşalmasının tetiklediği daha da büyük bir haz olsun yalnızca almaya hizmet eder. Bu durum, trajik yaşantıları içeren yapıtlar dâhil tüm sanat eserleri için geçerlidir. Sanat onları hazza dönüştürür; burada, yaşantıların gerçek

olmamasında kaynaklanan bir haz söz konusudur. Bu yönü, edebiyatın gerçeklikle ilgilenemediği ve iç görüler kazandırmadığı anlamına gelmez fakat sanatın temelde bir yanılsama, simgeleştirme; eylem değil, eylemin taklidi olduğu göz önünde bulundurulmalıdır.

Psikanalizin *"bilinçdışında, gerçeklik belirtisi yoktur" (Holland, 2002: 64)* bulgusu önemli bir keşiftir. Bu olgudan hareketle gerçek ile duygusal yönden yüklü bir kurguyu ayırmanın olanaksız olduğu yargısına varılabilir. Freud aynı doğrultuda şunları söyler:

"Sanatın sunduğu yerine-koyucu doyumlar, gerçekliğin karşıtı olan yanılsamalardır, fakat bunlar fantezinin zihinsel yaşamda varsayılan rolünden ötürü yine de ruhsal bir etkiye sahiptirler." (Holland, 2002: 64)

Sanat, yarattığı yanılsamayla çok eski ve etkisi halen derinden hissedilen terk edilmiş kültürel ögeleri yerine koyarak doyum sağlayabilir. Buna göre edebiyat, şu yönde bir toplumsal ve ahlaki amaca hizmet eder: *"Bir bütün olarak toplumun çıkarları doğrultusunda terk edilen hazların tüm toplulukta yarattığı doyumsuzluk duygusunu hafifletir." (Holland, 2002: 65)* Toplumsal bir bakış açısından bakıldığında, edebiyatın sağladığı önemli doyumların *"ne benliğin egemenlik isteğine, ne de üstbenliğin ahlaki isteklerine ait doyumlar olduğu, fakat bunların altbenliğin karanlık dürtülerine, çocukluk çağının (zorunlu olarak doyurulmadan kalan) en vahşi dürtülerine ait doyumlar olduğu" (Holland, 1999: 64)* görülür. Sanat ve edebiyatın sağladığı yerine-koyma doyumlarına, bir grup olarak katılma yoluyla bu dürtüler, meşru bir biçimde doyurulur ve sanat yapıtının kendisini çözmesiyle onları terk etme tekrar yaşanır. Ait olunan kültürel grupla özdeşim kurulur ve kültürün idealleri yeniden anımsanır.

Edebi yapıttan zevk alma sürecince *"estetik yanılsama" (Holland, 2002: 72)* olgusunun önemli bir yeri vardır. Estetik haz, yalnızca bastırılmış duyguların boşalımı değildir; bu boşalımın da estetik yanılsamanın koruyuculuğu altında oluşması gerekir çünkü denetim altında olma duygusundan da haz alınır. Sanat yapıtında herhangi bir özdeşim ya da özdeşim aracığıyla enerji boşalımı sağlayacak bir nitelik yoksa tepki aşırı bir biçimde denetlenebilir, uzak tutulabilir ya da çok zayıf

olabilir. Sanatsal anlaşma yoluyla, yeterli ölçüde enerjinin yüksüzleştirilmemesi durumunda denetim başarısızlığa uğrayabilir. Bu drumda, yanılsama ortadan kalkar. (Holland, 2002: 72)

Yaratma sürecinde ilkin edilgin bir pozisyonda olan sanatçı sonra sanat yapıtını kendisinin bir ifadesi olarak yaratır. Aynı gidişat eser karşısındaki okuyucu/dinleyici/izleyiciler için de geçerlidir. Yapıt tanındıktan sonra edilgin bir biçimde alınır sonra etkin bir biçimde işlenerek anlaşılır ve daha sonra ise sanatçının yaptığına koşut bir biçimde ona egemen olunur. Bu doğrultuda boşalım, *"sanat yapıtının enerjiyi yüksüzleştirmenin yolunu açması olarak" (Holland, 2002: 73)* düşünülebilir. Ruhsal enerjinin dağılımındaki değişiklikler, kateksisler; tanıma ve edilgin uyarılmadan etkin benlik denetimi ve egemenliğine geçişin hazzını verir. Ernest Kris bu süreçte benliğin hizmetinde bir gerileme olduğundan bahseder. Bu gerileme, ruhsal bağlantıları çözme ve yeniden çocuk olabilme yetisidir. Gerileme nevrotik bir biçimde değil, benliğin gerçeğe etkin bir biçimde egemen olabileceği bir biçimde gerçekleşir. (Holland, 2002: 74)

Simon O. Lesser, *"kurguların bize yaşamın mahrum ettiği zevkleri verdiği" (Holland, 2002: 74)* biçimindeki en eski psikanalitik görüşü savunur. Fakat bunun yanında kurgunun karakterler ve olaylar kalıbı içinde, *"duygusal sorunlarımızın imgeleri"*ni (Holland, 2002: 74) de verdiğini öne sürer. Böylelikle edebiyatın ancak bir dürtüyü dışa vurduğu şeklindeki orijinal görüşten, hem dürtüyü hem de dürtünün uyumunu dışa vurduğu şeklindeki daha modern bir görüşe geçer. Lesser'ın bu konudaki görüşleri şöyledir:

"Yaşamdaki çatışma acı vericidir, fakat kurgudaki çatışma bize haz verir, neden? Çünkü başarılı bir kurgu altbenliğin, üstbenliğin ve benliğin istekleri arasında gerçek bir denge kurmaktadır. Kurgu, reddedilen bilinçdışı arzuları (kılık değiştirmiş bir biçimde de olsa) en azından ifade etmekte, çoğu kez de yerine getirmektedir. Bu kılık değiştirme, üstbenliğe verilmiş bir ödündür ve daha ileri bir üstbenlik doyumu, kurgunun genellikle üstbenliğin yasak dürtüleri cezalandırıcı karakterini, bir bütüne yaymasıdır. Okuyucu için kendi üstbenliği, bu yasak dürtülerin itirafından (ifade edilişinden) sonra affedici bir ebeveyn gibi davranır. İyi bir kurgu, bu anlamda 'sevgi ile birlikte ceza' vermektedir." (Holland, 2002: 74)

Lesser'a göre içeriği yapılandıran ve ileten tüm bir araçlar grubu olarak kurgunun kendisi haz verir, bu da tüm zihnimizi kullanmanın hazzıdır. Biçim, bizim karakteri daha iyi gözetlememizi sağlar. Bununla birlikte özel savunmaları dile getirerek suçluluğu ve bunaltıyı giderir. Biçim, *"genelde öykünün düzen ve denetim ile maskenmiş bilinçdışı malzemelerini koruyarak, onları benliğin bireşim ve bütünleştirme işlevleri aracılığıyla" (Holland, 2002: 75)* bağlar. Bu, bize egemenlik duygumuzu ve adeta ebeveyni -yazarı- bir hüner sergilerken izleyen bir çocuğun hazzını verir.

Kurgunun dili, *"birincil süreç düşüncesine yakındır." (Holland, 2002: 75)* Norman N. Holland'a göre resimli olmaya eğilimli olan bu dil, öyküyü yan yana yerleşmiş imgelerle anlatır. Sorunları dış dünyaya yerleştirip onlara bir düzen verirken aynı zamanda çift anlamlılıkları korumak için bu tür bir dil idealdir. Gerçek zamana aykırı olarak kurgunun hızlı hareketi, daha az bunaltı içerir ve yine karakterin daha iyi gözlenmesini sağlar. Kurgular, malzemeyi nesnelleştirerek mesafeli bir konuma yerleştirir. Ayrıca malzemeyi öyküye o şekilde bağlarlar ki fanteziler çok uzaklara kaçamaz. Öyküde, birbirleriyle rekabet eden farklı ögelerle özdeşim kurulur. Benzeştirme yapılır yani öyküye ait malzemeyi, okuyucu kendi yaşamıyla ilişkilendirip hızlı, küçük fanteziler kurar ve böylece kendini öykü kahramanına bağlar. Öykü, mutsuz bir sonla biterse okuyucu kendini kahramanın cezasını izlemekten uzak tutar. Başka bir deyişle benlik bilinçdışı tepki üzerinde yeniden denetim kurar. (Holland, 2002: 75)

Edebî değer sorunu, edebiyatın ahlaki ve toplumsal işlevi, güzellikten gelen hüzün duygusu psikanalitik eleştirinin üzerinde yeni bakış açıları sunduğu konular arasında yer alır. Psikanalitik eleştiriye göre sanatsal hazzın özgül niteliği, *"bilinçdışı dürtülerin dönüşümü"*yle (Holland, 2002: 61) ilgilidir. Bu nedenle bir meslek ya da hobi gibi herhangi bir yüceltmenin verdiği duygusal hazdan farklılık gösterir. Sanat mesleklerden, hobilerden ya da gerçekliğin sunduğu diğer entelektüel hazlardan farklıdır çünkü sanat, doyurucu ve sarsılmaz bir *"kateksis" (Holland, 2002: 61)* sağlar. Rastlantısal gerçekliğe ya da gündelik yaşama benzemeyen bir biçimde hayatı tasarlar ve biçimlendirir. Psikanaliz ise hoşlandığımız şeydeki önemli ayrıntıları tam anlamıyla görmemizi sağlar; edebî eserde hangi bilinçdışı dürtünün dönüşüme

uğradığını; uyandırılan ve kendisine karşı savunma oluşturulan, arındırılan dürtüleri ortaya koyar.

Haz ilkesinin bilimi olarak psikanaliz, sanat yapıtındaki belirli nesnel etmenlerin nasıl olup da okuyucu/dinleyici/izleyicinin bilinçdışı gereksinimlerini doyurduğunu gösterir. Psikanalitik edebiyat görüşü, *"estetik değer yargılarının duygulanımsal ve nesnel nedenlerini birbirine bağlayan yasaları" (Holland, 1999: 62)* ortaya koyar. "Hoşlanıyorum" ölçütünün sanat yapıtının kendisinde bulunan özgül şeylerden nasıl kaynaklandığını açığa çıkarır. Psikanalitik yorum, yalnızca eserin değerine ilişkin birtakım ifadeleri kapsamaz; bunlar, bilimsel savlar içeren psikolojik yasalara dayalı değerlendirmelerdir. Sanat yapıtının kendisindeki nesnel etkenlere gönderme yaparak sanata ilişkin genel ve evrensel yasaları ifade ederken "hoşlanıyorum" biçimindeki yargıların kişisel ve kültürel değişkenliğini gösterir. (Holland, 1999: 62)

1.2.2. Psikanalitik Açıdan Edebî Eserin Form Ögeleri

Biçimsel ögeler, esere yapı ve düzen kazandırma işlevinden ayrı olarak yapıta yönelik tepkiyi biçimlendirmeye yarar. Psikanalitik edebiyat kuramına göre yapıtın formunu oluşturan unsurlar bir yönüyle *"bilinçdışı bir içeriğin savunmaya yönelik değişimleri"*ni (Cebeci, 2009: 200) temsil eder. Savunma, edebî yapıttan zevk almamızı sağlayan bir dinamiktir. Gerçek hayatta savunmanın zevki azaltacağı düşünülse de edebiyatta, savunmanın zihnin derinliklerinde nihai olarak daha fazla hazza olanak sağlayacak bir alanı harekete geçirmesi söz konusudur. Bu doğrultuda zevk duygusunun işlevi ise *"inanmanın askıya alınması hali"*ni (Cebeci, 2009: 200) sürdürmektir. Edebî yapıttan alınan zevk, yazarın bilinçdışı fantezilerinin okuyucunun bilinçdışı fantezileri tarafından ele alınıp işlenmesinden kaynaklanır.

Psikanalitik edebiyat eleştirmenlerinden Norman N. Holland, forma iki ayrı açıdan yaklaşır. Ona göre geniş anlamda form, dile ilişkin olup *"ego savunmaları"*na (Cebeci, 2009: 201) karşılık düşen bir kavramdır. Bu savunmalar bölme, inkâr, gerileme ve yansıtma gibi birincil düşünce teknikleridir. Form, dar anlamda ele alındığında ise dilbilgisel biçime, sözcüklerin seçimine ve düzenine bakılır; burada, yapı ve sıralama unsurları o kadar önemli değildir. Öte yandan bir yapıtın duygusal

içeriğinden çok diline dikkat edilmesi durumunda, bir yer değiştirme olgusundan söz edilebilir. Dikkatin sözel unsurlar üzerinde yoğunlaşması ise dilin alışılagelmedik bir biçimde kullanılması sayesinde olur. (Cebeci, 2009: 201)

Holland, formun dar ve geniş anlamıyla fanteziyi nasıl kontrol altına aldığını şöyle açıklar: Form, *"fantezinin farklı yönlerini ortaya koyar ve böylece bu unsurların birbirlerini dengelemesini sağlar." (Cebeci, 2009: 203)* Formun daha dar anlamda işlevi ise, fantezinin içeriğiyle ilişki kurmaya olanak verecek biçimde ağız hareketlerini hissetmemizi sağlamasıdır. Ses unsuru bu sürecin aracıdır. Bu anlamda, şiir sanatı için şairin seçmiş olduğu sesler aracılığıyla fanteziyi kontrol ettiği söylenebilir.

Şiir, genel olarak edebiyatın diğer formlarından daha üst düzeyde bir sanat olarak kabul edilir. Zihinde daha önce ortaya çıkan görsel fantezilere dayalı tiyatro, sinema gibi sanatlardan ya da roman gibi kolayca görselleştirilebilecek olan kurgusal yapılardan ayrı olarak şiir, daha üst ego düzeylerine hitap eder. Şiirde, okuyucunun ilgisini fantezi içeriğinden alarak dile yansıtma yeteneğinin daha gelişmiş olduğu kabul edilir. Daha doğrusu ilginin içerikten dile yansıması zorunlu bir aşamayı ifade eder. Düzyazıda ise *"fantezinin içeriğini 'anlam'a yönlendirme" (Cebeci, 2009: 203)* söz konusudur. Bu durum şiir için de geçerlidir fakat şiirde aynı zamanda duygusal yaratımın sözel bir seviyeye kaydırılması gerekir. Bu açıdan bakıldığında, düzyazıyla ifade edilen bir anlatının fanteziye manzum bir anlatıdan daha doğrudan ve güçlü bir biçimde etki edebileceği söylenebilir. Formel yönü öne çıkan şiirde dil özellikle *"fantezi içeriğinden gelen baskıyı dengeleme"*ye *(Cebeci, 2009: 203)* yarar. Dilde ortaya çıkacak herhangi bir denge bozukluğu bu etkiye zarar verecektir.

Şiir dilinin önemli özelliklerinden bir diğeri de ekonomik olmasıdır. Ses tekrarları, bu amaçla kullanılan araçlar arasındadır. Şiirde, anlam çağrışımlarının yerine ses çağrışımlarının geçmesi, içeriğin kontrol altında tutulmasını sağlar. Bu bakımdan, kafiye ve vezin şiire yönelik beklentileri hem tatmin eder hem de bu beklentileri boşa çıkarır. Beklenti, içeriğe hâkim olunması ve içeriğin düzene sokulmasına ilişkindir. Kafiye ve vezin oluşturdukları düzenle bir güvenlik duygusu yaratır ancak zaman zaman mevcut izlekten ayrılmak da bir gereksinim olarak ortaya çıkar. Bu noktada düzensizlik devreye girer. Şiir dilindeki düzensizlik unsurları,

özellikle duygusal ilginin fantezi içeriğinden forma kaydırılması açısından önemlidir. (Cebeci, 2009: 204)

Ernst Kris şiirsel dilin oluşumunda önemli bir araç olan muğlâklık üzerinde durur. Ona göre muğlâklık, dekoratif amaçlarla kullanıldığında yapıta yönelik yorum çabası psikolojik tepkilerden bağımsızdır. Buna karşılık muğlâklık, ifadeye yönelik bir amaçla yapılmışsa, *"psikolojik yapının kendi içindeki hareketlilik ve mesafeler"*i (Cebeci, 2009: 204) göz önünde bulundurulmalıdır. Bu durum, aynı zamanda şiirin taşıdığı gerilimin nedenidir. Metaforun rolü de bu çerçevede önem kazanır. Şiirde metafor, *"birincil düşünce süreçleriyle bağlantı kurmaya hizmet eden yani işlevsel anlamda gerilemeye (regresyona) yol açan bir uyarım etkisi" (Cebeci, 2009: 205)* yaratır. Metafor, mutlaklığı sağlama açısından önemli role sahiptir. Hem muğlâklığı arttırır hem de *"çeşitli anlamların 'nihai anlam'a ulaşmak için birleşmeleri gereken" (Cebeci, 2009: 205)* yönü gösterir.

Metafor çerçevesinde ele alınması gereken bir terim olan somutlaştırma ya da algısallaştırma, bir kavramın belirli imgeler aracılığıyla temsil edilmesidir. Metafor, dikkati asıl nesne ile metaforda kullanılan nesne arasındaki benzerliğe çeker; somutlaştırma ya da algısallaştırmada ise *"daha kavramsal ya da daha soyut düzeyde algılanan bir şeyin somut, özgül ya da algılanmaya müsait bir biçimde temsil edilmesi" " (Cebeci, 2009: 204)* söz konusudur. Bir kavramın somutlaşması bazen onun bir metafor özelliği kazanması anlamına gelir. Örneğin bir hasta, karısının yiyeceğini zehirlediğine inanabilir; bu inancın aslında karısının kendisinin hayatını zehirlediği anlamına gelmesi mümkündür. Bu türden somutlaştırmalara estetik süreç içinde de rastlanır. Bir şeyin nesnel olarak tanımlanması zorsa o şey somut, elle tutulur, gözle görülür bir sembolle tanımlanabilir. Metaforlar da somutlaştırma sayılır ancak bu anlamda *"sınırlı somutlaştırma" (Cebeci 2009: 204)* özelliği taşır.

Holland, sanat yapıtı karşısında anlama ulaşma gereksinimi duyduğumuzu söyler. Sanat/edebiyat yapıtının özelliklerini incelerken şöyle bir sınıflandırma yapar: Anlam, bilinç alanında gerçekleşen ve zihinle kavranan bir unsur; form, önbilinç alanında ve temel fantezi ise bilinçdışında gerçekleşen bir unsurdur. Okuyucunun yapıt karşısında bu üç düzeyde gerçekleşen tepkisi, onda farklı haz duygularının oluşmasına ve bu çeşitli hazları birbirinden ayırmasına olanak verecek biçimde bir

dönüşüm geçirmesine olanak sağlar. Fantezi düzeyinde, halüsinasyonlara özgü bir tatmin duygusu ortaya çıkar. Form alanında, suçluluk ve endişe duygularına karşı geliştirilen savunmaların sağladığı zevk söz konusudur. Bu suçluluk ve endişenin kaynağı ise bilinçdışına ait fantezidir. Bu fantezinin, kendi içinde zevkli olan bir süreç aracılığıyla sözel bir düzeyle yer değiştirmesi söz konusudur. Form, cinselliğe ve saldırganlığa ilişkin dürtülere de tatmin sağlar. (Cebeci, 2009: 206)

Oğuz Cebeci, buradan yola çıkılarak, edebiyat yapına verilen tepkinin doğasına ilişkin psişik bir model geliştirilebileceğini öne sürer. Bu modele göre, *"(...) sözü edilen süreç egonun içinde cereyan eder; temel fantezi ise id'e ait bir temsilcidir ve bilinçdışı egoda yer alır." (Cebeci, 2009: 206)* Okuma sırasında gerçekleşen ruhsal süreç diğer bir şekilde şöyle tanımlanabilir: metin bilinçli ego tarafından okunur ve analiz edilir. İçselleştirme ve sansür işlemleri ise bilinçdışı ego tarafından yapılır. *"Anlam, fantezinin örtülü ya da yüceltilmiş bir versiyonudur." (Cebeci, 2009: 206)* Anlama ihtiyaç duyulmasının nedeni ise bilinçdışı fantezinin ifade edilmesini sağlaması ve böylece haz duygusunun yaşanmasına olanak vermesidir.

Cebeci'ye göre anlam, bilinçdışı fantezi içeriğinin yüceltilmesini sağlar ve egonun kabul edebileceği bir şeyin ortaya çıkabilmesi için savunma yapıları oluşturmaya yarar. Bunlar göz önünde bulundurulduğunda anlamın üç tür zevke olanak sağladığı söylenebilir. Bunlardan ikisi: suçluluk duygularını yatıştırmak ve yoğunlaşma mekanizmasını kullanarak ruhsal enerjinin ekonomik bir biçimde kullanımını sağlamaktır. Tekrarlanan temalar, beklentiler ve güven duygusu ekonomik amaçlara hizmet eder. Anlamın sağladığı diğer bir zevk ise dürtü tatminine olanak vermesidir. (Cebeci, 2009: 206)

Edebî eserdeki form ögeleri üzerinde duran Holland'a göre yapıttaki karakter ögesi, *" (...) metnin okuyucuda yarattığı tümel reaksiyondan çıkarılan bir soyutlamadır." (Cebeci, 2009: 208)* Karakter okuyucuya gerçeklik hissini; onun gerilimlerini içinde barındırma kapasitesine, yapıtın bu gerilimleri uyarma yeteneğine ve okuyucunun bu gerilimlere sahip olma ölçüsüne oranla verir. Gerilimi, eserdeki *"çatışan zıtlıklar" (Cebeci, 2009: 208)* oluşturur. Holland, kurgunun işlevinin okuyucuda bir gerilim uyandırmak olduğunu söyler. Gerilimin

yaratılmasında, karakterlerin belirli motifler çerçevesinde örgütlenen duygu, düşünce ve eylemleri büyük rol oynar.

1.2.3. Rüya Kuramları Açısından Edebî Metin

Düşler ve edebiyat yapıtları arasında birçok bakımdan benzerlik kurmak mümkündür. Edebî metinlerin okunmasında, psikanalizin düşleri anlamak ve yorumlamak için kullandığı yöntemler kullanılabilir. Edebiyat yapıtları ile düşler arasındaki benzerlikler üzerinde duran önemli psikanalitik edebiyat eleştirmenlerinden biri Ernst Kris'tir. Gündüz düşlerini ele alan Kris, *"zihnin bu faaliyetinin travmatik olaylar üzerinde hâkimiyet kurma hedefine yöneldiğini, rollerde bir değişiklik yapılarak kurban pozisyonunun bırakılmasına ya da bu rolün başka birinin üzerine yansıtılmasına çalışıldığını" (Cebeci, 2009: 140)* belirtir.

Kris'e göre gündüz düşleri eğer bir oyuna dönüşürse oyun kurucu, bir lider figürü olarak ortaya çıkar. Kurgusal yaratım ise bu oyunun bir adım ileriye götürülmesidir. Bu durumda eylemin yerine düşünceye dalma, böylece olay üzerinde kontrol kurma, duruma hâkim olma ve bundan zevk alma süreçleri devreye girer. Oyunun kurguya dönüşebilmesi için deneyimlerden uzaklaşmak ve konuyu başka alanları da kapsayacak biçimde genişletmek gerekir. Bu durumda, görsel olan sözel olana dönüşür. Kısaca, geçmişe ait bir travma önce gündüz düşleri olarak görselleşir, oyun sırasında eyleme dökülür, kurguya geçtiği takdirde ise iyice değişerek sözelleşir ve asıl çatışmadan mümkün olduğunca uzaklaşır. (Cebeci, 2009: 140)

Gündüz düşlerini ele alan çağdaş psikanalistler, bu olgunun sadece *"istek gerçekleştirme" (Cebeci, 2004: 179)* özelliği üzerinde durmamakta, içlerinde yer alan savunmalar üzerinde de yoğunlaşmaktadırlar. Düşlerde olduğu gibi savunmalar bir yapıtı biçimlendirmede önemli bir işleve sahiptir. Yapıtta karşımıza çıkan gündüz düşlerine ve ona kaynaklık eden fantezilere karşı bir savunma ve aynı zamanda uyum sağlama yönünde bir karşılık veririz. Gündüz düşü kuran okuyucu ve yazar aynı izleği kullanır, *"bu izleği 'eski bir çatışmaya karşılık olacak biçimde' tekrarlayıp" (Cebeci, 2009: 179)* değiştirir, kendine göre yeniden yapılandırıp daha etkili bir hale sokar.

Gündüz düşü modeli çerçevesinde düşünüldüğünde, edebiyat yapıtı şimdiye ve geçmişe anlamlı bir görüntü kazandırmaya yönelik bir çaba olarak görülebilir. Bu nedenle analistler edebiyatın bir tür terapi işlevi gördüğü kanaatindedir. Edebiyat eleştirisi olarak uygulanan psikoterapi hem yazarın hem de eleştirmen ve okuyucunun sağlıklı ve sağlıksız eğilimlerini ortaya çıkarabilir. Yine aynı açıdan bakıldığında, yapıtta nevrotik eğilimi temsil eden unsurun okuyucu açısından taklide, düşünmeye ya da redde yol açtığı görülür. Okuyucu, metinde bir eğilimin eyleme döküldüğünü görünce bunu, kendi hayatında uygulama yükünden kurtulabilir. Bu da edebiyatın somut yönde bir faydası olarak değerlendirilebilir. (Cebeci, 2009: 179)

Sanat yapıtını düşlerle karşılaştıran Karen Horney, *"bilinçdışı hayal gücü"*nün (Cebeci, 2009: 197) kişinin ruhsal dünyasında bulunan bir iç çatışmaya yönelik çözümler geliştirebileceğini savunur. Bu çözümler, yapıcı ya da nevrotik olabilir. Ona göre sanatın asıl rolü, insanların nevrotik problemlerinin varlığı ve önemini kavramasını sağlamak ve bu problemleri çözmektir. Düşler de aynı işlevi görür. Her ikisi de mesaj taşıma ve çözüm önerme özeliklerine sahiptir.

Holland, edebiyat yapıtıyla yaşanan deneyimi rüya görmeye benzetir. Freud'un rüya tanımı ve "rüya ekranı" kavramından hareketle şu görüşü öne sürer:

" (...) rüya ekranı kavramı 'anne göğsü' kavramından gelir, daha sonra ortaya çıkan sinema ve televizyon ekranları ve kitaplar da aynı kökenden gelen oluşumlardır. Bu bakımdan, edebiyatın 'bizim için görülmüş' ve bizim de içselleştirdiğimiz bir rüya olduğunu söyleyebiliriz." (Cebeci, 2009: 197)

Edebiyat yapıtının rüya ve fanteziyle karşılaştırılan Holland, bilincin fanteziler üzerinde uyguladığı sansür mekanizmasının benzer biçimde edebî yapıtın yazılma sürecinde de işlediğini öne sürer. Ona göre bu mekanizmanın uyguladığı iki yöntem vardır. Bunlardan ilki, *"edebi formun fantezi içeriğini 'savunma'ya yönelik olarak değiştirmesi"*dir. (Cebeci, 2009: 197) Diğeri ise eserin tümel etkisinin fantezi içeriğini "anlam"a dönüştürmesidir.

Şizofreni ve rüyalarda rastlanan adualizm, sanatsal gerçeklik için de düşünülebilecek bir kavramdır. Bu mekanizma, *"zihnin tasarımlarıyla dış dünyadaki*

nesneler arasında ayrım yapılamamasıyla" (Cebeci, 2009: 198) ilgilidir. Bu tür bir zihinsel işleyişe sahip olan kişi, dış dünya ile zihnindeki dünya arasında bir ayrım yapamaz. Benzer durum edebî yapıttaki kurgusal gerçeklik için de geçerdir. Yazar yarattığı şeyin bir kurgu olduğunun bilincindedir. Fakat bunun yanında, yaratılan şey kendi başına da var olma özelliğine sahiptir. Yani sanatçının eseri hem bir kurgudur hem de estetik özellikleri nedeniyle artistik bir gerçekliği ifade eder. Sanatçının eserini yaratırken rüya ya da halüsinasyon gördüğü söylenemez. Ancak eseri hem kurgusal hem de gerçek olduğu için adualistik özellikler taşır. (Cebeci, 2009: 198)

Çeşitli bakımlardan birbirine bağlanan çağrışımlar, düşünceler ve imgelerden oluşan bir sistem olarak düşünülebilecek düşler tuhaf ve umulmadık bir biçimde ortaya çıkar. Bu nedenle *"anlaşılmayı değil, taşıdığı mesajı örtülü bir biçimde vermeyi amaçlayan ruhsal bir ürün" (Cebeci, 2009: 290)* olarak kabul edilirler. Onları anlamak için özel bir çaba sarf etmek gerekir. Düşlerin anlaşılması için gerekli olan anlama çabası, sanat yapıtları için de gereklidir. Düşlerde olduğu gibi sanat yapıtlarında da akıl yoluyla anlama ikinci dereceden bir anlamadır. Düşlerdeki gibi edebî bir eser karşısında da edinilen ilk izlenim *"duygu izlenimi"* dir. (Cebeci, 2009: 290) Metin anlaşılmadığı takdirde bile sevildiği ya da sevilmediği konusunda bir karar verilebilir.

Düşlerde de hatırlama süreci sırasında ortaya çıkan değişikliklere karşın az çok değişmeden kalan en önemli unsur, düşün taşıdığı duygu yükü ve bu çerçevede anlam kazanmasıdır. Genel olarak belirli bir tutarlılık ve bütünlük oluşturma düşüncesi bulunmasa da düşler de edebî yaratımlar gibi dramatik bir anlatı yapısına sahiptir. Bu nedenle edebî yapıtlarda, özellikle şiirde olduğu gibi düş yorumunda da duygu analizi yapmak önemlidir. Şiirde, düşte olduğu gibi anlama ulaşmadan önce verdiği duygu hissedilir. *"Anlama ulaşılamasa bile, duygusal içeriğe, şiirin bütün olarak anlatmak istediği duyguya ulaşılabilir. (Cebeci, 2009: 306)* Bu da okuyucuya, şairin bilinçdışındaki materyalin niteliği konusunda bir fikir verir.

Narsisistik yönü yoğun ürünler olan düşlerde, düş gören ya bizzat katılımcı ya da gözlemci olarak düşün içinde yer alır yani rüyada mutlaka kendisi de vardır. Bu anlamda, düş görenin karakterinin rüyanın üslubuna yansıması ve bu üslubu belirlemesi kaçınılmazdır. Üslup, *"kişinin endişeleri, savunmaları ve nesne*

*ilişkilerinin oluşturduğu bir kombinasyon"*dur. (Cebeci, 2009: 307) Buradan hareketle düşler ve edebî yaratım arasındaki bir diğer benzerlik ortaya konulabilir. Düş görenin bir şekilde düşün herhangi bir yerinde olması gibi sanatçı da yapıtın içinde bulunur. Her iki yaratım arasındaki bezerlik bununla sınırlı değildir. Örneğin düş görenle yorumcunun faaliyetleri ve şiir okuma etkinliği arasında da benzerlik vardır. Okuyucu, şiiri okurken bir taraftan kendi kimliğini ve kişiliğini muhafaza eder bir taraftan da yazarla özdeşleşir. Serbest çağrışıma benzer bir biçimde gelen fikirler arasında bağlantı kurmaya çalışır ama aynı zamanda kendi kendisini de gözler. Bu faaliyet, bir anlamda *"okuyucunun, yazarın bilinçaltı ile 'ses alıp vermesi' olarak" (Cebeci, 2004: 293)* düşülebilir.

Freud'un düşlerle ilgili önemli bulgularından biri, düşlerin *"formel anlamda bir gerileme"*nin (Cebeci, 2009: 308) göstergesi olduğu olgusudur. Kris de sanat, edebiyat alanındaki yaratıcılığı *"egonun kontrolünde bir gerileme" (Cebeci, 2009: 309)* olarak nitelemiştir. Bu açıdan bakıldığında, düş ve sanat yapıtı arasındaki ilişki daha çok belirginleşir. Rüya türleri ve edebî yapıtlar arasındaki benzerliğe bakmak gerekirse rüyalar genel olarak haz duygusuna yönelen rüyalar, endişeye neden olan rüyalar ve cezalandırma rüyaları olarak farklı kategorilerde sınıflandırılabilir.

Haz duygusuna yönelen rüyalar, *"ruhsal yapının bütün unsurlarını, yani hem id, hem ego, hem de süperegoyu" (Cebeci, 2009: 309)* tatmin eder. Endişeye neden olan rüyalarda, bu unsurlardan en az bir tanesi rahatsız olur. Cezalandırma rüyalarında ise *"özellikle 'takıntılı' (obsesif-kompülsif) karakterlerde rastlanan ve süperegodan kaynaklanan bir cezalandırılma isteğini tatmin etmeye" (Cebeci, 2009: 309)* dönük yönelim söz konusudur. Rüyaların sınıflandırılmasında kullanılan bu üç kategori, edebi türler için de kullanılabilir. Dürtülerin serbestçe boşalmasına yönelen sanat formalarının hazza yönelen rüyalara benzetilebileceğini söyleyen Oğuz Cebeci şöyle bir karşılaştırma yapar:

"Örneğin, komedide, sadistik dürtülerin tatmin olduğu ve ruhsal yapının diğer unsurlarından gelen bir itirazla karşılaşılmadığı söylenebilir. Burada, terapi sırasında yapılmış 'yerinde' bir yorumun, bazen şiddetli bir gülme tepkisiyle karşılanması olgusunda da görülen bir mekanizmanın çalıştığını söyleyebiliriz. Sözü edilen durumda, muhtemelen saldırganlıkla ilgili yasak bir düşünce üzerindeki

baskılama aniden kalkmakta ve birikmiş gerginlik açığa çıkmaktadır." (Cebeci, 2009: 310)

Terapi ya da rüya yorumu sırasında idden ya da bilinçdışından gelen materyalin, egoya ya da bilinç alanına girmesini engellemeye dönük bir direnç söz konusu olur. Aynı mekanizma edebiyat yapıtının anlaşılması ve değerlendirilmesi açısından ele alındığında, yazarın yazma esnasında ya da okuma süreci içinde okuyucunun okuduğu şeyi anlamaya karşı benzer bir direnç gösterdiği söylenebilir. Okuyucu açısından direncin nedenlerinden biri, *"(...) yazarın bilinçaltı fantezisinin, okuyucunun ruhsal dünyasında şiddetli bir tepkiye yol açması olasılığı karşısında, önlem almak gereksinimidir." (Cebeci, 2009: 313)* Başka bir açıdan karşılaştırıldığında; rüyayı gündelik hayatın mantığına, düşünme tarzına yaklaştırmaya ve ondan anlaşılır bir hikaye çıkarmaya çalışan bir mekanizma olan ikincil revizyon ve ego müdahalesinin daha fazla devrede olması nedeniyle rüyalara oranla sanat yapıtları daha kontrollüdür.

Edebî metinde kontrolü biçime ilişkin unsurlar sağlar. *"'Biçim' ikincil revizyonun ve bilinçli ego süreçlerinin müdahalesiyle, 'içerik'i ve dolayısıyla okuyucunun tepkisini kontrol altına alır." (Cebeci, 2009: 313)* Bazı türlerde bu kontrol, zayıf olduğu için okuyucunun tepkisi şiddetli olur. Romantik ve melodramatik yapıtlar buna örnek gösterilebilir. Yapıt karşısında duygusal dengenin bozulması, aşırı tepkiye neden olur. Bu durum, tıpkı endişe rüyaları ve kâbuslarında olduğu gibi bir travmanın tekrarına neden olabilir ya da yinelenen rüyalarda olduğu gibi *"tekrar yoluyla kontrol sağlama ve mazoşistik bir tatmin elde etme" (Cebeci, 2009: 314)* aracı haline gelebilir.

Düşler, edebî metin kadar bütüncül bir yapıyla ortaya çıkmaz. Ego kontrolünün fazla olduğu edebî yapıtlarda, bütünlüğü sağlayan kurgu ögesi, rüyada ikincil revizyon adı verilen mekanizmaya karşılık gelir. İkincil revizyonun varlığına karşın düşte ego kontrolünün bulunmaması, onun bütünlük ve tutarlılık açısından genellikle zayıf olmasına, saçma duygusu uyandıracak mantık ve gerçeklik hataları bulundurmasına sebep olur. Düşteki bu tutarsız yapıdan hareketle "saçma" (absürt) türünün özellikleriyle ilgili fikir yürütülebilir. (Cebeci, 2009: 315)

Absürt türünde, okuyucunun dikkati forma ilişkin unsurlara yani formel tutarsızlıklara çekilerek içeriğin gizlenmesi söz konusudur. Cebeci, *"(...) absürd sanat rüya gibi yoğun bir duygusal içerikle doludur; biçimsel olarak tıpkı rüya gibi yeterli kontrolden uzaktır, asıl içeriğin gizlenmesi başarıldıktan sonra tutarlılığa önem verilmemiş, biçim kusurlu bırakılmıştır." (Cebeci, 2009: 315)* der. Diğer taraftan absürt sanat yapıtının yoğun bir ego kontrolünde gerçekleştirildiği de söylenebilir. Benzer biçimde, şiir de daha çok form özellikleriyle ön plana çıkan bir türdür. Bu açıdan bakıldığında, şiirde de dikkatin form özelliklerine çekilmesi yoluyla içerikten uzaklaştırılması söz konusudur. Öte taraftan eğer bu yolla duygusal içerik tamamen baskılanırsa okuyucunun zevk almaması gibi bir sorun çıkar ortaya.

Düş ve edebî yapıt arasındaki bağlantıları teknik bir yaklaşımla ortaya koyan E. F. Sharpe'a göre düş, *"bilinenin içinde üstü örtük olarak bulunan bilinmeyen"*i (Cebeci, 2009: 314) ortaya çıkarır. Bu doğrultuda analistin amacı, bilinçdışında bulunan "bilinmeyen"i, "bilinen"de ima edilmiş unsurlar aracılığıyla anlaşılır kılmaktır. Sharpe, rüyayı oluşturan mekanizmaların şiir dilinin özelliklerinden yararlanarak çözümlenebileceğini savunur. Ona göre eleştirmenlerin şiirleri analiz ederek buldukları şiir dili kuralları ile Freud'un bulduğu rüya oluşumuna ilişkin ilkeler birçok bakımdan benzerdir. Örneğin düşün oluşumunda kullanılan yoğunlaştırma ve yer değiştirme mekanizmaları, şiir dilinde sıkça kullanılan metafor ve metonimi kavramına karşılık gelir. Sadece rüyalarda değil; bilinçdışı ve bilinçli bütün zihinsel faaliyetler üzerinde etkili olan yoğunlaşma mekanizması, *"(...) gizil düşüncelerin, anı ve fantezilerin tek bir somut imge ile ifade edilmesi anlamına gelir." (Cebeci, 2009: 320)* Yer değiştirme mekanizması ise, değerlerin yer değiştirmesi olarak tanımlanabilir. Gizil rüya açısından önemli olmayan bir unsurun açık rüyada öne çıkması ya da açık rüyanın çok önemsiz bir unsurunun gizil rüyanın çok önemli bir unsurunu temsil ediyor olması yer değiştirmeye bir örnektir.

Sharpe'a göre şiir dili araçları içinde en yalın olanı *"basit benzetme"*dir. (Cebeci, 2009: 317) İki farklı şey arasında, ortak bir özellik aracılığıyla özdeşlik ilişkisi kurmaya hizmet eder; bunu yapmak için de "gibi" kullanılır. "Gibi" sözcüğünün devreden çıkarılmasıyla "basit benzetme"nin bir adım ilerisi olan metafora gidilir. "Kişisel metafor" kavramını ortaya atan Sharpe, bunu, *"kişisel*

olmayan bir nesnenin kişisel bir ilişki ile yüklendiği durumlar" (Cebeci, 2009: 317) olarak tanımlar. Metonomi, üzerinde durduğu bir diğer şiir dili terimidir. Ad aktarması, mecaz-ı mürsel, terimine karşılık olarak düşünülebilecek metonomi, bir şeyle bazen normal bazen de tesadüfî bir bağlantı içinde bulunan bir ismin o şeyi göstermek için kullanılmasıdır. Metonomi, hem ifadede ekonomiye olanak verir hem de görsel bir imge oluşturur. Metonomiye yakın bir kavram olan *"sinekdoki" (Cebeci, 2009: 315)* parçanın bütünün yerine geçtiği bir edebiyat tekniğidir.

Düşte ortaya çıkan fantezilerde olduğu gibi edebiyat yapıtında da bilinçdışı fanteziler vardır ve bu fanteziler, çoğunlukla çocukluk dönemine ilişkin deneyimlerle ilişkilidir. Cecily de Monchaux'a göre *"(...) rüya travmatik nitelikteki duygusal bir deneyim üzerinde hâkimiyet kurmak ya da ruhsal yapının içine düştüğü dağılma durumunu düzeltmek üzere geçici bir süre için yaşanan bir tür gerileme haldir*." *(Cebeci, 2009: 324)* Yinelenen düşler, devam etmekte olan ve çözümlenmemiş bir ruhsal çatışmayı gösterir. Buradan hareketle yapıtlarında tekrarlanan temaların ve laytmotiflerin de benzer bir biçimde yazarın çözümlenmemiş sorunlarını yansıttığı sonucuna ulaşılabilir. Bu sorunlar, okuyucuda yankı bulduğu ölçüde yapıt başarılı sayılır.

Düşler üzerinde Freud'dan farklı yöntemlerle çalışmalar yapan Jung, rüyaları bilinçdışının normal ve yaratıcı bir etkinliği olarak görür. Ona göre düşler, çeşitli nedenlerle bozulabilen psikolojik dengeyi yeniden kurma işlevi görür. Jung; Freud'un *"rüyaların asıl olarak çocukluk dönemine ilişkin cinsel isteklerle ilişkili olduğu görüşü"*ne (Cebeci, 2009: 325) katılmaz. Rüya, geçmişten çok mevcut durum hakkında bilgi verir. Jung, sembollerin yapısı ve kullanımı konusunda da Freud'dan ayrılır. Birçok sembolün kolektif özellikte olduğunu ve bu sembollerin ortak bilinçdışının arketipleri olarak görülmesi gerektiğini savunur.

Jung'a göre düşte *"bir sahnenin değişmesi, bir düşünceye ilişkin temsili bir göstergenin doruğa ulaşması" (Cebeci, 2009: 335)* anlamını taşır. Bu durum, epizotlardan oluşan yapıtların anlaşılması açısından yararlı olduğu gibi neden bazı yapıtların epizotlar halinde yazıldığını da açıklar. Jung, rüyayı bir tiyatro olarak değerlendirir. Bu tiyatroda, rüyayı gören bütün rollere ve izleyicinin pozisyonuna da sahiptir. Bu açıdan, rüya belirli bir mekâna, ana kahramanların ortaya çıkışına ve

zamanın kullanımına ilişkin özellikler taşır. Rüyalarda ortaya çıkan arketiplerin analitik bir biçimde kullanılması sonucunda sanat ya da edebiyat eleştirisinde verimli sonuçlar elde edilebilir. Jungcu rüya anlayışına ait çeşitli kavramlar vardır. Örneğin ayna imgesi, *"zihnin bir sembolü olmasının yanı sıra, hem narsisizmin, hem de bilinç alanında belirmeye hazırlanan unsurların bir göstergesi"*dir. (Cebeci, 2009: 335)

Melanie Klein'ın düşüncelerinden etkilenen nesne ilişkileri kuramı yazarları, Freud'un geliştirdiği rüya kuramını bir ölçüde dönüşüme uğratmışlardır. Kleincı yaklaşımın en önemli temsilcilerinden sayılan Hanna Segal göre düşün üslubu düş görenin kişiliğini yansıtır. Üslubu yaratan ise *"kişinin kurmuş olduğu nesne ilişkileri, endişe ve korkularla bunlara ilişkin savunmalar"*dır. (Cebeci, 2009: 338) Düş bilinçdışı bir fantezinin işlenmesini ve ifade edilmesini sağlayan bir yöntemdir. Sanat yapıtı için de benzer durum geçerlidir. Nasıl ki düşler kişinin psikolojik yapılanmasını gösteriyorsa edebî yapıtlar da yazarın iç dünyasının ana motiflerini ve bunları belirleyen unsurları gösterir. Bir yazarın hangi konulara yöneldiği meselesi, iç dünyasının gerekleriyle ilgilidir. Kleincı kurama göre düşün işlevi, bilinçdışı ile bilinç arasında iletişim kurma diğer bir deyişle ruhsal dünyanın kendi unsurları arasında iletişim sağlamaktır. Bir başka işlevi ise *"istemeyen bir içerik"*i (Cebeci, 2009: 342) ruhsal yapının dışına atarak başka türlü başa çıkılamayan unsurlardan kurtulmaya hizmet etmektir.

Benlik psikolojisi ekolü doğrultusunda düşlerle ilgili görüşler öne süren R. D. Stolorow ve G. E. Arwood'a göre *"(...) rüya imgelerinin işlevi, rüya görenin benliğine ilişkin kurucu unsurların sağlamlaştırılmasıdır." (Cebeci, 2009: 344)* Rüyanın bu benliği koruma işlevi, dürtü gereksinimlerine ilişkin istekleri karşılama ya da çatışan istekler arasında bir ara duruma olanak sağlama işlevlerinden daha önemlidir. Psikanalitik araştırmanın ana konusun kişinin yaşam deneyimlerini oluşturan yapılar ve bu yapıların oluşumunu açıklamak olarak gören Stolorow ve Atwood, bu doğrultuda *"temsili dünya" (Cebeci, 2009: 345)* kavramını öne sürmüştür. Buna göre *" (...) kişinin zihninde, kendisine ve benlik nesnelerine ait temsili imgelerin, birbirine göre aldıkları özel konumla belirlenen bir 'biçimlenme' vardır." (Cebeci, 2009: 345)* Kişinin yaşam deneyimleri, bu biçimlenme içinde oluşur ve bu yapının özelliklerine göre değerlendirilir. Konuya edebiyat

perspektifinden bakılırsa, edebî metnin de temsili bir dünya kurduğu ve bu temsili yapının anlaşılması yoluyla yazarın da anlaşılabileceği sonucuna varılabilir. (Cebeci, 2009: 345)

D. Anzieu'nin düşlerle ilgili öne sürdüğü düşünceler dikkat çekicidir. Ona göre gün boyu yaşanan olaylar egoda hasara neden olur. Rüyanın işlevi, bu deliklerin onarılmasını sağlamaktır. Gerek günün olayları gerekse kendi iç dinamiklerinin getirdiği yüklerin altında bulunan egonun zaman zaman kendisinden diğer bir deyişle gerçeklik ilkesinden uzaklaşmaya ihtiyacı vardır. Oyun oynama, hayal kurma ve genel olarak hayal gücünün devrede olduğu bütün eylemler, bir yönüyle bu gereksinimi karşılamaya yöneliktir. *"Yani rüyalar kadar diğer hayal gücü faaliyetleri, özellikle de sanatsal-yazınsal etkinlikler, egonun uğradığı hasarı gidermeye, bunun da ötesine geçerek, egonun gelişmesine (...)" (Cebeci, 2009: 346)* yarar.

Rüya alanı bir başka ifadeyle egonun gerçeklik ilkesinden uzaklaşarak dinlendiği imgelem alanı ve bu alan içinde ortaya çıkan oyun ve sanatsal yaratıcılık gibi etkinlikler, aynı zamanda egoyu sarıp sarmalayan, böylece dağılmasını engelleyen koruyucu yapı oluşturur. Düşün ruhsal yapının uğradığı hasarı gösteren ve onu tedaviye yönelen bir amaç doğrultusunda işlediği görüşünden hareketle oyun ve yaratıcı faaliyetlerde de kişinin kendisi için travmatik olan olayları ele aldığı ve bu olaylar üzerinde hâkimiyet sağlamaya yöneldiği söylenebilir. Oğuz Cebeci'ye göre bu durum, yazarların neden çoğunlukla belirli temalar çevresinde döndüğü konusuna da ışık tutar. Eğer bir sanatçı ciddi tematik değişiklikler yapabiliyorsa bu, *"onun ruhsal sorunlarına ilişkin önceliğinin değiştiği"*ni (Cebeci, 2009: 346) ya da gelişimsel açıdan bir diğer evreye geçildiğinin göstergesi olabilir. Buna rağmen egosunun uğradığı zararın onarılamaz nitelikte olabileceği de göz önünde bulundurulmalıdır.

M. Kramer'ın rüya yorumuyla ilgili öne sürdüğü düşünceler, psikanalitik açıdan edebî metni yorumlama konusunda farklı bir yöntem sunar. *"Rüya tercümesi" (Cebeci, 2009: 350)* adını verdiği kurama göre Freud'un uyguladığı gibi rüya görene serbest çağrışım yaptırmaya gerek yoktur. Bu yöntem, edebiyat eleştirisinde bir yapıtın yazarı hakkında bir şey bilmeksizin ya da bir eleştirmenin yardımı olmaksızın

yorumlanabileceğini savunan yeni eleştiri ekolünü akla getirir. Buna göre *"rüya çevirmeni, rüyaya, rüya görenin iç hayatının metaforik bir açıklaması olarak yaklaşır ve bu metaforik anlamı keşfetmek için kendi zihninde ortaya çıkan çağrışımları kullanma yoluna gider." (Cebeci, 2009: 350-351)* Kramer, rüya göreni tanımadan ve ortaya çıktığı çevreyi bilmeden de rüyaların tercüme edilebileceği görüşünü savunsa da rüya göreni tanımanın rüyalara ilişkin anlayışımızı geliştirebileceğini kabul eder. Edebiyat eleştirisinde de aynı durum geçerlidir. Eğer yazarı ve yapın ortaya çıkış koşulları bilinirse esere daha derinlikli bir bakış açısıyla bakılabilir.

Kramer, düşlerin düş görenin içinde bulunduğu ruh hallerini göstermenin yanı sıra kişinin hayatındaki belirgin izleri ve konuları da gösterdiğini söyler. Rüyayı tercüme ederken rüya dilini, metaforik bir dil olarak ele almak gerektiğini savunur. Rüya unsurlarına, sanki bunlar dile ait özellikler örneğin metaformuş gibi yaklaşır. Ona göre bu yolla ele alınan şeyin içerdiği anlam olanakları keşfedilebilecektir. Bu yöntem, imgesel bir dilin kullanıldığı bir şiiri yorumlamaya benzer. (Cebeci, 2009: 355)

Kramer göre derinlik psikolojisinin sağlamış olduğu verileri kullanarak rüyanın yapısı anlaşılabilir. Onun düşteki temsili yapılar ve paradigmalarla ilgili belirttiği şu düşüncelerden edebî metini okuma sürecinde de yaralanılabilir:

"Bu paradigmaların en önemlisi 'Oidipal üçgen' adı verilen yapılanmadır ve anne, baba, çocuk imgelerinden oluşmaktadır. Rüyayı gören bu üç rolden birinde bulunabilir. Kural olarak, rüyadaki her türlü 'üç kişilik temsil durumu'nun 'Oidipal üçgen' gösterdiği kabul edilmektedir. Rüyayı bu üçgen açısından ele almak, rüya görenin diğer erkek, kadın, çocuklara yönelik tavrını, ayrıca otorite, bağımlılık cinsellik gibi konulardaki tutumunu da gösterir. (Cebeci, 2009: 356)

Rüya çevirmeninin görevi, rüyanın temel paradigmasını çözüp asıl rüya öyküsüne geçerek rüyada görülen gerçek ilişkiye anlam kazandırmak ve bu ilişkinin dış dünyaya da uzanan psikososyal türevlerini yorumlamaktır.

1.2.4. Yaratma Eyleminin Doğası ve Sanatçı

Yaratıcılığın kökenleri ve sanat eserinin izleyenler üzerindeki etkisi insanoğlunun her zaman ilgisini çekmiş ve hayranlığını uyandırmıştır. Yaratıcılık, sanat ve sanatçı psikanaliz literatüründe birçok düşünür tarafından ele alınmış bir konudur. Çeşitli psikanalistlerin bu konuda öne sürdüğü düşünceler yazarı, edebî metnin yaratım sürecini ve bu süreçte etkili olan dinamikleri anlamaya yardımcı olacaktır. Freud'a göre sanat, *"isteklerin doyumunu engelleyen gerçeklik ile isteklerin özgürce doyurulabildiği düşlemsel dünya arasında bir ara alandır." (Özeren, 2017: 17)* Bu ara alan, insanın tümgüçlülük arayışını karşılar ve narsisizmini güçlendirir.

Freud yaratıcılığı, *"bilinçdışı uyarılmalar ve çatışmaların yüceltilmesi" (Alper, 2008: 17)* olarak görmüştür. Saldırganlık ya da başka güdüleri olan çocuk, bunları ya engeller ya da toplumun benimseyeceği, onaylayacağı bir konuma yöneltir. Bu güdülerin yüceltimiyle çok iyi bir sanatçı, bilim adamı ya da sporcu olabilir. Freud, sanatçılarla ilgili ise içe dönük ve nevroza yakın bir kişilik yapısına sahip olduklarını öne sürmüştür. Ona göre içgüdüsel gereksinimleri oldukça güçlü olan sanatçı, bunların baskısı altındadır. Bununla birlikte onur, güç, servet, ün ve kadınların sevgisini kazanma arzusu vardır. Fakat içe dönük bir karakterde olduğu için doyum kaynağını elde etme olanağından yoksundur. Bu nedenle dış geçekliğe sırtını döner; libidinal enerjisini, fantezi yaşamının dileklerini gerçekleştirmeye yöneltir. (Alper, 2008: 17)

Sanat ve yaratıcılığı, oyun kavramı üzerinden ortaya koyan Freud'a göre sanatçının yaratma deneyimi, bir çocuğun oyun oynayışına benzer. Çocuk, oyunla kendine özgü bir dünya yaratır; yaşadığı dünyanın nesnelerini, kendi beğenilerine uygun olarak kurduğu yeni bir düzen içine yerleştirir. Oynadığı oyunu ciddiye alır. Duygu donanımındaki eksikliklere karşın, "*oyunsal dünyasını gerçek dünyadan ayırır" (Freud, 2014 a: 105);* gerçek dünyanın gözle görülüp elle tutulan somut nesnelerini, hayalinde yarattığı nesne ve durumlara dayanak yapar.

Sanatçı da oyun oynayan bir çocuk gibi davranır; o da bir hayal dünyası yaratarak bu dünyayı ciddiye alır, zengin duygu hazinesiyle donatarak realiteden

ayırır. Freud'un bu konu çerçevesinde, düşlem üzerine söyledikleri dikkat çekicidir. Freud'a göre mutlu kişiler düş kurmaz, bunu ancak yeterince doyuma ulaşamamış kişiler yapar. Doyuma kavuşturulmamış arzu, düşlemin itici gücüdür. "*Her düş belli bir isteğe doyum sağlama çabası ve böyle bir doyumu ondan esirgeyen gerçek'i değiştirme girişimidir." (Freud, 2014 a: 107)* İtici güç rolünü oynayan istekler, düş kuranın cinsiyetine, karakterine ve yaşam koşullarına göre farklılıklar gösterir. Bununla birlikte bu isteklerin tümü iki ana grupta toplanabilir: kişiliği yüceltmeye yönelik büyüklük istekleri ve cinsel istekler.

Jung'un sanat ve sanatçıya bakışı öne sürdüğü arketip kavramı doğrultusundadır. Kolektif bilinçdışının taşıyıcıları olarak sanatçıyı insanlık tarihinde ayrı bir yere koyan Jung, kişisel bilinçdışının ortaklaşa bilinçdışının bir parçası olduğunu belirtmiştir. Kolektif bilinçdışı, geçmişten arketipler içerir. Ona göre, *"sanat yeteneği olan insanlarda bu arketiplerin bilinçdışı canlanması olur ve sanat ürünleri ortaya çıkarırlar." (Alper, 2008: 21)* Bir anlamda sanatçılar, insanlığın ortak bilinçdışı deneyim ve kültürel özelliklerini çağa, güne taşıyan kişilerdir. *"Ortaklaşa bilinçdışı kişisel değil evrenseldir, evrenin bireyde yansıyan bölümüdür." (Alper, 2008: 21)* Dolayısıyla sanatçılar evrensel bir işlev görür.

Nesne ilişkileri kuramcısı Melanie Klein da yaratıcılıkla ilgili düşünceler öne sürmüştür. Klein, *"bebeğin yıkıcılığı düşüncesini gereğince vurgulamakla kalmaz, bir sağlık belirtisi olarak erotik ve yıkıcı itkilerin kaynaşmışlığı düşüncesini de yeni ve yaşamsal önemde bir durum olarak ortaya koyar." (Alper, 2008: 19)* Klein'ın öne sürdüğü düşüncelerden hareket eden Hanna Segal ise tüm sanatsal ve yaratıcı faaliyetlerin kökeninde depresif kaygı ve onarıcı düşlemlerin olduğunu öne sürer. Segal'in bu konudaki fikirleri şöyledir:

"(...) aslında tüm yaratılanlar bir zamanlar sevilmiş ve bir zamanlar bütün olan, ancak şimdi kayıp ve harap olan bir nesnenin, harap olmuş bir iç dünyanın ve kendiliğin tekrar yaratılmasıdır. İçimizdeki dünya tahrip olduğunda, ölmüş ve sevgisiz kaldığında, sevdiklerimiz paramparçayken ve biz çaresiz bir ümitsizlik içindeyken - işte o zaman dünyamızı baştan yaratmalıyız, parçaları tekrar tekrar birleştirmeli, ölü parçalara hayat üflemeli ve tekrar yaşamı yaratmalıyız." (Tanık, 2012: 81)

Bu bakış açısına göre simge oluşumu, bir kaybın sonucunda ortaya çıkar. Simge oluşumu, *"acı ve tüm yas çalışmasını içeren yaratıcı bir edimdir." (Tanık, 2012: 81)* Manik savunmalara başvurmadan gerçekleştirilen bir yas çalışmasının sonucunda, sanatçı içsel gerçekliği dışsal gerçeklikten ve özneyi nesneden ayırt etme yetisini geliştirir. Kayıp nesneden vazgeçer, simge oluşumu yani sanat eseri kayıp nesnenin yerini alır. Dışsal-içsel ve öznel-nesne ayrımı sayesinde sanat eseri, kendilikten ayrı ve kendiliğin dışında görülür. Böylece özgürce kullanılan bir iletişim aracı haline gelir.

Onarım, Kleincı düşüncede yaratma sürecinin önemli bir parçasıdır. Buna göre sanat, kişinin kendisini onarma çabasıdır. Bir taraftan da aslında tüm insanlığı onarma çabası ve kaybedilmiş cennete diğer bir deyişle nesnelere bir ağıttır. Yusuf Alper, onarım temelli bir yaratımı savunan bu kurama şöyle bir yorum getirir:

"Bazı şairlerin ve yazarların hemen hemen tüm yazdıklarının yitirilen ya da yitirilecek olan (koparılacak anne kucağı gibi) dünyaya bir ağıt olduğu görülebilir. Bu bir bakıma, bilinçli olmasa da yapılan bir çözüm işlemi (working through) olmakta sanatçı sanki kendisine otoanaliz yapmaktadır. Bu da onlar için büyük bir olanaktır. Bunun, onları bilgelik yolunda ilerleten, başka insanlardan farklı kılan en önemli olanaklardan biri olduğunu söyleyebiliriz." (Alper, 2008: 21)

Ernst Kris, yaratıcı işlevi *"ego hizmetinde gerileme (regresyon)" (Alper, 2008: 20)* olarak görmüştür. Burada ego, daha ilkel işlevsel düzeylere yönelir; bilinçdışı ve bilinçöncesinin etkilerine açık hale gelir. Buna göre, yaratıcılığın başarısı bilinçöncesindeki düşüncelerin serbestleşmesi ve bilinçdışının özgürce bilince çıkmasına bağlıdır. Kris, yaratıcı kişilerin *"yüceltme (sublimasyon) kapasiteleri"*nin (Alper, 2008: 114) özel bir yetenek olduğunu, onların idin en derindeki enerjisinden türlü yollarla psişik enerji emebildiklerini ve bunu da doğrudan yaratıcı etkinlik kanalına yönelttiklerini belirtmiştir.

Ego psikolojisi kuramında öne sürülen düşünceler, Kris'in ortaya koyduğu fikirlerle benzer doğrultudadır. Kuramda *"idin (içtepiler, dürtüler alanının; bilinçdışının) tipik işlev biçimi birincil süreç, egonun tipik işlev biçimi ise ikincil süreç" (Alper, 2008: 103)* olarak tanımlanır. Birincil süreçler içtepilere, içgüdülere

ve isteklere bağlıdır; haz ilkesine göre işlev görür. Gerçeklik ilkesine bağlı değildir; bunların düşlerde, fantezilerdeki gibi yer ve zaman kategorilerine bağlı olmayan, mantık dışı, karmaşık bir işleyişleri vardır. Güncel yaşantıda espriler, şakalar sırasında ikincil süreç bir süre için askıya alınmakta ve birincil süreç baskın duruma geçmektedir. Aynı şey yaratma edimi sırasında da söz konusudur. Sanatçı, yaratma sürecinde bilinçdışının imgelerini, simgelerini kullanmak amacıyla benzer biçimde birincil süreçten yararlanır. Bu, bir tür ego gerilemesidir ama yaratıcı kişi, iyi bütünlenmiş egosuyla tehlikesizce bu yaratıcı gerilemeyle baş edebilir. (Alper, 2008: 103)

Heinz Kohut, yaratıcılığa narsisistik açıdan yaklaşmıştır. Ona göre düzeyi ne olursa olsun, birçok insanda yaratıcı potansiyel vardır. Yaratıcılığın narsisistik doğası içe bakış ve eşduyum yoluyla kişinin kendi içinde kolaylıkla gözleyebileceği bir şeydir. Çözüme kavuşmamış düşünsel ya da estetik sorunlar, kişinin narsisistik dengesini bozarak onu çözüm geliştirmeye zorlar. Düşünsel ya da estetik sorunun çözüme kavuşması, özellikle sorun hızla halledildiğinde, narsisistik hazza yol açar ve narsisistik dengenin yeniden oluşmasıyla sonuçlanır. (Alper, 2008: 48)

Sanat ve yaratıcılık konusunda görüşler öne süren J. A. Infante'ye göre sanatçı duygularını, heyecanlarını kabul ettirmeye yönelik olağan iletişim kanalları bulamayıp varlığını sanatı aracılığıyla ortaya koyar. *" (...) artistik yaratıcılığın işlevi birçok yönden rüyaya benzer." (Alper, 2008: 111)* Genellikle bastırılmış arzuların doyumunu temsil eder. Yaratıcılık, travmatik ya da yasla ilgili durumları, zihinsel olarak işleme girişimidir. Rüyalarda birincil süreç düşünce biçimi egemenken sanatsal yaratıda, birincil ve ikincil süreçler arasında uyumlu bir ilişki vardır.

Yaratıcılık konusunda dikkat çekici fikirler öne süren J. McDougall için Freud'un ilk adımlarını attığı daha sonra Klein ve Winnicott gibi nesne ilişkileri kuramcılarının genişleterek savundukları gibi sanatsal yaratıcılık, çocuk oyunu kadar keyifli ve acısız bir edim değildir. Öyle ki şiddet onun ana unsurlarından biridir. Yaratıcı sürecin gücü ve yoğunluğunun yanı sıra sanatçıların kendilerinin de düşüncelerini, imgelerini, düşlerini ve karabasanlarını dünyaya dayatan şiddet dolu bireyler olduklarını öne süren McDougall, bu noktadan yola çıkarak neden yaratıcı

edimin kaygılar ve ruhsal çatışmalarla dolu olduğunu açıklamaya çalışır. (Parman, 2009)

McDougall sanatçı, yapıtı ve kitlesi arasındaki ilişkiyi incelerken dört temel unsuru, tüm yaratıcı edimlerin temeline oturtur. Bunlar sırasıyla sanatçının kendini dışavurmak için seçtiği yöntemle hesaplaşması; yapıtını sunmayı düşündüğü için imgesel kitle ile kurduğu ilişkilerin niteliği; cinselliğin anal, oral veya fallik rolü ile çocukluğa ait bilinçdışı çift cinsellik arzularının ağırlığı ve son olarak bunların sanatçının ruhsallığında nasıl bütünleşmiş olduklarıdır. Bu ögelerden ilki olan kendini dışa vurmak için seçtiği yöntemle kavgasında, her zaman dünyayla bir kaynaşma ve bir çatışma düşlemi vardır. O nedenle bu durum, onda karşıt duygular uyandırır. Sanatçının istediği hem kendini dile getirme biçimini korumak hem de sahip olmak için ona saldırmaktır. İç dünyasını ortaya koymak için seçtiği yöntemin onu ilettiğinden emin olmak ister. (Parman, 2009)

Sanatçı ve kitlesi arasındaki ilişki ise McDougall'a göre *" (...) rastlantılarla dolu bir aşk öyküsüdür." (Parman, 2009)* Bu kitle, önce sanatçının içselleştirdiği geçmişinin önemli nesnelerinden oluşan iç dünyasıdır. Bunlar kimi kez düşmanca kimi kez dostça bir tutum takınırlar. Sanatçı yapıtını sergilemeden önce iç dünyasıyla savaşır. Ancak yapıtıyla yalnızca iç dünyasını ortaya koymak çabasında değildir, aynı zamanda yapıtının kitle tarafından beklenildiği ve beklenileceği düşüncesine de sahiptir. Bunun da çatışmasız bir durum olduğu söylenemez. Çünkü sanatçı tanınmak ve anlaşılmak arzusu ile görünür olmak ve kontrol edilmek kaygıları arasında gidip gelir. (Parman, 2009)

McDougall'e göre sanatçının iç dünyası, pregenital erotizmin ve eskil cinsel dürtülerin zenginliğiyle belirginleşir. Başka bir deyişle tüm yaratıcılığın üzerine oturduğu gibi libidinal zemin *" (...) erotizmin, şiddetin, aşk ve nefretin ağırlık taşıdığı pregenital dürtüler ve cinselliğin eskil biçimlerinden oluşmuştur." (Parman, 2009)* Tüm sanatçılar, dış dünyayı dinlerken bir yandan da kendi iç dünyalarını oluşturan algılarına, duyumlarına, bedenselleştirdikleri düşüncelerine de kulak kabartırlar. Çünkü bilirler ki kendi bedenini dinlemek özünde yaratıcı bir edimdir. Ama iç ve dış dünya arasında bu gidiş geliş kimi zaman bir yutma, yok etme eylemi olarak da yaşanabilir ve bu nedenle kaygı uyandırır.

Sanatsal yaratıcılıktaki çift cinsellik düşleminin kökeni, çocukluk dönemine götürülebilir. Freud'a göre çocuk her iki cinsten ebeveynle de özdeşim kurmaya çabalar. Onların sahip olduğu güce, bu yolla sahip olabileceğini düşünür. *"Anne babanın yaratıcı gücü şüphesiz cinsel organlarında gizlidir ve her ikisine de sahip olmak çocuksu tümgüçlülük düşlemlerinin göstergelerinden biridir." (Parman, 2009)* McDougall'e göre sanatsal yaratıcılıktaki çift cinsellik düşleminin kökeninde de yatan budur. Kadınsı ve erkeksinin kabullenilmesi, bu anlamda tüm bireyleri yaratıcı kılar. Tüm yaratıcı eylemler, ruhsallığın kadınsı ve erkeksi yani çift cinsel unsurlarını taşır. Başka bir ifadeyle annenin doğurganlığı ile babanın dölleyiciliğine sahip olmak istenir.

Alain Feraant "Blaise Cendrars: Yara, Narsissizm, Yazı" başlıklı yazısında, yaratma süreci içerindeki savunma biçimlerinden bahseder. Sanatçı yaratım esnasındaki inşa/yeniden inşa sürecinde, iki savunma biçimine başvurur: "self holding" (kendi kendini tutma) ve otofenomenlerle bağlantı. Otofenomen kavramı, yaratıcının yarattığı şeyle ilişki içerisinde olmasıyla ilgilidir. Bu durumda kişinin tek gerçekliği kitapları, resimleri, müziği veya heykelleridir. Self holding kavramı da otofenomenlerle kurulan bu ilişkiyle ilgilidir. Yaratıcı, yaratımına tutunur ve yaratımı vasıtasıyla kendini inşa eder. (Ferrant, 2017: 49)

Varoluşçu bir çizgide yer alan Rollo May yaratıcılık üzerinde önemli bulgular ortaya koyan diğer bir yazardır. *Yaratma Cesareti* isimli kitabında yaratma ediminin nasıl gerçekleştiği üzerine fikirler öne sürmüştür. Bu eyleminin mitolojik, dinsel kaynaklarına inen May'e göre yaratma, insanın ya da sanatçının ölüm gerçeğiyle yüzleşmesiyle ilgilidir. Yaratıcılığın bu denli önemli olmasının kaynağında, ölümün üstesinden gelme arzusu vardır. Yaratım düşüncesi akla Tanrı'yı ve onunla girişilen mücadeleyi getirir. Çağlar boyunca otantik biçimde yaratıcı kişiler, kendilerini sürekli böyle bir mücadele içinde bulmuştur. Bu durum, beraberinde bir suçluluk duygusu taşır. (May, 2001: 51)

Dinlerde yaratma eylemine dönük yasaklar vardır. Musevilik ve Hristiyanlıkta, 10 Emir'in ikincisi şöyle tembih eder: *"Kendine oyma bir put yapmayacaksın, ya da yukarıdaki gökte, ya da aşağıdaki toprakta, ya da toprak altındaki suda bulunanlara benzer bir şey yapmayacaksın." (May, 2001: 53)*

Tanrının bu emrine yaratarak bir anlamda karşı gelen sanatçılar, toplumda bir endişe yaratır. Çünkü onlar her toplumun kendini korumaya adadığı statükoyu tehdit eden kişilerdir, insanoğlunun süregelen kafa tutuma gücünün taşıyıcılarıdır. Kendilerini, Tanrının kaostan biçimi yaratması gibi kaosun içine, ona biçim vermek için gömülmeyi severler. Gündelik, duygusuz, alışılageldik olandan hiçbir zaman hazzetmeyerek devamlı yeni dünyalara doğru ileri atılırlar. (May, 2001: 56)

May, yaratıcılığın Tanrılarla mücadele etmek bağlamında düşünülmesinin mitlerde de olduğunu ya da bu düşüncenin mitlerden gelmiş olabileceğini söyler. İnsanın yaratıcı edime nasıl baktığını yansıtan mitlerden biri, Prometheus mitidir. Bu mite göre Olimpus dağında yaşayan bir Titan olan Prometheus, insanların ateşten yoksun olduğunu görür ve onu çalar. Yunanlılar, Prometheus'un ateşi Tanrılardan çalıp insanlığa vermesiyle uygarlığın başladığını kabul eder. Bu baş kaldırış karşısında Zeus, Prometheus'un zincire vurularak cezalandırılmasını emreder. Her sabah bir kartal gelip gece olunca tekrar Prometheus'un büyüyen ciğerini yer. Mitteki bu unsur, yaratıcı sürecin akla gelen canlı bir semboldür. May bu sembolü şöyle açıklar:

"Tüm sanatçıların bir an, günün sonunda kendilerini bitmiş tükenmiş hissedip, imgelerini asla dışa vuramayacaklarından emin, onu unutmaya and içerek her şeye tümüyle başka bir konu üzerinde ertesi sabah yeniden başlamaya karar verdikleri olmuştur. Ama gece esnasında 'ciğerleri tekrar büyür'. Enerji dolu dikelirler ve yenilemiş umutlarıyla görevlerinin başına, ruhlarının örsü başında didinmeyi sürdürmeye dönerler." (May, 2001: 54)

May, Adem ve Havva'nın Tanrı'nın yasakladığı ağaçtan elma yemeleriyle ilgili hikayeyi de yaratıcılıkla ilişkilendirir. İyi ve kötü ağacının elmasını yemek, insan bilincinin şafağını temsil eder. Prometheus ile Adem ve Havva'nın hikayesinde, bilinç ve yaratıcılık Tanrı'ya baş kaldırmayı simgeler.

Psikolojide yaratıcı edimin doğasını anlamaya dönük çalışmalar yapılmıştır. Alfred Adler, yaratıcılığı, telafi etme kuramı üzerinden açıklamıştır. Ona göre *" (...) insanlar, sanatı, bilimi ve kültürün diğer yanlarını kendi yetersizliklerini telafi etmek için üretirler." (May, 2001: 60)* Örnek olarak kabuğunun içine istemeden giren bir

kum zerresinin üstünü örtmek için inciyi üreten istiridyeyi gösterir. Yüksek düzeyde yaratıcı bireylerin yaratıcı edimleriyle bir eksikliği ya da organ geriliğini nasıl telafi ettiklerini göstermek üzere verilen örneklerden biri de Beethoven'ın sağırlığıdır. Adler, *"uygarlığın da, insan tarafından, hayvan dünyasındaki diş ve pençe yetersizliklerinin yanı sıra, kendilerini hiç de dostane bir konumda bulmadıkları yerkabuğundaki görece zayıf konumlarını telafi etmek için yaratıldığı"*nı (May, 2001: 61) savunmuştur.

Adler'in kuramının yaratıcı sürecin kendisiyle ilgilenmediğini düşünen May, psikanaliz kuramlarının yaratıcılık konusunda takındıkları indirgeyici tutumu eleştirir. Aynı şekilde, psikanalitik çevrelerde yaratıcılık için söylenen *"egoya hizmet eden bir gerilemedir" (May, 2001: 62)* tespitine ve yaratıcılığın özde nevrozun bir dışa vurumu olarak alınmasına karşı çıkar. Yaratıcılığı, bir insanın dünyada kendi varlığını yapışının en temel görünüşü olarak gören May'in düşünceleri şöyledir:

"Yaratıcı süreç sayrılığın sonucu olarak değil, duygulanımsal (emotional) sağlığın en yüksek derecedeki betimi, normal kişilerin kendilerini gerçekleştirme edimlerinin bir dışavurumu olarak keşfedilmeli. Yaratıcılık, sanatçının olduğu kadar bilim adamının, estetin olduğu kadar düşünürün emeğinde görülmeli; ve yaratıcılığın erimi, ola ki modern teknolojinin kaptanlarında ya da bir annenin çocuğuyla normal ilişkilerinde ortaya çıksın, çizilip sınırlandırılmamalı. Yaratıcılık Webster'in yerinde belirtişiyle, yapma, varlığı ortaya çıkarma sürecidir." (May, 2001: 63)

May, yaratıcı edim sırasında bireyde nelerin cereyan ettiğini ortaya koymaya çalışır. Ona göre yaratıcı edimde ilk dikkat çeken şey bir karşılaşma olmasıdır. Karşılaşmanın iradi çabayı diğer bir deyişle istem gücünü içermesi zorunlu değildir. Esas nokta gömülmenin, yoğunlaşmanın derecesidir; belirgin nitelikte bir *"bağlanma*" *(May, 2001: 64)* olmalıdır. Karşılaşmanın yoğunluğu, ikinci bir önemli husustur: *"Gömülmek, emilmek, kapılıp gitmek, bütünüyle dalıp gitmek, vs., yaratıcı sanatçı ya da bilim adamının durumunu, ya da oyun oynayan çocuğu anlatmakta kullanılır." (May, 2001: 66)* Yaratıcılık yoğun bir farkındalık, bir bilinç artışıdır. Farkındalığın yoğunlaşması, bilinçli veya istençli bir amaçla bağlantılı olmak zorunda değildir. Dalgınken, rüyalarda ya da bu gibi bilinçdışı düzeylerde meydana gelebilir.

Karşılaşma üzerinde duran May, bunun öznel ve nesnel olmak üzere iki kutup arasındaki bir buluşma olduğunu söyler. Öznel kutup, yaratıcı edim içindeki bilinçli kişinin kendisidir. Diyalektik ilişkinin nesnel kutbunda ise sanatçı ya da bilim adamının kendi dünyası vardır. Burada May'in dünya ile kastettiği yaratıcının *"içinde varolduğu anlamlı ilişkilerin bir modelidir." (May, 2001: 71)* Kişi bu dünyanın tasarlanmasında yer alır. Bu dünya, onunla her an karşılıklı ilişki içindedir. Dünyayla benlik arasında ve benlikle dünya arasında kesintisiz bir diyalektik süreç süregider. İki kutuptan her biri diğerinin varlığına delalet eder ve bunlardan birinin yok sayılması, her ikisinin de anlaşılmasını olanaksız kılar. Bu bağımlılık, yaratıcılığın hiçbir zaman öznel bir görüngü olarak sınırlandırılamayacağını gösterir. Dünya kutbu, bireyin yaratıcılığının ayrılmaz parçasıdır. (May, 2001: 71)

May, yaratma ediminde karşılaşma deneyimine Jung psikolojisi açısından da bakar. Buna göre yaratma edimi, bilinçdışı yaşantı ile bilinç arasında bir çeşit zıtlaşma, kutuplaşma düşüncesiyle açıklanabilir. Bilinç, bilinçdışının yabanıl, mantıksız sapkınlıklarını kontrol ederken bilinçdışı da bilincin bayağı, boş, yavan ussallıkta kuruyup gitmesine engel olur. Bilinçdışı ile bilinç sürekli birbirinin sınırlarını kontrol eder. Eğer bir konu üzerinde, bilinçli olarak bir yönde fazla ileri gidilmişse bilinçdışı diğer bir yöne meyledecektir. Bilinçdışı tanı da bilinçli düşüncemizle en katı nereye yapışmışsak orayı delip geçmekten bozup dağıtmaktan haz alır. Kişinin içinde bir yandan bilinçli olarak düşündükleri diğer yandan doğmaya çabalayan bir perspektif, bir kavrayış arasında dinamik bir mücadele sürüp gider. Kavrayış, bu mücadelenin sonunda kaygı, suç ve coşku duygularını içeren bir memnuniyet eşliğinde doğar. (May, 2001: 77-78)

Kavrayışın bir şeyleri yıkıp devireceği gerçeği, bu hamlede duyulan suçun nedenidir. Bilimde önemli bir fikir ya da sanatta önemli bir biçim ortaya çıktığında entelektüel, tinsel dünyanın sürmesini sağlayan öz yıkılır. Yaratıcı üründeki suçun kaynağı budur. Picasso, *"Her yaratma edimi, ilk önce bir yıkma edimidir." (May, 2001: 78)* der. Böyle bir hamle, kaygı da taşır. Çünkü yaratım, daha önceki varsayımları yıkmakla kalmaz sanatçının kendi dünyasıyla ilişkisini de sarsar. May'a göre sanatçı kendini var olduğunu henüz bilmediği bir dayanağı arar durumda bulur. İleri çıkarak her yanı kaplayan kaygı duygusunun kaynağı budur.

Kuramının merkezine karşılaşma edimini koyan May, yaratıcılığın bu deneyim içinde ortaya çıktığını ve ancak böyle anlaşılabileceğini savunur. Karşılaşma deneyiminde, öznel deneyim ile nesnel gerçeklik arasındaki ikiliğin aşıldığı ve yeni anlamlar ortaya çıkaran sembollerin doğduğu bir ruh hali söz konusudur. May, bunun "vecd" sözcüğü ile karşılanabileceğini söyler. Ona göre tutku gibi, *"vecd de bir duygunun niceliği değil, bir duygulanım niteliğidir." (May, 2001: 103)* Vecd hali, özne-nesne ikiliğinin geçici olarak aşılışıdır. May'in karşılaşma ediminde üzerinde durduğu bir diğer duygu kaygıdır. Kaygı, *"(...) karşılaşmada meydana gelen benlik dünya ilişkisindeki sarsıntının ayrılmaz refakatçisidir." (May, 2001: 104)* Yaşanılan bu durum, kimlik duygusunu tehdit eder ve dünya daha önce yaşadığımız gibi değildir. Benlik ile dünya her zaman birbirleriyle ilişkili olduğu için artık biz de daha önce olduğumuz gibi değilizdir. Geçmiş, şimdi ve gelecek yeni bir yapı oluşturur.

May, psikanaliz çevrelerinde yaratıcılığı açıklamak için yaygın biçimde kullanılan, egonun hizmetinde gerileme kuramına karşı olarak yaratıcılığın büyük bir emekten sonraki *"gevşeme" (May, 2001: 101)* ile ilgili olduğunu savunur. Gevşeme, kişiyi yoğun çabaları ve bunlara eşlik eden engellemelerden uzaklaştırır. Yaratıcı kavrayış, gevşeme anlarında gelmekle birlikte yaratım gelişigüzel biçimde olmaz. Sanatçının kendini yoğun bir biçimde verdiği, diri bir bilinçle yoğunlaştığı deneyimlerin alanında belirir.

Sanatsal yaratımda resim ve şiir sembolik, mitik dilleriyle ayrıcalıklı bir yerde durur. May'a göre semboller bilinçli ve bilinçdışı deneyimi, kişinin şu andaki bireysel varoluşu ve insanlık tarihi arasındaki ilişkiyi dışa vurur. Sembol ve mit, *"karşılaşmadan fırlayan canlı, hemen dolaysız biçimlerdir" (May, 2001: 99);* öznel ve nesnel kutupların diyalektik iç ilişkisini içerir. Bu doğrultuda, bir şiirdeki arkaik unsurlar diğerlerini kıpırdatacak güce, bir anlam evrenselliğine sahipse yani has imgeler ise bu, olmakta olan karşılaşmanın daha temel, daha kavrayıcı bir düzeyde cereyan ettiğini gösterir.

Sembol ve mitler karşılaşmanın yükselmiş bilinç halinden doğup gelir; yüksek bir bilinç yaşantısı talep eder ve yüksek bir bilinç yaşantısı verirler. Bu yüzden kültür tarihinde, sanatsal buluş diğer biçimleri önceler. Sembol ve mitler,

farkındalığımızın alanına çocuksu arkaik endişeleri, bilinçdışı özlemleri ve benzeri ilkel ruhsal içerikleri getirir. Geriye bakan bu çehrelerinin dışında aynı zamanda yeni anlamlar ve biçimler ortaya çıkararak daha önce mevcut olmamış bir gerçekliği de ortaya koyabilirler. Sembol ve mitlerin ileri bakan çehresidir bu. (May, 2001: 103)

Yaratıcılık özünde sınırlar gerektiren bir edimdir. Çünkü yaratıcı edim insanı sınırlayan şeyle birlikte ve ona karşı ortaya çıkar. Sınırları çizen bilinçtir. May, bilinç için *" (...) olanaklar ve sınırlılıklar arasındaki diyalektik gerilimden doğup gelen bir farkındalıktır." (May, 2001: 121)* der. Yaratıcılık kendiliğindenlik ve sınırlamalar arasındaki gerilimden doğar. Sanat eserinde var olan hâkim olunmuş ve aşılmış gerilim, sanatçıların sınırlamalar ile sınırlamalara karşı mücadelelerinin sonucudur. May, sınırlama ve biçim ilişkisine şiir açısından bakan Coleridge'in fikirlerine yer verir. İki çeşit biçimden bahseden Coleridge, bunlara şöyle bir açıklama getirir:

"Biri şairin dışında olan –mesela sonenin mekanik biçimi. Bu mekanik biçim, sonenin belli bir tarzda düzenlenmiş on dört mısrası olacağı yolunda rastgele bir kabullenişi içerir. Diğer bir biçim çeşidi ise organiktir. İçerde olan biçim. İç biçim şairden gelir ve onun şiirine yedirdiği tutkuyu içerir. Biçimin organik yanı, biçime kendi başına gelişmesi yönünde etki eder; bize, yaşanmış çağların her kuşağa açımladığı yeni anlamdan bahseder. Yüzyıllar sonra, yazarın bile orada olduğunu bilmediği anlamı biz bulabiliriz." (May, 2001: 124)

Coleridge, şiir yazarken anlamı belli bir biçime oturtmak zorunda olmanın, şairi imgelemde yeni anlamlar araştırmaya ittiğini söyler. Anlamı belli yollardan söylemeyi reddeden şair, şiiri hep yeniden biçimlendirmeye uğraşarak başka yollar arar. Biçim verme girişimi, onu yeni ve daha derin anlamlara götür. Biçimin sadece şiirde şairin verecek yeri olmadığı anlamları budayıp atmak olmadığını söyleyen Coleridge, *"(...) biçim, yeni anlam bulmada bir yardımcı, anlamınızı yoğunlaştırmada, onu yalınlaştırma ve arıtmada bir güdü ve ifade etmeyi arzuladığınız özü daha evrensel bir boyutta keşfetmedir."* (May, 2001: 130) der.

Yaratıcı girişimde, imgelem biçimle yan yana çalışır. May, imgelemi "*bireyin, bilinçli zihninin ön bilinç eşliğinde doğup gelen fikirler, itkiler, imgeler ve her çeşitten diğer psişik olguyla topa tutuşunu kabullenebilme yetisi" (May, 2001:*

125) şeklinde tanımlar. İmgelem, biçimi şekillendirir. Sınırların nihai gerekliliğini ortaya koyarak sanatçıyı psikoza sürüklemekten korur. Sanatçılar, özgün görümleri görme yetisine sahiptir. Güçlü imgelemleri ve aynı zamanda felaket durumuna düşmelerini önleyebilecek kadar gelişmiş bir biçim duyguları vardır. Yaratma süreci özünde sanatçının biçim için duyduğu tutkunun dışavurumudur.

1.2.5. Psikanaliz ve Şiir

Psikanaliz, bir konuşma tedavisi olarak dili araç niteliğinde kullandığı için edebiyatla büyük bir ortak noktaya sahiptir. Histeri üzerine incelemelerinin daha çok kısa hikâyeye benzediğini söyleyen Freud, Wilhem Fliess'a yazdığı mektuplarda Sofokles ve Shakespeare'den esinlediğini yazar. Adam Phillips, *Hep Vaat Hep Vaat* isimli edebiyat ve psikanalizle ilgili denemelerinde, Freud'un bu sözlerinden hareketle, psikanaliz teorisinin kulağa kimi zaman edebiyat gibi gelen bir bilim olduğunu söyler. (Phillips, 2007: 21)

Psikanalizin şiirle ilişkisi, birçok teori ve yoruma konu olmuştur. Freud *Uygarlığın Huzursuzluğu'*nda, iki temel içgüdü olarak gördüğü cinsellik ve kendini sürdürme hakkındaki ilk tanımlarını, Schiller'den aldığını söyler. *"Bana ilk ipucunu dünyanın mekanizmasının 'açlık ve sevgi' tarafından bir arada tutulduğunu yazan filozof-şair Schiller verdi." (Phillips, 2007: 23)* der. Phillips'e göre Freud, şairden aldıklarından minnet ve hayranlıkla söz etse de şairin derin psikolojik hakikatlere görünüşte kolayca erişmesinden de keyifsizce hatta kıskançlıkla bahseder. Goethe'yle ilgi yazdıklarında da aynı duygular içerisinde olduğu görülür. *Faust'*tan birkaç dize alıntıladıktan sonra, Freud şöyle yazar:

"Kimi insanların, biz diğerlerinin acı veren şüpheler ve ardı arkası kesilmeyen denemelerle ulaşmak durumunda olduğu en derin içgörüleri kendi duygularının girdabından hiç de çaba göstermeden çekip çıkarma becerisine sahip olduklarını fark ettiğimizde, iç geçirmeye pekala hakkımız vardır." (Phillips, 2007: 23)

Şairin içgörüsüyle elde ettiği şeye, analist zahmetli bir çalışmayla varır. Diğer bir deyişle psikanalistin kendi bilimsel yöntemi aracılığıyla ulaştıklarına şair bir şekilde şiiriyle ulaşır. Freud'a göre şair, derin içgörü yetisiyle bir analist için

kıskanılacak biridir. İngiliz analist Ella Sharpe'ın *"Gerçek şair, sezgisel bir psikologdur." (Phillips, 2007: 23)* sözü Freud'u onaylar.

Şairler ve psikanalistlerin ortak amacı temelde aynıdır, farklı araçlar kullanarak bu amaca ulaşırlar. "Anlam"a olan inancı, sözcüklere olan güveni kuvvetlendiren şair, analist için bir ben-idealidir. (Phillips, 2007: 25) Psikanalist de aynı doğrultuda analize gelen hastanın sözcüklere olan güvenini yeniden tesis etmeye çalışır. Öte yandan Phillips'e göre şair kimliği, insanlar için değer verilen bir iç nesnedir. Çok kez özgürlük ve bağımsızlık fantezileriyle ilişkilendirilir. Şair, *"(...) kendi kendine oluşumun, bireyselliğin, üslup aracılığıyla özel bir mertebeye yükselmiş farklılığın ilahlaştırılmasıdır." (Phillips, 2007: 36)* Phillips, psikanaliz ekollerinin birleştirdiği tek noktanın şiirsel olanı ayrıcalıklı tutmak olduğunu belirtir.

Yaratıcı sanatçı figürü, Freud ve ilk analistler tarafından psikanalizin kapsamı için bir tür sınır faktörü olarak kullanılmış, analistin kendisini karşısında tanımlayabileceği biri olarak görülmüştür. Sanatçı analitik yönteme karşı hem bir meydan okuma, bir tahrik hem de belirli bir alçak gönüllülük ve kendi kendinden şüphe duyma vesilesiydi. *"Psikanalitik bir bakış açısından, yaratıcı sanatçı hem anlaşılamıyor hem de şeyleri anlaşılamayacak bir tarzda biliyordu." (Phillips, 2007: 91)* Sanatçı, sanki kendi adını taşıyan ve bilinemeyecek kadar esrarengiz olan gizli bir yönteme sahiptir.

Freud yaratıcı yazıyı gündüz düşü gibi görmüştür. Bunlar, çocukluktaki oyunların bir devamıdır ve onların yerini tutar. Çocuk oyunları ise Freud'a göre düşler gibi çocuğun cinsel isteklerinin üstü örtülü bir temsilidir. Yaratıcı yazarı, düş gören kişi ya da oyun oynayan çocuktan ayırt eden tek şey, kabul görmeyen arzuları paylaşılabilir bir biçime sokmanın yolunu bulmuş olmasıdır. Bu tür fantezileri öğrendiğimizde tiksinir ya da en azından etkilenmeyiz. Ama yaratıcı yazar, onun kişisel düşleri olarak aldığımız şeyleri anlattığında büyük bir haz duyarız. (Phillips, 2007: 26)

Gündüz düşleri, ödipal nedenlerden ötürü suçluluk ve utanç yüklüdür. Buna karşılık şiir bilinçdışı arzularımızı bizim için sadece kabul edilebilir değil, aynı zamanda pozitif anlamda haz verici kılar. Phillips bu doğrultuda şiir sanatı için *" (...)*

toplum içerisinde mutlu bir şekilde aykırı olma, normalde saklı olan duyguları bilinir kılma sanatıdır." (Phillips, 2007: 27) der. Phillips'e göre Freud'un şiir sanatını rüya çalışması ve çocuk oyunuyla eş anlamlı hale getirmesi, şair olmaya özenmemiz gerektiğini değil; istesek de istemesek de şair olduğumuzu göstermektedir. Dolayısıyla psikanaliz için şiir bilimi ya da daha ziyade insanlık şiirini bilim diliyle sunma çabasıdır denilebilir.

Freud'un,*"Benden önce şairler ve filozoflar zaten bilinçdışını keşfetmişti, ben yalnızca bilinçdışının incelenmesini sağlayacak bir bilimsel yöntemi keşfettim." (Phillips, 2007: 28)* açıklaması da bu anlamada dikkat çekicidir. Şairler, filozoflar ve psikanalistler bilinçdışıyla farklı bir ilişki kurar. Şair, bilinçdışını başka bir ifade ile büyük şiirin kaynağını sezgisel bir şekilde kavrar. (Phillips, 2007: 33) Öte yandan, birçok kişi için bilinçdışı ve şiir arasında derin bir ilişki vardır. Phillips, bu kişiler için şiirin bilinçdışının işareti olduğunu belirtir. (Phillips, 2007: 37)

Phillips'in bahsettiği bir diğer konu, Bion'un sözünü ettiği "negatif yetenek" kavramıdır. Negatif yetenek, *"olgu ve nedenlerin peşinden ısrarla gitmeden belirsizlik, gizemlilik ve şüphe içinde olabilme yeteneği"* dir. (Phillips, 2007: 39) Bion, Keats'ın kardeşlerine yazdığı bir mektuptan aldığı negatif yetenek kavramıyla ilgili şunları söyler: *"Zihnin yeteneği bilinçdışının yeteneğine bağlıdır-negatif yetenektir. Boş yere tahammül edememek kullanılabilir yer miktarını sınırlar." (Phillips, 2007: 39)* Bion; Keats ve Shelly ile ilgili olarak bu şairlerin sıradan terimlerle tarif edilemeyecek kadar korkutucu ve güçlü duygular uyandıran meçhule dair farkındalıklarını yazıya dökme hususunda, kendi kişisel yöntemleri olduğunu söyler. (Phillips 2007: 39)

Psikanaliz, öz-bilgiye ulaşmak için bir yöntemdir. Benliğin belirli bir oranda bilinebileceğini ve bu bilginin işimize yarayabileceğiyle ilgili varsayımlar ortaya koymuş; öz-bilginin edinilmesinin yaşamlarımızı ilerletmek için kilit bir öneme sahip olduğunu savunmuştur. Şiir okuma ve yazma da öz-bilginin hizmetinde kullanılabilir. Ama tıpkı diğer edebiyat türleri gibi şiir de kendisini bunu yapan bir sanat gibi tanımlamaya ihtiyaç duymaz. Şiirin başka kullanımları ve esinleri olabilir. Bunlardan biri de ahlaki değerin ve hatta bu tür bir bilginin varlığının sorgulanmasıdır. Şair J. V. Cunningham bu konuda, *"Edebiyat incelemesi sıradan*

anlamıyla kendimize dair anlayışımızın artırılmasına yönelik değildir. Daha ziyade nasıl normalden farklı bir şekilde düşünebileceğimiz ve hissedebileceğimizi görmemizi sağlamaya yöneliktir." (Phillips, 2007: 47) diye yazar. Psikanalize göre, normalden farklı düşünmek ve hissetmek öz-bilginin farkında olmaya dayalıdır. Bu anlamda şiir dili, bir tür öz-bilgi ya da bu bilgiyi üretme biçimidir denilebilir.

İKİNCİ BÖLÜM
İKİNCİ YENİ ŞİİRİ VE BU ŞİİRİN PSİKANALİTİK YÖNTEMLE YORUMLANABİLME ZEMİNİ

2.1. İKİNCİ YENİ AKIMI

1950'li yıllarda ortaya çıkan İkinci Yeni hareketi, şiir tarihimizde en önemli oluşumlardan biridir. Dönemin geçerli, alışılmış şiir anlayışında keskin bir değişime neden olan hareket yarattığı büyük etkiyle beraber edebiyat çevrelerinde en fazla tartışılan konulardan olmuştur. Bu oluşum, şiire getirdiği yeni söylem, yapı ve teknik kullanımlarla birlikte dünyaya ve insana farklı bir bakışın önünü açmıştır. Birinci Yeni sayılan Garip'ten ayrı bir şiir arayışının ürünü olan hareketin, Mehmet H. Doğan'ın tespitiyle, *"yol açıcı"* (Doğan, 2008 : 30) temsilcileri Cemal Süreya, Turgut Uyar, Edip Cansever, İlhan Berk, Ece Ayhan ve Sezai Karakoç'tur. İkinci Yeni bu şairlerin, 1950'lerin başlarında, *Yenilik, Yeditepe, Pazar Postası* dergilerinde yayınladıkları şiirlerle başlamıştır. (Doğan, 2008 : 173) Tezin bu bölümünde, İkinci Yeni şiirini hazırlayan toplumsal koşullar ve edebî ortam, hareketin yerel ve Batılı kaynakları ile diğer sanat ve felsefe dallarıyla ilişkisi hakkında bilgi verilecektir. Daha sonra ise İkinci Yeni şiiri üzerinde psikanalitik bir okuma yapmanın olanakları üzerinde durulacaktır.

2.1.1. Hareketin Ortaya Çıkışı ve Kaynakları

İkinci Yeni, Türk şiirinde önemli bir kırılma yaratmıştır. Mehmet H. Doğan, bu oluşum için *"Türk şiirinde bir dönemeçtir."* (Doğan, 2008: 173) değerlendirmesini yapar. Doğan, "dönemeç" sözcüğüyle *"bir karşı çıkış, toptan bir ret sonunda girilen/ulaşılan/dönülen kesin bir değişmeyi"* (Doğan, 2008: 173) amaçladığını belirtir. Ona göre, şiiri kendinden önce ve kendinden sonra diye

ayırabildiği için İkinci Yeni bir akım, hareket, dönemeçtir. Turan Karataş hareketin içinde yer alan şairlerin bağlandıkları ortak bir manifesto ya da hepsinin paylaştığı ortak şiir ilişkileri olmadığı için İkinci Yeni'nin bir akım niteliği taşımadığını öne sürer. Bu nedenle, *"hareket, atılım, topluluk" (Karataş, 2008: 226)* gibi adlarla anılmasının daha doğru olduğunu belirtir. Ortak bir manifestolarının olmayışına karşılık İkinci Yeni, şairlerin çoğunun kısmen ortak bir şiir zevkinde, anlayışında birleştikleri görülür. Karataş, *"insanın öne çıkışı, gizemcilik, kapalılık, muğlâklık, edilgenlik, içe kapanıklık" (Karataş, 2008: 231)* gibi özelliklerin oluşumun şairleri arasında ortaklık oluşturğunu ifade eder.

İkinci Yeni şiirini birçok yönden eleştiren Asım Bezirci, bu oluşuma bir akım demenin zor olduğunu belirtir. Ona göre İkinci Yenici denilen şairler arasında tam bir estetik birlik ve tutarlılık yoktur. İkinci Yeni için belirlenen özellikler, tümüyle bütün şairlerde görülmez. Kimi çoğunu kimi birkaçını uygulamışken kimi aşırıya kaçmış kimi daha yumuşak davranmıştır. (Bezirci, 1996: 38) Bu nedenle söz konusu oluşumu bir akım değil, ortak bir hareket saymak daha doğru olur. Bezirci, hareketin öncülerinin de bu konuda farklı fikirlerde olduğunu belirtir. Cemal Süreya'nın şu sözlerine yer vererek İkinci Yeni'nin bir akım niteliği taşımadığı yönündeki düşüncelerini ortaya koyar:

"İkinci Yeni bir akım olarak doğmadı. Bir programı, ortak bir bildirisi olmadı. Şairlerin çoğu birbirini tanımıyordu bile. Yazışmıyorlardı da. Sözgelimi ben Edip Cansever'le 1956'da Turgut Uyar'la daha sonra tanıştım. İlhan Berk'le çok daha sonra. Sanırım metinlerin tanışması oldu. Ancak çok kişinin de katılmasıyla şiirsel bir devinim doğdu." (Bezirci, 1996: 40)

İkinci Yeni şiirine, çeşitli açılardan eleştiriler yönelten Bezirci, harekete "İkinci Yeni" adının verilmesinin doğru olmadığını söyler. Ona göre edebiyatımızdaki yenilik hareketleri aşağı yukarı yüz yıl önce başlamıştır. Tanzimat, Serveti Fünûn, Fecri Âti şairleri ile Hececiler, Yedi Meşaleciler, Toplumcu Gerçekçiler ve Garipçiler şiirimizi ayrı ayrı yönlerden yenileştirmeye çalışmıştır. Eğer bu zincire göre düşünülürse "İkinci Yeni" değil bir "Sekizinci Yeni"den söz edilebilir. (Bezirci 1996: 126)

"İkinci Yeni" adı ilk kez Muzaffer Erdost tarafından 19 Ağustos 1956 tarihli *Son Havadis* gazetesindeki "İkinci Yeni" başlıklı yazıda geçer. (Karaca, 2005: 59) Muzaffer Erdost, bu yazıda, o dönem toplumdaki kültürel genişlemenin birey üzerinde çok yönlü, karmaşık etkiler yarattığı; bunun da şiiri yeni arayışlara yönledirdiği üzerinde durur. Söz ve sözcük arasındaki denge bozulmuş, İkinci Yeni bozulan bu dengede sözcüğün ağırlığını koymasıyla ortaya çıkmıştır. Erdost, kendisiyle yapılan röportajda, *Varlık* dergisinin şiirlerini yayımlamadığı şairlerin *Pazar Postası* etrafında toplandığını ifade eder. Onun, Yaşar Nabi Nayır'ın bu farklı şiiri dışlayarak, tanımayarak bir bakıma ilk bulgulayan kişi olduğu yönündeki değerlendirmesi dikkat çekicidir. (Erdost, 2008: 303-304)

İkinci Yeni şairlerinden İlhan Berk, "Türk Şiiri Anlam İlletiyle Malûldür" başlıklı röportajında, "İkinci Yeni" ismini Muzaffer Erdost'a kendisinin söylediğini belirtir. (Berk, 2005: 203) Berk, "Dille Anlamla Cebelleşe Cebelleşe Büyüdüm Ben" ismini taşıyan röportajında ise hareketin nasıl başladığını şöyle anlatır:

"Bütün şiirlerimi Yeditepe'de yazıyordum. Edip de oradaydı. Yeditepe'de yazıyordu. Ama şiirlerimde henüz büyük bir değişiklik belli değildi. O kitabımdaki tarzındaydı şiirlerim. Fakat o arada birdenbire Cemal Süreya'nın 'Aslan Heykelleri' ve Edip'in şiirleri de böyle bir değişik çıkmaya başladı. Biz orada yeni bir şiirin temsilcileriydik. Fakat asıl netlik ben Ankara'dayken oldu. Her gün Muzaffer Erdost'la beraberiz. Ona da bir dergi verdiler. Zaten Cemal de onun arkadaşıydı. O da bir şiirini bir dergiye yazmıştı, ama biz görmemiştik, duyduk… O şiir hemen bizim kulağımıza geldi. Biz dediğimiz Turgut Uyar ve ben. Ankara'da iki kişiydik. O şiiri de hani 'Ha ha ha' diye başlayan şiiridir. Bizim ilgimizi çekti. Bu arada bir gün dergiye 'Elişi Tanrısına Mektup' diye bir şiir gelmiş. (…) Şiir Ece Ayhan'a aitmiş. İşte dediğim gibi yerden bitercesine çoğaldı. Sonra ben bu işin savunmasına geçtim." (Berk, 2005: 158)

İkinci Yeni'nin bir akım olup olmadığı eleştirmenlerin tartışma konusu olduğu gibi akıma mensup şairler de birbirinden farklı görüştedir. Edip Cansever, İkinci Yeni şiirini bir akım olarak kabul etmediğini şu sözlerle ortaya koyar:

"Ta başından beri, o Pazar Postası yıllarından, 1957'den beri, İkinci Yeni diye bir ad koydular üç beş şairin çıkışına ya da değişmesine. Gene başından beri kimse İkinci Yeni'nin bir akım olduğunu kabul etmedi. Bir İlhan Berk çıktı İkinci Yeni'nin bir akım olduğunu savunan. İlhan Berk çok ayrı bir şair, söylediği sözler de kendi şiiri üzerinedir, kimseyi ilgilendirmez. Yani biz zaten birlikte çıkış yapmış değiliz. Onun için, demin de söyledim, konuşacaksam ben diye konuşmak zorundayım, biz diye konuşmak hakkına sahip değilim, o zaman da, ben diye konuştuğuma göre, soru bana yöneltilmeli demek istiyorum. Çünkü ben İkinci Yeni diye bir akım kabul etmiyorum ki!" (Cansever, 1997: 118)

Cansever hareketin bir kuramsal temeli olmadığını, herkesin ayrı ayrı şeyler söylediğini belirtir. Kendi yaptığının diğer hiç kimseninkine benzemediğini, şimdilik bir adı olmadığını, belki ilerde bir ad konabileceğini söyler.

Mehmet Fuat, "İkinci Yeni'de Buluşanlar" isimli yazısında, Muzaffer Erdost'a eleştiriler yönelterek bu hareketle ilgili fikirlerini ortaya koyar. Fuat'a göre Erdost, bazılarının birbirini dahi tanımadığı, birbirine uzak şairlerin şiirlerinin ortak özelliklerini belirleyip çeşitli ilkeler oraya koymaya çalışmıştır. Fuat, İkinci Yeni'nin ilk örneklerini veren şairlerin Erdost'un ileri sürdüklerine katılmasalar da başlangıçta sessiz kaldıklarını söyler. Ona göre Muzaffer Erdost'un belirlediği ilkelere en yakın duranlar Ece Ayhan ile İlhan Berk'tir. (Fuat, 2000: 98) Yazılarında İkinci Yeni şairlerinin aynı düşüncede olmadıklarının altını çizen Mehmet Fuat, temsilcilerin dahi kimi zaman bu şiire eleştiriler yönelttiklerini belirtir.

İkinci Yeni'nin bir akım olup olmadığı, adı ile ilgili tartışmaların yanında hareketin kurucusunun kim olduğuyla ilgili farklı fikirler de öne sürülmüştür. Oktay Rifat, *Perçemli Sokak* kitabıyla İkincinin Yeni'nin öncüsü, hatta tek kurucusu olduğunu ileri sürer şu sözlerinde:

"Perçemli Sokak 1956'da çıktı. Ekim'de sanıyorum. Kitabın içindeki şiirler daha önce dergilere verilmemişti. Ama herhalde 1956 Ekiminde bir gecede yazılmadı. En az bir yıl sürmüştü yazılmaları. Perçemli Sokak'la birlikte İkinci Yeni de kuruldu. Ne var ki kuruculuk savında olanlar hareketi daha gerilere çekmek ve

beni dışarıda bırakmak istediler. Düşünden yoksun, tutarsız bir hareket çıktı ortaya." (Bezirci, 1996: 70)

Oktay Rifat'ın bu savlarına karşılık Asım Bezirci, öncelikle *Perçemli Sokak*'ın 1956 Ekimi'nde değil, Kasımı'nın sonunda çıktığını belirtir. Ona göre buradaki şiirler bir gecede yazılmamış olsa da edebiyat tarihi açısından varoluşları ancak yayımlandıkları günden başlar. Basılmamış bir eserin okunup beğenilmesi, benimsenip örnek alınması, giderek çığır açması düşünülemez. Bezirci, bunlara ek olarak İkinci Yeni öncülerinden herhangi birinin *Perçemli Sokak'*tan hoşlanıp etkilendiklerini doğrulayan bir itiraflarının olmadığını belirtir. Aksine, İkinci Yeni şairlerinin çoğu kitaba ısınamamış, *Perçemli Sokak*'ı eleştirmiş ve Oktay Rifat'ı da kendilerinden saymamıştır. (Bezirci, 1996: 71)

2.1.1.1. Toplumsal Koşullar

Değişen toplum yapısı, yeni sanat anlayışlarını da beraberinde getirir. Türk şiirinde bir dönüm noktası olan İkinci Yeni hareketi de ortaya çıktığı toplumsal çevre ve koşulların etkisinden bağımsız değildir. Akımın ortaya çıktığı yıllarda Demokrat Parti iktidardadır. 12 yıllık İnönü döneminden sonra 1950'de yapılan genel seçimle başa gelen Adnan Menderes hükümeti, ülkede siyasal ve ekonomik açıdan nispi bir rahatlama yaratmıştır. Turan Karataş, İkinci Yeni şiiri içinde yer alan şairlerin çocukluk ve gençlik yıllarının "Milli Şef" olarak adlandırılan "baskıcı" ve "dikta" bir dönemde geçtiğine dikkati çeker. İkinci Dünya Savaşı'nın yaşandığı bu yıllarda ülke ağır toplumsal koşullardan geçmiştir. Karataş, ülkede yaşanan yoksulluk, siyasal baskı ve ideolojik çatışmaların şairleri umutsuzluğa, karamsarlığa sevk etmiş olabileceğini belirtir. (Karataş, 2008: 225)

Mehmet H. Doğan, "İkinci Yeni Şiir" isimli yazısında, akımın ortaya çıkmasında etkili olan toplumsal ortam ve değişen sanat anlayışı üzerinde durur. Doğan, öncelikle gerek 1946-50 arası verilen politik mücadele yaşantısı gerekse bunun sonunda alınan sonucun ülkede *"eskisinden çok değişik; canlı, daha büyük gelişim ve değişimlere hazır bir insan tipi"* (Doğan, 2008: 16) çıkardığını belirtir. İnsanlar verdikleri oylarla yönetimi değiştirebileceklerini, somut bir şekilde görmüştür. 1950'de seçimle iktidara gelen Demokrat Parti, toplumda ve ekonomide

canlılık yaratsa da 1954'ten sonra bu rahatlama yerini ekonomik sıkıntılara ve antidemokratik uygulamalara bırakmıştır. Doğan'a göre toplumdaki bu hızlı değişim, en çok yarı aydın ve aydın orta tabaka üzerinde olumsuz bir etki yaratır. Huzursuzluğun en belirgin olduğu toplum katıdır bu. Bir yaşam kavgası içinde alışkanlıklarından saptırılmış kentlerin orta kat insanının dünya görüşü sarsılmış, ahlak anlayışı zedelenmiştir. (Doğan, 2008: 16)

Öte yandan sanayi faaliyetleriyle birlikte köylerden şehirlere doğru yoğun bir akış başlamıştır. Hızlı kapitalist gelişmenin tahrip edici etkisi en çok şehirlerde görülür. Turgut Uyar'ın şu sözleri, bu hızlı değişimi göstermesi açısından dikkat çekicidir:

"Şiirin kendi özül organikliği, yaşarlığı yanında Demokrat Parti'nin yarattığı para patlamasına değinmek gerek. Para patlamasının getirdiği değerler değişmesine, sarsılmasına. Ben kendi adıma, bir subay olarak Terme'den Ankara'ya geldiğimde büyük bir sarsıntı geçirdim, bir hesaplaşmaya girme gereği duydum. Öbür arkadaşlar da aynı sarsıntıyı yaşamış olmalılar ki şiir değişti ve değiştiği ortama yerleşti." (Doğan, 2008: 175)

Mehmet H. Doğan çarpık kapitalistleşme, sanayileşme, kentleşme, köylerden kentlere göç ve gecekondulaşmanın bir başka sonucunun da sanat izleyicilerinde yaygınlaşan genel beğeni düşüklüğü olduğu tespitinde bulunur. (Doğan, 2008: 175) 1950'de iktidara gelen yeni sınıfın sanat beğenisi, küçük burjuvanın inceliğinden yoksun, gelişmemiştir. Sanatların eğlendiricilik niteliği bütün öteki niteliklerine ağır basar. Gerçek sanat eserinin tek izleyicisi olan orta tabaka, ağırlaşan yaşam koşullarının boğuntusu içinde, en kısa zamanda kurtuluşu temsil eden politik alana kaymıştır. Her faaliyet alanına sinen günlük politika havası içinde şiir bir kenara itilmiş, gerçekliğini yitirmeye başlamıştır. (Doğan, 2008. 17)

Muzaffer Erdost da İkinci Yeni'nin ortaya çıkışında etkili olan toplumsal koşullardan benzer şekilde söz eder:

"Canlanma bir gerçekti ve işsiz, yarı-işsiz, gizli işsiz birçok insanı köylerinden, kasaba diplerinden emerek, onlara geçim olanağı sağlıyordu. Dış

yardım adı altında ülkeye giren mali kaynaklar, ülkede geçici bir canlılık yaratırken, geniş kitleler, bu canlanmadan bir iş bulmuş olmaları anlamında yararlanırken, demokrat ve yurtsever aydınlar giderek daha da artan bir baskı altına alınabiliyordu. Başlangıçta geniş kitle desteğinden dayanağını alan siyasal baskı, iktisadi duraklama ve gerilemeye koşut olarak artıyor, yani siyasal iktidar eskisi gibi tatmin edemediği geniş halk kitlesinin desteğini kaybederken, baskıyı aydınlar üzerinde yoğunlaştırıyor ve yığınlar üzerinde yaygınlaştırıyordu." (Erdost, 2008: 306)

Mehmet H. Doğan'ın yaptığı tespitlerde olduğu gibi Muzaffer Erdost da bu dönemde sanat ve yazın dergilerinin işlevlerinin zayıfladığını, siyasal dergilerin ön plana çıktığını belirtir. Geniş yığınları kucaklayan ve hızlı akan güncel olaylar, şiiri büyük ölçüde dışlıyordu diyen Erdost, *"Güncel olaylar toplumu kucaklıyor ama şiir güncel olayları kucaklayamıyordu." (Erdost, 2008: 306)* değerlendirmesinde bulunur.

İkinci Yeni'yi doğuran toplumsal ortam üzerinde duran bir diğer eleştirmen de Asım Bezirci'dir. "İkinci Yeni'nin Tarihçesi" isimli yazısında, bu ortamı Birinci Yeni ile karşılaştırarak ortaya koyan Bezirci, *"baskı ve bunalım" (Bezirci, 1996: 52)* sözcüklerinin her iki şiiri de doğuran koşulları özetlediğini ifade eder. Ona göre Birinci Yeni diğer adıyla Garip şiiri *"CHP diktasının azgınlaştığı ve Dünya Savaşı'nın da etkisiyle toplumdaki bunalımların iyice keskinleştiği bir dönemde" (Bezirci, 1996: 52)* ortaya çıkmıştır. Bu yıllarda, demokrat ve toplumcu dergiler kapatılmış, kitaplar toplatılmış, şairler hapse atılmış, sürgüne gönderilmiştir. Toplumla, yurtla bağları gevşeyen şiirde daha çok biçimsel unsurlar öne çıkmış ya da içerik tehlikesiz alanlara çekilmiştir. 1946'da çok partili yaşama geçişle birlikte nispeten daha özgür bir atmosfer oluşmuş; bu da Garipçi şairlerin bireysel konulardan toplumsal konulara kaymasının önünü açmıştır (Bezirci, 1996: 53)

Bezirci, 1950'de Demokrat Parti'nin seçimi kazanmasıyla meydana gelen değişimi değerlendirir. Demokrat Parti'nin başa geçmesiyle ülkede demokrasinin kurulacağı sanılır ama bu kanı kısa zamanda hayal kırıklığına dönüşür. Hızlı kapitalistleşme sürecine ayak uyduramayan toplum, *"bir yandan tırmanan diktanın, öbür yandan dünyada estirilen ve Türkiye'yi saran 'soğuk savaş' rüzgârı"*nın

(Bezirci, 1996: 55) baskısıyla sarsılır. Bu yıllarda Garipçiler döneminde olduğu gibi *"egemen çevreyle uyuşmayan, ama harekete geçemediği için onu değiştirme umudu da taşımayan yahut taşıyıp da zamanla korkudan yitiren, yılıp sinen kimi şair ve yazarların, en çok da ara tabakalardan gelme/küçük burjuva aydınların" (Bezirci, 1996: 55)* toplumdan gittikçe uzaklaştığı görülür. Şairler ve yazarlar sanatsal, düşünsel yeteneklerinin, değerlerinin umursanmadığını, her şeyin gitgide metalaştığını, *"naylonlaştığını" (Bezirci, 1996: 55)* görür. Tasarılarını gerçekleştiremediklerinden ve varoluşlarını özgürce doğrulayamadıklarından çoğu yalnızlaşır, umutsuzluğa düşer, çevrelerine yabancılaşır. Bezirci'ye göre ön plana çıkan bireycilik, soyutçuluk, gerçekdışıcılık, biçimcilik eğilimlerinin kaynağında bu vardır.

Mehmet Fuat, İkinci Yeni şiirinin baskı rejimi sonucunda ortaya çıktığı görüşünü farklı bir açıdan ele alır. Ona göre bu değerlendirmeyi sanatçılar değil daha çok eleştirmenler yapmıştır. Eleştirmenler, *"soyuta yöneliş ile baskı arasında yakın ilişki" (Fuat, 2000: 58)* buldukları için böyle bir yoruma gitmişlerdir. İkinci Yeni'nin içerisinde yer alan kimi şairler de hareketi baskı söylemiyle ilişkilendiren eleştirmenlerin yolundan gitmişti. Örneğin, Edip Cansever *Umutsuzlar Parkı* kitabını yayınladıktan sonra, *Yeditepe* dergisinde Asım Bezirci ile yaptığı konuşmada şunları söylemiştir:

"Bu sürekli arayışta ağzı kapalı olmanın da payı yok değil. Yani bir kaçış, bozgunda çiçek. Buysa şairlerimizi ölü bir noktaya getirip bırakıyor. Sonuç: şiirin görevi (fonksiyonu) bakımından bir silahsızlanma." (Fuat, 2000: 55)

Mehmet Fuat'ın başka bir yazısında yer verdiği Edip Cansever'in şu sözleri, onun bu yaklaşımını destekler: *"Ekonomik düzensizlik, baskının artması, özgürlüğün kısıtlanması gibi bir sürü etkenin (...) Çeşitli etkileri olmuştur." (Fuat, 2000: 106)* Cansever'in bu sözlerine karşılık Mehmet Fuat, bütün suçu baskı rejiminde bulup sanatçıların ona göre davrandığını söylemenin doğru olmadığı belirtir. Ona göre toplumsal olayların bir esere yansıması sanıldığı kadar hızlı, günü gününe, ayrıca sağa sola kaymaz bir kesinlikte değildir. Örnek olarak İlhan Berk'i verir. *"Benim şiirime olaylar hiçbir etki yapmadı." (Fuat, 2000: 101)* diyen Berk, bir başka konuşmasında aynı doğrultuda şu sözleri söyler:

"Bir gün: 'Düzyazıda anlamı olan her köğü çiziyorum' diyorum. (Bu sözde, daha önceki şiire karşı bir yön buluyorum)… Şiiri birdenbire böyle anlarken, bunda, siyasa (politika) ile hiçbir ilgi olmadığı açıktır sanırım." (Fuat, 2000: 55)

Bu sözler, şairin yaşadığı değişimi dış etkenlere, siyasal baskılara bağlamadığını gösterir. İlhan Berk'e göre, İkinci Yeni'nin toplumdaki siyasal baskılar sonucu ortaya çıktığı, bir kaçış şiiri olduğu söylenemez. Şiir kendi iç sorunlarıyla uğraşarak gelişirken bu noktaya ulaşmıştır. (Fuat, 2000: 102) Böyle bir değerlendirmede bulunmakla birlikte şairin bu sözleriyle çelişen açıklamaları da vardır.

İkinci Yeni'ye eleştiriler yönelten Attila İlhan, onu Garip şiiriyle karşılaştırarak Birinci Yeni (Garip) İnönü Diktasının şiiridir, İkinci Yeni ise Menderes Diktası'nın şiiridir, der. İlhan karşılaştırmasına şöyle devam eder:

"Birinci Yeni (Garip) sıcak savaş yıllarının şiiriydi, İkinci Yeni 'soğuk' savaş yıllarının! 'Soğuk savaş', 1960'lara kadar mı sürdü, aşağı yukarı bu Menderes'in iktidar süresidir. Üstelik, özel nedenlerden, Türkiye'de 'soğuk' savaş 'katmerli' idi." (İlhan, 1996: 7)

İlhan'a göre sosyal gerçekçilik, *"İnönü Cumhuriyeti'nin estetik temsilci"*si (İlhan, 1996: 10) olan Garip şiirini sarsmıştır ama artan soğuk savaş baskısı bu gerçekçiliğin gelişimini engellemiştir. Oluşan boşluğu ise İkinci Yeni şiiri doldurmuştur. Bu şiir hareketinden "İkinci Yeni Sirki" şeklinde söz eden Attila İlhan onun içlemi dışlayan, anlamda rastlantısallıkla yetinen tavrıyla şiiri toplumsal işlevinden çekip aldığını savunur. *"Resmi edebiyat tahtından İnönü Dikatası'nın 'Birinci Yeni'si (Garip) inmiş, yerine Menderes Diktasının 'İkinci Yeni'si kurulmuştur." (İlhan, 1996: 11)* diyen İlhan'a göre toplumsal gerçekçiliğe karşı bu duruşlarından dolayı söz konusu hareketin şairleri, dönemin iktidarı tarafından desteklenmişitir.

Attila İlhan, İkinci Yeni'ye yönelttiği eleştirilerde, imgeden yararlanan sanatın tutarlı olması gerektiği üzerinde durur. Ona göre imgeyi organik bütünlük içinde kullanmak bu tutarlılığın oluşumunu sağlar. Bütünlük ise özgürlükçü ve

atılgan bir toplumsal şiir yazmayı gerektirir. O dönem baskı altında olan şairler için böyle bir şiir yazmak zordur. Böyle bir şiir, şairi ya parmaklıklar ardına götürecek ya da ekmeğinden edecektir. Bunu göze alamayan sanatçılar bütünlüğü kırmayı, tutarsızlığı yeğlemiştir. Günlük anlamlarından soyutlanmış sözcüklerden çatma, boş imgelerle "raslansal" şiir "yapmak" yoluna gitmiştir. Bu şiir için dikta döneminin yarattığı "kaçış şiiri" diyen Attila ilhan, şairlerin tavrını yozlaşmanın, "aydın evcilliğinin" belirtisi olarak görmüştür. (İlhan, 1996: 93)

İkinci Yeni şiirini temsil iddiası ile ortaya çıkan kalemlerin birbiriyle tutarlı olmayan fikirler öne sürdüğünü, metodu ve sistemi olmayan gelişigüzel çıkışlar yaptıklarını savunan Attila İlhan, bu şairlerin çağı anlama ve toplumsal olaylar konusunda da çelişkili davrandıklarını belirtir. Oluşumun başında yer alan Muzaffer Erdost'un *Pazar Postası*'nda çıkan şu açıklaması üzerinden harekete eleştiriler yöneltir:

"Şiir tekniğin ilerlediği çağlarda giderek siyasi işlemini yitirdi. Atomun parçalanmasından, hele sputnikten sonra şiirin günümüz insanlığına yapacağı hizmette hâlâ daha bir Kuran ışığı, bir İncil ışığı bekleyenlere şaşarım." (İlhan, 1996: 43)

Attila İlhan, Muzaffer Erdost'un bu açıklamasına rağmen hareketin öncü şairlerinden olarak gösterdiği Cemal Süreya'nın onunla aynı doğrultuda düşünmediğini belirtir. Cemal Süreya'nın şu sözlerinin bu görüşlerle çeliştiğini yazar:

"... bugünse şairlerin çoğu şiirin mutlak bir şey söylemesini daha doğrusu fayda getirecek bir şey söylemesini istiyorlar. Buna kimsenin itirazı yok. Onlarla aynı fikirde birleşiyoruz. Çağımızın isterleri bunu gerektiriyor." (İlhan, 1996: 43)

İlhan'a göre sadece Cemal Süreya'nın değil, Turgut Uyar'ın *Pazar Postası'*nda yayımlanan "Her Çağda Yenilenen" başlıklı yazısındaki şu sözleri, hareketin kendi içindeki tutarsızlığını gösterir:

"Çoğu kez şiire büyük hareketlerin, açık yahut içten içe oluşan toplumsal kaynaşmalardan, değişmelerden geldiği söylenebilir. Ya da şiir bu kaynaşmaların ilk

belirtisidir. Büyük savaş ertelerinin, büyük ekonomik gelişmelerin doğurduğu toplumsal dengesizlik, duygularda yarattığı kargaşalık, yoğunlaşmalar, değerlerin yetmez ya da gülünç duruma gelmesi sanırım ilkin şiire yansır." (İlhan, 1996: 43-44)

Bu sözler Muzaffer Erdost'un toplumsal konuları şiirin dışına iten görüşleri ile çatışmakla birlikte, Attila İlhan'a göre şairler de kimi zaman öne sürdüğü fikirlerle çelişen şiirler yazmışlardır.

İkinci Yeni şiiri üzerinde değerlendirmelerde bulunan Edip Cansever, akımı doğuran toplumsal koşulların farklı bir yönüne dikkat çeker. Ona göre dönemin hızla gelişen sosyal şartları sanatçılarda kendini koruma, savunma içgüdüsünün harekete geçmesine neden olmuştur. Bilimsel ilerlemelerin bilimdışı diyebilecek davranışlarla tehdit edici, öldürücü bir nitelik kazanması toplumları da, toplum katlarını da aşan genel bir korku çemberi kurmuştur. (Cansever, 1997: 48)

Ahmet Oktay, "Şair'in Kanı" isimli yazısında o yıllarda "şair imgesi"nin büyük ölçüde yıkıma uğradığından, dışlandığından söz eder. Ona göre cumhuriyetin yönetici kesimi ve iktidar bloğunun en etkin bölümü olan burjuvazi, ordu-bürokrasi bağdaşıklığı üzerine temellenen tek parti dönemi boyunca şairi cezalandırdığı zamanlarda bile onu bir kimlik olarak benimsemiştir. Bunun aksine 1950'de ve sonrasında oluşan yönetici sınıf, bünyesinde bazı aydınlara yer vermiş olsa bile kendine özgü bir entelijansyadan mahrum kalmış ve taşralılaşmıştır. Bu durum, 1950'den sonra şair imgesinin tarihinde ve pratiğinde zaten var olan eğilime uyarak marjinale çekilmesine neden olmuştur. (Oktay, 1997: 236)

Değişen toplum koşullarıyla birlikte şair profili de değişmiştir. Bu değişim şiire yeni temaların, çatışmaların dâhil olması üzerinde etkilidir. Ece Ayhan'ın harekete yöneltilen eleştirileri bununla ilişkilendirmesi dikkat çekicidir. Ayhan, İkinci Yeni akımından sayılan şairlerin hemen hepsinin de parasız yatılı ve taşralı olduğunu söyler. (Ayhan, 2013 a: 22) Süregelenin aksine İkinci Yeni şairleri İstanbullu büyük ailelerden gelmemiştir. (Ayhan, 2015: 39) Önceleri şairler yakın akrabalar arasında çıkarken şimdi parasız yatılılardan, yetimhanelerden çıkıyor, der. (Ayhan, 2015: 70) Ece Ayhan'a göre taşra çıkışlı olmaları Garip ve İkinci Yeni

akımının ortak noktalarıdır. Cumhuriyet dönemindeki iki önemli ve ezici şiir hareketi de Ankara'dan çıkmıştır. (Ayhan, 2013 a: 144)

Sonuç olarak İkinci Yeni şiiri toplumdaki siyasal, toplumsal ve ekonomik hızlı değişimin etkilerini taşır. Hızlı değişim, dönüşüm birey üzerinde olumsuz etkiler yaratmıştır. Bu etkiler Alman toplum bilimci Hartmut Rosa'nın görüşleriyle şöyle değerlendirilebilir. Rosa, hızlanmanın etkileriyle ilgili olarak bir döngü içerisinde birbiriyle ilişki halinde olan üç tip hızlanmadan bahseder. İlki iletişim, bilim, üretim, ulaşımla ilgili olan teknik hızlanmadır; yeniliklerin artan ritmini ifade eder. İkincisi toplumsal değişimin hızlanmasıdır, toplumsal kurumlara özellikle de giderek istikrarsızlaşan aile ve iş kurumlarına dokunan dönüşümleri kapsar. Sonuncusu ise zamanın yetersizliği hissini yaratan yaşam ritmindeki hızlanmadır. (Abella, 2017: 194)

Rosa'ya göre birey maddi, ilişkisel, iletişimsel, kültürel anlamda her seviyede onu vahşi bir tüketime doğru iten hızlanmış bir dünyada köle gibi yaşamaktadır. Topluma hâkim olan mutsuzluk, endişe ve tatminsizlik hisleri bunun sonucudur. Bu durum bireyi depresyona yöneltir. Depresyon, modernizmin patolojisidir. Hızlanma ve değişime karşı savunmacı bir tepkidir. (Abela, 2017: 196) İkinci Yeni şiiri toplumda böyle bir hızlanmanın olduğu bir dönemde ortaya çıkmıştır. Bu değişim, oluşumunda önemli bir etkendir. Hızlı dönüşümün etkileri her anlamda İkinci Yeni şiirine yansımıştır.

2.1.1.2. Edebî Ortam

Toplumsal koşulların etkisiyle birlikte Garip şiirinin açtığı çığırda ortaya konulan kötü örneklerle şiirin içene düştüğü bunalım, maruz kaldığı tıkanıklık İkinci Yeni'nin ortaya çıkmasındaki en önemli etkenlerden biridir. 1950'li yılların başlarında *"Türk şiirindeki geleneksel sesi ve biçimi yıkan, geçmişten gelen verili değerleri neredeyse tümüyle inkâr eden ve özellikle 'küçük insan' tipinin, daha bilinen bir ifadeyle işçi sınıfının şiiri olmayı amaç edindiğini poetikasında dillendiren, birçok örnekte bu iddiayı pratiğe döken Orhan Veli ve arkadaşlarının şiiri"*nin (Doğan, 2008: 224) modası geçmeye başlamıştır.

Dönemin şiir ortamını değerlendiren Mehmet H. Doğan, 1954-55 yılları sanat dergilerine dikkatli bir gözle bakıldığında, şiirin zayıfladığının görüleceğini belirtir. Bu yıllarda, Orhan Veli'nin daha 1949'da genç şairlerin dikkatini çektiği tehlike, elle tutulur bir gerçeğe dönüşmüş; şiir deyince yalnız küçük olayların basit, alelade bir dille anlatılması akla gelir olmuştur. Dergi sayfalarını Garip akımının sıradan kopyaları doldurmuştur. Şiiri *"bulutlardan, metafizik uykulardan, küçük adamların arasına, mahallelerin daracık sokaklarına indir"*me (Doğan, 2008: 18) gayesiyle yola çıkan Garip, bir yandan değişen toplumsal koşulları kucaklayamaması yüzünden diğer yandan çoğalan güçsüz taklitçileriyle miadını doldurmuştur.

Edip Cansever, *Yeditepe* dergisinde İkinci Yeni ile ilgili sorulara verdiği yanıtta, akımın doğuşunu hazırlayan sebeplerle ilgili şunları söyler:

"Garipçilerin toplumculuk anlayışları, şiir ölçüleri, aşırı yalınlıkları, öz bütünlüğüyle nükte tutkunlukları, salt günlük insanı konu olarak seçmeleri, en önemlisi de 'halkın dilini, halkın beğenisini bulmak' eğilimleri yeni şiirden çok uzaklarda duruyor şimdi. Çünkü halk diline bunca yaslanmanın, düz yazıyla şiir dilinin daha ayrı, daha olanaklı bir dil olduğunu unutmanın, onları nasıl bir çıkmaza soktuğu iyice biliniyor artık. Gerçi insanın hayal dünyasından hayattaki yerine aktarılması da onların bu çabalarıyla gerçekleşmiştir. Ne var ki sonunu getiremediler bu işin; saplantılarından, tek yönlülüklerinden kurtulamadılar." (Cansever, 1997: 46)

Cansever'e göre buna rağmen İkinci Yeni'yi doğrudan doğruya bir tepki şiiri olarak görmek doğru değildir. Garipçilerin getirdiği yenilik, İkinci Yeni için bir gelenek olmuştur. Onlar olmasaydı, böylesi geniş ve sağlam bir şiir ortamı da yaratılamazdı. Garipçilerin halkın dilini, halkın beğenisini bulmak çabaları yanlış değildir, o zaman için gereklidir. Ama değişen koşullar, düşünceler yeni bir dili gerektirmiştir. (Cansever, 1997: 46)

Garip şiirinin ekseninden çıkarak yeni arayışlara yönelen şiir, 1956 yılına kadar genellikle *Yeditepe* dergisi çevresinde gelişir. Geçiş döneminin bütün özelliklerini taşıyan bu şiirler, bir kopuşa işaret eder. Cemal Süreyya'nın "Gül" (1954), "Güzelleme" (1954), "Üvercinka" (1955); Edip Cansever'in,

"Radyoaktivite" (1955), "Yerçekimli Karanfil" 1956); İlhan Berk'in, "Paul Klee'de Uyanmak" (1955), "Ağır Ot" (1956) ve Turgut Uyar'ın, "Eski Kırık Bardaklar" (1956), "Göğe Bakma Durağı" (1956) şiirleri yeni bir dönemin başladığını gösterir. (Doğan, 2008: 19-20)

Turan Karataş, İkinci Yeni'nin ilk belirtilerini sadece *Yeditepe* dergisinde yayımlanan şiirlerle sınırlamanın yanlış olduğuna dikkat çeker. Bu şiirlere, Sezai Karakoç'un 1953-54 yılları arasında *İstanbul* dergisinde yayımlanan şiirlerini de eklemek gerektiğini belirtir. Şairin "Şehrazat", "Karayılan", "Kar" şiirleri de İkinci Yeni'nin ilk örnekleri arasında yer alır. (Karataş, 2008: 225) Hızlı bir değişimin göstergeleri olan bu şiirler, Garip şiirinden ayrılışın ilk tohumlarıdır. *"(...) eski şiirdeki söyleyiş rahatlığını bozmak, bir yerinden dinamitlemek onu, okuyucuyu eda'nın tıkır-tıkır rahatlığı içinde uyuşmaya bırakmamak, sarsmak" (Doğan, 2008: 20)* bu şiirlerin ortak eğilimidir.

Diğer eleştirmenlerle aynı doğrultuda, hareketin ortaya çıkmasında Garip şiirinin aşınmasını, tıkanmasını gösteren Asım Bezirci, farklı bir noktaya dikkat çeker. Ona göre İkinci Yenicilerden önce Garip akımına savaş açan Attila İlhan'dır. Şiirlerinde imgeye, duyguya, müziğe, edebî sanatlara yer veren İlhan, Garipçilerin ilkelerini çiğnemiştir. Onun bireysel yanı ağır basan şiirlerinde, yeni bir ses ve deyiş arayışı içinde olduğu fark edilir. Asım Bezirci, bu durum göz önünde bulundurulursa sonradan İkinci Yeni diye adlandırılan ve özcü çizgisinden uzaklaştırılan, saptırılan yeni şiirin ilk öncülerinden birinin Attilâ İlhan olduğunu öne sürer. (Bezirci, 1996: 58)

Dönemin şiir ortamını Atilla İlhan toplumcu sanat anlayışı cephesinden değerlendirir. Ona göre söz konusu yılların "soğuk savaş" ortamı, Mavi hareketini tehlikeli sayıp gelişimini engellemiştir. Aksine İkinci Yeni hareketi desteklenmiş, bu şiir dönemin "resmi şiir"i olmuştur. (İlhan, 1996: 197) Attila İlhan, bu yıllarda şiirin içinde bulunduğu çıkmazla ilgili olarak şu düşünceleri öne sürer:

"Garipçiler 'kelam sanatı' kafasıyla özcü şiire gitmeye kalkışmış; kısa bir deneme, birkaç rastlantı iyi şiirden sonra ışıltılarını kaybetmişlerdi: 'ikinci yeni'yse

tersini denedi bunun, özcü hatta toplumsal bir şiir tutumuyla biçimcilik yapmak istedi; yanıldı." (İlhan, 1996: 234)

Garip şiiri, biçimci bir tavırla özcü hatta toplumcu şeyler vermeye kalkıştığından çıkmaza girmiştir. İmgesel şiir tutumuyla onun yerine geçen İkinci Yeni şiiri ise toplumsalcı, gerçekçi bir tavır sergilemeyerek tam tersi bir çıkmaza sürüklenmiştir. Attila İlhan "Maskeli Beşler" yazısında aynı konuya şu şekilde değinir:

"(...) imgeye yaslanmadan özcü sanat yapmak nasıl biçimciliğin elleri üstünde yürümesiyse (Bkz. Orhan Veli Takımı. Son Mavi) imgeyi toplumsal ya da bireysel özünden ayrı ve bağımsız ele almaya kalkışacak bir sanat tutumu da öylece biçimciliğin önde gidenidir." (İlhan, 1996: 92)

İlhan'a göre her iki hareket de estetik bileşimi belirli bir toplumsal, bireysel içlemin imgelerle deneyimlenmesi şeklinde almamış; bunu, belli bir içerikten ayrı, dilin olanaklarının süslemeci bir mantıkla işlenmesi olarak almıştır. Bu yönelim, şiir söylemek değil; "şiir yapmak"tır. Bu tutumuyla İkinci Yeni "imge mekanizmasını boşa işletmek" yanlışına düşmüştür. (İlhan, 1996: 93)

İkinci Yeni şairleri, 1960'tan sonra ayırıcı özelliklerini daha da belirginleştirerek kendilerine özgü şiir dünyalarında yol almıştır. 1960 ihtilaliyle başlayan toplumsal süreçte tartışmalar, şiirin sorunlarından toplum sorunlarına kayar ve İkinci Yeni daha çok bu bağlamda gündeme gelir. Cemal Süreya, *Papirüs'*te yayımladığı "Turgut Uyar'ın Girişimi" başlıklı yazısında geçmişi şöyle değerlendirir:

"İkinci Yeni için yapılan tanımlamalar, hem biraz erken hem de çoğu doğru olmayan öğelere göre yapılmıştır. Daha ilk günlerde tanımlamaya geçilmiştir. O sıra İkinci Yeni ne olduğuyla değil, ne olmadığıyla beliren bir şiirdi. Oysa birçok genç şair, şiirin kendisinden değil, yapılan tanımlamalardan çıkarak yazmaya başladı. Üstelik yeni şiir tutumunu getiren bütün öncülerin ortak etkileri de bunların üstünde kurulmuş bulunuyordu. Bu arada öncüler arasında da elbet etkiler, karşı etkiler oldu. Ama İkinci Yeni ile ilgilenen yazarlar bu hareketi anlatırken o ortak özellikleri şemalarına döken ikinci sınıf şairlerden birtakım kurallar çıkarmayı daha kolay

gördüler. Bu durum, şiirimizi dikkatle izleyen kimselerin İkinci Yeni'nin ortaklaşa ve kişiliklerini ayırmamış bir şiir olduğunu sanmalarına yol açmıştır. Nedir ki, zaman geçtikçe gerçek bütün çıplaklığıyla ortaya çıktı." (Perinçek ve Durel, 2008: 142)

Sonraki yıllarda İkinci Yeni'nin getirdiği imge zenginliği, özenli dil işçiliği, insanı derinden kavrayışı, temalarının çeşitliliği ve çok boyutluluğuyla yalnız kendinden sonraki kuşakları besleyen bir kaynak değil, kendinden önceki kuşağı da etkilemiş bir akım olduğu kabul görmüştür.

İkinci Yeni hareketi, Türk şiirinde yaratıcı bir hamleye karşılık gelir. Adela Abella, merkezine yenilik ve değişim kavramları alındığında yaratıcığı, şöyle tanımlar:

"Bir birey ya da bireyler grubunun psikolojik veya psiko-sosyolojik bir süreç vasıtasıyla şeyleri, durumları ilişkilendirme yolunda özgünlük göstermesi ve bu sürecin somut sonucunun yayılması dolayısıyla belirli bir toplumun algısının, alışkanlıklarının veya gerçekliklerinin değişmesi, farklılaşması veya dönüşmesi." (Abella, 2017: 192)

Kendinden önceki şiir anlayışından farklı bir yönelimde olan İkinci Yeni, şiir için yeni bir önerme sunmuş, şiirde somut bir dönüşüm meydana getirmiştir. Yaratıcı eylem, alışkanlıklarda bir kopma meydana getirir. Böyle bir niteliğe sahip olan İkinci Yeni sorgulayıcı, yenileyici ve canlandırıcılığıyla büyük bir değişim yaratmıştır.

2.1.1.3. Yerel Kaynakları

Geçmişte oluşturulan edebî birikimlerin toplamı olan edebiyat geleneği, dinamik ve süregelen bir unsur olarak yeni eserlerin oluşumunda önemli bir kaynaktır. Dönemin sosyal ve edebî ortamına bir tepki halinde geliştiği kabul edilen İkinci Yeni hareketinin en çok tartışılan yönlerinden birisi de gelenekle ilişkisi olmuştur. Cevat Akkanat "Gelenek ve İkinci Yeni Şiiri" isimli tezinde, İkinci Yeni hareketini, gelenekle kurduğu bağ açısından incelemiştir. Akkanat, bu ilişkiyi Türk edebiyatında Batılılaşmayla birlikte gelişen gelenekten kopuş süreci dâhilinde değerlendirmiştir. Ona göre Batılılaşmayla birlikte oluşan*"redd-i miras zihniyeti"*yle

(Akkanat, 2000: 241) geçmişte oluşturulan birikim, politik kaygılar da güdülerek sürekli dışlanmaya, yok edilmeye çalışılmıştır.

Bir geleneğimizin olup olmadığı, varsa ne olduğu, geleneğe bağlanmanın niteliği tartışması edebî çevrelerde sürekli gündemde yer alan bir konu olmuştur. Tartışma geleneğe bağlananlar ve geleneği reddedenler şeklinde oluşan bir gruplaşma etrafında devam etmiştir. Cevat Akkanat'a göre 1950'lerden itibaren şair ve yazarların geçmişteki köklü birikiminden de faydalanabileceği fikrine yaklaştıkları görülür. (Akkanat, 2000: 241) İkinci Yeni'nin gelenekle kurduğu ilk ve en önemli bağ, *"her yönüyle tıkanan Garip şiirini yok etmesi ve edebiyatımızda tekrar şiiryete ve edebiyat içi kültüre dönme hamlelerini gerçekleştirmesi" (Akkanat, 2000: 242)* olmuştur. Akkanat; İkinci Yeni'nin kapalı ve soyut oluşu, dize kurma anlayışı, kelimelerle oynamaya meyletmesi, şekli ön plana çıkarışı bakımından Divan şiirine yakın durduğunu ama bunun gelenekçilik, geleneğe bağlılık olarak yorumlanamayacağını belirtir. *"İkinci Yeni hareketini şiirimizde oluşan bir nevi 'neo-clasism' olarak isimlendirmemiz de doğru olmaz." (Akkanat, 2000: 242)* der.

Cevat Akkanat, İkinci Yeni şairlerini bir geleneğe ilgisiz kalanlar, daha çok halk şiiri geleneğinden faydalananlar ve Divan şiiri geleneğinden faydalananlar şeklinde üç kategori altında değerlendirir. Buna göre Ece Ayhan ile Edip Cansever'in gelenekle neredeyse hiçbir bağı yoktur. Cemal Süreya daha çok geleneğin halk şiiri koluyla içli dışlı olmuş, bu birikiminden aldığı bazı unsurları kendi şiirlerinde kullanmıştır. İlhan berk, Turgut Uyar ve Sezai Karakoç ise son kategoride yer alır. Akkanat, bunlarla birlikte şairlerin gelenek karşısındaki çelişkili tavırlarının dikkat çekici olduğunu belirtir. Şairlerin bir kısmı, fiilen faydalandıkları halde, kimi zaman geleneği reddeder bir görünüm sergilemişlerdir. Bunların içinde gelenekle sürekli bir uyum içinde kalan tek isim, Sezai Karakoç olmuştur. Karakoç, geleneğin özüne sıkı sıkıya bağlı kalmasını bilmiş, onun muhtevaya ait yönünü de güçlü bir şekilde sürdürebilmiştir. (Akkanat, 2000: 242-243-244)

Ebubekir Eroğlu, *Modern Türk Şiirinin Doğası* isimli kitabında İkinci Yeni'nin gelenekle ilişkisiyle ilgili fikirlerini ortaya koymuştur. Geleneği *"bugünkü söyleyişin, bugünkü ritmin bir çırpıda görülebilen geçmişi" (Eroğlu, 2005: 11)* şeklide tanımlayan Eroğlu, cumhuriyetten sonraki yeni kültürel oluşum içinde, eski

kültürümüzün sahip olduğu edebî değerlerin kullanılmasının istenmeyen bir durum olduğunu ifade eder. O dönemde eski şiirden faydalanmak, kültürel zenginliğin artması şeklinde anlaşılmamıştır. (Eroğlu, 2005: 50) Eroğlu'na göre kültürümüzü yakın bir geçmişe dayandırmaktan kaynaklanan bu tutum, çelişkili bir durum yaratmıştır. *"Kültürümüze başlangıç olarak en yakın noktanın gösterilmesini yeterli bulanlar bile 'köklü bir şiir geleneğimiz olduğu'nu belirtmekten geri durmamıştır." (Eroğlu, 2005: 51)* Bu tavır, *"temelsiz olmadığımıza dair bir duyguyu ayakta tutmaya"* yarayan (Eroğlu, 2005: 51) psikolojik bir ihtiyaca işaret eder.

Olumsuz tavrın zamanla değiştiğini ama sonrasında da modern öncesi ögelerin kullanılmasına yönelik başka sorunların ortaya çıktığını belirten Eroğlu, İkinci Yeni'nin gelenekle ilişkisi için *"(...) edebiyat içi kültüre önem veren bir kanaldadır."(Eroğlu, 2005: 50)* değerlendirmesini yapar. Bu noktada, İlhan Berk ve Turgut Uyar'ın tutumu, farklı bir şiir dili arayışından ziyade aynı şiir dili içindeki çeşitlemelere besin sağlamak amacı taşır. Eski şiirle kurulan bağ, daha çok yararlanma boyutunda, deney yapma şeklindedir. Eroğlu, oluşumun temsilcileri içinde eski şiirin dünyasıyla kurduğu ilişki açısından Sezai Karakoç'un farklı bir yerde durduğunun altını çizer. (Eroğlu, 2005: 51)

Ebubekir Eroğlu'nun İkinci Yeni'nin gelenekle ilişkisinde değindiği dikkat çekici bir diğer konu da eski kültürden ister istemez bir kopuş yaratan eski yazının terk edilmesiyla ilgilidir. Eroğlu, 1950'lerin yalnız şairler değil okurlar bakımından da eski yazıyı bilmeyen ilk kuşağı getirdiğini belirtir. Bu nesil, eski yazıyı eğitimleri içinde öğrenmeden yetişen ilk edebiyat kuşağıdır. Eroğlu'na göre bu durum, ileriki yıllarda büyük ölçekle yaklaşılması gereken konulara girebilmedeki yetersizliğin sebeplerinden biridir. (Eroğlu, 2005: 43)

Asım Bezirci, İkinci Yeni'nin yararlandığı yerli kaynakların sayılı olduğunu, bu kaynaklarla doğrudan doğruya bir bağlantılarının olmadığını belirtir. Ona göre İkinci Yeni şairlerinin şiirlerini geliştirmesinde, Fazıl Hüsnü Dağlarca'nın *"soyuta kaçan, karıştırımlara başvuran, çağrışımlarla beslenen, olaydan, düşünceden çok imgeye yaslanan ve güç anlaşılan şiirleri" (Bezirci, 1996: 42)* etkili olmuştur. Bezirci, Ahmet Haşim'in şiir anlayışıyla İkinci Yeni'nin birkaç noktada yakın düştüğünü söyler. Şiirde konunun, hikâyenin, anlamın önemsenmemesi; düşüncenin

yerine imgenin, usun yerine duygunun konulması; düzyazı ve konuşma dilinden uzaklaşma; güç anlaşılma ve kapalılık benzer özellikleri arasında sayılabilir. Nitekim İlhan Berk de çoğu kez, Ahmet Haşim'e yakınlık duyduğunu, İkinci Yeni ile onun şiiri arasında ortaklıklar bulunduğunu belirtir. Bezirci, bunların yanında, *Alemdağ'da Var Bir Yılan* eseriyle gerçeküstücülüğe yönelen Sait Faik'in ve *Şişedeki Adam* eseriyle soyut, değiştirimli bir anlatımı deneyen Feyyaz Kayacan'ın da etkisinden söz edilebileceğini belirtir. (Bezirci, 1996: 42-43)

Asım Bezirci, Birinci Yeni'nin başlattığı *"gelenekten kopma, geleneği yıkma eylemi"*nin (Bezirci, 1996: 144) İkinci Yeni ile en uç noktaya vardığını öne sürer. İddiasını Cemal Süreya'nın şu sözleriyle destekler:

"Orhan Veli'yle birlikte eskiyle olan gelenek bağı kopmuştur. Gerçi Garipçilerin çattıkları, yıkmaya çalıştıkları bir gelenek vardı. Ama asıl kopuş bizim kuşakla başlamıştır. Bizim kuşakla şair, eski şiir geleneğinden bütün bütüne sıyrılmakla kalmamış, aynı zamanda dil devriminin getirdiği hızlı evre içinde yerleşik dil değerlerini de yitirmiş ya da onlardan vazgeçmek zorunluluğunu duymuştur. Geleneksizlik bu dönemde öyle bir sınır duruma gelmiştir ki her şiirin geleneği neredeyse hemen biraz önce yazılmış başka bir şiirin dil değerinden ibaret olmuştur." (Bezirci, 1996: 143-144)

Bezirci'ye göre tutarsız ve çürük bir poetika yürüten İkinci Yeni şairleri, şiirsel gelenek ve yapı karşısında takındıkları aykırı tavır yüzünden açtıkları çığırda başarısız olmuştur. Onların Divan şiirine dönmelerinin temelinde geleneği, şiiri yıkma çabalarının sonuçsuzluğu yatar. Asım Bezirci, şairlerin Divan edebiyatı karşısındaki tutumlarının da tutarsız olduğunu ekler. Örneğin Turgut Uyar ve İlhan Berk başlangıçta Divan şiirini dışlamış sonrasında ise bu şiirden yararlandıklarını ortaya koyan eserler yazmışlardır. Turgut Uyar gazeller, kasideler, naatlar, münacaatlar yazıp *Divan* isimli eserinde toplamış; ardından İlhan Berk *Âşıkane'*deki gazelleriyle onunla aynı yolu izlemiştir. (Bezirci, 1996: 149)

Bezirci, İkinci Yeni'nin Divan şiirine benzeyen yönlerini ve farklı noktalarını karşılaştırır. Benzerlikleri şöyle sıralar: halka, onun yaşamına, edebiyatına ve kültürüne sırt çevirme; toplumsal gerçeklere, sınıfsal çelişkilere, siyasal olaylara

uzak durma; seçkinci olma, mutsuz çoğunluğa değil mutlu azınlığa, seçkin aydınlara seslenme; konuşma dilinden ayrılma; içerikçe, anlayışça devrimci bir eğilim taşımama; us ve düşünceden çok imge ve duyguya yaslanma; soyutlamaya önem verme; halkça anlaşılmasının çok zor olması. (Bezirci, 1996: 40-41)

Asım Bezirci farklılıkları için ise şu özellikler üzerinde durur: Divan şiiri yerleşik kalıplara mazmunlara dayanır, İkinci Yeni'de kalıplara rastlanmaz; Divan şiiri aruz ölçüleri ile kurulur, uyaklıdır, İkinci Yeni ölçü ve uyağı ilke olarak benimsemez; Divan şiiri gelenekçidir, İkinci Yeni geleneği umursamaz; Divan şiiri belirli koşuk türlerini izler, İkinci Yeni'nin böyle bir yapısı yoktur; Divan şiiri düzenlidir, sıkı kuralları bulunur, İkinci Yeni çokluk düzenden, kuraldan kaçar; Divan şiiri İran edebiyatından, İkinci Yeni ise Batı edebiyatından etkilenmiştir; Divan şiiri Osmanlıcayı kullanır, İkinci Yeni ise Türkçeye, en çok da öz Türkçeye yaslanır; Divan şiiri anlamsız değildir, İkinci Yeni ise çoğunlukla anlamsızlığa yönelir; Divan şiiri bilenlerce kolay anlaşılır, İkinci Yeni ise güç anlaşılır; Divan şiiri İslam ideolojisinden kaynaklanır, İkinci Yeni ise hiçbir ideolojiye bağlanmaz. Asım Bezirci bu karşılaştırmanın sonunda Divan şiiri ile İkinci Yeni arasındaki uzaklıkların yakınlıklardan daha çok ve büyük olduğu değerlendirmesini yapar. Divan şiiri ve İkinci Yeni ayrı çağların ve çevrelerin ürünüdür. Birtakım benzerliklerine karşın İkinci Yeni'yi Divan şiirinin aynısı ya da uzantısı saymak doğru değildir. (Bezirci, 1996: 40-41)

2.1.1.4. Batılı Kaynakları ve Diğer Alanlarla İlişkisi

Batı ve o günkü dünya şiirinin etkisi, İkinci Yeni'nin doğuşunu hazırlayan bir diğer önemli etkendir. Turan Karataş, *"İkinci Yeni adının ortaya atılması, taraftar bulması, yerleşmesi ve gelişmesinin, Sartre, Camus, Kafka gibi Batı Avrupa yazarlarının savunduğu varoluşçuluk düşüncesinin, Fransız gerçeküstücülerin, T. S. Eliot, Dylan Thomas ve e. e. cumming gibi gizemci ya da biçimci şairlerin Türkiye'de iyice tanınmaya başlamasıyla paralellik taşıdığı"*na (Karataş, 2008: 225) dikkat çeker. Alaattin Karaca, İkinci Yeni'nin, Batı şiirinde özellikle Sürrealistlerden etkilendiği tespitinde bulunur. Şiirleri en çok çevirilen Batılı şairler Federico Garcia Lorca, T. S. Eliot, Pierre Revendy, Paul Eluard, Bertolt Brech, James Langston Hughes, E. E. Cumming, Ezra Pound, Rene Char'dır. Karaca'ya göre bu şairlerin

büyük bir bölümünün modern şiirin öncüleri ve genelde Gerçeküstücü akıma mensup olmaları, İkinci Yeni'nin o yıllarda Batı şiirinden, özellikle de Gerçeküstücülerden etkilendiğini gösterir. (Karaca, 2005:139)

İkinci Yeni şairlerinin Gerçeküstücülerden etkilenip etkilenmedikleri tartışma konusu olmuştur. Eleştirilerden bir kısmı Gerçeküstücülüğün Batı'da birtakım tarihsel, toplumsal ve düşünsel sürecin sonunda çıktığı; ancak böylesi bir sürecin Türk toplum ve düşünce hayatında görülmediği bu nedenle de hareketin bir Batı kopyası hareketi olduğuyla ilgilidir. Akımı bu açıdan eleştirenler arasında yer alan Suut Kemal Yetkin, şunları yazar:

"İkinci Yeni diye önemle anlatılan ve bir sürü sorulara konu olan sözde şiir akımına bakarsak, verimlerinin Michaux'dan, Gerçeküstücülüğü bazı değişikliklerle sürdüren René Char'dan ve İngiltere'deki benzerlerinden kopya edilmiş olduğunu görürsünüz. Doğrusunu söylemek gerekirse, akılcılığı da kimseye bırakmayan bu kafa yorucu soyutçuluk, sadece kimilerinin yaratılışlarındaki sanat yoksunluğunu gizlemeğe, önce yazdıklarına bir şey katamıyan kimilerinin de bu yolla dikkatini üzerlerine çekmeye yaramış, belki de edebiyatımıza yarına katabilecek pek bir şey katmamıştır." (Karaca, 2005: 143)

Yetkin'in fikirlerine katılmadığını belirten Alaattin Karaca, İkinci Yeni'nin Gerçeküstücülere yönelmesinin nedensiz olmadığını öne sürer. Ona göre İkinci Yeni'nin kendinden önceki şiiri bütünüyle yıkmaya yönelik tavrı, oluşumu Gerçeküstücülere yaklaştırır. Hareketin yıkmaya çalıştığı ise kendinden önceki şiirin güdümlü oluşu, şairin bağımsız olmaması olgusudur. İkinci Yeni şairin sözcü, şiirin ise bildiri olarak görüldüğü anlayışa karşı çıkar. (Karaca, 2005: 144) Akımı bu açıdan eleştirenlerden Ahmet Oktay ise hareketin Gerçeküstücülerden doğrudan etkilenmesinin söz konusu olamayacağını savunur. Ona göre elde Gerçeküstücü metinler bulunmadığı ve şairlerin büyük bir bölümü de yabancı dil bilmediği için ellili yıllarda Gerçeküstücü olmanın olanağı yoktur. (Karaca, 2005: 145)

İkinci Yeni'nin etkilendiği yabancı kaynaklar üzerinde duran Asım Bezirci de bunların başında Gerçeküstücülük, Dadacılık ve Simgecilik akımlarının geldiğini belirtir. Ona göre İkinci Yeni şairleri, bu akımlara sımsıkı sarılmamakla birlikte

onlardan yararlanmıştır. Şairlerin*"usun denetiminden kaçma, özgür çağrışıma yönelme, soyutlamaya kayma, anlamdan sıyrılma, toplumsal değerlere boş verme, dili zorlama, gerçeği değiştirme, içeriği küçümseme, geleneği çiğneme" (Bezirci, 1996: 45)* gibi eğilimleri onları bu akımlara yaklaştırır. Bezirci, şairlerin bu akımlarla benzerlik taşıyan görüşlerini ortaya koyar. Örneğin İlhan Berk "Saint-Antoine'ın Güvercinleri"ni yazarken Gerçeküstücülerden etkilediğini şu sözlerinde dile getirir:

"Bu şeyleri yazarken bir yıla yakın Surrealistlerle haşır neşir oldum. Belki onların da etkisi oldu, ama bunu ben söylüyorum, alem ne söyler bilmem." (Bezirci, 1996: 46)

Hareketin önemli temsilcilerinden Cemal Süreya'nın belirttiği şu hususlar, Gerçeküstücülüğe ilgisi olduğunu gösterir:

"Fransız sürrealistlerin herkesçe bilinen şu özellikleri bir bakıma benim söylemek istediğimi de açıklayacak sanıyorum: Şiir edebiyata karşıttır. Bu laf size bir şey anlatmıyor mu? Şüphesiz bunu ortaya atanlar daha başka amaçlar da güdüyorlardı. Akılcı olan diğer edebiyat dalları karşısında şiire akıl dışı, hatta akla karşı, bilinçaltılı bir durum kazandırmak, amaçları buydu. Ama ne olursa olsun bu lafta ben büyük bir doğru payı buluyorum." (Bezirci, 1996: 46)

Dadacılık, *"bireyin sanata, ahlaka ve topluma karşı yürüttüğü sürekli bir başkaldırı eylemi" (Bezirci, 1996: 46)* olarak tanımlanır. Tüm akımları, inançları alaya alma önde gelen özelliğidir. Asım Bezirci, Cemal Süreya'nın bu akımla bezer fikirlere sahip olduğunu, onun şu sözlerini örnek göstererek ortaya koyar:

"Nerede bir ahlâk türemişse, orda tabiatla ahlak çatışma halinde. Sanatı doğuran mutlaka bu çatışmadır demiyoruz. Ama sanatı besleyen hep bu çatışmadır. Tabiat sanatla kurulu düzene karşı başkaldırıyor. (...) Kişioğlunun tabiatına iyice bitişik bir yönü olan şiir ve ahlâkla, o hukukla sürekli çatışma durumundadır." (Bezirci, 1996: 46)

Dadacılık tümel bir yıkma, yadsıma hareketidir; her türlü inanma ve bağlanmaya karşı çıkar. Bezirci, Süreya'nın tavrının böyle köktenci bir eğilim taşımadığını belirtir. Bununla birlikte Cemal Süreya'nın İkinci Yeni'nin Dadacılıktan

faydalandığını söylediği sözleri olduğu gibi bu akımla bağlantısının olmadığını dile getirdiği de olmuştur. Bezirci'nin aktardığı, 1976'da yayımlanan şu güncesinde, İkinci Yeni'nin başlangıç döneminde, Dadacılıktan bazı izler bulunduğunu söyler:

"İkinci Yeni deviniminin ilk yıllarında da Dada gümbürtüleri işitilmişti. Bu dönemde Dada ve Gerçeküstücülük bu kez Letrizmin de eşliğinde, parça parça, iz halinde karmaşık haldedir. Özellikle Ece Ayhan'da bir ara böyle bir görünüm vardı." (Bezirci, 1996: 47)

Cemal Süreya, daha sonra basılan bir başka bir yazısında ise, *"Şiirimizin Dada ile hiçbir ilgisini görmüyorum ben. Dada şiirinin dokusu fazla otomatik ve gerekçesizdir. Hatta, gerekçesiz imajlar, temalar o şiirin özelliğidir diyebiliriz." (Bezirci, 1996: 47)* der. Asım Bezirci, şairin bu sözlerinin aksine otomatizm olmasa bile gerekçesizlik hatta rastlantısallığın varlığından söz edilebileceğini savunur. (Bezirci, 1996: 48) Muzaffer Erdost'un söylediği şu sözler bu görüşü destekler: *"İkinci Yeni bir şey anlatmaz, bir şey söylemez. (...) Bu şiir, bir şey söylerse, söylediği rastlansaldır." (Bezirci, 1996: 48)* Nitekim İlhan Berk'in şu sözleri de yine bu doğrultudadır:

"Çağımızın şiiri bir şey anlatmak için yazılmıyor artık./ Benim için güzellik, çoğu, bir çeşit düzensizliğin düzenidir. Ben başıboşluğu, bir sözün bir sözü tutmazlığını arıyorum./ İkinci Yeni usa karşıt olduğu için, usdışıcılık şiiridir. (...) İkinci Yeni belli bir konuyu, düşünceyi işlemez. (...) Önceden düşünülmüş, onun üstüne kurulmuş bir şiire de karşıdır./ Rastlantıya, değiştirime, usu kırmaya bunun için gider. Bir şey anlamak isteyenler düzyazı okusunlar. Şiir bir şey anlatmaz." (Bezirci, 1996: 48)

İlhan Berk düşüncelerini benimsetmek, doğrulamak amacıyla Mallerme, Rimbaud, Valery, Pound, Artaud, Breton, Tzara Michaux, Eluard, Jacob, Char, D. Thomas, Cummings gibi Batılı şairlerin adlarını sık sık anar.

İkinci Yeni şiirine kimi yazılarında eleştiriler yönelten Mehmet Fuat, hareketin şiirde anlam konusundaki uygulamalarının yaratıcılık olarak değerlendirilemeyeceğini savunur. Ona göre İkinci Yeniciler, *"Batıda doğan,*

gelişen, eskimek üzere olan bir yeniliği gördüler, önce yadırgadılar, sonra alıştılar, havasına girdiler, benimsediler" (Fuat, 2000: 13) ve bunu daha sonra dile, şiire uygulandılar. İkinci Yenicilerin *"Batının sıka sıka posasını çıkardığı anlamsız şiiri" (Fuat, 2000: 14)* dilde denediğini söyleyen Fuat, bu denemelerin şairlerin akıl yürütmelerinin; aramak, bulmak çabalamalarının ürünü sayılamayacağını belirtir.

Attila İlhan, İkinci Yeni'nin Sürrealizmle ilişkisi ile ilgili olarak şairlerin resimde ortaya çıkan bu akımın yolunu takip etmeye çalıştığını öne sürer. Ona göre şiirin temel unsuru olan kelime, soyutlama yetisi ve olanakları bakımından resmin temel unsurları olan çizgi ve renge kıyasla daha dar, daha sınırlı bir hammaddedir. Tek başına renk ve çizgi hiçbir somut şekle bağlanmadan, hiçbir obje veya konu çağrışımı yapmadan tasarlanabilir fakat tek başına sözcük öyle değildir, onun bir anlam yükü ve hacmi vardır. Bu yüzden de soyut şiiri kelimeye dayamak zordur. Attila İlhan bunu hesaba katarak tutarlı bir soyut şiir kavramına ve düzenine gitmek isteyen Fransızların şiirin temeli olarak kelimeyi değil, heceyi aldığını belirtir. *"Heceye dayanan soyut bir şiir ses olanaklarını renk olanakları gibi sanatçının kaprisine ve düzen gücüne bırakan, duyarlık ve özden ayrı, toplumsal sorumluluk kaygılarından ayrılmış, gerçeğe ve akla karşı bir anlamsızlık ve biçim estetiği araştırır." (İlhan, 1996: 54)* Bu bakımdan Letrizm, soyut şiirin son ve en tutarlı konağıdır.

Attila İlhan, bu açıklamalardan sonra İkinci Yeni'nin soyut şiirin asıl ve tutarlı gidişini temsil eden Letrizmi benimsemediğini belirtir. Bu şairler, hecede değil kelime üzerinde soyutlamalar yapmaya çalışmışlardır. Mantıki anlayış zincirini cümlede ve mısrada yıkmak, kelimeleri anlam ve imajlarından koparmak gibi uygulamalara başvuran İkinci Yenicilerin bu denemeleri, Türk şiirinde ilerleme olarak görülmüştür. Öyle ki özcü, gerçekçi hatta toplumcu bazı şairler yenilik adına bu tür denemelere girişmişlerdir. Attila İlhan'a göre Garipçiler Kant estetiğinden Sürrealizmin yıkıcı kara alayına oradan da Sürrealist realizme eğilmiş, tepetaklak olmuşlardır. Onlar gibi İkinci Yeniciler de Sürrealizme, Letrizme ve soyut şiire kapılmışlardır. Bu şairlerin tutarlı olmadığı, bir sentez oluşturmadığı, yenilik getirmediği ve şiir denemelerinin Türk toplumunun ve sanatının gelişme şartlarına uygun gelmediği, ters düştüğü ortadadır. (İlhan, 1996: 55)

Müesser Yeniay, "Öteki Bilinç: Gerçeküstücülük ve İkinci Yeni" isimli tezinde, İkinci Yeni şiirinin Gerçeküstücü bir şiir olmadığını öne sürer:

"İkinci Yeni Gerçeküstücülük gibi imgesel olsa da Aragon gibi doğayı bilinçdışı olarak görmediği, şiiri bir 'tanıma aygıtı' olarak kullanmadığı için ortaya koyduğu imgeler Gerçeküstücü imgeler olarak addedilmez. İkinci Yeni'nin sorunu öte gerçek yerine yalnızca şiirdir. İlhan Berk'in deyişiyle her şey gibi Gerçeküstücülüğü de bir 'şiir ucu', 'şiir yatağı' olarak görmüşlerdir."(Yeniay, 2013: 123)

Yeniay'a göre İkinci Yeni her ne kadar imge konusunda Gerçeküstücülükle benzeşse de, imgeyi kullanma yöntemleri ve amaçları bakımından bu akımdan ayrılır.

Resim ve müzik sanatları İkinci Yeni'nin beslendiği kaynaklar arasında yer alır. Oluşumun şairleri, "*Chagall, Klee, Miro, Picasso gibi soyut resim ustalarının adlarını da sevgiyle anlarlar." (Bezirci, 1996: 49)* Cemal Süreya, resme olan ilgilerinden şöyle bahseder:

"Birkaçımızda büyük resim tutkusu vardı. Boyuna albümler karıştırırdık. Söz gelimi Edip Cansever'le ben. Sezai Karakoç, resme başka bir açıdan bakardı. (...) Karıştırırdık albümleri (ne albümler ama): Chagall ne yapmış? Yüksel Aslan. Arkadaşımızdı Yüksel Aslan. (...) Edip'le resmin sorunları üzerine çok konuştuk. Onun Kapalı Çarşı'da Sandal Bedesteni'ndeki dükkânının üst katındaki masanın bir bölümünde resim albümleri Himalayalar gibi yükselirdi. (...) Soyuta da vakit ayırmışızdır. Yine de Edip'le figürsüze pek yanaşmadığımız kalmış aklımda. (Yanaşamıyorduk belki de). Öyle bir kültürümüz olmamıştı." (Perinçek ve Durel, 2008: 127)

Michel Seubhor'un *Soyut Resim Sözlüğü*'nü alıp ön sözünü çevirdiğini ve bunu Edip Cansever'e okuduğunu söyleyen Süreya, Paul Klee'den çok etkilendiklerini belirtir.

İkinci Yeni şiirinin diğer sanat dallarıyla etkileşimi konusunda özellikle Ece Ayhan'ın atonal müziğe olan ilgisi dikkat çeker. Atonal müziğin temel nitelikleri

arasında *"beklenmedik bir biçimde hava değiştirme, birden askıda kalma, bir yola alışmadan, başka bir yola atlama" (Karaca, 2005: 146)* sıralanabilir. Rastlantısallığın kullanıldığı bu müzikte, geleneksel müziğin ses düzeni kalkışmalar ve ses uyumsuzlukları ile kırılır, alışılmış ses düzeni bozulur. Usun alıştığı müziksel ton/dil mantığını kıran atonal teknikle alışılmış dilsel/anlamsal mantığı kırıp yeni bir söz dizimi ve anlamı yaratmaya çalışan İkinci Yeni şiiri arasında benzerlikler vardır. Ece Ayhan, yazı ve söyleşilerinde, kendi şiirinin ve İkinci Yeni'nin kaynağında atonal müziğinin önemli bir yer tuttuğu üzerinde durur. (Karaca, 2005: 147)

İkinci Yeni hareketi bütünüyle hiçbir felsefeye, ideolojiye bağlanmamış olmakla birlikte şairlerin etkilendikleri bazı düşünsel akımlar vardır. Bunların başında Varoluşçuluk gelir. Varoluşçuluk *"geçmişe güvenini ve geleceği inancını yitirmiş, toplumda yabancılaşmış, mutsuz, huzursuz insan varlığını dile getiren" (Bezirci, 1996: 50)* bir felsefedir. *"1955-65 yılları, Varoluşçuluğun (özellikle Sartrecı versiyonunun) çevirilerle Türkiye'ye girdiği ve nerdeyse 'hazır bir tarla' bulduğu dönemdir." (Koçak, 2014: 14)* İkinci Yeni şairlerinin şiirlerinde Varoluşçu izleklere sıklıkla rastlamak mümkündür.

2.2. İKİNCİ YENİ ŞİİRİ VE PSİKANALİZ

İkinci Yeni şiiri, birey kimliğiyle insanı ele alışının yarattığı çok boyutlu algı ve dil olanaklarını işleyiş biçimiyle psikanalitik bir okumaya açıktır. Harekete mensup şairlerin şiirlerinde, insanın ele alışındaki derinlik ve bunu tamamlayan dilsel uygulamalar, metinin anlamını çoğaltan altmetinlerin oluşumunu sağlamıştır. Terry Eagleton, her edebiyat metninde bir ya da birkaç altmetnin bulunduğunu ve bunların eserin bilinçdışı olarak kabul edilebileceğini belirtir. (Eagletton, 2004: 218) İkinci Yeni'deki dilin mantıksal işleyişinin kırılmasıyla oluşturulan rüyaya özgü gerçeklik; kapalı, soyut anlatım ve yoğun imgesellik şiirin görünen yüzeyinin dışında altmetinlerin varlığına işaret eder. Şiirlerde bireyin ruhsal dinamiklerine odaklanan izlekler ve bu doğrultuda yapılandırılan dil, açık bir anlamı değil; bilinçdışı süreçlere dikkati yönelten bir yüzeyi önceler.

Yusuf Alper *Psikodinamik Açıdan Cemal Süreya ve Şiiri* isimli kitabında, bilinçdışını kullanmayı amaçlayan ve kullanan bir kuşak olduğu için İkinci Yeni'nin

psikodinamik inceleme gerektiren bir akım olduğunu belirtir. Alper'e göre biliçdışının Türk şiirinde kullanılması ya da yer alması, en yoğun biçimde belki ilk kez bilinçli olarak İkinci Yeni şiiriyle olmuştur. Bu, Freud düşüncesinin ve varoluşçuluk felsefesinin 1950'li yıllarda ülkemizde yaygınlık kazanmasıyla ilişkili görülebilir. İkinci Yeni şairleri, *"ego aracılıyla bilinçdışına seferler yapıp, bilinçdışı malzemeyi bilince taşıyıp estetize ederek" (Alper, 2008: 33)* şiirlerini yazmıştır.

İkinci Yeni şiirini psikanalitik bir okumaya açık kılan sebepler iki ana düzlem dâhilinde ele alınabilir. Bunlardan biri, bireyin iç dünyasını merkeze alan temaların yoğunluğu bir diğeri ise şiirlerin bu dünyanın dinamiklerini diğer bir deyişle ruhsal süreçleri yansıtan bir dille kurulmuş olmasıdır. İçerikle ilgili olan ilk düzlem, şairlerin çatışmaları çerçevesinde şekillenen konuları kapsar. Zaman içerisinde değişen koşullarla birlikte insana bakışın farklılaşması, bireyin kendine dönük duyarlılığında da değişiklik yaratmıştır. İkinci Yeni şiirinin kendisinden önceki ve dönemindeki şiir anlayışlarından ayrıldığı en önemli noktalardan biri, bireyi anlayışındaki başkalıktır. Garip akımı ve uzantısı olan şiirlerde kendini çekincesiz ortaya koyan "küçük adam"; İkinci Yeni ile birlikte içe dönük bir boyut, derinlik kazanmıştır. Sezai Karakoç'un İkinci Yeni şiiriyle ilgili söylediği şu sözler, Garip şiiri ve "yeni gerçekçi akım" olarak nitelendirdiği İkinci Yeni şiirinin bireyi algılayışı arasındaki farkı ortaya koyması açısından dikkat çekicidir:

"Orhan Veli akımında ise insan, Laleli'den çıkar bir yolculuğa ve tramvaya atlar, ama mutlaka Sirkeci'ye gider. Yeni gerçekçi akımında ise (çünkü bence yeni akım bir çeşit neo-realist akımdır) Laleli'den çıkar yolculuğa tramvayla ama dünyaya gider. Ben'in en küçük davranışı bile büyük bir haber gibidir. Yaşama vardır ve önemlidir, ama bir haber olarak. Neyin haberi? Bunu şair de bilmez. Orhan Veli akımı günlük çırpınışların şiiriydi, bu şiir ise yaşamayı, gerçek yaşama cevheriyle görmeğe, yakalamaya çalışıyor." (Doğan, 2008: 25)

Cemal Süreya'nın şu sözleri de benzer şekilde Garip şiirinin insanı ele alışındaki kısıtlılığı, tıkanıklığı gösterir: *"Orhan Veli kuşağı şairleri şiire kasket giydirdiler. Portakal yemesini öğrettiler. Şiiri insan içine çıkardılar. Ama işte bu kadar."* (Perinçek ve Durel, 2008: 135) Şiiri, bir bakıma Garipçilerin bıraktığı bu noktadan devralan İkinci Yeni, insanın içsel ve sosyal yaşantısından geçen,

duyarlılığı yüksek bir şiir arayışı içerisinde olmuştur. İnsanı yüzeysel görünüşü ile değil kendi içindeki çatışmalar, toplumsal ilişkilerde düştüğü çıkmazlarla birlikte işlemiştir.

Toplumsal değişimler, savaşlar, buluşlar, felsefe akımlarının ve bireyi oluşturan değerlerdeki dönüşümlerin yansıdığı İkinci Yeni, her yönüyle insanın trajedisine eğilen bir şiirdir. Tomris Uyar; Edip Cansever, Cemal Süreya ve Turgut Uyar'la yaptığı "Yaş ve Şiir Üstüne" isimli röportajda, İkinci Yeni şiirinin insanın birey kimliğine eğildiğine dikkat çeker. Tomris Uyar Turgut Uyar'ın "Akçaburgazlı Yekta", Edip Cansever'in "Çağrılmayan Yakup" ya da "Ben Ruhi Bey Nasılım", Cemal Süreya'nın "Onlar İçin Minibüs Şarkısı" şiirlerindeki kişilerin, birbirine hiç benzemeseler de bireyleşme sürecine geçmiş kişiler olduğunu söyler. Tomris Uyar'la benzer yönde düşünceler dile getiren Edip Cansever, daha önceki şiir anlayışı ile karşılaştırma yoluna giderek Orhan Veli, Cahit Sıtkı gibi şairlerin daha çok iyi şiirin peşinde olduğunu bunun aksine kendi kuşağının bunu aramadığını, şiirde bireyin dramını ele alarak geliştirmek, çeşitlendirmek istediklerini dile getirir. (Cansever, Süreya ve Uyar 2008: 316)

Dönemin toplumsalcı şiir anlayışından farklı olarak İkinci Yeni hareketi, şiiri siyasal bir program dâhilinde düşünmemiş, beşeri olandan yola çıkmıştır. Sınıfsal olanın peşinde olmamış; bireyin yaşamsal dinamiklerinin çok boyutlu olarak işlendiği bir şiir olmuştur. Bu şiirde, insana bir tasarı olarak değil *"gerçekleşmekte olan bir varlık" (Doğan, 2008: 22)* gözüyle bakılmıştır. İkinci Yeni'nin politik bir söyleminin olmaması onu sadece toplumsalcı şiirden ayırmaz. Bu hareketle birlikte modern Türk şiirinde Tanzimat'a dek uzanan bir şiir anlayışının kırılmış olduğu söylenebilir.

Tanzimat'la temelleri atılan çağdaş Türk şiirinde, politik söylem varlığını hep hissettirmiştir. Ülkenin modernleşme sürecine paralel şekillenmiş olan İkinci Yeni şiirinin bu politik içerik ve söylemin dışına çıktığı söylenebilir. Namık Kemal, Ziya Paşa ve Şinasi'den Tevfik Fikret'e; Mehmet Akif Ersoy, Ziya Gökalp'ten hececi şiire oradan da Nazım Hikmet şiirine uzanan çizgiye bakıldığında politik söylem ya da ahlaki öğütçülüğün şiire doğrudan ya da dolaylı olarak nüfuz ettiği görülür. Ece Ayhan'ın İkinci Yeni için kullandığı *"sivil şiir" (Ayhan, 2014: 34)* nitelemesi

harketin bu yöndeki tavrını ortaya koyar. Bu tespit, akımın yüzü topluma dönük, egemen politik söylemler etrafında dönen şiirin dışında bir çizgide olduğuna işaret eder.

İkinci Yeni'nin alışılagelen şiir pratiğini kırmasında, bireyin yaşam içerisindeki gerçekliğine bakışındaki farklılık etkili olmuştur. Daha önceki şiir geleneğine hâkim mimetik gerçekliğin ötesinde, bireyin farklı bir boyutunu görünür kılan bu gerçeklik; bilinçdışına açılan, onun yörüngesinde bir arayışa çıkan gerçekliktir. Tanzimat'tan bu yana Türk şiirine dış gerçekliği yansıtmayı amaçlayan pozitivist bir gerçekçiliğin egemen olduğu göz önünde bulundurulduğunda İkinci Yeni'yle gelen değişim daha açık görülür. Hececi, Garip şiiri ve toplumcu gerçekçi şiir anlayışları her ne kadar birbirinden farklılık gösterse de temelde dış gerçekliği yansıtmaya dayalı bir poetik çizgidedir. Bu bağlamda İkinci Yeni için "yeni gerçekçi şiir" diyen Sezai Karakoç *"Orhan Veli şiiri, şiirimizin gerçekçi (realist) akımıydı; bu akım ise, yeni gerçekçi (neorealist) akım." (Karakoç, 2008: 197)* tespitinde bulunur.

Bilinçdışına yönelim, söz konusu yeni gerçekliğin önemli bir parçasıdır. Freud bilinçdışının insanın ruhsal dünyasının oluşumundaki yerini, yaşamı algılayışında ve şekillendirmesinde ne denli büyük bir role sahip olduğunu ortaya koymuştur. Birçok alanda etki yaratan Freud'un bulguları, Sürrealist akımın sanat görüşlerinin şekillenmesinde önemli bir yere sahiptir. Bilincin dışında bir gerçekliğin arayışında olan Gerçeküstücüler için yeni gerçeklik alanı düşler ve bilinçdışıdır. Sürrealistler, imgelemi ve düşünceyi tüm sınır ve engellerden kurtarıp özgürce çalıştırmayı amaçlamışlardır. İmgelem ile düşüncenin gerçek işleyişini ortaya koymak için de katkısız ruhsal otomatizmi önermişlerdir. Usun hiçbir denetimi olmadan, hiçbir ahlaksal ve estetik kaygı gütmeden düşüncenin kendini dışa vurmasını isteyen Gerçeküstücüler, bilinçdışını özgürce yansıtan düş ve imgeye önem vermiştir. Düş ve çılgınlık durumlarında usun denetimden kurtulan bilinçdışının kendiliğinden belirleyeceğini öne sürmüşlerdir. (Bezirci, 1996: 29)

İkinci Yeni şairleri, Gerçeküstücüler gibi bu yönde belirlenmiş bir amaç dâhilinde hareket etmeseler de şiirlerinde bilinçdışı süreçlerin önemli bir dinamik olduğu söylenebilir. Sezai Karakoç'un "Yeni-Gerçekçi Şiir: 'İkinci Yeni'" isimli

yazında, hareketin özellikleriyle ilgili belirttiği şu hususlar, şiirin bu yöndeki açılımıyla ilgili ipuçları verir:

"Yer yer akıl dışına çıkar, düşlerde gezinir. Bazı bazı düşüncenin sansüründen kurtulur. Bir parça ekmek, bir parça hayal ve biraz da fantezi şiiridir bu. Dekart insanı, bu şairleri pek ilgilendirmez; ondan çıkarlar ama o, artık bir natürmorttur. Yaşamak ilk prensibidir. Yaşamayı yaşama açıklar. Yaşama kendi kendine yeter. Akıl ve düşünce onu içermez. Belki ona dâhil, ona aittir… Düşünce, tarihi bir perspektiftir. Bu yüzden, şiirin temeli ne düşünce, ne anlamdır. Anlamsızlığın da olmadığı gibi." (Karakoç, 2008: 198)

Alışılagelen algılama biçiminin, gerçeklik anlayışının değişimi yeni bir dili gerektirir. Dil, hem süregelen gerçekliği yıkmanın hem de yeni bir düşünme, algılamanın yolunu açar. Bu doğrultuda İkinci Yeni şiirinin getirdiği en büyük değişim, yeni bir şiir dilidir. Dili, şiir için bir sorunsala dönüştüren oluşumun şairleri, dilin kendine özgü işleyişini kırma yoluna gitmiş, alışılagelen şiir dilinden sapmışlardır. Bu dil kendisinden önceki şiir dilinin aksine bir düşünceyi yalın, doğrudan aktarma üzerine kurulu değil; bilinçdışı süreçlerin dâhil olduğu kendini ele vermeyen, belirsiz, kapalı bir dildir. Bilinçdışına yönelim aklın hâkimiyetinin dışında, mantık ötesi bir dili ve imgelem dünyasını getirmiştir.

Yeni bir şiir arayışı şairleri sessel, sözcüksel, söz dizimsel sapmalar, değiştirmeler, ters çevirmeler, alışılmadık bağdaştırmalar gibi dilsel denemeler yapmaya götürmüştür. Bu uygulamalarda çoğu kez sözcüklerin birbirleriyle dilbilgisel, anlamsal bağı kopmuş; oluşan bu kopukluk ve boşluklar, şiirin anlaşılmasını zorlaştırmakla birlikte çağrışımları zengin bir şiire ulaşılmasını sağlamıştır. Böyle bir yönelimin kaynakları arasında yine şairlerin Gerçeküstücü akımdan etkilenmeleri gösterilebilir. Gerçeküstücüler ortaya koydukları eserlerde aklın denetimindeki imgelem biçimini kırmayı amaçlamıştır. Nesneleri bilinen işlevlerinden ve yerlerinden koparark alışılmadık biçimde yan yana getirmiş böylelikle gerçeküstü görüntüler, imgeler yaratmıştır. İkinci Yeni şairlerinin yeni ve alışılmamış imgeleri bu akımdan izler taşır.

Hareketin temsilcilerinden Ece Ayhan, *"Benim kurmaya çalıştığım dile gerçekliği kurcalamak isteyen Gerçekötesi bir dil denebilir (...)" (Ayhan, 2015: 33)* der. Ayhan hareketin genel şiir dilini, Türkçenin gramerini, sentaksını değiştirdiğini belirtir. Ona göre İkinci Yeni, dilin de insanın da oluşum halinde olduğunu gösteren bir şiirdir. (Ayhan, 2015: 40) İkinci Yeni'nin başlangıçta şiirin içine düştüğü bir bunalımın itmesi sonucu oluştuğunu söyleyen Ayhan'ın, İkinci Yeni'nin şiirde yapmak istedikleri ile ilgili söylediği şu sözler dikkat çekicidir:

"İkinci Cephe'yi açmak, us dışında da bir anlam olduğunu savunmak, şiir kuralları konusunda anarşist davranmak, anlamsızlığın anlamına doğru gitmek, bu gerçeklikleri dil kurallarıyla sınırlayamadığım için dili aşmak, tilcikleri özdeğinden kurtararak, yeni özün zorunlu sonucu olan yeni biçim, yeni biçimin de zorunlu sonucu olan yeni özü getirmek diye özetleyebilirim." (Ayhan, 2013 a: 11-12)

Ayhan'a göre yeni şiir, kendinden önce gelen şiirin bir devamı değildir. Yeni şiir yeniden kurulur. Yeni bir öz yeni bir biçimi getirir. Yeni öz yeni biçimi getiremiyorsa ya öz yeni değildir ya da yapıt daha bitmemiştir. (Ayhan, 2013 a: 12)

İçerikten çok biçim sorunu, İkinci Yeni şiirinin gündeminde olmuştur. İlhan Berk, metnin çağdaşlığının içeriğiyle ilgili değil yapısı ile ilgili olduğunu öne sürer. İçeriği yadsımamakla birlikte öncelikli olarak bakılması gereken yapı olmalıdır. Berk'e göre çağdaş yazınımızın sorunlu yönü daha çok içerikle ilgilenmesidir. "Nasıl anlatacağım" sorusu bütün bütün bir yana atılmış değildir ama "ne anlatacağım" başa geçmiştir daha çok. Bu da beraberinde tekdüzelik getirmiştir. (Berk, 2014: 157)

Biçim üzerine eğilmek şiire yeni olanaklar açar. Çeşitli biçimsel denemeler yapan İkinci Yeni şairlerinin başında İlhan Berk gelir. Berk, *Mısırkalyoniğne* kitabında şiiri gözle algılanan, bakılarak duyumsanan bir şeye dönüştürmüştür. Bunu yapmak için anlamı öteye itmiş; şiirin biçimi, diğer bir deyişle dış görünüşü, kalıbı üzerinde yoğunlaşmıştır. İlhan Berk, 20 Mart 1958 tarihli güncesinde, bu kitapta boşlukların özel bir yeri olduğundan söz eder. Boşluk, dilin bir parçasına dönüşmüştür. Beyazlık ya da boşluk eşyayı bir yer, bir uzay içine yerleştirmektir. Boşlukların şiirde tıpkı bir resim ya da yontu gibi böyle bir işlevi vardır. (Berk, 2014:

45) Yalnız boşluklar değil, İlhan Berk şiirlerinde harfleri, noktalama işaretlerini de kendi işlevlerinin dışında kullanarak farklı çağrışımlara olanak yaratmıştır.

İkinci Yeni şiirinin biçim özelliklerinin başında, soyut ve kapalı olması gelir. Bu niteliğiyle kendinden önceki şiir anlayışlarından ayrılır. Tanzimat'la birlikte şiir soyut, metafizik bir düzlemden somut, aklın hâkim olduğu bir dünyaya evrilmiştir. Bu değişimle Divan şiirinin aksine nesnel, somut bir gerçeklik şiire hâkim olmuştur. Pozitivist felsefenin etkisindeki söz konusu yönelim, cumhuriyet dönemi oradan da Garip şiirine dek varır. Şiirde daha çok iletiyi, düşünceyi iletmeyi, anlatmayı önceleyen bu anlayış, İkinci Yeni'yle birlikte kimi zaman anlamsız olmakla suçlanan, kapalı ve soyut bir şiire kaymıştır. İkinci Yeni şairleri, her defasında şiirde soyutlamaya önem verdiklerini dile getirmiştir. Cemal Süreya, *"Yeni şiir soyut bir şiir olmaya gidiyor." (Bezirci, 1996: 21)* der. Asım Bezirci, diğer şairlerin bu konudaki görüşlerini şu şekilde aktarır:

"E. Cansever bu gidişi savunur: 'Sözcüklerin, deneyimlerin en soyutuna kadar gitmek bence şairin evreninin zenginliğini gösterir. Gerçeğin anlatımı, gerçeğe çok yanlılık kazandırması için en doğal yol soyutlamadır.' (...) İlhan Berk bir denemesinde şunları yazar: 'Ben soyutu insan usunun büyük bir gelişimi diye kabul ediyorum. (...) Çağımızın soyuta bağlılığı soyutun duyurma gücünü, somutun anlam ve söz gücünden daha üstün bulmasındandır. (...) Sözden kaçmak, ayrıntılardan kaçmakla ilgilidir. Ozan, soyuta bu yoldan varır. (...) Çünkü soyut hiçbir şeyi usa getirmeyen, hiçbir anıya yer vermeyen bir çabadır. T. Uyar'a göre 'şiir tepeden tırnağa bir soyutlama işlemidir. (...) Çünkü, herhangi bir durum, soyutlama yoluyla (belki de sadece o yolla) gerçeklik kazanabilir.' " (Bezirci, 1996: 21)

Şiiri bir düşünce ya da duyguyu doğrulamak, anlatmak, tasvir etmek gibi işlemlerden; konu, olay ve hikâyeden sıyıran İkinci Yeni şairleri, anlamsızlıkla suçlanmıştır. Asım Bezirci, şairlerinin tamamının böyle bir nitelemenin altında toplanamayacağını ama tümünün buna az ya da çok yakınlık duyduğunu belirtir. Bezirci, *"(...) öncülerden bazısı tam anlamsızlığı amaçlarken, bazısı da sınırlı bir anlamsızlıkla yahut rastlansal bir anlamlılıkla yetinir." (Bezirci, 1996: 23)* tespitinde

bulunur. Hareketin poetik çizgisini belirlemeye çalışan İlhan Berk'in bu konuda söylediği şu sözlere bakmak gerekirse,

"İkinci Yeni anlatılmayan bir şiirden yanadır. (...) Düşünceyi silmek, anlamı elinden geldiğince yok etmek ister. İkinci Yeni'nin anlamdan anladığı: bir anlamsızlık anlamıdır. Bunu bilinçli bilinçsizlik diye de tanımlayabiliriz." (Bezirci, 1996: 23)

İlhan Berk'in sözünü ettiği "bilinçli bilinçsizlik" sanatçının yaratım sürecini tanımlar gibidir. Psikanalitik düşünceye göre sanatçı yaratım sürecinde bir tür gerileme yaşar. Gerileme esnasında zihnine birincil süreçler hakim olmakla birlikte ikincil süreçlerin kontolü de vardır. Bu durum, Berk'in bahsettiği "bilinçli biliçsizlik" durumuna karşılık düşünülebilir.

Şiirde anlam sorunu İkinci Yeni şiirinin en çok eleştirildiği konulardan biri olmuştur. Bu konuda İlhan Berk, şiirdeki anlam sorunsalının en baştan beri kendisini meşgul ettiğini söyler. *"Şiir sanki anlaşılan bir nesne değildir benim gözümde." (Berk, 2005: 78)* diyen Berk, anlaşılan şiirin değerli bulmadığını belirtir. Ona göre şiir anlamsız olmalıdır, anlamın alanı düzyazıdır. Şiirdeki anlam ve düzyazıdaki anlam birbirinden farklıdır. (Berk, 2005: 79) Şiirin anlamının kapalı olması gerekir. "Yeni Şiir" başlıklı 1 Kasım 1958 tarihli güncesinde de, anlam açısından şiir ve nesri karşılaştıran İlhan Berk'e göre anlam, nesir ile şiiri birbirinden ayıran en belli ilkedir. Nesirden beklenen şeyi şiirde aramamak gerekir. Şiiri, şiir yapan düzeni değildir, bundan öte bir şeydir. Bugünkü şiiri dünkü şiirden ayran ilkelerin başında anlam gelir. Berk'e göre Divan şiiri bir kenara bırakılırsa şiirimiz, hep nesirdeki gibi bir anlam kurmaya çalışmıştır. (Berk, 2014: 51) Şiir söylemekten çok duyurur diyen şairin aynı yazıdaki şu sözleri dikkat çekicidir:

"Şiir, aslında, bir şey söylemez. Bir şey söyleyen şiir, allak bullak etmez, şu allak bullak etmeyen şiire ise, kolay kolay şiir diyemem." (Berk, 2014: 50)

Berk "Anlam Nedir" başlıklı 1 Şubat 1958 tarihli güncesinde, şairler için anlamın artık bir güzellik ögesi olmadığını yazar. Çağdaş şiirin daha farklı güzellikler üzerine kurulmuş olduğunu söyleyen İlhan Berk, şu şairleri örnek verir:

"Ezra Pound'da, görüntü, karanlıklık; Saint-John Perse'de dil, anlatı; Char'da da usdışılık başta geliyor." (Berk, 2014: 39) Çağın şiirinin getirdiği güzellikleri anlama bağlamak, bu şiiri hiç anlamamak demektir. Berk'e göre şiirin yapısı yorumlanmalı, anlamı değil. Anlamı yorumlamanın şiiri anlamaya hiç mi hiç yararı yoktur. (Berk, 2014: 40)

Şiirin anlamla ilgili ilkelerden biri de rastlantıya dayalı olmasıdır. Örnek olarak Sürrealistleri gösteren İlhan Berk, rastlantısallığı başköşeye koyar. *"Ben başıboşluğu, bir sözün sözü tutmamazlığını arıyorum." (Bezirci, 1996: 24)* der. İmgede olduğu gibi düşüncede de rastlantısallık öncelenmelidir. Öte yandan, yine aynı doğrultuda, şiiri atonal müziğe benzeten Ece Ayhan ise şiir ya da müziğin anlamının başlangıçta belirlenemeyeceğini, bittikten sonra kendiliğinden ortaya çıkacağını bu nedenle anlamın rastlantısal olduğunu savunur. Ona göre yeni özler peşinde koşan şiirin anlamı rastlantısal olur. (Bezirci, 1996: 25) Büsbütün anlamsız şiirin düşünülemeyeceğini savunan Sezai Karakoç, bu konuda şunları söyler:

"Yani anlam yeni şiirde kendi öz fonksiyonunu yitirmiştir. Bir uyurgezerdir. Hafızasını kaybetmiştir belki. (...) Gerçi yeni şiir, yer yer anlamsızlığı dener. Yer yer anlam tatilleri yapabilir. (Bezirci, 1996: 25)

Muzaffer Erdost "Bir Şey Söylemeyen Şiir" isimli tartışma yaratan yazısında, İkinci Yeni için *"(...) bu şiir, bir şey söylerse, söylediği rastlansaldır." (Erdost, 2008: 200)* demiştir. Buna göre şair bir düşünceyi, duyguyu anlatmak için mısra kurma yoluna gitmez; kelimeleri alır onlardan mısra kurar. İkinci Yeni şiirinde tartışma konusu olan rastlantısallık, psikanalitik düşüncedeki serbest çağrışım yöntemini akla getirir. Serbest çağrışım, bilincin kontrolünü devre dışı bırakarak bilinçdışı süreçleri ortaya çıkarmayı amaçlayan bir yöntemdir. Psikanalizde analistin, analizanın çağrışımlarından bir kurgu yaratması beklenir. Buna benzer şekilde, şairin rastlantısal gibi duran sözcükleri her okuyucuda farklı kurgular yaratır, dahası onu serbest çağrışım yapmaya zorlar. Burada İkinci Yeni'nin suçlandığı üzere anlamsızlık değil serbest çağrışımın doğurduğu bir çok anlamlılıktan bahsedilebilir.

Asım Bezirci, İkinci Yeni şairlerinin şiirlerini yazarken özgür çağrışım yöntemini kullandıklarını belirtir. İkinci Yeni şairleri, sözcükler arasındaki bağı

gevşeterek ya da keserek çağrışım alanı geniş şiirler yazmıştır. Bir imgeden, bir dizeden ötekine atlamış; kimi zaman anlamı bozmak ya da kaldırmak için karşıt çağrışımlara başvurmuş, çağrışımlar arasında birlik ve uyuma dikkat etmemiştir. (Bezirci, 1996: 19) İlhan Berk'in *Mısırkalyoniğne* kitabı ile ilgili belirttiği şu hususlar çağrışım yönteminin şiir yazma sürecindeki yeri ile ilgili bilgi verir:

"Çağrışımı öne aldım. Özellikle de karşıt çağrışımlar ilgilendirdi beni. Böylece bir anlamın bir anlamı yok etmesi doğdu. İmge karşıtlığı anlamı silmeye her zaman yetmiyor, en iyisi karşıt çağrışım." (Bezirci, 1996: 19)

Şiirde çağrışım zenginliği sağlayan ögelerin başında imge gelir. Garip akımının şiirin dışına ittiği imge, İkinci Yeni şiiriyle birlikte başköşeye oturmuştur. İkinci Yeni şairleri, soyutlamalar yoluyla imgeye dayalı bir dil kurmuştur. Bu soyutlamalarda, imgenin gerçeklikle bağlantısı gevşetilmiş ya da kopartılmış; karşıt, uzak çağrışımlı imgeler bir arada kullanılmıştır. İlhan Berk'in imge ile ilgili şu düşünceleri, bu unsura ne denli önem verdiğini gösterir:

"Şiirin kaldıracıdır imge. Belkemiği, atar damarı. Niçin böyle diyorum? Çünkü ancak imgelem yoluyla şahlanır, var olur. Sanki anlatmaktan kaçar iyi şiir; duyurmak ister; belirginlik amacına sanki ters düşer; bilinmeyene atar kementini, orda kurar tahtını." (Berk, 2005: 49)

Çeşitli dilsel denemelerle çağrışım alanının genişlemesi şiiri, bilinçdışına özgü bir yapıya yaklaştırır. Lacan, bilinçdışının aynı dil gibi yapılandığını söyler. Bunun nedeninin yalnızca bilinçdışının metafor ve metonimi ile işlemesi olmadığını belirten Terry Eagleton, postyapısalcı eleştirmenlerin görüşlerine yer verir. Postyapısalcı eleştirmenlere göre bilinçdışı aynı dil gibi göstergelerden ziyade (değişmez anlamlar), gösterenlerden oluşmuştur. Eaglaton, verdiği şu örnekle bu görüşü açık hale getirir. Rüyada bir at görüldüğünde ne anlama geldiği hemen anlaşılmaz; at, birçok çelişkili anlam taşıyabilir ya da eşit derece çok anlam taşıyan gösteren zincirlerinden biri de olabilir. (Eagletton, 2004: 207) Burada at simgesi Saussure'ün anladığı anlamda bir gösterge değildir; tek, kesin, belirlenmiş gösterileni yoktur. At simgesi çok farklı gösterenlerle ilişkili ve etrafındaki diğer gösterenlerin izlerini taşıyan bir gösterendir.

Bilinçdışı için de böyle bir durum söz konusudur. Bilinçdışı *"gösterenlerin sürekli bir hareketi ve faaliyetidir." (Eagletton, 2004: 207)* Bu gösterenlerin gösterilenleri bastırılmış oldukları için onlara genellikle ulaşılmaz. Eagleton, Lacan'ın bu yüzden bilinçdışından modernist bir metin olarak bahsettiğini belirtir. *"Gösterilenin, gösterenin altında kayması, anlamın sürekli solması ve buharlaşması" (Eagletton, 2004: 207)* nedeniyle neredeyse okunaksız ve nihai sırlarını hiçbir zaman yoruma teslim etmeyen bir metindir bilinçdışı. Bu doğrultuda düşünüldüğünde İkinci Yeni'in şiir dilini, bilinçdışına özgü bir yapıya yaklaştırdığı söylenebilir. Çok çağrışımlı imgeler, alışılmamış bağdaştırmalar, sözcük ve söz diziminde yapılan değiştirmeler, bozmalar şiiri bilinçdışına benzer şekilde anlamın sürekli değiştiği, belirsiz, kaygan bir zemine çekmiştir.

İkinci Yeni şairlerinin dilde yarattığı sarsıntı Julia Kristeva'nın Lacan'dan etkilenerek öne sürdüğü "semiyotik dil" kavramını düşündürür. Kristeva, Lacan'ın kuramındaki simgesel düzene karşı imgeseli değil "semiyotik"i çıkarmıştır. Semiyotik kavramıyla, *" (...) dilin içinde rastladığımız ve Oidipal dönem öncesinin bir tür kalıntısını temsil eden bir güç düzenini ya da oyununu kast eder." (Eagletton, 2004: 229)* Ödipal dönem öncesinde çocuk henüz dile girmemiştir. Dile yani simgesel düzene geçerken bu semiyotik düzen bastırılır. Ama tümüyle bir bastırma olmaz. Semiyotik *"hala bir tür itkisel baskı olarak dilde, tonda, ritimde ve dilin maddi ve bedensel niteliklerinde, hatta, çelişkide, anlamsızlıkta, engellemede, sessizlik ve namevcudiyette" (Eagletton, 2004: 229)* kendini gösterebilir. Semiyotik, dilin ötekisidir. Fakat bununla birlikte dille iç içedir. Semiyotik, ödipal öncesi dönemden kaynaklandığı için çocuğun annesinin bedeniyle arasındaki temasla bağlantılı iken simgesel, babanın yasası ile bağlantılıdır. (Eagletton, 2004: 229)

Kristeva bu semiyotik dili, simgesel düzenin altını oymak için kullanmıştır. Çoğul ve akıcı olan semiyotik dil, *"(...) kesin göstergeleri olumsuzlamaktan ya da bozmaktan sadisçe bir zevk alır." (Eagletton, 2004: 229)* Bütün sabit ve aşkın anlamlandırmalara karşı çıkar. Eagleton, bu tür metinlerin okurunun dilsel güç tarafından hırpalandığını, merkezsizleştirildiğini, çelişkiye düşürüldüğünü söyler. Okur, bu çok biçimli eserler karşısında tek, yalın bir özne konumu edinmekte zorluk çeker. İkinci Yeni şairlerinin dille olan ilişkisi bu yönde yorumlanabilir. Hareketin

şairleri, simgeseli temsil eden hâkim olagelmiş dil anlayışını kırma çabası içerisinde olmuştur. Dilde yaptıkları bozmalar algıda ve gerçeklik anlayışında sarsıntı yaratmıştır. Semiyotik dilde olduğu gibi İkinci Yeni şairleri de *"uzlaşımsal gösterge sistemi"*ni (Eagletton, 2004: 230) sorgulamış, sınırlarını ihlal etmiştir.

İkinci Yeni şairlerin cinsel temalara yönelmeleri de psikanalitik açıdan dikkate değerdir. Asım Bezirci, cinselliğin İkinci Yeni şairleri için bir sığınma alanı olduğunu belirtir. Cemal Süreya'nın *Üvercinka*, Turgut Uyar'ın *Dünyanın En Güzel Arabistanı*, İlhan Berk'in *Galile Denizi* ile *Âşıkane* kitaplarında cinsellik ön plana çıkar. Cinsel birleşmeyi yalnızlıktan kurtulmanın yolu sayan İlhan Berk, bir şiirinde "sex contains all" diye yazmış ve bir söyleşisinde konuyla ilgili *"Cinsellik, aşk. Yeryüzünün direği gibi gelir bana. Benim de atar damarım." (Bezirci, 1996: 37)* demiştir. Cemal Süreya ise şiiri ile ilgili olarak *"Erotik bir şiirdir benimki. Sanırım, en belirgin özelliği budur." (Bezirci, 1996: 37)* der. Cinsel temaların ön plana çıkması, bilinçdışına yönelen şairlerin bilinç hâkimiyetindeki düşünceyi ve toplumsal, ahlaki kuralları temsil eden ego ve süperegodan uzaklaşmak; bu zihinsel süreçlerin sınırlarının dışına çıkmak istemeleriyle ilgili olarak düşünülebilir. Bunun yanında cinsel temalar, bireyin bilinçdışı düşlemleri ve nesne ilişkileri konusunda da ipuçları taşıdığı için psikanalitik okumaya yön verecek önemli bir konudur.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM
İKİNCİ YENİ ŞAİRLERİNİN PSİKODİNAMİK DÜZLEMDE İNCELENMESİ

3.1. CEMAL SÜREYA

Cemal Süreya, İkinci Yeni oluşumunun öncü temsilcileri arasında yer alır. Dille ilişkisindeki yenilikçi duruşu, gelenekle bağını koparmamış modernist söylemi ve insanı ele alışındaki derinlikli bakışıyla Süreya, İkinci Yeni şiirinin kurucu şairlerinden biridir. Güçlü bir lirizm, humor ve erotik söylemiyle dikkat çeken şairin ilk şiir kitabı *Üvercinka,* 1958'de Yeditepe Yayınları'ndan çıkmıştır. Bu kitapta yazdığı şiirlerde, okuyucuda daha çok şok etkisi yaratmak istediğini belirten şair, kitabın dikkat çekici başlığıyla ilgili şunları söyler:

"Üvercinka, güvercin kanadından kısaltılarak elde edilmiş bir sözcük.

Barışa, aşka, dayatmaya dönük bir kavram: Kitaba ad olarak seçmeme gelince bunun iki nedeni var. Birisi belli: günümüz şiiri ve bu arada benim şiirim kelimeyi zorlayan bir şiir. O adla şiirimi özetlemiş ya da bir parça belirtmiş oluyorum. Şiirimden ufak ama anlamlı bir kesit vermiş oluyorum galiba.

İşin ikinci nedeni son derece özel, salt günlük yaşamıma ilişkin bir şey." (Perinçek ve Durel, 2008: 147)

Büyük bir ilgi ile karşılaşan *Üvercinka* o yılın en çok satan kitabı olur. Asım Bezirci, *Üvercinka'yı* okuduktan sonra Cemal Süreya'ya bakışının değiştiğini, onun kuşağının en güçlü şairi olduğunu söyler. (Perinçek ve Durel, 2008: 149) Kitaptaki şiirlerin "insancıl değeri"nin yüksek olduğunu belirten Orhan Duru, *"Cemal Süreya*

bizi bu şiirleriyle şaşırtmak istiyor. Bu atlamalar sıçramalar belki bunun için, kendini aşk şiirine veren okuyucunun rahatını bozmak için." (Perinçek ve Durel, 2008: 150) der. Duru, Süreya'nın yalnızca mısra ya da kelime oyunları düşünen bir şair olmadığını; insanı, bireysel davranışlarından başlayarak toplumla ilişkilendirmeye varıncaya dek işlediğini söyler.

Muzaffer Erdost, kitapta Süreya'nın *"aşk şiiri ile çarpışan toplum şiirini alt alta getirerek" (Perinçek ve Durel, 2008: 151)* okuru şaşırttığını belirtir. Cemal Süreya ise şiirinin toplumsal yönü ile ilgili çıkan tartışmalara şöyle cevap verir:

"Toplumsal ya da toplumcu bir yön var benim şiirlerimde… Ama doğrudan doğruya değil de dolaylı olarak, 'Bun', 'Kanto', 'Üvercinka', 'Hamza Süiti' gibi şiirlerde bunları daha belirgin olarak göreceksiniz. (…) şiir yaşamımızın her yanıyla ilgili olabilir. Niye sadece 'dava' aracı niteliğiyle sınırlayalım onu." (Perinçek ve Durel, 2008: 152)

Ahmet Oktay, kitapta gücünü soyutlamadan alan bir çeşitliliğin, tek sesten ziyade çok sesliliğin olduğunu söyler. Oktay'a göre Süreya'yı yeni kılan "yumuşak humor"udur. Onun insanı "gülümseten bir acı"sı vardır. (Perinçek ve Durel, 2008: 153) Lirizm ve humorun, erotizmle toplumsallığın özgün bir birleşimle iç içe geçtiği *Üvercinka,* şairin daha ilk kitabından itibaren kendine has bir söylemi yakaladığını gösterir. Süreya, imgeyi büyük bir ustalıkla kullanmıştır. Onun şiirinde *"erotizmin pornografiye düşmemesinde, toplumsal meselelerin yerli yerinde kullanılmasında imgenin ustalığı göze çarpar." (İlhan, 2010: 61)* İmgeyi İkinci Yeni'nin çokça eleştirildiği üzere anlamsızlığa varacak düzeyde soyut, kapalı bir düzlemde kullanmamıştır.

Cemal Süreya'nın *Göçebe* ismini taşıyan ikinci şiir kitabı 1965'te yayımlanmıştır. İlk şiir kitabından yedi yıl sonra çıkan bu kitap, Mehmet Fuat'ın yönettiği de Yayınevi'nden çıkmıştır. 17 şiirden oluşan kitap, sürekli ilk eseri *Üvercinka*'yla karşılaştırılır ve beklentiyi karşılamadığı düşüncesiyle eleştirilir. Doğan Hızlan, kitap için *"(…) ne ortamın yalın toplumcu şiir anlayışının ürünü ne de İkinci Yeni'nin hiçbir içerik taşımayan anlayışının temsilcisidir. 'Göçebe' şiiri Anadolu insanını kapsama amacıyla yazılmıştır." (Perinçek ve Durel, 2008: 188)*

der. 1966 yılında Türk Dil Kurumu Şiir Ödülü'nü alan *Göçebe* için Cemal Süreya ise şunları söyler:

"Göçebe daha uzun, daha tutkulu bir çalışmanın ürünüdür. Daha güvenlidir. Üvercinka'daki şiirlerimin çoğu aşk şiiriydi. Göçebe'de daha geniş bir alana yayıyorum şiirimi. Göçebe çok daha iyi bir kitap. Bundan sonraki doğrultum hakkında da ipuçlarını taşıyor." (Perinçek ve Durel, 2008: 192)

Süreya'nın *Beni Öp Sonra Doğur Beni* kitabı, 1973 yılında E Yayınları'ndan çıkar. Kitap, şairin 1965-1971 yılları arasında yazdığı şiirlerinden oluşmuştur. (Perinçek ve Durel, 2008: 246) *Beni Öp Sonra Doğur Beni,* yayımlandığı yıllarda, *Üvercinka* ve *Göçebe'*ye göre şairin en az konuşulan kitabı olur. Şiirinin toplumsal yönünü ortaya çıkaran bu kitap için Selim İleri toplumsal içerikli bir bildiri niteliği taşısa da eserde şiirden ödün verilmemiştir, der. İleri eser için, *"Cemal Süreya'nın bildirisi, toplum hareketine ilişkin. Birtakım kıpırdanışları, yozlaşan birtakım şeylere karşı hareketi, kökten başkalaşımı savunuyor (...)" (Perinçek ve Durel, 2008: 251)* değerlendirmesinde bulunur. Şairin *Uçurumda Açan* isimli eseri*, Sevda Sözleri* adıyla diğer şiir kitaplarını da içine alan ve ilk baskısı 1984 yılında Can Yayınları tarafından yapılan kitabın içinde yer alır. Cemal Süreya'nın *Sıcak Nal* ve *Güz Bitiği* kitapları ise 1988'de, Enis Batur'un yönettiği Dönemli Yayıncılık'tan peş peşe çıkar. (Perinçek ve Durel, 2008: 354)

İkinci Yeni'ye yöneltilen anlamsızlığa varan deformasyon gibi eleştiriler, Cemal Süreya'da karşılığını bulmaz. Duygusal yoğunluğun keskin bir zekâyla birleştiği şiirleri, şairi klasikleşmiş İkinci Yeni tanımlamalarından sıyırır. Kendine has bir şiir estetiği kurmuş olan Süreya'nın şiirindeki humor, Garip şiiri çizgisindeki alaycı tavrı taşımaz. Onun şiiri, klasikleşmiş toplumcu gerçekçi bir noktadan ziyade insanı her açıdan kucaklama çabası taşır. Çağdaş bir duyarlılıkla oluşturduğu imgeleri, kendini eklemlediği şiir geleneğinden kopuk değildir. Şiirlerinin ana izleklerinden biri olan erotizm, insanı bütünlüklü görme tavrının bir parçasıdır. Cemal Süreya, modern yaşamın kuşattığı bireye her yönden ayna tutan bir şiirin peşinde olmuştur. Şiiriyle ilgili söylediği şu sözler poetikasının ana hatlarını verir:

"Erotik bir şiirdir benimki. Sanırım en belirgin özelliği budur. Dipte tarih içinde uygarlık ve varolma sorunu taşır. Mitler, günlük hayatın küçük olaylarına dağıtılarak somutlaşır. Nişancı bir şairim ben. (...) Yarattığım her imgenin hem çağdaş duyarlığı kavramasını hem de şiirimizin en eski örnekleriyle çağrışım bağı kurmasını özlerim. Şiirin kurulu düzene karşı olduğu inancındayımdır. Çok şeyi, konuşma dilinden çıkarırım. İlk sıralarda daha biçimciydim… Şimdilerde insani özün peşindeyim. Ama baştan beri toplumsal bir ağıntı vardır yapıtlarımda." (Perinçek ve Durel, 2008: 247)

Hayatı boyunca göç, anne kaybı, üvey anne ve narsisistik örselenmelere sebep olan birçok olumsuzlukla karşılaşan Cemal Süreya, sanatçı yeteneği ve potansiyeli sayesinde bunlarla başa çıkmıştır. Yaşamındaki zorluklara, acı olaylara rağmen şiirindeki coşku dolu güçlü dinamizm dikkat çekicidir. Süreya'nın şiirine getirilecek psikanalitik bir okuma, bu dinamizmin kaynağının derinlikli bir perspektifle ele alınmasını sağlayacaktır. Bu ana başlık altında, şairin ilk dönem yaşantılarının ruhsal yapılanması üzerindeki etkileri, anne kaybının yarattığı bilinçdışı suçluluk duygusu ve babasıyla ilişkileri üzerinde durulacak, tüm bu dinamiklerin şiirine nasıl yansıdığı üzerine psikanalitik bir yorum getirilecektir.

3.1.1. Kadere Dönüşen Sürgün

Cemal Süreya'nın yaşamında, ayrılık ve onun beraberinde getirdiği kayıp olgusu belirleyici bir role sahiptir. Çocukluk döneminin ilk yılarından itibaren yaşadığı ayrılıklar içsel dünyasının örgütlemesinde etkili olmuş, sonraki dönem yaşantısı ve ilişkilerine tesir etmiştir. Bunun yansımalarını şiirlerinde de görmek mümkündür. Şairin yaşadığı önemli ayrılık deneyimlerinden biri, ailesinin Erzincan'dan Bilecik'e sürgün edilmesidir. Bu olayın Süreya üzerindeki etkilerine geçmeden önce sürgün, ayrılık olgularının insanda yaratığı psikolojik süreçlere bakmak gerekirse; bir yeri terk etmek zorunda kalmak, *"(...) koşullar en uygun olduğunda dahi travmatiktir ve hüzün sürecini (Trauerprozess) beraberinde getirir." (Altzınger, 2014: 77)* Bu zorlu ve bir o kadar da karmaşık süreç, kişinin benliğinde anlamlı ve derin izler bırakır. Sürgün edilmek kişiyi sevdiklerini, alıştıklarını geride bırakmayı içeren göç olgusundan daha zorlu koşullarla karşı karşıya getirir.

Sürgün, kendini güvende hissettiği ortamdan, kimi zaman gitmeye hazırlanma olanağı dahi olmadan, sevdiklerine veda edemeden gitmek zorunda kalır. Terk etmek zorunda kaldıklarını belki de bir daha hiç görmeyecektir. Köklerinden koparak belirsiz bir geleceğe doğru yönünü çevirir. Sürgünün kişilik yapısı, karşısına çıkan yeni koşullar ve değişikliklerin üstesinden gelebilecek güçte ise içine girdiği psikolojik süreçte çok derin yaralar almayabilir. Fakat yaşadığı her halükarda etkisi uzun süre devam edecek bir travmadır. (Altzınger, 2014: 78)

Kayıp, ayrılık, yas ve yaratım dinamiklerini içeren sürgün kavramı, sadece sosyo-politik düzlemde ele alınmayacak kadar geniş bir çağrışım alanını kapsar. Sürgünü ruhsal düzlemde değerlendiren Yolanda Gampel, *"sınırların kategorilerini gözler önüne seren vazgeçilmez bir hareketi başlatan zorunlu bir şiddet" (Gampel, 2014: 49)* der sürgün için. İçeri-dışarı, önce-sonra, ben-öteki, güçlü-güçsüz ayrımını dayatır. Gampel'e göre günlük yaşamda her değişim, bedeni ve kimliği sınayan bir krizdir. Kişide iki taraflı bir tekinsizlik, endişe verici bir yabancılık uyandırır. Bunlardan biri, farklılık sebebiyle ötekine yabancılık diğeri kendindeki bilinmeyenler sebebiyle kendine yabancılık.

Ayrılık deneyimi çerçevesinde bakıldığında doğum, ilk kopuş tecrübesidir. Bunu, anneyle yaşanan sembiyotik ilişkinin ardından gelen uzaklaşma takip eder. Margaret Mahler doğum ile üç yaş arasındaki süreci kapsayan dönem için *"bireyin psikolojik doğum"*u (Altzınger, 2014: 79) adlandırmasını yapar. Dönem boyunca bebek bir yandan anneden uzaklaşmak, kendi gücünü hissetmek isterken diğer yandan anneden uzaklaşırsa onu kaybetmekten korkar. Gelişme olumlu olduğunda, çocuk içinde bulunduğu dönemi, anne ve babasının yardımıyla kavramaya başlayıp içindeki sonsuz tümgüçlü duygudan uzaklaşır; gerçeklik ilkesini kabullenmeye başlar. Süreç sonunda ise kendisine ve annesine ilişkin resimler, iç dünyasında süreklilik kazanmaya başlamış olduğu için başka bir deyişle onları içselleştirmeye başladığı için ayrı kalma durumunda kendini çaresiz ve yalnız hissetmez. (Altzınger, 2014: 79-80)

Oedipus karmaşası ve latent dönemden sonra gelen ergenlik, ikinci bir ayrılık evresidir. Bu dönem, *"içselleştirilmiş olan nesneden, bağımsız hale gelme süreci"*ni (Altzınger, 2014: 81) içerir. Freud'a göre yetişkin olmak, *"çocukluktaki her şeyin*

*mümkün olabileceği sanılan masalsı dünya"*dan (Altzınger, 2014: 82) ayrılmaktır, güven hissettiren sembiyotik birliktelikten vazgeçmektir.

Çocuklukta ve ergenlikte yaşanan ayrılma deneyimi, göç ve sürgün durumlarında kendini tekrarlar. Böyle bir durumda her şeyi yeniden kurmak, yapılandırmak gerekir diğer bir deyişle kişi, kendisini ve dünyayı yeniden tanımlayabileceği yeni bir dil bulmak zorundadır. Fatma Altzınger'e göre geçmişteki bu evrelerden yeniden geçmek zorunda olmakla birlikte daha zorlu bir süreçten geçen sürgünün *" (...) geri gidebileceği, oradan güç alarak geri gelebileceği bir yer yoktur." (Altzınger, 2014: 82)* Bu nedenle travmayla yaşamayı öğrenmek zorundadır. Çocukluğunda makul bir gelişim süreci yaşamışsa bu tramvayla yaşamak daha kolay olabilir. Fakat bu süreç, olumsuz geçmişse terk ettiği ya da ayrılmak zorunda kaldığı nesnenin gölgesinden kurtulamaz.

Altzınger acı, utanç ve suçluluk duygusuyla yaşamayı öğrenmek zorunda olan sürgünün ancak *"yaratıcı bir yol/yöntem bulunduğunda kendisini dağılmaktan kurtarabil"*eceğinin (Altzınger, 2014: 90) altını çizer. Ya travmaya kilitlenip onun karanlığında yok olacaktır ya da yaratıcı bir yol bulup bu duyguyla ve bu duyguya rağmen kendini gerçekleştirecektir. Sürgün edilen kişi, *"travmatik olanla kendisi arasında yaratıcı bir yol keşfettiğinde" (Altzınger, 2014: 91)* hareket edebileceği bir alan yaratabilir. Bunu başardığında, geri dönüşü olmayan kayıplarının acısına rağmen yeniden gülmeyi öğrenir. Kaybettiklerinin gölgesi sürgünün önünü görmesini engellemez ancak fonda buruk bir sızı kendini hissettirir hep.

Cemal Süreya, 1931 yılında Erzincan'da doğar. Süreya'nın ailesi, şehrin hatırı sayılır varlıklı aileleri arasında yer alır. Ataerkil bir düzenin sürdüğü ailede, büyükanne Hatice Hanım, kocası öldükten sonra mallarını oğulları arasında paylaştırır. Büyükbaba Kamer Bey'in yerini ailenin tek okumuşu, idadi mezunu amca Memo alır. Memo ve kardeşi Hüseyin -Süreya'nın babası- nakliyeciliğe başlarlar. O zamanlar Erzincan'da çok az aile motorlu araca sahiptir. İstanbul'a gide gele büyük kent görgüsü kazanmış olan Hüseyin, giyimine kuşamına dikkat eden yakışıklı bir adamdır. Nüfus kaydındaki adı Güllü olan şairin annesi Gülbeyaz ise Erzincan'ın Karatuş köyündendir. Annesini küçük yaşta kaybetmiş, babası da Çanakkale'de şehit düşmüş olan Gülbeyaz'ı kardeşleri ve amcaları büyütmüştür.

Şoförlük yapan Hüseyin, yollarda gidip gelirken Gülbeyaz'a âşık olur ve amca Memo'yla onu kaçırır. Evliliklerinden, önce Cemalettin yani Cemal Süreya ardından sırasıyla Kemal, Perihan ve Ayten olur. (Perinçek ve Durel, 2008: 17-18-19)

Kardeşi Kemal, Süreya dört yaşındayken ölür. Bu ölüm, şairin yaşadığı ilk kayıp, ayırılık deneyimi olarak görülebilir. Cemal Süreya, günlüğünde bu ölümden şöyle bahseder:

"Dört yaşındaydım. Bir yaşındaki kardeşim Kemal ölmüş. Babam kollarındaki bir yastığın üstünde taşıyor onu. Ardında bir kalabalık. Ağır ağır ilerliyorlar. Ben penceredeyim. Kış." (Süreya, 1996: 26)

Kendisinden sonra gelen bu erkek kardeşin ölümü, Süreya'nın çocuk bilincinde suçluluk hissi yaratmış olabilir. Annenin ve onun tüm sevgisinin sahibi olmak isteyen çocuk, diğer kardeşlerle onu paylaşmak istemez. Kimi zaman olumsuz davranışlarla ifade bulan küçük kardeşe olan kıskançlık, çocuğun bilinçdışında sevgi ve suçluluk duygularının iç içe geçtiği büyük bir çatışma yaratır. Bu kaybın şairin belleğindeki izlerine, "Bir Kış" şiirinde rastlanılır. Şiir, günlüğünde yazdığı o günden aklında kalanlarla ilgili imajlar içerir:

"Bir kış göğü gibi o saat alçalır ölüm,

Yalnız işitme duyusu kalır ortada.

(...)" (Süreya, 2008: 257)

"Ailem çok güzel bir aileydi." (Perinçek ve Durel, 2008: 20) diyen Cemal Süreya altı yaşına kadar annesi, babası, kardeşleri, halası, amcaları ve babaannesiyle mutlu bir çocukluk geçirir. Feyza Perinçek ve Nursel Duruel, *Cemal Süreya Şairin Hayatı Şiire Dahil* kitabında, onun evdeki ayrıcalıklı konumu üzerinde durur. Şairin özellikle babaannesinin ve büyük amcası Memo'nun gözünde ayrıcalıklı bir yeri vardır. Geleneklerden ötürü erkekler ve kadınlar için ayrı kurulan sofrada, onun yeri amcası Memo'nun yanıdır. Ailenin soyadını sürdürecek ilk erkek çocuk olarak yaşının üstünde yetkilerle donatılır. Kız kardeşi, hatta amca çocukları doğduğunda,

adlarını o verir. (Perinçek ve Durel, 2008: 20-21) Ailedeki bu ayrıcalıklı konumu, şairin çocuk benliğinin narsisistik yönünün güçlenmesinde etkilidir.

Ailesinin Bilecik'e sürgün edilmesi, çocukluk yıllarında yaşadığı önemli olaylardan biridir. Aile, Şeyh Sait Ayaklanması'ndan sonra çıkarılan Yasak Bölgeler Kanunu'yla yaşadıkları yerlerden Orta ve Batı Anadolu'ya yerleştirilen kişiler arasında yer alır. Daha sonra kısaltılmış olmakla birlikte zorunlu ikamet süreleri 20 yıldır. (Perinçek ve Durel, 2008: 23) Bu göç şairin çocuk ruhunda büyük bir etki yaratmıştır. Sonrasında bütün hayatını etkileyecek, şiirini besleyecek bir dönemin başlangıcıdır. Eşi Zuhal Tekkanat'a yazdığı bir mektupta sürgün yolculuğunu şöyle anlatır:

"Bizi bir kamyona doldurdular.

Tüfekli iki erin nezaretinde. Sonra o iki erle yük vagonuna doldurdular. Günlerce yolculuktan sonra bir köye attılar. Tarih öncesi köpekler havlıyordu. Aklımdan hiç çıkmaz o yolculuk, o havlamalar, polisler. Duyarlığım biraz da o çocukluk izlenimleriyle besleniyor belki. Annem sürgünde öldü, babam sürgünde öldü." (Süreya, 2014: 85)

Sosyo-politik bir yükle yola çıkan ailenin göç yolculuğu, travmatik koşullarda geçer. Şair, çocuk bilinciyle bu ayrılığı tam olarak algılayamasa da anıya korku ve endişe duygularının hâkim olduğu görülür. Anne ve babasının doğup büyüdükleri yerden başka bir yerde ölmüş olmaları, sürgün olmanın verdiği içsel ıstırabı arttırır. Bu olayın bilinçdışında yarattığı kaybetme kaygısı, şairin sevdikleriyle ilişkisinde kendini hissettirir. Eşine, aynı mektupta *"Memo'ya ve sana duyduğum sevgide bu ölümleri de, bu öksüzlükleri de değerlendirmelisin." (Süreya, 2014: 85)* der. Bilinçdışında varlığını sürdüren bu korku, sevdikleriyle ilişkisini hep ayrılıkla tehdit eder.

Şairin yolculukla ilgili hatırladığı bir diğer anı, sürgünün yarattığı olumsuz ruhsal süreçle nasıl baş ettiği ile ilgili ipuçları taşır. Çevresindekilere gülerek anlattığı bu olayı, Perinçek ve Durel şöyle aktarır:

"Cemalettin sıkışmış. Yük vagonunda yüznumara yok, kaçırdı kaçıracak. Tren bir ara yavaşlıyor, durur gibi oluyor. Fırsat bu fırsat, atlıyor aşağıya. Çişini yapıyor ama o daha toparlanmadan kalkıyor tren. Babası can havliyle yakalayıp çekiyor onu içeriye. Bir yandan da kıçına kıçına vuruyor, bir yandan da öpüyor oğlunu." (Perinçek ve Durel, 2008: 24)

Belleğindeki bu anıyla Süreya, sürgün edilişin olumsuz etkilerini şakaya vurarak hafifletir. Şiirlerinde humor şekilde beliren bu tavır, acı karşısında bulduğu bir çıkış yolu gibidir. Gitmek zorunda olmanın sürgün üzerinde yarattığı varlıksal pasiflik, reddedilmişlikle bu yolla baş eder. Bu durumu, Freud'un "Yas ve Melankoli" yazısında öne sürdüğü görüşler doğrultusunda değerlendirmek gerekirse şair ayrılık olgusunu, kişiyi benlik boşalmasıyla karşı karşıya getiren melankoli hali içinde değil; acının üstesinden gelmek için içinde umut barındıran yas süreci dâhilinde yaşamıştır denilebilir.

Freud ayrılık, kayıp karşısındaki ruhsal süreci yas ve melankoli adları altında ikiye ayırmıştır. Ona göre melankolide kişi nesne kaybı karşısında *"(...) ruhsal olarak derin bir acı içerisindedir, dış dünyayla bağlantısı kopar, sanki sevme yeteneğini kaybetmiştir." (Altzınger, 2014: 83)* İçinde bulunduğu durumdan kendisini suçlar. Suçlamalar ve cezalandırmalar gerçeklerle örtüşmeyecek boyutlara ulaşır. Yas sürecinde de insan kısmen benzer duygular içerisinde olur fakat kişi kaybettiği şeyden kendini sorumlu tutup kendisini değersizleştirmez. Melankolide, kaybedilen konusunda bilinçlilik durumu yoktur; yasta ise kişi neyi, kimi kaybettiğini ve bunun ona ne ifade ettiğinin farkındadır. *"Melankolik derin bir acının içindedir, boşluğa düşmüştür ve nedenini anlayamaz, melankoliğin benliği tehdit altındadır." (Altzınger, 2014: 83)* Yasta sevilen kişinin kaybıyla dünya boşalır, zavallılaşır melankolide ise benlik boşalır ve zavallılaşır.

Cemal Süreya'nın iç dünyasında, dinamizmini hep koruyan karmaşık bir süreci başlatan sürgün, melankolinin patolojik ruhu dâhilinde değil içinde yenilenmeyi ve umudu barındıran bir yas duygusu içinde yaşanmıştır. Şairin gülerek anlattığı sürgün anısı, bu olayın iç dünyasında yarattığı ve aynı zamanda şiirine de yansıyan başka bir duruma işaret eder. Onun şiiriyle ilgili yaptığı şu değerlendirmeye bakmak gerekirse,

"Gülümsemeyle hüzün yan yana gider benim şiirimde…

Özgürlük ve kendine güven durumu beni hep lirizme, sıkıntı ve bunalım ise hep humour'a atmış.

Küfürden kaçma girişimimin yarattığı bir şeydir belki de bende humour. Çocukluk günlerimi düşündüğümde, böyle bir olay vardı gibi geliyor. Bir şeyi aşağılanmaktan kurtarma. İşi şakaya vurma." (Perinçek ve Durel, 2008: 24)

Şiirlerindeki humor, alaycı tavır benliğin acı karşısında kendini özgürleştirme yollarından biridir. Kayıp ya da ayrılığın üstesinden gelmeye yarayan bu tavır, diğer bir taraftan yadsıma, kabullenememe durumunu akla getirir. Şairin şiirlerinde zıt duyguların yan yana olması ya da ani duygu geçişleri de bu çerçevede düşünülebilir.

Aile, zorlu yolculuktan sonra Bilecik'e varır. Süreya, sürgünün altıncı ayında annesi Gülbeyaz'ı kaybeder. Yirmi üç yaşındaki annesi düşük yapmış, kanaması durdurulamamıştır. (Perinçek ve Durel, 2008: 26) Annesini kaybettiğinde yedi yaşında olan sanatçı için bu kayıp, ikinci bir sürgündür. Annenin varlığının hissettirdiği korunaklılık ve güven kaybedilmiştir.

Kişinin içsel gelişiminin yapılanma biçimi, kayıp olgusunun üstesinden nasıl gelebileceğini belirler. Nesneyle kurulan ilk dönem ilişkiler, makul bir gelişim düzeyinde ise kayıp, özne üzerinde patolojik bir etki yaratmaz. İnsan başlangıçta *"(...) o kişiye ilişkin libidinal duygularını o kişiden/nesneden koparmakta zorlanır, onun artık olmadığını kabul etmek istemez, fakat zamanla kaybettiği kişiye/nesneye ait sevgiyi içinde taşımayı öğrenerek, yeniden dış dünyaya yönelir."(Altzıger, 2014: 83)* Şairin kayıpla başa çıkmış olması, yaşamının ilk dönemlerinde sevilen nesneden ayrı kalabilme ve sembolizasyon sürecini başarılı geçirdiğini gösterir.

Oğlunun öğrenimini büyük kentte yapmasını isteyen babası, Süreya'yı İstanbul'a halası Fatma'nın yanına okumaya gönderir. Ailesinden ayrılan şair; sevdiklerinden, alışmaya başladığı Bilecik'ten yeni, yabancı bir çevreye gider. Kendisini halasının evinde bir yük gibi görür. Halasının oğlu ile birlikte okula gider. Halasının verdiği harçlık az ve koyduğu yemekler özensizdir. (Perinçek ve Durel,

2008: 28) Okul hayatındaki başarısı düşünüldüğünde, bu olumsuzluklara rağmen şairin yüceltme mekanizmasının başarılı bir şekilde işlediği söylenebilir.

İstanbul'dayken içinde, kaçak olduğunun anlaşılıp tekrar Bilecik'e gönderilme korkusu vardır. Babası ondan bir yıl sonra büyükannesi ve kız kardeşlerini gönderir, üç yıl sonra da iş bulup kendisi de İstanbul'a gelir. Fakat kaçak oldukları tespit edilip tekrar Bilecik'e gönderilirler. Cemal Süreya bu olayı şöyle anlatır:

"Bir akşam eve polis geldi. Hepimizi alıp Emniyet Müdürlüğü'ne (Sansaryan Han) götürdüler. Bir gece orada kaldık. O sıra, küçük kız kardeşim daha beş yaşında. Büyükannem ise en az altmış beş. Kafese konulmuş, saçı sakalı uzun dev bir adam anımsıyorum. Tahta sıranın üzerinde uyumuştuk. Kadınlar kavga çıkarmışlardı. Ertesi gün jandarma refakatinde sürgün yurdumuz olan Bilecik'e posta edildik." (Süreya, 1996: 300)

Bu olay yaşandığında on bir yaşında olan şair için sürgünlük hissi hep canlıdır. Altzınger, sürgün edilen yetişkinlerin çocuklarının utanma, şüphe ve suçluluk duyguları içinde büyüdüğünü belirtir. Altzınger'in bu konuda söylediği şu sözler, sürgün olma hissinin şairin çocuk bilincindeki etkisini anlamaya yardımcı olacaktır:

"Neyin iyi neyin kötü olduğunu bilemez. Ödipal kıskançlık, rekabet duygusu üstesinden gelinemeyecek bir duruma gelebilir. Kastrasyon korkusu ve suçluluk duygularıyla göç süreci daha karmaşık ve ağır bir yük haline geliverir. Çocuk hem ailesinin içinde bulunduğu durumun, hem de kendi kayıplarının sonuçlarını yaşamaktadır, ve yalnız kalmıştır bu arayışında." (Altzınger, 2014: 90-91)

Devam eden okul yıllarında arkadaşlarından farklı olduğunun ayırdında olan Süreya, *"Utanıyordum da sürgünlüğümden. Hep gizledim."(Süreya, 1996: 300)* der. Daha çok yok sayma, yadsımaya dönük bir tavır içinde olur. Fakat bir taraftan da kim oldukları aklını kurcalar. Sürgün olmanın duyumsattığı yabancılığın yönelttiği kimlik sorgulamasını günlüğünde şöyle anlatır:

"Şimdi çok sevdiğim sürgün sözcüğü beni allak bullak ediyordu. Bir gün büyükanneme sormuştum: 'Neyiz biz?' diye. Bir şey anlamadı.

'Sürgün ne demek?' diye yineledim. Sürgün 'menfi' demekmiş, 'menfa'ya gönderilenlere 'menfi' denirmiş. Bir an aklıma Yavrutürk dergisindeki bir tefrika geldi. 'Bir Göçmen Çocuğun Anıları'. Göçmen miyiz yoksa biz, diye soruyu değiştirdim.

'Evet, işte buldun, göçmeniz biz,' dedi. Rahatlamıştı.

Ondan sonra kendimi göçmen olarak düşündüm." (Süreya, 1996: 300)

Sürgün olma, kişinin kendine dönük algısı, benlik tasarımı üzerinde olumsuz bir etki yaratır. Ergenlik döneminde şairin ailesi ve kendisiyle ilgili sorgulamaları artar. Memnuniyetsizliği, onu adını ve soyadını değiştirmeye iter. Ad değiştirmenin temelinde kimlikle ilgili bir sorgulamanın olduğunu söyleyen Talat Parman *"Ergenin adıyla hesaplaşması aslında anne-babası ile hesaplaşmasıdır." (Parman, 2014: 104)* der. Şairin, *"Düşün: adım Cemalettin, soyadım Seber (ki anlamı yok, herkes yanlış anlıyor) (...)" (Perinçek ve Durel, 2008: 55)* sözü bu konudaki olumsuz hissiyatını ortaya koyar. İlkokulda başlayan bu memnuniyetsizlik lise yıllarında da devam eder. Yeni adlar arar, okulda yazdığı bir kompozisyonu Cem Süreyya diye imzalar. Adını soyadını değiştirmesi diğer bir yönüyle ona verilen kimlikten bir kopuş olarak değerlendirilebilir.

Sürgün olmanın yarattığı psikoloji, yaşamı boyunca devam eder. Şair üniversite yıllarında kantin sohbetlerine katılsa da içine kapanık ve çekingendir. Özel hayatından hiç söz etmez. Sürgünlüğü sürekli saklar. En yakın arkadaşları Hasan Basri Gültekin, Emin Bayar, Nihat Kemal Eren, Sezai Karakoç'a dahi söylemez. Ankara'da her gün birlikte olduğu Muzaffer Erdost'la kızkardeşini tanıştırmaktan kaçınır. *"İfade verir gibi hep aynı şeyi söyler: Erzincanlılar o kadar." (Perinçek ve Durel, 2008: 77)* Yalnızca kişisel planda değil, siyasal alanda da uzak durur bu konudan.

Şairin saklamaya dönük bu tavrı, 1980'lerden sonra değişir. Yıllar sonra Şeker Fabrikası teftişi için oğlu Memo ile birlikte Erzincan'a gider. Bir dostuna

gönderdiği mektupta *"41 yıl sonra bir ilk geliş duygusu içindeyim. Karıncalanmalar içindeyim," (Perinçek ve Durel, 2008: 287)* der. Erzincan'la ilgili söylediği şu sözler onun ilk çocukluk yıllarının geçtiği bu yerle nasıl bir özdeşim kurduğunu göstermesi açısından dikkat çekicidir:

"Türkiye'deki mutluluk kavramının uyandırması gereken duyguyu andırır bir yanı var Erzincan'ın; kendini toparlamayı bir türlü göze alamamış, biraz bakımsız, çok uzamış bir nişanlılık döneminin sadece trajik tatlarını bilmeye başlamış, yine de iyi niyetli ve utangaç bir doğu bahçesi… Yahu bu biraz da benim tanımım olmuyor mu?" (Perinçek ve Durel, 2008: 287)

Yaşattığı zorluklarla birlikte sürgün edilmek başka bir açıdan yeniden doğumu sembolize eder. Tarihe ya da mitolojik anlatılara bakıldığında, insanın hep bir yerleri terk etmek zorunda kaldığı görülür. Adem ile Havva'nın cennetten kovulması insanın ilk sürgün deneyimidir. Yasaklanan ağacın meyvesinden yemeleriyle başlar sürgünlükleri. Yasağı çiğnemekle iyi ve kötünün ayırdına varan insanın bu ilk bilgisinin beraberinde suçluluk duygusu vardır. Çünkü cennetten kovuluşla ideal olan kaybedilmiştir. İçinde duyduğu acıyla birlikte hayatını idame edilebilmesi ve soyunun devamını olanaklı kılabilmek için insanın mücadele etmesi gerekir. Altzınger'e göre benzer motifler Oedipus mitinde de vardır. Freud, Oedipus miti dolayımında *"(...) cinselliğin, insan hayatında oynadığı rolü, sevgi, aşk, nefret, kıskançlık ve rekabet duygularının anlamlarını göstermiştir." (Altzınger, 2014: 86)* Bu mitler, insanın içine düştüğü zor durumu ve bu acının üstesinden gelebilme sürecini anlatır.

Cemal Süreya'nın yaşadığı sürgün ve ayrılıklar, doğum ve gelişim metaforu çerçevesinde yorumlanabilir. Şairin "Kişne Kirazını ve Göç, Mevsim" şiirinde geçen şu dizelere bakmak gerekirse,

"(...)

Ben bir yük vagonunda açtım gözlerimi,

Firavun'un ekinlerini yöneten Yusuf da

Arkadan yırtılmış gömleğiyle

Kanatları dökülmüş kuşa benzerdi.

(...)" (Süreya, 2008: 81)

İlk dizede, "yük vagonu" tamlaması, çocukluğundaki sürgün yolculuğuna; "gözlerini açmak" eylemi ise ayrılıkla beraber gelen uyanışa işaret eder. Şair, Hz. Yusuf ve kendisi arasında bir bağ kurar. Kıssaya göre Hz. Yusuf, Hz. Yakup'un on iki oğlu içinde en sevdiğidir. Hz. Yusuf'u kıskanan kardeşleri onu bir kuyuya atar. Babasından ayrılması, peygamberin hikâyesinin başlangıcı olur. Bir kervana köle olarak satılan Hz. Yusuf, Mısır'a gider. Burada Mısır azizinin karısı Züleyha tarafından satın alınır. Ergenlik yaşına gelince Züleyha ona âşık olur. Bir gün Hz. Yusuf'un odasına girer, Hz. Yusuf ondan kaçarken arkadan gömleğini yırtar. Zindana konulan Hz. Yusuf, orada iki kölenin gördüğü rüyayı doğru yorumlayınca hükümdarın karşısına getirilir. Hükümdarın rüyasını da doğru tabir eder ve mali işlerle görevlendirilir. (Koncu, 2013)

Şiirde Cemal Süreya, Hz. Yusuf'un gömleğinin yırtılan yerini kuş kanatlarına benzetir. Sürgün için geride bıraktıkları, ondan kopan parçalardır. Bu, bir kayıp olsa da diğer bir taraftan özgürlüğe açılan bir yeniden doğuşa işaret eder. Yırtılan gömlek kuşun kanadına dönüşmüştür. Sürgün kelimesinin Türkçede aynı zamanda *"bitkide yeni süren filiz" (Türkçe Sözlük, 2005)* anlamına geldiği dikkate alındığında sözcüğün kovulmayı, köklerinden koparılmayı çağrıştırdığı gibi yeniden başlamayı, yaşamdaki canlılığı da ifade ettiği görülür.

Yolanda Gampel, sürgünün aynı zamanda *"acı ve ıstırabın ruhsal büyüme için zorunlu bir hareket haline geldiği bir öznel yaşantının yaratıcı ifadesine" (Gampel, 2014: 50)* de dönüşebileceğine dikkat çeker. Bu açıdan bakıldığında, Cemal Süreya'nın yaşamındaki kopuşların getirdiği zorluklarla birlikte şairin kendini yaratma deneyiminin dinamiğine dönüştüğü söylenebilir. Ayrılıklar, hayatını şekillendirmiştir. Kaybettiklerinin farkındadır ve içinde her daim hissettiği burukluk, acıya rağmen yeniden gülmeyi bilir. Şair, travmatik olanla kendisi arasında yaratıcı bir yol bulmuştur. Bu yol, şiirdir. "Kişne Kirazını ve Göç, Mevsim"indeki dizelere

dönülürse, Hz. Yusuf'un yırtılan gömleğinin ona kanat olması gibi, sürgün ve ayrılıklarla dolu hayatında şiir, şairin kanatları olmuştur.

Sevdiklerinden ayrı olmak da bir tür sürgündür. Cemal Süreya, çocuk yaşta annesini kaybetmiştir. Babasının uzun yol şoförü olduğu düşünüldüğünde annesi gibi ona da hasret kaldığı, hep özlediği söylenebilir. Babasıyla hiçbir zaman sıcak bir ilişki kuramamış olmasında bu uzaklık önemli bir etken olarak düşünülebilir. Ailesinden uzakta yatılı okuduğu yıllarında üvey annesi Esma eve gelmesini yasaklar. Süreya, çok sevdiği kız kardeşlerinin ayrılığını da yaşar. Duygusal ilişkileri ve evlilikleri ayrılığa yazgılı gibidir. Eşi Zuhal Tekkanat'a yazdığı bir mektupta *"(...) sürekli bir sürgün duygusu içindeyim." (Süreya, 2014: 112)* diyerek oğlu Memo ve ondan ayrı olmanın acısını dile getirir.

Sonuç olarak ruhsal bütünlükte bir kırılmaya yol açan sürgün kişide acı, utanç ve suçluluk duyguların oluşmasına sebep olur. Bu kopuş deneyimine katlanma kapasitesini, erken dönem ayrılık deneyimleri belirler. Başka bir perspektiften bakıldığında ise sürgün, yaşamın bireyi karşı karşıya getirdiği her değişimde mevcuttur denilebilir. Kişi, doğumdan ölüme kadar ruhsal gelişimin her bir evresinde bir ayrılıkla karşı karşıya gelir. Cemal Süreya'nın yaşamında ailesinin Erzincan'dan Bilecik'e sürgün edilmesiyle başlayan ayrılıklar zinciri anne kaybı, öğrenim, iş hayatı ve sevgi ilişkilerindeki kopuşlarla zincirlenmiştir. Kendini hep hissettiren bir hüzne sebep olsa da şair, sanatçı yaratıcılığı ve yüceltme mekanizmasıyla bunun üstesinden gelmiştir. Süreya'nın yaşamı boyunca ayrılmadığı tek şey, şiiri olmuştur. Bir anlamda yaşamdan şiire sürgün edilmiştir denilebilir.

3.1.2. Kayıp Nesnenin Dönüşümü

Psikanalize göre çocukluk anıları ve bunlar üzerine kurulan düşlemler, insanın ruhsal gelişimin önemli bir yanını oluşturur, yaşamın mimarisini önemli ölçüde etkiler. Analizlerinde çocukluk anıları üzerinde duran Freud, kişinin çocukluğunda yaşadığı bir anıyı anımsamasının önemsiz olmadığını söyler. *"Kendisinin bir anlam veremediği anı kalıntılarının gerisinde, genellikle ruhsal gelişimin alabildiğine önemli özelliklerini içeren paha biçilemez hazineler yatar." (Freud, 2014 a: 39)* Özellikle *"ilk üç ya da dört yaşındaki izlenimler ruhta*

yerleşerek sonradan hiçbir olayın silip atamayacağı davranış biçimlerinin" (Freud, 2014 a: 45) oluşmasına yol açar.

Cemal Süreya'nın şiire yönelmesinde, çocukluk yıllarında annesiyle kurduğu ilişkinin önemli bir rolü vardır. Hayal meyal hatırladığı annesiyle ilgili bir anı, yüceltme olarak şiire yönelmesinde etkili olmuştur. Bu başlık altında, Süreya'nın yaşamının ilk yıllarında annesiyle olan etkileşimi ve bunun şiirine nasıl yansıdığı "geçiş olgusu", "geçiş nesnesi" ve "potansiyel mekan" kavramları doğrultusunda yorumlanacaktır. Öncelikle, İngiliz nesne ilişleri kuramcısı Donald Woods Winnicott'ın öne sürdüğü bu kavramlara kısaca değinmek, yapılacak ilişkilendirmelerin daha açık olmasını sağlayacaktır.

Çocuğun yaşamının ilk dönemlerinde bütünleşmemiş, zamanda ve mekânda dağınık deneyimler yaşadığını savunan Winnicott'a göre bu deneyimler, *"kendiliğin çekirdekleri"*ni (Winnicott, 2013: 10) meydana getirir. Kendiliğin bütünleşmesi, gelişmesi anneyle ilk ilişki içinde, annenin sağladığı çevre içinde gerçekleşir. Çocuğun bütünleşmiş bir şekilde kendini algılaması ve kendilik duygusunu geliştirmesi annenin sunduğu *"kucaklayıcı çevre" (Winnicott, 2013: 10)* sayesinde olur. Annenin çocukla ilgili bütünleşmiş tasarımları onun giderek kendi bütünlüğünü kavramasına yol açar.

Çocuğun tutarlı bir kendilik duygusunu geliştirmesi ve iç dünyasının olgunlaşmasında önemli bir aşama *"yanılsama anı"*dır. (Winnicott, 2013: 10) Bu deneyimin yaşanması için annenin çocuğunun ihtiyaçlarına eşduyumlu yanıtlar vermesi gerekir. Çocuk eşduyumlu olarak ihtiyaçları karşıladığında, kendini her türlü tatminin kaynağı olarak yaşar. Bu tam bir *"tümgüçlülük" (Winnicott, 2013: 10)* deneyimidir. Bu durumda, kendini her türlü yaratının kaynağı olarak görür. Söz konusu tümgüçlülük deneyimi, kendiliğin sağlıklı gelişimi açısından belirleyici bir önem taşır. Gelecekteki yaşamda, dış dünyanın güçlükleri karşısında yıkılmayan bir kendine güven duygusu böyle bir çocuksu tümgüçlülük deneyimine dayanır.

Çocukta tümgüçlülük duygusu güvenli bir şekilde yerleştikten sonra dereceli bir şekilde bu yanılsamanın kırılması gerekir. Bu aşama, gerçeklik ilkesine geçiştir. Çocuk her şeyi yaratanın kendisi olmadığının farkına varır. Bir dış dünya vardır;

onun gerekleri, zorlukları, zorunlulukları. Söz konusu geçiş, annenin kaçınılmaz ve döneme uygun yetersizlikleri sayesinde olur. Bu minimal örselenmeler bir dış dünya, bir gerçeklik olduğu fikrini yaratır. *"Annenin, çocuğun gelişimine paralel bir şekilde onun ihtiyaçlarına dereceli bir şekilde duyarsızlaşması çocuğun yanılsamasını, tümgüçlülük yanılsamasını yıkar ve gerçeklik duygusunu geliştirir." (Winnicott, 2013: 11)* Bu aynı zamanda anneden ayrılma dolayısıyla bir bireyleşme anlamına da gelmektedir.

Winnicott "geçiş olgusu" adını verdiği durumu da bu çerçevede ortaya koyar. Geçiş olgusunu yaşayan bir çocuk, genellikle cansız bir nesneyle belli bir ilişki kurar. Bu nesne kimi zaman bir oyuncak kimi zaman bir ev eşyası veya benzeri bir şeydir. Çocuk bir süre için sürekli olarak bu nesneyi kendi denetimine alır, sürekli yanında taşır ve bu nesneyle ilgili tüm tasarrufu kendi elinde tutmak ister. Winnicott, bu olgunun sağlıklı bir gelişimi simgelediğini söyler. Annesi üzerindeki tümgüçlü kontrolün yarattığı yanılsamadan çıkmakta olan çocuk, gerçekliğe dönmeden önce annesini, daha doğrusu annesi üzerindeki tümgüçlü kontrolünü ikame ettiği yeni bir nesne arar. Winnicott'a göre *"(...) insan daima tümgüçlü bir kontrol sağladığı, ihtiyaçlarına göre düzenleyip yarattığı, iç dünyasının ihtiyaçlarına göre düzenlenmiş bir dünya ile dış gerçeklik, dış dünyaya uyum arasında sallanıp durur." (Winnicott, 2013: 12)* Tekbenci içsellik ile nesnel gerçeklik arasındaki çatışmadır bu. İnsan sürekli olarak dış dünyayı kendi ihtiyaçları çerçevesinde egemenliği altında tutmaya çalışırken dış gerçekliği hesaba katmakta zorlanır. İşte bu çerçevede, kendini geçiş nesnesiyle gösteren geçiş olgusu önemli bir ara aşamadır.

Geçiş deneyimi, kendini çocuğun oyun kapasitesinde de gösterir. Erişkinlikte kendi fantezileriyle, fikirleriyle oynamak gibi işlevlere ve yaratıcılığı kavramaya ışık tutar. *"Geçiş deneyimi içsel olanla dışsalın, tümgüçlülük ile gerçekliğin, mutlak yaratıcılıkla zorunluluğun arasında yer alan paradoksal bir konum" (Winnicott, 2013: 13)* oluşturur. Bir insanın yaratıcı kapasitesi, çocukluğun oyun gücüyle örtüşür bu alanda. Oyun ne içseldir ne de büsbütün dış gerçekliğe aittir. Çocuk oynamakla daha sonraları kültürel yaratıcılığın temeli olacak bir aktiviteyi gerçekleştirmektedir. Winnicott'a göre gerçek sağlıklı insan, paradokslarıyla birlikte yaşayabilen, oynayabilen, onları yaratıcı yönde kullanabilen insandır.

Cemal Süreya'nın çocukluktan itibaren başlayan okuma tutkusu ve şiirle kurduğu güçlü duygusal bağ, Winnicott'un öne sürdüğü bu kavramlar doğrultusunda yorumlanabilir. Şairin çocukluk dönemi nesne ilişkilerine yakından bakmak, yaratma yetisinin kaynağına inmeye yardımcı olacaktır. Süreya, ailece Bilecik'e yerleşmelerinin altıncı ayında annesini kaybeder. Bu sırada yedi yaşındadır. Çocukluğunda zaman zaman havale geçiren şair, *"zayıf, çelimsiz, hastalıklı bir çocuk"*tur. (Perinçek ve Durel, 2008: 21) Annesi el üstünde tutar onu. Annesiyle ilgili hatırladığı bir anı şöyledir: Elinde çay bardağı, annesi süt içirecektir ona. O inatla sımsıkı kapar ağzını, içmek istemez. Annesinin ona süt içirmesinin tek yolu, ezbere bildiği Kerem ile Aslı hikâyesini okumaktır. (Perinçek ve Durel, 2008: 21) "Yüreğin Yaban Argosu" şiirinde şöyle geçer bu anı:

"Bir çocuktun sen,

Bir çocuktun sen, bir bardak su duruyordu eşikte;

Dolu bir bardak duruyordu eşikte.

O zaman sen daha neydin ki, annen Alucra'nın gizli su kürelerinden geçirdi seni; at arabalarıyla ve büyük bir kalabalıkla gidilen baş döndürücü mavi su kürelerinden. Neden sonra aldın o bardağı; o yüzyıl beklemiş sütü; çırpınarak tülbentten süzülmeye uğraşan o koyu, o beyaz, o rahatsız sübyeyi içtin elinden; onun süreğen elinden. Annen miydi? Kesik saçı ve açık ensesi miydi teyzenin?

İçtin elinden. Kar mı yağacak artık?

(...)" (Süreya, 2008: 93)

Şiirde, annesinin kucağında süt içme anısı, çocukluğunda ailece Giresun'un Alucra ilçesinin kaplıcalarına gitme anısıyla iç içe geçmiştir. (Perinçek ve Durel, 2008: 22) "Su" ve "süt içme" imajları çocuğun anne ile kendi arasında ayrım

yapmadığı tümgüçlülük hissini düşündürür. Çocuğun annenin eşduyumu sayesinde aklından geçen, ihtiyaçları ya da hayal ettiği şeyin anında gerçekleştiğini düşündüğü bir histir bu. Kopuk kopuk hatırlanan bu anılarla sisli bir atmosferin yaratıldığı şiirde, bu döneme duyulan bilinçdışı özlem vardır.

Süreya'nın hatırladığı anıda, annesinin ona süt içirirken Kerem ile Aslı hikâyesini okuması dikkat çekicidir. Bu, bir tür oyun oynama olarak düşünülebilir. Winnicott'a göre oyun deneyimi, çocuk için iç ya da kişisel ruhsal gerçeklik ile nesnel olarak algılanabilen dünya arasında *"potansiyel mekân" (Winnicott 2013: 127)* olarak adlandırdığı bir ara bölge yaratır. Çocukluktaki oyun deneyiminden kaynağını alan bu mekân, bireyin sonraki dönem yaratıcı faaliyetleri ve bunlardan zevk alma deneyimlerini içerir. Oyun oynayarak onda potansiyel mekân alanın oluşmasını sağlayan Süreya'nın annesi, anlattığı halk hikâyeleriyle yaratıcılığının edebî yönde olması noktasında belirleyici olmuştur. Öte yandan ona hikâyeler anlatması, annesinin çocuğunun varlığını onaylayan ve ona bütünlük duygusunu yaşatan bir tavır içinde olduğunu gösterir. Bu anı, Süreya'nın annesini çocukken yitirmiş olsa da ilk dönem nesne ilişkilerini, annesinin yarattığı güvenli ortam sayesinde sağlıklı bir şekilde geçirdiğine işaret eder.

Güvenin ve güvenirliğin olduğu yerde bir potansiyel mekân vardır. Potansiyel mekânın yarattığı geçiş olgusu, sonraki dönem acı verici ayrılık deneyimini hafifletir. Winnicot'a göre potansiyel mekânı olan bir çocuk, ergen ya da yetişkin için ayrılma sırasında ayrılık bir sorun olarak öne çıkmaz. *"(...) çünkü bebek ile anne arasındaki potansiyel mekânda gevşeme durumundan doğal olarak yaratıcı oyun ortaya çıkar; aynı zamanda hem dış dünyaya ait olguları hem de ele alınmakta olan bireye ait olguları karşılayan simgeler işte burada kullanılmaya başlar." (Winnicott, 2013: 136)* Şair, annesinin yaşamının ilk yıllarında yarattığı potansiyel alan sayesinde onun kaybıyla gelen ayrılık durumunun getireceği olumsuz etkilerin üstesinden gelebilmiştir.

Çocuklukta simgeleştirmenin önünü açan geçiş nesnesi, Süreya'nın sonraki dönemde yaratıcılığını geliştirerek kaybın yerine simgeler koymasını sağlamıştır. Annesinin anlattığı halk hikâyesi, bir tür geçiş nesnesidir. Bu nesnenin yerini daha sonra kitaplara olan tutkusu, yazma ve şiir almıştır. Annesinin anlattığı halk

hikâyelerinin şairin edebiyata yönelmesinde etkisi büyüktür. Winnicott çocuğun geçiş nesnesiyle birlikte ilk kez simge kullandığını söyler. Bu ilk nesne, *"(...) bebekle annenin (ya da annenin bir parçasının) birliğinin simgesidir." (Winnicott, 2013: 122-123)* Nesne kullanımı artık ayrılmış olan iki şeyin, yani bebekle annenin ayrı olma durumlarının zaman ve mekândaki başlangıç noktasındaki birliğini simgeler. Bu noktada, Cemal Süreya için kayıp nesnenin yerine geçiş nesnesi olarak şiirin geçmesi anlamlıdır. Şair, şiir aracılığıyla kurduğu potansiyel mekânda, ayrılığın yarattığı acı verici duygulara karşılık annesiyle bir olma deneyimini yeniden yaşar. Potansiyel mekân olarak şiir, hem ayrılık hem de birlik duygusunun aynı anda yaşandığı paradoksal bir alandır.

Şair için geçiş nesnesi olan şiir, çocukluk döneminde oyun deneyiminin yaşattığı güvenli potansiyel mekânı yaratır. Şiirin bu tür bir işlev kazanması; yayımlanan ilk şiirinin "Şarkısı Beyaz"ın olması ve bu şiirin yayımlanışına yüklediği anlamlara bakıldığında da kendini gösterir. Süreya *Mülkiye* dergisinin 8 Ocak 1953 tarihli sayısında yayımlanan bu şiiri için günlüğüne şunları yazar:

"Ben? Benim ürünüm yoktu ki? Tam üç yıl gece gündüz çalıştığım halde, yayımlayabileceğim bir dörtlük bile kotaramamıştım. Dizelerin ardına takılır, onları bir türlü geliştiremezdim. Geliştirdiklerimi de beğenmez, yok ederdim hemen. (...) Kimseyi beğenmiyordum; ama onlarınki gibisini de yazamıyordum. Kısacası korkuyordum. (...) umudumu bitirebileceğim tek ve ilk şiire bağlanmıştım. Bir tane kotarsam, ardı gelir diyordum." (Süreya, 1996: 34-35)

Şair, annesinin adını çağrıştıran bu şiirle yayım dünyasına adım atmıştır. Annesine duyduğu güven, başarı yolunu açmıştır denilebilir. Freud, başarma duygusunun anneyle ilişkisi için şöyle der: *"Annenin sevgisini hiç tartışmasız tekellerinde tutan kişiler, yaşam boyu ele geçirme duygusunu ve seyrek olmayarak gerçekten kişiyi başarıya ulaştırdığını gördüğümüz güven duygusunu içlerinde taşırlar." (Freud, 2014 a: 218)* Onun Goethe'nin yaşam öyküsünün başına koyabilirdi dediği şu söz, Cemal Süreya için de söylenebilir: *"Bendeki güç, annemle aramdaki ilişkiden almaktadır kaynağını." (Freud, 2014: 218)* Annesine duyduğu inanç, şairin en büyük dayanağıdır. Bu inanç hayata karşı umut, güvenlik ve kendine güven duygularını pekiştirmiştir. "Şarkısı Beyaz" şiirine bakmak gerekirse,

"(...)

Arada bir ağlamak için

Onu kocaman ellerimle sevdim.

Ölüm daha saçlarına gelmemişti Şarkısı-beyaz

Saçlarını koynumda saklıyorum

Arada bir ağlamak için.

Ve suların altında mavileyin

Küstah bir çalparaydı ayağını uzatmış

Mes'ut hatırasına balıkların.

Ve kocaman küfürleriyle sarhoş

Yatardı yavaşlamış tüyleriyle

Gemicilerin öldürdüğü kuş.

(...)" (Süreya, 2008: 277)

Şiirde ön plana çıkan özlem, sığınma duyguları anneyle ilişkilendirilebilir. "Yüreğin Yaban Argosu" şiirinde olduğu gibi bu şiirde de anne imajı su imgesiyle bir aradadır. Bu imge, anneyle bir olunan döneme ilişkin özleme işaret eder. Ölüm anneyle birlikte yaşanan güzel zamanı bölmüş, onun yarıda kesilmesine sebep olmuştur. "Küstah bir çalpara", "kocaman küfürleriyle sarhoş gemiciler" ve "ölü kuş" imgeleri ölümün acımasız yüzünü hissettiren metaforlardır.

Şairin çocukluk yıllarında okumaya, kitaplara olan ilgisi bunların bir tür geçiş nesnesi işlevi görmesi ile ilgilidir. Süreya'nın okumaya olan sevgisini daha tanıştıkları ilk gün onu eve çağıran ilkokul arkadaşı Prof. Altan Günalp şöyle anlatır:

"Cemalettin, 'Bak', dedi, 'benim burada nelerim var!' Odada bir sandığın yanına götürdü beni. Kocaman bir sandıktı. Bizim boyumuz kadar. O sandığın içi tepeleme kitap ve dergi doluydu. Ben o günlerde daha çok okul dergileri okurdum. O, benden bir yaş daha büyüktü galiba. Bir sürü kitap, roman, hikâye geçiyordu elinden. Ben ilk okuma zevkini Cemalettin'den aldım." (Perinçek ve Durel, 2008: 38)

Annesinin anlattığı halk hikâyeleriyle temellerini attığı edebiyat tutkusu zamanla yazmaya, şiire dönüşmüştür. Bu durum, Lichtenstein'ın *"annenin çocuğa mühürlediği kimlik" (Cebeci, 2004: 76)* kavramına denk gelir. "İlksel kimlik" kavramını öne süren Lichtenstein, *"anneyle çocuk arasındaki yansılama ilişkisi"* üzerinde durur. Yansılama sırasında anne, çocuğun bir "benlik-nesnesi" olarak henüz gelişmemiş ve sallantıdaki kimliğinin oluşumunda bir ayna görevi görür. Yansılama ilişkisi anne ve çocuğun birbirlerinin imgesini büyütmeleri, yüceleştirmeleri ve çoğaltmalarına bağlı olarak kimliğin formunu belirler. Anne bilinçdışı isteklerini çocuğa aktarır. Lacan da Lichtenstein'ınkine benzer bir biçimde *"çocuğun annenin 'arzusu' ya da 'isteği'yle belirlendiğini, çocuğun anne için işlevinin annede bulunmayan 'phallus'u sağlamak olduğunu" (Cebeci, 2004: 94)* söyler. Süreya'nın şair kimliği edinmesinde halk hikâyeleri anlatan annesinin bilinçdışı arzusu yönlendirici olmuştur denilebilir.

Netice itibariyle, anne ile çocuk arasındaki ilişki zamanla nitelik değiştirmekle birlikte, çocuğun bu ilişki içinde kazandığı benlik duygusu çok önemlidir. Bu etkileşim, çocuğun gelecekte kuracağı bütün ilişkilerin altyapısını oluşturtur. Çocuğun gelişim süreci içinde geçiş nesnesi ya da olgusu, yanılsama yeteneğinin gelişmesini sağlar. Bu nesne sayesinde oyun oynama, yaratıcı faaliyette bulunma, kültürel faaliyetlerden zevk alma gibi yetiler elde edilir. Cemal Süreya, annesini erken yaşta kaybetmiş olmakla birlikte annesinin ilk ilişkilerinde, eşduyumlu davranışlarıyla onun potansiyel mekân yaratma kabiliyetini geliştirdiği söylenebilir. Annesinin anlattığı halk hikâyeleri, geçiş nesnesi görevi görerek yaratıcılığını körüklemiş, şiire yönelmesini sağmıştır.

3.1.3. Oedipus Kompleksi Çerçevesinde Şahmaran İmgesi

Sophokles'in yazdığı Kral Oedipus tragedyasından hareketle Oedipus karmaşasını öne süren Freud: *"Eğer kral Odipus'un hikâyesi, günümüz insanını en az bir eski Yunanlı kadar etkiliyorsa, o zaman bunun nedeninin hikâyenin çok özel olan içeriğinde aranması gerektiğini düşünüyorum."* (Fromm, 1992: 211) der. Etkilenmenin sebebi, kahramanın kaderini herkesin yaşayabileceği düşüncesidir. Freud öne sürdüğü kuramda, insanların ilk cinsel arzularını annelerine ve ilk nefreti de babalarına karşı duyduğunu savunmuştur. Ona göre tragedyada, babası Laios'u öldüren ve annesi İokaste ile evlenen Kral Oedipus, çocukluk arzularımızı tatmin etmiştir. Sophokles, Oedipus'un suçunu gözler önüne sererken, içimizdeki bastırılmış dürtüleri de su üstüne çıkarmıştır. Oedipus kompleksini, din ve ahlakın gelişimini açıklayan bir anahtar olarak gören Freud, çocukların girişiminde bu karmaşanın çok önemli bir rolü olduğunu savunur. Ona göre psikopatolojik gelişmelerin temelinde ve nevrozların çekirdeğinde bu çatışmayla ilgili problemler yatmaktadır. (Fromm, 1992: 212)

Bireysel gelişimin dönüm noktalarından biri olan Oedipus karmaşasının bilinçdışı izlerini, Cemal Süreya'nın şiirlerinde görmek mümkündür. Çağrışımlar dâhilinde izi sürülen imgeler, şairin erken dönem nesne ilişkileri hakkında ipuçları verir. Psikanalitik düşünceye göre ebeveynlerin çocukla kurduğu ilişkiler, kişinin sonraki dönem erişkinlik yaşamı üzerinde belirleyici bir role sahiptir. İngiliz nesne ilişkileri ekolü temsilcisi W. R. D. Fairbairn, *"Çocuk ebeveynlerine, onlar hangi temas biçimleri sunarsa o biçimlerde bağlanır ve bu biçimler başkalarına bağlanmanın ve bağlantı kurmanın yaşam boyu kullanılan örüntüleri haline gelirler." (Mitchell ve Black, 2014: 126)* der. Buna göre çocuklar ve daha sonra erişkinler, gelişiminin erken döneminde yaşadıkları etkileşim biçimlerine güçlü biçimde bağlanır ve duygusal yaşamlarını bunlar etrafında inşa eder.

Erken dönem çocukluk yıllarına dair yaşantıları bilinmemekle birlikte Süreya'nın çocukluk yıllarına bakıldığında, annesinin ölümüyle birlikte çocuk, anne ve babadan oluşan ödipal üçgenin bir ayağının kompleks tam olarak çözülmeden eksik kaldığı söylenebilir. Annesi öldüğünde yedi yaşında olan şair için bu kayıp, babasına karşı ödipal dönemden kalma çelişkili duyguların devam etmesine neden

olmuştur. Babasına karşı duyduğu rekabet hissinin sevgi nesnesinin kaybıyla sonuçlanması, şairde çok yönlü bilinçdışı bir suçluluk hissi yaratmıştır. Suçlama kendine dönük olduğu gibi babasına yönelik benzer bir tutumu da içerir. İmgesel diliyle kapalı bir anlatıma sahip olan "Göçebe" şiirindeki şu dizeler, Oedipus kompleksi doğrultusunda yorumlanabilir:

"(...)

Açılıp kapandıkça sevdam

Kapanıp açılıyor bir mavi

Şahmaran süt istiyor kefeninden

Üç aylık ölmüş çocukların

Kerem ile Arzu geliyor Aslı ile Kamber

Ay kana kana batıyor

(...)" (Süreya, 2008: 61)

Şiirde geçen "Şahmaran" imgesi arketipsel bir anlam içerir. *Binbir Gece Masalları*'nda "Yılanların Kraliçesi Yemlika'nın Hikâyesi" olarak bilinen ve Anadolu'nun farklı bölgelerinde değişik anlatım biçimleri olan Şahmaran hikâyesi *"Mezopotamya kültürlerinin ortak bir motifi"*dir. (Uğurlu, 2008: 1691) Arketiplerin ortak bilinçdışına ait olduğunu ve bu nedenden dolayı edebiyatta tekrarlandığını öne süren Jung'a göre arketipler bize çok derinden seslenen *"psişik davranış formları"*dır. (Uğurlu, 2008: 1691)

Şahmaran imgesi üzerinde yapılacak psikanalitik bir okuma, imgenin çağrışım alanını genişleterek şairin bilinçdışındaki dinamiklere varılmasını sağlayacaktır. Birçok varyantı olmakla birlikte hikâyenin vaka örgüsünü şöyle özetlemek mümkündür: Danyal peygamber, evrenin bütün sırlarını bilen, her derde çare bulan hikmet sahibi biridir. Ölümüne yakın, doğacak çocuğuna büyüdükten sonra vermesi için hikmet dolu kitabını hanımına teslim eder. Danyal, doğan oğluna

Camasb adı verilir. Geçimini odunculukla sağlayan kahraman, yağmurlu bir günde arkadaşlarıyla sığındığı mağarada bal bulur. Arkadaşları bal bittikten sonra ona ihanet eder, Camasb'ı kuyuda bırakır. Camasb, kuyuda açtığı bir delikten yerin altından sızan ışığa doğru gider ve oradan Şahmaran'ın ülkesine çıkar. Şahmaran'a başından geçenleri anlatır. (Uğurlu, 2008: 1697)

Camasb, burada uzunca bir süre kaldıktan sonra Şahmaran, onu başından geçenleri anlatmaması kaydıyla geri bırakır. O sırada ülkenin hükümdarı Keyhüsrev, Şahmaran'ın etinden başka tedavisi olmayan bir hastalığa yakalanmıştır. Camasb, baskı üzerine Şahmaran'ın yerini söylemek zorunda kalır ve Şahmaran büyüyle yakalanarak öldürülür. Hükümdar, Şahmaran'ın etinin suyundan içer, iyileşir. Camasb, Şahmaran'dan öğrendiği ve babasının kendisine bıraktığı kitaptan edindiği bilgilerle dünyanın bütün sırlarına vakıf bir bilge olur. (Uğurlu, 2008: 1697-1698) Gizemli ve olumlu yönüyle öne çıkan Şahmaran, sözünde durmayan insanoğluna karşı affedici, sevecen ve iyiliksever nitelikleriyle dikkati çeker. Anadolu'da Şahmaran motifinin *"kötülükten, yangın ve afetlerden koruyacağına, bereket, uğur ve bolluk getireceğine"* (Uğurlu, 2008: 1699) inanılır.

Şahmaran görünüşü itibariyle hem hayranlık hem de korku, tedirgilik uyandırır. Etkileyici bir figür olarak belirmesinde ihanet edildikten sonra bile sevdiklerini anaç bir sevgiyle göğüsleme bilgeliği göstermesi etkilidir. Şahmaran, eril adına karşın dişi veya çift cinsiyetli bir figürdür. Kimi varyantlarda üst tarafı erkek, alt tarafı kadın olarak anlatılır. Ancak resimlerde genellikle kadın olarak betimlenir. (Uğurlu, 2008: 1700) Kadın ve yılan figürü hayat kaynağı güçleri kontrol etme açısından birbirine benzetilir. Yılanın derisini değiştirme yeteneği ile kadının doğurma yetisi, yılanın yer yarıklarında yaşaması, kadının emzirme döneminde bedeninden süt ve adet dönemlerinde kan akıtması bu analojiyi doğurmuştur. (Uğurlu, 2008: 1701)

Hikâyedeki Şahmaran figürü, birçok farklı psikanalitik kuram dâhilinde yorumlanabilir. Şahmaran'ın yer altında olması ve hikâyenin kahramanı Camasb'ın yer altına inmesi, bilinçdışı olarak anne rahmine geri dönme isteğine işaret eder. Otto Rank'ın öne sürdüğü doğum travması kuramına göre *"anne karnında bulunma bir zamanlar çok haz verici olmuştur" (Rank, 2014: 57)* bu yüzden de yeniden

oluşturulmak istenir. Anne karnındaki rahat dönem, anneden korku yaratan bir ayrılışla sona ermiştir. Rank, bu doğrultuda, *"Her kaygı ya da korkunun temelinde doğum kaygısının yatması gibi, her haz da son kertede rahim içindeki ilksel hazzı yeniden oluşturmaya yöneliktir." (Rank, 2014: 36)* der.

Hikâyedeki mağara, kuyu imajları anne rahminin ikameleridir. Bu mekânların koruyucu ve sıcak tutucu özellikleri, içgüdüsel olarak anne bedenini hatırlatır. Aynı düzlemde kahramanın yer altına inmesi, cenin ortamına geri dönüşü simgeler. Hikâyede yer altındaki yılanlar da anne rahmindeki durumu çağrıştırır. Rank'a göre fare, yılan, kurbağa, böcek gibi küçük ve sürüngen hayvanların küçük deliklerde hiçbir iz bırakmadan kayboluşu, annedeki sığınağa geri dönme isteğini hatırlatır; annenin içine geri girme eğilimini cisimleştirir. Bu hayvanların küçük oluşları sperm ya da dişinin yumurtaları olarak yorumlanmalarına yol açarak doğrudan doğruya annenin karnında yer almayı anımsatır. (Rank, 2014: 35)

Rank'a göre insan yaratıcılığının temeli, ilksel durumu gerçekleştirme yani ilksel travmayı geçersiz kılma deneyidir. Kültürel ilerleme denilen süreç, aslında bir güdü gibi olan anneye dönüş eğilimiyle ondan zorunlu olarak uzaklaşma arasında sürekli tekrarlanan uyum sağlama girişimidir. (Rank, 2014: 96) Sanat, din, mitoloji gibi kültürel ürünlerde, bu travmaya özgü simgelerle karşılaşmak mümkündür. Mit ve masallardaki sembollerin cinsel anlamının ardında her zaman doğumla ilgili bir anlam vardır. (Rank 2014: 102) Yunan mitolojisinde rastlanan karışık yapıya sahip bütün varlıklar, anneden ayrılma çabasının acı ve sancılarını yansıtır. (Rank 2014: 128) Örneğin, sfenks, *"doğum travmasından kaynaklanan ilksel kaygının başlıca sembollerinden biri"*dir. (Rank, 2014: 125)

Sfenksle benzer biçimde karmaşık bir yapıya sahip olan Şahmaran da ilksel travmanın simgesi olarak düşünülebilir. Sfenkste olduğu gibi doğum olayını ve aynı zamanda ona karşı koyuşu temsil eder. Bedenin anneye özgü hayvansı alt kısmından insana özgü olan üst kısmı çıkmıştır ama ondan tamamıyla ayrılmamıştır. Şiirde şahmaran imgesinin kullanılmış olması, şairin bilinçdışında varlığını sürdüren doğum travmasına ilişkin bir simge olarak yorumlanabilir. Öte yandan Jungcu bir bakış açısıyla düşünüldüğünde ise kahramanın yer altına inişi bilinçdışında olmayı, oraya

gidişi ifade eder. Yer altından yeryüzüne çıkış ise bilinçdışından bilinç yüzeyine çıkmadır.

Şahmaran figürünün hem korku hem de şefkat uyandırması erken dönem çift değerli içsel nesne imagolarını akla getirir. Klein'ın öne sürdüğü kurama göre, en erken evrede çocuk, imagolarını sevilen ve nefret edilen yani tehlikeli ve iyi olanlar diye ikiye böler. Bu bölünmeyi başlatan, çocuğun bütün duygusal ve cinsel gelişimini belirleyen önemli etkenlerden biri olan annenin memesiyle ilişkisidir. Bebeğin sevilen "iyi meme" ve nefret duyulan "kötü meme"yle olan ilişkisini, engelleme ve doyum deneyimleri şekillendirir. Engellemeyle başa çıkma gereksinimi ve bunu izleyen saldırganlık, *"iyi meme ile kötü iyi annenin idealize edilmesine ve buna paralel olarak, bütün zulmedici ve korkutucu nesnelerin prototipi haline gelen kötü meme ve kötü anneyle ilgili nefret ve korkuların şiddetlenmesi"*ne (Klein, 2012: 308) yol açar. Annenin memesine ilişkin bu iki çatışmalı tutum, babanın penisiyle olan yeni ilişkiye taşınır. Bir yandan koruyucu ve yardımcı diğer yandan da misillemeci ve zulmedici figürlerin temsilcisi haline gelen bu birincil imagolar, benliğinin geliştirdiği ilk özdeşleşmelerdir.

Klein'ın öne sürdüğü bu kuram doğrultusunda Şahmaran'ın iyi ve şefkat dolu yönü iyi anne imagosuna, dehşet uyandıran görüntüsü ise kötü anne imagosuna denk gelir. Hikâyede baba figürü için de çift değerlilik söz konusudur. Evrenin bütün sırlarını bilen ve oğluna hikmet dolu kitabını veren Danyal peygamber ile babanın otoriteyi temsil eden yönü açısından, ülkenin hükümdarı Keyhüsrev. Bunlardan ilki iyi, diğeri kötü içsel nesne imagosunu temsil eder. Hikâyede, Şahmaran'ın öldürülerek etinin suyunun içilmesi, çocuğun engellemeye karşı "kötü anne"ye yönelik duyduğu sadist nitelikli saldırgan düşlemleri akla getirir. Klein'a göre bu düşlemler, bebeğin zihninde gerçekleşse de bebek bunları gerçekten yaptığını düşünüp "iyi anne"ye karşı kaygı ve suçluluk hissine kapılır.

Oedipus kompleksini yaşamın ilk senesinde başlatan Kleincı görüşü bir kenara bırakıp Freud cephesinden bakıldığında; Camasb'ın yer altına inmesi, ödipal dönemde çocuğun annesine dönük hayal ettiği cinsel fantezileri temsil eder. Hükümdarın Şahmaran'ın etini istemesi ve Camasb'ın onun yerini söylememek için direnmesi çocuğun babayla olan ödipal rekabetini simgeler. Hikâyenin sonunda

Şahmaran öldürülür, hükümdar iyileşir ve Camasb, Şahmaran'dan öğrendiği ve babasının kendisine bıraktığı kitaptan edindiği bilgilerle dünyanın bütün sırlarına vakıf bir bilge olur. Bu olaylar sırasıyla şöyle yorumlanabilir: annenin ölümü, ona olan cinsel isteğin sona erdirilmesi; Camasb'ın dünyanın sırrına vakıf olması babayla özdeşim kurma ve çatışmanın sonunda süperegonun oluşması. Bu doğrultuda bilgi, sır metaforu Lacancı düşüncedeki "yasa"ya karşılık gelir. Baba, "yasa"nın, süperegonun temsilcisidir. Şahmaran'ın yani annenin ölümü imgesel dönemden simgesel döneme geçişi ifade eder. Dolayısıyla Camasb'ın ya da simgesel bir ifadeyle insanoğlunun Şahmaran'a yaptığı ihanet, ödipal rekabet ve bunun sonuçlarının birey üzerindeki etkilerini içerir.

Şahmaran'ın anne figürü olarak Cemal Süreya'nın şiirinde belirmesi derinlikli bir perspektifle bakıldığında şaşırtıcı değildir. Şairin kaybettiği annesi şiirde Şahmaran imgesiyle belirir. Bu imgeyi annesiyle ilişkilendirmeye götüren ipucu, şiirde geçen Aslı ile Kerem ve Arzu ile Kamber halk hikâyeleridir. Cemal Süreya, annesini kendisine bu öyküleri anlatırken hatırlar. Bir anlamda bunlar anneyle özdeşleşen simgelerdir. Süreya'nın çocuk yaşta annesini kaybetmiş olması, bilinçdışında ödipal çatışmanın canlı kalmasına sebep olmuş olabilir. Bu doğrultuda, hikâyede Şahmaran'ın öldürülmesine paralel olarak şair annesini kaybetmiştir. Süreya bilinçdışında bu ölümü ödipal çatışmayla ilişkilendirmiş, onun bir sonucu olarak görmüş olabilir. Oedipus kompleksinde baba öldürülür ama burada anneye ihanet edilir ve anne ölür. Bu kayıp, Oedipus kompleksinin aksine şairin bilinçdışında annesine karşı derin bir suçluluk hissiyle yankılanmış, eşlemiştir.

Oedipus karmaşasında, annesiyle ilişkilerine hâkim olan suçluluk duygusunun yanında şair için babasına yönelik bir suçlamadan da söz edilebilir. Kendisi gibi diğer bir suçlu babasıdır. Çünkü çocuğun bilinçdışında, anne çocuk ile baba arasındaki rekabetin kurbanı olmuştur. Bu çerçevede, Süreya'nın babasıyla yaşamı boyunca sıcak bir ilişki kuramayışında, bilinçdışında babasını suçlamaya dönük duygularının etkisi olduğu söylenebilir. "Öğle Üstü" şiirinde, söz konusu dinamiklerin benzer bir biçimde şekillendiği görülür:

"Babası ip yerine yılana çekilmiş

Bir çocuğun çifte korkusu öyledir

Boynundan yavaşça çözülerek

Atkısı bir tambur sesine uzanır

Gökte bir süre kayar gözleri

Öpüşü hançerlenmiş bir kadının

Tutunacak yer bulamayınca

Gider bir ırmakta karar kılar

Ve kururken gözyaşları

Gürültüsüz bir platini

Usul usul indirir

Celladının damarlarına

Ey sevgili yalnızlık

Senin günübirlik sokaklarında

Dopdolu bir öğle

Bir kuş serpintisini, ölümün

Canevine sürgün götürüyor

(...)" (Süreya, 2008: 50)

Şiirin her bir bölümüne yakından bakıldığında ilk dörtlükte, bilinçdışında babayı öldürme isteğiyle bağlantılanabilecek bir öldürülme, asılma söz konusudur. Korku, endişe uyandıran bu bilinçdışı istek, baba tarafından kastre edilme tehlikesini içerir. Şiirde birbirine dönüşen "ip", "yılan" ve "atkı" imajları erkeklik organını çağrıştırır. Babanın yerine geçmek isteyen çocuk için baba güçlüdür ve bu gücüyle korku uyandırır.

İkinci bölümde şiire bir kadın dâhil olur.*"Gökte bir süre kayar gözleri"* dizesinde, kadının gökle ilişkilendirilmesi, ölen annesini akla getirir. İnanca göre insanlar ölünce göğe yükselir. Kadının öpüşünün hançerlenmiş olması, sevgi ya da aşkta yaşadığı ihaneti gösterir. İhanet olgusunun Şahmaran hikâyesiyle benzerlik taşıması, ödipal üçgendeki ilişki ağının aynı biçimde örgütlendiğini gösterir. Şiirde Şahmaran hikâyesinde vakaların örülüş biçiminde olduğu gibi bir kayıp söz konusudur.*"Tutunacak yer bulamayınca/Gider bir ırmakta karar kılar"* dizeleri çaresizlik içindeki kadının intihar ettiği izlenimini uyandırır.

Şiirin üçüncü bölümünde, bir cellat figürü belirir. Şairin bilinçdışında annesinin ölümünden sorumlu tuttuğu babası olarak düşünülebilir bu figür. Babasına dönük suçlama, onunla aralarında onarılmaz bir kopukluğun oluşmasına sebep olur. Bu durumda, annesinin ölümü bir anlamda babasının kaybını da beraberinde getirmiştir. *"Ve kururken gözyaşları"* dizesi kayıptan duyulan üzüntüyü; celladın damarlarına usul usul indirilen platin ise babanın simgesel anlamda öldürülmesi şeklinde yorumlanabilir. Dördüncü bölümde ise yalnızlık belirir. Anne gerçekte kaybedilmiştir, babayla hiçbir zaman içsel bir bağ kurulamamıştır.*"Bir kuş serpintisini, ölümün/Canevine sürgün götürüyor"* dizerinde, yaşamın şaire kaybettirdiklerinin ölüme gidişi vardır.

Şiirin iki dizeden oluşmuş son bölümü içerik ve duygu yapısı bakımından diğer bölümlerle bağlantısız durur. Bu bölüm şöyledir,

"(...)

Bir şehir söyle bana bir şey anlatmasın

Kuzeye çıkmanın coşkusundan başka." (Süreya, 2008: 50)

Eserin tamamından ayrı gibi duran bu dizeler, hem Cemal Süreya'nın poetik uygulamalarıyla açıklanabilir hem de psikanalitik açıdan değerlendirilebilir. Şiirin son bölümüne, metnin içeriksel ve biçimsel yapısına aykırı, şaşırtıcı, bağlantısız dizeler ekleme sanatçının şiirsel uygulamalarında olan bir tekniktir. Buna *"Ve zurnanın ucunda yepyeni bir çingene" (Süreya 2008: 12)* dizesiyle biten "Gül" şiiri ile *Güz Bitiği* kitabında *"Keşke yalnız bunun için sevseydim seni"* dizesiyle biten şiirler gösterilebilir. Şiirin bütününden kopuk gibi duran dizeler, Cemal Süreya'nın ironik, humora dayalı şiir anlayışının bir yansımasıdır. Bu yöntemle okuyucuyu şaşırtan, beklenmedik bir etki yaratan şair, psikanalitik açıdan bakıldığında, bununla şiirin bütünündeki trajik yapıyı yadsır. Şiirinde acı bir hayattan gelen derin üzüntünün yanındaki coşkulu, alaycı, ironik yön; annesinin kaybıyla gelen büyük trajedisini yadsımasıyla ilişkili olarak görülebilir. Humor, coşkulu tavır sanatçının savunmalarının biçimsel yansımalarıdır. Bu anlamda, şair trajedisiyle şiirinde bile tam olarak yüzleşememiştir denilebilir.

Psikanalitik veriler doğrultusunda şiir tahlili yapmak, tıpkı onun gibi imgesel bir dile sahip olan düş yorumlamaya benzer. İmgelerin örtüsünü kaldırmak, onları birbiriyle ilişkilendirmek düşün kaynağına inmek gibidir. Bu yöndeki çaba, sanatçının şiirin merkezine yerleştirdiği kompleksi kavramaya götürür. Cemal Süreya'nın şiirlerinde, bilinçdışında sürüp giden psişik süreçlerin örtülü bir imgesellikle ifade bulduğu görülür. İmgelerin izi sürüldüğünde, Oedipus kompleksindeki figürler arasındaki ilişkilerin benzer biçimde örüntülendiğini tespit etmek mümkündür.

3.1.4. Babayı Öldürmek

Bireyin çeşitli ruhsal temsilleri üzerine yoğunlaşan psikanalizde, baba figürü önemli bir konuma sahiptir. Bu figür, gelişim süreci içerisinde bireyin karşısına her defasında farklı temsillerle çıkar. Bella Habip, babanın bu temsil dizisini şöyle sıralar: *"küçük çocuktaki baba, daha sonra Oidipus karmaşasında öldürülen baba, ergenlikte gözden düşen baba, sonra tamir edilen baba." (Habip, 2014: 5)* Bunlar içinde ödipal dönemdeki "baba"nın ayrı bir yeri vardır. Freud'un öne sürdüğü kurama göre Oedipus karmaşasından geçen erkek çocuğu, bu dönemde babasıyla "*ambivalent (çelişik)" (Freud, 2014 a: 229)* bir ilişki yaşar. Kendisine rakip olarak

gördüğü babasına karşı bir taraftan kin ve nefret duyarken bir taraftan da onu sever. Erkek çocuk, babasını ortadan kaldırıp yerini almak ister. Ama bu istek büyük bir engelle karşılaşır: babası tarafından iğdiş eylemiyle cezalandırılma tehlikesi. Çocuk, iğdiş edileceğinden ürkerek, babasını ortadan kaldırıp annesini ele geçirme isteğinden vazgeçer. Fakat bu istek bilinçdışında varlığını sürdürür ve suçluluk duygusunun temelini oluşturur.

Dünya edebiyatında birçok başyapıtın konusunda, babanın ölümü ya da baba katli motifi yer alır. Bunların ilki olan ve Freud'un da "baba katli" teorisine ismini veren *Kral Oedipus*'ta, öldürme eylemini gerçekleştiren kahramanın kendisidir. Sophokles'in oyununda babanın öldürülmesi bilinçli değildir, baba yazgının zorunluluğu nedeniyle öldürülür. Oedipus'un kraliçeyle evlenmesi sonucu, suç ortaya çıkar; kahraman suçunu kabul eder ve cezalandırılır. Freud'un üzerinde çalıştığı Shakespeare'in *Hamlet* eserinde ise dolaylı bir yol izlenir. Babayı öldüren kahramanın kendisi değil, bir başkasıdır. Kadın uğruna işlenen bu suç, Hamlet'in ruhuna yansıtılır. Öç almak isteyen Hamlet, ilginç bir şekilde bunu bir türlü gerçekleştiremez. Freud'a göre onu engelleyen suçluluk duygusudur. Bu duygu kahramanın güçsüzlük ve aşağılık duygusuyla iç içe geçer. (Özenen, 2009)

Dostoyevski'nin *Karamazof Kardeşler*'inde ise cinayeti işleyen yine bir başkasıdır. Kahramanın kardeşlerinden biridir ve işlediği cinayetin nedeni de cinsel rekabettir. Bu kardeş, Dostoyevski gibi saralıdır. Yazar sanki *"Benim içimdeki saralı ve nevrozlu kişi baba katilidir." (Özenen, 2009)* demiştir. Romanda Dostoyevski'nin katil kardeşe sempati beslediğini görmek mümkündür. Yazarın babası, o sekiz yaşındayken ölmüştür. Dostoyevski'nin gerçek hayatı da oldukça patolojiktir, kumar tutkusu yüzünden son yıllarını borç içinde geçirmiştir. Freud'a göre yazarın kendine dönük yıkıcılığının nedeni yine Oedipus karmaşasından kalma suçluluk duygusudur. Babasının ölümünden kısa bir süre sonra yazarın sara krizleri başlamıştır. Freud, Dostoyevski'nin bu krizler sayesinde her defasında kendine ölüm tecrübesi yaşattığını ve bunun da babasıyla özdeşim kurabilmesini sağladığını söyler. (Özenen, 2009)

Cemal Süreya'nın yaşamına bakıldığında, babasıyla olan mesafeli ilişkisi dikkat çeker. Bunun kaynağında, aile yaşantısında babanın çocuklarına olan sevgisini

gösterme konusundaki geleneksel tutumunun rolü olduğu gibi psikanalitik açıdan bakıldığında bu durum, bilinçdışında süren ödipal duygularla da ilişkilendirilebilir. Şairin "Sizin Hiç Babanız Öldü mü?" şiirinde, ödipal kökenli babayı öldürme isteklerinin yansımalarına rastlamak mümkündür:

"Sizin hiç babanız öldü mü?

Benim bir kere öldü kör oldum

Yıkadılar aldılar götürdüler

Babamdan ummazdım bunu kör oldum

Siz hiç hamama gittiniz mi?

Ben gittim lambanın biri söndü

Gözümün biri söndü kör oldum

Tepede bir gökyüzü vardı yuvarlak

Şöylemesine maviydi kör oldum

Taşlara gelince hamam taşlarına

Taşlar pırıl pırıldı ayna gibiydi

Taşlarda yüzümün yarısını gördüm

Bir şey gibiydi bir şey gibi kötü

Yüzümden ummazdım bunu kör oldum

Siz hiç sabunluyken ağladınız mı?" (Süreya, 2008: 26)

1953 yılında yayımlanmış olan bu şiir, Süreya'nın babasının ölümünden dört yıl önce yayımlanmıştır. Sanatçının yaşadığı olaylardan hareketle yazması ya da anlattıklarının muhakkak başından geçmesi gerekmez. Fakat babası ölmeden önce şairin duygusal yoğunluğu bu kadar güçlü bir şiiri yazması dikkat çekicidir. Süreya

şiirde babası ölmeden önce onun ölümünü hayal etmiş, bu ölümden duyduğu acıyı işlemiştir. Oedipus kompleksi doğrultusunda düşünüldüğünde, babasını öldürme isteği, şiirin düşsel düzleminde gerçekleştirilmiştir. Bu bilinçdışı arzunun gerçekleşmiş olması, büyük bir suçluluk duygusunu da beraberinde getirir. Şiirdeki imgeler dikkatle incelendiğinde, ölüm yoğun bir üzüntüyle iç içedir. Babanın ölümünden duyulan üzüntü "kör olmak" durumuyla eşleştirilmiştir. "Baba" aydınlıktır, gökyüzünün maviliğidir. Onun ölümüyle şairin dünyası kararmıştır.

Babanın ölümünün temizlenme, arınma, kirden kurtulma anlamlarını çağrıştıran "hamam"la ilişkilendirilmesi dikkat çekicidir. Şair babasından kurtulmuş gibidir ya da bu imge babasını öldürme, ölmüş olarak hayal etme fikrinin yarattığı olumsuz hislerden arınma çabası olarak da yorumlanabilir. *"Taşlar pırıl pırıldı ayna gibiydi"* dizesindeki üstü örtülü rahatlamanın yanında *"Taşlarda yüzümün yarısını gördüm/Bir şey gibiydi bir şey gibi kötü"* dizeleri yer alır. Taşlara yansıyan yüzünü sevmez, kötü bulur. Bunlar, babasının ölümünü istemenin yarattığı suçluluk hissini yansıtır.

Öte yandan şairin duygularına daha farklı bir okuma da getirilebilir: Süreya bu şiiri yazarak kendisini büyük bir korku ve endişe kaynağı olan babasının ölümüyle karşı karşıya getirmek istemiş olabilir. Bilinçdışı olarak bir anlamda kendini bu ölüme hazırlama. Şairin kamyon şoförlüğü yapan babası, her an bir kaza yapma ya da ölüm riski ile karşı karşıyadır. Bu durumun yarattığı endişeyle zihninde bir kaza tasarlamış, onu anlatmış olabilir. Böylelikle kendini bu olaya hazırlamaya, duyarsızlaştırmaya çalışmıştır.

Şairin babasıyla sıcak ilişkiler kuramayışında onun mesleğinden dolayı sürekli evden uzak olması etkilidir. Babasını özlemle bekleyişini günlüğünde şöyle anlatır:

"Kamyonların uzun yol kokusu, bir mutluluk, bir sevinç anlatır bana. Kamyon, dönmüştür sonunda: Benzin, makine, yağ ve lastik kokusu birbirine geçmiş, solunur bir kıvama gelmiş, baba kokusuyla (bende) birleşmiştir. Zaferdir, uzun yol kokusu. Hiç değilse atlama, erteleme, gün alma.

Kamyon biraz eski olacak.

Bildim ertesi gün, iyi bir gün değil. Sürekli azarlanacağım: Şu üstüne başına bak! Daha dün yaptırdık şu ayakkabıları! Niçin gitmedin İlhami Bey'e?

Ama, uzun yol kokusu da bilirdi kendisinin uzun yol kokusu olduğunu. Ben uyurken, gece yatağıma eğilir, yanağımdan, daha çok da kaşlarımın ve gözlerimin birbirine en yakın olduğu yerden hafifçe öperdi. Belli belirsiz ayrımsardım, yarın iyi bir gün olacak." (Süreya, 1996: 29)

Babası, oğluna olan sevgisini açıkça göstermez, uykuda öper onu. Şairin çocukluğuna dair hatırladığı bu anı "Ortadoğu" şiirinde şöyle geçer:

"(...)

Yitirdim ya da hiç olmadı sanıyordum

Oysa karışık bir anı gibi

Seni uyurken öpmesi gibi babanın

Bir ilkkar tomurcuğu gibi

(...)" (Süreya, 2008: 107-108)

Bu dizelerin geçtiği "Ortadoğu" şiirinde ölümlerden, savaştan, büyük mücadelelerden ve onların zaman içinde bıraktıkları izlerden, geçmiş zamanın kalıntılarından söz edilir. Yaşamdaki olumsuzluklar içinde babanın öpüşü umut ve güven kaynağı olur. Fakat *"Yitirdim ya da hiç olmadı sanıyordum"* dizesinden anlaşıldığı üzere kendini açık bir biçimde hissettiren bir sevgi değildir bu.

Kız kardeşleri, Süreya'nın babasıyla olan mesafeli ilişkisiden bahseder. Kız kardeşi Ayten, "*babasının, ağabeyini sevip okşadığını, öptüğünü bir kez bile görme"*diğini (Perinçek ve Durel, 2008: 33) söyler. Babasından para dahi isteyemez.*"Hüseyin Bey, 'Bu çocuk benden hiç para istemiyor,' diye yakınır. Görünür bir yerlere bırakır, Cemalettin de gider oradan alır." (Perinçek ve Durel, 2008: 33)* Babasının, annesi öldükten sonra evlendiği Esma isimli eşi hastalıklı bir

ruhtadır. Çocuklara karşı kötücül bir tutum içinde olur, onlara işkenceye varan olumsuz davranışlarda bulunur. Şairin annesini kaybetmesini travmatik hale getiren etkenlerden birinin de Esma olduğunu eklemek gerekir. Öte yandan Esma ile yaşadıkları sorunlarda, babasının çocuklarına değil ona kendini iyi gösteren Esma'ya inanması, onun yanında duran bir tavır sergilemesi çocuklar ve baba arasındaki mesafenin büyümesinin nedenlerinden biridir.

Cemal Süreya'nın babası Nafia şoförü Hüseyin Bey, 1957 Haziranı'nda bir trafik kazasında hayatını kaybeder. Babasının bu trajik ölümü, "Yunus ki Sütdişleriyle Türkçenin" şiirinde şöyle geçer:

"(...)

Sen ki gözlerinle görmüştün 57'de

Babanın parçalanmış beynini

Kağıt bir paketle koydular mezara

İstesen belki elleyebilirdin de

Ama ağlamak haramdı sana

O günlerde istesen de istemesen de

Boğazında buruldu kaldı Türkçe

Mevsimlerin tülüne sarılı halde

Yıllarca dinlendirdin acını

Utandın ondan korktun bir bakıma

Sakladın geleninden gideninden;

(...)" (Süreya, 2008: 96)

Şiirde ilk dikkat çeken husus, imgesel değil, düzyazıya özgü açık bir anlatımın kullanılmasıdır. Şair, ölümün ruhsal dünyasında yarattığı soğumayla

kaybın gerçekliğini en yalın haliyle önüne koyar. Gerçeklikle yüzleşmeye çalışır ama iç dünyasında bunun aksi bir durum söz konusudur. Babasının ölümüne ağlayamaz; bu, kayıpla yüzleşememe, kabullenememe durumunu doğurur. Freud "Yas ve Melankoli" isimli yazısında, kaybın gerçeklik sınamasını beraberinde getirdiğini söyler. Gerçeklik sınaması, sevilen nesnenin artık var olmadığını gösterir ve *"tüm libidonun bu nesneyle bağlarından geri çekilmesini" (Freud, 2013: 245)* talep eder. Bu acıyı hep içinde beklettiğini, dinlendirdiğini söyleyen Süreya, bir bakıma onunla karşılaşmayı erteler. Günlüğünde de babasının ölümü karşısında ağlayamayışından bahseder:

"Babamın trajik ölümünü anımsıyorum; kız kardeşlerim, halam, başkaları, kendilerini yerden yere atıyorlardı. Benim gözümden yaş gelmemesi o günlerde dedikodu konusu bile olmuş. Bir süre sonra, kız kardeşlerim, halam, başkaları gerçeğe alıştılar. Ama benim içimdeki düğüm çözülmedi." (Süreya, 1996: 26)

Şiire dönmek gerekirse, *"Utandın ondan korktun bir bakıma"* dizesi dikkat çekicidir. Bu trajik ölümle yüzleşmekte zorlanan şair, kayıp karşısındaki duygularını sorgular. Utanç hissi, bilinçdışında babasının ölümüyle ilgili istekten kaynaklanan suçluluk duygusuyla ilintili olabilir veyahut acı duyulması gereken bir durumda yeterince acı duymadığını hissetmek utanç yaratır. Şair, günlüğünün aynı bölümünde yazdıklarına şöyle devam eder:

"Üç yıl sonra Aksaray'da, on üç yıl sonra Beykoz'a gittiğim kahvelerde birçok kez babamın az ilerdeki masada oturduğunu gördüm. Çayını içiyor, az sonra da kalkıp gidiyordu. Yanılsama evet. Ama neden bütünüyle işlemiyordu yanılsama? Niçin yanına gitmiyordum?" (Süreya, 1996: 26)

Günlüğünde sözünü ettiği bu yanılsama "Camdan" şiirinde şöyle geçer:

"İçkievinden çıkınca

Camdan

demin durduğum yere

baktım.

Sigara paketimi

masada unutmuşum.

Sandalyede

Tıpkı benim gibi

oturuyor boşluğum.

Bir eli alnında

benim gibi.

Ama

biraz daha mı hüzünlü?

Otururken de

Biraz daha mı çıkarıyor

kamburunu?

Biraz daha mı benziyor

babama

Bir yaş büyüğüm babamdan

ve rüzgar

bir törendeki gibi

çekiştirir durur

yağmurluğumu." (Süreya 2008: 188)

Şair, şiirde boşluğu ve babası arasında bir özdeşim kurar. Babanın yokluğu diğer bir deyişle nesne kaybı onda boşluk, eksiklik duygusu yaratmıştır. Kayıp, bu duygularla birlikte beraberinde bilinçdışı bir suçluluk duygusunu da getirmiş gibidir. Şiirin son bölümünde yağmurluğunu çekiştiren rüzgâr, ondan hesap sorar sanki. Şairin bilinçdışında işleyen ödipal kaynaklı suçluluk ve cezalandırılma duygularının yanında kaybedilen nesneyi onarma da şiirin duygusal atmosferinde soluyan güçlü bir histir. Yaşanan yanılsama anı, kayıp nesneyle tekrar birlikte olma arzusunu doyurmuştur.

Sonuç olarak bireyin yaşamında önemli bir dönüm noktası olan Oedipus karmaşası, kişinin bilinçdışında varlığını koruyarak sonraki yaşamına yansır. Erkek çocuk için bu dönemin temel çatışması, babanın yerine geçip anneye sahip olma isteğine karşılık iğdiş edilme korkusudur. Cemal Süreya'nın babasıyla olan mesafeli ilişkisi yaşamında bu karmaşaya ilişkin birtakım soruları akla getirir. Şiirlerine bakıldığında, bilinçdışı babayı öldürme isteğinin ona eşlik eden suçluluk hissiyle birlikte ortaya çıktığı görülür.

3.1.5. Aşk İzleğinin Psikodinamik Kökenleri

Cemal Süreya'nın ilk dönem nesne ilişkileri ve annesini çocuk yaşta kaybetmesi, duygusal dünyasında şiirlerine de yansıyan çeşitli açılardan değerlendirilebilecek etkiler yaratmıştır. İlksel nesne kaybının yarattığı bilinçdışı suçluluk hissinin duygusal ilişkilerinin şekillenmesinde önemli bir rolü olmuştur. İlk evliliğini üniversitede okurken Seniha Hanım'la yapan Süreya'nın, büyük bir aşkla başlayan ve sürekli ayrılıkla sonuçlanan istikrarsız bir duygusal hayatı olmuştur.

Psikanalitik düşünceye göre *"erkeğin kadına karşı duyguları her zaman annesiyle kurduğu ilk bağdan etkilen"*ir. (Klein, 2012: 244) Çocuğun sonraki sevgi ilişkilerinde tekrar keşfetmek istediği şey, ilk sevgi ilişkisi yaşadığı kişi başka bir deyişle annesinin bıraktığı izlenim ve onunla ilişkilendirdiği düşlemleridir. Bilinçdışı, bilincin farkında olduğu alanlar dışındaki olaylar arasında ilişki kurar. Bu

yüzden tamamen unutulmuş ya da bastırılmış türlü izlenimler, bir kişinin cinsel açıdan ve başka açılardan diğerlerinden daha çekici bulmasına etki eder. Bilinçdışındaki anılar, hisler ve düşlemler aşk ilişkilerine şekillerini değiştirerek dâhil olur.

Bu başlık altında, Süreya'nın şiirinde önemli bir yere sahip olan aşk teması, Melanie Klein'ın görüşlerinden yola çıkılarak nesne ilişkileri ve nesne kaybının yarattığı etkiler doğrultusunda incelenecektir. Kleincı kurama göre sevgi duygusunun suçluluk duyguları ve onarım dürtüsüyle yakın bir ilişkisi vardır. Bebek ihtiyaçlarının karşılanması doğrultusunda sevgi ve nefret duyguları arasında gidip gelen bir çatışma yaşar. *"Bebeğin ilk sevgi ve nefret nesnesi olan anne" (Klein, 2012: 231)* onun erken itkilerine özgü yoğunluk ve şiddetle hem arzulanır hem de nefret edilir. Bebek en başta beslenme ihtiyaçlarını giderdiği, açlık hissini yatıştırdığı ve memesini emerken ağzından uyarılmasıyla ona duygusal bir haz verdiği için annesini sever. Bu doyum, çocuğun cinselliğinin temel parçasıdır ve aslında bunun bir ifadesidir. Eğer bebek açsa ve arzuları tatmin edilmiyorsa veya fiziksel olarak acı çekiyorsa ya da rahatsızsa durum aniden tamamıyla değişir. Nefret ve saldırganlık duyguları ortaya çıkar ve bebek bütün arzularının nesnesi olan ve zihninde deneyimlediği her şeyle bağlantılı olan kişiyi yok etme itkisinin tahakkümüne girer. (Klein, 2012: 231)

Klein'a göre bebek zıt duyguların yarattığı çatışmalı durumla tatmin edici şekilde baş edemezse veya suçluluk çok yoğunsa bu durum, sevilen insanlardan uzaklaşmaya, hatta onu reddetmeye sebep olabilir. Sevilen insanın, annenin düşlemde maruz kaldığı yaralanmalar yüzünden ölebileceği korkusu, ona bağlanmayı dayanılmaz hale getirir. Anne *"bilinçdışı düşleminde kişinin ayrılmaz bir parçası"*dır. (Klein, 2012: 242) Bu yüzden, annenin ölümü insanın kendi ölümünü çağrıştırır. Bu his, aynı zamanda sevilen kişilerle kurulan bağı ezici bir yük haline getirebilir.

Cemal Süreya'nın annesinin kaybı konusunda duyduğu bilinçdışı suçluluk duygusu, onda anne ile kurulan ilk ilişkilerdeki bu duyguların uyanmasına sebep olmuş olabilir. Şairin şiirlerinde anne imajının etrafında örüntülenen duygulara bakmak gerekirse, "Kan Var Bütün Kelimelerin Altında" şiirinin şu bölümü bu anlamda dikkat çekicidir:

"(...)

Kan var bütün kelimelerin altında

Bir gül al eline söz gelimi

Kan var bütün kelimelerin altında

Beş dakka tut bir aynanın önünde

Sonra kes o aynadan bir tutam

Beyaz bir tülbent içinde

Koy iç cebine

Bütün bir ömür kokar o ayna

Kan var bütün kelimelerin altında

İşte o kandır senin gülüşün

Sızmıştır hayatın derinlerine

Siyahtır orda kırmızıdır

Daldan dala atlar

(...)" (Süreya, 2008: 99)

Şiirde "gül" ve yansımasının saklandığı ayna parçasının konulduğu beyaz tülbent birleştirildiğinde "gülbeyaz" sözcüğü çıkar ortaya. Gülbeyaz Süreya'nın annesinin ismidir. Gül imgesi çoğu şiirinde olduğu gibi burada da anneyi imler. Ayna ise şairin benliğini simgeler. Aynada gül yansıması vardır. Yansıma olgusu, anne ve çocuk arasındaki ilk dönem ilişkileri akla getirir. Çocuğun kimliğinin oluşumunda anneyle kurduğu ilişki belirleyicidir ve annenin çocuk üzerinde onun varoluşuyla bütünleşen kalıcı izleri söz konusudur. Dolayısıyla aynadaki gül yansımasının, annesinin şairin benliğindeki izlerine işaret ettiği söylenebilir. Ayna bir bütün değildir, şiirde geçen ifade ile kesilmiştir. Annenin ölümünün benliğin bütünlüğünde

yarattığı hasar şeklinde yorumlanabilir bu. Kesilmek eylemi canlı bir şeyden kopuşu, acıyı çağrıştırır.

Klein'a göre yastaki kişinin *" 'iyi' içsel nesnelerini de kaybettiğine yönelik bilinçdışı düşlemleri" (Klein, 2012: 265)* sevilen gerçek, dışsal kişilerin yitirilmesinin verdiği acıyı şiddetlendirir. Kişi iç dünyasının bozulma tehdidi altında olduğunu hisseder. Sevilen kişinin yitirilmesi, yas tutan kişinin kayıp sevgi nesnesini kendi benliğinin içine yerleştirmesine yol açar. Yalnızca yitirilen kişiyi içine almakla kalmaz, aynı zamanda gelişiminin ilk evrelerinden itibaren içselleştirdiği iyi nesneleri -sevilen anne, babayı- tekrar kurar. Sevilen kişiyi yitirildiğinde, bu içselleştirilmiş nesnelerin de zarar gördüğü, mahvolma tehlikesiyle karşı karşıya oldukları düşünülür. *"Bütün bir ömür kokar o ayna"* ve *"Sızmıştır hayatın derinlerine"* dizeleri kayıp nesnenin içselleştirilmesi yönünde yorumlanabilir. Kayıp, şairin iç dünyasında bir çökmeye ya da bozulmaya sebep olmamıştır. *"İşte o kandır senin gülüşün"* dizesinde, kaybın verdiği acının varlığıyla birlikte dış dünyayla olan bağın kesilmediği, iç dünyanın yeniden kurulmuş, bütünleştirilmiş olduğu görülür.

Kendini edebiyat dünyasına gösterdiği önemli şiirlerinden biri olan "Gül", anne imajının kapalı bir şekilde varlığını duyurduğu bir şiirdir,

"Gülün tam ortasında ağlıyorum

Her akşam sokak ortasında öldükçe

Önümü arkamı bilmiyorum

Azaldığını duyup duyup karanlıkta

Beni ayakta tutan gözlerinin

Ellerini alıyorum sabaha kadar seviyorum

Ellerin beyaz tekrar beyaz tekrar beyaz

Ellerinin bu kadar beyaz olmasından korkuyorum

İstasyonda tiren oluyor biraz

Ben bazan istasyonu bulamayan bir adamım

(...)

Bir kan oluyor bir kıyamet bir çalgı

Ve zurnanın ucunda yepyeni bir çingene " (Süreya, 2008: 12)

Şiirde "gül" imajı beyazlık vurgusu ile birleştirildiğinde akla yine şairin annesini getirir. İçselleştirilen anneye sığınma duygularıyla birlikte dizelerde, kaybetme korkusunun yoğun olduğu hissedilir. Anne ve sevgili imgeleri geçişkendir Cemal Süraya'nın şiirinde. Bunlar, her an birbirine dönüşebilen imgelerdir. İkinci bölümde, sevgili beyaz elleriyle vurgulanır. Bu beyazlık anneyi çağrıştırır ve şair için korkuludur. Sevgilinin ellerinin beyazlığı arttıkça annesine benzeyecektir. Bu, annesini kaybettiği gibi sevgiliyi de yitirme tehdidini beraberinde getirdiği için korku yaratır.

Son iki dize, şiire hâkim olan duygu atmosferinden oldukça farklıdır. Ani duygu değişimi başka bir deyişle duygusal içeriği yadsıma söz konusudur. Duygudaki bu tutarsızlık, okuyucu üzerinde saçma hissi yaratır. Burada, şair dikkati şiirin trajedisinden çekip belirsiz bir yöne çekmek ister gibidir. Oğuz Cebeci, bir form ögesi olarak saçma/absürtle ilgili, dikkatin tuhaflıklara çekilmesi yoluyla, ilginin içerikten uzaklaştırıldığını söyler. (Cebeci, 2004: 316) Şiirde kaybetme duygusunun verdiği yoğun acı, absürt bir söyleme gitmek yoluyla bastırılır. Duygu yadsınır, bir anlamda ondan kaçılır.

Klein öne sürdüğü nesne ilişkileri kuramında, suçluluk psikolojisi ve sadakat duygusu üzerinde durur. Ona göre *"(...) sevilen kişiyi tekrar tekrar terk etmek; bu kısmen, bağlanma korkusundan kaynaklanır." (Klein, 2012: 243)* Don Juan tipi tanımlamasıyla açıkladığı bu duygusal örgütlenme biçiminde, kişi zihninin derinliklerinde sevdiği insanların ölmesinden çok korktuğu ve bunu aklından hiç çıkarmadığı için özel bir savunma olarak sadakatsizliği geliştirir. Bu yolla, çok sevilen biricik nesnenin -aslında, kendisine duyduğu sevginin açgözlü ve yıkıcı

olduğunu düşündüğü için ölümünden çok korktuğu annesinin- vazgeçilmez olmadığını kendine tekrar tekrar ispatlar. Çünkü ona göre tutkuyla ama yüzeysel duygularla yaklaştığı başka bir kadın her zaman bulunabilir. (Klein, 2012: 243)

Don Juan tipi, kadınları terk ederek ya da onları reddederek bilinçdışında annesinden yüz çevirmiş olur, onu tehlikeli arzularından korur ve böylece kendisini acı veren bağımlılığından kurtarır. Diğer bir taraftan başka *"kadınlara yönelerek, onlara haz ve sevgi vererek, sevdiği annesini bilinçdışında elinde tut"*ar *(Klein, 2012: 243)* veya yeniden yaratır. Gerçekte Don Juan birinden diğerine sürüklenir çünkü kısa süre sonra diğer kişi annesinin yerini tutmaya başlar. Böylelikle asıl sevgi nesnesinin yerini bir dizi farklı kişiler alır. Bilinçdışı düşleminde, annesini cinsel doyumla yeniden yaratır veya iyileştirir. Bir açıdan cinselliğinin tehlikeli olduğunu bir açıdan da iyileştirici olduğunu ve annesini mutlu ettiğini hisseder. Bu iki yönlü tutum, sadakatsizlikle sonuçlanan bilinçdışı uzlaşmanın parçası ve kendine özgü gelişiminin bir koşuludur. (Klein, 2012: 243)

Cemal Süreya'nın yaşamında kadınlarla kurduğu ilişkilere bakıldığında Don Juan tipinin yazgısına benzer bir durumun söz konusu olduğu söylenebilir. Mülkiye'nin ikinci sınıfında nişanlandığı ortaokul aşkı Seniha Hanım ile üçüncü sınıfta evlenen şair, sorunlu bir birliktelikle beraber yedi yıl süren boşanma davasından sonra ayrılır. Bunu, nişanlısı Suna Lokman'dan ayrılığı takip eder. İstanbul'a tayin olunca Tomris Uyar'la bir birlikteliği olur. 1967 yılında *Yelken* dergisinde düzeltmenlik yapan Zuhal Tekkanat'la evlenir. Şair, üçüncü evliliğini bir arkadaş toplantısında tanıştığı Güngör Demiray'la 1975'te yapar. Süreya Güngör Demiray'dan çok etkilenir. Muzaffer Buyrukçu'ya yazdığı bir mektupta *"Hayatımın kadınını buldum. Zuhal'den ayrılıyorum."* (Perinçek ve Durel, 2008: 231) der. Güngör Hanım'la da büyük bir sevgiyle başlayan birlikteliği uzun sürmez. Bir sene sonra noktalanır. Ondan ayrıldıktan sonra yeniden Zuhal Tekkanat'la görüşmeye başlar. Bu birliktelik yine yürümeyince "Bayan En Nihayet" dediği Birsen Sağnak'la evlenir. Perinçek ve Durel, son eşine verdiği bu isimden hareketle Cemal Süreya'nın duygusal ilişkilerini şöyle yorumlar:

"Aslında bütün kadınlara rastladığı anda 'Bayan Nihayet'tir nihayet olarak. Hep aynı içtenlikle girer ilişkiye: 'Sonsuza dek!' Sonra bir de bakar ki, 'son'

gelivermiş. Birsen Hanım için eklenen 'en' pekiştirmesi, bir kararlılık ifadesi ve aynı zamanda özeleştirel bir tavır olarak yorumlanabilir. 'Nihayet' sözcüğüne ne kadar bağlı kaldığı tartışılsa bile, o 'en'in bir anlamı olmuş." (Perinçek ve Durel, 2008: 290)

Şairin gelgitli, çelişkili ve bunalımlı kişilik yapısına eşlerine duyduğu kıskançlık eklenince ilişkilerini sürdüremez olur. Birsen Hanım, hiçbir mantığa sığmayan kıskançlıklarını şöyle anlatır:

"Umulmadık insanları kıskanırdı. Akla gelmeyecek kıskançlıklar… Verecek cevap bulamazdım. Öfkesi geçince de, 'Aslında öyle düşünmemiştim, öyle düşünmediğimi de bilirsin,' diye özür dilerdi." (Perinçek ve Durel, 2008: 291)

Cemal Süreya'nın duygusal ilişkilerinde etkili olan bilinçdışı dinamikler, şiirine de yansır. "Ülke" şiiri bu açıdan dikkate değer bir şiirdir. Şiirin ilk kısmı şöyledir:

"Saat Çini vurdu birden: p i r i n ç ç ç

Ben gittim bembeyaz uykusuzluktan

Kasketimi eğip üstüne acılarımın

Sen yüzüne sürgün olduğum kadın

Karanlık her sokaktaydın gizli her köşedeydin

Bir çocuk boyuna bir suyu söylerdi. Mavi.

Birtakım genç anneleri uzatırdı bir keman

Sen tutar kendini incecik sevdirirdin

Bir umuttun bir misillemeydin yalnızlığa

(...)" (Süreya, 2008: 48)

Aşk duygusunun yoğun bir şekilde hissedildiği şiirde, görünürde sevgiliye duyulan güçlü duygular ön planda olmakla birlikte "bembeyaz uykusuzluk", "yüzüne sürgün olduğum kadın" imgeleri ve *"Bir çocuk boyuna bir suyu söylerdi. Mavi./Bir takım genç anneleri uzatırdı bir keman"* dizeleri, anne imajına götüren bir çağrışım yaratır. Yine anne ve sevgili arasında bir geçişkenlik olduğunu söylemek mümkündür. Her iki sevgi nesnesi arasındaki yer değiştirme, aşk duygusunun doğasında vardır. Freud'un bu konuda savunduğu düşünceleri ortaya koymak, bu geçişkenliği anlama noktasında açıklayıcı olacaktır.

Freud'un öne sürdüğü kuramda, temelde iki dürtü grubu vardır: kendini koruma dürtüleri ve cinsel dürtüler. Kendini koruma dürtüleri yaşamı sürdürmeyi hedef alır. Kişi bu dürtü doğrultusunda besin bulmayı ve onu içe almayı hedefler. Bu görev için en önemli organ ağzıdır ve en önemli işlevi de içe almaktır. Kendini koruma dürtüleriyle hareket eden bebeğe sunulan ilk nesne, annenin memesidir. Freud'a göre cinsel dürtüler de etkinliklerine tam da bu noktada, *"kendini koruma dürtülerinin kendilerine bulduğu doyum biçimine ve doyum nesnesine yaslanarak (anaclisis)" (Keser, 2009)* başlayacaktır. Emmek giderek sütü içe alma işlevinin ötesinde bir haz kaynağı olmaya başlar. Emen bebek, huzurlu ve haz dolu bir duygulanım içinde olur. Cinsel dürtüler bir doyum biçimi ve doyum nesnesi bulmuştur. Bu durum, ilk aşkı uyandırır. İlk aşk nesnesi de anne memesidir. Freud bu durum için "*aşk ilişkisinin prototipi (ilk örneği)" (Keser, 2009)* tanımlamasında bulunur.

Yine aynı doğrultuda, sevinç duygusunun aşkın temel bir parçası olduğunu belirten Lewin, bunun anne memesindeki bebeksi eksiksiz mutluluğun yeniden yaşantılmasından kaynaklandığını söyler. Lewin: *"Aşkta, sözcüklerin olmadığı (non-verbal) ya da asla sözcüklere dökülmeyecek memedeki birleşme yaşantısının ecstatic (esrik, kendinden geçirici, mutluluk dolu) duygulanımı tekrarlar ya da yeniden yaşantılanır.*" *(Keser, 2009)* der. Memenin sahibi olan kişi hakkında bütüncül bir fikir edinildiğinde, yani memenin aslında anneye ait olduğu anlaşıldığında, aşkın bu ilk nesnesi de kaybedilir. Gelişimin seyrine göre kişi, zamanla kendine yeni nesneler arar. Nesne bulmanın aslında bir yeniden bulma olduğunu belirten Freud, *"Cinsel etkinliğin beslenmeden ayrıldığı zaman bile bu ilk ve en önemli cinsel ilişkinin*

önemli bir kısmı varlığını korur ve nesne seçimine ve kaybedilen mutluluğun yeniden kazanılmasına yardımcı olur." (Keser, 2009) der.

Kişide aşkın ilk nesnelerine yatırımın çok güçlü bir biçimde sürmesi ya da döneme, dönemin nesnelerine güçlü bir takılma, başka nesnelerde doyum bulmayı olanaksız duruma getirir. Çünkü bulunan hiçbir nesne, *"orijinal nesne" (Keser, 2009)* değildir. Orijinal nesnenin sadece bir yerine geçenidir. Nihai nesne kesinlikle özgün, ilk nesne değil bu nesnenin bir ikamesidir. Yani kökendeki nesneyle değil ancak gölgeleriyle olunacaktır. Arzu giderici ilk nesnenin bastırma sonucu kaybedilmesi, tam doyum sağlayamayan sonsuz bir yerine geçen nesneler dizisini beraberinde getirir. Freud'a göre erişkin aşkının bir özelliği olan nesne seçimindeki tutarsızlığın, *"uyarım (heyecan) özlemi"*nin (Keser, 2009) açıklaması bu olabilir. Kişi özgün nesneden vazgeçemez, onu bulma serüveni devam eder. Bu durum, *"aşkın kompulsif özelliği" (Keser, 2009)* olarak tanımlanır. Aşkın psişik kökeniyle ilişkili bu bilgiler, anne ve sevgili arasındaki geçişliliğin kaynağını ortaya koyar.

"Ülke" şiirinden devam edilirse, şiirin ikinci bölümü şöyledir:

"(...)

Yalnız aşkı vardır aşkı olanın

Ve kaybetmek daha güç bulamamaktan

Sen yüzüne sürgün olduğum kadın

Kardeşim olan gözlerini unutmadım

Çocuğum olan alnını sevgilim olan ağzını

Dostum olan ellerini unutmadım

Karım olan karnını ve önlerini

Orospum olan yanlarını ve arkalarını

İşte bütün bunlarını bunlarını bunlarını

Nasıl unuturum hiç unutmadım

(...)" (Süreya, 2008: 48)

Bu bölümde, aşkın şehvet içeren tensel bir içeriği ile birlikte kardeş, dost ve çocuk temsilleriyle farklı içerilikleri sunulur. Sevgilinin bu temsillere dönüşmesi açık iken annenin olduğu birinci bölümde dönüşüm daha kapalı, imgeseldir. Sevgilinin açık bir biçimde annenin yerine konulmaması birçok psikodinamik sürece işaret eder. İmgesel dil, anneye duyulan bilinçdışı aşkın bastırılmasının biçimsel ifadesi, bu yasaklı duyguya karşı geliştirilen bir tür savunma olarak düşünülebilir. Şair için sevgiliyi doğrudan annenin yerine koymak korkutucudur. Bu, ödipal döneme ilişkin duygulara işaret eden bilinçdışı psişik etkenlerle birlikte Süreya için özel olarak kaybetme korkusuyla ilişkilendirilebilir. Bu korku, *"Ve kaybetmek daha güç bulamamaktan"* dizesiyle ifade edilir. Şiirin son bölümündeki şu dizeler de bu anlamda tamamlayıcıdır:

"(...)

Bilinir ne usta olduğum içlenmek zanaatında

Canımla besliyorum şu hüznün kuşlarını

Sen kalabalıkta bulup bulup kaybettiğim kimya

Yokluğun gayri şuradan şuraya geldi" (Süreya, 2008: 49)

Şairin büyük bir heyecanla başlayan fakat ayrılıkla sonuçlanan duygusal ilişkileri *"Sen kalabalıkta bulup bulup kaybettiğim kimya"* dizesi etrafında yorumlanabilir. "Kimya" sözcüğü aşktaki ilk, özgün nesne ve onun sağladığı doyuma karşılık gelir. Don Juan tipinin özellikleri doğrultusunda devam edilirse şair için hiçbir nesne, bir gölge nesne olmanın ötesine geçemez. Bunun yanında, özgün nesneye benzedikçe bilinçdışı olarak bu nesneden kaçmak zorunda kalır. Çünkü yeniden bulunan aşk nesnesinin özgün nesnenin konumuna yaklaşması onu kaybetmek anlamına gelir. Nesneden kaçmak ve bir başka nesneye yönelmek hem bu tehlikeyi geçici olarak bertaraf edecek hem de yeni olduğu zannedilen uyarımlarla, yeniden bulunan bir başka nesneye geçici olarak doyum getirecektir. Don Juan

tipinde olduğu gibi şair, *"(...) neredeyse sonsuz bir yerine geçen kadınlar dizisiyle özgün nesnesini yani annesini aramaktadır."(Keser, 2009)* denilebilir. Süreya'nın "Beni Öp Sonra Doğur Beni" şiirindeki şu çok ünlü dizeler de aynı doğrultuda okunabilir:

"(...)

Annem çok küçükken öldü

beni öp, sonra doğur beni." (Süreya, 2008: 84)

Dizelerde sevgi nesnesinin kaybıyla birlikte yarım kalan ilişkiye duyulan özlem söz konusudur. Aşk ilişkileri yarım kalan bu sevgiyi yeniden yaşama, doyurmaya dönüktür. Şair gerçek nesnenin kaybını telafi edecek bir anne, ilk nesne olmasını ister sevgiliden.

Ayrılık olgusunun paradoksal bir diğer yönü, şairde yarattığı suçluluk duygusudur. Öne sürdüğü kuramda bu duygunun arkaik kökenlerine inen Klein'a göre bebek, annesini *"iyi ve vazgeçilmez bir nesne" (Klein, 2012: 305)* olarak sevse de saldırgan düşlemleriyle onu tehlikeye attığı için kendisini suçlu hisseder. Nesneyi kaybetme *"içteki iyi nesneleri yitirmeye korkusu"*nu (Klein, 2012: 260) beraberinde getirdiği için yarattığı endişe ve üzüntüyle çocuğun çevresiyle ilişkisindeki acı verici çatışmaların en derin kaynağıdır.

Şairin bilinçdışında, bu tür duyguların hareketlenmesine sebep olan ayrılık olgusu, yoğun bir suçluluk duygusunu beraberinde getirir. Sevilen nesnenin kaybı, her ayrılıkta aynı korkuların canlanmasına neden olur. Eşi Zuhal Tekkanat'tan ayrıldığı dönemde, Zuhal Hanım hastalanır. Süreya'nın ameliyat günlerinde ona yazdığı mektuplar oldukça duygusaldır. Bunlar, ayrılıktan dolayı yaşadığı bilinçdışı suçluluk psikolojisiyle ilişkilendirilebilir. Eşinin hasta olduğu dönemde yazılmış olan "Bugün Ne" şiirine balkırsa,

"(...)

Ve şimdi: iki kere iki.

Kırdım, evet, seni. Ama kırmıştın beni

Hadi sadece kırmıştım diyerek önleyeyim herhangi bir eleştiriyi

Kalbim, Kalbim! Söyle şimdi ne yapacağım ben bu kalbi?

Ne yaparım söyle daha da derine düşerse yaram

(...)" (Süreya, 2008: 310)

Şiir, yazma eylemi şair için bir tür onarma işlevi görür. Sevdiklerinden ayrıldıktan sonra sürekli mektup yazması ayrılığın bilinçdışında yarattığı korkulu, tedirginlik verici duyguyu telafi etmesindendir. Kleincı görüşün de yaratma eylemine bakışı bu yöndedir. Sanat ve yaratıcılıkla şair yitirilen nesneyi ya da *"kaybettiğini sandığı içselleştirilmiş sevgi nesnelerini" (Klein, 2012: 272)* yeniden kurar. Benliğine ilişkin kurucu unsurları sağlamlaştırır, egosunun uğradığı hasarı giderir. Bu anlamda Süreya için şiir, benliğinin dağılmasını engelleyen koruyucu bir yapıdır denilebilir.

Sonuç olarak, kendimizi korumakla ilgili bütün ihtiyaçlarımızı ve duygusal arzularımızı ilk olarak annemiz karşıladığından ve güvenliğimizi sağladığından onun zihnimizde oynadığı rol kalıcıdır. Yetişkin yaşamdaki ilişkilerin çerçevesini, anneyle kurulan ilk ilişkilerde yaşanan bütünsel doyuma duyulan arayış çizer. Söz konusu dinamiklerin etkili olduğu Cemal Süreya'nın şiirlerine, annenin diğer bir deyişle kaybedilen gerçek nesnenin arayışının hâkim olduğunu söylemek mümkündür. Onun şiirlerinde sevgilinin, annenin yerine konulmaya çalışıldığı görülür. Fakat annesini erken yaşta kaybetmiş olması, bilinçdışı olarak sevdiği diğer kişileri de kaybedeceği hissini barındıran bir duygusal örgütlenmeyi doğurmuştur. Çözülemeyen bu kompleks; şairin iç dünyasında çatışmalı, çalkantılı, gelgitli bir ruh hali yaratarak ilişkilerine sürekli ayrılmayı, kaybetmeyi dayatmıştır adeta. Bu duygular arasında salınan Süreya'nın ruh dünyasında şiir, oluşan suçluluk duygularını onaran bir işlev görür.

3.2. TURGUT UYAR

Turgut Uyar, 4 Ağustos 1927 yılında, Ankara'da dünyaya gelmiştir. Altı çocuklu ailenin beşinci çocuğu olan şairin annesi Fatma Hanım ev hanımı, babası Hayri Bey ise orduda harita binbaşısıdır. (Şenderin, 2012) Babasının aynı zamanda çok iyi bir hattat olduğunu söyleyen Uyar, ondan "çok çalışkan bir adamdı" şeklide söz eder. Onunla ilgili olarak *"Ankara'nın Latin alfabesiyle sokak levhalarını, geceler boyu çalışarak ilk o yazmıştır. Ölümünden on-on beş gün öncesine kadar çalıştı (...)" (Uyar, 1985: 123)* der. Hayri Bey, Kurtuluş Savaşı yıllarında ailesini bırakıp Anadolu'ya geçmediği için terfi edemez, binbaşı rütbesinde kalır. Uyar, babasının durumundan hiç yakınmadığını belirtir. (Uyar, 1985: 123) Orhan Koçak, Hayri Bey'in milli mücadeleye katılmayıp İstanbul'da kalmış olmaktan dolayı bir suçluluk duygusu içerisinde olabileceğini söyler. Şairin depresyonunda suçluluğun çok önemli bir tema olduğunu belirten Koçak, bunun babasından devraldığı bir suçluluk olabileceğini iddia eder. (Koçak ve Göktürk, 2016: 16)

Turgut Uyar'ın babası Arnavut, annesi Girit kökenlidir. (Akkoç, 2014: 41-42) Annesi ve babası arasında yaklaşık yirmi yaş vardır. Eşi Tomris Uyar, şairin annesi ve babasıyla olan ilişkileriyle ilgili izlenimlerini şöyle aktarır:

"Turgut babasını çok seviyor, babayı çok az görüyor bir de. Can Yücel gibi o da… Baba hiç evde değil, kırk yılda bir geliyor gidiyor. Anneye karşı çok kıskanç, anneyi müthiş kıskanan bir çocuk. Anneyi çok beğenen bir erkek çocuk. Ama, bütün bu ilişkilerde olduğu gibi bilirsin, arasının çok iyi olduğunu sanmıyorum. (...) Anneyle bir derdi var; anne onu çok seviyor, farkında değil." (Akkoç, 2014: 44)

Uyar'ın babası, görevi nedeniyle yılın uzun bir süresini ailesinden uzakta geçirir. (Yıldırım, 2007: 1) Kızı Semaramis Uyar, Derviş Aydın Akkoç'la yaptığı röportajda, Tomris Uyar'ın belirttiği üzere şairin yalnızca babasına özlem duymadığını, genel anlamıyla ev özlemi olduğunu söyler. Öğrenimine yatılı okullarda devam eden Turgut Uyar, erken yaşlarda evden ayrılmıştır. Röportajda, babasının mutluluğunu da mutsuzluğunu da gösteren bir insan olmadığını belirten Semiramis Uyar, şairin annesine çok düşkün olduğunu ve yatılı okula giderken annesinden ayrılmanın ona zor geldiğini ifade eder. (Akkoç, 2014: 45-46) Sanatçının

kendisiyle aynı adı taşıyan oğlu Turgut Uyar ise aile ilişkileri ile ilgili şunları söyler: *"Neredeyse hiç ilişkileri yoktu aile üyeleriyle. Genel olarak bir yalnızlık hissi vardı babamın, başkalarıyla da olsa yalnız hissediyordu kendini. Tam emin değilim ama bu yalnızlık hissi de ailevi geçmişten kaynaklanıyor olabilir."* (Akkoç, 2014: 165) Oğlu Uyar'a göre bu kopukluk, küçük yaşta yatılı okula gitmesi ya da şairin genç yaşta ölen ablasıyla ilgili olabilir.

Uyar ailesi, baba Hayri Bey'in emekliye ayrılmasından sonra Ankara'dan İstanbul'a taşınır. Aile, burada Molla Aşki Mahallesi, Altay ve Edirnekapı semtlerinde kalır. Uyar, çocukluğunun geçtiği Edirnekapı'daki Vaiz Sokak'tan sevgiyle bahseder:

"Kapıdan girince, ilk sokak kale boyu, onun bir altı Vaiz Sokağı. Kiliseyle başlardı Vaiz Sokağı, Kömürcü Eda Hanımın dükkanıyla biterdi. Çevrenin parke döşeli tek sokağı. (...) İşte Edirnekapı'sı tramvayın tam burnunu Fatih'e çevirdiği yerin sağında dururdu. Dışında at pazarları, bahçe kahveleri ve mezarlıklarıyle. (...) Fukara bir semtti Edirnekapı."(Uyar, 1985: 119-120)

Turgut Uyar, çocukluk yıllarından bahsederken müzikle ilgili bir ailede büyüdüğünden söz eder. *"Babam ut, ölen büyük ablam keman, küçük ablam her türlü telli sazı çalardı."* der. (Uyar, 1985: 124) Hassas bir kişilik yapısına sahip olduğunu söyleyen şair, bu yönüyle ilgili olarak şunları söyler: *"Hüzünlü bir çocuktum. Nedense hep ağlamaya hazır. Ağabeyim bana sataştıkça annem 'Yapma oğlum' derdi ona 'o içli bir çocuk.'"(Uyar, 1985: 124)* Bu yıllarda, Nacip Celal Antel'in tangolarının kendisinde garip bir duygusallık uyandırdığını belirtir.

İlkokula, Edirnekapı semtindeki Hırka-i Şerif İlkokulu'nda (19. İlk Mektep) başlayan Uyar, ilköğrenimini Molla Aşki mahallesindeki Beşinci İlkokul'da tamamlar. (Yıldırım, 2007: 2) İlk gurbetini, 1941 yılında Konya'ya Askeri Okul'a gitmekle yaşar. (Uyar, 1985: 126) Evden ayrılıp yatılı okula gönderilmesinde, ekonomik nedenler etkilidir. Şair, *"Asker okullarında hiç mutlu olmadım. Genellikle yatılı okullarda mutlu olan çocuk yoktur sanıyorum." (Uyar, 1985: 127)* der. Bursa Askeri Işıklar Lisesi'nden 1946 yılında mezun olan Uyar, Yüksek öğrenimini askeri

memur yetiştiren Askeri Memurlar Okulu'nda tamamlar. İlk evliliğini henüz Askeri Memurlar Okulu'nda öğrenciyken yapar. (Şenderin, 2012)

Turgut Uyar, 1948 yılında askeri memur olarak Kars'ın Posof ilçesine gider. 1952'de Samsun'un Terme ilçesine tayin olur. İki yıl da burada görev yaptıktan sonra, 1954'te Ankara'ya gelir. 1958 yılında, severek yapmadığını söylediği askerlik mesleğinden ayrılır. Aynı yıl Türkiye Selüloz ve Kâğıt Sanayi Ankara Şubesi'nde çalışmaya başlar. 1967 yılında bu görevinden emekliye ayrılır ve İstanbul'a taşınır. (Yıldırım, 2007: 2) Emekliliğin ardından kendisi de bir edebiyatçı olan Tomris Uyar'la evlenir. Şair, 22 Ağustos 1985 tarihinde, elli sekiz yaşındayken hayata veda etmiştir.

Çocukluk ve ilk gençlik yıllarlında edebiyatla ilgili olan Turgut Uyar'ın yayımlanan ilk eseri, "Yâd" isimli şiiridir. 1947 yılında *Yedigün* dergisinde yayımlanan bu şiirin ardından *Kaynak* dergisinin 1948 yılında açmış olduğu şiir yarışmasında "Arz-ı Hal" şiiri ikinci olur. *Arz-ı Hal* kitabı 1949 yılında, Kaynak Yayınları arasından çıkar. İkinci kitabı *Türkiyem* ise 1952'de yayımlanır. (Şenderin, 2012) *Arz-ı Hal* ve *Türkiyem* onun birinci şiir dönemi ürünleri olarak nitelenir. 1948-1952 yıllarında Kars'ın Posof ve 1952-1954 yıllarında da Samsun'un Terme ilçesinde subaylık yapan Turgut Uyar, bu iki şiir kitabında, kentli bir göçebenin köylerde gördüğü, yaşadığı yoksullukları işler. (Uçarol, 1985: 73)

Bu kitaplarda Anadolu; hayat şartları ve fiziki görünümüyle yalnızlık teması ekseninde belirir. 1940'ların şiir dilinin hâkim olduğu kitaplar, Garip şiiri çizgisindedir. Tomris Uyar, şairin ilk şiirlerinden itibaren şiir yaşamı boyunca inatla işleyeceği izleklerin ipuçlarını verdiğine dikkat çeker. Uyar, şiirini ne adına ve nasıl yazacağını baştan kavramıştır dediği şair için *" (...) belli bir çağda, belli bir toplumda yaşayan insanı, her durumda -hatasıyla, sevabıyla- aklamaya; yargılamaya değil, haklı çıkarmaya adanmış bir şiir yazacaktır." (Uyar, 1985: 8)* der.

1959 yılında yayımlanan *Dünyanın En Güzel Arabistanı* kitabıyla Turgut Uyar şiir yatağını değiştirir. İkinci Yeni akımının etkisini taşıyan bu kitap, şairin şiirinde bir dönüm noktası olur. Eserin yayımlandığı dönemde, çok partili hayata

geçmiş olan ülke, hızlı bir kentleşme ve beraberinde hızlı bir yozlaşmaya doğru gitmektedir. Toplumsal değişimin şiirdeki değişimi zorunlu kıldığını söyleyen Turgut Uyar: *"Birdenbire kentleşen dünyada, birdenbire karşılaştığım neon lambaları, büyük oteller, birtakım yeni gelişmeleri haber veren durumlar, beni artık Orhan Veli şiiri yazmakla kurtaramıyordu." (Uçarol, 1985: 75)* der.

Uyar'ın İkinci Yeni çizgisinde ilerleyen şiir serüveninin ikinci adımı, 1962 yılında yayımlanan *Tütünler Islak* kitabıdır. *Dünyanın En Güzel Arabistanı'*nda belli belirsiz ve parçalanmış anlam, *Tütünler Islak'*la birlikte iyice silikleşir. Kitap yinelenen mutsuzluk, kentin yarattığı bunaltı, tedirginlik, sıkıntı duygusu, kaçış arzusu ve ölüm temaları etrafında örülmüştür. (Şenderin, 2012) Şairin beşinci şiir kitabı, *Her Pazartesi* 1968 yılında yayımlanır. Ülkenin daha politize olduğu bir dönemde yazılan kitap, *Tütünler Islak* ile aynı çerçevede olmakla birlikte Uyar'ın bu eserinde insan ve nesneleri daha boyutlu ele aldığı görülür. Tuncer Uçarol kitap için, *"(...) anlamsızlığı Turgut Uyar şiirine hiçbir evresinde yakıştırmasak bile, bu kitabında anlam zaman zaman iyice zorlaşmış, okuyucular için güç şiirler çoğalmıştır." (Uçarol, 1985: 77)* der.

Turgut Uyar, 1970 yılında yayımlanan *Divan* isimli kitabıyla yeni bir biçimsel denemeye girişir. Divan şiiri olanakları, şairin şiir serüvenine yepyeni bir boyut kazandırır. Kitapta, Divan edebiyatı nazım biçimleri kullanılmış olsa da içerik açısından bu biçimlere uygun temalar kullanılmamıştır. Şairin 1974'te yayımlanan *Toplandılar* kitabından sonra *Kayayı Delen İncir* (1982) gelir. Bu kitaplar, diğer eserleriyle karşılaştırıldığında yalın bir söyleme sahiptir. Uyar, bu kitapları için şöyle bir değerlendirme yapar: *"Gençlik şiirlerime bakınca iyice şair iyice şairane olduğumu görüyorum. 1950'den sonra yeni bir şaireneliği geliştirdik. Uzun zamandan beri (de) yalın olmaya çalışıyorum." (Uçarol, 1985: 81)* Şairin *Dün Yok mu* başlığı altındaki şiirleri, 1984'te *Büyük Saat* adıyla ikinci kez basılan toplu şiirlerinin içinde yayımlanır.

3.2.1. Uygarlığın Huzursuzluğuna Karşı Bir Ütopya: *Dünyanın En Güzel Arabistanı*

Turgut Uyar'ın 1959 yılında yayımlanan *Dünyanın En Güzel Arabistanı* kitabı daha önceki Garip ve memleketçi şiir çizgisindeki *Arz-ı Hal* ve *Türkiyem* eserlerinin aksine farklı bir poetik anlayışın ürünüdür. İmgeyi önceleyen bir anlam alanının yaratımı ve çeşitli düzeylerde yapılan biçimsel denemeler, kitaptaki şiirleri İkinci Yeni akımı çerçevesine oturtur. Eserdeki şiirler kendi içinde tamamlanan, bağımsız bir yapı sergilemekle birlikte merkezi temayı bütünleyen parçalar olarak da düşünülebilir. Tematik birlik ve ortak simgeler yanında farklı şiirlerde aynı karakterin belirmesi, parçalar arasındaki bağın bir göstergesidir. Öykü, tiyatro gibi farklı türlerin olanaklarından faydalanılan kitapta, biçimin işlenen tema doğrultusunda yapılandırıldığını söylemek mümkündür. Eserde, birbirini tamamlayan dinamik parçalar olarak düşünebilecek şiirlerin oluşturduğu organik bütün, bu yönde bir okumayı beraberinde getirir.

*Dünyanın En Güzel Arabistanı'*da temel izlek, bireyin insan olma doğasından ileri gelen nitelikleri ile buna ters düşen uygarlık ve onun en önemli temsillerinden olan kent yaşamına uyum sağlama noktasında yaşadığı çatışmadır. Tema çatışan şu karşıt güçler etrafında şekillenir: uygarlığın varlığını sürdürmek için bireye dayattığı ahlaki ve geleneksel değerler ile insan doğasının varoluş kodları. Freud'un uygarlık, toplum, din ve insan arasındaki ilişkiler üzerine öne sürdüğü fikirler doğrultusunda bir okumanın yapılacağı bu başlıkta; önce bu düzenin birey üzerinde yarattığı baskı, huzursuzluk sonra şiirlerin ortak öznesi olarak beliren Yekta'nın yaşantısında kendini tekrarlayan bu çatışma daha sonra bireyin bu savaştan yenik çıkması ve en sonunda ise "dünyanın en güzel Arabistan'ı" imgesi etrafında şekillenen ütopik dünya tasarımı çerçevesinde bir inceleme yapılacaktır.

3.2.1.1. Uygarlığın İnşası ve Temsilleri

Freud, *Uygarlığın Huzursuzluğu* kitabında, yaptığı psikanalitik araştırmalar doğrultusunda toplum, uygarlık ve dinle ilgili düşüncelerini ortaya koymuştur. Kitapta, insan hayatının anlamı için hiçbir zaman tatmin edici cevap bulunamamış olsa da yaşamın amacı ve niyeti için net bir fikir öne sürülebileceğini savunur.

Freud'a göre bu amaç mutlu olmak ve öyle kalmak isteğidir. İnsanın mutlu olma çabasının iki yönü vardır: *"Bir yandan acı ve keyifsizliğin yokluğunu, öte yandan da yoğun haz duyguları yaşamayı ister." (Freud, 2014 b: 36)* Dar anlamda mutluluğun bunlardan ikincisiyle ilişkili olduğunu söyleyen Freud, yaşamın amacını belirleyen şeyin *"haz ilkesinin programı" (Freud, 2014 b: 36)* olduğunu savunur. En başından beri ruhsal aygıtın işleyişine hâkim olan bu ilke, *"makrokozmos ile olduğu kadar mikrokosmos ile de çatışma" (Freud, 2014 b: 36)* halindedir ve dolayısıyla uygulanması mümkün değildir. Evrenin bütün oluşumları buna karşı olma noktasında öyle bir örgütlenmiştir ki insanın yaradılışında mutlu olmak diye bir şey yoktur denilebilir.

İçgüdülerin tatmini mutluluk getirirken dış dünyanın yaşattığı yoksunluk, gereksinimlerin doyurulmaması ve reddedilmesi yoğun bir acıya neden olur. Freud, insanın üç yönden acı tarafından kuşatıldığını söyler. Bunlar: *"(...) kaderi çöküş ve yok oluş olan, uyarı işaretleri olarak ağrı ve kaygıdan yoksun kalmayan kendi vücudumuz; karşı durulmaz, acımasız, yıkıcı güçlerle bizi mahveden dış dünya ve son olarak da diğer insanlarla ilişkilerimiz." (Freud, 2014 b: 37)* Diğer bir deyişle, doğanın üstün gücü, kendi bedenimizin zayıflığı ve insanların aile, devlet ve toplum içinde birbirleriyle ilişkilerini düzenleyen ayarlamaların yetersizliği mutsuzluğumuzun kaynağını oluşturan üç etmendir.

İlk ikisini kabullenmek, kaçınılmaz olana boyun eğmek zorundayızdır. Üçüncüsü olan toplumsal acı kaynağına karşı tavrımız farklıdır. Freud bunu kabullenmeye asla yanaşmadığımızı, kendi yarattığımız düzenlemelerin hepimiz için niye acı yerine koruma ve saadet kaynağı olmadığını anlayamadığımızı söyler. *"Ancak, özellikle bu alanda acıları önleme konusunda yaşadığımız başarısızlığı göz önünde bulundurursak, bu başarısızlığın arkasında hâkim olunamayacak bir doğanın -kendi ruhsal bünyemizin- bir parçasının yattığından kuşkulanabiliriz." (Freud, 2014 b: 45)* eklemesiyle sorunun çözümünün zorluğunu ortaya koyar.

Mutsuzluğumuzun büyük bir bölümünden uygarlık denilen düzenin sorumlu olduğunu savunan Freud, uygarlığı şöyle tanımlar: *"(...) yaşamımızı hayvan atalarımızınkinden ayıran, insanları doğadan korumak ve insanlar arasındaki ilişkileri düzenlemek gibi iki amaca hizmet eden eylem ve düzenlemelerin toplamı."*

(Freud, 2014 b: 48) Uygarlık becerisi edinebilmek, yalnızca bir iş becerisi değil; aynı zamanda tekil olarak insanların diğerlerinin hatırı için kendilerine acı gelse de dürtülerden vazgeçmeye katlanmaları demektir.

"'Uygar' Cinsel Ahlak ve Çağdaş Nevroz Hastalığı" isimli yazısında bu konudaki fikirlerini daha açık bir şekilde ortaya koyan Freud, uygarlığımızın *"içgüdülerin baskılanması"* (Freud, 2016: 45) üzerine inşa edildiğini söyler. Her birey sahip olduklarının bir kesiminden -her şeye gücü yeterlik duygusunun bir kesiminden ya da kişiliğindeki saldırgan veya öc alıcı eğilimlerinden- vazgeçer. Uygarlığın ortak malvarlığı, maddi ve düşünsel zenginliği bu özveriyle kurulmuştur. Freud, fikirlerine şöyle devam eder:

"(...) her bireyin vazgeçtiği içgüdüsel doyum parçası tanrıya kurban olarak sunulmuş ve bu yolla kazanılan ortak mülkiyet, 'kutsal' olarak tanımlanmıştır. Toplumsal konumu veya istisna yetenekleri sayesinde kendini topluma büyük bir insan, bir 'kahraman' olarak gösteremediği sürece, baş eğmeyen yapısı nedeniyle bu içgüdüsel bastırmaya boyun eğmeyen kişi, toplum karşısında bir 'suçlu' konumuna düşer." (Freud, 2016: 45)

Uygarlık, eğer toplum içinde yer almak istiyorsa bireyin önüne yaşam tarzının boyun eğmek zorunda olduğu yüksek ahlaki normlar koymuştur. Bu ahlaki standartlar, uygarlığın varoluşunun temelidir. İçgüdüsel doyumdan vazgeçme sayesinde başarılmış olan bu düzen, aynı vazgeçmeyi sırayla her yeni gelen bireyden ister. Dolayısıyla insanoğlu yalnızca yakınındaki kültürel ortamın baskısına uğramaz, atalarının kültürel tarihinin de etkisi altında kalır.

*Dünyanın En Güzel Arabistanı'*nda "kent", uygarlaşmanın bireyin yaşamında yarattığı sıkıntılı, rahatsız edici, huzursuzluk uyandırıcı baskının simgelerinden biridir. Bu simgeye daha çok olumsuz çağrışımlar dâhilinde anlamlar yüklenmiştir. Kitapta geçen şu dizelere bakmak gerekirse,

"(...)

*İstanbul coğrafyada **ışıksız** bir şehir*

(...)" (Uyar, 2011: 115)

"(...)

Şehirler ***çarpa çarpa*** *büyüyordu.*

(...)" (Uyar, 2011: 117)

"(...)

Evleri ***gürültülü*** *şehirden iki bin ayak uzaktaydı.*

(...)" (Uyar, 2011: 134)

"(...)

Karışık *şehirlerim büyüsün*

(...)

Benim katıldığım bütün türküler söylenmez olur *şehirlerden*

(...)" (Uyar, 2011: 145)

"(...)

Akşam mı denir yükselen ***küflü*** *kentli buğuya kalabalıktan"*

(...)" (Uyar, 2011: 191)

"(...)

*O bütün **huzursuzluğumuz olan** şehir boşaltıyor ayak sesi de-*

mirlerini yorgun yüreklerimize

(...)" (Uyar, 2011: 194)

Şehrin olumsuz yöndeki bu imajını, "Kaçak Yaşama Yergisi" şiirinde de görmek mümkündür. Şiir, bireyin bu baskıdan kaçma isteğini yansıtan şu dizelerle başlar: *"Günlerden o gün alıp başımı evin yolunu şaşıracağım/Taze ekmeğim eski kanlarım benim ellerim şaşıracak" (Uyar, 2011: 123)* Uygarlık, bireyi insan doğasından ileri gelen haz odaklı bir yaşamdan yoksun bırakır. Bu durumda, insanı avutan tek şey cinsel içgüdülerin sınırlı doyumudur. Bu haz, kısıtlı da olsa ona bir tür kaçış olanağı sunar. Bununla birlikte kent yaşamının ablukası altında olduğunun bilincinde olan şiirdeki özne, bu kaçışın sınırlı olduğunun, hiçbir şekilde ondan uzaklaşamayacağının farkındadır. Bu, sadece bir tür kendini aldatmadır.

Şiirde kentin bir parçası olmak istemeyen özne, dâhil olmak istemediği kalabalığı şöyle betimler:

"(...)

Kadınlar adamlar şehri uğultularla dolduran namussuz

Kalabalık

Yorgun kalabalık iyi kalabalık alaycı düzenbaz kalabalık

Bir karışsam içlerine bir uysam biraz gülmesem

Ertesi gün kimbilir nasıl yaşarım.

(...)" (Uyar, 2011: 124)

Toplum yaşamının çemberi altına aldığı birey, daracık dünyasına sıkışmıştır. Kalabalık içinde kendine bir yaşam alanı açma mücadelesi verir. Fakat diğer bir taraftan da eleştirdiği toplumun bir parçası olduğunun farkındadır. Onu oluşturan bir

unsur olarak toplumun kötü olmasından kendisi de sorumludur. Şiirdeki özne, insan doğasının bilincindedir. Aşağıdaki dizelerde, kendini anlatırken insanın kendi çıkarları doğrultusundaki bencil yaşam anlayışından söz eder:

"(...)

Halbuki ben ne hinoğlu hinim aslında, iyice biliyorum, açlıklar,

inadına kanlar, çıngıraklar, dövüşken horozlar var, ormanlarda zaman zaman unuttuğumuz haydutlar, enginar tarlaları, pamuk tarlaları, ırgatlar, sekiz yüz kadem derinliğinde kömür arayanlar, zorlu aşklar (...)" (Uyar, 2011: 124)

Şiirin son bölümünde *"Halbuki biliyorum biliyorum ama ne ben yokum ne onlar eksik/ Akşamları hep arka sokaklardan dönüyorum/ Biraz bıkkın bir parça kırık korkunç umutsuz ve sakin" (Uyar, 2011: 124)* dizeleri, birey olarak öznenin içinde bulunduğu trajediyi ortaya koyar. O, mutlu olmasa da topluma dâhil olmak ve böyle yaşamak zorundadır.

"Büyük Ev Ablukada" şiirinde de kent yaşamı eleştirilir. Şiir, uygarlığın birey için görünüşte eksiksiz bir yaşam yarattığının ifade edildiği şu dizelerle başlar: *"(Ekmek vardı tereyağı vardı utanılacak bir şey yoktu/Bir şey daha yoktu ama kavrıyamıyordum)" (Uyar, 2011: 186)* Uygarlık, insan için daha rahat bir yaşam fikri doğrultusunda evrilir. Doğaya hâkimiyet, gelişen teknoloji hep onun daha çok mutlu olması içindir görünüşte. Zaman ve mekânı her geçen gün daha çok egemenliği altına alan bu gücün hedefi insanoğlunun mutluluğu olsa da onun getirdikleriyle insanın yaşamdan haz alma miktarının artmadığı, daha mutlu olmadığı görülmüştür.

Freud, doğa üzerindeki hâkimiyetin, insan mutluluğunun tek koşulu olmadığını söyler. Ona göre insan, başta zayıf bir hayvan olarak üzerinde belirdiği ve türünün her birinin de savunmasız bir bebek olarak ayak basmak zorunda olduğu dünyada bilim ve teknik aracılığıyla masallardaki dileklerinin çoğunu gerçekleştirmiştir. Mutlak güç ve mutlak bilgi idealini Tanrılarda cisimleştirmiş olan insan, gün geçtikçe bu ideale daha çok yaklaşmıştır. Freud'un deyimiyle şimdilik

"protezli tanrı" (Freud, 2014 b: 47) olan insan, her geçen gün daha çok tanrıya benzemektedir. Buna karşılık artan gücünün ona daha fazla mutluluk getirdiği söylenemez.

Toplumsal ilişkileri düzenleme, uygarlığın diğer bir kurucu yönüdür. Onun bu çabası, içgüdüsel itkilerin hâkim olduğu ve güçlü olanın çıkarlarının yürüdüğü bir düzen yerine tek tek her şeyden daha güçlü bir çoğunluğun oluşturulması ve tek tek her bireyin karşısına bir bütün olarak çıkması yönündedir. Daha öz bir deyişle, uygarlık bireyin gücü yerine topluluğun gücünü getirmiştir. Bu, topluluk üyelerinin tatmin olanaklarının kısıtlanması, bireyin içgüdülerinden fedakârlık etmesi demektir. Uygarlığın gelişimi bireyin özgürlüklerinin kısıtlamasıyla gerçekleşir. Bu durumda, özgürlük isteği peşinde koşan özne ve onun bu talebine kısıtlamalar getiren toplum arasında çatışmanın çıkması kaçınılmazdır. Freud, insanlığın mücadelesinin büyük bir kısmının, *"bu bireysel ve kültürel-kitlesel talepler arasında hedefe uygun, yani mutluluk verici bir denge kurma sorunu" (Freud, 2014 b: 54)* etrafında şekillendiğini söyler. İnsanlığın kaderinde, *"bu dengenin uygarlığın belirli bir biçimlenişi ile ulaşılabilecek bir denge mi olduğu, yoksa çatışmanın uzlaşmaz mı olduğu" (Freud, 2014 b: 54)* sorusu belirleyicidir.

Bu doğrultuda düşünüldüğünde, şiirde eksiksiz olarak görünen insan yaşamında en büyük eksikliğin ya da insanın eksikleri kapandıkça daha çok büyüyen eksikliğin bireysel mutluluğu olduğunu söylemek mümkündür. Toplumsal kuralların içgüdüsel tatmin koşullarını ortadan kaldırdığı birey, mutlu olmaktan uzaktır. Üstelik bunun sebebini anlamaktan da uzaktır çünkü yaşamındaki her şey onu mutlu etmek için var gibi görünür. Güçlü olanın hâkimiyeti yerine adaleti sağmak amacında olan toplumsal kurallar, doğaya hâkimiyeti sağlayan bilim ve teknolojideki gelişmeler hep bu yöndedir. *"Yok olan önemli bir şeydi Allah kahretsin)" (Uyar, 2011: 186)* diyen şiirdeki özne şunları söyler:

"(...)

Bakın bu şehri ben kurdum ben büyüttüm ama sevemedim

(Ekmek vardı tereyağı vardı söylemiştim bu önemlidir

Utanılacak bir şey yoktu kime anlatmalıyım)

Ben sevemezsem sevmek kimselerin elinden gelemez

Bizi tutkulara çağırdı otobüse sosise buzdolabına

Telefona sinemalara radyolara bir sürü kancık sevdalara

Sürü sürü mutsuz alışkanlıklara

Yalana dolana itliklere keten elbiselere

(...)" (Uyar, 2011: 186)

Şiirde sadece toplumsal yaşamın bireysel alanı kısıtlayan yönü eleştirilmez, bu düzenin kuruluşundaki yanlışlıklar, eksiklikler de sorgulanır. Eşitlik, adalet getirmek vaadiyle bireyin özgürlüğünü kısıtlıyor gibi görünse de aslında uygarlık düzeni yine güçlü olanın çıkarlarını sürdürmesine yönelik işler. Aşağıdaki şu dizelerde, insanın buna alışmasından söz edilir:

"(...)

Göğe baktım yerli yerinde

Haydutlar dalavereciler yerli yerinde

Vurguncular hayınlar vurdumduymazlar öyle

İyi dedim içim rahatladı

Düzen bozulmamış dedim sevindim

(...)" (Uyar, 2011: 186)

Dizelerde uygarlığı, insanın kendi elleriyle kurduğundan söz edilir. Mutsuzluk kaynağı düzenin temelini kendi inşa etmiştir ve kendini aldatarak onunla yaşamaya alışmıştır. Diğer bir deyişle yaşamı için kafa yormamakta, umursamamaktadır. Düzen içinde kendi sınırlarının nerede başladığını nerede

bittiğini sorgulamamaktadır. Şiirin şu bölümünde, bu durum için ablukanın başladığı yer nitelemesinde bulunulur:

"(...)

Şimdi bu taşları biz çektik değil mi ocaklardan

Bu asfaltı biz döktük biz onardık değil mi

Bu yapıları oniki kat yapmak bizim aklımızdı

Biz kurduk istersek umursamayız ya

(Abluka burda başlıyordu çünkü)

(...)" (Uyar, 2011: 187)

Eserin odağındaki bu çatışmanın benzer şekilde "(Bir Kantar Memuru İçin) İncil[1]" şiirinde de işlediğini söylemek mümkündür. Şiirin başkarakteri Akçaburgazlı Yekta uraybaşkanı olunca şehirde sıkıntı veren bütün yapıları yıktırır. Atalarının Akçaburgaz'ı nasıl kurduklarını anlatan Yekta, zamanla şehrin insanlara mutluluk vermez hale gelişini şu şekilde anlatır:

"(...) sonra büyüdü Akçaburgaz, başkaları geldi onları görüp, kötü adamlar gelmedi ama kötüyü iyi yapan şeyler yitti, her şeyleri üstüste kodular, su yolları yaptılar, çeşmeleri akıttılar, bakkal dükkânları açtılar, terzi dükkânları açtılar, nalbant dükkânları açtılar, tamirci dükkânları açtılar, mahkeme yaptılar, yasalar kodular, bir şeyin bu kadar şey içinde gitgide küçüldüğünü yittiğini sezinliyorlardı ama bulamıyorlardı, bulamıyorlardı da değil, umursamıyorlardı, onsuz olunur diyorlardı, yerine başka şeyler koyuyorlardı, ama öyle bir şey ki yittikçe önemi azaldıkça düzeni etkileyen, bilisizliği arttıran, evleri oturulmaz, sokakları dolaşılmaz hale koyan, kişiyi boş vakitlerden kaçıran bir şey (...)" (Uyar, 2011: 149)

Şehir büyüdükçe her şey üst üste yığılmış, doğayla olan bağ kopmuştur. Doğadan uzak şehir için Yekta şöyle der: *“ (...) bu şehri nasıl yapmışlar böyle üstüste, ne gökyüzü komuşlar ne günaydın, ne buldularsa getirmişler dağların ovaların dışında, hele o sabahların akşamların bungunluğu, o eski kışlalarda güz öğleleri, bazan işimi gücümü uraybaşkanlığı ödevlerimi bırakıp bir dağ aramaya çıkıyorum (...)”(Uyar, 2011: 148)* Daha rahat ve mutlu bir yaşam için inşa edilen yapılar, birlikte yaşamı düzenleyen kurallar, yasalar şehri doğadan kopardığı gibi insanı da kendi doğasından uzaklaştırmıştır.

Doğa insana kendi doğasını hatırlatır; onun içinde olduğunu dolayısıyla varoluş özüne yakın olduğunu, onu yaşadığını hissettirir. İnsanın bireysel özgürlüğünün temeli doğal kodlarıdır. Uygarlaşmayla değişen, farklı boyutlar alan bu doğal kodlar dönüşümle birlikte özünden uzaklaşmıştır. İçgüdülerin yüceltmesi ve libido kaydırmalarıyla gerçekleşen bu evrim, birlikte yaşama amacı doğrultusunda şekillenen toplumsal düzen için ideal olan olsa da birey için doğasından uzaklaşma anlamına geldiğinden daha az mutluluk demektir.

3.2.1.2. Uygarlığın Yarattığı Bir Birey Olarak Akçaburgazlı Yekta’nın Öyküsü

Freud’a göre uygarlaşma sürecinde içgüdülerin tatmin koşulları kaydırılır, içgüdüsel hedeflerin yüceltilmesi yoluna gidilir. İçgüdülerin yüceltilmesi uygarlık gelişiminin en göze çarpan özelliğidir. Uygarlık, yüksek ruhsal etkinliklerin -bilimsel, sanatsal, ideolojik- kültürel yaşamda böylesi önemli bir rol oynamasını olanaklı kılmıştır. Freud, bununla birlikte, *“uygarlığın büyük ölçüde içgüdülerin yadsınması üzerine kurulmuş olduğunu, ön koşulunun tam da güçlü içgüdülerin tatmin edilmeyişi (bastırılması, dışlanması, vs) olduğunu” ”(Freud, 2014 b: 55)* söyler. Uygarlığın içgüdülerin engellemesi için hangi yollara başvurduğu üzerine fikir yürütür.

Cinsel yaşamın kısıtlanması, uygarlığın inşası için ilk adımlardan biri olmuştur. Freud’a göre *“Daha ilk uygarlık aşaması olan totemizmde, cinsel nesne seçimdeki ensest yasağı, insan cinsel yaşamının tarih boyunca maruz kalmış olduğu en esaslı sakatlanmayı beraberinde getirmiştir.” (Freud, 2014 b: 61)* Tabu, yasa ve

adetlerle hem erkekleri hem kadınları etkileyen yeni kısıtlamalar getirilmiştir. Uygarlık, cinsel ilişkiye ancak *"bir erkekle bir kadın arasındaki tek, çözülmez bağlanma temeli"*nde *(Freud, 2014 b: 62)* izin verir, cinsellikten kendi başına bir haz kaynağı olarak hoşlanmaz ve buna yalnızca insanların üremesi için şu ana dek alternatif bir kaynak bulunamadığından tahammül eder. Freud, kendi kullanımı için cinsellikten büyük miktarda ruhsal enerji çeken uygarlığın bu tavrını, bir diğerini sömürüsü altına almış bir kabile ya da toplum katmanın tavrına benzetir.

Uygarlık eğer *"kendi içlerinde libido açısından doymuş, iş ve çıkar ortaklığı ile de birbirine bağlanmış çift bireyler" (Freud, 2014: 66)* amaçlamış olsaydı cinsellikten enerji çekmesi gerekmeyecekti. O, iki kişi arasındaki bağla yetinmez toplum üyelerinin tamamını birbirine bağlamak ister. Topluluk bağını ise güçlü özdeşleşmeler ve "amacı ketlenmiş libido" aracılığıyla arkadaşlık ilişkilerini güçlendirerek yapmaya çalışır. Amacı ketlenmiş libidoda *"sevginin cinsel hedefinden vazgeçerek içgüdüyü amacı ketlenmiş bir itkiye dönüştür"*mesi (Freud, 2014: 59) söz konusudur. Diğer bir ifadeyle bireyler arasındaki bağların kurulması için cinsel yaşamın kısıtlanması kaçınılmazdır.

Freud uygar toplumun idealize ettiği *"Komşunu kendin gibi sev." (Freud 2014 b: 66)* sözünün insan doğası düşünüldüğünde çok da imkân dâhilinde olmadığını savunur. Toplum, insan gerçekliğini görmezden gelir. Yadsınan bu gerçek şudur: İnsan, yumuşak ve sevgiye gereksinim duyan, ancak saldırıya uğradığında kendisini savunmayı becerebilen bir yaratık değil; hayli büyük miktarda saldırganlık eğilimini de içgüdüsel itikileri arasında barındıran bir varlıktır. İnsanların birbirine karşı bu birincil düşmanlığı yüzünden uygar toplum sürekli olarak çökme tehdidiyle karşı karşıyadır. İş ortaklığının çıkarları insanları bir arada tutamaz, içgüdüsel tutkular akılcı çıkarlardan daha güçlüdür. Uygarlık, insanların saldırganlık içgüdülerine set çekmek, bunların dışa vurumlarını karşıt ruhsal tepkiler kurma yoluyla düşük düzeyde tutmak için elinde ne varsa seferber eder.

Freud'a göre saldırganlık insan doğasının vazgeçilmez parçasıdır ve bu her zaman uygarlığın peşini bırakmayan güçlü bir tehdit olmuştur. Uygarlığın kendisine karşı duran saldırganlığa ket vurmak, onu zararsız kılmak, ortadan kaldırmak için kullandığı araçlardan en önemlisini görebilmek için bireyin gelişim öyküsüne

bakmak gerekir. İnsan, yaşamının ilk yıllarından itibaren saldırganlığı içselleştirir, onu kendine dönük kılar. Freud bunun nasıl gerçekleştiğini insanın ruhsal yapısındaki *"üstben" (Freud, 2014 b: 80)* bileşeniyle açıklar. Saldırganlık, üstben olarak "ben"in geri kalan bölümlerinin karşısında duran ve "vicdan" biçimini alarak "ben"in aslında başkalarında tatmin etmekten hoşlanacağı aynı katı saldırganlık eğilimini, "ben"e karşı gösteren bir "ben" bölümü tarafından devralınır. Katı üstben ile hâkimiyeti altındaki "ben" arasındaki gerilime, *"suçluluk duygusu" (Freud, 2014 b: 81)* denir; bu, kendini cezalandırma gereksinimi şeklinde dışa vurur. Üstben öyle bir mekanizmadır ki insanın suçluluk duyması için eylemde bulunması gerekmez, kötülük yapma niyeti bile bu duyguyu hissetmesine sebep olur.

Kötü nedir noktasında ise Freud, insanın neyin kötü olduğu ya da olmadığı konusunda doğal bir ayrım yeteneği yoktur, der. Burada insanın çaresizliği, başkalarına bağımlılığı, *"sevgiyi yitirme kaygısı" (Freud, 2014 b: 81)* devreye girer. İnsan, bağımlı olduğu bir başkasının sevgisini yitirdiğinde kimi tehlikeler karşısındaki güvenliği de elden gider; özellikle de kendisinden güçlü olan kişinin cezalandırma yoluyla üstünlüğünü kanıtlaması tehlikesine maruz kalır. Yani başlangıçta kötü, karşılığı sevgi yitimi tehdidi olan şeydir; bu yitirme kaygısı nedeniyle kötülükten kaçınmak gerekir. Suçluluk duygusu, sevgi yitiminden duyulan kaygı, diğer bir deyişle *"toplumsal kaygı"*dır. (Freud, 2014 b: 82) Küçük çocukta anne ve babaya karşı gelişir, yetişkinlikte ise bu otoritelerin yerini insan topluluğu alır.

Otorite bir üstben aracılığıyla içselleştirilir. Bu içselleşmeyle kötülük yapmak ile kötülük yapmayı arzulamak arasındaki fark tümüyle ortadan kalkar. Çünkü üstbenden hiçbir şey saklanamaz, düşünceler bile. Dolayısıyla üstben *"günahkâr ben"*e (Freud, 2014 b: 82) söz konusu kaygı duygularıyla işkence eder ve "ben"in dış dünya tarafından cezalandırılmasına yol açacak fırsatlar kollar. Freud, suçluluğun iki kaynağı olduğunu söyler: *"(...) otorite karşısında duyulan korku ve daha sonra ortaya çıkan, üstbene karşı duyulan korku." (Freud, 2014 b: 84)* Bu korkuların ilki, içgüdülerin tatmininden vazgeçmeyi diğeri ise yasak arzuların varlığı üstbenden gizlenemeyeceği için ayrıca cezalandırmayı dayatır. Diğer bir taraftan içgüdünün yadsınması tam anlamıyla gerçekleşmez, arzu varlığını sürdürür. Bu da üstbenden

duyulan korkuya süreklilik getirir. Sevgi yitimi ve ceza tehdidi devamlı bir iç mutsuzluk, suçluluk duygusu yarattır.

Toplumsallaşma sürecinde bireyin ruhsal örgütlenmesinin inşası ve bu süreçte önemli bir aşama olan otorite kavramının içselleştirmesi *Dünya'nın En Güzel Arabistanı'*nın temel izlekleri arasında yer alır. Şiir dilinin imge olanaklarının ustaca kullanıldığı kitapta, bu tema yüzeydeki anlam akışına yön veren güçlü bir dip akıntıdır. İnsanın doğası ile uygarlığın toplum yaşamını önceleyen kurallarının karşıt güçler olarak örgütlendiği şiirlerde, bu güçlü simge değerler etkili bir çatışma zemini yaratmıştır. Şiirlerin tamamında yer almasa da Akçaburgazlı Yekta, kitapta başkişi hüviyetinde belirir. Eserde, Yekta'nın öyküsü görünüşte dağınık bir yapı sergiler. Fakat parçalar birleştirildiğinde karakterin toplumun bir ferdine dönüşümü, uygarlık karşısında bireysel mutluluğu için yaptığı mücadele ve yenik düşme hikâyesini görmek mümkündür. Geniş bir perspektiften bakıldığında, öykünün evrensel düzlemde insanın varoluş hikâyesine karşılık geldiği söylenebilir.

Bu bölümde, üç şiir incelenerek hikâye çizgisel bir düzleme oturtulacaktır. Biçim itibariyle uzun olan bu şiirler, sırasıyla "Akçaburgazlı Yekta'nın Mahkeme Kararını Aldığında Söylediği Mezmurdur", "(Bir Kantar Memuru için) İncil[1]" ve "Toprak Çömlek Hikâyesi"dir. Başlıklarından hareketle yapılacak bir ön okumada, din ile ilgili sözcükler dikkat çeker. İşlenen bir suçun olduğunu gösteren "Akçaburgazlı Yekta'nın Mahkeme Kararını Aldığında Söylediği Mezmurdur" başlığında geçen "mezmur", *"Davut peygambere inen Zebur'un her bir suresi"*ne *(Parlatır, 2006: 1086)* verilen addır.

"(Bir Kantar Memuru için) İncil[1]" başlığında geçen "İncil" için dipnotta *"Müjde anlamında değildir." (Uyar, 2008: 143)* denir. Sözcüklerin kutsal ya da doğrudan dinsel göndermeler içerdiğini söylemek güç olmakla birlikte bu kelimelerin kullanımının Yekta'nın öyküsüne kutsal bir hüviyet yüklediği, böyle bir atmosfer yarattığı söylenebilir. Uygarlığın diğer bir deyişle kültürün inşasında, dinin üstlendiği önemli role ilişkin bir işaret olarak da yorumlanabilir. Kitapta dini öykülere verilen kutsal değere karşılık insanın varoluş doğası yüceltilmiştir. Karmaşık, çok katmanlı ve çelişkili bir yapıda olsa da mutlu olma ilkesi doğrultusunda işleyen bu doğa,

toplum düzenini sağlamak için getirilmiş yasaklarla çevrelenmiştir. Çeşitli düzeylerdeki bu kısıtlamalar, insanı trajik bir yazgıyı tekrarlamaya sürükler.

İncelenecek üçüncü şiirin başlığı olan "Toprak Çömlek Hikâyesi" ise insanın topraktan yaratıldığı yönündeki dinsel inanışa gönderme olarak yorumlanabilir. Buna göre toprağın çömleğe dönüşmesi, insanın çeşitli araçlarla uygarlaşması, kültüre dâhil olması anlamına gelir. İnsan ihtiyaçlarını karşılamak amacıyla toplumun bir parçası olmaya doğru evrilirken doğasındaki özelliklerin bir kısmını yitirir, bir kısmını değiştirir ya da onlara yeniden şekil vermek zorunda kalır. Kitapta, Yekta'nın hikâyesiyle insanın bu evrilme hikâyesi anlatılmıştır.

Birinci teklik kişi anlatımın kullanıldığı "Akçaburgazlı Yekta'nın Mahkeme Kararını Aldığında Söylediği Mezmurdur" şiirinde anlatım Yekta tarafından yapılır. Yekta, burada Gülbeyaz ve Sinan isimli birlikte yaşayan bir çiftin komşusudur. Çiftin çocuklarları yoktur. Onlar karşısındaki yalnız konumunun altını *"Onlar iki kişiydi ben birdim." (Uyar 2011: 134)* dizesinde çizen Yekta, kendini şöyle tanıtır:

"(...)

Ben otuzunda Yekta'ydım
Akçaburgazlıydım oradan geldim,

(...)" (Uyar, 2011: 134)

Çocukları olmayan Sinan ve Gülbeyaz çiftinin evi şehirden uzaktadır. *"Evleri gürültülü şehirden iki bin ayak uzaktaydı." (Uyar, 2011: 34)* denilir. Bu uzaklık, uygarlığın kurallarının olmaması ya da ondan uzak olma şeklinde okunabilir. Henüz kurallar ve yasaklar yoktur. Sinan ve Gülbeyaz'ın yaşamı Yekta'nın gelmesiyle değişir, bölünür. Onlarla iyi bir ilişki geliştiren Yekta, bu değişimi şöyle anlatır:

"(...)

Bana elmadan sıkılmış soğuk sular sunarlardı. Kapılarını

kapım bellemiştim. Evlerinde oturacak yerim vardı. Önce onların yanında çok iyi yüz gördüm.

(...)" (Uyar, 2011: 134)

Çift, Yekta'nın gelmesinden memnundur. Fakat daha sonra çift ve tek arasındaki denge, Yekta'nın ihanetiyle bozulur. Gülbeyaz'a âşık olan Yekta onunla birlikte olur. Dengenin bozuluşu, şiirde şu şekilde geçer:

"(...)

Teker teker üçer kişi olurduk. Öyle de iyiydi.

Ben ona, Gülbeyaz kadına, eski yalnızlığımı söylerdim.

Ben söyledikçe eskirdi,

Uzaklaşırdı.

Onunla. Gülbeyaz'la bakışır ısınırdık.

Sonra yanılgan insanlığım başladı.

(...)" (Uyar, 2011: 136)

Yekta'nın konuşmasında, *"Sonra yanılgan insanlığım başladı."* sözü dikkat çekicidir. Yekta Gülbeyaz'la olan birlikteliğini yanılgı olarak değerlendirir. Hata yapmış olma ve suçluluğun getirdiği yanılgı hissi, hikâyenin kırılma noktasıdır. Öyküye psikanalitik düzlemde bakılırsa, çiftle ilişkisinin gelişimiyle birlikte karakterin âşık, ihanet ve suçluluk duygularının altında yatan dinamikler görülebilir.

Hikâyenin vaka örgüsünü Oedipus karmaşası doğrultusunda okumak mümkündür. Freud'un gelişim kuramının yapı taşı olan Oedipus karmaşasına göre *"çocuğun tüm arzularının amacı, karşı cinsten ebeveyn ile cinsel ilişki kurmaktır." (Mitchell ve Black, 2014: 16)* Bu durumda aynı cins ebeveyn tehlikeli, korkulan bir rakip haline gelir. Sophokles'in Kral Oedipus'u gibi her çocuk arzularının peşinden

gitmeye yazgılıdır ve bu yüzden çözümü hiç de kolay olmayan güçlü, tutkulu bir drama hapsolur.

Şiirdeki hikâyede, çocuksuz evli çiftin yaşamına dâhil olan Yekta, anneye âşık olup babasını kendine rakip olarak gören erkek çocuk olarak düşünülebilir. Şiirde yukarıda alıntılanan, Yekta'nın çiftin yaşamına girerken yemek ve barınma konusunda söylediği sözler, dünyaya korumasız bir şekilde gelen çocuğun anne ve babaya olan ihtiyacı şeklinde okunabilir. Daha sonra gelişen ilişkiyle birlikte Yekta'nın Gülbeyaz'a âşık olması, çocuğun bilinçdışı anneyle birlikte olma isteğine karşılık gelir. Bu isteğe ulaşmasını engelleyen, kendisine rakip olarak gördüğü babasıdır. Yekta'nın Sinan için söylediği *"Sinan uzaktaydı. Sinan çemberimizin dışındaydı." (Uyar, 2011: 136)* sözleri çocuğun babanın olmadığı, sadece o ve annesinin olduğu hayal evrenini yansıtır.

Ödipal dönemde, çocuğun babasına karşı olan duyguları çift değerlidir. Bir taraftan rekabetçi duygularla onu öldürmek, ortadan kaldırmak ister diğer taraftan ise babasının sevgisini kaybedeceği korkusunu yaşar. Şiirde Yekta'nın içerisinde olduğu yanılgı hissi, babaya yaptığını düşündüğü ödipal kökenli ihanettir. Benzer doğrultuda, Lacancı düşüncede "baba" toplum düzenini yani uygarlığı temsil eder. "Babanın yasası"nın temelini ensest yasağı oluşturur. Yekta bu yasak ilişkiyle "babanın yasası"nı çiğnemiştir.

Yasak duygunun yarattığı iç huzursuzluğa karşılık şiirde, aşkın bireyin duygu dünyasında yarattığı hisler derinlikli bir şekilde işlenmiştir. Yekta aşkın kendisine ve Gülbeyaz'a hissettirdiği duyguları şu şekilde anlatır:

> *"(...)*
>
> *Ne o beni kandırmıştı,*
>
> *Ne ben onu baştan çıkarmıştım. İkimiz de bildiklerimizin ötesine, bulduklarımızın üstüne çıkmak istemiştik. Bir noksanlığı vardı sanıyorduk bütün olanların belki. Ama aslında bütünlüklerimize bahaneydik. (...)" (Uyar, 2011: 136)*

Yekta adı, *"benzeri olmayan, tek, eşsiz benzersiz" (Parlatır, 2006: 1829)* anlamına gelir. Çağrışımı itibariyle bu ad, insanın varoluş yazgısına damgalanmış olan yalnızlığı akla getirir. Buna karşılık aşk ise kişiye yalnızlığını unutturan; boşluk, eksiklik duygularını gideren bir duygudur. İnsana bir başka kişiyle "bir" olma hissini duyumsatan bu his, "ben"in sınırlarını genişletir. "Ben"in genişleyen sınırları ise kendine dönük algısına yeni boyutlar kazandırır. "Ben"in sınırlarının esnekliği konusunda Freud'un öne sürdüğü düşüncelerden hareket etmek mümkündür. Ona göre, "ben" *"kendi başına ayakta duran, bütünlüklü, diğer her şeyden kesin biçimde ayrılmış bir şey olarak" (Freud, 2014 b: 27)* görünse de bu görüntü bir aldatmacadır. Hastalık durumunda ve aşkın doruklarında "ben" ile nesne arasındaki sınır silinir. Âşık kişi, duyularının tüm tanıklıklarının aksine, "ben" ile "sen"in bir olduklarını iddia eder; bu birlik gerçek bir olguymuş gibi davranır.

Yekta, sadece "baba"ya ihanetin getirdiği suçluluk duygusunun yarattığı iç çatışma ile karşı karşıya değildir; aşk duygusunun paradoksal yapısı ile de baş etmek zorunda kalır. Bu duygunun özellikle kısa sürmesi ve sonrasındaki keskin boşluk hissi şu dizelerde ortaya konulur:

"(...)

Süregeldikçe kutsal gibi,

Kesildikçe kirli, utandırıcı.

Ama utancından kaçmayı biliyorduk.

Kutsal gibiliği üç gece dört gündüz kurtlar gibi bizi kovaladı.

Sonunda öyle bulduk.

Utandırıcılığı öbür insanlardan değildi.

Karşılaştırmadan değildi.

Birdenbire kendi boşluğundandı,

Gelip geçen avutuculuğundandı. Beklemesi vardı.

(...)" (Uyar, 2011: 134)

Aşkın uyandırdığı "bir" olma hissine kutsallık yükleyen özne, bu duygunun dışına çıkınca onun "kirli ve utandırıcı" olduğunu söyler. Haz elde etmeye dönük taleplerde bulunan cinsel içgüdüler, toplum düzenini tehdit ettiği için olumsuzlanır. Karakterin, utanç duygusunun altında öbür insanlar olmadığını belirtilmesi dikkati, aşkın kendi içindeki çelişkili, boşluklu yapıya çeker. Kısa süreli, geçici bir duygu olan aşkın sadece avutucu bir duygu olduğunu görmek, onun uyandırdığı kutsal "bir"lik hissine gölge düşürür.

Freud *Uygarlığın Huzursuzluğu* kitabında "ben"nin sınırlarını genişleterek kendini nesneyle bir hissetmesi duygusunun kökenlerine iner. "Ben"in sınırları çocuk ve anne arasındaki ilk dönem ilişkiyle oluşur. Çocuk başlangıçta kendini dış dünyadan ayıramazken gerçeklik ilkesiyle birlikte dış dünyanın varlığını tanır. "Ben" başlangıçta her şeyi içerir daha sonra zamanla kendinden bir dış dünya kesip atar. Başka bir ifade ile *"(...) şimdiki ben-duygumuz hayli geniş kapsamlı, hatta her şeyi içeren, benin çevresindeki dünyayla daha içten bir bağlılığına karşılık düşen bir duygunun büzüşmüş bir kalıntısıdır. " (Freud, 2014 b: 28)* Freud'a göre bu ilksel "ben" duygusu olgunluk çağının daha dar ve daha keskin sınırlı "ben" duygusunun yanında, sanki bir çiftin diğer parçası olarak yer alır.

İlksel "ben"deki evrenin tümüne bağlı olma ve sınırsızlık hissine Freud *"okyanussal duygu" (Freud, 2014 b: 29)* adını vermiştir. Evrenle bir olma düşünsel içeriğine sahip olan aşk, *"ruhsal yaşamının en eski, çoktan üstü örtülmüş durumlarına gerileme" (Freud, 2014 b: 33)* halidir. Şiire dönüldüğünde aşkla ilgili imgesel içeriklerin söz konusu okyanussal duyguya karşılık geldiğini söylemek mümkündür. Kişinin gerçeklik ilkesiyle "ben"inden koparıp attığı dış dünya "ben"inde büyük bir eksiklik, boşluk yaratmıştır. Aşk, bu noksanı telafi eder. Şiirdeki *"Kaybettiğimizi bir zaman unuttururdu." (Uyar, 2011: 137)* dizesi, karakterin aşkla ilgili bu duygularını tamamlar niteliktedir.

Aşkın yarattığı boşluk duygusu Lacancı bir okuma ile de yorumlanabilir. Lacan'a göre çocuk başlangıçta anneyle orijinal bir birliktelik yaşar. Annenin çocuğun ihtiyaçlarını giderdiği bu dönem cennetsi bir görünümdedir. Ancak bu ilk

kesintisiz birlik kısa sürede kendilik ile anne arasındaki ayrılığın farkına varılmasıyla kopar. Anneden bu kopuş ve bebeğin bedenine ve zihinsel durumuna ilişkin yaşantısının dağınıklığı, Lacan'ın insan yaşantısının temelinde olan temel bir ayrılık, doğuştan bir boşluk olarak kabul ettiği şeyi yansıtır. Bu boşluk Lacan'ın cinsel itki ya da ihtiyaçların duyurulması taleplerinden çok daha fazlasını kastettiği "arzu"yu doğurur. Arzu hiçbir zaman doyurulamaz çünkü boşluğu iyileştirme, ayrılığı onarma olanaksız bir anıyı elde etme, anne ve doğayla bir kez daha bir olma özleminden doğar. Şiirdeki boşluk, eksilik hissi arzunun doyumsuz olmasıyla ilişkilendirilebilir. Arzunun sonsuza dek doldurulamayacağını belirten Lacan, onu şöyle tanımlar: sonsuza dek başka bir şeyin arzusu olarak ileri uzayan, bir tür varoluşsal onarım için duyulan özlem. (Mitchell ve Black, 2014: 222)

Yekta için aşk duygusunun diğer bir yönü utanç ve suçluluktur. Karakterin yaşadığı ruhsal çatışmanın kaynağı olan bu duygular, "baba"ya ihanet etmiş olmayla ilişkilendirilebilir. Aşklarının gizli kalmasını istediği şu bölüme bakmak gerekirse,

"(...)

Artık çok ışıktan kaçıyorduk. Gizleyecek yerlerimiz olmuştu

birbirimizden. Hem ikimizin ondan, yani Sinan'dan, hem

birbirimizden.

(...)" (Uyar, 2011: 137)

Suçluluk hissinin yarattığı utanç ve korku, ihanetin gizlenmesini gerektirir. Ortak suç, her ikisinin karanlık noktasıdır. Birbirlerine bütün karanlık noktalarını gösterirken suç, birbirlerine göstermek istemedikleri karanlık bir alan yaratmıştır. Yasak ilişki, karakterin iç dünyasında huzursuzluk yaratır, yapılanın suç olup olmadığını sorgular:

> *"(...) Gülbeyaz benim toprağımı işleyen kazmaydı. Günah olamazdı yaptığımız. Ben onun çeliğine göreydim ancak. Biz her şeye inanmıştık. (...)" (Uyar, 2011: 138)*

Yekta'ya göre insan doğasının gereğini yapmıştır ve bu nedenle yaptığı şey günah değildir. Diğer taraftan ise yasağı çiğnediğinin farkındadır. İhanet duygusunun yarattığı suçluluk duygusunu şu dizelerde görmek mümkündür:

"(...)

Kapıları benim çeşmemdi.

Ekmeğimi edindiğim ocaktı.

Bir bu benim dengemi sarsıyordu.

Beni ateş sıcağında kavuruyordu.

(...)" (Uyar, 2011: 138)

Yekta aşk duygusunun kutsal olduğunu düşünür, utanılacak bir şey yoktur. Birlikteliğin gizli olmasından dolayı kendini suçlu hissettiğini söyler. Gülbeyaz'la birlikteliğini ifşa eder. Sinan'dan onları kovmasını ister. Bu kovulma bir zafer sayılacaktır çünkü bu durumda inandıkları değerlerin yolundan gitmiş olacaklardır. Şiirde baba figürünün simgesi olan Sinan, böyle bir cezalandırma yoluna gitmez. Onları, ahlaki bir yasağı deldikleri için toplum önüne çıkarır. Gülbeyaz ve Yekta'yı utandıran bu durum, şöyle anlatılır:

"(...)

Yargıçların katına diktiler umudum nerdedir.

Bizim inanarak ettiğimizi yerlere çaldılar, ululuğu nerdedir.

Biz onu bulmuştuk, tükürdüler.

Bizi kirlettiler, yazıklar oldu bize.

(...)" (Uyar, 2011: 138)

Toplum düzeni, kendi varlığını sürdürecek kurallar dâhilinde yapılanmıştır. Bunlar, insanın bireysel özgürlüğüne getirilen kısıtlamaları içerir. Yasaklar içerse de

toplum için ideal bir yaşam amacı güden uygarlık; gelenek, ahlak ve din gibi araçlarla getirdiği düzeni kutsallaştırmıştır. Yasakları çiğneyenler, bu kutsallara ihanet etmiş sayılır ve toplum tarafından cezalandırılır.

Şiirde, Yekta için kutsal olan insan doğasıdır. İnsanın kural tanımayan içgüdüleri ise toplum düzeni için büyük bir tehdittir. Yukarıda da değinildiği üzere, uygarlık bu tehditleri ortadan kaldırmak için çeşitli araçlar inşa etmiştir. Bireyin davranışlarının ötesinde niyetlerini dahi kontrol edip onu cezalandıran üstbenlik, kontrolü sağlayan en önemli araçtır. Üstbenlik, ödipal dönemde inşa edilir. Erkek çocuğun anneye yönelik duyduğu hislerine karşı babanın onda yarattığı korkunun içselleştirilmesi, üstbenlik mekanizmasının oluşumunu sağlar. Baba figürünün yerini daha sonra üsbenlik ya da vicdan denilen içsel düzenek alır. Bu içsel mekanizma, bireyde suçluluk duygusu yaratarak onu cezalandırır. Şiirde suçluluk duygusunun sürekliliği ve üstbenliğin tehditkâr baskısı şu dizelerde dile getirilir:

"(...)

Nereye gitsek o yıkıntı bizimle artık.

Yeniden kursak korkarız.

(...)" (Uyar, 2011: 140)

"Akçaburgazlı Yekta'nın Mahkeme Kararını Aldığında Söylediği Mezmurdur" şiirinde, Yekta'nın ödipal üçgendeki rolü çocuktur ve burada üstbenliğin oluşumunun temsilinden söz etmek mümkündür. "(Bir Kantar Memuru için) İncil[1]" ve "Toprak Çömlek Hikâyesi" şiirlerinde bu roller değişir. Rolleri şiirler aracığıyla incelemek kitaptaki temel çatışmanın kaynağına götürecektir.

"(Bir Kantar Memuru için) İncil[1]" şiiri yapı itibariyle oldukça dikkat çekicidir. Şiirin dipnotlarla birlikte iki çizgide akan bir anlatımı vardır. Ana bölüm olarak nitelendirilebilecek kısmında imgesel, kapalı bir anlatım söz konusudur. Dipnotlarda ise Akçaburgazlı Yekta'nın öyküsüne devam edilir. Dördüncü dipnottan itibaren Akçaburgazlı Yekta'nın öyküsünün anlatılmaya başlandığı şiirde, karakterin karısı Hümeyra ile oturmuş, düzenli bir hayatı vardır. Bu düzeni şöyle anlatır:

"(...)

- Önce durgunduk ekmeğimiz vardı

unumuz hamurumuz tatlıydı

yatağımız kararlıydı

Ben alıp başımı Akçaburgaz'dan gelmiştim

O Hümeyra başka yerliydi

Başgöz olduk çatı kurduk Tanrı tanık oldu

Ekmeğimiz vardı

Yatağımız kararlıydı hep öyle kaldı

(...)" (Uyar, 2011: 144)

İncelenen ilk şiirde, Yekta'nın misafir olduğu Sinan ve Gülbeyaz'ın evleri şehrin uzağındadır, Yekta ve Hümeyra'nın ise şehirde. Bu durum, ilişkilerine şehir diğer bir deyişle uygarlığın kurallarının hâkim olduğu anlamına gelir. Bireyin toplum kurallarına uyduğu müddetçe rahat, huzurlu bir yaşamı olur. Fakat bu görüntünün ardında sınırları daraltılmış bir bireysel özgürlük alanının olduğunu görmek gerekir. Gerçekte arzularına ket vurulmuş olduğu için birey mutsuzdur. Toplum yaşamı içerisinde içgüdülerinden kaynaklı arzularını sınırlandırmaktan duyduğu mutsuzluğunun yanında içgüdülerinin varlığı onu sürekli endişe ve korkuya sürükler. Onların peşinden gittiğinde yaşamsal gereksinimlerden yoksun kalacağını bilir. Şiirde Yekta, şehrin kıskacına aldığı yaşantısını şöyle anlatır:

"(...)

Gözlüklü somurtkan adamlar

Şehrin uğultusunu arkamda sanıyordum

Bazan böyle sanıyordum korkular terler abanıyordu üstüme

(...)" (Uyar, 2011: 144)

Karaktere kaygı yüklü yaşantısında umut ışığı olan tek şey, Hümeyra'nın kardeşi Azra'ya duyduğu aşktır. Diğer şiirde olduğu gibi burada da bir yasak ilişki söz konusudur. Karakterler arasındaki ilişkiler örüntüsü yine bir ödipal üçgene işaret eder. Bu durumda, Yekta'nın eşi Hümeyra'nın ödipal karmaşanın mirası olan üstbenliğin temsilcisi olduğu ve baba figürünün yerini aldığı söylenebilir. Hümeyra, içselleştirilmiş toplumsal kuralları simgeler. Buna karşılık Yekta'nın *"Ne arıyorsam onda vardı" (Uyar, 2011: 145)* dediği Azra ise yasaklı duygular çerçevesinde belirir. Şiirde, Azra'nın yasaklı hislerinden dolayı hissettiği suçluluk duygusu şu şekilde verilir:

"(...)

O korkuyordu ben yenilmedim

Kendini günahlar içinde kargılanmış buluyordu

(...)" (Uyar, 2011: 145)

Yekta, bilinçdışında aynı histen kaynaklı içsel bir çatışma içerisindedir. Bu çatışma, ödipal üçgen düzleminde Freud'un ruhsal yapı için öne sürdüğü id, ego ve süperego kavramları doğrultusunda okunabilir. Buna göre her bireyde zihinsel süreçlerin tutarlı bir örgütlemesi vardır ve bunu *"ego" (Freud 2013: 343)* adı verilen yapı temsil eder. Bastırmaların kaynağı olan ego, *"gerçeklik ilkesi"*nin (Freud, 2013: 351) uygulayıcısıdır. Yapısal modelde id, içgüdüleri içerir ve kayıtsız koşulsuz hüküm süren bir haz ilkesi doğrultusunda işler. Ego, mantık ve sağduyu olarak adlandırılabilecek şeyi temsil ederken tersine id tutkuları barındırır.

Ego ülküsü olarak nitelendirilebilecek süperego ise, *"Oidipus karmaşasının mirasçısı ve dolayısıyla aynı zamanda id'in en güçlü itkilerinin ve en önemli libidinal değişimlerinin ifadesidir." (Freud, 2013: 362)* Ego temelde dış dünyanın, gerçekliğin temsilcisi iken süperego iç dünyanın temsilcisi olarak ona karşı durur. Ego ile ülküsü arasındaki çatışmalar gerçek olanla ruhsal olan arasındaki, dış dünyayla iç dünya arasındaki zıtlığı yansıtır. *"İçgüdüsel denetim, ahlak açısından*

bakıldığında id hakkında onun tümüyle ahlak dışı, ego hakkında ahlaki olmaya çalıştığı ve süper-ego hakkında süper ahlaklı olduğu ve sonra yalnızca id'in olabileceği kadar acımasız hale geldiği söylenebilir." (Freud, 2013: 380) Ego, hem tehlikeli idin kışkırtmaları hem de cezalandırıcı vicdanın suçlamaları karşısında dengeyi bulmaya çalışır.

Şiirde Yekta'nın Hümeyra ile ilişkisi süperego kontrolündedir. Tanrı'nın tanıklığındaki bu ilişki için *"Onunla ev kurunca yanılmadık" (Uyar, 2011: 146)* der. Yani toplumun dini, ahlaki ve geleneksel aile anlayışına uygundur bu ortaklık. Buna karşılık Azra'yla ilişkisine bilinçdışının kontrolündeki duygular hâkimdir. Bu duyguların, tam olarak neye karşılık geldiği belirsiz bir şekilde ifade edilir. *"Onunla o eksik geldi/Onunla bir yerim çıktı geldi" (Uyar, 2011: 146)* diyen Yekta'nın sözleri yine aşk duygusunun yaşattığı, benliğin ilkel boyutuna karşılık gelen okyanusvari duyguyu düşündürür. Yapısal model açısından ise bu duyguların id kontrolünde geliştiği söylenebilir. Haz ilkesi doğrultusunda işleyen id, toplumsal kuralları tanımaz. Yekta, Azra ile ilişkisinin günah olmadığını düşünür. İdin yaşam kaynağı olması gibi Azra'ya olan aşkının onu yaşama bağladığını söyler. Aşkın yokluğunu şöyle anlatır:

"(...)

Ellerim kollarım tükenecekti

Karanlık çalgılar gibi susacaktım

Onu bir izlemesem kuşatmasam

Gözlerine bakmaktan geçsem

Bozulmuş ordulara dönecektim

Kaçacak sığınacak yerim olmayacaktı

Diri tutmak için gizlice üflediğim ateşim sönecekti

Kaim nehirlerde rüzgârsız kalmış dökülmüş yelkenlere

benzeyecektim

(...)" (Uyar, 2011: 147)

Yekta'nın sözünü ettiği bu duygular yasaklıdır, bu yüzden de bir kontrol mekanizması olarak süperego devreye girer. Bu mekanizma, ahlak kurallarını temsil eder. Arzuları ve ahlaki kurallar arasında gelgitler yaşayan Yekta, *"Onu da inancımı da kargılatmak istemiyorum" (Uyar, 2011: 146)* der. Karakterin, aldatmak konusunda söylediği şu sözler dikkat çekicidir:

"(...)

Hümeyra kendi suyunda varsın aksın

Onu inandığı şeylerde aldatmadık

O şehirleri dükkânları yatakları dolduran insanları da aldatmadık

(...)" (Uyar, 2011: 147)

Şiirde Azra'yla bir birliktelik gerçekleşmez. İlk aşk deneyiminde olduğu gibi bunda da toplumsal, dini, ahlaki sınırlar bireyin isteklerine ket vurur. Aşkın gerçekleşmemesi süperegonun hâkimiyetini doğrular.

Akçaburgazlı Yekta'nın hikâyesinin bir diğer parçasını "Toprak Çömlek Hikâyesi" şiiri oluşturur. Sırasıyla "Kırık", "Yangın Toplantısı", "Kandan Uzakta", "Suya Varmak", "Ara Parça" ve "Sular Karardığında Yekta'nın Mezmurudur" isimli alt başlıklardan oluşan şiirde, birbirinden farklı biçimsel yapılar kullanılmış olup öykü ve tiyatro gibi düzyazı türlerinin anlatım olanaklarından faydalanılmıştır. "Kırık" alt başlığındaki şiir, dikkat çekici üç imge ile başlar. Bunlar "deniz", "porselen vazolar" ve "sarı çamur çömlek"tir. "Deniz" karakterlerin görünmek istemediği varlık olarak belirir. Şiirdeki kişilerin cinsel yaşantılarını "deniz"den saklamaları her ne kadar bu imgenin toplumu temsil ettiğini düşündürse de anlatı ilerledikçe imgenin anlamsal çerçevesi değişir. "Porselen Vazolar" aşkı, onun güçlü akan kaynağını, sınırlarını ve çelişkilerini simgeler. Şiirde anlatıcı, "toprak çömlek"i ise anlatmaz onun için şöyle der: *"Çömleği ise anlatamam. Anlatılamaz zaten. Yeri*

geldikçe duyuluverir." (Uyar, 2011: 153) Çömleğin topraktan yapıldığı göz önünde bulundurulursa insanın kökensel doğasını simgelediği düşünülebilir. Aşk, bu doğaya verilen bir formdur.

Yekta'nın anlatımıyla verilen "Kırık" şiirinden sonra "Yangın Toplantısı" gelir. Karakterlerinin karşılıklı konuşmalarından oluşan şiirde Faliha, Rüksan, Şermin ve Necla isimli kişiler; Yekta'yla evli olan fakat Erhan adındaki başka bir kişiyle birliktelik yaşayan Adile ile ilgili konuşurlar. Toplantı, Adile'yi yargıladıkları bir mahkeme gibidir, farklı sesler yükselir. Konuşmacılardan Rüksan, aşkın imrenilecek bir duygu olduğunu, şehrin bireyi yalnızlığa ittiğini, bu yalnızlığın ise insanı yine başka insanlara ittiğini şu şekilde ifade eder:

"(...)

Dağbaşı yalnızlığı değil su kenarı yalnızlığı değil bir şehir yalnızlığı,

boşluğu, ancak istekle takılan gerdanlıklar gibi boyunda göğüste pırıl pırıl, bizi yiyen geliş gidişlere sokak gecelerine kötü aşklara karşı kuşanılmış bir yalnızlık, yeniden doğurganlığımızı hazırlayan hatırlatan kırgın belki ama gitgide bizi hem kendimize hem insanlara iteleyen bir yalnızlık

(...)" (Uyar, 2011: 156)

Faliha; Adile'nin gizli aşkının töreye, tabiata aykırı olduğunu söyler. Mutluluğun doğasında göstermenin olduğunu, gizlenemeyeceğini belirtir. Necla ise durumu aldatma olarak değerlendirir, ayıplar. Bir süre sonra onların yanına gelen Adile, kendi hakkında konuşulduğunu sezer. Suçluluk hissi içinde olmaz. Mutlu olmak için gösterdiği cesaretle onlardan güçlü olduğunu bilir ve kendini savunur. Yekta gibi o da utanılacak bir şey yapmadığını düşünür. Onu kınayanlardan farklı olarak aşkının peşinden gitme cesaretini göstermiştir:

"(...)

Artık töreler değil örneğim

Örneğim uçmak

Kendi kurduğum her şey beni mutlu ediyor

Umurumda değil başka hiçbir şey hiçbir şey

(...)" (Uyar, 2011: 160)

Adile, töreyi, toplum kurallarını değil; insan doğasını kendine örnek aldığını söyler. İnsanın uyması gereken kendi doğasının ilkeleri olduğunu, bunlara uyduğu müddetçe gerçek anlamda mutlu olabileceğini dile getirir.

Aşkın su imgesiyle birleştirildiği "Suya Varmak" başlığında, Erhan ve Adile'nin konuşmalarına yer verilir. Birbirlerine karşı arzu dolu olan çiftin sözleri, insanın haz duymak üzerine kurulmuş varoluş yönelimini yansıtır. Atadan oğula kalan, ondan ona süregelen ve gidecek olan tek mirasın sevmek, aşk olduğu söylenir:

"(...)

İnsanca yaşaması insanın

En güzel kalıtı atadan oğulun

(...)

Sevmek bir bütün nereden baksan

Ne ayıp ne günah ne uygunsuz

Kolların da ağzın da yüreğe katılması

Tersi yarım tersi yalan tersi yapma

(...)" (Uyar, 2011: 165)

"Sular Karardığında Yekta'nın Mezmurudur" bölümünde ise Yekta konuşur. Su, suyun akması ve toprak çömlek imgeleri insanın varoluşu, onu sürdürmeye yönelik doğasına karşılık gelir. Yalnızlık, bu varoluşun bir parçasıdır. Yekta,

Akçaburgaz'daki yalnız dünyasının aksine şehirde topluma karışmış, onun bir parçası olmuştur. Şehre gelmesiyle daralan dünyası onu mutsuz kılmıştır:

"(...)

Yalnızlığım sığmadı kente

Çünkü dağlara alışıktı bana alışıktı

Birden evlere sokaklara çarptı

Büzüldü çirkinleşti kıvrıldı

Çünkü kentlerin yalnızlığı korkaktır

(...)" (Uyar, 2011: 167)

Dizelerde yalnızlıkla kastedilen bireyin kendiliğidir. Toplumun birlikte yaşamı önceleyen kuralları, insanın özgürlük alanını daraltarak kendini gerçekleştirmesini engeller. Bireyin arzuları ve toplumun istekleri çatışma içerisindedir. Denge toplumun yönünde ağırlaştıkça insanın mutsuzluğu artar. Yekta şehrin varlığını sınırlandıran boğuculuğunu Adile'yle olan birlikteliğiyle hafifletir. *"Yapılar önüme durmuyordu artık/Sokaklar aldatmıyordu" (Uyar, 2011: 167)* der.

Adile'nin Erhan'la birlikte olarak Yekta'yı aldatması, ele alınan diğer şiirlerde olduğu gibi yasaklı bir ilişki doğurmuştur. Fakat Yekta'nın bu seferki rolü diğerlerinden farklıdır, burada ihanete uğrayan "baba" figürüdür. Yekta, her ne kadar baba rolündeyse de geleneği, ahlakı savunan, sürdüren bir tavır içerisinde olmaz. Kendisine alternatif olarak beliren bu ilişkiyi olumsuzlamaz. *"İlençsiz, yakınmasız hatta kinsiz"*dir. (Uyar, 2011: 168) Lacancı düşünce doğrultusunda yorumlanırsa toplum Yekta'ya "baba" hüviyeti yüklemiştir. Bu hüviyet, onun kendi kişiliğini aşan simgesel bir işleve sahiptir. Baba rolüyle kendi otoritesini değil, *"insanların çiftleşmesine bir düzen getiren atalardan gelen ensest yasağının kefili olarak var olan babanın otoritesi"*ni (Dufour, 2014: 58) temsil eder. O, yerini ve işlevini dayatan dilin sembolik düzeni içerisinde ensest yasağının yalnızca sözcüsüdür.

3.2.1.3. Bireyin Kaçınılmaz Yazgısı: Yenilgi

Dünyanın En Güzel Arabistanı'nda şiirler, birbirleriyle farklı ilişkilendirmelere açık, canlı ve esnek biçimde yapılandırılmıştır. Bu organik bütünlüğün inşasında temaların birbirini tamamlaması önemli rol oynar. Eserde ön plana çıkan en önemli temalardan biri yenilgi hissini duyuran derin hüzün, kırgınlık ve yalnızlık duygularıdır. "Yorgundum Yoktum", bu izleklerin yoğun bir şekilde hissedildiği şiirlerden biridir:

"Yorgundum yoktum inip çıkardım denizlerde sabahlara göre

değil siz gelenedeğin

Güçsüzdüm isteksizdim kötülüklerle ölümle adamlarla

güçsüzdüm savaşmaya

O kırallara benzerdim ki uyruğu dağılmış utancında acısında

Yenilmenin

(...) " (Uyar, 2011: 188)

Yenilgi izleğinin işlendiği şiirlerden bir diğeri "Denize Gidip Dönen Mavilerin Bire İndirgenen Üçlüğü" dür.

"Yalanlı dolanlı alçak doğruca yaşanmamış bir

Bir gözsüz kulaksız elsiz ayaksız güdük bir gün

Bütün yitiklerim karalarım üstüste üstüste bütün karışıklığım

Gelip geçtiğim macera şu kadar binler yıllık

Şu kadar binler yıllık karalarım karışıklığım üst üste

Usul usul insan insan ölüm ölüm üst üste

Şu kadar güneş şu kadar su yılanı şu kadar düzen

Ben sebepliyim denizlere aylara kavgalara umutsuzluğa

(...)" (Uyar, 2011: 129)

Kitabın üzerinde kurulduğu temel çatışmalardan biri, insanın bireysel-içgüdüsel istekleri ile toplumsal yaşamın gerekleri arasında denge bulma uğraşıdır. "Tel cambazı" imgesi bu dinamiği yaratan önemli bir güç kaynağıdır. "Atlıkarınca" haricinde bu imgenin geçtiği şiirler, kitabın başında yer alır. Sokak insanın yaşam gailesinin konu olduğu, rahat söyleyişli, Garip akımı etkisindeki bu şiirlerden ilki "Tel Cambazının Rüzgârsız Aşklara Vardığını Anlatır Şiirdir". Şiirde "Tel cambazı"nın *"coğrafyada ışıksız bir şehir" (Uyar, 2011: 115)* olarak geçen İstanbul'a gelişinden söz edilir. Kaygısız, umursamaz bir tavır içindeki "tel cambazı" küçük dünyasının kendine yeten mutluluğuyla şehre meydan okur. "Tel Cambazının Kendi Başına Söylediği Şiirdir" ise özellikle "dursun" tekrarıyla dikkat çeken bir şiirdir:

"(...)

Anlattıklarım, anlatamadıklarım, anlatamıyacaklarım

Senin yakanda bir el mi var dediniz, dursun

Dursun,

Ben şimdi gelirim." (Uyar, 2011: 118)

"Dursun" tekrarıyla "tel cambazı" yaşamın akışını durdurmak ister gibidir. Aslında bir bakıma bunu yapmaya mecburdur çünkü tel üzerindeyken dikkatinin dağılmaması için sadece yaptığı eylemi düşünmek zorundadır. Modern toplum yaşamı içerisindeki bireyi temsil eder bu imge. "Tel Cambazının Tel Üstündeki Durumunu Anlatır Şiirdir"in de aynı düşünce zemininde kurulduğunu söylemek mümkündür. Uygarlığın getirdiği kurallarla özgürlük alanı kısıtlanan birey için hayat, "denge"nin anahtar sözcük olduğu gerilimli bir hal almıştır. Bir cambazın tel üzerinde yürüyüşünü andıran zorlu yaşamında, dengede ve güçlü durmak zorundadır. Şiirde "tel cambazı"nı güçlü kılan, topluma meydan okuyan umursamaz tavrıdır, dayanak noktası kendine olan inancıdır:

"(...)

Bütün ağaçlarla uyuşmuşum

Kalabalık ha olmuş ha olmamış

Sokaklarda yitirmiş cebimde bulmuşum

(...)

Hepinize iyi niyetle gülümsüyorum

Hiçbirinizle döğüşemem

Siz ne derseniz deyiniz

Benim bir gizli bildiğim var

Sizin alınız al inandım

Sizin morunuz mor inandım

Ben tam dünyaya göre

Ben tam kendime göre

Ama sizin adınız ne

Benim dengemi bozmayınız" (Uyar, 2011: 119)

Kitabın sonlarına doğru yer alan "Atlıkarınca" şiirinde, bireyi toplum karşısında ayakta tutan bu kendine inancın yok olduğu görülür. Konum itibariyle diğer şiirlerden uzak olan "Atlıkarınca", kitaptaki şiirleri birbirinden bağımsız düşünmemek ve bu yönde bir okuma yapma gerekliliğini tekrar ortaya koyar. Şiirin baş kısmında yer alan epigraf niteliğindeki şu bölümünde, "tel cambazı"nın aslında kendini kandırdığından söz edilir:

"Tel cambazı istiyordu ki dünya istediği gibi

olsun. Bile bile aldanmaya vardırıyordu

işi. Ama olmuyordu kendisi vardı." (Uyar, 2011: 172)

Modern toplum yaşamı içerisinde, bireyin mutlu olması kendini kandırmasıyla mümkün hale gelmiştir. Şiirde "tel cambazı"nın artık bunu da yapamaz hale geldiği söylenir. Kitapta yenilgi izleğinin önemli bir yüzü, bireyin güçlü bir karşıt değer olarak beliren şehir imgesi karşısındaki mağlubiyettir.

Dünyanın En Güzel Arabistanı'nda yitirmiş olma, yenilgi teması kurgusal düzlemde, Akçaburgazlı Yekta'nın öyküsüyle verilir. Öykünün parçaları birleştirildiğinde olay örgüsünü oluşturan üç vaka halkasında da başkahramanın kendisini mutlu edecek bir sonuç elde edemediği görülür. Yekta'nın yaşantısında yenilgi bir yazgıya dönüşmüş gibidir. Olayların gelişimi doğrultusunda karakterin mağlubiyetleri şu üç başlık altında incelenebilir:

1. Çocuğun baba karşısındaki ödipal yenilgisi

2. Bireyin uygarlık diğer bir ifade ile toplumun ahlaki, dini ve geleneksel değerleri karşısındaki yenilgisi, "baba"nın temsilleri karşısındaki yenilgi

3. Yaşamın trajik döngüsü içerisinde bireyin "baba"nın sözcüsüne dönüşmesi

Öyküde ilk vaka halkası, Yekta'nın Sinan ve Gülbeyaz çiftinin dünyasına girmesiyle gelişir. Bu ilişkide Oedipus karmasının bir temsili yaşanır. Erkek çocuğun yaşamında içgüdüler karşısındaki ilk engel babadır, anneye karşı olan arzularının önünde durur. Çocuk, babayı ortadan kaldırmak ister ama diğer taraftan onun sevgisinden yoksun kalma, iğdiş edilme korkusu içindedir. Bu engeli, anneye karşı yasak duygularından vazgeçip babayla özdeşleşerek atlatır ve içselleştirilen baba figürüyle üstbenlik diğer bir deyişle süperego inşa edilir. Şiirde, Yekta Gülbeyaz'la arzu ettiği aşkı yaşayamaz. İlişkisini ifşa edince mahkeme önüne çıkarılır ve kınanır.

Süperego mekanizmasının kurulduğu bu olaydan sonra ikinci vaka halkası Hümeyra, Yekta ve Azra üçgeninde gelişir. Hümeyra ile birlikte olan Yekta, onun kız kardeşi Azra'ya âşık olur. Bu ilişkide ruhun dış dünyaya dönük yüzü olan egonun; id ve süperegonun isteklerini dengeleme mücadelesi vardır. Dış dünyayı

dikkate almayan ide karşılık ego kendini koruma içgüdüleri altında, haz ilkesinin yerine gerçekliği koyar. Süperego ise idin ilk nesne yüklerinden, Oedipus karmaşasından türemiştir. Babanın yerini zamanla din, ahlak ve toplumsal kurallar gibi insanın üst düzey doğasındaki baş ögeler almıştır. Yekta, Azra'ya karşı büyük bir aşk duymasına rağmen baskın gelen ego ve süperego direktifleriyle arzusunu gerçekleştirmez.

Olay örgüsünü oluşturan üçüncü vaka halkasında ise Yekta, yasak ilişki içerisinde olmaz; eşi Adile, Erhan adlı kişiyle bir birliktelik yaşar. Yaşam süreci boyunca bireye farklı roller veren hayat, karaktere trajik bir biçimde mücadele içinde olduğu rolü yükler. Yekta toplumsal, ahlaki kuralların simgesi olan "baba"nın temsilcisi olur. Toplumsal rolü, onu "baba"nın otoritesini simgeleyen bir konuma yerleştirilir. Kitapta aşk, birey için mutluluk idealini temsil eder. Fakat bu üç vaka halkasında da ona ulaşılamaz.

"Akçaburgazlı Yektanın Yalnızlığına Kara Taştan Tapınak Kurduğunda Söylediği Mezmurdur" şiiri, yenilgi izleğinin metinlerarası ilişkilerle güçlendirildiği dikkat çekici bir şiirdir. Hz. Davud'a gönderme yapılan şiirde, bu peygamberin yüklenen derin ve zengin anlamlarla bir imgeye dönüştüğünü söylemek mümkündür. Yekta, Hz. Davud'la kendi arasında bir özdeşim kurar. Hz. Davud'la ilgili aktarılan bilgilere bakıldığında karakterle benzerliklerinin olduğu ve bu özdeşimin rastlantısal olmadığı görülür. Ahd-i Atîk'te *"iyi çeng çalan cesur bir yiğit, cenk eri, sözünde tutarlı ve yakışıklı" (Harman, 1994)* şeklinde nitelendirilen Davud, İslami kaynaklarda *"bedeni ve saçı kızıl, mavi gözlü, az saçlı ve kısa boylu" (Harman, 1994)* olarak tarif edilir. Kur'an-ı Kerim'de Hz. Davud'a Zebur'un indirildiği ve onu genellikle makamla ve bir müzik aleti eşliğinde okuduğu belirtilir. Peygamberin söz konusu özelliklerle geçtiği şiirin aşağıdaki dizelerinde Yekta, onunla birlikte mızıka dinler:

"(...)

Elini elime alıp Davut'la mızıka dinlediğimiz

Benim kenarından bir ucunu kaldırıp baktığım –

sonra ürküp birden indirdiğim

Biz küçük adamlarız. Davut'la ben. Şiirler okuruz.

Âşık olmuşluğumuz vardır. Sapıtmışlara

peygamber olduğumuz

Yoklukların sonuna vardığımız kapkara masmavi gözlerle

Bilmişliğimiz yoktur. Bağışlayıp inandılar. Hamd ederiz

(...)" (Uyar, 2011: 170)

Kur'an-ı Kerim'de kısa boylu ve çelimsiz olmasına rağmen Hz. Davud'un, Talut'un askerlerine meydan okuyan Calut'un karşısına çıktığı ve onu öldürdüğü anlatılır. Calut'u öldürmesinden sonra Davud'a hem hükümdarlık hem de hikmet verildiği bildirilir. İsrailoğulları'nın tarihinde, peygamberlikle hükümdarlık ilk defa Hz. Davud'un şahsında bir araya gelmiştir. Hz. Davud yeryüzünde halife kılınmış, saltanatı güçlendirilmiş, ona adaletle hükmetmesi emredilmiştir. Kitab-ı Mukaddes'te onun döneminde İsrailoğulları'nın tam anlamıyla yerleşik medeniyete geçip devleti güçlendirdikleri, Hz. Davud'un gerek kendi evini gerekse krallığın idaresini belli bir düzene koyduğu, ibadetleri sistemleştirdiği ve sürekli bir ordu kurduğu şekilde anlatılır. (Harman, 1994) Şiirde de buna paralel olarak Yekta, uraybaşkanı olup atalarının kurduğu eski bir şehir olan Akçaburgaz'ı yeniden inşa eder, kurallar koyar.

Yekta ve Hz. Davud'un yazgısını kesiştiren önemli diğer bir nokta, yasak ilişkileridir. Ahd-i Atik'te Hz. Davud'un bu yasak ilişkisiyle ilgili bir kıssa anlatılır. Kıssaya göre dokuz karısı ve pek çok cariyesi olan Davud, ordusu Ammonoğulları'na karşı sefere çıktığında, bu savaşa iştirak etmez ve Kudüs'te kalır. Bir akşam kral evinin damında gezinirken yıkanmakta olan bir kadın görür ve kim olduğunu soruşturur. Orduda asker olan Hitti Uriya'nın karısı Bat-Şeba olduğunu öğrenip evine aldırır. Daha sonra kocasını çağırtıp ordu kumandanına teslim edilmek üzere bir mektup vererek tekrar cepheye gönderir. Uriya kuşatma sırasında,

Davud'un mektupta yazdığı talimat doğrultusunda ön safa konulur ve ölür. Davud da Uriya'nın karısını evine alıp eşleri arasına katar. Kıssaya göre Allah, Hz. Davud'un bu davranışına çok öfkelenir ve peygamber Natan'ı ona gönderir. Natan'ın ona anlattığı kıssa ile birlikte Davud Rabb'a karşı suç işlediğini itiraf eder. Rab onun suçunu bağışlar, fakat yine de cezalandırır. Yasak ilişkiden doğan çocuk ölür. (Harman, 1994) Hz. Davud gibi başkarakter Yekta da yasağı çiğnemiştir, günahkârdır. Bu kıssada olduğu gibi kitapta da Yekta, Sinan'ın eşi Gülbayaz'la birlikte olur; diğer bir ilişkisinde ise eşinin kız kardeşi Azra'ya aşık olur. Her ikisinde de yasak bir aşk söz konusudur.

Şiirin devamında Yekta hüznüne ortak olan "Davut"un aslında olmadığını yalan söylediğini söyler: *"Davut yok. Yalan söyledim. Onun sürekli ölmesi var yanımda." (Uyar, 2011: 170)* Bir imge, şiir boyunca aynı çağrışım üzerinden anlam üretmek zorunda değildir. *Dünyanın En Güzel Arabistanı*'nda birçok imgenin anlatım süresince çok çeşitli anlamlar yüklendiklerini söylemek mümkündür. Bu durum, "Davut" imgesi için de geçerlidir. Karakterin yazgısıyla ortaklıklarının yanında bu imge, peygamberlik vasıflarıyla ilgili anlamları da içerir. Peygamber, Kur'an'da *"Allah'ın buyruklarını ve öğütlerini muhataplara bildirmek üzere seçtiği elçi" (Yavuz, 2007)* manasına gelen nebi veya resul sözcüklerinin karşılığıdır. Peygamberlerin doğru yolu göstermeleri insanlar için onları umut kaynağı yapar. Aşağıdaki dizelerde "Davut" imgesi umut, inanç çağrışımları içerir:

"(...)

Davutsuzduk. Umutsuzduk. Umutsuz kalmak iyiydi.

İyiydi, dinlendiriyordu. Dönendiriyordu.

Kara kara kuyulara kapandık. Korktuk. Çıkmadık.

Bu benim gerçeğim. Durmayıp şarkı söylemek.

Durmayıp yalnız kalıyorum. Ufacık, yeşilli adalarda.

Yalnız kalmaya savaşıyorum. Kadınlarla. Erkeklerle.

Çocuklarla.

(...)" (Uyar, 2011: 171)

Yalnızlık ve umutsuzluk imajları şiirin sonlarına doğru artar. Karakterin inşa ettiği kara taştan tapınak yalnızlığını kutsadığı yerdir.

*Dünyanın En Güzel Arabistanı'*nda yenilgi izleğinin bu denli belirginleşmesi, psikanalitik düzlemde bilinçdışı bir suçluluk hissinin varlığıyla ilişkilendirilebilir. Yazgının sürekli bir mağlubiyet yaşatması, kişinin kendini bir tür cezalandırmasına karşılık gelir. İçte işleyen kendi çıkarlarına karşı durup yenilgiyi getiren davranış biçimi, ruhta gerilim yaratan suçluluk duygusunun dayattığı ceza ihtiyacını doyurur. Bilinçdışı suçluluk duygusu cezayla gerçek ve yakın bir şeye bağlayarak bir rahatlama yaratır. Bu durumdaki özne, ödenmesi gereken bir suç işlediği bilinciyle acı ve ıstıraba sarılır.

Bilinçdışı suçluluk hissinin kaynağına inmeye çalışan Freud, öncelikle bilinçli bir suçluluk duygusunu yorumlamanın zor olmayacağını söyler. Bu, *"Ego'yla Ego ülküsü arasındaki bir gerilime dayalıdır ve Ego'nun eleştirel ajanı tarafından kınanmasının bir ifadesidir." (Freud, 2013: 377)* Bu tarz bir suçluluk hissini nevrotiklerde görmek mümkündür. Onlarda ego ülküsü özel bir acımasızlık sergiler ve sıklılıkla egoya dayanılmaz bir biçimde saldırır. Melankolideki suçluluk hissinde ise süperego bilinç üzerinde güçlü bir denetim elde eder. Burada ego hiçbir itirazla karşılaşmaz; suçunu kabul eder ve cezaya boyun eğer. Freud,*"Suçluluk duygusunun bilinçdışı kalmasının sorumlusu ego'dur." (Freud, 2013: 378)* der. Ego, bastırmaları genellikle süperegonun hizmetinde ve onun emriyle sürdürür. Suçluluk duygusunun büyük bir bölümü bilinçdışıdır.

Bilinçdışı suçluluk hissinin ruhta yarattığı sürekli ıstırap çekme, yoğun bir keder ve acı içersinde olma duygusu mazoşizmle ilişkilidir. Freud "Mazoşizmin Ekonomik Sorunu" isimli yazısında, öncelikle mazoşizmin zihinsel süreçlerin haz ilkesi tarafından işlediği teorisine aykırı bir durum oluşturduğunu belirtir. Yaşam için bir tür güç kaynağı olan libido, canlıyı cansız değişmezlik durumuna taşımaya çalışan ölüm ya da yıkım içgüdüsüyle karşı karşıyadır. Libidonun görevi yıkıcı

içgüdüyü zararsız kılmaktır ve bu görevi o içgüdüyü büyük ölçüde dışarıya, dış dünyadaki nesnelere yönelterek yerine getirir. (Freud, 2013: 399*)* O zaman bu içgüdüye yıkıcı içgüdü, egemenlik içgüdüsü, güç arzusu adı verilir. Bu, mutlak sadizmdir. Diğer kesimi dışarıya yönelmede rol almaz; canlının içinde kalır, bu ise mazoşizmdir. Diğer bir deyişle mazoşizm ölüm içgüdüsünün içe dönük yüzüdür. Freud, mazoşizmin üç biçimde gözlenebileceğini söyler: cinsel uyarılmaya dayatılan bir durum olarak, dişil doğanın bir ifadesi olarak ve bir davranış kalıbı olarak. Başka bir deyişle bunlar: erotojenik, dişil ve ahlaki mazoşizmdir. (Freud, 2013: 397)

Freud, bilinçdışı suçluluk ile ilgili olan ahlaki mazoşizmin nasıl oluştuğunu derinlemesine inceler. Vicdan işlevi süperegoya aittir ve suçluluk bilinci egoyla süperego arasındaki bir gerilimin ifadesidir. Ego kendi ülküsünün yani süperegonun istemlerini karşılayamadığı algısına anksiyete duygularıyla tepki verir. Freud, *"süper-egonun bu buyurgan rolü oynamaya nasıl başladığı ve ülküsüyle bir farklılık durumunda egonun neden korkması gerektiği"*nin (Freud, 2013: 403) kökenine iner. Ona göre bireysel etik duygu ve ahlakımızın kaynağı, Oedipus karmaşasıdır. Çocukluk gelişiminin yolu ana babadan giderek artan uzaklaşmaya uzanır ve onların süperego için kişisel önemi arka plana çekilir. Arkalarında bıraktıkları bu imagoların yerini öğretmenler, yetkililer, toplum tarafından benimsenen kahramanlar alır. Anne babayla başlayan dizinin son figürü, karanlık yazgı gücüdür. (Freud, 2013: 404)

Bu düşünceler doğrultusunda düşünüldüğünde; kitaba hâkim olan yalnızlık, umutsuzluk, hüzün ve bunların kaynağındaki yenilgi hissinin bilinçdışı bir suçluluk duygusundan ileri gelen mazoşistik düşünceye karşılık geldiğini söylemek mümkündür. Kurgusal bir yapıya sahip olduğu için Akçaburgazlı Yekta'nın öyküsünde bu, somut bir şekilde görülür. Üç vaka halkasında da karakter süperego temsilcileri olan baba, toplum, ahlaki kurallar ve yazgıya meydan okusa da yalnızlıkla sonuçlanan bir bozgun, yenilgi yaşar. Zihinsel sürecin mazoşistik düşünce doğrultusunda işlemesi karakteri hangi yoldan giderse gitsin bu sonuca vardırmıştır. Bu, bilinçdışı suçluluğa verilen bir cezadır ve yaşamı sürdürme noktasında bir rahatlama yaratır.

Şairin *Her Pazartesi* kitabındaki "Yenilgi Günlüğü" şiiri de bu izlek doğrultusunda inşa edilmiştir. Gün adlarıyla bölümlenen şiirde, haftanın yedi

gününden pazar yoktur. Pazartesi ile başlanır, pazar geçilip pazartesi ile bitirilir şiir. Pazarsız, öncesiz bırakılmış olan pazartesiler *"yenilmenin tohumunu taşır" (Uyar, 2011: 272)* Şiirde, yaşamın gerekçesiz olduğu ve kendini tekrar eden bir döngüyü aşamadığı anlatılır.

"(...)

hiçbir şeye hazırlıklı değildik

oyunlar oynandı, gökler kapandı, yenildik

ama şehirlere koyverdiler bir menekşeyi

bir menekşeyi

o zaman başından sezdik yenilgiyi

(...)" (Uyar, 2011:276)

Çaresizlik değil dediği yenilgi için şair *"herkesin içinde yürekle buluştuğu bir yerdi" (Uyar, 2011: 277)* der. Yaşamın hareket kaynağıdır, yeniden başlamak için umuttur: *"durduk ve yenilgiden umutlandık" (Uyar, 2011: 278)* Şiir yenilgiyi kutsayan şu sözcüklerle biter:

"(...)

'kutsal yenilgi!., şimdiki,

o'na bağımsızlığını hatırlatıyorsun şimdi

her şeye yeniden başlamanın

kanattıkça...' " (Uyar, 2011: 282)

Yenilgi izleğinin diğer bir yüzü, beraberinde hep bir yeniden başlama motivasyonunu getirmesidir. İstenilene ulaşılamamıştır ya da daha iyisi, farklısı için yeni yollar denemek gerekir. Bu anlayış, acemilik ve ustalık fikri doğrultusunda da yorumlanabilir. Turgut Uyar'ın poetikasını oluşturan temel dinamiklerden biri

ustalığı değil acemiliği yücelten düşüncedir. Şair, Orhan Veli'nin edebiyatımızdaki önemini farklı bir perspektiften değerlendirdiği "Korkulu Ustalık" isimli yazısında, bir yenilik veya akımın ustaları çoğaldığında, çokça türediğinde biteceğini söyler. O akımın ustaları ise *"hem kendisini, hem çevresini aldatmak için yazacaktır." (Uyar, 2012: 26)* Çünkü artık anlayışının, ustalığının rahatına ermiştir. Yazılan eserler hep bir örnek olmaktan öteye geçemeyecektir. Turgut Uyar'a göre ustanın yapacağı şey artık kendini tekrarlamanın rahatlığıdır. Cahit Külebi'nin yazdıklarıyla ustalığa vardığını söyleyen Uyar'ın onunla ilgili söylediği şu sözler dikkat çekicidir:

"Çünkü onun amacı sanatının ustası olmaktı. Oldu. Bütün gücünü yitirdi. Kendi kendini yıkacak artık. Yazdıkları başkalarının, okuyucularının yine hoşuna gidecek, ama gereği olmayacak." (Uyar, 2012: 26)

Şaire göre Orhan Veli'nin önemi bu noktada ortaya çıkar. Garip'ten önce yazdığı şiirlere bakılırsa istese o tarzda usta bir şair olabilirdi Orhan Veli ama o ustalığı değil çıraklığı, acemiliği seçmiştir. Orhan Veli'nin *"acemiliğin güzel, tadına doyum olmaz, zorlu, maceralı bir havası"*nı (Uyar, 2012: 28) bildiğini söyler. Şair yazının sonunda *"Usta olmaktan korkunuz diyorum." (Uyar, 2012: 28)* der çünkü sanatçıyı yitiren şey ustalıktır.

Turgut Uyar'ın acemiliği yücelten anlayışını birçok yazısında görmek mümkündür. "Cahit Sıtkı'nın Mektupları" isimli yazısında, bir ozanın en verimli çağlarının şiirinin henüz oturmadığı yıllar olduğunu söyler:

"Bir Ozan'ın artık değişmez ölçülere vardığı, kendi yaptıklarına inandığı nerden belli olur diyeceksiniz. Şaşmamasından, değişmemesinden, sanatını, ozanlar için şiirini bir oyun haline getirmesinden. Oysa öbür ozanların bir dağınıklığı, bir türlü acemiliği, bir yerine oturamamışlığı vardır. Durmadan aranır gibidir. Kanamaz yaptıklarına, yetinemez sanki, hep yeniden bir şeyler kurmaya çalışır. Sanırım,-yanılmam mümkün elbet- bir ozanın en önemli, en verimli çağı da bu çağlarıdır." (Uyar, 2012: 62)

"Efendimiz Acemilik" yazısında, yaşanılan çağın değişimlerine ayak uydurmak, yenilenmek, yeni alanlar keşfetmek, yenilenen yaşamı yeni biçimlerle

anlatmak gerektiğinden bahseder. Alışkanlığın sürdürülmesi üzerine kurulmuş olan ustalık, şairi bir çıkmaza sürükler. Okuyucu şaire alışır ve ne okuyacağını aşağı yukarı kestirir. Oysa acemilik öyle değildir:

"Halbuki acemilik. Efendimiz acemilik. Bir taş olacaksınız. Yontmaya başlayacaksınız. Şekillenmeye yüz tutmuşken atacaksınız elinizden. Bir başka taş, bir başka daha. Sonunda bir yığın yarım yamalak biçimler bırakacaksınız. Belki başkaları sever tamamlar. Ama her taşın sarılırken gücünüz, aşkınız, korkumuz yenidir, tazedir. Başaramamak endişesinin zevkiyle çalışacaksınız." (Uyar, 2012: 263)

"Dikiş Payı" yazısında, *"dört başı dikili, kusursuz şiir" (Uyar, 2012: 82)* yerine şairin yanılma payı bırakmasından yana olduğunu anlatır. Uyar'a göre şair, şiirlerinde yanılma yürekliliğini göstermeli, başarısızlığı göze almalıdır.

Fırat Caner "Turgut Uyar'ın Huzursuzluğu" isimli doktora tezinde *Dünyanın En Güzel Arabistanı*'nında şairin acemilik şiarının belirleyici olduğunu söyler. Ona göre *"öykülemeler arasındaki süreksizlik, ilişkiler ağındaki boşluklar, kronolojik önceliklerin belirsizliği, şiirin alışılmış biçimsel özelliklerinin yokluğu ve türler arası gidip gelmeler, okurda alışılmış ustalık imgesine uymayan bir şair imgesi yaratır."* (Caner, 2006: 226-227) Caner, böyle bir biçimin tercih edilmesinde modernitenin bireye yaşattığı şok yaşantısının da etkili olduğunu belirtir.

Orhan Koçak, *Bahisleri Yükseltmek* kitabında Turgut Uyar'ın şiir anlayışındaki acemilik vurgusunu yorumlar. Bunun kendini yeniden yaratma fikri doğrultusunda okunabileceğini belirtir. Ona göre kendini yeniden yaratma fikrinde geleneğin, geçmişin ağırlığı yoktur. Gerçekleştirmekle yükümlü olunan bir miras, bir deha, bir potansiyel de yoktur. Koçak, Turgut Uyar'ın "korkulu ustalık" ifadesi üzerinde düşünür. Ustalık yetkinliğinin hem kendinden önce yazılanlara karşı hem kendine dönük bir korku dahası endişe fikri içerdiğini belirtir. Ona göre "korkulu ustalık" denilirken *"şairi kolaycılığa, hamlesizliğe götürebilecek bir mekanik maharet" (Koçak, 2014: 19)* eleştirilir.

Ustalık birikimi şairde nafilelik duygusuna yol açar. Şair, yığılmış bir ustalığın karşısında boğulmamak için kendini yeniden icat etmeyi çare olarak bulmuştur. Onu, buna götüren kendi kendini tekrarlama korkusunun yanında başkalarını tekrarlama korkusu, *"ne yaparsak yapalım bizden önce gelmiş olanları tekrarlamakla kalacağımız endişesi"*dir. (Koçak, 2014: 19) Koçak'a göre *Türkiyem*'den sonra büyük bir sıçramayla *Dünya'nın En Güzel Arabistanı*'nı yazan Turgut Uyar, kendini yeniden icat etmiştir. (Koçak, 2014: 13) Kitaptaki en önemli imgelerden olan "tel cambazı"nın *"ustalığın her an bir korku çizgisi üzerinde ilerlediği, maharetin sürekli hep ve hiç alternatifleri arasında salındığı bir oyun biçimi" (Koçak, 2014: 25)* olduğu düşüncesini imlediğini söyler.

3.2.1.4. Psikanalitik Açıdan Ütopya Fikri ve *Dünyanın En Güzel Arabistanı*

Toplum yaşantısının bireyin özgürlük alanını kısıtlayan kuşatıcı, boğucu, baskıcı düzeni, tekdüze ritmi onu çıkışsız, kesif bir mutsuzluğa sürükler. Bu çürümüş ve karanlık yaşantıdan kaçma, uzaklaşma yolları arayan insan, başka bir yerin hayalini kurar ya da yaşadığı yeri idealize eder. Literatürde yeni bir yer tasarlama fikri, ütopya düşüncesine karşılık gelir. Mevcut sistemin aksayan yönlerini eleştiren ve ideal hayat tarzını anlatan hayali toplumsal proje olan ütopya türünün il örneği Platon'un *Devlet* adlı eseridir. Bu tür metinlere "ütopya" adı veren kişi ise bir Rönesans düşünürü olan Thomas More'dur. Bu eserlerden sonra Rönesans döneminin bir diğer ütopyası Tomasso Campanella'nın *Güneş Ülkesi* yayımlanır. Platon ve More'un eserlerinden etkilendiğini belirten Campanella'nın Güneş kenttinde her şey ortaktır, aile yoktur. Campanella'nın ütopyasını Francis Bacon'un *Yeni Atlantis*'i takip eder. (Yumuşak, 2011)

Ütopya türünün Batı'da böyle bir seyri varken Doğu'da Platon'dan etkilenerek ütopyasını kuran Farabi görülmektedir. *Medinetü'I-Fazıla* (Faziletli Şehir) adlı eserinde, ütopik bir devlet tasarlayan Farabi'ye göre insanlar yardımlaşarak bir arada yaşamalı, dayanışma içerisinde olmalı ve kötü insanlar toplumdan çıkarılmalıdır. Doğu'daki bir başka önemli eser, ibn-i Tufeyl'in *Hayy Bin Yakzan* adlı romanıdır. (Yumuşak, 2011)

Türk edebiyatına ütopik eğilimli metinler, Tanzimat'la başlayan Osmanlı Devleti'nin idamesi için neler yapılabileceğiyle ilgili tartışmalar doğrultusunda ortaya çıkmıştır. Firdevs Cambaz Yumuşak, "Türk Edebiyatında Ütopya Geleneği ve Ütopik Metinlerde Kadınlar" isimli yazısında, Türk edebiyatında ütopik metinlerin rüyalarla başladığı ve daha sonra özellikle roman türünde devam ettiği tespitinde bulunur. İsmail Gaspralı'nın *Darürrahat Müslümanları'*ndaki Darürrahat, Türkçe edebiyatın ilk ütopik ülkesidir. Ziya Gökalp'in "Turan" şiirinde ve "Kızılelma"da da ütopik izlekler vardır. Halide Edip Adıvar'ın ütopyası *Yeni Turan* da Gökalp'in bu şiirinden ve idealinden mülhemdir. (Yumuşak, 2011)

Türk edebiyatında ütopya geleneğinin izleri sürülürken Servet-i Fünûn'un ayrıcalıklı bir yerde durduğunu belirtmek gerekir. 1895-1901 yılları arasında topluluk olarak bu dönemden sonra ise bireysel olarak Türk yazın tarihinde etkin olan Servet-i Fünûncular, bir ütopya da tasarlamış ve bu ütopyayı çeşitli yapıtlarında dile getirmişlerdir. Türk yazınında, yazar ve şairlerin bu biçimde bir topluluk oluşturup ütopik koloni kurma girişimlerine, ilk kez Servet-i Fünûn döneminde tanık olunmuştur. "Yeni Zelanda ve Yeşil Yurt Hikâyesi" olarak anılan bu girişimler, Servet-i Fünûncuların anılarında, şiirlerinde ve bir öyküde anlatılmıştır. Topluluğa katılmış ve anılarını yazmış olan yazarların hepsi de ütopya tasarılarının altında "istibdat"ın yattığını belirtir. (Öztürk, 2010) Servet-i Fünûn edebiyatının temel izleklerinden biri olan ütopya, sonraki dönemlerde de etkisini devam ettirir. Fecr-i Ati döneminde eserler veren Servet-i Fünûn şiirinden etkilenen Ahmet Haşim'de de ütopya fikrine rastlanır.

Türk edebiyatında, kendini eklemlediği çizgi açısından *Dünyanın En Güzel Arabistanı* Tevfik Fikret ve Ahmet Haşim'in şiirlerindeki ütopik tasarımlarla birçok noktada benzerlik gösterir. Farklı dönemlerde yaşasalar da şairlerin tahayyül ettikleri yerlerdeki ortak yönler dikkat çekicidir. Tevfik Fikret'in "Ömr-i Muhayyel" ve Ahmet Haşim'in "O Belde" şiirleri, ütopyalarını temsil eden şiirlerdir. Bu şiirlerin üzerinde kurulduğu ortak dinamiklere, psikanalitik yönden değinmek, *Dünyanın En Güzel Arabistanı*'nın ütopik evrenine bir giriş adımı olacaktır.

"İstibdat dönemi ve içe kapanık bir mizacın mayasıyla yoğrulan Tevfik Fikret" (Kanter, 2011) "Ömr-i Muhayyel"de sevgiliyle birlikte reel dünyanın

kötülük ve çirkinliklerinden uzakta, insan eli değmemiş, kirletilmemiş, bozulmamış alabildiğine saf bir dünya hayal eder. Şiirin aşağıdaki dizelerine bakmak gerekirse,

"(...)

Her sahn-ı hakîkatten uzak, herkese mechûl;

Bir safvet-i masûmenin âgûş-ı terinde,

Bir leyle-i aşkın müteennî seherinde

Yalnız ikimiz sayd-ı hayâlât ile meşgul.

(...)" (Fikret, 2010: 142)

Huzura sığınma isteğinin hâkim olduğu şiir boyunca "yalnız ikimiz" ibaresi sıkça tekrar edilir. Bu vurgu, insanlardan uzakta sadece sevdiği insan ve onun olduğu bir yaşama olan arzusunu yansıtır. Şair için kaçış sığınağı doğadır.

Dünyaya sürgün edildiği ve burada ebedi bir mahkûmiyet yaşadığı düşüncesinde olan Ahmet Haşim ise istediği doğrultuda tanzim edemediği hayat yerine "O Belde"de başka bir dünya, kendi ütopyasını yaratır. Haşim'in sembolik dünyasının temel imgelerini barındıran şiirin şu bölümü, şairin yaşadığı toplumun hayal ettiğinden ne kadar uzak olduğunu ve bundan kaynaklanan derin mutsuzluk ve umutsuzluğunu ortaya koyar:

"(...)

Ne sen,

Ne ben,

Ne de hüsnünde toplanan bu mesâ,

Ne de âlâm-fikre bir mersâ,

Olan bu mai deniz

Melali anlamayan nesle aşina değiliz.

Sana yalnız bir ince taze kadın

Bana yalnızca eski bir budala

Diyen bugünkü beşer

Bu sefil iştîha, bu kirli nazar,

Bulamaz sende bende bir mâna,

(...)" (Haşim, 2010: 153)

Şair, mekânı yalnızca üzerinde yaşanılan bir yer olarak değil, birlikte yaşadığı insanlarla bir bütün olarak algılar; devrin anlayış biçimini ve algısını eleştirir. Her iki şiirin ütopik tasarımındaki ortak noktalar şu şekilde sıralanabilir: içinde yaşamaktan memnun olunmayan bir toplum ve onun ezici baskısı; sadece sevgilinin olduğu, diğer insanlardan, toplumdan uzakta bir yer; doğaya sığınma, göl ve deniz imgeleri, zaman olarak akşamın seçilmiş olması.

Şiirlerdeki sonsuz ve sınırsız bir sükût arzusu, dinginlik arayışı, gerçek değil hayali bir düzlemde var olma isteği, *"okyanusvari duygu"*yu (Freud, 2014 b: 33) akla getirir. Çocuğun yaşamının ilk dönemlerinde deneyimlediği bu duygu, kişinin kendini evrenle bir hissettiği, bebeğin kendini anneden ayırt etmediği bir evredir. Okyanusvari duygunun atmosferine gerçeklik değil rüyalara özgü hayali, esnek bir varoluş hâkimdir. Ömr-i Muhayyel'deki *"Göllerde, o sâfiyet-i vecd-âver içinde /Bir dalgacığın ömrü kadar zaîl ü muğfel/Bir ömr-i muhayyel!" (Fikret, 2010: 142)* ve "O Belde"deki *"Durur menâtık-ı dûşize-i tahayyülde;/Mâî bir akşam/Eder üstünde daima ârâm;/Eteklerinde deniz/Döker ervâha bir sükût-ı menâm." (Haşim, 2010: 154)* dizeleri ilk çocukluk dönemine özgü bu duyguya gerilmeyi yansıtır. Deniz ve göl imgeleri hissin yaratımında tamamlayıcı rol oynar.

Tasarlanan ütopyalarda şairin kendisiyle birlikte sadece sevgilisini hayal etmesi, yaşadığı toplumu dışarıda tutması; çocuğun anneyle kurduğu ve babayı içine almadığı düşsel dünyayı düşündürür. Ödipal dönemde, çocuğun iki kişilik evreninin önündeki engel babadır ve babanın, çocuğu bu tasarısından dolayı her an cezalandırma ihtimali vardır. Çocuk büyüdükçe baba imagosunun yerini alan değer

toplumudur. Freud uygarlığın iki kişilik hayale karşı olmasını cinsel sevgiyle ilişkilendirir. Cinsel sevgide *"iki kişi arasındaki bir üçüncünün yalnızca gereksiz ya da rahatsız edici" (Freud, 2014 b: 65)* olduğunu söyler. Sevgi ilişkisinin kesin doruklarındayken çevreye gösterilecek bir ilgi kalmamıştır; sevgili çifti kendi kendine yeter, mutlu olmak için başka bir kişiye gereksinimleri yoktur. Oysa uygarlık iki kişi değil daha çok sayıda insan arasındaki ilişkiye dayanır. Bu yüzden onun böyle bir ilişkiye tahammülü yoktur.

Bu şiirler Lacancı görüş doğrultusunda da yorumlanabilir. Lacan'a göre hepimiz için ilk arzu, anne için fallus olma özlemidir. *"Fallus burada kelime anlamıyla penise değil de annenin arzusunun nesnesine karşılık gelir." (Mitchell ve Black, 2014: 222)* Çocuk anne için her şey olmak ister; annenin arzusunun tümünü kendisiyle doyurmayı arzular. Bu doyurmanın önündeki engel babadır. Annenin arzu nesnesi olan fallusa sahip olan baba, çocuk ile anne arasındaki birliği bozar ve bu birliği yasaklayan "yasa"yı temsil eder.

Buradan *Dünyanın En Güzel Arabistanı'*na geçilirse; kent yaşamı ablukasında, çürüyen insan ruhunun derinlikli bir anlatımla ortaya konulduğu kitapta, bu karanlık gidişata karşı şairin nefes alabildiği alternatif bir dünya inşa ettiği görülür. Hakim karamsar atmosferine karşılık yaratılan ütopik evrenin ışığı, çıkış için bir umudun varlığını simgeler. Öte yandan bu durum, kitapta farklı doğrultuda işleyen ölüm ve yaşam güdülerinin birbiriyle dinamik bir ilişki içinde olduğu canlı bir evren yaratıldığını da gösterir.

Eser boyunca parça parça kurulan ütopyanın en önemli bölümlerinden birini, "Geyikli Gece" şiiri oluşturur. Modern toplum yaşamı, insanı ayakta tutan haz alma, mutlu olma ihtiyacını doyurmaz. Bireyin, koyduğu kurallar dâhilinde hareket etmesini ister. Bu düzene uymadığında yalnız bırakılmakla tehdit edilen birey, içindeyken de dışındayken de mutlu olmadığı bir hayata sürülmüştür. Şiirde "geyikli gece" imgesi, insan ruhunu daraltan bu korku çemberinin uzağında bir yaşamın varlığını temsil eder. Birey için korunaklı bir yer olarak imlenen "geyikli gece" şöyle anlatılır:

"(...)

Geyikli geceyi hep bilmelisiniz

Yeşil ve yabani uzak ormanlarda

Güneşin asfalt sonlarında batmasıyla ağırdan

Hepimizi vakitten kurtaracak

(...)" (Uyar, 2011: 111)

İmgede yer ve zaman olguları iç içe geçirilmiştir. Asfaltın bittiği yeşil ve yabani ormanlarda olan "geyikli gece", insanı zamanın kıskacından kurtaracaktır. Zaman, modern hayat içerisinde bireyin mücadele içerisinde olduğu en büyük güçtür.

Uygarlık, insanın ilkel doğasının üzerine yeni değerler eklemiştir. Zamanla devrin egemen gücü doğrultusunda değişen bu değerlerde, bireyin mutluluğu öncelenmemiştir. Dizayn edici güç olarak uygarlığın yarattığı insan, bir makineyi andıran görünümüyle kodlarındaki varoluş pratiğinden uzaktadır. Şiirde "geyikli gece", insanın uygarlıktan kurtarmayı başardığı, bozulmamış ilkel benliğine karşılık gelir:

"(...)

Bir yandan toprağı sürdük

Bir yandan kaybolduk

Gladyatörlerden ve dişlilerden

Ve büyük şehirlerden

Gizleyerek yahut döğüşerek

Geyikli geceyi kurtardık

(...)" (Uyar, 2011: 111)

"Ömr-i Muhayyel" ve "O Belde" de olduğu gibi seçilen zaman, gündüzün belli bir saati değildir. Çalışma vakti olan gündüzün uyaran çokluğuyla artan karmaşa ve yoğunluğuna karşılık gece insana kendine dönük bir alan yaratma olanağı sunar. Gecenin karanlığı özneyi, Ahmet Haşim'in sözünü ettiği beşerin kirli nazarından koruyacaktır. Kitapta "gök" imgesinin bir kaçış olanağı sunduğu "Göğe Bakma Durağı" şiirinde de gece vurgusunu görmek mümkündür:

"(...)

Bu karanlık böyle iyi aferin Tanrıya

Herkes uyusun iyi oluyor hoşlanıyorum

Hırsızlar polisler açlar toklar uyusun

Herkes uyusun bir seni uyutmam bir de ben uyumam

Herkes yokken biz oluruz biz uyumayalım

(...)"(Uyar, 2011: 133)

"Geyikli gece" imgesiyle ütopyasının nasıl bir yer olduğunu anlatan şair, onun modern hayatın argümanlarıyla anlatılamayacağını belirtir. Uyar'ın *"Biliyorum gemiler götüremez/Neonlar ve teoriler ısıtamaz yanını yöresini" (Uyar, 2011: 112)* dediği bu yer, insanın kentten kaçarak sığındığı doğadır:

"(...)

'Geyikli gecenin arkası ağaç

Ayağının suya değdiği yerde bir gökyüzü

Çatal boynuzlarında soğuk ayışığı'

(...)" (Uyar, 2011: 112)

Sınırlı, tekdüze günlük yaşamında varoluşunu ortaya koymaktan uzak, yapay bir hayat sürer kentli insan. Mutluluğu, acıları, hüzünleri derinlikten yoksundur.

Birey eksenli değil; toplumun ölçülerini belirlediği doğrultuda deneyimlenen yaşantılar, duygular, düşünceler yoğunluklarını, özlerini kaybetmiştir. Kişi, gerçekliğini ortaya koyacak güçte değildir. Her şeyin başı, sonu önceden belirlenmiştir. "Geyikli gece" bu dünyanın karşıt anlamı, insanın kendine yakın olduğu yerdir. Şiir *"Uzanıp kendi yanaklarımdan öpüyorum." (Uyar, 2011: 113)* dizesiyle biter.

Şairin sadece kendisi ve sevgilisinin olduğu bir dünya tasarlaması *Dünyanın En Güzel Arabistanı*'nda da ön plana çıkan bir durumdur. Kitapta "Kan Uyku" şiiri, *"Bir biz ikimiz varız güzel öbürleri hep çirkin" (Uyar, 2011: 121)* dizesiyle başlar ve şöyle devam eder:

"(...)

Bir de bu terli karanlık

Sonra bir şey daha var mutlak ama adını bilmiyorum

Nereden başlasam sonunda o ışıkla karşılaşıyorum

Yarı çıplak utanmaz bir kadın resmini aydınlatıyor

(...)" (Uyar, 2011: 121)

Şiirde biz ve öbürleri karşıtlığını ikinci ve üçüncü dizelerdeki "terli karanlık" ve adını bilmediğini söylediği ışık oluşturur. Şair; aşk arzusunun doyurulduğu, yalnızlık hissinin yaşanmadığı bir ütopyanın peşindedir. İki kişilik bir dünya hayali, psikanalitik açıdan ütopya fikrinin kapsamıyla ilgili bir fikir yürütülmesinin önünü açar. İnsan; yarattığı çeşitli yoksunluklarla kişiye acı, hazsızlık yaşatan gerçeklik ilkesinin henüz hayata dâhil olmadığı, büyük bir hazzın yaşandığı zamana dönüşü arzular. Çocuğun kendini anneyle, evrenle bir hissettiği yaşamın ilk dönemlerine karşılık gelen deneyimdir bu. Geçeklik ilkesinin hayata dâhil olmasıyla bu evren geride kalır.

Anne ve çocuk arasındaki büyük kopuş ödipal dönemde gerçekleşir. Erkek çocuk ilk aşk nesnesi olan anneyle ilgili hayallerinden vazgeçmek zorunda kalır.

Baba, hayalin gerçekleşmesini engelleyen figürdür. Şiirlerde de görüldüğü üzere bu hayal, insanlardan uzakta sevgiliyle kurulan bir dünya arzusuna evrilir. Ama bu sefer de öznenin karşısında geleneksel ve ahlaki kurallarıyla toplum durur. Uygarlık, iki kişi arasındaki bağla yetinmez, toplum üyelerinin tamamını birbirine bağlamak ister. Bu yüzden iki kişinin değil, daha çok kişinin bir arada yaşaması için bir düzen inşa eder.

İki kişilik ütopyanın izleri, insanlığın en eski hikâyesi olan Adem ve Havva'nın öyküsünde de vardır. Onların hikayesinde de başlangıçta insan eli değmemiş cennet ve yalnızca Adem ile Havva vardır. Bu ideal dünyanın bozulmasına sebep olan, Tanrı'nın koyduğu yasak, yasa, kuraldır. İnsanın dünyaya sürgün edilmesiyle kural koyucunun yerini din, toplumsal değerler ve ahlak gibi temsiller alır. Dolayısıyla cennete dönme arzusu gibi psikanalitik açıdan da insanın ütopyası geriye dönüktür denilebilir.

"Geyikli gece" imgesi gibi "Meymenet Sokağına Vardım" şiirindeki Meymenet Sokağı da mutluluk ve hazzın hüküm sürdüğü ideal yaşamı temsil eder. Tasasız bir yerdir orası, aşk korkusuzca yaşanır. Bu sokağı bildiğini ama gidemediğini söyleyen şiirdeki özne, çalışmak zorunda olduğunu belirtir:

"(...)

Meymenet Sokağı'nın tadını hep bilirim ama gidemem

Oturur dosya düzenlerim akşama kadar

Daracık boş zamanlarımda durup sokakları düşünürüm

Deniz kıyılarına inen ufak tefek sokakları

Doksaniki dosya düzenlerim başlarım yeryüzünü

Sevmeye

Alışmadığım şeyleri sevmeye çabalarım

Bir vakit var yeşille beş buçuk arasında

Evrenin sevişmek için yorulduğu yumuşadığı

İsteklendiği

(...)" (Uyar, 2011: 125)

Bu şiirde de arzuları ve uygar yaşamın gerektirdikleri arasına sıkışmış bireyi görmek mümkündür. Şiir, "*Bir bıraksalar*/*Sonra başka şeyleri özlemeye" (Uyar, 2011: 125)* dizeleriyle biter.

Söz konusu tema, Akçaburgazlı Yekta'nın öyküsünden takip edildiğinde ütopyanın hayata geçirilmesi için somut bir çabanın olduğu görülür. Yekta atalarının kurduğu eski bir şehir olan Akçaburgaz'a uraybaşkanı olunca şehri yaşanmaz hale getiren bütün yapıları yıktırıp eski haline getirmeye çalışır. *"Ne gökyüzü komuşlar ne günaydın" (Uyar, 2011: 148)* dediği şehirde, gökyüzünü kapatan çatıları yıktırır. Kent insanı her şeyi üst üste yığdıkça zamanla onu mutlu eden şeyleri de kaybetmiştir. Yekta, her şeyi yıkarak kaybedilen şeyin tekrar bulunacağına inanır:

> *"(...) öyle bir şey ki yittikçe önemi azaldıkça düzeni etkileyen, bilisizliği arttıran, evleri oturulmaz, sokakları dolaşılmaz hale koyan, kişiyi boş vakitlerden kaçıran bir şey, ben uraybaşkanı olunca buldum, şimdi yıkın diyorum, ilkin bu evleri, bu kötü, üstüste evleri yıkın, bu sokakları, bu eski harap kışlaları, bu dükkânları bu duvarları; bu gökyüzlerini kurtaralım, yıkıyorlar (...)" (Uyar, 2011: 149)*

Şiirde ütopya düşüncesinin geriye dönük bir fikir üzerinden tasarladığı burada da görülür. Ulaşılmak istenen tıpkı "Ömr-i Muhayyel" ve "O Belde" şiirlerinde olduğu gibi uygarlığın bozmadığı bir doğa, dahası insan doğasıdır. Yekta'nın öyküsünün ütopyası Arabistan'dır. Kitabın merkezindeki "geyikli gece" imgesinin belirsizliğindense burada belli bir yer ismi verilir. Karakter, yaşanılacak ideal bir yer ve zaman olarak eski dönemlerdeki Arabistan'ı hayal eder:

"(...)

Ellerini kapı tokmağına bağlayıp kırbaçlıyorum

O yıkıntıları boğuntuları mutsuzlukları kırbaçlıyorum

Biliyorum çünkü o çin bahçeleri o en eski zamanlarda

- Adamlar kadınları alıp Arabistana götürürlerdi

Dünyanın en güzel Arabistanına" (Uygar, 2011: 151)

Bir yarımada olan Arabistan, etrafı çöllerle kaplı bir coğrafyadır. İnsanlık tarihinde en eski medeniyetlere ev sahipliği yapmış olan bu coğrafya, dinlerin doğduğu yerdir. Akçaburgazlı Yekta'nın öyküsünde Hz. Davud'a yapılan göndermeler, metinlerarası bir düzlemde okunduğunda Arabistan imgesinin bununla ilişkili olduğu söylenebilir. Öte yandan, bu imgenin çok geniş bir çağrışım gücüne sahip olduğunu göz önünde bulundurmakta fayda vardır. Örneğin, şiirde, Arşidük Franz'a yapılan gönderme, Arşidük Franz Ferdinand'ı ve dolayısıyla da akla Birinci Dünya Savaşı'nı getirir. Bilindiği üzere savaş, Avusturya-Macaristan İmparatorluğu'nun veliahdı Arşidük Franz Ferdinand'ın bir Sırp suikastçı tarafından öldürülmesiyle başlar. Zengin doğal kaynaklarıyla Osmanlı toprağı Arabistan, savaşın bir sebebi, aynı zamanda savaşın vuku bulduğu ve devam ettiği bir yerdir. Şiirdeki şu dizelere bakıldığında, savaşın olmadığı döneme duyulan bir özlemden söz edilebilir:

"6 Birden o en uzak çin bahçeleri yalnız bahçeleri

Yerini bulup yerleştiriyorum yaşamamda

Kararsız insanlığım şam kervanları Arşidük Franz'ın

oniki bölüm sarayında akşamüstü çayları

(...)" (Uygar, 2011: 150)

Ütopya tasarımlarında, yeni dünyalar genellikle ana kıtadan uzak, ada olarak hayal edilir. Mutluluk, kalabalıklardan soyutlanmış bir yaşam alanı sunan adada aranır. *" 'Ada'nın 'dünya'dan daha iyi bir yer, daha mutlu bir yaşama ortamı olarak düşünülmesi ile ütopya ortaya çıkar." (Gariper ve Küçükcoşkun, 2011)* Servet-i

Fünûn şairleri de ütopyalarını ada fikri üzerinde inşa etmiştir. Nurettin Öztürk'ün tespitiyle ,*"Türk yazınına ütopya mekanı olarak ada kavramı" (Öztürk, 2010)* ilk kez Servet-i Fünûncularla girer. Arabistan'ın çöllerle kaplı bir yarım ada olduğu düşünülürse bu anlamda da bir eklemlenmeden söz edilebilir. Cemal Süreya "Üvercinka" şiirinde Afrika kıtasını; Turgut Uyar ise Arabistan yarımadasını bir imgeye dönüştürmüştür. Dilde yeni olanakların arayışında olan İkinci Yeni şairlerinin kullandıkları coğrafyalar anlamında da henüz tüketilmemiş olana yöneldikleri söylenebilir.

Freud yaşamın ortaya çıkmasını ve devamını sağlayan iki içgüdüden söz eder. Bunlar, görevi *"canlı yaşamı cansız duruma getirmek geri götürmek" (Freud, 2013: 366)* olan ölüm içgüdüsü ve Eros olarak adlandırdığı yaşamı kuran ve onun devamını sağlayan yaşam içgüdüsüdür. Hayat bu iki eğilim arasındaki çatışma ve uzlaşma üzerine kurulmuştur. Bu mücadelenin imgesel bir düzlemde sahneye konulduğu *Dünyanın En Güzel Arabistanı*'nda insanı özünden uzaklaştırarak ölümüne sebep olan karanlık güce karşı yaşam içgüdüsünün kuvveti kutsanır. Ütopyayı kuracak olan bu güçtür. "Büyük Kavrulmuş" şiirinde yaşam içgüdüsünün kaynağına işaret edilir:

"Büyük, kavrulmuş soy kırlar gelir aklıma hep, hep

tükenince insan dayanıklılığım

(...)

Nedir senden başka kurtardığımız bu dengesiz savaştan, bu

yağmadan nedir

Senden gayri, ey, bir içimi genç ormanları yüzyıllığa büyüten

diri su, senden

(...)" (Uyar, 2011: 152)

Yaşam içgüdüsü, hayatı canlı tutmaya dönük işler. Kendini yıkma, yok etme biçiminde dışa vuran ölüm içgüdüsünün aksine varlığın gelişme, çoğalma, büyüme arzusuna karşılık gelir. Şiirde *"Sen olmasan, yeryüzünde bu ağaçları, suları, bu büyük/kayaları bekletecek ne vardır" (Uyar, 2011: 152)* denilen enerjinin kaynağı olarak doğa gösterilir. Yaşamı yeniden canlandıracak olan odur.

Doğa ile birlikte şairin ütopik dünyasını yaratacak bir diğer güç, kadınlardır. Kitapta kadın imgesinin bu izlek doğrultusunda nasıl belirdiğine geçmeden önce, ütopik metinlerde kadının nasıl varlık kazandığına kısaca değinmek gerekirse Firdevs Canbaz Yumuşak, sözü geçen yazısında, kadının çoğunlukla ütopyanın diğer değişkenleri gibi daha çok iktidarın genel dünya görüşünün bir yansıması olduğunu belirtilir. Yumuşak: *"Ütopyalarda ağırlıklı olarak erkeklerin özne oldukları bir düzen hüküm sürer." (Yumuşak, 2011)* der. Kimi kitaplarda, kadınlar erkeklerin doğal ve sosyal ilişkileri kapsamında birer nesne olarak anılır ya da statüleri konusunda hiçbir şey söylenmez. Yönetimde derin bir hiyerarşi mal ve mülk ortaklığı ekseninde ilkel bir komünizmin tasavvur edildiği ütopyalarda ise kadın, ortaklık kategorisi içinde yer alarak toplumun ortak tasarrufuna sunulur. Türk edebiyatında Namık Kemal'in *Rüya*'sından beri kadınlar ütopyalarda vardır. Bu dünyada "Hürriyet" bir kadın suretinde görülür. Ziya Gökalp'in "Kızılelma"sında da kurtarıcı ve öncü yine bir kadındır. Halide Edip'in ütopyası *Yeni Turan*'ın başkarakteri kadındır. (Yumuşak, 2011)

Dünyanın En Güzel Arabistanı'nda "O Zaman Av Bitti" şiirinde kadınlar ütopyayı yaratacak güç olarak görülür:

"(...)

Kadınlar bütün güçlerin vardığı, yeniden bir baktığımız

Dünyaya

Bütün arabaları iten bütün güneşleri getiren ahşap konaklara

Durduğu yerde besleyici, kendine yeten, haydi dedirten hep

Adamlara

(...)" (Uyar, 2011: 190)

Kitapta olumsuz bir karşıt değer olan kenti, erkekler kurmuştur: *"Eksikli penceresiz su içinde adamlar/Tükenik adamlar gecede kente başladılar" (Uyar, 2011: 190)* Kadınlar yaşam kaynağının; eril güç ise kentin, uygarlığın temsilcisidir. Erkeğin otoritesinde kurulan toplumsal örgütleme, insanları mutlu edecek bir işleyiş getirmemiştir. Şair çalışmayı esas alan bu düzenin insanı dahası erkeği de mutsuz ettiğini söyler. Erkeklere dayanma gücü veren yine kadınlardır:

"(...)

Kolalı yakalarda dimdik, yağlarda kaygan bütün gün

Kuytularda

Alıp gittikleri sabun bulup döndükleri köpük ne fayda

Düzen içinde ölü, huysuz alıngan düzen dışında

Onlar yalın onlar birörnek onlar yalnız satır başlarında

Kadınlar olmasa güç dayanırlar tuğlalara kâğıtlara

(...)" (Uyar, 2011: 191)

"Kolalı yakalar" ve "yağlarda kaygan bütün gün" tamlamaları çalışmayı, iş hayatını temsil eden simgelerdir. Çalışırken asıl kaynağı tüketen insan, onun yerine ürettiğinin yetersiz, yapay bir kopya olmaktan öteye geçemediğinin farkında değildir. Bunun yanında, modern yaşamda çalışma olgusunun bireyin çıkarını aşan, daha çok toplumsal düzeni ayakta tutmaya yönelik bir amaç taşıdığını eklemek gerekir. Uygar hayat, bireyi büyük çarkın işlemesini sağlayan mekanik bir parçaya dönüştürmüştür. "Ölü", "huysuz", "alıngan", "yalın" ve "birörnek" sözcükleri çalışmayı dayatan düzen içindeki varoluş, diğer bir deyişle "var olamama" hallerini yansıtır. Turgut Uyar'ın ütopyasında, modern yaşamın dayattığı çalışma olgusunu istemediği söylenebilir. Bu arzuda, şairin uzun yıllar hoşlanmadığı bir mesleği yapmasının da etkisinden söz edilebilir. Şiirde modern hayatın yarattığı kadın figürüne yönelik bir

eleştirinin de yapıldığını eklemek gerekir: *"Kadınları düşünmeyin, durmadan alışverişte onlar/ dayanıklı Tanrılarla" (Uyar, 2011: 191)* dizelerinde, bu haliyle kadın, kurulu toplumsal düzeni yürütmekten başka bir anlam ifade etmez.

"O Zaman Av Bitti", şairin geçmiş zamana dönük bir arzu temelinde inşa ettiği ütopyasının ayrıntılarını vermesi açısından önemli bir şiirdir. Doğanın yüceltildiği şiirde, kent olumsuzlanır: *"Bir otçuk olmayınca çayırdan bir göz seyretmeyince balıktan/Akşam mı denir yükselen küflü kentli buğuya kalabalıktan" (Uyar, 2011: 191)* Şiirin üzerinde kurulduğu av/avcılık imgeleri kapalı ve bir o kadar da değişken çağrışımlar yaratır. Modern yaşam içerisinde birey bir ava dönüşmüştür. Onu kıskacı altına alan toplumsal, ahlaki kurallardan, ekonomik zorunluluklardan kaçar. Oysa şairin arzusu, onun bir avcı olarak doğanın bir parçası, ona bitişik yaşadığı dönemdir.

Dünyanın En Güzel Arabistanı'daki ütopya fikrini "Kanada Menekşeli İyi Uzun Balkon" şiirindeki şu dizelerle özetlemek mümkündür:

"(...)

Hiçbir şeylerim hep tamam olsa bile ben de beslerdim o menekşeleri

yem verir sular büyütürdüm şehre karşı iyi uzun

balkonlarda, özgürlüğümü mü, insanlığımı mı, ilkelliğimi

mi yaparlardı durup durup güvenle büyürlerken

(...)" (Uyar, 2011: 194)

Sonuç olarak uygarlık ya da bir diğer deyişle kültür, insanın kendine yabancılaştığı bir yaşam yaratmıştır. Turgut Uyar, *Dünyanın En Güzel Arabistanı'*nda kent imgesi dolayımda uygarlık ve birey arasındaki çatışmayı işlemiştir. Varoluşunun devamı için bireye yasaklar, sınırlar getiren uygarlık düzeni onun her geçen gün daha mutsuz bir yaşama sürüklenmesine neden olmuştur. Kitapta insanın kendi eliyle yarattığı bu çıkmazla birlikte buradan çıkışın yolunu açacak ütopik bir evren tasarımı da söz konusudur. Psikanalitik açıdan bakıldığında bu

hayali evren geriye dönüktür. Henüz babanın yani kural ve yasakların dâhil olmadığı, anneyle sınırsız haz dolu bir yaşantının sürüldüğü evreye dönüş arzusu temelinde kurulmuştur. Bu bilinçdışı istek, doğaya dönüş ve insanın kendi doğasına dönüş imgeleriyle verilmiştir.

3.3. EDİP CANSEVER

1950 sonrası Türk şiirinin önde gelen isimlerinden olan Edip Cansever, imge dünyasındaki özgünlük, dili kullanışındaki ince hassasiyet ve şiirin olanaklarını genişletme konusundaki yenilikçi tavrıyla kendine has bir poetik duruşa sahip şairlerdendir. Sanat ve edebiyata ilgisi ortaokul yıllarında başlayan şairin ilk şiirleri *Çınaraltı* ve *İstanbul* gibi dergilerde yayımlanmıştır. Dönemin güçlü şairlerinden Ahmet Hamdi Tanpınar, Ahmet Muhip Dranas, Faruk Nafiz Çamlıbel ve Orhan Veli Kanık'tan izler taşıyan bu şiirlerden sonra 1947 yılında *İkindi Üstü* adını taşıyan ilk şiir kitabı yayımlanır. Eser, Garip akımından hem dil ve söyleyiş hem de konu/tema bakımından yoğun etkiler taşır. Ahmet Hamdi Tanpınar, bu şiirler için şairin bizzat kendisine *"Bu şiirler çok güzel, hepsi de güzel. Ama hiçbiri şiir değil!"* (Cansever, 1997: 28) der. Dönemin öncü şairlerinden Orhan Veli Kanık ve Melih Cevdet Anday ise bunları, şiir-nesir ayrımını henüz fark etmemiş buna karşılık umut veren bir şairin şiirleri olarak değerlendirilir. (Öcal, 2009: 27)

Edip Cansever'in 1954 yılında yayımlanan *Dirlik Düzenlik* adlı kitabı da ilk eserlerinde olduğu gibi dönemin hâkim şiir temayülleri ve kendisi için asıl gelenek olarak tanımladığı Garip şiirinin etkilerini taşır. Şair bu izleri inkâr etmemekle birlikte kendi şiirini *Dirlik Düzenlik*'ten alınan bazı şiirler ve özellikle İkinci Yeni hareketi çizgisindeki *Yerçekimli Karanfil*'le (1957) başlatır. Sanatçının 1947'de yayınlanan ilk kitabından ölüm tarihi olan 1986'ya kadar on altı ve şiirlerini toplu olarak yayımlandığı kitapla birlikte toplamda on yedi şiir kitabı yayımlanmıştır. Edip Cansever'in yaşarken yayımlanan son şiir kitabı, 1985 tarihini taşıyan *Oteller Kenti*'dir.

3.3.1. André Green'in Ölü Anne Karmaşası Kavramı Doğrultusunda "Umutsuzlar Parkı"

Şiirlerinde varoluş sorunsalını kurcalayan Edip Cansever, bilincin sınırlarını zorlayıp bireyin psişik yapısındaki örgütlenmeleri, bunlar arasındaki bağları çözümleyerek içsel dramını görünür kılar. Şiirle poetik bir hesaplaşma olan ve aynı zamanda onu seçkin kılan uzun şiirlerinde Cansever, sorgulamaları ve artan yanıtsız sorularıyla bireyin ruhsal derinliklerinin uç noktalarında gezinir. *Umutsuzlar Parkı* bu anlamda sanatçının ayrıcalıklı eserlerinden birdir. 1958 yılında yayımlanan kitap, "Amerikan Bilardosuyla Penguen", "Çember", "Umutsuzlar Parkı" ve "Sığınak" isimlerini taşıyan dört ana başlıktan oluşmuştur.

Anlam ve biçim bütünlüğüne bakıldığında eser, tek bir şiir olarak düşünülebilir. Böyle alındığında ilk olarak uzun yapısıyla dikkat çeker. Uzun olması, şiiri bir öykü zeminine çekmemiştir. Şair olduğu gibi alınmış, algılanmış bir dünya değil; bakanın yorumladığı, parçaladığı ve yeniden kurguladığı bir evren inşa etmiştir. Güven Turan; Edip Cansever'in *Umutsuzlar Parkı*'ndan itibaren dramatik şiir yazdığı tespitinde bulunur. *"Dramatik şiirin en önemli özelliği de bir 'anlatıcı'sının olmasıdır." (Turan, 1997: 221)* Anlatıcı bir diyalogun sürdürücüsüdür ya da bir monolog kurar. *Umutsuzlar Parkı* monolog şeklinde yazılmıştır.

Varoluşçu izleklerin ön planda olduğu Edip Cansever şiirine psikanalitik açıdan bakmak umutsuz, tedirgin, tereddütlü, kendine ve topluma yabancı özellikleriyle beliren bireyin iç evreninin kaynağına inmek açsından önemlidir. Böyle bir okuma, şiirlere faklı bir cepheden ışık tutarak şairin ruhsal örgütlenmelerinin derinlerindeki dinamikleri görünür kılacaktır. Bu başlık altında, kitapla aynı adı taşıyan "Umutsuzlar Parkı" bölümündeki şiirler incelenecektir. Yirminci yüzyılın en önemli psikanalistlerinden olan André Green'in öne sürdüğü "ölü anne" kavramı çerçevesinde bu şiirin merkezindeki ruhsal süreçler yorumlanacaktır.

Green'in ortaya koyduğu ölü anne karmaşasındaki yas sorunu, annenin fiziksel anlamda ölümüyle ilgili değildir. Bir zamanlar çocuğun içselleştirmiş olduğu *"canlı, hareketli, çocuğun duygularını yansıtabilen anne imagosu"*nun (Abrevaya,

2013) birdenbire bir değişime uğramasıyla gerçekleşir. Kurama göre aniden, beklenmedik bir şekilde meydana gelen bu değişime neden olan, annenin yaşadığı bir kayıptır ve anne bu yüzden depresyona girmiştir. Bu durum, çocuk tarafından bir felaket olarak algılanır. Hiçbir neden olmaksızın ortaya çıkan değişimle annenin sıcak, canlı yüzü yerine uzak, soğuk, donuk biri gelmiştir. Ürkütücü bir durum içinde olan çocuk için annenin yüzü tanıyamadığı bir yabancıya ait gibidir. Green, bu ani ve şiddetli değişimi *"narsisistik bir travma"(Abrevaya, 2013)* olarak nitelendirir. Travma sadece anne ve çocuk arasındaki aşk kaybına değil, aynı zamanda bir anlam kaybına yol açar çünkü bebek olanı biteni açıklayabilecek hiçbir neden bulamaz. Bu travmatik olay, ruhsal gelişimin erken bir evresine rast geldiği için benlik bu olayın yarattığı istila edici, şiddetli etkiyi ruhsal dünyasında bütünleştiremez ve bunu simgeleştiremez. Çünkü benlik henüz gelişmediği gibi, sınırları da oluşmamıştır. (Abrevaya, 2013)

Green'in geliştirdiği ölü anne travması, D. W. Winnicott'un "çöküş korkusu" düşünceleriyle paralel niteliktedir. Winnicott'a göre hastanın analitik süreçte dile getirdiği çökme ve dağılma korkusu, *"ilkel bir ıstıraba karşı örgütlenen savunmaların çökmesine dair bir korku"*yla (Abrevaya, 2013) ilgilidir. Gerçekliği kaybetme, ruhsal bütünlüğünü kaybetme, ruhsallığın bütünleşmemiş haline dönme korkusu gibi kaygılara karşılık gelen ilkel ıstıraplar; annenin bebeğiyle yeterince özdeşleşememesinden, ihtiyaçlarına uyum sağlayamamasından kaynaklanır.

Yeni doğmuş bebeğin anneye mutlak olarak bağımlı olduğu ve henüz ben ile ben olmayanın ayrışmamış olduğu evrede, annenin bir süreliğine yardımcı ve destekleyici bir benlik işlevi görmesi gerekir. Bebeğin benliğinin olgunlaşmamış oluşu annenin böyle bir benlik işlevi görmesini gerektirir. Anne bu rolü oynayamadığında, bebekte aşırı bir çaresizlik hali ve ilkel bir ıstırap ortaya çıkar. Nitekim analitik süreçte çökme ve dağılma kaygısı yaşayan hastalar, Winnicott'un deyimiyle, *"(...) yaşamın başlangıcında gerçekten bir çöküş deneyimlemişlerdir." (Abrevaya, 2013)* Bu doğrultuda hastanın kaygılarının kökeninde, bu çaresizlik halini ve ilkel ıstırapları bulmak mümkündür.

"Umutsuzlar Parkı" şiirini ölü anne karmaşası doğrultusunda okumanın ilk aşamasında, şiirdeki öznenin ruhsal dünyasını değerlendirmekle başlamak gerekirse

burada, eylemleriyle özdeşim kuramayan bir birey söz konusudur. Yaşadığını ya da gerçekliğini duyumsayamaz. Hissedilemeyen kendilik, onun varoluşu için bir zemin oluşturmasını başka bir deyişle kendini yaşam içinde konumlandırmasını engeller. Şiirin ikinci bölümdeki dizeler şöyledir:

"(...)

Boş vermek öperken, severken boş vermek sevmelere

Sulardan ürpermek gibi dokununca,

Ya da ben kimi sarmışım böyle kollarımla

Kime söz vermişim, biraz da unutmak gibi

Denir mi, ama hiç denir mi, iş edinmişim ben

İş edinmişim öyle kimsesizliği

Kendimi saymazsam - hem niye sayacakmışım kendimi

Çünkü herkese bağlı, çünkü bir yığın ölüden gelen kendimi

Konuşmak? konuşuyorum, alışmak? evet alışıyorum da

Süresiz, dıştan ve yaşamsız resimler gibi.

(...)" (Cansever, 2011 a: 160)

Zaman ve mekânla bağı kopmuş olan şiirdeki özne, yaşamın dışındadır. Tekrardan öteye geçemeyen hayat, renksiz ve tekdüze bir alışkanlığa dönüşmüştür. Kendini *"düz insan, bazı insan, karanlık insan" (Cansever 2011 a: 162)* olarak niteleyen öznenin iç dünyasına çürümüşlük hissi, yalnızlık, bıkkınlık ve sıkıntı duyguları hâkimdir. Topluma yabancılaşmış, yalıtık, kendine dönüktür. Hayatla anlam oluşturan bağları çözülmüştür. Yinelenen yaşam herhangi bir amaç, beklenti ya da değişim umudu taşımaz. Tekrar olgusunun yarattığı durağanlık yaşamı hareket ve canlılıktan ziyade ölüme yaklaştırır. Bu doğrultuda şiirdeki şu dizelere bakmak gerekirse:

"Artık ne uyanmak için bu sabahlar

Ne de bekliyoruz, beklemek için değil

Üstelik ne de bir karanlıkla anlatıyoruz bu düşünceyi

Ne açıp da ağzımızı tek kelime

Yok, hayır, kaskatı durmuşuz sadece

Durmuşuz; ölümü, acıyı, daha neleri durdurmak için

(...)" (Cansever, 2011 a: 172)

Yaşam, bekleme eyleminin içine hapsolmuş gibidir. Ne zamandan beri, ne zamana kadar, kimin ya da neyin beklendiği belli değildir. Yönsüz, amaçsız sürüp giden beklemeye alışılmıştır. Durmak hayatı dondurmuş, kaskatı kesilmiştir her şey. Cansız, durgun, hareketsiz ve tepkisiz olan özne ölü haldedir. Herhangi bir şekil verilemeyen, anlamsız bir boşluk içerisindedir. Şiirin şu bölümleri, öznenin bu ruh halini yansıtır:

"(...)

tek umut, tek barış, tek kurtuluş gibi

Ve kaskatı kesilmiş, beyaz

Sallanıyorsunuz boşlukta..." (Cansever, 2011: 179)

"(...)

İşte bu boşluk; durmadan bizi çağırıyor

Kremler, pudralar, iç bunaltıcı kokular gibi

(...)" (Cansever, 2011 a: 185)

Boşluk, donma, kaskatı kesilme ve ölülük imgeleri öznenin iç dünyasında kendiliğinin dağılması, gerçekliği ya da ruhsal bütünlüğünü kaybetme korkularına işaret eder. Bu korkular ise ilkel ıstıraplar olarak adlandırılan annenin bebeğiyle yeterince özdeşleşememesinden, ihtiyaçlarına uyum sağlayamamasından kaynaklanan kaygıların hareketlenmesiyle ilgilidir.

Öznenin yaşamın başlangıcında deneyimlemiş olduğu ölü anne travmasında, annenin çocuktan yoğun, radikal ve geçici bir şekilde yatırımını çekmiş olması, bilinçdışında *"ruhsal delikler" (Abrevaya, 2013)* açılmasına sebep olur. Bu durumda, çocuk yaşam kaynağı olan birincil nesneden, duygusal olarak ve tasarımlar düzeyinde yatırımını çeker ve ölü bir anne ile özdeşleşir. Travmanın yol açtığı sonuçlar, şiirdeki öznenin yaşadığı derin anlamsızlık hissiyle örtüşür. Green'ne göre çocuk anneden yatırımını çekerken yani ruhsal olarak nesneyi öldürürken hiçbir nefret ve öfke duymaz. Pasif şekilde gerçekleşen yatırımı çekme hali, anneyle ilişkili bir boşluk, hatta bir uçurum yaratır. Özne dünyayla olan anlam bağını boşaltır. Düşüncelerin boşaltılması, öznenin kendi duygulanımlarına erişmesini imkânsız kılar. Özne, bunu bir savunma mekanizması olarak kullanır.

Şiirde "beyaz" sözcüğü imgesel ağı güçlendirici bir işleve sahiptir. Psikanalitik düşünceye göre meme kaybı, nesne kaybı veya kayba dair tüm tehditlerin rengi kara veya beyazdır. Beyaz, *"(...) ruhsal aygıtta oluşan deliklerin, boşlukların rengidir."* (Abrevaya, 2013) Özne tasarımlarını silikleştirerek kendisini, duygusal olarak etkilemeyecek bir hale getirir ve bağlantıların kurulmasıyla oluşan anlamları engellemek amacıyla düşüncelerini boşaltır. Kendisini ölüleştirmeye, cansızlaştırmaya yönelik bir çaba içerisinde olur. Bu doğrultuda, *"beyaz psikoz, beyaz yas" (Abrevaya, 2013)* boşluk psikolojisine karşılık gelir. Green, "beyaz" seriyi oluşturan bu sorunsallarda, soğuk bir çekirdeğin varlığına işaret eder. Şiirde durma eylemi ve kaskatı kesilme metaforları da "beyaz"ın soğuk imajını tamamlar. Bunlar, öznenin yaşamın başlangıcında deneyimlediği bir kaos tehdidini, donmuşluğunu simgeler.

Şiirde beliren anne karakterinin Green'in çizdiği "ölü anne" figürüne benzerliği, öne sürülen düşünceleri destekler niteliktedir. Buradaki anne cansız, soğuk ve katı bir imaja sahiptir:

"(...)

Yukarı çıkalım, hadi çıkalım, annem çay pişirir size

Çünkü o bizim yukarda her zaman bir mavi olur

(...)

Dedim ya, annem de var, ama çay pişirmez size

Durur da durur işte yıllanmış heykeller gibi

Bilmem ki, bilmiyorum da, belki de benim annem yok

Belki de öyle beyaz ki, alışmış görünmezliğe.

(...)" (Cansever, 2011 a: 164)

Bebeklik ya da çocukulukta yaşanan ölü anne deneyimi sonraki ruhsal gelişim üzerinde etklidir. Bu doğrultuda, şiirdeki öznenin içinde bulunduğu duygular ve yaşantı biçiminin annenin duygusal yokluğunun yansımaları olduğu söylenebilir. Yıkıcı dürtüler, travmanın yarattığı tepkilerden biridir. Green'e göre çocukluk döneminde nesnenin yatırımını radikal ve yoğun bir şekilde çekmesi, daha sonra nesneye yapılan yatırımın özellikle yıkıcı dürtüler üzerinden gerçekleşmesine sebep olur. *"Özne yıkıcı dürtüler ve bu doğrultuda ortaya çıkan onarma süreçleri aracılığıyla, ruhsal delikleri kapatmak ve doldurmak ihtiyacını duyar." (Abrevaya, 2013)* Libidinal yatırımın zayıflamasından kaynaklan yıkıcı dürtüler ve nefret, birincil nesneye olan temel yatırımsızlığın bir sonucudur. Bu ruhsal süreçlerden geçen şiirdeki özne, kendini şöyle anlatır:

"(...)

Bana gelince, günlerce kendimi yokladım ben

Elimi kanattım, yüzümü kestim, kafamı vurdum bir yerlere

Uyudum uyudum uyudum öylesine

Ve şaşırdım böylece yemek saatlerini

Ve sabahlara karşı yattım, aklıma çocukluğum geldi

Sevdim ki sevdim o her zaman sevmediğim şeyleri

Koynuma bir bıçak yerleştirdim, düşmeyecek gibi eğilirken

Geceleri kapkalın adamlarla döğüştüm, ama döğüştüm

Birinde yaralandım, üç dikiş vurdular göğsüme

Bir gün de peşi sıra gittim bir adamın

Siyah elbiseli, siyah şapkalı, eldivenli

Adamsa ummadığım şey, bir bankaya girdi

İsteğim kirli işlere karışmaktı, olmadı

(...)" (Cansever, 2011 a: 174)

Şiirde, özne "ölü anne"nin bıraktığı boşluğu libidinal uyarılmışlıkla doldurulmaya çalışılır. Kendine dönük yıkıcılığı bu yönde gerçekleştirilen bir eylemdir. Yakma, yanma eylemlerinden duyulan sapkın haz da benzer doğrultuda okunabilir. Anne figürüyle ilişkilendirilmesiyle dikkat çeken limonluğun yanması bölümü, öznenin sado-mazoşistik duygularını ortaya koyar:

"(...)

Ya da bir resim gördüm; köşede, antikacıda

Ve düşündüm diyelim yanında bizim şamdanların

Bir uyuşma olacak annemin saçlarıyla

(...)

Ya da bir bahçedeyiz - üstelik kadınlar vardı

Ağzınız, çatallar, tarçınlı pasta

Ya da bir toplulukta - iyi yaptınız!

Bu çok hoştur! - size söylüyorum - yaramaz çocuk!

Beni ne sandınız! - evde mi? - hayır! limonlukta

Ve hemen kalktınız, bir yangın yeriydi orası

Ya da aklınız olacak sizi bir yangın yerine bağladı

Kızgın güneşte bir şişe ispirtoyu devirdiniz

Kutsal bir iş yaptınız ve yerleşti sizde bu kanı

Belki de bir din devirdiniz; anneniz, annenizin saçları

Gümüş şamdanlar, sabah ışığı, ve saire

(...)" (Cansever, 2011 a: 178-179)

Dizelerde annenin gümüş renkli saçları onun soğuk, donuk ve bir anlam ifade etmeyen renksiz yüzünü simgeler. Limonluğu yakma bu yüze diğer bir anlamda yaşama can vermeye yönelik bilinçdışı bir istektir. Ateş, yok etmeye dönük olduğu gibi sıcaklığıyla yaşamın simgesidir. Öte yandan özne, yanmadan gizli bir haz alır:

"(...)

Bir gün, bir benzin deposu havaya uçmuştu biliyorum.

Bir alev, bir duman, usulca sokulmuştum

Yanmış bir cep saatimi aklımda tutmuştum yıllarca

(...)" (Cansever 2011 a: 181)

Şiirin merkezi imgesi olan duyumsal ve duygulanımsal düzeyde var olamamak cansız, ölü olmak gibidir. Bu durum, öznenin sevgi nesnesinin kaybıyla

birlikte yok olan anlamsal bağlarla baş etme çabasının yarattığı bir savunmadır. Yaşama özgü hareketlilik ve canlılığa dâhil olmak yerine, özne yaşam ve kendi arasında koruyucu bir kalkan olarak bu tavrı geliştirmiştir. Ölü gibi olmak, bir tür hayatta kalma şeklidir. Bu duygunun yoğunlaştığı dizeler şöyle sıralanabilir:

"(...)

Ben bir ölüyü beklemekle geçirdim geceyi

Bir ölüyü ve ölünün bütün inceliklerini

(...)" (Cansever, 2011 a: 169)

"(...)

Belki de yer alıyordum korkuyla avuntu karşısında

Belki de yitirilmiş, yok bakacak yeri

Ya da bir ölüydük işte ve ölünün bütün incelikleri

(...)" (Cansever, 2011 a: 171)

"(...)

Yok, hayır, kaskatı durmuşuz sadece

Durmuşuz; ölümü, acıyı, daha neleri durdurmak için

(...)" (Cansever 2011 a: 172)

"(...)

Karımı sormuştunuz, nedense ölmüştür karım

Sizinle yemeğe gitmek gibi kolay ölmüştür işte

O kadar kolay ölmüştür ki, elbette anlatırım

(...)" (Cansever, 2011 a: 174)

Ölü anne travmasında öznenin nesne kaybıyla baş etmek için geliştirdiği en önemli savunma ölü anne ile bilinçdışı özdeşleşmedir. Böyle bir savunma geliştirmesinin sebebi çocuğun anneyi onarama, ona erişme umudunu kaybetmesinden kaynaklanır. Bilinçdışı özdeşleşmeyle kayıp nesneye onun gibi olarak yani ölü gibi olarak ulaşmaya çalışır. Annenin çocuğun ayrı, biricik olan içsel yaşantısını, ruhsal canlılığını tanıması gerekir. Eğer anne bunu yapmazsa çocuk annesinin kendini canlı olarak değil; ölü olarak arzu ettiği gibi bir bilinçdışı fantezi geliştirebilir. Anne çocuğun varoluşu için yeterli alan yaratmadığında çocuk yaşamdan haz alma gibi duygular geliştiremez, bilinçdışında var olmayı kendine yasaklar, kendini ölmeye bırakır. Şiirde, öznenin ölü olmaya dönük eğiliminin kağnağında bu yöndeki bir travmanın izleri vardır.

Sonuç olarak, roma rakamıyla ayrılmış on dört bölüm ve onlara "Çoğullama" başlığıyla eklenmiş üç şiirlerden oluşan "Umutsuzlar Parkı" uzun bir şiirdir. Edip Cansever uzun şiiri *"bir sorunsalı kurcalamak" (Cansever, 1997: 97)* için tercih ettiğini belirtir. Şiirin temposunu düşüren şair, ortaya koyduğu sorunsalı derinleştirir, genişletir. Şiirde öznenin içinde bulunduğu boşluk duygusu, ruhsal dağılma, amaçsızlık hisleri Green'in öne sürdüğü ölü anne karmaşası kavramıyla açıklamak mümkündür. Öznenin ruhsal dünyasında çöküşe ve dağılmaya sebep olan bu travmanın şair için de söz konusu olup olmadığı akla gelen bir sorudur.

Dört çocuklu bir ailenin üçüncü ve tek erkek evladı olan Edip Cansever, yapmış olduğu röportajlarda ailesiyle ilgili pek konuşmamıştır. Annesi Pembe Hanım ve babası Fazlı Bey Çankırı'nın Atkaracalar köyünde doğmuştur. Babası askerliğini İstanbul'da yaparken yavaş yavaş ticarete başlar. Ailesine bakan, tutumlu, becerikli bir adamdır. Şair annesi ve çocukluğu ile ilgili ise şunları söyler:

"Çok çalışırdı annem. Koca evin temizliği, yemeği, bizim bakımımız onun üstündeydi.

Annem sık döverdi. Babamsa yılda bir iki kez. Tavanarasına kaçardım, merdivenlerden yorulur, yetişemezdi bazen annem. Bir keresinde yetişti, dama çıkacağımı anlayınca korktu ve vazgeçti. Umutsuz Parkı'nda yazmıştım bunu sanıyorum, ama hangi şiirdeydi, şimdi hatırlamıyorum." (Canberk, 2003: 5)

"Umutsuzlar Parkı" şiirinde de anne figürü çalışan yönüyle belirir. Anne ve çocuk arasındaki derin bağı ortaya koyacak bir belirti yoktur şiirde. Bu durum ölü anne travmasındaki annenin soğuk, ilgisiz ve anlamdan yoksun yüzünü akla getirir.

3.3.2. Sıfır ve Sonsuz Arasında Bir "Salıncak"

Edip Cansever'in *Nerde Antigone (1961)* isimli kitabında yer alan "Salıncak" şiiri gerek insanın evrendeki varoluşunu sorgulayan kavramlar etrafında dönen tematik yapısı ve gerekse bu içeriği bütünleyen biçimiyle sanatçının poetik duruşunu her anlamda yansıtan bir şiirdir. Şairin bu şiiriyle bir erginliğe kavuştuğunu belirten Hüseyin Cöntürk, "Salıncak" için *"(...) yaprağı, çiçeği ve meyvası ile eksiksiz bir yapıt."* (Cöntürk, 1997: 143) der. Dört bölümden oluşan parçalı bir anlatıma sahip olan şiir, Cansever'in eserlerinin merkezine oturttuğu boşluk, umutsuzluk, sıkıntı, anlamsızlık, yalnızlık ve yabancılaşma konuları çevresinde örülmüştür.

Başlığı dâhil olmak üzere zengin anlamsal çağrıma sahip imgelerle kurulmuş olan şiir, içerisinde bulunduğu varoluşsal boşluk karşısında anlam arayışı içerisinde olan bir kadın ve Tanrı'dan, onun için hayata tutunmasını sağlayacak bir "salıncak" dileyen anlatıcı etrafında şekillenmiştir. Şiirin tamamına André Green'in *"beyaz psikoz" (Parman, 2013)* olarak tanımladığı psişik yapı hâkimdir. Yaşamla duygusal ve düşünsel bağlarını koparmış olan kadın karakter, beyaz psikoz için belirtilen *"boşluk duygusu, ruhsal durgunluk, duygulanımsız bir depresyon ve ölüm dürtü"*sünün (Parman, 2013) etkisi altındadır. Kadın karakter, nesnelerden ve dış dünyadan yatırımını kesmiştir. Bu geri çekilme, psikozda olduğu gibi gerçeklik kaybına sebep olmuştur. Karakterin ruhsal yapısı doğrultusunda şekillenmiş olan şiire, sanrıya dayalı bir gerçeklik hâkimdir.

Şiirin ilk bölümü, bireyin içine konumlandırılacağı zaman ve mekânın inşasını içerir. Metin, kesik kesik bir anlatımla yapılan mekân tasviriyle başlar:

"Büyük bir oda. Bahçeye açılan bir pencere

Ortada bir masa

Yanda bir kapı

Daha birkaç şey: Örneğin bir yunus balığı camdan, bir heykel

(...)" (Cansever 2011 a: 236)

Şiirin kesintili betimlemelerle devam eden durgun, monoton temposu, şairin başlangıçtan itibaren yaratmak istediği sıkıntılı atmosferin oluşumunda önemli rol oynar. Tasarlanan mekândaki ayrıtılar, bu atmosferin inşasına yardım eder. Kişi üzerinde sıkışmışlık, kuşatılmışlık duygusu yaratan odanın penceresi, insanın dış dünyayla iletişim kurduğu, sosyalleştiği bir yer olan sokağa değil kendi içine, bahçeye bakar. Bu anlamda oda, yalıtıcı bir mekân olarak nitelendirilebilir. Odanın büyüklüğü, hareket özgürlüğü tanıyor olmaktan ziyade boşluk duygusu ve bu duygunun kişinin benliğinde yarattığı içsel bir daralmaya sebep olur. Oda için daha sonraki dizelerde geçen şu ifadeler bu tasarımı pekiştirir:

"(...)

Sonra ne? İşte bir ***çamur gibi sıvanmış odaya***

Karanlık bir kilisenin

İhtiyar zangocunun ağzıyla

Günaydın!

(...)" (Cansever, 2011 a: 241)

Şiirdeki temel izleklerin mekân tasarımıyla verilmiş olması, Edip Cansever'in şiirlerini oluştururken faydalandığı "nesnel karşılık" kavramını bu şiirde de kullandığını gösterir. T.S. Eliot'ın şiir sanatı anlayışında önemli bir yer tutan nesnel karşılık kavramı; "*(...) bir kelimenin, bir imajın, bir durumun, şairin muhayyilesinde olduğu şekliyle bir kısım nesnel, orijinal görüntüler ve dekorlar sergilemek yolu ile,*

okuyucuda da aynı duyguları uyandıracak şekilde şiirsel dekorda yer almasıdır." (Çobanoğlu, 2010) Başka bir ifadeyle şiirde ortaya konmak istenen derin coşku ve duyuşların, dış dünyadan seçilen nesnel dekorlar aracılığıyla yansıtılmasıdır. Edip Cansever bu yöntem için şunları söyler:

"Her şeyi bir takım nesnelerle vermeyi yeğlerim. Vageçemediğim bir şeydir bu. Eliot'un nesnel karşılık kavramından yola çıkıyorsak coşkularımız, duygularımız, düşüncelerimiz şiire aktarıldığı zaman oradaki nesnel karşılıklarını bulmalı. Bir şiir içindeki nesnelerle, içindeki yaşam biçimleriyle, ilişkilerle ve daha bir sürü öge ile oluşturulur. Ve ben buna çok inanıyorum. Şiirde gereksiz ayrıntı sayılabilecek şeyler aslında bir fon gibi gerekli olan ögelerdir." (Çobanoğlu, 2010)

Şairin bu sözlerinden yola çıkılarak "Salıncak" şiirine bakıldığında mekânla birlikte bu tasarımı bütünleyen nesnelerin de aktif bir rol üstlendiği görülür. Şiirde kadın karakterin ruh dünyasına boşluk duygusu hâkimdir ve bu boşluk içerisinde her şey yerinden edilmiş, belirsiz bir konumda sabitlenip kalmıştır. Bu durumu, şiirdeki şu dizeler karşılar:

"(...)

Rezeneler, sedef otları, küpe çiçekleri görünür pencereden

Görünür ama görünmez

Yani hiçbir şey yerinde değil pek. Bugün ne?

Salı! O bile yerinde değil

Bir bardak, bir sürahi yerinden edilmiştir; nereye koysak

Nereye?

Bilmem!

(...)" (Cansever, 2011 a: 236)

Şiirde mekân ve nesneler ile birlikte zamanın kurgulanışı üzerinde durmakta fayda vardır. P. Hartocollis, öznel deneyim temelinde işleyen *"psikolojik zaman" (Skale, 2015)* ile nesnel deneyime dayalı, belli saat ve takvime bağlı matematiksel zaman olmak üzere iki tür zamandan söz etmenin mümkün olduğunu söyler. *"(...) deneyim temelli zamanın bilincin birleştirici bir unsuru olduğunu, sürekli değişim halinde olan bir dünyada kendilik algısına birlik sağlayan bir süreç olduğunu belirtir." (Skale, 2015)* Zaman, kesintili ruh halleri deneyimine ve kesintili değişim algısında bir birlik sağlar. Bu doğrultuda, şiirdeki zaman için çizgisel akışından çıktığı, sonsuz boşluk içinde hızını, yönünü kaybettiği söylenebilir. Freud, zaman kavramanın bilinçle ilişkili olduğunu, bilinçdışı sistemin ise zaman dışı olduğunu söyler. Ona göre bilinçdışında *"zaman düşüncesine karşılık gelen hiçbir şey yoktur; zamanın akışını tanıma yoktur (...) zihinsel süreçlerdeki değişimlerin hiçbiri zaman akışının etkisiyle gerçekleşmez." (Skale, 2015)* Bu doğrultuda, "Salıncak" şiirine bilinçdışı bir zaman hâkimdir denilebilir.

Zaman ögesinin diğer bir yönü döngüsel bir düzen içerisinde yinelenmesidir. Şiirin tüm bölümlerinde, tıpkı belli bir zamana ayarlanmış bir çalar saat gibi sürekli sabah olur. Gün döner sabahı vurur. Birbirinin aynısı olan bu sabahlar yaşamı yenilemez, kişiye umut vermez.

"Gün ışır iyiden iyiye, odanın orta yerinde bir kayalık

(...)" (Cansever, 2011 a: 238)

"Sonra ne? Sabah! İyi bir gün başlar ne de olsa

(...)" (Cansever, 2011 a: 238)

"İyi bir gün başlar. Dünyadayız artık. Dünya!

(...)"(Cansever, 2011 a: 242)

Zamanın sürekli aynı şekilde yinelenmesi, karakteri durgunluğa ve hareketsizliğe iter. Şiirin atmosferine ölüm dürtüsü hâkimdir. Bu dürtünün etkisi altında gelişen durgunluk, askıya alma durumu akan zamana karşılık bir anti-zaman üretir. Geçmiş, şimdi ve geleceğin karşılıklı ilişkisinin yarattığı zamanın sürekliliği kırılmış; bağlantısız, parçalı bir zaman oluşmuştur. Kadın karakter, kendiliğini *"herhangi bir anlam taşımayan parçalardan oluşan bir dünyadaki içi boş bir kabuk" (Skale, 2015)* olarak deneyimler. Bu kurgu, karakterin psikotik düşünceye özgü *"parçalanma deneyimi"*ni (Skale, 2015) yansıtır. Herhangi bir biçimi olmayan, bütünüyle şekilsiz, bileşenlerinden ayrılmış, parçalı zaman birimleri karakterin yabancılaşma deneyimine ayna tutar.

Beyaz psikoza yaşamın verdiği canlılığın, umudun aksine ölüm dürtüsü egemendir. Şiirde bu dürtü katılaşma, taş kesilme, çoraklık, yokluk, boşluk ve çukur imgeleriyle verilmiştir. Şiirdeki öznenin içinde bulunduğu bu ruhsal süreci şu dizelerde görmek mümkündür:

*"Gün ışır iyiden iyiye, odanın orta yerinde bir **kayalık***

*Sarı bir kertenkele... onunla her şey bir iki sıçrar, **durur***

Başkaldırır, düşer

*Bir **çorak bağırışı,** bir **taşın** ikiye **bölünmesi** işitilir. Sonra?*

Bir su arayışı, bir bozgun... Biz buna benzer herşey diyoruz, herşey

herşey herşey

Çünkü o, kadın

*Uzanır, sağar bir **yokluğun** içinden*

*Gene bir **yokluğu** sağar, üşenmez*

*Bir gül **çukuru** tersine döner, bir alev kıyısı doğurganlaşır*

*Çıkar **boş kıyılardan katılaşmış akşamüstleri***

__Böler__ o bakışları bir sarkaç gibi binlere

Ama bir zaman gibi değil, bir sarkaç gibi böler

Yani olanlar olmuştur bir kere

Bir kartal __donakalmıştır__ sıcaktan. Bir U sesi duyulur

Yaratılmaya uygun bir ses, U

Uzağa bakar kartal. O kadar bakar ki, bakmaz

__Taş kesilmiştir taş__, boynu ileri düşmüştür

(...)" (Cansever, 2011 a: 238)

"Beyaz psikoz" kavramını öne süren Green, bunun narsisistik bir travmayla ilgili olduğunu savunur. Narsisizm benliğin birliğini, güzelliğini, "bir" olma arzusunu işleyen bir tür ayna kavramdır. Green'e göre benliğin birliğini anlamak için *"kaosun sonsuzluğunu ve hiçliğin sıfırını"* (Kayaalp, 2013) göz önünde bulundurmak gerekir. Sonsuz ile sıfır arasındaki salınımlarıyla algılanabilen "bir" için sıfır *"asemptomatik"*tir. (Kayaalp, 2013) Bu konumda, uyarılmanın yani yaşamın sıfırlanması değil, sıfır düzeyine inme eğilimi söz konusudur. Yani somut değil, kavram düzeyinde bir ruhsal ölüm vardır. Yaşamı geri çekmeyi hedefleyen ölüm narsisizmi; var olmayışı, boşluğu, beyazı hedefler, yansızlığı temsil eder. Green, yansız kategorisine denk düşen bu "beyaz"ın düşünceye yöneldiğinde "beyaz psikoz"un ortaya çıkabileceğini söyler.

Şiirdeki öznenin benliği, sonsuzun kaotiği ve sıfırın hiçliği arasında salınıp durmaktadır. Parçalanma, bölünme hisleri benliğin sonsuza yaklaşmasıyla aldığı hal; durma, katışama ise sıfıra yani ölüme yaklaştığında aldığı haldir. Kadının benlik bütünlüğünü şiirin merkezi imgesi olan "salıncak" temsil eder. Dinamik bir yapıda olan benlik bu iki değer arasında salınıp durur.

Öznenin hapsolduğu ölüm narsisizmi, onun varoluşunu ortaya koyarak mutlu bir hayat sürdürmesini engeller. Sevgi, güven ve aşk duygularından uzak, içi

boşaltılmış bir hayat sürdürür. Kadın tepeden tırnağa beyazlar giyinmiştir. Beyaz olumlu bir simge değer değildir. "Beyaz psikoz" durumunda olduğu gibi nötr olmayı, yaşamdan uzaklığı, ölümü simgeler. Şu dizelere bakmak gerekirse:

"(...)

Tepeden tırnağa beyazlar giyinmiştir kadın

Ne var ki bir kadın gibi değil, bir aşk, bir umut gibi değil

Bir aralık gibi durur dünyada

(...)" (Cansever, 2011 a: 240)

Kadın karakter için "bir"de durmak da çare değildir. "Bir" saf narsisistik düşünceyi temsil eder. Benliğin gelişimi açısından olumlu bir gösterge değildir. Narsisizmde nesne benlikle çatışmalı bir ilişki içindedir. Benliğin nesne arzusu, benlik arzusuna dönüşmüştür. Green bu durumu, *"ötekine duyulan arzunun silinmesinin eşlik ettiği bir'i arzulama" (Kayaalp, 2013)* olarak niteler. Özdeşleşilecek nesnenin olmadığı bu durumda, nesnenin temsili silinir ve benlik nesneye karışarak onun yerine geçer.

Arzunun nesne değiştirmesi olgusunu açıklamak için arzuyu tanımlamak gerekir. Lacan arzuyu şöyle tanımlar: *"(...) özneyi merkezini kaymış hale getiren (décentré) harekettir." (Kayaalp, 2013)* Doyum nesnesi ya da eksik nesne arayışı, özneye merkezinin artık kendisinde olmadığı deneyimini yaşatır. Merkezi kendisinin dışında, ayrı kaldığı bir nesnedir. Doyum deneyiminden sonra merkez yeniden değişir. Yaşam boyunca ikame nesnesi arayışına yönelik yer değiştirmelerin tatmin edici sonuçlar vermemesi kaçınılmazdır, çünkü öznenin başlangıçtaki doyum deneyimini yeniden bulması sonradan etkiyle oluşmuş bir fantezidir ve tekrarlanması bir aldatmacadan ibarettir. (Kayaalp, 2013)

Nesneyle her karşılaşma mekânsal ayrılık ve zamansal uyumsuzluk açısından merkezin kaymış oluşu duygusunu beraberinde getirir. *"Bu durumda benliğe uygunluğun sağlanmasının tek yolu benliğin kendi dürtülerinin yatırımına konu olmasıdır." (Kayaalp, 2013)* Green'e göre benliğin bu şekilde nesne karşında

kazandığı bağımsızlık değerli olmasına karşılık hayli eğretidir çünkü benlik hiçbir zaman nesnenin yerini tam olarak dolduramaz. Yalnızlık içinde, varoluşun sağladığı hazzı devam ettirme yanılsaması uzun sürmez.

Bir türlü kapatılamayan mekânsal mesafe ve sonu gelmeyen zamansal uyumsuzluğun bileşik etkisi olan merkez kayması deneyimi, şiirdeki kadın karakter için umutsuzluk yaşantısına dönüşmüştür. Bu durumda birliğe geri çekilme ya da benliğin idealize bir nesne ile kaynaşması artık mümkün değildir. İşte bu noktada birlik değil hiçlik arayışı başlar; hiçlik, ruhsal ölüme denk düşen, gerilimin sıfır noktasına çekilmesidir. Dolayısıyla karakter için ne "bir"de durmak ne "sıfır"da durmak çözümdür. Şiirde yer alan şu bölüm, bu yönde yorumlanabilir:

"(...)

Kadınsa kımıldamak ister, olmaz

Yer değiştirmek ister, olmaz

Solumak birdenbire

Gene olmaz

Olacak bir şey boşuna aranır, boşuna boşuna boşuna

(...)" (Cansever, 2011 a: 239)

Şiirdeki öznenin nesneye yatırım yapma arzusu yok olmuştur. Söz konusu olan arzusuzluktur. Merkez arayışı sona ermiştir çünkü merkez lağvedilmiştir, eksiksizliğin amacı olan merkez boş merkeze, merkez yokluğuna dönüşmüştür. Ruhsal etkinliği yöneten arzusuzluk, ruhsal ölümdür. Dış dünyayla bağı kopan öznenin ruhsal dünyası kurak bir çölü andırır.

Şiirde kadın karakterin dışında kendi varlığına işaret eden bir anlatıcı vardır. Anlatıcının sesi, bilinci temsil eder. Yaşamsal ögelerle iletişimini kesmiş mekanik, monoton bir hayat süren kadın için Tanrı'dan bir "salıncak" ister. Salıncak benliği başka bir deyişle yıkıntılarla dolu geçmişi unutmak, zamana karşı durabilmek, yaşam

için çabalamak, her şeyi yutan bir boşluğa dönüşen hayatta bir yer edinmek, tutunabilmeyi simgeler. Şu mısralar, şiir boyunca tekrarlanan bu isteği ortaya koyar:

"(...)

Tanrım ona bir salıncak!

Bir gidip bir geliversin diye boşlukta

Umutla, erinçle, tutkuyla

Kendine kendine kendine katlanarak

Hani görmeden daha, bilmeden darıldığı kendine

Tanrım

Ona bir salıncak!

(...)" (Cansever, 2011 a: 241)

Şiirde anlatıcının kadına salıncak istemesinin yanında *"Tanrım bize bir salıncak!/Çok çabuk geçmek için şu olup bitenleri" (Cansever, 2011 a: 238)* dizeleriyle "biz"e ve en sonunda "siz"e ifadesiyle Tanrı'ya salıncak istenmesi dikkat çekicidir. "Biz" sözcüğü anlatıcının -aynı zamanda şaire yakın bir figür olarak düşünülebilir- kadın karakterle benzer bir duygu içerisinde olduğu söylenebilir. Öznenin çıkışsızlığının farkındadır, Tanrı'dan bunun için bir çözüm ister. Fakat şiirin sonunda Tanrı için de bir salıncak istemesi, insanın kaderini değiştirebileceğine dair inancının olmadığını gösterir. Çözümün Tanrı'dan beklenmemesi bireyin yaşamını kendisinin değiştirebileceğine ya da böyle olması gerektiğine dair inancı da içerir. Bu düşünce varoluşçu felsefeye yakın duran şairin hayatı görüş biçimine de uyar.

"Salıncak" şiirinin biçimsel kuruluşu, merkezdeki psikotik düşünceyi yansıtacak şekilde yapılandırılmıştır. Green *"beyaz düşünce"*de (Parman, 2013) mantıklı, yargısal, akıllı düşünceyi temsil eden ikincil süreçlerde bağlantılar arasında kopukluklar, boşluklar olduğunu söyler. Bu anlamda şiirin tamamındaki bölünmüş, parçalı düzen ve dizelerdeki kesik, eksiltili anlatımın hayata inancını yitirmiş,

kendine ve topluma yabancılaşmış insanın dağınık, sıkıntılı yaşamını ve ruh halini yansıttığı söylenebilir. Edip Cansever, "Şiiri Bölmek" isimli yazısında, modern insanın trajik yaşantısının ancak böyle bölünmüş bir biçimle yansıtabileceğini belirtir. *"Tıpkı yaşamımızda olduğu gibi: Bir yanda yaslarımız, acılarımız; öte yanda inancımız, umudumuz, direncimiz."* (Öcal, 2009: 44) diyen şair, kısa mutluluklardan güvenli mutluluklara yol alındıkça şiirimizin de tekleşeceğini, bütünleşeceğini, bireyliğini kazanacağını bunun ise gelecekteki ozanlara kaldığını söyler. Şiirin yaşanılan hayattı yansıttığını ifade eder.

Sonuç olarak edebiyat için psikanalizi ayrıcalıklı kılan, eserde ortaya konulmak istenen düşünceyi tesbit etmekten öteye gitmesi, sorunsalın kaynağına inmesidir. Bu doğrultuda "Salıncak" şiiri için narsisistik kırılma yaşantısı içinde olan öznenin ruhsal salınımları etrafında kurulmuştur denilebilir. Merkezi imge olan "salıncak" benliği temsil eder. Narsisizmden beslenen benlik, insan ruhsallığında bütünleştirme işlevi görür. Freud'a göre benlik, *"(...) öz korunum dürtüsünün libidinal tamamlayıcısıdır." (Kayaalp, 2013)* Ruhun tamamlanmış bütüncül merkezidir. Şiirde "salıncak" bir salınım içerisindedir. "Sıfır" ruhsal ölüm, Green'in ölüm narsisizminin hâkim olduğunu vurguladığı "beyaz psikoz" durumudur. "Sıfır" gibi salıncak için "bir"de durmak da çözümsüz bir noktadır. Bu durumda benlik başka bir nesneye yatırım yapmaktan vazgeçer. Benliğin kendine kapanması beraberinde derin bir umutsuzluk, yalnızlık ve yalıtılmışlık getirmiştir.

3.3.3. Tesellisiz Bir Melankoli: *Tragedyalar*

Edip Cansever'in *Tragedyalar (1964)* isimli kitabı, eser adıyla aynı başlık altında numaralandırılmış beş ayrı şiirden oluşmuştur. Benzer izlekler etrafında örülmüş, birbirini tamamlayan bu şiirlerde şair, tragedya türünün olanaklarından faydalansa da eser, bir tiyatro yapıtı olarak sunulmamıştır. Devrim Dirlikyapan'nın deyimiyle Edip Cansever bu kitapta, *"(...) tragedyanın değil 'trajik' olanın peşindedir." (Dirlikyapan, 2013: 91)* Tragedya, *"bir kahramanın yaşadığı kederli ya da korkunç olayları ve kahramanın kaçınılmaz yenilgisini ciddi ve yüceltilmiş bir dille anlatan sahne yaptı" (Dirlikyapan, 2013 91)* iken "trajik", bu tür konuları işleyen romanlar ve dramatik şiirlerle genel olarak bütün kederli ve umutsuz insani durumları ifade etmek için kullanılan bir kavramdır.

Güven Turan, "Yüzler ve Maskeler" başlıklı yazısında "tragedya" sözcüğünün terim değil, mecaz anlamda kullanıldığı tespitinde bulunarak benzer yönde fikirler öne sürmüştür. Turan, bir oyunun tragedya olması için oyunda *"değiştirilmez ve tanrısal bir kader" (Turan, 1997: 223)* bulunması, oyunun sonunda izleyicide korku değil, arınma duygusunun uyandırılması gerektiğini söyler. Ona göre Cansever'in tragedyası bu özellikleri tam olarak taşımaz ama zaten bu eser bir tiyatro oyunu olarak yazılmamıştır. Turan, eser için, *"Dramatik bir şiirdir (...)" (Turan, 1997: 223)* saptamasında bulunur.

Şiir sanatıyla ilgili ilk ve en öneli kuramsal yapıt olan *Poetika'*sında Aristoteles, tragedya için *"belirli bir zamana yayılan, soylu bir eylemin taklidi" (Aristoteles, 2011: 29)* tanımlamasını yapar. Bu taklit, anlatı yoluyla değil eylem içindeki kişiler tarafından yapılır; uyandırdığı acıma ve korku aracılığıyla da bu türden heyecanların *"katharsis"*ni (Aristoteles, 2011: 29) gerçekleştirir. Psikanalitik edebiyatın anahtar sözcüklerinden olan katarsis kavramıyla birlikte psikanaliz ve tragedya türünü kesiştiren diğer önemli nokta, Freud'un Sophokles'in *Kral Oedipus* üzerinde yaptığı psikanalitik okumadır. Merkezinde *"baba katli motifi"*nin (Freud, 2014: 235) yer aldığı bu mitten hareketle Freud, insanın cinsel gelişimi ile ilgili teorisini üretmiştir. Ona göre bunun gibi tragedyaları her dönem etkileyici ve canlı kılan, onların bastırılmalarına rağmen erişkinlikte var olmayı sürdüren bilinçdışı arzuları, çocukluk düşlemlerini harekete geçirmesidir.

Edip Cansever Mustafa Öneş ile yaptığı "Şair, Yaşadığı Zaman Diliminin Dışına Çıkabilir" başlıklı röportajında tragedyanın bir karşıtlar bütünü olduğunu ve bu nedenle diyalektik olduğunu söyler. Klasik tragedyanın amacının *"acıma, korku uyandırarak insanlara arınma sağlamak"* (*Cansever, 1997: 94)* olduğunu belirten şair, bu amacın kadercilik olduğunu ve insan yaşamının etkinliğini durağanlaştırdığını ifade eder. *"Ben, insan soyu sürdüğünce tragedyanın da geçerli kalacağına, kapsayıcı bir yazın biçimi olacağına inanmaktayım."* (*Cansever, 1997: 94)* der. Çünkü ona göre insanlık toplumcu düzene geçse de, bireyin kendisiyle ve çevresiyle çatışması bitmez.

Devrim Dirlikyapan, Edip Cansever'in "Tragedya Üzerine Notlar" başlıklı yazısında modern şiirin içeriğinin trajik eylem olduğunu belirttiğini söyler.

Sophokles'ten bu yana nice sanat yapıtı, ancak böylesi bir trajik süreci kat ederek günümüze ulaşabilmiştir. Şair için süreç, *"bir 'insanlık yazgısı' değil, kendini küllerinden yaratan Phoenix gibi, insanlığın 'yeniden doğuşunu, direncini, yaşama tutkusunu hazırlayan korkulu bir düş alanı'dır." (Dirlikyapan, 2013: 96)* Cansever, çağdaş tragedyayı hem bir eylem hem de bir çatışmalar bütünü olarak görür:

"Yazgının ortadan kalktığı, mistiğin gerçekliğini yitirdiği, klasik felsefenin soyutluktan yaşamaya indirgetildiği, bilimin gizemciliğe çoktan üstün geldiği çağımızda, bu çatışmalar bütününü kapsayan, insancıl içeriği öngören, daha önemlisi [... insanoğlunu] dogmalardan koruyan her yaratı, çağdaş tragedyanın kendisidir." (Dirlikyapan, 2013: 96)

Beş ayrı tragedyadan oluşan kitapta ilk tragedyada altı Koro, bir KoroBaşı ve beş Episode; ikinci tragedya dört Koro, dört Episode, bir Ağıt, bir KoroBaşı; Üçüncü tragedya ikişer Episode ve Koro, bir Ağıt, bir KoroBaşı; dördüncü tragedya iki Episode, bir Koro; beşinci tragedya Roma rakamıyla ayrılmış üç bölüm ile Lusin, Stephan, Armenak, Vartuhi ve Diran isimli karakterlerin konuşmalarından oluşur. Armenak baba, Vartuhi anne, Diran ile Stephan oğul ve Lusin ise Diran'ın karısıdır.

Tragedyalar, çıkışsız bir yalnızlık sarmalında kendilerine ve yaşama inancını yitirmiş, yabancılaşmış bir yaşantıyı konu edinir. Ölü bir varoluş içersindeki şiir karakterleri, alkol yörüngesinde dönen bir kısır döngünün içindedir. *"Zamanın bunaltıcı değişmezliğinde" (Öneş, 1997: 198)* geçmeyen bir sıkıntının yaşantısını sürdürürler. Varoluşsal bir çöküş yaşayan karakterlerin umutsuzluğu ve içine düştükleri anlamsızlık girdabı, yaşamı askıya almalarına sebep olur. Şairin zengin imge evreninde, şiirler ilerledikçe her defasında farklı bir görünümle beliren bu ruhsal süreç; melankolik ve yoğun bir depresif düşünceyi barındırır.

Çalışmanın bu başlığı altında, *Tragedyalar* kitabında yer alan şiirler, Julia Kristeva'nın başta Freud olmak üzere Klein ve Winnicott gibi psikanalistlerin görüşlerinden hareketle öne sürdüğü melankoli kavramı etrafında incelenecektir. Getirilecek yorum; bireyin toplum içinde yalnız, yalıtık ve yabancılaşmış görünümünü tespit etmeye yönelik bir dikkatin ötesinde öznenin bu yöneliminin oluşmasında önemli bir etkiye sahip olan ruhsal süreçleri ortaya koyma amacında

olacaktır. Bilinçdışının örtülü uzaklığı içinde düğümlenen ruhsal süreçler ve bu süreçler arasındaki dinamik ilişkiler ağı incelenecektir.

Julia Kristeva melankoliyi *"bir bireyde bazı anlarda ya da kronik biçimde, çoğunlukla manik coşkunluk aşaması denen aşamayla dönüşümlü olarak ortaya çıkan, ketlenmeye ve simge kaybına ilişkin klinik belirtilerin toplamı" (Kristeva 2009: 18)* şeklinde tanımlar. Eğer düşüş ve uyarılma daha az şiddetli ve sık olsa bu durumda söz konusu olan nevrotik depresyondur. Freudcu kuramın melankoli ve depresyon arasındaki farkını tanımakla birlikte Kristeva, sınırları ne denli belirsiz olsa da *"melankolik-depresif bütün"*ün (Kristeva, 2009: 18) merkezinde, ortak bir nesne kaybı deneyimi ve anlamlı bağlarda bir değişime olduğunu savunur. Ona göre her ikisi de *"nesne kaybı karşısında bir tolerans eksikliğine ve gösterenin, öznenin eylemsizliğe, ölümü taklit etmeye hatta ölümün kendisine sığındığı geri çekilme durumlarını telafi edecek bir çıkış sağlamadaki başarısızlığı"*na (Kristeva, 2009: 18) dayanır.

3.3.3.1. Ölüm Dürtüsü ve Savunmaları

Tragedyalar'da, yaşamla tüm libidinal bağları kopmuş karakterlerin hayatına ölüm dürtüsü egemendir. Canlı olmaya dair belirti, yaşam için umutları yoktur; ölüdürler. Hapsoldukları çözümsüzlüğü ortadan kaldırmaya dönük bir çabaları olmadığı için ölü olma durumu içinde ölümsüzdürler diğer bir deyişle ölümü yaşadıkları için ölümsüzdürler. Yaşamı çökerten bu paradoks, şiirde şu dizelerle ortaya konulur:

"(...)

Yani yaşıyor olmak

Yaşamakla bağdaşamaz bazan.

(...)" (Cansever, 2011 a: 371)

"Ve kalır yılgınlığımız: gök bırakılmaktan doğan bir yaratıktır

İçer içkisini, geriler

Bardağında bir ölü; hem ölümsüz hem ölü

Onca bir alışılmadık. Daha çok özgürlüğü

İle kararsız, yalnız, mumyalanmış bir öykü

Bu ölü.

(...)" (Cansever, 2011 a: 278)

"(...)

Herkesin ölü bir şeyi vardır. Ölüler çoğaldıkça

Artık hiçbir şey ölemez.

Ve bu yüzden olacak Armenak ölümü tanımıyor

Yollar var arasında ölümle

Aşamaz o yolları. Aşmak için

Hiçbir şey yapamaz Armenak

(...)" (Cansever, 2011 a: 366)

Şiirdeki karakterler, varlıklarını konumlandıramadıkları büyük bir boşluk, yaşamı tüketen bir yılgınlık içerisindedir. "Ölümsüzlük", içinde bulunan bu duruma sıkışmaya karşılık gelen bir imgedir. Modern yaşamın anlamsızlığı içine hapsolan bu kişiler, klasik tragedyalardaki Tanrılar gibi ölümsüzdürler. Onların ölümsüzlükleri yaşama karşı duyarsızlaşmalarından gelir. Yaşanılamayan bu dünya için şair *"yanıtsız bir eşya gibi" (Cansever, 2011 a: 317)* der.

Freud ölüm dürtüsü ile ilgili olarak canlı varlığın canlı olmayandan sonra ortaya çıktığını ve dolayısıyla *"canlı varlığın 'daha önceki bir duruma dönüş eğilimi*

gösteren' özgül bir dürtüyü barındırıyor olması gerektiğini" (Kristeva, 2009: 27) savunur. Ona göre erotik boşalma ve bağ kurma ilkesine karşıt biçimde, inorganik olana ve homeostaza dönüş eğilimi olarak ölüm dürtüsünün bir bölümü dış dünyaya yönelir ve yıkım, nüfuz, güçlü irade dürtüsüne dönüşür. Bu dürtü cinselliğin hizmetine girdiğinde, sadizmi oluşturur. Bunlarla birlikte Freud'un bu konudaki şu saptaması karakterlerin içine çekildiği ölüm haline karşılık gelir:

"Bir başka bölüm bu dışa doğru yer değiştirmeye katılmaz: organizmanın içinde kalıp orada libidinal olarak bağlanır [...] erojen kökensel mazoşizmi tespit etmemiz gereken yer bu bölümdür." (Kristeva, 2009: 27)

Ölüm dürtüsü, *"inorganik maddeye dek gerilere uzanan soyoluşsal bir kalıtın içruhsal tezahürü"*dür. (Kristeva, 2009: 28) Freud, nevrotiklerin olumsuz terapi tepkisi ve suçluluk bilinci göz önüne alındığında ruhsal olayların sadece haz isteğinin egemenliğinde seyrettiği inancına bağlı kalınamayacağını söyler.

Kristeva, melankoli kavramını Freud'un bu düşünceleri doğrultusunda temellendirmiştir. Ona göre melenkolinin bir kipi olan narsisistik melankolide, ölüm dürtüsü *"yaşam dürtüsünden kopukluk" (Kristeva, 2009: 28)* biçimde yaşantılanır. Ölüm dürtüsünün yaşamı aşağıya çeken, duraklatan hareketinin etkisi altında ilerleyen *Tragedyalar*'da karakterler, benliğin içsel tutarlılığını engelleyen ruhsal bir çözülme yaşar. İçteki bu parçalanma ve çözülme eğilimi ölüm dürtüsünün ifadesidir. Narsisistik melankolide *"arkaik benlik" (Kristeva, 2009: 30)* büyük ölçüde tutarlılıktan yoksun olduğu için onda bütünleşme eğilimi ile çözülme, parçalara ayrılma eğilimi birbiriyle nöbetleşir. Özne içeriden yıkılma kaygısı etkisi altındadır. *"Melankolik ketlenme (yavaşlama, sekans ardışıklığının eksikliği)" (Kristeva, 2009: 30)* ölüm dürtüsünün yıkıcı etkisi karşısında içsel bağların çözülüşünün bir tezahürüdür. Şiirde durağanlık yaratan katılaşma, donma ya da soğumaya dönük imajlar bu ketlenmeye örnek oluşturur. Aşağıdaki dizelere bakmak gerekirse:

"Biter elimizdeki şey, biter her şey

Kalırız, kan gibiyiz, ***donarız*** *bir tanrısalda*

Seslerle ve kırık tırnaklarla

*Ve **donar** çılgınlığımız: gemilerde hiçbir kaptan yok*

*Yok, çünkü denizler kocaman, **ölüler** büyük*

*Bir **soğuk** ay **soğuk** ve **tenha***

*Duyulur. **Yalınızlık** mevsim olur*

(...)" (Cansever, 2011 a: 276)

"(...)

*Ve **soğuk** bir çağdan geçiyoruz. Çağlardan*

*Başımızda **siyah** bir hale." (Cansever, 2011 a: 297)*

"Bu odur ki, biraz kin

***Kayalaşmış** saçlarla o **taştan** çiçeklerin*

*İçinde **kayalaşmış**, boyası kesin*

Kin

Ağrısız, sonsuz, bütünü sevgilerin.

(...)" (Cansever, 2011 a: 279)

"(...)

*Ve **soğuk** dünyamızda **yanıtsız** kaldığımız*

(...)" (Cansever 2011 a: 374)

Tragedyalar'da çıkışsız bir döngüde seyreden depresif duygu, ruhsal parçalanmaya karşı geliştirilen bir savunma olarak yorumlanabilir. Sürüp giden hüzün hali, benliğin duygusal tutarlılığını yeniden oluşturur. Diğer bir deyişle bu depresif ruh hali, narsisistik bütünlük sunan bir destek olur. Burada, acının erotizasyonu söz konusudur, Kristeva'ya göre aksi takdirde hüzün duygusu ölüm dürtüsüne karşı savunma işlevi göremez. (Kristeva, 2009: 31)

3.3.3.2. Hüzün Duygusu ve Kaynakları

Depresyonun temel ruh halinin hüzün olduğunu belirten Kristeva, bunun umutsuz kişiyi ele veren en önemli belirti olduğunu söyler.*"Sözel ya da göstergesel ifadelerine indirgenemez olan hüzün (her duygu gibi), dışsal ya da içsel travmaların yol açtığı enerji yer değiştirmelerinin ruhsal temsilidir." (Kristeva, 2009: 32)* *Tragedyalar*'da ön plana çıkan duygulanımlardan biri hüzündür. Karakterlerin yaşam içersindeki yılgın, sinik, yenik ve donuk halleri bu duygunun türevleridir. Çoğu zaman şairin sesiyle özdeşleşmiş bir sesle konuştuğu hissedilen karakter olan Stephan bu anlamda dikkat çekicidir. Aile bireylerinin diğer üyelerinden ayrı tutulan Stephan şöyle tanıtılır:

"(...)

(Sarı şey! bu dünyada ağrı var

Ağrıdır unutulmak, korkular

Çaresizlik bir ağrı

Ve göğün sürüleri bu ağrıdan kopmuşlar

Yeryüzü bundan böyle dağınık

Ki ölüm bir kurtuluşsa ağrının baskısından

Yalnızlık

Bir kurtuluşsa.. Sarı şey!

İnsan kendini korumaktan yorgun

Ağrının gezegen yaratığı

Stepan.)

(...)" (Cansever, 2011 a: 341)

Kristeva, hüzün duygusunun kaynağına iner. Ona göre, düş kırıklığı yarattığı için düşman olarak imgelenen bir ötekine karşı gizli bir saldırı olmaktan uzak olan hüzün; *"yaralı, tamamlanmamış, boş bir ilkel benlik"*in *(Kristeva, 2009: 21)* işaretidir. Böyle bir birey kendini incinmiş olarak değil, temel bir kusurdan, doğuştan gelen bir eksiklikten mustarip olarak düşünür. Kederi, çift değerli nesneye karşı gizlice tezgahlanan bir intikamın suçluluk duygusunu ya da günahını gizliyor değildir. Hüznü, daha çok simgelenebilir olmayan, adlandırılamaz, hiçbir dış faile göndermede bulunmayacak kadar erken bir narsisistik yaranın arkaik ifadesidir. Şiirde Stepan'ın bu erken dönem narsisistik yaralanması, annesi Vartuhi ve babası Armenak arasındaki şu konuşmada geçer:

"(...)

VARTUHİ

Boşuna yoruluyorsun, dinler mi hiç Stepan bizi

Tam on yaşındaydı, hiç unutmam

Biri dövmüştü onu, dudağı yarılmıştı

Ve hatırlar mısın günlerce

Dudağında gezdirmişti o kanı.

ARMENAK

Vardıkça üstüne kanattıydı yeniden.

VARTUHİ

İşte yıllarca böyle

Kanadı durdu Stepan kendi renginde.

(...)" (Cansever, 2011 a: 345)

Stephan için hüzün bir nesneye dönüşmüş gibidir. Hüzün, başka bir nesnenin yokluğu nedeniyle, bağlandığı, evcilleştirdiği ve gönül verdiği bir nesne ikamesidir. Kristeva, narsisistik depresif kişinin bir nesnenin değil, bir "şey"in yasını tuttuğunu söyler. "Şey", *"anlamlandırılmaya direnen gerçeği, çekim ve itim kutbunu, cinselliğin barınağı olan ve arzu nesnesinin kopacağı yeri" (Kristeva, 2009: 21)* temsil eder. Depresif kişi, hiçbir sözcüğün imleyemeyeceği temsil edilemez bir "şey"den yoksun bırakıldığı izlenimi taşır. *"Melankolik Şey kaybın iç ruhsal işlemine karşı koyduğu için arzulayan metonomiyi kesintiye uğratır." (Kristeva, 2009: 23)* Şiirde, karakterlerin bu hüzne hapsolmuş yaşam karşısındaki isteksizliği, daha çok Stephan'ın kişiliği ve konuşmalarında somutlanmıştır. Diran'ın karısı Lusin Stephan'la birlikte olmak ister; o, kadınlardan hoşlanmadığını söyleyerek bunu reddeder. Bu reddedişin sebeplerini içeren şu diyalogda görüleceği üzere sorun Stephan'ın cinsel tercihi değildir:

"STEPHAN

Bak Lusin, çünkü ben sevmiyorum kadınları

Bu tuhaf alışkanlığı, bu gereksiz yakınlığı

Sense bencillik diyeceksin buna. Ya da

Bir zevk düşkünlüğü diyeceksin. Oysa hiçbiri değil…

LUSİN

Peki ya nedir?

STEPHAN

Olsa olsa bunca çıkmazı

Sürdürmek benimkisi bir zevk biçiminde boyuna

Ve yaratmak yeniden bütün iğrendiklerimi.

(...)" (Cansever, 2011 a: 332-333)

Stephan'ın konuşmasında söz konusu olan yadsıma aslında cinsel kimliğe değil, öznel kimliğe dönüktür. Onun gibi şiirdeki karakterlerin tümü değersiz, boş olma duygusuyla karşı karşıyadır. Kendilerini değersizleştirerek ve yıkarak, her türlü nesne olanağını tüketirler. Depresif yadsımanın narsisistik uyumun temsil olanaklarını etkilediğini söyleyen Kristeva, buna bağlı olarak öznenin *"otoerotik sevinçten" (Kristeva, 2009: 65)* yoksun olduğunu belirtir. Özne *"narsisistik içe kapanışların mazoşist egemenliği" (Kristeva, 2009: 65)* altındadır. Yadsımanın sonucu olan bu duygusal acı, anlamı olmayan bir anlamdır.

Şiirdeki tüm karakterler cinsel sapma içerisindedir. Anne Vartuhi gece Lusin ve Diran'ı gözetler, eşcinseldir; oğul Stephan için de aynı durum geçerlidir. Ailenin diğer oğlu Diran iktidarsızdır, kadınlığını duyumsamak istediğini söyleyen karısı Lusin için de cinsellik sapkın bir nitelik taşır. Lusin geneleve gidip çirkinliğe batmak ister, böylelikle içindeki sıkıntıdan kurtulacağına inanır. Baba Armenak'ın cinsel birliktelikleri ölü, eksik ve iğreti bir nitelikte sunulur. Karakterler için Kristeva'nın depresif kişinin özelliklerini sıralarken belirttiği şu husus geçerlidir: *"Depresif kişi kendini ölüme karşı değil, erotik nesnenin yol açtığı kaygıya karşı savunur." (Kristeva, 2009: 32)* Arzu, bağların çözülüşünde erir diğer bir deyişle arzu yoktur. Şiirde karakterlerin cinsel yönelimleri arzuyu reddedişlerini simgeler. Aynı eksende *"bir buz çağı"*nı (Cansever, 2011: 333) yaşadığını söyleyen Stephan'ın şu sözleri, arzuya dönük libidinal bağlarının yokluğunu gösterir:

"(...)

Duymuyorum ben acılarımı. Ve yitirdim çoktan

Yitirdim bütün karşıtlıkları. Ne umut

Ne umutsuzluk, ne hiçbir şey

Kurtaramaz varlığımı benim. Ve yoğun bir anlamsızlığın içinde

Sanki renksiz, boyutsuz

Ve göksüz, zamansız bir evrende

Tek çıkar yol yaşamaksa Lusin

Yaşıyorum ben de kaygısız

Değişmez bir anlamsızlığı böylece.

(...)" (Cansever, 2011 a: 339)

Karakterlerin umutsuz ruh halleri *"learned helplessness (öğrenilmiş çaresizlik)" (Kristeva, 2009: 49)* modelini akla getirir. Depresif yavaşlama durumunun altında yatan süreçleri düşünmek için önerilen bu modele göre *"tüm çıkışlar kapatıldığında, hayvanlar kadar insanlar da kaçmak ya da savaşmak yerine geri çekilmeyi öğrenirler." (Kristeva, 2009: 49)* Depresif olarak adlandırılan yavaşlama ya da eylemsizlik; çıkışsız bir duruma ya da kaçınılmaz şoklara karşı öğrenilmiş bir savunma tepkisi oluşturur. Şiirdeki şu dizelere bakılırsa,

"(...)

Zorlasak mı acaba bizim olmayan

Görünmez bir mutluluğun yollarını

Her türlü acılarla yılmadan

Savaşsak mı geleceği kurtarmak için

Ama gelecek ne Lusin, bilmem ki

Bilsem bile ne çıkar, o zaman da ben neyim?

(...)" (Cansever, 2011: 335)

Öğrenilmiş çaresizlik psikolojisini yansıtan Stephan'ın bu sözleri onun yaşamı değiştirmeye dönük bir çabasının olmadığını gösterir.

3.3.3.3. Geçmeyen Geçmiş

Kisteva'ya göre içinde yaşadığımız zamanın söylemimizin zamanı olduğu göz önüne alınırsa, melankolik kişinin yabancı, yavaşlayan ya da dağılan sözü onun *"merkezsiz bir zamansallık" (Kristeva, 2009: 27)* içinde yaşamasına yol açar. *Tragedyalar*'da böyle bir zaman içerisine sıkışmış olan karakterler için zaman akmaz, önce veya sonra yoktur; bir geçmişten bir amaca, geleceğe doğru ilerleme söz konusu değildir. Aşağıdaki dizelerde zaman yörüngesinin dışına çıkmış, donuk, durmaya yakın bir izlenim verir:

"(...)

(Saat kim bilir kaç olmalı. Belki

Her türlü saatlerin hep birden

Tanımsız bir yeri gösterdiği

Bir saat olmalı ki…

Çok karanlık bir cümlede durmuş gibiyiz

Herkesin, ama herkesin yanılıp bir yerlere gittiği

Bir cümlede durmuş gibiyiz

(...)" (Cansever, 2011 a: 370)

"(...)

Sonra hep eski zamanlardan kalmış olurduk, o tenha

Bahçelerde, tasvirlerde, bir garip kum sarılığında

Olmuş olurduk

(...)" (Cansever, 2011 a: 309)

Depresif düşünce yaşam için her ufku ortadan kaldırdığı gibi zamansallığın ufkunu da kapatır. Zaman geçmişe saplanmış, ona çivilenmiş gibidir. Geçmiş, ruhsal sürekliliğin tüm boyutlarını işgal eder.

3.3.3.4. Olumsuzlamayı Yadsıma Aracı Olarak Alkol

Julia Kristeva depresif kişinin çöküntüsünün kaynağında *"olumsuzlamayı yadsıma"*nın *(Kristeva, 2009: 57)* olduğunu söyler. Yadsıma, gösterenin ve aynı zamanda dürtülerin ve duyguların göstergesel temsillerinin reddidir. Olumsuzlama terimi, bastırılmış olanı yadsıması koşuluyla temsile götüren ve bu nedenle gösterenin gelişine katılan düşünsel işleme karşılık gelir. Kristeva, çöküntü içindeki kişinin olumsuzlamayı yadsıdığını, askıya aldığını söyler. Olumsuzlamanın yadsınması imkânsız bir yas mekanizması yaratır. (Kristeva, 2009: 58)

Tragedyalar'da karakterlerin içinde bulunduğu depresif düşünce olumsuzlamanın yadsınması kavramıyla açıklanabilir. Bu duyguların çıkışsız bir halde olması, onlar üzerindeki tümgüçlü hisle ilgilidir. Depresif kişi tümgüçlülük hissi aracılığıyla duyguları dondurur, *"(...) acılı ve ulaşılmaz bir yer olarak oluşan ve hep öyle kalan bir 'ruhsal içeri'de korur. " (Kristeva, 2009: 81)* Şiirde ağrılı, çıkışsız duygunun içinde kalınmasını sağlayan, böyle bir atmosfer yaratan şey alkoldür. Alkol merkezi bir imgedir, şiir onun yörüngesinde döner. Karakterlerin yaşadığı *"büyük yas"*ın (Cansever, 2011 a: 374) içinde olmayı, ona yeniden tekrar tekrar doğmayı sağlar. Yaşadığı "buz çağını" içkiyle aşabildiğini söyleyen Stepan ve Lusin arasındaki şu diyalog bu düşünceyi doğrular niteliktedir:

"(...)

STEPAN

Ve diyebilirsin ki Lusin, soyu kalmamış hayvanlar gibi

Öyle bir buz çağını yaşıyorum da

İçkiyle aşıyorum, içkiyle çözüyorum bu cehennemi.

LUSİN

Hiçbir şey yapmadan, hiçbir şey istemeden gerçekte.

STEPAN

Belki de bir bilinci yoğunlaştırıyorum böylece

Doğarak acılarıma her an yeniden

Ve kendini kanatan bir bıçak gibi işte.

(...)" (Cansever, 2011 a: 333)

Şiirde, *"herkes içer" (Cansever, 2011 a: 323)*; *"bir sıkıntının yönetimi"*nde (Cansever, 2011 a: 320) ağrılı, tutsak, saplantılı bir yaşantı sürdürülür. Her şey alkoldendir, alkolden bir çağ yaşanmaktadır:

"(...)

Sonra birden çağımıza girerdik. O çılgın

Atlarımız, örtülerimiz alkolden

Anılarımız, içgüdülerimiz

Ve büyük çıplaklığımız alkolden

Alkolse biraz olsun alkolden yaratıldığımız

Tanrımız bilincimiz tanrımız

Çağımıza girerdik.

(...)" (Cansever, 2011 a: 309)

Devrim Dirlikyapan, şiir üzerine yaptığı incelemede, "alkol" imgesinin anlamsal çerçevesini yoklar. Ona göre "atalarımız, örtülerimiz" şeklinde tanımlanmasıyla alkol hem bir kaçış, hem de korunmayı ifade eder. Alkolün Edip Cansever'in şiirlerindeki temel işlevlerinden biri: *"toplumsal rollerin dayatması altında kalan, maskelerle yaşayan bireylerin geçici de olsa bu maskelerden kurtulabilmelerini, çıplak kalabilmelerini" (Dirlikyapan, 2013: 103)* sağlamasıdır. Dirlikyapan "alkolden yaratılmak" ifadesinde *"gerçek anlamıyla bir yaradılış değil, kişinin kendi özünün ortaya çıkması"*nın (Dirlikyapan, 2013: 103) belirtildiğini söyler.

Kişilerin ruhsal dinamikleri üzerinde ölüme yakın bir durağanlık yaratan, yaşama dönük tüm canlılığını öldüren hâkim depresif düşünce doğrultusunda okunduğunda, "alkol"ün melankolik uyuşukluğun devamını sağlama işlevini yerine getirdiği görülür. Alkol bir nesneye dönüştürülen hüzün duygusuyla bir olma edimini yaşatır. Bu duyguyla bir olma öyle yoğundur ki kimi zaman her şey alkolün kendisi olur. Şiirin şu bölümü bu anlamda dikkat çekidir:

"(...)

Çünkü yalnız o vardı, o alkol biçiminde olmak

O sonsuz buruşukluk

O sonsuz buruşukluk: ya alkol olmasaydı

Ya alkol olmasaydı

Ve alkol olmasaydı biz ölümsüz kalırdık

Dayanılmaz acısında bir ölümsüzlüğün

Biz öylece kalırdık

İmgelerin ve bütün çözüm yollarının bir öte dünyasında

Yani bir gerilimde, her şeyin bir kavram olup aktığı kanımızda

Oralarda

(...)"(Cansever, 2011 a: 310)

"Ölümsüzlük" imgesi yaşam karşısındaki körleşmeyi, hissedilen büyük acıdan dolayı duyarsızlaşmayı imler. Alkol bu duyguyu canlı tutar. Bir yeniden doğuş ya da çıkış değildir; döngüsel tekrarın devamını sağlayan dinamiktir. Olumsuzlamayı yadsıma aracı olarak tümgüçlülük hissiyle depresif duygunun korunmasını sağlar.

3.3.3.5. Melankolinin Dili/Dilsizliği

Karakterin diyalogları içerik açısından olduğu gibi biçimsel açıdan da onların depresif ruh halini yansıtır. Bu diyaloglar donuk, kaçamak, belirsiz, boşluklarla dolu yarı dilsiz bir nitelik taşır. Aralarındaki diyalog konuşmaya inanmaksızın yapılan bir konuşmadır. Kristeva, depresif kişinin söylediği şeyin onun için yabancı bir deri gibi olduğunu söyler.*"Melankolik, ana dili içinde bir yabancıdır." (Kristeva, 2009: 33)* Ona göre depresif söz, cümleye ilişkin anlamlandırmayı engellese de anlamı tamamen yok etmez. Bu noktada vurgu, tonlama ve ritm gibi parçaüstü söz düzeylerine dikkatin yoğunlaştırılması gerekir.

Şiirde anlam akışındaki kırılmalar, kopukluklar, bağlantısızlıklar, eksiltiler ve çeşitli biçimlerdeki dilsel sapmalar depresif söylemin gösteren ötesi gizli anlamını görünür kılar. "Tragedyalar I" bölümünde geçen şu dizelerde, yüklem eksikliği anlatımda yoğun bir imgesellik yaratsa da anlamsal kopukluğa neden olur:

"(...)

Bir gün ki tanrısız ve bavullarsız çıkagelmenin

Gölgeli, ama hiç anlaşılmadık bir istasyonunda

Olmakla ve soğuk hormonlarla

Birinin bir ötekinden anlamsız güzelleştiğinin

Çağrısıyla çoğalan her günkü gazetelerin

Hep aynı bir yürekten atılıp yorgun

Doğasız, bungun, bir gidip bir gelmelerin

Ardında ve kırık tırnaklarla

Ansızın kurduğumuz bir imge, bir efsanenin

Bizi tam böyle tutan yasalarında...

(...)" (Cansever, 2011: 279)

Yüklem, diğer sözcükleri birleştirerek yargının oluşmasını sağlayan temel ögedir. Şiirde anlamı tepetaklak eden yüklem eksiklikleri sözcükler ya da sözcük öbekleri arasında bağlantısızlık yaratarak gösterenin duygu düzeyini aşağı çeker. Giderilmez eksiltiler halinde kopuklaşan göstergeler dizisi vardır sadece.

Şiirin aşağıdaki şu bölümünde depresif sözün farklı bir kipte görünümünden bahsetmek mümkündür:

"(...)

kalmakhepböylekalmakmıyenibiryağmuryağıncaya

Dağlardadağlarda ve soğuk her yerimizde, çağlarda

Yılgınız çünkü sen, ey soğumak korkusu

(...)" (Cansever, 2011 a: 292)

Sözcüklerin bitişik yazılmasıyla yapılan bu *"yazınsal sapma"*da (Aksan 2006: 181) çıkışsızlık duygusu vurgulanır. Şiirde bu duygunun bir diğer biçimsel dışavurumu yinelemelerdir. Örneğin, karakterler arasındaki diyaloglarda baba Armenak konuşmanın anlam akışından kopuk olarak sürekli iskambil kâğıtlarını sorar. İskambil kâğıtlarını aslında yırtmıştır ve unutmuştur yırttığını. Diyaloglarda takıntılı bir ruh halini yansıtan bu tür yinelemelerle birlikte tekdüzelik de karakterler

arasındaki iletişimin akıcılığını engeller. Yinelenen ritm ve tekdüze melodi, diyaloglardaki mantık akışını kesintiye uğratır. Yavan ve sessizliklerle ağırlaşmış konuşmalar, şiirdeki karakterlerin içinde bulunduğu duygusal körelmeyi ve iletişimsizliği dil düzeyinde yansıtan göstergelerdir.

Sonuç olarak *Tragedyalar* eserindeki karakterler, mutlak bir hiçlik etrafında örgütlenen depresif bir kimliğe sahiptir. Adlandırılamayan yoğun hüzün duygusu içinde ölü gibidirler. Bu durum, ölüm dürtüsünün ruhsal parçalanma ve çözülmeye karşı geliştirdiği bir tür savunmadır, öznenin ruhsal birliğini sağlar. Merkezsiz bir zamansallık içinde yaşayan melankolik karakterler, yaşama yabancı bir yaşantı sürdürürler. Umutsuzluk ve çıkışsız bir çaresizlik hissi içerisindedirler. İçsel veya dışsal nesne yatırımları yoktur; yaşama dönük libidinal yatırımlarını kesmiştirler.

3.3.4. Psikopatolojik Bir Düzlemde *Ben Ruhi Bey Nasılım*

Edip Cansever'in 1976 yılında yayımlanan *Ben Ruhi Bey Nasılım* isimli kitabı, şairin İkinci Yeni akımı etkisindeki *Yerçekimli Karanfil (1957)* eserinden sonra çehresi değişen şiirinin doruk noktalarından biridir. Odağında, varoluşunu bütünleyen bir kendilik geliştiremeyen bireyin travmatik yaşantılarla örselenmiş ruh dünyasının yer aldığı *Ben Ruhi Bey Nasılım*, uzun bir şiirdir. Selim İleri kitapla ilgili yaptığı değerlendirmede; dramatik çatısı, çok yönlü duygulanımları ve değişik zaman dilimleriyle bir yaşamı dile getiriyor olması itibariyle eserin bir romana benzediğini söyler. İleri, yapıt için *"bir romanın şiiri" (İleri, 1997: 192)* der.

Yapı bakımından bütünlüklü bir kurguya sahip eserin giriş kısmı olarak belirlenebilecek Roma rakamlarıyla ayrılmış ilk altı bölümde, şiire hikâyesinin konu olduğu başkarakter Ruhi Bey konuşur. Bu bölümlerden sonra söz sırasıyla Ruhi Bey'i tanıdıkları kadar anlatan bir çiçek sergicisi, meyhane garsonu, meyhane patronu, kürk tamircisi Yorgo, genel ev kadını, otel katibi, cenaze kaldırıcısı Adem adlarıyla geçen karakterlere devredilir. Şiirin çok sesli bir yapı kazanmasını sağlayan bu kişiler; ana karakterin ruh dünyasında bütünlüklü kendiliğinden kopan, ayrışan, yabancılaşan kendiliklerine başka bir ifade ile iç seslerine karşılık geldiği gibi Ruhi Bey'in dünyasının aydınlanmasını da sağlar. Tüm anlatıcıların yer aldığı koro ile

Ruhi Bey arasındaki karşılıklı konuşmanın olduğu bölümler, şiirin sonuç kısmı olarak düşünülebilir.

Geriye dönüş tekniğinin başarılı bir şekilde kullanıldığı yapıtta, Ruhi Bey'in ergenlik dönemlerinde yaşadığı travmatik deneyimlerle yüzleşmesi anlatılır. Şiir, Ruhi Bey'in sayıklamalarıyla, birtakım anıları imgeleminde canlandırmasıyla başlar. İlk gençliğinin belleğinde bıraktığı izleri kurcalayan karakter bulanık, hayali bir görüntüyle belirir:

"(...)

O ben ki

Bir kadında bir çocuk hayaleti mi

Bir çocukta bir kadın hayaleti mi

Yalnızca bir hayalet mi yoksa.

(...)" (Cansever, 2011 b: 18)

Monolog şeklindeki bu bölümde, Ruhi Bey'in yaşadığı trajik deneyim bulanık, muğlâk bir görünümdedir. Parçaları karıştırılmış bir yapbozu andırır. Şiir ilerledikçe parçalar yerine oturur ve belirsizlik dağılır. Bu muğlâk görünüm, karakterin zihnindeki karmaşayı yansıtmakla birlikte şairin tıpkı bir romancı gibi merak unsurunu başarılı bir şekilde kullandığını gösterir. Sanatçının kurgu ögelerini kullanışındaki ustalık, bununla sınırlı değildir. Zaman unsurunun kurgulanışında şimdiki ve gelecek zaman arasındaki geçişler dikkat çekicidir. Giriş bölümde çocukluk ve ilk gençlik anıları parçalı bir biçimde verilerek hem Ruhi Bey'in trajik deneyimiyle birlikte kendisiyle yüzleşmesi hem de okuyucunun zaman geçişlerine hazırlanması sağlanmıştır. Aşağıdaki dizelerde, yansıtma özelliğiyle "su" ve onun gibi akma, yer değiştirme niteliğine sahip *"zaman, devir, dehr, vakit" (Pala, 2007: 381)* anlamına gelen "rüzgâr" imgeleriyle zamanlar arası geçiş sağlanmıştır:

"Bulanık bir havuzun yanında buluyorum kendimi

Bakımsız, taşları kırık bir havuzun yanında

İçinden koyu yeşil bir çocuğun baktığı

Çürümeye yüz tutmuş yaprak renginde

Ağlaması yağmurlu bir sundurmaya benzeyen

Kırık iskemleleri, çatlamış mermer masasıyla

Yağmurlu bir sundurmaya

Ve pencerelerde belli belirsiz bir kadın

Pencerelerde ve her yanda.

(...)

Geri getiriyor bunları rüzgâr

Geri getiriyor anılması kırmızı bir konağı da" (Cansever, 2011 b: 28-29)

Dizelerdeki "bakımsız, taşları kırık bir havuz", "çocuk" , "kadın" ve "kırmızı konak" Ruhi Bey'in geçmiş yaşamına ilişkin göndermeler içerir. Bunlar, şiirdeki hikâyenin ana unsurlarıdır.

Şiirin V. bölümde Ruhi Bey kendini şöyle tanıtır: *"Ben Ruhi Bey, nasıl olan Ruhi Bey/ Nasılım" (Cansever, 2011 b: 31)* Kendini tanıtırken isminin yanında yinelenen "nasıl" sorusu, öncelikle dış görünüşüyle takıntılı bir şekilde ilgilendiğini gösterir. İnsanların kendisine baktığını düşünür, görülmek arzusundadır. Pencere camlarından, gördüğü her aynadan kendine bakar:

"(...)

Çıkarken boy aynasında kendime baktım

Oldukça yakışıklıydım

Gömleğim tertemizdi, beyaz ceketim

Tertemizdi ve ayakkabılarım

Pantolonum ütülü

Yelek cebimde ince altın bir zincir

Sarı ve ince bıyıklarım

Tam Ruhi Bey bıyığıydı

(...)" (Cansever 2011 b: 33)

Bir laytmotife dönüşen "nasıl" sorusuyla birlikte Ruhi Bey'in dış görünüşüne olan bu takıntısı, kendiliğindeki narsisistik bozukluğa işaret eder. Bu soru, narsisistik denge edinme çabasını yansıtır. Nitekim Ruhi Bey, yaşamdan karşılık alma ihtiyacı içerisindedir. Yaşıyor olma, gerçekliğini duyumsama gibi hislerden yoksun olduğu için "nasıl" sorusuyla kendini yoklaması, ona varlığını hissettirir.

Yukarıdaki dizeler, Ruhi Bey'in teşhircilik yönünde yoğun eğilimi olduğunu gösterir. Bu eğilim, çocukluk ve daha erken evrelere uzanan dönemlerde yaşadığı narsisistik kırılmalarla ilintilidir. Bu narsisistik örselenmenin kaynağı ise erken dönem anne-çocuk ilişkisine uzanır. Heinz Kohut'a göre *"çocuğun teşhirci gösterisine ayna olarak annenin gözlerinin parlaması, çocuğun narsisistik-teşhirci hazzına yanıt vermesi ve katılımı çocuğun kendilik saygısını pekiştirir." (Kohut, 2004: 111)* Üvey annesi tarafından büyütülen Ruhi Bey, onunla hiçbir zaman olumlu bir etkileşim içerisinde olmamıştır. Oysa özellikle görsellik, anne ile çocuk arasındaki temel etkileşimin gerçekleştiği alandır. Çocuğun bedensel gösterisine anne, gözlerindeki ışıkla yanıt verir. Ruhi Bey'in annenin yansıtıcılığı, onayı ve doğrulamasına duyduğu gereksinimi doyurulmamıştır. Şiirin aşağıdaki bölümü, annenin sağlıklı kendilik saygısı ve kendilikten hoşnutluk duygusu yaratmadığını gösterir:

"(...)

(Gelsem gelsem bir solgunluktan gelirim

Kızgın bir sardunyanın üstelik üvey çocuğu

Pembe pembe azarlanırım

O ölür ben azarlanırım

Kocaman bir konakta uzarım kısalırım

(...)" (Cansever, 2011 b: 37)

Ruhi Bey onay, aynalama ve doğrulayıcı övgü için duyulan çocuksu arzularının doyurulmasının aksine sürekli azarlanmıştır. Ebeveyn tarafından kabul edilme yönündeki gereksinimi örseleyici bir şekilde engellenmiştir. Ruhsal bir dengesizlik yaratan bu örseleyici ret, karakterin yalnızlaşmasına ve onda yaşamın sonraki dönemlerinde bu yalnızlığın sürüp gitmesine sebebiyet veren bir duygusal soğukluğa neden olur. Ruhi Bey içine itildiği yalnızlığı, reddedilmişliği şöyle anlatır:

"(...)

Bulanık çıkmış fotoğraflar gibiydim, görünümsüz

Yalnızdım, karışıktım

Beni tanıyan kimseler yoktu

Hiç yoktu

İçime kapanıktım

Büyük ağaçların altında

Havuzun kırık taşları arasında

Bilmezdim mutluluk nedir

Bilemezdim

Alıp başımı gitmek isterdim

İsterdim ama, kalırdım

(...)" (Cansever, 2011 b: 66)

Dizeler kahramanın çocukluk yıllarından itibaren yaşadığı terk edilme, yalnızlık, bir köşeye itilmişlik duygusunu yansıtır. Bütüncül anlamda kabul görmeme durumuyla birlikte Ruhi Bey'in görülmeye dair yoğun tutkusu beden-kendiliğinin özgül olarak reddedilmiş olmasının bir uzantısıdır. Bu yöndeki aynalama, onay ve anlayış arzuları Ruhi Bey'i arkaik görsel kaynaşma davranışına geriletir.

Kohut, *"(...) çocuğun narsisistik gereksinimleri açısından diğer etkileşim yolları (örneğin arkaik oral ve dokunsal yollar) başarısızlığa uğradıktan sonradır ki, yatırımlar görsel alana kanalize edilerek bu alan aşırı yüklenir." (Kohut, 2004: 112)* der. Çocuğun bedeninin dokunsal yanıtlarla kabulü, olumlu koşullarda birleşmiş beden-kendiliğinin narsisistik yatırımı alanında temel bir dengeye götürür. Kohut'a göre anne çocuğun bedeninden kaçıyorsa ya da *"anne, çocuğun narsisistik yatırımını onun bedenini de içerecek şekilde genişleterek aldığı narsisistik haz için kendi bedenini ödünç vermeye katlanmıyorsa" (Kohut, 2004: 112)* görsel etkileşimlere aşırı yatırım yapılır.

Bu doğrultuda düşünüldüğünde, şiirde Ruhi Bey'in bedensel kabulüne dair hissettiği narsisistik doyum eksikliğinin onu görsel alana yoğun yatırım yapmaya yönelttiği söylenebilir. Söz konusu yatırım onu görülme arzusuna yönelik bir teşhirciliğe götürdüğü gibi sapkın röntgencilik davranışına iter, geriletir. Eserde Ruhi Bey, kürk tamircisi Yorgo'nun yanında çalışan Anjel'e bakar. Onun için bakma eyleminin yoğun bir ruhsal duygulanıma denk geldiğini *"Bakıyor bakıyor bakıyor yalnız" (Cansever, 2011 b: 57)* dizesindeki sözcük tekrarı yansıtır. Anjel'in yeğeniyle kavga edip karakolluk olmasına rağmen bu davranışı sürdürmeye devam eder. Şiirin Ruhi Bey'i tanıyan bir otel kâtibinin konuştuğu aşağıdaki bölümü, bakma eyleminin Ruhi Bey'le ne kadar özdeşleştiğini ortaya koyar:

"(...)

Sokağa bakar aralıksız

Öyle bakar ki, sokakta bir şeyler olmuş sanırsınız

Sanki bir cinayet işlenmiş, biri parasını çarptırmış

Ya da terkedilmiş bir kadın yakalamış kocasını

(...)

Oysa işte Ruhi Bey

Görerek bakmıyordur ki bir şeyler anlasanız.

(...)" (Cansever, 2011 b: 85)

Kohut narsisistik kırılmanın kişi üzerinde yarattığı etkilerden birinin de *"büyüklenmeci kendiliğe" (Kohut, 2004: 99)* aşırı yatırımın olduğunu söyler. Bu tespitin Ruhi Bey için de geçerli olduğunu söylemek mümkündür. Kusursuz bir görünümde olduğunu düşünen karakter, bakımsız bir kızın ona bakmasından rahatsız olur. Otel kâtibi, elbisesi ve ayakkabılarıyla uyuyan, sabahları erkenden içmeye başlayan Ruhi Bey'in bu dağınık yaşantısına rağmen uçak saatlerini ve lüks lokantaları sorduğunu söyler.

Ruhi Bey'in kimi zaman röntgencilik şeklinde beliren görme alanına yaptığı yatırım ve büyüklenmeci kendiliğe dâhil edilebilecek beden-kendiliğine olan takıntısı, içsel olarak hissettiği parçalanma duygusuna karşılık geliştirdiği bir savunmadır. Görsel alanda kaynaşma, *"narsisistik yatırım yapmış olduğu kayıp nesne"*yle (Kohut, 2004: 99) birliğini sağlar. Birleşmiş kendilik duygusunu canlandırıp hissedebilmek, kendisini fiziksel varlığının gerçekliğine inandırabilmek için yapar bunları.

Kohut'a göre *"kendilik imgesinin güvenilir bir narsisistik yatırımı sonucunda gelişen birleşmiş bir kendilik deneyimi, bütünleştirici işlev gören bir ben için önemli bir önkoşuldur*." *(Kohut, 2004: 124)* Eğer böyle bir yatırım olmazsa ben işlevlerinde

bozukluklar ortaya çıkabilir. Erken dönem çocukluk yaşantılarından itibaren kendilik imgesine narsisistik yatırım yapamayan Ruhi Bey'in kendilik imgesinin birleşmiş, bütüncül bir yapıda olmadığı görülür. Birleşmiş kendilik, *"kendilik deneyiminin uzayda bütünlüğü, zamanda da sürekliliği olan fiziksel ve zihinsel bir birim olarak gelişmesi"*ne (Kohut, 2004: 113) karşılık gelir. Böyle bir bütünlüğün aksine Ruhi Bey'in kişiliği parçalanma, dağılma ve süreksizlik eğilimi gösterir. Birleşmiş kendiliği tehlike altında olan karakterin yaşadığı parçalanma hissi, şiirin aşağıdaki bölümünde ayna imgesiyle verilir:

"(...)

Her yanı aynalarla çevrili bir meyhanedeydim

Sırçaları dökülmüş aynalarla

Parça parça görüyordum kendimi

(...)" (Cansever, 2011 b: 88)

Eserde, şairin anlatıcı olarak sözü devraldığı "Acaba" bölümünde, Ruhi Bey'le ilgili söylediği şu sözler onun karmaşık, çelişkili, evrende yerini bulamamış parçalı kendiliğini ortaya koyar.

"(...)

Bütünüyle bir semte benziyor Ruhi Bey

Binlerce, on binlerce kedinin hep birden kımıldadığı

Kedilerden örülmüş bir semte

Ve soğuk bir tuvalde yerini bulamamış renkler gibi

Soğuk ve ayakta tutan çelişkileri

Bir görünümden bir başka görünüme kolayca sıçranan

Her şeyin, ama her şeyin çok dıştan farkedildiği

Eh, belki de bir satır fazlalığı ya da bir satır eksikliği

Belki de genç bir şairden ödünç alınan.

(...)" (Cansever, 2011 b: 98)

İç seslerini yönetemeyen Ruhi Bey'in kendisine sürekli yönelttiği "nasıl/nasılım" sorusu kişiliğindeki parçalanmanın bir diğer göstergesidir. Şiirin sonlarına doğru çiçek sergicisi, meyhane garsonu, meyhane patronu, kürk tamircisi Yorgo, Hayrünnisa, genelev kadını, otel katibi, cenaze kaldırıcısı Adem, akordeoncu kadın, emekli postacı ve "v.b." kısaltmasıyla genişletilen koronun şu sözleri, şiirdeki tüm anlatıcıların aslında Ruhi Bey'in bölünmüş kendiliğinin parçaları olduğunu ortaya koyar:

"(...)

Peki, ya sonuç, Ruhi Bey, ya sonuç

Biz sizi tanımaz mıyız

Siz ne yaparsınız bundan sonra, biz ne yaparız

Bir bütünün parçalarıyız, bir bütünün parçalarıyız.

(...)" (Cansever, 2011 b: 107)

Kendilik, *"benin etkinliklerinin örgütleyici merkezi"*dir. (Kohut, 2004: 115) Ruhi Bey'in kendiliğine, birleşmişlik ve sürerlilik duygusunun aksine dağılma, bölünme hisleri hâkimdir. Narsisistik birliğin çözülmesi hissi, karakterin beden-kendiliğine aşırı yatırım yapmasına sebep olur. Bu durum ise onu cinsel sapkınlık, şiddet ve saldırganlık gibi patolojik bir düzleme çeker. Bu eylemler gibi teşhircilik, röntgencilik gibi görme alanına yapılan yoğun yatırım da karakterin "*kendiliğin parçalanması tehlikesine ya da kendiliğin tükendiği duygusuna karşı koyma" (Kohut, 2004: 114)* için geliştirdiği savunmalardır.

Ruhi Bey, parçalanma eğilimine karşı koyan *"(narsisistik) libidinal tutkal" (Kohut, 2004: 123)* işlevi görecek bir kendilikten yoksundur. Ruh içi bir işlevin

yerine geçen bir nesne bulursa kendini bütün hissedecektir ama bu, en baştan beri hiç olmamıştır. Çocukluk yıllarından itibaren idealleştirilmiş nesneden duyulan düş kırıklığını izleyen gerileme, arkaik narsisizm düzeyinde durmaz, parçalanmış beden-zihin-kendiliğine aşırı yatırıma dek ilerler. Gerileme salınımları karakteri çoğu zaman sanrıların hâkim olduğu hayali, bulanık bir zemine çeker.

Ruhi Bey'in yaşamına damga vuran travmatik olay, on altı yaşındayken üvey annesiyle yaşadığı cinsel ilişkidir. Üvey annesinin taciziyle gerçekleşen bu olay, ergenlik yıllarını yaşayan karakter üzerinde yaşamı boyunca hissedeceği sarsıcı bir etki yaratır. Ona göre üvey annenin bu davranışı aslında çocukluk yıllarında yaptığı kötülüklerin bir devamıdır. Ruhi Bey, kişiliği üzerinde sürekli, güçlü ve kalıcı bir etki yaratan bu olayla ilgili şunları söyler:

"(...)

Anladım neden sonra

Anladım kötülük olsun diye geldiğini limonluğa

O bembeyaz dişleriyle yoktu, ben vardım

Üç gündüz daha geçti, ben vardım

On gün daha geçti, sonra ben günleri unuttum

-Unutmak! ben büyüdükçe o benim çocukluğum-

O yoktu

Beni uyardı, beni yalnız bıraktı, anladım

Çocukken vururdu, kanatırdı, ezerdi

Bu kez de

Anladım severekten

Okşayaraktan yapmak istedi aynı şeyi.

(...)" (Cansever, 2011 b: 71)

Çocukluk yıllarındaki örselenmelerle birlikte bu travmatik olay, Ruhi Bey'in iç dünyasında patojenik bir yara açmıştır. Psikanalizde analitik deneyimlerin çoğu zaman ortaya koyduğu verilere göre kişideki oluşumsal örselenmenin temeli, ebeveynin psikopatolojisinde yatar. Ruhi Bey'le olan etkileşimine bakılırsa, üvey annenin davranışları ve kişiliğinde bozukluklar olduğu görülür. Annenin çocukla eşduyum içerisinde olmasını gerektiren bir etkileşiminin olmaması ve beraberindeki olumsuz davranışları, karakterin ruhsal yapılarının gelişimini engellemiş, narsisistik kendiliğin şekillendiği arkaik dönemlere takılı kalmasına neden olmuştur.

Ergenlik, birey için ödipal döneme özgü bilinçdışı cinsel fantezilerin alevlendiği ve buna bağlı rekabet, suçluluk gibi çatışmalı ruhsal süreçlerin yoğun biçimde yaşandığı bir dönemdir. Ruhi Bey'in bu dönemde yaşadığı travmatik olay, ruh dünyasında şiddetli bir kırılmaya yol açarak onu ödipal dönemdeki çatışmaya geriletmiştir. Örseleyici davranışlarından dolayı ebeveyn imagolarını olumlu yönde bir içselleştirmeden geçirememiş olan karakter, bu komplekse takılı kalmıştır. Ödipal dönemde çözülmesi gereken çatışma, oğlan çocuğunun babasına karşı geliştirdiği çelişkili duygularla ilgilidir. Çocuk bir taraftan babasını sever onun gibi olmak ister diğer taraftan ise annesine beslediği cinsel arzular nedeniyle babasını rakip görmeye başlar ve içinde bu rakibini ortadan kaldırmayı amaçlayan bir kin ve nefret besler.

Şiirde babanın cezalandırıcı bir figür olarak belirmesi anneye karşı duyulan yasak hislerden dolayı zulüm görme korkularıyla ilgilidir. Baba figürüyle özdeşleşen simgeler, onun bu yöndeki temsilini ortaya koması açısından dikkat çekicidir. Ruhi Bey'in babasının ölümünü hatırladığı şu dizelere bakmak gerekirse:

"(...)

Babamı hatırlıyorum

Babamın ölümünü

***Kırbacıyla** birlikte bir **çam ağacına** gömülü*

(...)" (Cansever, 2011 b: 59)

Karakterin bilinçdışındaki hadım edilme, zulüm görme tehdidini içeren "çizme" ve "kamçı", baba figürüyle yapışık eril simgelerdir. Çocukluk yıllarını anımsadığı düz yazı şeklindeki şu bölümde, baba imgesi korku uyandırıcı, baskıcı ve saldırganlık içeren çağrışımlarla belirir:

> *" (...) (O zaman ıhlamur ağaçları kardan görünmezdi. Gözlerim azalırdı, gizlenirdim. Babam koyu kahverengi* ***çizmeleriyle karları ezer ezer ezerdi çakıltaşlarının ayaklarının altında oynaştıklarını duyuncaya kadar.*** *(...)"(Cansever, 2011 b: 90)*

Bu simgeler, ödipal evrenin cezalandırılma kaygılarına karşılık gelir. *"Oidipal evrede, hadım edilme kaygısı doğrudan, üstün güçlü belli bir düşman tarafından öldürülme veya sakatlanma korkuları şeklinde yaşanır." (Kohut, 2004: 141)* Dolayısıyla üvey annesinde olduğu gibi Ruhi Bey babası tarafından da reddedilmiş, ihtiyaç duyduğu özdeşimsel bağlanma gerçekleşmemiştir. Olumlu yönde bir içselleştirme yapamayan karakter, ödipal döneme özgü cezalandırıcı *"arkaik baba imgesi"*ne (Kohut, 2004: 267) takılı kalmıştır.

Ödipal dönemde, babaya karşı iç içe geçmiş zıt duygular arasında gidip gelen erkek çocuğunun karşı karşıya olduğu bir diğer his suçluluktur. Bu duygunun Oedipus kompleksinden kaynaklandığını savunan Freud'a göre suçluluk hissine *"babayı öldürmek ve anneyle cinsel ilişki kurmak gibi suç sayılan iki büyük istek" (Freud, 2014 a: 203)* sebep olur. Şiirde, Ruhi Bey'in ergenlik döneminde üvey annesiyle yaşadığı cinsel ilişki, ödipal dönem çatışmasının bütün yaşamına hâkim olmasına neden olmuştur. Bu anlamda yasağı çiğnemiş olan Ruhi Bey, üzerine sinmiş ve benliğinden asla söküp atamayacağı bir suçluluk hissi içerisindedir. Şiirde Ruhi Bey'in yaşantısına egemen olan bu hissi, onu anlatan meyhane patronunun şu sözlerinden anlamak mümkündür:

> *"(...)*
>
> *Ruhi Bey uzaklara bakar*
>
> *Sanırsınız ki işte çok uzaklarda bir Ruhi Bey daha var*

Bana öyle gelir ki durmadan geri çağırır onu

Ama durmadan

Ve alır karşısına - neden bilinmez –

Suçlu bir çocuktur da sanki o, gizli gizli azarlar.

(...)" (Cansever, 2011 b: 49)

Şiirde suçluluk duygusunun "sarı" imgesiyle işlenmesi dikkat çekicidir. Kendisi için *"Gecesiz bir sarışındım" (Cansever, 2011 b: 73)* diyen Ruhi Bey, suçlu olma konusunda üvey annesi ve kendisi arasında bir ortaklık kurar:

"(...)

Üvey annemdi, ben sarışındım

O da sarışındı

(...)" (Cansever, 2011 b: 72)

İşlediği bu suçtan ne yapsa da kurtulamayacağını, arınamayacağını anlayan Ruhi Bey *"Ve bilirdim, biliyordum, süresiz bir sarışındım" (Cansever, 2011 b: 75)* der.

İşlenen suç beraberinde cezalandırılma olgusunu da getirir. Ruhi Bey'de baba imagosunun sert, baskıcı ve zulmedici bir yapıda ortaya çıkması cezalandırılma kaygısının yarattığı gerginlikle ilgilidir. Sert ve keskin çizgilerle çizilmiş bir eskizi andıran baba, tehlikeli ve zalim yönüyle içselleştirilmiştir. Ödipal dönemde baba ile kurulan ilişki üstbenliğin inşasında doğrudan etkilidir. Dolayısıyla babayla özdeşleşen bu nitelikler, aynı özellikleri taşıyan bir üstbenliğe karşılık gelir. Üstbenliğin ruhsal yapı üzerindeki ezici katılığı, Ruhi Bey'i suç içeren eylemlere iter.

Şiirde suç izleği, mekân unsuruyla boyutlandırılmıştır. Suçlu olma ve cezalandırılma kaygısının Ruhi Bey'in iç dünyasında yarattığı yoğun baskı, daralma, sıkışma duyguları şairin tıpkı bir romancı gibi her yönüyle incelikli bir şekilde

tasarladığı mekânlarla verilmiştir. Çocukluk yıllarından itibaren yaşamını sürdürdüğü konak; Ruhi Bey'in yalnız, mutsuz ve örseleyici yaşantılarla hırpalanmış geçmişinin hafızası gibidir. Zamanda bir geriye dönüşün yapıldığı şu bölümde, Ruhi Bey konağı şöyle anımsar:

"(...)

Geri getiriyor bunları rüzgâr

Geri getiriyor anılması ***kırmızı bir konağı*** *da*

İniltili, hasta bir konağı *da*

Çatısında baykuşların tünediği

Birtakım ***iplerin düğümlendiği*** *tahtaboşlarda*

Ve bütün konuşmaların tek bir cümlede toplanıp

Suskunluğu bir anıt gibi yükselttiği

Bir konağı ve konağın olanca görkemini

Geri getiriyor rüzgâr.

(...)" (Cansever, 2011 b: 29)

"Hasta", "iniltili" nitelemeleriyle Ruhi Bey'in iç dünyasını yansıtan konak, çatısına uğursuzluğun simgesi olarak kabul edilen baykuşların tünediği, suskunluğun hâkim olduğu bir yerdir. Suskunluk, düğümlenen ipler iletişimsizliğin göstergeleridir. Konaktan söz edilirken her defasında kullanılan "kırmızı" sıfatı ise anlamsal çağrışımlarının güçlü ve yoğun olması münasebetiyle imgesel bir değere sahiptir. Sıcak bir renk olan kırmızı, duyguları harekete geçirme özelliğine sahiptir. Dikkat çekici ve uyarıcıdır. Uzun süre kırmızı rengine maruz kalmak, kişi üzerinde rahatsız edici, tedirginlik uyandırıcı bir etki yaratır. Bu durum, şiddet ve saldırganlık eğilimine zemin hazırlar, tahrik edicidir. Şiirde "kırmızı", rahatsız edici uyarıcılığıyla

karakter üzerindeki baskının yoğunluğunu arttır ve onun konağa dönük saldırgan, yakma, yağmalama ve yok etme gibi eylemlere yöneltmesinde etkili olur.

Ruhi Bey'in gözünden yansıyan konak, kimi zaman yoğun bir baskı yaratan eril bir simgeye dönüşür:

> *"(...)*
>
> *- Çok yüksekti. Deniz dibi renginde ve demirdendi. Üstünde aslan başı kabartmalar vardı. İki yanında çok yüksek iki duvar uzar giderdi. Dışardan çam ağaçları görünürdü. Bir kırbaç gibi görünürdü. Ve ağaçların üstünde kırbaç kılıflarına benzeyen ve evlâtlıkların mavi pazen giysilerini andıran kalınlaşmış bir gökyüzü dururdu-*
>
> *(...) " (Cansever 2011 b: 32)*

Güç ve hâkimiyetin ön plana çıktığı bu tasvirlerde konağın daha çok baba figürünü temsil ettiği söylenebilir. Simgelerdeki ezici kuvvet, Oedipus kompleksinde, baba tarafından hadım edilme korkusuna işaret eder. Konak, Ruhi Bey'in yaşadığı ödipal karmaşanın simgesidir. Bu kompleksin karakter üzerinde yarattığı baskıyı imler.

İç dünyası, bu gerginlik altında daralan karakter, Hayrünnisa'yla düğün günü cinsel birliktelik yaşayamaz. Burada, *"ruhsal aygıtın, benzer ruhsal deneyimleri iç içe geçirme"*si (Kohut, 2004: 50) söz konusudur. Hayrünnisa'yla yaşadıkları, karakteri ergenlik döneminde yaşadığı travmatik olaya geri götürür. İlişkinin gerçekleşmeme sebebini "*Pencerede sapsarı bir limon görüntüsü/Duvarda rengarenk bir kırbaç koleksiyonu" (Cansever 2011 b: 59)* dizelerinde görmek mümkündür. Kahramanın pencereden gördüğü limonluk, üvey annesiyle olan cinsel ilişkiyi yani suçu temsil eder; "kırbaç koleksiyonu" ise bu suçtan dolayı baba tarafından cezalandırılma, hadım edilme korkularına karşılık gelir.

Ruhi Bey, suçu diğer bir deyişle büyük günahı simgeleyen limonluğu ortadan kaldırmaya çalışır. Bir gece herkes uyurken orayı yakar:

"(...)

Bir gece uykudaydı bütün konak

Gizlice bahçeye çıktım

Yaralı bir hayvan gibi sürünerekten

Sokuldum limonluğa usul usul

Döktüm bir şişe gazı ve limonluğu yaktım." (Cansever, 2011 b: 72)

Limonluğun şiirde suçu simgeleyen bir imge olan "sarı" renkte olması dikkat çekicidir. Bu mekân, karaktere suçlu olduğunu hatırlatır. Yoğun bir şekilde hissettiği suçluluk ve cezalandırılma hisleri onu şiddette, saldırganlığa iter. Hayrünnisa ile birlikte olamadığı gece konağı yağmalar.

Şiirde Ruhi Bey'in *"Görkemli bir Kadın kaburgasını andıran" (Cansever, 2011 b: 78)* şeklinde betimlediği konak, üvey anneyi de simgeler. Konağa karşı saldırgan bir tutum içinde olan karakterin bundan cinsel bir haz duyduğu görülür. Bu haz, yasak ilişkiyi tekrar yaşamaya dönük bilinçdışı isteğe karşılık gelir. Ahmet Oktay "Cansever'in Şiirine Çözümleyici Bir Yaklaşım" isimli yazısında karakterin yaşadığı travmanın bu yönüne değinir. Ona göre travma, Ruhi Bey üzerinde şöyle bir paradoksal ruhsal sürece sebep olmuştur: *"(...) ilk zevkin suçta elde edilmesi ve yeniden cinsel doyum alabilmek için bir suçluluk durumuna ihtiyaç duyulması." (Oktay, 1997: 180)* Karakter, suç içeren cinsel birliktelikte varoluşunu hisseder. Bu durum sonrasında suçta varoluşunu hissetmeye dönüşür.

Ruhi Bey'in suçla ilişkili saldırgan tutumunu ödipal dönemde yaşanan çatışmalı duygularla açıklamak mümkündür. Bu açıdan bakıldığında, karakterin saldırgan davranışlarının altında yatan neden ödipal nesnenin yarattığı gerginliktir. İçe atılmış bu şiddet nesnelerinin korkusundan kendisini saldırganlık yoluyla korur. Diğer bir deyişle *"üstbenliğinin dayanılmaz tehditlerini" (Klein, 2003: 196)* bu yolla susturmaya çalışır. Fakat bu noktada bir kısırdöngü oluşur. Bilinçdışı *"zulmedilme düşlemleri"*ni (Klein, 2003: 197) bastırmak için saldırganlığa yönelir. Dolayısıyla güçlü sadizm ve ezici kaygı onu tekrar tekrar suça iter.

Şiire dönmek gerekirse, Ruhi Bey'in psişe içi gerginliğini konağa karşı saldırgan davranışlarından anlamak mümkündür. Konaktaki bütün eşyaları, büyük bir kin ve nefretle kırar, parçalar. Konağa "mutsuzlar, umutsuzlar, uyumsuzlar" olarak nitelediği bir sürü kadın ve erkeği davet eder. Sadist cinsel eylemleri, konağı yakmaya dek varır:

"(...)

Yaktım konağı da o gece

Bir daha bir daha bir daha yaktım

Yüzlerce, yüzbinlerce yaktım hiç usanmadan

Aklımda bunlar kaldı sadece.

(...)" (Cansever, 2011 b: 79)

Ateşin Psikanalizi kitabında, ateşin doğal olmaktan çok bir toplumsal varlık olduğuna işaret eden Gaston Bachelard, *"(...) ateşin çocuk tarafından tanınmasının temelinde doğal olan ile toplumsal olanın bir karışımı vardır ve toplumsal olan bu karşımda hemen her zaman üstün konumdadır." (Bachelard, 1995: 16)* der. Ateş hakkında ilk öğrenilen şey ona dokunmamak gerektiğidir. Dolayısıyla ateş, bir genel toplumsal yasaklama konusudur ve bu yasak onun hakkındaki ilk bilgimizdir. Ruhi Bey, üvey annesiyle birlikte olarak büyük yasağı çiğnemiştir; konağı yakmak bir anlamda bu büyük suçu tekrarlamaya karşılık gelir. Varolma hissini suçla duyumsayan karakter, büyük yasağı çiğnerken hissettiği duyguya benzer eylemlere yönelir. Ateş, cinsel yönde anlamlar içeren bir imgedir. Ruhi Bey, konak yanarken bir aşk anı yaşıyor gibidir. Ateş ile yakma, yanma eylemleri onun içindeki mahrem öfkeyi, şiddetli arzu ve heyecanı yansıtır.

Bachelard'a göre çabuk büyüyüp değişme özelliğiyle ateş; *"(...) zamanı değiştirmek, sarsmak, bütün hayatı sonuna, öbür dünyaya götürmek arzusunu telkin eder."* (Bachelard, 1995: 21) Ateş derin, çarpıcı, çabuk, harikulade, kalıcı değişimler yaratma gücüne sahiptir. Ateşle her şey değişir. *"Her şeyin değişmesi istenince ateş çağrılır." (Bachelard, 1995: 55)* Şiirde konağı yakarak suçlu geçmişini ortadan

kaldıracak, yok edecek olan Ruhi Bey hayatını değiştirecek, arınarak yeni bir başlangıç yapacaktır. Konağı yok eden ateşten yeni bir yaşam doğacaktır. Şiirde konağın yanması, *"yaşama içgüdüsü ile ölüm içgüdüsünün birleştiği"* (Bachelard, 1995: 21) bir imgedir. Şu dizelerde Ruhi Bey'in arınma duygusunu görmek mümkündür:

"(...)

(Konaksa yandı çoktan

Tertemiz bir asfalt ezip geçti onu

İyi biliyorum tertemiz bir asfalt

Ezip geçti onu

Kırmızı bir konak mezarı gölgesi bırakarak.)

(...)" (Cansever, 2011 a: 30)

Konağın yanmasından sonra Ruhi Bey otelde kalır. Otel, Edip Cansever'in şiirlerinde kullandığı imge değeri yüksek bir mekândır. Bu mekânın bir sorunsala dönüştürülerek temel izleklerin onun etrafında işlendiği 1985 yılında yayımlanan son kitabı *Oteller Kenti*, şair için bu imgenin ne denli önemli olduğunu ortaya koyar. Cansever otel gibi kalabalık mekânları neden seçtiğini şöyle açıklar:

"*Genellikle kalabalık yerleri severim caddeler, sokak, içkievleri, garlar, iskeleler... Şiirlerimin önsözü gibidir. İnsan ilişkilerine, tek tek insanlara yakından bakmak fırsatını bulurum böylece." (Cansever, 1997: 90)*

Otel için *"yabancının mekanı" (Narlı, 2007: 283)* tanımlamasında bulunan Mehmet Narlı otelin sadece şehre geçici olarak gelen insanların mekanı değil; *"şehrin içinde yaşayan, modernizmin 'ev'lendiremediği ya da 'evsiz' bıraktığı 'şehirli yabancı'nın da mekanı" (Narlı, 2007: 283)* olduğunu söyler. Özel olmayan bir mekân olan otel, diğer bir yönüyle kişinin *"bir yere ait olmama duygusu nedeniyle kendisini rahat hissettiği"* (*Cebeci, 2009: 413)* bir mekandır. Cansever'in

şiirlerinde diğer kamusal mekânlar gibi "otel" daha çok yalnızlık ve yabancılaşmışlık izleklerini bütünleyici yönüyle ön plana çıkar. Şairin şiirleri üzerinde yaptığı psikanalitik incelemede Mustafa Karabulut, "otel"in *"öznenin bilinçaltında oluşturduğu bir 'dünya'" (Karabulut, 2013: 147)* yani bir iç dünya olduğunu vurgular.

"Ben Ruhi Bey Nasılım" şiirinde de otel imgesi bir fon ya da ayrıntı değildir, şiirin bütünsel anlamını belirleyen önemli bir ögedir. Ruhi Bey'in iç dünyasındaki devinimi yansıtır, kendiliğini temsil eder. Şiirdeki anlatıcılar, Ruhi Bey'in bölünmüş kişiliğinin parçası olarak düşünülürse otel kâtibinin kendini tanıtırken söylediği *"Eskiyim, renksizim, kimsesizim" (Cansever, 2011 a: 80)* sıfatlarının Ruhi Bey'i işaret ettiğini söylemek mümkündür. Otel kâtibinin şu sözleri, bir mekân olarak otelin simgelediklerinin nasıl bir psikolojiye karşılık geldiğini ortaya koyar:

"(...)

Bir otel kâtibi her yerde bir otel kâtibidir

Gözlüklü ve tedirgindir

Hiç yıkanmamış gibidir, parmakları sarıdır

Ön dişleri çürüktür, avuçları terlidir

Yıllar var ki bir kumaş düşler kendine

Ve bu yüzden olacak sanki biraz terzidir.

(...)

Sorarım - ki otel kâtipleri sorar - bir terlik nedir

Terliğin yenisi yoktur

Geçmişi yoktur, geleceği yoktur

Yeri ve kimliği zaten yoktur

Bir terlik bir terliktir o kadar.

(...)" (Cansever, 2011 b: 82-83)

Otel kâtibinin kendisini tanıttığı gibi Ruhi Bey de tedirgin, kirli, yersiz ve kimliksizdir. Karakterin yabancılaşmış ruh halini yansıtmakla birlikte birbirinden kopuk insan grubunu bir arada tutan çok bölümlü, karmaşık ve parçalı yapısıyla otel; Ruhi Bey'in kendiliğindeki bütünleşmemişliği, bölünmeyi simgeler. Konakla birlikte düşünüldüğünde şiirde mekânların karakterleri temsil ettiğini söylemek mümkünüdür.

Her yönüyle bütünlüklü bir yapı sergileyen *Ben Ruhi Bey Nasılım* kitabında kurgu, sözü şair anlatıcının devraldığı "Acaba" bölümüyle sonuca doğru ilerler. Bölümde, anlatıcının postmodern anlatılardaki gibi okuyucuyu metnin gerçekliğini sorgulamaya yöneltmesi dikkat çekicidir. Anlatılanların bir oyunun, tiyatro oyunun bir parçası olduğuna işaret edilerek çok katmanlı bir gerçeklik yaratılır. Bu gerçeklik katmanlarından bir tanesi de Ruhi Bey ve şair arasında yapılan ilişkilendirmeyle ilgilidir. *"Belki de genç bir şairden ödünç alınan" (Cansever, 2011 b: 98)* dizesi "Ruhi Bey ne kadar Edip Cansever'dir?" sorusunu akla getirir.

Edip Cansever, "Yaşamımda 'İlk'ler" isimli yazısında *Ben Ruhi Bey Nasılım* kitabını başlangıçta, bugünden çocukluğuna doğru uzanan bir çizgiyi bölüm bölüm yazarak anlatmayı tasarladığını söyler. Daha sonra kitabın yavaş yürüdüğünü, tıkanmaya başladığını düşündüğü bir sırada, Krepen Pasajı'nın müdavimlerinden olduğunu söylediği bir adamı görmesiyle şiirin seyrinin değiştiğini belirtir. *"Sakalları uzamış, saçları dökük ve yağlı, askılı pantolonunu karnının üstüne kadar çekmiş, omzunda birkaç kemerle dolaşan ve kimselerle konuşmayan bir adam" (Cansever, 1997: 37)* şeklinde betimlediği bu kişiyle özdeşleşerek şiiri yazdığını ifade eder. Cansever, bu rastlantıdan sonra her ne kadar çocukluğunu, gençliğini anlatmayı bir kenara bıraktığını söylese de eser ve şairin yaşamı arasında bağlantı kurmak mümkündür. Üçüncü teklik kişi anlatımıyla yaşam öyküsünü anlattığı şu yazısısında, çocukluk ve gençlik yıllarının geçtiği sokağı anlatırken üzerinde durduğu köşk, şiirdeki konağa benzer:

"Sıra sıra ahşap evler, ufaklı büyüklü bahçeler. Tahta bir kapıyı ayağıyla itiyor: işte bizim bahçemiz! Sağ yanda kurudu kuruyacak bir ayva ağacı. (...) Sayısız pencere, çinko zeminli balkon: Evlerde binlerce yıldır yaşayan, hemen hemen hep aynı biçimde devinen insanlar. Sol yanda bir çardak ya da çardaklığa özenmiş bir çıkıntı, meyvasını koruktan üzüme dönüştüremeyen. Dışarı çıkıyoruz. Karşıda uzun mu uzun, yüksek mi yüksek bir duvar. Büyük büyük ağaçları ve kuleleri olan bir köşkü sınırlıyor. Giz dolu bir yer. İçinde kimler oturur? Nereden bilsin Edip? Ben Ruhi Bey Nasılım kitabında, Ruhi Bey'in yaktığı konak bu mu? diye soruyorum. Yüzüme bakıyor. Baktıkça da Edip'lerin sayısı çoğalıyor. En sonuncu Edip söze karışıyor: 'Evet, bu köşk' diye yanıtlıyor hemen, sevmediği bir çocukluk ve ilk gençlik dönemini anımsayaraktan." (Cansever, 1997: 25)

Görsel bir imge olarak yarattığı kalıcı izle, şairin çocukluk yıllarının bir simgesine dönüşmüş olan konak, tıpkı şiirde olduğu gibi olumsuz çağrışımlar yaratır. Şaire sevmediği çocukluk ve ilk gençlik yıllarını hatırlatır. Cansever'in aile yaşantısı, çocukluk ve gençlik yıllarına bakmak gerekirse ailenin tek erkek evladı olan şairin çocukluğu, İstanbul'da geçer. *"Devrin imkânsızlıkları içinde "tutumlu" ve hemen maddî hiç problemi olmayan bir aile içinde" (Öcal, 2009: 16)* büyür. *"Becerikli bir adammış" (Canberk, 2003: 5)* dediği babası, önceleri amatörce yürüttüğü ticari faaliyetlerini, bir süre sonra Kapalıçarşı'da babasıyla birlikte kiraladıkları ve işlettikleri bir dükkânda devam ettirir. Babası, Edip Cansever'in de ticaretle ilgilenmesini ister. Tatillerde işi öğrenmesi için dükkâna götürür. Şair, lise öğreniminden sonra Yüksek Ticaret Mektebi'ne kaydolsa da bir süre sonra bırakıp Kapalıçarşı'da ticaretle uğraşmaya başlar. Ticaretle uğraşmaktan hiçbir zaman hoşlanmaz. Bu durumu şu sözlerle dile getirir:

"Oldum bittim alışveriş yapmayı hiç mi hiç sevmedim, benimseyemedim zaten. Ne var ki başkaca çıkar bir yol da yoktu." (Canberk, 2003: 36)

Şair babası gibi olmak istemez. Cansever'i, bu istemediği işi yapmaktan Kapalıçarşı'da meydana gelen büyük yangın kurtarır. Yangında iş yeri kül olur ve asma katlı bir başka dükkâna geçer. Dükkânı birlikte yürüttüğü ortağı Jak Salhoşfili, satışları yönetir; o ise asma katta şiire yoğunlaşır. Kitaplarının dokuzunu bu asma katta yazar. Yaşamında dönüm noktası olan bu yangın, Edip Cansever'i babasının

sevmediği işini sürdürmekten diğer bir taraftan da bilinçdışında babası gibi olmaktan kurtarmıştır. Bir anlamda, "Ben Ruhi Bey Nasılım" şiirinde üvey anne ve babayı simgeleyen konağın yanması gibi şair için buradaki yangın da yeniden doğuşu, yeni bir başlangıcı simgeler. *"Çoğu zaman erinçle bunalım, acıyla mutluluk, umutla umutsuzluk iç içe yaşar insanda." (Cansever, 1997: 37)* diyen Cansever'e göre bu olay, hayatın ikilemli doğasını yansıtan yaşantılarından bir tanesidir.

Şiirin sonuç bölümünün merkezinde ölüm izleği vardır. Kimi zaman şair anlatıcının sesi araya girmekle birlikte bölümde, Ruhi Bey kendi ölümünü anlatır. Metnin tamamına hâkim olan monologların yerini sonuca doğru çiçek sergicisi, meyhane garsonu ve patronu, kürk tamircisi Yorgo, Hayrünnisa, gelenev kadını, otel katibi, cenaze kaldırıcısı, akordeoncu kadın, emekli postacıdan oluşan koro ile yapılan diyalogun alması dikkat çekicidir. Bu teknik kapalı, yalnız, yabancılaşmış karakterin bu durumdan sıyrıldığını gösteren biçimsel bir unsur olarak düşünülebilir.

Şiirde ölüm, somut anlamda yaşamın sona ermesine karşılık gelmez. Hayatla hiçbir şekilde olumlu yönde bir bağ kuramamış, "ölü" bir yaşantı sürdüren Ruhi Bey için ölüm, yaşamını gölgeleyen geçmişinin etkisinden kurtularak yeniden doğmak anlamına gelir. Anlatı boyunca geçmişiyle hesaplaşmış olan karakter, ruhunu yaralayan acı yaşantılarını geride bırakışını şöyle anlatır:

"(...)

Hepsini, hepsini gömdüm, geliyorum

Havuzun kırık taşlarını - siz bilmezsiniz -

Limonluğu ve kırmızı konağı - siz bilmezsiniz -

Aynalarda kendini seven Ruhi Beyi - siz bilmezsiniz -

Ve bildiğiniz Ruhi Beyi -ya da pek bilmediğiniz –

Gömdüm ben, geliyorum." (Cansever, 2011 b: 106)

Ahmet Oktay *Tragedyalar*'da olduğu gibi *Ben Ruhi Bey Nasılım* şiirinde de anımsamanın *"iyileştirici (therapeutic)" (Cansever, 1997: 178)* bir rol oynadığına dikkat çeker. Ona göre bu şiirlerde bellek kendiliğinden bir psikanaliz yapar ve ilk travmayı bulmaya çalışır. Travmanın kaynağı ise çocukluk yıllarında yatmaktadır. Ruhunda kalıcı izler bırakan örseleyici çocukluk ve ilk gençlik yaşantılarıyla yüzleşen Ruhi Bey, onların yaşamını olumsuz etkileme gücünü ortadan kaldırmıştır.

Sonuç olarak Edip Cansever'in uzun şiirlerinden olan *Ben Ruhi Bey Nasılım,* vaka örgüsünün biçimlenişi, kurgu tekniklerinin kullanılış biçimi, karakter, mekân ve zaman gibi unsurların işlenişiyle bir romanı andırır. Eser başkarakter Ruhi Bey'in geçmişiyle içe dönük hesaplaşması üzerine kurulmuştur. Çocukluk yıllarından ilk gençlik dönemine dek örseleyici yaşantılara maruz kalan karakter, bütünlüklü bir kendilik inşa edemez. Üvey annesi tarafından büyütülmüş olan Ruhi Bey, yaşamının ilk dönemlerinde annenin göstermesi gereken eşduyum ve aynalama ihtiyacından yoksun kalmıştır. Bu durum onun yaşamı boyunca gerçekliğini tam olarak hissetmesini engellemiş; parçalı, bölünmüş bir kendilikle yarı ölü bir yaşam sürdürmesine neden olmuştur. Aşrı yatırım yapılmış görsel alanla ilgili sapkın eylemleri ve kimi zaman saldırganlığa yönelmesi bu saplanma ile ilgili karakterin geliştirdiği savunmalardır.

Ruhi Bey'in saplantıları sadece narsisistik bir kırılma yaşamasına sebep olan arkaik dönemle ilgili değildir. Sürüp giden örseleyici yaşantılarına ilk gençlik döneminde üvey annesiyle yaşadığı cinsel ilişki eklenir. Yaşamında travmatik bir etki yaratan bu olay, onu Oedipus karmaşasına geriletir. Geçmişiyle hesaplaşan Ruhi Bey, psikanalitik bir süreçten geçer adeta. Saplantılarını geride bırakarak ölü ruhunu sağaltır. Şiirin kahramanı ve Edip Cansever arasında benzerlikler tespit etmek mümkündür. Psikanalitik düşünce dâhilinde bu benzerlikler düşünüldüğünde, tıpkı karakter gibi şiirle birlikte şairin de fark etmediği bilinçdışı saplantılarıyla yüzleştiği söylenebilir.

3.4. İLHAN BERK

İkinci Yeni şiirinin öncü şairlerinden İlhan Berk; *İstanbul (1947), Günaydın Yeryüzü (1952), Türkiye Şarkısı (1953) ve Köroğlu (1955)* adlarındaki ilk eserlerinde,

daha çok Nazım Hikmet'in etkisinde toplumsal dinamizmi ortaya koyan, toplumcu gerçekçi çizgide şiirler yazmıştır. Bu kitaplarda çalışan insana odaklanan şair fabrikalara, evlere, sokaklara kalabalıklara yönelmiş; Anadolu insanın yoksulluğunu, çaresizliğini dile getirmiştir. İlhan Berk, 1955'ten sonra *Galile Denizi (1958), Çivi Yazısı (1960), Otağ (1961)* ve *Mısırkalyoniğne (1962)* kitaplarıyla farklı bir şiir anlayışı geliştirmiştir. Şairin poetikasındaki bu değişimin dönüm noktası, 1954'te yazdığı "Saint Antoine'ın Güvercinleri" şiirdir. Daha önceki kitapları için *"Boğazıma kadar söze dayalı şiirle doluydum." (Berk, 2005: 82)* diyen şair, *Yenilik* dergisinde yayımlanan bu şiirle birlikte çok boyutlu, çok anlamlı, zengin çağrışımlı ve imgeyi önceleyen kapalı bir şiirin peşine düşmüştür.

Aşk, kent yaşamı, doğa, tarih ve insan görünümleri üzerinde şekillenen kitaplarında Berk, her defasında yeni anlatış biçimlerinin olanaklarını yoklamıştır. Onun poetikasını şekillendiren temel dinamik, dile yaklaşım biçimidir. *"Ben bir dil simyacısıyım." (Berk, 2005: 41)* diyen şair, eserlerinde dile yeni yolculuklar yapmış, dünyayı dille yorumlamıştır. Şiiri, her kitabında farklı bir çizgide akar. Sanatçı, amacının *"dilin sıfır noktası'na gelip, yeniden, yeniden diller eğirmek" (Berk, 2005: 65)* olduğunu söyler. Dilde yeni olanaklar yaratmak için onu bozmak, yeniden yaratmak gerektiğini savunur. Kapalılığın olduğu gibi yalınlığın da sınırlarını zorlar. Ustalığa yaslanan bir dili benimsemez. *"Dilin yalınlığı, hamlığı, çocukluğu, yabanlığıyla yıkanarak"* (Berk, 2005: 65) şiirine yeni yollar, patikalar arar.

Şiir için *"usun bir bozgunu"(Berk, 2005: 12)* diyen İlhan Berk; *"usun hallaç pamuğu gibi atıldığı, üstünün çizildiği" (Berk, 2005: 66)* bir şiir yaratır. Anlamın değil belirsizliğin, kapalılığın ardında olur. Ona göre *"bir şey söyleyen şiir, allak bullak etmez" (Berk, 2014: 50)* ve usu allak bullak etmeyen bir metin şiir olamaz. Şiir bir şey söylemekten çok duyurmalıdır. *Logos (1996)* kitabında imge ile ilgili söylediği şu sözler, onun poetik çizgisiyle ilgili ipuçları verir:

"İmgenin ('varlığın gölgesi') gücü belirsizliğindedir.

Belirsizliği kışkırtarak, çoğaltarak bir başka belirsiz belirlik önermesindendir.

Bu her seferinde de yinelenir.

Bitimsiz bir gidip gelme, koşuşma, devim.

Kendi söylemini sürekli silmek.

Farklılıkları yakalamak.

İmgenin yaşamıdır bu." (Berk, 2009: 16)

Berk'in şiire bu yaklaşımı, onun bilince değil bilinçdışına yönelik bir şiiri merkeze aldığını gösterir. Psikanalizin bilinçdışı ile ilgili bulgularına bakmak gerekirse; Freud bilinçdışının özelliklerini şöyle sıralar: *"karşılıklı çelişkiden muaf oluş, birincil süreç (yüklerin devingenliği), zamandan bağımsızlık ve dış gerçekliğin ruhsal olanla yer değiştirmesi." (Freud, 2013: 186)* Freud'un bilinçdışı ile ilgili saptamalarını yeniden yorumlayan Lacan'a göre *"öznedeki bir kesintide bir bocalama gibi kendini göster"*en (Lacan, 2013: 34) bilinçdışı, hep kaçtı kaçacak haldedir, kendi üstüne kapanıp saklanmaya, kaybolmaya yazgılıdır. Lacan, *"varlık bakımından bilinçdışı yakalanması zor olandır" (Lacan, 2013: 38)* der. İlhan Berk, şiirinde dışsal gerçeklik doğrultusunda işleyen bilicin varlığını, en alt düzeye indirmek dahası onu silmek ister. Poetikasının odağındaki dinamiklerden olan imge, hiçbir zaman anlam çerçevesi çizilebilecek bir netlik sunmaz.

Şairin İkinci Yeni etkisindeki *Galile Denizi,* Çivi *Yazısı, Otağ* ve *Mısırkalyoniğne* kitaplarında özellikle bilinçdışı bilgiyi duyurma amacında olan imgesel bir anlatımı ön plana çıkardığını söylemek mümkündür. Bu kitaplarla başlayan biçimsel arayışlarında anlamı harfe dek indirgemesi, sözcükten başlayarak kâğıdı kullanış biçimine varan çeşitli düzeydeki sapmaları, dili bozmaya, yeniden yapılandırmaya dönük denemeleriyle şiirde düzyazıya özgü anlamı dışlamayı amaçlar. Zira ona göre düzyazıda, anlam bilincin buyruğunda işler. Berk, bilinçdışı süreçlerin devrede olduğu bir şiir yaratmak için dili imgeye yaslamıştır. Sözcüklerle imge yaratılacak, imge ise bilinçdışı anlamın yollarını açacaktır. İmgeye ulaşıldığında sözcüğe geri dönmeye gerek kalmaz aynı şekilde bilinçdışı anlam duyumsandığında da artık imgeye gerek yoktur. Bilinçdışı anlam ifade etmeye dönük değildir. Ona ulaşıldıktan sonra geri dönüş yolu kaybedilir.

3.4.1. Gövdenin Tarihi ve Simgeleri

Psikanalitik edebiyat kuramının temel dikkat noktalarından biri sanatçıyı yaratmaya yönlendiren estetik coşkunun kaynağını ortaya koymaktır. Sanatçının eserlerinde tekrarlanan düşlem ve çatışmalar, bu kaynağa inme konusunda önemli ipuçları sunar. Çalışmanın bu başlığı altında, İlhan Berk'in şiirlerinde önemli bir yere sahip olan gövde, beden izleğinin izleri sürülecek; bu izleğin oluşumunda çocukluk yaşantılarının etkisi ve izleğin şiir düzleminde hangi simge ya da imgelere dönüştüğü ortaya konulacaktır. Şiirinin biçimi ve dildeki arayışları dâhil olmak üzere şairin yaratma dinamiğinin bir beden vücuda getirme arzusu üzerinden hareket ettiği gösterilmeye çalışılacaktır. Bu okuma için Melanie Klein'in psikanalitik keşifleri ve bunları sanat ve edebiyata uygulayan Hanna Segal'in görüşlerinden faydalanılacaktır.

Klein, çocukluktaki sevilen nesneye karşı beslenen yıkıcı ve yok edici duyguların akabinde ortaya çıkan sevgi nesnesini onarma ve güzelleştirme arzusunun yaratıcılığın temelinde olduğunu ileri sürer. Bu yaratıcılık, temelde yok etmekle doğrudan bağlantılı olduğu için nesnenin kaybı ve bu kaybın beraberinde getirdiği yas süreciyle doğrudan ilintilidir. Yas süreci, nesne kaybının simgeye, anlama dönüşmesinin temelinde yer alır. (Klein, 2012: vii)

Klein yaptığı çalışmalarda simgeleştirme ve yas sürecini birbiriyle ilişkilendirir. Otistik bir çocuğun psikoterapistinden yola çıkan Klein, çocuğun nesnelere ad verirken annesinin bedeninin kısımlarıyla dış dünyadaki nesneleri birbiriyle eşleştirdiğini tespit eder. Bu eşleştirmeler sayesinde çocuk bir nesneden ötekine geçer ve en önemlisi, iç dünyasına ait yoğun duygu ve heyecanları bu dışarıda eşleştirilen nesnelere fırlatır. Bu yoğun duygu ve heyecanları kapsayan nesnelerle hayat bulan simgeleştirme mekanizması, temelinde bu kapsayan-kapsanan ilişkisini barındırır. (Klein 2012: vii-viii)

Klein'e göre çocuğun bir nesneden ötekine geçmesindeki temel neden, bu ilk nesnenin barındırdığı yoğun paranoid duyguların misilleme şeklinde geri dönmesinden duyduğu korku ve endişedir. Aynı şekilde ensest korkusunun temelinde yine bu korkunun yattığını ileri süren Klein, bir anlamda ilk sevgi

nesnelerimizle olan sonsuz hesaplaşmayı dile getirir. Saldırganlık, öfke ve en önemlisi haset duygularıyla öldürülen nesnenin intikamından duyulan korku bir diğer nesneye kaçışın sebebidir. Bu kaçış ve nesne değiştirme süreci sancısız geçmez; suçluluk duyguları ve hırpalanmış nesneyi onarma arzusuyla harekete geçen yas tutma süreci, simgeleştirme sürecinin temelini oluşturur. (Klein 2012: viii)

Hanna Segal, Klein'in bu fikirlerinden hareketle psikanaliz ve sanat arasında ilişkilendirmeler yapmıştır. Segal'e göre, sanatçının yaratma ihtiyacı, kendi iç dünyasının paramparça olduğuna dair derin algısından ve bu kayıp dünyayı yeniden yaratma isteğinden doğar. Segal her türlü yaratımın her zaman için kayıp bir dünyanın yeniden yaratılması olduğu ve sanatçının çoğu zaman bunun bilincinde olmadığı fikrini savunur. Yaratıcılığın dinamiği, Klein'in depresif konum olarak nitelendirdiği evrenin onarıcı dürtüsel hareketleri içinde yer alır. Bu da erken döneme ait zihinsel durumların derinlemesine işlemesini özellikle de kaos ve zulmedilme duygularına dair algının bütünleştirmesini gerektirir. Kısaca Segal, Klein'ın kastettiği anlamında depresif konumun derilemesine işlenmesi ile umutsuzca kaybolduğunu zannettiği eski bir dünyayı bir sanat eseri aracılığıyla kendi tarzında yeniden inşa etme arzusunda olan sanatçının yaratıcı atılımı arasında ilişki kurmuştur. (Quinodoz, 2010: 71)

İlhan Berk'in yüceltme mekanizmasıyla sanatsal objeye diğer bir deyişle şiire dönüştürdüğü kayıp nesne, çocukluk yaşamında bıraktığı derin izlerle onda estetik bir bakışın zeminini yaratan annesidir. Şairin hafızasında sarsılmaz bir yer edinmiş olan annesin bedenine dair imge, sanatsal yaratımının kurucu ögesidir. Şiirini, çocuklukla birlikte kaybedilen bu imgeyi yeniden yaratma diğer bir yönüyle de kendini yaratma edimi üzerine inşa etmiştir. Şairin dille ilgili arayışları, biçime verdiği önem, resme olan ilgisi, şiirlerindeki kent, doğa temaları anne bedenin her defasında farklı simgelerle yeniden yaratılmasıdır. Başka bir ifadeyle İlhan Berk'in başta İstanbul olmak üzere şehirler ve mekânlara olan ilgisi, araştırma ve bilgi edinmenin yansıması olan tarihe karşı olan tutkusu, yeryüzünün en küçük ayrıntısını dahi şiirine yerleştirme çabası ve şiiri biçime indirgeyecek kadar resme, bakılan bir nesneye dönüştürmesi çocukluk yıllarında annesi ve onun bir parçası olarak düşünülebilecek ablasıyla olan ilişkisiyle ilintilidir. Bu ilişki, şairdeki sanatsal

yüceltme mekanizmasıyla şiire dönüşmüştür. Klein'ın öne sürdüğü kuramsal fikirle söylemek gerekirse şairin yaratma süreci ve ortaya koyduğu ürün olan şiiri, anne imgesinin onarılması ve simgeleştirme süreçleriyle ilgilidir.

3.4.1.1. Yaşanmayan Çocukluk

İlhan Berk'in çocukluk yaşantıları, annesi ve onunla kurduğu ilişkinin şiiri üzerindeki etkilerini göstermek için yaşamındaki önemli ayrıntılarla ilgili bilgi vermekte fayda vardır. Bunun için Freud'un Leonardo da Vinci incelemesi yol gösterici olabilir. Freud, Leonardo'nun henüz beşiğindeyken bir akbabanın ona doğru uçtuğunu, kuyruğuyla ağzını açtığını ve kuyruğunu diline birkaç kez bastırdığı şeklindeki hatırasını ya da düşlemini psikanaliz doğrultusunda yorumlamıştır. Bu düşlemin, Leonardo'nun sanatında ve doğa bilimlerine olan yatkınlığında oynadığı önemli rolü ortaya koymuştur. Leonardo, bu bilinçadışı cinsel güdüleri yansıtan düşleme takılı kalmamış, bastırma mekanizması ve başarılı bir yüceltme ile bu dürtüleri sanat ve bilime yönelik bir arzuya dönüştürmüştür. Freud'a göre çocukluk anıları ve bunlar üzerine kurulan düşlemler, ruhsal gelişimin en önemli yanını oluştur. *"İlk üç ya da dört yaşındaki izlenimler ruhta yerleşerek sonradan hiçbir olayın silip atamayacağı davranış biçimlerinin doğmasına" (Freud, 2014 a: 45)* neden olabilir.

Söz konusu dikkatler doğrultusunda şairin yaşamına bakmak gerekirse; Emrullah İlhan Berk 1918 yılında Manisa'da doğmuştur. Dört erkek, iki kız kardeşin en küçüğüdür. Babası, doğumunun hemen sonrasında annesinden ayrılıp başka bir kadınla evlenmiş, aileye ağabeyi bakmıştır. Yoksulluk içinde geçen çocukluk yılları boyunca dondurmacı, ciğerci, kunduracı çıraklığı yapan Berk, en uzun çıraklığını üç dört yıl çalıştığı mahallenin dişçisinin yanında yapar. Bu dişçinin yardımıyla sonradan üçüncü sınıftan terk ettiği ilkokul diplomasını alır ve onun gözetiminde ortaokula gider. Berk, daha sonra öğretmen okulunun imtihanlarına girer ve kazanır. Necatibey İlköğretmen Okulu'nu bitirince de ilk görev yeri Giresun'un Espiye nahiyesine gider. Edebiyata ilgisi ilkokul yıllarında başlan İlhan Berk, ilkokul beşinci sınıftayken okul gazetesi çıkarır. Ortaokulda yazdıklarıyla Türkçe öğretmeninin beğenisini kazanır. *"(...) çok kapanık bir çocukluğum vardı, bütün fukara çocukları gibi." (Berk, 2005: 94)* diyen şairin edebiyata olan ilgisi, Halkevleri'ne gidip

okuduğu kitaplar, dergilerle artar. İlk şiiri Halkevleri'ne ait bir yayın olan *Uyanış* dergisinde yayımlanır. (Berk, 2005: 93-94- 95)

Babasız bir çocukluk geçiren İlhan Berk içe kapanıklığında ve bu kapanıklığın etkisiyle oluşan şairliğinde bunun etkisinin olduğunu söyler. Otobiyografik niteliğinteki *Uzun Bir Adam (1982)* kitabında, *"Sanki hiç çocuk olmamışım ben."* diyen şair, bu düşüncenin babasız büyümesiyle ilgili olduğunu söyler. Babasıyla ilgili söylediği şu sözler, onunla olumlu yönde ruhsal gelişim sağlayacak bir ilişki geliştiremediğini gösterir:

"Onu, doğduğum, büyüdüğüm evde hiç görmedim. Onunla hiç oynamadım. Kimi bayramlar dışında, babamla hiç el ele yürümedik. Bunu bile söylemem zor. Beni hiç dövmüş olabilir mi? Bilmiyorum. Hiç sevdi mi? Onu da bilmiyorum. Elinin yanağımın üstünde hiçbir anısı yok. Onunla bir deniz kıyısına, kıra, dağlara çıkmadık. Gökyüzüne birlikte hiç bakmadık. Nasıl kızar, neye kızar, neye sevinir? Bilmiyorum. O benim salt bayramları gördüğüm, elini öptüğüm, bana, yine yalnız bayramları esvaplar alan birisiydi. O kadar. Babam, ben doğunca çekip gitmiş, bir daha da eve ayak basmamıştı. Bir yeniyetmeyken öldüğünü öğrenince de hiç bir şey duymadım. Bugün mezarı nerdedir? Onu da bilmiyorum. Merak da etmiyorum." (Berk, 1993: 15-16)

Evde babasından hiç söz edilmez, annesi babasının adını ağzına almaz. *"Bodur, enikonu esmer, yuvarlak yüzlü, kalın dudaklı ve bol döllü" (Berk, 1993: 20)* olarak tasvir ettiği babasının hovarda ve çapkın olduğunu söyler. Babası leblebicilik, yoğurtçuluk daha sonrasında ise ömrünün sonuna kadar muakkıplık yapmıştır. Babasıyla ilişkisinin aksine şairin annesine karşı derin bir bağlılığı söz konusudur. İçe kapanıklıkla birlikte hissettiği yalnızlık duygusunu dağıtan kişidir annesi. *"Annemle çok büyük yaşıma kadar birlikte yaşadık, birlikte yatıp kalktık. O yalnızdı, ben de yalnızdım." (Berk, 2005: 125)* der. Okul yıllarında pek sosyal olmadığını söyleyen şairin dünyasında bir tek annesi vardır. Annesine olan bağlılığını, onun çocuk dünyasındaki önemini şöyle anlatır:

"Küçük çıkmaz sokağınızda evin tek bir odasında annemle kalırdık. (...) Ben annemle birlikte çıktığımız geceleri unutamam. Gecede ve dünyada yalnız ikimiz olmaktı bu. Dünyada en çok istediğim şeydi bu. Aşk gibi bir şey." (Berk, 1993: 28)

İlhan Berk'in bu yoğun hislerinde annesinin ona duyduğu bağlılığın da etkisinden bahsetmek mümkündür. Hesna Hanım'ın eşinden ayrı olması, küçük oğluna yoğun bir sevgi yatırımı yapmasına neden olmuş olabilir. İlk gençlik yıllarına kadar süren annesi ile olan yakın ilişkisini şair şu sözlerle dile getirir:

"Kocasızdı. Bunun için de ben onun her şeyiydim. Onunla bir yatakta büyüdüm. Bu, bıyıklarım çıkana değin de sürdü. Koca bir adamdım ve annemin memelerine sarılıp yatardım. İkimiz de bu dünyada yalnızdık. Bunun için de tek güzel şey birbirimize sarılıp yatmaktı. Hem ben annemin tekne kazıntısıydım ve ailede yalnız ben okula gidiyordum. Annem beni çok mu çok severdi." (Berk, 1993: 49)

Annesi gibi İlhan Berk'in zihinden kalıcı iz bırakan bir diğer kişi büyük ablası Huriye'dir. Akli dengesi yerinde olmayan abla, tek başına bir odada kalır. Her zaman soyunuk, çıplaktır. İlhan Berk odasına bir tek kendisinin girebildiğini söyler. Annesinin yanında yalnızlığının diğer ortağı ablasıdır. Evde hiç kimsenin olmadığı zamanlarda ablasının odasına girer, onunla konuşur. (Berk, 1993: 33) Onun yanındayken hissettiklerini şu şekilde ifade eder:

"Masalların çizdiği bir evrende gibi olurdum. Büyük bir mutluluktu benim için ve o dünyadan hiç çıkmak istemezdim. O, benim sevdiğim bu dünyadaki her şeyi, göğü, ağaçları, ormanları, çocukları, su yollarını, taşları, çiçekleri, yağmuru doğayı doldurulduğu. Hepsinin içine de kendini koymasını bilirdi." (Berk, 1993: 33)

Çok sevdiği ablasının yanından ayrılmak istemez. Okula dahi gitmek istemez, okul dönüşü onu göremeyeceğinden korkar. Aile, Birinci Dünya Savaşı sırasında düşman askerleri Manisa'ya girince Huriye'yi evde bırakıp kaçar. Abla Huriye, onlarla birlikte dağa gelmek istememiştir. Bu travmatik olay, İlhan Berk üzerinde büyük bir etki yaratmıştır. Sanatçı babasız geçen, annesiyle büyük bir yalnızlığın sürdürüldüğü ve ablasının ölümüyle büyük bir yara alan yoksul, karanlık bir çocukluk geçirmiştir. Yaşamındaki bu olumsuzluklar, hastalıklı bir saplantıya

dönüşmemiş; şair yüceltme kabiliyetiyle bunu sanatsal yaratımının bir dinamiğine dönüştürmüştür.

3.4.1.2. Kayıp Bedenin İzinde

Her sanatçı için kayıp nesneyi sembole dönüştürme diğer bir deyişle yeniden yaratmanın yolları ve simgesel temsilleri birbirinden farklıdır. İlhan Berk'in şiirlerine bakıldığında, bunun tıpkı bir ressamınkinde olduğu gibi görsel imge üzerinde şekillendiğini söylemek mümkündür. Şairin yaratımında gövde, beden, biçim imajlarının önemli bir yere sahip olduğu görülür. Bunda çocukluğu boyunca annesi ve ablasıyla kurduğu yakın ilişkinin etkisi büyüktür. Bu imajların tekrarı, Berk'in anne/abla bedenin çocukluğundaki imgesini yeniden yaratma, kayıp nesneye tekrar yakın olma arzusunu yansıtır. Şairin şiirlerinde, zihnindeki anı parçalarıyla bu imgeyi nasıl yarattığı "Littera Amor" şiiri üzerinde yapılacak yakın bir okuma ile ortaya konulabilir.

Deniz Eskisi (1982) kitabının ilk bölümü "Körfez"de yer alan "Littera Amor" şiiri, aynı başlık altında Roma rakamıyla ayrılmış beş bölümden oluşmuştur. Latince'de literra *"yazı, mektup" (Alova, 2013: 347),* amor ise Portekizce *"aşk, sevgi, sevi, sevda; sevgili; tutkunluk; arzu" (Çankaya, Garbí ve Zapatón, 2006: 51)* anlamına gelir. Başlık "aşk mektubu" olarak çevirilebilir. Şiirde başlıktan önce sözcüklerin yan yana yazıldığı dilsel bir sapma vardır. Mektup türüne özgü bir özellik olarak şiirin ne zaman ve nerede yazıldığı yan yana yazılmış sözcüklerle belirtilmiştir:

> *"(bindokuzyüzseksenyılındaonüçtemmuzcumagünühalikarnassostainmişti r)" (Berk, 2001: 311)*

Şiir, *"Biliyor musun bu akşamüstlerinde ne zaman sizi düşünsem, usuma Lokman'ın Zübdetü't-Tevarih'de I. Mahmud'a (o ünlü mühür kazıcı padişahımıza) karanfil tutan cariye gelip vurur." (Berk, 2001: 311)* cümlesiyle başlar. Cümlede ikinci teklik kişiye (sen) hitap edilir ama sadece o kişi değil, onunla birlikte başka biri de hatırlanır. Bu, akla hitap edilen kişilerin şairin çocukluk anılarında birlikte hatırladığı ve bir bütünün iki parçası gibi hayal ettiği annesi ve ablasını getirir. Şiire,

minyatürdeki cariyenin tasviri ile devam edilir. Şair için arzu nesnesinin yaratımında annesi ve ablasına dair imgenin ne kadar etkili olduğu, şöyle bir karşılaştırmayla gösterilebilir.

Şiirde bakılan resimlerdeki kadınlar:

> *"(...) Eşyanın duru tadında, uzun boylu, uzun yüzlüdür. Teninin korkunç beyazlığı, kapalı, donuk güzelliği, insana cinayetler, kıyımlar, kötücül kutup çiçeklerini düşündürür. Çılgın sevinin ta kendisiyken, öylesine durgun, ezik, solgundur. Sanki bu dünyada değilmiş, bu dünyada hiç olmamıştır. (...)" (Berk, 2001: 311)*

> *"Ama ben asıl, gençliğim, kocamışlığımın o sarı okul defterlerine yapıştırdığım, beni intiharlara götürecek denli duruk, dalgın, o denli de deli, çılgın, eski çağların o ölümsüz ustalarının çıplak resimlerinde bulurum seni. Büyük kentlerin o ıssız dörtyol ağızlarına birbaşlarına dolaşmaya çıkmışlar, sonra da birdenbire donup kalmışlar, yontulara dönüşmüşlerdir. Hepsi büyük gözlü, büyük memeli, masalsı yüzlüdürler. Nesnelerin o sessiz dünyasında (işlevleri sessizlik, yalnızlık yaratmak olan nesnelerin), sanki soluk almıyorlardır.(...) (Berk, 2001: 312)*

"Bir Dünya Güzeli" isimli yazısında annesini tasvir edişi:

"Annem dünya güzeliydi. Uzun boylu, incecik yüzlü, kağıtlar gibi beyaz, duruydu. Nilüferler gibi de suskun, gizemli. Güzel yüzü Ortaçağ gravürlerinden düşmüştü sanki. Çekik gözleri, küçük çenesi, ağzı, ancak resimlerde rastlanırdı. Ağaçlar, akarsular, güneşler gibi kokardı. (...) İncecik yini, elleri, ayakları sanki bir boşlukta gider gelirdi. (...) Varla yok arası. (...) Benim çocuk dünyamdaki annem konuşmazdı. Göllere, kımıltısız, duru göllere benzerdi. Sessiz bakardı ve gülerdi. (Berk, 1993: 18-19)

Ablasını ise şöyle anlatır:

"Soyunukluğunu, çıplaklığını sanki kimseyle paylaşmak istemez, onunla içli dışlı yaşamak isterdi. Onu hiç giyinik gördüğümü anımsamıyorum. Ablam uzun

boyluydu ve saçları topuğuna değin uzanırdı. Saçları belki doğduğundan beri hiç kesilmemiş, öyle uzayıp gitmişti. Annemin bütün beyazlığı, bütün güzelliği sanki ona vurmuştu. Uzun, ince bir yüzü vardı ve resimlere benzerdi. Boticelli'nin, uzun boylu, uzun yüzlü, uzun saçlı güzellerine. İncecik kolları, korkunç incecik boynunun yanına düşerdi. Elleri, küçük, ince parmakları yontuydu sanki ve yontudan kopup gelmiş gibi dururdu. Bademgözlüydü ve hiçbir şey bunu bozmazdı. Vücudu hep gergin, dik ve kösnüldü." (Berk, 1993: 32)

Betimlenen minyatür ve resimler ile annesi ve ablasının özellikle uzunluk, beyazlık, incelik, çıplaklık ve sessizlikleriyle birbirlerine benzediği görülür. Bunlar içinde "uzun" ve "beyaz" sıfatları, şairin tüm şiirlerinde ön plana çıkan tekrarlar olarak birer simgedir. Bu özel simgeler için *"benliğin yapıldığı sıvılaşma, çözülme, dalma imgeleridir" (Brun, 2018: 68)* denilebilir. "Uzun" sözcüğünün kendisi için ayrı bir yere sahip olduğundan İlhan Berk de söz eder. "Vücudum, O Zindan Üstüne Hep Yazmak İstedim" başlıklı röportajında "uzun" sözcüğünü neden çok sık kullandığıyla ilgili şunları söyler:

"Kendim üzerine çıkacak kitaba, 'Uzun Bir Adam' diye başlık attım. Beni bilenler, öyle pek uzun boylu olmadığımı söyler. Ama ben kendimi uzun boylu görürüm. Çoğu nesneleri, canlıları da öyle kavrarım. Kısa benim sözlüğümün dışladığı bir sözcük olacak. Dikey olarak var her şey. Yatayda durukluk buluyorum. Güzel ağzı, yüzü uzun diye görmem bundan olmalı. Ozanların bir sözlükleri vardır. 'Uzun' da bunlardan biri kısaca. Ama sözcük, benim kimi sözcüklerim gibi, bir pul meraklısının titizliği ile taranmış bir sözcüktür." (Berk, 2005: 38)

İlhan Berk'in şiirlerinde tekrar tekrar kullanmasıyla "uzun" ve "beyaz" sözcüklerini nasıl simgeye dönüştürdüğü, Klein ve Segal'in sanatsal yaratıcılık ile simgeleştirme arasındaki ilişkiyle ilgili öne sürdüğü düşüncelerden yola çıkılarak ortaya konulabilir. Klein, simgeselliğin çocuğun gelişimi sırasında sabit bir şekilde ortaya çıkan bir görüngü olduğunu gözlemlemiş ve simgenin oluşumu ve dönüşümlerini belleğin gelişimiyle ilişkilendirmiştir. Düşüncelerini Klein'e eklemleyen Segal'e göre simgelerin işlevindeki değişim çocukluktaki gelişimde, paranoid-şizoid konumdan depresif konuma geçiş sırasında meydana gelir. Depresif konumda, nesne bütünsel olarak hissedildiğinden özneyle nesne arasındaki ayrılık

gittikçe daha iyi algılanır. Böylelikle simgenin nesneyi gerçekten temsil ettiği hissedilir. Bu süreçte sadece suçluluk, kayıp, yas gibi duygular yaşanmaz aynı zamanda öznenin dışarıda olduğu gibi kendi içinde de nesneyi yeniden yaratma, onarma ve yeniden kurma çabası söz konsudur. (Quinodoz, 2010: 80)

Simge, saldırganlığın kökensel nesneden yer değiştirmesi ve bu şekilde suçluluğun ve kayıp endişesinin azaltılması için gereklidir. Yer değiştirmenin amacı nesneyi azat etmektir ve simgeye karşı hissedilen suçluluk, kökensel nesneye yapılan saldırının hissettirdiğinden daha azdır. Depresif konumda simgeler, kökensel nesneye yeniden sahip olabilmek amacıyla iç dünyada da yaratılır. Ancak gerçekliğin artan anlamı hesaba katılırsa bunlar benliğin bir yaratımı gibi hissedilir ve bundan dolayı da hiçbir zaman kökensel nesneyi tamamen denkmiş gibi hissedilmezler. Böylece, simge öznenin bir yaratımı olarak kabul edildiği oranda özne tarafından özgürce kullanılabilir, onu simgesel denklemden ayıran da budur. (Quinodoz, 2010: 81)

Simgeselliğin ilkel bir biçimi olarak düşünülebilecek "simgesel denklem" Segal'in öne sürdüğü önemli bir kavramdır. Segal iki farklı simgeleştirme biçimi arasında bir ayrım ortaya koymuştur. Bunların birinde simge, bir şeyi temsil eder; ötekinde ise simgenin kendisi bir şeydir. Simgesel denklemde simgeleştirme şizofrenlerdeki somut düşünceye benzer. Şizofrenlerde kelimeler, karşılık geldikleri şeylerden daha fazla önem kazanır. Aslında Segal'den önce Freud, şizofrenlerdeki bu somut düşünme biçimini keşfetmiştir. Freud, çorabının ilmeklerinde delikler olduğu düşüncesinin şizofren bir hastayı ketlediğinden söz eder. Çünkü hasta için sadece delik kelimesi hem yemeklerin deliğini hem de kadın cinsel organının açılma yerini temsil eder. Kelimenin söylenmesi bile iki anlamı yoğunlaştırılmış olarak içerir. (Quinodoz, 2010: 78)

Segal'in tespitine göre simgeselliğin var olabilmesi için simgenin, simgelediği nesneyi temsil ettiğini bilen bir kişinin olması şarttır. Simgesellik üç terimli bir ilişki oluşturur. Bunlar: simge, simgeleştirilen nesne ve simgenin kendisi için simge olduğu kişidir. Başka bir deyişle simgesellik simge, nesne ve kendilik arasındaki bir ilişkidir. Bu bakış açısıyla Segal, simgelerin oluşumuyla ilgili sorunların her zaman için kendiliğin nesneleriyle olan ilişkisi bağlamında incelenmesi gerektiği sonucuna varır. (Quinodoz 2010: 79)

Simgeleştirme ile ilgili öne sürülen bu düşünceler sanatsal düzlemde simgenin nasıl oluşturulduğu ve temsil çerçevesi ile ilgili fikir verir. Sanatçının yarattığı simge -buna "sanatsal simge" denilebilir- kökensel nesneden uzaklaşma değil ona tekrar geri dönüşü içerir. Nesneyle bütünleşme arzusunda olan sanatçı, yarattığı simgeyle içsel nesneye tekrar yaklaşır. Kökensel nesneyle arkaik dönemlerdeki heyecan, kaygı gibi yoğun duygular içeren ilişkiye benzer bir süreci tekrar yaşar. Depresif konumdakine benzer şekilde özne, nesneye karşı suçluluk, kayıp endişesi gibi duygular hisseder. Simge, nesneyi hakikaten temsil ediyormuş gibi duyumsanır. Simgesel denklemdeki gibi simge nesneyi temsil eder ama şizofrenlerdeki somut düşünce gibi bir eşleştirme değildir bu. Segal'in simgesellikteki üç terimli ilişkide sözünü ettiği, simgenin kendisi için simge olduğu sanatçı, bunun nesnenin kendisi olmadığını bilir. Dolayısıyla simgenin nesneye yakınlığı hastalıklı bir süreç doğurmaz, özne simgenin bilinçdışı bağlantısını bilmese de gerçeklikle ilişkisinin boyutunun farkındadır.

"Simgesel denklem", "simge" ve "sanatsal simge" kavramları şu şekilde karşılaştırılabilir: Simgesel denklem, kökensel nesne ile simge arasındaki simgedir. Burada simge nesneyle eş değerdir, nesnenin özne üzerinde yarattığı etkiyi doğrudan yaratır. Benlik nesneden tam olarak birbirinden ayrılmadığı için bu şekilde oluşmuş erken dönem simgeler, benlik tarafından simgeler ya da ikameler şeklinde değil de kökensel nesnenin kendisi olarak hissedilirler. Simgeleştirmede, simge nesnenin etkilerinden uzaktır. Gerçeklik ilkesinin sürece dâhil olmasıyla benlik kendini nesneden ayırt eder ve simgenin kendi yaratımı olduğunu hisseder. Simgenin kökensel nesneye denk olmadığını bilir ve böylelikle simgeyi özgürce kullanır. Sanatsal simgeleştirmede ise öznenin kökensel nesne ile bütünleşme, ona yakın olma arzusuyla simgeyi yeniden dönüştürmesi söz konusudur. Sanatsal simge, kökensel nesneye yakınlık açısından simgesel denkleme benzerdir. Tıpkı onun gibi benlikte yoğun duygulanmalar yaratır. İlk sevgi nesnesiyle yaşanılan duygulara geri götürür. Ama bu gerilemede öznenin simge üzerinde kontrolü söz konusudur. Sanatsal simge, simgenin daha esnek bir düzleme çekilerek üst düzeyde kullanımıdır.

İlhan Berk'in "uzun" ve "beyaz" sözcükleri bu çerçevede düşünüldüğünde, bu kelimelerin nesneyle bütünleşme arzusuyla oluşturuluşmuş sanatsal simgeler

olduğunu söylemek mümkündür. Bunlar, tıpkı simgesel denklemde olduğu gibi doğrudan anne bedeniyle denkleştirilmişlerdir ve kullanıldıklarında böyle bir çağrışım yaratırlar. Bu sözcükler, şairin sanatsal bir simgeye dönüştürerek dil içinde esnek bir boyut kazandırıldığı simgelerdir. Bununla birlikte bu simgeler, kökensel nesneyle özdeşim kurmayı sağlar ve benlik için narsisistik bir tamamlayıcı işlevi görür. Şair bunları yaşamı, şiirini ve kendini estetize etmede kullanılmıştır.

Depresif konumun doğurduğu simgeleştirme evresinde olduğu gibi burada da nesneyle saldırganlık, suçluluk ve onarım gibi süreçleri içeren bir ilişki yaşanır. İlhan Berk'in "Nerden Baksak Kendini Anlatıyor Her Şey" şiirindeki *"Adlandırmak ölümdür!" (Berk, 2013: 190)* ifadesi bu çelişkili ve karmaşık ilişkiyi ortaya koyar. Nesneye verilen ad, hiçbir zaman onun tam olarak karşılığı değildir, adlandırmak onun varoluşunu eksiltmek ya da şairin ifadesi ile öldürmek anlamına gelir. Söz konusu şiirde *"Adlandırınca, her şey sıkıcı oldu. Sessizlik bozuldu. Büyük sessizlik.(...) Artık ne yazarsak ölümü yazarız, ölümü ve zamanı." (Berk, 2013: 190)* denilir. Öte taraftan simgeye dönüştürmede yani adlandırmada bir onarma eylemi de devrededir; simge, nesnenin bir kopyası da olsa kayıp nesneyi yeniden yaratmadır.

"Literra Amor" şiirine tekrar dönülürse birinci bölümünde bir minyatüre, ikinci bölümünde *"eski çağların o ölümsüz ustalarının çıplak resimleri"*ne (Berk, 2001: 311) bakan şair, orada sanki çocukluğunda annesi ve ablasına bakarkenki anı yaşar gibidir. Bakma eylemi, arzu nesnesiyle bir olmaya dönüşür. Bu bedenlerle kurulan özdeşleşme, özneyi ruhsal derinliğinde kaybolmuş arkaik bir evreye, bebeğin kendini anneyle bir hissettiği tümgüçlü evreye götürür. Tümgüçlü evre, bebeğin bütün ihtiyaçlarının anne tarafından karşılandığı; gerçeklik ilkesinin, zaman ve mekân olgularının henüz bebeğin dünyasına girmediği, hazzın egemen olduğu bir dönemdir. Bakma eylemiyle gerçekleşen özdeşleşmeyle bu döneme bir gerileme yaşanır. Şiirde bu gerileme bir düşün içindeymişçesine anlatılır:

> *"(...) Birden aşağılarda bir şey silinir, bana uzak ülkeler, bana denizler, yabanıl meyveler, otlar, kokular bağışlayan o duru, suskun beyazlığınızla kalırım. Hem yalnız ben değil, dünya da, dünyada nice şey de yeryüzünde olduğunu unutur, bu yerküreye yeni gelmiş sanır kendini. Böylece her şey sizin yalın, arı beyazlığınıza bürünür kalır.(...) Durur*

zaman. Ama ben o duran zamanın içinde, hep onun içindeymişim gibi (bilemiyeceğiniz) kadar mutluyumdur." (Berk, 2001: 311)

Zamanın durduğu, mekânın ve nesnelerin sınırlarının sonsuz derecede genişlediği bu düşsel an, anne karnındaki rahat ve huzurlu yaşama geri dönme isteğiyle de ilişkilendirilebilir. Doğum travması kuramını öne süren Otto Rank'a göre anne karnından ayrılış, kişinin bilinçdışında varlığını sürdüren travmatik bir etki yaratmıştır. Şiirde yaratılan bu düşsel anla, bir anlamda rahim içine geri dönmeyi arzulayan bilinçdışı istek gerçekleştirilmiştir.

Şiirde, örtüşen benzerliklerinden dolayı şairin seslendiği kişinin ablası olduğunu söylemek mümkünüdür. İlhan Berk, çocukluk anılarında, bir odada tek başına yaşayan akli dengesi bozuk ablasının yanına bir tek kendisinin gittiğini söyler. Yanındayken o anlamasa da ablasının ona sürekli bir şeyler anlattığını belirtir. (Berk, 1993: 33) Şiirde, hafızasındaki bu donuk çocukluk anısını canlandırmaya çalışan şair, şiirin düşsel zemininde sanki ablasının yanında, onunla konuşur gibidir. Ablasının kapalı, yalnız dünyasını imgeleştirme biçimi dikkat çekidir:

"(...) Ortaçağın -güzelim Ortaçağın- kalelerine kapatılmış, sessiz sakin o uzun boylu şövalyelerini bekliyorlardır. Gölgelerin acımasız, buyrukçu baskısı altında, çırılçıplak ordan oraya gidip gelirler. Gizemli güzellikleri öylesine çarpıcı, öylesine kendileridir ki, insan bir an onların bir resimde olduklarını unutuverir. (...)" (Berk, 2001: 312)

Şiirde "Ortaçağın-kalelerine kapatılmış" ifadesi; hiç kimsenin iletişime geçemediği ablasının insanlardan yalıtılmış, yalnızca kendine dönük kapalı dünyasını imler. Ablası, şairin çocukluk evreninde masalsı bir figür olarak belirir. Hayallerinde, kendisini onu kurtaracak bir şövalye gibi görür. İlhan Berk anılarında ablasının evi, evdekileri bir cehennem gibi gördüğünden söz eder. (Berk, 1993: 33) *"Gölgelerin acımasız, buyrukçu baskısı"* ifadesi ablası üzerindeki baskıyı düşündürür. Akli dengesi bozuk olan ablası Huriye, gerçek dünyanın uzağında gibidir. Ayrı bir evrede yaşar sanki. Onun yanına yaklaşan, onunla ilgilenen bir tek kendisi olmasına rağmen şair, hiçbir zaman onun dünyasına dokunamadığını bilir. Ablası sanki sadece bedeniyle vardır. Bu ise varla yok arasında bir varoluş halidir.

Asla geçmeyen, büyük bir yalnızlığın içindedir. Berk'in şiirlerinde ön plana çıkan yalnızlık izleğinin ardında ablasının bu çıkışsız yalnızlığıyla kurduğu özdeşimin büyük bir etkisi olduğunu söylemek mümkündür.

Ortaçağ imgesine tekrar dönmekte fayda vardır. Şairin çok sık kullandığı bir imgedir bu. İlhan Berk, *"Mistik bir çağdı, orada şimdi, geçmiş, gelecek birlikte yaşıyordu ve onun içinde bir yitiş vardı." (Berk, 2005: 193)* diye nitelendirdiği Ortaçağ'a büyük bir ilgi duymuştur. Şairin günlüğünde yazdığı şu bölümde, Ortaçağ'ı bir gövde gibi hayal etmesi dikkat çekicidir:

"Ortaçağ Teni. Böyle yazmışım bir yere, bir süre önce. Bir ten Ortaçağ'a özgü olur mu? Kuşkusuz salt bir beyazlıktır bu, benim kurduğum. Gölge bilmeyen bir beyazlık, bir aklık: Güneşe, aydınlığa kapalı bir aklık. Şatolarda, taş duvarlar arasında büyümüş bir beyazlık. Böyle bir şey özlemiş olmalıyım: Kapalı, el değmemiş, sürgün bir beyazlık!" (Berk, 2014: 187)

İlhan Berk, burada Ortaçağ'ı ablasını betimler gibi anlatmaktır. Beyaz rengi, anne/ablanın bir simgesidir ve şair için bir şeyin estetik olmasının ya da estetize edilmesinin koşuludur. Ortaçağ'ın bir diğer çağrışımı ise sanatçının yalnız geçen çocukluğudur. Ortaçağ ve çocukluğunu şu şekilde birbiriyle ilişkilendirir:

"Böyle kapalı, bir sur kenti işte benim çocukluğum. Ortaçağ kentlerine tutkunluğum da bu yüzden olacak. Gördüğüm ortaçağ kentlerini hep çocukluğuma benzetmişimdir. Sonradan bin yıl içlerinde kalabilirmişim gibi gelir bana." (Berk, 1993: 31)

Şiirde bakılan resimlerdeki çıplaklık vurgusu, hitap edilen kişinin şairin ablası olduğunun bir diğer göstergesidir. İlhan Berk, ablası Huriye'yi hep çıplaklığıyla hatırladığını söyler:

"Bugün, benim deli ablamda sevdiğim şey nedir diye düşündüğümde, ilk çıplaklığı geliyor usuma; ben onda çıplaklığı, soyunukluğu sevmişim! Çocuk dünyamın yıkılışı dediğim de, bu çıplaklık olacak!" (Berk, 1993: 33)

İlhan Berk'in şiirlerinin ana damarlarından biri olan erotizmin kaynağında ablasına dair bu imajın yeri önemlidir. Şair: *"Ben belki ilk erotizmi onda tanındım." (Berk, 2005: 125)* der. *"Ölümcül arzu" (Berk, 2005: 153)* şeklinde tanımladığı erotizm şiirlerinde kendini gövde, beden imajları dâhilinde duyurur. Şair gövdeyle ilgili, onun en büyük akıl olduğunu ve en ufak şeyden bile etkilediğini söyler. (Berk, 2005: 101) *"Tehlikeli bir gezinin yapıldığı yasak bir bölgedir." (Berk, 2005: 120)* dediği beden şiirlerinde acı duyan, arzulayan yönüyle belirir. O, bir dünya; büyük bir bellektir. Tutkulu, baştan çıkarıcı ve kimi zaman erişilmez bir uzaklığın ardında beliren gövde için arzu nesnesinden uzak olmak büyük bir cehennemdir.

Şairin erotizmi dokunamamazlık üzerine kurması dikkat çekicidir. Ona göre erotizmi dokunamama, olanaksızlık, düşlem üzerinden işlediği için en büyük erotik sinemacı Bunuel'dir. (Berk, 2005: 101) Erotizme bu yöndeki bakışını şöyle anlatır:

"(...) dokunamamaktır erotizm. Hiçbir şey Leyla ile Mecnun öyküsündeki gibi erotizmi anlatamaz. Bir büyüdür, hep bir gizemdir. İnsanın yaratabildiği belki de tek şeydir. İki kişinin varlığının yarattığı bir üstdil'dir. Bir labirent, bir uzak yaşamıdır. Uzak bir aşk! Uzak sevgili. Erotizmde en ileri 'safha' bakmadır, orda yitmektir. Düşlemektir erotizm. Bir yolu, yol olarak bilmek, bilinçdışı orada gitmek, gitmek… Etin çığlığıdır erotizm." (Berk, 2005: 121)

"Littera Amor" şiirinde de dokunamamak üzerine işleyen bir erotizm söz konusudur. Ötekinin bedeniyle bir birliktelik yaşayamamanın yarattığı ruhsal gerilim, baskı şu şekilde anlatılır:

> *"Ama beni daha da çılgına döndüren, beni elden ayaktan eden, dünyaları başıma yıkan, o korkunç kar beyazlığınızın da ötesinde, amansız bir baskı, bir barbar yasası ağırlığına dönen, o umarsız yininizin koyduğu dokunulmazlıktır asıl! Belki de benim büyük karabasanım, kıyımım odur. Ölümlere en çok orda gidip geliyorumdur. (...)" (Berk, 2001: 313)*

Anne/ablanın bedenine dokunamama durumu başka bir ifadeyle bu bedenin yasaklı olması psikanalitik açıdan iki farklı düzlemde yorumlanabilir. Bunlardan ilki,

Freud'un Oedipus karmaşası doğrultusundaki okumadır. Buna göre dokunamamanın önündeki engel, ödipal karmaşanın engelleyici figürü baba ve onun temsilcisi olarak üstbenin tehditlerinin yarattığı korkudur.

Bu imgenin yorumlanabileceği diğer düzlem ise nesne ilişkilerini Freud'dan daha erken bir dönem üzerinden yorumlayan Kleincı yaklaşımdır. Kuramında çocuğun anne bedeniyle ilişkileri temelinde gelişen ruhsal süreçleri merkeze alan Klein'a göre libidinal gelişim her evrede kaygı, suçluluk ve depresif duygulardan etkilenir. Çocukluk depresif konumu, erken gelişimin merkezi konumudur. *"Çocuğun nefreti ve saldırganlığının bir sonucu olarak sevgi nesnelerini kaybetme korkusu"(Klein, 2012: 309)* başından itibaren onun nesne ilişkilerini etkiler. Bu görüşlerin daha açık olmasını sağlamak için şöyle bir karşılaştırma yapılabilir; Freud'un öne sürdüğü Oedipus kompleksinde, erkek çocuğun babaya karşı saldırganlığı, onu öldürme hayalleri onda nasıl bir suçluluk yaratıyorsa daha erken bir dönemde, bebeğin anneye karşı saldırgan dürtülerinin yarattığı korku ve kaygılar da ilk sevgi nesnesiyle olan ilişkilerin şekillenmesinde etkilidir.

Klein'a göre yaşamın başlangıcından itibaren, libido saldırganlıkla kaynaşmış bir durumdadır ve libido gelişimi her evrede saldırganlıktan kaynaklanan kaygıdan hayati derecede etkilenir. Dünyaya gelmesini izleyen ilk aylarda bebeğin sadist nitelikli dürtüleri sadece annenin memesine değil, onun bedeninin içine de yöneliktir. Bebek, annesinin bedenin içini oymak, içindekileri yutmak, sadistik bir biçimde onu yok etmek ister. Bu evrede, bebeğin gelişimini içe alma ve yansıtma mekanizmaları yönetir. Bu doğrultuda, benlik nesneleri "iyi" ve "kötü" olarak içe alır, bu her iki yönelim içinde prototip annenin memesidir. (Klein 2012: 199)

Meme, çocuk onu elde ettiğinde iyi nesnelerin, ondan yoksun kaldığında ise kötü nesnelerin prototipi olur. Ancak bebek sadece bu nesneler arzularını tatmin etmediği için değil, kendi saldırganlığını onlara yansıttığı için de nesneleri "kötü" olarak algılar. Onları gerçekten tehlikeli olarak, -korktuğu gibi onu yutacak, bedeninin içini oyacak, parçalara ayıracak, zehirleyecek- kısacası, sadizmin bulabileceği her yolla onu yok edecek zalimler olarak hayal eder. Dayandıkları gerçek nesnelerin fantastik bir biçimde çarpıtılmış birer resmi olan bu imagolar,

sadece dış dünyaya değil, birleştirme süreciyle benliğe de yerleşmiş olurlar. (Klein 2012: 199)

Şiirde özne, anne bedenine karşı çift yönlü duygular içerisindedir. Beden, bir taraftan haz duyuran, olumlu hisler yaratan saf, kusursuz bir güzelliğe sahip iyi nesnenin temsilcisi iken diğer taraftan bilinçdışı arzuları harekete geçirerek özneyi tehlikeli duyguların eşiğine getirdiği için kötü nesneye dönüşebilen bir özelliğe sahiptir. Şiirde gövdenin beyazlığı "ölümcül" ve "korkunç" olarak nitelendirilir. Dolayısıyla özne için dokunulmazlık engelini yaratan, bilinçdışı saldırgan dürtülerinden dolayı nesneyi yok etme endişesi ve kokularıdır.

Dokunma eylemi tüm güzelliklerin, iyiliğin ve mükemmelliğin sembolü olan anne bedeninin çözülmesi, yok olmasına sebep olacak hareketin başlangıcı olacaktır. Sevgi nesnesine karşı duyulan bilinçdışı sadist dürtüler onun yok olacağına dair bir korku yaratır. Benliğin içselleştirilmiş iyi nesnesini tehdit altında hissetmesi onun öleceğine dair korku ve kaygının sebebidir. Bu dürtüler, iyi nesneyi tehlikeye soktuğu gibi öznenin iç dünyasının, benliğinin yıkılmasına yönelik bir tehlikeyi de içerir. Dolayısıyla şiirde dokunmazlığı yaratan içsel süreç; bilinçdışı saldırganlık dürtülerinden dolayı sevgi nesnesinin yok olacağı ve bununla birlikte kendi iç dünyasının yıkılacağı korkusundan kaynaklanır.

Dokunamamanın trajedisi Lacancı bir okuma doğrultusunda da yorumlanabilir. Lacan'a göre annenin çocuğun ihtiyaçlarını tam olarak doyurabildiği, onunla tam olarak bütünleşmiş bir birliktelik evresi vardır. Ancak bu ilk kesintisiz birlik kısa sürede kendilik ile anne arasındaki ayrılığın farkına varılmasıyla yok olur. *"Anneden bu kopuş ve bebeğin bedenine ve zihinsel durumuna ilişkin yaşantısının dağınıklığı, Lacan'ın insan yaşantısının temelinde olan bir temel ayrılık, doğuştan bir boşluk olarak kabul ettiği şeyi yansıtır." (Mitchell ve Black, 2014: 221)* Bu boşluk, Lacan'ın cinsel itki ya da ihtiyaçların duyurulması taleplerinden çok daha fazlasını kastettiği arzu kavramına karşılık gelir. Arzu hiçbir zaman duyulamaz çünkü boşluğu iyileştirme, ayrılığı onarma, olanaksız bir anıyı elde etme; anne ve doğa ile bir kez daha bir olma özleminden doğar. Bu doğrultuda şiirdeki "dokunamama" imgesi anneyle kurulan bu ilksel birlikteliğin bir daha kurulamayacak olmasıyla ilgilidir.

Anne bedeni üzerindeki dokunulmazlık, özne üzerinde büyük bir yenilgi ve yıkım duygusu yaratır:

> *"(...) Ama yalnız o sizin koyduğunuz korkunç dokunulmazlık sürdü durdu bende. Bir ona yenik düştü. Bir onda yıkıldı, parçalandı, unufak oldu.*
>
> *Bu yüzden değil midir ki ben ne zaman sizinle olsam, her seferinde, yanınızdan küllerle çıktım. Orda sayrılı, varla yok arası kaldım." (Berk, 2001: 313)*

Oedipus kompleksi doğrultusunda yapılabilecek bir diğer okumada, dokunulmazlık engelini yaratan durumun, babanın temsilcisi olduğu ensest yasağı yasası olduğu söylenebilir. Psikanalize göre*"annenin bedenine girmeye çalışmaya dair saldırgan düşlemler" (Klein, 2012: 252)* bir süre sonra onunla cinsel ilişkiye girmeye dayanan genital arzulara dönüşür. *"Bilinçdışında özlem duyulan ana rahmine dönüşün ve o rahmi incelemenin yolu cinsel ilişkidir." (Klein, 2012: 78)* Erkek çocuk, annesine tutkulu bir aşk besler. Bu bilinçdışı tutku ve arzuların ensest nitelikli doğası, ciddi toplumsal kısıtlamaları harekete geçirir çünkü gerçekleşecek olsalar kültürel gerilemeye ve dağılmaya yol açarlar. Dolayısıyla bu arzu ve tutkular, bilinçdışına itilmek üzere bastırmaya yazgılıdır. Şiirde "amansız bir baskı", "barbar yasası ağırlığı" nitelemeleri, anneyle cinsel birleşmenin önündeki baba engelini sembolize eder.

Şairin yaşamında kalıcı izler bırakan kişilerin ve olayların imgesel bir düzlemde belirdiği şiirin dördüncü bölümü, İlhan Berk'in üzerinde travmatik bir etki yaratan ablasının ölümünü akla getirir. Bu bölüm şöyle başlar:

> *"Bazen, neden bilmem, seni durup dururken yıkıntılar, ölü denizler, ölü kentler arasında kurduğum olur. (...)" (Berk, 2001: 314)*

İlhan Berk çocukluğundan bahsederken ablasını, Birinci Dünya savaşı döneminde düşman askerlerinin Manisa'ya saldırması sırasında evde bıraktıklarını ve

onun evi saran yangında yanarak öldüğünü söyler. Yaşamında önemli bir yere sahip bu olayı şöyle anlatır:

"Ablamı düşman Manisa'ya girince evde bırakıp dağa çıktık. Kent yanıyordu ve ablam bizimle dağa gelmek istememişti. Ben neden sonra onun yangın evimizi sarınca, saçlarından tutuşarak yanıp kül olduğunu öğrendim. Benim çocuk dünyam da böylece yıkıldı. Yıkıklık, bana ondan kalmadır, ya da ben onun ölümüyle yıkıklığı bu yeryüzünde ilk böyle öğrendim." (Berk, 1993: 33)

Şiirde hitap edilen kişinin *"yıkıntılar, ölü kentler, ölü tarih içinden çıkıp gel"*mesi (Berk, 2001: 314) şairin ablasının trajik ölümünü düşündürür. Şiirdeki özne, anlatı boyunca onu neden böyle hatırladığını sorgular, bunu bilmediğini söyler, sebepler bulmaya çalışır. "Neden bilmem", "anlamıyorum" ifadeleri acı verici bu yaşantının bilinçdışına itilmesiyle ilişkilendirilebilir.

Düşlerde bilincin esnemesiyle birlikte bilinçdışı yaşantıların çeşitli sembollerle ortaya çıkması gibi şiirde de şairin belleğinde kalıcı bir iz bırakmış olan trajik olay tekrar yaşanır gibidir. "*Seni ne zaman usumun yangınlarından kurtarıp kursam" (Berk, 2001: 314)* ifadesi, şairin kaybettiği ablasını tekrar hayata döndürmek arzusunu yansıtır. "Aşklar" şiirinin "Bozgun" isimli bölümünde de ablanın kaybedildiği savaş sahnesi düşsel bir zeminde tekrar yaşanır:

> *"(...) Gitti geldi atlılar alanlarda. Düştü gölgesi silahların. Yarı yüzlerini çıkardı çocuklar pencerelerden. Dirimin yarı yüzleriyle baktılar. Boştu evler, kapı önleri, karınca yuvaları. Bozgunun içinden bağırdım sana. Tutulmuş sokaklardan. Kulelerden. Sesim döndü geldi. Bulmadı seni. Anladım başlamıştı yıkımımız."(Berk, 2001: 127)*

Üzüntü uyandırıcı yaşantının şiirlerinde tekrar tekrar belirmesi, Freud'un yinelemeyle ilgili öne sürdüğü düşüncelerden hareketle açıklanabilir. Freud, bir buçuk yaşındaki bir oğlan çocuğunun oynadığı oyunu gözlemler. Oyuncağını kaybedip tekrar bulmayla ilgili bir oyundur bu. Çocuk ulaşabildiği nesnelerin kayboluş ve geri dönüşünü sahneleyerek annesinin gidişini bir oyuna dönüştürür.

Diğer bir deyişle, rahatsız edici deneyimi bir oyun olarak yineler. Oyuna dönüştürme, çocuğu edilgen durumun yaşattığı ezilmeden kurtararak onun acı verici durum karşısında etkin bir rol edinmesini sağlar. Freud'a göre çocuğun çabaları *"egemenlik içgüdüsü"*yle (Freud, 2013: 274) ilişkilidir. Çocuklar, gerçek yaşamda üzerlerinde büyük etki yaratan her şeyi oyunlarında yineler. Bu yinelemeler, onların acı verici duruma egemenlik kurmasını sağlar.

Freud'a göre sanatsal ürün karşısında takınılan tavırda da çocukların oyuna dönüştürme konusundaki tutumuna benzer bir ruhsal süreç söz konudur. Sanatsal oyun ya da sanatsal taklit, izleyenleri -örneğin tragedyada- en acı verici deneyimle karşı karşıya getirmesine rağmen onlar tarafından hoşluk verici olarak duyumsanır. (Freud, 2013: 275) Aynı süreç, yaratımına dâhil olan acı verici yaşantılar karşısında sanatçının içinde bulunduğu ruhsal durum için de öne sürülebilir.

İlhan Berk'in şiirlerinde, ruhsal dünyasında büyük bir kırılma yaratan ablasının ölümü tekrar eden bir izlektir. İzleği tekrar tekrar işlemekle şairin bilinçdışında anı üzerinde egemenlik kurma, bir anlamda onu kontrolü altına tutma isteği içinde olduğu söylenebilir. Lowenfeld'a göre, sanatçı yaşamının erken dönemlerinde ortaya çıkmış travmatik olayları tekrarlar. Bu durum, travmatik bir deneyim üzerinde kontrol sağlama ve onu artık acı vermeyecek bir forma sokma amacını taşır. Yine bu doğrultuda Bergler, travma yalnızca acı verici bir olay olarak kalmamakta, cinselleşmiş bir biçimde mazojistik bir hazzın kaynağı da olabilmektedir, der. (Cebeci, 2009: 120)

Şair üzerinde derin ve kalıcı bir etki yaratan trajik kaybın ardında, sonrasında sanatsal yaratım olarak şiire dönüşecek bilinçdışı bir suçluluktan da söz edilebilir. Sevilen nesnenin kaybıyla birlikte yaşanılan bu suçluluk, yas ve onarım süreci yine Klein'ın öne sürdüğü depresif konumla ilişkilendirilebilir. Çocuğun çevresiyle ilişkisinde acı verici çatışmaların en derin kaynağı olan depresif konum, *" 'iyi' nesneleri yitirme korkusunun yol açtığı endişe ve üzüntü"*yle *(Klein, 2012: 260)* ilgilidir. Depresif konumda yası tutulan nesne, hem anne memesidir hem de meme ve sütün temsil ettikleridir: sevgi, iyilik, cömertlik ve güven.

Klein'a göre sevilen gerçek/dışsal kişilerin yitimi, kişiyi *" 'iyi' içsel nesnelerini de kaybettiğine yönelik bilinçdışı düşlemler"*e (Klein, 2012: 265) iter ve bu da acısını şiddetlendirir. Kişi kötü içsel nesnelerinin ağır bastığını ve iç dünyasının bozulma tehdidi altında olduğunu hisseder. Sevilen kişinin yitirilmesi yas tutan kişinin kayıp sevgi nesnesini kendi benliğine yerleştirmesine yol açar. Fakat yalnızca yitirilen kişiyi içine almakla kalmaz, aynı zamanda gelişiminin ilk evrelerinden itibaren içselleştirdiği iyi nesneleri de tekrar kurar. Bu evrede benlik, bir savunma mekanizması olarak iyi nesnenin içe alınmasını daha çok kullanır. Bu, bir başka önemli mekanizmayla ilişkilidir: nesneyi onarmak. Benlik nesneye yönelik tüm sadist saldırılarının zararını telafi etmeye mecbur olduğunu hisseder. İyi ve kötü nesneler arasında belirgin bir ayrıma varıldığında, özne sadist saldırılarıyla ilgili her detayı iyiye çevirerek iyi nesneyi onarmaya çalışır. (Klein, 2012: 201)

İnsan, sevilen kişiyi yitirildiğinde bilinçdışı olarak içselleştirilmiş nesnelerinin de zarar gördüğünü, mahvolma tehlikesiyle karşı karşıya olduğunu düşündüğü için Oedipus, emzirilme ya da diğer kaynaklardan türeyen depresif konumun beraberinde getirdiği kaygı, suçluluk, kayıp duygusu ve kederi yaşar. Diğer bir deyişle yas; çocukluk depresif konumunu harekete geçirir. Klein'a göre yasta sevilen nesnenin yitirilmesiyle depresif konum canlanır ve benlik erken çocuklukta kullandığına benzer yöntemlerle bu süreci atlatılır. Kişi, bu durumda yitirilen gerçek nesneyi yeniden kurar. Fakat bunu yaparken ilk sevgi nesnelerini de kendi içine tekrar yerleştirir, gerçek kayıpla birlikte onları da kaybetme tehlikesiyle karşı karşıya olduğunu hisseder. Yitirilen nesnenin tekrar kurulup benliğe yerleştirilmesi ve parçalanmış iç dünyanın yeniden kurulması; kederle baş edebilmeyi, kişinin kendine güvenini yeniden kazanmasını, gerçekle uyumu ve huzuru elde etmesini sağlar. (Klein, 2012: 278)

Ablasının ölümü, şairin bilinçdışında sözü edilen depresif konumun ortaya çıkmasına sebep olmuştur. Nitekim Klein'a göre dışsal bir sevilen nesnenin kaybı insandaki bu en erken dönem mekanizmayı harekete geçirir. Dolayısıyla kaybın yasını tutan şair için ruhta büyük baskı yaratan suçluluk, kaygı duyguları ile onun üstesinden gelmek için harekete geçen onarım düşlemleri arasında bir çatışma vardır denilebilir. Suçluluk hissi, ailenin şehir istila edildiğinde ablasını evde bırakıp

kaçması ve onun trajik ölümüyle ilgilidir. Ama bunun dışında Klein'ın belirttiği üzere sevilen nesnenin kaybedilmesi durumunda kişi bu kaybın bilinçdışı saldırganlık düşlemlerinden dolayı gerçekleştiğini düşünür ve nesneye karşı bilinçdışı bir suçluluk hisseder. Dolayısıyla şairin ablasının ölümü karşısında hissettiği suçluluk duygusunun somut bir göstergesi olduğu gibi bu duygu, bilinçdışı ilkel düşlemlerle de ilişkilendirilebilir.

Şiirde yıkım vurgusu sıkça yapılır. İlhan Berk, çocukluk dünyasının ablasının ölümüyle yıkıldığını söyler. Çocukluğunun mutlu dünyasını temsil eden ablası, içselleştirilmiş iyi nesne figürüdür. Onun ölümü, şairde ruhsal bütünlüğünü ayakta tutan iyi nesnelerin zarar gördüğü, yok olduğu kaygısını da beraberinde getirmiştir. Klein'a göre *"(...) sevilen gerçek nesnelerin kaybını akla getiren her deneyim içselleştirilmiş nesneyi de kaybetme dehşetini uyandırır. (Klein, 2012: 202)* Sevilen kişi yitirildiğinde bu içselleştirilmiş nesnelerin de zarar gördüğü, mahvolma tehlikesiyle karşı karşıya olduğu düşünülür. Bu durumun yol açtığı kaygı ve suçluluk kişiyi zarar gören nesneyi onarmaya götürür. Yaratma eylemi, bir tür onarmadır; kayıpla birlikte parçalanan iç dünyanın tekrar bütünleştirilmesidir. Klein, *"Sevgiye dayanan bağlılık yaratıcıdır." (Klein, 2012: 270)* der.

Onarım sürecinin bir parçası, kayıp nesnenin yerini tutacak simgeler yaratmaktır. Özne simgenin hiçbir zaman gerçek bir nesne olmadığını bilir. Segal, *"Bu şekilde yaratılan simge nesnenin ne kopyası ne de onun bir eşdeğerlisidir." (Quninodoz, 2010: 75)* der. Şiirin "Sunu" başlığını taşıyan son bölümde, şair "beyaz" sözcüğüyle simgelediği nesnesini anlatamayacağını söyler:

> *"Böyle sizi resimlerden, ölü kentlerden bu 1980 kışının akşamüstlerine indirdiğim zaman, neden bilmem, sizi, sizin o buğdaylar, uzun güzel otlar, ırmaklar tadındaki durgun, gizil beyazlığınızı anlatamayacağımı anlarım. (...)" (Berk, 2001: 315)*

Bölümün devamında şair, yaratıcılığının kaynağındaki dinamiği sorgular:

> *"(...) Yine sizin korkunç beyazlığınıza olan o onmaz tutkumun nerden geldiğini bilemem. Belki bu benim yalnız, fukara büyümemdendir.*

Belki de benim gibi kara kuru bir çocuğun, umarsız İlhan Berk'in, kafasında beyazı (o dokunulmaz olan beyazı) olağanüstü büyütmesindendir. (...)" (Berk, 2001: 315)

Beyaz rengi, kayıp nesnelerin yani annesi ve ablasının simgesidir. Kayıp nesne/nesneleri, şairin narsisistik bütünlüğünün bir parçasıdır. Ruhsal düzlemde "iyi" nesnelerin temsilcisi olan bu simgeleri canlı tutmak, onun hastalıklı bir psikolojiye gerilemesini engellemiştir. Şiir yani "beyazı büyütme", nesne kaybının şairin iç dünyasında yarattığı çökme ve bozulma tehdidini ortadan kaldırarak iç dünyasını yeniden onarmasına olanak sağlar. Bu, *"tıpkı depresif konumdaki bir çocuğun bilinçdışında iç dünyasını kurmak ve bütünleştirmek için mücadele ver"*mesine (Klein, 2012: 266) benzer. Şiirle her defasında yeniden kurulan iç dünya, aynı zamanda sanatçının kendini inşa etmesi anlamına gelir. Şiirin aşağıdaki bölümünde, kayıp nesnesinin simgesi olan sanatsal yaratımın tıpkı sevgi nesnesi gibi nasıl bir sığınma aracına dönüştüğünü ve bir yüceltmeye dönüşerek kendiliğin inşasında oynadığı rolü görmek mümkündür:

"Ama ben onu nasıl büyütmezdim? Benim gençliğimi de (yatağını, kapalı, dökülen bir kadınla paylaştığım gençliğim!) zincirlere vuran hep o değil miydi? Yine belki de bu öylesine karanlık olan kimliğimi, 1918 yılının bir sabahı, hiçbir anlamı da olmasa, herkes gibi bir yerlere yazıp altını çizmememden, onu hiç anımsamamamdan, sonra da bu karanlık, acımasız, anlamsız dünyayı yok saymamdandır. (...)" (Berk, 2001: 315)

Büyük zorluklar ve yoksulluk içinde geçmiş çocukluk yıllarını hatırlamak istemez şair. *Uzun Bir Adam* kitabında geçmişiyle ilgili *"Geriye bakmak ürkütüyor mu beni? Gerime ancak yıkarak bakabiliyorum." (Berk, 1993: 39)* der. Karanlık geçmişindeki aydınlık tek nokta, yalnızlığını paylaştığı annesi ve ablasıyla birlikte geçirdiği zamandır. Şiirlerinde bu beyazlığı büyüterek kendini aydınlatır.

3.4.1.3. Narkissos'un Sözcüklerde Aradığı Yüz

"Littera Amor" şiiri, yaratma sürecinin şairi bilinçdışı çatışmalarıyla yüzleştirerek sağalttığını gösterir. Hem onarıcı yönü hem de yaratım esnasında gerçekleşen ruhsal süreçler açısından şiir ve düş arasında birçok noktada benzerlik kurulabilir. Bella Habip, "Tekinsizlik Deneyiminden Ruh-Beden Bütünleşmesine: Rüya Analizinin Öznelleştirici Ayna İşlevi" yazısında, rüya analizinin tedavi sürecinde ayrıcalıklı yeri üzerinde durur. Habip, analizde düşleri yorumlamanın ne denli önemli olduğunu, Freud'un *"bilinçdışına doğrudan ulaşmamızı sağlayan kral yolu" (Habip, 2012: 11)* şeklindeki nitelemesinin ortaya koyduğunu söyler. Çocukluk çağı anılarını ortaya çıkaran rüyalar, *"bu döneme ait arzuların gerçekleşmesini sanrısal biçimde sağlayarak bizi onlar hakkında" (Habip, 2012: 12)* bilgilendirir. Yazıda Habip'in düşlerle ilgili tespitlerinin şiir için de geçerli olduğunu söylemek mümkündür. "Literra Amor" şiirinde İlhan Berk, çocukluğundaki izlenimleri, anıları hatırlar ve geçmişe dönme arzusunu çeşitli simgelerle ortaya koyar.

Bella Habip, rüyanın işlevleri itibariyle bir aynaya benzetilebileceğini söyler. Düşler ve şiir arasındaki benzerliklere bu da eklenebilir. Şiir de şaire kendisini gösteren bir aynadır. Tıpkı rüyada olduğu gibi kendisiyle karşılaşma, şairde bir sarsıntı yaratsa da şiir aynı zamanda benliği toparlayıcı bir işlev görür. Şaire kendi ötekisini ya da ötekilerini gösterir. Düşlerdekine benzer şekilde bir geçekliğin yaratıldığı şiirde, benlik uyanıklık/gerçek yaşamında işleyemediği uyarımları serbestleştirir. Böylece işlenemeyen dürtüsel yükleri ve düşlemleri işler. Şairin benliğinin şiirdeki yansıması olan şiirdeki özne, uyanıklıktaki/gerçeklikteki benliğin yükünü azaltır. Burada şair ve şiirdeki özne arasında karşılıklı bir aynalama olur. Şiirdeki özne, şaire bilinçdışı malzemeyi kontrollü bir şekilde sunduğu için benliğini uyarıp besler.

"Littra Amor" şiirinde, benlikte bölünme şair ve şiirdeki özne ikilisi ile sınırlı değildir. Şiirdeki özne minyatür ve resimlere bakıp annesi ve ablasını hatırlar. Bu noktada şiirdeki özne ve çocukluğu arasında da bir bölünme gerçekleşir. Özne, minyatür ve resimlere bakarken annesiyle çocukluğundaki ilişkisini hatırlar. Bu ilişki

ise anne-bebek ilişkisindeki bakış olgusuna dikkati çeker. Şiirde; şiir, resim ve anne yansıtma işlevleriyle birer aynadır. Bunlar öznede bölünmeye yol açar. Bakma temelinde gelişen bu benlik bölünmelerinin en gerisinde anne-bebek ilişkisindeki görsellik vardır. Psikanalizde anneyle bebeğinin karşılıklı bakışlarına dayanan görsel ilişki üzerine birçok düşünce öne sürülmüştür. Winnicot'a göre annenin bakışında kendini gören bebek kendisiyle ilgili duygusal bir içeriği annenin gözünde tespit edip sonradan onu sahiplenip içselleştirir. (Habip, 2012: 14)

Bella Habip, *"Rüya içselleştirilmiş annenin gözleri gibidir." (Habip 2012: 14)* der. Aynı şey "Litterra Amor"da şiir ve resim için de söylenebilir. Bebeğin annenin gözlerinde kendini görmesi gibi şiir ve resimde de kendini görür şair. Bakmak, bakış şairi bu arkaik sahneye geri götürür. Bu noktada Lacan'ın "ayna evresi" kavramıyla ortaya koyduğu fikirlerden de söz edilebilir. Lacan'a göre bebek, sinir sisteminin olgunlaşmasından önce aynada kendisini, annesinin kollarında iken annenin aynadaki kendisine yönelttiği bakışından hareket edip kendi imgesine bakarak tanır ve mutlulukla gülümser. *"Buradaki bakışın özelliği, öznenin bir ötekinin gözünde kendisini tanıması ve keşfetmesidir." (Habip, 2012: 15)* Lacan, bu deneyimin yabancılaşma deneyiminin prototipi olduğunu söyler. "Littera Amor"da da ayna işlevi gören şiir ve resmin, öznede yabancılaşma yaratarak benlikte bölünmelere sebep olduğu görülür. Şiir, şaire bölünmüş ve bastırılmış kısımlarını göstererek benliğinin bütün ve tek olmadığını gösterir. Bu durum, sarsıntı yaratmakla birlikte benliği bütünleşmeye götürür.

"Littera Amor" şiirinin dikkate değer bir diğer yönü, otobiyografik bir nitelik taşımasıdır. Şair, geçmişte kendi yansımasını aradığı annenin gözleri yerine şimdi şiiri koymuştur. Bu haliyle kendi yansımasını suda seyreden Narkissos'a benzer; şiirin aynasında kendini seyreder. Bununla birlikte yaratıcılığı üzerinde etki eden bilinçdışı kaynakları görür. Onu yazmaya yönelten bilinçdışı kaynakların içinde çocukluk anıları vardır. İlhan Berk, bilinçdışında tekrarlanan çocukluğundaki acı verici yaşantıları, şiirde yeniden sahneler. Şiirine anne/ablasının gölgesi vurmuştur denilebilir.

İlhan Berk yazarak bu travmayla yüzleşir. Şair için yazmak neredeyse ruhsal olarak hayatta kalma mücadelesine karşılık gelir. Yazmanın kendisi için varoluşsal bir değer taşıdığından birçok söyleşisinde ve yazısında bahseder. Önder Ciravoğlu'yla yaptığı röportajda yazmakla olan ilişkisini şöyle anlatır:

"Yazmak (bu kanser) benim için tam bir cehennemdir. Bunu birçok kez söyledim, başlangıçtan bu yana değişmedi de. Öte yandan, bu yine benim varoluşumun bir kanıtıdır da… Yazmak eylemi böyle bir cehennemdir çünkü. Kendimi ancak böyle var edebiliyorum. (…) Bu yine hem kurtuluşum, hem batağım. Kurtuluşum, çünkü kendimi böyle doğrulayabiliyorum; batağım, çünkü ondan başka yer bilmiyorum. " (Berk, 2005: 23)

Aynı röportajda, yaşadıklarından gördüklerinden kurtulmak için yazdığını söyler. Yazma şair için itici gücünü *"melankolideki narsisizm sorunsalı"*ndan (Brun, 20017: 78) alır. 11 Aralık 1977 tarihli "Ben" başlılıklı güncesinde, yazmanın onun için kendi mitologyasını kurmaktan başka bir şey olmadığını yazar. *"Mutlu olan yazmaz." (Berk, 2014: 171)* der. Berk için yazmak narsisistik varoluşunun doğrulayıcısıdır. Yazdıklarının kendini yansıtmasını ister:

"Yazdıklarımın bana benzemesini, beni ortaya koymasını istedim. Bu, insanlara, doğaya, acılara, sevinçlere, kısaca yeryüzüne bakarken de böyle olmalı: Ben vurmalıyım, ben çıkarmalıyım. Bana, bir bana tanıklık etmeli; İlhan Berk adlı bir bireyi koymalıdır ortaya. (…) Yazmak, bu anlamda, önce kendimi, sonra da yeryüzünü var etmektir. Yazmanın böyle bir anlamı var benim için. (Berk, 1993: 9)

Şair için yazmak kendi kendini doğurmak anlamına gelir. Aynı yazıya şöyle devam eder:

"Açıklamak istediğim tek bir şey var:

BEN

'Ben'de, benim dünyaya bakışım, davranışım, benim bu dünyadaki tavrım çıkmalıdır.

Ağaca, kuşa, denize, eve, bir yaprağa, bir çiviye, bir bir cama, bir tahtaya, bir masaya, niçin bakıyorum? Niçin onlara bakmak gereğini duyuyorum? Yalnız benim bu tavrıma tanıklık etsinler diye." (Berk, 1993: 9-10)

Yazmak şair için kendine dönük bir analiz ve sağaltım süreci içerir. İç nesneleriyle olan bağını günceller. Yazarak, *"arkaik çaresizlik deneyimlerini" (Brun, 2017: 77)* derinlemesine işler. Adam Phillips travma için *"(...) ruhsal dönüşümün ötesinde olan ya da buna direnen şeydir." (Phillips, 2007: 66)* der. Şair yazarak ruhsal dönüşüme direnen travmalarını konrol altında tutmaya çalışır. Onun şu sözleri, yazmayla kurduğu varoluşsal bağın bu yönünü yansıtır:

"Bu yüzden de kendimi ameliyat masasına yatırılmış bir nesne gibi görmek istiyorum. Geçmişiyle, şimdisiyle bir nesne. Salt varlığıyla yetinen, varlığını, bir onu öne süren, onunla kendini bütünleyen, doğrulayan. Böylece kendimi, yazıya vuran kendimi, bir onu görmek istiyorum. Kendimi anlatarak değil, bırakarak bir yazıda, varetmek." (Berk, 1993: 10)

Sıkıntı, İlhan Berk'in sıkça altını çizdiği ve şiirlerinde kendini güçlü bir şekilde hissettiren bir temadır. Bu anlamda yazmak şair için kendisine sıkıntı veren yaşamdan kaçtığı bir sığınaktır. Sıkıntı, bir tür ruhsal ölümdür. Şair, yazarak yakasını bırakmayan bu imgeden kaçar. *"(...) yaşamak benim için sıkıntı, bir o olmuştur. Kaleme hep bu sıkıntıdan sıyrılmak, kurtulmak için sarıldım. Kurtuluşu onda buldum." (Berk, 1993: 81)* der. Berk, yazma nedenin yaşamdaki mutsuzluk olduğunu söyler:

"Yaşamak, yazmadan yapamadığın için bir cehennemdir benim için. (...) Peki yazmaktan başka, ne anlıyorum? Yazmaktan duyduğum sevincim, cehennemim nedir? Öfkem elbet. Yaşama, yaşamın kendisine olan öfkem. Öfkem de mutsuzluğum gibi yazma nedenim elbette. Mutsuzluk gibi her gün onu büyütmek, yaymak, canavarlaştırmak. Ona, bir silah gibi sarılmak. Bu silahı en insanca yönüm bilmek, ona bağlanmak. Bütün mutsuzluğuma karşın bu öfkemin yeryüzünü değiştirebileceğine inanmak, bunu bir umut yapmak!" (Berk, 1993: 82)

Sonuç olarak yazmak, şair için kendini yeniden yaratma, üretme ve dönüştürmeye karşlık gelir. Kendi kendini doğurmak işlevini gördüğü gibi geçmişle diyalog ve onu yeniden canlandırmaktır yazmak. Bir yönüyle de sanatçının zamansal süreklilik arayışının parçasıdır. Şair, yazarak hayatın süreksizliğini ortadan kaldırır; bütünlüklü ve sonsuza kadar dondurulmuş görüntüsünü inşa eder.

3.5. SEZAİ KARAKOÇ

Modern Türk şiirinin en özgün adlarından biri olan Sezai Karakoç, İkinci Yeni şiirinin öncü temsilcileri arasında yer alır. İmge kurma ve üslup açısından bu hareketin kurucuları arasında yer alan şair, metafizikçi yönelimi ve şiirindeki dini muhteva ile onlardan ayrılır. Karakoç'un İslami bir ufkun odağında zamanla evirilen şiiri, bir uygarlık tasarımı temsiline dönüşmüştür. Bununla birlikte İkinci Yeni'nin özellikle imgeyi önceleyen söylemi, dilsel arayışları ve bireyin iç gerçekliğini şiirin ekseni kılmaya dönük yönelimi, şairin manevra alanını hep genişleten bir dinamik olmuştur. Sezai Karakoç, İkinci Yeni hareketinin meydana getirdiği değişimle gelen yeni estetik duyarlılıkla geleneğin zengin ve büyük mirasını devralıp yenileyerek sürdürmüştür. Onun şiiri gelenek ve modern arasındaki önemli kavşaklardan biridir.

İlk şiirlerindeki *"kapalı ve saydam olmayan öğelerin yoğunluğu" (Mignon, 2003)* nedeniyle, İkinci Yeni akımının içinde değerlendirilen Sezai Karakoç'un çıkışı "Monna Rosa" şiiriyle olur. Şair "Monna Rosa"yı Ankara Siyasal Bilgiler Fakültesi'nde 2. sınıftayken yazar. (Işık, 2011: 8) Önce *Hisar* dergisinde, bir yıl sonra tamamı *Mülkiye* dergisinde yayımlanan şiir, 1952 yılında kaleme alınmıştır. Klasik İslam kültürünün imge ve mecazlarını modern bir şiir anlayışı çerçevesinde yeniden yorumlayan Karakoç, Monna Rosa'nın *"modern bir Leyla ile Mecnun denemesi" (Işık, 2011: 16)* olduğunu söyler.

Şairin ilk basımı 1959 yılında yapılan *Körfez* isimli kitabı, 1953-1959 yılları arasında yazdığı 17 şiirlerden oluşur. (Ada, 2003) Sezai Karakoç için *"çıraklığı olmamış bir şair" (Ada, 2003)* diyen Ahmet Ada bu kitabın, verili şiir dili ve söyleminin dışında, alışılmadık biçimiyle okuru oldukça etkilediğini belirtir. *Körfez*, *"Garip şiirinin konuşma diline karşı, karmaşık ve imgesel bir dille ve yeni izleklerle*

bir alternatiftir." (Ada, 2003) der. *Şahdamar (1962)* ve *Sesler (1968)* isimlerini taşıyan kitapları da aynı çizgide mistik ve modern şiirin kesiştiği şiirleri içerir.

İkinci Yeni'yle birlikte gelen yenileniş ve arayış dönemi geçip durulunca hareketin şairleri kendi şiirlerini kurma yoluna gitmiştir. Modern olanın içinde geleneksel olanın da sürüp gelmesi Karakoç şiirini İkinci Yeni'den farklı bir mecraya taşır. Şair için kırılma noktası *Hızırla Kırk Saat (1967)* kitabı olur. Bu kitaba, lirik bir anlatımdan ziyade yer yer epik bir söyleyişin izlerini taşıyan öyküleyici bir anlatım hâkimdir. Orhan Kahyaoğlu, bu eserle birlikte şair için, *"Mistik olan, dinsel olana dönüşmüştür."(Kahyaoğlu, 1999)* der. Kitap boyunca bir din medeniyeti düşü kurulmuştur.

Hızırla Kırk Saat kitabından bir yıl sonra *Taha'nın Kitabı (1968)* isimli eseri yayımlar. Bu kitapla inanç ve imge sistemi daha da zenginleşen Karakoç, bir din toplumu oluşturulması düşünü işler. Eserde simgeye dönüştürülmüş olan "diriliş" imgesi için şairin idealleştirdiği din medeniyetinin gerçekleşmesi adına verilmesi gereken mücadelenin kalbidir denilebilir. Kitabın başkarakteri Taha'yı öldükten sonra dirilten; Kur'an, Tanrı'ya olan inancıdır. *Hızırla Kırk Saat, Taha'nın Kitabı* eserlerini aynı çizgiyi takip eden bir üçleme olarak düşünülebilecek *Gül Muştusu (1969)* kitabı takip eder. Eserde, Türk şiir geleneğinin kopmaz bir parçası olan "gül" imgesi dini bir duruş çerçevesinde düşünülmüş olup dini inancın dinginliğini, ululuğunu çağrıştırır. Şair, *"diriliş'in gerçekleşmesinde, en büyük huzuru yaratan ölüm sonrasına ancak bu imgeye yaslanarak" (Kahyaoğlu, 1999)* erişileceğinin haberini verir.

Gelenekten büyük ölçüde istifade eden Sezai Karakoç'un şiir serüvenin önemli duraklarından biri *Leylâ ile Mecnun (1980)* kitabıdır. Ramazan Kaplan, *"hem gelenekle bağ kurması, hem geleneğin verimlerini çağdaş bir tutum ve bakış açısıyla yorumlayışı ve hem de aşktan yola çıkıp mutlak gerçek etrafında örülen düşünce atmosferiyle" (Kaplan, 2003)* eserin, Karakoç şiirinin özgün örneklerinden biri olduğunu belirtir. Kitapta, Leylâ ve Mecnun hikâyesine kahramanlar ve olay örgüsü açısından büyük ölçüde bağlı kalınmış; mesnevi türünden faydalanılmıştır. Fakat bu nazım biçiminin kuralları birebir uygulanmamış, bir anlamda modernize edilmiştir. *"Divan şiirinin zenginliğini, kendi zamanına intikal etmesi gereken bir kaynak"*

(Berki, 2003) olarak gören şair, şiirinde klasik ve modern arasında bir bağ kurmaya çalışmıştır.

Eski İslam şiirinden, çağdaş Batı düşüncesi ve şiirine dek uzanan zengin bir beslenme kaynağı olan Sezai Karakoç şiirinin pek çok bağlantıları vardır. Onun geleneği moderne eklemleme tavrı ile T. S. Eliot'ın düşünceleri arasında bir paralellik olduğu birçok kez dile getirilmiştir. Karakoç şiiri ele alınırken onun Batı şiirine aşina olduğu da göz önünde bulundurulmalıdır. Öte yandan, İslam kültürü şairin en önemli kaynakları arasında sayılır. Şaban Sağlık'a göre Sezai Karakoç *"bütün bir İslam tarihi boyunca büyük çatışmalara, tamir edilemez kutuplaşmalara ve tefessühe sebep olan, zahiri-batını ikiliğinin" (Sağlık, 2003)* tarafları olan İmam Gazali ile İbni Arabi'yi yan yana getirmiştir. İslam kültürünün önemli isimleri şiirinin kaynağı olmakla birlikte şair üzerinde Necip Fazıl, Mehmet Akif, Yahya Kemal ve Mevlana gibi tefekkürlerin tesiri de büyüktür.

İslam medeniyetinin yeni bir ruh ve yapıyla yaşamın tüm alanlarına dâhil olması fikrini öngören "diriliş" kavramı Sezai Karakoç şiirinde önemli bir yere sahiptir. Güçlü bir inancın dışa vurumu olan bu sembol; gücünü ve enerjisini, İslami dinamiklerden alır. Şair, "diriliş" düşüncesini modern çağın çıkmazlarına, bunalımlarına karşı bir çözüm önerisi olarak sunmuştur. Diriliş ruhu, *"manevî dinamiklerinden uzak düşürülmüş insanlığın İslam ile tekrardan özüne ve fıtratına döneceği" (Avcı, 2013: 21)* idealini temel alır. Toplumun içerisinde bulunduğu hastalıklı durumu tespit eden, eleştiren Karakoç; İslam medeniyetini ihya ve yeniden inşa etmeyle bu durumdan kurtulacağını savunur. Şair, *"bugün müslümanların bir uyku halinde olduğunu", (Avcı, 2013: 13)* şuur bulanıklığı yaşadığını düşünür ve bu dirençsiz, tepkisiz şuuru alevlendirme yoluna gider. İslam toplumunun içine düştüğü halin farkına varmasını amaçlar.

Sezai Karakoç şiiri üzerinde psikanalitik kuram doğrultusunda bir okumanın yapılacağı bu başlık altında; şairin şiirleri bu kuramın öne sürdüğü görüşler, kavramlar dâhilinde incelenecektir. Benzer doğrultuda daha önce yapılmış çalışmalara bakıldığında; İsa Işık'ın 2011 yılında yayımlanan "Sezai Karakoç Şiirlerinde Anne Teması" ve Bahar Avcı'nın 2013 seneli "Sezai Karakoç Şiirinde

Anne ve Çocuk" isimli tezlerinin olduğu görülür. Her iki çalışmada da anne ve çocuk teması daha çok "diriliş" düşüncesi doğrultusunda ele alınmıştır. Karakoç şiirinin odağında yer alan bu imgelerin, görünen yüzeyleri dışında psikodinamik derinlikleri tezlerin kapsamda değildir.

3.5.1. Bakışımlı İki İzlek: Anne ve Çocuk

Psikanalizde ilk arzu nesnesi olarak tanımlanan anne, bireyin hayatında yaşamın ilk anından itibaren fiziksel olduğu kadar ruhsal açıdan da önemli bir rol oynar. Başlangıçta libido enerjisini fizyolojik ihtiyaçlarını karşılamak için kullanan bebek, giderek kendisinin bakımını ve ihtiyaçlarını karşılayan bir kişinin, annenin olduğunu fark eder. Kendisi ve dış nesne arasındaki farkın belirginleşmeye başladığı bu süreçte, *"narsistik libido"*sunu (Öztürk, 2004: 5) anneye yöneltir. Bebek anneyi onu doyuran ve memenin emilmesinin verdiği hoşlanma duygusunu sağlayan kaynak olarak tanımaya başlar ve böylelikle anne, bebeğin ilk arzu nesnesi olur. Bu ilk nesneyle kurulan bağın niteliği öznenin sonraki yaşamında kuracağı ilişkilerdeki duygular ve tutumlar üzerinde belirleyici etkiye sahiptir.

Sezai Karakoç'un ilk şiirlerinden itibaren üzerine eğildiği anne ve çocuk izlekleri, şiirinde ayrıcalıklı yere sahip bir temayı oluşturur. Bu temadaki şiirlerden en dikkat çekici olanı *Körfez* kitabında yer alan "Balkon" şiiridir. Bu şiirin tipik bir İkinci Yeni şiiri olduğunu söyleyen Ahmet Ada, eserde şairin modern yaşayış biçimini, *"taşlaşmayı, tinsel çoraklaşmayı" (Ada, 2003)* eleştirdiğini söyler. Ona göre anne ve çocuk imgeleri saflığı, bozulmamışlığı temsil eder. Doç. Dr. Kamuran Eronat, "Sezai Karakoç'un Şiirlerinde Merhamet Algısı" başlıklı incelemesinde, "Balkon" şiirinde şairin anne ve çocuk arasındaki güçlü bağı yansıttığını, *"bir bedende bütünleşen bu ikilinin olası bir ölümle sonuçlanabilecek felaketine" (Eronat, 2012: 291)* dikkat çektiğini belirtir. Şiirin ilk bölümü şöyledir:

"Çocuk düşerse ölür çünkü balkon

Ölümün cesur körfezidir evlerde

Yüzünde son gülümseme kaybolurken çocukların

Anneler anneler elleri balkonların demirinde

(...)" (Karakoç, 2016: 81)

Dizelerin odağındaki imgelerden biri evdir. Ev, *"iç mekânın içtenlik değerleri"*nin (Bachelard, 1996: 31) fenomenolojisini inceleyebilmek açısından ayrıcalıklı bir varlıktır. Dış dünyadaki tehlikelere çektiği sınırla ev, kişinin korunmanın verdiği rahatlık içinde kendini güvende hissettiği, mutluluk duyduğu bir mekândır. İnsanı kucaklayan sıcaklığıyla bilinçdışını ilksel mekâna, anne karnına dair imgeye götürür. Otto Rank, *Doğum Travması* isimli kitabında, bir zamanlar anne karnında bulunmuş olmanın insan için çok haz verici olduğunu söyler. (Rank, 2014: 57) Evin bilinçdışında uyandırdığı sıcaklık, güven ve rahatlık gibi duygular özneyi bu ilksel hazza götürür. Dolayısıyla şiirde ev, anne rahmindeki duruma yaptığı çağrışımla çocuk ve anne birlikteliğini simgeler.

Balkon imgesi, oluşturduğu zıtlıkla şiirin duygusal seyrinde gerilim yaratan ögedir. Evin dışarıya açılan bölümü olan balkon, çocuk ve anne arasındaki birlikteliği, bütünlüğü imleyen ev izleğinin karşısında durur. O, içerdeki birliğe doğru uzanan bir tehlikedir. Balkonun mimari yapısı göz önünde bulundurulduğunda, bu imgenin yarattığı gerginliğin kaynağı görünür kılınabilir. İç ve dış dünyanın buluştuğu bir ara mekândır balkon. İç dünyanın dışarıya uzandığı, dış dünyanın ise içeriye bakabildiği bir kesişim noktası. Dış ve iç mekânların birbirinin sınırını ihlal ettiği bir yerdir. Dışarının içeriyi, içerinin dışarıyı gözlemleyebilmesi, hem dışarıdaki hem de içerideki için rahatsızlığa, tedirginliğe sebep olur. Bu yönüyle balkon, her iki mekân arasında bir gerginlik yaratır.

Şiirde, çocukların balkondan düşme ihtimali, balkonun yarattığı bu gerginlik hissinin görünen yüzüdür. Psikanalitik açıdan bakıldığında, çağrışımlarıyla balkon, bilinçdışında doğum travmasını harekete geçiren bir izlek olarak okunabilir. Ev, anne karnını temsil ederken; balkon ise bu haz verici yerden ayrılırken yaşanan *"ilksel kaygı"*yı (Rank, 2014: 35) hatırlatır. Otto Rank'a göre anne rahminde geçen rahat bir dönemden sonra birden çaba ve girişimi gerektiren doğum sonrası koşullara geçişin çocukta yarattığı dehşet, sonraki hayatta en sağlıklı insanlarda bile sürekli olarak var olan *"birincil anksiyete"*nin (Gençtan, 2014: 204) diğer bir deyişle ilksel kaygının

kökenidir. İnsanın sonraki yaşamında meydana gelen ayrılık ve birleşmelerin yarattığı duyguların kaynağında *"döl yatağına dönme isteği ile bu dönüşün aynı acıyla sona ereceği korkusunun yarattığı çatışma" (Gençtan, 2014: 205)* vardır. Dolayısıyla şiirde ev ve balkon arasındaki zıtlığın ilksel kaygı ve ilksel haz arasındaki gerilimin temsili olduğu söylenebilir.

Söz konusu dizelerde, balkonun körfeze benzetilmesi de bu ara mekânın doğum travması sembolü olarak okunmasını destekler. Şiirin başlığı olması nedeniyle de dikkat çeken körfez sözcüğü, *"karanın içine sokulmuş deniz parçası" (Türkçe Sözlük, 2005)* anlamına gelen bir coğrafi terimdir. Dış ve iç mekânlar arasındaki geçiş, körfez sözcüğüyle birlikte deniz ve kara karşıtlığına dönüşür. Deniz anneyi temsil eden bir metafor iken kara, anne rahminde amniyon sıvısı içerisinde sıcak, rahat ve güvenli bir yaşam sürdüren çocuğun buradan ayrılarak dünyaya gelişini simgeler.

Otto Rank'a göre anne bedeninden ayrılış, doğum *"(...) ilksel cennetten kovulmuş olmaktır." (Rank, 2014: 120)* Anne karnından kaygı, korku ve dehşet içeren duygularla ayrılan özne, hep buraya dönmeyi arzular. Tüm yaşamı boyunca bu kayıp cenneti arar. Şiirdeki imgelerden hareket edildiğinde, öznenin dünyadaki varoluşu bir tür balkonda bulunma hali olarak görülebilir. Evin dışındadır, anneden ayrılmıştır ama diğer taraftan evle sıkı, derin bir bağı vardır. Öyle ki yaşamını sürdürmesini sağlayan, ev/anne ile olan güçlü ruhsal ilişkisidir.

Şiirde, öznenin anne karnına geri dönüş isteği, ölüm imgesi etrafında okunabilir. Sezai Karakoç şiirinde çocuk ve anne temalarının yanında çoğu zaman ölüm izleğinin bulunması dikkat çekicidir. Şiirde de çocuğun balkonda, diğer bir deyişle dışarıda olması ölümüne sebep olur. Otto Rank, ölüm düşüncesinin baştan itibaren *"bilinçdışında güçlü bir haz etkisi yaratan anne karnına dönme fikriyle" (Rank, 2014: 41)* ilişkili olduğunu savunur. Ona göre,*"kişi hangi cinsten olursa olsun, kendine yakın birini yitirdiğinde, bu ayrılış yeniden ilksel ayrılışı, yani anneden ayrılmayı hatırlatır." (Rank, 2014: 42)* Karakoç'un şiirlerinde anneden ayrılışın beraberinde çocuk için ölümü getirmesi, bilinçdışının arzuladığı anne karnına geri dönüş isteğiyle ilişkilendirilebilir.

Dizeler üzerinde, Freud'un öne sürdüğü Oedipus kompleksi doğrultusunda da bir okuma yapılabilir. Nitekim körfezin karanın bütünlüğünü parçalayan bir girinti, balkonun evin bütünlüğünü bozan bir çıkıntı olması başka bir bakışın da önünü açar. Öncelikle, girinti ve çıkıntının özdeşleştirilmesi bilinçdışında zıt sözcüklerin, kavramların birbirlerinin yerine geçebileceği bulgusunu örnekler. Psikanalize göre bilinçdışı düşünsel etkinliğin derin katmalarında, karşıtlıklar birbirinden ayrılmaz tersine aynı ögeyle dışa vurulur. Şiirde, "ölümün cesur körfezi" olarak nitelenen balkon da çocuk ve anne birlikteliği için bir tehdit oluşturur. Balkon, çocuğun anneden ayrılıp *"Babanın Yasası"*nın (Tura, 2012: 180) hâkim olduğu kültüre diğer bir deyişle topluma geçişini, toplumsallaşmasını temsil eder. Balkon imgesi şiirde görünmeyen nesneye, ödipal üçgendeki baba figürüne işaret eder, onun bir göstergesidir.

Oedipus karmaşasında, *"(...) 4-5 yaşındaki erkek çocuk annesiyle cinsel ilişkiye girme arzusuna neden olan güçlü bir genital libido dalgasının etkisi altındadır." (Ciğeroğlu, 2014: 7)* Fakat bir süre sonra bu arzunun peşinden gidecek olursa babası tarafından iğdiş edileceği kanısına varır. Bu düşünce annesine karşı olan arzularından vazgeçerek babasıyla özdeşleşmesine neden olur. Üstbenliğinin yapılanmaya başlamasıyla toplumsal düzene dâhil olur. Balkonun taşıdığı ölüm tehlikesi, çocuğun bilinçdışında baba tarafından kastre edileceği korkusuna karşılık gelir. Babanın sahneye girmesiyle anne ve çocuk birlikteliği sona erer, bu bir nevi çocuğun cennetten kovulması anlamına gelir. *"Yüzünde son gülümseme kaybolurken çocukların"* dizesi çocuk için mutlu beraberliğin bitmesine işaret eder.

Sezai Karakoç şiirinde, anne ve çocuk birbirine bakışımlı konumlandırılmış figürlerdir. Birbirlerini karşılıklı doğrulayan bu figürlerden herhangi birinin kaybı diğerinin varlığını sorgulamasını beraberinde getirir. *Körfez* kitabında yer alan "Anneler ve Çocuklar" şiirinde, nesneler arasındaki derin ve karmaşık bağın oluşturduğu söz konusu bakışımlı ilişki, Lacan'ın öne sürdüğü psikanalitik düşünceler doğrultusunda okunabilir. Şiirin ilk bölümünde, annenin kaybından söz edilir:

"Anne ölünce çocuk

Bahçenin en yalnız köşesinde

Elinde bir siyah çubuk

Ağzında küçük bir leke

(...)" (Karakoç, 2016: 91)

Anne çocuk için birincil nesnedir. Onun erken yaşlarda kaybı, öznede yaşamı boyunca etkisini hissettirecek ruhsal bir travmaya yol açabilir. Şiirde, annenin kaybıyla birlikte çocuğun yaşadığı yas sürecine yalnızlık duygusu hâkimdir. Dizeler böyle bir yaklaşımla tahlil edilebilir olmakla birlikte, çocuk ve anne arasındaki ilişki, ölüm izleğinin metaforik düzlemde okunmasıyla çok boyutlu bir anlam kazanır. Burada ölüm, çocuğun anneyle kurduğu aşkın bütünlüğün ya da narsisistik bütünlüğün sona ermesi olarak okunabilir. Çocuğun anneden bu kopuşu, Lacancı düşünce doğrultusunda, ayna evresi denilen imgesel dönemden Oedipus karmaşasının devreye girdiği simgesel döneme geçişte yaşanan kastrasyon dâhilinde düşünülebilir. Kastrasyon kavramı burada Freudcu anlamda kabaca sadece *"penisin kesilmesi tehdidi" (Lacan, 1994: 16)* değildir. Saffet Murat Tura, Lacan'ın *"kastrasyonun 'olmak' boyutunu; yani insan türüne özgü adeta psikanalitik bir 'varoluş' sorunu olarak 'narsistik kastrasyon' diyebileceğimiz 'trajik' boyutunu"(Lacan, 1994: 16)* ele aldığını belirtir.

Lacan'ın söz konusu düşüncelerini biraz daha açmak, anneden ayrılığın çocuğun bilinçdışında yarattığı çok boyutlu etkinin şiirdeki yansımalarını daha görünür kılacaktır. Freud'a göre bebek gelişiminin ilk aşamasında kendisi ile dış dünya arasında yani özne ile nesne arasında bir ayırıma gidemez. Lacan bu dönemi imgesel dönem olarak adlandırır. *"İmgesel dönem henüz bilinçdışının oluşmadığı, çocuğun kültürel özne olmadığı, 'kendisi ile dış dünya arasında ayrıma varamadığı' dönemdir." (Öztürk, 2004: 41)* Bu dönem 6-8 aylık bir çocuğun aynadaki kendi imgesini coşkuyla tanıması, bir bütünlük olarak kendini kavramasıyla ilk işaretini bulur. Freud'un *"narsistik dönem"*ine (Öztürk 2004: 42) karşılık gelen bu evrede, aynaya bakan bebek narsistik bir tavırla oradaki görüntüsünde ideal aşkınlık ve tamlık görür, bu görüntü ona mükemmel bir zevk sunar. *"İç ve dış arasındaki henüz*

kırılmamış bütünlüğün metaforik bir ifadesi" (Öztürk 2004: 42) olan bu yanılsama, mutluluk verici bir deneyimdir. Lacan'a göre imgesel dönem "Babanın Adı"nın devreye girmesiyle sona erer. "Babanın Adı"nın annenin söyleminde geçmesiyle çocuk anne ile daha önce edindiği bütünlüğü yitirir. Lacan bu süreçle gelişen Oedipus'u ise *"insanın kültürel bir özne olarak kurulması"*nı (Tura, 2012: 197) sağlayan simgesel bir karmaşa olarak değerlendirir.

Şiirde annenin ölümü, metaforik düzlemde çocuğun ayna evresinde ilksel nesneyle kurduğu özdeşliğin sona ermesi olarak okunabilir. Winnicott, Lacan'ın ayna kavramının yerine annenin yüzünü yerleştirmiştir. (Öztürk, 2004: 42) Bu açıdan bakıldığında anne ve çocuk arasındaki özdeşlik daha açık görünür. Aynada yani annenin yüzünde kendini gören, onunla özdeşleşen çocuk narsisistik tavır içinde kendini tam, bütün hisseder. Şiirde ise özne, annenin kaybıyla imgesel dönemde yaşantıladığı yanılsamalı narsistik bütünlüğü kaybetmiştir. Çocuğun simgesel döneme geçişle yaşadığı ödipal karmaşa, bu kaybı getirmiştir. "Babanın yasası" ile çocuk, kültürel düzene geçerek anneden kopar.

"Elinde bir siyah çubuk" dizesi, anneyle kurulan birlikteliğin oyunsu yönüne işaret eder. Çocuğa mutluluk veren bu oyun, annesiyle yaşadığı dolayımsız haz durumu olarak düşünülebilir. Burada, oyunun bitmesiyle öznenin yalnızlıkla birlikte bir yabancılaşma yaşadığını söylemek mümkünüdür. Bu yabancılaşma, Lacan'ın Saussure'ün dilbilim kuramına dayanarak dille ilgili öne sürdüğü dil düzeninde "gösteren" ve "gösterilen"in hiçbir zaman çakışmaması, örtüşmemesini paralelinde yorumlanabilir. Bu düşünce psikanalitik açıdan*, "bir gösterenin bir özneyi bir başka gösteren üzerinden geçerek tanımlaması gerektiği" (Öztürk, 2004: 47)* fikrine karşılık gelir.

Şiirde oyun anne ile bütün olma arzusudur. Oysa anne artık yoktur diğer bir deyişle anneye yönelik bilinçdışı arzular bastırılmıştır. Çocuğun dille birlikte simgesel evreye geçmesi gibi oyundan sadece oyunu simgeleyen bir çubuk kalmıştır. Bu simge hiçbir zaman oyuna karşılık gelmez çünkü anne ölmüş yani arzu bastırılmıştır. "Siyah çubuk" bir fallus simgesi olarak da okunabilir. Lacan'a göre *"fallik evrenin girişinde dilde eklemlenememek yüzünden 'kökensel bastırma'ya*

(Urverdrângung) maruz kalan deneyimin, bastırıcı karşıt yatırım gücünü fallus imleyeni" (Lacan, 1994: 35) temsil eder.

"Ağzında küçük bir leke" dizesinde yer alan "leke" sözcüğüyle birlikte düşünüldüğünde bu fallus simgesinin anlamı genişler. Şiirin görünen yüzeyi başka bir ifadeyle ilk anlam katmanı göz önünde bulundurulduğunda "leke", annenin ölümüyle çocuğun bakımsız, ilgisiz kalmasıyla kirlenmesini akla getirir. Sözcükleri imgesel boyuta taşıyıp değerlendirmeyi gerektiren psikanalitik okumaya göre ise "siyah çubuk"la birlikte "leke" ödipal döneme damgasını vuran duygulardan biri olan utançla ilişkilendirilebilir. Oedipus karmaşasının yaşandığı fallik dönemde özne *"fallus imleyenine denk düşen organın (penis ya da klitorisin) bir 'eksik' ve bir 'utanç' ile eşleştiğini" (Lacan, 1994: 30)* görür. Ödipal çatışmaya utanç, küçük düşme, sevgiyi kaybetme korkusu, pişmanlık, suçluluk duygusu, cezalandırılma korkusu ve isteği hâkimdir.

Lacancı analitik fenomonolojide *"özne arzulanmayı arzular; öznenin arzusu Öteki'nin arzusunun arzusudur." (Lacan, 1994: 23)* Ötekinin arzusunu arzulayan çocuk, ödipal dönemde ilk narsisistik örselenmelerine açılır. Ötekinin arzusunu arzulayan özne, fallik ilgilerini kazanıp dildeki becerilerini geliştirdiğinde Ötekinin -annenin- arzusunun, annenin kendi penis eksikliği ile ilişkilendirdiği bir tarzda babaya tabi olduğunu keşfeder. Ötekinin arzusu dolayımlayıcı bir rol oynayarak çocuğa "baba"yı göstermiştir. Bu noktada çocuk derin bir sarsılma yaşar. Baba'nın fallusu karşısında sahip olduğu şey, sahip olmadığından daha değerli değildir. Dizelerde "siyah çubuk" ve "leke" sözcükleri çocuğun, annenin arzu nesnesi olamayacağını kavradığı an içine düştüğü eksiklik ve utanç duygularının örtük temsilleridir.

Şiirin ikinci bölümünde, aynanın öteki tarafında yer alan figürün, annenin çocukla ilişkisi işlenir. Çocuğun anneyle ilişkisinde olduğu gibi annenin çocukla kurduğu bağ da varoluşsal bir nitelik taşır. Şiiri imgesel bir boyuta taşıma noktasında önemli bir role sahip olan ölüm, anne üzerinde de travmatik bir etki yaratır. Şiirin bu bölümü şöyledir:

"(...)

Çocuk öldü mü güneş

Simsiyah görünür gözüne

Elinde bir ip nereye

Bilmez bağlayacağını anne

(...)" (Karakoç, 2016: 91)

Çocuğun ölümü, annenin yaşamdaki aydınlığını yitirmesine, hayatla bağının kopmasına sebep olur. Annenin çocukla kurduğu bağ öylesine deriliklidir ki kayıp, varoluşsal bir yıkım getirir. Şiirde, çocuğun ölümü metaforik bir düzlemde ele alındığında kaybın anne üzerindeki travmatik etkisinin çok boyutlu bir ruhsal sürece karşılık geldiği görülecektir. Lacan çocukla anne arasındaki ilişkide sadece çocuğun anneye arzusundan değil karşılıklı bir arzunun varlığından söz eder. Annenin çocuğa olan arzusunun nedeni *"çocuğu kendi yaşadığı yokluk sendromuna (lack of penis) bir alternatif olarak görmesi"*nden (Öztürk, 2004: 44) kaynaklanır. Çocuk anne için asla sahip olmadığı ama bilinçdışında da sürekli arzuladığı fallusu simgeler.

Annenin kaybında olduğu gibi çocuğun ölümü de anneyi yalnızlığa iter. Bu yalnızlık, annenin olmayan fallusu yerine koyduğu çocuğun yitirilmesiyle bağlantılıdır. Dizelerdeki artık nereye bağlanacağı bilinmeyen "ip" imgesi fallus simgesi olarak okunabilir. Anne fallusu yani çocuğu, "babanın adı"nın devreye girmesiyle yitirir. Çocukla bir zamanlar yaşadığı aşkın özdeşliği kaybeder. Anne nasıl çocuğun yitik cenneti ise çocuk da annenin yitik cennetidir. Çocuğun "babanın yasası"na diğer bir deyişle kültürün dünyasına dâhil olması, toplumsallaşmasıyla birlikte anne de cennetini sonsuza dek yitirmiş olur.

Şiirin son bölümünde hem çocuk hem annenin içinde olduğu yalnızlık vurgulanır:

"(...)

Kaçar herkesten

Durmaz bir yerde

Anne ölünce çocuk

Çocuk ölünce anne" (Karakoç, 2016: 91)

"Anneler ve Çocuklar" şiirinde anneden ayrılmış olmak hem çocuk için hem de anne için ruhsal bir yıkım yaratır. Çocuğun, Oedipus karmaşasıyla simgesel döneme geçmesi, anneye dair kökensel arzularından vazgeçip kültürel bir özneye dönüşmesine yol açar. Bu, çocuk için anne ile imgesel dönemde yaşadığı haz dolu birliktelik yanılsamasının sona erişidir. Şiirde bu ayrılık annenin ölümü izleğiyle ortaya konulmuştur. Söz konusu travmatik süreç, anne için de kaybetme olgusuyla baş etmeye dayanır. "Hızırla Kırk Saat" şiirinin 22. bölümünde yer alan şu dizeler, bu temanın "Anneler ve Çocuklar" şiirine benzer bir söylemle işlenmesi açısından dikkat çekicidir:

"(...)

Bir balık görünce nasıl çırpınırsa bir martı

Gün batınca nasıl çırpınırsa

Boğulmuş bir kuş gibi

Bir deniz

Çocuğu ölünce öyle çırpınır bir anne

Annesi ölünce bir çocuk öyle çırpınır

Çırpın çırpın ki belki görürsün ölümden ötesini

(...)" (Karakoç, 2016: 222)

Ölümle özdeşleştirilen ayrılığın, çocuk ve anne üzerindeki travmatik etkisi Sezai Karakoç şiirinde tekrarlanan bir izlektir. *Körfez* kitabında yer alan "Samanyolunda Veba" şiirinde, bu izleğin farklı imgelerle benzer şekilde işlendiğini görmek mümkünüdür. Şiirin ilk bölümünde annenin önceden çocuğun "ölüş şartlarını" bilmesi, "Anneler ve Çocuklar" şiirinde olduğu gibi ölüm izleğine soyut bir anlam çerçevesinde çağrışım yapılmasını gerektirir. Burada da anneden ayrılığın ölümle imlenmesi kopuşun, öznenin bilinçdışında canlılığını sürdüren travmatik etkisiyle ilgili olarak düşünülebilir. "Samanyolunda Veba" şiiri şöyle başlar:

"Önceden bilen ölüş şartlarını çocuklarının

Elleriyle değen koklayan hazırlayan adeta

Sebebine ermeden erişmeden

Korkan ilerdeki korkularla

Noldu zarif latif anneler noldular

(...)" (Karakoç, 2016: 99)

Annenin çocuğa olan tutkusu, aynı zamanda çocuğun ayrışması ve özerkleşmesi zorunluluğunu de içerir. Başka bir ifade ile *"annelik tutkusu çocuğa yönelik aşk kadar nefreti, derin bağlılık kadar onu uzaklaştırma gerekliliğini"(Abrevaya, 2015)* de barındırır. Doğumla meydana gelen bedensel ayrılmadan sonra çocuğun simgesel düzeyde yaşama dâhil olması için de bir ayrılığın gerçekleşmesi gerekir. Ayrılık her ne kadar sancılı olsa da, annenin çocuğa duyduğu aşkın en gelişmiş ve en yüksek düzeyi, çocuğunun gelişim yolunu açabilmesinden geçer. Diğer bir deyişle *"(...) annenin çocuğuna olan tutkusu ne kadar güçlüyse, o denli de çocuğunun kendinden özgürleşmesini ister." (Abrevaya, 2015)* Şiirde annenin metaforik anlamda çocuğun ölüş şartlarını bilmesi, bu şartları elleriyle hazırlaması anneliğe özgü bu özveriyle ilgili olarak düşünülebilir.

Söz konusu ayrılık Lacancı düşünce doğrultusunda okunursa çocuğu kültürün dünyasına yani toplumsallaşmaya iten, annenin söylemindeki "baba"dır. Çocuğu "babanın yasası"na, kültürün düzenine tabi kılan annedir. Baba, *"(...) her türlü*

üçüncüyü dışta bırakan anne ile ikili ilişkinin yasağı olması bakımından derin felsefi çağrışımları olan 'ensest yasağı'nın yasası'nın temsilcisidir." (Lacan, 1994: 33) Çocuk ödipal aşamada "baba" ile yaşadığı çatışmadan sonra kültürel bir özneye dönüşür. Aksi takdirde yani ödipal üçgenin oluşmaması, psikotik bir süreci doğurur. Psikotik hastada *"kökensel bastırma" (Tura, 2012: 199)* gerçekleşmez. İmgesel dönemden simgesel aşamaya geçmediği için kendi ve kendi olmayanı ayrıştıramaz. Psikozda belirleyici olanın annenin tutumu olduğunu belirten Tura, *"Eğer anne, Babanın Yasası'nı tanımazsa (klasik teorideki aşırı koruyucu anne), babayı dışta bırakırsa çocuk imgesel düzene tabi kalır."* der. (Tura, 2012: 199)

Şiirin ikinci bölümünde, anlatıcı-şairin çocukluk olmaya duyduğu özlem söz konusudur:

"(...)

Nerde çocuklar gece yarılarından sonra

Çıkıp samanyoluna bakan

Bakarak çocukluğu uzatmaya çalışan

İşleri güneşin doğuşunu yayınlamak

Bütün o çocuklar nerdeler

(...)" (Karakoç, 2016: 99)

Dizelerde çocukların bakıp çocukluklarını uzattıkları "samanyolu" sözcüğü, bilinçdışında anne rahmine karşılık gelen bir imge olarak okunabilir. Her şeyi kapsayıcı yönüyle gökyüzü anne rahminin bir ikamesidir. Göğün sonsuzluğu ve çağrıştırdığı zamansızlık anne rahmini hatırlatır. Öte yandan çocukluğa duyulan özlem, anne rahmindeki haz dolu yaşantıya dönüş isteğiyle ilgilidir. Otto Rank'a göre, *"çocuk olmak, kalmak isteğinin ilksel arzuyla yakın bir ilişkisi vardır." (Rank, 2014: 141)* Bilinçdışında özne, çocuk olmaya ne kadar yakınsa ilksel arzuyu tatmine o kadar yakındır.

Şiirin beşinci ve altıncı bölümlerinde, anneden ayrılma izleği farklı imgelerle işlenmiştir:

"(...)

Ve bağbozumları bizden bozulan

Artık kendimize bile o kadar yakın değiliz

Gece yarıları samanyolu yok

Gün doğmuş doğmamış

Bütün elmalar çürüdü

Çocukluğumuzun dürbünleri içinden

Geçen siyah halkalı kutsal şehirlerden

Birini bulamadım gezdim bütün karaları" (Karakoç, 2016: 100)

Dizelerde bağbozumu, yok olan Samanyolu, çürüyen elmalar anneden ayrılığı başka bir ifadeyle ilksel arzudan vazgeçişi simgeler. *"Artık kendimize bile o kadar yakın değiliz"* dizesi ilksel nesneden ayrılığın yarattığı narsisistik kırılma ve yabancılaşmayı akla getirir.

Anlatıcı-şair, çocukluğu arar fakat gezdiği hiçbir karada onu bulamaz. Kültürel özne olma yolundaki birey, anneye olan arzusunu bilinçdışına iter, bastırır. *"Bastırma insanın kökensel arzusunu giderek kültürel normlara daha uygun gösterenlerle ifade etmesi, böylece giderek esas arzusunun ilk simgeleştirmesinden uzaklaşmasıdır." (Öztürk, 2004: 49)* İnsan, yitirdiği bütünlük yerine kültürel, cinsel bir takım fikirleri, edimleri koyar, bunları yüceltir. Bilinçdışı arzusunu tatmin için yöneldiği bu yüceltmeler beyhudedir. Temel arzusuna hiçbir zaman erişemeyecek, her defasında aradığı şeyi bulamamanın hayal kırıklığını yaşayacaktır. Bunun kültürel insanın temel dramı ve çelişkisi olduğunu belirten Saffet Murat Tura,

"Ardında bıraktığını ileride arayacak, toplumsallaşmanın ilk adımı ile yitirdiğini (yani narsistik bütünlüğünü) toplumsallaşma sürecinde kapatmaya çalışacaktır (...)" (Tura, 2012: 197) der. Şiirde arayış içinde olan özne, kaybettiği bütünlüğün geçmişte, çocukluğunda kaldığını; hiçbir ikamenin bu eksikliği kapatmadığının bilincindedir.

Taha'nın Kitabı eserinin Üçüncü Bölüm "Dipnotu" başlıklı kısmında, ev ve anne arasında özdeşim kurularak annenin ölümünün yarattığı ıssızlık, boşluk duygusu somut göstergelerle işlenir:

"(...)

Öldü anne ve mutfaklar kilitlendi

Kilerler boşaltıldı farelerce

Anne gitti evler döndü yazlık otellere

Anne gitti ve sular buruştu testilerde

Artık çamaşırlar yıkansa da hep kirlidir

Herkes salonda toplansa da kimse evde değildir

(...)" (Karakoç, 2016: 318)

Doç. Dr. Kamuran Eronat, şiirdeki anne imgesiyle ilgili olarak şöyle bir değerlendirme yapar: *"Şiirde anne birleştiricidir ve evin lokomotifi görevindedir. Onun yokluğuyla beraber her şey altüst olabilmekte, evdeki sıcaklık ve hareketlilik sona erebilmektedir." (Eronat, 2012: 293)* Anne, evde birlik ve beraberliği sağlayan güçtür. Eve canlılık verir, evin ruhudur adeta. Onun ölümü evdeki tüm bireylerin varoluşsal bir boşluğun içine sürüklenmesine sebep olur. Şairin *Taha'nın Kitabı* eseri üzerine yazdığı incelemede Selahattin İpek, şiirde annenin ölümüyle ilgili olarak şu tespitte bulunur: *"Annenin ölümü, evin ölümünün nedeni olduğu gibi, şairin kendi içine dönmesinin, kendisini yeniden ele alıp değerlendirmesinin, bir bakıma*

sorgulamasının da nedeni gibidir."(İpek, 2003) Annenin ölümü içsel bir kırılmayı beraberinde getirmiştir.

Sezai Karakoç'un şiirlerinde, çocuğun anne ile olduğu gibi annenin çocuğuyla kurduğu ilişki çok boyutlu bir derinliğe sahiptir. Annenin bu ilişkide yaşadığı birçok farklı duygunun şiirlerine yansıdığını söylemek mümkündür. Bunlardan biri, Héléne Deutsch'un sözünü ettiği *"çocuğun annenin benlik idealini cisimleştir"*mesi (Abrevaya, 2015) durumudur. Çocukla birlikte annenin nasisistik libidosu ile oluşan yeni benlik ideali yer değiştirir. Deutsch, kadının geçmişte babasına atfettiği tüm mükemmel nitelikleri şimdi çocuğa atfettiğini söyler. (Abrevaya, 2015) Sezai Karakoç'un "Ninni" şiirinde annenin çocukla kurduğu ilişkide bu yönde bir yüceltmeden söz edilebilir:

"Sana Tanrı Armağanı

Desem uyur musun yavrum

Geleceğin kahramanı

Desem uyur musun yavrum

Gözün gördüğü siyahından

Göğsün güneş kadehinden

Yüzüne nur saçmış Kur'an

Desem uyur musun yavrum" (Karakoç, 2016: 621)

Ninni, çocukların uyuması için söylenen ezgili sözlerdir. Ninnilerde, annenin çocuğunun geleceğine yönelik iyi dilekleri yer alır. Bunun yanında, annenin benliğinin bütünleyici bir parçası olarak gördüğü çocuğunu yüceltirken kendi narsisistik libidosuna yatırım yaptığı söylenebilir. Bu anlamda Sezai Karakoç'un şiirlerinde çocuk imgesinin bütünleyici bir diğer parçasının İslam uygarlığını dirilterek annenin idealini gerçekleştirmesi olduğu söylenebilir.

Annenin çocuğuyla kurduğu ilk ilişki, yaşanabilecek en güçlü narsisistik aşk örneğidir. Özne ile nesne arasında hiçbir ayırımın olmadığı bu ilişkide, anne ve çocuk arasında mükemmel bir armoni vardır. Bu ilişki, çocuğun doğumdan önceki dönemden sonraki sürece dek çeşitli evrelerden geçer. Çocuğun doğumuyla birlikte annenin hamilelik süresince *"bütünlük düşlemi" (Küey, 2015)* sona erer ama bu anne ile çocuğun tam olarak ayrıldığı anlamına gelmez. Süreç annenin çocuğun gereksinimlerini doyurması ve ihtiyaç duyduğu dikkat ve şefkati vermesiyle devam eder. Emzirme, anne ve bebek arasında oluşan duygusal bağı güçlendiren, zenginleştiren bir eylemdir. Anne çocuk ilişkisinin birçok rengini işleyen Sezai Karakoç, "Beşinci Ayin" şiirinde emzirilme sırasında çocuğun yaşadığı haz dolu mutluluktan söz eder:

"(...)

Ve çocuk öz annesinin süt ve memesinde

Görmektedir gerçekleştiğini düşlediği âlemin" (Karakoç, 2016: 511)

Freud, *"çocuğun anne memesiyle ilişkisini, bütün sonraki aşk ilişkilerinin prototipi olarak gördüğünü" (Küey, 2015)* belirtmiştir. Bebek, annesinin memesinden hem beslenir, gereksinimlerini karşılar hem de annesinin bedeniyle ilk temel algıları yaşayarak hazzı keşfeder. Şiirde, çocuk annesinin memesinden süt emerken düşlediği âlemin gerçekleştiğini görür. Burada kaleydoskopik bir imgeden bahsedilebilir. Çocuk, aynı zamanda düşlediği düşün içindedir. Ya da başka bir açıdan, annesinin memesinden süt emen çocuk, anlatıcı-şairin bilinçdışı düşleminin içindedir. Bu, emzirme eylemiyle bilinçdışı arzunun her yönüyle doyurulduğu arkaik bir aşk sahnesi düşlemidir.

Karakoç'un *Zamana Adanmış Sözler* kitabında yer alan "Tören" şiiri annenin çocukla kurduğu ilişkinin faklı bir boyutuna dikkati çeker. Şiirin ikinci dörtlüğünde yer alan dizeler şöyledir:

"(...)

Işıyan ne bir göz kapağında

Çocuk anne monoloğu mu

Ses kınası saçıldığında

Eski dağ kentine dedelerin" (Karakoç, 2016: 460)

Monolog, tiyatro oyununda *"kişilerden birinin kendi kendine yaptığı konuşma"*ya (Türkçe Sözlük, 2005) denir. Diyalogun aksine monolog tek yönlüdür. Şiirde çocuk için annenin kendi kendisiyle yaptığı konuşma mıdır diye sorulur. Bu durum, çocuğun henüz konuşamadığı fakat annenin onunla konuştuğu, ninniler söylediği dönemi hatırlatır. Anne ve çocuk arasındaki duygusal birliği güçlendiren bu konuşmalar, bebeğin gelişiminde önemli bir yere sahiptir.

Öte yandan tek, bir anlamına gelen "mono" sözcüğü, anne ve çocuk arasındaki birliği düşündürür. Çocuğun bilinçdışı olarak anne ile bir olma, bütünleşme arzusu olduğu gibi anne de bu yönde bir düşleme sahiptir. "Monolog" imgesi aynı zamanda annenin içinde bulunduğu yalnızlığın da bir göstergesi olabilir. Sezai Karakoç'un şiirlerinde, anne figürü birçok özelliğiyle birlikte yalnızlık ve sessizliğiyle dikkat çeker. Anne, libidosunu dış dünyadan çekip çocuğa taşımış gibidir. Bu yalnız anneyi, yaşama bağlayan çocuğudur. *"Işıyan ne bir göz kapağında"* dizesi, çocuğun annenin dünyasında yarattığı umut, yaşama tutunma gücüne işaret eder. Annenin yalnızlığı, ilişkide aynanın öteki yüzü olan çocuğu da etkiler. Çocuk, annenin bu yalnızlığıyla özdeşim kurar. Karakoç'un kimi zaman şiirlerinde beliren yalnızlık duygusunun kaynağında, yalnız anneyle kurulan bu özdeşleşmenin etkisi vardır.

Annenin, çocuğa duyduğu sevgi özel bir duygudur. Julia Kristeva bu sevgiyi şöyle tanımlar: *"Kendi için, kendiyle özdeş bir varlık için duyulan sevgiye benzemeyen, hatta 'özne'nin (aşk ya da cinsellik tutkusuyla) bütünleştiği bir öteki için duyulan bir sevgiyeyse hiç benzemeyen bir sevgi." (Küey, 2015)* Bu sevgi, bir tür aşk niteliğinde güçlü bir tutkuyu barındırır. Bu bağın kopması, anne için travmatik bir süreci beraberinde getirir. Annenin çocuğunu kaybetmesi, Sezai Karakoç'un şiirlerinde sık işlediği bir izlektir. *Taha'nın Kitabı* eserindeki "Taha'nın Ölümü" başlıklı şiirde, annenin çocuğu kaybedişi doğaya ilişkin imgelerle verilir: *"Çocuk*

düşüren bir anne gibi/Güneşi düşürmüş son seheri" (Karakoç, 2016:352) Dizelerde anne gün, çocuk ise güneş ile imlenmiştir. Anne için çocuğunu kaybetmek gökten güneşin kaybolması gibi bir karanlık yaratacaktır. Benzer bir şekilde "Dördüncü Ayin" şiirinde, *"Yavrusunu kaybetmiş olmaktan/Yasa batmış bir anneyken toprak" (Karakoç, 2016: 504)* dizelerinde, anne için çocuğun kaybı onulmaz bir acıya sebep olur. "Gül Muştusu" şiirinin XII. bölümünde, oğlunu kan davasında kaybeden anne, yaktığı ağıtta Tanrı'ya şöyle seslenir:

"(...)

Allah nasıl verdinse

Öyle al canımı

Ciğeri sökülmüş ana

Ölmeyip de yaşar mı

(...)" (Karakoç, 2016: 397)

Çocuğun ölümü izleğinin tekrarı, Ece Ayhan ve Sezai Karakoç şiirini kesiştiren bir noktadır. Fakat her iki şairde ölüm, farklı ruhsal dinamiklerin işlemesiyle çocuğun yazgısına eklemlenir. Ece Ayhan'da bu, çocuğun "baba"ya karşı durmakla ilgili bilinçdışı suçluluğun bir cezası olarak ortaya çıkarken Sezai Karakoç'ta çocuğun ölümü, anne ile olan kapalı ilişkiden kaynaklanır. Onun şiirinde anne, varoluşunu çocuğu üzerine kurar. Burada bir tür *"ebeveynsel kendini feda etme"*den (Berman, 2015) söz edilebilir. Emanuel Berman, *"Ebeynsel kendini adamışlık ebeveynin kendini yok etmesine eşittir." (Berman, 2015)* der.

Karakoç'un şiirlerinde annenin çocuğu için yaşamını feda eden yönü vurgulanır. Annenin çocuğun zihninde bu yönüyle yer etmesi, ondan ayrılığa bilinçdışı bir suçluluk duygusunun eşlik etmesine neden olur. Berman, *"ebeveynlerinin onlar için kendi yaşamlarından vazgeçtiğini deneyimleyen çocukların, sakin bir minnettarlığın değil, bağlayıcı ve yorucu bir görev hissinin eşlik ettiği suçluluk ve gücenme ile büyüdüklerini" (Berman, 2015)* belirtir. Benzer

doğrultuda, bu izleğin tekrarının, annenden kopuşun yarattığı bilinçdışı suçlulukla ilgili olduğu söylenebilir.

3.5.2. Arketipsel Açıdan Anne İmgesi

Jung, öne sürdüğü psikanalitik kuramda, tüm insan eylemlerinde *"a priori bir faktör" (Jung, 2012: 19*) olduğunu savunur. Bu, psikenin doğuştan gelen, bu nedenle de bilinçöncesi ve bilinçdışı olan bireysel yapısıdır. Ona göre insanlar da hayvanlar gibi önceden belirlenmiş, türüne uygun bir psikeye sahiptir. Diğer bir deyişle, bir insanın insan gibi davranmasını sağlayan bilinçdışı psişik yapılar vardır. Jung, bunlara "imge" der. İmge hem gerçekleştirilebilecek eylemin biçimini hem de eyleme neden olan tipik durumu ifade eder. Bu imgeler, türe özgü olmaları nedeniyle "ilkimgeler"dir. Her şeyi önceden biçimlenmiş olan psikenin bilinçdışı eğilimleri de önceden şekillenmiştir. Bilinçdışı eğilimlerin en önemlisi yaratıcı fantezilerdir. "İlkimgeler" fantezi ürünlerinde görünür hale gelir. Bunlar, arketip kavramının özel uygulama alanıdır. (Jung, 2012: 20)

Jung'un üzerinde durduğu arketiplerden biri anne arketipidir. Anne arketipinin üç önemli özelliğini şöyle sıralar: *"bakıp büyüten, besleyen iyiliği, arzu dolu duygusallığı ve yeraltına özgü karanlığı." (Jung, 2012: 22)* Kuramında kişisel anne figürüne sınırlı bir anlam atfeden Jung, çocuk psikesi üzerindeki bütün etkilerin tek kaynağının kişisel anne olmadığını savunur. Anneye mitolojik bir arka plan vererek ona otorite, hatta Tanrısallık katan arketip üzerinde durur. Bunun yanında, Jung, kadın ile erkeğin anne imgelerinin birbirinden çok farklı olduğuna dikkat çeker. Erkek için anne, *"örtük bilinçdışının imgeleri ile dolu, henüz tanımadığı bir yabancı" (Jung, 2012: 41),* son derece simgesel bir karakterdir. Erkeğin anneyi idealize etme eğilimi de bundan kaynaklanır.

Sezai Karakoç'un şiirlerinde halk bilimi unsurları, din ve mitolojiye yer vermesi arketip kavramına doğrudan kapı aralar. Şiirinde anne imgesine bakıldığında bu figürün merhamet, şefkat ve saflığıyla ön plana çıktığı görülür. İdealize edilen anne, her yönüyle mükemmel, kutsal bir varlıktır. Bu özellikleri göz önünde bulundurulduğunda, kişisel boyut taşımakla birlikte şairin bu imgeyi daha çok arketipik bir düzlemde işlediğini söylemek mümkündür. 1951 yılında yayımlanmış

olan "Yağmur Duası" şiirindeki anne figürü, bu anlamda dikkat çekicidir. Şiirdeki özne, annesinin ona kaderini belirleyen afsunlu bir gömlek giydirdiğinden söz eder:

"(...)

Nedense aldanmış bir gece annem,

Afsunlu bir gömlek giydirmiş bana.

İşte vuramadı gökler bana gem,

Dinmedi içimde kopan fırtına.

Nedense aldanmış ilk gece annem.

(...)" (Karakoç, 2016: 11)

Karamsar bir ruh haline sahip şair-anlatıcı; talihsizlik, mutsuzluk ve yalnızlığının yaşamının başladığı andan itibaren belirlendiğini dile getirir. Tekrarlanan *"Ben geldim geleli açmadı gökler."* dizesi yoğun karamsarlık hissini diri tutar. Dizelerde, bireyin kendiliğini inşasında annenin belirleyici fonksiyonuna işaret edilmekle birlikte anne arketipinden yansıyan *"aklın çok ötesinde bir bilgelik ve ruhsal yücelik"*ten (Jung, 2012: 22) söz etmek mümkündür. Anne çocuğun yazgısını belirlemede gizemli bir otoriteye sahiptir. *Hızırla Kırk Saat* şiirinin 20. bölümünde de annenin arketipik nitelikteki doğaüstü gücünden söz etmek mümkündür:

"(...)

Gebeler bizi yalan yanlış sezerler

Doğumlarda aydınlıkça bilirler

Çocuğun çevresindeki ışık

—Ki onu yalnız anneler görürler—

O ışık bizdendir bunu bilirler

(...)" (Karakoç, 2016: 214)

Şiirde sözü geçen Hızır, İslam mistisizminde önemli figürlerden biridir. Hızır, *"insanın dostu, danışmanı, teselli ve müjde veren öğretmeni" (Jung, 2012: 73)* rollerinde belirir. Dizelerde, kutsal bir mitolojik kişi olan Hızır'ı hamile kadınlar sezebilir ve Hızır'dan çocuklara yansıyan büyülü ışığı bir tek anneler görebilir. Annelik, kadına tabiatüstü bir güç verir, onu kutsal kılar. *Taha'nın Kitabı* eserinin üçüncü bölümü "Dipnotu" başlığında yer alan, *"Ölümü aşkın aydınlıkların bardağı/Anneler ki içmiştir o bardaktan kireçsiz bengisuları/Çocuklara miras bıraktıkları" (Karakoç, 2016: 319)* dizelerinde, annelerin ölümsüzlük verdiğine inanılan sudan içtikleri ve bardağı çocuklarına miras bıraktığından söz edilir.

Sezai Karakoç'un şiirinde anne bütün kötülüklerden arınmış, son derece saf bir varlıktır. Öyle ki bu dünyaya ait değildir. "Köpük" şiirinde yer alan şu dizelere bakmak gerekirse,

"(...)

Bir kadını al onu yont yont anne olsun

Her kadın acıma anıtı bir anne olsun

Çocuklara açılan mavi kırmızı pencere anne

Sen bu şehrin sokaklarından geç sonsuz pencerelerle

Bir insanı al onu çöz çöz çocuk olsun

(...)" (Karakoç, 2016: 129)

Şair-anlatıcı anneyi, kadının bütün fazlalıklarından arınmış, en saf ve güzel hali olarak görür. Anneliğin taşıdığı bu yüksek insanlık vasfına karşılık kişinin anneye en yakın olduğu çocukluk ise insan olmanın en saf halidir.

Jung her arketip gibi anne arketipinin de sayısız tezahürü olduğunu söyler. Sıraladığı anne arketipinin yansımaları arasında *"ata ve bilge kadın, daha üst anlamda tanrıça, özellikle de Tanrı'nın anası, Bakire Meryem" (Jung, 2012: 21)* de vardır. Sezai Karakoç'un şiirinde anne imgesi, anne arketipin daha çok bu yansıması

dâhilinde şekillenmiştir denilebilir. Onun şiirlerinde iffet, saflık, masumiyet ve kutsallığın simgesi olarak Hz. Meryem ideal kadındır. Annelik, çoğu zaman Hz. Meryem şahsında yüceltilir, idealize edilir. "Köpük" şiirinden devam etmek gerekirse son bölümünde şair anlatıcı, çocukluk anılarını hatırlar. Anıda kadınlar Hz. Meryem çocuklar ise Hz. İsa olarak anımsanır:

"(...)

Bir bahar boyu yıkar kasarlardı kadınlar kızlar çamaşırları

Çık arı sudan ey el değmemiş boya

Kasabaya inmemiş yani ölmemiş boya

Ey bâkire su kasar yapan Meryemlerinle

Işığa bakan ışıklı kızların gölgesini

Suya iten biz çocuk İsalarınla

Seni andım ve ölmedim

(...)" (Karakoç, 2016: 140)

Anıdaki su imajı ve kasarlama eylemi arılığa işaret eder. Kasar ya da kastar halk ağzında *"pamuk ipliğini ya da bezini bol ve soğuk su ile yıkayarak ağartma işi" (Türkçe Sözlük, 2005)* anlamına gelir. Kadınlar, kızların Hz. Meryem olarak çocukların ise Hz. İsa olarak görülmesi anne ile çocuk arasındaki mutlu, "baba"nın dâhil olmadığı saf birlikteliği düşündürür. Dış unsura, yabancıya işaret eden "kasaba" imajı ise bu birliktelik karşısında bir tehdit olarak belirir.

Sezai Karakoç şiirlerinde günahsızlığı, bekâreti, masumiyeti ve muştuyu yüklenişiyle Hz. Meryem'i bütün kadınlara örnek olarak sunar. *"Hz. Meryem hakikat özünü yeniden çağa sunacak olan çocuğa, Hz. İsa'ya gebe kalışıyla bir mucizenin öznesi olmuştur." (Avcı, 2013: 129)* Tıpkı kutsal vazifeyi yerine getiren Hz. Meryem gibi anneler de İslam uygarlığını yeniden diriltecek çocuklar dünyaya getirmeli, onları bu yönde yetiştirmelidir. "Hızırla Kırk Saat" şiirinin 10. bölümünde yeni

doğan günde, diriliş gününde bütün kadınlar Hz. Meryem olur: *"Birden doğmuştu sanki/İşte o vakit kadınlar belirdi/Hepsinin adı Meryem'di" (Karakoç, 2016: 192)* Aynı şiirin Mehdi'nin gelmesiyle her şeyin yenilendiği 40. bölümünde, kadınların da *"Meryem örtülerini" (Karakoç, 2016: 293)* örtünecekleri söylenir.

Sezai Karakoç'un şiirini etrafında ördüğü "diriliş" düşüncesi Jung'un sözünü ettiği *"yeniden doğuş"(Jung, 2012: 49)* arketipi doğrultusunda düşünülebilir. Anne, yeniden doğuş, diriliş düşüncesinin simgelerindendir. Anneler geleceğin "diriliş" neslini yetiştirecek başka bir deyişle medeniyeti ayakta tutan dinamikleri çocuğa aşılayacaktır. Bu açıdan annenin en önemli özelliklerinden biri de öğreticiliğidir. "Çocukluğumuz" şiirinde anne bu yönüyle ön plana çıkar:

"Annemin bana öğrettiği ilk kelime

Allah, şahdamarımdan yakın bana benim içimde

Annem bana gülü şöyle öğretti

Gül, O'nun, O sonsuz iyilik güneşinin teriydi

Annem gizli gizli ağlardı dilinde Yunus

Ağaçlar ağlardı, gök koyulaşırdı, güneş ve ay mahpus

(...)" (Karakoç, 2016: 97)

Şiirde dinsel duyarlılık ile anne arasında bağ kurulmuştur. Karakoç şiirinin simgelerinde olan "gül" burada *"Hz. Peygamber'in terinin kokusu"*na (Karadeniz, 2003) yapılan bir telmihi içerir. Dini inanç ve anne arasında kurulan bu bağ, annenin kutsal yönünü güçlendirir.

"Hızırla Kırk Saat" şiirinin 29. bölümde de anne rehber, öğretici yönüyle işlenir:

"(...)

Çocukluğumda öğretmişti annem

Aldanışı aşmayı

Köprüden düşmemeyi

(...)

Soygunda soyulmamayı

Uçaktan düşülse de ölmemeyi

Büyüyü fark etmeyi bayındır bilgiden

(...)" (Karakoç, 2016: 242-243)

Annenin öğrettiği kutsal bilgi, çocuğu yaşamı boyunca bütün tehlikelere, aldanma riskine, ölüme karşı koruyacaktır.

"III. Pişmanlık ve Çileler" şiirinde anne yoksulluk içinde cefa çeken, fedakâr, kendini çocuklarının bakımına ve büyümesine adamış yönüyle belirir: *"Bir odun parçası aydınlatır ocağı/Anne ateşin önünde perişan,/Anne ateşin içinde hür..." (Karakoç, 2016: 23)* Anne çektiği çile ve ıstırabıyla hürleşir. Şair, bu değerleri yüceltir. Şiirin devam eden şu dizelerinde, annenin tıpkı bir ocak gibi yüreğindeki ateşle çocuğunu büyütmesinden söz edilir.

"(...)

Ocak sönüyor, ateş kül oluyor.

Annenin saçları beyaz,

Anne saçlarını yoluyor.

Ateşin içinde gül açar, servi büyür, ardıç büyür, çocuk büyür;

Ocak sönüyor, ateş kül oluyor,

Anne ruhunda ruhuma eğiliyor.

(...)" (Karakoç, 2016: 28)

Ocak ve anne arasında kurulan bağ mitolojik bir kökene dayanır. Bazı Türk topluluklarında ailenin sürekliliğini temsil eden evin ocağının ruhu, ateşin ruhu dişil bir unsur olarak görülür. Altaylarda ateş, dişi bir ruh olarak düşünülmüştür. (Kaya, 2015) Ateşle arasında kurulan bu bağ, anneye arketipik bir yön kazandırır.

Şairin annesini kaybettiği dönemde yazdığı "Yoktur Gölgesi Türkiye'de" şiirinde de annenin çalışkanlığı, dürüstlüğü ve nezaketi işlenir:

"Sabahları gün doğmadan uyanır

Dilini yutacak olur içi kanlanır

Gün boyu çalışır aydınlanır

Kederini anlarsanız size ne mutlu

Acır fakir çalışan kadınlara

Titrer bir gönül kıracak diye hanım dizi

(...)" (Karakoç, 2016: 83)

Sezai Karakoç'un annesi Emine Hanım 52 yaşındayken vefat eder. (Işık, 2011: 9) Şair annesinden söz ederken şiirlerinde çizdiği anneye benzer bir profil çizer:

"Annemi anlatmamsa hemen hemen imkânsız. Herkes annesini sever ve onu azizleştirir. Her anne de anne olmak bakımından bu azizleştirilmeye layıktır.(...) Annem hiç kimseyi kırmayan, kimseye kötü söz söylemeyen, kimsenin aleyhinde konuşmayan, asla dedikodu yapmayan, son derece zeki olduğu halde, bu tarafını hiç belli etmeyen, duyarlıklı, saf bir din heyecanını sürekli olarak içinde yaşayan, duygularını hiç dışa vurmayan, gülümseyerek karşılayan konuşma anlatılanları, sonsuz hoşgörülü, bir şey yiyip yemediği belli olmayan, oruçlu günüyle oruçsuz günü

hemen hemen aynı, (...) Yunus Emre'nin ilahilerindeki saflıkla dolu bir kadındı." (Eren, 2003)

Jung, anne sevgisini *"yetişkinlerin en dokunaklı, en unutulmaz anılarından biri, her tür oluşum ve değişimin gizemli kaynağı, eve dönüşün, her türlü başlangıç ve sonun sessiz temeli" (Jung, 2012: 31)* şeklinde tanımlar. Sezai Karakoç'un şiirinde anne sevgisi çok boyutlu olarak işlenir. Anne, sevgi ve şefkatiyle bıkmadan usanmadan yaşam verir. Merhametli, şefkatli, koruyucu, öğretici ve yol göstericidir. Her yönüyle idealize edilen anne cesareti, çalışkanlığı, masumluğu, saflığı ve sezgi yeteneğiyle mükemmeldir. Anneye kutsal, ruhani bir yücelik veren bu özellikler onu simgesel bir figüre dönüştürerek arkasında artketipik bir anlam alanın oluşmasını sağlar.

3.5.3. Uzaktaki Baba

Psikanalitik düşüncede, kültürel düzenin oluşumunda Oedipus karmaşası önemli rol oynar. Lacan'a göre ödipal dönemde çocuk cinsel bir kimlik kazanarak toplumun bir üyesi olma, kültürel özneye dönüşme yolunda bir aşamadan geçer. Kültürü simgeleyen "baba", bu dönemde anne-çocuk ilişkisine dâhil olarak çocuğun toplumsallaşması yönünde bir fonksiyon yüklenir. Sezai Karakoç'un şiirinde anne figürü ön planda olmakla birlikte baba imgesinin yer aldığı şiirler de dikkate değerdir. Bu imgeler aracığıyla öznenin baba figürüne karşı bilinçdışı duygulanımları ve ödipal üçgenleşmesinin nasıl biçimlediği üzerinde inceleme yapılabilir.

Şairin şiirlerinde, baba figürünün benzer bir imgelem dâhilinde belirmesi dikkat çekicidir. Baba, çoğu kez uzaklık imgesiyle varlık kazanır. *Taha'nın Kitabı* eserinin "Taha Sabır Kentinde" isimli beşinci bölümünde: *"Savaş günleri bizi bırakıp giden/Babamın tutuklandığı günlerde" (Karakoç, 2016: 342)* dizelerinde babanın ailesini bırakıp savaşa gitmesinden söz edilir. Aynı şiirin "Taha'nın Ölümü" bölümünde çocuğun uzaktaki babasına özlemi dile getirilir:

"(...)

Baba demiş hasta çocuk ama baba gitmiş

Kapı çalınmış ama kimse yok önünde

Belki bir yabancılık belki bir rüzgâr çalınmış

Dağ çingenelerine ısmarlanan fallardan

Bir daha haber alınamamış

(...)" (Karakoç, 2016: 353)

Babanın savaşa gidip ailesinden uzaklaşması teması birçok şiirde işlenir. "Gül Muştusu" şiirinin II. Bölümünde, *"Kırağı ve çiğin altın arabasında/Çocuk birliktedir/Savaştan dönmeyen babasıyla" (Karakoç, 2016: 366)* dizelerinde, düşsel bir zeminde çocuk babasıyla birlikte hayal edilir. "Kış Anıtı" şiirinde de baba benzer şekilde hatırlanır:

"(...)

Şu ellerinde kılıç sallayan babandır

Doğu çıbanları tarlalarının çiftçisi

İki cihan savaşının tek hamalı

(...)" (Karakoç, 2016: 159)

Şiirin devamında babanın çalışkanlığından, fedakârlık ve çabasından söz edilir. "Leyla İle Mecnun" şiirinde Leyla'nın doğumu için söylenen şu dizelerde, baba eve uzak bir yerden döner:

"(...)

Baban yeni dönmüştü eve ıraklardan

Birden aydınlandı annenin yüzü

Ve bir bahar günü doğdun sen

(...)" (Karakoç, 2016: 523)

Hızırla Kırk Saat şiirinin 23. bölümünde ise baba eve gelir gelmez tekrar ayrılmak zorunda kalır:

"(...)

Sen bütün bunları çıkardın

Evden bir yıl uzaklaşmış bir babanın

Gelir gelmez çıkıp kasabanın

Öteki ucuna gidişinden

Düş yorumu ustalığın böyle başladı zaten

Bir dağ doğurtabilirsin bir bozkırdan

Gül toplayabilirsin bir çıbandan

Narlar menekşeler devşirebilirsin bir kurbandan

(...)" (Karakoç, 2016: 226)

Babanın uzaklığı, öznenin düşler kurmasına yol açar. Öyle ki düş kurmada ustalaşır. Şair, çocukluğunda bir dönem babasından uzak kalmasının şiire yönelmesinde etkili olduğuna işaret etmiştir denilebilir.

Babanın çoğu kez savaş ve uzaklık imgeleri dâhilinde belirmesi, Sezai Karakoç'un yaşamı, çocukluk düşlemleri paralelinde açıklanabilir. Baba tarafından atalarında Sipahi ağaları olan şairin dedesi Plevne Savaşı'na katılmış, Gazi Osman Paşa'nın takdirini kazanmış bir askerdir. Babası ise 55 ay fiilen askerlik yapmıştır. Kafkas cephesinde savaşmış, 2 yıl Rusların elinde esir kalmıştır. (Sert, 2003) Karakoç'un İslami bir kimliğe bürünmesinde, annesi kadar babasının da rolü vardır. *"Kış geceleri evden eve dolaşan gazavatname, Siyer-i Nebi gibi kitapları babası ahenkle okur, onlar da dinlerler. Ya da Muhammediye, Ahmediye, Battal Gazi kitapları…" (Sert, 2003)* Ailenin böyle bir geçmişinin olması şairin çocukluk düşlemleri üzerinde etkili olmuş, daha sonra bu etkiler şiirlerine de yansımıştır.

Freud, aktarım sürecinde *"bir gösterenin ısrarlı yinelenmesinin bilinçaltına ait bir şeyi gösterdiğini" (Aisenstein, 2015)* söyler. Bu doğrultuda, baba figürüyle ilgili olarak uzaklık imajının yinelenmesi, ödipal nitelikli çocukluk düşlemlerinde rakip olarak görülen babaya karşı beslenen duygular dâhilinde okunabilir. Buna göre baba; anne ile kurulan mutlu birliktelikten uzak tutulur. Anne imgesinin şiirinin kurucu unsurlarından olması buna karşılık baba figürünün pek işlenmemekle birlikte daha çok uzaklık yönüyle işlenmesi bu düşünceyi destekler.

Freud'a göre insan davranışlarının kökeninde genellikle bilincinde olmadığı arzuları, duyguları ve düşünceleri yatar. Bu bilinçdışı arzular en başta suçluluk gibi birçok nedenden dolayı bastırılır. Bastırılmış olmakla birlikte bu duygular, yok olmaz. Varlıklarını sürdürmeye devam eden bastırılmış arzular, değişik biçimlerde yeniden su üstüne çıkar. (Fromm, 1992: 68) Bilinçdışı arzuların ortaya çıktığı yerlerden biri rüyalardır. Düşlerde bu arzular, biçim değiştirerek belirir. Örtülü bir anlatıma sahip rüyalarda olduğu gibi imgesel söylemin öne çıktığı metinlerde de bilinçdışı duygulanımların varlığından bahsetmek mümkündür.

Sezai Karakoç'un *Zamana Adanmış Sözler* kitabında yer alan "Yılan" şiiri, baba figürüne karşı hissedilen bilinçdışı duyguların işleniş biçimi açısından diğer şiirlerden farklı bir yerde durur. Şiirde "yılan", kötücül bir figür olarak belirir; yuvanın birliğini dağıtır:

"Gittin ve bozdun bütün büyüsünü yuvanın

Yüzyılların sabrıyla

Ay ışığının harcıyla

Güvercinlerden kırlangıçlardan

İçgüdü müziğinden

Çocukların pul pul düşlerinden

Doğmuş bir çiçek evine

Girdin ve bozdun sessizliğini

(...)" (Karakoç, 2016: 450)

Şiirde, "yılan" dini ve mitolojik göndermeler içeren yoğun anlam yüküne sahip bir imgedir. *"Çok uzun yaşaması, genellikle normal yolla ölmemesi ve kendini yenileme (...)" (Gürkan, 2013)* özelliklerinden dolayı yılan eski dönemlerden beri doğaüstü güce sahip bir varlık olarak düşünülmüştür. Bunun yanında İslam Ansiklopedisinde "yılan" maddesinde şu bilgilere yer verilir:

"(...) yerde kayarak hızlı hareket etmesi, bazı türlerinin zehirli oluşu sebebiyle hem sinsi tabiatlı ve tehlikeli hem de gizemli kabul edilen yılanla ilgili karşıt anlayışlar ortaya çıkmış, bu hayvan bir yandan hayat ve kutsallıkla, diğer yandan ölüm ve kötülükle ilişkilendirilmiştir." (Gürkan, 2013)

Şiirde yılan, büyük bir emek ve sevgiyle inşa edilmiş ışıklı, huzur dolu, sessiz evin sürüp giden birlik ve bütünlüğünü bozmuştur. Burada olduğu gibi yılan birçok dini anlatı, efsane ve mitte kötücül yönüyle belirir. Yılanın, tanrı tarafından insana verilen ebediliği nasıl çaldığını anlatan sayısız mit bulunmaktadır. Gılgamış destanında, *"sonsuz gençlik armağanı"* (Rosenberg, 2003: 321) olarak nitelenen bitkiyi Gılgamış'tan bir yılan çalar. Yılan ağzına aldığı bu bitkiyle daha genç, daha taze bir görünüme sahip olur.

Şiirin devamında yılan için *"Güneşin doğuşunu/ Işığın camlardan geçişini/ Durdurmak istedin/Uğursuz ıslığınla" (Karakoç, 2016:450)* denilir. Şiirde yılan her yönüyle kötülüğü simgeler. İslâm geleneğinde de yılan genellikle zararlı bir hayvan kabul edilmiş; cinlerin özellikle yılanın kılığına girdiğine inanılmış, hatta yılanlar bir cin sınıfı olarak görülmüştür. (Gürkan, 2013) Yılan, *"uzun aylar yeraltında, karanlıklar ülkesinde uyuduktan veya öldükten sonra ilkbaharda (Beğenç, 1974: 13)* tekrar yeryüzüne çıkar. Sürekli yeniden doğması ölümsüzlük, ebediyet fikrini akla getirir. Yılanın bu çağrışımı yaptıran doğası şiirde şu şekilde işlenir:

"(...)

Karlar içinde donmuştun

Tuttun sıcacık ovaya indin

Baharın gözlerini ezdin

Nergisler üstünde dans ettin

Bozdun bütün büyüsünü canlı olmanın

(...)" (Karakoç, 2016: 451)

Şiirin devamında Tanrı'nın yılanı kötülük için yarattığı söylenir. Yılan için "gecenin ta kendisi", "kara kaderlerin çerçisi", "gövdende ölüm zehirli bir ağıt gibi" denilir. Bütün bu olumsuz imler, yılanın dini inançlar ve mitolojideki kaos ve kötülük temsilleriyle uyumludur. Nitekim Yahudi ve Hıristiyan geleneklerinde, *"(...) yılan fiziksel anlamda zehirli ve tehlikeli, sembolik olarak da kurnaz ve ayartıcı bir yaratık diye görülmüş, bilhassa Hıristiyan inancında bütün kötülüklerin kaynağı kabul edilen şeytanla ilişkilendirilmiştir." (Gürkan, 2013)* Şiirin son bölümü bu yönde bir telmihi içerir:

"(...)

Melek dağıtansın

Zehirli tozlarında

Skandal serpersin meryemlere

Cennetin kapısını durmadan kapayansın" (Karakoç 2016: 451)

Şiirde, "Skandal serpersin meryemlere" dizesi, *"antik dünyada bâkire doğum mitlerinde kadınların yılan tarafından döllenişine dair"(Gürkan, 2013)* inanışı akla getirir. Bu inancın kökenlerine, Mircea Eliade'ın Ay'ın verimliliği ve yılan arasında kurduğu bağlantılarla gidilebilir. Mitolojik inanışa göre belli bir takım hayvanlar, şekilleri veya davranışlarından ötürü Ay'ın simgeleri veya kendisi olur. Yılan da *"bir görünüp bir kaybolmasından veya Ay'ın günlere sahip olması (bu hikâye Yunan geleneğinde muhafaza edilir) gibi halka halka olmasından veya 'bütün kadınların kocası' olmasından ya da derisini değiştirmesi (yani, dönem dönem tekrar doğar,*

‘ebedi’olur) nedeniyle” (Eliade, 2005: 199) bu simgelerden biridir. Ay’ın verimliliğiyle ilişkili olarak birçok ulus Ay’ı, kadınlarıyla cinsel ilişkiye giren bir adam veya yılan formunda düşünür. (Eliade, 2005: 200) Yılan, Ay’ın bir tezahürü olmasından dolayı, aynı işlevi yerine getirir.

Yılanın kadınlarla olan cinsel ilişkisiyle ilgili birçok mitolojik inanış vardır. Eliade bununla ilgili birçok örnek verir. Söz gelimi Doğu’da, kadının olgunluk çağında veya ay hali döneminde ilk cinsel ilişkisinin yılanla olduğuna inanılır. Yahudi hahamları da adet görmenin, Aden cennetinde Havva’nın yılanla ilişkisinin sonucu olduğunu söyler. (Eliade, 2005: 201) Çeşitli zaman ve coğrafyalardaki bu inançlar göz önünde bulundurulduğunda, ortak noktanın yılanın erkek cinsel organını temsil ettiğidir. Eliade, yılanın erkeklik -fallik- özelliğini, ilk ispat eden etnologun Crawley olduğunu belirtir. (Eliade, 2005: 201) Yılan, mit ve masallarda erkek kimliğe sahip bir varlık olarak da düşünülmüştür. Bu doğrultuda, şiirde yılan imgesi “baba”nın göstergelerinden biri olarak okunabilir, arketipik bir baba figürüdür. Evin birliğini bozan yani çocuk ve anne arasındaki birlikteliği bozan ödipal babadır. Onun bu kadar kötücül belirmesi çocuğun bilinçdışındaki baba figürünü düşman olarak görmesinden kaynaklanır.

Şiirin *“Cennetin kapısını durmadan kapayansın”* dizesi, ilk insan çiftinin cennetten kovulma öyküsünü hatırlatır. Tevrat’ta yer alan bu öykü kısaca şöyledir: Aden bahçesinin ortasında hayat ağacı ve iyiyle kötüyü bilme ağacı vardır. Yave, insanlara bu bahçede istedikleri ağacın meyvesini yiyebileceklerini ama iyiyle kötüyü bilme ağacından yememeleri gerektiğini eğer yerlerse kesinlikle öleceklerini söyler. Buna rağmen yılan Havva’nın aklını çelmeyi başarır. Ona, *“Tanrı biliyor ki, o ağacın meyvesini yediğinizde gözleriniz açılacak, iyiyle kötüyü bilerek tanrılar gibi olacaksınız.” (Eliade, 2003: 207)* der. Meyveyi yiyen çift, iyi ve kötüyü bilerek Tanrı gibi olur. Tanrı ise onların hayat ağacının meyvesini yiyip ölümsüz olmalarını engellemek için çifti cennetten kovar, yaşamak için çalışmaya mahkûm eder. (Eliade, 2003: 208) Yılan, ilk insan çiftini baştan çıkartarak ilk günahı işlemelerine ve dünyaya gönderilmekle cezalandırılmalrına sebep olmuştur.

Anlatıda, sahip olduğu iyilik ve kötülük bilgisi insanın düşüşüne yol açar. Onun bilgiye ulaşmasına aracı olan yılandır. Bilgi, insan varoluşunun yapısını kökten

değiştirmiştir. Lacancı açıdan bakıldığında bilgi "yasa"yı temsil eder. "Yasa" çocuk ve anne arasındaki ilişkiyi, ensesti yasaklar. "Baba" bu yasağın temsilcisidir. "Yasa"nın yaşamına dâhil olmasıyla çocuk artık cennette değildir; yasak ve kuralların olduğu dünyadadır. Anlatıda yılanın bekçi olması da Lacancı görüşe uyar. Jung'un öne sürdüğü psikanalitik görüşler doğrultusunda düşünüldüğünde ise yılan, bilgiyi temsil etmesi itibariyle bilinçdışından çıkışı temsil eder. Jung'a göre insan *"ana kucağından, yani bilinçdışının ilk sıcaklığından ve ilk karanlığından" (Jung, 2012: 34)* bilinçle, baba ilkesi aracılıyla sıyrılmıştır.

3.6. ECE AYHAN

İkinci Yeni şiirinin uç temsilcilerinden olan Ece Ayhan yaşamı, düşünceleri ve aykırı poetik duruşuyla Türk edebiyatında özgün bir yerde durur. 1951 yılından itibaren şiirlerini belli başlı yazın dergilerine gönderen şairin 1954'e kadar yazdığı 35 şiirden birkaçı ve "dört parça" öyküsü yayımlanır. Fakat bunlar pek ilgi görmez. 1956'da şiirlerini *Pazar Postası*'na gönderir. "İbraniceden Çizmek" şiiri burada yayımlanır. O dönem *Pazar Postası'*nda çıkan diğer şiirler gibi onunkiler de yadırganır. (Ayhan, 2014 d: 50) Şairin yazın hayatında şiirleri daha çok *Pazar Postası* gazetesinde ve *Yeni Dergi*'de yayımlanmıştır. (Ayhan, 2013 b: 210)

Süregelenden faklı olmayı, belli bir değişimi öneren diğer hareketlerde olduğu gibi İkinci Yeni akımının da çıkış noktası ve aynı zamanda güç kaynağı, kendinden önceki şiir söylemine karşı olmasıdır. Eskinin yıkımını öngören bu yeni söylem, yarattığı kırılmayla bir hareketlenmeyi beraberinde getirmiştir. Akımla bir kopuş gerçekleşmiş olmakla birlikte Cemal Süreya, Edip Cansever ve Turgut Uyar gibi hareketin önemli temsilcileri, zamanla söylemlerini damıtarak oluşturdukları çizgilerinde yol almışlardır. Ece Ayhan'ı onlardan ayıran özgün nokta, çıkışın doğasındaki gelenekle çatışma, mücadele etme ve yıkım olgularını şiirinde devamlı olarak canlı tutmasıdır. Şiirlerinde dilin kendisi dâhil otoritenin, yerleşik anlayışın karşısında olmanın altını çizmiştir.

Ortak kabullerin, genel işleyişin dışında, bunlara karşıt bir duyarlılığa ve bakış açısına sahip olan şair, verili düşünce ve kabulleri sürekli sorgulamış, reddetmiştir. Hasan Bülent Kahraman, Ece Ayhan'ın *"Türk şiirinde babayı öldüren*

belki de tek şair"(Kahraman, 2002) olduğunu söyler. Ayhan, Türk şiirinin asla kopamadığı hastalıklı duygusallığı hiçe sayarak onu alabildiğine kapalı, anlaşılması çaba isteyen bir noktaya getirmiştir. Şiirinde otorite kavramını bir sorunsala dönüştüren şair için bizatihi dilin kendisi verili duyarlılıklar, imgelerle bir otoritedir. Kahraman, Ece Ayhan'ın bu dili aştığını ve böylelikle "baba"yı öldürdüğünü belirtir. Onun şiirinin *"marjinalden siyasala açılan bir yelpazede kristalize olmasının nedeni" (Kahraman, 2002)* otorite olmak için siyasetle uğraşan şiir dâhil her türlü erkle çatışması, onu reddetmesiyle ilgilidir.

Ece Ayhan şiirinin psikanalizle ilişkisiyle ilgili olarak Hasan Bülent Kahraman, şairin şiirlerinin psikanalizin getirdiği kavramların, tanımların gerçektenliğine ve temellendirilmesine olanak veren metinler olduğunu belirtir. Kahraman'a göre *"(...) Ece Ayhan, psikanalizin içerdiği bir temel gerçekliğin 'egemenlik ve ataerkillik' gerçeklerinin bir sistem olarak kırıldığı düzlemi oluşturur." (Kahraman, 2015: 347)* Ayhan'ın şiiri psikanalizin içinden geçilerek varılacak bir şiirdir. Şairin şiirlerinin Freudcu değil daha çok Lacancı bir çerçevede okumaya açık olduğunu söyleyen Kahraman, şöyle bir değerlendirme yapar:

"(...) özellikle Lacan'cı dil-özne-bilinçaltı etkileşimi ilk kez kendini bu şiirde gösterir. Dolayısıyla da şiirin içerdiği simgesel boyut yalnızca bir simgesellik olarak görülmez.

Tersine, simge, tıpkı bilinçaltının bir dilsel gerçeklik olması gibi, şiirin bilinçaltıdır. Ya da tersine söylenirse, Ece Ayhan'ın şiiri kurduğu simgesel yapıyla Türk şiirinin bilinçaltı konumundadır." (Kahraman, 2015: 354)

Şiirlerine yönelik incelemeye geçmeden önce söyleşilerinde ve günlüklerinde Ece Ayhan'ın psikanalizle ilgilendiğini gösteren bilgilerin olduğunu eklemekte fayda vardır. Şair Freud, Lacan, Fromm ve Reich gibi psikanalistleri okur. Komet lakaplı ressam Gürkan Coşkun'la yaptığı bir röportajda, Freud'un *"Mülkiyete ilişkin kötülükler, mülkiyet bir gün kalkınca, kalkacaktır ama öteki kötülükler kalır." (Ayhan, 2014 b: 39)* sözünü alıntılar. 28 Ekim 1982 tarihli güncesinde, *"Sabah yine erken kalktım. Althusser'in Freud ve Lacan yazısını okumayı sürdürdüm; dipyazılara dek geldim." (Ayhan, 2013 b: 179)* diye yazar. Akif Kurtuluş'a yazdığı 29 Mart 1982

tarihli mektupta, Freud'un "baba"yı yetke anlamında kullanmasından *"Freud bence biraz ileri gitmiştir ama baba'ya karşı çıkış ('yetke' anlamında 'baba' burada herhalde) çok yerindedir bence." (Ayhan, 2011: 23)* şeklinde söz eder.

3.6.1. Ödipal Üçgendeki Zalim Baba

Ece Ayhan'ın şiirlerinin odağındaki otorite/iktidar kavramı, psikanalizde çocuğun dünyasına giren ilk nesnelerden biri olarak baba ve onunla kurduğu ilişki temelinde düşünüldüğünde, söz konusu çatışmanın bilinçdışı kaynakları görünür kılınabilir. Bu temanın özellikle çocuk imgesi ekseninde belirmesi, şiirlerin derinliğini anlama noktasında psikanalitik bakışın önemini arttırır

Babanın sağladığı ruhsal işlevler, ruhsal temsiller psikanalizin ilgilendiği temel konular arasında yer alır. Bebeğin yaşamının ilk aylarında baba, anne olmayanı temsil eder ve varlığı temel bir olumsuzlukla eşdeğerdir. Baba bir yabancıdır ve istenmeyen bir varlıktır bebek için. Daha sonra, olumlu bir gelişim süreci takip edildiğinde, baba buradan anneden farklı olan diye tabir edilebilebilecek bir başka figüre doğru evrilir. Hatta bu etaptan sonra *"nesne değişiminin değerli öznesi" (Habip, 2014: 4)* haline gelir. Babanın bu olumsuz figürden, anneden farklı ve daha ilginç bir figüre doğru evrilmesi belirli bir ruhsal inşa, ruhsal çatışmayı gerektirir. Bu evrilme sürecinde, baba ve anne figürleri birbirinden ayrılır, farklı özdeşimlerin yolu açılır.

Baba figürü, birçok psikanalist tarafından farklı boyutlarda ele alınmıştır. Freud'un kuramında, babanın ruhsallığın oluşumundaki rolü, Oedipus süreci çerçevesinde ele alınır. Oedipus karmaşasının merkezi konumu düşünüldüğünde baba işlevi, kuramın tümünde annenin rolü ve işlevine oranla çok daha yoğun ve ayrıntılı biçimde incelenmiş ve tanımlanmıştır. Freud, kuramında babayı merkeze alarak Oedipus karmaşası üzerinden babanın iğdiş edici yönü üzerinde durur. Anne ilk baştan çıkarıcıdır ve iğdiş ediciliği pek yoktur. *"Anne Freud için kaybolmuş cennettir." (Habip, 2014: 4)* Babanın sahneye girmesi ise çocuğun cennetten kovulmasıyla eşdeğerdir. Babayı, bu bağlamda ensest yasağını tesis ederek bebek ile anne arasındaki sembiyoza son veren ve bebeği topluma, ailenin dışına açan toplumsal bir görevi üstlenen figür olarak ortaya koyar. (Habip, 2014: 4)

Babanın varlığı, her iki cinsiyetten çocuğun dürtü kontrolünü sağlayan simgesel ruhsal araçlara ulaşmasına yani çocukta üstbenliğin gelişmesine, vicdan duygusunun ortaya çıkmasına ve ahlaki değerlerin içselleştirmesine aracılık eder. Böylece toplumsal, simgesel düzene geçiş gerçekleşir. Üstbenlik, ruhsal aygıtta baba işlevini yerine getirir. Freud'un kuramında bunun açıklaması, esas olarak babanın iğdiş tehdidiyle yasak getiren kişi olmasına bağlıdır. Bu yasak, bireyin arzularının ve haz ilkesinin aleyhine toplumsal örgütlenmenin lehine getirilen bir engeldir. Babanın işlevi topluma ve bireye yasayı getirmek, adaleti tesis etmektir. Bu perspektiften bakıldığında insanlığın bütün tarihi ve bireyin kısa tarihi bir uygarlık projesidir ve tıpkı birey gibi topluluk da uygarlığın gelişimini etkisi altında tutan bir üstbenlik geliştirmiştir. (Erdem, 2014: 15-16)

Bireyin toplum yaşamını şekillendiren otoriter bir yapıyla çatışması, Ece Ayhan'ın şiirinin merkezi izleklerinden biridir. Bu yapının sorgulanması ve öznenin onun karşısındaki duruşu, çatışma izleğini şekillendiren dinamiklerdir. Ayhan'ın şiirlerinde tarih, eğitim, sosyal ilişkiler ve dil dâhil bireyi her yönden kuşatan otoriter sistem, kendine tabi kılmak suretiyle öznenin varlığını ortadan kaldıracak ezici, yok edici bir güç olarak belirir. Egemen güç, kendi görüşüne uygun bir toplum imgesi yaratıp onu kabul ettirmeye, yaymaya çalışır. Şiirlerinde bu erkin kendi isteğine, programına göre bireyler yaratmasına karşı çıkan özne, otoriter anlayışın tek anlamlılığından kurtulmanın yollarını arar.

Psikanalitik düzlemde, toplum yaşamına egemen yapı "baba" figürü çerçevesinde düşünülebilir. Şairin bu yapının karşısına çıkardığı öznenin "çocuk" kimliğinde olması bu yöndeki düşünüşün önünü açar. Şiirlerinde "çocuk", "baba"nın yaşam içerisindeki tüm temsilleriyle sürekli mücadele halindedir. Sürüp giden çatışmada "baba" katı, engelleyici ve cezalandırıcıdır. Babanın toplumsal yaşam içerisindeki temsili olan iktidar/otoritenin hükmedici ve yaşamı kısıtlayan gücüne karşılık çocuk bireyin özgürlüğünü temsil eder.

Şairin şiirlerinde babanın baskıcı, ezici otoritesine karşı çocuğun özgürleşme mücadelesinin daha çok uçma eylemi doğrultusunda kurulan imgelerle işlendiği görülür. Freud, kuş ve uçma eylemini cinsel ilişkiyle ilişkilendirir. Düşlerde uçmak cinsel birleşme gücüne kavuşma özlemine işaret eder. Uçmak, ilk çocuklukta

duyulan istektir. (Freud, 2014 a: 86) Bu temanın işlendiği *Bakışsız Bir Kedi Kitabı*'nda (1965) yer alan "Ortodoks-Ortodoks" şiirine bakmak gerekirse:

> *"Düşen bir Katolikos orta bir Daçya gölüne—. Kanatları balmumu albastı. Yazıyorum ki otuz üvey kardeş, gördüm. Bunca yakışıklılığı bilinmiyor ölümün. Aykırılığı da, som Ortodoks - Ortodoksluğa." (Ayhan, 2014 a: 82)*

Şiirde geçen "Katolikos" sözcüğü, Doğu Hristiyanlığı geleneğine bağlı bazı kiliselerde kilisenin başında bulunan kişi için kullanılan unvandır. Hem sözcüksel benzerliği hem de şiirin kurgusu dâhilinde bu kelime, açık bir biçimde İkaros kuşuna yapılmış bir göndermeyi içerir. Mitolojide Giritli mimar Daidalos'un oğlu İkaros, dünyada ilk uçan adam olarak ün bırakmıştır. Bu mite göre baba-oğul kral Minos'un emriyle Labyrinthos'a kapatılınca, Daidalos oradan kaçıp kurtulmak çarelerini arar. Uzun bir uğraştan sonra kendisi ve oğlu için birer çift kanat yapar ve onları balmumuyla oğlunun omuzlarına yapıştırır. Uçmadan önce de İkaros'a ne çok alçaktan uçmasını ne de fazla yükselip güneşin ışınlarına yakınlaşmasını öğütler. Ne var ki havalandıktan sonra İkaros babasının bu sözünü unutur, başarısından dolayı gurura kapılır, yükseldikçe yükselir. Güneşin ışınlarına aldırmadan giderek doğayı yenmek, özgürlüğe kavuşmak sevinciyle Güneş Tanrısı Helios'u hor görme suçunu işler. Güneş Tanrısı, onun kanatlarını tutan balmumunu eritir, İkaros da denize düşer ve boğulur. (Erhat, 2012: 153)

İkaros'un uçuşu ve denize düşmesi psikanalitik bir okuma dâhilinde erkek çocuğun anneye duyduğu arzu, yasak ve cezalandırma kurgusu etrafında yorumlanabilir. Zalim kral Minos'un hapsine karşı gelen, güneş Tanrısı Helios'a meydan okuyan İkaros'un cezası ölüm olmuştur. Kral ve Tanrı, "baba"nın birer temsilidir. İkaros çağrışımıyla birleşen Katolikos sözcüğünün taşıdığı dini mahiyet, Tanrı'nın yasasına karşı çıkış olarak düşünüldüğünde, bu izleğin güçlü bir imaj dâhilinde tasarlandığı görülür.

Şiirde geçen "albastı" sözcüğü farklı okumalara açıktır. İlk olarak, İkaros'un labirentten kaçmak için kullandığı balmumundan kanatlarını eriten güneşe karşılık geldiği düşünülebilir. Bunun yanında mitolojik arka planı doğrultusunda fikir

yürütüldüğünde bu imge, başka okumalara da kapı aralar. Türk mitolojisinde kötü bir ruha karşılık gelen albastının loğusa kadın ve bebekleri öldürüp ciğerlerini suda yıkayarak yemek istediğine dair bir inanış vardır. Albastı, hoppa ve şarlatan olarak nitelendirilir, insanlara dokunmayacağına söz vermesine rağmen ilk fırsatta zarar verir. (Kaya, 2015)

Erkeklerden ve erkeklikle ilgili bıçak, kılıç, tüfek atma gibi unsurlardan korkmasından hareketle bu ruhun babaerkliğe düşman olduğu iddia edilmiştir. Albastı, *"(...) erkeklerin üstün olduğu baba erkil düzen içinde, erkeklerle uyumlu kadınlara ve onların meyveleri olan çocuklara düşman bir yer altı savaşçısıdır." (Kaya, 2015)* Ece Ayhan, şiirlerinde otoritenin temsilcisi olan babaerkil düzene karşı figürler seçmiştir. Albastı da bunlardan biri olarak düşünülebilir. Öte yandan imgedeki tehlike motifi, şairin şiirlerinde çizdiği kadın imajına uyar.

"Ortodoks-Ortodoks" şiirinde kaçışa denk gelen özgürlük, yasağı kırma izleği kendini arama temasıyla iç içe geçmiştir. Şiirde geçen "Otuz üvey kardeş" akla Anka ya da diğer adıyla Simurg kuşunu getirir. Bu kuş insanın kendini arama yolculuğunu sembolize eder. Ferîdüddîn-i Attâr'ın *Mantıku't-Tayr* eserinde, padişahlarını aramaya çıkan kuşlardan otuzu, Simurg kuşunun dergahına varabilir. Tasavvufi bir çerçevede kurgulanmış eserde, kuşlar yolculuğun sonunda Simurg'un aslında kendileri olduğunu fark eder. (Sevgi, 2003) Şiirde kurulan anlam ekseni doğrultusunda düşünüldüğünde, "baba" ile çatışmanın gerçekleştiği ödipal dönem, çocuğa kendini aramanın yolunu açan ilk adım olarak da düşünülebilir. Ödipal yasakla birlikte arzunun kaynağı olan anne hayalinden bir kopuş gerçekleşir. "Babanın yasası", çocuğu anneden diğer bir deyişle ana yurttan uzaklaştırır, sürer.

Kendini arama yolculuğunu başlatan, anneden kopuştur. Arayışın yönü ise anneyle tam bir birlik içinde olunan evredir. Simurg kuşunu arayan otuz kuşun arayışı tek, bir olmaya yöneliktir; bunun çocuğun anne ile bir olma arzusuna karşılık geldiği söylenebilir. Öte yandan "Otuz üvey kardeş" sözü kişinin kendi içindeki parçalanmışlık, bölünmüşlük ve yabancılık boyutunu da içerir. Otuz kuşun öznenin içindeki veya evrendeki parçalanmışlığı; Simurg'un ise bütünlük, birlik hissini temsil etmesi Lacancı bir okumanın önünü açar. Lacancı analitik düzlemde ayna, *"(...) öznenin bir araya geldiği yerdir; o ana dek parçalar halinde bulunan bedene*

bütünlük kazandırır ve hareket düzensizliğini sonlandırır." (Schneinder, 2016: 13) Ayna, karşısındaki kişiye, kendini bulmuş olduğuna dair bir inanç sağlar. Simurg, otuz kuşun kendini gördüğü bir aynadır.

Şiirde, *"Bunca yakışıklılığı bilinmiyor ölümün."* sözü, arayış izleğini bütünler. Bireyin içsel özgürleşmesini temsil eden arayış ölümcül bir yolculuktur. Şiirde İkaros'un özgürlüğe uçuşu ölümle sonuçlanır. Ödipal kurguda çocuk babanın gücü karşısında arzularından vazgeçerek babanın yasasına boyun eğer. Bu bir tür ölümdür ama aynı zamanda erkek çocuğun toplumsal yaşama dâhil olacak bir kimlik yaratmasının da ilk adımıdır. Babanın varlığı ile birlikte çocuk ve annenin ikili dünyası yıkıma uğrasa da bu, çocuğun başkalığını fark ederek kendini inşa etmesinin başlangıcı olur.

Ece Ayhan'ın şiirlerinde yarattığı öznenin en önemli niteliği aykırı duruşudur. Şiirin sonunda Katolikos'un kaçışı ardından gelen ölüm için "som Ortodoks – Ortodoksluğa" denilmesi dikkat çekicidir. Ortodoks, bir Hıristiyanlık mezhebidir. Bu kelime, aynı zamanda bir dini öğretiye, dogmaya sıkı sıkıya bağlı olma anlamına da gelir. Ortodoksluk ise *"meşru kilisenin resmi kararlarına uygun öğreti ve düşüncelerin bütünü" (Türkçe Sözlük, 2005)* anlamındadır. Şiirde bu kavramın, genel kabul görmüş ahlakı, onu belirleyen dili ve onun içine yerleşmiş olan cinsel anlayışı yani heteroseksüel, erkek egemen, ataerkil yapıyı temsil ettiği söylenebilir. Şiirdeki cinsel çağrışımlardan hareketle öznenin bir "Katolikos"ken Ortodoksluğa bağlı olması, dişi ve erkek cinsiyetlerinin bir aradalığı şeklinde okunabilir. Çift cinsiyet heterosksüel bir cinselliği öngören toplum düzeni için aykırı bir durumdur. Ece Ayhan'ın şiirlerinde öznenin bu yöndeki aykırılığı farklı imgeler dâhilinde belirir. Özne bu yönüyle *"cinselliğin genel ahlak kabulleriyle kurduğu ve riyaya dayanan ilişkisinin, sistemle iç içe geçmesinden kaynaklanan hegemonik yapısı"*nı (Kahraman, 2015: 348) kırar. Ölüm izleği bu doğrultuda düşünüldüğünde daha açıklık kazanır. Buna göre toplum kurallarının, "babanın yasası"nın dışına çıkan öznenin kaderi ölüm olur.

Ece Ayhan bireyin otoriteyle çatışması temasını tarih, din, mitoloji ve masallarla kurduğu metinlerarası ilişkilerle derinleştirmiş, boyutlandırmıştır. Baba-oğul ilişkisinin uçmak eylemi doğrultusunda işlendiği dikkat çekici şiirlerden bir

diğeri, "Gökyüzünde Bir Cenaze Töreni" şiiridir. Hezârfen Ahmed Çelebi'ye gönderme yapılan şiir şöyledir:

"Düşmemiş Hezarfen Efendi'yle karşılaşır mı acaba?

Bir bakmışım baloncusu uçmuş kan mavisi balonlar

Kuşların vurulduğu mevsim Üsküdar iskele alanında

Bir bakmışım gökyüzünde gömülmez bir cenaze töreni

Ve aşağıda, yıkanmış balonlar demetinin başında

Kurşun ayaklı bir parmak çocuk, kırılır ağlamaz

Ölümü ustaca oyalayan babam öldürülmüş ben satarım

Kopmuş bir kocakarının da eteklerinde azat kuşları

Oğlum öldürülmüş ben satarım Üsküdar iskele alanında" (Ayhan, 2014 a: 136)

Hezarfen Ahmet Çelebi, yaptığı özel bir aletle İstanbul'da Galata Kulesi'nden havalanarak Boğaz'ı geçip Üsküdar'a indiği rivayet edilen Türk bilginidir. XVII. yüzyılda yaşayan Ahmed Çelebi'yle ilgili bilgiler Evliya Çelebi'nin Seyahatnâme'sine dayanır. Buna göre Hezarfen'in uçuşunu Sarayburnu'nda Sinan Paşa Köşkü'nden seyreden devrin padişahı IV. Murad, Ahmed Çelebi'ye bir kese altın ihsan etmiş ve "Bu âdem pek havf edilecek bir âdemdir, her ne murad edinse elinden gelir, böyle kimselerin bekası câiz değil." diyerek onu Cezayir'e sürgün etmiştir. (Kaçar, 1998)

Şiir, başarısızlığa işaret eden *"Düşmemiş Hezarfen Efendi'yle karşılaşır mı acaba?"* sorusuyla başlar. Uçma eylemi, öznenin kendini inşa etme doğrultusundaki bağımsızlaşma çabasına karşılık gelir. Özne bu mücadeleyi arzularını tehdit eden "baba"ya karşı yapar. Freud'a göre ödipal dönem çocuğun ruhsal örgütlenmesinde bu çatışmanın yoğun bir şekilde yaşandığı bir evredir. Bu dönemde, erkek çocuk babayla yaptığı savaştan yenik çıkar, Lacancı deyişle annenin arzu nesnesi olamayacağını anlar. Bu ilk yenilgi, çocuğun kaderine mühürlenmiş gibidir. "Babanın yasası", bu ilk başarısızlıkla yaşamına dâhil olur. Şiirde "kan mavisi balonlar", "kuşların vurulduğu mevsim", "gökyüzünde gömülmez bir cenaze töreni" sözcük öbekleri yenilgi izleğini bütünler.

Şiirlerinin öznesi olarak çocuk figürünü seçen Ece Ayhan, onun dünyasının vazgeçilmez bir parçası olan masallar ve oyunlara yer verir. Şiirde "kurşun ayaklı bir parmak çocuk" tamlaması, Kurşun Asker ve Parmak Çocuk masallarını çağrıştırır. Her iki masalda da evden ayrılan çocuk kahramanlar, maceradan maceraya atılır. Bu masallarda Kurşun Asker'in topal olması, Parmak çocuğun kısalığı bilinçdışı iğdiş edilme korkusu şeklinde yorumlanabilir ya da babanın eril cinsel gücü karşısındaki güçsüzlük, eziklik şeklinde düşünülebilir. Lacancı bir yorum dâhilinde ise çocuğun annenin arzu nesnesi olmayacağına ilişkin duyduğu eksiklik düşüncesini akla getirir. Her iki masalda, kahramanların evden ayrılması anneden kopuşu simgeler. Bu durum karakterleri tehlikeli bir dış dünyaya sürüklese de kimliklerini bulmasında etkilidir.

Bir çocukluk evreni yaratan şair, bu dünyaya ait unsurlara yeni anlamlar yükler. Şiirde italik şekilde yazılmış olan altı çizili dizeler, "Yağ satarım bal satarım" isimli çocuk oyununu çağrıştırır. Burada baba ile oğul ölümle oyun oynarlar. Bu oyun ölüm, öldürme eylemlerinin babadan oğla geçtiği şeklinde yorumlanabileceği gibi babaların çocuklarını öldürmeleri ya da çocuğun babayı öldürmesinin süregelen bir oyun olduğu biçiminde okunabilir. Çocuk "babanın yasası"na tabi olmak zorundadır. Arzusuna ulaşmasının önündeki bu engel, çocuğu itaate zorlar. Baba ve otorite kavramı arasındaki geçişkenlik dâhilinde fikir yürütüldüğünde topluma hâkim olan değerler, kurallar, yasalar, yaşantı biçimi kişiyi koşulsuz bir uyuma zorlar. Bu güç karşısında özgürlüğünü bir yana bırakması birey için bir tür ölüm olarak düşünülebilir.

Ölüm oyununda "baba"nın çocuğu öldürmesi madalyonun bir yüzüyse diğer yüzde çocuğun babayı öldürmesi yer alır. Bu ise ödipal dönemde erkek çocuğun bilinçdışı olarak kendine bir rakip olarak gördüğü babasını öldürme isteğiyle ilişkilendirilebilir. Şiirin son kısmında yer alan "kocakarı" imgesi "Ortodoks-Ortodoks" şiirindeki "albastı" gibi anne imagosunun korkutucu ve güvenilmez yönüne işaret eder.

Yinelenen çocuk, çatışma, kaçış, özgülük ve ölüm izlekleriyle Ece Ayhan'ın şiirinde özne ödipal sahneye kilitlenmiş gibidir. Çocuk babayla sürüp giden bir çatışma halindedir; ona isyan eder, kaçar ve ölümle cezalandırılır. "Mısrâim" bu kurgunun işlendiği şiirlerden biridir. Şiirde bir "yeniyetme" cinler padişahının ülkesine kaçar:

> *"Kaçtığı bilinmeyen bir ülkesinde cinler padişahının, bir yeniyetme. Değiştirmiştir adını, saçlarını kazıtmıştır. Soğuk bir tabanca yastığının altında, uyuyabilir ancak. Bir yelek giymiştir dimi; kuşbilime çalışır, omuzunda simruğ kuşu, eskiden ötermiş.*
>
> *Bir tehlikeye yaslanmıştır; uçurtma uçurur, yüzlüğü düşmüş. Yakalanır ming izleyicilere, bileği incecik. Bir kılıçla keserler kirpiklerini uzun. Kırarlar eklemlerini, pantolonunu sıyırıp gümüş bir şamdana oturturlar, ziftle boğarlar teknede, damgalarlar.*
>
> *Uçsuz bucaksız kucağındadır barbar anasının, bir yeniyetme. Büyük bir alınla karşılar ölümü de, alkışlayarak karşılar; unuttunbenimavisinden bir yelkenliye binmiştir. Hamsin yelleri eser Mısrâyim'den, kırk gün. Saçlarını uzatmıştır, yalnızlığı sever." (Ayhan, 2014 a: 78)*

Kaçma, şairin şiirlerinde işlediği en belirgin temalardan biridir. Uzaklaşma isteğinde olan özne, dört bir yandan kuşatılmış olup varlığını tehdit eden baskıcı otoriter yapıyla mücadele içerisindedir. Bu mekanizmanın özne üzerindeki kuşatıcı etkisi, onu *"çocukluktan kalma arkaik korkular"*a (Schneider, 2016: 13) sürükler. Ruhsal gerileme bilinçdışında mutsuzluk, ölüm, işkence görme, korku hislerini

tetikler. Şiirde, yastığının altındaki soğuk tabanca öznenin tetkikte olma ruh halini yansıtır. Soğukluk imajı, erkek cinsel organının işlevsizliği olarak da okunabilir. İkinci bölümde yoğunlaşan korku izleği iğdiş edilmeye dönük imgelerle belirir. Kirpiklerin kılıçla kesilmesi, işkenceye maruz kalma, zulüm görme babanın tehdidinin bilinçdışı göstergeleridir. İşkence sahneleri, cezalandırılma korkusunu yansıtır.

Öznenin bu denli yoğun hissettiği tehdit, öldürülme korkuları Klein'ın kuramında öne sürdüğü şizo-paranoid konumu akla getirir. Klein şizo-paranoid evreyi sadizmin doruğa çıktığı evre olarak tanımlar ve bu evreye hâkim olan ögelerin *"kısmi nesne ilişkileri, zulmedilme kaygısı ve bölme gibi savunma mekanizmaları"* (Habib, 2012: 57) olduğunu söyler. Şizo-paranoid evrede ilkel benlik, kaygının ve ölüm dürtüsünün güçlü etkisiyle parçalanmaya meyleder ve bundan dehşet duyar. *"Burada söz konusu olan kaygının niteliği zulmedilme kaygısıdır." (Habib, 2012: 57)* Kleincı kuramda, yaşamın ilk dönemlerinde içselleştirilen arkaik nesneler, yetişkin bireyin ruhsal evreninde etkilerini sürdürmeye devam eder. Şiirdeki öznenin karşı karşıya olduğu baskıcı otorite, bilinçdışında bu arkaik korkuları yeniden yaşamasına neden olur. Ece Ayhan'ın şiirlerinde baskıcı yapı, öznenin iç dünyasında zulmedici bir nesne olarak içselleştirilmiş "baba"ya karşılık gelir. Öznenin bölünen ruhsal yapısında kötü baba imagosu zulmeder, korku ve endişe yaratır.

Şiirin son bölümünde, anne figürü devreye girer. Anne için kullanılan "barbar" sözcüğü onun babanın yasasına dâhil bir figür olarak varlık kazandığını gösterir. Anne, babanın baskıcı otoritesinin izlerini taşır. "Babar ana" tamlaması şefkat, mutluluk, huzur, sonsuz bir güven duygularına karşılık gelen bir anneyi çağrıştırmaz. Çocuk, annesinin yanında da ölüm tehdidi altındadır. Ece Ayhan'ın şiirlerindeki güvenilmez, korkutucu anne figürü Klein'in şizo-paranoid konumda yutan, zulmeden, yok eden "kötü anne" imagosunun yansıması olarak düşünülebilir.

Özne için baba tehlikeli, ketleyen, cezalandırıcı ve güçlüdür; Oedipus nitelikli arzuları engeller, korkutucu, iğdiş edicidir ve başa çıkılması gereken bir otorite figürüdür. Öte taraftan, annenin de öznenin dünyasında aynı çağrışımlar dâhilinde belirmesi, onun yalnızlığını çıkışsız bir boyuta taşır. Ece Ayhan şiirlerinde öznenin şiddetli bir çatışmanın hâkim olduğu ödipal sahneye hapsolmasının kaynağında, her

iki nesnenin de olumsuz bir imago dâhilinde biçimlenmiş olması yer alır. Diğer bir deyişle ödipal üçgenleşme gerçekleşmediği için bu kompleks aşılamaz. Özne için ne tam anlamıyla güvenilir bir anne vardır ne de özdeşim kurarak kompleksi aşabileceği bir baba.

Şairin şiirlerinde, çocukluk evreni gibi deniz de imgesel düzlemde babanın otoritesinin olmadığı, bittiği yerlerden biridir. Şiirlerindeki "Akdenizli çocuk" denizlere açılma hayali kurar; kaçmak, uzaklara gitmek ister. Yoğun bir imgesellik ve kapalı bir anlatımın olduğu "Sardunya ve Çocuk" bu imge ağı ekseninde kurulmuş bir şiirdir. Üç bölümden oluşan şiirin birinci kısmı şöyledir:

> *"İçerlerdeki, o utanç mağaralarına, çarılçamur — sekerekten yine de, bir çocuk sığmıyor. Selanik bohçası, hasır şapka, yağmur kuşu. Mahkûmiyetinde ve sağ yanağında bir el kadardır kara gül lekesi. Sardunya bahçelerine bitişik halasının — uzunluğuna. Güz düşlerinde herhal, ölümün ve arkadaşının mızıkasıyla, eski deniz, deniz sokaklı adalara giden bir çocuk." (Ayhan, 2014 a: 69)*

Anlam sürekliliğinden ziyade kopuk, süreksiz bir anlatımın hâkim olduğu şiirde, deniz imgesi öznenin özgürleşme arayışını temsil ettiği gibi psikanalitik düzlemde anneyle semiyotik bir ilişkinin yaşandığı evreye geri dönme isteğini düşündürür. Ödipal dönemde erkek çocuk, bu bilinçdışı arzuya anneyle kuracağı cinsel birliktelikle ulaşacağını düşünür. İsteğin karşısında ise baba durur. Şiirde "utanç", "çarılçamur", "mahkumiyet", "leke" ve "ölüm" sözcükleri ödipal kurgudaki suçluluğu oluşturan anahtar sözcüklerdir. Çocuğun mahkûmiyeti, utancı baba karşısındaki güçsüzlüğüne işaret eder.

Ece Ayhan'ın şiirlerinde öznenin içerisinde bulunduğu olumsuz duyguların yarattığı suçluluk hissinin cezasının ölüm olması dikkat çekicidir. Keskin, şiddetli bir cezalandırma olan ölüm, zalim bir babaya işaret etmekle birlikte öznenin ödipal çatışmasının geliştirdiği farklı bir ruhsal örgütlenmenin de göstergesidir. Ölüm izleğinin tekrarı, babanın değil; ona isyan eden, onu öldürmek isteyen çocuğun kendini cezalandırmasıdır. Bu durumda, babaya karşı hissedilen duyguların yarattığı suçluluk hissi çocuğun ölümüyle giderilir ve bu, bilinçdışı bir rahatlama yaratır.

Dolayısıyla görünüşte çocuğun ölümüne zalim baba sebep oluyormuş gibi görünse de ölüm imajının tekrarı, bunun çocuğun kendine verdiği bir ceza olduğunu düşündürür.

Şairin şiirlerinde ödipal üçgeni oluşturan nesnelerin aynı özellikte belirmesi dikkat çekicidir. Şiirde "hala" figürünün anneye karşılık geldiği düşünülebilir. Halanın baba ile olan bağı düşünüldüğünde anne figürünün yine babadan bağımsız olmadığını söylemek mümkündür. Bu doğrultuda şiirin ikinci bölümünde geçen "amca" figürü ise babayı karşılar. Tıpkı onun gibi amca da ürkütücü, korku uyandıran, çocuk için tehlikeli biridir:

"(...)

Rüzgâr, sürükleyip duruyor dışarlarda; küf gözlü, tenekeden bir ejderhayı ve paslı bir cesedi. İmsaklarda beklenir her zaman, derin bir gulyabani çünkü. Katranlar, inanılmaz istanbulinler giyinmiş. Çağırmak için onu tâ Selanik'ten, Ürkünç Amca'sı kılığında — iğneli fıçılara, iğneli fıçılara. Sonra, sabaha karşı, gecikmişlik ve lacivert. Solgun ve öksüren, nalsız atlarıyla dönülür, ermişlerin merdiveninden inerek, karanlık, saraç ya da haşhaş dükkânlarına.

(...)" (Ayhan, 2014 a: 69)

Şiirde tehlike, tehdit, tetikte olma, huzursuzluk atmosferi yaratan iğdiş edilme korkusunun bu denli şiddetli yaşanmasının sebebi için katı baba imagosu gösterilebilir. Böyle bir imago, özne için yaşamı bitmek bilmeyen bir çatışma sahnesine dönüştürür. Babanın yerine zamanla temsilleri geçer ama savaş, mücadele durumu sürekli canlıdır. Özneyi bu durumdan kurtaracak tek şey kaçmak olacaktır. Ama bu da imkân dâhilinde değildir çünkü özne varoluşunu bu çatışma zeminin üzerine oturtmuştur. "Sardunya ve Çocuk" şiirinin son bölümü şöyledir:

"(...)

Çocukluğun da Selanik kapıları, büyük lavanta ve tokmaksız. Gidip bir ilkokulda uyuyacaktır, bütün o sığ denizleri, şeytan minarelerini,

belki de. Yazdan unutulmuş açık bir pancuru gibi halasının. Ölümün ve arkadaşının mızıkasıyla, yeryüzünde geceleri satışa çıkarılmış sardunyaların ağır öyküsünün arabasını anlatan çocuk, yalnızca. (Ayhan 2014 a: 69)

Çocuk, "babanın yasası"nı aşamadığı gibi ona isyan ettiği için terk edilmeye, yalnız kalmaya mahkûm olur.

Ece Ayhan'ın şiirlerinde öznenin kendini gerçekleştirmesi otoriteye karşı gelmesine bağlıdır. Eric Fromm, *"çocuğun seçme şansının olduğunun farkına vardığında otoriteye itaat etmediğini" (Mercan, 2014: 160)* söyler. İtaat etmeme, bireysel özgürlüğün ilk adımıdır. Ayhan'ın şiirlerinde özne otoriter yapıda olan toplumla amansız bir mücadele içerisindedir. "Kargılanmış Bir İlkyaz" bu temanın ön plana çıktığı şiirlerinden biridir. Karanlık, korkulu bir atmosfere sahip olan şiirde "çocuk", "uçurtma" ve "ölüm" imgeleri özgürleşme arzusu ve bunun başarısızlığa uğraması kurgusu etrafında şekillenmiştir:

"Ay; gecikmiş ağı, yosun yeşili bir canavar. İlerlemiş gece; kanatsız yarasalar, ıslanmış silahlar. Devrilmiş bir tramvay caddede. Bunlar, kargınmış bir ilkyazın simgeleri. Büyük uçurtmamı çalmışlar deliliğimden, mor gözlü çocuk ölüsü bir pazar, onu bulamıyorum. (Ayhan, 2014 a: 71)

Şiirin başlığındaki "ilkyaz" sözcüğü çocukluk; "kargılanmak" ise bu dönemde yaşanmış örselenmeyi, kendilik kırılmasını imler. "Kanatsız yarasalar", "ıslanmış silahlar" ve devrilmiş tramvay" imgeleri çocuklukta yaşanan derin yaralanmaların işareti olarak okunabilir. Bunlar, ödipal çatışmada çocuğun hissettiği başarısızlık duygusunu yansıtır. "Yosun yeşili bir canavar" imgesi babanın baş edilemez, korkutucu zalimliğine işaret eder.

Uçurma imgesinin özgürleşme sembolü olması gibi çocuğun ölmesi de tekrarlanan bir unsur olarak önemlidir. Öznenin ölümü, babayı öldürme arzusuna karşı çocuğun kendi kendini cezalandırmasıyla ilişkilendirilebilir. Bu ceza, şairde yeniden başlamayı, yaratmayı kamçılayan bilinçdışı bir rahatlama yaratır. Bununla

birlikte bu tekrar eden ödipal kurgunun başka bir yönü de vardır: çocuğun zalim babayla kurduğu özdeşleşme. Katı ödipal baba, çocukta şiddet, saldırganlık duygularıyla özdeşim yaratarak onu tam da savaştığı figürün kendisine dönüştürür. Yarattığı özne ile birlikte şair de bu sadistik dönüşüme dâhildir. Çocuğu öldüren, acımasız babaya dönüşen şairin bilinçdışı isteğidir denilebilir. Tekrar tekrar işlenen bu temaya "Çocukların Ölüm Şarkıları -I-" şiiri örnek gösterilebilir:

"(...)
Saat
kaç olursa olsun
çocukların ölüm şarkıları
saat
kaç olursa olsun
çocukların
bitiyor açık pencereden
bitiyor külrengi evde." (Ayhan, 2014 a: 45)

"Bakışsız Bir Kedi Kara" şiirinde de benzer imgelerin kullanıldığı görülür. Çocuk, deniz, uçmak ve ölüm imgelerinin göze çarptığı şiir şöyledir:

"Gelir bir dalgın cambaz. Geç saatlerin denizinden. Üfler lambayı. Uzanır ağladığım yanıma. Danyal yalvaç için. Aşağıda bir kör kadın. Hısım. Sayıklar bir dilde bilmediğim. Göğsünde ağır bir kelebek. İçinde kırık çekmeceler. İçer içki Üzünç Teyze tavanarasında. İşler gergef. İnsancıl okullardan kovgun. Geçer sokaktan bakışsız bir Kedi Kara. Çuvalında yeni ölmüş bir çocuk. Kanatları sığmamış. Bağırır Eskici Dede. Bir korsan gemisi! girmiş körfeze." (Ayhan, 2014 a: 75)

Freud, *"otorite ile ilgili bütün bu mücadelelerin temelde hissedilen güçsüzlük duygusu ile ilgili olduğunu" (Mercan, 2014: 161)* söyler. Güçsüzlük duygusu çaresizlik ve utanç duygusunu beraberinde getirir. *"Utançtan kurtuluşun üç yolu vardır: otorite ile savaşmak, otoriteye itaat etmek ya da otorite olmayı düşlemek." (Mercan, 2014: 161)* Ece Ayhan'ın şiirinde özne ne otoriteye itaat eder ne otorite

olmayı düşler. Otorite olmayı düşlemez çünkü otorite olgusunun kendisine karşıdır. Otorite ile savaşır ve bu mücadelede ölüm her defasında kaçınılmaz olur.

Uçmak eyleminin özgürleşme sembolü olarak kullanıldığı bir diğer şiir, "İki Tekerlekli At"tır. Kapı ve sarmaşıkların bir engel motifi olarak belirdiği şiir şöyledir:

> *"Oğlum ve arkadaşı Bünyamin. Kaç yıllar uçamıyorlardı. Ey kullanılmayan bahçe kapıları! Sarmaşıklar!*
>
> *(...)" (Ayhan, 2014: 80)*

Benzer şekilde, "Ey Kanatsızlık" şiirinde ise kaçamayış, hapsolma, esaret duygularının özne üzerinde yarattığı yoğun çaresizlik duygusu işlenir:

> *"(...)*
>
> *Anlaşılmayacaksın. Ey kanatsızlık! Koyulaşır ve bir denizin denizinde ağlarken. Bekleyen bir çocuk. Yelkenli." (Ayhan, 2014: 81)*

Ece Ayhan'ın kimi şiirlerinde ölüm, korku, karanlık, tehlike, tehdit imajlarının şiddeti artar. Bilinçdışı iğdiş edilme korkusunu yansıtan bu imajlar, yoğun şiddet içeren cinsel sahneler dâhilinde belirerek sadistik bir boyuta varır. Roma rakamıyla bölümlenmiş şiirlerden oluşan *Ortodoksluklar (1968)* kitabının on dokuzuncu bölümünde yer alan şu şiire bakmak gerekirse,

> *"Arka kapılardan girerdi evlere, üç bıyıklı bir kalebent. Çöküp kendi kızına geçmiştir.*
>
> *Saldırdı baltasıyla üflemli çalgılara da. Çevrilmez bir malakof fistanını kaldırmıştır.*
>
> *Boynuna varıncaya dek bir aygırdı. Kasıkkasığayken yalvar yakar olmuştur bir sokak şarkıcısı.*
>
> *Öylesine susak ve soğuk bir ağzı vardı. Açken bir tay ve bir kısrağın ut yerini yemiştir.*

Kemerler olarak uzayıp giderdi bağırtılar, bir katedralde. Kasıntı yüzünden söyleyememiştir.

Aldırışsızdı. Kesik sağ elinin parmakları, kendi tüzüğünün gerektirdiği işareti yapmıştır." (Ayhan, 2014 a: 105)

Şiirdeki sadist cinsel sahne, psikanalizde "ilk sahne" kavramını doğrultusunda bir okumanın önünü açar. İlk sahne, çocuğun anne ve babasının cinsel birlikteliğiyle ilgili kurdurduğu düşlemdir. Freud ilk sahne düşlemini *"kökensel bir düşlem" (Dispaux, 2010: 18)* olarak tanımlar. Michéle Bertrand ve Marina Papageorgio *"ruhsal yaşamın temel bir örgütleyicisi" (Dispaux, 2010: 18)* olarak ilk sahnenin yapılandırıcı değerinin çok önemli olduğunu belirtir. Şiirde ilk sahne düşleminin bir parçası, izdüşümü olarak düşünülebilecek cinsel sahne, öznenin ruhsal işleyişi hakkında bilgi verir. Sahnedeki yoğun sadizm, öznenin bilinçdışı ilk sahne düşleminin yapılandırıcı bir işlev taşımadığını, libodo örgütlemesini parçalayıcı nitelikte olduğunu gösterir. Bunda, kökensel nesnelere yönelik katı düşlemlerin etkisi büyüktür.

Şairin karanlık ve korkutucu atmosferiyle dikkat çeken bir diğer şiiri "Gizli Yahudi"dir. Şiirde özne bir otelde, cesedinin yatırıldığı yatakta yatar:

"(...) Otelde, onun (Ceset'imin) yatağında yatarım. Saçlarının kapkara öyle uzadığı zamanlarda, dirimin ondan esirgediği ve benim ona vermeye çalıştığım şey neydi acaba? diyedir kurarım. Kocaman öküz ellerimle. Alçak bir mahmuz. Kükürt kokusu. Dağlanmış bir kıç. Bakır çalığı. Damarlarımdaki lağımlarda bir fare. İndiğim kenti ve içimdeki darağacını kemirir. Deliler, fareler, erkek fareler bölüşür kömürleşmiş bir cesedi. Mahzende. Onu sevmenin sözcükleri olmamıştır, bu belinde anahtarlar sevişin sözcükleri olmamıştır ki." (Ayhan, 2014: 70)

Ödipal dönemde çocuğun ruh dünyasında, babanın sadece cezalandırıcı bir imaj dâhilinde şekillenmesi katı bir üstbenlik mekanizmasının geliştirilmesine neden olur. Şiirde olduğu gibi işkence ve zulüm görmeye dair imajlar, üstbenlik mekanizmasının katılığıyla ilgilidir.

"Onu sevmenin sözcükleri olmamıştır" cümlesi öznenin dışlanmışlığına işaret eder. Ece Ayhan'ın şiirlerinde babayı öldürme arzusunun karşılığı, çocuğun ölümle cezalandırılması olmakla birlikte suçun diğer bir cezası lanetlenmedir. Babaya isyan eden çocuk ötelenmeye, dışlanmaya, yalnız kalmaya mahkûmdur. Şairin şiirlerindeki figürlerin toplum tarafından dışlanmış kişiler olması bu doğrultuda yorumlanabilir. Şeytani nitelikler taşıma, lanetlenmiş olmaya dair imgeler dikkat çeken şiirlerden biri "Bir Fotoğrafın Arabı"dır:

> *"İlenç. İşte beni bu selenli harfiyle hiç bırakmıcek olan ilenç, gittiğim her yere götürdüğüm, gittiğim görünmeyen köpeğim ilenç. —Kim benimle arkadaşlık edebilir? Kim? O Keşiş'in kanını taşıdığım söyleniyor ve durulmaz bir çalkantıyla oradan oraya koşuyorum yalınayak ve küçücük çenemde büyük bir ben, kapalı güzelliğimle tanınıyorum hâlâ. Lekesi gibi U.*
>
> *(...)" (Ayhan, 2014: 67)*

İlenç beddua, kargış anlamlarına gelen bir sözcüktür. Şiirdeki özne, yanında daima peşini bırakmayan bir beddua taşıdığını söyler. Kimsenin yanına yaklaşmak istemediği, uzak durulan lanetlenmiş bir kişidir. Köpek imgesi de bu lanetlenmeyi tamamlar. İslam toplumunda köpeğe karşı çok olumlu, iyi bir bakış olduğu söylenemez. *"Hadislerde köpeğin yaladığı kabın yedi defa yıkanması istenir (...)" (Bardakoğlu, 2002)* Evde köpek beslenmesine olumlu bakılmaz. Şiirde öznenin lanetlenmiş olması bir suçun varlığını düşündürür. İşlenen suç her ne ise toplumun katiyetle yasakladığı bir suçtur. Bu suçu işleyen özne dışlanmayı, yalnız kalmayı tıpkı ölüm gibi kendine müstahak görür. Onun içerisinde olduğu yoğun suçluluk hissi, yine katı üstbenlik mekanizmasına işaret eder.

Freud'a göre ödipal dönemdeki erkek çocuk babasına karşı çelişkili duygular yaşar. Bir taraftan onu öldürmek ister diğer bir taraftan da sever, sevgisini kaybetmekten korkar. "Firavun" şiiri, öznenin babaya karşı duyduğu bu çift değerli hisleri yansıtması yansıtması açısından dikkat çekicidir:

"... büyümüş. Bir firavunla yatar kalkardın sabahlara karşıki. Yağmur ayları sürgünlüğün.

Ağzında firketeler. Bir kuş, konmaktan hoşlanır. Canavar dövmeleri kollannda, vardı.

Saçlarını da kardeşin taşırdı kömür karası. Bir kent görünür sen güldükte kurulmuş.

... tutakında 'seviyorum' yazılı bir tabancaya koşardın. Bir haşhaş, yolcusunu taşımaya hazır." (Ayhan, 2014 a: 76)

Şiirde "firavun" imgesi babayı temsil eder. Babanın yanında yaşanan sürgünlük duygusu onun yasağı temsil etmesiyle ilgili olarak düşünülebilir. "Ağzında firketeler" imgesi de babanın yanında yaşanan esareti yansıtır. Öznenin onunla birlikteliği tehlike arz eder, burada ölüm tehdidi altındadır. Bu kötücül duygulara karşılık sevme hissi de söz konusudur. Şiirin son bölümünde *"tutakında 'seviyorum' yazılı bir tabanca"* ifadesi bu çift değerli duyguyu ortaya koyar.

1954 yılında yayımlanmış olan "Sentez" şiirinde otoriteye baş kaldırma, isyan ve bunun karşılığında cezalandırılma teması, Babil kentine yapılan bir gönderme dâhilinde işlenmiştir:

"Şu taşbasması

İşkence Usülleri kitabı

Nerede basma iş

Babil'de

Babil'de bir çocuk demek

Bizi kullanıp kullanıp duruyormuş

Ama biz bu değiliz ki

Daha ilk sayfalarda

Karşımıza çıkıveriyor

Başkasının gözleri

Başkasının ağızları dudakları

Babil'de basılmış

Birer birer açılan

Hayatımıza." (Ayhan, 2014 a: 19)

Ayhan'ın şiirlerinde sıkça gönderme yaptığı Babil kenti, taşıdığı simgesel anlamlar itibariyle zengin bir çağrışım yaratma gücüne sahiptir. Tevrat'a göre Babil, Nuh tufanından sonra ilk kudretli adam olan Nemrud'un krallığının başladığı Sümer ülkesindeki dört şehirden biridir. Şehrin geçirdiği tarihi safhalar içinde özellikle önem taşıyan iki devir: en büyük hükümdarları, kanunlarıyla ünlü Hammurabi dönemi ve Keldaniler deviridir. Keldaniler döneminde, II. Nebukadnezzar dünyanın yedi harikasından biri kabul edilen Babil'in asma bahçelerini ve Büyük İskender'in de içinde öldüğü görkemli sarayı yaptırmıştır. (Erdem, 1991)

İslam Ansiklopedisi'nde aktarılan bilgilere göre Babil, özellikle semavi dinlerde insanoğlunun kendini beğenmişliğinin, Allah'a baş kaldırışının, ahlaksızlığın ve büyücülüğün merkezi kabul edilmiştir. Babil'in küfrü ve Allah'a karşı dik başlılığı sembolize etmesi ise Babil Kulesi'nden kaynaklanmaktadır. Babil Kulesi aynı zamanda karışıklığın ve yetmiş iki dilin, yani bütün dünya dillerinin bir tek ana dilden türemiş olduğu yolundaki görüşün sembolüdür. Tevrat'a göre tufandan sonra Sinear bölgesine yerleşen Hz. Nuh'un oğulları, "Bütün yeryüzü üzerine dağılmayalım diye gelin kendimize bir şehir ve başı göklere erişecek bir kule bina edelim..." derler ve inşaata başlarlar. Ne var ki Allah, hepsinin bir kavim olduklarını görünce anlaşamasınlar diye dillerini karıştırır ve onları bütün dünyaya dağıtır. (Erdem, 1991)

Şiirde, "İşkence Usülleri" kitabının Babil'de basılmış olması baş kaldırma ve cezalandırılma izleği doğrultusunda yorumlanabilir. İnsanın Tanrı ile rekabete girmesinin simgesi olan Babil, aynı zamanda bu suçun cezalandırılmayla

sonuçlanacağını da gösterir. Psikanalitik bir yorum dâhilinde, insanın Tanrı'ya baş kaldırması teması, ödipal dönemdeki erkek çocuğun babaya karşı giriştiği rekabete karşılık düşünülebilir. Oedipus karmaşasında, annesiyle cinsel ilişkiye girme arzusundaki erkek çocuk, babasının engeliyle karşı karşıyadır. Bu arzusunun peşinden giderse babası tarafından iğdiş edileceğini düşünür ve bundan babasıyla özdeşleşmek suretiyle vazgeçer. Çocuğun annesine karşı duyduğu arzunun cezası, kendisinden daha güçlü olarak gördüğü babası tarafından iğdiş edilmesidir.

Şiirde "Taşbasması İşkence Usülleri kitabı" işlenmiş bir suçun ya da suçların karşılığında cezalandırılma yöntemleriyle ilgilidir. Bu kitabı bir çocuğun hazırlaması/basması -çocuk imgesi ile şair arasında bir özdeşim kurulduğunda, yazma eylemi olarak da düşünülebilir- dikkat çekicidir. Diğer şiirlerinde çocuk imgesi suç işleyen konumunda varlık kazanırken burada işkence usüllerini basan/yazan kişi olarak cezalandırıcı roldedir. Sadizmi, şiddet ve acı çektirmeyi içeren bir eylem olan işkence, işlenen bir suça karşılık maddi ve manevi eziyet görmedir. Diğer şiirlerdeki çocuk imgesiyle bağlantılı olarak düşünüldüğünde, aslında işkencenin bilinçdışı olarak çocuğun kendine yönelik bir cezalandırması olduğu söylenebilir. Baba tarafından iğdiş edilme tehdidi çocuk üzerinde yoğun bir korku yaratır. Bu korkunun kaynağı cezalandırılma tehdididir. Bilinçdışı korku, çocuğun kâbusu andıran cezalandırma hayalleri kurmasına sebep olur. Dolayısıyla buradaki işkence, öznenin babaya karşı işlediği suça karşılık kendine verdiği cezadır. Bu ceza, oldukça katıdır çünkü şairin bilinçdışındaki baba imagosu her yönüyle sadist görünümdedir.

"İşkence Usülleri kitabı" Babil kralı Hamurrabi'nin yaptığı yasalara bir gönderme olarak da yorumlanabilir. Hamurrabi kanunları insanlık tarihinin en eski yasalarıdır. Şiirde Babil'de basılmış olan "İşkence Usülleri kitabı" için *"Birer birer açılan/Hayatımıza"* denmesi, kökeni eski çağlara dayanan yasa ve ceza sisteminin günümüzde de devam ettiğine işaret eder. Çağlar değişse de insan yaşamına yasaklar getiren kanunlar hep olmuş ve bunlara uymamanın cezaları uygulanagelmiştir.

Baba ve çocuk arasındaki ölüm, öldürme eksenli çatışmaya şairin birçok şiirinde rastlamak mümkündür. "Ala Ala Hey" şiirinde bu izlek şu dizelerde işlenir:

"(...)

İşte rıh ve hokka!

Zulme karşı hadisler derleyen baba ve

Koşarlı ayaklarıyla oğul

(...)" (Ayhan, 2014 a: 135)

"Ölümün Arkasından Konuşmak" isimli düzyazı biçiminde yazılmış şiirde ise babanın oğlu reddedebiliyor olması gibi oğlun da babayı reddedebileceği söylenir:

"(...)

İnsanların hukukunda -baba oğulu red edebiliyorsa, oğul da babayı red edecektir. Hem emlak sahibi aportlar, hem tımar sahibi kıtmirler, gidip uzak çevrelerini dolaşırlarsa, halkın, oğulların babalarını kendi elleriyle yıkayıp gömdüklerini göreceklerdir.

(...)" (Ayhan, 2014 a: 149)

"Mor Külhani" şiirinde, "Beşiktaşlı kuşçu bir baba" evden kaçan oğlunu hamamda boğar. Şiirde *"Oğullar oğulluktan sessizce çekilmesini bilmelidir ağabeyler"* dizesi sunduğu önerme açısından ayrıca dikkate değerdir:

"(...)

3. Şiirimiz gül kurutur abiler

Dönüşmeye başlamış Beşiktaşlı kuşçu bir babanın

Taşınmaz kum taşır mavnalarla Karabiga'ya kaçan

Gamze şeyli pek hoş benli son oğlunu

Suriye hamamında sabuna boğmasının şiiridir

Oğullar oğulluktan sessizce çekilmesini bilmelidir abiler" (Ayhan, 2014 a: 124)

Oğul ve baba arasındaki çatışma psikanalizin temel konularından biridir. *Totem ve Tabu* isimli eserinde çatışmanın tarihsel, sosyolojik kökenlerini ortaya koyan Freud, ilkel tiran babaya boyun eğmeyerek onu öldüren daha sonra ise onun yerine koydukları yasaya itaat eden oğullardan söz eder. Kitapta tarih, *"(...) oğulları üzerindeki tüm hakkı ve kadınların zevkini elinde tutan, ilk insanların başkanı ilkel Baba'nın baskınlığının tarihidir." (Dufour, 2014: 51)* Ona hayran olup aynı zamanda ondan nefret eden oğulları birleşip babayı öldürür. Gücünü kendilerine katmak için cesedini yerler fakat birbirlerini öldürme korkusu bu gücün kullanımını onlar için imkânsız kılar çünkü denkler arasında birinin galip gelmesi mümkün olmaz. Dolayısıyla ölü baba, aşılamaz tabuları olan cinayet ve ensest yasağı yasasını dayatarak kutsal bir tapınma eyleminin nesnesi hayvan totemi oluşturmuş olur.

Yaşayan totaliter babanın gücüne boyun eğmekten kurtulan oğullar, yasanın totaliter gücünün kefili olan ölü babanın adına dürtüsel vazgeçişin acımasız yasalarına boyun eğer. Burada, *"ilkel baba-tiranın kökensel cinayetinin tersi yoluyla gerçekleşen köklü değişim, güce ve cinselliğe susamış oğulları kendi şiddetlerinden daha güçlü, onlara ceza yaptırımı yoluyla mutlak itaati dayatan, bedensiz bir koruyucu İdeal-Baba yaratmaya" (Dufour, 2014: 51)* itmiştir. Ece Ayhan şiirlerinde "oğul"un çatıştığı "baba", özneye kendini İdeal-baba olarak dayatan otoriter toplum yapısı ya da egemen güç olarak düşünülebilir. Bu güç, ölen babanın yerini alan İdeal-baba gibi bireye koşulsuz bir itaati dayatır. Bedensiz bir tümgüçlülüğe sahip olan otorite bireyi her taraftan kuşatmıştır. Çocuğun ölümü izleği, öznenin otoriter merci karşısındaki çaresizliğini simgeler.

Şiirlerinde çok boyutlu bir mahiyette işlenen babayla çatışma teması, şairin özel yaşamında babasıyla olan ilişkisini akla getirir. Ece Ayhan kendisiyle yapılan röportajlarda babası, annesi, onların nasıl evlendikleri ve ayrıldıkları ile ilgili bilgiler vermiş olsa da aile ilişkileri ile ilgili ayrıntılı konuşmamıştır. Babası Behzat Çağlar Gelibolulu, annesi Ayşe Çağlar ise Eceabat'ın Yalova köyündendir. Babası bu köyde

askerlik yaparken annesini tanır ve evlenirler. Behzat Bey Tekirdağ, Gelibolu, Çanakkale, Ayvalık, Edremit gibi çeşitli yerlerde memurluk yapar. Ablası bu memurluk yıllarında 1926'da Tekirdağ'da doğar. Babası daha sonra Ankara'da Maliye Meslek Okulu'na girer. Bu okuldan mal müdürü unvanıyla mezun olan Behzat Bey'in ilk tayini Datça'ya çıkar. Ece Ayhan 10 Eylül 1931 yılında burada doğar. (Ayhan, 2012: 16-17-18)

Özcan Yalım'la yaptığı röportajda tam olarak hatırlamamakla birlikte annesi ve babasının 1941'de ya da 42'de ayrıldığını belirtir. Doğum tarihiyle birlikte düşünüldüğünde on-on bir yaşlarındadır ama Özcan Yalım sekiz yaşından söz eder. Annesinden ayrıldıktan sonra da babasını ara ara gördüğünü belirten Ece Ayhan onunla ilgili şunları söyler:

"Tabii, 55 yılında öldü. O zamana kadar az veya çok görürdüm. Adamın bazı sorunları vardı gibi geliyor bana. Bu adam, babam, çok içerdi. Özellikle mal müdürüyken. Sarhoş olarak hatırlıyorlar, çok iyi içici diye. (...) Mesela, eve sarhoş gelirmiş. Hatırlıyorum ben. Aynı şeyi mal müdürüyken de yapıyor, yani işten ayrıldıktan sonra falan hikâyesi değil ki. İstanbul'da da bunu sürdürdü. Sanırım en büyük şey içki." (Ayhan, 2012: 42-44)

Babası annesinden ayrıldıktan sonra evlenmez, annesi ise evlenir. Annesinin bu evliliğinden çocuğu olmaz. Ece Ayhan üvey babasıyla ilişkilerinden bahsetmez fakat ona vefa borcu duyar. Zürih'te iken ölmesi halinde ona verilmek üzere para ayırtır. (Ayhan, 2012: 48) Bunun yanında Özcan Yalım'a kendisine açılan bir davada mahkûmiyet almasıyla birlikte 1968 yılında üvey babasıyla arası bozulduğundan bahseder. Annesi daha sonra üvey babasından ayrılır. (Ayhan, 2012: 73)

Ece Ayhan, babasına karşı mesafeli bir tutum içerisinde olur. Can Yücel'le ilgili söylediği şu sözler, bu tavrını yansıtır niteliktedir:

"Niye bu kadar babasına sahip çıkıyor Can, anlamıyorum. Baba kavramı hep yüceltilir. Oysa gerek yok, sevmek sevmemek o kadar önemli değil. Kan bağı bir yere kadar geçerli. Onun üzerine dünyamıza kuramayız." (Ayhan, 2015: 37)

Şairin verdiği bilgilerden hareket edilirse babasının aile için yeterince birleştirici, bütünleştirici, koruyucu, gözetleyici bir rol üstlenmediğini söylemek mümkündür. Ece Ayhan'ın babasını karşı olan bu soğuk, dışlayıcı, mesafeli tutumu bilinçdışı bir suçlama olarak düşünülebilir. Şiirlerinde öznenin babayı öldürme, yok etmeye dönük saldırgan tutumu ödipal bir çerçevede yorumlanabilirse de bu tavır diğer bir yönüyle babanın varlığına duyulan ihtiyacın bir göstergesidir.

Winnicott çocuğun saldırganlığının *"nefretin yok ödemediği, güçlü ve ayakta kalmayı beceren"* (Habip, 2012: 64) bir baba imgesi yaratmakla ilgili olduğunu söyler. İki tür çocuk suçluluğunun varlığından söz eder. Birincisi çocuğun anneyle ilişiklerinden kaynaklanır, ikincisi babayla ilintilidir. İkincisinde çocuğun eril kısmıyla yöneldiği saldırganlık babayı hedefler. Winnicott bununla bağlantılı olarak iki tür mahrumiyetin oluşabilceğini belirtir. Birinci tür mahrumiyet nesne kaybıyla ilgilidir ve annenin kaybına bağlıdır; ikincisi ise çerçevenin ya da çerçevenin sağlamlıdığının kaybıyla ilgilidir ve bu da doğrudan babayı gösterir. (Habip, 2012: 65-66) Buradaki baba, annenin ikamesi baba değil; eril, babasal nitelikleri kendinde toplayan babadır.

Çocuk çerçeveyi yerle bir ettiği zaman aslında yapının sağlamlığını test etmektedir. Baba yapıdır, aileyi bir arada tutan iskelettir, bakım veren anne kadar önemlidir. Yapının olmadığı, saldırganlık ve nefretin engellenemediği bir ortamda verilen bakımın yetersiz kalacağı düşünülürse babanın merkezi bir konumda olduğu görülür. Birleştirici, bütünleştirici işleve sahip olan baba, çocuğun başlangıçta ihtiyaç duyduğu bakımın yanında olmazsa olmaz destek nesnesidir. (Habip, 2012: 65-66) Bu doğrultuda, şairin baba izleğini şiirinin merkezine almasının bu eksikliği tamamlamama arzusu ile ilgili olduğu söylenebilir.

3.6.2. Büyümek İstemeyen "Akdenizli Çocuk"

Ece Ayhan'ın şiirlerinde otoriteyeyle savaşan, onun egemenlik alanından kaçmak isteyen çocuk figürü teması, J. M. Barrie'nin ana karakteriyle aynı adı taşıyan *Peter Pan* isimli fantastik öyküsüyle benzerlik kurularak ele alınabilir. Berrak Ciğeroğlu "Peter Pan ve 'Yas'tan Kaçış" isimli yazısında, Peter Pan karakteriyle ilgili psikanalitik değerlendirmeler yapmıştır. Karakterin psikanalitik açıdan

simgelediği değerler ve Ece Ayhan'ın şiirlerinde merkezi bir konuma sahip çocuk figürü arasında birçok bakımdan ortaklıklar belirlemek mümkündür. Bu ortaklıklar, şairin şiirlerinde neden ısrarla bir çocuk figürüne yer verdiğine ve yaratılan bu figürün psikanalitik açıdan neler ifade ettiğine farklı bir bakışın önünü açacaktır.

Peter Pan ve onun temsil ettikleri *"(...) yetişkin dünyasının körleştiği ve koptuğu çocukluk adasına aittir." (Ciğeroğlu, 2012: 173)* Büyümek istemeyen küçük oğlandır Peter Pan. Jung'un analitik psikolojisinde bu daimi çocuk *"puer aeternus"*tur. (Ciğeroğlu, 2012: 173) Bu arketip, *"(...) ölümsüz-genç-tanrı gibidir ve tanrı özelliklerinin tümüne sahiptir. (...) Kişinin genç-tanrı özdeşleşmesi ne kadar yoğunsa, birey ve özne oluşu o kadar azdır. Bir başka deyişle, kişi yetişkin hayatında stereotipik bir oğlan ve ergen davranışlarına saplanmıştır." (Ciğeroğlu, 2012: 173)* Ciğeroğlu, bu saplanmanın sebebinin bilinçdışı olarak terk edilme, reddedilme, kayıp ihtimalini ortadan kaldırmayla ilgili olduğunu söyler. Böyle bir saplantı geliştiren kişi, söz konusu ihtimalleri ortadan kaldırmak için gerçek hayata yatırım yapmaktan kaçınır, hayal kırıklıklarını bertaraf etmek için kimseye bağlanmaz. Ölümsüzlük ve kayıpsızlık mücadelesinin sonucunda ortaya çıkan şey bir çeşit yaşamsız, hafızasız, geçmiş ve geleceksiz olma halidir.

Ece Ayhan'ın şiirlerinde çocuk imgesinin sık tekrarlanan bir izlek olması, yetişkinler dünyasına dâhil olmak istemeyen Peter Pan karakterinin hep çocuk kalma isteğiyle ilişkili önemli bir ortak noktadır. Çocukluk, yetişkinlerin dâhil olduğu yasalardan bağımsız bir özgürlük alanını simgeler. Şiirlerindeki çocuk, kimi zaman zalim bir baba kimi zaman bir firavun kimi zaman tek tipleştirici, ezberci, baskıcı eğitim sistemi biçiminde beliren otoriteyle sonsuz bir çatışma içerisindedir. Çocuk, bu çatışmanın bitmesi halinde diğer bir değişle büyüdüğünde, toplumsal kurallara tabi olacağını bilir. Özgürlüğünü kaybetmemek için daima çocuk kalmak, "baba"yla mücadeleyi asla bırakmaması gerekir. Çocuk için "babanın yasası"na dâhil olmak ölümle eş değerdir. Çocuğun ölümünün tekrarlanan bir izlek olması, toplumsal düzene dâhil olmamakla ilişkili olduğu gibi öznenin savaşında son ana kadar özgür kalma isteğiyle ilintilenebilir.

Şiirlerde çizilen çocuk figürünün Peter Pan'le bir diğer ortak özelliği hileci, oyunbaz, hınzırlık peşinde koşan bir tipte olmasıdır. Dolayısıyla "Öteki"yi temsil

eden “baba” figürü gibi özneyi simgeleyen çocuk figürü de tehlikeli, tekinsizdir denilebilir. Bu doğrultuda “Kargabüken” şiirine bakmak gerekirse;

> *“Kaçmış bir çatanayla külüstür ve cin. Çalarak sinsi mızıkası bilinmezlik. Kara mürekkebin.*
>
> *Gizlerdi menekşe gözlerini bir kahkahayla. Hiç zakkum arkadaşı yok. Lepiska saçlı. Esrik.*
>
> *Bir firavun daha dövdürüyordur pazusuna. Çocuklarla okulların çarpıştığı eylül. Mısrâyim’de.” (Ayhan, 2014 a: 79)*

Kaçışın diğer şiirlerde olduğu gibi yine denize doğru olduğu şiirde, çocuk imgesi sadece asi yönüyle belirmez; zekâsıyla meydan okuyan, cin ruhlu, haylaz, pusu kurucudur. Şiirde zehirli olma, zehirlenme tehdidine yönelik imajlar dikkat çekicidir. Ece Ayhan’ın şiirlerinde öne çıkan korku, karanlık gibi tehlike izleklerinin yanına bunu da eklemek gerekir. Şiirin başlığı kargabüken, zehirli bir ağaçtır yine dizelerde geçen zakkum da öyle bir bitkidir. Kur’an-ı Kerim’de zakkumun cehennemde kâfir ve müşriklerin yiyeceği olduğu bildirilir. Cehennem hayatıyla cezalandırılacak kötülerin gıdası olacak olan zakkum, Kur’an’da “lânetlenmiş ağaç” şeklinde geçer. (Öz, 2013) Menekşe ise diğer şiirleriyle bağlantı kurularak düşünüldüğünde Cezayir menekşesini akla getirir. Ölüm çiçeği olarak da anılan bu çiçek, inanışa göre eskiden idam mahkumlarının boynuna asılırmış.

Zehirli olma, zehirlenme imgesi yansıtma psikolojisi çerçevesinde düşünüldüğünde çocuğun babadan, “öteki”den gelecek bir tehlikeden dolayı geliştirdiği bir psikoloji olarak düşünülebilir. Çocuğun rekabet içinde olduğu baba, korku uyandıran imajlarla belirdiği gibi gizlice öldürme planları yapan, tehdit eden, tehlikeli bir kişiliktedir. Bu tehdit şizo-paranoid ruhtaki öznede her an tetikte, tedirgin bir ruh hali yaratır. Şiirde geçen “Mısrâyim” sözcüğü eski İbranice’de Mısır demektir. “Firavun” ve “okul” imgeleri babanın temsilleri olarak düşünülebilir. Çocuk pazusuna firavun dövmeleri yapar. Çocuğun koluna firavun dövmesi yaptırması firavunu dövdürme, onu dövme, işkence yapmayı çağrıştırır. Bu izlek, şiirin yönünü yine bilinçdışı bir isteğe, babayı öldürme arzusuna götürür.

Ece Ayhan'ın şiirlerdeki çocuk imgesi ve Peter Pan karakteri arasındaki benzerliğin diğer yönü dışlanan, ötekileştirilmiş kişilerin koruyuculuğunu üstlenmeleridir. Peter Pan ebeveynlerinin iyi bakmadığı çocukları yanına alıp Neverland'e götürür. Neverland'e, "yok ülke" denilebilir. O, "yok ülke"nin kayıp çocuklarının lideridir. Kayıp çocuklar annelerinin ya da bakıcılarının ilgisizliği nedeniyle beşiklerinden düşüp ölüm tehlikesi atlatmış çocuklardır. Peter Pan bu çocukları kurtarıp ülkesine götürür. Benzer şekilde, Ece Ayhan şiirlerinde babanın/otoritenin dışındakiler için bir yaşam alanı yaratır. Seçilen figürlerin toplum tarafından dışlanan kişiler olduğu düşünülürse tıpkı Peter Pan'ın Neverland'i gibi bir yoklar, yok sayılanlar ülkesinden söz edilebilir. Kendisi ile ilgili söylediği şu sözler, onun yarattığı şiir evrenin kişileri hakkında bilgi verir:

"Ben öylesine sivilim ki, sivillerin sivili, (bana kalırsa, yanlış yana çekileceğini bile bile, sivilliğin yerine 'başıbozuk' derim) özel hayatımda da orospuların, 'yol gösterici'lerin, yersiz yurtsuzların, surlarda ve parklarda barınanların, kimsesizlerin, sokaklarda yaşayanların, dışlanmışların, orta ikiden ayrılanların, ıssız park bekçilerinin, tek kişilik tramvay müzesi müdürlerinin, müştemilatta oturanların, fallokrat kabadayıların, berduşların… kısacası tarih dışına düşürülen lumpenlerin yanında rahat ediyorum ben." (Ayhan, 2014 d: 34)

Ece Ayhan, otoritenin hüküm sürdüğü yetişkinler dünyasının karşısına çocukluk evrenini yerleştirir. "Şiir Alınlıkları Üzerine" onun yarattığı bu dünyanın ana hatlarını veren bir şiirdir, şiirin ilk iki bölümü şöyledir:

> *"Irmakları, hiç kesilmeden, kaynaklarına kadar yüzüyor, bir yandan da, kutudaki tek renk karayla, bir masala çalışıyordu, alınlığı şöyle: Maveraünnehir Padişahı, oyunsu, Şehrazat erkek, ezberlettirmiştir kendine, saklıyor.*
>
> *Ve, insan ruhunun, kıtlık içre, belki yeryüzünün yalnız Orta Doğu'sunda, beslenmeden, birkaç yüzyıl yaşayabilen, umuduyla açarak biraz, külrengi bir masal da tasarlıyordu, onun alınlığıysa şöyle: Çocuk Çocuk İçinde, bileziği takılmış, çocukların bile, eğilip diplerini*

göremediği ancak baş ağır çekip kaç masal düşülünce suyu içilebilen bir kuyu.

(...)" (Ayhan, 2014 a: 147)

Şiirin son kısmında yer alan "çağdaş bir masal babası" ifadesi, şairin kendini masallar yazan biri olarak gördüğü şeklinde yorumlanabilir. Şiire göre yazdığı masallardan biri "Maveraünnehir Padişahı" ya da onunla ilgilidir. Dizelerde Maveraünnehir'in bir ırmak olduğuyla ilgili bir algı yaratılır. Oysa Maveraünnehir bir ırmak değil; Orta Asya'da, Ceyhun ve Seyhun nehirleri arasında kalan bölgenin adıdır. Bu durum, şiirde otoriteyi simgeleyen masalın padişahının yanıltıcılığıyla, halkını yanlış bir şeye inandırmasıyla ilişkilendirilebilir.

*Binbir Gece Masalları'*nda zalim padişahın karşısında Şehrazat durur. Şehrazat her gece anlattığı masallarla ölümün önüne geçer. Şairin masalındaki Şehrazat'ın erkek olması dikkat çekicidir. Aslında burada söz konusu olan çift cinsiyettir. Ece Ayhan'ın birçok şiirinde çift cinsiyetle ilgili örtülü işaretler vardır. Toplumsal otorite, kişiye heteroseksüel cinselliği dayatır. Bunun dışındaki cinsel yönelimler yasayı ihlal etme, onun dışına çıkma olarak kabul edilir. Toplum dışına itilmiş, ötekileştirilmiş olanların "masal"ını yazan şairin padişahın karşısına böyle bir karakterde çıkarması, şiirinin bütünsel tavrını yansıtır. Şehrazat'ın erkek olması, şairin kendine yaptığı bir gönderme de olabilir. Şehrazat'ın anlattığı hikâyelerle zorbayı temsil eden padişahın karşısında durması gibi şair de yazdığı şiirlerle zalim otoriter yapıyla mücadele eder.

Şiirde anlatılan bir diğer masal, masallardaki tekerlemeleri çağrıştıran "Çocuk Çocuk İçinde"dir. "Kutudaki tek renk kara", "külrengi bir masal" ifadeleri şairin masallarında renkli dünyaları, mutlu hayatları anlatmadığına işaret eden imgelerdir. Metnin devamında Ayhan, şiirinin alınlıklarının çocuklar, ölüme itilen çocukların olduğunu söyler:

"(...)

Şiir alınlıkları, nedense, şiirin bağrından koparılıp başa konulmuş dizeler sanılır hep, değildir. Şiir alınlıkları yukarı kaçan çocuk

yüzleridir, okulların giriş sınavlarını kazanamayıp, önce kamuya karşı diktreş olduklarından intihara, yetiştirme yurtlarına, sözde açık Kalaba'lara, sonra da tabiata karşı geldiklerinden bacakları koparılmaya, boğulmaya, ölüme yargılanmalarından başka bir nedenle, derin adları, güzel anlamlı bakışlarıyla gazetelere geçmeyen.

Bu yazıda bile, burnunu bir parmağa karıştıran, zalim bir kamu çiçeğinin bozduğu bir çocuk yüzü, yukarı kaçtığından, onun boş bıraktığı soğan mürekkebiyle yazılmış sırayı, ateşi olanlar yakı görürler ve utanırlar mı? Çağdaş bir masal babası yerinize utanıyor." (Ayhan, 2014 a: 147)

Şair kötülüklerle kuşatılmış, baskıcı, otoriter olarak gördüğü toplum ve onun bu yapısının bir örneği olan eğitim sistemi içerisinde ezilen, isyana sürüklenen, ölen çocukların şiirini yazmıştır. Şiirde, *"Burnunu bir parmağa karıştıran, zalim bir kamu çiçeğinin bozduğu bir çocuk yüzü"* dikkat çekici, sanatçının imge dünyasının zenginliğini ortaya koyan bir imajdır.

3.6.3. Babaerkil Düzen Karşısındaki Fallik Anne

Ece Ayhan'ın şiirlerinde annenin, öznenin sevgisine ihtiyaç duyduğu, korunaklı, güvenli bir alanı simgeleyen figür olarak belirmemesi dikkat çekicidir. Özneye dönük, onun yansımasını bularak parçalanmış benlik algısını bütünleştiren bir anne yoktur. Annenin olmayışı babayı dolayısıyla dünyayı, yaşamı daha zalim kılar. Onun şiir evreninde, çatışma izleğinin çok sık tekrarlanması bununla ilişkilendirilebilir. Şiirlerinde "iyi anne" bilinçdışının çok derinlerinde, özneye çok uzaktır. Yer yer izlerine rastlanan bu "iyi anne"yle ilgi örnek vermek gerkirse "Gül Gibi Kanto" şiirinde çocukları için üzülen, kahır çeken bir anneden bahsedilir:

"dipsiz kuyularda analarının kahrı

azalmış Galata'da iki deli çocuk

bacakları uzamış rıhtımda

(...) " (Ayhan, 2014 a: 32)

Şairin şiirlerinde, anne imgesinin belirgin olmaması dikkati diğer kadın figürleri üzerine yönlendirir. Bu figürler arasındaki benzer noktalar, anne imagosunun temel bileşenleriyle ilgili ipuçları verir. Bu noktada, en sık kullanılan izleklerden biri olan abla imgesinin özne üzerinde daha çok olumsuz çağrışımlar dâhilinde belirdiği görülür. "İbraniceden Çizmek" şiirinin şu bölümlerinde bu imge şu şekilde geçer:

"Bacaklarım uzun

nereye gitsem uzun

nereye gitsem gelip beni buluyor

çıkmaz bir sokakta ablam

(...)

Bir duvar boyunca ağaç serinlik

bir ses çiziyorum

herkeste olsun herkeste bir ses olsun istiyorum

güvercinde bir ses ablamda orta çağda bir ses

(...)" (Ayhan, 2014 a: 42)

Şiirde özne kaçmak ister fakat bu imkânsızdır, karşısında ablasını bulur. Diğer şiirlerindeki kaçış temasıyla bağlantılı olarak düşünüldüğünde abla figürünün olumsuz imajı, şu şekilde yorumlanabilir: Özne, babanın otoritesinin egemen olduğu bir hayattan kaçar. Tehdit edici, korkulu bir figür olan baba gibi abla da öyledir. Buna karşılık aslında ihtiyaç duyulan ablanın/annenin sevgisi, koruyuculuğudur. *"herkeste olsun herkeste bir ses olsun istiyorum/güvercinde bir ses ablamda orta çağda bir ses"* dizeleri bu gereksinimi ortaya koyar.

Kimi şiirlerinde abla figürü uzaklık, mesafeyi çağrıştıracak şekilde kullanılır. Varlığının değil, daha çok olmayışının altı çizilir. " 'Kocaman Putumuz Harmonie' " şiirinde bu durum şöyle geçer:

"hiç ibraniceden kırmızı tramvaylar

bir ablam olmamış

(...)" (Ayhan, 2014 a: 33)

Şairin geceleri çalışan ablası ile ilgili otobiyografik bir göndermeyi de içeren "Put" şiirinde de abla imgesinin benzer bir çağrışım yaratacak şekilde kullandığını söylemek mümkündür:

"(...)

Benim hiç çin'de bir ablam olmamış korkunç hû

gecelerin ilerlemiş saatlerinde tramvaya binen

bir bach konsertosunun dudakları gibi çilek korkunç hû." (Ayhan, 2014: 58)

Bu şiirde olduğu gibi "Galata Kantosu" şiirinde de abla figürü Çin imgesiyle ilişkilendirilir:

"(...)

sen kahırlanma bana gözlerim Çin'de benim çiçek bahçelerine

kaçmış

benim hiç Çin'de bir ablam olmamış hiç çiçekçi dükkânım

olmamış

(...)" (Ayhan, 2014: 31)

Çin sözcüğü masalsı bir evreni, uzaklığı çağrıştıran bir imgedir. Şair için iyilik, şefkat ve sonsuz sevgi kaynağı olarak anne yakın değil, ötelerde bir dünyadadır. Anne imgesinin kullanılmaması, yerine abla ya da hala gibi figürlerin tercih edilmesi bu uzaklığı görünür kılan başka bir göstergedir.

"Fayton" şiirinde, abla imgesi farklı bir anlam boyutu içerisinde varlık kazanır. Ece Ayhan, bu şiirdeki *"intihar karası bir faytonun ağışı göğe atlarıyla birlikte"* dizesinde bir dönem Atatürk'le duygusal bir yakınlık yaşamış olan Fikriye Hanım'a işaret ettiğini söyler. (Ayhan, 2014 c: 97) Fikriye Hanım'la ilgili "*Hakkı yenmiş olabilir. Yaşasaydı belki Cumhuriyet'te ilk dolaşıma girecek kadın Fikriye Hanımdı. Münih'ten satın aldığı sedef kabzalı bir tabancayla Çankaya yolu üzerinde bir faytonda canına kıymıştır." (Ayhan, 1991: 73)* der. İntihar izleğinin ön plana çıktığı şiir şöyledir:

"(...)

intihar karası bir faytona binmiş geçerken ablam

caddelerinden ölümler aşkı pera'nın

Esrikmiş herhal bahçe bahçe çiçekleri olan ablam

çiçeksiz bir çiçekçi dükkânının önünde durmuş

tüllere sarılı mor bir karadağ tabancasıyla

zakkum fotoğrafları varmış cezayir menekşeleri camekânda

(...)" (Ayhan, 2014 a: 37)

Abla figürü ölüm ve zehirlenme imajlarıyla çevrelenmiştir. "İntihar", "ölümler aşkı", "tüllere sarılı mor bir karadağ tabanca", "zakkum", "Cezayir menekşesi" sözcük ve sözcük öbekleri olumsuz, ölümcül bir atmosfer yaratır. Şair-anlatıcı, ablasının intiharıyla özdeşim kurar. Son bölümünde, ablasının intiharı onun intiharına dönüşür:

"(...)

Ben ki son üç gecedir intihar etmedim hiç, bilemem

intihar karası bir faytonun ağışı göğe atlarıyla birlikte

cezayir menekşelerini seçip satın alışından olabilir mi ablamın."
(Ayhan, 2014 a: 37)

Şiirdeki özne, özdeşim kurduğu ablasının intiharıyla ölmüştür ve artık intihar etmeyecektir. Fikriye Hanım'ın Latife Hanım'ın yanında ikincil bir konumda bulunması ve öyküsünün tarihte geriye itilmiş olması, şairin yine dışlanmış bir figürle özdeşim kurduğunu gösterir.

Ece Ayhan'ın seçtiği kadın figürlerin birçok noktada birbirine benzediği görülür. Bu figürlerin aynı özelliklere sahip olması, şairin belli bir tip yarattığı kanısını uyandırır. Bunlar, Ayhan'ın seçtiği diğer figürler gibi tarihsel, toplumsal düzlemde kenara itilmiş, dışlanmış kişilerdir. Gece yaşamının, eğlence dünyasının kadınları bu figürlerin başında gelir. "Bel Kanto: İkinci Meşrutiyet" şiirinde yer alan Katır Cemile ve Kanlı Nigar bu anlamda dikkat çekici örneklerdir:

"Memelerinde gürül gürül bir güneş saklıyormuş kahrolursun

gelip zincifre rengi kapılarında karanlığı delik deşik etti

rakısız ahâlileriyle ahâlimizden meşrutiyetlerle bir Katır Cemile

Ve neler neden sonra da bir Kanlı Nigar

tuğrası kazınmış eski türkçe denizlerle sökün etti

ve salı günü gelmemiş çocukları okula

bütün o tapon karıları çamaşır sermemiş bahçelere

ilk tramvay işçileri grevi kalıpçıda bir İkinci Meşrutiyet." (Ayhan, 2014 a: 29)

Şiirin ilk bölümünde geçen Katır Cemile bir hayat kadınıdır. Ulucanlar'daki bir evde çıkan yangında ölen Katır Cemile, 1970'li yıllarda Ankara genelevinin simgesi olmuştur. Çok sağlam, kuvvetli olan Katır Cemile vücudunda yıpranma, hastalık belirtisi göstermediğinden, dayanıklılığından dolayı kendisine katır gibi kadın denilir. (İlhan, 2013) Şiirde de Katır Cemile güçlü ve sarsılmaz bir imaj dâhilde belirir.

İkinci bölümünde geçen Kanlı Nigar ise Karagöz oyunlarından birinin adı, gölge oyununda bir tiptir. Kanlı Nigar ahlak kurallarını çiğneyen, birlikte olduğu erkekleri aldatan, birçok erkekle evlilik dışı gönül ilişkisi kuran, fettan, kalpsiz, maddi değerlere önem veren, kurnaz, hafifmeşrep bir kişiliktedir. (Ersan, 2011: 209) Ece Ayhan'ın seçtiği kadın figürler, şiirinin merkezinde yer alan erkek egemen otoriteyle çatışma temasını bütünler. Psikanalitik açıdan bakıldığında ise abla imgesinde görüldüğü gibi bu figürlerin korkutucu anlamda güçlü olmaları, oyunbaz ve hileci yönleri şairin anne imagosunun da babanınkine benzer şekilde yapılandığını gösterir. Tıpkı baba gibi anne de tehlikeli, güvenilmez ve tehdit edicidir.

Ece Ayhan şiirinin simgelerinden olan "Melahat Geçilmez" şiirindeki kadın figürü de bu tipi örnekler. *"(...) fuhuşla iç içe iki kaşık gibi yaşadık." (Ayhan, 2015: 34)* diyen şairin bu şiirinde de kadın karakter bir hayat kadınıdır. Çanakkaleli Melahat'ın yaşamı ile ilgili bilgilerin yer aldığı şiir şöyledir:

"1. Gazetelerde ak kara bir resmi otuz yıllık. Arkasında mülki taksimatlı bir harita. Komiserin odasında ağırlanırmış.

2. Ve imparatoriçeliğinde bir vesikalık. Tombalacı Ceylan renkli çekmiş. Delikleri balmumuyla örterler.

3. Gönderilen çelenklerde 'Geçilmez' yazılmıştı soyağacı. Küçük harflerlede 'fuhşun anısına'.

4. Çanakkaleli Melâhat'ın törenine polis bandosu da katılmıştır. (Ayhan, 2014: 181)

Çanakkaleli Melahat, şairin *"fuhuşun altın çağı" (Ayhan, 2015: 19)* olarak nitelendirdiği 1940 ile 1970 yılları arasında genelev patroniçeliği yapmış bir hayat kadınıdır. Şiirde adı geçen dostu Tombalacı tarafından öldürülmüştür. Şair bu ölüm için *"9 Kasım 1970'te tabancayla vurdular onu! Vurdular beni!" (Ayhan, 2014 c: 55)* der. Toplumun ve yasaların dışlayan, aşağılayıcı tavrına karşılık Çanakkaleli Melahat şair için heykeli dikilmesi gereken bir kahramandır. "Patron! Ya da Bir Patron" şiirinde bu isteğini *"Çanakkaleli Melahat da bir Anafartalıdır. Çanakkale Cumhuriyet meydanına bir heykelinin dikilmesi!" (Ayhan, 2014 a: 247)* sözleriyle belirtir. Şiirde Çanakkaleli Melahat, komiserin odasında ağırlanır. Cenazesine çelenkler gönderilir, polis bandosu katılır. Ayhan'ın Çanakkaleli Melahat'i şiirinin simgelerinden biri olarak göstermesinde sivillik vurgusu etkilidir. Bu figürü neden seçtiğini şöyle açıklar:

"Ben Çanakkaleli Melahat'ı, kendi köşesinden sivilliği en iyi anlatan kadın olduğu için seçtim. Bir de cümhuriyete Çanakkaleli Melahat'ın gözüyle bakmalı yani." (Ayhan, 2015: 19)

"Özgünlük Amuda Kalkmak Değildir" isimli söyleşisinde, neden özellikle Çanakkaleli Melahat üzerinde durduğunu yine onu sivil tarihle ilişkilendirirek anlatır. Ona göre,

"Çanakkaleli Melahat'tan bakarsak, sivil tarihi daha iyi anlatabiliriz. Türkiye'de sivil tarihi anlatmaya daha çok siyasal partilerle derneklerle başlanıyor. Halbuki Melahat devletin karşısında değil ama tamamen devletin dışında olan bir kadın. Sivillik, sivil toplum bu demektir aslında. Devletin karşısında değil, dışında olmak. Ben de bu açıdan bakıyorum sivilliği anlatmak için. Özelden genele gidiyorum. Şimdi genel tarihi yazıyorum. Toplumsala merakım var. Yalnızca şiiri kurcalamam. Siyasalı, toplumsalı, tarihseli, hepsini birden incelerim. Öyle yapmak zorundayım. Çanakkaleli Melahat'ı anlatırken Cümmhuriyeti de anlatmış oluyorum." (Ayhan, 2015: 35-36)

Şairin *"(...) cumhuriyetin ilk ve sıkı sivil girişimcilerinden biridir." (Ayhan, 2014 c: 18)* dediği Çanakkaleli Melahat'i ayrıcalıklı kılan yönü dik duruşu, meydan okuyan tavrıdır. Yasakların getirdiği engellemelere çıkış yolları bulan zekâsıdır. Ayhan, onun bu yönüyle ilgili şunları aktarır:

"Çanakkaleli Melahat her olasılığa karşın hep çift kapılı evler tutardı. (...) 1970 yılına doğru 'Buluşma Evleri Yönetmeliği'ni İstanbul Emniyeti çıkardı. (...) Ama başıbozuk olan Çanakkaleli Melahat tasını tarağını topladı ve polis mıntıkasının dışına kırlara, uzaklara çıktı." (Ayhan, 2015: 19)

Şairin tarih, dil ve ahlak anlayışıyla kendini doğrulayan bir değerler sistemi yaratmış olan toplumsal düzeni sorgulayan, reddeden hayat duruşu, politik tavrı şiirinin bir simgesi olarak Çanakkaleli Melahat'i seçmesinde etkilidir. Ötekilerin, dışlananların şiirini yazan Ece Ayhan'ın bu sahiplenici tavrını, şu sözleri yansıtır:

"Bense, rakıyı içince kafasını küt küt otomobiline vuran ve çocukluğunda müsamerelere çıkarılmayan Çanakkaleli Melahat'ın bir oğlu olmakla övünürüm. Çanakkaleli Melahat adeta bir annem. Kendisi yakın akrabalarımdan daha yakındır. (Ayhan, 2015: 14)

Şairin seçtiği kadın figürler karşılaştırdığında sadece toplumdaki yerleri açısından değil onların karakter özellikleri itibariyle de birbirlerine benzedikleri görülür. Şiirlerindeki kadınlar, anne imagosunun izdüşümleri olarak düşünüldüğünde, annenin baba kadar güçlü ve katı olduğunu söylemek mümkündür. Bu fallik anne, özne için bilinçdışı bir tehdit kaynağıdır. Kadın figürlerin gücü ve zekâsı ölümcül, iğdiş edici bir nitelik taşır. İlksel nesnelerin öznenin zihinde bu yönleriyle belirginleşmesi, onlarla kurulan özdeşimin de bu doğrultuda olmasına neden olur.

Ece Ayhan'ın şiirlerinde kadın/anne figürü erk sahibinin/babanın karşısında duran yönüyle var olur. Bunun dışında bir kimliği yok gibidir. Ayhan, otoritenin mağdur ettiği, dışlanmış bir figür olma yönüyle kadın/anne figürünü işler ve bu figür egemen güce meydan okuduğunda onunla özdeşim kurar. Dolayısıyla çocuk için bir anneden ziyade anne figürü babayla kurduğu ilişki dâhilinde varlık kazanır. Kadın

otoritenin temsilcisi babaerkil düzenin karşısında duruyorsa vardır; anne ya da sevgili kimliğiyle belirmez. Öte yandan bu figür eğer bir otoriteye dönüşürse onunla da ölümcül bir savaşa girişilebilir. Şairin "Ayıptır Söylemesi: Rimbaud" isimli söyleşinde söylediği şu sözler, bu yönde yorumlanabilir:

"Son kitabımın adı Çanakkaleli Melahat'e İki El Mektup. Onu 'Çanakkaleli Melahat' diye anlıyorlar. Baba hem öldürülmek, hem de sevilmek içindir. Çanakkaleli Melahat da öyle. İki el mektupla: öldürmek istiyorsun." (Ayhan, 2015: 67)

Bu sözlerdeki öldürmek ve sevmek eylemlerinin yan yanalığı ödipal dönemde erkek çocuğun babayla kurduğu "*ambivalent (çelişik)" (Freud, 2014 a: 229)* ilişkiyi düşündürür. Bu ilişkide, sevgi ve nefret gibi zıt duygular bir arada yaşanır. Birbirini kollayan bu çelişkili duygular, Ece Ayhan'ın otorite sorunsalıyla kurduğu ilişkinin önemli bir dinamiğidir. Şair kendi şiirinin otoritesine karşı dahi böyle bir duygu ile çarpışır. Nitekim otoriteye dönüştüğü anda Çanakkaleli Melahat'i de öldürebileceğini söyler. Çanakkaleli Melahat her ne kadar cephenin karşı tarafında olsa da şiirinin bir simgesi olması onu kendi cephesinde bir otoriteye dönüştürecektir.

Bu ana başlık altında Ece Ayhan'ın şiirlerinde ele aldığı sözü edilen temaların dilsel düzlemde de bütünlendiğini eklemek gerekir. Tamamlayıcı fonksiyonu ile birlikte Ayhan'ın şiirlerinde dil başlı başına bir sorunsaldır. Tarih, eğitim ve toplumsal yapıyı kapsayan geniş çerçeveli otorite kavramının eleştirilmesine dil de dâhildir. Başka bir deyişle özne ve "öteki" arasındaki çatışma dil düzleminde de gerçekleşir. Süregelen bir kötülüğün hâkim olduğunu vurguladığı toplumsal anlayışı temsil eden ve bu anlayışın varlığını sürdürmesini sağlayan bir dil yerine şair, başka bir dilin olabilirliğini yoklar. Dilsel sapmalar, argoya yönelme, az bilinen kelimeleri seçmesi konuşulan dilin dışında bir dil yaratma arayışını yansıtır.

Ece Ayhan'ın şiirlerinde özneyi çevreleyen "öteki"nin tekinsizliği ve bunun kaynağı olan öznenin kendisindeki tekinsizlik dil aracılığıyla okuyucuyu da şizo-paranoid bir atmosferin içine çeker. Şairin zor anlaşılan, kapalı dili şiirdeki özne gibi okuyucuyu da sonsuz bir yabancılaşma edimine sürükler. Lacancı bir yaklaşımla ifade edilirse, şair dili simgesel dönemden imgesele geri çekmek ister ya da

imgeselden simgesel evreye geçmek istemez, direnir. Öznenin simgesel döneme geçmemek için geliştirdiği direncin, çatışmanın sebebi "baba"nın söyleminin hâkim olduğu toplumsal düzene dâhil olmak istememesiyle ilişkilidir. Simgesel evrenin yani dilin yıkımıyla yeni bir dil kurulacak, bu da diğer anlamıyla yeni bir toplum, toplumsal düzen demek olacaktır. Şiirlerinde ödipal sahneye hapsolan özne gibi dil de imgesel evreden simgesel döneme geçiş aşamasında takılı kalmış gibidir. Bu direnç, tıpkı özne gibi dili de sonsuz bir yabancılaşma deneyimine hapsetmiştir.

Ayhan'ın dille kurduğu ilişki, Wilfred Bion'un düşüncelerinden hareketle de yorumlanabilir. Bion, paramparça ve anlamsız nitelikteki şizofrenik düşünce, dilin kökenleri ve doğasını kavramaya yönelik düşünceler öne sürmüştür. Ona göre şizofrenik düşüncede, özne sadece nesneye saldırmaz aynı anda zihninin nesneye ve genelde gerçekliğe bağlı olan kısmı da saldırıya maruz kalır. Başka bir deyişle özne, onu nesneye bağlayan bağları da yok etmek ister. Bu anlamda, Ece Ayhan'da yalnızca iktidar/erk/otorite düşüncesiyle bir çatışma değil, aynı zamanda onu bu düşünceye bağlayan, götüren bağlara da bir saldırı söz konusudur denilebilir. Özneyi bu düşünceyle her halükarda ilişkilendiren en güçlü bağlardan biri dildir. Şair, onu toplumsal düzene, "babanın yasası"na eklemleyen algısal ve bilişsel bir yapı olan dile yönelir. Dile saldırısı, onu yıkma, ters yüz etme çabası bu bağı ortadan kaldırmaya dönük bir arzu olarak yorumlanabilir.

SONUÇ

İnsan davranışlarının kökeni, gelişimi ve dönüşümlerini inceleyen psikanaliz, ruhsal yapıyı oluşturan dinamikleri, bilinçdışı süreçleri, çatışmaları ve bunlara yönelik çözümleri ortaya koyar. Freud'un öncülüğünde gelişen psikanalitik kuram antropoloji, tarih, sosyoloji ve felsefe gibi pek çok disiplini etkilemekle birlikte öne sürüldüğü ilk dönemlerden itibaren edebiyatla etkileşim halinde olmuştur. Freud, çalışmalarında edebiyata ayrı bir önem vermiştir. Freud'dan sonra gelen psikanalistlerin savunduğu çeşitli görüşlerle yeni boyutlar kazanan ve sürekli genişleyen psikanaliz, edebî metni anlamak ve anlamlandırabilmeye yönelik okumalar için geniş ve zengin bir kuramsal evren sunar.

Kendinden önceki hâkim şiir anlayışlarından farklı bir poetikaya sahip olan İkinci Yeni, modern Türk şiirinin önemli bir basamağıdır. 1950'li yıllarda beliren hareketin temsilcilerinin ortak bir manifestosu ya da -sonradan büyük çoğunluğu *Pazar Postası*'nda kümelenmiş olmakla birlikte- ortak bir yayın organı yoktur. Oluşumun öncüleri önceki Garip, toplumcu gerçekçi ya da ulusçu/hececi çizgilerini bırakarak birbirinden bağımsız fakat birtakım ortak özellikler taşıyan şiirler ortaya koymuştur. İlhan Berk, Edip Cansever, Turgut Uyar, Cemal Süreya, Ece Ayhan ve Sezai Karakoç hareketin öncü temsilcileridir.

Bütün edebî yeniliklerde olduğu gibi İkinci Yeni hareketi de döneminin siyasi, toplumsal ve sanatsal etkileriyle yoğrularak doğmuştur. Hareketin öncüleri, ilk gençliklerini İnönü döneminin toplumsal, siyasal ortamında İkinci Dünya Savaşı'nın neden olduğu siyasi baskılar, ekonomik kriz ve yoksulluğun gölgesinde geçirmiştir. Bu yıllarda, Demokrat Parti'nin başa geçmesiyle ülke geçici bir ekonomik rahatlama sürecine girer. Piyasaların canlanması, toplumsal yaşamda

büyük değişimlerin başlamasına neden olur. Dönemin en önemli toplumsal değişmelerden biri, kentleşmedir. Değişen ekonomik koşullara ayak uyduramama, geleneksel ve modern değerler arasındaki çatışma, kentin çarpık ve yapay ilişkileri, doğadan kopuk tekdüze yaşam biçimi bireyi yabancılaşma, yalnızlık, kuşatılmışlık duygularına itmiştir.

Kendinden önceki şiir anlayışlarının yetersizleşmesi ve tıkanması İkinci Yeni'nin doğuşundaki diğer bir önemli etkendir. Garipçilerin basitlik ve aleladeliği şiirin ölçüsü haline getiren anlayışları bir süre sonra gücünü yitirir. Hece şiirinin ve Garip'in yetersizliğini kavrayan şairler, sanatın toplumsal amaçlara hizmet etmesi yolundaki toplumcu gerçekçi anlayışı da benimsemez. Bunların yanında Batı sanat ve edebiyatından gelen etkiler de şairlerin sanat zevkinin değişmesinde etkili olmuştur.

İletme ve düşünce aktarma amacı güden, alışılmış dil mantığına, algılama ve hayal etme biçimine, yalın ve düzgün ifadeye dayalı mimetik dile karşı çıkan İkinci Yeni şairleri, imge ağırlıklı bir anlayış çerçevesinde şiirlerini inşa etmiştir. Şairlerin dilde sapmalara yönelmeleri alışılagelen gerçeklik anlayışını yıkmak, bu gerçekliğin sınırlarını aşmak amacını taşır. Bu yönelimde bilinçdışını ve düş alanını sanata açan Gerçeküstücü akımın etkisi de söz konusudur. Şiirin imge yükünü ağırlaştıran şairler, anlamı karartan ve gizleyen bir tavır takınmışlardır. Kelimelerin gündelik kullanımlarla kaybolan anlamı yerine, çağrışımlarla derinleşen ve çoğalan değerlerini öncelemişlerdir.

İkinci Yeni şiiri üzerinde psikanalitik bir incelmenin yapıldığı bu çalışmada, ilk olarak Cemal Süreya üzerinde durulmuştur. Yaşamı boyunca göç, anne kaybı, üvey anne ve narsisistik örselenmelere sebep olan birçok olumsuzlukla karşılaşan Süreya, yüceltme kabiliyeti ve sanatçı yeteneğiyle bunları aşabilmeyi başarmıştır. Şairin yaşamında, ayrılık ve onun beraberinde getirdiği kayıp olgusu belirleyici olmuştur. Yaşadığı önemli ayrılık deneyimlerinden biri, ailesinin Erzincan'dan Bilecik'e sürgün edilmesidir. Şair üzerinde travmatik bir etki yaratan bu olay, onun benliğinde derin izler bırakmıştır. Süreya'nın yaşamında sürgünle başlayan ayrılıklar zinciri anne kaybı, öğrenim, iş hayatı ve sevgi ilişkilerindeki kopuşlarla devam etmiştir.

Cemal Süreya'nın yaşamına ve şiirine damga vuran bir diğer olay, erken yaşta annesini kaybetmesidir. Anne ile çocuk arasındaki ilişki zamanla nitelik değiştirmekle birlikte, çocuğun bu ilişki içinde kazandığı benlik duygusu çok önemlidir. Bu ilişki, çocuğun gelecekte kuracağı bütün ilişkilerin altyapısını oluşturtur. Şair, annesini erken yaşta kaybetmiş olmakla birlikte, annesinin ilk ilişkilerinde eşduyumlu davranışlarıyla, onun potansiyel mekân yaratma kabiliyetini geliştirdiği söylenebilir. Annesinin anlattığı halk hikâyeleri, geçiş nesnesi görevi görerek şiire yönelmesini sağmıştır. Potansiyel mekân ve geçiş nesnesi, nesne ilişkileri kuramcısı D. W. Winnicott'un öne sürdüğü kavramlardır.

Bireyin yaşamında önemli bir dönüm noktası olan Oedipus karmaşası, kişinin bilinçdışında varlığını koruyarak sonraki yaşamına yansır. Erkek çocuk için bu dönemin temel çatışması, babanın yerine geçip anneye sahip olma isteğine karşılık iğdiş edilme korkusudur. Cemal Süreya'nın şiirlerine bakıldığında, bu bilinçdışı isteğin ona eşlik eden suçluluk hissiyle birlikte ortaya çıktığı görülür.

Bir yetişkinin ilişkilerin çerçevesini, annesiyle yaşamın ilk dönemlerinde kurduğu birliktelikte yaşadığı bütünsel doyuma duyulan arayış çizer. Süreya'nın şiirlerine annenin diğer bir deyişle kaybedilen gerçek nesnenin arayışının hâkim olduğunu söylemek mümkündür. Sevgili, annenin yerine konulmaya çalışılır. Fakat annenin ölümü, kaybetmeyi yanı başında taşıyan korkulu bir sevgi ilişkisi yaratmıştır. Çözülemeyen bu kompleks şairin iç dünyasında çatışmalı, çalkantılı, gelgitli bir ruh hali yaratarak ilişkilerine ayrılmayı, kaybetmeyi dayatmıştır. Bu duygular arasında salınan Cemal Süreya'nın ruh dünyasında şiir, oluşan suçluluk duygularını onaran bir işlev görür.

Turgut Uyar üzerine yapılan incelemede, daha çok metin merkezli bir yaklaşımla hareket edilmiştir. Şairin 1959 yılında yayımlanan *Dünyanın En Güzel Arabistanı* kitabı üzerine psikanalitik bir yorum geliştirilmiştir. Şairi İkinci Yeni çerçevesine yerleştiren bu eserdeki şiirler kendi içinde tamamlanan, bağımsız bir yapıda olmakla birlikte merkezi temayı tamamlayan parçalar olarak da organik bir bütünlüktedir. Freud'un uygarlık, toplum, din ve insan arasındaki ilişkiler üzerine öne sürdüğü fikirler doğrultusunda incelenen kitaptaki temel izlek, bireyin insan olma doğasından ileri gelen nitelikleri ile buna ters düşen uygarlık düzenidir. Bu

izlek, uygarlık diğer bir deyişle kültürün varlığını sürdürmek için bireye dayattığı ahlaki, toplumsal, dinsel, geleneksel değerler ile insan doğasının varoluş kodları arasındaki çatışma üzerine kurulmuştur.

İnsanın temel amacı mutlu olmak ve öyle kalmak isteğidir. Freud'a göre yaşamın amacını belirleyen dinamik haz ilkesidir. Dış dünya ile çatışma içerisinde olan bu ilkenin uygulanması mümkün değildir. İçgüdülerin tatmini mutluluk getirirken dış dünyanın yaşattığı yoksunluk, gereksinimlerin doyurulmaması ve reddedilmesi yoğun bir acıya neden olur. İnsanın mutsuzluğunun büyük bir bölümünden uygarlık denilen düzen sorumludur. Uygarlık, eğer toplum içinde yer almak istiyorsa bireyin önüne boyun eğmek zorunda olduğu yüksek ahlaki normlar koymuştur. Bu ahlaki standartlar, uygarlığın varoluşunun temelidir. İçgüdüsel doyumdan vazgeçme sayesinde başarılmış olan uygarlık, aynı vazgeçmeyi sırayla her yeni gelenden ister.

Dünyanın En Güzel Arabistan'ında uygarlığın bireyin yaşamında yarattığı sıkıntı, mutsuzluk, huzursuzluk kent imgesi etrafında verilmiştir. Uygarlık birey için eksiksiz bir yaşam sunuyormuş gibi görünse de onun mutluluğunu arttırmamıştır. İnsanın zaman ve mekân üzerinde her geçen gün artan hâkimiyeti daha fazla mutluluk getirmemiştir. Toplumsal ilişkileri düzenleme, uygarlığın diğer bir kurucu yönüdür. Uygarlık kendini toplumsal çıkar yönünde bireyin özgürlüklerini kısarak kurar. Mutlu olmayı hedefleyen birey ve onun bu talebine kısıtlamalar getiren toplum arasında bir çatışma vardır. Öte taraftan mutsuzluk kaynağı düzenin temelini bireyin kendisi inşa etmiştir ve kendini aldatarak onunla yaşamaya alışmıştır. Düzen içinde kendi sınırlarının nerede başladığını, nerede bittiğini sorgulamaktan uzaktır. Kitapta bu durum, ablukanın başladığı yer olarak nitelendirilir.

Uygarlık insanın saldırgan doğasından ileri gelen tehditten korunmak için çeşitli yollara başvurur. Bunlardan biri, bireyin ruhsal yapısında inşa ettiği üstbenlik mekanizmasıdır. Oedipus karmaşasıyla ruhsallığına eklenen bu mekanizmayla insan, kültüre dâhil olarak toplumsal bir kimlik edinir. *Dünya'nın En Güzel Arabistanı'*nda, toplumsallaşma sürecinde, bireyin ruhsal örgütlenmesinin inşası Akçaburgazlı Yekta isimli karakterin öyküsü üzerinden verilmiştir. Dağınık bir yapı sergileyen Yekta'nın öyküsündeki parçalar birleştirildiğinde olay örgüsünün karakterin toplumun bir

ferdine dönüşümü, uygarlık karşısında bireysel mutluluğu için verdiği mücadele ve yenik düşmesi vakaları etrafında döndüğü görülür. Yenilgi izleği öyküyü şekillendiren temel dinamiklerden biridir. Karakter birer süperego temsilcisi olan baba, toplum, ahlaki kurallar ve yazgıya meydan okusa da yalnızlıkla sonuçlanan bir bozgun, yenilgi yaşar. Kitaba hâkim olan yalnızlık, umutsuzluk, hüzün ve bunların kaynağındaki yenilgi hissinin bilinçdışı bir suçluluk duygusundan ileri gelen mazoşistik düşünceye karşılık geldiğini söylemek mümkündür.

Kent yaşamının ablukasında çürüyen insan ruhu, *Dünyanın En Güzel Arabistanı*'nda derinlikli bir anlatımla ortaya konulmuştur. Kitap bu kuşatıcı, boğucu, bireyi tekdüze bir ritme zorlayan yaşamdan çıkış için bir ütopya fikrini de barındırır. Uyar'ın parçalı bir biçimde beliren hayali evreni, Tevfik Fikret ve Ahmet Haşim'in şiirlerindeki ütopik tasımlarla birçok noktada benzerlik gösterir. Bu ütopyalarda olduğu gibi *Dünya'nın En Güzel Arabistanı*'nında da doğaya dönüş izleği ekseninde reel dünyanın kötülük ve çirkinliklerinden uzakta, insan eli değmemiş, bozulmamış bir dünya hayal edilir. Diğerlerinde olduğu üzere burada da şairin kendisiyle birlikte sadece sevgilisini hayal etmesi, yaşadığı toplumu dışarıda tutması; çocuğun anneyle kurduğu ve babayı içine almadığı düşsel dünyasını düşündürür. Psikanalitik düşünceye göre insan, bilinçdışında bir zamanlar anneyle sürdürülen haz dolu birliktelik evresine dönüşü arzular. Ödipal dönemde çocuğun ruhsal everenine dâhil olan baba, onun iki kişilik evrenini geri dönülmez bir şekilde yıkar. Çocuk büyüdükçe babanın yerini ahlaki, toplumsal değerleriyle kültür alır.

Şiirleri incelenen bir diğer şair, Edip Cansever'dir. Cansever, şiirlerinde varoluş sorunsalı çerçevesinde bireyin psişik yapısındaki örgütlenmeleri, bunlar arasındaki bağları çözümleyerek içsel dramını görünür kılar. Bu bölümünde ilk olarak şairin, içinde yer aldığı kitapla aynı adı taşıyan "Umutsuzlar Parkı" şiiri incelenmiştir. "Umutsuzlar Parkı", uzun şiiri bir sorunsalı kurcalamak için tercih ettiğini belirten şairin bu yapıdaki şiirlerinden biridir. Şiirin merkezindeki ruhsal süreçler, yirminci yüzyılın en önemli psikanalistlerinden olan André Green'in öne sürdüğü "ölü anne" kavramı çerçevesinde yorumlanmıştır. Şiirdeki özne, eylemleriyle özdeşim kuramaz; yaşamı, gerçekliğini duyumsayamaz. Hissedilemeyen kendilik, onun varoluşu için bir zemin oluşturmasını, benliğini

yaşama konumlandırmasını engeller. İç dünyasına çürümüşlük hissi, yalnızlık, bıkkınlık ve sıkıntı duyguları hâkimdir. Topluma yabancılaşmış, yalıtık, kendine dönüktür. Yinelenen yaşam herhangi bir amaç, beklenti ya da değişim umudu taşımaz.

Tekrar olgusunun yarattığı durağanlık yaşamı hareket ve canlılıktan ziyade ölüme yaklaştırır. Boşluk, donma, kaskatı kesilme ve ölülük imgeleri öznenin iç dünyasında kendiliğinin dağılması, gerçekliği ya da ruhsal bütünlüğünü kaybetme korkularına işaret eder. Bu korkular ise ilkel ıstıraplar olarak adlandırılan annenin bebeğiyle yeterince özdeşleşememesinden, ihtiyaçlarına uyum sağlayamamasından kaynaklanan kaygıların hareketlenmesiyle ilgilidir. Şiirin merkezi imgesi olan duyumsal ve duygulanımsal düzeyde var olamamak cansız, ölü olmak gibidir. Bu durum, öznenin sevgi nesnesinin kaybıyla birlikte yok olan anlamsal bağlarla baş etme çabasının yarattığı bir savunmadır. Yaşama özgü hareketlilik ve canlılığa dâhil olmak yerine özne yaşam ve kendi arasında koruyucu bir kalkan olarak bu tavrı geliştirmiştir.

Edip Cansever'in incelenen bir diğer şiiri olan "Salıncak", *Nerde Antigone* isimli kitabında yer alır. Şiir, Cansever'in eserlerinin merkezine oturttuğu boşluk, umutsuzluk, sıkıntı, anlamsızlık, yalnızlık ve yabancılaşma konuları çevresinde örülmüştür. Şiire André Green'in beyaz psikoz olarak tanımladığı psişik yapı hâkimdir. Yaşamla duygusal ve düşünsel bağlarını koparmış olan kadın karakter, beyaz psikoz için belirtilen boşluk duygusu, ruhsal durgunluk, duygulanımsız bir depresyon ve ölüm dürtüsünün etkisi altındadır.

Beyaz psikoza yaşamın verdiği canlılığın, umudun aksine ölüm dürtüsü egemendir. Şiirde bu dürtü katılaşma, taş kesilme, çoraklık, yokluk, boşluk ve çukur imgeleriyle verilmiştir. Şiirin biçimsel kuruluşu, merkezindeki psikotik düşünceyi yansıtacak şekilde yapılandırılmıştır. Bölünmüş, parçalı, kesik, eksiltili anlatım, hayata inancını yitirmiş, kendine ve topluma yabancılaşmış insanın dağınık, sıkıntılı yaşamını ve ruh halini yansıtır. Edip Cansever, şiirlerini oluştururken faydalandığı nesnel karşılık tekniğini bu şiirde de kullanmıştır. Nesnel karşıtlık yoluyla öznenin ruh dünyası, dış dünyadan hareketle oluşturulmuş bir dekorla yansıtılmıştır.

Şairin incelenen *Tragedyalar* isimli kitabı, benzer izlekler etrafında örülmüş, birbirini tamamlayan şiirlerden oluşmuştur. *Tragedyalar* kitabında yer alan şiirler, çıkışsız bir yalnızlık sarmalında kendilerine ve yaşama inancını yitirmiş, yabancılaşmış bir yaşantıyı konu edinir. Ölü bir varoluş içersindeki şiir karakterleri, alkol yörüngesinde dönen bir kısır döngünün içindedir. Varoluşsal bir çöküş yaşayan karakterlerin umutsuzluğu ve içine düştükleri anlamsızlık girdabı, yaşamı askıya almalarına sebep olur. Bu bölümde karakterlerin ruh dünyası, Julia Kristeva'nın başta Freud olmak üzere Klein ve Winnicott gibi psikanalistlerin görüşlerinden hareketle öne sürdüğü melankoli kavramı etrafında incelenmiştir.

Edip Cansever'in *Ben Ruhi Bey Nasılım* şiiri vaka örgüsünün biçimlenişi, kurgu tekniklerinin kullanılış biçimi, karakter, mekân ve zaman gibi unsurların işlenişiyle bir romanı andırır. Eser başkarakter Ruhi Bey'in geçmişiyle içe dönük hesaplaşması üzerine kurulmuştur. Çocukluk yıllarından ilk gençlik dönemine dek örseleyici yaşantılara maruz kalan karakter, bütünlüklü bir kendilik inşa edemez. Yaşam içerisinde gerçekliğini hissedemeyen Ruhi Bey parçalı, bölünmüş bir kendilikle yarı ölü bir yaşam sürdürür. Onun aşrı yatırım yapılmış görsel alanla ilgili sapkın eylemleri ve kimi zaman saldırganlığa yönelmesi bu saplanmayla ilgili geliştirdiği savunmalardır. Ruhi Bey'in saplantıları sadece narsisistik bir kırılma yaşamasına sebep olan arkaik dönemle ilgili değildir. Sürüp giden örseleyici yaşantılarına ilk gençlik döneminde, üvey annesiyle yaşadığı cinsel ilişki eklenir. Yaşamında travmatik bir etki yaratan bu olay, onu Oedipus karmaşasına geriletir. Geçmişiyle hesaplaşan Ruhi Bey, psikanalitik bir süreçten geçer adeta. Saplantılarını geride bırakarak ölü ruhunu sağaltır.

Çalışmanın kapsamındaki diğer bir şair olan İlhan Berk, poetikasında bilinci değil bilinçdışını merkeze alan bir yaklaşım doğrultusunda hareket etmiştir. Berk'in şiirlerinde gövde, beden izleği önemli bir yere sahiptir. Şairin biçim ve dildeki arayışları dâhil olmak üzere yaratma dinamiği, bir beden vücuda getirme arzusu üzerinden hareket eder. Bu doğrultuda Hanna Segal'e göre sanatçının yaratma ihtiyacı, kendi iç dünyasının paramparça olduğuna dair derin algısından ve bu kayıp dünyayı yeniden yaratma isteğinden doğar. İlhan Berk'in yüceltme mekanizmasıyla sanatsal objeye dönüştürdüğü kayıp nesne, çocukluk yaşamında derin izler bırakan

annesidir. Şairin hafızasında sarsılmaz bir yer edinmiş olan annesin bedenine dair imge, sanatsal yaratımının kurucu ögesidir. Yaratma süreci ve ortaya koyduğu ürün olan şiiri, anne imgesinin onarılması ve simgeleştirme süreçleriyle ilgilidir.

Çocukluk yaşamına bakıldığında babasıyla ilişkisinin aksine İlhan Berk'in annesine karşı derin bağlılığı göze çarpar. Şairin çocukluğunda, içe kapanıklıkla birlikte hissettiği yalnızlık duygusunu dağıtan kişi annesi olur. Bu yıllarda annesi bütün dünyasını kaplamış gibidir. Berk'in bu yoğun hislerinde annesinin ona duyduğu bağlılığın da etkisinden bahsetmek mümkündür. Annesinin eşinden ayrı olması küçük oğluna yoğun bir sevgi yatırımı yapmasına neden olmuştur. Annesi gibi İlhan Berk'in zihininde kalıcı iz bırakan bir diğer kişi büyük ablası Huriye'dir. Akli dengesi yerinde olmayan ablası, tek başına bir odada kalır. Her zaman soyunuk, çıplaktır. İlhan Berk odasına bir tek kendisinin girebildiğini söyler. Aile, Birinci Dünya Savaşı sırasında düşman askerleri Manisa'ya girince Huriye'yi evde bırakıp kaçar. Ablası, onlarla birlikte dağa gelmek istememiştir. Bu travmatik olay, şair üzerinde büyük bir etki yaratmıştır.

İlhan Berk'in şiirlerinde imgenin bir ressamınkinde olduğu gibi görsellik üzerinde şekillendiği görülür. Şairin yaratımında gövde, beden, biçim imajları önemli bir yere sahiptir. Bu imajların tekrarı Berk'in anne/abla bedenin çocukluğundaki imgesini yeniden yaratma, kayıp nesneye tekrar yakın olma arzusunu yansıtır. Çalışmada şairin "Littera Amor" şiiri üzerinde yakın bir okuma yapılmıştır. Şiirde şair için arzu nesnesinin yaratımında annesi ve ablasına dair imgenin ne kadar etkili olduğu görülür. Betimlenen minyatür ve resimler ile annesi ve ablasının özellikle uzunluk, beyazlık, incelik, çıplaklık ve sessizlikleriyle birbirlerine benzediği görülür. "Uzun" ve "beyaz" sıfatları, şairin tüm şiirlerinde ön plana çıkan tekrarlar olarak birer simgedir.

"Littera Amor" şiirinde İlhan Berk, üzerinde travmatik bir etki yaratan ablasının ölümüyle yüzleşir. Bu trajik ölüm, şairin çocuk dünyasında kalıcı izler bırakmıştır. Düşlerde bilincin esnemesiyle birlikte bilinçdışı yaşantıların çeşitli sembollerle ortaya çıkması gibi şiirde de acı verici bu olay tekrar yaşanır gibidir. Şiirin kimi bölümlerinde şairin ablasını tekrar hayata döndürmek arzusu görülür. Ablanın kaybedildiği savaş sahnesi şiirin yarattığı düşsel zeminde tekrar yaşanır.

Psikanalitik düşünce doğrultusunda bu yineleme, şairin bilinçdışında acı verici anı üzerinde egemenlik kurma bir anlamda onu kontrolü altına tutma isteğiyle ilgilidir.

Öte yandan trajik kaybın İlhan Berk'te sonrasında sanatsal yaratım olarak şiire dönüşecek bilinçdışı bir suçluluk yarattığı görülür. Sevilen nesnenin kaybı suçluluk, yas ve onarım sürecini beraberinde getirir. Ablasının ölümü, şairin bilinçdışında depresif konumda yaşanılan duyguların harekete geçmesine neden olur. Klein'a göre dışsal bir sevilen nesnenin kaybı insandaki bu en erken dönem mekanizmayı harekete geçirir. Suçluluk hissi, ailenin şehir istila edildiğinde ablasını evde bırakıp kaçması ve onun trajik ölümüyle ilişkilendirilebilir. Bununla birlikte Klein, sevilen nesnenin kaybedilmesi durumunda kişinin bu kaybın bilinçdışı saldırganlık düşlemlerinden dolayı gerçekleştiğini düşündüğünü ve nesneye karşı bilinçdışı bir suçluluk hissettiğini söyler. Dolayısıyla şairdeki suçluluk hissi bilinçdışı bu düşlemlerle ilintili olarak da düşünülebilir.

"Littera Amor" şiirinde yıkım vurgusu sıkça yapılır. İlhan Berk, yaşamından bahsederken çocukluk dünyasının ablasının ölümüyle yıkıldığını söyler. Çocukluğunun mutlu dünyasını temsil eden ablası, içselleştirilmiş iyi nesne figürüdür. Onun ölümü, şairde ruhsal bütünlüğünü ayakta tutan iyi nesnelerin zarar gördüğü, yok olduğu kaygısını da beraberinde getirmiştir. Kaygı ve suçluluk kişiyi zarar gören nesneyi onarmaya götürür. Yaratma eylemi, bir tür onarmadır; kayıpla birlikte parçalanan iç dünyanın tekrar bütünleştirilmesidir. İlhan Berk, kayıp nesnelerini simgeleştirdiği şiir aracılığıyla iç dünyasını onararak yeniden inşa etmiştir. Bu şiir, yaratma sürecinin şairi bilinçdışı çatışmalarıyla yüzleştirerek sağalttığını gösterir.

İmge kurma ve üslup açısından İkinci Yeni hareketin kurucuları arasında yer alan Sezai Karakoç, metafizikçi yönelimi ve şiirindeki dini muhtevayla onlardan ayrılır. Anne ve çocuk, Karakoç'un ilk şiirlerinden itibaren üzerine eğildiği izleklerdir. Bu temadaki şiirlerden en dikkat çekici olanı *Körfez* kitabında yer alan "Balkon" şiiridir. Şiirde, ev imgesi insanı kucaklayan sıcaklığıyla bilinçdışını ilksel mekâna, anne karnına dair imgeye götürür. Otto Rank, öne sürdüğü doğum travması kuramında bir zamanlar anne karnında bulunmuş olmanın insan için çok haz verici

olduğunu söyler. Evin bilinçdışında uyandırdığı sıcaklık, güven ve rahatlık gibi duygular özneyi bu ilksel hazza götürür.

Şiirde ev, anne rahmindeki duruma yaptığı çağrışımla çocuk ve anne birlikteliğini simgeler. Diğer bir önemli imge olan balkon ise bu haz verici yerden ayrılırken yaşanan ilksel kaygıyı hatırlatır. Sezai Karakoç şiirinde çocuk ve anne temalarının yanında çoğu zaman ölüm izleğinin bulunması dikkat çekicidir. Şiirde de çocuğun balkona diğer bir deyişle dışarıya çıkması, evden ayrılması ölümüne sebep olur. Şairin şiirlerinde anneden ayrılışın beraberinde çocuk için ölümü getirmesi, bilinçdışının arzuladığı anne karnına geri dönüş isteğiyle ilişkilendirilebilir.

Sezai Karakoç'un şiirlerinde, anne ve çocuk birbirine bakışımlı konumlandırılmış iki figürdür. Birbirlerini karşılıklı doğrulayan bu figürlerden herhangi birinin kaybı diğerinin varlığını sorgulamasını beraberinde getirir. Şiirlerde psikanalitik düzlemede ölüm izleği, çocuğun anne ile kurduğu aşkın bütünlüğün ya da narsisistik bütünlüğün sona ermesi olarak yorumlanabilir. Çocuğun anneden bu kopuşu, Lacancı düşüncede doğrultusunda, ayna evresi denilen imgesel dönemden Oedipus karmaşasının devreye girdiği simgesel döneme geçişte yaşanan kastrasyon dâhilinde düşünülebilir. Şiirlerindeki çocuğun anneyi kaybetmesi, imgesel dönemde yaşandığı yanılsamalı narsisistik bütünlüğü yitirmesi anlamına gelir. Çocuğun simgesel döneme geçişle yaşadığı ödipal karmaşa, bu kaybı getirir. "Babanın yasası" ile çocuk, kültürel düzene geçerek anneden kopar. Oedipus karmaşasıyla simgesel döneme geçmesi, çocuğun anneye dair kökensel arzularından vazgeçip kültürel bir özneye dönüşmesine yol açar. Bu, çocuk için anne ile imgesel dönemde yaşadığı haz dolu birliktelik yanılsamasının sona erişidir.

Karakoç'un şiirlerinde, çocuğun anneyle ilişkisinde olduğu gibi annenin çocukla kurduğu bağ da varoluşsal bir nitelik taşır. Çocuğun ölümü, annenin yaşamdaki aydınlığını yitirmesine, hayatla bağının kopmasına sebep olur. Annenin çocukla kurduğu bağ öylesine deriliklidir ki kayıp, varoluşsal bir yıkımı getirir. Şiirlerde, çocuğun ölümü metaforik bir düzlemde ele alındığında, kaybın anne üzerindeki travmatik etkisinin çok boyutlu bir ruhsal sürece karşılık geldiği görülür. Lacan çocuk ve anne arasındaki ilişkide sadece çocuğun anneye arzusundan değil karşılıklı bir arzunun varlığından söz eder. Çocuk anne için asla sahip olmadığı ama

bilinçdışında da sürekli arzuladığı fallusu simgeler. Annenin kaybında olduğu gibi çocuğun ölümü de anneyi yalnızlığa iter. Bu yalnızlık, annenin olmayan fallusu yerine koyduğu çocuğu yitirişiyle bağlantılıdır. Anne nasıl çocuğun yitik cenneti ise çocuk da annenin yitik cennetidir. Çocuğun "babanın yasası"na diğer bir deyişle kültürün dünyasına dâhil olması, toplumsallaşmasıyla birlikte anne de cennetini sonsuza dek yitirmiş olur.

Ayrılık her ne kadar sancılı olsa da, annenin çocuğa duyduğu aşkın en gelişmiş ve en yüksek düzeyi, çocuğunun gelişim yolunu en köklü şekilde açabilmesinden geçer. Annenin bu ilişkide yaşadığı birçok farklı duygunun şairin şiirlerine yansıdığını söylemek mümkündür. Bunlardan biri de çocuğun annenin benlik idealini cisimleştirmesi durumudur. Buna göre çocuk, annenin ideali olan İslam uygarlığını diriltecektir.

Sezai Karakoç'un şiirlerinde halk bilimi unsurları, din ve mitolojiye yer vermesi Jung'un öne sürdüğü arketip kavramına doğrudan kapı aralar. Şiirlerdeki anne imgesine bakıldığında bu figürün merhamet, şefkat ve saflığıyla ön plana çıktığı görülür. İdealize edilen anne, her yönüyle mükemmel, kutsal bir varlıktır. Bu özellikleri göz önünde bulundurulduğunda, kişisel boyut taşımakla birlikte şairin bu imgeyi daha çok arketipik bir düzlemde işlendiğini söylemek mümkündür. Jung her arketip gibi anne arketipinin de sayısız tezahürü olduğunu söyler. Sıraladığı anne arketipinin yansımaları arasında ata ve bilge kadın, daha üst anlamda tanrıça, özellikle de Tanrı'nın anası, Bakire Meryem de vardır. Karakoç'un şiirlerinde anne imgesi, anne arketipinin daha çok bu yansıması dâhilinde şekillenmiştir. İffet, saflık, masumiyet ve kutsallığın simgesi olarak Hz. Meryem ideal kadındır.

Şiirlerinin etrafında örüldüğü "diriliş" düşüncesi Jung'un sözünü ettiği yeniden doğuş arketipi doğrultusunda düşünülebilir. Anne, yeniden doğuş, diriliş düşüncesinin simgelerindendir. Anneler geleceğin "diriliş" neslini yetiştirecek başka bir deyişle medeniyeti ayakta tutan dinamikleri çocuğa aşılayacaktır. Her yönüyle idealize edilen anne cesareti, çalışkanlığı, masumluğu, saflığı ve sezgi yeteneğiyle mükemmeldir. Anneye kutsal, ruhani bir yücelik veren bu özellikler, onu simgesel bir figüre dönüştürerek arkasında artketipik bir anlam alanın oluşmasını sağlamıştır.

Karakoç'un şiirlerinde anne figürü ön planda olmakla birlikte baba imgesine de yer verilir. Baba figürünün çoğu kez savaş ve uzaklık imgeleri dâhilinde belirmesi şairin yaşamı, çocukluk düşlemleri paralelinde açıklanabilir. Baba tarafından atalarında sipahi ağaları olan Sezai Karakoç'un dedesi Plevne Savaşı'na katılmış, Gazi Osman Paşa'nın takdirini kazanmış bir askerdir. Babası ise Kafkas cephesinde savaşmış, iki yıl Rusların elinde esir kalmıştır. Şairin İslami bir kimliğe bürünmesinde, annesi kadar babasının da rolü vardır. Ailenin böyle bir geçmişinin olması onun çocukluk düşlemleri üzerinde etkili olmuş, daha sonra bu etkiler şiirlerine yansımıştır. Öte yandan psikanalitik düzlemde, baba figürüyle ilgili olarak uzaklık imajının yinelenmesi, ödipal nitelikli çocukluk düşlemlerinde rakip olarak görülen babaya karşı beslenen duygular dâhilinde yorumlanabilir. Baba, anne ile kurulan mutlu birliktelikten uzak tutulur. Anne imgesinin şiirinin kurucu unsurlarından olması, buna karşılık baba figürünün pek işlenmemekle birlikte daha çok uzaklık yönüyle belirmesi bu düşünceyi destekler.

Çalışmada son olarak şiirleri incelenen şair, İkinci Yeni şiirinin uç temsilcilerinden Ece Ayhan'dır. Bireyin toplum yaşamını şekillendiren otoriter bir yapıyla çatışması, Ece Ayhan'ın şiirlerinin merkezi izleklerinden biridir. Bu yapının sorgulanması ve öznenin onun karşısındaki duruşu, temayı şekillendiren dinamiklerdir. Ayhan'ın şiirlerinde tarih, eğitim, sosyal ilişkiler ve dil dâhil bireyi her yönden kuşatan otoriter düzen, kendine tabi kılmak suretiyle öznenin varlığını ortadan kaldıracak ezici, yok edici bir güç olarak belirir. Şiirlerinde egemen gücün kendi isteğine, programına göre bireyler yaratmasına karşı çıkan özne, otoriter anlayışın tek anlamlılığından kurtulmanın, ondan kaçmanın yollarını arar.

Psikanalitik düzlemde, toplum yaşamına egemen olan güç, baba figürü çerçevesinde düşünülebilir. Şairin bu yapının karşısına çıkardığı öznenin çocuk kimliğinde olması bu yöndeki düşünüşün önünü açar. Şiirlerinde çocuk, babanın yaşam içerisindeki tüm temsilleriyle sürekli mücadele halindedir. Sürüp giden çatışmada baba katı, engelleyici ve cezalandırıcıdır. Babanın toplumsal yaşam içerisindeki temsili olan iktidar/otoritenin hükmedici ve yaşamı kısıtlayan gücüne karşılık çocuk bireyin özgülüğünü temsil eder.

Babanın baskıcı, ezici gücüne karşı çocuğun özgürleşme mücadelesinin daha çok uçma imgesiyle işlendiği görülür. Şair tarih, din, mitoloji ve masallarla kurduğu metinlerarası ilişkilerle bu temel çatışmayı derinleştirmiş, boyutlandırmıştır. Yinelenen çocuk, çatışma, kaçış, özgürlük ve ölüm izlekleriyle Ece Ayhan'ın şiirlerinde özne ödipal sahneye kilitlenmiş gibidir. Çocuk babayla sürüp giden bir çatışma halindedir; ona isyan eder, kaçar ve ölümle cezalandırılır. Şiirlerindeki öznenin hissettiği tehdit, öldürülme korkuları Klein'ın kuramında öne sürdüğü şizo-paranoid konumla örtüşür. Kleincı kuramda yaşamın ilk dönemlerinde içselleştirilen arkaik nesneler, yetişkin bireyin ruhsal evreninde etkilerini sürdürmeye devam eder. Şiirdeki öznenin karşı karşıya olduğu baskıcı otorite, bilinçdışında bu arkaik korkuların yeniden canlanmasına neden olur. Ayhan'ın şiirlerinde baskıcı yapı, öznenin iç dünyasında zulmedici bir nesne olarak içselleştirilmiş baba nesnesine karşılık gelir. Öznenin bölünen ruhsal yapısında kötü baba imagosu zulmeder, korku ve endişe yaratır.

Özne için baba tehlikeli ve cezalandırıcıdır; Oedipus nitelikli arzuları engeller, korkutucu, iğdiş edici ve başa çıkılması gereken bir otorite figürüdür. Öte taraftan, annenin de öznenin dünyasında aynı çağrışımlar dâhilinde belirmesi, onun yalnızlığını çıkışsız bir boyuta taşır. Ece Ayhan'ın şiirlerinde öznenin şiddetli bir çatışmanın hâkim olduğu ödipal sahneye hapsolmasının kaynağında, her iki nesnesinin de olumsuz bir imago dâhilinde biçimlenmiş olması yer alır.

Öznenin içerisinde bulunduğu olumsuz duyguların yarattığı suçluluk hissinin cezasının ölüm olması dikkat çekicidir. Keskin, şiddetli bir cezalandırma olan ölüm, zalim bir babayı işaret etmekle birlikte öznenin ödipal çatışmasının geliştirdiği farklı bir ruhsal örgütlenmenin de göstergesidir. Ölüm izleğinin tekrarı, babanın değil ona isyan eden, onu öldürmek isteyen çocuğun kendini cezalandırmasıdır. Bu durumda, babaya karşı hissedilen duyguların yarattığı suçluluk hissi, çocuğun ölümüyle giderilir ve bu, bilinçdışı bir rahatlama yaratır. Dolayısıyla görüşte çocuğun ölümüne zalim baba sebep oluyormuş gibi görünse de ölüm imajının çocuğa bu denli yapışık olması, onun kendi kendisine verdiği bir ceza olduğunu düşündürür. Şiirlerde tekrar eden ödipal kurgunun başka bir yönü de çocuğun zalim babayla kurduğu özdeşleşmedir. Katı ödipal baba çocuğun şiddet, saldırganlık duygularıyla

özdeşleşmesine sebep olur. Onu tam da savaştığı figürün kendisine dönüştürür. Yarattığı özneyle birlikte şair de bu sadistik dönüşüme dâhildir.

Ayhan'ın şiirlerinde babayı öldürme arzusunun karşılığı, çocuğun ölümle cezalandırılması olmakla birlikte suçun diğer bir cezası lanetlenmedir. Babaya isyan eden çocuk ötelenmeye, dışlanmaya, yalnız kalmaya mahkûmdur. Şairin şiirlerindeki kişilerin toplum tarafından dışlanmış bireyler olması, bu doğrultuda yorumlanabilir. Babayla çatışma temasının tekrarı sanatçının özel yaşamında babasıyla olan ilişkilerinin mahiyetini akla getirir. Ece Ayhan'ın verdiği otobiyografik bilgilerden hareket edilirse babasının aile için yeterince birleştirici, bütünleştirici, koruyucu, gözetleyici bir rol üstlenmediğini söylemek mümkündür. Ayhan'ın babasına karşı soğuk, dışlayıcı, mesafeli tutumu bilinçdışı bir suçlama olarak düşünülebilir. Şiirlerinde öznenin babayı öldürme, yok etmeye dönük saldırgan tutumu ödipal bir çerçevede yorumlanabilirse de bu tavır diğer bir yönüyle babanın varlığına duyulan ihtiyacın bir göstergesidir.

Ece Ayhan'ın şiirlerinde otoriteyle savaşan, onun egemenlik alanından kaçmak isteyen çocuk figürü J. M. Barrie'nin ana karakteriyle aynı adı taşıyan *Peter Pan* isimli fantastik öyküsüyle ilişkilnedirilebilir. Psikanalitik düzlemde Peter Pan ve Ece Ayhan'ın şiirinde merkezi bir konuma sahip çocuk figürü arasında birçok bakımdan ortaklıklar belirlemek mümkündür. Şairin şiirlerinde çocuk imgesinin sık tekrarlanan bir izlek olması, yetişkinler dünyasına dâhil olmak istemeyen Peter Pan karakterinin hep çocuk kalma isteğiyle ilişkili bir ortak noktadır.

Çocukluk, yetişkinlerin dâhil olduğu yasalardan bağımsız bir özgürlük alanını simgeler. Şiirlerdeki çocuk; kimi zaman zalim bir baba kimi zaman bir firavun kimi zaman tek tipleştirici, ezberci, baskıcı eğitim sistemi biçiminde beliren otorite ile sonsuz bir çatışma içerisindedir. Çocuk, bu çatışmanın bitmesi halinde diğer bir değişle büyüdüğünde otoritenin hâkimiyet alanına gireceğini bilir. Özgürlüğünü kaybetmemek için daima çocuk kalması, "baba" ile mücadeleyi asla bırakmaması gerekir. Şiirlerde çizilen çocuk figürünün Peter Pan'le bir diğer ortak özelliği hileci, oyunbaz, hınzırlık peşinde koşan bir tipte olmasıdır. "Öteki" figürünü temsil eden baba gibi çocuk yani öznenin kendisi de güvenilmez, tekinsiz, kendine yabancıdır denilebilir. Ece Ayhan'ın şiirlerdeki çocuk imgesi ve Peter Pan karakteri arasındaki

benzerliğin diğer bir yönü ise dışlanan, ötekileştirilmiş kişilerin koruyuculuğunu üstlenmeleridir.

Şairin şiirlerinde öne çıkan korku, karanlık gibi tehlike izleklerinin yanına zehirli olma, zehirlenme tehdidine yönelik imajlar da eklenebilir. Zehirli olma, zehirlenme imgesi yansıtma psikolojisi çerçevesinde düşünüldüğünde çocuğun babadan gelecek bir tehlikeden dolayı geliştirdiği bir psikolojidir. Çocuğun rekabet içinde olduğu baba, korku uyandıran imajlarla belirdiği gibi gizlice öldürme planları yapan, tehdit eden, tehlikeli bir kişiliktedir. Bu tehdit şizo-paranoid ruhtaki öznede, her an tetikte, tedirgin bir ruh hali yaratır.

Ece Ayhan'ın şiirlerinde annenin öznenin sevgisine ihtiyaç duyduğu, çocuk için korunaklı, güvenli bir alanı simgeleyen bir figür olarak belirmediği görülür. Özneye dönük, onun yansımasını bularak parçalanmış benlik algısını bütünleştiren bir anne yoktur. Annenin olmayışı babayı dolayısıyla dünyayı, yaşamı daha zalim kılar. Ayhan'ın seçtiği kadın figürler, şiirinin merkezinde yer alan babaerkil, erkek egemen otoriteyle çatışma temasını bütünler. Psikanalitik açıdan bakıldığında bu figürlerin korkutucu anlamda güçlü olmaları, oyunbaz ve hileci yönleri şairin anne imagosunun da babanınkine benzer şekilde yapılandığını gösterir. Bir bakıma tıpkı baba gibi anne de tehlikeli, güvenilmez ve tehdit edicidir. Bu fallik anne, bilinçdışında tehdit kaynağıdır. Kadın figürlerin gücü ve zekâsı ölümcül, iğdiş edici bir nitelik taşır. Bu figür, erk sahibinin/babanın karşısında duran yönüyle var olur. Bunun dışında anne ya da sevgili kimlikleriyle belirmez.

Ayhan'ın şiirlerinde dil ele aldığı temaları bütünleyen güçlü bir dinamiktir. Onun şiirinde dil başlı başına bir sorunsaldır. Kendi deyimiyle "logaritmalı şiir" yazan şair, dilin genel geçer algısını zorlayan bir tavır içerisinde olmuştur. Onun bu yönelimi, psikanalitik bir düzlemde, paranoid-şizoid düşünce doğrultusunda yorumlanabileceği gibi Lacancı analitik bakıştaki imgesel, simgesel dönemler ve "baba" kavramı doğrultusunda da okunabilir.

Netice itibariyle psikanalizin insan ruhuna dair yaptığı birçok keşfin izlerini İkinci Yeni şiirinde sürmek mümkündür. Psikanalitik kuramların bulguları, bu alanda öne sürülen görüşler ve kavramlar ışığında İkinci Yeni oluşumunu incelemek,

şairlerin şiirlerinin yeniden anlamlandırılmasını sağlamıştır. Çalışmada, edebiyatla birçok noktada kesişen bir disiplinle şiirler ele alınarak bu eserlerin organik yapısındaki farklı dokular görünür kılınmış, psikanalitik boyutu ortaya konulmaya çalışılmıştır. Şairlerin yaratıcılıklarının kaynağındaki dinamiklere, şiirlerinin içerik açısından ve biçimsel bakımdan şekillenmesinde etkili olan ruhsal süreçlere psikanalitik yöntemle yorum getirilmiştir.

KAYNAKÇA

Abella, A. (2017). Narsisist Kırılmaları Kendi Kendine Tedavi Etmenin Yolu Olarak Yaratıcılık. S. Paladmir (çev.). N. Erdem (haz.). *Narsissizm ve Yaratıcılık* içinde (191-206). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Abrevaya, E. (2015). Annelik ve Kadınsılık. *Psikanaliz Yazıları*. (2. Baskı). S 14, 23-33.

Abrevaya, E. (2013). Ölü Anne Karmaşası. *Psikanaliz Yazıları.* S 27, 85-94.

Ada, A. (2003). İkinci Yeni ve Sezai Karakoç'un İlk Şiir Kitabı: Körfez. *Hece*. S 73, 155-160.

Ainstein, M. (2015). Dirençli Vakalarda Karşı Akratım ve Aktarımlar. M. Karagözoğlu ve T. Parman (çev.). *Psikanaliz Yazıları,* S 14, 97-107.

Akkanat, C. (2000). *Gelenek ve İkinci Yeni Şiiri.* Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Kırıkkale: Kırıkkale Üniversitesi. Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Akkoç, D. A. (2014). *Turgut Uyar'ın Çocuklarıyız.* İstanbul: İletişim Yayınları.

Aksan, D. (2006). *Şiir Dili ve Türk Şiir Dili* (6. Baskı). Ankara: Engin Yayınevi.

Alova, E. (2013). *Latince Türkçe Sözlük* (5. Baskı). İstanbul: Sosyal Yayınları.

Alper, Y. (2008). *Psikodinamik Açıdan Cemal Süreya ve Şiiri.* İstanbul: Özgür Yayınları.

Altzınger, F. (2014). Sürgün ve Sürgünde Travmatik Olan. *Sürgün ve Psikanaliz* içinde (77-92). İstanbul: Bağlam Yayınları.

Aristoteles. (2011). *Poetika Şiir Sanatı Üstüne* (5. Baskı). İstanbul: Can yayınları.

Avcı, B. (2013). *Sezai Karakoç Şiirinde Anne ve Çocuk.* İstanbul: Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi. Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Ayhan, E. (1991). *Çanakkaleli Melahat'a İki El Mektup ya da Özel Bir Fuhuş Tarihi.* İstanbul: Kent Basımevi.

Ayhan, E. (2011). *Kardeşim Akif.* E. Barış (haz.). Ankara: Dipnot Yayınları.

Ayhan, E. (2012). *Ece Ayhan Anlatıyor.* E. Barış (haz.). Ankara: Dipnot Yayınları.

Ayhan, E. (2013 a). *Bir Şiirin Bakır Çağı* (3. Baskı). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Ayhan, E. (2013 b). *Başıbozuk Günceler* (4. Baskı). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Ayhan, E. (2014 a). *Bütün Yort Savul'lar* (11. Baskı). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Ayhan, E. (2014 b). *Hay Hak! Söyleşiler* (4. Baskı). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Ayhan, E. (2014 c). *Morötesi Requiem* (5. Baskı). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Ayhan, E. (2014 d). *Sivil Denemeler Kara* (4. Baskı). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Ayhan, E. (2015). *Aynalı Denemeler* (5. Baskı b.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Bachelard, G. (1995). *Ateşin Psikanalizi*. A. Yiğit, (çev.). İstanbul: Bağlam Yayıncılık.

Bachelard, G. (1996). *Mekanın Poetikası.* A. Derman (çev.) İstanbul: Kesit Yayıncılık.

Bardakoğlu, A. (2002). Köpek. *İslam Ansiklopedisi* içinde (C 26, 251-252). Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.

Beğenç, C. (1974). *Anadolu Mitolojisi* (2. Baskı). İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.

Berk, İ. (1993). *Uzun Bir Adam* (2. Baskı). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Berk, İ. (2001). *Aşk Tahtı*. (2. Baskı). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Berk, İ. (2005). *Kanatlı At* (2. Baskı). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Berk, İ. (2009). *Logos* (3. Baskı). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Berk, İ. (2013). *Akşama Doğru.* (4. Baskı). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Berk, İ. (2014). *El Yazılarına Vuruyor Güneş.* (4. Baskı). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Berki, K. E. (2003). Sezai Karakoç Şiirinin Genekten Beslenişi. *Hece*. S 73, 269-276.

Berman, E. (2015). Mutlu Prens, Cömert Ağaç. A. B. Aytekin (çev.). *Psikanaliz Yazıları.* (2. Baskı). S 14, 115-128.

Bezirci, A. (1996). *İkinci Yeni Olayı* (4. Baskı). İstanbul: Evrensel Basım Yayın.

Brun, A. (2017). Narsisizmin Aynaları: Otobiyografi ve Kendilik Suretleri. S. Palademir (çev.). N. Erdem (haz.). *Narsissizm ve Yaratıcılık* içinde (62-79). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Canberk, E. (2003). *A'dan Z'ye Edip Cansever.* İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Caner, F. (2016). *Turgut Uyar'ın Huzursuzluğu.* Yayımlanmamış Doktora Tezi. Ankara: Bilkent Üniversitesi. Ekobomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Cansever, E. (1997) Edip Cansever'le Konuşma. F. Akatlı (Söyleşiyi Yapan). *Gül Dönüyor Avucumda* (3. Baskı) içinde (87-92). İstanbul: Adam Yayınları.

Cansever, E. (1997). Edip Cansever "Şair Yaşadığı Zaman Diliminin Dışına Çıkabilir". M. Öneş (Söyleşiyi Yapan). *Gül Dönüyor Avucumda* (3. Baskı) içinde (93-95). İstanbul: Adam Yayınları.

Cansever, E. (1997). Edip Cansver'le Yaşamı Besleyen Ölüm Üstüne. A. Benk, N. Kutlu, T. Yücel (Söyleşiyi Yapanlar). *Gül Dönüyor Avucumda* (3. Baskı) içinde (99-123). İstanbul: Adam Yayınları.

Cansever, E. (1997). Soruşturmaya Yanıt. F. Aksoy (Söyleşiyi Yapan). *Gül Dönüyor Avucumda* (3. Baskı) içinde (45-49). İstanbul: Adam Yayınları.

Casever, E. (1997). Edip Cansever'le Söyleşi. E. Albayrak (Söyleşiyi Yapan). *Gül Dönüyor Avucumda* (3. Baskı) içinde (96-98). İstanbul: Adam Yayınları.

Cansever, E. (1997). Yaşam Öyküsü. *Gül Dönüyor Avucumda.* (3. Baskı). içinde (25-32). İstanbul: Adam Yayınları.

Cansever, E. (1997). Yaşamımda "İlk"ler. *Gül Dönüyor Avucumda.* (3. Baskı) içinde (36-38). İstanbul: Adam Yayınları.

Cansever, E., Süreya C. ve Uyar T. (2008). Yaş ve Şiir Üstüne. Tomris Uyar (Söyleşiyi Yapan). M. H. Doğan (haz.). *İkinci Yeni Şiir* (2. Baskı) içinde (308-320). İstanbul: İkaros Yayınları.

Cansever, E. (2011 a). *Sonrası Kalır I.* (7. Baskı). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Cansever, E. (2011 b). *Sonrası Kalır II* . (7. Baskı). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Cebeci, O. (2009). *Psikanalitik Edebiyat Kuramı* (2. Baskı). İstanbul: İthaki Yayınları.

Ciğeroğlu, B. (2012). Peter Pan ve "Yas"tan Kaçış. N. Taşkıntuna, Y. Korkut (der.). *Düşler, Düşlemler ve Masallar Psikanalitik Bakışlar* içinde (171-178). İstanbul: İstabul Bilgi Üniversitesi Yayınları.

Ciğeroğlu, B. (2014). Melanie Klein Kuramında Dişil Konum: Nesne Değişiminden Simgeleştirmeye Giden Yolda Baba İşlevi. M. I. Ertüzün (der.) içinde, *Baba İşlevi* (2. Baskı) içinde (7-14). İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.

Cöntürk, H. (1997). "Salıncak" Şiiri. E. Cansever. *Gül Dönüyor Avucumda.* (3. Baskı). içinde (143-161). İstanbul: Adam Yayınları.

Çankaya, B., Garbı, A. ve Zapaton, S. (2006). *İspanyolca Büyük Sözlük.* İstanbul: Özal Matbaası.

Çobanoğlu, Ş. (2010). Şiirsel Bir Dekor Olarak "Nesnel Karşıtlık Kavramı" ve Necip Fazıl Kısakürek'in "Bacalar" Şiirinde Yansımaları. *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları.* S 4, 127-140.

Dirlikyapan, D. (2013). *Ölümü Gömdüm, Geiyorum Edip Cansever Şiirinde Varolma Biçimleri*. İstanbul: Metis Yayınları.

Dispaux, M. F. (2012). İlk Sahne, Düşlem mi, Yoksa İnşa mı?. C. Altınbaş (çev.) N. Taşkıntuna ve Y. Korkut (der.). *Düşler, Düşlemler ve Masallar Psikanalitik Bakışlar* içinde (17-29). İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.

Doğan, M. H. (2008). İkinci Yeni Şiir. *İkinci Yeni Şiir* (2. Baskı) içinde (13-28). İstanbul: İkaros Yayınları.

Doğan, M. H. (2008). Yeniden Seçerken. *İkinci Yeni Şiir* (2. Baskı) içinde (29-31). İstanbul: İkaros Yayınları.

Doğan, M. H. (2008). Türk Şiirinde İkinci Yeni Dönemeci. *İkinci Yeni Şiir* (2. Baskı) içinde (173-182). İstanbul: İkaros Yayınları.

Dufour, J. (2014). Baba Cinayeti, Tümgüçlülüğün Ölümünden Doğan Gerçeklik. S.N. Arım (çev.). M. I. Ertüzün (der.) *Baba İşlevi* (2. Baskı) içinde (49-65) İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.

Eagletton, T. (2004). *Edebiyat Kuramı* (2. Baskı). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Eliade, M. (2005). *Dinler Tarihi*. M. Ünal (çev.). Konya: Serhat Kitapevi.

Eliade, M. (2003). *Dinsel İnançlar ve Düşünceler Tarihi.* A. Berktay (çev.) İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Erdem, S. (1991). Babil. *İslam Ansiklopedisi* içinde (C 4, 392-395). Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.

Erdem, N. (2014). Freud'un Kuramında Baba İşlevi. M. I. Ertüzün (der.). *Baba İşlevi* (2. Baskı) içinde (15-22). İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.

Erdost, M. (2008). Bir Şey Söylemeyen Şiir. M. H. Doğan (haz.). *İkinci Yeni Şiir* (2. Baskı) içinde (200-202). İstanbul: İkaros Yayınları.

Erdost, M. (2008). İkinci Yeni Üzerine Muzaffer Erdost'la Bir Konuşma. M. H. Doğan (haz.). *İkinci Yeni Şiir* (2. Baskı) içinde (303-307). İstanbul: İkaros Yayınları.

Eren, B. (2003). 'Gök Çiğinin Tüveyiçleri'. *Hece.* S 73, 277-281.

Erhat, A. (2012). *Mitoloji Sözlüğü* (20. Baskı). İstanbul: Remzi Kitapevi.

Eroğlu, E. (2005). *Modern Türk Şiirinin Doğası* (2. Baskı). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Eronat, K. (2012). "Sezai Karakoç'un Şiirlerinde Merhamet Algısı". K. Timur (ed.). *Sezai Karakoç Sempozyum Bildirileri* içinde (287-300). Diyarbakır. Atatürk Kültür Merkezi Yayınları.

Ersan, I. (2011). *Gölge Oyunu Estetiğinde Figür ve Türk Gölge Oyunu: Karagöz.* Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi. Güzel Sanatlar Enstitüsü.

Ferrant, A. (2017). Braise Cendrars: Yara, Narsisizm, Yazı. S. Palademir (çev.). N. Erdem (haz.). *Narsisizm ve Yaratıcılık* içinde (48-61). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Fikret, T. (2010). *Rübab-ı Şikeste* (3. Baskı). İstanbul: Çağrı Yayınları.

Fordham, F. (2015). *Jung Psikolojisinin Ana Hatları* (9. Baskı). A. Yalçıner (çev.) İstanbul: Say Yayınları.

Freud, S. (2013). *Metapsikoloji* (2. Baskı). D. E. Kapkın ve A. Tekşen (çev.) İstanbul: Payel Yayınevi.

Freud, S. (2014 a). *Sanat ve Sanatçılar Üzerine* (6. Baskı). K. Şipal (çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Freud, S. (2014 b). *Uygarlığın Huzursuzluğu.* (5. Baskı). H. Barışcan (çev.). İstanbul: Metis Yayınları.

Freud, S. (2016). *Uygarlık, Din ve Toplum* (5. Baskı). S. Budak (çev.). İstanbul: Öteki Yayınevi.

Freud, S. (2009). *Yaşamım ve Psikanaliz* (10. Baskı). K. Şipal (çev.) İstanbul: Say Yayınları.

Fromm, E. (1992). *Rüyalar, Masallar, Mitoslar* (2. Baskı). A. Arıtan ve K. H. Ökten (çev.). İstanbul: Arıtan Yayınevi.

Fuat, M. (2000). *İkinci Yeni Tartışması.* İstanbul: Adam Yayınları.

Gampel, Y. (2014). Sürgünün Figürleri Farklılığın Oluşumu, İçe Alma, Dışlanma, Sürgün. L. Mete (çev.) *Sürgün ve Psikanaliz* içinde (43-52). İstanbul: Bağlam Yayınları.

Gariper, C. ve Küçükcoşkun, Y. (2011). 1980 Sonrası Ütopik Türk Romanında Mekan Algısına Kısa Bir Bakış. *Varlık*. S 1250, 17-24.

Gençtan, E. (2014). *Psikanaliz ve Sonrası* (16. Baskı). İstanbul: Metis Yayınları.

Gürkan, S. L. (2013). Yılan. *İslam Ansiklopedisi* içinde (C 43, 527-529). Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.

Habip, B. (2012). *Kuram ile Klinik Buluşma Tekinsizlik, Sonradanlık, Rüya, Bağların Kurulması ve İlk Nesne İlişkileri*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Habip, B. (2014). Psikanaliz Kuramlarında Babanın Yeri Paneli Açılış Konuşması. M. I. Ertüzün (der.) *Baba İşlevi* (2. Baskı) içinde (3-5). İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.

Habip, B. (2016). *Psikanalizin İçinden* (3. Baskı). İstanbul: Yapı Kredi yayınları.

Harman, Ö. F. (1994). Davud. *İslam Ansiklopedisi* içinde (C 9, 21-24). İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.

Haşim, A. (2010). *Bütün Şirleri Piyale/Göl Saatleri Diğer Şiirleri* (10. Baskı). (İ. Engünün ve Z. Kerman (haz.). İstanbul: Dergah Yayınları.

Holland, N. N. (2002). *Psikanaliz ve Shakespeare.* Ö. Karaçam (çev.). İstanbul: Gendaş A.Ş.

İleri, S. (1997). "Kimsesiz Bir Atlıkarıncadayım". *Gül Dönüyor Avucumda* (3. Baskı) içinde (192-194). İstanbul: Adam Yayınları.

İlhan, A. (1996). *'İkinci Yeni' Savaşı* (3. Baskı). Ankara: Bilgi Yayınevi.

İlhan, G. (2013). Ankara'nın Mor Menekşeleri. *Biamag Cumartesi.* Erişim Tarihi: 02.01.2017, *http://bianet.org/biamag/yasam/144931-ankara-nin-mormenekseleri* .

İlhan, N. (2010). *Cemal Süreya (Hayatı, Edebi Fikirleri ve Şiiri).* Yayımlanmamış Doktora Tezi. Erzurum: Atatürk Üniversitesi. Sosyal Bilimler Enstitüsü.

İpek, S. (2003). Bir Varoluş Serüveni: Taha'nın Kitabı. *Hece.* S 73, 173-182.

Işık, İ. (2011). *Sezai Karakoç'un Şiirinde Anne ve Çocuk Teması.* Elazığ: Fırat Üniversitesi. Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Jung, C. G. (2006). *Analitik Psikoloji* (2. Baskı). E. Gürol (çev.). İstanbul: Payel Yayınları.

Jung, C. G. (2012). *Dört Arketip* (3. Baskı). Z. A. Yılmazer. İstanbul: Metis Yayınları.

Kaçar, M. (1998). Hezarfen Ahmed Çelebi. *İslam Ansiklopedisi* içinde (C 17, 297). Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.

Kahraman, H. B. (2002). Ece Ayhan Ölünce. *Radikal.* Erişim Tarihi: 05.01.2017, http://www.radikal.com.tr/yazarlar/hbulent-kahraman/ece-ayhan-olunce-638320/.

Kahraman, H. B. (2015). *Türk Şiiri Modernizm Şiir* (3. Baskı). İstanbul. Kapı Yayınları.

Kahyaoğlu, O. (1999). "İnsan Ölmeden Önce". *Ludingirra*. S 9, 76-81.

Kanter, M. F. (2011). Tevfik Fikret ve Ahmet Haşim'in Şiirlerinde Ütopya. *Turkish Studies - International Periodical For The Languages, terature and History of Turkish or Turkic.*Turkey. Volume 6/3 Summer 2011, p. 963-972. Erişim Tarihi: 05.09.2016, *http://www.turkishstudies.net/makaleler/1103824684_59_m.fatih_kanter.pdf*

Kaplan, R. (2003). Çağdaş Bir Leyla ve Mecnun Hikayesi: Sezai Karakoç'un Leyla ve Mecnun'u. *Hece.* S 73, 235-255.

Karabulut, M. (2013). *Edip Cansever'in Şiiri Psikanalitik Bir İnceleme.* Ankara: Öncü Kitap.

Karaca, A. (2005). *İkinci Yeni Poetikası.* Ankara: Hece Yayınları.

Karadeniz, A. (2003). Zamana Adanmış Sözler'in Minyatür ve Ebruli Bakış Açısı. *Hece.* S 73, 196-207.

Karakoç, S. (2008). Yeni-Gerçekçi Şiir: "İkinci Yeni". M. H. Doğan (haz.) *İkinci Yeni Şiir* (2. Baskı) içinde (197-198). İstanbul: İkaros Yayınları.

Karakoç, S. (2016). *Gün Doğmadan* (21. Baskı). İstanbul: Diriliş Yayınları.

Karataş, T. (2008). İkinci Yeni. M. H. Doğan (haz.) *İkinci Yeni Şiir* (2. Baskı) içinde (224-232). İstanbul: İkaros Yayınları.

Kaya, M. (2015). Türk Mitolojisinde Anne. *Psikanaliz Yazıları.* S 14, 75-96.

Kayaalp, M. L. (2015). Yaşam Narsisizmi/Ölüm Narsisizmi: Bir, İki ve Sıfırın Hikayesi. *Psikanaliz Yazıları*. S 27, 75-84.

Keser, V. (2009). Aşka Bağımlılık. *Psikanaliz Yazıları.* S 18, 97-106.

Klein, M. (2012). *Sevgi, Suçluluk ve Onarım.* (2. Baskı). B. Habip (haz.). İstanbul: Kanat Kitap.

Koçak, O. (2014). *Bahisleri Yükseltmek Turgut Uyar Şiirinde Kendini Yaratma Deneyimi* (2. Baskı). İstanbul: Metis Yayınları.

Koçak, O. ve Göktürk, Y. (2016). *Turgut Uyar ve Başka Şeyler*. İstanbul: Metis Yayınları.

Kohut, H. (2004). *Kendiliğin Çözümlenmesi.* (2. Baskı) C. Atabaşoğlu, B. Büyükkal, ve C. İşcan (çev.). İstanbul: Metis Yayınları.

Koncu, H. (2013). Yusuf ve Züleyha. *İslam Ansiklopedisi* içinde (C 44, 38-40). İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.

Kristeva, J. (2009). *Kara Güneş Depresyon ve Melankoli*. N. Demiryontan (çev.) İstanbul: Bağlam Yayıncılık.

Küey, A. G. (2015). Emziren Anne. *Pskanaliz Yazıları*. S 14, 43-48.

Lacan, J. (1994). *Fallus'un Anlamı.* S. M. Tura (çev.) İstanbul: AFA Yayınları.

Lacan, J. (2013). *Psikanalizin Dört Temel Kavaramı*. N. Erdem (çev.) İstanbul: Metis Yayınları.

May, R. (2001). *Yaratma Cesareti* (7. Basım). A. Oysal (çev.). İstanbul: Metis Yayınları.

Mercan, S. (2014). Otoriteye Susamak: Maria Puzo'nun Baba Adlı Romanı Üzerine. M. I. Ertüzün (der) *Baba İşlevi* (2. Baskı) içinde (157-165). İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.

Mignon, L. (2003). Kaldırımlar'dan Mona Rosa'ya. *Hece*. S 73, 135-145.

Mitchell, S. A. ve Black, M. J. (2014). *Freud ve Sonrası Modern Psikanalitik Düşüncenin Tarihi* (2. Baskı). A. Eğrilmez (çev.) İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.

Narlı, M. (2007). *Şiir ve Mekan* (1. Baskı). Ankara: Hece Yayınları.

Oktay, A. (1997). Cansever'in Şiirine Çözümleyici Bir Yaklaşım. *Gül Dönüyor Avucumda* (3. Baskı) içinde (176-191). İstanbul: Adam Yayınları.

Oktay, A. (1997). Şairin Kanı. *Gül Dönüyor Avucumda* (3. Baskı) içinde (236-240). İstanbul: Adam Yayınları.

Öcal, O. (2009). *Edip Cansever'in Şiirleri Üzerine Bir İnceleme.* Yayımlanmamış Doktora Tezi. Kırıkkale: Kırıkkale Üniversitesi. Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Öneş, M. (1997). Edip Cansever'in Şiirleri Kendisini Konu Alan Bir Yaşam Tragedyasının Çeşitli Bölümleri Gibidir. *Gül Dönüyor Avucumda* (3. Baskı) içinde (195-199). İstanbul: Adam yayınları.

Öz, M. (2013). Zakkum. *İslam Ansiklopedisi* içinde (C 44, 108). Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.

Özenen, F. (2009). Babayı Öldürmek ve Yaratıcılık. *Psikanaliz Yazıları.* S 18, 23-31.

Özeren, P. L. (2017). Yaratıcılığın Kökenleri ve Narsisizm. N. Erdem (haz.) *Narsisizm ve Yaratıcılık* içinde (17-20) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Öztürk, N. (2010). Bir Düşyaşam: Servet-i Fünun Ütopyaları ve Hüseyin Cahit Yalçın'ın Hayat-ı Muhayyel'i. *Bilim ve Ütopya* (187), 20-29.

Öztürk, V. (2004). *İlhan Berk'in Şiirinde Anneye Dönüş Arzusu.* Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi. Soyal Bilimler Enstütüsü.

Pala, İ. (2007). *Ansiklopedik Divan Şiiri Sözlüğü* (15. Baskı). İstanbul: Kapı Yayınları.

Parlatır, İ. (2006). *Osmanlı Türkçesi Sözlüğü*. Ankara: Yargı Yayınevi.

Parman, T. (2013). Beyaz Psikoz. *Psikanaliz Yazıları.* S 27, 63-73.

Parman, T. (2009). Psikanalist ve Sanatçı Belli Bir Cinayetin Savunması. *Psikanaliz Yazıları* S. 18, 15-22.

Parman, T. (2014). Adına Sürgün Olmak. *Sürgün ve Psikanaliz* içinde (101-108). İstanbul: Bağlam Yayınları.

Perinçek, F. ve Durel, N. (2008). *Cemal Süreya Şairin Hayatı Şiire Dahil* (2. Baskı). İstanbul: Can Yayınları.

Phillips, A. (2007). *Hep Vaat Hep Vaat Edebiyat ve Psikanaliz Üzerine Denemeler*. F. B. Aydar (çev.). İstanbul: Metis Yayınları.

Quinodoz, J.-M. (2010). Hanna Segal'e göre Yaratıcılık ve Simgesellik. N. Erdem (der.). *Bir Düşünce Bir Usta* içinde (67-82). C. Altunbaş, (çev.), İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.

Rank, O. (2014). *Doğum Travması* (2. Baskı). S. Yücesoy (çev.). İstanbul: Metis Yayınları.

Rosenberg, D. (2003). *Dünya Mitolojisi* (3. Baskı). K. Akten, E. Cengiz A. U. Cüce, K. Emiroğlu, T. Kenanoğlu, T. Kocayiğit, E. Kuzhan ve B. Odabaşı (çev.) Ankara: İmge Kitapevi Yayınları.

Sağlık, Ş. (2003). "Tanrı'nın Gözüyle Bakış Penceresi" Yahut Sezai Karakoç'un "Ayinler"i. *Hece*. S 73, 214-234.

Schneider, M. (2016). *Okumak ve Anlamak.* N. C. Sümter (çev.) İstanbul: Kolektif Kitap.

Sert, İ. (2003). Yıldırım Aydınlığında Bir Ağaç Olarak Şair. *Hece.* 73, 325-339.

Sevgi, H. A. (2003). Mantık'ut Tayr. *İslam Ansiklopedisi* içinde (C 28, 29-30). İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.

Skale, E. (2015). Zaman ve Kurmaca Çerçeve ve Süreç. *Psikanaliz Yazıları*. S 30, 125-138.

Süreya, C. (1996). *Günler*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Süreya, C. (2014). *Onüç Günün Mektupları* (11. Baskı). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Süreya, C. (2008). *Sevda Sözleri* (33. Baskı). İstanbul: Yapı Kredi yayınları.

Şenderin, Z. (2012). Turgut Uyar: Sanat Hayatı ve Eserleri. *Kırıkkale Üniversitesi Soyal Bilimler Dergisi*. C 2, S 1, 143-162. Erişim Tarihi: 16.06.2017, http://dergipark.ulakbim.gov.tr/kusbd/article/view/5000079362/5000073796

Tanık, M. (2012). Deniz ve Ayna. N. Taşkıntunaz ve Y. Korkut (der.) *Düşler Düşlemler ve Masallar Psikanalitik Bakışlar* içinde (77-83). İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.

Terbaş, Ö. (2016). *Rüyalardan Gerçeklikliğe Psikanaliz ve Sanat*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.

Tura, S. M. (2012). *Freud'dan Lacan'a Psikanaliz* (5. Baskı). İstanbul: Kanat Kitap.

Turan, G. (1997). Yüzler ve Maskeler Edip Cansever'in Şiirine Genel Bir Bakış. *Gül Dönüyor Avucumda* (3. Baskı) içinde (216-229). İstanbul: Adam Yayınları.

Türkçe Sözlük (2005). (10. Baskı). Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Uçarol, T. (1985). Turgut Uyar'ın "Büyük Saat"i. T. Uyar ve S. Nezir (haz.). *Sonsuz ve Öbürü* içinde (72-85). İstanbul: Broy Yayınları.

Uğurlu, S. B. (2007). Çağdaş Türk Edebiyatında Şahmaran İmgesi: Arketipsel Bir Yaklaşım. *38. ICANAS (Uluslarası Asya ve Afrika Çalışmaları Kongresi)10-15 Eylül 2007,* C 4, 1691-1718. Ankara: Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu. Erişim Tarihi: 13.01.2016, http://turkoloji.cu.edu.tr/YENI%20TURK%20EDEBIYATI/seyit_battal_ug urlu_sahmeran_arketip.pdf .

Uyar, T. (2011). *Büyük Saat* (11. Baskı). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Uyar, T. (2012). *Korkulu Ustalık* (2. Baskı). A. Karaca (haz.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Uyar, T. (1985). *Sonsuz ve Öbürü.* T. Uyar ve S. Nezir (haz.). İstanbul: Broy Yayınları.

Uyar, T. (1985). Turgut Uyar'ın Şiirine Girerken. T. Uyar ve S. Nezir (haz.) *Sonsuz ve Öbürü* içinde (8-10). İstanbul: Broy yayınları.

Winnicott, D. W. (2013). *Oyun ve Gerçeklik* (2. Baskı). T. Birkan (çev.). İstanbul: Metis Yayınları.

Yavuz, Y. Ş. (2007). Peygamber. *İslam Ansiklopedisi* içinde (C 34, 257-262). İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.

Yeniay, M. (2013). *Öteki Bilinç: Gerçeküstücülük ve İkinci Yeni.* Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Ankara: Bilkent Üniversitesi.

Yetkin, S. K. (1997). Aşk Merdiveninden Umutsuzlar Parkına. *Gül Dönüyor Avucumda* (3. Baskı) içinde (139-142). İstanbul: Adam Yayınları.

Yıldırım, F. (2007). *Turgut Uyar'ın Şiirlerinin Yapı ve Tema Bakımından İncelenmesi.* Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Elazığ: Fırat Üniversitesi. Sosyal Bilimler Enstitü

Yumuşak, F. C. (2011). Türk Edebiyatında Ütopya Geleneği ve Ütopik Metinlerde Kadın. *Varlık*. S 1250, 9-16.