KURAM



YAZMA CESARETİ

ACININ YARATICILIĞA DÖNÜŞÜMÜ

NİHAN KAYA

ithaki

Yazma Cesareti
Nihan Kaya

İthaki Yayınları - 1494

Yayıma Hazırlayan: *Burak Albayrak*
Düzelti ve Son Okuma: *Naile Dire*
Kapak Tasarımı: *Hamdi Akçay*
Sayfa Düzeni ve Baskıya Hazırlık: *B. Elif Balkın*
3. Baskı, Ekim 2020, İstanbul

ISBN: 978-605-375-953-9

Sertifika No: 46603

© Nihan Kaya, 2019
© İthaki, 2019

Yayıncının yazılı izni olmaksızın alıntı yapılamaz.

İthaki™ Penguen Kitap-Kaset Bas. Yay. Paz. Tic. A.Ş.'nin tescilli markasıdır.
Caferağa Mah. Neşe Sok. 1907 Apt. No: 31 Moda, Kadıköy-İstanbul
Tel: (0216) 348 36 97 Faks: (0216) 449 98 34
editor@ithaki.com.tr – www.ithaki.com.tr – www.ilknokta.com

Kapak, İç Baskı: Deniz Ofset Matbaacılık
Maltepe Mah. Hastane Yolu Sok. No: 1/6, Zeytinburnu-İstanbul
Tel: (0212) 613 30 06 denizmatbaamucellit@gmail.com
Sertifika No: 48625

NİHAN KAYA

Yazma Cesareti

Acının Yaratıcılığa Dönüşümü

ithaki

İçindekiler

Sunuş 11
Kısaltmalar 14

I. BÖLÜM
SANAT ENERJİSİ

Dikey ve Yatay 15
Sanat, Bir Enerji Hadisesidir 18
Freud ve Jung'a Göre Enerji ve Sanat Enerjisi 19
Hayat, Enerjidir 28
Hayat Hiç Kimsenin Yazmasını İstemez 31
Baudrillard ve Kitlesel (Yatay) Enerji 32
İnsan, Olma Arzusudur: Sartre, Heidegger, Nietzsche ve "Varoluşçu Estetik" 37
En Sağlıklı İçgüdümüz: Yaratıcı İçgüdü ve Enerjisi 44
Yaratıcı Süreçte "Karşılaşma" ve Dikey Enerjinin Açığa Çıkışı 50
Sanat ve "Regresyon": Yatay Hayattan Çekilme 55
Michael Balint: Psikolojide ve Yaratıcılıkta "İyi Huylu Regresyon" (Benign Regression) 60
Bettina Knapp: Yazar ve "Ezoterik Sürgün" (Esoteric Exile) 65
Sanatçı Fildişi Kulede Değil, Fildişi Kuyudadır 68
Dikeyle Karşılaşma, İnsanın Kendisiyle Karşılaşmasıdır 71

II. BÖLÜM
SANATIN VE YARATICILIĞIN KÖKENLERİ

Platon'dan Günümüze Sanat ve Gerçeklik Tartışmaları 77
Freud ve Yaratıcı Yazarlık 79
Edebiyat Dış Gerçeklikten Kaçış Değil, İç Gerçeklikle Yüzleşmedir 84
Hayatın Kaynağı Olarak Sanat 87
Alternatif Hayat Olarak Sanat 90
Malzemenin *Dönüştürülmesi*, Sanatın Kendisidir 96
Sanatın Hem Özgün Hem Evrensel Gerçekliği 99

Toplumla Uzlaşırken Birey Olarak Ayrılabilmenin
Yolu Olarak Sanat 102
Maddenin Ruhun İfadesi Olması ve Jung 108

III. BÖLÜM
AYKIRI BİR HAREKET OLARAK SANAT

Sanat Nedir? 113
Sanat "Kendini İfade" Değildir! 114
Biçim İçeriği, İçerik Biçimi Belirler 117
Yaratıcılık Nedir? 120
Çocuk Arketipi ve Sanat Eseri 123
Kelimelerle İlişkimiz Hayatla İlişkimizi Belirler 127
Sanat Yeni Bir Biçim Yoluyla Yeni Bir Gerçek Yaratmaktır 130
Hayatı Sözcüklerden Öğrenmek 139
Sanatın Her Zaman Karşı-Sanat Olması 143
Sanat Yalnızca Kendi Kendisinin İfadesidir 149
Proust Estetiğinde Dikey Gerçeklik 154
Sanat Neden Aykırıdır? 160
Yaratıcı Kimselerin Ortak Özellikleri 165
"Yeterince İyi Olmayan Anne" ve Sahte/Gerçek Benlik 167
Yaratıcı Olabilen, Sadece Gerçek Benlik'tir 172
Yaratmak Her Zaman, *Rağmen* Yaratmaktır 175
Bir Toplumun Dönüşüme Ne Kadar Açık Olduğunun Ölçütü
Sanattır 179
Her Eser, Kendisinden Önceki Eserlerle Bir Konuşmadır 181
Sanat Yıkmaz, *Dönüştürür* 185
Sanat, Birey ve Toplum Arasında Köprüdür 188
Yaratıcı Enerjimizin Kitle Tarafından Engellenmesi ve
"Sahte" Kültür 190
Kendimizi Kendimizden Bağımsızlaştırmak 193
Sanat Her Zaman İletişim Amaçlıdır 195
Edebiyat, Yatay Metnin Dikey Metni Saklama Becerisidir 197
Sanat, Özel Üzerinden Geneli Göstermektir 202
Yazar Herkes Gibi Yaşayamayan Kimsedir 209
Sanat, Zanaattir 211

IV. BÖLÜM
YARATICILIĞIN PSİKOLOJİSİ

İnsanlık Tarihi, İnsanın Tarihidir 215
Tatminsizlik Değişimin İlk Şartıdır 220
"Ben" Demeyen, "Sen" Demesini Öğrenemez 224
Varoluşumuz, *Ortaya Çıkan* Bir Şeydir 226
Yaratıcılık ve Din 231
Sanat Uzun, Hayat Kısa: Sanat, Sonsuzlukla Bağ Kurma Çabasıdır .. 234
Semboller, Ruhsal Realitenin Metaforik Tasvirleridir 237
Sanat, Objenin ve Kendi Objesinin Protestosudur 243
Yaratıcı Enerji Neden Tezatların Çarpışmasından Doğar? 247
Yaratıcılık Trans Hâli Değildir 249
Yaratıcılık, Ölümle Kurulan İlişkiye Sıkı Sıkıya Bağlıdır 252
Yaratıcılık, Ölüm ve Proust 256
Sanat Mutluluk mu Mutsuzluk mu? 268
Mutluluğun Kaynağı Olarak Acı ve Anti-Psikiyatri 272
Normallik Adını Verdiğimiz Yaygın Delilik 277
Deha ve Delilik İlişkisi 279
Acı, Yaşamayı ve İlerlemeyi İstemenin Kendisidir 283
Acı Çekmek, Ruhsal ve Toplumsal Bir Başkaldırıdır 285
Eser Yaratmak, Kişinin Kendisini Yaratmasıdır 287

V. BÖLÜM:
SONUÇ

Neden Hikâye? 289
Neden (Hikâye) Yazarız? 297
Kaynakça 307

Sunuş

Yazmak cesarettir. *Yazma Cesareti* ismi, Rollo May'in *Yaratma Cesareti* kitabına gönderme olarak seçildi. Rollo May, muhteşem eserinde bütün sanat dallarındaki yaratıcılığı inceliyordu. Bense Rollo May'in fikirlerini Carl Gustav Jung, Herbert Read gibi isimlerin tezleriyle sentezleyerek sanat dalları arasından edebiyatın, özellikle yaratıcı yazarlığın doğasını açıklamaya çalışacağım.

Bu kitaptaki fikirlerin neredeyse tamamı dünyanın değişik yerlerinde, sanatçı ve akademisyenlerden oluşan topluluklar önünde okundu. Ülkeler, dinleyiciler, fikirlerimi paylaştığım ortamlar değişse de hiç değişmeyen bir şey vardı: Her konuşmadan sonra, dinleyiciler arasından çeşitli dallarda sanatları icra edenler yanıma geliyor ve yaratıcılıkla ilgili söylediğim her şeyin ne kadar doğru olduğunu, bu fikirleri duyar duymaz anladıklarını ifade ediyorlardı. Önemli bir kısmı aynı zamanda akademisyen olan bu sanatçılardan gördüğüm coşkulu, hararetli onay, tamamen tecrübe ettikleri bir şeyi şimdi bir başkasıyla -benimle- paylaşmanın heyecanıydı; akademik yanı yoktu. Akademisyenleri ikna edebilmek içinse hep daha çok uğraşmam gerekti.

Bu kitabı okuyan sanatçılar, özellikle de edebiyatçılar, sezgileriyle zaten bildikleri şeylerin ifadesini sistematik fikirler

hâlinde bulacaklar. Herhangi bir sanatla ciddi şekilde uğraşıp da bu kitapta öne sürülen fikirlere heyecanla katılmayacak biri bulunmayacağına kuşkum yok. Heyecanın nedeni ise, yaratıcılığın son derece yalnız, üstelik toplum tarafından anlaşılmayan, çok yanlış biçimlerde tasvir edilen bir süreç olması. Boş bir kağıdın önünde oturmuş, kendisine ilham gelmesini bekleyen yazar tasvirinden tutun da sergisinin açılışında resimlerinin başında gururla bekleyen ressam imgesine kadar, yaratıcılığa, yaratım sürecine ve sanatçıya dair hâkim düşünme biçimlerinin neredeyse tamamı yanlıştır. En büyük yanlış ise edebiyatı ve sanatı, büyük ekonomik, politik, sosyal sorunların gölgeleyeceği lüks bir uğraş, lüks tüketim malzemesi olarak görmek.

Sanat ve sanatçı etrafında örülen yanlış anlayışlar dünya genelinde yaygın olsa da, bu konuda ülke olarak özellikle şanssız bir konumdayız. Sanatçıların ve estetisyenlerin bu konuyu daha anlaşılır hâle getirebilmek için yayınladıkları çalışmalardan büyük ölçüde habersiz olmamız bir yana, ülkemize özel sorunların bu yanlış anlayışları daha da güçlendirmesi sadece sanatçıların değil, bütün bir toplumun değişim gücünü, büyüme alanlarını tıkıyor. Türkiye'nin sorunlarının çözümlerinin sanatta yattığını, sanatı ve sanatçıyı anlamaya başlamamızla beraber diğer tüm problemlerimizin de kendiliğinden çözülmeye başlayacağını burada söylersem bunun abartılı karşılanabileceğini biliyorum. Ancak bu kitabı okuduktan sonra herkesin bu hükme az veya çok, ama mutlaka hak vereceğine inanmak için güçlü nedenlerim var.

Bu yüzden bu kitabı, Türkiye'de daha iyi bilinmesini istediğim düşüncelere ve eserlere ağırlık vererek, bu eserlerin önemli bulduğum kilit noktalarını alıntılar yoluyla çevirerek,

köşe taşlarını tuttuğuna inandığım düşünceleri kendimce özetleyerek yazdım. *Yaratma Cesareti*'nin yıllar önce Türkçeye kazandırılmış olması ve ilgi görmesinin hepimizle beraber bu kitap için de büyük bir şans olduğunu düşünüyorum. Ümidim, bu kitaptan sonra, mahrum kaldığımız tartışmaları, düşünme biçimlerini bizde de harekete geçirebilecek belli başlı eserlerin hak ettikleri ilgiyi artık görmesi ve dilimize çevrilerek, Türkiye için yeni bir süreci başlatmaları. En çok ihtiyaç duyduğumuza inandığım düşünceleri bu nedenle elimden geldiğince basitleştirerek, herkesin anlayacağı bir dilde yazmaya gayret ettim. Umuyorum ki kitap, sanatsal yaratıcılıkla ilgili düşünce dünyasının basitleştirilmiş bir özeti, kendi seçimim ve yorumumla karışık panoraması oldu.

Ben de Herbert Read gibi, bütün bir toplumu ve dünyayı iyileştirme gücünü elinde bulunduran tek şeyin edebiyat olduğuna ve endüstriyel, ekonomik, sosyal, politik bütün sorunlarımızın edebiyat ve sanat sayesinde düzeleceğine bütün kalbimle inanıyorum.

Kısaltmalar

Kitapta bu yazarların külliyatının uluslararası referans kodlamasına uygun olarak, cilt numaraları belirtilmek suretiyle, Jung'a ait eserler CW, Freud'a ait eserler SE kısaltmasıyla verilmiştir. CW referansları yine uluslararası yöntem esas alınarak, sayfa yerine paragraf numaraları iledir.

CW: *Collected Works of C. G. Jung*, Sir Herbert Read editörlüğünde, Michael Fordham and Gerhard Adler, baş editör William McGuire, Çev: R. F. C. Hull, 2. baskı, Princeton: Princeton University Press, 1966-2005

J.A.: *Goethes Sämtliche Werke*, Jubiläums-Ausgabe, E. von der Hellen editörlüğünde, Stuttgart and Berlin, 1902-1912

SE: *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, Çevirmen ve editör: James Strachey, Londra: The Hogarth Press, 2001

I. BÖLÜM
SANAT ENERJİSİ

Dikey ve Yatay

Yazmanın nasıl bir cesaret gerektirdiğini anlatabilmek için önce enerji ve "sanat enerjisi" (artistic energy) adını verdiğim kavram üzerinde duracağım. Sanat enerjisini daha kolay anlaşılır hâle getirebilmek içinse, kitap boyunca bize yardımcı olacak "dikey ve yatay" teorimden kısaca bahsedeceğim ki, sanatı dikey ve yatay enerji üzerinden düşünebilelim.

Her insan fiziksel şartlarla kuşatılmış olarak doğar. Doğduğumuz günden itibaren yememiz, içmemiz, uyumamız, kirden, soğuktan, hastalıktan ve sayısız başka etkenlerden korunmamız gerekir. Fiziksel varlığımızla dünyaya bağlı hâlde yaşarız ve bağlarımızdan kurtulamadığımız için sürekli olarak kendimizle ilgilenmemiz gerekir. Para kazanmak için çalıştığımız, temizlendiğimiz, giyindiğimiz, yiyip içtiğimiz bu materyal, pratik, gündelik hayat lineer bir çizgi üzerinde, yatay olarak ilerler. Yatay hayatımızın düz bir çizgi üzerinde ilerleyişi, sözgelimi, bize öğretilen doğrusal zaman kavramıyla uygun hareket etmesindendir. Yatay hayatımız zaman ve mekânın sınırları ile çevrelenmiştir. Onu belirleyen unsurlar açık, somut ve objektiftir.

Yatay hayat hayatın bütününün sadece yüzeyini oluşturur. Farkında olsak da olmasak da bu somut, materyal hayatın altında ikinci bir hayat tüm canlılığıyla devam etmeyi sürdürmektedir. Eşyanın iç hakikatini oluşturan ve bizim de iç dünyamızı içine alan bu görünmez, soyut hayatın sınırları yoktur. Biz bu hayatın ne kadar derinine inersek o kadar fazlasıyla karşılaşırız. Yatay hayattan dikey olarak aşağı indikçe hakikatinin farkına vardığımız bu hayat, sonsuzdur. Sanat, edebiyat, din, felsefe gibi vasıtalarla irtibata geçtiğimiz dikey hayat, pratik olmaktan uzaktır ve yatay hayatın pratik hedefleriyle çatışır. Zira bir insanın aynı anda hem dikey, hem yatay yönde hareket etmesi mümkün değildir. Dikey ve yatay hayat, birbirlerine ters istikamette olmasa da doksan derecelik bir açı farkıyla ilerler. Yatay hayata fiziki varlığımızla daimi olarak bağlı bulunduğumuz için, ancak dikey hayatla kesişen bir zaman, mekân ve durumun içinden dikey hayata ulaşabiliriz.

Dikey bir kanal yakalayıp da yatay âlemden daha derine inmeye başladığımızda, fiziki olarak yavaşlamaya veya durmaya mecbur kalırız. Dikey yönde ilerledikçe materyal hayatla olan bağlantımız da zayıflar. Örneğin müzede gördüğü bir tablodan etkilenen kimse, duyduğu heyecan ne kadar yoğunsa o kadar uzun bir süre ve aynı nispette bir güçle, olduğu yerde hareketsiz olarak kalır. Bakmak, yürümek yatay eylemlerdir; görmek, düşünmek, hayal etmek dikey. Dikey eylemlerimiz direkt olarak görünür değillerdir; ancak o sırada içinde bulunduğumuz görünür yatay eylemle kesişir, o yatay eyleme yansırlar. Bakmak ve görmek örneğinde olduğu gibi, aynı durumda kesişen yatay ve dikey birbirlerini derinleştirir, birbirlerinin içinde çoğaldıkça çoğalır, birbirlerini anlamlı hâle getirirler. Yatay ve dikey birbirinin içinde de yer aldığı, aynı

şeyin farklı yüzleri olduğu gibi, birbirinden ayrı düşünülemeyecek kadar da iç içe geçer. Mesela yukarıdaki örnekteki görmek, hem yatay hem dikey boyutludur. Yatay görme eylemi ile dikey görme eylemi birbirlerini besler, birbirlerinin içinde yer alırlar.

Hemen her nesne ve durumun hem yatay hem de dikey gerçekliği bulunur. Biz o nesne ve durumun dikey boyutunun hakkını ne kadar verebilirsek yatay olarak da onu o kadar canlandırmış ve güçlü hâle getirmiş oluruz. Bir durum veya obje sadece yatay gerçeklik içinde ele alındığı sürece ölü sayılır; bu durumda onun kapasitesinden ancak minimum seviyede faydalanabiliriz. Örneğin yatay okuma -yani okuma işlemi- okunan sözcüklerin her birinin asıl olarak ne anlama geldiği anlaşılarak gerçekleştiriliyor dahi olsa sözcüklerden öteye gitmeyen, okura metinden fazlasını söylemeyen bir okumadır. Dikey okumada ne kadar derinleşebilirsek, yatay olarak okuduğumuzu da o kadar canlandırmış, zenginleştirmiş oluruz. Edebiyat eserinin metni onun yatay gerçekliğidir. Alt-metin ise eserin dikey boyutuna karşılık gelir. Bir eser alt-metni oranında güçlüdür. Başka bir deyişle, edebiyat eseri bizi metnin kendisinden ne kadar "öte"ye götürebiliyorsa sanatsal olarak da o kadar değerlidir. Elimizde tuttuğumuz, çantamızda taşıdığımız kitap, edebiyat eserinin yatay gerçekliğidir. Raskolnikov'un para sıkıntısı çekmesi, çektiği sıkıntının etkisiyle derin düşüncelere dalması ve bu düşüncelerin sonucunda tefeci Bayan Ivanovna'yı ve kız kardeşini baltayla öldürmesi, ardından soyması, *Suç ve Ceza* romanının yatay gerçekliğidir. Romanın bütünü göze alındığında ise bu olay örgüsü kendisinden daha başka, daha büyük bir gerçekliği anlatmak için vasıta görevi görmekten başka anlama gelmez.

Suç ve Ceza romanını okumadan önce gazetede "Yaşlı ve savunmasız kadın, evinde hunharca öldürülüp soyuldu" haberine rastladığımızda düşündüklerimiz, hissettiklerimiz ile aynı habere romanı okuduktan sonra rastladığımızda yaptığımız değerlendirme arasındaki zenginlik, çeşitlilik farkı, *Suç ve Ceza* romanının dikey gerçekliği ile ilgilidir.

Sanat, Bir Enerji Hadisesidir

Eser üreten sanatçının eserle ilk andan itibaren ilişkisi de bizim sanat eseriyle irtibatımız da bir tür enerji hadisesidir. Galeride gördüğümüz bir tablodan, okuduğumuz şiirdeki bir mısradan etkilendiğimizde, başka bir deyişle onların içindeki sanatı algıladığımızda içimizde bir şey *kıpırdar*. Bu, dışımızdaki dünyaya ters bir iç kıpırdanmadır; içe doğru bir harekettir; yani, dikey bir harekettir. Sanat eseri karşısında içimizde bir şeyler harekete geçtiğinde fiziksel anlamda dururuz. Dikey hareketten dolayı yatay hareketler yavaşlar. Aynı şey, sanatçı eserini inşa ederken de yaşanır. Sanat eserine ait bir öğe, sanatçının zihninde fikir olarak doğduğu an da bu fikir esere dönüştürülürken de sanatçı farklı bir enerjiyle dolar. Rollo May, kitabında sanat uğraşı sırasında kişinin beyin kimyasındaki değişikliğe dikkat çekmektedir. Sanatçı eseriyle meşgulken, farkındalığının yoğunlaşmasının yanında, kalp atışlarının hızlanması, tansiyonunun yükselmesi, iştahının azalması, dış dünyaya ilgisini kaybetmesi gibi nörolojik değişiklikler yaşar. Eserine gömülen sanatçı, dış dünyaya, zamanın akışına karşı kayıtsız hâle gelir; normalde çok önemli olabilecek fiziksel ihtiyaçlar bu sırada bir kenara itilir. Örneğin sanatçı çalışırken, birkaç öğünü atladığının, geceyi uyumadan geçirdiğinin farkına varmayabilir. Zira sanatçının içine giren ve onu

adeta ele geçiren bu yeni enerji, yeme, uyuma gibi en temel insani ihtiyaçlardan bile daha güçlüdür ve insanın günlük, dış dünyaya ilişkin ihtiyaçlarının enerjisine galip gelir.

Özetle, sanat, sanatçıyla dikey iletişime geçtiği andan muhatabına ulaştığı vakte kadar, hep bir enerji olarak yaşanır. "Sanat enerjisi" (artistic energy) adını vermek istediğim bu özel enerji, diğer bütün enerjilerin toplamına baskın çıkma kapasitesine sahiptir. Bu nedenle de yakından incelenmeyi hak ediyor.

Freud ve Jung'a Göre Enerji ve Sanat Enerjisi

Sanatı Freud da enerji kavramıyla açıklıyordu. Ancak Freud bütün bir enerji sisteminin temelinde cinsel enerjinin yattığını düşündüğü için sanatı da kaçınılmaz şekilde cinsel enerjinin bir sonucu olarak yorumladı. Freud'un "süblimasyon" (sublimation) kavramı uyarınca sanat, cinsel enerjinin "süblime" (ulvi) hâle getirilmesi, yani, toplum tarafından kabul görmeyen cinsel enerjinin toplum tarafından kabul, hatta değer gören sanatsal uğraşılara yönlendirilmesinin meyvesiydi.[1] Freud'un enerji sistemini baz alan bütün bir psikanalitik literatür bu yüzden, sanatı cinsellikten bağımsız olarak inceleyemedi.

İsviçreli psikiyatrist Carl Gustav Jung, 1900'lerin başlarında yayınladığı makalelerle birlikte Freud'un enerji kavramını genişleterek yorumlayan yeni bir enerji sistemi inşa etmeye başladı. Bilindiği gibi Jung daha sonra, kendi düşünce sisteminin çağdaşı Freud'un Psikanaliz adıyla bilinen düşünce sis-

[1] "Süblimasyon" (sublimation) psikolojide, bilinçli olarak kabul edilemeyecek olan içgüdülerin bilinçdışı zihni ve bir mekanizma ile şekil değiştirerek kabul edilebilir hâllere inmesi anlamına gelmektedir.

teminden ayrılığını ortaya koymak için ona Analitik Psikoloji adını verecekti. Psikanaliz'den ayrılan bir Analitik Psikoloji kuramının henüz var olmadığı o yıllarda Jung enerjiye dair söyledikleriyle Psikanaliz'den ayrılmaya, Analitik Psikoloji düşüncesinin tohumlarını atmaya başlamıştı. Nitekim Psikanaliz ile Analitik Psikoloji arasındaki temel ayrılığın enerjiye dayandığı iddia edilebilir.

Jung, Freud'dan farklı olarak, inşa ettiği enerji sistemi içerisinde cinsel enerjiye başka herhangi bir enerjiden daha fazla önem atfetmiyordu. Cinsel enerjinin sözgelimi açlık enerjisine göre bir farkı ya da üstünlüğü yoktu. Jung'a göre enerji hep aynıydı, sadece biçim değiştiriyordu. Jung, bu genel hayat enerjisine "libido" adını verdi. "Libido"yu Freud terim olarak Jung'dan önce "cinsel arzu" anlamında kullanmaya başlamıştı; ancak Jung Freud'un "libido" teriminin orijinal anlamını gelişigüzel daraltmasını eleştirmekteydi. Latince bir kelime olan "libido" aslında Freud'un onu daralttığı gibi cinsel arzuyu değil, genel olarak arzu, özlem, itici kuvveti kapsayan bir kavramı ifade etmekteydi. Salt cinsel bir çağrışımı içermiyor, bununla birlikte cinsel arzuyu da diğer arzularla birlikte içinde barındırıyordu. Jung kendi enerji sistemi için, Freudyen enerji sistemini tanımlayan terimi kullanmakta bu yüzden ısrar etti. Zira "libido" orijinal anlamındaki genel kapsamıyla Jung'un enerji kavramına gayet uygun düşüyordu.

"Sanat enerjisi" adını verdiğim kavram Jung'un ayrı ayrı incelediği "enerji" ve "sanat" kavramlarıyla birebir örtüştüğü için enerjiyi Jung'un gözünden biraz daha detaylı olarak anlatmak istiyorum.

Enerji, Jung psikolojisindeki en önemli kavramlardan biridir. Hatta, Jung psikolojisini anlayabilmek için önce Jung'un

enerjiye bakışını anlamanın elzem olduğu rahatlıkla söylenebilir. Jung'a göre "her şey bir enerji hadisesidir."[1] Hatta "bir enerji biçimi olmayan bir şeyi düşünemeyiz bile."[2] Jung hayatı dahi bir "enerji süreci" olarak tanımlar.[3] Ürettiği enerji kavramının "hayat hadisesinin kantitatif (nicel) formülü"[4] olduğunu söyler. Hayat enerjidir; hatta, enerji "*a priori*"dir.[5]

Aslına bakılırsa, Jung'a göre ruh da madde de enerjidir; değişen yalnızca enerjilerinin formlarıdır. "Madde enerjik bir sistemin ifadesi ya da işaretinden başka bir şey değildir."[6] ve "ruhsal süreçler fizyolojik kaynakları ile bir çeşit enerji ilişkisi içinde dururlar."[7] Jung aynı zamanda, "Robert Mayer enerjinin muhafazası kanununu keşfettiğinden beri fiziksel hadiselerin tamamı nasıl enerjinin açığa çıkması olarak anlaşılıyorsa, psikolojik hadiselerin tamamı da enerjinin açığa çıkması olarak düşünülebilir."[8] der. Jung'un bu görüşüne dayanarak, sanatsal yaratıcılık sürecini de enerjik bir sistem dâhilinde açıklayabileceğimizi düşünmek mantıksız olmasa gerek. Nitekim Jung'un sanatsal sürece bakışı da Jung düşüncesinin, detaylarıyla anlatılmış enerji konsepti ışığında biçimlendirilmeye son derece müsait bir yapı sergilemekte.

Jung'a göre, her şey bir enerji hadisesi olduğu gibi, "her biçim ve her hadise özel bir enerji formudur."[9], "her şey, ener-

---

1 Jung, CW 7, par. 115

2 Jung, CW 18, par. 1640

3 Bkz. Jung, CW 8, par. 798

4 Jung, CW 6, par. 355

5 bkz. Shamdasani, 2003, s. 248

6 Jung, CW 8, par. 41

7 a.g.e., par. 441

8 CW 4, par. 567

9 Jung, CW 5, par. 128

jinin aldığı *biçime* dayanır."[1] Ruh ve maddenin tek olması gibi, enerji de tektir, ama aldığı biçim farklıdır. O zaman biz de bir şeyi ondaki enerjinin biçimine, ona özel enerji formuna bakarak yorumlamalıyız. Jung, her içgüdünün kendisine has bir enerjisi olduğunu yazmıştır. Buradan, "yaratıcılık içgüdüsü"nün de kendisine has bir enerjisi olduğu sonucu çıkarılabilir.[2]

Jung'a göre ruhsal enerji ile fiziksel enerji arasındaki fark, temelde sadece biçimsel bir farktır.[3] Fiziksel düzlemde enerji varsa ruhsal enerji de ayan beyan ortadadır ve ruhsal enerji, fen biliminin bir parçasıdır. Jung, "psikodinamik", "enerji psikolojisi" gibi isimlerle de adlandırılan, termodinamik yasalarının psikolojide kullanıldığı "psikolojik termodinamik"[4] çalışmalarından örnekler verir. "Ruhsal enerji" kavramını ilk kez kullanan Rus psikolog Nicolas von Grot'un 1800'lerde ortaya koyduğu yasaları tekrarlar: Ruhsal enerjilerin de aynen fiziksel enerji gibi miktar ve hacimleri, biçimleri vardır; ruhsal enerjiler aynen fiziksel enerjiler gibi ölçülebilirler. Ruhsal enerjiler de, aynen farklı formlardaki ruhsal yükler ve ruhsal potansiyeller gibi, birbirlerine dönüşebilirler.

---

1 Jung, CW 7, par. 71

2 Jung "yaratıcılık içgüdüsü" dediğim şey için İngilizcede "creative instinct" tabirini kullanıyor.

3 Jung'un "psychic energy" kavramını burada "ruhsal enerji" olarak çevirmiş olsam da, "ruh" (soul) ve "psişe" (psyche) birbirinden ayrı şeyler olduğu için "psişik enerji" aslında daha doğru bir çeviri olurdu. Ancak "psikoloji" sözcüğünün de köklerinden olan "psişe"nin ülkemizde yeterince bilinmemesi ve sıklıkla yanlış anlaşılması nedeniyle "ruhsal enerji"yi daha uygun gördüm. "Fiziksel enerji" ise "physical energy" teriminin karşılığı.

4 İngilizcede: "psychological thermodynamics"

Jung'dan önceki yüzyıllarda Avrupa'da, psikolojik süreçlerin beyin içindeki statik bir grup sabit unsurdan oluştuğu düşünülüyordu. 20. yüzyılın başında Freud, ruhun dinamik bir sistemde işlediğini önererek psikoloji dünyasını yerinden sarstı. Robert H. Hopcke, Freud ve Jung'un kendilerinden önceki ruh anlayışından farkını şöyle özetliyor:

> Freud, Jung ve yandaşları zihnin nörobiyolojik anlayışını reddederek, ruhun aslında bileşenlerinin toplamından daha büyük, sürekli hareket hâlinde, sürekli değişen bir ilişkiler ağı olduğunu, ruhun, bu hareketlilik kimi zaman farkındalık dışında veya bilinçdışı olsa da her zaman aktif olduğunu teslim ettiler.[1]

Ruhu dinamik bir düzlemde ele alan bu bakış açısı, psikanalizin olduğu gibi analitik psikolojinin de en temel taşlarından biridir ve 19. yüzyıl sonu ile 20. yüzyıl başlarının materyalist entelektüel çevresinde Jung'u Freud'a çeken, aralarındaki ilk bağı kuran bu bakış olmuştur. Freud'un bu yeni zihin modeli enerjinin "bastırma", "yön değiştirme", "yer değiştirme" gibi çeşitli ruhsal süreçler içindeki sürekli akışından etkilenen canlı bir düzeneği anlatır.[2]

Jung devrim yaratan bu düşünceleri hevesle kucaklar. O yıllarda Zürih'te, genç bir asistan doktor olarak çalıştığı Burghölzli Psikiyatri Hastanesi'nde şizofreninin klinik tablosu alanında yaptığı deneysel araştırmalarında Freud'un bu yeni zihin modelini temel alır.[3] Jung ilerleyen zamanlarda da

1 Hopcke, 1989, p. 21

2 Bastırma "repression", yön değiştirme "canalization", yer değiştirme "displacement" terimlerinin karşılığı.

3 Jung'un bu araştırması, 1907 yılında *Über die Psychologie der Dementia praecox* başlığıyla yayınlanır. Türk okuru bu araştırmaları yazılı kay-

Freud'un dinamik düzeneğinin üzerine, ruhsal enerji/libido kavramı etrafında bir dizi yeni fikir inşa etmeye devam edecektir.

Jung Freud'a dayanarak, görünürde enerjiye dair hiçbir izlenimin olmadığı apatetik vakalarda,[1] görünmez hâlde ve hastanın erişimi dışında olsa da enerjinin var olduğunun üzerinde durur. Bu durumda amaç, gözden yitirilmiş enerjiyi yeniden erişilebilir hâle getirmek için enerjinin saklandığı yeri aramak olmalıdır.[2] Benzer şekilde, enerji çok değişik biçimlere girebilse de, farklı formlar içinde saklanan, hep aynı enerjidir. Yani enerjinin farklı bileşenleri değil, tek bir kaynağı vardır.[3]

Jung'un bu düşüncesi, araştırmalarına başladığı yıllarda bile Freud'un enerjiye cinsel bir karakter atfeden bakışından ne kadar ayrıldığını gösterir. Jung sonraki yıllarda bu ayrılığı açık şekilde çok yerde ifade edecektir:

> Freud kendisini neredeyse sadece cinselliğe ve onun ruhtaki çok sayıda kollarına hasrettiği için, enerjinin özel bir güdü olarak cinsel tanımı amacına uygun düşüyor. Hâlbuki, daha genel bir psikolojik teoride, tek bir özel güdü olan cinsel enerjiyi, her şeyi açıklayan kavram olarak kullanmak

---

naklardan ziyade Jung'un Burghözli Hastanesi'ndeki hastası Sabina Spielrein'la olan ilişkisini anlatan sinema filmlerinden (örneğin *The Soul Keeper*'dan) hatırlayacaktır. Jung, Spielrein'ın tedavisinde Freud'un fikirlerini baz alarak geliştirdiği metodlar kullanır. Günümüzde de uygulanan "kelime çağrışım testi" (word association test) bunlardan bir tanesidir ve enerji esasına dayanır.

1 Apati, psikoloji dilinde, kişinin çevresel uyarılara ilgisiz kalması durumudur.

2 Bkz. Jung, CW 4, par. 255

3 bkz. a.g.e., par. 253

imkânsızdır; zira ruhsal enerjinin dönüşümü sadece cinsel dinamik meselesi değildir. Cinsel dinamik, bütün ruhsal alandaki tek bir özel durumdur. Bu yaptığım, cinsel dinamiğin varlığını inkâr etmek değil, onu hak ettiği yere koymaktır.[1]

Freud gibi Jung da, kapalı bir sistem içindeki toplam enerji miktarının hep aynı kaldığının üzerinde durur.[2] Bastırılan enerji başka bir yerde eşit oranda açığa çıkacaktır. Örneğin, bastırdığımız duyguların rüyada, dil sürçmesinde kendini göstermesi bundandır. Ya da, birinin belli bir alana ilgisi azalırsa, bir süre sonra o ilgi başka bir konuya karşı gösterilir; yani başka bir konu, o zamana kadar olduğundan daha ilgi çekici hâle gelmeye başlar.

Freud ve Jung'un, enerji miktarının hep aynı kaldığı düşüncesi, kaynağını fizikçi Robert Mayer'in "enerjinin korunumu kanunu"ndan (law of the conservation of energy) almaktadır. Jung "ruhsal enerji" adını verdiği kavramı fizikteki enerji kurallarını model alarak formüle etmiştir. Zira Jung'a göre, ruhsal ile fiziksel olan, her ne kadar birbirinden ayırt edilebilse de, birbirinden ayrılamaz. Ruh ve madde, aynı şeyin iki yüzü gibidir. Enerji de bu yüzden tektir, ister ruhsal, ister fiziksel olsun. Enerji ne yaratılabilir ne de yok edilebilir; enerji sadece form değiştirir. Sürekli hareket hâlindedir; fiziksel ile ruhsal alanın, bilinçüstü ile bilinçaltının, görünen ile görünmeyenin arasında gidip gelir, dünyayı ve bizim dünyamızı şekillendiren her ne varsa onların arasında, bunların

1 Jung, CW 7, par. 54

2 İlginç olan, Analitik Psikoloji'nin temelini Freud'un bu düşüncesine borçlu olduğu kadar borçlu olduğu başka hiçbir düşünce yoktur. Enerji, Analitik Psikoloji ile Psikanaliz'in hem birbirine en çok benzediği hem de birbirlerinden en keskin şekilde ayrıldığı kavram olur.

birbirleriyle olan ilişkilerinde dolaşıp durur.[1] Ruhsal enerji de bu yüzden, "hayat enerjisi"dir.[2]

Jung'un enerji ile ruh ve madde ilişkisi hakkındaki bu sözleri dikey ve yatay paralelindeki sözlerimle son derece örtüşüyor. Dikey ve yatayın aynı şeyin iki yüzü gibi olduğu üzerinde durmuştum. Jung'un anlattığına çok benzer şekilde, yatay ve dikey, her ne kadar birbirlerinden ayırt edilebilseler de birbirlerinden ayrılamaz, ayrı düşünülemezler. Yatay ve dikey enerji birbiriyle sürekli ilişki ve alışveriş hâlindedir. Enerji tektir, miktar olarak aynıdır; sadece, dikey ve yatay eksenler arasında boyut değiştirip durur.

Jung dış dünya ile olan irtibatın kesilmesi ile iç dünyayla irtibata geçilmesi arasındaki paralel ilişkiyi enerji ile açıklar. Bir başka deyişle, yatay hayattan çekilen enerji kendiliğinden dikey hayata kanalize edilecek ve normalde ölü olan dikey atmosferin canlanmasına neden olacaktır. Jung çöl, mağara gibi ıssız ortamlarda harekete geçen sezgisel, düşünsel mekanizmayı bu alışverişe örnek olarak gösterir:

> Başkaları tarafından bilinmeyen bir bilgiyle yalnız kalmak, kural olarak, diğer kimselerle olan irtibat yokluğunun bir alternatifi olarak psişik atmosferin canlanmasına sebebiyet verir. Bu, bilinçaltının harekete geçmesine neden olur ve bu da çöldeki yalnız gezginlere, gemicilere, azizlere musallat olan illüzyon ve halüsinasyonlara benzer bir şey üretir. Bu doğa olayının mekanizması en iyi, enerji ile açıklanabilir. Dünyadaki nesnelerle normal ilişkilerimiz çoğu zaman belli bir enerji harcayarak sağlanmaktadır. Nesneyle ilişki kesildi-

---

1 Bkz. Stein, 1998, s. 77

2 Jung, CW 7, par. 31; "hayat enerjisi" teriminin İngilizcesi "life energy"

ği takdirde, bu ilişkinin yerini alacak bir dengini yaratacak enerji stoğu birikir.[1]

"Mistik" olarak anılmaktan son derece rahatsız olan ve öne sürdüğü her görüşte bu görüşün mistik olmadığını ispatlayabilmek için bilimsel açıklamalara girişen Jung'un "ruhsal enerji" konseptini fizik bilimi kanunlarıyla örmesi kuşkusuz rastlantısal değil. Jung libido (ruhsal enerji) konseptini Freud'un libido konseptinden esinlenerek geliştirdiğini her fırsatta tekrarlamıştır; ama Freud'dan önce başkalarının da ruhsal bir enerjiyi fiziksel enerji kadar gerçek kabul ettiğini vurgulama ihtiyacını sık duyar. Nicolas von Grot'un, Wilhelm Wundt'un, Thomas Lipps'in ruhsal enerjinin varlığının fen tarafından en az fiziki enerji kadar doğrulandığına dair açıklamalarını hararetle destekler. Ruhsal enerjiye dair söylediklerinin somut gerçeklikleri ifade ettiği hususunda ısrar etmektedir. Nitekim ruhsal enerjinin bu somut karakterini vurgulayabilmek için "libido" terimini ona uygun görmüş, Freud'un aynı kelimeyi kendisinden önce başka bir anlamda kullanmasının onun aleyhine birçok karışıklığa, yanlış anlaşılmaya mahal vereceğini bildiği hâlde bu kelimede diretmiştir. Ruhsal enerji "Schopenhauer'ın 'Will', Aristo'nun 'ορμή', Plato'nun 'Eros', Empedocles'in 'love and hate of the elements' ya da Bergson'un '*élan vital*' kavramları gibi"[2] düşünülebilecekken, Jung bütün bu kavramlar arasından libido teriminin *somut karakterini* seçtiğini söyler, kavramın *tanımını* değil. Ruhsal enerjinin "somut", "gerçek" olduğunu sürekli vurgular.

Fizikte enerji için söylenen her şey, ruhsal enerji için de geçerlidir: Kâinattaki enerjinin hiçbir zaman yok olmadığı

1 Jung, 1968, s. 49

2 Jung, CW 8, par. 55

kuralını, Jung ruhsal enerji için tekrarlar. Enerji kaybolmamakta, kendisini dengede tutmaya çalıştığı için, bir taraftan zorlandığı zaman, tahterevallide olduğu gibi ilişkisel karşıtının olduğu tarafa kaymaktadır. Bir yerde fazla miktarda enerji biriktiği zaman bu başka bir yerde çok az enerji kaldığının göstergesidir. Bölgesel enerji birikimleri ruhsal anormallikleri gösterir. Terapinin amacı, enerjiyi dengeli dağıtmak yoluyla ruhsal muvazeneyi sağlamaya çalışmaktır.

Hayat, Enerjidir

Hayat, enerjidir. Hayatın olduğu her yerde enerji de vardır; ölümü hayattan ayıran şeydir enerji. Ve "Enerji nedense sürekli hareket hâlindedir." diye açıklar Jungcu psikanalist Murray Stein.[1] "Yaşayan madde, enerji dönüştürücüsünün kendisidir."[2] der Jung; "Canlı beden, kullandığı enerjileri denkleri olan dinamik göstergelere dönüştüren bir makinedir. Ruhsal enerjinin hayata dönüştürüldüğünü söylemek yanlış olur; ruhsal enerjinin dönüştürülmesi, hayatın ifadesidir."[3]

Her canlı organizmanın bünyesinde enerji sürekli dolaşım hâlinde olduğu hâlde, "Ruh kaosta değildir."[4] der Jung. Evet, enerji sürekli hareket hâlindedir; ama uzayda *amaçsızca* salınmaz, kendi içindeki bir düzenle uyum hâlinde dolaşır. Enerji akışı, geriye döndürülmesi neredeyse imkânsız olan, belli bir yöne doğru akar. Jung enerji akışını eğim doğrultusunda akan suya benzetir:

---

1. 1998, s. 71
2. CW 8, par. 80
3. A.g.e.
4. CW 8, par. 441

> Libido *hiçbir şeye* boyun eğmez; boyun eğebilseydi onu kişinin istediği yöne kanalize etmesi mümkün olurdu. Böyle bir şey ancak insanın istekli olduğu süreçler için, o da belli bir dereceye kadar geçerlidir. Libidonun ise sanki amacına doğru akan kendiliğinden bir eğilimi vardır: Eğer akacaksa bir "meyil"e ihtiyacı olan su gibidir libido. Böyle benzetmeler yapmak da doğası gereği problemlidir; zira benzetme, libidoyu kendisine çeken unsurları anlatmalı.[1]

Enerji akışı, bu nedenle, hayatın akışı demektir. "Giderek daha açık şekilde görüyorum ki hayat ancak eğimin yolu doğrultusunda akabilir."[2] der Jung. O hâlde, bir insanın hayatının niteliğini belirleyen, ona karakterini veren de, enerji eğiminin niteliği, karakteri olmalı. Peki, sürekli bahsettiğimiz bu enerji eğimi nedir, insanın hayatını yönlendiren enerji hangi eğim doğrultusunda, nasıl akar?

Jung, Doğa'nın da Kültür'ün de farklı formlardaki enerji potansiyelleri hâlinde insanın içinde bulunduğunu ve Doğa'nın biyolojik enerjisinin üretici kültürel enerjiye dönüştürülmesi gerektiğini anlatır.[3] Jung'un enerji sistemine göre, medeniyetin temeli olan Kültür, ruhsal enerjinin dönüştürülmesinden (transformasyonundan) doğmaktadır ve sanat eserleri bu dönüşüm olmadan üretilemezler. Jung, bu durumu şöyle anlatıyor:

> Doğa kendi hâline bırakıldığında, enerji onun doğal "eğim"inin çizgisi boyunca dönüştürülür. Bu yolla, doğal olaylar meydana gelir, ama "üretim" meydana gelmez. Aynı şekilde, insan da kendi hâline bırakıldığında doğal bir ha-

1 Jung, CW 5, par. 337

2 Jung, CW 7, par. 78

3 Doğa "Nature", Kültür "Culture" terimlerinin karşılığı

> dise olarak yaşar ve kelimenin gerçek anlamıyla "iş" ortaya çıkarmaz. Ancak kültür, doğal eğimin iş performansı ürettiği bir makine sağlar. İnsanın böyle bir makine icat etmesi, doğasının, yaşam organizmasının doğasının derininde kök salmış bir şey sayesinde olsa gerek.[1]

Sanat eseri üretmek insanın doğuştan gelen bir ihtiyacıdır. İnsan, tarihin her döneminde her yerde, her türlü şart altında eser ortaya çıkarmaya meyletmiştir. Fakat yine tarihin her döneminde ve her yerde, sanat üretimi ihtiyacı baskılanmış, türlü güçlük ve engellerle karşılaşmıştır. Dünya üzerinde hiçbir düzen sanatçının doğmasını, herhangi bir sanat eserinin üretilmesini desteklemiyor, desteklememiş. İnsanın buna rağmen üretmesini, kendisine dayatılan sisteme karşı gelerek eser ortaya koyma mücadelesini ileride dikey ve yatay güdüler üzerinden inceleyeceğim.

İnsan hayatının başlıca zorluğu, dikey ve yatay eksenler tarafından çekiştirilmesinden, bu ikisi arasındaki çatışmadan ileri geliyor. Jung'un sözünü ettiği bu "Doğa'nın kendi hâlinde akıp gitmesi" durumunu ben yatay hayatın akışına çok benzer buluyorum. Her insan, onu çepeçevre saran yatay bir hayatın içine, daha da kötüsü, bütün şartlar ondan bu yatay hayatın akışına kapılıp gitmesini bekleyecek şekilde düzenlenmiş olarak doğuyor. Dünyanın düzeni yatay hayata uygun şekilde kurulmuş. Yatay hayatın akışı, bu yerleşik dünya düzeninin olduğu gibi işlemesini sağlıyor, ancak bu akış içerisinde hiçbir üretim meydana gelmiyor; çünkü herhangi bir üretim, doğası gereği bu akışın kendisiyle (ters olmasa da) uyumsuz ve bu nedenle de hâkim düzen tarafından tehdit olarak algılanıyor.

---

[1] Jung, CW 8, par. 80

Hayat Hiç Kimsenin Yazmasını İstemez

Hayat hiç kimsenin yazmasını istemez. Hayat herkesin yataktan sabahları kalktığı, kravat ve takım elbise giydiği, dokuzda başlayıp beşte biten bir işe gittiği, akşam televizyon karşısında karpuz çekirdekleri ayıkladığı ve böyle mutlu olduğuna inandığı bir yaşam sürmesini ister. Bireyin kendisini yatay akıntıya bırakarak yaşayıp gitmesi son derece kolay, rahattır ve yaşamını salt yatay boyutla çevrili bir düzende sürdüren çok sayıda insan vardır. Buna rağmen, kişi ayırdında olsa da olmasa da insan varlığının dikey boyutu insanı sürekli kendisiyle ilgilenmeye çağırır ve insanın içindeki dikey enerji potansiyeli, üstü tamamen örtülü olsa bile açığa çıkmak üzere bekler, eyleme kavuşamadıkları müddetçe kişiyi bu örtük varlıklarıyla rahatsız etmeye devam eder.

Jung, Kültür'e dair bir enerjinin insanın içinde potansiyel olarak bulunduğu ve (benim ifademle) yatay enerjinin Kültür enerjisine dönüştürülmesinin insan doğasının derinliklerinde yattığına değinirken, kültürel enerjinin, bir eğim doğrultusunda akan bu doğal enerji akışından saptırılmasının ne kadar zor olduğunun da üstüne basar. Evet, insan "dinamik formlara çevrilmedikleri müddetçe eğimlerini izleyecek, iş ortaya çıkarmayacak doğal içgüdülerini, iş üreten dinamik formlara çevirmeye"[1] muktedirdir; ne var ki "libidoyu, günlük alışkanlıkların bu doğal nehir yatağından alıp alışılmadık bir aktiviteye çevirmek de kolay iş sayılmaz."[2]

Fizikte, doğal enerjinin sadece cüzi bir kısmı kullanılabilecek bir forma dönüştürülebilmektedir. Doğal enerjinin büyük kısmı, kullanıma girmeden kendi kendisini tüketeceği

[1] CW 8, par. 82

[2] A.g.e., par. 87

doğal olaylara bırakılır. Jung, aynı şekilde ruhsal planda da toplam enerjinin ancak cüzi bir kısmının doğal akışından kopartılabileceğini söyler. "Toplam enerjinin o cüzi miktarla kıyaslanamayacak kadar büyük bir bölümü tarafımızdan kullanılamamakta, hayatın olağan gidişatını ayakta tutmaya gitmektedir."[1]

Jung'un burada, "tarafımız" ile "hayatın olağan gidişatı"nı karşı karşıya koyması ilginçtir. Bireylerin dâhil olduğu sistemin birey/ler/in bir anlamda aleyhine işlediği, aralarında bir tür çekişme olduğu sonucu çıkarılabilecek bir cümle bu. Her insanın içinde bulunan ve bilinçle irtibata geçerek açığa çıkmayı bekleyen dikey potansiyel, kişinin toplam enerjisinin çoğunu absorbe eden yatay akışla mücadele etmek zorundadır. Bu yatay akış, bireyin şahsi tercihlerini aşan bir düzenekle bağlar bireyi. Başka bir deyişle, yatay akışın hem bireysel hem kitlesel bir boyutu vardır. Hatta, yatayda bireysel ve kitlesel birbiriyle iç içe geçmektedir. Bireyin şahsi hayatındaki yatay akış kitlesel yatay akışa bağlanmakta, bu büyük akış tarafından yönetilmektedir.

Baudrillard ve Kitlesel (Yatay) Enerji

Ünlü Fransız sosyolog Jean Baudrillard da, toplumdaki bireysel ve kitlesel yatay akışın dikey potansiyelleri bastırmasını benzer şekilde "enerji" ile açıklar. Toplumsalın kitleye yenik düşmesi temelde enerjik bir hadisedir; çünkü kitleyi kitle yapan, onu ayakta tutan, statik bir elektrik gücünden başka bir şey değildir ve kitle bu elektriği toplumsaldan devşirmektedir. Toplumsal enerji üretici olabilecekken, kitle "sessiz bir yığın" olarak bu enerjiyi kendi girdabında emer, "kullanıla-

[1] Jung, CW 8, par. 91

maz" hâle getirir. Toplumsalın elinde kaldığı hâlde Kültür'e dönüştürülebilecek bu yatay enerji, kitlenin elinde sistemin çarkını döndürmeye yarayan benzinden öteye gidemeyecek, kısır kalacaktır.

"Kitle, sahip olduğu toplumsal enerjiyi tüketebildiği ölçüde bir kitle olarak algılanabilmektedir." ve "Sistem bu enerjinin içine saplanıp kalmıştır."[1] Kitle, toplumsal olanı ve onun bütün potansiyellerini etkisizleştirmektedir. Baudrillard, "kitle"nin ne olduğunun bir yandan bilinip bir yandan bilinmediğini sık sık vurgular. Kitle, "Toplumsalın içinde kaybolduğu kara bir deliktir.",[2] "bir ayrıcalığı, bir yüklemi, bir niteliği ve bir göndereni yoktur. Onun kesin bir şekilde tanımlanmasını ve tanımlanamamasını sağlayan şey de budur."[3] Kitle, "Bir özne, bir özneler grubu ve bir nesne olmama tersliğini başarmıştır."[4]

Kitle hakkında konuşabilmemizi sağlayan yegâne şey, yatay enerjidir. Kitle, yatay enerjinin ne efendisidir ne de kölesi; belki onun sosyal ifadesidir. Baudrillard kitlelerin madde ve doğal elementler gibi akımlardan ve akıntılardan etkilendiğini söyler; diğer yandan kitle akım ve akıntıları kendi içinde eritmekte, anlamsızlaştırmaktadır. Kitle akım ve akıntıları kendisine dönüştürmekten ziyade, onları kendi doğal eğimi doğrultusunda yataylaştırır.

Baudrillard, kitlenin ne olduğunu ve ne olmadığını uzun uzadıya anlatmaya girişirken kitleyi Klaus Croissant'ın sınır dışı edildiği geceyi örnek vererek anlaşılır kılmaya çalışır. Avukat Klaus Croissant'ın siyasi nedenlerle ülkeden sınır

1 Baudrillard, 2010, s. 30

2 A.g.e., s. 12

3 A.g.e., s. 13

4 A.g.e., s. 33

dışı edildiği gece, televizyonda Fransa'nın Dünya Kupası'na katılmak için oynadığı eleme maçı naklen yayınlanmaktadır. Baudrillard, Croissant'ın Fransa'dan sınır dışı edilmek üzere alındığı Santé Hapishanesi'nin önünde gösteri yapan birkaç yüz kişi ile aynı saatlerde ekran başında olan yirmi milyon insanı kıyaslar. "Bir yığın devrimden, birkaç asırlık politik deneyimden, gazetelerin, sendikaların, partilerin, aydınların halkı harekete geçirmek ve eğitmek için harcadığı tüm çabalardan sonra nasıl olur da gösteri yapan birkaç yüz kişiye karşılık tam yirmi milyon insan 'edilgin' kalır?"[1] diye sorar Baudrillard; "Üstelik yalnızca edilgin kalmaz, bir futbol maçını bilerek, isteyerek politik ve insancıl bir drama yeğler?."[2] *Le Monde* gazetesinin "Saat 21:00. Alman avukat, Santé Hapishanesi'nden alındı. Birkaç dakika sonra Rocheteau ilk golü atacak." cümleleri "bir utanç melodramı"dır Baudrillard'a göre.[3]

Baudrillard, futbol maçını insanlık dramına yeğleyen kitlenin iktidar tarafından güdümlendiği, başka bir deyişle, toplumdaki yatay enerjinin iktidar tarafından yönetildiği düşüncesine karşı çıkar. Baudrillard'a göre, iktidar, kitleleri futbolla uyuttuğu suçlamasını seve seve kabullenir çünkü bu düşünce kendisinin de iktidar olduğuna inanmasını sağlamaktadır, ancak gerçekte bütün iktidarlar kitlelerin dipsiz kuyusuna düşerek orada yok olmaktadır. Kitlenin bu şekilde davranması, aslında bilinçli bir seçim veya ayrım yapmasından değildir; sadece, -kendi ifadelerimizle yorumlarsak- doğal yatay enerjinin "eğim"i o yönde olmuştur. "Kitle, bütün toplumsal ener-

---

1 A.g.e., s. 20

2 A.g.e.

3 A.g.e., s. 19

jiyi yuttuğu gibi, onu yansıtmamaktadır. Bütün göstergeleri ve bütün anlamı yutup iade etmemektedir. Kendisine sorulan tüm sorulara aynı yuvarlak yanıtları vermektedir. Hiçbir şeye katılmamaktadır."[1]

Kitle (mass), Kültür'e çevrilmeyip doğaya bırakılan enerjinin, toplumdaki yansımasıdır. Anlamsızlık, sorumsuzluk ve duyarsızlık dışında bir şey üretmemekte, düzenin doğal akışında sürmesini sağlamaktadır. " 'Toplumsal'ın oluşturulabilmesi için kitlenin 'enerjisi' emilerek alınmalıdır." der Baudrillard.[2] Kitlenin gücü, elektriğin doğal eğim doğrultusunda birleşmesinden meydana gelmektedir. Bu güçlü nehir akışı, dikey sapmaları zorlaştırmakta, toplumsalın enerjisini zayıflatmaktadır. Nehre karışan her şey artık bu "akışkan, devingen, uyumlu hatta bütün isteklere aşırı derecede uyan ve katılmanın en aşırı ucu olan hipergerçek uyumluluk yumağı"nın bir parçası olur.[3] Baudrillard, için için kaynayan bu kitlenin hiçbir zaman patlamayacağını, hatta her tür devrimci söylemi, içinde yok edeceğini söyler. Bunun nedeni, yatay akışla dikeyleşme arasındaki tezat ve çatışmadır.

Her insanın kendine amaç edinmesi gereken şey, "enerji potansiyellerinin kullanılması" olarak görülebilir. Ya da her tür din, ekol, öğreti, disiplin, insanın yararına olduğu iddiasıyla ortaya çıkan ne kadar şey varsa, hepsinin göstermeye çalıştığı yol aslında bir şekilde, enerji potansiyellerinin kullanılmasıyla ilgilidir. Jung "İnsan hiçbir zaman eşyanın doğal süreciyle doyuma ulaşmaz çünkü insanın her zaman, salt doğal olandan daha değerli bir eğimde değerlendirilebilecek bir

---

1 A.g.e., s. 31

2 A.g.e., s. 29

3 A.g.e., s. 45

libido fazlalığı vardır." der;[1] "Bu nedenle de, kişi ne kadar sıklıkla kendisini yeniden doğal eğime indirgemeye zorlansa da, daha değerli bir eğimi kaçınılmaz olarak arayacaktır."[2] Her insanın kendi hayatıyla yaratması gereken "şahsi mit"i, insan aslında enerji yoluyla giriştiği mücadele ile yaratmaktadır.[3]

Jung'a göre, her ne kadar Doğa ve Kültür birbirinden farklı olsa ve insan aynı anda bu formların her ikisinde birden var olamasa da, Doğa ve Kültür birbirine içkin olarak karşıt değildir; her ikisi de insan doğasının temeline ait olduğundan, biri diğerini içinde barındırır. İnsan farkında olsa da olmasa da, Kültür, insanın Doğa'sının içinde gizli olarak vardır ve onu üretmeye zorlar. "Kültür, arzunun tatmin edilmesidir, engellenmesi değil." der Murray Stein; "Jung'un, insanoğlunun doğasının kültür inşa etmeye, sembol yaratmaya, enerjiyi kontrol altında tutmaya temayül gösterdiğinden hiç şüphesi yoktur."[4]; çünkü enerji akışı, doğası gereği, ruhsal ve zihinsel içeriklere yönelmeyi arzular. Jung, ruhsal enerjiyi şöyle anlatır: "Ruhsal enerji, kendi şartlarının yerine getirilmesinde ısrar eden çok müşkülpesent bir şeydir. Mevcut enerji ne kadar çok olursa olsun, doğru eğimi bulmayı başaramadıkça o enerjiyi hizmetimizde kullanılabilir hâle getiremeyiz."[5]

Kişinin enerjisini kanalize edeceği doğru yatağı bulabilmesinin Jung'un bakış açısındaki önemi açık. Ben bu kitapta Jung'a dayanarak, yaratıcılığın, kişinin enerjisini doğal akıştan başka bir yatağa kanalize etmesi olarak tanımlanabileceğini öne sürüyorum. İnsan yatay akıştan koparabildiği ener-

1 CW 8, par. 94

2 A.g.e.

3 "Şahsi mit", Jung'un "personal myth" kavramına karşılık.

4 Stein, 1998, s. 83

5 Jung, CW 7, par. 76

jiyle kendisini birey olarak yaratıyor ve "yaratıcılık" ile "var olmak" yatay akıştan ayrılmak anlamına geldiği için birbiriyle iç içe geçiyor.[1]

İnsan, Olma Arzusudur: Sartre, Heidegger, Nietzsche ve "Varoluşçu Estetik"[2]

Sanat konusunda çok sayıda değerli kitaba imza atmış İngiliz şair ve estetisyen Herbert Read de sanat ve hayat enerjisini birbirine bağlar. Read sanatın "hayatın can damarından ge-

[1] Yaratıcılığın insan doğasının özünde bulunduğuna dair anlayışın Jung'un ortaya attığı bir şey olmadığını belirtmek isterim. Yaratıcılığın doğasını açıklarken Jung'un enerji kavramını kullandığım için burada biyoloji ile yaratma arasındaki bağı Jung perspektifinden vurguluyorum ancak sanat Jung'dan çok önce de, var olmaya ilişkin bir biçim olarak yorumlanıyordu zaten. Hatta, Jung'un sanat ve yaratıcılık anlayışının 18. ve 19. yy Alman felsefesinin estetik geleneğinin bir devamı olduğunu, Jung'un özellikle Schiller'in düşüncelerini içselleştirmiş olarak böyle bir felsefe oluşturduğunu akılda tutmakta fayda var. Alman İdealizmi felsefesinde Schiller, Goethe, Hölderlin, Schelling gibi yazarlar, sanatsal içgüdünün varlığımızın özü olduğunu savunmuşlardır. Estetik alanı çok uzun zamandır, yaratıcılığın biyolojik bir zorunluluk olup olmadığı tartışmalarına zemin olmaktaydı.

[2] Yine Alman İdealizmi ekolünden Conrad Fiedler 1876'da insanın doğasının aslında onu sanatsal aktiviteye girişmeye zorladığını, sanatsal aktivitenin varlığımızın rastlantısal bir özelliği değil, içkin bir şartı olduğunu uzun uzun anlattığı bir kitap yayımlar. İngiliz şair ve estetisyen Herbert Read, "İnsan bilincinin gelişmesinde elzem enstrüman sanat olmuştur ve hâlâ da öyledir." diyen Fiedler'ın teorisinden yola çıkarak *Icon and Idea* (1955) ismiyle yayınlanan bir araştırma kaleme alır. Araştırma, insan kültürünü oluşturan tüm melekelerin başka her şeyden önce sanat yoluyla şekil değiştirdiğini göstermeye çalışmaktadır. Bu anlamda, Jungcu bir felsefeye bana göre başka herhangi bir estetisyenden daha yakın olan Herbert Read'in ve Varoluşçu Estetik (Existentialist Aesthetics) akımının, Jung ve onu ortaya çıkaran felsefi gelenek ile modern estetik teorisi arasında önemli bir köprü işlevi gördüğüne inanıyorum.

çen güçlerle çok derinden bir bağ içinde olduğunu",[1] hatta sanatın "bütün bir insanlık enerjisinin temsilcisi"[2] olduğunu söyler. Enerji, "bir insanı iyi bir yazar yapan üç temel melekeden biridir."[3] Jung için olduğu gibi Read için de, insan hayatı, yaratıcı olabildiği ölçüde anlamlıdır; içinde sanat veya yaratıcılığın olmadığı hayat, hayat sayılmaz. Read estetik duyumuzun "hayati duyumuz" olduğunu, estetik duyumuz olmazsa öleceğimizi söyler.[4] Sanat, sadece birey değil medeniyet için de "yaşama arzusu"nun (will to live) en yüksek ifadesidir.[5] Read, Hegel'i yeniden yorumlayarak, sanatsal aktivitenin "kendi yaratıcı evrimi içinde hayatın kendisi olan *yaşamsal enerji*"[6] olduğunu söyler. Ve "bir sanat eserinin yaşamsal enerjisi arttıkça, ilham ettiği düşünceler de daha güçlü olacaktır."[7]

Yaşamsal enerjinin sanatın temeli ve odağı olduğu görüşü her ne kadar İdealizm ile ilişkili olsa da, sadece Alman İdealizmi'nin değil, daha yaygın bir Avrupa geleneğinin parçası. Coleridge de "hayal kurmak"tan (fancy) özenle ayırdığı "hayal etme"yi (imagination) zihnin, özü itibariyle en hayati fonksiyonu ve bütün insan algılarının yaşamsal gücü, ana kaynağı olarak tanımlar.[8] Read'in fikirleri de Coleridge'inkilerle benzerlik gösterir. Read, sanat ve kültür ihtiyacının biyolojik bir olgu olduğunu eserlerinde her seferinde yeniden ispatlamaya çalışır. Jung'un, enerjinin dönü-

1 1963, s. 91
2 A.g.e., s. 125
3 1967, s. 11
4 Bkz. Read, 1963, s. 177
5 Bkz. Read, a.g.e., s. 92
6 A.g.e., s. 25
7 A.g.e., s. 26
8 Bkz. 1967, s. 34

şümünün (transformasyonunun) hayatın kendisinin ifadesi olduğunu iddia ettiği gibi, Read de sanatın "hayatın merkezinden doğduğu"nu, "yaşam gücümüzün en katıksız tonu, ahenkli formun yansıması, kâinatın organik ritminin birebir yankısı"[1] olduğunu söyler.

Read, sanatın "materyalistlerin iddia etmeye meyilli olduğu gibi, ihtiyaç fazlası enerjilerin aylak oyunu olduğu"[2] düşüncesine karşı çıkar. Sanat, Read için daha çok, Jung'un "hayat enerjisi" dediği şeydir. "İnsan gelişiminin tek önceliği dirimselliktir, ki dirimsellik de yaşama arzusu anlamına gelir. Tüm duyularımız bu buyurgan ihtiyaca hizmet eder." der Read.[3] Sanat, Read'in ifadesine göre, tek itici güç olan yaşama güdüsü ya da varolma güdüsüne verilen karmaşık bir cevap olarak anlaşılmalıdır.

Burada, Read'in sanat ve yaşama arzusu ile ilgili düşünceleri kuşkusuz akla Jean Paul Sartre'ı getiriyor. Bilindiği gibi, Sartre, insanın "olma arzusu" (the desire to be) olduğunu iddia ediyordu. Sartre'a göre, "Önce sırf bu olma arzusu, sonra binlerce başka duygu olduğu doğru değildir. Olma arzusu her zaman vardır.",[4] başka her duygunun içindedir; olma arzusu, sanat da dâhil olmak üzere binlerce insan ifadesinde tezahür eder. Read, olma arzusunun sanatta tezahür etmesini, sanatta açığa çıkmasını vurgular. Çünkü olma arzusunun öncelikli olma durumu, daha doğrusu her şeyi kuşatması sanatla paraleldir. Sanat öncelikli ihtiyacımızdır; bizi diğer bütün kültür formlarını oluşturmaya götüren ilk ihtiyacımızdır. Kısacası, Read'e göre de, olma arzusunun Sartre için diğer bütün duy-

1 A.g.e.

2 A.g.e.

3 Read, 1955, s. 21

4 Sartre, 1957, s. 565

guları kuşatması gibi sanat, diğer bütün kültürel formların kaynağı ve sebebidir.

Herbert Read, her modern sanatçının bilinçli olarak veya olmayarak varoluşçu bir filozof olduğunu söyler.[1] Nitekim Read estetisyen olarak savunduğu felsefeye de "estetik felsefe" (aesthetic philosophy) adını vermektedir. Read, düşüncelerinin toplamının "estetik felsefe" terimini hak ettiğini söyler, zira felsefesinin kaynağını varoluşçulara değil, sanatın gerçekleri hakkında inceden inceye kafa yorması, uzun zaman düşünmesine borçludur. Yani estetik felsefe bizzat sanatın gerçeklerine dayanır, ki bu gerçekler Read'in deyimiyle sanatın tarihsel ve psikolojik gerçekleridir. Bununla birlikte Read, estetik felsefenin Ernst Cassirer, Susanne Langer, Jean Paul Sartre, Martin Heidegger gibi çağdaş varoluşçu filozoflar arasında hayli kabul gördüğünü ve bu nedenle "varoluşçu" (existentialist) olarak da adlandırılabileceğini söyler.

Herbert Read, sanatsal içgüdünün varolma duygusu olmadan açıklanamayacağı üzerinde durur:

> İster algısal bir deneyimin uzantısı olsun ister içsel bir duygunun farkına varılması, çağdaş sanatçının en önemli amacı varoluşunu tesis etmektir. Sanatçı, görme duyusunu onun sırf tekrar etmeye yönelik görevinden, dejenere olmuş Rönesans geleneğinin saplantısından kurtarmış, yaratıcı olmaya cüret etmiştir. Yani bir başka deyişle, varoluşun kabul gören çizgisinden öteye gitmeye cüret etmiştir.[2]

Read'in bu cümlelerde Heidegger'e ne kadar yakın bir perspektiften konuştuğuna dikkat çekmekte fayda var. Nitekim

---

1 bkz. Read, 1960, s. 27. İfadenin orijinali: "existentialist philosopher"

2 Read, 1965, s. 186

Read de bu yakınlığın farkındadır. Sanat ile varoluş arasındaki birlikteliğe değindikten sonra, Heidegger'in "sanatın bu yaşamsal ve baskın amacı güttüğünü, yani sanatın, varoluşu açığa çıkaran bir şiddet eylemi olduğunu gören tek çağdaş filozof" olduğunu söyler.[1]

Heidegger, sanatı her zaman varlık üzerinden açıklamıştır. Heidegger'e göre "sanat, varlığı en hızlı şekilde *ayakta durma* pozisyonuna getiren, şu ânın içinde bulunan bir şeyde, yani sanat eserinde stabilize eden şeydir."[2] Heidegger'i yeniden yorumlarsak, sanat eseri varlığımızın en somut ifadesidir. Başka bir deyişle, Heidegger sanatı, varlığın yapıtın formunda somutlanması ve görünür hâle gelmesi olarak görmektedir.[3] Heidegger, varoluşsal durumumuz içerisinde pasif olarak kalabilmemizin mümkün olmadığını söyler. Aktif olmadığımız müddetçe aslında ölü olarak yaşamaktayızdır. Heidegger'in burada aktif olmaktan kastı, Read'in "yaratmaya cüret etme" ya da "varoluşun kabul gören çizgisinden öteye gitmeye cüret etme" dediği yaratma eylemi ile son derece ilişkili. Heidegger'in sanatın her zaman yenilikçi olması gerektiği üzerinde durması da bundan.[4]

Açıkça görüldüğü gibi, Read'in ve etkisinde kaldığı Heidegger'in sanata dair sözleri hep hayat ve hareket etrafında dönüyor; başka bir deyişle, sanat görüşleri enerjik bir sis-

1 A.g.e., s. 186-187

2 Heidegger, 1959, s. 187

3 Ayrıca bkz. a.g.e., s. 159

4 Heidegger'in aktif olmadığımız müddetçe hayatımızın da aslında ölü bir hayat olduğunu söylemesi, Herbert Read'in sanatsız bir hayatın gerçek bir hayat olmadığına, Jung'un da, içinde yenilik olmayan bir hayatın gerçek bir hayat olmadığına dair sözlerini hatırlatıyor. Aktiflik, sanat, yenilik ve varoluş her birinin söyleminde farklı vurgularda olsa da iç içe geçmekte.

temle kendiliğinden ilişkili. Kendisi de bir şair olan Herbert Read, bütün şairlerin felsefeci Leone Vivante'nin "içsel bir ışık kaynağı; mekanikçilik ile taban tabana zıt düşen kendiliğindenliği ve yaşamı karakterize eden orijinal, kendi kendine hareket eden bir kaynak"[1] dediği şeye sahip olduğunu iddia eder. Bu nedenle Read, kendileri o sanatı icra etmeyen sanat teorisyenlerinin yanında, Coleridge, Schelling, Schiller, Goethe, Hölderlin, Sartre gibi yazarların sanata dair teorilerine büyük önem verir.

Herbert Read bu konuda Jung'la aynı fikirde: Her ikisi de, sanat ve edebiyata dair düşüncelerin ancak yazarlar tarafından da destekleniyorsa geçerli sayılabileceğini öne sürüyor. Şair ve estetisyen Herbert Read'in, estetik felsefesinin bizzat sanat hakkındaki kendi düşünsel deneyimlerine dayandığını söylediği gibi, sanata dair olup da bu kitabın köşe taşlarını tutan düşüncelerin hepsi, kendileri de sanat dallarından biriyle meşgul olan kimselere ait. *Yazma Cesareti*'nin, ismi kadar içeriğini de borçlu olduğum *Yaratma Cesareti* kitabında Rollo May, sanatsal yaratıcılığın gerçeklerine kendisi de bir ressam olduğu için bu kadar hâkim olduğunu sık sık ve önemle vurgular.

Nietzsche, "Sanattan söz etmeden önce insan kendisi bir sanat eseri yaratmaya çalışmalıdır." der. Sanat teorilerinde, sanat alanında ürün vermiş kimselerin sözleri hep önem arz etmiştir. Hiçbir iyi sanatçı yoktur ki aynı zamanda iyi bir sanat teorisyeni, iyi bir estetisyen olmasın. Sözgelimi iyi bir roman yazarı, romana dair olağanın üzerinde bir içgörüye sahip, romanın gerçekleri hakkında bir anlamda herkesten çok kafa yormuş, bununla beraber o gerçeklere sanki kendiliğinden vâkıf, romanı roman yapan unsurları, gerçek romanı sahte-

[1] Vivante, 1950, s. 1

sinden ayıran özellikleri, roman kuramını avucunun içi gibi bilen, yine de onu bir roman kuramcısından farklı olarak bilen kişidir. Romancının romana dair içgörüsü, roman estetisyeninin roman bilgisine her zaman ışık tutar, onu açar, genişletir. Bu söylediklerim, yaratıcılık sürecini inceleyen araştırmacılarla bu süreci bizzat yaşayan sanatçıların süreç hakkındaki söylemleri için de geçerli. Sanat ve yaratıcılık hakkında ortaya atılan düşünceleri en çabuk anlayan ve değerlendirenler de hep sanatçılar olmuşlardır. T. S. Eliot da, "The Function of Criticism" (1923) isimli yazısında en parlak, en değerli eleştiri türünün, olgun, usta bir yazarın kendi eseri için yaptığı eleştiri olduğunu söyler. Hatta, "Kimi yaratıcı yazarların öbürlerine üstünlüğü, yalnızca eleştiri yeteneklerinin üstünlüğünden doğar."[1] der ve büyük sanatçının bilinçsiz sanatçı olduğunu söyleyenleri eleştirir.

Herbert Read'in, sanatı varoluşun açığa çıkması olarak yorumlayan estetik, diğer adıyla varoluşçu felsefesinin Jung'un enerji kuramıyla örtüşmesinin nedeni, Jung'un enerjinin doğasına çok geniş, hayatın ve varoluşun kendisiyle eş bir bağlam atfetmesi. Freud'un enerjiyi esas olarak cinsel nitelikte gördüğünden, bu yüzden de bütün insan eylemlerinin arkasındaki temel motivasyonun cinsel içgüdü olduğunda ısrar ettiğinden bahsetmiştim. Herbert Read, psikanalitik teorinin sanatı zihnin cinsel durumlarının sonucu olarak yorumlamasını yanlış buluyordu. Jung'un enerji ve yaratıcılık anlayışında ise sanat cinsel, endüstriyel, ekonomik, mekanik ya da teknolojik gibi, kendisinden başka hiçbir durumun sonucu olarak ortaya çıkmaz; tam tersine sanat, saydığım türde sonuçlara kendisi neden olan, temel bir insan karakteridir.[2]

---

[1] Eliot, 1961, s. 43

[2] Herbert Read, kitaplarının çoğunu, sanatı, hâkim ekonominin sonucu

En Sağlıklı İçgüdümüz: Yaratıcı İçgüdü ve Enerjisi

Enerjinin doğadan kültüre kanalize edilmesi, Jung'un insanın beş temel içgüdüsü arasında saydığı "yaratıcı içgüdü" ile gerçekleşir.[1] Yaratıcı içgüdünün, her içgüdü gibi kendisine has bir enerjisi olması gerektiğinden söz etmiştim. Jung, yaratıcılığın, yaşamın özünde olduğunu ve bir enerji esasına dayanarak hareket etttiğini hep söyler: "Yaratıcı bir dünya-esası fikri, insanın kendi içindeki yaşama özünü algılamasının bir yansımasıdır. Yaşamanın özüne dair düşünceler (vitalizm) etrafındaki tüm yanlış anlamaları bertaraf etmek için, soyut anlamdaki bu 'yaşama özü'nü basitçe *enerji* olarak düşünebiliriz."[2] Jung bütün bir yaratma edimini bu enerjiyle açıklamaya meyleder; "Kültürel gelişimin sırrı, ruhsal enerjinin *hareket edebilme yeteneğinde ve harcanabilmesinde* saklıdır." der.[3]

Jung'un, yaratıcılık içgüdüsünün, eyleme geçme dürtüsüyle birçok ortak yanı bulunduğunu söylemesi ilginçtir. Jung'un bu yorumu, az sonra yaratıcı dürtü ile yaratıcı eylem arasındaki ilişkiyi incelerken anlam kazanacak. Jung'un anlattığına göre, yaratıcılık içgüdüsü yaygın olmamakla beraber zorlayıcıdır,

---

olan bir yan etki (epiphenomenon) olarak gören yaygın anlayışa karşı yazdığını sık sık tekrarlar (bkz. Read, 1967, s. 7). *Art and Society* (*Sanat ve Toplum*, 1936) kitabında sanatın zannedildiği gibi ritüelin bir yan ürünü olmadığını, ritüel gibi başka melekelerin sanatın bir yan ürünü olarak geliştiğini düşünmenin daha makul olacağını tartışır (bkz. a.g.e., s. 47-48). Sanat "sosyal gelişmenin bir yan ürünü değildir; bir toplumu oluşturan esas unsurlardan biridir" (a.g.e., s. 5).

1 Freud, insan için sadece iki temel içgüdüden, "açlık" ve "cinsellik"ten söz etmiştir; Jung, açlık ve cinselliğe "yaratıcılık" (creativity), "eylem" (activity), ve soyut düşünce veya sanat eseri formlarında ortaya çıkabilecek "derin düşünce"yi (reflection) de ekler.

2 Jung, CW 6, par. 337

3 CW 5, par. 17

kompülsif özellikler gösterir ve belirgin bir güçle beraber hareket eder. Yaratıcı içgüdü, eyleme geçme içgüdüsü (drive to activity) ile derin düşünme içgüdüsünü (reflective instinct) bastırabilir veya "onları bireyin kendi kendisini mahvettiği bir noktaya gelene kadar kendi hizmetinde kullanabilir."[1]

Jung, yaratıcı içgüdünün kişinin kendi kendisini mahvetmesine nasıl neden olduğunu, ilk olarak 1922'de Zürih'te, Alman Dili ve Edebiyatı Derneği'nde (Society for German Language and Literature) verilmiş bir konferans olan "Analitik Psikoloji'nin Şiirle İlişkisi" ("On The Relation of Analytical Psychology to Poetry") başlıklı yazısında daha detaylı anlatır:

> Sanatçıları analiz eden çalışmaların hepsi, bilinçaltından çıkıp gelen yaratıcı dürtünün sadece gücünü değil, kaprisli ve arzulu karakterini de açığa çıkarır. Büyük sanatçıların hayat hikâyeleri, yaratma tutkusunun çoğu zaman, sağlık ve sıradan insani mutluluk pahasına bile olsa bu sanatçıların insani varlıklarının kanından beslenecek, her şeyi yaratılan esere hizmet etmeye zorlayacak kadar buyurgan olduğunu son derece açık şekilde gözler önüne serer.[2]

Jung'un açısından yaratıcı içgüdü, sıradan insani mutluluk ve ruh sağlığı arasındaki ilişkiyi ileride açıklayacağım. Burada üzerinde durmak istediğim şey, yaratma dürtüsü ve bu dürtünün eyleme dönüştürülmesinin, Jung'un enerji bilimi bağlamında insan ruhuna ekilmiş canlı varlıklar gibi anlatılması:

> Sanatçının ruhundaki, henüz doğmamış eser, doğadan gelip kendisine aracı olan insanın şahsi kaderini tamamen hiçe sayarak, amacını ister kaba kuvvetle ister doğanın incelikli

[1] Jung, CW 8, par. 245

[2] Jung, CW 15, par. 115

kurnazlığıyla olsun gerçekleştiren bir güçtür. Yaratma dürtüsü, toprağın içinde topraktan beslenerek büyüyen bir ağaç gibi yaşar ve büyür sanatçının içinde.[1] Bu nedenle de, yaratım sürecini insan ruhunun içine dikilmiş canlı bir madde gibi görmek makul olacaktır. Analitik psikoloji dilinde bu canlı maddenin adı "özerk kompleks"tir. Özerk kompleks (autonomous complex) ruhun ruhtan ayrılmış bir parçası olup, bilincin hiyerarşisinin dışında, kendi başına bir hayat sürer. Enerjisinin yüküne bağlı olarak, sırf, bilinçli aktiviteleri rahatsız eden bir şey ya da egoyu kendi amacının koşum takımlarına vuran yüksek bir otorite olarak ortaya çıkabilir.[2]

Aynı yazıda Jung eserin sanatçının ruhunda oluşum hâlinde olduğu süreç dâhilinde bu "özerk kompleks"in doğasını irdeler. Sanatçının psişesinden doğan eserin özerk kompleks olduğunu söylerken, buradaki özerk kompleksten anladığının "enerji-yükü onu bilinç eşiğinden yukarı çıkarmaya yetmedikçe bilinçaltında kalacak olan ruhsal formülasyon" olduğunu yazar.[3] Özerk kompleksin bilinç seviyesiyle kaynaşması asimile olduğu değil, algıdan geçtiği anlamına gelmektedir. Buna rağmen, özerk kompleks bilinçli bir kontrole tabi değildir ve ne bastırılabilir ne de istendiğinde geri getirilebilir. Komplekse özerk denmesinin nedeni de zaten bundandır;

1 Jung'un sanatsal itkiyi anlatırken verdiği ağaç örneğinin Paul Klee, Goethe, Coleridge, Rilke, Picasso, Blake, Novalis gibi birçok sanatçı tarafından da kullanıldığını belirtmekte fayda var. Bunlar arasında belki en çok bilinen, Paul Klee'nin, Herbert Read tarafından özetlenen ağaç benzetmesi: Paul Klee'e göre "Sanatçı yaşama gücünü topraktan, yani derinlerden (bilinçaltından) devşiren ve onu güzellik olarak ağacın tepesine taşıyan bir ağaç gövdesi olarak düşünülebilir." (Read, 1967, s. 63).

2 Jung, CW 15, par. 115

3 a.g.e., par. 122

özerk kompleks, bilinçli iradeden bağımsız olarak, kendi eğilimlerine göre ortaya çıkmakta ve kaybolmaktadır.

Jung, yaratıcı komplekstekı bu başına buyrukluğun her özerk komplekste bulunduğunu vurgular. Özerk kompleksler normalde akıl hastalarında karşılaşılan durumlardır ve sanatçının yaratım sürecindeki o coşku hâli, yatay düzlemden kopukluğu bu açıdan patolojik bir durum görüntüsü vermektedir. Fakat Jung, her içgüdünün az veya çok özerk kompleks niteliği taşıdığının ve özerk kompleksin varlığının kendi başına patolojik bir durum olarak kabul edilemeyeceğinin altını çizer. Freud'un sanat yaratımının nevrotik bir kökeni olduğuna dair iddialarını tümden reddetmektedir.

Jung, özerk kompleksin doğuşunu şöyle anlatır: Ruhun o zamana kadar bilinçdışında kalmış bir parçası eyleme dönüşmek üzere dışarı atılmakta ve bu parça irtibata geçtiği komşu bölgeleri de harekete geçirmek suretiyle kendisine daha fazla yer edinmektedir.[1] Jung'un bir enerji hareketi olarak açıkladığı özerk kompleks, 1902'de Paris'te yanında çalıştığı ve düşüncelerinden hayli etkilendiği Fransız psikolog, felsefeci ve psikoterapist Pierre Janet'nin enerji modelinin bir devamıdır. "Bilinçaltı" (subconscious) sözcüğünü ilk kez kullanan ve birçok psikanalitik kavramı da Freud'dan önce ortaya attığını iddia eden Janet, zihindeki enerji seviyelerindeki oynamaları incelemiş, psikolojiye Jung'un özerk komplekse ilişkin olarak anlattığı *abaissament du niveau mental* terimini kazandırmıştır. Jung'un Janet'den sonra üzerinde hayli durarak genişlettiği *abaissament du niveau mental*, psikolojik enerjinin bilinçlilik hâli dışında sızması yüzünden egonun zayıflamasını ifade eder. Jung'a göre, özerk kompleksin doğması için gerekli ener-

[1] Bkz. a.g.e., par. 123

jinin bilinçaltından sızdırılması durumunda *abaissament du niveau mental* meydana gelmektedir. *Abaissament du niveau mental*, sanat eserinin yaratım sürecinden hemen önce ya da bilinçaltının ruhsal gelişimde aşama atlamaya hazırlanırken girdiği kuluçka döneminde görülür. *Abaissament du niveau mental* kişinin dikkatinde ve bilinç hâlinde belirgin bir azalma hâlidir. Bu dönemde kişinin bilinçli ilgileri ve eylemleri giderek azalır, içgüdüsel yanı etik yanına, çocuksu yanı olgun yanına, adapte olmamış yanı adapte olmuş yanına ağır basar. Jung özerk kompleksin böyle, kişiliğin bilinçli kontrolünden çalınan enerji yoluyla geliştiğini söyler.

Birazdan regresyon (regression) kavramı açıklandığında bu kavramla son derece ilişkili *abaissament du niveau mental* da derinlik kazanacak. Şimdilik, Jung'un bağımsız enerji bileşimleri olarak anlattığı özerk komplekslerin, ruhun bölünme eğiliminin bir parçası olarak düşünülebileceğine dikkat çekmek istiyorum. Jung'a göre ruhsal bölünmenin en açık şekilde psikopatolojide gözlemlendiği her ne kadar doğruysa da bölünme tek başına, özerk kompleksler gibi, normal kabul edilmelidir. Jung 1936'da Harvard Üniversitesi'nde verdiği "İnsan Davranışlarını Belirleyen Psikolojik Faktörler"[1] başlıklı konuşmasında ruhun parçalarını kendilerini bilinçten nasıl kopardığı ve kendi başlarına bir hayat sürmeye başladıklarını anlatır. Ruhun ana gövdesinden ayrılan ruh parçacıkları olarak düşünebileceğimiz bu kompleksler, iradenin niyetlerine burunlarını sokar ve bilinçli performansı etkilerler. Bunlar, hafızaya ilişkin rahatsızlıklara neden olur, çağrışımların akışını bloke eder, istediklerinde ortaya çıkıp

1 "Psychological Factors Determining Human Behaviour", CW 8, par. 232-262

istediklerinde kaybolur, bilinci geçici olarak meşgul edebilir, ya da konuşmayı ve hareketi bilinçsiz bir şekilde etkileyebilirler.[1]

Jung aynı yazıda, kompleksler gibi, bilinçaltında bir araya gelen, ama henüz bilinçlilik düzeyinde asimile edilmeyen yeni parçaların, bilinçli hâle getirilmedikleri ve kişinin şahsi hayatına entegre edilmedikleri müddetçe özerk varlıklar gibi davrandıklarını anlatır. İlginç olan, bu parçaların, hem şizofrenideki ayrılma (dissociation) durumunda, hem de yaratıcı şekilde hareket ettikleri sanatsal olaylarda aynı davranış biçimini göstermeleridir. Yüzeyde aynı davranışı gösteren, yani hem şizofrenide hem de yaratıcı süreçte, bilinçten koparak özerk bir varlık olarak hareket eden bu parçaların bu iki durumda büründükleri kimlik arasında çok önemli bir fark vardır: Yaratıcı olan parçalar kişilikle donatılmışlardır ve anlamla yüklüdürler. Şizofrenik parçalar ise anlamın kendisini değil, kalıntılarını, izlerini taşıyan anlam kırıntılarından ibarettir.[2]

Buraya kadar sık sık değinilen şey özetle, yaratıcılığın insan doğasının özünde bulunduğu, yaratmak isteyen bir enerjinin insanın içinde insandan bağımsız olarak hareket ettiği ve bu enerjinin sadece muktedir, zorlayıcı değil, aynı zamanda kendisine has, özel bir davranış biçimi olduğu. Peki, yaratıcılık insan doğasının bu kadar derininde yatıyorsa nasıl oluyor da bazı insanlar üretkenken diğerleri değil? Yaratıcı enerjiyi fiile dönüştüren insanla dönüştüremeyen insan arasındaki fark nedir, yaratıcı enerjinin fiile dönüşmesi için nasıl şartlar gerekir? Yaratıcılığı belirleyen faktörler nelerdir?

---

[1] bkz. CW 8, par. 253

[2] Bkz. a.g.e., par. 254

Yaratıcı Süreçte "Karşılaşma" ve Dikey Enerjinin Açığa Çıkışı

Rollo May, şimdiye dek yaratıcılık üzerine yazılmış en yetkin eserlerden biri olan *Yaratma Cesareti* (*The Courage to Create*) kitabında yaratıcılık (creativity) ile yeteneğin (talent) birbirinden ayrılması gerektiği üzerinde durur. Rollo May'in ayrımına göre, "yetenek" insanın içinde kullanılsa da kullanılmasa da bulunabilecek bir potansiyelken, "yaratıcılık" sadece bir *eylem* içinde görülebilir.[1] Dolayısıyla, üzerinde konuşabileceğimiz şey aslında "yaratıcılık" da değil, "yaratıcı eylem"dir.[2] Kişi herhangi bir görünür yaratıcı eyleme girişmediği müddetçe, sadece potansiyel boyutta "yetenek"ten söz edebiliriz. Sözgelimi, şiir, öykü veya roman yazmamış kimsenin edebî yaratıcılığı henüz söz konusu değildir; ortada eser olmayınca kişinin yaratıcılığı konusunda fikir yürütebilmek de mümkün olmaz. Rollo May'in sözlerini yeniden yorumlarsak, bir anlamda, "yaratıcı insan" yoktur; "yaratıcı eylem" vardır. Yazarın değil eserin var olduğu, değerlendirmeye tabi tutulabilecek olanın da ancak, yazarından bağımsız eser olduğuna dair hâkim anlayışla örtüşen bir görüş bu.

Rollo May'in, yaratıcılığın sadece *eylem* içinde gözlenebileceğini söylediği gibi, Herbert Read de, her birimizin içinde gizli bir sanatçı olduğunu, önemli olanın bu gizli sanatçıyı sanatsal yaratıcılık *eylemine* teşvik etmeye yönelik yöntemle araştırmanın olması gerektiğini söyler.[3]

Rollo May'in yetenek ile yaratıcılık veya yaratıcı eylem

---

1 Bkz. May, 1975, s. 43

2 İngilizcesi: "creative act"

3 Bkz. Read, 1963, s. 123

arasında yaptığı ayrım, ilginç şekilde, termodinamisist Theodor Lipps'in "ruhsal enerji" ile "ruhsal güç" arasında yaptığı ayrımı hatırlatıyor.[1] Daha sonra Jung'un da Lipps'ten alıp tekrarlayacağı gibi, enerji aslında bir kavramdır ve direkt olarak görüngülerin içinde değil, deneyiminin ona özel bilgisinde bulunur. Buradan hareketle, ruhsal güç "ruhta yükselen oluşumların ve onların belli bir derecede etki kazanmalarının ihtimali"[2] iken, ruhsal enerji "ruhta yükselen oluşumların bu gücü eyleme çevirmeye dair, kendi içlerinde hazır bulunan kapasiteleri"dir.[3] Başka bir deyişle, Jung potansiyel olarak var olan enerjiyi "ruhsal enerji", onun eyleme dönüşmüş biçimini ise "ruhsal güç" olarak tanımlamıştır; aynen, potansiyel yaratıcılık enerjisini "yetenek", yaratıcı enerjinin eyleme dönüşmüş biçimini "yaratıcı eylem" olarak tanımlayan Rollo May gibi.

Peki o hâlde, gerçek yaratıcılık ile sahte yaratıcılığı nasıl ayırt edeceğiz? Ortaya çıkan eserin alelade bir ürün veya gerçek bir yaratıcılık örneği olup olmadığını nereden anlayacağız?

Rollo May'e göre bu sorunun cevabı "karşılaşma" (encounter). Rollo May "karşılaşma"yı, ortaya çıkacak olan eserin içsel özüyle, kendisine has nitelikleri olan, çok özel bir kalitede hemhal olma olarak tanımlıyor. "Karşılaşma" May'e göre, sanatçının yaratma eyleminin öncesinde veya yaratma eylemi boyunca, eserinin nesnesine, fikrine ya da içsel görü-

---

1 Ruhsal enerji "psychic energy", ruhsal güç "psychic force" terimlerine karşılık.

2 Jung, CW 8, par. 26

3 Lipps, *Leitfaden der Psychologie*, 1903, s. 36). "Oluşum"u (process) burada, bir nesneyi veya durumu A noktasından B noktasına getiren işlem olarak düşünebiliriz.

şüne çok derin şekilde gömüldüğünde girdiği durumu ifade ediyor. May, büyük yaratıcılığın büyük yetenek ve büyük "karşılaşma"dan doğduğunu söylüyor. May, sanatsal değer taşımayan eserlerde eksik olanın bu "karşılaşma" olduğunu anlatmakta. "Karşılaşma" ürünü olmayan eserler, gerçek bir eserin sadece kopyası olmaktan ileri gidemiyorlar.[1]

Kişinin bir karşılaşma hâli yaşayıp yaşamadığını nasıl bileceğiz?

Kitabın başında, Rollo May'in sanatçının eseriyle meşgul olduğu süreçte beyin kimyasında gerçekleşen değişikliğe dikkat çektiğini yazmıştım. Rollo May'e göre bu değişiklik, "karşılaşma" hâlini tanımlıyor. Yani, kişide bir tür farkındalığın yoğunlaşması, kalp atışlarının hızlanması, tansiyonun yükselmesi, iştahın azalması, dış dünyaya ilginin kaybolması gibi nörolojik değişiklikleri, May "karşılaşma"nın belirtileri olarak öne sürmekte. Marguerite Duras *Yazmak* kitabında yazmanın insanın bedeninden geçen bir yazı treni olduğunu, bu trenin yazarın bedenini baştan başa aştığını söylüyordu.[2] Rollo May de Duras'ın sözünü ettiği yazı treninin insan bedenini baştan başa sarsarak geçmesine, yani yazma hâlinin yazarın bedenindeki yansımasına "karşılaşma" adını veriyor. May'in sözünü ettiği karşılaşma, aslında yaratıcı enerjinin kalp atışı, tansiyon gibi yollarla vücut fiziğine yansıyan biçimini ve dikeyleşmeyi ifade etmekte. May'in anlattığı gibi, eserine gömülen sanatçının dış dünyaya, zamanın akışına karşı kayıtsız hâle gelmesi, yeme, içme, uyuma gibi normalde çok önemli olabilecek fiziksel ihtiyaçların önemini yitirmesi, dikey farkındalığın yoğunluğuyla beraber maddesel farkındalığın za-

---

1 Bkz. May, 1975, s. 43

2 Bkz. Duras, 1999, s. 70

yıflaması, aslında hep yatay boyuttan dikeye doğru çekilmeyi özetleyen göstergeler. İlginç ki, May karşılaşmayı dikey boyutla olan bir karşılaşma, insanın içinde sanki insandan ayrı bir dikey enerjinin insanı yatay hayattan kendi düzlemine çekerek ele geçirmesi gibi anlatıyor.

Rollo May, sanatçının karşılaşma esnasında gösterdiği tüm bu semptomların, normalde endişe ve korku gibi hâllerde ortaya çıkan "otonom sinir sisteminin parasempatik bölünmesi işlevinin engellenmesi" ve "sempatik sinirsel bölünmenin aktivasyonu" ile aynı semptomlar olduğuna dikkat çeker. İlginç olan, sanatçının, vücudunun endişe ve korku durumlarında verdiği tepkinin aynısını vermesine rağmen hissettiği şeyin bu sefer endişe ya da korku değil, mutluluk(!) olmasıdır.

May burada, daha genel ve sakin bir anlam ifade eden saadet (happiness) ya da zevk (pleasure) yerine, heyecan içeren, moralde yükselmeyi anlatan "joy" kelimesini özellikle seçtiğini söyler.[1] Karşılaşma durumunda hissedilen "joy", sanatçının eserini bitirdiğinde duyduğu mutluluk, tatmin, rahatlama gibi hislerden farklı, belki "kıvanç" adını verebileceğimiz bir mutluluktur.

May, işin bu yönüne hiç değinmese de ben burada "joy" kelimesindeki ayırıcı özelliğin "enerji" olduğunu mutlaka belirtmeliyim. Karşılaşmadaki "joy" pozitif bir ruhsal dalgalanmayı, ruhta bir çeşit yükselmeyi tanımlıyor. Ancak "joy", enerji ile iç içe geçen bir ifade olmasına rağmen, mesela zevk (pleasure) gibi yatay değil, dikey bir enerjiyi niteliyor.

Amerikalı yazar ve ressam Henry Miller, yaratmanın büyük coşkusunun tüm yaratım boyunca hissedildiğini söyler;

1 "Joy"un buradaki kullanımına en uygun Türkçe sözcüğün "mutluluk" olduğunu düşündüm.

"Hiçbir neşe yaratıcının neşesine benzemez, çünkü yaratımın kendinden başka hedefi yoktur." der.[1] Yaratmakta amaç yaratmanın kendisidir ve yaratmanın kendisi insana büyük mutluluk verir; çünkü yaratmak, insanın varoluşunu en yoğun şekilde gerçekleştirdiği yerdir. Abdülhak Şinasi Hisar da sanatın sanatkârların eserlerini yaratmak için duydukları fıtri bir ihtiyacın mahsulü olduğunu söylüyor.[2] İnsanın yaratırken duyduğu mutluluk, kendi varoluşunun tadına varmasından kaynaklanmaktadır. Hilmi Yavuz, ona göre yaşamın anlamının insanın kendi varoluşunun tadına varması, varoluşunun lezzeti olduğunu söylemişti.[3] Bu açıdan, yaşamın anlamının da tıpkı şiirin anlamı gibi olduğuna, şiirde olduğu gibi yaşamda da anlamın ön plana çıkmadığına değiniyordu.[4] Yavuz'un burada, yaşamda da şiirde de asıl anlamın yatay değil dikey düzlemde olduğuna işaret ettiğini düşünüyorum. Sanat eseri üretilirken yaşanan mutluluğun yatay değil dikey olması, dikey anlamın görünür olmamasından, yani ön plana çıkmamasından. Nitekim Hilmi Yavuz, "Şiir yazma eylemi, bizzat benim düşünebildiğim ve tasavvur edebildiğim hâliyle, Cehennem'in ta kendisidir." cümlesinin de sahibi aynı zamanda.[5]

May'e benzer şekilde Jung da, sanat eserinin nevrozla tamamen aynı psikolojik şartlardan doğduğu gerçeğinin inkâr edilemeyeceği üzerinde duruyordu.[6] Sanatsal yaratım sürecinin yatay açıdan bakıldığında nevroz, hatta bazen psikozla aynı semptomlardan müteşekkil görünmesine rağmen dikey

1 1994, s. 81

2 1961, s. 5

3 Bkz. 2012, s. 133

4 A.g.e.

5 2012, s. 48

6 Bkz. Jung, CW 15, par. 100

gerçekliğinin nasıl olup da sağlık ve mutluluk göstergesi olduğunu ileride anlatacağım.

Karşılaşmanın kendisine has enerjisine, eser veren bütün sanatçılar yakından aşinadır; ancak ben, karşılaşma enerjisinin eserin içinde de bağımsız olarak var olduğunu, hatta eserle gerçek bir irtibat kuran kimsenin bu enerjiyi duymakla kalmayıp, sanatçınınkininden başka bir formda da olsa içselleştirebileceği kanısındayım. Eserin enerjisiyle neyi kastettiğim ve bu enerjinin özellikleri önümüzdeki bölümlerde aydınlığa kavuşacak. Bir eserin gerçek bir sanat eseri olup olmadığını nasıl anlayacağımızı sormuştum. Bizi ilgilendiren sanatçı değil eseri olduğuna göre, eserdeki karşılaşma enerjisi de bu kitabın bu soruya verdiği cevap olacak.

Karşılaşmanın dikey boyutla karşılaşma olduğunu düşündüğümü söylemiştim. Rollo May de, karşılaşmanın insanın kendisiyle karşılaşması olduğunu söylüyor. Karşılaşmanın tam olarak neyle karşılaşma olduğunun, nasıl bir yolculuğu ifade ettiğinin, yani içsel (dikey) özelliklerinin üzerinde uzun uzun duracağım; ama bundan önce, sanatsal yaratım sürecinin yatay boyutla ilişkisini Jung, sanatsal yaratım sürecini inceleyen psikanalist Michael Balint ve sonra, özel olarak edebiyattaki yaratım sürecini ele alan edebiyat araştırmacısı Bettina L. Knapp açısından irdelemek istiyorum.

Sanat ve "Regresyon": Yatay Hayattan Çekilme

İngilizcede "regresyon" (regression) "geri çekilme" anlamına geliyor. Psikolojik bir terim olarak "regresyon"u ise, bu kitabın bağlamı içinde "yatay hayattan çekilme" olarak düşünmek mümkün.[1] Psikanalitik literatürde geniş bir anlam ihtiva

[1] Regresyon (regression) psikolojide, bir his veya davranış şablonunda

eden regresyona ben sadece enerji açısından değineceğim için, bu terimi kullanmış psikanalistlerin de aşağı yukarı "yatay düzlemde gerileme"ye karşılık gelen bir anlamı kastetmiş olduğunu söyleyebilirim. Herman Melville'in ünlü öyküsü *Katip Bartleby*'de sırasıyla, iş yapmayı, hareket etmeyi, yemeyi, konuşmayı reddeden ve sonunda cenin pozisyonunda hareketsizce ölen Bartleby'nin regresyonu adeta temsil ettiği söylenebilir.

Jung "On Psychic Energy" (Ruhsal Enerji Üzerine) adlı makalesinde "regresyon"u "iç dünyanın şartlarına adapte olma" olarak tanımlıyor.[1] Jung'un önemli bir iddiası da, ruhsal hayatımızdaki en önemli hadisenin libidonun regresyonu ve progresyonu olduğu. Regresyonun karşıtı olan "progresyon" (progression) ise İngilizcede "ilerleme" anlamına gelip, psikolojik düzlemde düşünüldüğünde "yatay hayatta ilerleme ve güçlenme"yi karşılıyor. Jung'un progresyonu tanımı "psikolojik adaptasyon sürecinin gündelik ilerlemesi."[2] Ancak Jung, böyle bir psikolojik adaptasyon çevresel şartların taleplerinin sürekli tatmin edilmesi demek olduğu için, bu adaptasyonun hiçbir zaman tam olarak sağlanamayacağını da belirtmeyi ihmal etmiyor.

Regresyon insanı "ruhun iç dünyasına adapte olma ihtiyacını"[3] karşılamaya götürürken progresyon dış dünyanın yatay gerçekliğine adapte olmayı sağlıyor. Örneğin terapide hastanın kendine çekilmesini, terapistle diyalog kurmaktan kaçınıp bir sessizlik sürecine gömülmesini "regresyon" olarak

---

daha önceki bir evreye veya daha az olgun bir safhaya geri dönme hâli anlamında kullanılmaktadır.

1 Jung, CW 7, par. 243

2 Jung, CW 8, par. 60

3 Jung, CW 8, par. 75

adlandırabiliriz. Freud, regresyonun savaşılması ve yenilmesi gereken negatif bir durum olduğunu söylerken, Jung 1912 yılından itibaren, terapinin "regresyonu desteklemesi, hatta 'doğum öncesi' evresine varana kadar da desteklemeye devam etmesi gerektiğini"[1] savunur. Jung'a göre regresyon kişinin yeniden doğma süreci olarak, ya da kendisini takip edecek olan hamleden önceki enerji tasarrufu olarak görülebilir.[2] Bununla birlikte Jung, çok uzun süren ve herhangi bir ürünle de sonuçlanmayan regresyonun kişiyi ne kadar çok yıprattığını da teslim etmiştir.

Jung "içe dönme"yi (introversion) -kendi ifademle söylersem- enerjinin yatay gerçeklikten dikeye doğru inmesi olarak yorumlar. İçe dönme "libidonun, kendi kendisinin derinliklerine doğru"[3] yolculuğudur. Bu "libidonun kendi kendisinin derinlikleri"nde, yani dikey âlemde, karanlığın içinde, libidonun yukarıdaki âlemde bıraktığı şeylerin yerini tutacak türlü muhteva saklıdır. Keşfedilecek bu muhteva, yeni yaratım, yeniden doğum için gerekli malzemeye kaynak sağlar.

Jung, regresyonun "yaratıcı eylemin çok hakiki şekilde temel şartı"[4] olduğunu söyler. Yaratıcı eylemin öncesi, en belirgin özelliği "enerjinin düşmesi" olan bir boşluk, hareketsizlikle kaplıdır.[5] Bilinçten kopmuş, kendi başına hareket eden bir parça, kendilerine has enerjileri derine gömüldüğü için üzerleri normalde karanlıkla örtülü psişik olaylara dair kısımları bilinç yüzeyine çıkarır.[6] Yani regresyon, daha önce bilinçal-

1 Jung, CW 5, 1912, par. 508
2 Bkz. Samuels, 1998, s. 129
3 Jung, CW 5, par. 448
4 CW 4, par. 406
5 Bkz. Jung, CW 16, par. 373
6 Bkz. Jung, CW 13, par. 43

tında olan ya da sadece kısmen aydınlanabilmiş içeriklerin değerini aktive eder ve bu değerleri, bilinçten çekilen (regres edilen) enerji yardımıyla bilinç aydınlığına iter. Bu içerikler "adaptasyon açısından bakıldığında şimdilik yararsızdırlar; bu nedenle de, yukarıdan emredilmiş psikolojik fonksiyondan uzakta tutulurlar."[1] İşlevleri hemen anlaşılamıyor olsa da dikey âlemden gelen bu parçalarda, yeni bir hayatın çok değerli tohumları ve gelecek için son derece önemli ihtimaller saklıdır.

Jung hep, yaratım sürecinin feminen özellikte olduğunu iddia etmiştir.[2] Yaratılan eser de Jung'un çocuk arketipine karşılık gelir. Bu yüzden Jung eserin, sanatçının içinde annesinin rahminde büyüyen bir bebek gibi büyüdüğünü düşünür; aynı, eserin insanın içinde insandan ayrı bir ağaç gibi büyüdüğünü düşündüğü gibi. Nitekim sanat eseri de çocuk arketipiyle şaşırtıcı benzerlikler gösterir. Dikey kanalı rahim yoluna benzeten Jung, bunu bir masal gibi anlatıyor:

> Libido yukarıdaki aydınlık dünyayı terk ederek, geldiği yere, oraya ilk kez girdiği göbek bağı yoluyla vücuda çatlak bir noktadan girer. Çatlak noktanın ismi "anne"dir, çünkü şu anda sahip olduğumuz hayat bize ondan ulaşmıştır. Ne zaman büyük bir iş başarılmak üzere olsa, o işi başaracak kişi gücünden şüphe ederek kendisine çekilmekte ve libidosu geldiği fıskiyenin ağzına geri dönmektedir. İşte bu nokta, yok olma ile yeni bir hayata doğma arasındaki o çok kritik noktadır. Zira, eğer kişinin libidosu bu iç dünyanın harikalarında sıkışıp kalırsa, kişi, yukarıdaki dünyada gölgeden başka bir şey değilmiş gibi algılanacaktır. Bu durumdaki bir

[1] Jung, CW 8, par. 63

[2] Yaratıcı süreci anlatan *Fildişi Kuyu* kitabım, yaratıcılığın her birimizin içinde var olan cinsiyetlerle ilişkisini irdeliyor.

kimse ya can çekişmektedir ya da ağır şekilde hastadır. Ama eğer libido kendisini onu tutan cidardan kurtarıp kendi gücüyle yukarı kadar çıkabilmeyi başarırsa, neredeyse bir mucize gerçekleşir: Bu sefer, yerin altındaki dünyaya yolculuk, gençlik çeşmesine dalmak gibi olmuştur adeta. Ölü görünen libido da yenilenmiş üretkenliğe açar gözlerini.[1]

Jung, progresyonun "gelişme" (development) ile karıştırılmaması gerektiğine de parmak basar. "Gelişme" ve "kendi başına ortaya çıkma" (differentiation) için regresyon elzemdir. Ama hayatın sürekli, olağan akışı, "gelişme" olmayan progresyonu da doğurmaktadır. Progresyon ve regresyonu daha çok, birbirinin yerine geçen müteakip aşamalar olarak görmek mantıklı olur. Jung, progresyon ve adaptasyonun regresyon için bir vasıta olduğunu söyler. Jung'a göre progresyon ve adaptasyon aynı zamanda iç dünyanın gölgelerinin dış dünyaya taşınması için birer vasıtalardır ki, bunun neden ve nasıl sanatın en önemli işlevlerinden biri olduğunu ve iyileştirici etkisini ilerideki bölümlerde açıklayacağım. "İç dünyanın gölgelerinin dış dünyaya taşınması yoluyla da, değişen bir progresyon biçimi için yeni bir vasıta yaratılır ve bu, çevresel şartlara daha iyi uyum sağlanmasına yardımcı olur."[2]

Jung'un anlatımında progresyon ve regresyon birbirini neredeyse kovalar gibi, mevsimler gibi takip eder. Dikeyleşme ve yataylaşma bir diğerini kışkırtır, harekete geçirir; biri

1 Jung, CW 5, par. 449. Jung bu paragraftan önce sanat eserinin bilinçaltının derinliklerinden doğduğunu söylerken bilinçaltının derinliklerini "Anneler diyarı" (realm of the Mothers) olarak düşünebileceğimizi söylüyor. Goethe'nin *Faust*'unun 1. sahnesinin 2. bölümünde geçen Anneler diyarı, Jung'un buradaki masalsı anlatımında göndermede bulunduğu yer.

2 Jung, CW 8, par. 76

diğerini içinde barındırır. Buna rağmen, birbirleri arasındaki oyun, beraberce yenilip huzura kavuşmaları amacını gütmektedir. Ama her şey zıddıyla beraber var olmaktadır ve kendisini sürekli yeniden oluşturmaya çalışan dinginlik, kendisini oluşturur oluşturmaz yeniden bozulmak üzere ayarlanmıştır. Jung hayatın döngüsünü, en baştaki hareketsiz duruşu bozulan, yükselen, sonra o edebî istirahat pozisyonuna yeniden dönen bir roket parabolüne benzetir.[1]

Jung'un hayatta sürekli bir çekişme hâlinde olan enerjilerin oyunlarına dair sözleri, insan bedeninin günlük yaşayış şeklinde somutlanmış gibidir. Enerji gün içinde yatay, dikey, eğri pozisyonlara nasıl sürekli girip çıkıyorsa her normal insan bedeni de her gün kalkıyor, yürüyor, oturuyor, koşuyor, sonra, ertesi sabah bu döngüyü baştan tekrarlamak üzere, gece istirahat durumuna çekiliyordur. Dışarıdan tüm bu hareket döngüsü akşam istirahat pozisyonunda son bulmak üzere programlanmış gibi görünse de, her istirahat pozisyonu bedenin sabah yeniden doğrulmasıyla bozulur. Her doğumun ölümü barındırdığı gibi her ölüm de doğumu barındırmaktadır.

Michael Balint: Psikolojide ve Yaratıcılıkta "İyi Huylu Regresyon" (Benign Regression)

Jung'un, regresyonu "uzun süren ve kısır" ile "tepkisel ve verimli" olmak üzere ikiye ayırdığına temas etmiştim. Enerji meselesi ile yakından ilintili olan Obje İlişkileri (Object Relations) ekolünün öncülerinden Macar psikanalist Michael Balint de Jung'a benzer şekilde, analizde ortaya çıkan regres-

[1] Bkz. Jung, CW 8, par. 798

yonları "iyi huylu" (benign) ve "kötü huylu" (malignant) olmak üzere ikiye ayırıyor. *Thrills and Regressions* (Heyecanlar ve Regresyonlar, 1959) adlı kitabında Balint, regresyonu salt "direnme" (resistance) semptomu olarak gören Freudyen görüşe karşı çıkıyor ve bunun yerine, şiddetli, uzun süren, geri dönüşü olmayan "kötü huylu" regresyona karşılık, hafif, geçici ve terapatik anlamda faydalı olan "iyi huylu" bir regresyon türünün daha var olduğunu savunuyor. Her iki regresyon türünde de hasta içine kapanıyor ve analistle işbirliği yapmayı bırakıyor. Hastanın, duygularını hiçbir şekilde açığa vurmayan sessizliği nedeniyle, bu dönemde hastanın içinde neler olup bittiğini tahmin edebilmek güç. Buna rağmen, Balint bu durumla alakalı analitik teorilerin çoğunun, regresyondaki hastayı bir tür yaratıcı süreç içinde addettiğine dikkat çekmekte.

Balint, *Thrills and Regressions*'tan daha sonra yayınladığı bir kitap olan *The Basic Fault: Therapeutic Aspects of Regression* (Temel Yanlış: Regresyonun Terapatik Yönleri, 1968) isimli kitabında, regresyon hâlindeki hastanın bir *şeyden kaçtığı* kadar, bir *şeye de koştuğu*nu söylüyor. "Evet", diyor Balint, "hastanın bu süreç sonunda üretip bize sunacağı şey her zaman dürüst, samimi, esaslı ya da sanatsal olmayabilir. Ama ne olursa olsun bu şey onun yaratıcılığının bir ürünüdür, bir tür 'yaratım'dır."[1]

Hasta çoğu zaman, böyle bir regresyon döneminin sonunda sorunu için *yeni bir çözüm* üretmiş oluyor. Regresyon döneminin değerli olmasının nedeni, terapistlerin iyi bildiği ve Irvin Yalom'un da ifade ettiği gibi "Hastaların her zaman, kendi keşfettikleri bir gerçekten fayda sağlamaları."[2] Winni-

[1] Balint, 1979, s. 26

[2] 2001, s. 129

cott da benzer şekilde "Terapide cevapları sadece ve sadece hasta bilebilir; terapideki temel esas budur." demişti.[1]

Balint, hastanın, içinden yeni bir çözümle çıkacağı bu içe kapanma dönemine "yaratım alanı" (area of creation) ya da "yaratım seviyesi" (level of creation) adını veriyor. Balint'in sözünü ettiği bu yaratım alanı, fiziksel veya zihinsel anlamda hasta olduktan sonra birdenbire iyileşmek, bir konuda içgörü kazanmak, birini veya bir şeyi anlamak, matematik ve felsefe alanlarında başarı edinmek gibi birçok durumu içine alsa da, Balint "yaratım alanı"nın en göze çarpan örneğinin "sanatsal yaratım" olduğunu söyler. Yaratım alanının özelliği, ortada sözgelimi sanat eseri gibi dış bir nesne olmamasıdır. "Yaratım sürecindeki kişi kendi başınadır; başlıca derdi, kendisinden bir şey üretmektir ve üreteceği bu şey bir nesne olabilir de, olmayabilir de."[2] Balint yaratım alanındaki hasta ya da bireyi aynen Rollo May'in "karşılaşma" esnasındaki bireyi tanımladığı gibi tanımlar: Odaklanmış, bir şeye gömülmüş...

"Yaratım alanı"nın sorunu, içinde bir dış nesne bulunmayışıdır. Balint, ortada henüz incelenebilecek herhangi bir nesne olmadığından, bu alandaki bütün çabalara rağmen yaratıcı süreç hakkında çok az şeyin bilinebileceği veya söylenebileceği hususuna parmak basar. Nitekim ortaya tamamlanmış bir dış nesne çıkar çıkmaz yaratım alanı da sona ermektedir. Yani sanatçı veya birey meşguldur; ama ortada neyle meşgul olduğunu gösterebileceği, seyirci önüne çıkabilecek bir ürün yoktur. (Nitekim sanat eserleri tamamlanmadıkları müddetçe özsel niteliklerini bildiremez, kendi kendilerinden başka bir şeyle ifade veya temsil edilemez, anlatılamaz, özetlenemezler.)

---

1 Winnicott, 1969, s. 67

2 Balint, 1979, s. 24

Evet, yaratım alanında bir dış nesne yoktur. Bununla beraber, yaratım alanındaki birey tek başına değildir, *henüz nesne olmamış bir nesne* ile meşguldur. Michael Balint, hakkında konuşabileceğimiz bir nesne olmadığı hâlde bireyin yaratım alanında yalnız olmadığını vurgulamak amacıyla, bireyin yaratım alanında meşgul olduğu nesne için "nesneden önceki" anlamına gelen "ön-nesne" (pre-object) terimini önerir. Ön-nesneler onları üreten kimseler dışında herhangi biri tarafından paylaşılmak veya algılanmak için fazla hamdırlar. "Sadece, eğer yaratım süreci onları 'bütün' ve 'düzenli' hâle getirmeyi başarabilirse ön-nesneler ile dış nesneler arasında düzgün, 'sözel', 'Oedipal' bir etkileşim sağlanabilir."[1] Başka bir deyişle, ön-nesne ancak yatay düzleme çıktığında herkes tarafından paylaşılan yatay realitenin bir parçası, yani nesne olabilir.

Balint, yaratım sürecinin neden bazı insanlarda meyve verirken bazılarında uzadığının veya başarısızlıkla sonuçlandığının bilinmediğini söyler.

Balint'in bireyin yaratım alanında tamamen yalnız olmadığını söylemesine rağmen, birey orada hâlâ, ön-nesneyle beraber bile olsa, *yalnız*dır. *Bir şey* bireye eşlik ediyor olduğu hâlde bireyin yaratım alanında hâlâ yalnız olmasının nedeni, yatay eşiği henüz aşamamış ön-nesnenin dikey düzlemde olmasından kaynaklanmaktadır. Henüz yatay bir gerçeklik kazanamamış ön-nesneyle dikey boyutta bu kadar derin bir irtibat (karşılaşma) yaşadığı hâlde varlığının, kurtulamadığı yatay bağlarla zincirlenmiş olması, bu aşamayı sanatçı için güç hâle getirir. Sanatçının kurtulamadığı bu yatay düzlemde ön-nesneye dair sunabileceği herhangi bir bilgi yoktur.

---

[1] A.g.e., s. 25

Sosyal hayatına, kendisi hakkında hiçbir bilgi sunamadığı hayalet ön-nesneyle beraber devam etmek zorundadır. Sözgelimi, üç yüz sayfalık bir romanı kendisiyle beraber her yere taşımak zorunda kalan yazar, içinde ne zaman ne yapacağı belli olmayan ve daha da kötüsü yazardan başka kimseye görünmeyen, aç ve buyurgan bir vahşi hayvanla yaşıyor gibidir. Dikey yönde ilerlemekte inat eden ön-nesnelerin dış hayatın yatay akışıyla uyum sağlamaması bu zorluğun başlıca nedenini oluşturur.

Jung, bilinç seviyesinin altındaki her şeyin, başka bir deyişle dikey hayatın öğelerinin, bilinç/yatay seviyesinin yüzeyine çıkmayı istediklerini ve bu nedenle de sürekli olarak dış dünyadaki karşılıklarını aradıklarını söyler. Bu öğeler, yüzeye çıkmalarına ve yatayla entegre olmalarına yetecek miktarda enerji arayışı içindedirler. Yaratıcı içgüdü, yatay yüzeye çıkabilecek kadar güç kazandığında, bireyin yaratım alanının ürünü de herkesle paylaşılan realitenin bir parçası olur ve artık sanatçı ile toplum arasında vasıta işlevi görmeye başlar. Yani yine, regresyonu progresyon izler. Eser ortaya ve/veya piyasaya çıktığında progresyon da başlamış olur. Progresyon sanatçı için sadece eser *üzerinden* değil, eserin bağımsız varlığı *tarafından* da gerçekleşmektedir.

İlginç olan şu ki, sanatçı için progresyonu sağlayan şey artık sanatçıdan bağımsızlaşmış olan eserdir; ön-nesnenin sanatçının kontrolünde olduğu süre boyunca sanatçı için progresyon gerçekleşmez. Eser yatay gerçeklikte bir varlık kazandığı, bir anlamda topluma açıldığı zaman toplum sadece eseri değil, *sanatçıyı* da *sanatçı* olarak tanır ve onunla eseri üzerinden bağ kurar. Ne var ki, ironik şekilde, sanatçı artık eserin iç gerçekliğiyle yoğun şekilde meşgul olduğu o

dönemi geride bırakmıştır. Dış dünyadan eserle ilgili soru ve durumlara, eser onu işgal etmeyi bıraktıktan sonra muhatap olur. Resim sergisinin açılışında gördüğümüz ressam için o yoğun dönem artık bitmiş, o resimlerin hepsi ondan kopmuş, bağımsız varlıklarını edinmişlerdir. Dünya ise ressamı, o gün ressam olmuş gibi algılar. İlk kez gördüğü tabloların sahibini ressam olarak tanır, ressamın onların dikey nesnesine gerçekten sahip olduğu dönemi ise görmezden gelir. Sanatçı toplumla hep ters orantılı yaşadığı bu progresyon ve regresyon gelgitlerinde bu yüzden her zaman çatışma içinde olacaktır.

Bettina Knapp: Yazar ve "Ezoterik Sürgün" (Esoteric Exile)

Psikolojideki regresyon fikri, edebiyatta, yaratıcılık sürecine dair kuramlaştırmalarda doğal olarak karşılık buldu. Edebiyat alanında, Jung'un regresyon teorisine dair yayınlanmış en önemli eser kuşkusuz Bettina L. Knapp'ın *Exile and the Writer: Exoteric and Esoteric Experiences / A Jungian Approach* (Sürgün ve Yazar: Egzoterik ve Ezoterik Tecrübeler / Jungcu bir Yaklaşım, 1991) başlıklı eseriydi. Knapp bu kitapta, yaratıcı süreç sırasında yazarın regresyon hâlini yatay gerçeklikten bir tür sürgün olarak inceliyordu.

Bettina L. Knapp sürgün kavramını irdeliyor, sürgünü "ezoterik" (esoteric) ve "egzoterik" (exoteric) olmak üzere iki gruba ayırıyordu. "Egzoterik sürgün" (exoteric exile), bir toprak parçasından daimi ve fiziki ayrılığı, bir ülkenin sınırlarının dışındaki alanlara atılmayı ifade ederken "ezoterik sürgün" (esoteric exile) bireylerin deneysel gerçeklikten kendi içlerine çekilmesini, daha çok kendi iç dünyalarında yaşama

isteği ve ihtiyacını tanımlamaktaydı. Bettina Knapp da, böyle bir içe dönüşün psikolojik olarak, bilinçli zihni dış dünyaya dair aktivitelerden temizleme ve bilinçaltı dünyasına kanalize etme demek olduğu üzerinde durmaktaydı.

Knapp, yazarların çoğunluğunun ezoterik sürgüne yatkın bir yaşam sürdükleri gerçeğine dikkat çeker. Knapp'ın inceleme ve araştırmalarına göre birçok yazar "bir roman, oyun ya da deneme yazmaya kalkışacağı zaman, enerjisini konsantre ve kanalize etmek için ve C. G. Jung'un ifadesiyle ruhun iç benötesi (transpersonal) oyuklarına geri çekilmek için kendisini günlük hayattan sürgün etmeyi bir zorunluluk olarak hissetmektedir."[1] " 'Kolektif bilinçaltı', çoğu bölümü bilincin algılarına kapalı bir dünyaya girmektir."[2] Bu yeni dünya, Jung'un, bilinçaltı dünyasının en derinindeki tabaka olarak gördüğü, kişisel dünyanın ötesinde (suprapersonal), ayırt edilmemiş, bireyselleşmemiş bir iç nehirdir.

Geometrik olarak yazarın sürgünü tabii ki, yatay gerçeklikten dikeyin derinliklerine doğru inmeye karşılık geliyor. Knapp, bu tür bir ezoterik sürgüne "arketipsel sürgün" (archetypal exile) adını vermekte. Knapp, arketiplerin, ilkçağlardan beri insan deneyimlerinin birikimlerini depolayan enerji merkezleri olduğunu söylüyor. Yaratıcı bireyler önlerine çıkan arketiplerle bağlantı kurduklarında, bu arketiplerin tetiklediği ruhsal aktiviteler de katalitik etki yapıyorlar. Knapp kitabında, burada bahsi geçen türde arketipsel sürgünler için ortak psikolojik şablonu çizebilmek gayesiyle, birbirlerinden farklı geçmiş, millet, sosyoekonomik seviye ve dinî tercihlere sahip on yazarın eserini analiz ediyor ve sonra sürgünün, her

1 Knapp, 1991, s. 13

2 A.g.e.

bir yazarın hayatını ve eserini nasıl şekillendirdiğini anlatıyor.[1]

Sanat ve yaratıcılık hakkında çok sayıda eser vermiş bir başka Jungcu, Barbara Hannah da yaratıcı insanların hayatlarından yola çıkarak, özellikle Jungcu bir perspektiften bakıldığında, yatay düzlemdeki kısıtlanmanın başka düzlemlerde ne kadar büyük kapılar açabileceğine parmak basıyor. Hannah "Çok sayıda şair, ressam, heykeltraş, müzisyen, bize hayat sözleşmesinde kat etmeye cesaret edebildikleri yolun ne kadar da kısa olduğunu göstermiştir."[2] demiş, bizim "dikey" dediğimiz türde bir hayat modunun bu sanatçıları her devirde mıknatıs gibi kendisine çektiğini, bu çekimin gücü nedeniyle bu sanatçıların dış dünyada çok az ilerleme kaydedebildiğini, hatta bazen hiç ilerleme kaydedemediğini ileri sürmüştür.

Barbara Hannah, yatay hayatla sıkı ilişki kurabilen sanatçıların azınlıkta kaldığını yazar:

> Kelimenin en geniş anlamıyla, dış dünyada son derece bütünlüklü hayatlar yaşayan, bir yandan da içeriden sürekli, bir ifadeye bürünüp çıkmayı talep edip duran o güçlü içsel imgeyle her an meşgul olan sanatçılar da vardır. Fakat, böyle sanatçıların fazlasıyla nadir bulunduğunu belirtmeliyim.

---

1 Arketipsel sürgün, hem güncel hem ölümsüz motiflerin, hem kişisel hem kolektif çabaların değerler dizisi. "Temeldeki konuları aynı bile olsa, her bir birey yazarın bu ortak motifi gördüğü, incelediği, hissettiği, rasyonalize ettiği yordam değişir." diyor Knapp (1991, s. 234). Knapp'ın burada "temel konu" dediği şeyi ben "yatay" olarak alıyorum. Knapp arketipsel eserleri insan parmağına benzetiyor: Her insan parmaklarla doğuyor ve dünyada herkesin parmakları aşağı yukarı birbirine benziyor; buna rağmen, her parmağın kendisine özel bir parmak izi var. Sanat eserinin bu hem özgün hem de evrensel niteliğini önümüzdeki bölümlerde detaylı olarak işleyeceğiz.

2 1971, s. 13

Goethe bu istisnalardan biriydi. Hayatı hakkında çok az şey bilmemize rağmen, Shakespeare de muhtemelen öyleydi. Ancak "sanatçılar"ın çoğu, ya kısıtlı dış dünyanın yüzeyini *sadece* betimlemekle kalan bir sanatla tatmin olmaya bakarlar, ya da, içsel imge onları dış dünyada çok uzağa gitmeye cesaret etmekten bir şekilde alıkoyar. Gerçek şu ki, sanatçılar çoğu zaman, para kazanmak konusunda hiç de becerikli sayılmazlar ya da cinsel hayatlarını düzgün yürütebilmekten acizdirler. Bunlar, yoruma gerek olmayacak kadar iyi bilinen şeyler.[1]

Sanatçı Fildişi Kulede Değil, Fildişi Kuyudadır

Herbert Read ise, fildişi kulede yaşamanın sanatçı için bir *ihtiyaç* olduğunu ileri sürer. Read *The Grass Roots of Art* (Sanatın Kaynakları, 1955) isimli eserinde, sanatın değerine sahip çıkan sanatçının fildişi kulede yaşamakla suçlandığını, nitekim gerçek sanatçının kendisini çevresinden soyutladığının, etrafına kuleyi andıran bariyerler ördüğünün doğru olduğunu söylemektedir. Ancak Read'e göre, sanatsal olmayan değerlerin her taraftan saldırısına uğrayan modern sanatçının gerçek sanatı muhafaza edebilmesi için böyle davranması elzemdir.[2] Sanatın sessizlikten, derin düşünmeden, durağan bir durumdan doğduğunu iddia eden Read "Çevresindekileri yansıtan, durgun havuz suyudur; akan nehir değildir." der;[3] "Bu nedenle de, şu durmak nedir bilmeyen endüstri selinde yapmamız gereken ilk şey sabitleyici bir çıpa, bir stabilite merkezi tesis etmektir."[4]

1 A.g.e.

2 1955, s. 84

3 A.g.e., s. 127

4 A.g.e.

Sanatın ve sanatçının konumunu bir önceki kitabımın da ismi olan "fildişi kuyu" kavramıyla özetlemeye çalışmıştım. Amacım, edebiyatçının zannedildiği gibi topluma yukarıdan bakan fildişi kuleden değil, hayatın bizzat kendi derinindeki "fildişi kuyu"dan yazdığını "kuyu" simgesinin derinleşen yöndeki dikeyliği üzerinden vurgulamaktı. "Fildişi" sıfatının aynı kalması, bu yerin özel olduğu düşüncesini doğruluyordu. Sanat ve sanatçı, halktan, yatay akıştan ayrı, özel bir yerde durmaktaydı, ancak bu yer zannedildiği gibi halktan ve hayattan kopuk değil, aksine onun bizzat köklerindeydi ve orada aranmalıydı.

Sanatsal enerjinin tetiklediği regresyon iki yönlüdür: Evet, sanatçı eser yaratma hazırlığındayken enerjisini kendi kişisel gündelik hayatında yatay nesne, olay ve durumlardan kısar, ama sanatsal regresyonda enerjinin çekildiği yatay düzlem sadece bireysel değildir. Sanat eseri ekonomi, sanayileşme, kitle iletişiminin ve kültürün hâkim biçimlerinin oluşturduğu yatay nehir akışından da korunarak inşa edilir. Read'in verdiği göl ve nehir örneği sırasıyla sanat eseri ile bu yatay nehir akışına karşılık gelebilir belki. Sanat eseri yatay akış içinden sadece kalıcı olanı yakalayıp bünyesinde saklamalıdır; Read'in yukarıda bahsettiği sabitleyici çıpa, stabilite merkezi ancak böyle tesis edilebilir. Read, medeniyetin söz konusu hâkim biçimleriyle yapılan hiçbir eserin sanat sayılamacağını her zaman vurgular. "Tamamen makineleşmiş şu medeniyetin sanatı, eğer sanat olacaksa asla fonksiyonel problemlerin salt rasyonel çözümünden doğamaz." der.[1]

Bettina Knapp gibi Herbert Read de ortaya attığı dü-

[1] A.g.e.

şüncelere kanıt olarak, gelmiş geçmiş şair ve yazarların hayat deneyimlerini örnek gösterir. Sözgelimi Wordsworth sanatla uğraşabilmek için toplumdan kaçmakla kalmamış, birlikte yaşadığı ev sakinlerinden de kaçmıştır. Read, Wordsworth'ün sanat için yalnızlığın ne kadar elzem olduğunu vurguladığı öğütlerinin Maria Rilke'de şiddetini artırarak yankılandığından bahseder. Rilke *Letters to a Young Poet* (Genç Şaire Mektuplar, 1929) kitabındaki mektuplarda muhatabına benliğinin içine çekilmesini salık vermektedir. Rilke'nin anlattığına göre, hayatın ortaya çıktığı derinlikler insanın içindedir; sanatçı içinde her şeyi bulacağı kendi dünyasına gömülerek orada keşfe çıkmalıdır. Marguerite Duras da "Kitap yazan birinin, çevresindeki öteki insanlarla arasına her zaman bir mesafe koyması gerekir." der.[1] Duras'ın da dikkat çektiği gibi, "Kentlerde, kasabalarda, her yerde, yazarlar yalnız kişilerdir. Her yerde ve her zaman öyle olmuşlardır."[2] Herbert Read şairin, toplumdan kendi başına bırakılmayı istediğini söyler. "Bu söyleyeceğim şey, şiirle uğraşmayan insanlara mantıksız gelebilir," der Read; "ama şairin istediği, inzivaya çekilmenin, sükûnetin doğal bir hak olduğu toplumdur."[3]

Eser veren sanatçının içine döndüğü, dış dünyaya vereceği şeyin kaynağını orada bulduğu hususunda yazarlar da araştırmacılar da birleşiyor. Peki, sanatçının içine döndüğünde bulduğu şey ne? İçeride dışarıdan farklı olarak ne var?

---

1 1999, s. 16

2 A.g.e., s. 45

3 A.g.e., s. 8

Dikeyle Karşılaşma, İnsanın Kendisiyle Karşılaşmasıdır

Rollo May, yaratıcı süreç sırasında sanatçının dış dünyaya olan ilgisinin azaldığı, buna karşın değişik türde bir iç farkındalığının yoğunlaştığı, bu yoğunlaşmanın nörobiyolojik etkilerle kendisini gösterdiği olağanüstü duruma "karşılaşma" adını veriyordu. Gerçek sanat eseriyle sahte olanı birbirinden ayırt eden şey karşılaşmaydı. Her sanatçının iyi bildiği, çok özel bir hâli anlatan karşılaşma normalden farklı bir bilinç durumunun güçlü şekilde kişinin algılarının önüne çıkması, önüne çıktığı için de kişinin algılarını esir almış gibi görünmesi hâliydi.

Rollo May "karşılaşma"nın sanatçının kendi dünyasıyla karşılaşması olduğunu ifade eder. Hatta May, yaratıcılığı da "yoğun bir bilinçlilik durumunda olan insanın kendi dünyasıyla karşılaşması"[1] olarak tanımlar. Yani, yeteneğin yaratıcı eyleme dönüşmesinin şartı karşılaşma yaşamaktır; karşılaşma, yaratıcılığı barındırır.

Rollo May, şair ve sanatçılarla uzun uzadıya konuşmalarına da dayanarak şöyle bir kanıya vardığını söyler: "Yaratıcılık, karşılaşma eylemi içinde meydana gelmektedir ve yaratıcılık karşılaşmanın merkezi olarak düşünülmelidir."[2] Demek ki, yaratıcılığın ne olduğunu anlayabilmek için karşılaşmaya daha dikkatli bakmak gerekiyor.

Rollo May'in tasvir ettiği karşılaşma, kişinin dikeyle karşılaşmasıdır. Dikey ise iki boyutludur. Kişinin dikey boyutunun hayatın dikey boyutuna karıştığından söz etmiştim. Kişi

---

1 May, 1975, s. 56

2 A.g.e., s. 87

karşılaşmada kendi dünyasıyla karşılaşmaktadır, ama kişinin kendi dünyasıyla karşılaşması aynı anda dünyayla da karşılaştığı anlamına gelir.

Dikey dünyanın bireysel, özgün boyutuyla evrensel, objektif boyutu iç içe geçer. Kişi, kendi dünyasında derine indikçe dünyayı algısında da derinleşmektedir. Ahmet Hamdi Tanpınar *Sahnenin Dışındakiler* romanında "Biz evvela kelimeleri öğreniriz. Sonra yaşadıkça teker teker manalarını."[1] diyor. "Acı" kelimesini öğrendiğimizde acının anlamını biliriz elbet; ama yeni acılar yaşadıkça bildiğimiz bu anlam da derinleşir, acı kelimesini tekrar ve tekrar keşfederiz. Bildiğimiz kelimelerin anlamlarını öğrenme sürecimiz, yaşadığımız sürece sona ermeyecektir. Hatta yaşamak aslında kelimelerin anlamlarını öğrenme sürecinin kendisidir. Bir şeyi yaşamak, dildeki (yatay) kelimenin manasını derinleştirmek gibi, yatay olarak yaşananı dikey olarak da yaşamak gibi çift boyutlu bir tecrübe olunca o şeyi gerçekten yaşamak sayılır ve anlam kazanır. Bir kelimenin anlamını dikeyleştirmenin ise hem bireysel hem evrensel bir yönü vardır. Yaşadığımız özel acı bize acının ne demek olduğuna ilişkin fevkalade bir farkındalık sağlar. Acının genel anlamını kendi özel acımız vasıtasıyla duyumsarız. Son derece şahsi düzlemde yaşadığımız acının farkındalığı dünyanın her tarafında yaşanan acıların, evrensel acının farkındalığını da açar. Şahsi dikeyimizde ne kadar inebilirsek evrensel dikeyle de o kadar bağ kurabilmiş oluruz. Diğer yandan, evrensel dikeyle her zaman ancak kendi şahsi dikeyimiz üzerinden bağ kurduğumuz gerçeği de kaçınılmazdır. Özgünlükle evrensellik arasındaki bu ilişkiyi Henry Miller "İnsan, kendi özgün varlığının belirleyici far-

[1] 1999, s. 334

kını temellendirmek ve böylelikle tüm insanlıkla, en düşkün insanoğluyla bile olan akrabalığını keşfetmek zorundadır."[1] sözleriyle açıklar.

Jung sadece yatay olarak yaşanan hayatın gerçek olmadığını vurgular. Jung'a göre dikey hayatın bilincinde olmak elzemdir. "Kendiliğinden yaşanagelen hayat gerçek hayat değildir; hayat sadece *bilindiği* zaman gerçek olur."[2] der Jung. Burada "kendiliğinden yaşanagelen hayat" yatay hayat akışına, "bilmek" ise, yaşananı dikey olarak bilmeye işaret etmekte. Kelimeler gibi, bir olay da ancak dikey anlamda bilindiğinde yatay olarak da bir anlam kazanmakta ve yaşanmış sayılabilmektedir. Yani yatay olarak yaşanan bir şey, dikey anlamda idrak edilmedikçe gerçekten yaşanmış sayılmaz.

Bir şeyi gerçekten yaşamanın, onu dikey boyutta da bilmek olduğuna değinen bir başkası, romancı James Baldwin. "Bir olayın meydana gelmesi bir insanın yaşadığının ne olduğunu bilmesi ile aynı şey değildir." der Baldwin; "İnsanların çoğunun dehşet verici hadiselerden geçtiği veya öldüğü bu yüzden söylenemez."[3] Bir durum veya objenin sadece yatay gerçeklik içinde ele alındığı sürece ölü sayılacağını söylemiştim. Dikey anlamda yaşanmadan yaşanan her şey de ölüdür. Sanat ve edebiyat, yatay olan her şeyi dikeyleştirme, bu sayede, olağan yatay akışına bırakıldığında ölü olacak hayatı genişletme, canlandırma çabasıdır.

Rollo May, karşılaşmayı ressam Paul Cézanne'ın ağacı nasıl resimleştirdiğini örnek vererek tasvir eder. Cézanne bir ağaç görür. Ama Cézanne ağacı, daha önce onu kimsenin

---

1 1994, s. 40

2 Jung, CW 12, par. 105

3 Baldwin, 1962, s. 128

görmediği bir şekilde görür. Nitekim karşılaşma, kitabın başında bakmak ve görmek eylemlerinde örnek verdiğim gibi, dikey ve yatay eylemin birbirinin içinde çoğalması, birbirini derinleştirmesi durumudur. Dikey ve yatay eylem birbiriyle ne kadar derinden etkileşime girerse karşılaşma da o kadar keskin olur. Cézanne, ağacı yatay algılarıyla algılar, yatay düzlemdeki ağaca dikkatlice bakar, onu yatay anlamda enine boyuna inceler, değişik açılardan saatlerce seyreder; ama bu dış dünyadaki ağaçtan Cézanne'dan başka hiç kimsenin görmediği bir ağaç Cézanne'ın dikey algılarına derinden nüfuz eder. Cézanne bu ağacın görüntüsüne kendisini kaptırır, o ağacı bütün özellikleriyle beraber sinir sisteminde duyar, ağaç Cézanne'ı hem dikey hem yatay anlamda güçlü şekilde meşgul eder. Cézanne bu dış dünyadaki ağacın yatay görsel algısından, kendisine özel, benzersiz bir ağaç görüntüsü çıkartmakta, birinci görüntüde ikincisini görmektedir. Rollo May, Cézanne'ın öncelikli olarak gördüğünün artık bir ağaç değil, özel, benzersiz bir *Ağaç* olduğunu söyler. Cézanne'ın baktığı somut ağaç, ağaç kavramının özü hâlinde bir biçime bürünmüştür artık. Evet, Cézanne'ın gördüğü bu özel, benzersiz Ağaç tektir; ama yine de, bütün ağaçların görüntüsünü içinde barındırır. Cézanne'ın bu özel Ağaç'ın görüntüsüyle yaşadığı karşılaşma, bütün ağaçların gerçeğine dair bir karşılaşmadır aynı zamanda çünkü. Rollo May, Cézanne'ın ağaç resmini görüp bu görüntüyü gerçekten algılamadan önce hiç ağaç görmemiş olduğunu rahatlıkla söyleyebileceğini ifade eder.[1] Kuşkusuz Rollo May burada algılamakla dikey olarak algılamayı kastetmektedir. Cézanne, doğadaki ağacı dikey olarak da görmüş, bu dikey realiteyi resmine yansıtmış, May

[1] Bkz. 1975, s. 88

bu yatay tabloyu dikey olarak da görmeyi başarmıştır. May'in, kitabında söylemediği şey, kendisinin de ağaç gerçeğiyle Cézanne gibi bir karşılaşma yaşamış olduğudur. Tablonun dikey realitesi May'in içindeki dikey enerjiyi harekete geçirmiştir. Aynen Cézanne'da olduğu gibi, May ağacın resmine yatay olarak baktıkça onu dikey olarak da algılamış, May'in algılarında yatay ve dikey birbirini çoğaltmış, derinleştirmiştir. Nitekim benim iddiama göre, bir eserin sanat değeri taşıyıp taşımadığı da onunla irtibata geçen kimseye karşılaşma yaşatma potansiyeline bağlı ve bu potansiyelle doğru orantılı. Gerçek sanat eserleri, dikey enerjileri harekete geçiren potansiyellerle yüklüdürler.

Rollo May, yaratıcı eylemi incelemeyi bu kadar güç kılan şeyin, onun iki kutup arasında yaşanan bir karşılaşma olmasından kaynaklandığını söyler.[1] Cézanne'ın yaşadığı karşılaşma, Cézanne ile dış dünyadaki somut bir gerçek olan ağaç arasında olmuştur. Rollo May, karşılaşmanın iki kutup arasında doğduğunu yazar. Kutuplardan biri subjektif, diğeri objektiftir. Subjektif kutupta insan (bizim örneğimizde Cézanne; sonra May), objektif kutupta ise dünya ya da somut gerçeklik (bizim örneğimizde ağaç) durur. Rollo May, psikanalizin sanatı yorumlama teşebbüsünde yaptığı en ciddi hatalardan birinin objektif kutbu yadsımak olduğu üzerinde durur. Psikanalitik yorum, eseri sırf bireyin iç dünyasını yansıttığı bir ürün olarak görmekte, eserde sadece subjektifin bilgisini aramaktadır; hâlbuki salt subjektif bilgi ile karşılaşmayı anlayabilmek mümkün değildir.[2]

Rollo May'in yaratıcılığa dair sözlerinin dikey ve yatay

---

1 Bkz. May, 1975, s. 89

2 Bkz. a.g.e., s. 90-91

kavramları ile daha iyi açıklanabileceği kanısındayım. Ben karşılaşmanın doğduğu iki kutbu yatay ve dikey olarak görüyorum. Yaratıcı eylemi incelemeyi bu kadar güç kılan şey de onun yatay ve dikey eksenler arasından doğması. Psikanalizin başlıca hatası ise sanat eserini salt yatay bir nesne olarak algılaması ve eserdeki dikey gerçekliği yadsıması. Psikanalitik teori, Cézanne'ın tablosunu yatay gerçeklikteki ağacın Cézanne'daki kişisel çağrışımları olarak algılamaya meyledecek ve resmedilen özel Ağaç'ın bütün ağaçlara dair bir bilgiyi içinde barındırdığı iddiasını anlamayacaktır. Sanat eserini sanat eseri yapan şey, ancak yatay ve dikey gerçekliğin birlikte idraki ile anlaşılabilir.

II. BÖLÜM
SANATIN VE YARATICILIĞIN KÖKENLERİ

Platon'dan Günümüze Sanat ve Gerçeklik Tartışmaları

Edebiyatın ve sanatın gerçekle ilişkisine dair tartışmaları psikanalitik ve Jungcu bakış açılarıyla başlamış göstermek çok yanlış olur. Platon'un sanatın gerçeklikten uzak, mantıksız, dolayısıyla da topluma zararlı olduğunu iddia etmesinden bu yana edebiyatın okuru gerçeğe götüren bir yol olup olmadığı tartışmaları hararetle devam edegeldi. Kısaca özetleyecek olursam, gerçeği doğa olaylarının ötesinde arayan Aristo Platon'a karşı çıkarak, şiirin görünmeyen dünyanın, yani bizim deyişimizle dikey dünyanın gerçek biçimlerini taklit ettiği düşüncesini ortaya atmıştır. Platon ve Aristo'nun düşünceleri iki bin yıldan uzun bir süre boyunca estetik düşüncesi tarihine hükmetmiş ve bu süre boyunca sanatın dünyadan ve onun gerçekliğinden saptığı gerekçesiyle edebiyat ağırlıklı olarak küçümsenmiş, faydasız, hakikatsiz, deliliğe yakın ve bazen de günah addedilmiştir.

Plotinus'u hariç tutarsak, sanat Kant'a kadar, realiteyi resmetmeye çalışan itibarsız bir girişim olarak görüldü. Antik filozof Plotinus (205-270) "On the Intelligible Beauty" (İdrak Edilebilir Güzellik Üzerine) başlıklı eserinde bu hâkim görüşe karşı çıkar ve sanat dış realitenin bir taklidi olsaydı bir taşın güzelliğiyle taştan bir heykelin güzelliğinin birbirine eşdeğer olacağını söyler. Plotinus'un iddiasına göre sanat eserinin güzelliği, obje, yani taşın maddesinde orijinal olarak bulunmayan, ama sanatçının taşa verdiği formdan doğmaktadır. Plotinus, sanatsal formun Tanrı ya da Bir (the One) dediği, tüm güzelliklerin kaynağından çıkıp geldiğini söyler. Sanat eseri, katı ampirik vasıtalarla elde edilemeyecek türde bir gerçeği temsil etmektedir.

Dış gerçeklikten bağımsız, sanat eserinin içkin özelliklerine dair bir estetik yargının arayışı ve standart estetik ölçü olarak Doğa'nın taklit edilmesi (mimesis) unsurunun demode bulunması Immanuel Kant'ın *Kritik der Urteilskraft* (Yargı Gücünün Eleştirisi, 1790) eseriyle başlar. Kant'ın teorileri çok kısa sürede edebiyatın gerçeğine dair yeni anlayışların doğmasına sebebiyet verir. Bu yeni anlayışlarda edebiyatın gerçeği görüngüsel dünyanın duyusal deneyimlerimden ayrı, içsel bir gerçeklik olarak düşünülmektedir. Kant'ın, sanat dünyasını ampirik realitenin dünyasından ayırması bütün bir Romantik döneme damgasını vuracaktır. Romantizm'le beraber sanat eseri, ne doğaya ne de başka bir şeye, *sadece kendisine, kendi gerçekliğine* uyan bir şey olarak algılanır.[1] Kant'ın deyimiyle "kategoriler" (categories) tarafından yönetilen kavramsal düşünceden ayrı, bilişsel sanat formunun "esinlenme yoluyla geldiği ve duyusal deneyimin mantıksal çıkarımından

[1] Bkz. Wiedmann, 1979

elde edilen gerçekten ayrı, ama yine de onun kadar geçerli bir başka gerçek ürettiği"[1] fikri Romantik dönemin genel kabulü hâline gelir. Alman şair, filozof ve tarihçi Friedrich von Schiller, Kant'ın argümanlarına dayanarak ve Goethe'nin de etkisiyle, sanat ve edebiyatın kendisine özel bir gerçeği olduğuna dair Romantik dönem düşüncesini bütün hatlarıyla kaleme alır.

Freud ve Yaratıcı Yazarlık

Edebiyatın dış ve iç gerçeklik arasındaki pozisyonu etrafındaki tartışmalar günümüzün felsefi ve edebî teorilerinde hâlâ sürüyor. *Jung and Aesthetic Experience* (Jung ve Estetik Deneyim, 1995) adlı kitabında Donald Mayo felsefi düşüncenin tarihsel bağlamında estetiğin şekillenme sürecinin iskeletini çıkartır ve Batı felsefesi, bilimi ve teknolojisinin, beden ile zihin arasındaki Platonik ayrımdan doğarken "Doğu'da din, felsefe ve sanatın böyle bir ayrım gözetmeksizin ve gerçeği araştırırken akılcı olmayan yaklaşımları küçümsemeden geliştiğini"[2] söyler. Freud, hem bu ayrımdan etkilenen hem de bu ayrımın yerleşmesine katkıda bulunanlardandır. Nitekim edebiyat kuramında, kurmacayı gerçekten kaçmaya yönelik nevrotik bir girişim olarak görme eğilimi Freud'a dayanır.[3]

Freud'un teorisine göre kurmaca, yazarının tatmin edilememiş, bastırılmış isteklerinden kaynaklanan kişisel fantezi-

---

1 Mayo, 1995, p. 27

2 Mayo, 1995, s. 16

3 *Fildişi Kuyu* (2011) kitabımda, Freud'un kurmaca, edebiyat ve sanata dair genel görüşleri ile söz konusu teoriyi ortaya attığı yazıyı detaylı ele alan bir bölüm var: "Freud ve Yaratıcı Yazarlık", İthaki, 2018, s. 214-228.

leridir ve edebî eylemin kökeni çocukluktaki oyun eyleminde yatmaktadır. Yazar gerçeklikten kaçmakta ve mutluluğu hayal kurmakta aramakta, hayallerini kurgulanmış öykülere dönüştürmesi psikolojik olarak, dileklerinin gerçekleşmesi (wish-fulfilment) işlevini görmektedir. Dolayısıyla yaratıcı yazarlık, nevroz semptomudur.

Freud'un kurmaca yazarlığını analiz ederken kullandığı terimler her ne kadar Schiller'in estetik teorisinden alınmış olsa da, Freud'un tezi Schiller'in aksine, edebiyatın "gerçekdışı" olduğu öncülüne dayanır. Mesela, Almancada "oyun güdüsü" anlamına gelen "Spieltrieb" Schiller'de iç ve dış gerçeği uzlaştırmaya yönelik sağlıklı bir ihtiyaç olarak anlatılırken, Freud oyunu (Spiel) "gerçeklik ilkesi"ni (reality principle) kabullenebilme başarısızlığı olarak yorumlar;[1] hâlbuki Freud'a göre her insan yetişkinlik dönemine kadar, gerçeklik ilkesini kabullenmeyi başarmış olmalıdır. Dolayısıyla Freud için kurmaca yazarı, büyüdüğü hâlde oyun oynama zevkinden vazgeçemeyen yetişkin demektir. "Kurmaca yazarı, oyun oynayan çocuğun yaptığıyla aynı şeyi yapmaktadır," der Freud; "Kendisine hayalden bir dünya kurmakta, bu dünya-

[1] Gerçeklik ilkesi (reality principle): Freud'a göre, beynin işleyişine hâkim olan iki ilkeden biri. Ruhun, gerçeğe dair bilginin farkında olmasını şart koşan ve zevk ilkesi (pleasure principle) ile çelişki hâlinde olan ilke. Gerçeklik ilkesi sayesinde birey, gerektiğinde zevki ertelemesini öğrenir.
Zevk ilkesi (pleasure principle): Freud'a göre, beynin işleyişine hâkim olan iki ilkeden diğeri. Bu ilkeye göre insan acıdan kaçınacak ve zevkin peşinde koşacaktır. Bu ilke gerçeklik ilkesi (reality principle) ile sürekli bir çelişki hâlindedir. Ömrün ilk kısmında zevk ilkesi hâkimdir, fakat çocuk olgunlaşma döneminde, gerçeğin engelleyici ve zorlayıcı özellikleri nedeniyle acıya katlanmasını ve mutluluğu ertelemesini öğrenmek durumunda kalır.

yı fazlasıyla ciddiye almaktadır. Diğer yandan, bu dünyayı gerçeklikten keskin şekilde ayırmaktadır."[1] Freud, yazarın hayalî dünyasının gerçek olmayışının önemli bir işlevi daha olduğunu iddia eder: Gerçeklik ve oyun arasındaki ayrımın farkında olan izleyici ya da okur, karakterin başından geçen tatsız olaylar karşısında keyifli bir "katarsis" (catharsis) yaşamakta, bu kötü şeyler kendisi yerine bir başkasının başına geldiği için bir şekilde rahatlamaktadır.

Freud'a göre, "hayallerin arkasındaki itki güçleri, tatmin edilememiş isteklerdir ve her bir hayal, bir dileğin gerçekleşmesi, insanı mutlu etmekte yetersiz kalmış bir gerçeğin düzeltilmesidir."[2] Bu yüzden kurmaca yazarı, gerçek dünyadaki unsurların nasıl olmasını istiyorsa yarattığı hayal dünyasında onları öyle düzenler. Bu isteklerin, bastırılmış cinsel arzularla ilişkili olması gayet mümkündür. Peter Gay, Freud'un estetik zevk için "fore-play" (ön sevişme) ifadesini kullandığına dikkat çeker.[3] Freud, estetik arzuyu cinsel arzuyla ilişkilendirmektedir.

Freud'un estetik teorisinin temel hatası kurmacayı basitçe olaylar dizisine indirgemesidir. Freud'un göz ardı ettiği şey, roman ve öykünün olay örgüsü, teknik, dil gibi onu oluşturan unsurlardan fazlası olduğu ve bu unsurların her birinin de olaylar dizisi gibi, *yaratıldığıdır*. Herbert Read bu durumu "Freud da diğer psikanalistler gibi en çok, sanatın temasıyla ilgilidir. İyi bir tema, Freud'un ilgisini iyi bir sanat eserinden daha çok çeker." diye özetliyor.[4] Nitekim Read, Freud'un bu yazıdaki düşüncelerini pratiğe dökmek amacıyla kaleme

1 SE 9, s. 144

2 A.g.e., s. 146

3 Bkz. Gay, 1995, s. 436

4 Read, 1937, s. 87

aldığı "*Jensen's Gradiva*" ile, Wilhelm Jensen'in *Gradiva*'sı kadar kötü bir roman hakkında uzun uzadıya yazmasını da "açık seçik bir zaman kaybı" olarak niteler.

Sanat eseri, onu oluşturan parçaların toplamından her zaman fazladır. Kendi materyalinin *ötesine* gider. Hatta bu, onu sanat eseri yapan ana unsurdur. Nitekim estetik, sıradan bir objeyi sanatsal yapan *öteliğin* ne olduğunu açıklama girişiminden başka bir şey değildir. Plotinus'un örneğini hatırlarsak, taştan heykelin neden sadece taş değil de taştan bir *heykel* olduğunu, sanatçının materyallere verdiği formdaki, sanatın içkin özelliğini araştırır estetik. Freud, estetiğin çekirdeği olan sanatsal değer meselesini hiçe sayarak, sözgelimi Tolstoy'un yazdığı bir öyküyle, bir çocuk tarafından kaleme alınmış ve hiçbir edebî değer taşımayan öykü arasında ayrım gözetmeksizin fikir yürütmektedir.

Freud'un, sanat eserini onun materyali ile eş tuttuğu, yani salt yatay düzlemde değerlendirdiği kimi yorumlarından da açıkça anlaşılıyor. Sözgelimi Freud bu yazıda, epik ve trajedi yazarları gibi, yazdıkları eserlerin konusunu hazır olarak bulan ilkçağ yazarları ile eserin hikâyesini kendisi kurgulayan yazarı birbirinden ayırt ettiğini, sözlerinin de ilk grubu değil, yazdığı eserin hikâyesini kendileri üretenleri bağlayacağını söylüyor.[1] Hâlbuki bir edebiyat eseri, gerçek bir edebiyat eseriyse eğer, bütün olarak sanatsal bir yaratımdır ve konusunun başka bir yerden alınması ya da yazar tarafından icat edilmesi onun sanatsal bir yaratım olduğu gerçeğini değiştirmez, bu gerçeğe öyle veya böyle bir

1 "Öykü" ile "hikâye"yi ayrı anlamlarda kullanıyorum. Öykü ile, İngilizcede "short-story" dediğimiz kurmaca türünü kastediyorum. "Hikâye"yi ise, herhangi bir türü nitelemek için değil, kelimenin kendi genel anlamında kullanıyorum. "Romanın hikâyesi", "öykünün hikâyesi" gibi.

anlam vermez, sanatsal yaratıcılığın kalitesini olumlu ya da olumsuz etkilemez. Edebiyatta, Homer'in anonim bir destanı hikâye ettiği *İlyada*'sı ile Emily Brontë'nin *Uğultulu Tepeler* romanı arasında, yaratıcı yazarlığın niteliği açısından aslında fark yoktur. Homer, yazdığı bütün olayları doğduğunda hazır bulmuş olsa da onları her yaratıcı yazarın yaptığı gibi yeniden yaratmıştır. *Leyla ile Mecnun* kendisinden önce defalarca kaleme alınmış olsa da bugün bu eseri Fuzuli ile birlikte hatırlamamız da aynı nedendendir. *Leyla ile Mecnun*'un hikâyesini unutulmaz yapan, içeriği değil, Fuzuli'dir; taştan heykcli sanat eseri yapanın taşın niteliği değil, sanatçının ona verdiği form olması gibi. Edebiyatta bir eseri önemli kılan zannedildiği gibi konusu olsaydı, Proust'u edebiyat sanatının en önemli ustaları arasında saymak güçleşirdi. Samuel Beckett'ın *Godot'yu Beklerken* oyunu, Dino Buzzati'nin *Tatar Çölü* romanı, yatay hikâyelerinde olayın vuku bulmadığı eserlerdir; ama çok iyi edebiyat eserleridir ve onları iyi yapan dikey hikâyedeki hareketleri, yatay hikâyedeki hareketsizliğe bağlıdır.

Paul Valery "Şiirde mevzunun ehemmiyeti yoktur." demişti ama bu, sanatın ve edebiyatın her dalı için geçerliydi aslında. Abdülhak Şinasi Hisar'ın ifade ettiği gibi, "Roman hakkında en çok işlenen hata, onda daima aranılan vak'aya büyük bir ehemmiyet atfetmektir. Hâlbuki, eserin bu 'tahkiye' kısmı asıl kıymetsiz tarafıdır."[1] Kurmaca yazarlığı açısından bakıldığında *İlyada* gibi anonim bir destanla *Uğultulu Tepeler* gibi bir roman birbirine denk bir muamele görür.

---

[1] 1961 yılında, Hisar'ın Kléber Haedens'in Varlık Yayınları tarafından basılan *Roman Sanatı* çevirisine yazdığı "Romana Dair Bazı Hakikatler" isimli uzun önsözünde geçiyor bu cümle (s. 6).

Edebiyat Dış Gerçeklikten Kaçış Değil, İç Gerçeklikle Yüzleşmedir

Herbert Read, bir sanat eserindeki sanatsal değeri idrak edebilmenin özel bir tür kavrayış gerektirdiği üzerinde durur.[1] Freud'un yazısının, sanatçının, hayallerini materyal bir forma dönüştürebilmesini mümkün kılan bu özel türdeki kavrayışı açıklamadığını yazar.[2] Eserin formu bu kavrayışla biçimlendirilmişse eğer, form bizi de sanatçının yaratma biçimine iştirak etmek üzere kışkırtacaktır. May'in bahsettiği karşılaşmanın, eserin biçiminde bağımsız bir potansiyel enerji olarak bulunduğunu, eserle irtibat kuran kimsenin de karşılaşma yaşayabileceğini iddia ederken, Read'in sözünü ettiği bu kışkırtmadan bahsediyorum. Freud'un sözleri, bazı tür hikâye anlatıcılığı ve bazı tür hikâye dinleyiciliğinin arkasındaki itici güçler için geçerli olabilir; ancak sanatla ilgili, sanatı, edebiyatı açıklamakta bize yardımcı olabilecek minvalde değiller. Freud'un hikâye anlatma ve dinleme motivasyonlarının analizini, estetik bir deneyim dâhilindeki edebî yaratım ve tüketim dinamiklerine uygulayamayız.

Teorisi estetik bir ilkeden yoksun olmasına rağmen "Freud'un modern estetiğe etkisi, özellikle edebiyat kuramına etkisi çok büyük olmuştur ve bu etkiye çoğu zaman abartılı övgüler yağdırılmıştır."[3] Amerikalı edebiyat kuramcısı Lionel Trilling "Aristo'dan beri, sanatı anlamamızda bize başka her yazardan daha çok katkısı olmuş olan yazarın" kuşkusuz Freud olduğunu iddia eder.[4] Freud'un söz konusu yazısının

1 Read'in çok sevdiğim bir deyişi "aesthetic sensibility."

2 Bkz. Read, a.g.e., s. 94

3 Mayo, a.g.e., s. 98

4 Trilling, 1950, s. 161

psikolojiye etkisi, edebiyat kuramlarına etkisinden daha da büyük olur. Yaratıcı yazarlığın psikolojisi hakkında yazan neredeyse herkes, bu düşünceleri kişisel olarak ne kadar önemli bulduklarından bağımsız olarak, yazılarının bir kısmını Freud'un teorisini anlatmaya ayırmıştır. 1995 yılında, teorik anlamda değişik alt-yapılardan belli başlı psikanalistlerin Freud'un yazısı hakkındaki makalelerinden oluşan bir kitap çıkar.[1] Kitap, Freud'un yazısının neden olduğu tartışmaların bütün ihtilaflar panoramasını yansıtır. Kitaptaki birkaç yazarın birbiriyle örtüşen bir eleştirisi, Freud'un, gerçekten kaçan, popüler kurmacayla gerçeği arayan hakiki sanat eseri arasında ayrım yapmadığıdır.[2]

Kitabın yazarlarından psikanalist Janine Chassequet-Smirgel, Freud'un yazısının, cevapladığı sorulardan daha çok soru ortaya attığını söyler.[3] Ben de, Freud'un argümanlarının sorduğu sorulara cevap olarak verilen açıklamalardan çok, bu sorularla önemli olduğunu düşünmekteyim. Bana kalırsa

---

1 Bkz. *On Freud's "Creative Writers and Day-Dreaming"*, E. Person, P. Fonagy ve S. Figueira editörlüğünde, 1995, New Haven and London: Yale University Press

2 Söz konusu eleştiriyi yapanlardan biri, ünlü İngiliz psikanalist Ronald Britton. Britton, üç yıl sonra yayınladığı *Belief and Imagination* (1998) adlı kitabında da Freud'un bu temel hatası üzerinde durur. Britton, edebî değeri olmayan eserleri "gerçekten kaçan" anlamında kullandığı "escapist" kelimesiyle nitelemektedir. "Escapist" sözcüğü sonra başka yazarlar tarafından da, hafif edebiyat eserlerini tanımlamak için sıklıkla kullanılır olmuştur. Britton bu kitabında, "Freud'un ciddi kurmaca yazarlığı ile gerçekten kaçan (escapist) edebiyat arasında, bazı kurmacanın *gerçeği araştırmaya* yönelik fonksiyonuyla (*truth-seeking* function) bazı diğer kurmacanın *gerçekten kaçınmaya* yönelik fonksiyonu (*truth-evading* function) arasında ayrım yapmadığını" (1998, s. 109) tekrarlar.

3 Bkz. 1995, s. 120

Freud yazarın realite ile ilişkisini sorgulamakla son derece yerinde bir noktaya parmak basmıştır. İnsanın gerçekle tatmin olamadığı için okumaya ve yazmaya yöneldiği düşüncesinin çok sağlam bir zemini vardır. Freud'un bu fikirlerinin estetik düşünce içinde etkisiz kalmasının nedeni, Freud'un analizinde gerçekliğin tamamını salt dışsal gerçeklik olarak düşünmesi ve iç ile dış gerçeklik ayrımlarına girmemesidir. Freud'un yazıda yaratıcı yazarlığı açıkladığı Gerçeklik ve Zevk ilkeleri, Platonik bir bakış açısıyla görüngülerin (phenomenal) deneyimi ile ilişkilidir. Hâlbuki sanat eserine karakterini veren, sanatçıyı onu üretmeye kışkırtan ve okuru estetik açıdan heyecanlandıran şey, -duyusalla birleşse de- kaynak olarak içseldir ve salt duyusal kökenli zevkle açıklanamaz. Freud'a göre insan davranışlarındaki temel motivasyon ilkesinin cinsel istek olduğundan, Freud'un enerji sistemini estetik aktivitenin geniş alanına uygulamanın bu nedenle mümkün olmayışından bahsetmiştim. Estetiğin ezoterik doğası, ona dair her tür analizin karmaşık ve zorunlu olarak eksik olmasını kaçınılmaz kılar. Salt egzoterik yaklaşımlar da Read'in sözünü ettiği estetik duyarlıktan yoksun kalır ve gerçek sanat eserini açıklayamazlar.

Ben de Freud gibi, bizi çevreleyen gerçeklikten hoşnutsuz olduğumuz ve içinde yaşadığımız dünyaya alternatif bir dünya sunduğu için edebiyatın bizi çektiğine inanıyorum. Fakat ben Freud'un aksine bu "alternatif dünya"nın gerçeklikten kaçma işlevi gören bir düş dünyası olmadığını, tersine, dış gerçeklikten daha başka hakikat ve anlam ihtimallerini aramaya dair insani ihtiyacı temsil ettiğini öne sürüyorum. Tabii burada "ihtiyaç"la, "gerçekten kaçan kurmaca" (escapist fiction) tabir edilen şeye uygulanamayacak olan estetik

fonksiyonu kastetmekteyim; vurguladığım nokta edebiyatın sanatından ayrılamayacak bir şey.

David Harned'a göre "günümüzün kurmaca eserleri ve ekspresyonist resimlere duyulan antipatinin çoğu varlığımızın derinliğiyle irtibat kurmaya olan isteksizliğimizden kaynaklanmaktadır", bunun yerine "gözlerimizi kapatıp, yüzeyde yürümeyi tercih ederiz."[1] Harned'ın yüzeyden kastettiği, kuşkusuz burada "yatay hayat" olarak bahsedilen gündelik yaşam ve eşyanın yüzeyi. Benzer şekilde Robin George Collingwood da, "Bir nesnenin iyi bir resminde, o nesnenin kendisinde gördüğümüzden 'daha fazlasını' görürüz" der:

> İşte bu yüzden birçok insan "doğa" veya "gerçek hayat" denilen şeyi en iyi tablolara tercih eder, zira, algılarını gördüklerini nesnenin özüne ilişkin değil de, kendi beğenileri ve hoşnutsuzlukları, hayal güçleri ve duygularıyla nakşedebilecekleri, daha kolay kontrol altına alabilecekleri, daha düşük bir seviyede tutmak amacıyla kendilerine çok fazla gösterilmemesini tercih ederler.[2]

Hayatın Kaynağı Olarak Sanat

David Harned, hayatın sanatı gerektirdiğini savunur. Bununla birlikte, "İnsanın estetik iştahı bastırılamaz." ve de bu iştahın "insani cüretin yok olmaması için tatmin edilmesi gerekli" olduğu hâlde, insanda yaratıcı bir eser oluşturmaya dair bu tamamen doğal, doğuştan gelen güdü "olur da bilinçlilik seviyesine ulaşırsa dahi, kısmen, gündelik hayatın fazla kuvvet ve enerji sarf ettiren gaileleri buna pek vakit bırakmadığından,

---

1 1966, s. 34

2 Collingwood, 1958, s. 308-309

kısmen, genellikle günlük ve geleneksel deneyimlerimizle tatmin olduğumuzdan, hemen her zaman kösteklenir."[1]

Bir sanat eseri hiçbir zaman, Doğa'da zaten var olan bir şeyin kopyası değildir; varoluşun objektif dünyadaki hâkim biçimlerinin yeniden biçimlendirilmesidir ve gücünü de, dış gerçeklikten zorunlu olarak sapmak yoluyla oluşturduğu, kendi standartlarıyla sergilediği genel bir hakikatten alır. Ünlü Avusturyalı psikanalist ve sanat tarihçisi Ernst Kris'in söylediği gibi, "Sanatçı doğayı 'tasvir' etmez, ya da doğayı 'taklit' etmez; onu yeniden yaratır."[2] Frenhofer'in Porbus'e "Sanatın görevi doğayı kopya etmek değil, dile getirmektir." dediği biliniyor.

Dinler ve sanat ilişkisini inceleyen David B. Harned da "Sanatçı '*bir* dünya' (*a* world) ile ilgilidir. Filozof ve bilim adamı ise 'dünya' (*the* world) ile." yazmıştır.[3] İngiliz filozof ve estetisyen Louis Arnaud Reid da sanat eserinin kendisine ait bir hayatı olduğu üzerinde durur. "Sanat eserinin aktardığı onun "hayat"ıdır ki bu hayat, gerçek hayat gibi, bölünmesi mümkün olmayan bir olgudur." der.[4] Sanat ve edebiyat, bir obje, durum veya olayın yatay gerçekliğine dair algımızı dikey yönde genişletir. Reid da, sanat eserinin dünyayı tanıyışımızı zenginleştirdiğini söyler. İşte, Reid'ın iddiasına göre, sanat eserinin sunduğu bu "zenginleşmiş aşinalık" (enriched acquaintance) bir çeşit bilgidir; ancak bilimin bize sunduğu bilgi formundan son derece farklı, hatta onunla kesin şekilde ayrılan bir bilgidir.[5] Bense, bilimin ve sanatın sunduğu bilgilerin

1 A.g.e., s.38, 39

2 1953, s. 51

3 1966, s. 41-42

4 1969, s. 66-67

5 Bkz. a.g.e., s. 213-216

içerik olarak birbirleriyle çelişmediğini, tezat olmadıklarını, sadece *form* olarak birbirlerinden ayrıldıklarını vurgulamak istiyorum. Geometrik olarak dikey ve yatayın birbirlerine zıt değil, doksan derecelik açı farkıyla ilerlediği gibi, sanat bilgisi ile bilim bilgisinin formu da birbirlerinden ayrı düzlemlerde gelişen formlar. Matthew Arnold, "Şiir olmadan, bilim eksik kalacaktır." demiştir.[1]

Louis Arnaud Reid, sanat eserinin bireysel olduğunu, kendi standartlarını kendisinin belirlediğini yazmıştı.[2] Sanat eserini incelerken, sanatın kendi içinde tutarlı ayrı bir gerçeği olduğunu akıldan çıkarmamak gerek. Ama, D. H. Lawrence'ın iddia ettiği gibi, edebiyat, okur *yaratıcı* şekilde okuyabildiği takdirde, okur için bir "pratik hakikat madeni" (a mine of practical truth) hâline de gelebilir.[3] Virginia Woolf'un *Orlando* romanında, doğa ile edebiyat arasında adeta kendiliğinden bir çekişme olduğu, bu ikisini bir araya getirirseniz birbirlerinin canına okuyacaklarına dair bir cümle vardır.[4] Doğa ile Kültür'ün birbirinden çok ayrı anlamları ve hedefleri olduğu, aralarında kendiliğinden bir çekişme olduğu doğru. Ancak, ileride tezatların birliğini açıkladığımda netlik kazanacağı gibi, Doğa ile Kültür yaratıcılığın kendisi içinde uzlaştırılırlar. Edebiyatın düşmanı Doğa değil, yatay *sistem*dir. Nietzsche, *Böyle Buyurdu Zerdüşt*'te "Bu ağacı ellerimle sallamak istesem, sallayamam. Oysa bizim görmediğimiz rüzgâr, onu dilediği gibi üzer ve eğer. Bizi en çok, görünmeyen eller eğer ve üzer." der.[5] Kitlesel yatay sistem Nietzsche'nin örneğinde-

1 1951, s. 2

2 Bkz. a.g.e., s. 231

3 Bkz. Lawrence, 1923, s. 65

4 Bkz. 2004, s. 14

5 1885, Bölüm 8, "The Tree on the Hill"

ki görünmeyen rüzgâr gibidir. Neye karşı savaşacağımızı da bu yüzden açıkça bilemeyiz. Çünkü, Tanpınar'ın ifadesiyle, "Rüzgâr tecessüm etse [cisme bürünse], rüzgârın kendisi olabilirdi."[1]

Alternatif Hayat Olarak Sanat

Herbert Read, sanatın sunduğu "alternatif hayat"ı şöyle anlatıyor:

> Sanatın asli doğası ne pratik ihtiyaçları karşılama amacıyla obje üretimi ne de dinî ve felsefi, fikirlerin ifadesinde bulunabilir. Sanatın asli doğası, sanatçının sentetik ve kendi içinde tutarlı bir dünya yaratma kapasitesindedir. Bu dünya, pratik ihtiyaç ve arzuların dünyası değildir; düşler ve hayallerin dünyası da değildir. Bu tezatların alaşımından oluşan bir dünyadır: Deneyimin toplamının ikna edici bir temsili, dolayısıyla da bireyin evrensel gerçeğin bazı yönlerini algılayışının zihinde canlandırılmasının bir biçimidir.[2]

Gerçeklik evrensel bir kavram olsa da sanatın gizlediği türdeki gerçeklik temel olarak, dış gerçeklikten ayrı bir "iç gerçeklik"e dayanmaktadır. Ronald Britton, aslen Freud'a ait olan "iç gerçeklik" (psychic reality) kavramını geliştirir ve kurmacanın gücünün, içinde barındırdığı, ne tarihsel ne de olgusal olan bir içsel gerçeklikte yattığını yazar. "İç gerçek" (psychic truth), kaynağını "iç realite"den (psychic reality) almaktadır. Britton "Bu, dış realiteyle kurulan irtibattan doğan materyal gerçeklik değildir; iç realiteyle kurulan irtibattan

[1] 2003, s. 247

[2] 1937, s. 2

doğan iç gerçekliktir." der.[1] Britton ayrıca, psikanalist kimliğiyle konuşursa iç gerçekliği inkârın, dış gerçekliği inkârdan klinik olarak daha yaygın rastlandığına işaret etmesi gerektiğini ekler.

İç gerçeği dış gerçekten ayıran Ronald Britton'a ve sanat yoluyla zenginleşen aşinalığın, fen bilgisinden keskin şekilde farklı formda bir bilgi içerdiğini öne süren estetisyen Louis Arnaud Reid'a benzer şekilde Herbert Read de sanatı bir bilme biçimi olarak görür ve bilgi sistemi olarak sanat dünyasının insan için felsefe dünyası ya da bilim dünyası kadar değerli olduğunu söyler. Read aynı zamanda, bu bilme biçimini diğerlerinden ayırmanın sanata hak ettiği değeri verebilmek için de gerekli olduğunu düşünmektedir.

Psikoloji dünyasında ise Jung, her disiplinin kendi kaidelerini kendisinin oluşturmasının ne kadar önemli olduğunu idrak eden bir başka kimsedir ki bu, o dönemin bilim adamları arasında hiç de yaygın bir kabul sayılmaz. Jung 1922'de Alman Dili ve Edebiyatı Derneği'nde (Society for German Language and Literature) yaptığı konuşmada psikolojik bir bakış açısının sanatın doğasını anlamaya yetmeyeceğini ve sanatın özelliklerine değinen meselelerin psikologlardan ziyade estetisyenlere bırakılmasının daha doğru olacağını ifade eder.[2] Jung'a göre sanat ve bilim, zihnin, kendilerine has bir şeyi saklı tutan ve sadece kendi şartları içinde açıklanabilen katmanlarıdır.[3] Jung, entelektüel disiplinlerin farklı tezlerinin

---

1 Britton, 1998, s. 118

2 İlk basım: "Über die Beziehungen der analytischen Psychologie zum dichterischen Kunstwerk", *Wissen und Leben*, (Zürih) XV:19-20, Eylül 1922; Çev: C. F. ve H. G. Baynes; daha sonra ise "On the Relation of Analytical Psychology to Poetry", CW 15, s. 65-83

3 Bkz. Jung, CW 15, par. 99

birbirlerini Jung'un "etkiler ağı" (net of reflections) adını verdiği şey içinde bilgilendirebileceklerini söyler; ancak bunun için de, disiplinlerden her birinin ana esaslarının, o disiplinden, o alan adına konuşabilecek, o alanı temsil edebilecek yetkinlikteki kimseler tarafından tanımlanmasının elzem olduğunu ilave eder.[1]

Kendisinin de kısa bir süre sonra ifade edeceği gibi, Jung'un psikoloji ve tıbbın sanatın derindeki özünü anlama yetisini sorgulaması, kendi ifadesiyle "Freud'un indirgemeci metodu" "katı dogmatizmi"ne bir eleştiridir.[2] Jung, sanatın psikoloji tarafından açıklanamayacağını, psikolojinin alt kümesi olarak incelenemeyeceğini, bu yaklaşımın sanata haksızlık olacağını söyler.[3] "Sanat eserine adil davranacaksak," der Jung, "analitik psikoloji tıbbi önyargılarını bir kenara atmalıdır; çünkü sanat eseri bir hastalık olarak görülemez ve bu nedenle de tıbbi yaklaşımdan daha farklı bir yaklaşımı gerektirir. Aynı zamanda, sanat eseri "bir insan değildir, kişisel olanın ötesine giden (supra-personal) bir şeydir ve kişisel kriterlerle değerlendirilemez. Hatta, gerçek bir sanat eserinin özel önemi de kişiselliğin sınırlarını aşması ve yaratıcısının şahsi kaygılarının ötesine geçmesidir."[4]

Freud için olduğu gibi Jung için de sanatı yorumlayışı, bütün analitik sisteminin tamamlayıcı bir parçasıdır. Jung'un

1 Jung bu meseleyi "Der Geist der Psychologie" başlıklı yazısında detaylı olarak irdeler (bkz. *Eranos-Jahrbuch 1946*, Zürih, 1947, s. 385-490). Susan Rowland'ın Jung'un disiplinlerarası yaklaşımını anlattığı "Jungian Literary Theory" (2004) yazısına ise *The Literary Encyclopedia* bünyesinde şuradan erişilebilir: http://www.litencyc.com/php/stopics.php?rec=true&UID=1508

2 A.g.e., par. 104-106

3 Bkz. a.g.e., par. 98

4 A.g.e., par. 107

düşünce biçimi, bireyi aynı anda hem özgün hem evrensel, zihni aynı anda hem kişisel hem kolektif olarak yorumlayan bir düalizme dayanmaktadır. Jung'un düalist düşünce biçiminin Freud'unkinden farkı, Jung'un bakış açısında tezatların birbiriyle içkin olarak çelişmemesidir. Tezatların çatışması nevroz belirtisidir ve Jungcu terapinin amacı basitçe, tezatların uzlaşmasıdır. Bu nedenle de Jung'un yaklaşımını "mono-düalist" (mono-dualistic) olarak tanımlayabiliriz. Jung'un mono-düalizmi aynı zamanda Freud'la arasındaki temel ayrılığı özetlemektedir. Jung'un mono-düalizminin en önemli özelliği bu düalizmde Donald Mayo'nun, kökenlerinin Platon'a uzandığını söylediği, beden ve zihin arasındaki ayrımın olmayışıdır. Jung'a göre "Ruh ve madde aynı ve tek bir şeyin iki ayrı yüzüdür."[1] ve bunlar birbirinden ayırt edilebilse de ayrıştırılamazlar.

Freud'un sanatı yorumlayışı ile Jung'un sanatı yorumlayışı arasındaki fark, Freudcu terapi ile Jungcu terapi bakış açısındaki farkla ilişkisiz değil kuşkusuz. Freud ve Jung'un, hayatı, ruh sağlığını ve insan mutluluğunu yorumlayışındaki fark, başka her şey gibi sanata bakışlarına da yansıyor. Jungcu teorinin, insan için mutluluk ile zevk kavramlarını eş tutan Freudcu materyalizme karşı bir protesto olduğunu düşünebiliriz. Freud bazı yazdıklarında mutluluğa sadece yatay bağlamda bakarken Jung, dikey hayatla irtibat kurulamadığı müddetçe gerçek anlamda mutlu da olunamayacağını iddia eder. Kişi tarafından tanınmayan içsel gerçeklik parçaları Jung'un "kompleks" (complex) dediği şey hâline gelerek bireyin huzurunu bozarlar. Freud'un sözünü ettiği dış gerçekliğe anlam verebilmek için, edebiyatın amacı olan "iç gerçekle karşılaşma"

[1] CW 8, par. 418

(May) gereklidir. Edebiyatın getirdiği mutluluğun, Freud'un sıradan mutluluk anlayışından farklı bir mutluluk olduğunu inceleyeceğim.

Tahminen Freud'un "gerçeği arayan sanat eseri" ile "gerçekten kaçan kurmaca" (Britton, 1998) arasında bir ayrım yapmamasının etkisiyle, Jung "Psychologie und Dichtung"[1] adlı yazısında edebiyat eserlerini "psikolojik" (psychological) ve "vizyonel" (visional) olmak üzere ikiye ayırır. Yazıda Freud'a hiç değinmemekle beraber, "psikolojik" kategorisinde anlattığı, Freud'un bahsettiği türdeki "gerçeklikten kaçan" edebiyattır.[2] Psikolojik eserlerin, yazarlarının şahsi bilincinden doğduğunu ve kendilerinden fazlasını anlatmadıklarını söyler. Macera, aşk romanlarını, didaktik şiiri, çoğunluğu itibariyle lirik şiiri bu sınıfta kategorize etmekte, onları pek ciddiye almamaktadır. Jung'a göre, gerçek sanat eserleri vizyonel olanlardır, zira onlar malzemelerini kolektif bilinçaltının derinliklerinden alıp getirirler. Nitekim Jung'un "vizyon"dan kastettiği de budur; vizyonda görünenin, kolektif bilinçaltının görüntüleri olduğunu söyler.[3] Jung'un "kolektif bilinçaltı" (collective unconscious) kavramı, çok sayıda ekole ayrılan ta-

1 İlk basım: *Philosophie der Literaturwissenschaft*, Berlin, 1930

2 Jung'un "gerçekten kaçan" edebiyat için "psikolojik" terimini kullanmasının nedeninin, Freud'un yazısında kurmacayı "psikolojik" olarak adlandırması olması muhtemel. Bununla birlikte Jung, psikolojik derinliğe sahip olanın "vizyonel" eserler olduğunu ileri sürer. Jung'un "psikolojik" terimini psikolojik içgörüye sahip olmayan eserler için kullanması kafa karıştırıcı olabilir. Nitekim Jung psikolojik eserle, bugün psikolojik eser tabiriyle kastettiğimiz anlamı kastetmemektedir. Jung'un psikolojik olarak tanımladığı kurmacanın daha çok Schiller'in "duygusal" (sentimental) ya da "saf" (naïve) dediği edebiyata karşılık geldiği söylenebilir.

3 bkz. a.g.e., par. 152

kipçileri tarafından değişik biçimlerde yorumlanmıştır; ben burada kendi kelimelerimle, Jung'un, gerçek sanat eserinin dikey gerçeklikten parçaları imgelemler hâlinde yansıttığını ve bu nedenle dikey gerçekliğe açılan vizyon potansiyelleri olduğunu düşündüğünü söyleyeceğim. Jung'un "derinler"den kopup geldiğini söylediği her şeyi dikeyle irtibatlı olarak algılıyorum.

Jung, vizyonel sanat eserini bir bitkiye, sanatçıyı bitkinin filizlendiği toprağa benzetiyor ve bitkiye has özelliklerin bir kısmını, onun içinden çıktığı doğal ortamı daha iyi tanıyarak öğrenebileceğimizi, bununla beraber, o doğal ortamın bize çiçeğin özüyle ilgili her şeyi söylemeyeceğini iddia ediyor. "Bitki, toprağın ürününden ibaret değildir; bitki, özünde toprağın özellikleriyle bir işi olmayan, tek başına yaşayan, kendi kendine hâkim bir süreçtir." diyor.[1] Jung, gerçek sanat eserinin doğuşunu şöyle anlatmakta:

> Sanat eseri sanatçının *kişisel bilinçaltından* (personal unconscious) doğmaz. Eserin kökenindeki imgeler insanlığın ortak mirası olan bilinçdışı mitolojinin gök kubbesi altında doğarlar. Ben bu kubbeye, onu kişisel bilinçaltından ayırmak için, "kolektif bilinçdışı" (collective unconscious) diyorum. Kolektif bilinçdışını, bilinç seviyesine çıkma kapasitesine sahip, nitekim sıklıkla da bilinç seviyesine çıkabilen, fakat burası ile uyuşamadığı için yeniden bastırılan ve bilinçaltında tutulan ruhsal süreçlerin ve içeriklerin bütünü olarak düşünüyorum.[2]

---

1 a.g.e., par. 108

2 a.g.e., par. 125

Malzemenin *Dönüştürülmesi*, Sanatın Kendisidir

Jung eserin üretildiği sırada bireysel bir form aldığını da inkâr etmez. Eserin sanatçının ona verdiği kişisel biçimi alması kaçınılmazdır, çünkü "arketip algılandığında ve bilinçli hâle geldiğinde, algılanma ve bilinçli hâle gelmenin kendisi tarafından değiştirilir ve ortaya çıktığı bireysel bilincin rengini alır.[1]

Jung sanatçıları, göz perdesi açık kimselerle aynı grupta değerlendirir.[2] Sanatçılar ona göre hem hayatın Jung'un "gece-tarafı" (night-side) dediği kısmıyla irtibat hâlindedirler hem de ondan beslenirler. Jung, büyük sanat eserlerinin bize bütün insanlığı birleştiren, evrensel, zamansız katmandan mesaj getirdiğini düşünmektedir. Bunu yapabilmeleri, arketipsel bir enerjiyle yüklü olmalarındandır:

> Yaratım süreci, arketipsel bir imgenin bilinçaltında hareket geçirilmesi, bu imgenin işlenmesi ve sonra, biten eserin şekline sokulmasıdır. Sanatçı esere şekil vererek onu günümüz diline çevirmiş olur; bu sayede eserler, hayatın en derin kaynaklarına geri dönerken yolumuzu bulmamızı mümkün kılarlar. Sanatın sosyal önemi de burada yatar: Sanat, çağın ruhunu eğitmek, çağın en çok yoksun olduğu formları canlandırmak yoluyla sürekli iş başındadır. Sanatçının tatmin olmayan arzusu, günümüzün yetersizliğini ve tek-taraflılığını karşılamaya bilinçaltında hangi kökensel imge uygunsa ona ulaşır. Sanatçı bu imgeyi yakalar, onu bilinçaltının en derinliklerinden alarak bilinçli değerlerle buluşturur ve bu imgeler güçleri oranında çağdaşlarının

[1] CW 9 / 1, par. 6

[2] Tasavvufta buna "kalp gözü" de deniyor.

zihinleri tarafından kabul görebilecek bir biçim alana dek onları dönüştürür.[1]

Jung'un edebiyat yaratıcılığını psikolojik ve vizyonel olarak ayrımı, kuşkusuz çok keskin ve gerçek dışı.[2] Freud gibi Jung'un da hiçbir şekilde estetisyen olmadığına inanıyorum. Bunun yanında, sanat eserlerini kaynaklarına göre sınıflara ayırma düşüncesi de zaten sağlam bir zemine oturmuyor. Bilinçaltındaki kişisel ve kolektif faktörler arasında bu kadar net sınırlar yok; kişisel ve kolektifi istesek bile kesin çizgilerle ayıramayacağımız gibi, herhangi bir analize böyle bir ayrımla başlamak da hiçbir zaman mümkün olmayacak. Michael Riffaterre'in *Fictional Truth* (Kurmacanın Gerçeği, 1990) kitabında söylediği gibi, "Kurmacanın bilinçaltını, yazarın ya da okurun bilinçaltıyla karıştırmamalıyız. Yazarın ya da okurun bilinçaltı psikanalize tabidir, kurmacanın bilinçaltı ise semanalize."[3]

Riffaterre'in "kurmaca gerçeği" (fictional truth) dediği şey, kurmacanın bilinçaltında, görünür metnin, sadece metnin gerçekliğine sadık bir tutarlılık içinde araştırılması gereken alt-metninde yatmaktadır. Roland Barthes'ın "The Death of the Author" ("Yazarın Ölümü", 1967) yazısından, Michael Riffaterre'in *Semiotics of Poetry* (Şiirin Semiyolojisi, 1978) kitabından, modern edebiyat kuramlarında Umberto Eco, Norman Holland ve daha birçoklarının yardımıyla okur odaklı

1 Jung, CW 15, par. 130

2 Jung'un fikirlerini edebiyat ve estetik alanında kullananlar arasında da, Jung'un psikolojik ve vizyonel ayrımını olduğu gibi kabul edenlere pek rastlanmıyor. Bu ayrımı fazla keskin bulanlardan biri de, *Outline of a Jungian Aesthetics* (1963) kitabıyla Jungcu estetiği masaya yatıran Morris Philipson.

3 s. 95-96

eleştirinin (reader-response criticism) yeniden güçlenmesiyle, sanat eserini *nasıl* üretildiğine dayanan önyargılarla değil, salt kendisiyle değerlendirmeyi artık zaten iyice içselleştirmiş durumdayız. Önemli olanın, değerlendirmeye tabi tutulabilecek olanın sadece metnin kendisi olduğunun uzun zamandır bilincindeyiz. Yazarın, eseri trans hâlindeymiş gibi mi yoksa katışıksız bir bilinçlilik durumunda mı yazdığı bizi ilgilendirmez; bizi sanatsal açıdan ilgilendiren, ortaya çıkan sonuç, yani eserin kendisidir. Jung'un anlattığı gibi salt ilhamla, bilinçdışı etkilerle sanat yaratımı zaten pratik açıdan imkânsızdır, sanatın yaratım süreci yeniliğe olduğu kadar disipline de tabi, çift yönlüdür. Jung'un açıklamasıyla düşündüğümüzde ise, bir eserin salt vizyonel olması mümkün değildir; vizyonelle psikolojik muhakkak iç içe geçecektir.

Eseri analiz ederken, eserin sanatsal değerini tartışırken bizi hiç alakadar etmeyen bir başka konu, yazarın malzemesini kendi kişisel hayatından alıp almadığıdır. Daha önce de değindiğim ve Jung'un da katılacağı gibi, eserin estetik değerini belirleyen şey malzemesi değil, bu malzemenin sanat eserine *transformasyonudur*. Hatta, eserin estetik değeri, malzemenin sanat eserine nasıl, ne şekilde dönüştürüldüğünde değildir; *malzemenin yapıta dönüştürülmesi, sanatın bizzat kendisidir*. Bu transformasyon yerine eserin materyali ve kaynağına odaklanan bir analiz ne söylerse söylesin, bize eserin edebiyat değeri açısından bir şey söylemeyecektir. Biz her ne kadar eser hakkında bilgi vermek amacıyla "otobiyografik roman" ifadesini kullansak da, estetik açıdan bakıldığında "otobiyografik roman" diye bir şey yoktur; "otobiyografi" ve "roman" vardır ve bunlar değil iç içe geçmek, birbirlerine karışamaz, bir arada değerlendirilemezler. Yazar ne yazarsa yaz-

sın, yazılmış şey artık yaşanmış bir gerçek olmaktan çıkmış, başka bir şeye dönüşmüştür. Dönüşemediyse ve yaşanmış bir gerçeğin aktarımı olarak kaldıysa, o metin o zaman bir roman değildir, otobiyografidir ve sanatsal değeri yoktur.

Sanatın Hem Özgün Hem Evrensel Gerçekliği

Jung'un sanata bakışını değerli yapan şey, eserleri psikolojik ve vizyonel olarak ikiye ayırması değil; David Harned'ın "bir dünya" (a world) ile "dünya" (the world) ayrımını hatırlarsak, sanat eserini bize bünyesinde saklı bir formda getirdiği, kendisine özel "bir gerçek" (a truth) olarak görmesi. Jung'un dilinde "bir dünya" (a world) ile "dünya" (the world), Jung bu ifadeleri kullansaydı eğer, birbirlerinden ayrı olsalar da birbirleriyle ilişki hâlinde olurlardı. "Bir dünya" (a world) ile "dünya" (the world) gibi, "bir gerçek" (a truth) ile "gerçek" (the truth) ifadelerini birbirinden ayıracak olursak, Jung sanat eserinin açığa vurduğu *bir gerçeğin* sonsuz ve evrensel olduğunu söyleyecekti. Bu sonsuz ve evrensel ama "gerçek" (the truth) olmayan *bir gerçek*, insanın varoluşunu, insani durumunu açıklayan, dünya ile, kendi kendimizle, sonuç olarak da *gerçek*le o veya bu şekilde irtibat kurmamızda bize yardımcı olacak bir gerçektir. Nitekim *gerçek*le kurduğumuz bağ, kendi kişisel gerçeğimizi kendi inşamızın bir parçası olmaya her zaman mahkûm.

Sanat eseri zannedildiği kadar subjektif, salt subjektif olsaydı, içerdiği *bir gerçek*, *gerçeğe* karışamaz, sanat eseri bizi *dünya*nın gerçeğiyle *bir* bağ kurmaya itmek yerine bizi *dünya*dan uzaklaştırırdı. Daha yakından bakılınayı hak eden de, Jung'un estetik kriterleri değil, dışarıdan bir güç olarak ge-

lerek varlığımızı *bir dünya* ile *dünya* arasında bağ kurmaya zorlayan sanatsal yaratıcı enerjiye dair açıklamaları. Bu tür *bir gerçek* ise, *dünya*ya ait unsurların *transformasyonu*, yani dönüşümü yoluyla taşınıyor.[1] Jung, *dünya*da zaten var olan bir şeyin aynen taklit edilmesi, dönüştürülmeden aktarılmamasının sanat olmadığının farkında.[2]

Jung'a göre, insan ruhu ile dünya sadece ilişki hâlinde değildir; belli bir noktadan sonra, bir anlamda, bu ikisi aynı

---

1 Jung'un, dünyaya ait unsurların transformasyonu yoluyla gerçeğin taşınmasını açıkladığı "sembol" (symbol) ve onun "transandantal fonksiyon"u (transcendent function) kavramlarını önümüzdeki bölümlerde işleyeceğim.

2 Rahatlıkla anlaşıldığı gibi, Jung'un realiteye bakışı sanat ve edebiyata bakışını kendiliğinden belirlemiş ve bu nedenle Jung'un sanat teorisini açıklamak, Jung'un bütün psikolojisini de açıklamak demek aynı zamanda. Jung'un estetiğe dair düşüncelerini şekillendirenler de, Kant, romantiklerin çoğu, Schopenhauer, Nietzsche gibi, aynı zamanda bütün bir Jung düşüncesini şekillendirenler. Genel olarak Jung'un psikolojik teorisi, gerçeğin kaynağını dış değil iç realitede gören, bununla birlikte bu gerçeğin, sanat eserinde olduğu gibi dış dünyanın araçlarıyla ifade edilebileceğine inanan post-romantik edebî söylemin bir karşılığı olarak okunabilir. Öyküsel (diegetic) ve mimetik (mimetic) gerçeklik Platon ve Aristo'dan beri karşılaştırılıyordu; bu karşılaştırmanın, yankısını Jung psikolojisinin bütününde bulması gayet doğal. Jung'un edebiyatın işlevine bakışı romantiklerinki ile, birkaç farkı saymazsak, neredeyse aynı. Uzmanlık alanı 19. yüzyıl İngiliz Romantik Edebiyatı olan Prof. Christine Gallant da, Jung'un birçok anlamda neo-romantik olduğunu, hatta Jung'un düşüncelerini yapılandıran düşüncelerin çoğunun, şimdi romantikliğin temeli addedilenler olduğunu iddia ediyor. Prof. Gallant'ın verdiği birkaç örneğe değinirsek, Jung'un varoluşun irrasyonel tarafına ve bilinçdışına ısrarlı ilgisi, bireysel benliğin gelişmesine verdiği önem, Jung'un zihni ve onun dış dünyayla ilişkisini yorumlayışı, tipik olarak romantik. Romantikliğin özüne son derece uygun olarak, Jung ruhu kendisi kendisini idare eden bir sistem, başka bir deyişle, büyümeye dair kendi iç kanunları olan canlı bir varlık, bir organizma olarak görüyor (bkz. Gallant, 1978, s. 3-7).

şeydir. Dikey ve yatay kavramlarıyla düşünürsek, Jung dikeye indikçe ruhun bireysel özgünlüğünü kaybettiğini anlatır. Dikeyliğin, hiçbir zaman idrak edemediğimiz en derininde insan ruhu dünya ile birleşmektedir:

> Ruhun daha derinlerdeki "katmanları" karanlıkta uzağa ve daha uzağa geri çekildikçe bireysel özgünlüklerini kaybederler. "Daha aşağıda"dan kastım, otonom fonksiyonel sistemlere yaklaştıkları yer. Evrenselleşene ve vücudun maddesinde, sözgelimi kimyasal cisminde tükenene dek, giderek daha kolektif hâle gelirler. Vücudun karbonu basitçe karbondur. Bundan dolayı, "en dipte" ruh kısaca "dünya"nın kendisidir.[1]

İnsan gerçekliğinin evrenin kendisiyle birleştiği noktaya varamayız, ama derine indikçe bu yaklaşmadan izler buluruz. Jung'dan etkilenen Alman fizikçi ve felsefeci Carl Freidrich von Weizsäcker da "insan doğanın olgusal gerçekliğine nüfuz etmeye çalışır; ama en sondaki, en derindeki yere vardığında, birdenbire, bir aynadaymış gibi karşılaştığı kendisi olur." demiştir.[2] Jung'un "benlik" (self) kavramı kendi içinde paradoksal bir varlık barındırır; zira aynı anda hem "bireyselleşmiş" (individuated) özelliktedir hem de arketipseldir. Jung'a göre her insan, özgün ve bireysel olmakla beraber, kendi varlığının içinde sonsuz, evrensel bir sistemi de özetlemektedir. Yani insan, kendisini kendi varlığının özgün formunun içinde gerçekleştiren, bütün insanların toplamıdır. Jung, insanın bu durumunu şöyle tanımlamaktadır: "Bireysel Benlik (Self), yaşayan bütün canlılarda evrensel olarak bulunan bir şeyin parçası, örneği, ya da temsilcisidir. Bu nedenle de, yaratılan

[1] Jung, CW 9, par. 291

[2] 1959, s. 63

her canlıyla birlikte yeniden doğan, o evrensele karşılık gelecek şekilde bölünmüş türde bir psikolojik süreçtir."[1]

Jung'a göre hayatın amacı, hiçbir zaman tamamına ermeyecek bir süreç olan "bireyleşme"dir (individuation). Kişinin kendi kendisini gerçekleştirmesi anlamına gelen "bireyleşme" (individuation) çift yönlü bir süreçtir: Kişi, dünyada başka hiçbir şeyle kıyaslanamayacak olan, eşsiz, benzersiz, özgün bu benliği, benliğin kolektif ve sonsuz formülasyonu içinden edinmektedir.

Toplumla Uzlaşırken Birey Olarak Ayrılabilmenin Yolu Olarak Sanat

Bu kitabın, ismiyle göndermede bulunduğu *Yaratma Cesareti* de, ismiyle bir başka kitaba, Paul Tillich'in *Var Olma Cesareti* (*The Courage to Be*) eserine göndermeydi. Aslen psikanalist olan Rollo May'in varoluşçu psikolojisi, varoluşçu filozof ve teolog Paul Tillich'ten güçlü şekilde etkilenmişti. Rollo May, *Yaratma Cesareti*'nin önsözünde *Var Olma Cesareti*'nin, yaratıcılığı açıklayabilmesindeki etkisinden söz eder ve yaratmak ile var olmanın nasıl iç içe geçtiğini vurgular. May'in buradaki cümlelerini tekrarlarsam, "Yaratmak yoluyla kendi varlığımızı ifade ediyoruzdur." ve "Yaratıcılık, varoluşun zorunlu bir sonucudur."[2] Rollo May'in başlıkta kullandığı "cesaret" kelimesi, Paul Tillich'in *Var Olma Cesareti*'nde açıkladığı özel türde bir cesareti ifade etmektedir. Rollo May, yaratıcı eylem için bu türde özel bir cesaretin elzem olduğu üzerinde durur.

Jung'un düşünme biçiminin May ile olduğu kadar Tillich

1 CW 6, par. 624

2 S. VIII

ile de kendiliğinden birçok benzerlikler taşıması bu nedenle kaçınılmaz.[1] Jung her zaman, gözlenebilir olaylar, olgular arkasında "saklı" bir dünyayı arıyor. Duyularınızla algıladığımızın ötesinde bir realiteye odaklandığı için de teolojik tezlerde sık sözü edilen bir teorisyen Jung. Jung'un dünyayı aynı anda hem objektif hem de subjektif olarak gören monodüalist bakışı, özellikle de, bireyin bu birbirine zıt realiteler arasındaki pozisyonu söz konusu olduğunda, teolojideki en güçlü karşılığını Paul Tillich'te buluyor.

Yirminci yüzyılı en çok etkilemiş kitaplardan biri olduğu düşünülen *Var Olma Cesareti*'nde Paul Tillich, varolma cesaretlerinden birinin, aynı anda hem birey hem de toplumun üyesi olarak var olabilme cesareti olduğunu söylüyor. Paul Tillich, Jung'a çok benzer şekilde, ontolojik kuralları her zaman zıt kutupların karakterize ettiğini, "varlık"ın da kaçınılmaz olarak zıt kutuplu bir yapısı olduğunu belirtiyor. Bir yanda "benlik"e diğer yanda ise "dünya"ya yaslanan bu zıt kutuplar, birbirlerinden ayırt edilebilseler de ayrılamazlar. Benlik kutbu, benliğin benlik olarak, yani ayrı, özerk, bireysel, benzersiz, özgür, kendi kurallarını kendisi belirleyen bir benlik olarak tasdik edilmesini talep ediyor. Jung'un benliği gibi bu benlik de, zarara uğrayabilmesine rağmen ne bölünebiliyor ne de yerine başka bir şey konabiliyor. Bu benliğin kabulü, özgün, tekrarlanamayan, yeri doldurulamaz birey olarak, kendi kendisine yönelik bir kabul.

Bununla birlikte, benliğin benlik olabilmesinin nedeni, benliğin bir dünyası, iyi yapılanmış bir evreni olması. Benlik bu dünyaya, bu iyi yapılanmış evrene hem ait hem de aynı

[1] Jung'un en önemli yorumcularından biri olan Aniela Jaffé de Jung ile Paul Tillich arasındaki benzerliğe dikkat çekmiş ve "Jung'un psikolojisi Paul Tillich'in teolojisi ile el ele yürüyor." (1984, s. 87) demiştir.

zamanda ondan ayrılmış durumda. Tillich "bireyleşme" (individualization) ve "dâhil olma" (participation) gibi, benlik ve dünya kavramlarının da birbiriyle ilişkili olduğunu iddia ediyor. "Dâhil olma" (participation), kısmen "kimlik"i (identity), kısmen de "kimliksizlik"i (non-identity) bünyesinde barındırıyor. Tillich "dâhil olma"yı (participation) "birinin, aynı zamanda ayrı olduğu bir şeyin parçası olması" olarak tanımlıyor.[1] Bu tanım uyarınca benlik hem dünyaya dâhil, hem de ondan ayrı:

> Bütüne ait bir parça, ait olduğu bütün ile aynı değildir. Buna rağmen bütün, şu an olduğu şeyi ancak o parça ile birlikte olabilir. Beden ile bedenin bacakları arasındaki ilişki bu durumun en açık örneği. Benlik, dünyanın bir parçasıdır; ama benlik dünyaya aynı zamanda kendi dünyası olarak da sahiptir; yani benlik, aynı zamanda kendi dünyası olarak sahip olduğu dünyanın bir parçasıdır. Dünya, *bu* özgün benlik olmadan, şu an olduğu şey olamayacaktır.[2]

Paul Tillich'in benlik kavramı, Jung'un benlik kavramı ile hayli benzeşiyor. Jung kavramları için özel bir sözlük hazırlayan Andrew Samuels, Jung'un "benlik"ini "insanın potansiyellerinin tamamı ile kişiliğin birliğinin bir bütün hâlindeki arketipsel imgesi" olarak tanımlamıştır.[3] Bu arketipsel imge hem bilinci hem de bilinçdışını kuşatmaktadır. Jung, bireysel kişiliğin benliğin barındırdığı arketipsel potansiyellerden çıktığını hep vurgular. Arketipsel potansiyeller sürekli, yüzeye çıkmayı ve kendilerini gerçekleştirmeyi, yani kuvveden

---

1 1959, s. 88

2 A.g.e

3 Samuels, 1986, s. 135

fiile çıkmayı istemektedirler. Tillich bu durumu kendi cümleleriyle şöyle anlatır:

> İnsan, potansiyellerinin hepsini gerçekleştirmeye çalışmaktadır ve insanın potansiyelleri hiç tükenmez. Çünkü insan bütün kozmik güçlerin, içinde potansiyel olarak hazır bulunduğu mikrokozmostur ve evrenin bütün katman ve tabakalarına dâhil olur. İnsanı, yaratımın amacı ve merkezi olarak üretmiş olan evren, şimdi yaratıcı sürece insan üzerinden devam etmektedir. Şimdi insan, kendisine verilen üretici güçlerle kendi dünyasına ve kendisine şekil vermelidir. Doğa, kendisini insanın içerisinde gerçekleştirmektedir; insanın bilgisinde, teknik eylemi dönüştürebilmesinde kendi işine devam eder.[1]

Jung için de, "Hepimizi kuşatan bir ruhsal hayat vardır." ve bu "ruhun derinlikleri doğadır, doğa da yaratıcı hayattır."[2] Jung, bu yaratıcı hayatı yürütenin birey olduğunu hep vurgular: "Dünyada hiçbir iyileşme ve hiçbir ilerleme yoktur ki bireyin kendisi ile başlamasın."[3] Ancak bu birey, aynı zamanda bütün bireyler, bütün insanlardır da:

> Bir doktorun gözünden bakıldığında insanlar, bireye göre, ruhsal hayattan sadece biraz daha karmaşık bir tablo sunarlar. Dahası, işe diğer taraftan bakacak olursak bir şair, ruhundaki "uluslar"dan bahsetmemiş midir? Ve gayet de doğru bir bakışla bana öyle geliyor ki, bir yönden, ruh bireysel değildir, ulustan, kolektiviteden, hatta insanlıktan gelmektedir.[4]

---

1 Tillich, 1959, s. 104-105

2 Jung, 1933, s. 245-248

3 CW 7, par. 373

4 A.g.e., s. 242

Tillich ise benzer olarak şöyle yazıyor:

> Bu yaratıcı sürece hamil olan kimse, bir birey olarak kâinatın benzersiz bir temsilcisi olan bireyin ta kendisidir. En önemlisi, yaratıcı birey, Kant'ın daha sonradan kesin bir biçimde ifade ettiği gibi, doğanın şuuraltı yaratıcılığının insan bilincinin çatlaklarına sızdığı dahidir. Pico Della Mirandola, Leonardo da Vinci, Giordano Bruno, Shaftesbury, Goethe, Schelling gibi kimseler kâinatın yaratıcı sürecine katılmasına ilişkin bu fikirden ilham almışlardır. Onların cesaretleri sadece kendileri olabilme cesareti değildir, aynı zamanda bir şeyin parçası olarak var olabilme cesaretidir de. Bireyin makrokozmosun yaratıcı sürecinde mikrokozmik olarak yer alması doktrini, onlara bu sentezin olabilirliğini sunmuştur.[1]

Jung da Tillich de, bir toplumu oluşturan bireylerin, toplumun bir parçası olabilme yeteneklerini hâlâ ellerinde tutarlarken bireyselliklerinin bilincini de kazanmaya devam edebilmelerini ideal olarak tanımlar. İdeal birey, hâlâ bir parçası olduğu topluma *rağmen* kendi tek, özel, kıyaslanamaz benliğini muhafaza eden bireydir. Hem Jung hem de Tillich'e göre, insan kendi kendisine yaklaşırken evrenden uzaklaşmak yerine ona yaklaşmakta, hatta onunla birleşmektedir. Jung'un "bireyleşme" kavramı da bireylerden oluşan toplumda bir birey olmayı ifade eder. Jung'a göre bireyleşme "kişiyi dünyanın dışına atmaz, fakat dünyayı kişinin kendisinde toplar."[2] Aynı, "bütün"ü kendi "özel"liği üzerinden arayan sanat eseri gibi.

---

1 Tillich, 1952, s. 105

2 Jung, CW 8, par. 432

Varolmaya dair söylenen her şey gibi, Jung'un "bireyleşme" kavramını da yaratıcılıktan ayrı düşünebilmek mümkün değil. Bireyleşme ise akla bazı estetik kuramcılarca formüle edilen, sanatsal yaratıcılık idealini getiriyor. Edebiyat kuramcısı John Middleton Murry ideal edebî stili şöyle tasvir ediyor: "En üstün stil, dünyanın iki anlam akıntısının birbirine karıştığı stildir: Maksimum kişilikle maksimum kişiliksizliğin bir birleşimidir bu; bir yanda özgün ve şahsi duygunun bir yoğunlaşmasıdır, diğer yanda bu şahsi duygunun inkâr edilerek tamamen, yaratılan şeye yansıtılmasıdır."[1]

Herbert Read de benzer şekilde, sanat "doğru anda, biri birey, diğeri toplum olan iki zıt kutbun arasında parlayan bir kıvılcım gibidir." der.[2] Kıvılcım "harekete geçiren etken" anlamına geliyor ve sanatın nasıl bu gibi zıt kutuplar arasındaki enerjiden doğduğunu ileride açıklayacağım. Read'in sanat tanımında "toplum" yerine "objektif dünya" ifadesini de yerleştirebilirdik; zıt kutuplara "dikey ve "yatay" da diyebileceğimiz gibi. Sanatın zıtlıklardan doğduğu düşüncesinin Alman İdealizmi'ndeki kökenine inersek, Hegel'i de sanatı benzer şekilde açıklarken buluruz:

> Sanatsal yaratım için olduğu gibi sanatsal ilgi için de gerekli olan şey, genel anlamda konuşacak olursak, yaşamsal bir enerjidir. Bu yaşamsal enerjide evren, bir kanun ve ilke olarak hazır bulunuyor değildir; bununla beraber evren, ruhla ve duygularla uyum hâlinde iş başındadır. Aynı, hayal gücünde evrensel ve rasyonel olanın sadece somut, duyusal görüngülerle birleştirildiklerinde etkili olması gibi.[3]

---

1 Murry, 1925, s. 35

2 1936, s. 3

3 Hegel, 1920, s. 12-13

Maddenin Ruhun İfadesi Olması ve Jung

Sanat eserinin bağımsız bir enerji taşıdığını anlatmıştım. Sanat eserinin onu sanat eseri yapan enerjisini, eserin nasıl dikey ve yatay arasında doğduğunu anlattıktan sonra, eseri kendi dikey ve yatay boyutlarıyla açıklayacağım. Bu nedenle de önce dikey ve yatay boyutları, enerji kavramına odaklandığım Jung ile beraber biraz daha yakından incelemek istiyorum.

Jung'un psikolojiyi fizikle harmanlama girişimi doğal bilimler dünyasında da karşılık buldu. Fizikçi Wolfgang Pauli çalışmalarında, insan zihni ile dış dünya arasında bir birlik olduğunu, zira zihnimizin arketiplerle formüle edildiğini ispatlamaya çalıştı. Pauli 1952'de Jung'la beraber *Naturerklärung und Pscyhe* isimli bir kitap yayınladı. Pauli kitapta, Kepler'in "kozmik uyum" (cosmic harmony) teorilerinde arketipsel fikirleri de anlattığını iddia ediyordu. Biyolog Adolf Portmann da, benzer şekilde, canlı organizmalardaki davranış yapısının Jung arketiplerine karşılık gelen bir düzeni takip ettiğini göstermeye çalıştı.[1] Adolf Portmann, başka bir kitapta, doğanın görünen hayatının altında *saklı operatörler* olduğunu öne sürer: "Canlı organizmaların âleminde formasyon ve yeni formasyonlar, intizamsız bir kaostan doğan düzenin bir ürünü değildir; önceden belirlenmiş, tasarlanmış bir yapıdan doğan düzenin ürünüdürler."[2]

Aniela Jaffé de, Jung'un düşüncelerinin bilim dünyasına etkisine dikkat çeker: Bilincin altında yatan bir bilinçdışı hipotezi, bu yüzyılda psikolojik araştırmanın ayırıcı özelliği ol-

---

1 Bkz. *Biologie und Geist*, 1957

2 1960, s. 330

muştur. Neredeyse eşzamanlı olarak, doğal bilimler bu hipotezin karşılığı olarak, görüngüsel dünyanın altında yatan gizli bir gerçeklik hipotezini tasarlamışlardır."[1] Jaffé, *The Myth of Meaning* kitabında "The Hidden Reality" ("Saklı Realite") adını verdiği bir bölümü bilim adamlarının bu hipotezi ispatlama girişimlerini özetlemeye ayırır. Jaffé de benim gibi, saklı realitenin Jung'un bakış açısının esası olduğunu düşünmektedir: "Saklı realite ile onun bilinçteki görüntüsü arasındaki fark Jung'un psikolojik düşünce tarzının ve eserlerinin epistemolojik temelinin özünü oluşturur."[2]

Jungcu perspektif, deneysel gerçekliğin ötesinde bir gerçekliğe hangi vasıtalarla ulaşabileceğimiz, sınırlı duyularımızla sınırsız "bütün"ü bir parça daha iyi nasıl kavrayabileceğimiz üzerine kuruludur. Hiçbir şeyin göründüğü gibi olmadığına kanidir ve şeylerin görünüşleri arkasında sakladıkları özlerini sürekli araştırır. Gizli olan sebeplerin izini, dış dünyada bıraktığı izler üzerinden sürer. Jung'un ilgisini çeken her zaman, görünmeyen, gizli olandır. Jung'a göre madde, ruhun bir ifadesidir ve tek başına değerlendirildiğinde anlam taşımaz. Madde, ruhu da içinde barındırır ve "zihin ile beden arasındaki ayrım suni bir dikotomidir."[3] Jung'un, "bütün" (the whole) dediği şeyin sadece yataydan oluşmadığını sık sık vurguladığına değinmiştim. Beş duyu ile irtibat kurduğumuz materyal hayat, çok daha büyük bir gerçekliğin, "bütün"ün görüntüsüdür sadece.

"Bütün" (the whole) sonsuzdur; ruhu ve maddeyi, bilinci ve bilinçdışını, düşünceyi ve aksiyonu kapsar. Tezatların her

---

1 1967, s. 29

2 Bkz. a.g.e., s. 29-49

3 CW 6, par. 916

zaman birbirleriyle bağlantılı olmalarının nedeni de budur. Murray Stein'ın dediği gibi "Jung için zihin ve beden o kadar iç içe geçmiştir ki neredeyse birbirlerinden ayrılamaz hâldedirler."[1] ve "ruh olmadan, madde bizim için çok az anlam ifade eder; tıpkı madde olmadan ruhun da çok az anlam ifade edeceği gibi."[2] "Bütün"ün tamamen idrakı mümkün olmasa da, tezatların birliğini yorumlamak "bütün"ü anlamamızı kolaylaştıracaktır. "Bütün yolun öyküsünü şimdiye dek hiç kimse anlatamadı, en azından ölümlü kulaklara" der Jung.[3] Jung, insan için belirleyici olanın sonsuz bir şeyle irtibatı olup olmadığını söyler. "İnsanın hayatına dair asıl soru budur." der.[4] Başka bir deyişle önemli olan, insanın dikeyle irtibatıdır. Psikolojik rahatsızlıklar faydalıdır; çünkü ruhun, kendi sağlığı için insanı dikey farkındalığa çağırması anlamına gelir ve olumlu bir işlev görürler:

> Sağduyunun bir özeti olarak, sıradan mantıklılık, ayağı yere basan insani muhakeme, bilim; bunların bize yardımcı olduğuna kuşku yok. Ama bunlar bizi hiçbir zaman hayatın en basmakalıp realitelerinin sınırlarının ötesine, salt vasat ve normal olanın ötesine götürmezler. Bunların, ruhsal acının ve onun yoğun öneminin sorduğu sorulara verecek bir cevabı yok. Psikonevroz temel olarak, anlamını keşfetmemiş ruhun acı çekmesi olarak anlaşılmalıdır.[5]

Jung, Freud ve Adler'in teorilerinin ruhsal ihtiyaçları ve istekleri olmadığını zanneden insanlara uygun olduğunu söyler.

1 1998, s. 86
2 CW 6, par. 918
3 CW 9 / 1, par. 617
4 1963, s. 4
5 CW 11, par. 497

Bu tutum, hayata yeterince önem vermeyen kimseler tarafından gösterilmektedir; hâlbuki insanı özgürleştiren şey sadece, anlamdır.[1] Jung, modern insanın maddeyi ruhun, bilinci bilinçdışının, eylemi düşüncenin üstünde tuttuğu oranda, bir tür nevroza doğru sürüklendiğini düşünmektedir; bunun nedeni de, tezatlar arasında dengenin elzem olmasıdır. "Etrafımıza heybetli bir dünya inşa ettik ve orantısız bir enerjiyle o dünyanın kölesi olduk" der.[2] İnşa ettiğimiz dünyanın bu kadar heybetli olmasının nedeni, doğamıza baskı yapan o büyük gücü dengesiz bir oranda dışarıya harcamış olmamızdır. Bu nedenle de, içeriye baktığımız zaman orasının sefil ve yetersiz olduğunu göreceğimiz gerçeği kaçınılmazdır.

Modern dünyada ihmal edilen, Jung'un "daha derindeki gerçek" (the deeper truth) dediği, yüzeydeki gerçeğin devamıdır. "Hastalarımın çoğu, daha derin olan gerçeği biliyorlardı, ama onu yaşamıyorlardı" diye şikayet eder Jung; "Peki neden yaşamıyorlardı? Bilinçli zihne çok fazla değer atfedilmesinden kaynaklanan önyargı yüzünden."[3] Sorun, modern dünyanın bilinci bilinçdışının, maddeyi ruhun, eylemi düşüncenin üzerinde tutan bir düzende kurulmuş olmasındandır; kolektif enerji akışına aksi yönde hareket etmek giderek güçleşmektedir.

Jung, insanın bulunduğu yeri "Der Gegensatz Freud und Jung"da analojik bir tabloyla tasvir eder:

> Dünyanın benim zihnimdeki resminde muazzam bir dış âlem, ona eş muazzamlıkta bir iç âlem var; ve insan bu ikisinin arasında duruyor. Yüzünü bazen birine, bazen diğerine

1 Bkz. CW 11, par. 496

2 1933, s. 247

3 CW 16, par. 108

dönüyor; haletiruhiyesine ya da mizacına göre, mutlak gerçeği hangisi olarak kabul ediyorsa diğerini inkâr yahut feda ediyor.[1]

Jung, gerçek adaptasyonun hem iç dünyanın hem de dış dünyanın gereklerine uyulmadığı sürece başarılamayacağı üzerinde durur. Hayat, bütün olduğu için, iç ve dış gerçekliğe eşit derecede adaptasyonu talep etmektedir. Jung'a göre insan, "dış zorunlulukların taleplerini, ancak aynı zamanda iç dünyasına da adapte olduğu, yani kendi kendisiyle uyum içinde olduğu zaman ideal bir şekilde karşılayabilir."[2]

1 Freud and Jung: Contrasts", CW 4, par. 768-784

2 CW 7, par. 75

III. BÖLÜM
AYKIRI BİR HAREKET OLARAK SANAT

Sanat Nedir?

Şimdiye kadar daha çok, yaratıcı enerjinin sanatçının içinde nasıl işlediği üzerinde durdum. Bu, yaratıcılığın doğasını daha yakından tanıyabilmek, sanatçıyı ve sanatın doğduğu şartları daha iyi anlayabilmek içindi. Okur için önemli olanın ise yazarın verdiği eser, sadece ve sadece eser olduğunu hep söylüyorum. Estetik bir değerlendirmeye tabi tutabileceğimiz de kuşkusuz, sanatçının yaşadığı karşılaşma enerjisi değil, eserin kendisine has, yazarından ve dünyadan bağımsız enerjisi. Bize Rollo May'in anlattığı karşılaşmanın bu enerjisini, yine Rollo May'in yaratıcılıkla ilgili olarak değerlendirebileceğimizi söylediği tek şeyde, *yaratıcı eylem*de incelemek istiyorum. Nitekim "yaratıcı eylem" aslında karşılaşma enerjisi demek; çünkü "eylem" kelimesi enerjiyi kendiliğinden ifade ediyor. Kısacası bu bölümde üzerinde duracağım şey, sanatın bir *eylem*, *hareket* olarak nasıl şartlarda doğduğu ve bu eylemi herhangi bir eylem yerine sanat yapan özellikler.

Yaratıcılık, yaratıcılık psikolojisinin önde gelen isimlerin-

den Frank Barron tarafından "*yeni* bir şeyi vücuda getirme kabiliyeti" olarak tanımlanmıştır.[1] Benzer şekilde, tüm sanat ürünleri de ortak olarak yeni, özgün ve subjektif olma özelliğini taşırlar. Aslına bakılırsa bu özellik her sanat eserinin özünü oluşturur. Daha önce de ifade ettiğim gibi, eğer bir eser kendisinden önce var olan bir başka şeyin salt kopyası olmaktan öteye gidemiyorsa bu eserin sanatsal bir eser olmadığı kanısına varırız. Cézanne örneğinde olduğu gibi, ressam doğadaki bir ağacı resmettiğinde resmedilen artık doğadaki ağacı değil, bu ağacın yatay gerçekliğinin *ötesinde* bir diğer, tek ve orijinal bir Ağaç'ı ifade ediyordur. Eseri, gerçekliğin sıradan bir versiyonu yerine bir sanat eseri yapan da işte bu öteliktir; sanatçıyı, onu üretmesi için motive eden, bizim bu eserden aldığımız sanatsal hazzın kökeni olan, sanatçının gerçekliğin ötesine giden, kendi iç dünyasını objektif dış dünyada diğerleriyle paylaşabileceği bir zemin sağlayan, bu öteliktir. Önceki bölümlerde bu öteliğin, yatay'ın ötesi olduğu üzerinde durdum.

Sanat "Kendini İfade" Değildir!

Sanat hakkındaki en genel yanlışlardan biri, sanatın "kendini ifade" (self-expression) ile karıştırılmasıdır. Sözgelimi edebiyatın, yazarın duygularını ve düşüncelerini en güzel şekilde ifade etmesi olduğu zannedilir; hâlbuki güzel ifade etmekle sanatın, estetiğin direkt ilgisi yoktur. Yatay metindeki güzel ifade, dikey güzelliğin sadece sonucudur ve menşeindeki dikey güzellik oranında gerçek ve canlı olabilir ancak.[2] Bir oku-

[1] 1965, s. 3, *italik bana ait*

[2] Nitekim modern yazın, güzelliğin *taklidi* olduğunu okunur okunmaz belli eden metinlerle dolu. Gerçek edebiyat metninin ayrımını yapabil-

rum bana "Size ait şu metni okudum; duygularınızı çok güzel ifade etmişsiniz." derse okurumun bana edebiyat açısından berbat bir şey yazdığımı söylediği hissine kapılırım. "Duygularınızı/düşüncelerinizi çok güzel ifade etmişsiniz." gibi bir cümle, İspanyolca dersleri aldığınız öğretmeniniz tarafından söyleniyorsa bir iltifattır, on yaşındaysanız ve okulda size yazdırılan kompozisyon için söyleniyorsa bir iltifattır; ama "duygularınızı ve düşüncelerinizi güzel ifade etme"nin edebiyat sanatıyla ilgisi yoktur. Duygularınızı ve düşüncelerinizi güzel ifade ettiğiniz bir metin, bir metin olarak kalır. Bu metin ifade açısından güzel bir metin de olabilir, ama sanat değeri olan bir edebiyat eseri kategorisinde değerlendirilemez.

Sanat eseri kendisi dışında hiçbir şeyi ifade etmez, sanat eseri yalnızca kendi kendisinin ifadesidir ve onu sanat yapan da budur. Sanatın, kişinin kendisini en güzel şekilde ifade etmesi olduğu yanılgısı en az, romanı ve öyküyü onun hikâyesinden ibaret zanneden anlayış kadar sığ, edebiyat görgüsünden uzaktır. Estetik anlayıştan yoksun kimseler, bir romanda, öyküde hikâyenin hiç önemli olmadığını, hatta -aslında böyle bir ayrıştırma söz konusu olmasa da- eğer romanı onu oluşturan unsurlar açısından ele alabilseydik, bu unsurlar arasında en az önem arz edenin romanın hikâyesi olacağını söylediğiniz zaman, romanda önemli olanın o hikâyenin *nasıl* yazıldığı olduğunu söylemeye çalıştığınızı zannederler. Hâlbuki gerçek bir sanat eserinde, *ne yazdığınız* ile *nasıl yazdığınızı* birbirinden bu şekilde ayırabilmek mümkün değildir.

Ruh ve madde, dikey ve yatay, nasıl birbirinden ayırt edilebilir ama birbirlerinden ayrılamazlarsa, sanat eserinde biçim ve içerik de birbirinden ayırt edilebilir ama birbirlerin-

---

mek, güzelliğin sahte mi canlı mı olduğunu ayırt edebilmektir aslında.

den ayrılamaz, ayrı ayrı değerlendirilemezler. Ruh ve madde, dikey ve yatay, nasıl aynı şeyin iki yüzüyse, edebiyat eserinde biçim ve içerik de aynı şeyin iki yüzüdür. Bunun nedeni, sanat eserinin birbirinden ayırt edilebilen ama birbirinden ayrılamayan yatay ve dikey gerçeklikten meydana gelmesi, onu sanat yapan şeyin de dikey ve yatay arasındaki gerçekliğinden doğmasıdır. Daha önce de söylediğim gibi, edebiyat eserinin metni, içindeki hikâyeyle beraber, onun yatay gerçekliğidir. Ama edebiyat eserini sırf yatay gerçekliğinden ibaret zannetmek, Freud'un mutluluğu zevk, romanı hikâye olarak algılayan indirgemeci yaklaşımıyla, ağacı sırf toprağın üzerinde görünen kısmından ibaret zanneden kör yanılgıyla aynı şeydir. Ağaca onu sırf toprağın üzerinde kalan kısmından ibaret, köksüz bir varlıkmış gibi yaklaşarak ağacın ne olduğunu anlayabilmek, ağaca dair doğru bir yargıda bulunabilmek nasıl imkânsızsa, edebiyat eserini de onu sırf yatay gerçekliğinden ibaretmiş gibi yaklaşarak doğru şekilde değerlendirebilmek, inceleyebilmek, anlayabilmek mümkün değildir. Maalesef bugün, edebiyat eserlerinin maruz kaldığı en yaygın yaklaşım hâlâ budur.

Estetisyen Louis Arnaud Reid'ın, sanat eserinin kendisine ait bir hayatı olduğunu, aktardığı en önemli şeyin de bu hayat olduğunu söylediğini belirtmiştim. Her hayat gibi sanat eserinin hayatı da yatay ve dikey boyutlardan meydana geliyor ve yatay ile dikey hayat hakkında söylediğim her şey, sanat eserindeki bu bağımsız hayat için de geçerli. Az önce verdiğim ağaç örneği aslında sanat eserinin yatay ve dikey hayatını uygun şekilde temsil ediyor. Sanat eserini, Jung'un "sembol" (symbol) kavramı gibi düşünebiliriz. Romanın okuduğumuz metni, bir anlamda onun sadece sembolik gerçekliğini ifade ediyor.

Jung'un "sembol" (symbol) kavramını kendi kelimelerimle yeniden yorumlarsam, "sembol"ün, yatay hayatta maddi bir gerçekliği olan, ancak bu gerçekliğin dikey boyutta görünenden çok daha büyük ve önemli bir özü ifade ettiği iki boyutlu bir varlık olduğu söylenebilir. Bu nedenle, toprağın üzerindeki kısmı toprağın altındaki özüne işaret eden ağacı sembolün bir temsili olarak düşünmek mümkün. Nitekim Jung da hayatı, aslı kökünde saklı bir bitkiye benzetmektedir. "Gerçek hayat kökte gizlidir ve görünmezi" der, "toprağın üzerinde görünen kısım sadece tek bir yaz sürer. ... Gözümüze görünen, bitkinin açtığı çiçektir. Kalıcı olan ise köktür."[1] Sembol, yani çiçeğin toprağın üzerinde kalan kısmı "her zaman, tanımlamaya çalıştığı bilinmezliğin seviyesinin çok daha altındadır"[2] Jung'un buradaki ifadelerinin hepsini sanat eserinin gerçekliği için yeniden kullanabiliriz. Çünkü *Suç ve Ceza*, para sıkıntısı çeken serseri bir gencin yaşlı ve savunmasız iki kadını evlerinde hunharca öldürerek soymasını anlatmıyor.

Biçim İçeriği, İçerik Biçimi Belirler

Eserin içeriği biçimini belirlediği gibi, eserin biçimi de içeriğini belirler. Aralarında öyle sıkı bir ilişki vardır ki, bunlardan hangisinin diğerinden önce geldiğini söyleyebilmek mümkün olmaz. İçerik biçimi, biçim içeriği yaratmakta, ama ikisi tek bir şey olarak birlikte yaratılmaktadır. İçerik biçimle o kadar sıkı bir ilişki içindedir ki içerik diye bir şey olmadığını, içeriğin eserin içsel biçimi olduğunu söyleyebiliriz. Bunu -bilinç düzeyinde olmasa da- anlamayan birinin edebiyat eserini anlayabilmesi zor.

1 1963, s. 4

2 1938, par. 307

Hilmi Yavuz, biçimin içeriği, içeriğin biçimi nasıl belirlediğine Bâki'nin Kanunî'nin ölümü için yazdığı Mersiye'yi örnek verir.[1] Şiir, Kanunî'nin yaşarken yaptıklarının övgüsüyle başlar, temposu giderek hızlanır ama sonra, Kanunî'nin ölümünü duyuran beyitte tempo birden ağırlaşarak yavaşlar. Yavuz, Bâki'nin ince sesli harfleri imale aracılığıyla uzatarak tempodaki bu düşüşü sağladığını öne sürmektedir. Şiirin bütününde imalenin en yoğun olduğu beyitin Kanunî'nin ölümünü bildiren "Ahir çalındı kus-i rahil, etdün irtihal" beyiti olduğunu söyler. Nitekim Yavuz'un tanımında şiir, içeriğinin bu müzik yapısıyla somutlaştığı formdur. Bense bu anlayışın sanatın her türü için geçerli olduğunu savunuyorum. Sanat eseri her zaman içeriğin somutlaşmasıdır.[2]

Yavuz, Edip Cansever'in "Yapılan bir şeydir şiir" dizesi uyarınca, şiirin neden ve nasıl *yapılan* bir şey olduğunu hep vurgular. "Poem" (şiir) sözcüğünün Grekçe'de "yapmak, imal etmek" anlamındaki "poiesis"ten geldiğini, Aragon'un "Bir şiirin tarihi, onun tekniğinin de tarihidir." dediğini sık hatırlatır. Sanat eserinin yapılan bir şey olduğu konusunda hemfikirim. Sanatçının içinde, ondan ayrı bir şeymiş gibi çalışan bir dikey enerjiden bahsediyorsam, bu, yazarın eseri yazmadığı ama eserin yazara kendisini yazdırdığı, sanatçının, ürettiği eserin pasif bir nesnesi hâlinde çalıştığı anlayışına katıldığımı göstermiyor. Rollo May'in "karşılaşma"sı da, bir çeşit trans hâli değil. Trans hâlinde neden sanat eseri üretilemeyeceği-

---

1 Bkz. 2012, s. 27

2 Bu kitapta sanatın ne olduğunu anlatmaya çalışırken bir sanat dalından diğerine rahatlıkla atlamam, sanat eserini sanat eseri yapan şeyin temelde aynı olmasından kaynaklanıyor. Kitabın tamamı okunduğunda, kitapta mesela resim ve şiir sanatı için öne sürülen fikirlerin roman sanatında ne şekilde geçerli olduğu açıklık kazanacak.

ni ileride açıklayacağım. Sanat eseri üretebilmek için bilincin son derece açık olması gerekir; karşılaşma da normalin üzerinde bir bilinçlilik hâlidir. Ancak bu bilinçlilik hâlinin normalin üzerinde olmasının nedeninin, normalde bilincin dışında olan bazı şeylerin karşılaşma sırasında bilinçli hâle gelmesi olduğunu da göz ardı edemeyiz. Marguerite Duras "İnsan, içinde bir yabancıyı barındırır; yazmak, işte o yabancıya ulaşmaktır. Budur ya da hiçbir şey değildir." derken bunu kastediyor.[1]

Sanat eseri, dikey olarak yaşanan bir şeyin yatay bir eser hâlinde sunulmasıdır; dikeyin yatay bir biçim almasıdır. Yavuz, "şiir yazmak, sadece *'yazmak'*tan ibaret bir eylem değildir;-aynı zamanda, şiir üzerine *'düşünmek'* eylemini de içeren zihinsel bir serüvendir de!" diyor.[2] Sanat eserinin düşünme eylemini içeren zihinsel bir serüven olduğuna katılmakla birlikte, buradaki düşünmenin özel türde bir düşünme olduğunu, bildiğimiz düşünme eylemiyle birlikte başka şeyleri de içerdiğini de vurgulamak gerektiğini zannediyorum. Sanatı "dikey" kavramıyla açıklamaya çalışmam da bu yüzden; "duymak", "düşünmek" gibi yatay sözcükler -çünkü bütün sözcükler, içerdikleri anlam ne kadar dikey olursa olsun, sözcük olarak yataydır- yaratım aşamasındaki o dikey tecrübeyi anlatmakta yetersiz kalıyorlar. Sanatsal yaratımın birbirine zıt birçok özellik arasında nasıl doğduğunu anlatırken sanatın bilinç ile bilinçdışı arasındaki konumundan da söz edeceğim.

Sanat eseri *yapılan* bir şey olduğuna göre, sanat eserinin oluşturulması için gerekli zekâ, bilgi ve çalışkanlığa sahip biri ile yaratıcı kimse arasındaki farkın ne olduğunu sorabiliriz.

---

1 1999, s. 47

2 2012, s. 9

Yaratıcılık Nedir?

Yaratıcılığı, Ayn Rand'in *Hayatın Kaynağı* (1943) romanında yaptığı bir benzetmeyle açıklamak istiyorum. Türkçeye *Hayatın Kaynağı* şeklinde çevrilen romanın orijinal başlığı olan *The Fountainhead*, sözcük olarak "Fıskiye-Kafa" anlamına geliyor. Fıskiye-Kafa, romanın yaratıcılığı temsil eden mimar kahramanı Howard Roark. Romanda Roark'un antagonisti olan Ellworth Toohey, popüler sanat eleştirileri yazan ve Roark'un aksine, bir parçası olduğu kolektivist kitlesel düzenden itibar ve rant elde eden biri. Howard Roark da Ellsworth Toohey de sanat konusunda son derece bilgili, zeki ve çalışkanlar. Ayn Rand, ikisi arasındaki farkı şöyle anlatıyor: "Ellsworth'ün belleği, serilmiş sıvı çimento gibi bir şeydi. Üstüne düşen her şeyi tutardı. Johnny [Roark] bir fıskiyeyken, Ellworth bir süngerdi."[1]

Romanda geçen tek "fıskiye" sözcüğü, buradaki. Karşılaştırmanın tamamı da bu kadar. Ama Rand'in bu tek sözcük üzerinden yaptığı benzetmeyle, 752 sayfalık romanı başlığın hakkını verecek şekilde bu sözcük etrafında döndürebildiği kanısındayım. Bilgi dediğimiz şeyin suya benzediğini, süngerin suyu tutarken fıskiyenin onu etrafa fışkırttığını düşünelim. İkisi arasındaki fark, bir çeşit enerjidir. Süngerin suyu tutar, ama onu olduğu hâliyle saklar. Fıskiye ise dağıtır, başka yerlere ulaştırır; mesela çimlerin büyümesini sağlar. Suyu gerçek anlamda kullanma kapasitesi, süngerin değil, fıskiyenindir. Ama fıskiye olmak bir tür cesaret gerektirir. Bir başka ilginç detay da, fıskiyenin sözlüklerde suyu türlü biçimlerde, ama her zaman "yukarıya doğru" fışkırtan bir şey olarak tanım-

[1] 2005, s. 368

lanması. Bu bana yukarı çıkmak isteyen dikey enerjiyi, suyun toprağın derinine ulaşarak başka tohumların filizlenmesine katkıda bulunmasını, yani yaratıcı enerjinin başkalarındaki yaratıcı enerjiyi tetiklemesini, suyun dünyadaki devridaiminin bu şekilde devam etmesini hatırlatıyor.

Dikey, yatay yüzeyin her zaman ama her zaman altında, derinindedir. Dikeyliği, maddenin bizzat içindedir. Yaratıcı enerji, içimizden yukarı doğru çıkar ve yatay yüzeyde cisimleşerek eyleme -esere- dönüşür.

Sanat eseri, dikey ile yatayın arasında *yaşar*. Yatay metin, dikey metni saklayan bir vasıtadır. Sanat eseri, dikeyliği ölçüsünde sanat değeri taşımaktadır. Mallarme'ın "Şiir fikirlerle değil, sözcüklerle yazılır." cümlesi de Paul Valery'nin "Şiir duygularla değil, sözcüklerle yazılır." sözü de doğrudur; ancak biz duyguları ve düşünceleri de içeren dikey bir tecrübeyi o sözcüklerde ararız. Peki, sanat, içeriğin *ne şekilde* somutlaştığı mıdır? Bu soruya hem "Evet" hem de "Hayır" diyebilmek mümkün. Aslında, sanatın içeriğin ne şekilde somutlaştığı olmasından çok, içeriğin ne şekilde somutlaştığının sanat olduğunu söylemek daha doğru olur.

Estetisyenlerin birbirine benzer şekilde tekrarladıkları bir gerçek var: Sanat eserinin her zaman, onu oluşturan unsurların toplamından fazlası olması. Bir örnek verecek olursam Harned da, *Theology and the Arts* (Din ve Sanat, 1966) isimli eserinde "Sanatçının yarattığı, kullandığı malzemelerin toplamından fazlasıdır." yazmıştı. Bu, sanatın özünü oluşturan estetik ilkelerden biri. Bir romanı içerik ve biçimin ayrı ayrı değil, içerik ve biçimin bir arada meydana getirdiğini söylediğim zaman, romanın özünü oluşturan şeyin içerik ve biçimin nasıl, ne şekilde bir araya getirildiği olduğu zannedilebiliyor.

Hayır, sanat eserini sanat eseri yapan şey, onu oluşturan unsurların bir araya getiriliş şekli değildir. Bir romanı biçim ve içeriği; hikâyesi, dili, tekniği oluşturur ama roman bu unsurların birleşiminin *ötesi*dir. Bu unsurların ne şekilde birleştiği romanın kendi yapısı içinde kendiliğinden belirlenen bir şeydir, romanın sanatsal özünü oluşturan estetik bir ilkeyle ilgisi yoktur.

Eseri üretmek için bir araya getirilen unsurlar bir kendini ifade biçimi meydana getirirler; fakat sanat, eserin kendi nesnesinin ötesine gittiği noktadan *sonra* başlar. Bir romanı oluşturan unsurların her biri tek başına çok iyi sayılsa bile, roman edebiyat kriterlerince kötü olarak kabul edilebilir. Bir romanın iyi bir hikâyesi, iyi bir dili, iyi bir kurgusu olduğu hâlde o roman, roman olarak kötü olabilir, yani bir sanat eseri olmayabilir. O unsurlar sanat eserini oluşturmak için o şekilde bir araya gelmişlerdir, *çünkü o sanat eserini yapabilmek için başka şekilde bir araya gelmeleri mümkün değildir.* Eserin niteliğini belirleyen, hangi unsurların ne şekilde birleştiği değildir. Rollo May'in de söylediği gibi, "Monet Rouen'daki katedrali resmetmek için bu binaya kaç kez dönerse dönsün, resmi yaptığı kanvasların her biri yeni bir vizyonu ifade eden yeni bir resimdir."[1] Her sanat eserinin kendisine has, bağımsız bir enerjisi vardır ve bu enerji, eseri meydana getiren unsurların birleşiminden değil, sentezinden ortaya çıkmaktadır. Yani, o unsurlar bir araya geldiklerinde artık başka, ayrı bir şeyi, kendi birleşimlerinden de ayrı bir şeyi ifade etmektedirler ve sanat eserinin sadece kendi kendisinin ifadesi olmasını, sanat eserini kendisi dışında hiçbir şeyle açıklayamayışımızın nedeni de budur.

---

[1] May, 1975, s. 90

Çocuk Arketipi ve Sanat Eseri

Sanat eseri, Jung'un çocuk arketipine (child archetype) benzemektedir. Çocuk, anne ile babanın birleşiminden meydana gelir; ancak ortaya çıkan şey, anne ile babanın toplamı değil, onlardan ayrı, yeni bir bireydir. İkisi de birer kişi olan anne ve babanın toplamı üçüncü kişiyi vermiş, yani bir ile birin toplamı ikiden fazlasını etmiştir. İşte sanat eserinde olan da budur. Sanat eserini onu meydana getiren unsurlarda ve şartlarda değil, sadece kendisinde ararız; zira o, kendisini meydana getiren unsurlardan ve şartlardan farklı, özerk bir varlıktır, sadece kendi kendisinin açıklamasıdır. Sanat eserinin, onu oluşturan unsurların birleşiminin ötesine gittiğini, sanatsal değerinin de bu birleşimin ötesine gittiği yerde başladığını, o sınırın ötesine gidebildiği uzaklık derecesine paralel olarak ölçüldüğünü söylemiştim. Sanat, iki artı ikinin dört etmediği yerde, dörtten *sonra* başlamaktadır. Ve "çocuk", bağımsızlığa doğru giden bir şeye evrilmeyi temsil eder.[1]

Sanat, bileşenlerinden her zaman fazlası etmesi ve ancak bileşenlerinden fazlası etmesi yoluyla sanat olması açısından simyaya benzer. Jung simyada yaygın olarak kullanılan maddelerin su, tuz, sülfür, toprak, demir, sirke gibi günlük hayatımızda sürekli elimizden geçen nesneler olduğunun altını çizer.[2] Simyanın hem ilmine hem de maharetine sahip olmayan herhangi biri bu unsurları bir araya getirdiğinde hiçbir şey olmayacaktır; işin kilit noktası ne kullanılan malzemelerin özelliğinde ne de onların ne şekilde bir araya getirildiğidir.[3]

---

1 Bkz. Jung ve Kerenyi, 1963, s. 87

2 Bkz. Jung, 1944, *Psychology and Alchemy*

3 Bu örneği yemek yapmaya benzetebiliriz. İki kişinin aynı malzemeleri aynı miktarda kullanarak ve yatay olarak tamamen aynı şekilde yap-

Ama simyacı, her gün kullandığımız bu malzemelerden bir çeşit "sihir" çıkartır. İşte, sanat da, sıradan olandan sihirli bir şey çıkarma anlamına gelir. Malzemeler sadece sanatçının ellerinde toplamlarından başka bir şeye dönüşecektir. Sanatın ne olduğunu anlamanın tek yolu, Plotinus'un ifade ettiği gibi, sanatçının esere verdiği forma bakmaktan geçer; ancak bu formun da salt formdan oluşmadığı, hem dikey hem yatay boyutu bulunduğu, hatta formun da yatay gerçekliğinin, kendisinden daha büyük bir dikey gerçekliğe dikkat çekmek için orada olduğunu unutmamak gerekir. Gövdesine ve dallarına bakarak ağacı tanımlayamayız; ama ağacın kökü, gövdenin ve dalların bilgisini barındırır, ağacın tohumu, ağaca ait bütün özellikleri kendisinde gizlemektedir. Sanat eserinin özü de görünür gerçekliğinde değil, daha derin bir yerde yatar.

Simyada kullanılan malzemeler ne kadar sıradansa, sanatta da öyledir. Ressam boyaları, heykeltraş taşları, müzisyen sesleri, edebiyatçı sözcükleri kullanır. Ancak herhangi biri için sözcükler, duygu ve düşünceleri ifade etmeye yarayan araçken, edebiyatçı için, ifade aracından çok daha fazlasıdır. Herkes kendisini doğru ve düzgün ifade edebilir; nitekim okullarda öğretilmeye çalışılan da budur; ama edebiyatçının yaptığını en güzel şekliyle bile olsa ifade sanmak büyük bir yanlış olur. Okullarda öğretilenler hiçbir zaman, sanatın hiçbir türünün gelişmesine, anlaşılmasına katkı sağlayacak şekilde düzenlenmemiştir ve bu her zaman da böyle olacaktır. Sanat eserinin malzemesi ile eser arasındaki mesafe, o eserin sanatını belirler. Virginia Woolf'un *Dalgalar* romanında dilin, içeriği anlatmak için bir araç olduğunu söyleyemeyiz.

tığı yemek, birbirinden farklı olur. Aynı eldiveni giyiyor olsalar bile. Kişinin yemeği nasıl bir ruh hâliyle yaptığı da dâhil olmak üzere, salt yatayla açıklanamayan dikey etkenler devreye girmiştir.

Dil, *Dalgalar* romanında hiçbir şeyi anlatmak için değildir; dil, o romanın kendisidir ve *Dalgalar*'ı bir metin değil, roman yapan da budur. Her sanat eseri gibi *Dalgalar* da yalnızca kendi kendisinin ifadesidir, kendisinden başka hiçbir şeyi ifade etmez.

Bana kalırsa estetiğe dair teorilerin hepsinin tek bir özü var. Bir eserin sanatsal değerini anlayabilmenin tek ölçütü, eserin yatay gerçekliğinin barındırdığı dikey potansiyel, yani eserin yatay ile dikey boyutu arasındaki mesafedir. Estetik teori, aslında farklı biçimlerde hep bundan bahseder.

Roland Barthes, yazının varlığının dilin varlığıyla örtüştüğünü söyler. Barthes'ın söylemine göre yazı her şeyden önce dildir ve yazının varlığı dilin varlığından ayırt edilemez. Barthes'ın dil ile yazı ilişkisi hakkındaki düşüncelerini içselleştiren yazarlarımızdan Tahsin Yücel, "dil çarpıksa, nesnesi de çarpıktır. Hatta, çoğu durumlarda, çarpıklığın dilden mi, yoksa nesneden ya da göndergeden mi kaynaklandığını kestirmek neredeyse olanaksızdır." der.[1] Yücel'e göre de, "Yaşamdan yapıta geçtiğimiz andan sonra, yaratım serüveninin gerçektenliği, dolayısıyla yapıtın geçerliliği yalnızca dildedir."[2]

> Gerçeğin yanında bir başka gerçek oluşturan bu "imgesel dünya"nın benzersizliği, onu taşıyan dilin de benzersizliğini içerir. Bununla birlikte, bir Kafka'nın, bir Canetti'nin, bir Butor'un yarattığı dil ve evren, bir Balzac'ın, bir Camus'nun, bir Yaşar Kemal'in yarattığı dil ve evrenle aynı özdendir. Bu özün temelinde de yazının soru niteliği vardır: hepsi de dünyayı sorguya çeker, hepsi de, önümüze serdiği görüntülerle, özgün ve yeri doldurulamaz evren örnekçeleriyle, Sokrates

1 2005, s. 61

2 A.g.e., s. 42

> soruları gibi, yanıtı bize verdirir. Sordukları tüm sorular içinde yanıta en çok benzeyen soru da, dil konusunda kendi kendilerine yönelttikleridir. Çünkü, daha önce de belirttiğimiz gibi, dil yazının aracı değil, ereğidir, temel sorunsalıdır. "Anlatmaya" başlamak, aynı zamanda bu sorunsala çözüm aramaya başlamaktır.[1]

Sanatta "iyi bir konuyu kötü işlemek" veya "kötü bir konuyu güzel işlemek" yoktur; bu gibi ifadelere sanat duyarlığından yoksun kimselerde rastlarız. Kléber Haedens *Roman Sanatı*'nda bu durumu şöyle ifade ediyor:

> Çok şey söyleyen fena bir cümleyi, manası olmayan güzel bir cümleye tercih ederim diyen yazar korkunç bir saçma savurmuştur. Bir tek cümle gösteremezsiniz ki hem güzel hem de manasız olsun; çünkü bizzat güzelliğin manası vardır. Gene bir tek büyük romancı gösteremezsiniz ki büyük yazar olmasın.[2]

Yazar için dil, eseri ifade etmeye yarayan bir araç değildir; eserin yüzünün kendisidir. Claude Levi-Strauss eserin dille nesne arasında bir yerde durduğunu söylemişti. Tahsin Yücel de, " 'Dili sıradan bir araç gibi görenler de var!' diyeceksiniz. Evet, var kuşkusuz. 'Romancı oturup karalar, sonra da daha başkaları bu karalamayı düzeltip okur önüne çıkarılacak duruma getirir' diyenler bile var," diyor.[3]

> Çünkü, biliyoruz, biçim içeriği, içerik biçimi koşullandırır. Özellikle içeriğe ya da özellikle biçime ağırlık veren yapıt-

1 Yücel, 2009, s. 38

2 1961, s. 76

3 2005, s. 43

ların okuru coşturduğu, "Yazın budur işte," dedirttiği çok olmuştur kuşkusuz, gene de bu tür yapıtların çekiciliği hep aynı biçimde sürüp gitmemiş, geçici bir işlevle sınırlı kalmıştır.[1]

Kelimelerle İlişkimiz Hayatla İlişkimizi Belirler

Bazen, yazarın dilinin, üslubunun değiştiğini söyleyen ifadelere rastlarız. Yazarın dili, üslubu değişiyorsa eğer, bu, yazarın dili ve üslubu değiştiği için değildir: Yazarın kendisi, kendi gerçekliği değişiyordur; biz buna dil ve üslup üzerinden şahit oluyoruzdur olsa olsa. Kelimelerle ilişkimiz hayatla ilişkimizi sadece yansıtmıyor, hayatla ilişkimizi belirliyordur da aslında. Bu, sadece yazarlar için değil, herkes için böyledir. Hangi kelimeleri seçtiğimiz, nasıl bir insan olduğumuzun en açık göstergelerindendir. Dil ile kişilik arasındaki bağ kısa ve yoğundur. Ve kelimelerle sorunu olmayan insan, pek de yaşıyor sayılmaz. Kelimelerle sorunu olmayan insan, kelimeler tarafından belirleniyor demektir biraz da.

Fransız yazar ve diplomat Françoise-Regis Bastide'in meşhur bir sözü vardır: "Düşlerin devlet kontrolü altında bulunduğu bir durumda, gerçeklik kendini bir düş sanmaktadır." Kendi kelimelerimiz olmadığı müddetçe kendi gerçeğimiz olduğu düşüncesi de bir düşten ibarettir. Roland Barthes "Hazır bulduğum sözcükleri istemiyorum da onun için yazıyorum." demişti.[2]

"Şair kelimesini bulduğunda onu tanır; kelime çoktan şairin içindedir. Şair de kelimenin içindedir." diyor Octavio Paz. Şairin kelimeyle irtibatı, kendi kendisi ve dünyayla da

[1] Yücel, 2009, s. 20

[2] 1973, s. 65

irtibatıdır aynı zamanda; başka bir deyişle, dikey'le arasındaki köprüdür. "Şairin kelimesi şairin varoluşuna karışır. Şair, kelimesinin kendisidir."[1]

Sadece kelimeler, ifadeler değil, kullandığımız noktalama işaretleri bile bizi yansıtmaktadır. Bir dilde, toplumda yerleşen noktalama işaretleri oradaki kültürle yakından irtibatlıdır. Mesela İngilizlerin, Amerikalıların aksine tek tırnak içinde çift tırnak kullanmalarının, mahremiyet anlayışlarının bir yansıması olduğu kanısındayım. Çift tırnağın Amerika'da farklı, İngiltere ve civarında farklı anlama gelmesinin bir nedeni olmalı. Görme biçimlerimiz yazıyı, yazı da görme biçimlerimizi yaratıyor. Henry Michaux'nun da dediği gibi, "Her dil koşut bir evrendir."[2]

Kültürün dilde, dilin kültürde yansımasından fazlası vardır. Kültürün dili yarattığı gibi, dil de kültürü yaratmaktadır. Edebiyat eserleri bu yaratma işinin bizzat vasıtasıdırlar.

Büyülü Dağ'ın Alman edebiyatına ait olması, bana kalırsa, Thomas Mann'ın Alman olmasından ya da Almanca yazılmasından değildir, öncelikle *Büyülü Dağ*'ın Alman olmasındandır. *Büyülü Dağ*'ı içindeki bütün kişi ve yer adlarını değiştirerek yayımlasak, *Büyülü Dağ* yine bir Alman romanıdır. İngiliz olan, *Mrs Dalloway* romanı, Mrs Dalloway karakteri midir, yoksa Virginia Woolf mu? İngiliz kültürünü, İngilizliği hatırladığımda aklıma Virginia Woolf gelmez, önce Mrs Dalloway gelir. Diğer yandan, İngiliz kültürü, şu an olduğu şeyi Shakespeare ile, Charles Dickens ile, Virginia Woolf ile olmuştur.

Kemal Tahir'in *Esir Şehrin İnsanları* romanında "Oxford İngilizcesini bu kadar güzel konuşan bir insan İngiltere'ye

---

1 1956, s. 34

2 2010, s. 33

düşman olamaz. İstese de olamaz!" diye bir cümle geçiyor.[1] Dile yakınlık, kültüre yakınlığı da getirir. İngilizceyi iyi bilen ve İngiliz romanlarına hâkim biri, İngiltere'ye hiç ayak basmasa da orayla, o toprakta yaşayan birçok kimseden daha derin (dikey) bağ kurmuş olabilir. Yatay değil dikey İngiltere'yle, İngiltere'nin altında yaşayan bir İngiltere'yle kurulan bağdır bu. Yaşamanın da yatay ve dikey biçimleri mevcuttur.

Edebiyatçının, anadili dışında eser verip veremeyeceğine dair tartışmalar, söz konusu dilde kendisini ifade etmekte ne kadar yetkin olduğu değil, edebiyat eserinin dil üzerinden yaratılan bir şey olduğu gerçeğiyle ilişkilidir. Bir dilde kendinizi anadilinizde olduğu kadar rahat ifade edebilmeniz, o dilde bir eser *yaratabileceğiniz* anlamına gelmez. Sözgelimi, Fransız Edebiyatı profesörü ve dilbilimci Tahsin Yücel'in bilimsel kitaplarını Fransızca yazıp sonradan Türkçeye çevirmesi, öykü ve romanlarını ise Türkçeden başka bir dilde yazmayı "aklından bile geçirmeyeceğini" söylemesi, Tahsin Yücel'in kendisini Fransızca ifade etmekte yetersiz kaldığını değil, yaratmanın ifade etmekten farklı bir şey olduğunu bilmesindendir. İnsanların kendi dillerinde ağızlarına almaya çekindikleri ifadeleri, mesela küfürleri, anadilleri gibi konuştukları, ama anadilleri olmayan dillerde dile getirebildiklerini söylemeleri, bir dile vâkıf olmanın o dilde bir şey yaratabilmek için yeterli olmamasına örnektir.

Bilimsel eserler düşünceleri ifade ederler; öykü ve romanlar ise ifade etmez, dil üzerinden yeni bir gerçek yaratırlar. Her dil ayrı bir gerçekliktir. Konuştuğumuz dil değiştiği anda gerçekliğimiz de değişir. Gerçeklik ile ilişkimiz ilk olarak dile yansımakta, dili belirlemekte, aynı şekilde dil de gerçeklik ile

[1] 2010, s. 49

ilişkimizi belirlemektedir. Şizofrenide, yani kişinin gerçekle ilişkisi koptuğunda dilde keskin yarılmaların meydana gelmesi bundandır. Aynı şekilde, yeni bir söyleyiş biçimi yeni bir gerçeğin yaratılması, daha önce farkına varılmamış bir gerçeğin açığa çıkarılmasıdır. Bilinç-öncesi düşünceler, söz ile ilişki kurmak yoluyla bilinçli hâle getirilirler.[1]

Kiminle konuşursak konuşalım, ne konuşuyor olursak olalım, aslında her zaman kendimizle konuşmaktayızdır. Psikoterapistler bunu bildikleri için kendileri konuşmaz, sordukları sorularla hastayı konuşturmaya çalışırlar. Amaçları, hastanın daha önce farkında olmadığı bir gerçekle dil üzerinden irtibat kurmasıdır; hasta kendi gerçeğini başkasından duyarak değil, kendi konuştuğu dili dinleyerek keşfeder. Aynı şekilde, kitap okurken de aslında hep kendi kendimizi okumaktayızdır. Okuruz; çünkü okumak yoluyla, daha önce farkında olmadığımız bir gerçeği bilinçli hâle getirir, okumak yoluyla kendi kendimizle irtibat kurarız. Esasında kendimizde olmayan hiçbir şeyi başkasından öğrenemeyiz. Okumak, gerçeği yaratmaktır; kendi gerçeğimizi yaratmak, kendi içimizde zaten bulunan bir şeyi bilinç yüzeyine çıkarmaktır.

Sanat Yeni Bir Biçim Yoluyla Yeni Bir Gerçek Yaratmaktır

Kendisi de bir romancı olan Michel Butor, *Roman Üzerine Denemeler* isimli kitabında "yeni şeyler gerçeğin içinde yeni biçimler ortaya çıkaracaktır." diyor.[2] Ben bu ifadeyi doğru da

[1] Şizofrenide gördüğümüz dil yarılmalarını "yeni söyleyiş biçimi" kategorisinde değerlendirmiyorum. Şizofrenide söyleyiş "yeni"dir, ama "biçim" yoktur. Şizofrenler biçim yoksunluğu nedeniyle eser üretemedikleri gibi, söyleyiş biçimi de yaratamazlar.

[2] 1991, s. 20

olsa eksik buluyorum; çünkü bana göre *yeni bir biçim, yeni bir gerçeğin ortaya çıkartılmasıdır. Sanat kısaca, yeni bir biçim yoluyla yeni bir gerçeğin yaratılmasıdır.* Yani romanda, gerçeğin biçime bürünmesinden ziyade, her yeni biçimin yeni bir gerçek olarak ortaya çıktığını söylemek daha doğru olacaktır. Ancak sanat eserinin, biçiminde yarattığı gerçek, realiteden kopuk, Freud'un iddia ettiği gibi gerçeklerden kaçan, ayakları yere basmayan bir gerçek değildir; tam tersine, bizi saran yatay gerçekliğin sığlığına karşı çıkan, daha derin bir gerçekliğe dikkat çeken, hem yatay hem dikey gerçeklikle ilişkili, yine de kendi bağımsız gerçekliğini kendi içinde ilan etmiş bir gerçektir. Her sanat eseri kendi gerçeğini kendisi yaratır ve bu gerçek, sanat eserine özeldir; ama yine de bu gerçek sanıldığı gibi bir hayal, bir düş dünyası değildir; sanat eserinin gerçekliği, bize "gerçek" adı altında sunulan şeyden daha gerçektir. Hatta, sanat eserinin kendi gerçekliğini kendisinin yaratması, bize gerçek olarak sunulan şeyin gerçek olduğu algısına karşı çıkmanın ifadesidir.

Michel Butor da yeni biçimin aynı zamanda yeni bir gerçek olduğunu biliyor olsa gerek ki, yeni şeylerin gerçeğin içinde yeni biçimler ortaya çıkaracağını söyledikten sonra "Romanda biçimsel buluş, dar görüşlü bir eleştiri anlayışının çoğu zaman sandığı gibi gerçekçiliğe karşı olmak şöyle dursun, daha ileri bir gerçekçiliğin *vazgeçilmez (sine qua non)* koşuludur." diyor.[1] Romanın yarattığı özgün gerçeklik hakikaten de, gerçekçilikten daha ileri bir gerçekçiliğin göstergesidir. Michel Butor'un da dâhil olduğu, romanın gerçekliği nasıl yeniden yarattığını vurgulayan akıma bu nedenle "Yeni Gerçekçilik" ismi verilmiştir.

---

[1] A.g.e., s. 21

Mehmet Rifat, Michel Butor'un Yeni Gerçekçilik'le ilişkisini anlatırken, "Butor'un romanları yalnızca dünyanın betimlemesi değil, dünya görüşünün açıklamasıdır." der.[1] Rifat'in buradaki tespitinin, az önce Butor'dan örnek verdiğim cümle gibi, doğru bir pay barındırmakla beraber, bütün bir yargı olarak pek isabetli olmadığını düşünüyorum. Rifat'in gözden kaçırdığı şey şu: Rifat'in Yeni Gerçekçilik akımıyla ilişkili olarak saydığı isimler, gerçeğe dair görme biçimleriyle öncelikli olarak alakadar olduklarını romanları yoluyla özellikle vurgulamış olsalar da, gerçek sanat eseri olan bütün romanlar, her gerçek sanat eseri gibi, gerçeğe dair hâkim görme biçimlerini sorgular ve yarattıkları yeni görme biçimiyle yeni bir gerçek de yaratırlar.

Rifat, Butor'un romanlarının dünyayı betimlemekle kalmadığını, onun dünya görüşünü açıkladığını söylüyor. Hâlbuki edebiyat içindeki her dünya betimlemesi, aynı zamanda bir dünya görüşünün de açıklamasıdır; çünkü "betimleme", edebiyat içinde, artık günlük hayattaki "betimleme" anlamına gelmez, bundan çok daha fazlası olmuştur. Sanatçı dünyayı betimlediğinde, hiçbir açıklama yapmadığı hâlde, dünya görüşünü de kaçınılmaz olarak açıklıyordur. Romanlar düşünceleri anlatmazlar; buna rağmen, bir romancının romanı ile roman veya dünya hakkındaki düşüncelerini anlattığı (bu ikisi de birbirinden ayrılamaz; her romancının roman hakkındaki düşünceleri ile dünya ve gerçeklik hakkındaki düşünceleri iç içedir) kitapları, biçim ve içerik gibi, aynı şeyin iki yüzü, birbirlerinin aynası gibidirler. Buna rağmen, birbirlerinin yerini tutamazlar. Bu nedenle, Mehmet Rifat, Butor'un romanlarının içinde roman hakkında bir düşünce yattığını söylerken yanlış bir şey söylememekle beraber yanlış bir yönlendirmede bu-

[1] A.g.e., s. 12

lunmuş oluyor. Çünkü, daha önce de ifade ettiğim gibi, hiçbir iyi romancı olmasın ki aynı zamanda iyi bir estetisyen olmasın ve hiçbir iyi roman olmasın ki aynı zamanda iyi bir estetik fikrini kendi yapısı üstünden açığa vurmasın.

Butor'un, Rifat'in söylediği gibi, şiir ile felsefeyi roman formu içinde uzlaştırdığı doğru değildir;[1] her sanat formu gibi roman da kendi formu içinde tek, benzersizdir ve felsefe onun formu içinde içkin olarak bulunmakta, hatta o formun kendisi, kendisine özel bir felsefi düşünceyi varlığıyla somutlamaktadır. Şöyle özetleyeyim: Sanatta her yeni form, yeni bir felsefi düşüncenin ifadesidir. Ancak sanatsal formun temsil ettiği felsefi düşünceyi, o formdan başka bir şekilde ifade edebilmek mümkün olmaz. Sanatı sanat yapan da budur. Sanat, yerine kendisinden başkasının konması imkânsız olan şeydir.

Alberto Manguel, dilin aynı zamanda yeni bir gerçeklik yarattığını şöyle anlatıyor: "Dil, bir zamanlar bildiğimiz üzere, yalnızca isimlendirmekle kalmaz, aynı zamanda gerçekliği var eder: Dil, kelimeler ve gerçekte olup bitenlerin anlatımları, yani hikâyeler vasıtasıyla gerçekleştirilen bir canlandırma edimidir."[2] Yavuz da, "Hiç şüphesiz gerçeklik ancak dil ile ifade edildiği zaman, dilin içinden söylendiği zaman bir anlam taşır." der; "Dilden bağımsız bir gerçeklik yoktur ki biz, dil ile gerçeklik arasında sanki bir ayrım, bir fark varmış gibi konuşalım."[3] Yavuz'a göre, şairin dil karşısındaki tutumu, gerçeklik karşısındaki tutumunu da kendiliğinden içermektedir. Çünkü şiir, "bir yaşantının dizeleştirilmesi değil, bir yaşantının yeniden üretilmesidir"[4] Ya da, "Sanat yaşamdır, ama baş-

1 Bkz. a.g.e., s. 14

2 2009, s. 71

3 2011, s. 194

4 A.g.e., s. 240

ka bir ritim üzerinde."[1] Ve "en 'gerçekçi' yapıt, gerçeği 'çizen' yapıt değil, dünyayı bir içerik olarak kullanarak dilin *gerçekdışı gerçekliğini* derinlemesine araştıran yapıttır."[2]

Alain Robbe-Grillet romanda gerçekliğin, romanın biçimlerinde olduğunu ve bu biçimlere bağlı olduğunu söyler.[3] "Yazarın yalnızca söyleme biçimi vardır,";[4] romanın gerçekliği dâhil yaratılan her şey de bu biçim üzerinden yaratılmıştır. Lydia Flem, "Yazmak, bir dünya yaratmaktır." der. Robbe-Grillet'ye göre de yazar "Bir dünya yaratmak zorundadır, hem de hiç'ten, tozdan kalkarak."[5] Her yeni eser, kendisine özel yeni bir gerçeklik, yeni bir biçimdir. Bu yüzden de, "Bir yazar için aynı kitabı iki biçimde yazmak olası değildir."[6]

> Eserden önce hiçbir şey yoktur; ne kesinlik, ne tez, ne de bildiri. Romancının önce "söyleyecek bir şeyi" olduğunu ve sonra da onu "nasıl söyleyeceğini" araştırdığını sanmak, yanılmaların en büyüğüdür. Yazarın tasarısını bu "nasıl söyleyeceği", bu deyiş biçimi açıkça ortaya koyar. Çünkü tasarı başlangıçta karanlıktır, ama eserin kestirilemeyen içeriğini (muhtevasını) sonradan o meydana getirecektir.[7]

"Dünya gibi, sanat eseri de, canlı bir biçimdir: *Vardır* ve haklı kılınmaya (doğrulanmaya) ihtiyacı yoktur."[8]

Sanat eseri bağımsız bir varlık olarak tanınamadığından,

---

1 Barbery, 2008, s. 132
2 Yücel, 2009, s. 33
3 Bkz. 1981, s. 67
4 A.g.e., s. 69
5 Robbet-Grillet, 1981, s. 69
6 A.g.e., s. 67-69
7 A.g.e., s. 50
8 A.g.e., s. 67

yıllarca sanatın sanat için mi toplum için mi olduğu tartışıldı; sanat eserini anlamaktan uzak bu ifadeler bazen hâlâ kullanılıyor. Sanat toplum için olamayacağı gibi, sanat sanat için bile değildir; çünkü *her sanat eseri kendisi için* olabilir ancak. "Kendisi için" olmayan ya da "kendisi için" olamamış bir eser, sanat eseri değildir. Bu nedenle, sanat eserinin elit kitle için mi yazıldığı tartışmaları da gereksizdir. Zira eser, elit veya değil hiç kimse için yazılmamakta, her şeyden önce kendisi için yazılmaktadır.

> Sanat, bu çeşit hiçbir kulluğu kabul etmez, önceden belirlenmiş hiçbir görevi yüklenmez, kendinden önce var olan hiçbir hakikate dayanmaz. O kadar ki, kendinden başka hiçbir şeyi anlatmadığı söylense yeridir. O, kendi dengesini kendisi yaratır, *kendisi için* anlamını kendisi oluşturur.[1]

Sanat eseri salt yatay düzlemden bakıldığında, hiçbir işe yaramaz. Friedrich von Schiller, *Letters Upon the Aesthetic Education of Man* (İnsanın Estetik Eğitimi Üzerine, 1795) isimli meşhur eserinde sayfalar boyunca, sanatın günlük realitenin gereklerinin ve ihtiyaçlarının üzerine yükselmesi gerektiğini anlatır ve işlevselliğin dengesiz bir oranda yüceltildiği bu dünyada, sanatın ruhsal plandaki önemli işlevinin anlaşılamadığından yakınır.

Abdülhak Şinasi Hisar da sanatın kendi gerçeğinden müteşekkil olduğunu şöyle anlatıyor:

> Bütün hukuku evvelinden kabul edilmesi lazımgelen bir "sanat" vardır ki, ona hariçten hudut çizilemez, yol gösterilemez, o, hiçbir gayenin emrine verilemez ve hiçbir gayeye hizmetten de men edilemez. Zaten, hakiki sanat, daima, bir

[1] A.g.e., s. 68-69

kıblenüma gibi kendi hakikati üstüne titreye titreye onu arar, bulur ve gösterir.[1]

"Sanat eseri dış gerçekliğin bir tanığı değildir, onun kendine özgü bir gerçekliği vardır."[2] Ve "roman asla bir araç değildir. Önceden belirlenmiş bir işe yarasın diye düşünülmemiştir. Roman, kendinden önce ve kendi dışında var olan şeyleri göstermeye, açıklamaya yaramaz. O anlatmaz, arar. Aradığı ise kendisidir."[3]

Günlük yatay düzlemde betimlemenin salt betimleme olabileceğini, edebiyatta ise betimlemenin aynı zamanda betimlenen şey hakkında daha derin, dikey bir görüşün açıklaması olduğunu söylemiştim. Michel Butor da, romanın özel bir anlatı biçimi olduğunu anlatırken, genel olarak anlatı için şöyle diyor:

> Anlatı, yazın alanını büyük ölçüde aşan bir olgudur; gerçeği kavramamızdaki temel oluşturuculardan biridir. Konuşulanları anlamaya başladığımız andan ölünceye dek, önce ailemizde, sonra okulda, daha sonra da çeşitli görüşme ve okumalarda, sürekli olarak anlatılarla çevrili yaşarız.
>
> Bizim için başkaları demek, yalnızca onlarla ilgili olarak gördüklerimiz değil ama ya bunların kendileriyle ilgili bize anlattıkları ya da başka kişilerin onlar üstüne anlattıklarıdır; bunlar yalnızca bizim gördüklerimiz değil, ama aynı zamanda onlar hakkında bize sözü edilen her şeydir.
>
> Bu söylediğim, yalnızca insanlar için değil, nesneler ve yerler için de geçerlidir.[4]

---

1 1961, s. 5

2 Robbe-Grillet, a.g.e., s. 79

3 A.g.e., s. 108

4 A.g.e., s. 17

Evet, Butor'un söylediği gibi, her anlatı belli bir görme biçimini barındırır; ancak sanatın yaptığı, yaratılan biçim üzerinden yeni bir görme biçimi *yaratmasıdır*. Ya da, yaratılan her biçim, yaratılan yeni bir görme biçimidir aynı zamanda. Sanat eseri, yeni bir görme biçimini formu vasıtasıyla yarattığı zaman sanat eseridir. Cézanne'in yarattığı Ağaç'ın, dış dünyadaki ağaçtan başka bir ağaç olması ve Rollo May'in bu Ağaç'ı görene kadar hiçbir ağaç görmemiş olduğunu rahatlıkla ve ciddiyetle söyleyebileceğini ifade etmesi, sanat eserinin formu ile yarattığı yeni görme biçimine örnektir. İlginç olan, bu formun son derece öznel bir dikey görme biçimi üzerinden objektif gerçekliğe dair bir dikey görme biçimi sunmasıdır.

Sanattaki her biçimin yeni bir dünya görüşünün açıklaması olduğunu söylemiştik. Cézanne'ın Ağaç'ı benzeri olmayan bir biçimde görüşünün, içinde dünyadaki bütün ağaçları görme biçimine dair, daha önce hiç görmediğimiz bir görüşü barındırması, sanatsal gerçekliğin aynı anda hem çok subjektif hem de objektif boyutunun en iyi örneğidir. Butor da, Cézanne'ın Ağaç'ına benzer şekilde, bir çaydanlık örneği verir:

> Nesneler, "işlev"lerinin dolaysız gerçekliği nedeniyle ve "sanat"tan söz edilir edilmez, ilk işlevlerini aşarak, kendilerini belirtenden başka bir işlev de üstlenirler: Sözgelimi, iyi çizilmiş, iyi işlenmiş bir çaydanlık, bir çaydanlıktır ama, bunun ötesinde de başka bir şeydir. İşte bu tür nesneler, bir tablo ya da bir kitap olan şu çok gizemli nesnenin işlevini bize gösterebilmektedirler.[1]

Edebiyatçının yaptığı işin duygu ve düşünceleri güzel şekilde

[1] a.g.e., s. 76

ifade etmek olduğunu zannetmek, bu örnekteki iyi çizilmiş çaydanlığın bir çaydanlık resminden başka bir şey olmadığını zannetmekten farksızdır. Bu söylediğimle, edebiyatçının dille herhangi birinden daha derin bir bağı olmadığını düşündüğüm zannedilmesin. Edebiyatçı her zaman, dilinin kurallarını avucunun içi gibi bilen, bilmekle kalmayıp, o dilin kurallarını içinde duyan kişidir. Daha doğru ifade etmem gerekirse, edebiyatçının dil kurallarına dair bilgisi, öncelikli olarak zihinsel bir bilgi olmayıp çok daha derin, adeta sezgisel bir bilgidir. Edebiyatçı dili öğrenirken dile dair kuralları da açıklayamayacağı bir şekilde dille beraber kendiliğinden öğrenmiştir; bir dil yanlışı yapmaması için kimsenin ona dil kurallarını açıklaması gerekmemiştir. Edebiyatçı dilbilgisi derslerinde "dolaylı tümleç"in ne demek olduğunu öğrenmiş olabilir, ama ismini bilmese de dolaylı tümleci zaten her zaman bilmekte, dolaylı tümleci cümle içinde kullanırken içinde duymaktadır. Ne kadar hızlı ve özensizce yazarsa yazsın edebiyatçının herhangi bir dil yanlışı yapması düşünülemez, çünkü doğru yazmak için özel bir çaba harcaması gerekmemektedir. Sözgelimi edebiyatçı "de", "da" eklerini ayrı veya bitişik yazarken hata yapamaz; bunları ne zaman ayrı, ne zaman bitişik yazacağını düşünmez, kelimenin kendisiyle birlikte bilir. Tabii burada Türkçenin ("Türkçe" sözcüğüne gelen ekin artık kesme işaretiyle ayrılmaması gibi) TDK tarafından sık sık değiştirilen kimi uygulamalarından değil, yerleşik kurallarından söz ediyorum. Cümlenin kendi ruhuyla birlikte doğan imla ve dil kurallarından. Bir insanın uygun tonda konuşmak için düşünmesi nasıl gerekmiyorsa, yazarın da dil hatası yapmamak için durup düşünmesi, dikkat göstermesi gerekmez. Dil, yazar için kendi kurallarıyla birlikte doğar.

Hayatı Sözcüklerden Öğrenmek

İnsanları iki gruba ayırabiliriz: Hayatı sözcüklerden öğrenenler ve sözcükleri sonradan öğrenenler. İkinci grubun dille bağı hep zayıf kalır. Benim "dil duyarlığı" ismini verdiğim, hayatı sözcüklerden öğrenebilme kapasitesi sadece edebiyatçılarda değil, dili derinden duyan herkeste vardır; ama "dil duyarlığı" olmayan birinde edebiyatçı olma potansiyeline zor rastlanır. Yahya Kemal'e "Şair olduğunuza ne zaman inandınız?" diye sorduklarında "Türkçeyi hissettiğim zaman" dediğini hatırlayabiliriz.

Bu söylediklerimden, edebiyatçının yazım kurallarının dışına çıkmayacağını düşündüğüm zannedilmesin. Tam tersine, sanatçının boyalar, taşlar, sözcükler gibi harcıâlem malzemeleri kullandığını, fakat sanatının püf noktasının onun bunları herkesten farklı kullandığı nüanslarda gizli olduğunu söylüyorum. Roland Barthes, "The Wisdom of Art" ("Sanatın Bilgeliği", 1985) makalesinde "Sözcükler herkesin malıdır, ama cümle yalnızca yazarın." derken bu gerçeğe değiniyor.[1] Tanpınar'ın "Bir cümlenin musikisi kendisiyle doğar ve o cümlenin hudutları içinde yaşar." sözü de.

Şair orta malı olan ve zaten orta malı olduğu için işe yarayan kelimeleri alır ve onları kırparak, çarpıtarak, tersine çevirerek, eğip bükerek, bozup birbirleriyle harmanlayarak, yani fonksiyonel anlam ve kullanımlarını tahrif ederek başka

[1] Roland Barthes *Le Plaisir du texte* isimli eserinde, "Sözcükler düşünülmez, yalnızca cümleler düşünülür." diyen Valery'yi örnek göstererek, "Yazar düşüncelerini, tutkularını, hayallerini anlatan kişi değil, cümleler düşünen kişidir" (Paris: Scuil, 1973, s. 81) der ve "cümle kurmak" ile "cümle düşünme"yi birbirinden ayırır. Barthes'a göre yazar ne bir düşünür ne bir cümleci, bunların arasında bir "cümle-düşünür"dür; aynı, eserin biçim ile içerik, dil ile nesne arasında olması gibi.

bir dil ağına taşır, ki şiir sanatı da bu yeni dil ağının başkalığından doğar. Şaire ait özel bir Dil, bu süreçte araç görevini gören yatay dilden yaratılmıştır; Cézanne'ın Ağaç'ı dış dünyadaki bir ağaçta ve dünyadaki bütün ağaçlarda ortak olarak gördüğü şeyden yarattığı gibi. Hâlihazırdaki kuralların hepsi, sanatı icra eden kimsenin sanatı gereğince eğip bükebileceği kurallardır. Ama şair dilin herhangi bir kuralını kasıtlı olarak, hangi kuralı nasıl bozduğunu bilerek bozuyordur. Buna, müzik öğretmeninin öğrencisi notaya yanlış bastığında "Sen o hatayı yapamazsın, çünkü sen henüz Beethoven değilsin." demesini örnek gösterebiliriz. Öğrenci ancak Beethoven düzeyine geldiği zaman notayı kasıtlı olarak yanlış basacak ve ancak o zaman öğrencinin notayı yanlış basması bir anlam kazanacaktır. Mesela, bir anlamda, "Tanpınar'ın Türkçesi" diye bir şey olamaz; çünkü Tanpınar, Türkçenin kendisidir. Biz, saatlerimizi ayarlar gibi, kendi Türkçemizi Tanpınar'ınkine bakarak ayarlayabiliriz. Ama bununla birlikte: "Siz o dil yanlışını yapamazsınız, çünkü o dil yanlışını yapmanız için önce Tanpınar olmanız gerekir."

Virgülü yanlış yerde kullanan birinin güzel roman yazabileceğine pek ihtimal veremem. Ama burada, sözgelimi TDK'nin "ve"den önce ve sonra virgül kullanılamayacağı gibi fazla standart ve yeni kurallarını kastetmiyorum. Bana göre herkes, eğer geçerli bir nedeni varsa ve bu nedeni izah edebiliyorsa, "ve"den önce de sonra da virgül kullanabilir. Önemli olan, Tanpınar gibi, dilde yanlışı bilerek ve güzel yapmaktır. Ama örneğin bir müdafaa bağlamında söylenen "Yerli, yersiz virgül kullanmıyorum." cümlesindeki virgülün yanlış olduğunu, dil duyarlığı olan birinin böyle bir yanlış yapmayacağını biliriz. "Yerli, yersiz düşündüğüm Kızılderili" ifadesi ise

söz sanatlarından "tevriye"ye örnek gösterilebilir; burada virgülün yanlış kullanımının bir fonksiyonu vardır ve virgül bizzat o yanlış kullanımdan dolayı "söz sanatı"nı doğurmuştur.[1]

Edebiyatçılar da dili olması gerektiğinden daha farklı kullanabilir, mesela noktalama işaretlerine dair kurallara sanatları ile açıkladıkları bir nedenle uymayabilir, kabul edilmiş kullanımları değiştirebilir, yeni kelimeler üretebilirler. Attilâ İlhan "ben tuzparça yerdeyim" şiirinde "tuzparça" yerine Türkçede zaten var olan bir sözcük kullansaydı anlamı bu kadar güçlü duymaz, hatta ne demek istediğini de bu kadar iyi anlamazdık. Sanat kendisini alışılmışın dışına çıkarak duyurur; hatta *sanat, bu duyurma biçiminin kendisidir.* Şiirde, yerleşik kalıpları evirmenin, mesela deyimleri çarpıtmanın, o dilin kurallarıyla oynamanın, sıradışı benzetmelerin yaygınlığı bir yana, aslında şiir sanatı esprisini buradan, şairin dili herkesin kullandığından farklı biçimlerde kullanmasından alır. "Dörtnala koşmak" sanatsal olmayan herhangi bir ifadedir; Cemal Süreya "Dörtnala sevişmek lazım" dediğinde, Attilâ İlhan "belki zehir zemberek açtılar" dediğinde bu, biraz da "yanlış" olduğu için etkilidir. Diğer yandan, biz "zehir zemberek aç" ifadesini günlük hayatta kullanırsak, arkadaşımıza telefonda "Bugün gürül gürül çalıştım" dersek bu, belki doğru bir kullanım olmaz; ama Turgut Uyar "Senin de gürül gürül saçların var nasıl olsa." yazdığında buradaki en güzel ifade "gürül gürül saçların"dır ve ifade güzelliğini ve gücünü

[1] Söz sanatlarından, sözlük anlamı "amacı gizleme" olan "tevriye", iki değişik anlamı olan bir sözcüğün bir dize ya da beyitte iki anlamının da kullanılması, TDK Sözlüğü'ne göre ise "Bir anlatım inceliği elde etmek için birden çok anlamı olan bir sözün yakın anlamının değil de uzak anlamının kullanılması sanatı"dır. Nef'i'nin meşhur "Tahir Efendi bana kelp demiş / İtikadımca kelp tahirdir" mısraları tevriyeye örnek olarak gösterilir.

günlük hayattaki kullanımının dışına çıkmasından almaktadır. Klişeler, ne kadar doğru barındırırlarsa barındırsınlar bizi uyandırmaz, çarpmaz, algımızı açmazlar; ki algımızın açılması dikey yönde bir iç harekettir. Yatay kelimelerde yeni hiçbir duygu, yeni hiçbir şey yoktur; bu dil içinde biz de aynılaşırız. Şiirde okuduğumuz kelimeler bizi birden icat eder, içimizde var olduğunu daha önce bilmediğimiz bir başkasına ulaşırız, başkalaşırız, birden "herkes"ten çıkarız. Ancak sonra, sık sık, yeniden "herkes"e düşeriz. Edebiyat olmasaydı "herkes"ten doğrulamazdık.

Bir deneyim hakkında ne şekilde konuşulduğu, o deneyimin kendisini belirler, anlamını yeniden yaratır. David Savran'ın da ifade ettiği gibi, "Klişeler anlam çapını daraltırken, şiir, genişlemeye müsait hâle getirmektedir."[1] Amerikalı oyun yazarı David Rabe'in *Sticks and Bones* (Sopalar ve Kemikler, 1971) oyununda, ailesi David'in asker olarak gittiği Vietnam'da Vietnamlı bir kızla ilişki yaşamış olmasını kabullenemez. Bu nedenle, David'in tecrübesini kaba bir dil yoluyla indirgemeye çalışırlar. Babasının David'e karşı kullandığı silah, David'in yaşadığı gerçeği dil yoluyla yeniden kurarak onun yüzüne çarpmasıdır:

> Söylediğin şey, orda burda çok kadınla düşüp kalktığın... Bazı fahişeleri kapattın... biraz eğlendin... barakalarında geceledin. Yani, düzüştün... Vurdun... bak, pompaladın, tamam mı?... Yani bu tuvalete gitmek gibi bir şey. Tüm o bezler ve salgılar... Onu becerdin... Sarı bir kaltağı... Kahrolası bir sarı kaltağı becerdin![2]

---

1 1988, s. 205

2 1971, s. 144

Christopher Bigsby'nin de söylediği gibi, "Ailenin kendisine yönelik tehdit unsurlarını inkâr etme ihtiyacının ileri bir aşamasında, dilin yıkıyor gibi görünürken gerçekliği aslında inşa ettiği binanın savunması yatar."[1] David de ailesine aynı şekilde karşı çıkar; kendi gerçeğini dil yoluyla tertip ederek. Şiirsel bir dil kullanmak, her zaman için insanı deneyimin banalliğinden yukarı çıkaran bir hadise işlevi görmektedir; David de silah olarak şiire başvurur ve Vietnamlı kızla ilişkisini kelimeler üzerinde yeniden yaratır: "Ve bu kız vardı; elleri, saçları, sanki kanatlardan. Altında uzandığımız pus ağının üzerinde mumlar vardı. Kertenkeleler. Toplar duyulabiliyordu. Bir kız ki, ağırlığı tozdan fazla değil."[2] Dili şiir biçimi içerisinde geleneksel yöntemlerden farklı şekilde kullanmak, söz üzerinden isyandır.

Sözün uyum veya isyan biçimi olabilmesi, söylenen her sözün birden fazla kişiyi ilgilendirmesinden gelir. Michel Butor "Her dil, her şeyden önce bir karşılıklı konuşmadır; bir başka deyişle, dil bir tek bireyin anlatımı olamaz. İşittiğimiz her söz, bir birinci bir de ikinci kişiyi gerektirir." der.[3] Dilin gerçekliği ve kültürü yaratabilmesi bu etkileşim ağı içinde gerçekleşmektedir. Anlatı ile gerçeklik arasındaki ilişkiye nasıl değindiğini anlattığım Butor'a göre, her toplum bir karşılıklı konuşmalar bütünüdür.[4]

Sanatın Her Zaman Karşı-Sanat Olması

André Gide, "Algılama heyecanların değişmesiyle başlar; seyahat ihtiyacı da buradan doğar." der.[5] Algılama, her zaman

1 1999, s. 266
2 A.g.e., s. 143-144
3 1991, s. 123
4 Bkz. a.g.e., s. 124
5 1895, s. 60

için değişimdir. Anlamak basit olarak, zihinde bir değişmedir. Tüm epifaniler değişimdir. Seyahat bizi nasıl içinde bulunduğumuz gerçeklikten çıkarıyorsa, dil de öyle çıkarır. Dil değişince algılar ve gerçeklikler de değişir. Bir şeyi anlama hâli, bir değişimdir. Her tür anlama, farkına varma, değişim yoluyla olur. Şiir, dilin yatay kullanımlarını yeni bir form yoluyla dikeyleştirmektedir. Ece Ayhan "dikeni seven gülüne katlanır bir kadın" dizesinde deyimi tersine çevirdiği, sentaksı bozduğu için bu herhangi bir cümle değil sanattır, ya da daha doğru ifade edersek, Ece Ayhan'ın kuralları bozmak suretiyle inşa ettiği sanatıdır. "Tabanca gibisin kuşanıp dağlara çıkarım seni" (Hüseyin Atlansoy) bildiğimizin dışına çıktığı, şaşırttığı için çarpıcı ve güzeldir. Her şeyin bütün kurallara uyduğu, "uygun" olduğu yerde zaten sanat yoktur. Sanatı dil üzerinden biçimlendiği için şiirde daha görünür olan bu esnetme, aykırılık, daha az görünür, daha ince şekillerde öykü ve romanda da, her sanatta mevcut olduğu gibi, mevcuttur.

Jean Paul Sartre, şairlerin dili kullanmayı reddeden insanlar olduğunu, şairin dilin dışında bir yerde var olduğunu söyler. Octavio Paz, "Şiirsel yaratı öncelikle dile karşı bir öfkedir. Şiirin ilk işi sözcüklerin kökünü sökmektir" der. Necip Tosun *Modern Öykü Kuramı* (2011) kitabında, şairin gündelik dili dönüştürmesini şöyle anlatıyor:

> Şair, gündelik dili imgelere, simgelere, kısaca başka bir şeye dönüştürür. Kullanılan sözcüklerin anlamı gündelik anlamın ötesinde bir anlama bürünmüştür. Şairlerin bu dili aşma girişimleri zaman zaman fantastik çabalara, giderek de dile karşı bir öfke ve başkaldırıya dönüşür. Ama şairlerin bütün bu başkaldırı ve öfkelerinin arkasında,

ruhlarını daha dolaysız ve eksiksiz yansıtma amaçları yatmaktadır.[1]

Bize okulda, kompozisyon derslerinde öğretilen şeylerin dille ilgisi vardır, ama edebiyat sanatıyla ilgisi yoktur. Çünkü eğitimin amacı herkesi kitlesel yatay düzene uyum sağlamak üzere yetiştirmektir ve bu yüzden de gündelik dil ile gündelik yaşayış biçimleri var olan tek biçimlermiş gibi ve yatay gerçek tek gerçekmiş gibi gösterilir. Kompozisyon derslerinde öğrendiklerimizi dönüştüremedikçe edebî değeri olan yazılar yazamıyız.

Mesela bir yazının giriş, gelişme ve sonuç adı verilen üç bölümden oluştuğu yalandır. Aynı şekilde, bir hikâyenin serim, düğüm ve çözüm adı verilen üç bölümden oluştuğu da yalandır. Bu kriterlere uyan bazı yazılar, öyküler olacaktır. Ancak bu, o yazı ve öykülerin böyle bir esasa göre yazıldığını göstermez. Eğer yazıldılarsa, yazarlarını baştan sınırlandıran, yazıya ket vuran kurallar olmuşlardır. Bunlar, yazmasını henüz bilmedikleri varsayılan öğrencilere yazmayı tanıtırken bu işe nereden başlayacaklarına dair bir yöntem, gidişat gösterme ihtiyacına binaen, yani mecburiyet nedeniyle uydurulmuş kurallardır. Öğretmenin de öğrencinin de bu kuralların, hükmünü ancak öğrenci kendisini yazma işine hâkim hissedene kadar koruyabilecek, geçici bir alıştırma olduğunun bilincinde olması elzem. Aksi hâlde böylesi bir şiar, yürümesini öğrenen çocuğa düşmemesi için tutunmayı salık vermenize benzer. Sorunsuzca yürüyebilen biri için koltuk değnekleri yürüme kabiliyetini kısıtlayan bir yüktür. Desteksiz adım ihtimal hâline geldiği andan itibaren değnekler atılmalı, daha da mühimi akla getirilmemelidir.

---

[1] A.g.e. s. 133

İyi bir öykü serim-düğüm-çözüm üçlemesiyle açıklanamaz demiyorum, ama eğer açıklanıyorsa bunun o öykünün ne kadar iyi bir öykü olduğuyla çoğu zaman ilgisi yoktur. Örneğin öykü deyince akla gelen ilk isimlerden biri olan Çehov'un klasik Çehov tarzı olan bir öyküsünün serim-düğüm-çözümü yoktur ve o tarzın özelliği de, bu serim-düğüm-çözüm dâhil olmak üzere hiçbir aşaması olmayan, başladığı gibi biten, ancak vereceği şeyi o düzlük üzerinden veren bir öykü olmasıdır.

2005'te İstanbul'da Picasso eserleri sergilenmişti. Picasso'nun bütün ressamlık dönemlerinden tablolarının sergilendiği sergide en çok, Picasso'nun "Çocukluk-Gençlik" dönemi resimleri ilgi gördü. Picasso'nun bu ilk çalışmaları, manzara resimleri gibi, Picasso'nun gördüklerini asıllarına benzer şekilde resmetme çabalarının ürünleriydi. Picasso'yu Picasso yapan sürrealist resimlerinin önünde hiç kalabalık yoktu, insanlar bu resimlere şöyle bir bakıp geçiyorlardı; ama Picasso'nun ilk dönem eserlerinin sergilendiği salon, diğer salonlarla kıyaslanmayacak derecede hıncahınç doluydu. "Çocukluk-Gençlik" salonundakiler Picasso'nun ilk çalışmalarını görebilmek için sıraya giriyor, bu eskizleri uzun uzun seyrediyor, bir yandan da birbirlerine "Muhteşem, değil mi? Aynı gerçek gibi!" diyorlardı.

Picasso'nun "muhteşem" manzaralar çizdiği ilk resimlerinin hiçbirinde, bir sanatçıyı sanatçı olarak ayıran temel ilke, yani bugün Picasso deyince aklımıza gelen, Picasso'yu Picasso olarak tanımamızı sağlayan, onu ressam değil Picasso yapan şey yoktu. Başka bir deyişle, sanat açısından önemli olan o ayırıcı özellik, o tablolarda yoktu. Ünlü *Sanatın Öyküsü* (The Story of Art, 1950) kitabının yazarı, sanat tarihçisi Ernst H. Gombrich'in düsturunu hatırlarsak, "Sanat yoktur,

sanatçı vardır"; ve zaten var olan bir formu taklit etmek, taklidiniz ne kadar güzel olursa olsun, sanat değildir. Michel Leiris "Aynı zamanda karşı-sanat olmayan geçerli sanat yoktur." derken bunu kastediyor olmalı.[1] Picasso'nun Çocukluk tabloları gerçekten de çok güzellerdi, ama henüz "Picasso'nun sanatı" değillerdi. Picasso çocukluğundaki gibi "muhteşem", "aynı gerçek gibi" resimler yapmaya devam edebilirdi, kuşkusuz bunlar yine çok güzel resimler olurlardı, ama o zaman Picasso hiçbir zaman Picasso olmayacaktı. Muhtemel ki o zaman Picasso yine çok ilgi görecek, resimleri karşısında yine "Aynı gerçek gibi, bayıldım!" diyen birçok insan olacak, ama Picasso birçok ressam gibi, öldükten sonra o ayırıcı izi bırakmadan, zamanla silinip gidecekti. Bir şarkıyı herkes gibi söyleyecek olduktan sonra, söylemenin de pek anlamı yoktur.

Çoğunluk, Picasso'nun kübik resimlerine şöyle bir göz atarken çocukluğunda yaptığı manzara resimlerini uzun uzun seyrediyordu; çünkü onlara resim sanatının, doğayı resmetmek olduğu öğretilmişti. Demek ki, kökü Aristo'ya kadar dayanan, sanatın doğanın taklit edilmesinden ibaret olduğunu zanneden o ilkel anlayış (mimesis), hâlâ en yaygın sanat anlayışımız. Hâlbuki Picasso'nun tabloları olarak ayırt ettiğimiz resimler, Picasso'nun çocukluk manzaralarından çok daha derinlikli bir gerçekliği açığa vuruyorlar; bir anlamda, o manzara resimlerinden daha gerçekler. Biz, o sanatsal gerçekliği göremediğimiz için, hâkim bütün biçimler bizi sanatsal gerçeklik yerine salt yatay gerçekliği görmeye şartladığı ve biz, bize empoze edilen biçimleri içselleştirdiğimiz için, ilgimizi çeken de Picasso'nun çocukluk eskizleri oluyor. Maalesef bugün edebiyat görgümüzde olduğumuz yer de buradadır.

---

[1] Zebrage, Gallimard, s. 171

Picasso'nun, istese çok güzel yapabileceği bir şey olduğu hâlde, doğayı olduğu gibi yansıtmak gibi bir derdi yok; çünkü sanatın meselesi bu değildir. *Psychoanalytic Explorations in Art* (Sanatta Psikanalitik Keşifler, 1953) isimli meşhur eserinde, sanatçının doğayı tasvir ya da taklit etmediğini, onu yeniden yarattığını ifade ettiğini söylediğim Ernst Kris bu durumu şöyle özetliyor: "Çizgiler şekillere dönüştüğünde, çizgiler artık şeklin içinde kaybolup ortaya yeni bir konfigürasyon çıktığında, bu artık doğanın bir 'benzetme'si değildir. Doğaya ne kadar benzediğinden tamamen bağımsız olarak, doğa, yeniden yaratılmıştır."[1]

Ressamlar üzerinden anlattığımız bu "doğayı resmetmeme" durumu, kuşkusuz sanatın her türü için geçerli. Edebiyatçının da ne kendi iç dünyasını ne de dünyayı yansıtmak gibi bir vizyonu vardır. "Karakterler/olaylar gerçekçi değil." gibi eleştirilerin, edebiyat görgüsünün zayıf olmasından kaynaklandığını biliriz. Kendi gerçekliğini kendisi yaratan eser, konu edindiği malzeme ne kadar gerçek olursa olsun onu kendi gerçekliği içinde dönüştürecektir. Örneğin bir roman Filistin'i konu edinebilir ve eserde yer alan bütün detaylar Filistin'de yaşanan gerçeklerle birebir örtüşebilir; ama yine de o eserin ele aldığı Filistin, şayet o eser gerçekten bir sanat eseriyse, dünya üzerindeki Filistin'den farklı, özel bir Filistin olacaktır. "Otobiyografik roman" tabirine de aynı nedenle karşı çıkıyorum. Bir romanın otobiyografik unsurlar taşıması, o romanı otobiyografik yapmaz. "Tarihi roman" gibi kategoriler için de benzeri tartışmalar yapılabilir.

---

[1] A.g.e., s. 51-52

Sanat Yalnızca Kendi Kendisinin İfadesidir

Sanat eserleri özetlenemez, kendilerinden başka bir şeyle açıklanamaz. Bazen mecburiyet nedeniyle roman özetleri yaptığımız olur ama bunu yaparken hiçbir özetin o romanın yerini tutamayacağını, romanın sanatını açıklayamayacağını biliriz. Bir romanı özetleyebilmek mümkün olsaydı sadece bu özeti yazar, bütün romanı yazmakla uğraşmazdık. Romanın özetlenebileceği zannı, romanı hikâyesiyle bir tutan anlayışın bir tezahürü. Hâlbuki özetlenebilen, yani salt hikâyeden oluşan bir roman, roman değildir.

Aynı şekilde, bir metni sanat eseri yapan şeyi gerçek manasıyla taklit edebilmek de mümkün sayılmaz. Daha önce var olan bir formu taklit etmenin, taklit ne kadar güzel olursa olsun sanat sayılmadığını az önce söylemiştim. Buradaki "taklit" sadece doğa değil, başka sanatçıların yarattığı formları taklit etmek için de geçerli. Metnin kendi yazarı dışında bir kimse yazarın metin yoluyla yarattığı şeyi başka bir metinde yeniden yazamaz; yaratılan şeye dair bazı kalıpları ancak tekrar edebilir. Eğer bir başkası, yazarın yarattığı şeye dair birtakım unsurları alıp onları yeniden yaratıyorsa, ortaya çıkan şey zaten o ilk metinden başka, özgün bir eser olacaktır. Eserin özü, değeri onun sanatındadır, ki bu da ancak tek kişi tarafından yaratılabilen, tekrar edilemeyen, kendisinden başka bir şeye benzemeyen, benzetilemeyen bir olgudur. Aynı şey iki kere yaratılamaz. Aynı öyküyü veya hikâyeyi iki farklı şekilde yazmak diye bir şey yoktur. Aynı öykü iki kere yazılamaz. Aynı öykünün iki kere yazılamadığı gibi, aynı hikâye de iki kere yazılamaz. Ya da "Aslında insanlar hep aynı öyküyü

anlatırlar, ama değiştirerek."[1] Aynı şekilde, taklit edilebilen de yaratılmış olan sanat eseri değil, ona ait bazı özelliklerdir.

Şair T. S. Eliot "Philip Massinger" isimli yazısında bu durumu kendi kelimeleriyle şöyle anlatıyor:

> Şairin iyi olup olmadığını anlamanın en iyi yollarından biri, ödünç alma şeklini test etmektir. Toy şairler taklit eder; olgun şairler çalar; kötü şairler aldıkları şeyi tahrif eder; iyi şairler ise, aldıkları şeyi daha iyi bir şeye, en azından farklı bir şeye dönüştürürler. İyi şair hırsızlığını, özgün olan, koparıldığı şeyden tamamen farklı olan bir duygu bütünlüğünde eritir; kötü şair, onu onunla tutarsız bir şeyin içine atar. İyi şair genellikle başka zamanlarda, başka dillerdeki, başka türlerdeki yazarlardan ödünç alacaktır.[2]

Rus şair Boris Pasternak "Şairlerin orijinal olacak vakitleri yok." demişti. Nobel ödüllü Karayipli şair ve yazar Derek Walcott da "İyi olanın taklidi bir çeşit yaratıcılıktır; hiçbir zaman bire bir aynı şeyden iki tane olamaz ve her ne yazarsanız yazın, daima diğerlerinden farklı ve kişisel olacaktır" der.[3] "Bir dize iyi olduğunda her akımın dışına çıkar."[4]

Romantik döneme kadar, edebiyatta "taklit" olağan kabul ediliyordu. Sözgelimi 18. yüzyılın ilk yarısında, taklit edilen hiçbir yazar bunu günümüzde olduğu gibi öfkelenerek karşılamıyor, aksine, yazar taklit edilmekten memnuniyet duyuyordu. Taklit etmek, taklit edilen yazarı onore eden, onun beğenildiğine işaret eden bir davranış olarak görüldüğü gibi, genç veya usta herhangi bir yazarın başka bir yazarı taklit

1 Tosun, 2011, s. 29
2 1997, s. 116
3 Ayen, 2009, s. 139
4 Barnes, 1989, s. 177

etmesi de toplumun gözünde onu küçülten, gayrimeşru bir durum değildi. Bugünkü "intihal" tartışmaları o zamanlar yaşanmazdı. Yazarla mukallidi arasında daha ziyade sevgi ifadeleriyle dolu yazışmalar olurdu. Romantik edebiyatın orijinalliğe yaptığı vurguyla beraber "taklit" (imitation) kavramına dair algılar ve tartışmalar da değişmeye başladı. Romantik edebiyatın özgünlüğü yücelten çıkışı son derece yerindeydi; fakat bugün unutulan şey, taklit edilmenin taklit edilen yazara gerçek bir zarar vermediğidir.

Shakespeare'den bahsedince akla gelen ilk şeylerden biri olan meşhur Shakespeare sonelerinin Petrarch'a dayandığını edebiyat tarihçileri bilir. Geniş kitleleri etkisi altına almayı başarmış bir şair olan Petrarch'ın şiirleri, on altıncı yüzyıl İngiltere'sinde Sir Thomas Wyatt ve Surrey Kontu Henry Howard tarafından "taklit" edilmiş, bu şairler Petrarch'ı taklit ederken onun kafiye düzenini *abba abba cde cde* şablonundan alarak *abab cdcd efef gg* hâlinde kullanmışlardır. Wyatt ve Howard'ın Petrarch'tan uyarladığı kafiye şemasını aralarında Shakespeare'in de bulunduğu bir dizi İngiliz şair model olarak almıştır.

Şiir her ne kadar Tanpınar'ın dediği gibi, dilin bir ritmin etrafında toplanması, baştan aşağı bir biçim meselesi olsa da, önemli olan Shakespeare'in bu formun içinden kendi formunu, kendi sesini yaratmasıdır. Tanpınar, "Bence sanat, tamamıyla formdur, şekildir ve her sahasında da şekilden ibarettir. Mana, bu şeklin bize gayriihtiyari olarak telkin edeceği bir şeydir." der.[1] Kısacası, sanat tamamen şekil bile olsa, aslında anlamın o şekil üzerinden ulaştırılmasıdır; esas olan yine şekil değil, anlamdır. Shakespeare'in kafiye şemasının

[1] 2002, s. 158

menşe itibariyle Petrarch'a ait olduğunu bilmemiz, gözümüzde Shakespeare'in sonelerini daha değersiz ya da Petrarch'ı Shakespeare'den daha değerli kılmaz. Sanatın baştan aşağı biçimden ibaret olduğunu söylediğimiz yerde bile, sanat yalnızca kendi biçiminin ifadesidir ve kendisininkinden başka bir biçimi taklit edemez. Şiir taklit edilebilir, ama şiir sanatı asla.

Abdülhak Şinasi Hisar şöyle diyor:

> ...asıl ibda kabiliyeti olan sanatkârların hepsi de mutlaka kısmen yeni bir roman formülü bulur ve tatbik ederler. Her yiğidin bir yoğurt yiyişi olduğu gibi, her romancının da bir roman yazışı vardır. Bütün ormanlarda birbirine eş, ne iki dal ne de yaprak bulunmadığı gibi, bütün edebiyatta da tamamen aynı iki romancıya, tamamen eş iki romana rastlanamaz.[1]

Kléber Haedens da "Romana has bir üslup olduğunu ispat eden hiç ama hiçbir şey yoktur." der. Üslup, türe değil, yazara özgüdür:

> Her yazar doğuşun kendisine verdiği üslupla yazar, ister roman, ister deneme, şiir veya tragedya yazsın kullandığı her zaman aynı sözdizimi, aynı tempo, aynı teşbihlerdir. ... Balzac ister bir roman, ister bir deneme yazsın daima Balzac gibi yazar. Zaten romancıların üslupları da birbirine benzemez.[2]

Tahsin Yücel ise şöyle diyor:

> ...çok iyi bildiğimiz gibi, çoğu büyük ozanlar, çoğu büyük romancılar, gelenekler karşısında direndikleri, geleneklerle boğuştukları oranda büyümüşlerdir: Balzac da geleneklerle

[1] 1961, s. 6

[2] 1961, s. 76

boğuşan bir sanatçıdır, Joyce da, Proust da, Kafka da: hiçbiri sürmekte olan bir geleneği olduğu gibi benimseyip geliştirmekle yetinmemiştir. Konuya salt bu açıdan bakılınca, yerli geleneklerle yabancı gelenekler arasında bir ayrım yapmaya da gerek yoktur; tam tersine, bizim "Batı Romanı" diye adlandırdığımız şeyin kısaca "roman" olduğu bile kesinlenebilir.[1]

Sanat eserini sanat eseri yapan içkin özelliğinin *yeni* olması olduğunu sürekli vurguluyorum; ancak bu, bize yeni bir form dâhilinde sunulan her şeyin sanat eseri olduğu anlamına gelmiyor. Picasso tablolarının İstanbul'da sergilenmesiyle aşağı yukarı aynı tarihte Bedri Baykam, İstanbul Modern Sanatlar Galerisi'nde, spermlerini sildiği ve otuz beş yıldır sakladığı peçeteyi sergiledi. Peçeteyi tanıtan açıklamada "Dünyanın İlk ve Tek Belgeli 'Sanatçının İlk Spermi' Sunumu" yazıyordu. Yazının altına "3 Şubat 1971, saat 14:10 çıkışlı" diye de bir not düşülmüştü. Bedri Baykam dünyada spermli bir peçeteyi sergileyen ilk kişi olduğu için bunun bir sanat eseri olduğunu iddia etti. Baykam, kendi dışkısını sergileyerek sanat piyasasıyla alay eden İtalyan Piero Manzoni'yi, yine parodi olarak, ters çevrilmiş bir pisuvarı heykel adı altında sunan Marcel Duchamp'ı örnek veriyor, yaptığının dünyada başka örnekleri de olduğunu, sanat anlayışımızda dünyanın gerisinde kaldığımız için, spermli peçetenin sergilenmesinin sanat olduğunu göremediğimizi söylüyordu. Baykam'ın iddiasına göre, dünyada daha önce spermli bir peçetenin sergilenmemiş olması, onun bir sanat eseri olduğuna kanıttı. Aynı şeyi şimdi bir başkası yapmaya kalksa, bu artık bir sanat eseri olmayacaktı. Kısacası Baykam bir şeyin sanat eseri olması için tek şart olarak onun "ilk" olmasını öne sürüyordu.

[1] 2009, s. 29

İlk, yeni, özgün olmasının, bir eserin sanat eseri sayılabilmesinin şartı olduğunu kabul ediyorum; ancak sanat eserinin en az yeni olması kadar önemli bir başka içkin özelliği, nesnesinden öteye gidebilmesi, kendi gerçekliğinden daha büyük bir gerçekliğe işaret edebilmesidir. Yeni bir form yaratmanın yeni bir gerçek yaratmak olduğunu söylemiştim; ancak yeni bir formun *yaratılmış* olması için, başka bir ifadeyle yeni bir formun sanat kategorisinde değerlendirilebilmesi için, formun yatay nesnesinin, yataylığından daha güçlü bir dikey boyutunun bulunması gerekir. Daha önce de ifade ettiğim gibi, bir eser, nesnesinden öteye gidebildiği ölçüde, aynı nesnede inebildiği dikeylik ölçüsünde sanatsaldır ve eserin sanatsal değerini belirleyen yatay değil, dikey anlamda gidebildiği uzaklıktır. Formun yaratılmış, yani sanatsal yeniliği de, inebildiği dikeylik ölçüsündedir.

Proust Estetiğinde Dikey Gerçeklik

Jung'un düşüncelerinin, dikey ve yatay hayatla ne anlatmak istediğime son derece uygun düştüğüne, onları canlandırdığına inanıyorum; ancak, daha önce de ifade ettiğim gibi, Jung bir estetisyen değil. Nitekim Jung kendisi de, söylediklerinin sanat ve edebiyat için ancak soyut bir zemin sunabileceğini, düşüncelerinin sanat ve edebiyat alanından kimseler tarafından işlenmeye, onları kullanılır hâle getirebilecek çerçeveler giydirilmeye müsait olduğunu ifade etmişti. Bu kitaptaki düşünceleri görünür kılabilecek en uygun estetisyenin, ünlü Fransız romancı Proust olduğunu düşünüyorum. En iyi estetisyenlerin sanatçıların kendisinden çıktığına inandığımı, Jung'un, Rollo May'in, Herbert Read'in, bu kitaba önemli katkısı bulunan herkesin de böyle düşündüğünü belirtmiştim.

Benim gözümde, bu kitaptaki estetik fikirleri en mükemmel şekilde yansıtan, eserinde adeta somutlayan da Proust.

Proust da Jung gibi, dikey ve yatay kelimelerini hiç kullanmamakla beraber, yatay gerçekliğin dikey gerçekliğe varabilmek için bir vasıta görevi gördüğünü düşünüyor. Proust, aynı zamanda bütün estetik tezini de açıklayan *Kayıp Zamanın İzinde* adlı yedi ciltlik romanında, yatay gerçekliğin dikey gerçeklik için vasıta görevi gördüğü gibi, edebiyat eserinin yatay gerçekliğinin de onun dikey gerçekliği için ancak bir vasıta olduğunu izah eder.

Proust'a göre, bizi kuşatan yatay dünya vasıtasıyla dikey hayata ulaşabilmemizi sağlayan en kısa yol, edebiyat ile olur. Jung'un "Kendiliğinden yaşanagelen hayat gerçek hayat değildir; hayat sadece *bilindiği* zaman gerçek olur." dediğini söylemiştim.[1] Proust da "gerçek hayat"ın edebiyat olduğunu yazar. Gerçek hayatın edebiyat olmasının nedeni, az önce söylediğim gibi, dikey hayatla irtibat kurabilmemizi sağlayan en kısa yolu edebiyatın sunmasıdır:

> Gerçek hayat, nihayet keşfedilip açıklığa kavuşturulan tek hayat, dolayısıyla dolu dolu yaşanan tek hayat, edebiyattır. Bu hayat, bir anlamda, sanatçıda olduğu kadar her insanın içinde de her an mevcuttur. Ama çoğu insan, onu açıklığa kavuşturmaya uğraşmadığı için görmez. Bu yüzden de, geçmişleri, zihinleri tarafından "banyo edilmediği" için işe yaramayan sayısız klişeyle dolup taşar. Sanatın açıklığa kavuşturduğu şey, yalnız kendi hayatımız değil, başkalarının da hayatıdır; çünkü tıpkı ressam için renk gibi, yazar için de üslup teknik değil, görüş meselesidir. Her birimizin dünyayı görüşündeki nitel farklılığın, doğrudan ve bilinçli yöntem-

[1] Jung, 1936, par. 105

lerle mümkün olamayacak şekilde ortaya koyulmasıdır; sanat olmasa, bu farklılıklar ebediyen her birimize ait birer sır olarak kalırdı.[1]

Ressam Teodoro Núñez Ureta "*Sanat, nesnelerin başka bir yolla hiçbir zaman sahip olamayacağımız gerçek sahipliğine sokulmamızı sağlayan araçtır.*"[2] derken Proust'la aynı sahiplikten bahsetmektedir. Proust, materyal gerçekliği asıl gerçeklik olarak kabul etmez. "Gerçeklik, meçhule giden yolda bir ilk adımdır sadece ve bu yolda pek fazla ilerlememiz mümkün değildir."[3] Tamamı insanın duyuları için her zaman ulaşılmaz kalacak olan "bütün"ü aydınlatan en güçlü ışık, Proust'a göre edebiyattır. Edebiyat, insanın duyularını iç âleme doğru açarak materyal dünyadan ötesini göstermeyi sağlar.

Proust, "bir sanat yapıtının büyüklüğü, yüzeydeki konusuyla değil de, o konunun derinde nasıl işlendiğiyle ilgilidir." der.[4] Sanatçının çalışmasını "maddenin, tecrübenin, kelimelerin ardında farklı bir şey bulma çabası" olarak niteler.[5] Realist tabir edilen edebiyattan bu nedenle hazzetmemektedir. Proust'a göre, "Kaydetmekten ibaret olan edebiyatın bir değeri olamaz, çünkü gerçeklik, kaydedilen küçük şeylerin altında gizlidir."[6]

Proust, sanatın yatay gerçekliğin içinde dikey gerçekliği aramak olduğundan romanının yedi cildinde de sık sık söz eder:

---

1 1927, s. 203
2 Crisanto, 1991, s. 77
3 Proust, 1923, s. 22
4 Botton, 2004, s. 43
5 Proust, 1927, s. 204
6 Proust, 1927, s. 202

> Yağışlı hava, savaş, taksi durağı, aydınlık bir restoran, çiçekli bir bahçe dediğimizde ne demek istediğimizi herkes anladığına göre, gerçeklik, herkes için aşağı yukarı özdeş olan bir tecrübe kalıntısı olsaydı, şüphesiz bu nesnelerin adeta bir sinema filmi hâlinde yansıtılması yeterli olur, nesnelere ilişkin basit verilerden uzaklaşan "üslup", "edebiyat", fuzuli ve sahte kaçardı. Ama gerçeklik sahiden bu muydu?[1]
>
> Hayatın verileri sanatçı için önemli değildir; dehasını ortaya dökmek için birer imkândırlar sadece. On değişik kişinin Elstir tarafından yapılmış portrelerini yan yana gördüğümüzde, her şeyden önce Elstir portreleri olduklarını mutlaka hissederiz.[2]
>
> ...ifade edilecek olan gerçeklik, konunun dış görünüşünde değil, dış görünüşün pek önemli olmadığı bir derinlikte yatıyordu; tabağa çarpan kaşık sesinin, kolalı peçetenin sertliğinin, manevi yenilenişime onca hümanist, yurtsever, enternasyonalist ve metafizik konuşmadan daha çok katkıda bulunması da bunu simgeliyordu.[3]

Jung, sanatın, içimizde zaten var olan sonsuzluk, Tanrı, Benlik (Self), "bütün"le ilişki kurmamızı sağladığını düşünüyordu. Jung'a göre "Hayat kişinin bilinçaltının farkına varmasının öyküsüdür."[4] ve "bu farkına varma eyleminin aracı veya yeri ne maddede ne ruhta, sembol dışında hiçbir şeyle düzgün ifade edilemeyecek ince bir gerçekliğin ara kesitindedir."[5] Proust da gerçek bir edebiyat eserinin yatay ve dikey hayatın kesiştiği yerde durduğunu savunur. İnsanın o eser vasıtasıyla

---

1 Proust, 1927, s. 197-198

2 Proust, 1954, s. 376

3 Proust, 1927, s. 190

4 1938, par. 391

5 1937, par. 400

"bütün"ün derinine inmesi, aynı zamanda kendisinin de derinine inmesi demektir; zira Jung'un da dediği gibi, "bütün" her insanın içinde saklıdır aynı zamanda. Dikey hayatın istikametinin yukarı değil aşağı doğru olması bu açıdan önemlidir: Jung da Proust da, "bütün"ü insanın veya maddenin uzağında değil, içinde ararlar.

> Aslında her okur, okuduğu esnada kendi kendinin okurudur. Yazarın eseri, okura sunduğu bir görme aygıtına benzer; okurun o kitap olmasa kendinde bile fark edemeyeceği şeyleri görmesini sağlar.[1]
>
> Bir tasvirde, tasvir edilen mekânda bulunan nesneler, sonu gelmeyen bir liste hâlinde peş peşe dizilebilir, ama gerçek, ancak yazarın iki farklı nesneyi alıp aralarındaki ilişkiyi, bilimde benzersiz nedensellik yasasının sağladığı ilişkinin sanat âlemindeki karşılığını saptadığı ve onları güzel bir üslubun zorunlu halkaları içine hapsettiği an ortaya çıkacaktır. Yazar da tıpkı hayat gibi, iki izlenimde ortak olan bir niteliği bulup ortak özü çıkaracak ve onları zamanın sıradanlığından kurtarıp bir istiarenin içinde birleştirecektir.
>
> [B]üyük bir yazarın, o temel kitabı, tek gerçek kitabı, kelimelerin yaygın kullanımıyla icat etmesi gerekmediğini, bu kitap zaten her birimizin içinde var olduğundan, onun tercüme etmesi gerektiğini fark ediyordum. Bir yazarın görevi ve işlevi, tercümanlıktır.[2]

Tanpınar *Beş Şehir* kitabında, "Bir eser bizde ömrümüz boyunca mevcuttur. Tıpkı hareketlerimiz gibi, icraatının tesadüfleri ona muayyeniyetini verir." der.[3] İçimizdeki eseri

---

1 Proust, 1927, s. 218

2 Proust, 1927, s. 197-198

3 Okay, 2000, s. 167

çıkarmak, hayatımızın hikâyesidir. Eser yaratmak, kendi hayatımızı yaratmak demektir aynı zamanda.

Mehmet Rifat, Proust'u ve Michel Butor, Roland Barthes, Umberto Eco, Nietzsche gibi bu kitapta geçen birçok ismi "homo semioticus" olarak adlandırmaktadır. "Dünyayı anlamdıran insan, çevresine, farkında olmadan değil de biraz bilinçli, düzenli, yöntemli ve tutarlı bir biçimde de bakarsa, bakmaya çalışırsa"[1] Rifat ona "homo semioticus" adını vermektedir. Rifat'in tanımına göre "Homo semioticus anlamlandıran insandır; dünyadaki anlamların oluşumunu, birbirine eklemlenerek, yepyeni anlamlar yaratmasını sorgulayan insandır; çevresindeki bireysel, toplumsal, kültürel gösterge dizelerini yalnızca betimlemekle yetinen değil, bu dizgelerin üretiliş sürecini yeniden yapılandıran insandır."[2] Sözgelimi Freud, Rifat'a göre bilinçaltını "okuması" ile homo semioticus'tur. Yatay dilden yeni bir Dil çıkaran, kelimeler, hikâyeler yoluyla gerçekliği yeniden yaratan, anlamları yeniden yapılandıran şairler, yazarlar homo semioticus'tur. "Homo semioticus'un iki uç örneğinden birinde, dünyadaki her çeşit anlamı, yaşarken ve yazarken kavramaya çalışan 'gösterge avcıları', ötekisindeyse bir çözümleme modeli de oluşturmaya çalışan 'göstergebilimciler' yer alır."[3]

Dünyada gördüğümüz her şeyin göstergelerden oluştuğunu düşünüyorum. Bir dil bilimi terimi olarak gösterge bize neyi, nasıl gösteriyorsa, bana göre de, görmüş olduğumuz her şey bize onu öyle gösteriyor. Bu nedenle, sözcüklerle anlamı nasıl yeniden üretiyorsak, gerçeği de yeniden öyle inşa ediyo-

---

1 Rifat, 1999, s. 7

2 Rifat, a.g.e., s. 9

3 A.g.e., s. 57

ruz ve sözcüklerle gerçeği yeniden yaratabilmemiz, dünyada anlamla biçimin iç içe geçmiş olmasından.

Sanat Neden Aykırıdır?

Ayn Rand'e göre sanat, "*sanatçının metafizik değer yargılarınca gerçekliğin seçici olarak yeniden yaratılmasıdır.*"[1] Üretilen eser kendisine ait yeni biçimi alternatif olarak sunarken, hâlihazırdaki baskın biçimlere karşı gelmiş olur. Picasso'nun da dediği gibi, "Her yaratıcı eylem her şeyden önce bir karşı gelme eylemidir." Sanat eseri gelenekseli, yerleşmişi, standardı, mekaniği, onun yerine, kendi inşa ettiği bireysel, özgün muadili yerleştirmek için yıkar.

Jung buna "yaratıcı yıkım" adını verir:

> Ortaya koyduğu iş kişiliğin yıkımını ifade etmekten uzak olmakla birlikte, modern sanatçı kendi sanatsal kişiliğinin bütünlüğünü yıkıcılıkta bulur. Mephisto'da olduğu gibi anlamın anlamsızlığa, güzelliğin çirkinliğe çarpılması –ki bu çarpıtma anlamsızlığın neredeyse bir anlam ifade ettiği, çirkinliğin insanı kışkırtan bir güzelliği olduğu sinir bozucu bir yolla olur- insanlık kültürünün tarihinde ucu bu kadar uzağa hiç götürülmemiş bir yaratıcı başarıdır.[2]

Sanat, "harikalar"ını bile bu yıkıcılıktan alır:

> *Ulysses*, güzelliğin ve anlamın günümüze dek süregelmiş kriterlerini yıkarak, harikaları başarır. Bu eser, geleneksel tüm hislerimize hakaret eder, anlam ve içeriğe dair beklentileri-

[1] Rand, 1969, s. 19, italikler metindeki gibidir

[2] Jung, CW 15, s. 118

> mizi acımasızca boşa çıkarır, burnunu ona yer olmayan bütün sentezlere sokar.[1]

Yaratıcılık, reformcu yapısı nedeniyle, kendi devamlılığını sağlama almayı hedefleyen kolektif bilinç tarafından hep bir tehdit olarak algılanagelmiştir. Gardner, *Art, Mind and Brain: A Cognitive Approach to Creativity* (Sanat, Zihin ve Beyin: Yaratıcılığa Bilişsel Bir Yaklaşım) adlı kitabında şöyle yazıyor:

> Gruber bize herhangi bir yaratıcı girişimdeki zorluk ve yalnızlığı hatırlatır. Bireyler işlerinden aldıkları zevke karşın, tipik olarak, gözden düşme tehlikesinin yüksek olduğu münferit bir yolculuğa çıkmış bulurlar kendilerini. Bu riskli yolda sebat etmeleri için cesaretli ve sürüden ayrılmaya, tek başlarına bir rotada ilerlemeye, utancı, hatta yekten dışlanmaya göğüs germeye istekli olmaları gerekir. Yaratıcı güdülerde kişinin tek başına yol alması sağlam bir bünye gerektirir ve bazen en mucit insanlar kişisel, toplumsal ve dini destek görmeye ciddi bir ihtiyaç duyarlar.[2]

Üretilen eserin Jung'un "her varlıktaki en güçlü, en kaçınılamaz dürtüyü, yani kendisini gerçekleştirme dürtüsünü temsil eden" çocuk arketipine benzediğini söylemiştim. "Bu yeni doğum Doğa Ana'nın geleceği rahminde besleyen en doğurgan, en değerli meyvesi olduğu, kendini idrak etmenin daha üstün bir düzeyini ifade ettiği hâlde dünyadaki hiçbir şey ona kucak açmaz."[3]

Fransız yazar Michel Tournier *Le Médianoche amoureux* (1985) adlı eserinde tüm iktidarların tutucu olduğunu, bu

1 Jung, CW 15, s. 118

2 1982, s. 355

3 Jung, CW 9, s. 168-170

nedenle de, yazarların kurulu düzene karşı tartışma odakları oluşturan kitaplarını tehdit olarak algıladıklarını söyler; François Villon'ı, Anne Louise Germaine de Staël'i, Victor Hugo'yu örnek verdikten sonra, "Ayakta yazmak gerekir, hiçbir zaman diz çökerek yazmamalıdır. Yaşam her zaman ayakta yapılması gereken bir iştir." der. Çünkü yaşam da eser gibi, *yapılan* bir şeydir.

Tahsin Yücel'e göre Tournier'nin "ayakta yazmak" dediği şey, yazarlık koşulunun temel özetidir:

> Denilebilir ki, yazar iktidarın karşısında, patronun karşısında, güncelin, ünün, paranın, herkesin, her şeyin karşısında diz çökmeden, ayakta yazan kişidir. Karşısında, yanında, varlığından bile habersiz, ama hep ayakta.
>
> Dün olduğu gibi bugün de, soytarıların tüm saraylarda küçümsenmeyecek bir yeri bulunmasına karşılık, güç ve düzen gerçek yazarı her zaman düşman bilmiştir.[1]

Kitlesel yatay akışa karşı durmayan hiçbir sanatçı, hiçbir sanat eseri yoktur. Mario Vergas Llosa, Şubat-Mart 2011 tarihli *Notos* dergisinde yayınlanan Nobel konuşmasında "Okuduğumuz o iyi kitaplar olmasaydı, olduğumuzdan daha kötü, daha uzlaşmacı, daha az tedirgin, daha uysal olurduk." derken bunu kastediyordu. Sanatçılar her zaman, içinde yaşadıkları toplumu öyle veya böyle, çoğu zaman toplumun açıklayamadığı bir şekilde rahatsız etmektedirler. Çünkü, söylediğimiz şey kimseyi rahatsız etmiyorsa, aslında hiçbir şey söylemiyoruz demektir. Diğer yandan, söylediğimiz şey kimseyi rahatsız etmiyorsa, yeni hiçbir şey söylemiyoruz da demektir. Aslında kimse yeni bir şey duymayı, görmeyi, öğrenmeyi,

[1] 2005, s. 107

alışkanlıklarının sarsılmasını istememektedir; çünkü değişim benliğin derinliklerinde korkutucu ve zor bir şey gibi hissedilirken alışkanlıklar ve statüko, güven duygusu verir.

Birçok yaratıcı dalda eser veren, Nobel almış olmasına rağmen kendi ülkesi Çin'de yasaklı yazar Gao Xingjian, Xavi Ayen'e verdiği röportajda sanatçının her zaman iki baskıyla karşı karşıya olduğunu söylemektedir: Siyasi baskı ve piyasa baskısı. Edebiyatın *direnmek* demek olduğunu Xingjian başka kelimelerle ifade eder:

> Sanatçı iki daimi baskıyla karşı karşıyadır. Biri kriterlerini kabul ettiren, talimatlarını izlemeye zorlayan ve bir partinin çıkarlarını savunmaya iten siyasi güçtür. Entelektüelleri belirli bir şekilde düşünmeye mecbur kılar, bu nedenle, aslında tek yaptıkları boyun eğmekken, bazılarının çıkıp da bir davaya hizmet ettiklerini söylemeleri beni güldürüyor. Otorite karşısında kendine özgü bir duruş ve görüşü korumak için içsel olarak çok sağlam olmak gerekir. Buna başka bir çağdaş baskı eklenir: Globalleşmeyle beraber her şeyi istila eden ve bir tüketim ürününe dönüştüren piyasa baskısı. Ama edebiyat insanoğlunun ne anlama geldiğini derinden keşfetmeye yarayan bir araç olduğu için ticari olanın ötesine geçen çeşitli değerlere sahiptir. Edebiyat başka bir şeyi elde etmek için kullanılan bir vasıta olmamalıdır.[1]

Gao Xinjian aynı röportajda, kendi direnme şeklinin "izm"lerden uzak yaşamak olduğunu da dile getiriyor. Ne "izm"lerden uzak yaşamak, ne de insanın kendisine ve dolayısıyla sanata sadık kalacak şekilde dış baskılara direnmesi, zannedildiği kadar kolaydır. Anthony Storr, çocukluklarında

[1] Ayen, 2009, s. 59

sanatın herhangi bir alanında olağanüstü başarı göstermiş çocuk dâhilerin sadece yüzde onunun büyüdüklerinde gerçek bir sanatçı olmayı başarabilmiş olduğuna dikkat çekiyor.[1] Evet, insan belki sanatçı *olarak* doğar, ama sanatçı *olmak* hiç de kolay değildir. "Olma"nın bir kerelik değil, sürekli yenilenen bir şey olduğunu açıkladığımda, dünyaya rağmen sanatçı olabilmenin zorluğu belki açıklık kazanır.

Sanatçı açıkça yasak olan bir şey yapmadığı hâlde kendisinden sürekli kuşkulanılan biridir genellikle. Henry Miller kendi durumunu şöyle anlatıyor:

> İstesem de istemesem de tepeden tırnağa bir edebiyatçıydım. Hemen hemen her türden insanla, özellikle de basit insanlarla iyi geçinebilmeme karşın, sürekli kuşkulanılan birisiydim. Bu durum, kütüphane ziyaretlerime çok benziyordu; hep yanlış kitabı istiyordum. Kütüphane ne kadar büyük olursa olsun, aradığım kitap bir türlü mevcut olmuyordu, ya da elime geçmiyordu. O zamanlar, yaşamdaki veya yaşamdan istediğim her şeyin yasak olduğu izlenimini edinmiştim.[2]

Henry Miller'a göre insanın şiir yazması, hâkim iletişim biçimleri dâhil olmak üzere bütün hâkim formları sorguladığını, onların gerçek manada işlevselliğinden ve anlamlarından kuşku duyduğunu, ona dayatılandan başka bir şey istediğini açığa vurmasıdır. "Şair günümüzde unvanından vazgeçmek zorundadır; çünkü zaten kuşkusunu açığa vurmuş, zaten iletişim yeteneksizliğini belli etmiştir." der.[3] Ancak Miller da bu-

---

1 Bkz. a.g.e., s. 31

2 1994, s. 16-17

3 A.g.e., s. 33

rada şair derken, sadece gerçek şairleri kastetmektedir. Gerçek şairin hâkim düzene karşı sarsıcı bir değişiklik getirdiğini "Uyaklı veya uyaksız yazan dize kuyumcularına şair demiyorum. Ben dünyayı temelden değiştirebilme durumunda olan birine şair derim." cümleleriyle ortaya koyar. Dünyayı temelden değiştiremeyen şair, Miller'a göre şair değil, sözcük sanatçısıdır: "Son yıllarda herhangi bir sözcük sanatçısı, dünyaya Hitler'in yapabildiği kadar heyecanlandırmış mıdır?" der.[1]

Yaratıcı Kimselerin Ortak Özellikleri

Her şeyin yerleşik kurallara uyduğu yerde sanatsal kıpırdanmadan söz edemeyiz. Yerleşiklik durgun, hareketsizdir. Sanat ise bir kıpırdanış olarak algılanır; ister sanatçının zihninde doğduğu ve açığa çıkmak için sanatçıyı *dürttüğü* zaman, isterse bir sanat eseri karşısında zihni ve duyguları *harekete geçebilen* kimselere ulaştığında. Sanatı ve yaratıcılığı zorunlu olarak enerjiyle birlikte açıklamamın nedeni de bu. Anthony Storr, yaratıcılığın dinamiklerini incelediği *The Dynamics of Creation* (Yaratıcılığın Dinamikleri, 1972) isimli çok önemli eserinde yaratıcılığın, mutlak uyumluluğun olmadığı yerde doğduğuna dikkat çeker:

> Yaratıcı kimseleri inceleyen uzmanların çoğu, bu kişilerin en dikkate değer özelliklerinden birinin *bağımsızlıklarına düşkünlükleri* olduğu hususunda birleşmişlerdir. Bu durum, kendisini özellikle bu gibi bireylerin toplumunkilerden ziyade kendi iç standartlarından çok daha fazla etkilendikleri gerçeğinde gösterir. Yaratıcılıklarına göre üç gruba bölünmüş mimarların incelendiği bir çalışmada, en yaratıcı gru-

[1] A.g.e.

bun öncelikli kaygısı kendi içlerinde keşfettikleri, mükemmeliğe dair bir iç sanatsal standardı karşılamakken, en az yaratıcı olan grubun öncelikli kaygısı mimarlık mesleğinin standartlarına bağlı kalmaktır.

...

Bu bağımsızlık özelliğinin bir diğer ilginç yönü ise yaratıcılıkları kuvvetli kimselerin onlardan daha az yaratıcı çağdaşlarına oranla daha az derneğe ve sosyal gruba ait oldukları gerçeğidir.[1]

Sanatçıların kendilerini eser vermeye mecbur hissetmelerinin en önemli nedeni, başka bir *varoluş* biçimi bilmiyor olmalarıdır. "Var olmak" ile "yaratma"nın birbirinin iki yüzü olduğunu söylemiştim. Kendisinden önce zaten var olan çevreye tamamen entegre olmuş olan birey aslında tam manasıyla *var* sayılmamaktadır.

Entegrasyona değinmişken, yaratıcılık, var olma ve entegrasyon arasındaki ilişkiyi inceleyen çok sayıda eser vermiş İngiliz psikanalist Donald Winnicott'ın araştırmalarından söz etmeden olmaz. Winnicott'ın araştırmaları ağırlıklı olarak, yeni doğmuş bebeklerle ilgilidir. Ancak Winnicott, bebekler ve küçük çocuklara dair söylediği her şeyin yetişkin birey için de geçerli olduğunu iddia eder. Winnicott'ın bebek ile anne arasındaki ilişkiyi incelediği çalışmalarda yaratıcılık hakkında söylediklerinin, birey ve toplum arasındaki ilişkiyi, yaratıcılık açısından incelerken söylediklerimize şaşırtıcı derecede benzediğini, Winnicott'ı okurken, toplum ile birey arasındaki ilişkinin anne ile bebek arasındaki ilişkinin toplumsal düzlemdeki versiyonuna denk olduğunu düşünebiliriz.

[1] Storr, 1972, s. 189

"Yeterince İyi Olmayan Anne" ve Sahte/Gerçek Benlik

Winnicott "yeterince iyi olmayan anne"yi kendine özgü psikanalitik dilinde "kendi jestlerini bebeğe yerleştiren anne" olarak tanımlar. Bu durumu Winnicott'ın psikanalitik diliyle açıklamaya çalışayım: Bebek doğduğunda, henüz kendi duruşu yoktur. Dik duramamakta, vücudunu doğrultamamakta, kendi seçtiği yere yaslanamamaktadır. Bebeklerin bu dönemde biri tarafından tutulması gerekir, çünkü bebek kendi kendini tutamamaktadır. Winnicott bebeğin tutunma ihtiyacını "tutunma" (holding) kavramı ile açıklar. Bu dönemde bebeğin vücut hareketleri annenin hareketlerine bağlıdır; mesela anne bebeği nasıl tutarsa bebeğin vücudu o şekli alır. Eğer anne "yeterince iyi anne" (good enough mother) ise, bebeğin isteklerini anlayacak ve ona uygun şekilde karşılık verecektir.

"Yeterince iyi olmayan anne" (not good enough mother) ise bebeğin vücuduna kendi vücudunun hareketlerini zorlar; kendi istek, ihtiyaç, jest, mimik ve hareketlerini çocuğa ikame ettirir. Bu durumda bebek annenin bir uzantısı olmaktan öteye gidemez, tek başına var olamaz, egosu gelişemez; yani *tutunamaz*. Tutunamama durumu, hem reel hem sembolik, hem bireysel hem toplumsaldır. Oğuz Atay'ın *Tutunamayanlar* romanının Winnicott'ın anlattıklarıyla derinden ilişkili olduğu muhakkak.

> Yeterince iyi olmayan anne, bebeğin her şeyi yapabilmeye gücü yettiği duygusunu tamamlayamaz ve bebeğin vücut hareketlerine karşılık vermekte sürekli yetersiz kalır. Bunun yerine ona, bebeğin boyun eğmesiyle bir anlam kazanacak olan kendi beden hareketlerini yerleştirir. Bebeğin bu itaati,

> Sahte Ben'in ilk safhasıdır ve annenin bebeğinin ihtiyaçlarını duyumsamaya dair yeteneksizliğinden kaynaklanır. [1]

Buradaki "yeterince iyi olmayan anne"nin, ihtiyaçlarını, normlarını ve değerlerini aileye, dolayısıyla da bireye empoze eden topluma karşılık geldiğini söyleyebiliriz. *Toplum, bireylerinin kendileri olmasına izin verdiğinde var olamıyorsa, yeterince iyi bir toplum değil demektir.* Böyle vakalarda özgünlük ya da birey ölür ve yerini, aslında işleyen düzenin uzantılarından başka bir şey olmayan müstakil sahte formlar alır. Toplum, bireylerin kendilerine özgü ihtiyaçlarını göz önünde bulunduramıyorsa, sağlıklı işliyor sayılmaz. Böyle bir toplumda bireyler, tamamı sahte olan bir benlik geliştirirler; böyle bir toplumda bireyler *var* sayılmazlar, yaşayışları sahte bir yaşayıştır.

Winnicott, annenin de bebeğin de birbirlerine adapte olmaları gerektiğini anlatır. Anne, vücudunu henüz kendisi tutamayan bebeğe kendi vücut hareketlerini yerleştirirse, yani anne "yeterince iyi olmayan anne" ise bebek pratik anlamda yaşıyor görünse de artık gerçekten yaşıyor sayılmaz:

> Eğer başlangıçta annenin adaptasyonu yeterince iyi değilse bebeğin fiziksel olarak ölmesi beklenebilir; zira dış nesnelerin bebekten boşaltılması başlayamamıştır. Bebek yapayalnız kalır. Pratik anlamda bebek yaşar, fakat bu sahte bir yaşayıştır. ... Annenin yeterince iyi adapte olmadığı yerde, çocuk uysallığa yönlendirilerek istismar edilir, çevreden gelen taleplere uysal bir Sahte Ben karşılık verir ve çocuğun kendisi de bunu kabullenmiş görünür.[2]

---

1 Winnicott, 1960b, s. 145

2 Winnicott, 1960b, s. 146

Bu paragrafta anlatılan türde bir uysallık, Winnicott'a göre bebeğin (bireyin) hayatındaki ahlaksızlıktır. Winnicott, "Küçük çocuktaki ahlaksızlık, kendi şahsi yaşama biçimini feda etmek karşılığında itaat etmektir." der; "İtaat hemen arkasından ödülü getirir ve yetişkinler çoğu zaman itaati büyümekle karıştırırlar."[1]

Yetişkinlerin itaati büyümekle karıştırması gibi, biz de bireylerin itaatini olgunlukla ve yetişkinlikle karıştırırız. Bu tarz bir itaat, yani çevreyle ondan ayırt edilemeyecek kadar tam bir uyum hâline Winnicott "tam integrasyon" (full integration) adını verir.

Winnicott'a göre, yeni doğan bebek kendisini kâinatın geri kalanıyla bir bütün olarak algılamaktadır.[2] Ne kendisinin ne de bir başkasının varlığını bu bütünden ayrı bir parça olarak yorumlayabilir. Winnicott bebek için "Bu *ben*in, henüz kendisinden ayrıştırılmamış *bir başka insanla birlikte ben* olmadığı müddetçe anlamsız" olduğunu söyler.[3] Bir bütünün, bebeğin zihninde bir birey değil, Winnicott'ın "çevre-birey" adını verdiği bir yapı olduğunu anlatır.[4] Bebeğin benliği anne-çevre (mother-environment) ile birbirine karışmıştır; bebek bu aşamada henüz Ben ile Ben'den-ayrı nesneleri birbirinden ayırt edemez.[5] Yani, Winnicott'a göre, çocuk, Ben'ini Ben'den-ayrı nesnelerden ayırabilene ve kendisini çevreleyen bir ortam olduğunun bilincine varabilene kadar, bir benlik hissi söz konusu değildir. Henüz bir ego bilinci gelişmemiştir, bebek kendi varlığının farkında değildir.

1 1963, s. 102

2 Bkz. 1952

3 Bkz. 1966, s. 12

4 Bkz. 1952

5 Bkz. 1963

Özetle bu dönemde bebek, kendi varlığını çevreyle *bir* olarak algılar. Çevre aynı zamanda anne demektir; bebek annesinin varlığını kendi varlığı, annesinin hislerini kendi hisleri, annesinin hareketlerini kendi hareketleri zanneder. Bebeğin ego bilincinin gelişmesi için, onu çevreleyen ortamdan, yani annesinden ayrı bir varlığı olduğunun da ayırdına varması gerekir. "Yeterince iyi olmayan anne"nin bebeğin vücuduna kendi vücudunun hareketlerini zorladığını söylemiştim. "Vücut" (eski hâliyle "vücud") sözcüğünün aynı zamanda "varlık" anlamına gelmesini Winnicott'ın örneğinde/benzetmesinde çok manidar buluyorum, zira bebeğin vücudunun hareket eder görünürken aslında "annenin hareketlerini hareket ediyor" olması, yani bebeğin vücudunun aslında tek başına var olamayıp annenin vücudunun bir uzantısı hâline bürünmesi, çevrenin normlarını tamamen içselleştirip o normlarla hareket eden bireyin sahte varoluş durumunu çok güzel temsil ediyor. Her ne kadar Winnicott bunu bu kelimelerle ifade etmese de, Winnicott'ın dilinde "tam entegrasyon" (full integration) bana göre "sahte varoluş"a (false existence) denk gelmekte.

Winnicott ise, tam entegrasyonun "sahte-benlik yaşayışı"na denk geldiğini söylüyor. Ancak, "sahte-benlik yaşayışı"nın ne demek olduğunu izah edebilmek için önce Winnicott'ın "gerçek benlik" (true self) ve "sahte benlik" (true self) kavramlarını açıklamalıyım.

Winnicott'a göre her insanın bir gerçek benliği, bir de sahte benliği vardır. "Sahte benlik" (false self) insanın toplumla, başka insanlarla ilişkilerinde gösterdiği yüzüyken, Winnicott insanın "yakınları dışındakilerle ilişkilerinde göstermediği özel benliği"ne "gerçek benlik" (true self) adını verir. İnsanla-

rı selamlama biçimimiz, fotoğraf çektirirken verdiğimiz poz, dışarıdan nasıl göründüğümüze verdiğimiz önem sahte benliğimizle ilişkilidir. Kendi yatay-dikey bakışımla özetleyecek olursam, sahte benliğimiz dış dünya ile kurduğumuz ilişkilerde, gerçek benliğimiz ise kendi kendimizle kurduğumuz ilişkide etkilidir.

Sahte ve gerçek benliği anlattığım insanlar sıklıkla, kendilerinde hiç sahte benlik olmadığını iddia ediyorlar. Ben de onlara "Başkalarının yanında geğiriyor musunuz?" diye soruyorum. Sağlıklı her insanın mutlaka sahte benliği olduğunu, sahte benliğin kötü bir şey değil, sosyal yaşamın bir gereği olduğunu vurgulamalıyım. Bana göre, önemli olan, sahte benliğin, yani sosyal maskemizin kalınlığı değil, sosyal maskemiz ile gerçek benliğimiz arasındaki mesafe. Örneğin, dışarı ciddi, sert, mağrur, kimseye minnet etmeyen bir görüntü çizen kimsenin hakikatte kaypak ve menfaatçi olması bize, o kimsenin gerçekte ne olduğunu gizleyebilmek için onun tersi bir maskeye büründüğünü düşündürür. Ama mesela, kişinin öfkesine hâkim olmaya çalışması, kırıcı olmamaya dikkat etmesi de sahte benliğin tezahürleridir. Asıl mesele olarak, sosyal maske ile gerçek benliğin birbirlerinden kopuk mu, yoksa birbirleriyle ilişki hâlinde mi olduğuna bakılmalı.

Winnicott sahte benliği çok basit bir örnekle açıklar:

> Çocuğunuza "teşekkür ederim" demesini öğretirsiniz. Aslına bakarsanız çocuğunuza "teşekkür ederim" demesini çocuk gerçekten bunu kastettiği için değil, sırf kibarlık nedeniyle öğretirsiniz. Diğer bir deyişle, çocuğunuza iyi davranışları öğretmeye başlarsınız ve çocuğunuzun yalan söyleyebilmesini, yani hayatını idare ettirebilecek ölçüde görgü kurallarına uyabilmesini umarsınız. Çocukların çoğu sosyalleşmenin

bir bedeli olarak samimiyetsizleşmeyi kabullenebilir hâle gelirler.[1]

Winnicott "sahte-benlik yaşayışı" (false-self living) ile, sahte benliğin şahsiyetin tümünü kapladığı ve gerçek benin yaşamasına izin vermediği durumları kastetmektedir. Gerçek benlik, sahte benlik tarafından boğulduğu "sahte-benlik yaşayışı"nı, sağlıklı bir sahte benlik ile karıştırmamakta fayda var. Winnicott, "iyi teşkilatlanmış sahte benlik sistemi" de dediği bu sahte-benlik yaşayışı vakalarında dışarıdan kişinin kendisi olarak algılananın aslında bireyin yalnızca sahte benliği olduğunu vurgular. Winnicott'a göre böyle bir sahte-benlik sistemi son derece tehlikelidir, çünkü kişi etrafındaki herkesi memnun edecek bir sahte benlik geliştirse bile, bu içten içe mutlaka onun kendisini boş ve hakikatsiz hissetmesine neden olacaktır.[2]

Yaratıcı Olabilen, Sadece Gerçek Benlik'tir

Sahte benlik dış dünya, gerçek benlik de iç dünya ile ilgili kavramlar olduğu için, sahte benlikte enerji dikey realiteden mümkün olduğunca çekilerek yatay realiteye yönlendirilir. Winnicott, sahte benliğin bütün bir benliği idare ettiği bireyleri tasvir ederken, aslında anlık yatay akış doğrultusunda hareket eden, sadece o anki yatay realitenin etkisi altındaki insanı anlatmaktadır:

> Sembol kullanma becerisinde zayıflık ve kültürel yaşayış fakirliği bulunur. Bu gibi insanlarda kültürel arayışlar yerine

[1] 1964, s. 69

[2] Bkz. "Metapsychological and Clinical Aspects", 1954, s. 292

aşırıya varan bir tezcanlılık, odaklanamama, bireyin yaşadığı zamanı bu çarpışlara verilen tepkilerle doldurmasını sağlayan, dış gerçekliğe çarptığında olanları biriktirme ihtiyacı gözlemlenir.[1]

Winnicott, bireyin iç gerçekliğe gereği gibi anlam veremediğinde, iç gerçeklikten dış gerçekliğe kaçtığını söyler. Dış gerçekliğe sığınma, salt dış gerçeklikten örülmüş bir dünya içinde yaşama, Winnicott'a göre iç gerçekliğe karşı bir çeşit "manik savunma" (manic defense) mekanizmasıdır.[2]

Winnicott'a göre, "hayatı yaşanmaya değer kılan, insanın kendisini hakiki hissetmesidir."[3] İnsanın kendisini hakiki hissetmesinin fevkinde yaşandığı yer ise yaratıcılıktır. Winnicott, yaratıcı olabilenin sadece ve sadece gerçek ben olduğunu söyler.[4] Gerçek benin merkezinde özgünlüğün yattığını savunur: "Sahte Ben, ne kadar iyi yapılanmış olursa olsun bir şeyden yoksundur ve bu yoksun olduğu şey de olmazsa olmaz bir temel öğe olan yaratıcı orijinalliktir."[5] Winnicott "Creativity and its Origins" (Yaratıcılık ve Kaynakları, 1971) isimli bir yazısında, "Birey benliğini ancak yaratıcı olarak keşfedebilir." der.[6]

Winnicott, yaratıcılığa ve dikey realitenin yaratıcılıkla ilişkisine en az Jung kadar önem verir. Yaratıcılığı her zaman içsel zenginlikle beraber anmıştır. Çocukta yaratıcılığa dair çok sayıda çalışmaya imza atmış olan Winnicott, sadece gerçek

1 1960b, s. 150
2 Bkz. 1935, s. 129-132
3 Abram, 1996, s. 257
4 Bkz. 1960b, s. 148
5 1960b, s. 152
6 1971a, s. 54

benliğin yaratıcı olabileceğini iddia ettiği yazıdan sonraki bir yazısında, dikey realiteye duyulan ilgi ile şiir arasındaki ilişkinin altını çizer:

> Şairler, filozoflar, bize göremediğimiz şeyleri gösteren büyük insanlar her zaman gerçek benlik fikri üzerine kafa yormuşlardır ve benliğe ihanet, kabul edilemeyecek şeylerin tipik bir örneği olagelmiştir ... Hatırı sayılır herhangi bir şairden örnek verebilir, bunun, yoğun şekilde hisseden insanların gözde konusu olduğunu gösterebilirsiniz.[1]

Winnicott, "Her birimiz o ya da bu şekilde, o ya da bu dereceye kadar, bir gerçek ile sahte ben arasında bölünmüşüzdür." der.[2] İdeal olanın bireyin sahte benliği ile gerçek benini uzlaştırması olduğunu düşündüğünü çok kere tekrarlar:

> Benliğinin uyumlu bir yönü olan, fakat kendisi var olan, yaratıcı ve davranışları kendiliğinden akan sağlıklı bireyde, aynı zamanda sembolleri kullanma kapasitesi de bulunur. Başka bir deyişle, buradaki sağlık, bireyin, kültürel hayat denilen, hayal ile gerçek ortasındaki bir ara bölgede yaşama kapasitesiyle yakından ilişkilidir.[3]

Winnicott ne iç ne dış gerçeklikte, ama her zaman, iç ile dış gerçeklik arasında, "orta bir gerçeklik"te (transitional reality) yaşadığımızı söyler.[4] Sahte benlikle gerçek benliği uzlaştırmak, dış gerçeklikle iç gerçekliği de uzlaştırmaktır aynı zamanda. Winnicott psikoterapinin amacını *Playing: Creating*

1 1964, s. 65-66

2 1964, s. 65

3 1960b, s. 150

4 Bkz. "Transitional Objects and Transitional Phenomena", 1951

Activity and the Search for the Self (Oyun: Eylem Yaratmak ve Benliği Aramak, 1971) isimli bir yazısında "benliği aramak" olarak tanımlar. Benliği aramayı ise, yaratıcılıkla derinden ilişkilendirdiği, kişinin kendi içinde, hakiki olduğu hissini arayışı olarak anlatmaktadır.[1]

"Tam entegrasyon"un (full integration) Winnicott'ın dilinde "sahte-benlik yaşayışı"na tekabül ettiğini söylemiştim. "Tam entegrasyon"un karşıtı "entegre olamama hâli"dir (unintegration). Ancak Winnicott "entegre olamama hâli"ni (unintegration) "disentegrasyon"dan (disintegration) ayırır. Entegre olamama hâlinin aksine, disentegrasyon gelişmiş türde, bilinçli bir davranış biçimidir. Disentegrasyon, Winnicott tarafından, "annenin egoyu desteğinin yokluğu durumundaki entegre olamama (unintegration) hâline karşı, bir diğer deyişle, tam bağımlılık döneminde tutunamamaktan doğan, düşünülemeyen ya da ilkel endişeye karşı bir savunma olarak karmaşanın aktif üretimi olan, gelişmiş bir savunma" olarak tanımlanır.[2] Yani disentegrasyonun, toplumun bireyin birey olmasını desteklemediği durumlarda bireyin topluma karşı bir tutum olarak geliştirdiği isyankâr tavır olduğunu düşünebiliriz.

Yaratmak Her Zaman, *Rağmen* Yaratmaktır

Sanat eserinde yaratılan formun hâkim formlara zorunlu olarak aykırı olduğunu sürekli vurguluyorum; ancak burada önemli nokta şu ki ne sanat eserini ne de sanatçıyı disentegrasyonla ilişkilendirebiliriz. Hatta, birazdan Rollo May'den yapacağım alıntıda May'in de ifade ettiği gibi, hâkim düzenin

[1] Bkz. 1971b

[2] 1962, s. 61

sanatçıyı her zaman tehlikeli görmüş olmasının, tehdit olarak algılamasının nedeni de bu, sanat eserinin aykırı bir ifade olmasına rağmen bu düzen içinde kendisine yer bulması, birçok anlamda entegrasyon unsuru olmasıdır.

Sanatçıyı kitabında sık sık "isyankâr" olarak niteleyen Rollo May şöyle söyler:

> Sanatçı için "asi" kelimesini kullanırken, devrimciliği ya da dekanın odasını basmayı kastetmiyorum; bu, tamamen farklı bir konu. Aksine, sanatçılar genellikle, içsel görü ve imgeleriyle meşgul olan, ılımlı davranışlar içerisindeki kimselerdir. Fakat, baskıcı toplumlar için onları korkulur kılan da işte bu özellikleri olur. Zira, insanoğlunun, yaşadığı çağlarla yaşıt olan başkaldırma kapasitesini ellerinde bulundururlar. Aynı, Eski Ahit'te Tanrı'nın biçimi kaostan yarattığı gibi, onlar da bunu biçime dönüştürebilmek için kendilerini önce kaosa gark etmeye bayılırlar. Sıradan, kayıtsız, geleneksel olan her şeyden sonsuz bir tatminsizlik duydukları için, sınırlarını hep, daha yeni olan dünyalara doğru zorlarlar. Bu yüzden de, ırkımızın "yaratılmamış bilinci"nin yaratıcısıdırlar.[1]

Sanat eseri, dikey enerjinin yatay enerjiye dönüşmüş hâlidir ve önemini de buradan, yatay âlemde bulunan, ama aslen dikey bir nesne olmasından alır. Paul Tillich, *Var Olma Cesareti*'nde var olma cesaretinin kilit sözcüğünün "rağmen" (in spite of) olduğunu söylüyordu. Marifet, Robinson gibi ya-

[1] May, 1975, s. 28. Rollo May'in sanatçı için sık sık kullandığını söylediği kelime "rebel." Ben bu kelimeyi "asi" ve "isyankâr" olarak çevirdim. Rollo May'in sanatçı için "asi" kelimesini kullanırken devrimciliği kastetmediğini söylediği cümlenin aslında, benim "devrimcilik" dediğim kelime "revolutionary" olarak geçiyor. Rollo May'in "devrimcilik"i burada ne anlamda kullandığı paragrafın gerisinden anlaşılıyor.

şayarak ya da topluma savaş açarak birey olmak değildir, toplumun bir parçası olarak kalmaya devam edebilmeye *rağmen* aynı zamanda hâlâ birey de olabilmektir. Rollo May, *Yaratma Cesareti*'nde, var olmakla iç içe geçen yaratma cesaretinin de "rağmen" sözcüğüyle sürekli ilişki hâlinde çalıştığını, yaratma cesaretine ve yaratıcılığa dair söylediği her şeyde tekrar ve tekrar ortaya koyar. Nitekim cesaret, "Kierkegaard'ın, ve Nietzsche'nin ve Camus'nün ve Sartre'ın da söylediği gibi, ümitsizliğin yokluğu değildir; cesaret, ümitsizliğe *rağmen* devam edebilme kapasitesidir."[1]

Yaratıcılığa dair her şey "rağmen"i muhakkak içinde barındırıyor. Yaratıcılığın her zaman, birbine zıt güçlerin çarpışmasından doğması da bu "rağmen" ile ilişkili. Jung, Winnicott, Paul Tillich, Rollo May, Herbert Read, Nietzsche ve bu kitapta yer veremediğim daha birçok kişi, insanın dış gerçeklikle iç gerçeklik arasında, sosyal olmakla birey olmak arasında ve daha birçok tezat arasında, ama her zaman tezatlar arasında var olduğunu ve insanın bu tezatlardan birine ağırlıklı olarak yönelerek değil, ikisi arasındaki çekişmede dengeyi kurabilmek ve tezatları uzlaştırmak suretiyle, yani her zaman ancak ve ancak tezatlar üzerinden tekâmül edebileceğini, insan davranışlarının da ancak "rağmen"le çarpışabildiği ölçüde değer kazandığını, yaratıcılığın da bu esasa tabi olduğunu sürekli vurguluyor.

İster toplum düzeyinde gerçekleşsin ister bireysel düzlemde, her tür gelişim, ilerleme bir değişimdir. Hem bireysel hem de toplumsal düzlemde hayatın amacı olan bu değişimi "transformasyon" olarak adlandırabiliriz. "Transformasyon" kelime olarak, formun yani biçimin kendisinden öteye götü-

[1] May, 1975, s. 3

rülmesi, değiştirilmesi, bir manada "biçimin dönüştürülmesi", biçim üzerinden dönüşmek anlamına geliyor. Ancak, bireyin ve toplumun gelişmesi anlamına gelen transformasyonlar, tarih boyunca, her zaman ve her zaman, yavaş ve yumuşak şekillerde meydana gelmişlerdir. Toplum düzenine karşı açık, net, kökten bir yıkıcı girişim tutumu, Winnicott'ın ve saydığım diğer isimlerin de onaylayacağı gibi, ruhsal anlamda ergen düzeyinde bir tavırdır. Jung'un çok güzel ifade ettiği gibi, büyük yenilikler, ağaçlar gibi, aşağıdan yukarı doğru yavaş yavaş büyüyerek vuku bulurlar; yukarıdan aşağı doğru zorlayıcı baskılar, yapmaktan ziyade tahrip ederler. Jung "The Spiritual Problem of Modern Man" (Modern İnsanın Ruhsal Problemi) makalesinde bu durumu şöyle ifade ediyor:

> Büyük yenilikler hiçbir zaman yukarıdan gelmezler; değişmez şekilde hep aşağıdan gelirler; aynı, ağaçların gökyüzünden aşağı doğru değil de, topraktan yukarıya büyüdüğü gibi. Ağaçların tohumlarının yukarıdan düşmüş olması, büyümenin aşağıdan yukarı olmasını değiştirmez. Dünyamızda meydana gelen büyük ve ani değişim ile, bilincimizde meydana gelen büyük ve ani değişim arasında fark yoktur, ikisi de aynı şekilde olur.[1]

Jung'un dış dünya ile iç dünyayı birbirine paralel yorumladığı ilke gereğince, ruhumuzdaki transformasyon ile toplumdaki transformasyon aynı şartlarda doğmakta ve gelişmektedir. Jung'un ağaç örneğini yine "dikey âlem"in bir temsili olarak düşünebiliriz. Sağlıklı olan, ruhsal ve toplumsal dönüşümlerin, yeniliklerin, gelişimlerin, dikey düzlemden doğarak yavaş yavaş yataylaşmasıdır. Yatay düzenden doğarak dikey

[1] S. 243

âlemi zorlayan dış baskılar, yırtılmalara, kırılmalara, tahribata neden olur; yatay düzlemden doğan her tür değişim sadece görünüşte, köksüz, kısa vadeli olacak, yarardan çok zarara sebep verecektir. Bu şekilde, yukarıdan, yataydan doğan koşullar içinden bir "transformasyon"un gerçekleşebileceği düşünülemez.

Bir Toplumun Dönüşüme Ne Kadar Açık Olduğunun Ölçütü Sanattır

Sanat eseri, gerçekleştiği şartlar, yatay ve dikey arasındaki duruşu açısından sağlıklı transformasyonun en güzel temsilidir. Ve en sağlıklı toplum, sanat yoluyla transformasyona kendini açabilmiş toplumdur. Bir toplumun transformasyona ne kadar açık olduğunu o ülkede sanatın ve sanatçının durumuna bakarak ölçebiliriz.

Sanat eserinin, yarattığı formla, hâkim formlara meydan okuduğunu, o formları yeniden biçimlendirdiğini, yani transformasyon unsuru olduğunu hep söylüyorum. Sanat eserinin zorunlu olarak aykırı olduğu doğru, ama sanat eseri aykırılığın çok yumuşak bir ifadesi olduğu için bu kadar güçlü bir transformasyon aracı. Nitekim bu kitapta yaptığımız şey, sanat eserinin açık şekilde ortaya koyduğu değil, bünyesinde gizil hâlde barındırdıkları üzerinde konuşmak. Çünkü, Jung'un sık verdiği "ağaç" örneğinin de simgelediği üzere, sanat eserinin, eşyanın, hayatın da asıl ve yoğun tarafı bu görünmeyen dikey kısmında, toprağın altında olup bitiyor ve gücünü de biraz, "açıkça görünmüyor" olmasından, yavaşlığından, yumuşaklığından alıyor.[1]

[1] *Fildişi Kuyu* kitabımda hayatın ve sanatın bu dikey (kadın), yani görünmez tarafını anlatıyorum.

Yaratıcı eylemin hâkim formlara karşı geldiğini, onları bir anlamda, kendi bünyesinde yıktığını söylemiştim. Ancak bütün olarak bakıldığında, yaratıcı eylemin amacı yıkmak değil yapmaktır. Yaratıcı eylem yıkıyorsa da, yıktığı şeyi yeniden yapmak için yıkıyordur. Hatta aslına bakılırsa yaratıcılıktaki bu "yeniden yapma" (reconstruction) ile "yıkma" (deconstruction) birbirleriyle o derece iç içe geçmiştir ki, bu konuyu inceleyen bazı teorisyenler yaratıcılıkta "yeniden yapma"nın (reconstruction) "yıkmak"tan (deconstruction) kronolojik olarak önce gelip gelmediğini sorgulamışlardır.[1]

Rollo May, "karşı" (against) olan şeyin "birlikte" ile birleştiğinde transformasyonun sağlanacağını; başka bir deyişle, "ötesinde" (beyond) kavramının "karşı" (against) ve "birlikte" arasındaki çarpışmadan doğduğunu söyler. "Ötesinde" kavramını bu kitabın başından beri tekrarlıyorum; çünkü ister bireysel ister toplumsal düzlemde olsun, insan hayatının da sanat eserinin de amacı kendisinin, o an olduğu şeyin "ötesi"ne geçebilmek. "Ötesi", transformasyonu, gelişimi, ilerlemeyi temsil ediyor. O an olduğumuz şey olarak kaldığımız, yani o an olduğumuz şeyin ötesine gidemediğimiz müddetçe yerimizde sayıyoruz. Hâlbuki, insanı insan yapan şey, transformasyon, kendisinin ötesine gidebilmesi, tekâmül edebilmesi.

Rollo May, sanatçının ve genel olarak insanın, "ötesi"ne giderken hâlihazırdaki bir şeylere karşı çıkmak durumunda olduğunu, ama bunu yaparken ancak ve ancak hâlihazırdaki şeyleri kendi yararına kullanmayı başarırsa amacına varabileceğini vurguluyor. Dil kurallarını eğip büken, bu kuralların dışına çıkan şiirlerden verdiğim örnekleri ele alalım. Bir şairin bir dili güzel şekilde, sanatsal olarak eğip bükebilmesi

[1] Bkz. Storr, 1972

için, önce o dilin kurallarını çok iyi bilmesi, *dilin kurallarını o kurallar uyarınca bozması* gerekir. Dilin kuralını çok derinden duymayan kimse o kuralı güzel şekilde bozamaz. Kuralı o kural ile "birlikte" bozmayan yerde sanat da yoktur.[1]

Her Eser, Kendisinden Önceki Eserlerle Bir Konuşmadır

Winston Churchill'in, sanat eserinin durumunu çok güzel özetleyen bir lafı var: "Gelenek olmadan sanat, çobansız bir koyun sürüsüdür. Yenilik olmadan ise, bir cesettir." (1954). Gerçek bir sanat eserinin illa ve illa yeni olduğunu, gelenekle öyle veya böyle ters düştüğünü hep vurguladım. Ama gelenekle yapıcı bir şekilde ters düşebilmek için, önce o geleneğe vâkıf olmak, geleneği en az gelenekçiler kadar iyi bilmek gerekir. Yapıcı olabilmenin esası gereğince, sanatın aykırılığı gelişigüzel, başıbozuk bir aykırılık değildir. "Ötesi"nin "karşı" ile "birlikte"nin çarpışmasından doğduğunu yeniden hatırlarsak, bir kimse kültürel mirasının *ötesi*ne ancak bu mirasın yardımı ile *birlikte* bu mirasa *karşı* gelerek çıkabilir. Mirasa "yapıcı şekilde" karşı çıkarken, o mirastan faydalanırız; mirasın kendisi mirasın ötesine gidebilme işinde araç vazifesi görür. "Reform" sözcüğünün etimolojisi bu durumu çok net yansıtıyor. Bilindiği gibi, "form" İngilizcede "biçim" demek ve yenileme anlamı katan "re" ön eki ile "re-form", "yeniden biçim verme" anlamına geliyor. Yani reform, form sayesinde gerçekleşiyor. Churchill'in sözlerini yeniden okursak, "Sanatta gelenek olmadan yenilik yoktur. Yenilik olmadan, salt gele-

[1] Jung'a göre "bireyleşme" (individuation) kolektif normdan ayrılmak da, onun içinde erimek de değildir; bireyleşme, kolektif norma karşı doğal bir takdiri içinde barındırır (bkz. Snider, 1991, s. 11).

neğin olduğu yerde ise sanat yoktur." Şimdiye dek sanata veya insanlığa herhangi bir katkıda bulunmuş herkes hem "birlikte" hem "karşı" kavramlarıyla üretmiş, eserlerine bu kavramlarla yeniden biçim vermiş, yani "re-form" yapmış, bu sayede eserlerinin nesnesinin ötesine geçebilmişlerdir. Sadece sanatta değil, ama hayatın her alanında, "kurumsallaşmış olan"ın karşıt bir duruş olarak fonksiyonu, yaratıcı bireye ondan yeni boyutlara geçebileceği bir kriter zemini sunar.

T. S. Eliot, edebiyatta gelenekçi olunmadan çağdaş da olunamayacağını hep vurgular. Eliot'a göre, "Sanatçının şurunda olması gereken şey, geçmişin en belli başlı eserlerinde, bazı değişikliklere uğrasa da, esasta aynı kalan ve zamanımıza kadar akıp gelen ana çizgidir."[1] Hilmi Yavuz geleneği "değişenin içinden değişmeyeni çıkarmak" olarak tanımlıyor: "Gelenek, sürekli değişen içinde değişmeyeni, arazlar (ilinekler) içinde değişmeyeni, özü (essence) bulmak ve bugüne ulaştırabilmektir."[2] Bu nedenle, sanat "modernlikle gelenekselliğin birbirlerini, deyiş yerindeyse örselemeden ve birbirlerine paralel olarak, koşut olarak" yürüyebildiği yerde gerçekleşmektedir.[3]

Harold Bloom, *Etkilenme Endişesi*'nde hiçbir şiirin tek başına ve kendi sözcükleriyle anlaşılamadığı üzerinde duruyordu. Tamamen benzersiz hiçbir şiir olmadığını, bu yüzden de şiirlerin başka şiirlerle arasındaki ilişkiye bakılarak değerlendirilmesi gerektiğini söylüyordu. André Gide'in *Kalpazanlar* romanında geçen "Ağaca biçim veren, ormandır." sözü Bloom'un sözünü ettiği türde bir ilişkiyi anlatmak için örnek

1 T. S. Eliot, 2007, s. 22

2 2012, s. 72

3 A.g.e., s. 191

verilebilir.[1] Her ağacın özel olması, ağaca biçim verenin orman ya da dünyadaki başka ağaçlar olduğu gerçeğini değiştirmemektedir. Ağacın özgünlüğü de diğer ağaçlara kıyasla ortaya çıkmaktadır. T. S. Eliot'ın da dediği gibi, "Hiçbir şair, kendi başına topyekûn bir anlama sahip değildir.":

> Hiçbir ozanın, hiçbir sanatçının tek başına tam bir anlamı yoktur. Onun anlamı, değerlendirilmesi, ölmüş ozan ve sanatçılarla olan bağının değerlendirilmesidir. Ona tek başına değer biçemezsiniz; karşıtlık ve benzerliklerini belirtmek için, ölmüşler arasına yerleştirmeniz gerekir. Bunu yalnız tarihsel değil, estetik eleştirinin de bir ilkesi olarak söylüyorum. Ozanın bağlanacağı, uyacağı gerekçe karşılıklıdır. Yeni bir eserin yaratılmasıyla olan şey, aynı zamanda, o eserden önce gelen bütün sanat eserlerine de olur. Var olan anıt eserler kendi aralarında, yeni katılan -gerçek yeni- eserin değiştireceği eksiksiz bir düzen gösterirler. Bu düzen yeni eser gelmeden önce tamdır; yeniliğin araya girişinden sonra da sürmesi için bu düzenin pek hafif de olsa değiştirilmesi gerekir; böylece her sanat eserinin bütüne olan bağları, oranları yeniden ayarlanır; işte bu, eski ile yeni arasındaki uyuşmadır.[2]

T.S. Eliot, *Notes towards the Definition of Culture* (Kültürün Tanımına Dair Notlar, 1948) adlı kitabında da "Şiirde geçmişe hiçbir şey borçlu olmayan tam bir yenilik yoktur." der ve ekler:

> Bir Virgil, bir Dante, bir Shakespeare, bir Goethe doğduğu

---

1 1965, s. 269

2 Eliot, 1958, s. 15. T. S. Eliot'ın Faber and Faber tarafından 1958 yılında yayınlanan *Selected Essays* kitabından alınan bu parçayı, burada Akşit Göktürk'ün çevirisi ile paylaştım.

> zaman bütün Avrupa şiirinin geleceği değişmiştir. Büyük bir ozanın yaşamasıyla bazı şeyler ilk ve son olarak yapılır, sonra bunlar yeniden başarılamaz; ama öte yandan her büyük ozan geleceğin şiirinde kullanılacak karmaşık gereçlere bir yenisini ekler.[1]

Tahsin Yücel'in, sanat eserinin özgünlüğünün aynı zamanda başka eserlere nasıl bağlandığını çok güzel anlattığı bir örneği var: "Canetti'nin *Körleşme*'si kimi açılardan Kafka'nın yapıtlarını andırır, ama onların bir öykünüsü değildir: Kafka'nın yapıtı olmasa, Canetti başka bir yazar, Körleşme başka bir roman olurdu belki, gene de Canetti özgün bir yazar, *Körleşme* özgün bir romandır."[2] Tahsin Yücel yazın tarihinin bireysel ve toplumsal edimin birbirinden değişik ürünlerinden oluştuğuna da sıklıkla değinir.[3] Yaratıcılığın bir ucu bireysel, diğer ucu toplumsal karakterden oluşan çift yönlü yapısı, eserin kendisine özel bir Dil'i yaratmakla beraber bu Dil'i yatay dilden kopmadan yaratmasına çok benzer. Tahsin Yücel de metnin bu özelliğini -üstelik "yatay" ve "dikey" sözcüklerini kullanarak!- açıklıyor:

> "Dil" yazarın söyleminin toplumsal ve yatay boyutudur, biçemse bireysel ve dikey boyutu; birincisi, belirli bir dönemde, bir kurallar bütünü, ikincisi yazarın bedensel ve tinsel geçmişinden kaynaklanan bir imge ve sözcük dağarcığıdır; ama her ikisi de zorlayıcı, her ikisi de birer "kör güç"tür; birincisi, kurallarına hepimiz uymak durumunda olduğumuz için; ikincisi, istemimiz dışında işlediği için.[4]

---

1 Eliot, 1948, s. 118 Bu parçayı da Akşit Göktürk'ün çevirisiyle paylaşıyorum.

2 Yücel, 2005, s. 122

3 Bkz. a.g.e., s. 60

4 A.g.e., s. 59

Sanat Yıkmaz, *Dönüştürür*

Sanat eseri, hem muhakkak bir şeylere uyar, hem de muhakkak bir şeylere uymaz. Kléber Haedens'in verdiği örnekteki gibi, "Bir sonenin güzel oluşu on dört mısradan meydana geldiği için değildir, fakat on dört mısradan meydana geldiği için ona sone denir."[1] Coleridge şiirde iki form olduğunu öne sürer. Biri, şairin dışında kalan, şiirin mekanik formudur. Coleridge on dört mısralık şiirin "sone" olmasının, o şiirin mekanik formu olduğunu söylemektedir. Diğeri ise Coleridge'in "iç form" (inner form) dediği, organik türde bir formdur ki bu form sadece şaire aittir, şairin şiire koyduğu tutkudan oluşur.

Rollo May, "konformist" (conformist) sözcüğünün etimolojisine de dikkat çeker.[2] "Konform-izm" sözcüğünün kökü "con-form", uymak, boyun eğmek, tabi olmak anlamına geliyor. "Con" ise "ile" manasına gelen ön ek. Yani "con-form" etimolojik olarak düşünüldüğünde, bir düzene uymak, o düzenin biçimi ile birlikte biçimlenmek demektir. Sanat eserinin konformist olmadığı açık. Rollo May, yaratıcı eylemin konformist olmadığı gibi, "konformizm" sözcüğünün zıt anlamlısı olan, konformizm karşıtı manasına gelen "*un*-conformist" de olmadığını vurgular. Rollo May'in ifadesine göre sanat, "*un*-conformist" değildir, "*non*-conformist"tir. "Un", olumsuzluk bildiren ön ektir; "un-conformist", konformizme karşı çıkan anlamına gelmektedir. "Non" da olumsuzluk bildirir, ancak "non"da "un"daki sert, karşıt tavır yoktur. "Non-conformist" sadece, "konformist olmayan" anlamına gelmektedir.

---

1 1961, s. 19

2 "Konformist" sözcük olarak, "hâkim değer yargılarına uyan, onları içselleştiren ve onlara uygun hareket eden kimse" demektir. TDK "konformist"i bir sosyal bilim terimi olarak "uymacı" şeklinde tanımlıyor.

Yaratıcılık, yapısı itibariyle, uyum biçimlerine karşı (*un*-conformist) değildir, fakat bir uyum biçimine uygunluk göstermez (*non*-conformist). Yani yaratıcılık, bir şeye sırf karşı çıkmak için karşı çıkmaz, belirli bir isyan biçiminin kendisine de uyum sağlamaz, *tek*tir. Şöyle ifade edeyim: Yaratıcı eylemin bir duruşa karşıt bir duruş sergilemesi, başka bir duruşa *uyarak* gerçekleşmez. Yaratıcı eylemin, bir şeyi tahrip etmek amacıyla, yıkmış olmak için yıkmadığını söylemiştim. Rollo May, yaratıcılığın irrasyonel (irrational), yani mantıksız olmadığını, fakat "mantığın dışında veya üzerinde" (supra-rational) olduğunu söyler. Sanat eseri anarşist değildir; kendisine has ve kendi kendisini idare eden kuralları vardır.

Winnicott tarafından kişinin çevresine uyum sağlamak için geliştirdiği kibar ve sosyal benliği olarak açıklanan sahte benlik, Jung'un "persona" kavramına karşılık gelir. Persona terimi, eski çağlarda aktörlerin oynadıkları rolü göstermesi için yüzlerine taktıkları *maske*nin Latin dilindeki karşılığından gelmektedir. Jung, persona'yı "kolektif ruhun maskesi, birinin kendisini ve başkalarını onun bir birey olduğuna inandırırken aslında sadece kolektif psişenin konuştuğu, *bireye birey numarası yaptırtan* maske" veya "kişinin nasıl görünmesi gerektiği hususunda birey ile toplum arasındaki uzlaşma" olarak tanımlamıştır.[1]

Memories, Dreams, Reflections (1963) isimli otobiyografisinde Jung, iki kişilik arasında bölündüğünden bahseder: "1 numaralı kişiliği" (No.1 personality) ve "2 numaralı kişiliği" (No.2 personality). "2 numaralı kişilik" (No.2 personality), yaratıcı, şüpheci ve mistiktir. "2 numaralı kişilik", "1 numa-

[1] 1953, s. 157-158

ralı kişilik" tarafından gölgelenmektedir. Winnicott gibi Jung da her insanın bu iki kişilik arasında bölündüğünü savunmaktadır. Jung, bu "diğer" ikinci kişiliğini, yani gerçek benini, toplumun taleplerine uymadığı için başkalarından gizli tutması gerektiğine de değinir. Jung'un, gizli tuttuğumuzu söylediği yanımızı, dikeyi destekleyen özelliklerle tanımlaması ilginçtir: Yaratıcı, şüpheci, mistik... Dikeyin açığa çıkmasını destekleyen bu özellikler, hâkim yatay düzenin baskısı altındadırlar.

Winnicott gibi Jung da persona (sahte ben) ile birey (gerçek ben) arasındaki çekişmenin üzerinde durur. "Kişilik" anlamına gelen "personality" sözcüğünün kökü "persona"dır; başka bir deyişle, persona da kişiliğimizin bir parçasıdır. Winnicott gibi Jung da, bir kimsenin persona (sahte ben) geliştirebileceği muhtelif seviyelerden bahseder. Personanın sağlıklı olup olmadığını gösteren, bütün bir kişiliğin ne kadarını kapsadığı, persona ile bireyin kendisi arasındaki dengedir. Jung Winnicott'ın "sahte-ben yaşayışı" (false-self living) dediği durumu başka kelimelerle anlatır. Sözün kısası Jung da Winnicott da, kişinin kendisini maskesiyle özdeşleştirdiği, yani "benliğin tamamı olduğu zannedilen, hakikatte ise bütünden hepten ayrılmış bir uysal Sahte Ben"[1] veya "kişinin kendisi de dâhil olmak üzere herkesin o olduğunu sandığı hâlde aslında o olmadığı"[2] bir personanın tehlikelerine işaret eder. Jung'un psikolojisinin çok merkezinde duran bir düşüncedir ki; "bireyleşme veya beni idrak etme sürecinin bir koşulu olarak kişinin gerçekte ne olduğu ile kendisine ve başkalarına nasıl göründüğü arasındaki ayrımı yapabilmesi şarttır;

1 Winnicott, 1960, s. 150

2 Jung, CW 9 s. 123

aynı nedenle, bilinçaltıyla olan görünmez ilişkiler sisteminin farkına varması da gereklidir."[1]

Sanat, Birey ve Toplum Arasında Köprüdür

Jung da Winnicott da sağlıklı bireyi gerçek ben ile persona arasında uzlaşmanın sağlandığı noktaya yerleştirir.[2] Sanat eserinin de gerçek ben ile persona arasında durduğu kayda alınmalıdır. Sanatsal yaratıcılığın kaynağı temelde gerçek ben olabilir; ama üretilen eser artık herkesle paylaşılabilir yatay realitenin bir parçası olmuştur ve sanatçının gerçek beniyle toplum arasında köprü işlevi görür. Sanat eseri, üretildikten sonra sanatçının entegrasyonunu sağladığı gibi, ondaki enerjiyi idrak edebilen kimseler üzerinden kişisel ve toplumsal yatay ile dikey düzlemler arasında başka entegrasyonlara da enerji kaynağı sağlar.

Sanat, hem "tam entegrasyon"a hem de "disentegrasyon"a karşı bir savunma biçimidir. Bireyi, Winnicott'ın tanımladığı üç sağlıksız entegrasyondan da (full integration, unintegration, disintegration) korur. Sanat eseri, hem toplumsal hem de bireysel düzlemde, fragmentasyona, kopukluğa değil, bütünlük ve diyaloğa katkıda bulunur. David Harned "Her şiir ve her roman, deneyime getirdiği yeni açıklık ve dilin işlevini geri kazanmasına katkısı nedeniyle, topluma bir tür çağrı, hayatta daha ileriyle doğru hep beraber atılan bir adımdır." diyor.[3] Sanat eserinin vurguladığı bireysellik ve bireysel farkındalık, onu toplum-dışı yapmaz; aynı, "kendi içinde sağlam,

---

1 Jung, CW 7, s. 195

2 Winnicott, yaratıcılığın gelenek ile kişisel orijinalitenin birbiriyle ilişkisinden doğduğunu da her zaman vurgulamıştır.

3 S. 171

kendisine güvenen bir insanın, bilinçaltıyla arası iyi olmayan bir insana göre, sosyal işlerde daha yetkin olacağı" gibi.[1]

Sanatı toplumdan ayrı değerlendirebilmek mümkün değildir. Ernst Kris, "Sanatsal yaratımın meydana geldiği her yerde bir toplum düşüncesi de hazır olarak bulunmaktadır." der:

> Sanatsal yaratımın bilinçdışı yönünün ele alındığı her yerde, bir tür toplum düşüncesi de ortaya çıkar. Bu, bütün sanatsal yaratımların başlıca amacının başarı, hayranlık, şöhret kazanmak olması gerektiği anlamına gelmiyor. Tam tersine, sanatçılar, eserlerinin iyiliği için sosyal tanınırlıklarından feragat etmeye başkalarından daha meyillidirler. Sanatçıların peşinde olduğu şey, *çoğunluk* tarafından kabul görmek değildir; *bazıları* tarafından karşılık görebilmektir.[2]

Ernst Kris sanatçının karşılık görmek istediğini söylerken, sanatçının, eserinin anlaşılmasını istediğini kastediyor. Sanatçının temel arzusunun, eserinin *bazıları* tarafından anlaşılması olmasının nedeni ise, eserin -tabii, eser gerçek bir sanat eseriyse- çoğunluk tarafından anlaşılmasının zaten mümkün olmadığını sanatçının baştan bilmesidir. Sanat her zaman azınlıkları ilgilendiren bir uğraş olmuştur ve her zaman da böyle kalacak. Çoğunluk, yatayın yüzeyine yakın okuma yaptığı için metnin dikeyliğini görmekte zorlanır. Bir metin, okur ondan ne anlıyorsa o değildir. "Okuması 'biricik' olanlar, 'herkes' değil, 'nitelikli okur'lardır!"[3] Metin her okuyanın

1 Jung, s. 82

2 Kris, a.g.e. 1953, s. 60, italikler bana ait

3 Hilmi Yavuz, 28 Eylül 2011 tarihli "Edebiyat, 'Elitist' Olmamalı mı?" başlıklı Zaman gazetesi yazısından; ayrıca bkz. "intentio lectoris" (Umberto Eco)

başka anlam çıkarabileceği bir şey olsaydı, sınavlarda "Bu paragrafta ne anlatılıyor?" sorusu için tek seçenek olmazdı.[1]

Enis Batur'un sevdiğim bir sözü var: " 'Şiir halktan koptu' serzenişine girişenlerin önce köprü mühendisliğini ciddiye almaları gerekmez mi?" Baki Asiltürk de, Eylül 2011 tarihli *Özgür Edebiyat* dergisinde yayınladığı bir yazıda " 'Halk şiir okusun' demektense 'halk iyi ki şiir okumuyor, yoksa onu da kendisine benzetirdi' demek daha iyi olacak." demişti. "İnsanların arasına karışıldığı anlarda bile, okumak ayrılmaktır."[2] Ve Selim İleri'nin de dediği gibi, "Yazmak, yalnızlıktır. Yazmak, yalnız başına kalmayı göze almaktır."[3]

Yaratıcı Enerjimizin Kitle Tarafından Engellenmesi ve "Sahte" Kültür

Sanatın elit bir kesime hitap ettiğini, elit bir ilgi ve uğraş olduğunu söylüyorum; ancak buradaki "elit"in aynı zamanda herkesin içindeki elit olduğunu da unutmamak gerek. Bizi sanat gibi elit şeylere çeken istidatlar hepimizin içinde kuvve hâlinde bulunurlar; ancak kitlesel yatay akış bunları her zaman bastırır. Sanatın kitlesel bir şey olmadığına örnek istiyorsak, günümüz Türkiye'sinde rağbet gören kitapların ardındaki rağbet nedenlerine bakmak kâfi. Aşk-ı Memnu, Yaprak Dökümü gibi dizilerden sonra bu romanların satmaya başlaması, edebiyata duyulan ilgiyi değil, bu dizilere ve bu diziler üzerinden onların "konu"suna duyulan ilgiyi gösteriyor. Diziler yahut filmler, eseri değil, eserin konusunu sevdirirler. "Konu"nunsa edebiyat sanatıyla ilgisi olmadığını hep vur-

[1] Yatay ve dikey okumayı *Fildişi Kuyu*'da daha detaylı anlatıyorum.

[2] Batur, 2008, s. 24

[3] İleri, 2001, s. 183

guladım. Sanat eseri olan edebiyat uyarlaması dahi, artık o edebiyat eserinden tamamen ayrı, her sanat eseri gibi, kendi özel sanatını kendisi yaratmış bağımsız bir eserdir. Edebiyat eserinin konusunu, ona ait birtakım öğeleri, hatta belki özünden bir şeyleri almış olsa dahi, artık onları tamamen ayrı bir dal olan sinema sanatının ağına taşımış, bu sırada da dönüştürmüştür. Bu nedenle "edebiyat uyarlaması" terimi kelime anlamı itibariyle yanlış bir düşünce ihtiva eder. Sinemada uyarlanan, edebiyat eseri değildir; edebiyat eserleri *uyarlanamazlar*, uyarlandıkları zaman artık ne aynı eser ne de sanat eseri olurlar. Sinema eseri edebiyat eserini kendi sanatına uyarlamamakta, gerçek bir sanat eseriyse eğer, onu *dönüştürmektedir*. Her sanat eserinin kendisine özel bir form yarattığı ve eserin kendisine özel sanatının da formunun bu biricikliğinden doğduğu, değişmez bir kural.

Sanat ve edebiyat hiçbir zaman kitlesel olmayacak; televizyon ise kitlesel bir araç ve kitlesel yatay akışa yön veren etmenlerden. Doğa'nın yatay akışındaki enerjinin Kültür'ün dikey akışına çevrilmesi gerektiğinden, bunun kültürel gelişim için elzem olduğundan söz etmiştim. Yatay akışın, dikeyi ve böylesi bir kültürel gelişimi bastırdığına televizyon iyi bir örnek. Televizyon, kültürel öğeleri alıyor ve yatay akışı içinde onları "kültür" adı altında sunuyor; yön verdiği sahte "kültür" akışı görüntüsü ile, toplumdaki insanları da kültürle gerçek bir bağ kurduklarına inandırıyor. Dizisi yapılan romanların birden ilgi odağı olması, göz önüne çıkması gibi, Muhteşem Yüzyıl dizisinden sonra Kanunî Sultan Süleyman döneminin günlük yaşayıştaki konuşmaların, okunan kitapların konusu hâline gelmesi, yataylaşan ve dolayısıyla da yapaylaşan, içi boş kültür anlayışımıza bir örnek. Piyasada Kanunî Sultan

Süleyman döneminde yaşamış insanlara dair kitapların birden artması, bu kitapların çokça okunması, tarih etrafındaki tartışmaların birden tetiklenmesi, dizileşen edebiyat eserlerinden de örnek verdiğim üzere, göründüğü gibi bir tarih ve kültür ilgisini yansıtmıyorlar. Tam tersine, yatay düzlemin zihinlerdeki kültür algısını nasıl yönettiğini, kültür adı altında kendi yatay parçacıklarını nasıl yerleştirdiğini örnekliyorlar.

Hürrem Sultan'ın hayatını yahut piyasanın iyi romanlar olarak tanıttığı popüler kitapları okuyanlar gerçekten de kültürel bir tüketim içerisinde olduklarına inanmaktalar. Nitekim yatay düzlemin medya aracılığıyla ifa ettiği misyonu da bu: Halkı, kendi yatay öğeleri üzerinden, dikeyle irtibat kurduğuna inandırması, zihinlerde dikey olan şeyin yataylaştırılması. Yatay düzlem hep kendi akışının hâkimiyetini korumak istiyor ve bunun için hedeflediği toplum da, üretmeyen toplum. "Roman" denince aklına ilk olarak, çok satan birtakım kalitesiz kitaplar gelen, yahut Muhteşem Süleyman denince aklına önce bir televizyon dizisi karakteri ve o karakteri oynayan oyuncu gelen kişinin bir şey üretmesi, hatta neyin gerçekten üretilip neyin üretilmediğini değerlendirebilmesi de zorlaşır. Neyin sanat eseri olup neyin olmadığını anlayan bir toplum mevcut olabilseydi, o toplumun algılarını hiçbir güç bu kadar kolay yönetemezdi. Sadece sahte kitapları okuyan bir toplum farkında olmadan kendisini de sahteleştirmektedir.

Picasso eserlerinin İstanbul'da sergilendiği aylarda herkes birbirine "Picasso sergisine gittiniz mi?" diye soruyordu. Sergiyi beş ay içinde ziyaret eden kişi sayısı iki yüz elli bini geçti. İki yüz elli bini aşkın kişi, Picasso'yu gördüğüne inandı, Picasso'yu birbirine anlattı. Kitap okumalarımız gibi, sergi ve

müze ziyaretlerimizin çoğu da böyledir; bu eylemler sırasında, yapıyor olduğumuza inandığımız, kendimizi ve başkalarını, yapıyor olduğumuz yönünde kandırdığımız şeyi aslında yapmamaktayızdır. Kültürel yaşayışımızın içi boş görüntülerden ibaret olması, bu deneyimlerin dikey değil yatay kaynaklı oluşuna dayanır. Çoğumuz müzelere içsel arayışın bir neticesi olarak gitmeyiz; ziyaret ettiğimiz şehirde bir müze, bir sergi olduğu için, kitlesel yatay düzlem bizi o müzeye gitmeye bir şekilde teşvik etmiş olduğu için gideriz.

Sadece kültürel değil her alanda, yaşayımızın değerini belirleyen, deneyimlerimizin dikeyden yataya olup olmadığıdır. Einstein, "Bir teori deneyle ispatlanabilir, ama bir teorinin doğuşuna deneyden giden hiçbir yol yoktur." der.[1] Yatay yaşantımızın kökeni de yatay olduğu zaman, o yatay tecrübeyi dikeyleştiremez, anlamlandıramayız. İstanbul'a Picasso eserleri geldiği için Picasso eserlerinin sergilendiği binaya gider, eserleri yatay anlamda görür, ama yatay görüntüyü dikey yönde derinleştiremeden binadan çıkarız. Hayatın amacı dikeyden yataya doğru yaşamak, dikey motivasyonların yatay hareketlerimizi belirlemesini, yatayımızı dikeyimizin yönetmesini başarabilmektir. Deneyim dikeyden yataya doğru olduğunda, bu yatay deneyim dikey deneyimi çoğaltır. Yani "dikeyden yataya", "yataydan dikeye"yi doğurur. Yaratıcılığın yönü hep bu olmuştur.

Kendimizi Kendimizden Bağımsızlaştırmak

Michel Butor, algılarımızın her zaman anlatılar, bize anlatılanlar tarafından şekillendirildiği, romanın da özel bir anlatı türü olduğunu söylüyordu. Biri hakkında düşündüklerimi-

[1] Vallentin, 1954, s. 105

zin, o insanın yaptıkları, söyledikleri kadar, o insan hakkında bize başkalarının söyledikleri tarafından da şekillendiğine değiniyordu. Asılsız hiçbir iftira yoktur ki duyduğumuzda algılarımızın şekillenmesine öyle veya böyle etki etmiş olmasın. Bir insanı ne kadar az tanıyorsak onun hakkında söylenenlerin etkisi o kadar güçlü ve kalıcı olur. Mesela, hiç görmediğimiz biri hakkında söylenenler, o insanı gördükten sonra onda *gördüklerimizi* şekillendirecektir. Bize birinin akıl sağlığının yerinde olmadığı söylenmişse, o kişinin tökezlediğini gördüğümüzde gördüğümüz, sayısız başka ihtimalden önce akıl hastalığı olur. Dikey *görme* yeteneklerimizin gelişmediği durumlarda "anlatılan"ın gücü gördüklerimizde daha da belirleyicidir.

Biri bir şey söyledikten sonra ona katılmak çok kolaydır. Çoğunluğumuzun genelde yaptığı da budur; çünkü yatay akış bu yöndedir. Aksini duymadığımız müddetçe, duyduklarımıza inanmaya ve onlarla şekillenmeye meylederiz. Diğer yandan, bir konuda duyduklarının çoğuna açık olduklarını fark edenlerin o konuda kafa yormamış, o konuda çok şey duymamış, okumamış, düşünmemiş; dolayısıyla da kendilerine ait bir fikir edinmemiş olanlar olduğunu biliriz. Norman Friedman imgeyi "fiziksel bir algılamanın ürettiği duyumun zihinde yeniden üretilmesi"[1] olarak tanımlıyor. Cézanne'ın Ağaç örneğinde olduğu gibi, görme duyusunun yatay algısı, dikey görmeyi de açmaktadır. Cézanne'da bakmak ve görmek birbirini nasıl genişletti, çoğalttıysa, Rollo May Cézanne'ın Ağaç'ına baktığında onun da yatay algıları dikey algılarını açmış, çoğaltmış, Cézanne'ın yaşadığı yaratıcılığı Rollo May de esere bakarken yaşamıştı. Sanat, bu örnekte olduğu gibi sade-

[1] Çev. Kemal Atakay, "İmge", Norman Friedman, *Kitap-lık*, Ağustos 2004

ce görsel değil, her tür fiziksel algılamanın zihinde yeniden üretilmesine kapı açar ki bu yaratıcı eylem, duyduklarımızı pasif olarak anlayıp kabul etmeye değil, onları değerlendirmeye, yeniden üretmeye dair aktif bir zihinsel bir tutumun gelişmesi demektir aynı zamanda. Roman okumak, romanda anlatıcının, kahramanların doğru olduğunu söyledikleri şeylerin doğru olup olmadığını, ne derece ve nasıl doğru olabileceğini sürekli sorgulamaktır aynı zamanda. Sanat, bize bir şeylerden çok, bir şeyler üzerine soru sormayı öğretir. "Mesuliyet" sözcüğünün sual kökünden türediğini ve "kendisine soru sorulma" manası taşıdığını unutmayalım. Aynı şekilde, İngilizcede "sorumluluk" anlamına gelen "responsibility" sözcüğü de "response-ability", yani bir şeye karşılık verme yeteneği demektir. Bireysel ve toplumsal sorumluluklarımız, algıladıklarımızı edilgin bir tutumla kabul etmeyi değil, onları sorgulamayı, yeniden üretmeyi de içeren bir karşılık verme, etkileşim kabiliyetini gerektirir. Einstein, "Bir insanın gerçek değeri, kendisini kendisinden ne ölçüde ve nasıl bağımsızlaştırdığına bakarak anlaşılır." demişti.[1] Toplum içindeki değerimiz de tuhaf şekilde, kendimizi toplumdan ne kadar bağımsızlaştırdığımız ile ilişkilidir.

Sanat Her Zaman İletişim Amaçlıdır

Sanat eserleri kısaca, dikey görme, dikey algılama becerisi ve yeteneğimizi geliştirmek için vardır. Gördüğümüz her şeyi sorgulamamızda sanat eserleri muazzam önem arz ederler. Ama sanat eserindeki bu gücün bize ulaşabilmesi için önce, yatay piyasanın bize "sanat" adı altında sunduklarının sanat olup olmadığını sorgulamaya başlamayı öğrenmemiz gerekir.

[1] 1999, s. 63

Muhteşem Yüzyıl dizisi, bize Kanunî Sultan Süleyman dönemini -kuşkusuz her anlatı gibi yanlış- anlatmaktadır ve anlatısı algılarımızı, tarih bilgimizin zayıflığı nispetinde bir güçle şekillendirir. Burada, tarihsel bilgilerin doğruluğundan tamamen ayrı bir şeyden bahsediyorum. Nitekim tarih bilgisinden kastım da sadece yatay tarih bilgisi değil. Aşk-ı Memnu dizisi bize Halit Ziya'nın romanını anlatır, ama kuşkusuz yanlış anlatır. *Aşk-ı Memnu* romanının yatay boyutuyla irtibatımız ne kadar dikey, yani ne kadar gerçekse, televizyon dizisinin bize anlattıklarının doğruluğuna inanma ihtimalimiz de o kadar düşer. Bu durum, gerçek bir sanat eseri olan edebiyat uyarlamaları için de geçerli. Hep vurguladığım gibi, sanat eserleri kendilerinden başka hiçbir şeyle temsil edilemezler, açıklanamazlar, anlatılamazlar.

Roman özel bir anlatı türüdür. Özel olması, anlatma biçiminin başka anlatma biçimlerinden keskin şekilde ayrılmasıyla yakından ilişkilidir. Roman, aslında hiçbir şeyi anlatmayarak anlatmaktadır. Romanın yahut herhangi bir edebiyat eserinin anlattığı şey, yatay olarak anlattıklarında değildir, dikey olarak anlattıklarındadır. Salah Birsel *Şiirin İlkeleri* kitabında "Bir şiir, yalnız o şiire giren değil, bir de girmeyen kelimelerden meydana gelir." derken bunu kastetmektedir.[1] Bir şiirdeki veya herhangi bir edebiyat metnindeki asıl sözcükler, metinde görünür olmayan, yani metinde yatay olarak bulunmayan sözcüklerdir. Salah Birsel "Bir şiirin güzelliği kendi dışında bıraktığı kelimelerin sayısıyla doğru orantılıdır." diyor.[2] Hilmi Yavuz, şiirinde söz dağarını ne kadar sınırlı tutarsa o kadar derinleşebileceğini söyler.[3]

---

1 1952, s. 18

2 A.g.e.

3 Bkz. 2012, s. 93

"Ne yazık ki sözler, sözcüklerden oluşuyor."[1] Esasında edebiyat, "anlatmak" diye bir şeyin mümkün olmadığının farkına varılmasına dayanmaktadır. Ernst Kris'in de gördüğü gibi, "Sanat her zaman, bilinçli olarak veya olmayarak, iletişim amacına hizmet eder."[2] Eğer yatay iletişim biçimleri bizi tatmin etseydi, edebiyat gibi yeni iletişim biçimleri üretmemize gerek kalmazdı. Edebiyatı "ifade etmek" zannetmek bu yüzden bu kadar yanlış. "Söz sanatı" olduğu söylenen edebiyatın, sözle anlatılamayanın sanatı olması, bu "söz sanatı"nın sözün bittiği yerde başlaması ve sözler aracılığıyla yapılması ironik bir gerçek. Gerçek bir iletişim mümkün olsaydı edebiyat bu kadar güçlü bir insani ihtiyaç olmaz, hayatı genişletmekte bu kadar değerli bir vasıta görevi görmezdi. Paul de Man *Körlük ve İçgörü* adlı kitabında edebiyatın "dolaysız anlatım yanılgısından kurtulmuş yegâne dil biçimi" olduğunu yazmıştı.[3] Şair Osman Konuk'un "Anlatmaktan vazgeçmeden anlatılamaz" sözü edebiyat sanatını da özetliyor. Şairin ironik olarak bir edebiyat söyleşisinde, yani edebiyatın ne olduğunu anlatmaya çalıştığı yerde söylediği gibi, edebiyat bir anlamda "anlatmaktan vazgeçerek anlatma" ya da "anlatmadan anlatma" sanatı. Yatay ifade biçimleri dikey realiteyi yansıtmakta yetersiz kaldığı için dikeyi daha yoğun olarak yansıtabileceğimiz yeni yatay ifade biçimleri arıyoruz.

Edebiyat, Yatay Metnin Dikey Metni Saklama Becerisidir

Edebiyat herhangi bir şeyi anlatmaktan ziyade "üzerine düşündürme" sanatıdır ve anlatacağını "üzerine düşündüre-

1 Kundera, 2009, s. 25

2 Kris, 1953, s. 61

3 2008, s. 46

rek" anlatır. Herkesin anladığına inandığımız şeyi yazmayız. Diğer yandan edebiyat, herkes tarafından bilinen ve anlaşılan şeyler üzerinden, daha önce bilinmeyen, bu kadar anlaşılmayan bir şeyi hissettirmekte aranır. Stendhal, *Kırmızı ve Siyah* romanının başında R. P. Malagrida'dan bir cümle alıntılar: "Söz insana düşündüğünü saklaması için verilmiştir." Benzer şekilde Tanpınar'a göre "Şiir, söylemekten ziyade bir susma işidir." Sözler düşüncelerimizi, duygularımızı dolaysız bir tamlıkla ifade edemezler; ama bazen sezdirdikleri şey, direkt söz üzerinden herhangi bir ifadeden daha güçlü bir ifade olur. Ancak bunun için de sözcüklere ihtiyaç duyarız. İşte edebiyat bunu başarabilme işidir. Ailesinden biri tarafından tecavüze uğrayan bir kadının, ne olduğunu anlatmaması, anlatamaması ile, ne olduğu arasında gizli bir bütünlük vardır. Birinin özelliği diğerini belirlemiştir.

Edebiyat eserinin yatay ve dikey bütünlüğü de karakter olarak böyle bir bütünlüktür. Metinde yatay olarak anlatılmayan şeyin dikey olarak anlatılması ile bu şeyin yatay ifadesinin yokluğu arasında her zaman bir çeşit bütünlük saklıdır. Nitekim *edebiyat, yatay metnin dikey metni saklama becerisidir.* Enerjisi de bu ikisinin çarpışmasından, birbirini çoğaltmasından doğar. Çehov'un "Bana ayın ışıldadığını söylemeyin, cam kırıklarına yansıyan ışığın parıltısını gösterin." dediğini hatırlayalım. Roland Barthes, *Essais Critiques*'te "yazar, dünyanın *niçin*'ini kesinlikle bir *nasıl yazmalı*'da eriten kişidir." derken de metnin bu yatay ve dikey bütünlüğünden söz etmektedir.[1]

Bir hikâyeyi anlatmak, o hikâyede ne olduğunu ifade etmek değildir. "[Bir hikâye] anlatıldıkça bozulur."[2] André Gide

[1] 1964, s. 263

[2] Behçet Çelik, 2011, s. 118

de, "Vuzuh denen şey, hikâyenin ayrıntılarına girerek değil, okuyucunun muhayyilesinde, tam yerine konmuş iki üç kelimeyle sağlanır." yazmıştır. Balzac'ı Balzac yapanın gerçeği dönüştürme gücü olduğunu düşünen Malraux'nun "Balzac bir yüzü ne kadar çok betimlerse, ben onun betimlediği yüzü o kadar az görürüm." dediğini biliyoruz. Estetik tarihinin önemli düşünürlerinden Benedetto Croce, "Bir duygunun adını vermek o duyguyu dile getirmeye yetmez." demişti; bir duygunun adını vermenin o duyguyu dile getirmeye yetmemesi, edebiyat sanatının, estetik düşüncesinin temelini oluşturur. İlhan Berk'in *Deniz Eskisi* kitabında dediği gibi, "Şiir saklı bir sudur. Açıklamaz, anlatmaz; anlatmak, göstermek istediği şeyin kendisidir."[1] Her sanat eseri böyledir.

"Bir gün aynaya baktım ve karşımda yaşlı bir adam gördüm." dersiniz ve ne dediğinizi kimse anlamaz. Sözlerinizi anlayanlar dâhil. "Bir gün aynaya baktım ve karşımda yaşlı bir adam gördüm." dediğinizde ne dediğinizi kimsenin anlamaması, bir gün aynaya baktığınızda karşınızda yaşlı bir adam görmenizden daha kötüdür. "Bir gün aynaya baktım ve karşımda yaşlı bir adam gördüm." sıradan bir cümledir. Bu cümleyi siz de daha önce defalarca duymuş, "Bir gün aynaya baktım ve karşımda yaşlı bir adam gördüm." diyen kimsenin ne dediğini anladığınızı düşünmüşsünüzdür. Ta ki, bir gün aynaya bakana ve karşınızda yaşlı bir adam görene kadar.

Sözlerinizi duyanlar, bu sözlerin ne ifade ettiğini anladıkları için, ne söylemiş olduğunuzu da anladıklarını zannederler. Ne dediğinizi anlamadıkları hâlde anladıklarını zannettiklerini derinden duymak bizi ya bir kuleye hapseder ya da fildişi kuyu yalnızlığında bir yere götürür. "Bir gün aynaya

[1] 1994, s. 102

baktım ve karşımda yaşlı bir adam gördüm." dediğinizde ne dediğinizi anlatabilmek için, 4211 sayfa, yedi cilde bölünmüş ve içinde "Bir gün aynaya baktım ve karşımda yaşlı bir adam gördüm." gibi bir ifade geçmeyen bir roman yazmak gerekir. Fildişi kuyudan çıkabilmenin tek yolu budur. Bana göre Marcel Proust bunu yapmıştır.

Sözlerimizi duyarlar, ama bizi duyamazlar. İşte bunu anladığımız an, içimizde edebiyatın başladığı an. Burada "edebiyatın başlaması" ile yazmayı değil, edebiyatın ne olduğunu, edebiyatın neden bu kadar güçlü bir ihtiyaç olduğunu anlamaya başlamayı kastediyorum. Bir sonraki aşamada, yani kendimizi sözcüklerle asla duyuramayacağımızı anladığımız an ise, içimizde dile yönelik üretken bir tavrın başlamakla başlamamak arasında olduğu noktadır. İşin ilginci, kendimizi sözcüklerle asla ifade edemeyeceğimizi anladığımız an bizi başka bir ifade biçimi aramak için kendisine çekenin, yine bu sözcükler olduğudur. Evet, edebiyatın söz sanatı olduğu hiçbir zaman doğru değildi. Ama, doğru olmayan her şey gibi, yalan da değildi.

Sanatın her zaman iletişim ihtiyacına hizmet ettiğini Ernst Kris yoluyla vurgulamıştım. Kris "Her sanatçının, alışılmış iletişim kanallarıyla açığa vuramayacağı hislerini ve duygularını ifade etmek yoluyla, varlığını beyan etmeye dair bir gereksinimi vardır." der.[1] Jungcu analist Rosemary Gordon da sanatın iletişim fonksiyonuna benzer şekilde değinmiştir. Gordon, sanat formlarının insanı hapsolduğu iç dünyanın zincirlerinden bir dereceye kadar da olsa kurtarmaya yaradığını söyler.[2] Gordon'a göre, insanı sanatla ilgilenmeye iten en

[1] 1953, s. 59

[2] 1953, s. 61

güçlü nedenler, iletişim ve kişinin kendi iç dünyasını onaylama, onaylatma ihtiyacıdır. Dil, sözcükler, bizi kendi içimize hapseder. Edebiyat ise yine sözcükler yoluyla, bizi sözcüklerin hapsettiği yerden çıkarma, bir çeşit iletişim kurma çabasıdır. Romancı İsmail Güzelsoy'un, bu kadar çok aşk hikâyesi yazılmasının nedeninin, aşkın "anlatılamayan" bir şey olması olduğunu ima eden bir cümlesi var.[1]

Edgar Allan Poe ünlü "Kuzgun" ("The Raven", 1845) şiirinde kuzgun kuşunu anlatmaz, tasvir etmez. Bugün internette "kuzgun" sözcüğünü aratınca arama otomatik olarak "Edgar Allan Poe" kelimelerini sunuyor ve arama sonuçlarında kuzgun kuşunun kendisine ait bilgilerden önce Edgar Allan Poe'nun şiiri çıkıyor. Kuzgun şiirinin gerçek hayattaki kuzgundan daha ön plana çıkması, bana kalırsa edebiyatın hayattan daha güçlü, daha gerçek, bize daha yakın olduğunun bir ispatı. Buradaki esas mesele, "kuzgun" denince aklımıza "Kuzgun" şiirinin gelmesi değil. Edgar Allan Poe şiirinde kuzgun kuşunu açıkça tasvir etmediği hâlde, kuzgun kuşunun tasviri zihnimizde her zaman Poe'nun şiiriyle birlikte canlanıyor. Bugün dünya genelinde, kuzgun kuşuna dair algılarımızı bir şiir belirlemiş durumda. Ancak, Muhteşem Süleyman denince aklımıza oyuncu Halit Ergenç'in gelmesi ile, kuzgun denince Poe'nun şiirinin gelmesi arasında önemli bir ayrım var. "Kuzgun" şiiri, kuzguna bakışımızı kalıcı, zamana meydan okuyan bir etkiyle şekillendiriyor; çünkü "Kuzgun" şiiri, kuzgunun dikey realitesini açığa vurmakta. Kitlesel yatay düzlemin akışına aldığı her şeyin geçici olmasının nedeni ise, kitlesel yatay akışın bu akış içinde dikey realiteyi değil, dikey realitenin, öz anlamını kaybetmiş öğelerini, kalıntıları-

[1] Bkz. 2011, s. 102

nı barındırması. Gerçek bir dikeylik taşıyan parçalar bile burada yataylaştırılırken anlamlarını kaybediyorlar. Televizyon dizisinin Kanunî Sultan Süleyman dönemine karşı tetiklemiş olduğu ilginin geçici olduğunu, dizi yayından kalktıktan sadece kısa bir süre sonra tamamen ortadan kalkacağını, yerini medyanın yönlendirdiği başka geçici ilgilerin alacağını biliyoruz. Dolayısıyla Muhteşem Yüzyıl dizisinin algılarımızı şekillendirici etkisi de geçicidir.

Sanat, Özel Üzerinden Geneli Gösterınektir

"Kuzgun" şiiri bundan 168 yıl önce yazıldı. Bugün internette "kuzgun"a karşılık olarak çıkan google görsellerinde, Poe'nun şiirinin kelimeleriyle çizilmiş kuzgun resimleri var. Şiirin sözcüklerinden yapılmış kuzgun görseli, şiirin zihnimizde yarattığı kuzgunun da sembolik bir görüntüsü. Bu görsellerden biri kuzgun görüntüsünü tek bir sözcükle, şiirde sürekli tekrarlanan "Nevermore" ile oluşturmuş. "Nevermore" da bugün, İngiliz dili içinde bağımsız bir sözcük olarak işlev görmeye devam etmesine rağmen, her duyduğumuzda aklımıza Poe'nun şiirini ve kuzgunu getiren bir sözcük. Şiirin açık bıraktığı yorumlarından birini doğru varsayarak, Poe'nun yarattığı bu özel kuzgunun adını Nevermore kabul edelim. Cézanne'nın yarattığı özel Ağaç'ın dünyadaki bütün ağaçlara dair bir dikey realitenin özünü barındırdığı gibi, Nevermore da bütün kuzgunlara dair bir gerçeği tasvir etmektedir. Ancak Poe, bu gerçeği kuzgunu içsel veya dışsal herhangi bir şekilde tasvir ederek yansıtmaz. Ama şiirin aliterasyonlarında, dilde açıklayamadığımız bir şekilde dilin üzerine çıkan o özel Dil'de, karamsar, hüzünlü, ürkütücü, irkiltici, son derece "gerçek" bir hava tüylerimizi "gerçek anlamda" diken diken eder.

Karamsar, hüzünlü, ürkütücü, irkiltici dediğim, ama ifade etmekte yetersiz kaldığım, Poe'nun hiçbir tanımla, sıfatla ifade etmeden yarattığı bir his, görsel ve soyut anlamda bir kuzgun imgesine dönüşür. Bir imgeye bürünerek karşımıza çıkan his o kadar gerçektir ki, kuzgunun reel görüntüsü de dâhil olmak üzere bize kuzgun hakkında anlatılmış, gösterilmiş bütün gerçeği bastırır; doğadaki kuzgundan çok daha canlı, çok daha somut, ete kemiğe bürünmüş bir kuzgun olarak yüz altmış sekiz yıl mesafeden dahi algımızı şekillendirmeye devam eder. Nevermore tek başına, dünyadaki bütün kuzgunlardan daha büyük, daha etkilidir. Fernando Pessoa, "Bazı metaforlar, sokakta yürüyen insanlardan daha gerçektir." demişti. "Kuzgun" şiirinin de algımızı bu kadar güçlü bir etkiyle şekillendirebilmesi, içimizde kuzgun etrafında örülmüş bir dikey realiteye dokunması, örtülmüş bir gerçeği açması, açığa/dikeye çağırmasından gelir. Çağrı o kadar güçlüdür ki karşı koyamayız. Sanatın yatay akışa direnmesi, akıntıda 168 yıl sonra sabit kalabilecek kadar güçlü bir çıpanın demirini toprağın hayli derinine atması ile olur. Nevermore bu kadar dikey yönde gerçek olmasaydı, yatay algılarımızı bu kadar uzun zaman yönetemezdi.

"Kuzgun" sözcüğünü aratınca karşımıza Edgar Allan Poe'nun şiirinin çıkması, edebiyatın gücünün, zamanı olduğu kadar, dil ve kültürü de aşan bir olgu olduğunun, evrenselliğinin göstergesi; çünkü arattığınız sözcük ister Türkçe ("kuzgun") olsun ister İngilizce ("raven"), çıkan sonuçlar ortak olarak Edgar Allan Poe'yu gösteriyor. Thomas Mann'ın, deneysel gerçekliğe kadar sonsuz gerçeklik olduğunu söylediği "mit" kavramını hatırlayalım. Deneysel gerçeklikler zamana bağlı olarak değişebilirler, mit ise zamanların üzerindedir. Lili-

an Feder'in *Ancient Myth in Modern Poetry* (Modern Şiirde Antik Mit, 1971) kitabında söylediği gibi, mit sanat değildir, ama gerçek sanat eserlerinin hepsi, miti bir şekilde kullanırlar.[1] Sonsuz gerçekliği temsil eden miti, Rollo May, *The Cry for Myth* adlı eserinde, "varoluşumuza anlam veren öyküsel şablonlar" olarak tanımlamıştı.[2] Sanat eseri olan bir hikâyede geçen olayların gerçekliği zaman içinde değişebilse de, bu hikâyenin iç gerçekliği, ortaya çıktığı çağın ve coğrafyanın ötesinde olacaktır; ve sanat eserini sanat eseri yapan da bu sonsuz, evrensel iç gerçekliği, dış değil iç hikâyesidir. Mutlak rasyonalite yanlısı olan Aristo bile "Hakikatin dostu olan, mitin de dostudur." demiştir.[3]

Edgar Allan Poe, "The Raven" şiiri karşılığında yalnızca dokuz dolar kazanabilmişti. Poe'nun ömrü boyunca ciddi şekilde maddi sıkıntı çektiğini ve sefalet içinde öldüğünü biliyoruz. "The Raven" şiirinin yazıldığı tarih ise, Poe'nun genç karısının ölümcül hastalığıyla cebelleştiği zamana denk gelmesi hasebiyle özellikle sıkıntılı bir dönem. Poe bir dahiydi ve yazmayı bütün sıkıntılarına rağmen ömrü boyunca hiç bırakmadığı, para kazanacağı bir işle uğraşmayı reddettiği gibi, yazmaya çok erken başlamıştı. Henüz 13 yaşındayken çoktan, bir kitap edecek sayıda güzel şiiri vardı. Buna rağmen, Poe'nun ısınmak için eşyalarını yakmak zorunda kaldığı dönemler oldu. Gerçek bütün edebiyatçılar gibi Poe için de edebiyat direnmek, bir ömür boyu ciddi şekilde direnmek demekti.

Poe'nun kitlesel yatay düzlemde dokuz dolar eden şiirinin yüz altmış sekiz yıl dayanması, bize kitlesel yatay düzenin de-

---

1 Bkz. s. 28

2 1991, s. 15

3 Bkz. Bettelheim, 1977, s. 35

ğerleri hakkında bir fikir vermeli. Poe, "The Raven"ı yazdıktan dört yıl sonra, fakir öldü. Ama fakir ölen birinin öldükten yüz altmış dört yıl sonra yaşayabilmesi, asıl fakir ve ölümlü olanın bizim değerler sistemimiz olduğunu gösteriyor.

Anthony Storr, yeni fikirlerin hassas bitkiler gibi olduğunu, henüz yeterince olgunlaşmamış standartları olan eleştiriler tarafından kolaylıkla zarar gördüğünü ve yok olduklarını söyler. Storr bu nedenle, yaratıcı insanların fikirlerini ve eserlerini, formülasyonları tamamen sona ermeden başkalarıyla paylaşmaya yanaşmamalarının son derece haklı nedenlere dayandığını düşünmektedir.[1] Yeni olan, gelenekseli aşan eserin değerinin, şimdi'nin kalıplarıyla düşünen zihniyet tarafından anlaşılmaması doğaldır. İyi sanat eserlerinin hak ettikleri yeri çoğu zaman, üretildikleri dönemden çok sonra bulmalarının, ortaya çıktıkları dönemin düşünme biçimlerinin ötesinde olmalarından kaynaklandığını hepimiz biliriz.

André Gide'in *Kalpazanlar* romanından sık örnek vermem, romanda "kalpazanlık" simgesi altında eleştirilenin, günümüzün değerler sistemi olmasıyla son derece ilişkili. Romanda kalp para ile ilgili olarak kahramanlardan biri, "Herkesin düzenbazlık ettiği bir dünyada doğru adam şarlatan durumuna düşer." der.[2] Bugün en çok değer gören şeyler kalp para gibidir: "On franklık bir kalp altın para düşünün. Aslında değeri on santimdir ama, kalp olduğu anlaşılmadıkça hep on frank edecektir."[3]

Esas olarak yatay gerçeklik ya da dikey gerçeklik tarafından yapılmış olmanın eserin sanatını belirlediği kadar kalıcı-

---

1 Bkz. Storr, 1972, s. 189

2 1965, s. 320

3 A.g.e., s. 190

lığını da belirlemesi bu nedenledir. Kléber Haedens *Roman Sanatı*'nda, realist romanların zamanla bozulup çürüdüğünü söyler. Örf ve âdetler değişince, onları tasvir eden eserler de kıymetten düşmektedir.[1] Alain Robbe-Grillet de, "düşünceler eserlere göre daha kısa ömürlüdür, hiçbir şey eserlerin yerini alamaz." der.[2]

Benzer şekilde, edebiyat eserinin değerini gösteren de onu okurken ne kadar keyif aldığımız değil, okuduktan sonra ne kadar zaman boyunca bizde nasıl iz bıraktığıdır. İyi eserler, Mümtaz olur, Nuran olur, Prufrock olur, içimize gelip yerleşirler. Bu öyle bir yerleşmedir ki, oraya hayatımızdan gelip geçmiş insanlardan daha kuvvetle tesir ederler. Bir şey görürüz ve "Çok Prufrockvari bir davranış" deriz. Bir durumu tanımlarken Prufrock'u anmamız, gerçek bir insanı anmamızdan çok daha olasıdır.[3]

Prufrock kendisine özel bir birey olduğu hâlde nasıl bu kadar evrensel olabiliyor? Sanat eserleri bireyleri anlattıkları hâlde toplumu nasıl açıklıyorlar?

Michel Butor, romanların bireysel serüven üzerinden bütün toplumsal devinimi anlattıklarını söyler.[4] Butor'a göre, "Romandaki bireycilik, bir görünüştür."[5], "roman düşüncesi de, toplulukları bireyler bütünü olarak görmekle işe başlar, ama sonradan bir bireyi ancak birçok topluluğun rastlaşma noktası olarak tanımlama gereği duyar."[6] Anlatının toplumu

1 Bkz. 1961, s. 69

2 1981, s. 29

3 Paul Ricoeur'e göre kurmacada karakterleri, özel isimleri olduğu hâlde evrenselleştiren, hikâyenin evrensel olmasıdır. (bkz. Paul Ricoeur, *Time and Narrative*, 1990).

4 Bkz. 1991, s. 108

5 A.g.e., s. 118

6 A.g.e., s. 125

birey/ler üzerinden anlatması, toplumu dıştan değil, içten kavradığı, içten tanımladığı içindir. Kişi ancak çevresiyle kurduğu ilişkilere göre var olabilmektedir:

> Bir anlatıya, şu kişinin bir çiftçinin oğlu olduğunu söylemekle başlarsam, bu iki birey birbirleriyle kurdukları ilişkiler içinde ve benim bağlı bulunduğum toplumsal bütündeki (çok geniş olan bu toplumsal bütünü uzam ya da zaman açısından belirlemek gerekir) ortak durumları açısından bir değer taşır bana göre. Ayrıca, bu kişinin sarışın olduğunu belirtirsem, bu özellik, onu öbür çiftçi çocuklarından ya da bu bütünü oluşturan öbür kişilerden ayırıyor demektir. Bu tür bir ayrım, olayın geçtiği çevrede sarışın olmanın bir yararı ya da zararı var demektir. Eğer bu çocuğun büyük olduğunu söylersem, bu kez, onun ya öbürlerinden ya da bizden, vs büyük olduğunu söylemiş olurum.[1]

Sezar ve Brütüs tarihte gerçekten yaşamış insanlardır. Romalı diktatör Sezar, M.Ö. 44 yılında, yakın dostu Brütüs'ün de içinde olduğu bir grup senatör tarafından saldırıya uğrar. Doğru olduğuna pek ihtimal verilmeyen bir rivayete göre, Sezar kendisine saldıranlara önce karşı koymuş, sonra onların arasında Brütüs'ü görünce "Sen de mi Brütüs?" diyerek direnmeyi bırakmış ve öldürülmeye boyun eğmiştir. Kısacası, Türkçeye "Sen de mi Brütüs?" veya "Sen bile mi Brütüs?" olarak çevrilen bu cümlenin, Sezar'ın son sözleri olduğu rivayet edilir. Aslı Latince "Et, tu Brute?" olan bu üç kelime, Shakespeare onu 1599 yılında *Julius Ceasar* oyunundaki bir dizede kullanıncaya kadar meşhur değildir.

1599'dan bu yana "Sen de mi Brütüs?", ihanete uğrama

[1] A.g.e., s. 125

duygusunu temsil etmek için kullanılan yaygın bir ifade olmuştur. Brütüs'ün kim olduğundan, Sezar'a düzenlenen suikastten, Shakespeare'in oyunundan habersiz kimseler bile "Sen de mi Brütüs?"ü kullanır, ne anlama geldiğini bilirler. Hatta "Sen de mi Brütüs?", Brütüs'ün kendisinden daha ünlüdür; birçok insan Brütüs ismini sadece bu cümle ile bilmektedir. Bugün Brütüs denince akla gelen, tarihteki politik lider değildir; Brütüs algılarımızda önce hainlik simgesi olarak vardır. Tarihsel bir gerçeklik içinde değerlendirilecek olsaydı Brütüs'e hak verilecek olabilirdi; ama "Sen de mi Brütüs?" ifadesi Brütüs'ün kendisini ve tarihsel gerçekliğini aşmıştır.

Burada Shakespeare'in etkisinden ziyade, bu cümlenin nasıl bu kadar kalıcı şekilde yaygınlaşabildiği önemli. "Sen de mi?"yi içimizde bu kadar güçlü duymasaydık, bugün Brütüs olarak bildiğimiz şey bir ihanet simgesi olmayacaktı, hatta bugün Brütüs diye bir isim yatay hayatımızda olmayacaktı. Ama "Sen de mi Brütüs?", o kadar iyi bildiğimiz, o kadar derinde duyduğumuz bir iç gerçekliği temsil ediyor ki bu derece yaygın ve doğru şekilde kullanılabiliyor. Derindeki bir ortak gerçekliğe temas etmeyen hiçbir şey, bu kadar uzun süre dayanamaz. Sanat eserlerini bu evrensel iç gerçeklikten ayrı düşünebilmek bu yüzden mümkün değil.

Eser, özel kişi ve durumlar vasıtasıyla evrenseli vurgulayamadığı müddetçe başarısız kalmıştır. Mesela Tolstoy'un erkeklerinde bütün erkeklerden, kadınlarında bütün kadınlardan, kadın-erkek ilişkilerinde bütün kadın-erkek ilişkilerinden bir şeyler vardır. "Sen de mi Brütüs?" veya "Sen bile mi Brütüs?" çok özel bir cümle olmayabilir. Ama hepimizin yaşadığı ve hepimizi derinden yaralayan, kelimelerin ifade edebileceğinden daha derin bir gerçekliğin temsili hâline

gelmiştir. Bunun Shakespeare vasıtasıyla olduğunu da unutmamak gerekir. Sanat eserlerini tema'sından ibaret zannedenlerin çalıntı addettiği birçok şey, Shakespeare'in Sezar'a atfedilen bir cümleyi olduğu gibi almasından çok da farklı değil. Shakespeare'in tarihsel rivayet dâhilindeki bir cümleyi piyesine alması piyesinin değerini düşürmemiş, bilakis, piyes, tarihsel gerçekliğin üzerine ezici bir güçle çıktığını bir kez daha ispatlamıştır. Safdil yatay düzlemin metnin dikey realitesini gözardı eden bu hâkim çalıntı yargısıyla düşünecek olursak, bugün yine Shakespeare Brütüs'e veya Sezar'a borçlu değildir, onlar Shakespeare'e borçludur.

Yazar Herkes Gibi Yaşayamayan Kimsedir

"Sen de mi Brütüs?" sadece Brütüs'ten değil, Shakespeare'den de daha çok biliniyor. Edebiyatın algılarımızı şekillendirmedeki etkisinin farkında değiliz. Edebiyatın gücünün, hatta ne olduğunun farkında olmayan bir toplumun yazarın durumunu, şartlarını, ne yapmaya çalıştığını, güçlük ve isteklerini anlayabilmesi mümkün mü? Yazarın hikâyeler kurup kaleme alan kişi olduğu düşüncesi yanlıştır. Birçok insan, yazarla arasındaki farkın, kendisinin aklına gelenleri "oturup yazmamışken" yazarın bunları "oturup yazmış" olması olduğunu zannediyor. Hâlbuki yazmanın "oturup yazmak"la ilgisi yoktur; bu, işin gerçek mahiyetiyle kıyaslandığında en son, en asılsız detayıdır. Yazılan şeyin yazarken şekillendiği ve şeklin her şey olduğu bile bu gerçeği değiştirmez.

Yazar, herkes gibi yaşayamayan kimsedir. Burada "yaşamak"la hem yatay, hem de dikey anlamda "yaşamak"ı kastediyorum. Yazarlar herkes gibi yaşıyor göründüklerinde, yani yatay anlamda herkes gibi yaşadıklarında bile herkes gibi

yaşayamıyorlardır. Nitekim yazmak, bu yaşama güçlüğünden doğan bir istek ve ihtiyaçtır. Yatay düzenle, kitlesel akışla sorunu olmayan kimsenin gerçek anlamda "yazmak" için bir nedeni olmaz. Herkes gibi yaşayan biri, yazmayı muhtemelen "güzel ifadeler veya hikâyeler kaleme almak" zannediyordur.

Yazarın ne yaptığını, ne yapmaya çalıştığını anlamaktan uzak insanlarla birlikte yaşamaya lanetli olduğu gerçeği sosyal medyada çizilen yazar tasvirlerine de doğal olarak yansır. Karikatürlerde, verilen örneklerde, yine, televizyon dizilerindeki tablolar, yazarlığın ekonomik ve sosyal sıkıntılarını bir nebze bile olsa gerçeğe uygun şekilde anlayabilmiş değildir. Yazarın yazarlık yaptığı kısım sadece daktilo, kâğıt, bilgisayar başında yazmaya çalışan, bazen de ilham bekleyen bir yazar görüntüsünden ibaretmiş gibi verilir.

Yazarlığın gerçekte ne olduğunu bilselerdi yazmaya kimse talip olmazdı. Romanyalı yazar Ana Blandiana'ya atfedilen bir söz var: "Ya yaşarsınız, ya da yazarsınız." Yazmak, yaşamayı bir anlamda feda etmektir. Ama, yazmanın yazmaktan ibaret olduğu zannedildiği, yazarlığın sıkıntılarından habersiz olunduğu, üstelik insanların önemli çoğunluğunun kendilerinin de yazar olduğuna inandığı, "yazmak" istediği gerçeğiyle tuhaf şekilde çelişen bir durum var: Herkesin "yazar" olmak istediği bu ülkede, televizyon dizilerinde hikâyedeki bütün kızların aşık olduğu "ideal" erkek hemen her zaman, zengin iş adamı, ama hiçbir zaman yazar, edebiyatçı, sanatçı, düşünür değil. Gerçekte neyi istediğimiz veya gerçekte neye değer verdiğimizi bu diziler çok güzel örnekliyor; çünkü Freud'un yazarın kendisinin ve okurun hayallerini onlara geçici olarak yaşatma işlevi gördüğünü söylediği hikâyelere mükemmelen uyuyorlar.

Sanatçılığın ve yazarlığın herhangi bir iş, kariyer gibi olmadığını, bütün mesleklerden ayrıldığını söylüyor, sanatçılığı çok özel bir yere koyuyorum; ama bununla beraber, sanatın zanaatten sayılamayacağı düşüncesine de karşıyım. Kitlesel yatay düzlemin, kendi akışındaki yatay enerjiyi Kültür'e çevirmek istemediği için kültüre dair parçacıkları içini boşaltarak bünyesine aldığı, topluma bu parçaçıkları "kültürel" olarak yutturmaya çalıştığını, bu sayede, enerjisini dikey düzleme kaybetmeye karşı kendisini koruduğunu söylemiştim. Sanatı toplum hayatının, gündelik yaşayışın, normal uğraşların ötesinde, lüks olarak gören anlayışın bu yatay düzenin bir sonucu olduğu kanısındayım.

Kültür ve sanatı hayatlarının doğal bir parçası hâline getirmeyi başarmış belki de tek uygarlık olan Eski Yunan devletinin literatüründe "kültür" sözcüğü yoktu. Eski Yunanlılar, bizim "kültür" kavramı ile ilişkilendirdiğimiz uğraşların her birini sıradan meslekler olarak görüyorlardı. Onlara göre, nasıl ki yaşamın akışını sağlayan marangozlar, taş işçileri, terziler varsa, aynı şekilde işlerini yapan ve bu şekilde toplum hayatına katkı sağlayan heykeltraşlar, mimarlar ve şairler vardı.

Sanat, Zanaattir

"Kültür" kelimesinin bugün anladığımız anlamıyla kullanımına dair ilk kayıt 1510 yılına aittir. Fakat on dokuzuncu yüzyılın başlarında Endüstri Devrimi'ne kadar "kültür", "iş" kavramından ayrı olarak düşünülmemiş, kullanılmamıştır. Bu tarihten sonra sanat, makineleşmenin getirdiği ucuz ve seri üretimle beraber, makine eserleriyle yetinemeyecek kadar güçlü estetik zevklere sahip olan bir azınlığa ait, lüks bir uğraş olarak görülmeye başlanmıştır.

Makine üretimi malların çoğalmasıyla birlikte sanat eserlerinin hayattan daha kopuk hâle gelmesinden bahsederken, akla yalnızca el sanatlarına, mimariye ait eserler gelmemeli. Daha önce de sözünü ettiğim gibi, popülist ihtiyaçları hedefleyen televizyonun ve diğer medya organlarının güç kazanmasından, internetin yaygınlaşmasından sonra insanların zihinlerinde edebiyat yerine koydukları şeyler de fakirleşti. Edebiyat ve sanatın sadece küçük bir zümreye hitap etmesi zaten her hâlukârda kaçınılmazdı; fakat yaşamı popüler kültür içerisinden yorumlayan bu yeni hayat görüşüne göre sanat eski Yunan'da olduğu gibi herhangi bir meslek değil, meslek dışı bir uğraş olarak algılanmaya başlandı.

Yazarlığın zanaat kabul edilmemesinin hatalı bir anlayışın sonucu olduğunu düşünüyorum. Bir iş hem sanat hem zanaat olabilir. Müzisyenlik gibi diğer sanat dalları hâlihazırda toplum tarafından meslek olarak da kabul ediliyor. Birçok kimsenin meselenin ekonomik boyutunu öne süreceğini biliyorum, fakat ben yazarlığın işin maddi ve pratik boyutundan tamamen bağımsız olarak, algılarımız içinde zanaat addedilmesi gerektiği kanısındayım. Yazarlığın zanaat sayılmasının ona hak ettiği değeri vermemek anlamına geldiğini düşünenler, sanatın aynı zamanda zanaat olamayacağı gibi bir görüşün toplum hayatında sanat için nasıl bir yer öngördüğünü tekrar gözden geçirmeliler. Edebiyatın değer görüp görmediği onun zanaat sayılmasını bağlayan bir konu değildir; ancak edebiyat hakikaten değer görüyor olsaydı, bunun bir neticesi olarak yazarlık halk tarafından meslek olarak da algılanıyor olacaktı. Eski Yunan toplumunda olduğu gibi, o zaman yazarlık özel bir yaşam biçimi olarak onaylanabilecek, kimileri yerleri süpürürken kimilerinin de şiir yazdığı düşünülecekti.

Edebiyatı meslek olarak kabul edemeyen zihniyetimiz, onun meslek sayılmasını pratik olarak engelleyen zihniyetle aynıdır aslında. Edebiyatçıların çoğunun yazarak geçimini sağlayamıyor olduğu gerçeği, edebiyatı zanaat sayamayan zihniyetin sonucudur, onun sebebi değildir.

Türkiye'de "sanatçı" ifadesi, istikrarlı bir şekilde, yaptıkları iş sanat olmayan kimseler, talk-şovcular, şarkıcılar, sunucular, oyuncular için kullanılıyor. Oyuncu Savaş Dinçel yerinde bir tespitle, oyuncunun sanatçı olarak adlandırılmasının yanlış olduğunu, Shakespeare'in sanatçı, Shakespeare'in piyesini oynayan oyuncunun onun sanatının yorumcusu olduğunu söylemişti. Sanatçı deyince akla edebiyatçıların gelmiyor olması hâkim zihniyetimizin sanata bakışını ve kültür kavramıyla ilişkisini yansıtıyor.

Ne iş yaptığı sorulduğunda "Şair/Yazar" cevabı veren birine, odada on kişi varsa altısı "Öyle mi, ben de şair/yazarım." der. Biri makine mühendisi olduğunu söylediğinde kaç kişi ona "Öyle mi, ben de makine mühendisiyim." diyor? Ya da aşçılara kaç kişi, ("Ben de yemek pişiririm." değil), "Ben de aşçıyım." diyor? Şairliği meslek olarak kabul etmek, onu hobi değil ciddi bir iş olarak yapanların yaptığı işe saygı duymak için de gerekli.

Sait Faik pasaport almak için Emniyet Müdürlüğü'ne başvurduğunda çok sayıda kitabı yayımlanmış, tanınmış bir yazardır. Mesleği sorulduğunda yazar olduğunu söyler, fakat yazar olduğunu resmî olarak ispatlayacak türde bir belgeyi makamlara bir türlü sunamaz. Pasaportunun meslek hanesine sonunda, Fransızca "işsiz güçsüz" anlamına gelen "sans profession" yazılır. Yazarlığın salt sanat olduğunu iddia ederek ona özel bir konum atfettiğine inanan zihniyet, Sait

Faik'in Avrupa'yı pasaportunda "işsiz" unvanıyla dolaşmasını onaylamaktan başka seçeneği olmadığını aklından çıkarmamalı. Edebiyatın zanaat olmadığında ısrar edenlere "Sait Faik işsiz değilse neydi?" diye sormak isterim.

IV. BÖLÜM
YARATICILIĞIN PSİKOLOJİSİ

İnsanlık Tarihi, İnsanın Tarihidir

Samuel Beckett'ın *Eşlik* oyununda "Zihinsel etkinliğin düzeyi ne kadar düşükse eşlik de o kadar iyidir." diye bir cümle geçer.[1] En değerli işler gerçekten de hep yalnız yapılanlardır. Yaratıcılığın bireysel bir eylem olduğunu sürekli vurguladım. Bir şey yaratabilmek için kişinin kendisini kitlesel algıdan neden bağımsızlaştırması gerektiğini biraz daha açmak istiyorum.

Yaratıcılığın Jung'un bireyleşme (individuation) kavramıyla ilişkili olduğunu söylemiştim. Bireyleşme, Jung'a göre, kişinin aslında olduğu şeye, kendisine dönüştüğü süreçtir. Birey "individual" sözcüğü İngilizcede "bölünemeyen" anlamına gelmektedir. "Bireyleşme" (individuation), kişinin bireylerden oluşan bir toplum içinde *birey* olma yeteneğini edinmesi, *bir* olması, bölünmez, tahrip olunamaz bir "bütün" hâline gelmesidir. Jung'un idealinde de birey, Paul Tillich'te olduğu gibi, hâlâ bir parçası olduğu topluma *rağmen* kendi

[1] 1990, s. 12

tek, özel, kıyaslanamaz benliğini muhafaza eder. Hatırlayalım: "Ben, kendi dünyası olarak sahip olduğu Dünya'nın bir parçasıdır. Dünya, bu *tek* ben olmadan şu an olduğu şey olmayacaktır."[1] Bu yüzden, kişi "dış gereklerin taleplerini ancak kendi iç dünyasına da intibak ettiği, yani kendisine uyum sağladığı sürece ideal bir şekilde karşılayabilir."[2]

Bireyleşmede amaç, kişinin iç benliğiyle irtibat kurmaktır. Jung kolektif bilincin reklamını yapan "izm" biçimlerinin ilk önce "kendi iç benlikleriyle en az irtibatı olanlar"ı ağına düşürdüğünü yazar.[3] Henri Bidou, psikologlar tarafından yaratıcılığı inceleyen bir araştırmanın sonucu şu sözlerle açıklar: "Kanıt açıktır. Bir insan ne kadar yaratıcıysa, kendi duygularıyla o kadar sıkı bir ilişki, o kadar duyarlı bir zekâ ve o kadar bireysel farkındalık göstermektedir."[4] Anthony Storr, yaratıcı insanı sık sık, "toplumun kurallarındansa kendi iç kurallarını takip etme eğilimi gösteren" anlamındaki "inner-directed" sıfatıyla tanımlar. "Gerçekten orijinal bir insan, toplumun kurallarındansa kendi iç kurallarını takip etmeye meyilli (inner-directed) olacaktır ve maddesel rahatlık, mesleki pozisyonunu koruyabilme garantisi gibi detaylar onu nasıl etkilerse etkilesin, amacının peşinde koşmaktan vazgeçiremeyecektir."[5]

İngilizcede "var olmak" anlamına gelen "exist" (ex-ist) teriminin kelime olarak, "bir şeyden ayrılmak" demek olduğunu unutmamak gerek. Birinin kendi varlığının farkına varması, kendisini, bir parçası olduğu toplumdan ayırması demektir. Winnicott'ın, yeni doğan bebeğin kendisini çev-

1 Tillich, 1952, s. 88
2 Jung, 1928, s. 39
3 1960, s. 116
4 Bidou, 1936, s. 154
5 Storr, 1972, s. 194

resinden ayırt edemediğini, bu yüzden henüz kendi varlığının farkında olmadığını yazmıştım. Demek ki "kendi"nin varlığını tanımak, çevrenin varlığını tanımakla başlıyor. İnsan, kendisinin özel benliğini bilmeden onu kuşatan kolektif çevreyi de bilemez; kişinin kendisinin farkına varması, aynı zamanda kendisinden ayrı bir çevrenin de farkına varması demektir. Herhangi bir şeyin farkına varabilmek için önce onu tüm kolektif değerlerden ve yerleşmiş yargılardan arındırmamız, sonra ise kendi ellerimizle yeniden giydirmemiz gerekir. Çürütecek ne kadar çok şey bulabiliyorsak, o kadar çok öz-bilinç edinmişizdir. İç dünyanın yapılandırılması için, tüm fikirlerin önce tuğla tuğla çözümlenmesi, sonra ise birey tarafından yeniden inşa edilmesi şarttır; sonunda inşa edilen, aynı değerler sistemi çıkacak olsa da. "Farkındalık" kendisini bu iki yapı arasındaki ayrım olarak vurgulayacaktır. Bu tip bir kişisel yapı çözümlemesi olmadan, durum Jung'un deyimiyle hem bireyin hem de kültürün anlamını ortadan kaldıran "kitle psikolojisi" (mass psychology) ile sonuçlanacaktır. "Kurum ne kadar büyük olursa ahlaksızlığı ve şuursuz aptallığı da o kadar önüne geçilemez olur."[1]

> İster tek tek bireylerde ister gruplarda gerçekleşiyor olsun, kültürel bir sürecin işlediği her yerde bireysel inançların sarsılmasını da buluruz. Kültürdeki her ilerleme, psikolojik olarak, bilinçliliğin bir genişlemesi, sadece ayırt etme yoluyla vuku bulabilecek bir bilinçlilik hâline varmaktır. İlerleme her zaman bireyleşme ile başlar, başka bir deyişle, kendi yalnızlığının bilincinde olan, o zamana dek ayak basılmamış çalılıklarda kendisine yeni bir yol açan birey ile başlar. Bunu yapabilmek için birey önce tüm otorite ve gelenekten

[1] Jung, CW 7, s. 153

> bağımsız olarak kendi varlığının temel gerçeklerine dönmeli ve kendisine kendi ayrıksılığının bilincine varması için fırsat tanımalıdır. Eğer açılan bilincine kolektif geçerlilik vermeyi başarabilirse, kültürün yükselmesi için gerekli itici güce gebe olan tezatlar gerilimini yaratır.[1]

İnsanlık tarihi aynı zamanda insanın da tarihidir. Bireydeki herhangi bir gelişim nasıl kişinin o âna dek idrak ettiği benliğini aştığı noktadan sonra vuku buluyorsa, insanlığa hizmet etmiş önemli başarıların her biri de bir *birey* tarafından, içine doğduğu statükoya karşı gelerek edinilmiştir. "Genel olarak insanlık için geçerli olan her şey, her bir insan için de geçerlidir; zira insanlık insanlardan müteşekkildir."[2], "Erdemin en zirvesine çıkmış kahramanlıklar da, en iğrenç alçaklıklar da, hep bireylerin eseridir."[3], "Dünyada bireyin kendisiyle başlamayan hiçbir ilaç, hiçbir ilerleme yoktur."[4]

> Her bireyin devrime, içsel bölünmeye, var olan düzeni kaldırıp atmaya ve yenilenmeye ihtiyacı vardır; fakat bunu farkında olmadan kişisel bir iktidar hırsıyla, Hristiyanlık sevgisinin veya sosyal sorumluluk anlayışının veya başka süslü sözcüklerin ikiyüzlü pelerini altında komşularına zorlayarak değil. Her bireyin dönüp kendisine bakması, insan doğasının aslına, kendi benliğinin derinliklerine, hem kişisel hem de sosyal kaderini de yanına alarak geri dönmesi: işte, şu an her yanı sarmış şuursuzluğa derman olacak tedavinin başlangıcı buradadır.[5]

---

1. Jung, 1928, s. 59
2. Jung, CW 7, s. 50
3. Jung, CW 7, S. 152, 153
4. CW 7, s. 226
5. Jung, CW 7, s. 5

Kendisi fakir olan ve başkalarından beslenerek yaşayan insan toplumsal problemi hiçbir zaman çözemeyecektir.[1]

Birey deyince akla gelen ilk isimlerden Ayn Rand, büyük veya küçük herhangi bir topluluğun, ister kolektivist ister bireyci olsun, sadece bireylerden meydana geldiğinin altını çizer. Bu gerçeği görebilme yeteneği ise canlılar arasında sadece insanlarda vardır. Zira benliğin farkında olma özelliği de insanlara hastır. Hayvanların hayal güçleri olmadığı bilinmektedir. Hayvanlar insanlar gibi kendilerini değerlendirme, başkalarının yerinde veya başka durumlarda düşünme yetisinden yoksundurlar. Kimliklerini, hatta varlıklarını da içinde bulundukları çevreden ayrı olarak telakki edemezler. Hayvanların kendilerini hiçbir zaman aşamamasının, tarih boyunca türlerinin yaşayageldiği düzeni hiç değiştirmeden devam ettirmelerinin sebebi de budur. Hayvanlar kendilerinden önce var olan ve doğduklarında hazır buldukları kuralları aynen muhafaza ederler. Bu kuralları değiştirmeye kalkışmak bir yana, böyle bir değişimin mümkün olduğunu akletmek dahi doğalarında yoktur. Fakat her ilerleme değişim demektir ve hâlihazır olan şartlar muhafaza edildiği takdirde ilerleme söz konusu olamaz.

Hristiyan varoluşçu Nikolai Berdyaev, yaratıcı içgüdünün kaynağının kişinin farklı bir dünya arzulaması olduğunu söyler. Berdyaev'e göre estetik eylem, günümüzde insan özgürlüğünü tehdit eden ne varsa ona karşı bir protestodur. Berdyaev, davranışlarımızın bizim dışımızdaki faktörler tarafından belirlenmesinin, varoluşumuzun özgün olmadığını gösterdiğini öne sürer. İnsanın özgürlüğü, hayatının gerçek

[1] Jung, CW 7, s. 226

amacı, Berdyaev'e göre sadece yaratıcılıktadır. Berdyaev, *The Beginning and the End* adlı eserinde, isteğin, iradenin özgürlük anlamına geldiğini, özgürlüğün ise her şeyin başlangıcı olduğunu söyler.[1]

İngiliz romancı ve düşünür Aldous Huxley, *On Art and Artists* (Sanat ve Sanatçılar Üzerine, 1960) kitabında homojen toplumlarda eleştiri güdüsünün yokluğundan söz eder:

> Yalıtılmış ve homojen bir toplumda doğanlar, çok sayıda çeşitli unsurdan oluşmuş, kendilerininkilerden farklı gelenekleri olan başka toplumlarla etkileşim hâlinde olan bir toplumun üyelerinden çok daha katı bir biçimde şartlanmaya meyilli olurlar. Bir Eskimo, kendisi gibi Eskimolardan başkasını görmez. Eskimo toplumu sınıfsız, ayrılmamıştır; yani, bir Eskimo'nun gördüğü sadece, aynı kendisi gibi yetiştirilmiş insanlardır. Eleştirinin başlangıcı kıyaslama ile olur. Onun ise, küçük dünyasının kabul edilmiş adetlerini kıyaslayabileceği hiçbir şeyi yoktur.[2]

Tatminsizlik Değişimin İlk Şartıdır

Eleştiri ve tatminsizlik, bir değişim arama, düşünme, hayal etme, icat etme, yaratma motivasyonunun ilk şartı görevi görür. Hâlihazırdaki durum ve şartlardan tamamen memnun birinin, değişiklik arayışı içine girmek, yeni bir şey yaratmayı istemek için nedeni de yoktur.

İnsanlar ikiye ayrılır: Dünyaya uyum sağlayanlar ve dünyanın kendilerine uymasını bekleyenler. Her türlü icat, ufkumuzu genişleten her tür düşünsel ve materyal yenilik, dünyanın kendisine uymasını bekleyecek ve isteyecek kadar çılgın

1 Bkz. 1952, s. 107

2 A.g.e. s. 17-18

insanların eseridir. "Ben haklıyım, dünya yanılıyor" diyerek, canla başla bütün dünyayı değiştirmeye çalışan insanların eseridir. Dünyaya uyum sağlayanın ise, dünyaya katkısı olmaz. Dünyaya uyum sağlayan kişi, kitlesel yatay sistemin dev çarkının dönmesine katkıda bulunur. Bernard Shaw da çok benzer şekilde "Rasyonel insanlar, içinde yaşadıkları âleme uyarlar. İrrasyonel insanlar ise âlemin kendilerine uyacak şekilde değişmesinde ısrar ederler. Onun için terakki, ancak irrasyonel insanlarla olur." diyor.

Uyumlu birinin üretebilmesine elverişli bir dünyada yaşamıyoruz. Sabah işine gidip akşam eve dönen, hafta sonları karısı ve çocuklarıyla piknik yapan, geceleri mum ışığında mektup yazan ve bundan hiç şikayetçi olmayan, yatakta karısına sarıldığında "Ne güzel, mutluyuz ve böyle yaşayıp gidiyoruz işte," diyen ve sonra arkasını dönüp o mutluluk inancıyla horul horul uyuyan bir Edison düşünemeyiz. Yaratım için, zekâ, bilgi, yetenek, çalışkanlık, sebat kadar gerekli bir şart daha vardır: Uyumsuz olmak, bir şeylerden rahatsız olmak, bir değişiklik yapabilmek için atağa kalkma ve direnebilme cesaretine sahip olmak. "Yaratma cesareti" dediğimiz şey, budur.

Benjamin Disraeli'nin de ifade ettiği gibi, insan çevrenin yaratısı değildir, çevre insanın yaratısıdır. Nathaniel Branden "İnsanoğlu kendisini fiziksel çevresine bir hayvanın tutumuyla adapte ederek değil, çevresini üretken işler vasıtasıyla yeniden inşa ederek hayatta kalır." der.[1] Başka bir yaşam biçimi bilmemek, düşünmemek, hayvanlara özgüdür. İnsansa çevresine uyduğu değil, onu ve kendisini değiştirebildiği ölçüde değer kazanır. Ayn Rand'in de ifade ettiği gibi, "Kurak-

[1] Branden, 1963, s. 141

lıkla karşı karşıya geldiklerinde, hayvanlar yok olur; insan, sulama kanalları inşa eder. Etobur bir sürünün saldırısına uğradıklarında, hayvanlar yok olur; insan, Birleşik Devletler Anayasası'nı yazar."[1]

Demek oluyor ki insan için var olma kavramı transformasyon, yani yeniden biçimlendirme düşüncesi ve hareketiyle iç içedir. Transformasyon ise benlik bilincine dayanır. Anthony Robbins "Algılarınızı ya siz yönlendirirsiniz ya da bir başkası bunu sizin için yapar. Siz ya yapmak istediğiniz şeyleri yaparsınız ya da başkalarının sizin için hazırladığı planlara uyarsınız." diyor.[2]

Sinan Çetin'in Ayn Rand'in "birey"in önemini vurgulayan *Hayatın Kaynağı* romanı için yazdığı önsözün bir bölümünü burada alıntılamak istiyorum:

> Dünya bizleri kurtarma ve bize iyilik etme aşkıyla dolu insanlar tarafından hep kana bulandı. Tarihteki bütün savaşları yürekleri iyilikle dolup taşan, kendini bir dava uğruna feda ettiğini düşünen kurtarıcılar çıkardı.
>
> Hitler, Almanları; Stalin, işçileri; Mao, köylüleri kurtarmak için dünyayı kana buladı. Milyonlarca insan, kurtarıcıların şefkat dolu ellerinde can verdi. Onlar hep *biz* dediler, hiçbir zaman *ben* deyip kendilerini düşünmediler.
>
> Ama bilim, zenginlik, hayatı kolaylaştıran, yaşanır kılan her türlü buluş ve bilgi kendi çıkarları için çalışan, işini iyi yapan bencillerin eseriydi. Onlar hiçbir zaman *biz* olmadılar. Sadece işlerini iyi yapmaya çalıştılar ve bizlere rağmen başardılar.
>
> Promote ateşi hediye ettiği insanlar tarafından yakıldı. Edison ampulü icat ederken, karısı tarafından toplum ve ailesi

[1] Branden, 1963, s. 141-142

[2] 1993, s. 12

ile ilgilenmeyen, anti-sosyal bir kişi olmakla suçlandı. Galileo dünya dönüyor dediği *bizciler* tarafından işkencelere uğradı. Bireysel akıl, kalabalıkların onaylamadığı bu büyük güç her çağda saldırıya uğradı. Kalabalıklar, yaratıcı bireye saldırırken ellerindeki silahı hep iyilik, fedakârlık, hayırseverlik kurşunlarıyla doldurdular. Ve hep yaratılan değerleri bölüşmek ve paylaşmak istediler. Mesela, televizyonu seyrettiler, fakat televizyonu icat eden adamın adını hiç öğrenmediler.[1]

Aile bencilliği, toplum bencilliği, birey bencilliğinden çok daha kötüdür. Buna rağmen bu kolektif bencillikler, birtakım "değer"ler adı altında övülür, benimsetilir. Birey bencilliğine karşı yapılan suçlamalar, çoğu zaman, kolektif bencillikleri bencillik olmayan bir isimle kabul ettirmek içindir. Jonathan Swift "Çocukların eğitiminde diğer herkesten daha az güvenilmesi gerekenler, ebeveynleridir." demişti, çünkü, Kafka'nın sözleriyle ifade edecek olursak, ailenin çocuğa duygusal yatırımının aslında, çocuğu ayrı bir birey olarak değerlendirme yeteneğinden yoksun kalmaya mahkûm bir bencillik olduğunu düşünüyordu. Kafka, anne babanın en büyük sevgisinin bile çocuklara ücret karşılığında eğitim veren herhangi birinden gelecek en hafif sevgiden daha bencil olduğunu, bunun aksinin mümkün olamayacağını söyler. Zorbalık, köleleştirme, ifadesini son derece yumuşak, sevgi dolu biçimlerde bulabilmektedir ve Kafka buna, "Bana inanmalısın, çünkü ben senin annenim." cümlesini örnek verir.[2]

André Gide'in de onayladığı gibi, medeniyet boş inançlar üzerinde kuruludur.[3] Jacques Cazotte'in romanı *Aşık*

---

1 A.g.e., 2005

2 Bkz. Brod, 1948, s. 168-170

3 Bkz. Gide, 1965, s. 17

Şeytan'da kahraman, "Genç arkadaşım, cehaletinize hayranım," diyor; "Hiç olmazsa hatalı değilsiniz ve eğitimli olmasanız bile, eğitilmeye elverişlisiniz."[1] Eğitim çoğu yerde, insan zihnini eğitilmeye elverişsiz hâle getirmeye yönelik bir araç işlevi görmektedir. Bizdeki gibi, "rahat – hazır ol – ayağa kalk – şimdi otur" gibi komutlarla işleyen bir sistemin ise yaratıcılığı köreltmekte özellikle baskın olacağını söylemeye gerek yok. Eğitim kitleselleşme aracı hâline gelmiştir.

Amerikalı sanat tarihçisi Bernard Berenson dehayı "Kişinin kendi eğitimine üretken şekilde karşı çıkabilme kapasitesi" olarak tanımlar.[2] Jungcu analist Esther Harding *Psychic Energy* (Ruhsal Enerji, 1948) kitabında şöyle diyor:

> Her çocuk, ona kendi içgüdülerine ve isteklerine vereceği doğal karşılığı baskı altına almasını empoze eden bir eğitimden geçer; eğitim çocukta kendi içgüdülerine ve isteklerine vereceği doğal karşılık yerine, kolektif ve geleneksel bir davranış biçimi yerleştirir. Çoğu zaman bu eğitim, bilinçli kişiliğin içgüdüsel kökenlerinden fazla ayrı düşmesiyle sonuçlanır. Bastırılmış içgüdüler zamanla isyan edene ve bireyde, dünya barışını tehdit etmekte olana benzer bir devrim meydana getirene kadar, bilinçli kişilik çok zayıf, çok kırılgan, hatta belki hastadır.[3]

"Ben" Demeyen, "Sen" Demesini Öğrenemez

"Ben" demeyen insan "sen" demesini de öğrenemez. "Biz" düşüncesiyle hareket eden insan, karşısına hep bir grup insanı "siz" olarak almak durumunda kalır. "Öteki" kavramı "sen'

1 1998, s. 19

2 1959, s. 201

3 1963, s. 9

değil, "siz" düşüncesinin sonucudur. Örneğin kendisini "Ben Hristiyan" şeklinde düşünen kimse başkalarını "Sen/Hristiyan", "Sen/Müslüman" olarak görür ve kendi yaşayış biçiminden farklı yaşayan herkese saygı duymasını öğrenir. "Biz Hristiyanlar" kimliğinden ise "Siz Müslümanlar" düşüncesi doğar ve yüzyıllardır şahit olduğumuz çatışmalar ortaya çıkar. "Biz Müslümanlar" şeklinde düşünen kimse aynı zamanda kendi Müslümanlık anlayışından farklı olan İslami biçimleri Müslümanlık olarak görmekte de zorlanacaktır. Sadece yaratıcılık değil, kişisel ve toplumsal, hatta evrensel barışın kökenleri de ancak "ben"den geçmektedir.

Jung "Günümüz bilincinin ötesine giden bilgi veya üstün şuurluluk, *dünyada tamamen yalnız olmak* ile eş anlamlıdır." der.[1]

> Bireyler gibi, toplumlar ve devirlerin de kendilerine has eğilimleri ve tutumları vardır. "Tutum" kelimesinin kendisi, belirgin her eğilimin icap ettirdiği peşin hükümleri ifşa eder. Yönlendirme yoksun bırakma demektir, yoksun bırakma ise hayatta kendi rollerini oynayabilecek birçok psişik unsurun var olma hakkının genel tutumla bağdaşmadığı için reddedildiği anlamına gelir. Normal insan herkesin uyduğu modayı kendisi hiçbir hasar görmeden takip edebilir; ama geniş anayola tahammül edemediği için arka yollara, dar sokaklara dalan insan, kolektif hayatta rollerini oynamayı bekleyen psişik unsurları keşfeden ilk kişi olacaktır. Sanatçının göreceli uyumsuzluğu da onun yararına işlemeye başlar; bu uyumsuzluk onun kendi arzularını ayak izleriyle dövülmüş yoldan çok uzakta aramasını, zamanının şuuraltı ihtiyaçlarına karşılık verecek şeyin ne olduğunu keşfetmesini sağlar. İşte bu yüzden de, aynen kişinin bilinçli tutumunun tek yön-

[1] CW 9, s. 169

lülüğünün bilinçaltından gelen tepkilerle düzeltilmesi gibi, sanat da uluslar ve çağların hayatında bir kendini tanzim sürecini simgeler.[1]

Sanatın kendisi de, her ne kadar ağır da olsa, zamanla evrim geçirir. Bir devrin sanat kategorisi belli bir süre sonra kurumsallaşır ve onun şablonundan bu sefer başka sanat biçimleri doğar. Kurumsallaşma yataylaşmayı getirmekte, algılarımızı körleştirmektedir. Sanat bu körleşmeye karşı savaşır.

> Sanatçılar topluma şekil vermekle kalmazlar; üyelerine, onun gerçek karakterine karşı eleştirel bir farkındalık kazanma ihtimalini de getirirler. Dahası, hayat da sabit kalmamaktadır; sürekli, yeni tehditler ve fırsatlar ortaya çıkar. Sanatçı bizi değişimle tanıştırma görevi görür. Bu sayede biz de yeni düellolara karşılık verebiliriz ve onları daha öncesinden tanıdık olduğumuz, eski fırsatlarla karıştırmayız.[2]

Varoluşumuz, *Ortaya Çıkan* Bir Şeydir

Evet, hayatın kendisi de sabit kalmayan bir şey. Aynı, sürekli değişim hâlinde olan hayata adapte olma yetisiyle donatılmış bireyin kendi değişkenliği gibi. Jung'un, gerçek adaptasyonun daimi olarak sağlanabilecek bir şey olmadığı, gerçek adaptasyonun, şartlardaki değişikliklerle beraber değişen bir şey olduğu görüşünden söz etmiştim. Benzer şekilde varoluşçular da var olmanın statik bir durum değil, dinamik, sürekli yenilenen bir şey, "bir şey olma süreci" olduğunu vurguluyorlar. Yani var olma, olup bitmiş bir şey değil, insanın kendi kendisini sürekli aşma hâlinde olduğu bir süreç, bir

[1] Jung, CW 15, s. 83

[2] Harned, a.g.e., s. 41

potansiyeller kaynağı olarak görülmeli. Rollo May, Ernest Angel, Henri Ellenberger gibi varoluşçu psikiyatrist ve psikologların beraber kaleme aldıkları *Existence* (Varoluş, 1958) adlı eserde vurgulandığı gibi, "Var olmayla ilgili en önemli gerçek, var olmanın, *ortaya çıkan* bir şey olduğudur. Yani, var olma sürekli, bir şeye dönüşme hâlidir, zamanla beraber sürekli gelişmedir; hiçbir zaman statik noktalarla tanımlanmaz." Ve "Bugün egonun zayıf, pasif, edinilmiş bir şey gibi algılanması, var olma duyumuzu kaybetmiş olduğumuzun bir göstergesi, ontolojik kaygımızı bastırmış olduğumuzun bir göstergesidir."[1]

Var olma, sosyal ve etik normların içselleştirmesine indirgenebilecek bir kategori değildir:

> Var olma, Nietzsche'nin ifadesiyle söyleyecek olursak, "iyiliğin ve kötülüğün ötesinde"dir (beyond good and evil). Benim var olma duyum ne kadar özgünse, bu duyu bana başkalarının ne olmam gerektiğini söylediği şeyden o kadar uzaklaşır. Var olma duyum ne kadar özgünse, bu duyu ebeveynlerin ve başka otoritelerin talep ettiği şeyleri yargıladığım bir Arşimed noktasına dönüşür. Aslına bakılırsa, *zorlayıcı ve katı bir ahlakçılık, tam tamına, var olma duygusunun yokluğunun bir sonucu olarak belli insanlarda gelişmektedir.* Katı ahlakçılıkta, bireyin, kendi tercihlerinin kendi kendilerini tasdik edebileceklerine dair hiçbir temel güvencesi yoktur. Birey bu yüzden de, kendi tercihlerinin boşluğunu kapatacak bir mekanizma olarak, dışarıdan gelen tasdikleri kendi tercihleriymiş gibi benimsemeye kendisini zorlar. Katı ahlakçılık, bu telafi mekanizmasıdır.[2]

---

1 A.g.e., s. 66, 47

2 A.g.e., s. 45

Hiçbir kural, hiçbir fikir yoktur ki bir süre sonra yenilenmeyi gerektirmesin. Değişim, hem insanın hem de dünyanın doğasındadır. Kierkegaard, gerçeğin ancak birey onu kendisi eylem hâlinde ürettiği sürece var olabildiğini söylemiştir. Enerji ve var olma duygusu, gerçeklik, hep iç içe geçer.

Amerika'da psikoloji dersi veren ilk öğretim üyesi olan, romancı Henry James'in kardeşi William James, "Her sözcükten onun işlevsel, o an için geçerli olan anlamını alıp, bunu kendi deneyim akışınızda test etmeniz gerekir." der.[1] Aynı zamanda pragmatizmin kurucularından olan William James, kavramların gerçekten kullanılabilir hâle gelmesi için onları zihnimizdeki durağanlıklarından çıkarıp harekete geçirmemiz gerektiğini pragmatik açıdan takdir etmektedir. Sözcükler, kavramlar ve onlara bağlı olarak realite, sünger gibi değil de fıskiye gibi olduğumuzda yararlı olabilirler ancak. Var olan realitenin değişebileceği yolları göstermenin sözcükleri harekete geçirmekten, o andaki anlam değerlerini çıkarıp test etmekten geçtiğine dikkat çekmektedir James. "*Teoriler bu sayede, bizim için araç hâline gelebilirler. Bilinmezliklere karşı, arkamızı yaslanabileceğimiz cevaplar olmaktan bu sayede kurtulurlar.*" der. William James'in, din felsefesinin de önemli bir ismi olduğunu unutmamak gerek. Teoriler araç değil amaç olduğunda sadece onların kölesi olmakla kalmayız, onlardan faydalanamayız da. Teorilerden faydalanabilmemiz için, onlara sırtımızı yaslamak yerine doğrulmalı, onları kullanarak, onlardan yarar sağlayarak ilerlemeliyiz. Bir şeyin "kullanıma girmesi", varoluş gibi, statik değil, dinamik, enerjik, hareketten ayrı düşünülemeyecek bir süreçtir.

Progresyonlar hep regresyonları izler; çünkü her yaratıcı

[1] 1907, s. 53

eylem aynı zamanda bir kendi kendinin farkına varma durumudur ve kendi kendinin farkına varma da, ürünü dışarı çıkarma amacıyla bile olsa, kişinin kendi iç benliğine dönmesi demektir. İlerleme harekettir; ama yolumuzdaki malzemeleri yeniden değerlendirmek ve araçsallaştırmak için durmayı da içerir.

> Mekanizmalar ve devinimlilik yorumlandığında, bu yorum her zaman, söz konusu kişinin kendi varlığının farkına varması bağlamında olur. Devinimliliğin kişiyi etkileyebilmesinin, kişi için bir gerçekliği olmasının tek yolu budur; aksi hâlde, kişi mekanizmayı bir kitaptan okuduğunda da yeterli olabilirdi. Bu çok önemli bir nokta, çünkü birçok hastanın problemi tam olarak, kendileri hakkında düşünürken ve konuşurken bunu mekanizmalar üzerinden yapmaları. 20. yüzyıl Batı kültürünün iyi eğitimli vatandaşları olarak, kendi varlıklarıyla yüzleşmekten kaçınmayı, ontolojik farkındalıklarını bastırma metodlarıyla yüzleşmekten kaçınmayı alışkanlık edinmiş durumdalar.[1]

Jung "Körü körüne inanma hiçbir zaman problemi çözmez; en iyi ihtimalle *durağanlığa* götürür." der.[2] Psikopatoloji her zaman bir çeşit içsel hareketsizliktir. Doğmuş olmanın var olmak için yeterli olmadığına değinmiştim. Dış hayatın kendisini sürekli yenilediği gibi, insan da kendi varlığını yeniden ve yeniden yaratmalıdır. Jung, içimizde birikmiş bir enerji fazlalığı olduğunu, bu birikmiş enerjinin gerektirdiği potansiyel farklılıkları, tutumumuzdaki değişikliklerle veya hayattaki yeni yollarla bulmaya çalışmanın çok önemli olduğunu

---

1 May, a.g.e., s. 86

2 1963, s. 242, italik bana ait

vurgular.[1] Kişi yenilik yoluna gitmezse Jung'un çok tehlikeli bulduğu bir kısır döngü kendi kendisini kişinin etrafına örmüş olacaktır.

Jungcu analist ve psikiyatrist Anthony Stevens, *Archetype: A Natural History of the Self* (Arketip: Benliğin Doğal Bir Tarihi, 1982) adlı kitabında "hareket başlatma"nın (initiation) kendi başına bir arketip olduğunu, her insanın içinde, "hareket başlatma arketipi"ne (initiation archetype) karşı kişisel çekim olduğunu söyler. Hareket başlatma açlığı, insan doğasının çok derinliklerinden gelmesine karşın, hâkim düzen bunları bastırmaya, kendi durgunluğu içinde eritmeye çalışır. Jung da, eğitimin bireyin anlamını ve önemini göz ardı ederek kitle insanı yetiştirdiğini, ama her insanın bilinçli olarak veya olmayarak kendi birey anlamını bulmaya yöneleceğini, çünkü kişinin kendi iç varlığını tecrübe etmesinin bir ihtiyaç olduğu üzerinde durmuştur.[2]

Anthony Stevens, hem kişisel hem de kolektif düzlemde ölüm ve yeniden doğumun sürekli ve durdurulamaz bir döngü hâlinde birbirini takip ettiği, hareketsizliğin biyolojik gerçekliğe, dolayısıyla da eşyanın arketipsel doğasına aykırı olduğu için düşünülemez olduğu, kendi kendisini harekete geçiremeyen bireyin kaybolduğu üzerinde durur.[3] Kişinin atağa kalkması, yenilik içine girmesi, farklı bir hareket başlatması, kâinatın isteğiyle bireyin bilinç hâlinin uzlaştırılmasıdır. Hâlbuki hayatın her aşamasında, bu ikisi arasında yeniden ve yeniden uzlaşma sağlamak gerekir.

---

1 Bkz. Jung, 1933, s. 139

2 Bkz. Jung, 1933, s. 78-79

3 Bkz. 1982, s. 173

Yaratıcılık ve Din

Jung, "meşru" inancın her zaman deneyime dayanması gerektiği üzerinde durur.[1] Esas olarak geleneğin otoritesine dayanan türde inancın, bir alışkanlığı takip etmekten ibaret olma tehlikesi taşıdığını söyler. Bu türde bir inanç, ruhsal atalete, düşünce içermeyen bir itaate dönüşmek yoluyla kolaylıkla dejenere olabilecek, yani artık inanç olmaktan çıkacaktır. Duygusal atalet ve içinde düşünce olmayan itaat, bunlarda ısrar edildiği takdirde durağanlığa, kültürel gerilemeye sebebiyet verir. Jung, kültürel durgunluğu şöyle anlatır: "Geleneksel içerikler, yavaş yavaş, kendi anlamlarını kaybederler. Artık onlara sadece formaliteler hâlinde inanılır. Bu inancın artık, hayatın yönünde, idaresinde bir etkisi kalmamıştır. İnanç, arkasındaki, ona yaşam veren gücü kaybetmiştir."[2] Nietzsche de benzer şekilde "Her zaman, en iyi gerçekler, kişinin kendi yaşamından koparılmış kanlı gerçeklerdir." der. Her tür gerçek inanç da kişinin kendisinin oluşturduğu inançtır.

Jung, inancın tecrübesinin arkasındaki duygunun *canlı* tutulması gerektiğini vurgular. Bu duygu öldüğünde, inanç artık gerçek bir inanç değildir; "alışkanlıktan ibaret, çocuksu bir bağımlılığa verilmiş bir isimdir artık sadece. Bu bağımlılık, daha derin bir anlama çabasının yerini almakla kalmaz; onu önler de."[3]

Kısacası, dinî inançlar dâhil olmak üzere bütün inançlar, *hareketsizleştirildikleri* zaman anlamlarını yitirirler. Jean Baudrillard "Kitleler her zaman için bir Tanrı düşüncesi yeri-

1 Bkz. Jung, CW 5, par. 345

2 A.g.e.

3 A.g.e.

ne bir Tanrı imgesini yeğlemişlerdir." diyor.[1] Burada "Tanrı imgesi", Jung'un sözünü ettiği, arkasındaki yaşam gücünü, duyguyu kaybetmiş, hareketsizleştirilmiş inancı temsil etmektedir. "Tanrı düşüncesi" ise hareketlidir. Geleneğin, değişenin içinden değişmeyeni, yani özü bulup çıkarmak olduğu tanımındaki gelenek, gelenek olmakla birlikte yine yaratıcı bir eylemdir. Yaratıcılığın ifadesini en yoğun şekilde bulduğu yer sanatsal yaratıcılık olduğu için, yaratıcılığı anlatırken sanat eserleri üzerinde duruyoruz; ancak yaratıcılığa dair söylediklerim, dini inanç dâhil olmak üzere hayatın her alanında, her yerde, her işte geçerli. Bugün Türkiye'nin en büyük sorununun, dindarlıktan tamamen bağımsız olarak muhafazakârlık olması gibi, din alanındaki en büyük sorunumuz da muhafazakârlık. Din ile teoloji arasındaki mesafenin artması, inancı kitlelerin gözünde hareketsiz bir kurallar bütünü hâline getirerek düşüncenin ve sanatın önünü tıkıyor. Hâlbuki, canlı tutulabilen inanç, yani Tanrı düşüncesi, antimuhafazakâr bir inanma biçimi, Jung, Rollo May, Paul Tillich, David Harned gibi bu kitaba katkısı olan isimlerin de doğruladığı gibi, sanatsal yaratıcılığı değil bloke etmek, ona hareket imkânı sunan yeni bir zemin işlevi görebiliyor.

Yaratıcılığı dikey enerjiden ayrı düşünemeyiz. Dinde, sanatta ve her yerde, her tür yaratıcı eylem dikey eylemdir. Sözünü ettiğim türde, gelişimi ve yaratıcılığı tıkayan türde hareketsizlikler ise, yatay anlamda hareket akışı sağlandığı hâlde dikey anlamda hareketsizlik olan durumlar. Bu gibi durumlarda yatay hareket akışı, hareket varmış izlenimi verir ve herkesi bir hareket olduğuna inandırır.

Dikeyleşme yolundaki en güçlü vasıtanın sanat ve edebi-

[1] 2010, s. 12

yat olduğuna inanıyorum. Dikey ve yatay söylemiyle bakarsak Tanrı, ister inanalım ister inanmayalım, yatay boyutu dikeyleştirme yoluyla derinine doğru inmeye çalıştığımız bilinmez "bütün"ün, Plotinus'un "Bir" dediği şeyin, varoluşun ve var olmuş her şeyin kendisi. Dikeyleşmede araç olabilen, Tanrı düşüncesidir, bütün olarak kavranması imkânsız Tanrı'nın kişisel ve kısıtlı zihnimizdeki, hareket hâlindeki düşüncesidir; kurumsallaşmış din veya Tanrı imgesi değildir. Nitekim kurumsal dinlerde de amaç, "yatay" olan ibadetleri dikeyleşme için araç olarak kullanmak, yani yatay bir tecrübe üzerinden dikey bir tecrübe yaşamaktır. Bu açıdan, ateist olan Marcel Proust'un edebî bir ermiş olduğunu, Proust'un seküler yedi cildinin son derece teolojik olduğunu söyleyebiliriz. Jung, Rollo May ve Paul Tillich birbirinden farklı din isimleri etrafında anılıyorlardı. Ama üçü de "Ben dini doğanın otoritesi olarak tanımlıyorum, ama din genellikle doğaüstü bir otorite olarak görülüyor." diyen Herbert Read gibi, Tanrı'yı ve kâinatı insanın içinde ve en değerli insan edimi, varoluşun tasdiki olarak sanatta arayan, herhangi bir Tanrı imgesinin ve düşüncesinin Tanrı'nın kendisi olmadığını bilen anarşistlerdi.[1] Nitekim Tanrı'nın Dış'tan İç'e taşınması, dikeyin yatayın üzerinde veya dışında olmadığını, dikeyin, yatayın her zaman *aşağısına* doğru işlediğini idrak etmektir.

Tolstoy gerçek dini "insan ile onu kuşatan sonsuz hayat arasında ilişkinin kurulması" olarak tanımlıyordu.[2] Tolstoy'un tanımında din, insanın hayatını bu sonsuzlukla birleştirmek yoluyla ona yardımcı olmaya yarıyor-

[1] Buradaki "anarşist" kelimesini, Herbert Read'in bu kelimeyi kullandığı bağlamda kullanıyorum. Herbert Read dışında saydığım isimler, bilebildiğim kadarıyla, kendilerini anarşist olarak tanımlamamışlardır.

[2] 2012, s. 9

du. Tolstoy'un dini sezgileri ile edebiyatçılığı iç içe geçer. Tolstoy'un "insanın sonsuzlukla ilişkisi"ne dair sözlerini edebiyat kavramı üzerinden de okumak mümkün. Tolstoy, "Çalışmak nasıl insan tarafından icat ve emredilmiş suni bir şey değilse, sonsuzlukla ilişkiye dair şuur ve bundan çıkan davranış düsturu olan iman da öyledir." diyordu.[1] Edebiyat da, sonsuzlukla ilişkiye dair şuurun bir parçasıdır. Tolstoy'un "iman" sözcüğünü kullandığı yerlere "edebiyat" sözcüğünü getirmek Tolstoy'un kendi edebiyat görüşüyle çelişmeyecektir. Tolstoy, "İman öğretilmesi gereken yapay ya da özel bir şey değil, tam tersine insanın yaratılışının özelliğidir ve kuş, nasıl kanatları olmadan uçamazsa, insan da imansız yaşayamamıştır, yaşayamaz." diyor.[2] Sanatın da insanın doğasının derinliklerinden geldiğini, varoluşunun bir gereği olduğunu hep vurguladım. İnsan her çağda, her coğrafyada, her koşulda sanat eseri üretmiştir.

Sanat Uzun, Hayat Kısa: Sanat, Sonsuzlukla Bağ Kurma Çabasıdır

Jung bir insanın hayatına dair asıl meselenin, o insanın sonsuz bir şeyle irtibatının mevcut bulunup bulunmaması olduğunu söylüyordu.[3] Sanat, sonsuzlukla bağ kurma teşebbüsüdür. "Sanat uzun, hayat kısadır."[4] Sanat sabit, sınırlı hayattan,

---

1 A.g.e., s. 77

2 A.g.e., s. 85

3 Bkz. 1963, s. 4

4 Latince ünlü "Arse longe, vita brevis" deyişinin çevirisi olan bu söze ilk olarak Hipokrat'ın *Aforizmalar*'ının girişinde rastlıyoruz. Neredeyse anonimleşen sözü daha sonra Seneca, Chaucer, Goethe, Browning, Proust gibi çok yazar kullanmıştır.

süreğen ve hareketli bir şey çıkarma çabasıdır. Tanpınar, "Sanat ölümden sonraki hayattır." demişti. Buradaki ölümü değişik şekillerde anlayabiliriz. Sözgelimi dilin, daha önce anlattığım gibi, sınırları belli bir kurallar bütünü olarak kapanması, iletişimi imkânsız kılması da ölümdür. Sanat, Anka kuşunun küllerinden yeniden doğmasını temsil eder. Edebiyat, kapalı, kurallarıyla birlikte ölmüş dili açar, onu canlandırır.

Dünyada her şey göründüğü gibi olsaydı, bugün teoloji, felsefe, psikoloji, edebiyat, sanat da olmayacaktı. Bunların her biri esas olarak, hiçbir şeyin göründüğü gibi olmadığı düşüncesine dayanıyor. Her birinin amacı, gerçeğin *nasıl göründüğü* üzerinden onun aslında *ne olduğu*na ulaşmak. Anonim bir Zen söyleyişi, edebiyat ve gerçekliğe dair söylediklerimize son derece uyuyor:

> Biri Zen'i tatbik etmeden önce, dağlar dağlardır ve ağaçlar ağaçlardır. Yani, sadece izafi dünyanın realitesinin realitesi mevcuttur. Kişi Zen'i tatbik etmeye başladıktan bir süre sonra, dağlar artık dağlar değildir ve ağaçlar artık ağaçlar değildir. Kişi, artık her şeyin altında yatan mutlak birliği görmeye başlamıştır. Ama kişinin Zen tatbiki tamamlanınca, dağlar yine dağlar, ağaçlar yine ağaçlar olur.

Edebiyat vasıtasıyla nasıl "herkes"ten doğrulup sonra yine "herkes"e düşüyorsak, yatay akıştan önce ayrılıp sonra ona kapılıyorsak, inancın canlı kalabilmek için sürekli yenilenmeyi istemesi de böyledir. Hiçbir şeyin sürekli olmaması, ölümün ve yaşamın iç içeliği, "harekete geçme" (initiation), silkinme ihtiyacı, inanç ve sanatla derinden ilişkililer. Borges'e "Tanrı'ya inanıyor musunuz" diye sorduklarında "İlahiyatçılara rağmen evet" cevabını vermesi, edebiyat sanatının kapalı

olan Dil'den açık bir yapıt üretmesinden pek de farklı değil. Dünyayı daha güzel bir yer hâline getiren, açan, genişleten, her zaman açık yapıtlar olacak. Çünkü "Düşündüğümüz şeyin tümü, dünya olarak gördüğümüz şeyin tümüdür."[1]

Alman Romantizmi'nin öncülerinden, felsefeci, şair ve romancı Freidrich Schlegel "Sanatçı olabilen insan, kendisine özel bir dini olan, sonsuzluğa orijinal bir bakış edinmiş insandır." der.[2] Rainer Maria Rilke, 1898'de, Toskana'da günlüğüne, "Sanatçı, zamanın içinden çıkan sonsuzluktur." yazar.[3] Yine Toskana'da, "*Sonsuzluğa* ihtiyacımız vardır," diye belirtir; "çünkü, hareketlerimiz için gerekli alanı, bize sadece sonsuzluk sağlayabilir. Dar, sonlu bir hâlin içinde yaşadığımızı biliriz yine de. Bu nedenle görevimiz, bu sınırların *içerisinde* sonsuzluğu yaratmaktır."[4]

Goethe, gerçeği, insanın içindeki dünyanın dış realite ile buluştuğu yerde açığa çıkan bir şey olarak tanımlar. Bu nedenle, gerçek, dünya ile zihnin sentezidir ve varoluşun sonsuz uyumunun en mutlu tasdikidir.[5] Goethe, bütün bilimsel teorilerin, bilinçli veya bilinçsiz olarak, dünyanın yapısına dair inançların metafizik temellerinin yüzeydeki rasyonalizasyonlarından ibaret olduğunu söyler.[6] İşte bu yüzden, "Teori üretmek, olgulara dayanan (factual) her şeyin aslında teori olduğunu anlamaktır."[7]

---

1 Harrison, 2000, s. 76

2 1800, *Ideen* 13, Athenaum III

3 Tagebücher aus der Frühzeit, 1998, s. 38

4 A.g.e., s. 71

5 Bkz. J.A. Vol. XXXIX, s. 70

6 Bkz. Heller, 1961, s. 23

7 J.A., Vol. XXXIX, 72; Heller, a.g.e., s. 22

Semboller, Ruhsal Realitenin Metaforik Tasvirleridir

Ronald Britton, hem psikanaliz hem de edebiyatın Dış'ta yoğun hâlde bulunan İç'i anlamaya gayret ettiğini yazar.[1] Amaç, öze ulaşabilmek için dışı kazmak, dışın altındaki gerçeğe, içe doğru yol almaktır. Benzer şekilde, Freud da psikanalitik süreci arkeoloğunkine benzetir. "Constructions in Analysis" ("Analizde Yapılandırmalar", 1937) adlı yazısında, analizdeki gerçeği inşa sürecinin bir arkeoloğun antik bir binayı ya da yıkılmış ve gömülmüş bir mesken yerini kazmasına büyük ölçüde benzediğini yazar.[2] Gerçek, görünenlerde değil, hep derinde, daha derindedir.

İster Freudyen ister Jungcu olsun, psikoterapide amaç insanın kendi kendisiyle irtibat kurmasını, kendisinin derinine inmesini sağlamaktır. Her ikisi de, iç gerçekliğe ulaşmak için bu gerçekliğin yüzeyini kazımayı hedeflerler ve kazıma biçimlerinde birbirine benzer şekilde çalışır. Aralarındaki fark, ulaşılması hedeflenen iç gerçekliği birbirlerinden farklı şekilde yorumlamalarıdır.

Jung'u Freud'dan ayıran temel teorik ayrımlardan biri, "sembol" kavramını yorumlayışıdır. Jung, Freud'un, bilinçaltına bastırılmış şeylerin bilinç yüzeyine çıkan parçalarına "sembol" adı vermesini yanlış bulur. Çünkü Freud sembolleri, bilinçaltı süreçlerindeki "işaretler" (signs) ya da "semptomlar" olarak anlatmaktadır. Jung'a göre ise sembol bundan tamamen ayrı bir şeydir. Jung gerçek bir sembolün, kendisinden başka bir şekilde ya da daha iyi bir şekilde ifade edi-

1 Bkz. Britton, "Reality and Unreality in Phantasy and Function", 1995, s. 82-106

2 S. 259

lemeyecek, sezgisel bir idea olarak anlaşılması gerektiğini söyler.[1] Freud'un sembol adını verdiği şey, Jung'a göre sadece "işaret"tir; "sembol" ile "işaret"in birbirinden ayırt edilmesi gerekir.

Susanne Langer *Philosophy in a New Key* (1941) adlı eserinde, "işaret"in (sign), üzerinde hareket edilecek bir şeyken, "sembol"ün (symbol) düşünce için bir *araç* olduğunu söyler. Ernst Cassirer "İşaret (signal), varlığın fiziki dünyasının bir parçasıyken, sembol (symbol) insanın anlam dünyasının bir parçasıdır." der.[2] Semboller, kendilerinden daha büyük bir gerçekliğe dikkat çekmektedirler. Semboller, yatay düzlemde bir görüntüleri olduğu hâlde, kökleri kolektif bilinçdışının derinlerine uzanan şeylerdir. Bilinçli zihnin düşünceleri tarafından düzenlenmişlerdir, onlara şekillerini bilinçli zihin vermiştir. Ama esasları her zaman bilinçdışı arketipine dayanır. Bu nedenle de, bir sembolün içeriği, hiçbir zaman yüzde yüz kavranamaz. Sembolün içeriği anlam açısından doğurgandır. Jolande Jacobi, sembollerin zamanla bozularak psikotik semptomlara dönüştüğünü, sembolün sadece "anlama gebe" olduğu müddetçe canlı kalabildiğini söyler.[3]

Semboller, ruhsal realitenin metaforik temsilleri, tasvirleridir. Yatay ve dikey hayatımızı uzlaştırma işlevi görürler. Aynı anda hem özgün hem de evrenseldirler. Hem, biricik, kendilerine özel ve bireysel şekilde ifade edilmişlerdir, hem de evrensel imgelemlerden bir şeyler paylaşmaktadırlar. Tercüme edilemezler. "Sembollerin alegorik olduğunu söyleyemeyiz, çünkü o zaman çoktan aşina olduğumuz bir şeyle ala-

1 Bkz. CW 15, par. 105

2 1944, S. 32

3 Bkz. Jacobi, 1959, s. 97

kalı olurlardır. Ama semboller, yoğun şekilde canlı olan, ruhu adeta 'heyecanla kıpırdatan' bir şeyi anlatmaktadırlar."[1]

Sanat eserleri, semboller gibidir. Ya da, sanat eserleri sembol olmasalar da semboliklerdir.

Sanat eserinin sembolik olması, ürettiği anlam sürecinin sürekli aktif olduğu anlamına gelir. Bettina L. Knapp bu durumu şöyle açıklıyor:

> Büyük edebiyat eseri, arketip gibi, kişinin ötesindeki dünyaya ait olduğu için, hiçbir zaman tamamıyla açıklanamaz, anlamı sadece bir an görünüp kaybolur. Açıklanamayan ama görünüp kaybolan bu anlamın yorumu, bu yorumu yapan insanın psikolojik derinliği ve anlama kapasitesi ölçüsünde gösterir anlamı.[2]

Jung'a göre, enerjiyi dönüştüren, enerjinin sözünü ettiğim transformasyonunu sağlayan psikolojik mekanizma semboldür.[3] Raya Jones, "sembol oluşturma"nın (symbol formation) Jung'un "ruhsal enerji" (psychic energy) teorisinin ne kadar merkezinde olduğuna değinir.[4] Semboller, "enerjinin salt içgüdüsel akışını iş üretmek için kullanılır hâle getirmeye yarayan, paha biçilmez kıymette araçlardır."[5] Ruhun arketiplerinde depolanmış özel enerji, dış dünyada onlara hitap eden içerikler tarafından mıknatıs gibi çekilir. "Semboller *transformatör* işlevi görürler; libidonun 'değersiz' bir formdan daha 'değerli' bir forma dönüşmesini sağlarlar. Bu fonksiyon o ka-

---

1 Samuels, 1998, s. 146

2 1984, s. 370

3 Bkz Jung, CW 8, par. 88

4 Bkz. Raya Jones, *Jung, Psychology, Postmodernity*, 2007, s. 109

5 CW 8, par. 90

dar önemlidir ki, duygularımız ona en yüksek değerleri layık görür."[1]

Enerjinin, doğal akışı sağlayan fonksiyonlarda, dönüştürülemeyen özel bir güç gibi biriktiğini anlatmıştım. Jung "Doğanın libidoyu başka formlara kanalize edebilmesi için ancak, doğadan daha dik bir yatak sunan bir sembolün olması gerekir."[2] der. Uygarlık bu süreç üzerine kuruludur. Morris Philipson şöyle diyor: "Semboller, bireyin ya da toplumun fazla ruhsal enerjiyi verimli başarıya çevirmesini sağlayan libidonun ekonomisi fonksiyonunun ifadeleridir. Bu nedenle sembol, ruhsal enerjinin estetik, dini, bilimsel ya da sosyal değerdeki başarılara çevrilmesini sağlayan 'cazibe merkezleri' olarak görünürler."[3]

Alman felsefeci Ernst Cassirer, insanın doğal ataletini yenen ve ona kâinata sürekli olarak yeniden şekil verme yeteneğini bahşedenenin, bu sembolik düşünme biçimi olduğunu söyler. Sembol, sırf doğal akışa bırakılsaydı ziyan olacak libidonun anlamlı çıkış alanı işlevi görür. "Sembol, enerjinin dağıtılmasına dair yeni ihtimalleri bünyesinde barındırır."[4] Enerjinin bilinçaltına çekilmesi, yani regresyondan progresyona dönüştürülmesi, sembolün doğuşu ile gerçekleşir. Engellenen ruhsal enerji, sembolün doğuşu ile yeniden akmaya başlar. "Enerjiyi rehin kalmaktan kurtaran sembol bir anayol, hayatın işkence ve zorlama olmadan ilerleyebileceği bir yoldur."[5]

Jung'un edebiyat eserlerini "psikolojik" (psychological)

1 CW 5, par. 344
2 CW 8, par. 91
3 S. 23
4 CW 5, par. 320
5 CW 6, s. 326

ve "vizyonel" (visional) olmak üzere ikiye ayırdığını söylemiştim. Jung'un gözünde vizyonel eserler, semboliktir. Jung sembolik edebiyat eserinin anlamla yüklü, anlama gebe olduğunu, bu eserin kelimelerinin bize, söylediklerinden daha fazlasını ifade ettiklerini adeta bağırdığını söyler.[1]

"Jung, terapideki bir hasta için sembolik deneyim ne anlama geliyorsa, bir toplumda da sembolik sanat eserinin o ihtiyacı karşıladığına inanır."[2] Sembolik sanat eseri, hayatımızın yatay ve dikey boyutlarını buluşturmaya, onları birbiriyle uzlaştırmaya yardımcı olur.[3]

Jung teorisinin yapmaya çalıştığı şey kısaca, bize yatay eksende karşımıza çıkan sembolik görüntüleri deşifre etme yolları göstermesidir. Edward Whitmont Jung'un yaklaşımını 1969'da yeniden ele alarak "sembolik mod" (symbolic mode) adını verdiği bir kavram ortaya atar. Whitmont "sembolik mod" ile, maddi dünyadaki göstergeleri semboller aracılığıyla deşifre etme yolunu tanımlamaktadır. "Hayat dış gerçekliğe olduğu kadar iç gerçekliğe de adaptasyonu gerektirir."[4] ki bu

---

1 Bkz. Jung, CW 15, par. 119. Jung da sembolik eserin, yatay metin üzerinden bizi dikey bir metne çağırdığı düşüncesine paralel konuşuyor. Ancak, bir estetisyen olmaktan uzak olduğunu söylediğim Jung'un yanıldığı nokta, sembolik eserin bizi uyardığı, yoğun şekilde etkisi altına aldığı hâlde, bize estetik bir zevk vermediğini iddia etmesi. Bir de, Jung vizyonel eserde sembollerin ya görünür ya da gizli olduklarını, görünür şekilde sembolik olmayan eserlerin estetik duyumuza daha çok hitap ettiğini söylüyor. Hâlbuki semboller eserin yatay nesnesinde açık değil, her zaman gizli hâlde bulunurlar, ama dikey boyutları sadece biz onları görebildiğimiz zaman, görebildiğimiz ölçüde "görünür" hâle gelir.

2 Philipson, 1963, s. 127-128

3 Sanat eserleri bu açıdan, Jung'un "uzlaştırma faktörü" (reconciliation factor) adını verdiği görevi görürler ve yine önemli bir başka fonksiyonları, "ötesine götürme güçleri" (transcending power) vardır.

4 Whitmont, 1969, s. 48

da ancak semboller vasıtasıyla olur. Maddi realitenin ötesine kafa yormak insan için temel bir ihtiyaçtır. Whitmont bu yüzden bu ihtiyaca "sembolik fonksiyon" adını verir:

Modern zamanlar sembolik fonksiyonu ve sembolik fonksiyonun hizmet ettiği manaya olan içgüdüsel şevki, Viktoryen dönemin cinsel içgüdüyü bastırdığı kadar bastırmaktadır. Fakat, her temel fonksiyon gibi sembolik fonksiyon da bilinçli veya bilinçsiz olarak işlemeye devam eder; ve her fonksiyon gibi, bastırıldığında zorluklara ve patolojik durumlara sebebiyet verir.[1]

Jung gibi Whitmont için de inanç, insanın doğasında olan bir ihtiyaçtır ve bu ihtiyacın evrensel olması, tarihin her döneminde, her coğrafyada etkin olmuş olduğu gerçeği onu "mit" (myth) ekseninde değerlendirmeyi gerektirir. Whitmont "dini mit"in (religious myth) bastırılmasını Viktoryen döneminde cinselliğin bastırılmasıyla kıyaslar:[2]

> Cinselliğin bastırılması Viktoryenizm ve Freud'un zamanında sıklıkla görüldüğü gibi, histerik, abartılı, sahte bir maneviyatçılığa sebep olur. Ama dini mitin bastırılması da günümüzün nevrotik rahatsızlığına, seküler değerlerin ilkel bir tavırla mit hâline getirilmesine, materyal zenginliğe tapan sahte bir dine, maddi açgözlülüğe ve cinsel hazların abartılmasına neden olmaktadır. Son olarak, mitin bastırılan enerjisi, bireysel olduğu kadar toplumsal psikoz tehlikesini de içinde taşır.[3]

---

1 Whitmont, 1969, s. 23

2 Jung'un bakış açısıyla "mit"ler (myth), semboliktir. Kolektif bilinçdışından izler taşırlar.

3 Whitmont, 1969, s. 102

Sanat, Objenin ve Kendi Objesinin Protestosudur

Jung'a göre, hayatı anlamıyla dolu hâlde yaşayabilmek, ancak sembollerle uyum hâlinde olduğumuz zaman mümkün olabilir. Enerjinin biyolojik formdan kültürel forma transformasyonu, her seferinde kendisine özgü bir yolla gerçekleşir; genel kurallar ve düsturlara tabi değildir. Ama transformasyon bir sembol aracılığıyla olur. "Sembolün çağlarla yaşıt fonksiyonu, bugün hâlâ yürürlüktedir. Zihinsel gelişimdeki hâkim eğilimin yüzyıllardan beri, bireysel "sembol-oluşumu"nu (symbol-formation) bastırmaya yönelik olması, bu gerçeği değiştirememiştir."[1]

Din felsefesi ve sanat üzerine çok sayıda eser vermiş varoluşçu teolog Nicolas Berdyaev, *Freedom and the Spirit* (Özgürlük ve Ruh, 1935) adlı kitabında, yalnızca, görüntü ile gerçek arasında ayrım yapabilen sembolik bir bilincin dünyayı anlayabileceğini söyler. Berdyaev'e göre insan ruhu geçici değil, sonsuz bir şeye aittir; bu nedenle sanatlar, zaman ve mekânla sınırlı her şeyin, sonsuz bir gerçeğin imgeleri ve gölgeleri olduğunu tasdik eden varlıklarıyla insan ruhunu ait olduğu sonsuzluğun bilincine çağırırlar. Berdyaev, bundan dolayı, sanatın insan özgürlüğünün şahidi değil, aynı zamanda o özgürlüğe giden yol olduğunu söyler. Berdyaev'in, sanatın, insanı objelerin gerçekliğine esir eden banal realizme karşı her zaman bir protesto işlevi gördüğünü iddia ettiğini söylemiştim. Berdyaev, sanatçının protestosunun insana, -bizim kelimelerimizle yatay/dikey- bir dünyanın anlamının diğer dünyada olduğunu gösterdiğini ifade eder. Bu söyleme göre, doğal ampirik dünya tek başına anlam taşımamaktadır;

[1] Jung, CW 8, par. 92

bu dünyaya ait özellikler, ruhsal dünyanın bir sembolü olarak işlev kazanabildikleri ölçüde anlamlı ve önemlidirler.[1]

İnsanın iç ve dış dünya arasındaki konumu üzerinde bu kadar dururken, şimdiye dek hiç bahsetmediğimiz ve maalesef dünya genelinde unutulmuş, hiç anılmayan bir filozof olan Platonius'tan söz etmeden geçemeyeceğim. Platonius da insanın hep iki dünya arasında bulunduğunu ve ruhun bedende hapsolmuş olduğunu vurguluyordu. Platonius'a göre, "Beden hakikati belirsiz hâle getirmektedir."[2] Kendi kelimelerimle ifade edecek olursam, beden, hakikati açık ve net görebilmemizin önünde engel teşkil etmektedir. Platonius, bilinçdışı zihinsel aktivitenin, Tanrı'ya doğru mistik bir hareket gibi olduğunu düşünür. Yani Platonius da bedensel hareket ile zihinsel hareketi karşıt iki eylem olarak değerlendirir.

On yedinci yüzyılda yaşamış başka bir İngiliz filozof, Ralph Cudworth, Platonius'un da etkisiyle, Descartes'ın beden ve zihin düalizmi yerine aktiflik ve pasiflik düalizmini öne sürer. Cudworth'e göre algılama, dış dünyadaki nesnelerin algılarımıza baskısı ile zihnimizin kendi yaşamsal, dikkat içerikli enerjisinin birleşmesinden meydana gelmektedir. Yani insan aktiflik ile pasiflik arasında, yine beden ile zihin, ruh ile madde arasında bir yerdedir ve gerçeğimiz, dış dünyadaki nesnelerin enerjisi ile kendi zihinsel enerjimiz arasındaki etkileşimden her an yeniden doğmaktadır.

Estetisyen Louis Arnaud Reid, "dışarıda" olan şey ile "içeride" olan şeyin birbirinden keskin çizgilerle ayrı olmadığını, hislerimizin ve duygularımızın psiko-fiziksel olduğunu vur-

---

1 Bkz. 1935, s. 52-52

2 Bell, 2005, s. 7

gular.[1] Sanat felsefesi ve zihin felsefesinin önemli isimlerinden Susanne Langer da *Problems of Art* (Sanatın Problemleri, 1957) isimli eserinde sanatın kendi özel, şahsi duygumuzun ifadesinden ibaret olmadığını, sanatın, sanatçının hissetmekte olduğu hislerin değil, hislerin *hayatının* ifadesi olduğunu sürekli tekrarlamaktadır. "Bu 'hissedilen hayat' eserde somutlaşır, nesne hâline dönüşür; bu sayede, bizim anlayabileceğimiz bir şekle sokulmuş olur. Sanat eseri bu yolla, bir semboldür ve sanat eserini sembol yapan başka temel esas yoktur."[2]

Kısacası, Susanne Langer'a göre, sanatçının yaptığı şey, hislerin *formunu* aktarmak, hislerin neye benzediğini sembolik bir form içinde ortaya koymak, yaşamsal, duygusal ve entelektüel gerilimlerin nasıl hissettirdiğini biçimleştirmektir.[3] Sanat, hissetmenin formudur. Sanatın bir benzetmesini yaptığı bu "hissetmenin formu", aslında, hayati bir his olan yaşama hissinin formudur. Langer bu hayati yaşama hissinin sanatın kendisinden çok daha geniş olduğunu ifade eder. Sanatın dışında olan hayattaki hisler ve bu hislerin formları, sanatın içindeki hisler ve o hislerin formundan tamamen farklıdır. David Baily Harned da, sanatın dünyayı açıklamadığını, dünyada yaşamanın nasıl *hissettirdiğini* açıkladığını anlatır; ve şeylere gerçek erişimin bu his yoluyla olduğunu söyler.[4]

Louis Arnaud Reid'ın, sanat eserinin aktardığının onun

---

1 Bkz. Reid, s. 43. Burada, *Modern Man In Search of a Soul*'da "Zihinsel özellikler sadece ruhsal olmadığı gibi, bedensel özellikler de sadece fiziksel değildir.", "Beden ile zihin arasındaki ayrım suni bir dikotomidir." (1933, s. 85) diyen Jung'u ve onun arkasındaki, maddeyi ruhun formu olarak yorumlayan felsefi geleneği, mesela Leibniz'i hatırlayabiliriz.

2 Bkz. Langer, 1957, s. 80, 60

3 Bkz. Langer, 1974, s. XIX

4 Bkz. Harned, a.g.e., s. 35-36

"hayatı" olduğunu öne sürdüğünü yazmıştım. Reid'ın bu fikri Susanne Langer'a dayanmaktadır. Langer ve Reid, sanat eserinin hayatının, gerçek hayatta olduğu gibi, onun ayrılmaz bir parçası olduğunu açıklarlar. Reid, sanatın Jung'un sembol kavramı gibi olduğunu söyler; çünkü arketipsel sembol, başka şekilde ifade edilmesi mümkün olmayan bir şeyin ifadesidir. Jung'un *Essays on a Science of Mythology*'de yazdığı gibi, arketipsel karakterdeki içeriklerin "*ne*ye göndermede bulunduklarını söyleyebilmek *olanaksız*dır,"[1] çünkü arketipsel içeriğin öncelikle her zaman ifade ettiği şey, dilin bir biçimidir, içerik bu dil biçimini aşamamaktadır.[2] Sanatın da sembolün de çevrilebilmesi imkânsızdır.[3] Jung'a göre, semboller, sıradan, doğal hayatın gerektirdiğinin üzerinde, onu aşan bir şeyi temsil eder ve cisimleştirirler.

Platonius'un, bedenin hakikati belirsiz hâle getirdiğini öne sürdüğünden söz etmiştim. Platonius'un ruh ve maddeye dair söylemlerini sanat eseri üzerinden düşünebiliriz. Sanat eserinin maddesi, sanat eserini belirsiz hâle getirmektedir. Edebiyat eserinin kendisini bir dilin biçimi üzerinden ifade etmeye zorunlu olması, eserle aramızda bir engeldir; biz o engeli aşarak eserin kendisine ulaşmaya çalışırız. Bizim gibi, sanat eseri de, iç ile dış gerçeklik, ruh ile madde, nesne ile içerik arasında bir yerde durur. Eserin gerçeğini onun ruhu ile maddesi arasındaki etkileşimden çıkarmamızın, aynı zamanda kendi gerçeğimizi ruhumuz ile maddemiz, iç ile dış gerçekliğimiz arasından çıkarmamız demek olması da bundandır.

---

1 Jung, s. 104

2 Bkz. a.g.e.

3 Bkz. Reid, s. 206

Yaratıcı Enerji Neden Tezatların Çarpışmasından Doğar?

Bu kitapta şimdiye kadar yaratıcılığı açıklamaya dair ne söylendiyse, hepsi ikili karşıtlıklar üzerinden söylendi. Sanat eseri regresyon ve progresyon, bireysellik ve kolektivite, özgünlük ve evrensellik, bilinç ve bilinçdışı, iç ve dış, yatay ve dikey, Doğa ve Kültür arasında durmaktadır. Bunların her biri sanat eserinin ondan ayrılmaz parçaları, onu belirleyen özellikleridir; ve yaratıcı süreç her zaman, bu ve benzeri tezatların birbirleriyle kurduğu ilişkiye dayanmaktadır.

Jung'un her şeyin karşıtıyla birlikte var olduğu üzerinde ne kadar titizlikle durduğunu anlatmıştım. Karşıtı olmayan bir şeyin düşünülemeyeceğini, çünkü karşıtı olmayan bir şeyin kendisinin de var olmasının imkânsız olduğunu söylüyordu. "Bir şey ya çift formda var olur ya da var olmaz." diyordu.[1] Her şey enerjiydi; enerjiyi üreten ise, karşıt çiftlerdi. "En azından bizim deneysel dünyamızda tezatlar durdurulamaz bir şekilde hareket hâlindeler ve onlar olmasaydı bu dünya da var olamazdı. Bir enerji biçimi olmayan hiçbir şey düşünemeyiz ve enerji kaçınılmaz olarak tezatlara dayanmaktadır."[2]

"Enerji, tezatlar arasındaki canlı bir denge gibidir."[3] Ve "Karşıtlık çiftleri arasındaki gerilim ne kadar yüksek olursa, o karşıtlıktan doğacak enerji de o kadar büyük, o enerjinin çekim gücü o kadar kuvvetli olur."[4] Tezatlar birbirlerinin sonucu değildir, biri diğerini doğurmamaktadır. İdeal olan, tezatların birbirleriyle savaş, rekabet hâlinde olmaması,

1 CW 7, par. 414

2 CW 4, par. 779

3 CW 8, par. 103

4 CW 8, par. 26

bunun yerine birinin diğerini "göreceli" hâle getirmesi ve uzlaştırıldıklarında bir "bütün" oluşturmalarıdır. "*Tezatların orta yolda birleşmesi* .... İşte, en bireysel ve en evrensel gerçek budur; bireyin hayatının anlamının en uygun şekilde yerine getirilmesi böyle olur."[1] Jung'un "kendini aşma fonksiyonu" (transcendent function) dediği, yeni bir tutum edinme yönündeki olumlu gelişim, tezatların birleşmesinden doğmaktadır. Aslında her tür yaratıcı süreç, tezatların savaşıp, birbirini örselemek yerine sorunsuzca birleşmesinden doğmaktadır. Bunun için anne, baba ve çocuk örneğini vermiştik.

Yaratıcı süreci doğuran "tezatların birleşmesi" durumunda, karşıtlıkların biri diğerinden üstün değildir, ikisi birbirine denk olarak birleşirler. Ancak buna rağmen, oluşturuldukları bütüne karakterini veren bu karşıtlıklardan bir tanesidir.

André Gide *Batak* (*Paludes*) romanında "Sanat, bağlı olduğu genelliğin anlaşılabilmesi için özel bir konuyu yeterince güçlü biçimde dile getirmek demektir" demişti.[2] Ben de, sanat eserinin biricikliği üzerinden evrenseli vurguladığını, o evrenselliğe biricikliği vasıtasıyla vardığını değişik biçimlerde ifade ettim. Sanat eseri aynı zamanda hem biricik hem de evrenseldir; biricikliği evrenselliğine, evrenselliği biricikliğine bir şekilde bağlı, bu ikisi her zaman birbirleriyle ilişkilidir. Sanat eserinin biricik olması da evrensel olması da, son derece önemli, elzem, içkin özelliklerindendir; bunlardan biri olmazsa diğeri olmadığı gibi, bunlardan birinin olmadığı ya da bu ikisinin anlattığım türde bir ilişki içinde bulunmadığı yerde sanat eseri sanat eseri değildir. Bununla birlikte, sanat

1 Jung, 1928, s. 205

2 1996, s. 78

eserine karakterini veren, onun biricikliğidir; yani, tezatların bir tanesidir. İşte, sanat eseri biriciklik ile evrensellik tezatlarına aynı anda nasıl, ne şekilde dayanıyorsa, diğer karşıtlıklara da aynı böyle dayanıyor.

Yaratıcılık Trans Hâli Değildir

Yaratıcı süreci trans hâli olarak görmenin son derece yanlış olduğuna değinmiştim. Rollo May de karşılaşmada yaşanan içsel yoğunluğun, yaratıcılığın Dionysosçu yanıyla karıştırılmaması gerektiğini vurgular. Rollo May'in burada Yunan tanrısı Dionysos'tan bahsetmesi, Nietzche'nin *The Birth of Tragedy* (Trajedinin Doğuşu, 1872) kitabında yaratıcılığı Yunan tanrıları Dionysos ve Apollo ile özdeşleştirdiği iki zıt kutup arasında meydana gelen bir süreç olarak açıklamasına dayanıyor. Bilindiği gibi, Apollo düzeni, formu, rasyonaliteyi, Dionysos ise başıboşluğu, kendinden geçmeyi temsil eder. Tezatların birliği (union of opposites) konusunda Jung'la şaşırtıcı derecede benzerlikler gösteren Nietzsche, yaratıcılığı da Jung gibi, birbirine zıt özelliklerin interaktif olarak çarpışmasının ürünü olarak görmektedir. Nietzsche'nin anlattığı yaratıcı süreçte de, Apollo'nun da Dionysos'ın da temsil ettiği iç kaynaklar hareket hâlindedir; bu ikisinden birinin eksik olduğu yerde yaratıcılık da baltalanır.

Yaratıcılığa kendi özelliğini veren tarafı anlaşılır hâle getirmek için onun Dionysos yanını daha çok vurguluyoruz; ancak Dionysos'un temsil ettiği özellikler Apollo'nun temsil ettikleriyle birleşmedikleri müddetçe yaratma eylemini imkânsız kılarlar. Anthony Storr bunu açıklayabilmek için şizofrenleri örnek veriyor. Şizofrenler son derece orijinal bir vizyona sahiptirler, ancak bu orijinalitelerini herhangi bir

araç yoluyla ifade etme yeteneğinden yoksundurlar. Şizofrenlerin o kadar sıradışı bir bakış açıları, zengin, canlı bir hayal dünyaları vardır ki yaratıcı olmaya son derece yatkın oldukları izlenimi verirler; onları görenler sık sık, bu orijinateyi bir sanat eseri hâlinde görmeye heveslendiklerini söylerler. Ama şizofrenlerin herhangi bir eser üretmelerine engel olan ciddi bir handikapları vardır: Dünya ile, onun paylaşılan realitesi ile kopuklukları. Şizofrenler, yaratıcılık için gerekli karşıtlıkların Apollo tarafından, yaratıcı sürecin objektif, yatay, bilinçli, toplumsal, kolektif, evrensel tarafından yoksunlardır. Bu nedenle, ne kadar orijinal bir fikre sahip olursa olsunlar onu bir başkası tarafından anlaşılabilecek bir biçime dönüştüremezler. Aynı şekilde, fazla alkol veya uyuşturucu madde alındığında zihin yaratıcı fikirlere açılmakta, ama zihin aynı zamanda bilinçli kontrolünü de kaybettiğinden, fikirler anlamlı bir esere dönüştürülememektedir.

Şizofrenler çok farklı konuşurlar, ama edebiyatçıların yaptığı gibi "yeni bir söyleyiş biçimi" yaratamazlar. Söyledikleri şey "yeni"dir, ancak "biçim"i yoktur. "Biçimi olmayan yeni", yeni de olsa, yaratılmış olmaz. Bir şeyin yeni olmasının onun yaratılmış sayılması için yeterli olmayacağından söz etmiştim. Şizofren konuşması son derece sıradışı, farklı, yeni, özgündür; ama *yaratıcı* değildir. Çünkü dilin yatay boyutuyla, evrensel realiteyle bağı yoktur. O bağın eksikliğinden dolayı, şizofren, *sözü sanata dönüştüremez.* Ernst Krist'in çizgi ve şekle dair söylediklerini hatırlarsak, şizofren sıradışı çizgiler çizer, ama *çizgiler şekle dönüşmez,* sıradışı, ilginç çizgiler olarak kalır. Çizgilerin şekle dönüşmesi, "çizgilerin şeklin içinde kaybolup ortaya yeni bir konfigürasyonun çıkması" demek-

tir. Dilin dışına yaratıcı şekilde çıkabilmenin, ancak o dilin kurallarıyla birlikte mümkün olduğunu söylemiştim. İşte şizofrenide yaratıcılığı imkânsız kılan, konfigürasyonun, kuralların yokluğudur. Yapı-çözümlemesi terimleriyle düşünürsek, şizofren yapıyı yıkmakta (deconstruct), ama onu yeniden inşa (reconstruct) etmemektedir.

Umberto Eco, "Yazar, esinine kapılarak yazdığını söylüyorsa yalan söyler." der ve Edison'a atfedilen şu ünlü sözü hatırlatır "Genius is twenty percent inspiration and eighty percent perspiration." (Deha, yüzde yirmi esin, yüzde seksen çalışmadır.).[1] Tahsin Yücel "Çölde peygamberlik gelir, yazarlık gelmez." derken bu gerçeğe dikkat çekiyor.[2] Yazarlık oturup bekleyerek gerçekleşen pasif bir hâl değildir. Yaratıcılığı belirleyen bütün tezatlar gibi, yaratıcı süreçte görünürdeki pasiflik ve aktiflik de iç içe geçer.

Hilmi Yavuz da, şairin dile getirme ile yaşantı arasında olduğunu, ya da, Yahya Kemal'in ifadesiyle, şiirin, duyuş'un (yaşantı) deyiş'e (dile getirme) dönüştürülmesi olduğunu vurgular.[3] Yavuz'a göre, şiir nesne ile bilinç arasında durmakta, tasarım olarak önceden var olmakla nesneye yakınsa, okurun bilincinde yeniden üretilmekle de nesneden uzaklaşmaktadır: "Üretilen bir şeydir şiir, tüketilen bir şey değil. Üretildiği için nesneye, tüketilemediği için de bilince benzer. Şiirle nesneyle bilinç arasında bir yerdedir, tıpkı doğayla ekin (kültür) arasında bir yerde olduğu gibi..."[4]

---

1 1983, s. 572

2 2005, s. 99

3 Bkz. Yavuz, 2012, s. 250

4 A.g.e., s. 26

Yaratıcılık, Ölümle Kurulan İlişkiye Sıkı Sıkıya Bağlıdır

Yaratıcı enerjinin doğduğu tezatları kısaca, disiplin ve ilham, form ve doğaçlama, düzen ve kaos, Logos ve Eros, dış ve iç, stasis ve kinesis, bilinç ve bilinçdışı olarak özetleyebiliriz. Anthony Storr'un da vurgulamış olduğu gibi, "yaratıcı kimseler birbirine taban tabana zıt özellikler ile müstesna derecede bölünmüş olmaları ve de bu ayrımın fevkalade farkında olmaları ile dikkati çekerler." ve "içlerindeki bu bölünmeler yeni sentezler kurmak üzere hayal güçlerini sürekli harekete geçmeye zorlar." Yaratıcı süreç Storr tarafından "bir kimsenin içindeki zıt faktörleri uzlaştırması yoluyla kendisiyle barışık hâle gelmesi" olarak tanımlanan bireyleşme süreci ile paralel bir yol izlemektedir.[1]

Anthony Storr hepimizin tezatlar arasında bölünmüş olduğunu şöyle açıklıyor:

> Hepimiz, dış dünyaya karşılık gelmeyen, ya da, kişiliğin dış dünyayla ilgili bilinçli bölümünün özelliklerine karşılık gelmeyen ruhsal iç dünyalara sahibiz. Bu nedenle de hepimiz bölünmüş benliklere sahibiz. Ama insanların ekserisi, çoğu zaman, içlerindeki bölünmelerin farkında değildir. Sıradan bir adam, feminen bir yana sahip olduğunun farkında değildir ve kendisini tamamen maskülinitesi ile özdeşleştirir. Sıradan bir insan gurur duyduğu bazı özellikleri de dâhil

[1] 1972, s. 196, 240, 230 Lucy Huskinson'un Nietzsche ve Jung arasındaki benzerlikleri anlattığı *Nietzsche and Jung: The Whole Self in the Union of Opposites* (Routledge Publications, 2004), Nietzsche ve Jung'un, zıtlıkların uzlaştırılması ve yaratıcılık arasındaki ilişki hakkında birbirine çok benzer söylemlerine dair daha detaylı bilgi ve fikir edinebilmek için iyi bir kaynak.

> olmak üzere bütün özelliklerinin, o özelliklerinin, yine o insanın kendi içinde bulunan tezatları tarafından eşit kuvvetle dengelendiğinin farkında değildir.[1]

Storr'a göre yaratıcı kimsenin farkı, bölünmüş olduğu tezatları olağanın üzerinde bir duyarlılıkla hissetmesi, tezatlar arasında bölündüğünün son derece farkında olmasıdır.

Jungcu analist Rosemary Gordon, *Dying and Creating* (Ölmek ve Yaratmak, 1978) isimli kitabında, yaratıcılığın kişinin aynı anda aktiflik ve pasiflik, hayat gücü ve ölüm gücü, çaba ve yenilgi gibi tezatları aynı anda kabul edebilme kapasitesiyle derinden ilişkili olduğunu savunur.[2]

> Öyle inanıyorum ki, yaratıcı bir işle meşgul olmak, insanın, tezat oldukları hâlde karşılıklı olarak birbirlerinden etkilenen özelliklerini harekete geçirebilme kapasitesine dayanmaktadır. Bu özellikler, aktiflik ve pasiflik, bilinçlilik ve bilinçaltı durumu, erkeklik ve kadınlık, edilginlik ve üretkenliktir. Bu zıt özelliklerin birbirleriyle etkileşime girdiği, birbirlerine bağlı olduğu, yaratıcı sürecin aşamalarına bakıldığında bütün açıklığıyla ortaya çıkar. Nitekim araştırmacılar, sanatçılar ve bilim adamları bu gerçeği keşfetmiş, tanımlamışlardır. Neredeyse hepsi, bu karşıtlıkların dört ana grupta toplandığında hemfikirdir.[3]

Rosemary Gordon, sanatsal eser üretmenin özellikle, kişinin aynı anda iki ya da ikiden fazla realitede yaşama kapasitesine bağlı olduğunu iddia eder. İç ve dış gerçeklikler, kişisel ve kolektif gerçeklikler, bilinç ve bilinçdışı dünyası bu realitelere

---

1 1972, s. 196

2 1978, s. 24

3 A.g.e., s. 130

örnektir. Bilinç ve bilinçdışı, kontrol ve yenilgi, ego ve ego-dışı arasında med-cezirler, ritimler ve salınımlar yaşanmaktadır ve yaratıcılık, zıtlıklar arasındaki bu med-cezirlere, ritim ve salınımlara hem sahip olma hem de onları tolere edebilme kapasitesine bağlıdır.[1]

Rosemary Gordon, yaratıcılığı incelediği kitabının adını *Ölmek ve Yaratmak: Bir Anlam Arayışı* (Dying and Creating: A Search for Meaning) koyar. *Yaratmak ve Ölmek* başlığı yerine, *Ölmek ve Yaratmak*'ı tercih etmiştir; zira bu ikisi birbirleriyle şaşırtıcı derecede iç içe geçmekte, aynı anda tecrübe edilmektedir.

Rilke, ölümü anlayan kişinin aynı zamanda hayatı da anladığını, ölümü doğru şekilde kutsamanın hayatı da kutsamak olduğunu söylemişti. Romancı Antoine de Saint-Exupéry de benzer şekilde "Yaşama anlam veren şey, ölüme de verir" yazar.[2] Rosemary Gordon hayatın anlamını arayışla ölümünü anlamını arayışını, kişinin gerçek benliğini arayışıyla sıkı sıkıya ve kaçınılmaz şekilde ilişkili olduğunu öne sürer.[3] Rosemary Gordon burada, "gerçek benlik"le Winnicott'ın yaratıcılıkla ilgili olduğunu söylediği "gerçek benlik" (true self) kavramını kastetmektedir. Gordon, uzun yıllara yayılan analist tecrübesine dayanarak, yaratıcılığın kişinin ölüm düşüncesiyle kurduğu ilişkiye son derece bağlı olduğundan her geçen gün daha emin olduğunu söyler. Dış dünyada ölüm ve yaşam/yaratım birbirine ne kadar bağlıysa, bireyin hayata verdiği anlam ve yaratma kabiliyeti de, ölüme verdiği anlama o kadar bağlıdır. Gordon, ölümün bütün psikolojik gerçekle

---

1 Bkz. a.g.e., s. 158

2 1982, s. 186

3 1978, s. 12

çok derinden ilgili olduğunu, kişinin ölüme yaklaşımının, ondan etkilenme yoğunluğunun, ölüm korkusunun, ona verdiği sembolik anlamın, hem bireyin hem de kültürün kişiliğini ciddi olarak etkilediğini ve şekillendirdiğini iddia etmektedir.

Yaratıcılığın, değişime açık olmakla alakalı olduğuna değinmiştim. Gordon da, değişimi kabul edebilmenin, kaçınılmaz ve son değişim olan ölümü kabul edebilmeyi de kapsadığını anlatır. Değişimi kabul edebilme hayatın bir parçası olduğu gibi, ölümü kabul edebilmek de yaratıcı olabilmenin bir parçasıdır.

Yaratıcılığın ölüm ve yaşam arasında durduğu gibi, sanat eseri de ölüm ve yaşam arasında bir yerdedir. Terry Eagleton, *Kötülük Üzerine Bir Deneme* adlı eserinde "Sanat da hayat ve ölüm arasında salınmaktadır. Sanat eseri de yaşamsal bir enerjiyle dolup taşmaktadır ama neticede sadece cansız bir nesnedir. Sanatın gizemi buradadır." yazar.[1]

Sokrates "Ölme cesareti, var olma cesaretinin testidir." demişti. Henry Miller, Rimbaud'nun "İnsan yaşamak istediği şey için ölür." gibi bir cümle kurabileceğini söylüyordu.[2] Henry Miller da Rimbaud da yaşamla edebiyatın tam bir uyumla bir arada yürüyemeyeceğini, insanın birini yaşayabilmek için diğerinden fedakârlık ettiğini biliyordu.

Bizi öldüren şey, aslında "yaşamak"tır. Tabii burada yaşamakla, yatay yaşayışı kastediyorum. Çehov'un "Herhangi bir aptal, bir krizi atlatabilir. İnsanı tüketen şey, günlük yaşayıştır." sözünü hatırlayalım. Kitlesel yatay düzen kendi akışına kapılıp gitmenin "yaşamak" olduğu söylemiyle herkesi kandırmakta, hâkimiyetini bu sayede koruyabilmektedir. Ber-

---

1 2011, s. 66

2 Bkz. Miller, 1994, s. 99

nard Shaw, "Önünüzde engel olmayan bir yolda yürüyorsanız, yolun sonunda hiçbir yere varamayacaksınız demektir." diyordu. Yaşam, ancak yaratıcılıkla bir yere varabilen bir yol. Sadece "yaşama"nın ölüm anlamına geldiğini bu kitap boyunca tekrar tekrar açıkladım.

Yaratıcılık, Ölüm ve Proust

Ölüm ve yaşam kavramlarının yaratıcılıkla ilişkisine, Marcel Proust'u örnek vermek istiyorum. Marcel Proust gerçek hayatın yatay hayat değil, edebiyat olduğuna inanıyordu. Asıl realitenin dikey realite olduğunu, yatay realitenin dikey realiteyi açığa çıkarabilmek için vasıta görevi gördüğünü düşündüğünü anlatmıştım. Marcel Proust sadece eserleriyle değil, hayatıyla da bu düşüncesini somutlamaktadır. Proust'un dikey realiteyi yatay realiteye, yazmayı yaşamaya tercih etmesi, kendi yaşamı ve kendi ölümünde canlı ifadelerini bulurlar: Proust ilginç bir şekilde, hayatı ölümünden sonra başlamış bir yazardır. Bunun nasıl gerçekleştiğini anlatabilmek için, önce Proust'un yatay hayatından söz etmek istiyorum.

Proust'un yatay hayatla olan bağları son derece zayıftı. Bir işte çalışmaktan hayatı boyunca kaçındı. Ailesinin zorlaması neticesinde bir ara kütüphanede bir pozisyonu kabul ettiyse de, orada çalışıyor göründüğü dönem boyunca kütüphaneye neredeyse hiç uğramamıştır. (Proust'un biyografisini yazan Tadié bu dönemi "Hayalet Kütüphaneci" adını verdiği bir bölümde anlatır.) Proust yazmak dışında hiçbir işten para kazanmadı. Nispeten zengin olduktan sonra dahi parasını yönetmekte pek mahir değildi. Okulda hiçbir zaman göze çarpan bir başarısı yoktu. Yaşayan dillerin hiçbirini iyi öğrenemedi; sadece, Latince gibi ölü dillerde bir nebze başarılıydı.

Dış saatten ziyade kendi iç saatine göre yaşıyordu; günlerini yatakta geçiriyor, romanını ise geceleri yazıyor ve insanların arasına geceleri karışıyordu ve bir dostunun söylediğine göre "randevularına bir saat geç gelirdi."[1] Proust aynı zamanda fiziksel zayıflığıyla meşhurdur. Dokuz yaşındayken başlayan astım nöbetleri dış dünyayla ilişkisini öldüğü güne kadar derinden etkilemiştir. Doğaya çok düşkündür, bir çiçeği sayfalarca tasvir eder. Ama "Bir arkadaşı onun bulunduğu salona yakasında karanfille girse, Marcel ondan bu çiçeği çıkarmasını istemek zorunda kalır; masada çiçek buketlerinin bulunduğu bir salonu ziyaret etmesi ise, günlerce yatağa bağlanıp kalması için yeterlidir."[2] Seyahatten, hatta evden çıkmaktan fena hâlde korkar; soğuk, polenler, toz, duman gibi, dış dünyayla ilgisi olan her şeye karşı aşırı ve giderek artan bir hassasiyeti vardır. Yaşadığı dairede pencereler çift kat perdeyle örtülüdür ve içerisi her zaman karanlıktır. Proust'un Madam Catusse'e yazdığı mektuplardan biri Proust'un durumunu çarpıcı biçimde özetler:

> Her toz tanesi beni nefessiz bırakıyor. Her mobilya eşyası toz biriktiriyor. Soğuğa olan hassasiyetim ve açık pencerelere olan korkumdan dolayı, uyuduğum saatlerden ve gürültüye olan korkumdan dolayı temizlemesi ya da başa çıkması zor olan bir evde, hastane gibi bir daire ideal olurdu. Bu da mümkün olmadığından, yaşadığım yerde en azından mümkün olduğunca az parça eşya bulundurmak istiyorum.[3]

Alain de Botton, *Proust Yaşamınızı Nasıl Değiştirebilir* (2004)

---

1 *NRF*, January 1923, s. 79

2 Zweig, 1991, s. 65-66

3 Kolb, 1970-1993, Cilt VI, s. 317

kitabında Proust'un sağlık sorunlarının bir kısmını şöyle özetliyor:

ASTIM: Bazen bir saatten fazla süren çok ağır krizler geçiriyor; günde on kez kriz geldiği oluyordu. Krizler genellikle gündüzleri geldiği için, Proust geceleri yaşardı: Saat sabah yedide yatar, öğleden sonra dört-beş gibi kalkardı. Özellikle yaz aylarında dışarı çıkması imkânsız oluyordu. Zorunluluk hâlinde, ancak camları sıkıca kapatılmış bir taksinin içinde yolculuk edebiliyordu. Yaşadığı evin camları ve perdeleri her zaman kapalı tutulurdu. Hiç güneş görmez, temiz havaya çıkmaz, egzersiz yapmazdı.

BESLENME: Giderek günde bir öğünden fazla yiyemez oldu.

SİNDİRİM: ... Neredeyse her zaman peklik çekiyor, iki haftada bir aldığı kuvvetli müshil ilaçlarıyla ancak rahatlıyor ama bu sefer de karın ağrıları çekiyordu. İşemesi de pek kolay olmuyordu: Genellikle şiddetli bir yanma duyuyor, bazen de hiç idrar yapamıyordu. Bu yüzden, vücudundaki üre ve ürik asit oranı yüksekti.

KÜLOT: Uykuya dalmadan önce külodunun bel kısmını özel bir iğne yardımıyla iyice sıkılaştırması gerekiyordu. Bir gün banyodayken külot iğnesini kaybedince bütün gün uyuyamamıştı.

CİLT DUYARLILIĞI: Sabun, krem ya da kolonya kullanamıyordu. Zarif işlemelerle süslü, nemli havlularla vücudunu siliyor, sonra kuru, temiz bezlerle kurulanıyordu (her

silinmede yirmi havlu ancak yetiyor ve Proust havlularının Lavigne adlı çamaşırhanede yıkanmasını istiyordu, çünkü bir tek o çamaşırhanede alerjik olmayan çamaşır tozu kullanılıyor[du].

FARELER: Proust'un farelerden ödü patlardı. 1918 yılında Almanlar Paris'i bombaladıklarında, bombalardan çok farelerden korktuğunu itiraf etmişti.

SOĞUK: Her zaman üşürdü. Yazın ortasında bile, evden çıkmak zorunda kaldığı zaman dört hırkanın üzerine bir de palto giyerdi. Davet edildiği akşam yemeklerinde kürk paltosunu üzerinden hiç çıkarmazdı. Buna karşın, elini sıkan insanlar ellerinin buz gibi soğuk olduğunu fark ederlerdi. Dumanın astımına dokunacağından korktuğu için, odasını doğru düzgün ısıtmalarına izin vermez, üşümemek için, sıcak su torbaları kullanır, kazaklar giyerdi. Doğal olarak, çok sık soğuk alır, özellikle de nezle olurdu. Arkadaşı Reynaldo Hahn'a yazdığı mektuplardan birinin sonunda mektubu yazmaya başladığından beri burnunu tam seksen üç kez silmiş olduğunu yazmıştı. Mektup üç sayfa sürüyordu.

YÜKSEKLİĞE KARŞI DUYARLILIK: Proust, Versailles'daki amcasını ziyaret edip Paris'e döndüğünde birden bitkinleşir ve evinin merdivenlerini çıkamaz. Sonradan amcasına yazdığı bir mektupta bitkinliğinin iki şehir arasındaki yükseklik farkından kaynaklanmış olabileceğinden söz eder. Paris ile Versailles arasındaki yükseklik farkı seksen üç metredir.

ÖKSÜRÜK: Çok yüksek sesle öksürürdü. 1917 yılında tutulduğu bir öksürme krizini şöyle anlatıyor: "Komşular, gök gürültüsüne ya da kesik kesik köpek havlamalarına benze-

yen o aralıksız öksürmeyi duyunca bir kilise orgu ya da bir köpek satın aldığımı, ya da bir bayanla kurduğum gayrimeşru (ve hayalî) ilişkiden doğan, boğmacalı bebeğe baktığımı düşünmüşlerdir."

YOLCULUK: Günlük yaşantısının ya da alışkanlıklarının değişmesine tahammül edemeyen Proust, hemen ev özlemi çekmeye başlar, yolculuğa çıktığı zaman mutlaka öleceğini düşünürdü.

...

KOMŞULARDAN GELEN GÜRÜLTÜLER: Gürültüye karşı delilik derecesinde bir duyarlılığı vardı. Paris'in apartman bloklarında yaşamak çekilmez bir şeydi, özellikle de üst kattaki komşu biraz müzik alıştırması yapıyorsa. "Bir nesne var ki hiçbir insan asla onun kadar çileden çıkarıcı olamaz: Piyano."

...

ÖLÜM: Ne zaman başkalarına sağlık durumundan söz etse, ölmek üzere olduğunu söylerdi. Bu gerçeği, yaşamının son on altı yılında düzenli olarak ve tereddütsüz bir inançla dile getiriyordu. İçinde bulunduğu durumu şöyle tanımlıyor: "Haftanın yedi gününden altısını kafein, aspirin, astım ve anjim arasında; yani kısaca yaşamla ölüm arasında gidip gelmekle geçiriyorum."[1]

Özetle, Proust'un yatay hayatla başa çıkabilecek becerisi yoktu. Ailesi, özellikle de annesi, vefat etmeleri durumunda Proust'un kendisine nasıl bakacağı konusunda yoğun bir endişe taşıyordu. Fakat, "günlük gaileler hususunda tutuklaştık-

[1] S. 59-64

ça, Proust'un entelektüel ve sanatsal alanlardaki düşünceleri dirençli ve keskin hâle gelmiştir"[1]; başka bir deyişle, yatay hayattan çekildikçe, dikey hayatı canlanmıştır. Dikey ve yatay hayatlarımıza verdiğimiz enerjilerin birbirlerine ters orantılı işlediğinden bahsetmiştim. Stefan Zweig da, sağlığı nedeniyle eve kapanmaya mecbur kalan Proust'un, algılarının bu kapanışın ölçüsünde açıldığını yazar:

> Bir konuşmadaki ses tonu, bir kadının saç tokası, birinin masaya oturup kalkma biçimi, toplumsal yaşamın en ince desenleri Proust'un belleğine eşsiz bir yoğunluk düzeyinde olmak üzere takılır kalır. Yazarın her zaman uyanık olan gözleri, en ince ayrıntıyı bir göz kırpma ânında bile yakalamayı başarır; bir konuşmanın bütün girdileri, çıktıları, bütün akışları ve duraklamaları kulağında hiç bozulmaksızın kalır. Bu sayede Proust, daha sonra herhangi bir zamanda romanında Kont Norpois'nın konuşmasını yüz elli sayfa boyunca koruyabilir; bu konuşmanın hiçbir rastlantısal hareketi, duraklaması ve geçişi, kısacası hiçbir soluğu eksik değildir: Proust'un gözleri, bitkin düşmüş öteki bütün organlarınının hareketliliğini ve canlılığını kendinde toplamıştır.[2]

Daha önce dikey ve yatay mutluluğu birbirinden ayırmış, yatay mutluluğu mutluluktan ziyade zevk veya keyif alma olarak adlandırmanın daha doğru olacağına değinirken, gerçek mutluluğu daha süreğen bir kavram olarak değerlendirmiştim. Asıl hayatı madde ve bedenin ötesinde gören Proust, mutluluğu da bunlardan beklemez. *Yakalanan Zaman*'da (1927) "Beden için sağlıklı olan tek şey mutluluktur, ama zihni güçlendirip geliştiren kederdir." der; "Keder her defasında bize bir yasayı

[1] Tadié, 1996, s. 446

[2] Zweig, 1991, s. 66

keşfettirmese bile, yine de her defasında bizi gerçeğe yaklaştırması, olayları ciddiye almaya zorlaması, alışkanlık, şüphecilik, hafiflik, kayıtsızlık gibi zararlı otları ayıklaması açısından, aynı derecede vazgeçilmez olurdu."[1] Dikey hayatla irtibat kurmanın en önemli vasıtası edebiyat olduğuna göre, gerçek mutluluk da Proust'a göre yazmak anlamına gelir:

> Fikirler, kederlerin yerini tutar; keder fikre dönüşürken, kalbimize zarar verme gücünü bir ölçüde kaybeder ve hatta ilk anda, dönüşümün kendisi ani bir sevinç yaratır. Ne var ki, fikirler sadece zaman açısından kederin yerini tutar, çünkü görünüşe bakılırsa, temel unsur fikirdir ve keder, bazı fikirlerin içimize nüfuz etmek üzere büründüğü şekildir sadece. Ama fikirler âleminde çeşitli familyalar mevcuttur ve bunların bazıları, ilk andan itibaren, birer mutluluktur.[2]
>
> Zihin eserine bir kez başladı mı, çalışma sırasında eserini tamamlama görevini üstlenecek yeterince kederle karşılaşacaktır. Mutluluğa gelince, neredeyse tek yararı vardır, o da bedbahtlığa imkân tanımasıdır. Mutluyken son derece güçlü ve şefkatli güven ve sevgi bağları oluşturmamız gerekir ki, bu bağlar koptuğunda, bedbahtlık adı verilen o değerli parçalanmayı yaşayabilelim. Sadece umut ederek de olsa, mutluluğu tatmamış olsak, mutsuzluklar zalim olmaz, dolayısıyla meyve vermezdi.[3]
>
> Mutlu yıllar kayıp yıllardır, çalışmak için bir ıstırap bekleriz. Çalışma kavramı, önkoşul olarak ıstırap kavramıyla bağdaşır.[4]

---

1 A.g.e., s. 213

2 A.g.e., s. 214

3 A.g.e., s. 216

4 A.g.e., s. 217

Proust yatay yaşamayı yaşamak saymadığı için, üretimsiz geçen yıllar onun gözünde kayıptır. Kristeva'ya göre Proust, "bir roman yazma deneyiminin 'gerçek hayat'a özgün bir çerçeve sunmak adına bulabildiği tek şey" olduğuna kanidir.[1] Yatay anlamda zayıf düştükçe dikey olarak güçlenen Proust, yatay ve dikey hayatı arasındaki tezat ilişkinin farkındadır ve bu yüzden astım gibi bedenini zayıf düşüren hastalıkları bir çeşit nimet olarak algılar. Orhan Koçak, Samuel Beckett'in *Proust* (1965) kitabı için yazdığı önsözde Walter Benjamin'in Proust'un hastalığına ilişkin tavrını yorumladığı sözlerini alıntılar:

> Doktorlar [Proust'un astım hastalığı] karşısında çaresiz kalmışlardı. Ama yazarın kendisi değil. Hastalığını kendi hizmetine koşmuştu o, hem de çok sistemli biçimde. İşin en dışsal yanından başlayacak olursak, hastalığının kusursuz bir sahne yönetmeniydi Proust. Sözgelimi, aylar boyu, yıkıcı bir ironiyle, kendisine çiçek gönderen bir hayranının imgesini, çiçeklerin hiç katlanamadığı kokusuyla birleştiriyordu. Hastalığının iniş çıkışlarıyla dostlarının yüreğini oynatırdı; o dostlar ki, Proust'un bir gün yine gece yarısından çok sonra salonlarından belirivereceği ve tabii iliştiği koltuktan kalkamayacak ya da konuşmasını kesemeyecek kadar yorgun olduğu için de tan ağarana kadar kalacağı ânı hem korkuyla, hem de özlemle beklerlerdi. ... Astım, sanatının bir parçası olmuştu –eğer astımı da yaratan en başta bu sanat değilse tabii. Proust'un söz dizimi, soluksuz kalma korkusunu ritmik biçimde ve adım adım yeniden üretir. ... *Bu* yaratıcılıkla *bu* hastalık arasındaki çok yakın symbiosis'in en iyi kanıtı, başka yaratıcıların kendi hastalıklarını yenmelerini sağlayan o kahramanca direnişe Proust'ta hiç rastlanmayışıdır.[2]

1 Kristeva, 1996, s. 145

2 Beckett, 1999, s. 14

Proust'un "Sentez ve diyalektik kabiliyetleri, birden fazla hipoteze hâkim olma yeteneği günlük hayatında felakete neden oldu, ama düşünce dünyasında parlak sonuçlar verdi."[1] Serinin ilk cildi, *Çiçek Açmış Genç Kızların Gölgesinde*'de "hayat benim dışımda değil, içimdeydi." yazmıştı.[2] Hayatını yaşamak yerine, Proust bu hayatı yavaş yavaş, otobiyografi ve kurmaca arasındaki sınıra meydan okuyan eserinin içine aşılamıştır. Proust'un sağlık durumu annesinin 1903 yılındaki ölümünden sonra iyice kötüleşir, ama o en kötü zamanlarında bile yattığı yerde yazmaktan bir an vazgeçmez:

> Marcel Proust, bütün gün yatağındadır; zayıf, öksürüklerden ve krizlerden bitkin düşmüş vücudu hep üşür. Yatağında sırtına üst üste üç gecelik geçirmiştir; göğsünde vatkalı göğüslükler, ellerinde kalın eldivenler vardır, ama Proust yine de üşür, üşür, üşür. Şömine sürekli yanar; pencere asla açılmaz; çünkü caddedeki birkaç cılız kestane ağacından gelen zayıf koku bile, ki bu kokuyu bütün Paris'te Proust'un göğsünden başka hiçbir göğüs algılayamaz, canının acıması için yeterlidir. Yazar, bir kadavra gibi kıvrılmış konumda hep yatar, yatar; ilaçlarla zehirlenmiş, ağırlaşmış havayı güçlükle ciğerlerine çeker.[3]

Artık hiçbir davete katılmayan Proust, romanı için hasta yatağından kalkar ve kat kat sarındıktan sonra herkesin şaşkın bakışları arasında Sagan dükünün monoklünü nasıl taktığını görmeye gider. Başka bir gece, "Paris'in ünlü kokotlarından birine gidip yirmi yıl kadar önce bir gün Boulogne Ormanı'nda giydiği şapkanın hâlâ durup durmadığını sorar;

1 Tadié, 1996, s. 446

2 Proust, 1954, s. 446

3 Zweig, 1991, s. 70

Odette'i betimlemek için bu şapkayı gereksindiğini söyler."[1] Proust'un bedeni eridikçe romanı daha hızlı, daha canlı biçimde serpilip gelişmektedir. Proust'un en hasta yılları aynı zamanda en verimli yılları olur.

Kayıp Zamanın İzinde sanat ve hayat arasındaki boşluğu kapatma girişimidir. Hayatıyla simetrik olarak, Proust'un romanı da yatay değil, dikey olarak ilerler. Yedi cildin son cümlesinde ifade edildiği üzere, bu "dev" roman, Proust henüz çocukken ıhlamur çayına batırılmış madlen bisküvisinin ağzında bıraktığı tattan çıkmıştır; ve yedi cildin sonuna gelindiğinde Proust henüz bu meşhur sahneden ileri gidememiştir. Kronolojik olarak düşünüldüğünde, roman zamandaki bu noktada sıkışıp kalır. Fakat Proust'un ömrünün tamamı da bu ânın içindedir. Proust ıhlamur çayına batırılmış madlen bisküvisinin tadı ile kesişen an üzerinden bütün bir ömrünün düşünceleri, deneyimleri ve duygulanımlarını içine alan dikey bir akışı yakalar; ve bu tek andan bütün ömrünü kapsayan bir roman çıkartır. Böylece Proust'un estetik görüşleri de kitabının üslubu içinden ete kemiğe bürünmüş olur; " 'derinlik' tutkusu ile, varlıkların görüntüsüne cerrahi, jinekolojik, röntgene benzer bir kesik atmıştır."[2]

Kitap sonuç olarak son derece yavaş ve sıkıcı bulunur. Proust "hiç kimsenin kitabın hiçbir kısmını anlamadığından" şikayet eder.[3] Ollendorff Yayınları'nın müdürü bir mektubunda arkadaşına "Odun kafalı olabilirim, ama bir adamın uyumadan önce yatakta nasıl dönüp durduğunu anlatmak için neden otuz sayfaya ihtiyaç duyduğunu anlayamıyorum." ya-

---

1 A.g.e.

2 Kristeva, 1996, s. 141

3 Kolb, 1970-1993, Vol. XII, s. 77

zar.[1] Ollendorf Yayınları gibi *Mercure de France* ve daha sonra romandan yüz binlerce frank kazanacak olan *Nouvelle Revue Française* de kitabı basmayı reddetmişlerdir. Proust romanın ilk cildini, cilt tamamlandıktan iki yıl sonra, 1913 yılında, kendi parasıyla yayımlatır.

Mehmet Rifat *Marcel Proust ya da Bir Roman Yaratmak* (2009) isimli kitabında Proust'u "51 yıllık yaşamını aslında bir tek yapıtı, *Kayıp Zamanın İzinde*'yi yaratabilmek için sürdüren ve yorumlayan benzersiz bir romancı" olarak tanımlar. Proust gerçekten de yazmak için yaşıyordu ve tüm sert eleştirilere rağmen, eserinin ölümsüz olduğunun her zaman farkındaydı. 1911'de "içimde, ruhunu ancak benden sonra yaşayacak olan bir kitaba verebileceğim, benden derin bir ben uyandı." yazmıştır.[2] Son zamanlarına kadar yanında olan bakıcısı, aynı zamanda sırdaşı Céleste Albaret de Proust'un mütevazı görünüşüne rağmen, aslında büyük bir romancı olduğunu her zaman bildiğini söyler.

1922 baharında, Proust çok yorgun bir gülümsemeyle Albaret'ye "Bu gece 'son' yazdım. ... Artık ölebilirim." der.[3] Bununla birlikte Proust romanı için notlar almaya, düzeltmeler yapmaya öldüğü güne kadar devam etmiştir. Alain de Botton, Proust'un ölümünü şöyle anlatır:

> Elli bir yaşındaydı. Bir partiye davet edilmişti; hafif bir grip geçiriyor olmasına karşın üst üste üç palto giyip iki battaniyeye sarınarak dışarı çıktı. Dönüşte buz gibi bir bahçede taksi beklemek zorunda kaldı ve üşüttü. Gece çıkan ateşi düşürülebilirdi, eğer o yatağının yanına dizilmiş doktorla-

[1] Tadié, 1996, s. 579

[2] 1982, s. 234

[3] Albaret, 1976, s. 402

rın tavsiyelerine uymayı reddetmeseydi. Kâfurlu yağ enjekte edeceklerini söyleyen doktorlara, kendini işten alıkoyacaklarını düşünerek itiraz etti; süt, kahve ve haşlanmış meyve dışında hiçbir şey yemeden yazmayı sürdürdü. Soğuk algınlığı bronşite çevirdi, bronşit de birdenbire zatürreye. Yatağında doğrulup ızgara dil balığı yemek istediğini söyleyince herkes biraz umutlandı ama balık satın alınıp pişirilene kadar mide bulantısı tutmuştu, balığa elini süremedi. Birkaç saat sonra da öldü, akciğerindeki apse patlamıştı.[1]

Tadié'nin biyografisinin önsözünde ifade ettiği gibi, Proust'un hayatı romanına dönüşmüştü, romanı da hayatına.[2]

> Kelime'nin üretken bir şekilde tecessüm etmesi ve ontolojik istiğrakla birlikte, Proust bedenini edebiyata ve bu yolla dünyaya hediye etmiştir. Hayatının sonunda, can çekişen bir çilekeş edasıyla, Hamelin Sokağı'ndaki havasız, mütevazı bir odada, aç ve uykusuz, akşam yemeğindeki misafirlerine, kitabı vasıtasıyla yeniden dirilmeyi garanti altına almak isteyen, ölüm döşeğindeki bir adamı sunmuştur. Proust'u ölümünden hemen önce tanıyanlar, bir bedenin edebiyata bu kadar güçlü bir biçimde evrilmesi karşısında dehşete kapılmışlardır. ... Kendisi tutkuya dönüşen bu insan, Kelime'yi ete çevirecek tek şey olan, son kült olan edebiyat kültüne kurban edilmiştir.[3]

Julia Kristeva burada Proust'u Hristiyanlık anlayışı içindeki İsa'ya benzetiyor. İsa'nın Hristiyanların kurtuluşu için bedenini çarmıhta feda etmesi gibi, Proust da dünyaya eserini

---

1 Botton, 2004, s. 12

2 1996, Preface

3 Kristeva, 1996, s. 194-195

bırakabilmek için onun yerine kendi bedenini bağışlıyor. Önceki bölümlerde, Jung'un yaratıcı içgüdünün kişinin mahvına sebep olduğunu anlattığına değinmiştim. Psikanalist Hanns Sachs, sanatçı için eserinin nasıl kendi benliğinden daha önemli olduğunu anlatır.[1] Ernst Kris, sanatçının eserini kendi hayatından daha önemli görmesinin yaygınlığına değinir.[2] Sanatçılar eserlerinin yaşam bulması için kendi yaşamlarını seve seve feda etmişler, hayatlarının böyle anlam bulduğuna inanmışlardır. Proust'un, kökenlerinin fiziksel olduğu hayli kuşkulu rahatsızlıkları, onda yaşamla eserin yer değiştirmesini özel bir vaka gibi gösteriyor olabilir; ancak seyirleri farklı olmakla birlikte yazarların çoğu yazarlıklarını yaşamlarıyla öderler. Proust örneğinin, romanının içeriği ve ölümüyle birlikte düşünüldüğünde eserin yaşamın yerini almasını güzel simgelediğini düşünüyorum; ancak dışarıdan gayet sağlıklı, becerikli, her şeyle iyi başa çıkabilen bir görüntü veren yazarların hayatlarına bile daha yakından baktığımızda, kimsenin aklına gelmeyecek, anlayamadığımız şekillerde zorlanmış olduklarını görürüz. Dışarıdan nasıl görünüyor olursa olsun, hayatın ve kişiliğin yalnızca bir kısmını işgal edebilecek kadar hafif bir sanat yoktur.

Sanat Mutluluk mu Mutsuzluk mu?

Yaşamış en üretken, en çok para kazanan yazarlardan biri olmasına rağmen, Georges Simenon kendisiyle yapılan bir söyleşide "Yazmak bir meslek değil, mutsuzluğu ilahî bir görev gibi benimsemektir. Bir sanatçının mutlu olabileceğine ihti-

[1] Bkz. 1942

[2] Bkz. a.g.e., s. 60

mal vermiyorum." der.[1] William Faulkner "Sanatın rahatla ve iç huzurla hiçbir alakası yoktur." demişti. Sanatın rahatla hiçbir alakası olmadığı hâlde, gerçek mutluluk arayışı olmasını nasıl açıklayacağız?

Freud realiteyi çoğu zaman yatay realiteden, dolayısıyla da mutluluğu çoğu zaman yatay mutluluktan ibaretmiş gibi ele aldı. Çoğu yerde "mutluluk" adı altında bahsettiği mutluluk değil, haz ve bedensel ihtiyaçların tatminiydi.[2] Hâlbuki, kitlesel yatay akışa kapılarak yaşayan insanlar dışarıya çoğu zaman psikiyatrik bir semptom göstermedikleri, yatay klinik kategorizasyonlarla değerlendirildiklerinde "normal" ve "sağlıklı" görüntüsü verdikleri hâlde, içten içe "hakikatsiz" hissetmektedirler. Freud'un hastalarının çoğu, dönemin aristokrat ailelerine mensup dul veya bekâr genç kadınlardı. Freud en çok histeri ve cinselliğin bastırılması üzerinde duruyordu; çünkü yaşadığı çağdaki cinsel ahlak normlarına bağlı olarak kendi hastalarında sıklıkla gördükleri bunlardı. Bugün ise, özellikle Batı'daki psikolog ve psikiyatristler tarafından en yaygın şikayet olarak kaydedilen sorun, kişinin kendisini boşlukta hissetmesi, hayatını ve kendi varlığını anlamsız görmesi, nedenini bilmediği bir şekilde değersiz hissetmesidir.

Winnicott, kişinin kendisini hakikatsiz hissetmesinin, "tam entegrasyon" (full integration) nedeniyle gerçek benliğin bastırılmasından kaynaklandığını düşünüyordu. Gerçek mutluluğun gerçek benlikle ilişkili olduğunu varsayarsak, Freud'un "ihtiyaçların tatmini"nden ibaret gördüğü (sahte)

1 1958, s. 132

2 Freud'un "mutluluk" kavramını ele alışını ve yatay ile dikey mutluluğu şurada daha detaylı anlatıyorum: *Fildişi Kuyu* (2011), İthaki Yayınları, 2018, s. 132-185.

yatay mutluluğu, Herbert Marcuse'un "sahte ihtiyaç" kavramıyla birlikte düşünebiliriz belki:[1]

> İnsanların biyolojik olmayan ihtiyaçlarının yoğunluğu, tatmini, hatta özelliği her zaman önceden şartlanmıştır. Bir şeyi yapma ya da terk etme, sahiplenme ya da reddetme, bir şeyden haz alma ya da onu yok etme ihtimalinin bir *ihtiyaç* olarak addedilip addedilmemesi, bunun egemen sosyal kurumlar ve çıkarlar tarafından, arzulanır ve gerekli görülüp görülmeyeceğine dayanır. Bu anlamda, insan ihtiyaçları tarihsel ihtiyaçlardır ve toplumun bireyden bastırmayı geliştirmesini talep ettiği noktaya kadar, bu ihtiyaçların kendisi ve onların tatmin iddiaları, hâkim eleştirel standartların hükmü altındadır.
>
> Gerçek ve sahte ihtiyaçları birbirinden ayırabiliriz. "Sahte" olanlar bireye belli sosyal menfaatler tarafından empoze edilenlerdir: Zahmet, saldırganlık, üzüntü ve adaletsizliği idame ettirmeye yarayan ihtiyaçlardır bunlar. Bunların tatmini bireyi fazlasıyla memnun edebilir, ama bu mutluluk (kendisinin veya başkalarının), bütündeki hastalığı teşhis etme ve bu hastalığı tedavi etme yollarını önleme yeteneğinin gelişmesini elde tutmaya hizmet ediyorsa, edinilmesi ve muhafaza edilmesi gereken bir durum değildir. Bu tip durumlarda sonuç, mutsuzluk içinde bir hoşnutluk hâlidir. Reklamlarla uygunluk içerisinde hareket etme, harcama, rahatlama, eğlenme, başkalarının sevdiğini sevme ve başkalarının nefret ettiğinden nefret etme gibi

[1] Cinselliğin sahte bir ihtiyaç olduğunu söylemiyorum. Her şey gibi cinselliğin de yatay ve dikey boyutu vardır ve salt yatay boyutuyla yaşanan cinsellik "sahte mutluluk", yani, *Fildişi Kuyu*'da anlatılan ayrım uyarınca, "uzun vadede mutsuzluğa neden olan geçici zevk" (a.g.e.) verirler. Burada zevk geçici, gerçek mutluluk ise kalıcı olarak tanımlanmıştı. Dikeyle birleşen yatay cinsel eyleminse kalıcı mutluluğun bir parçası olabileceğini sanıyorum.

rağbet gören ihtiyaçların çoğu bu sahte ihtiyaçlar kategorisine girer.

Bu gibi ihtiyaçlar, bireyin kontrolünde olmayan dış güçlerin belirlediği bir sosyal içeriğe ve fonksiyona sahiptir; bu ihtiyaçların gelişimi ve tatmini özerk değildir. Bunlar ne kadar bireyin kendisine ait hâle gelirse gelsin, bireyin kendi varlığının şartları tarafından üretilirse üretilsin, desteklenirse desteklensin, birey kendisini bu ihtiyaçlarla ne kadar özdeşleştirirse özdeşleştirsin ve onların tatmininde kendisini ne kadar bulursa bulsun, bu ihtiyaçlar başlangıçta ne iseler sonra da o olmaya devam ederler: En baskın menfaati, bastırmayı talep etmek olan bir toplumun ürünleri.[1]

Tek-Boyutlu İnsan (One-Dimensional Man, 1964) adlı yapıtında Herbert Marcuse bireyin "sahte bilinç"ten (false consciousness) "gerçek bilinç"e (true consciousness) doğru kendi yolunu bulabilmesi için önce kendi ihtiyaçları ile, var olan baskın biçimlerin ihtiyaçlarını ayırabilmesinin şart olduğunu söyler. "Gerçek bilinçlilik" hâli edinirken, var olan düşünce ve gerçeklik formlarının başka ihtimallerin perspektifinden "olumsuzlanması" (negating) demek olan "olumsuz düşünme" (negative thinking) yöntemini geliştirmek esastır. Marcuse'un sözlüğünde "tek-boyutlu" (one-dimensional), olayların yerleşmiş durumunu aşabilecek potansiyeller üzerinde odaklanan "çok-boyutlu" (multi-dimensional) anlayışın tersine, önceden var olan normlar ve davranışlara uygunluk gösteren alışkanlıkları tanımlar. "Tek boyutlu"da eksik olan, eleştirel bakıştır. Olumsuz düşünme, "tek-boyutlu insan"ın "çok-boyutlu insan"a dönüşmesini sağlar. Marcuse'a göre insan varoluşunun daha özgür ve mutlu bir formu an-

[1] 1964, s. 4-5

cak "tek-boyutlu insan"ın bütün gelişme ve anlayışını çoktan istila etmiş durumların olumsuzlanmasından sonra, kişinin kendi inancını, normlarını ve değerlerini inşa etmesi yoluyla oluşturulabilir.

Mutluluğun Kaynağı Olarak Acı ve Anti-Psikiyatri

20. yüzyılın önemli psikiyatri kuramcısı ve psikiyatristlerinden, Anti-Psikiyatri'nin kurucularından R. D. Laing, 1964 yılında *The Divided Self* (Bölünmüş Benlik, 1960) kitabına eklediği önsözde, ilginç bir tespitte bulunuyordu:

> Freud medeniyetimizin ne kadar baskıcı olduğunu yineleyip durdu. Toplumun ona itaat etmemiz talebi ile güdüsel enerjilerimizin, özellikle de cinsel olanların talepleri arasında bir uyuşmazlık var. ... Medeniyetimiz sadece "güdüler"i, sadece cinselliği değil, mevcut olanı başka bir şeye dönüştürebileceğimiz bütün biçimleri baskı altında tutmaktadır. Tek-boyutlu insanlar arasında, başka boyutlara dair bir tecrübeyi ısrarlı olarak yaşayan biri, bu tecrübeyi tamamen inkâr edemezse ya da unutamazsa iki ihtimal var: Bu kişi ya diğerleri tarafından yok edilme riskini göze alacak, ya da bildiği şeye ihanet edecek.[1]

Kitlesel yerleşik düzenlerde bireylere kendilerini ne zaman mutlu, ne zaman mutsuz hissedeceklerini dahi öğreten kurallar vardır. Ne hissetmeniz gerektiği bile çoktan düzenlenmiştir. Ve, ilginç olarak, mutluluk anlayışının bile tek bir boyutu bulunur. Attilâ İlhan *Zenciler Birbirine Benzemez* (1957) adlı romanında sarkastik bir yorum yapar: "Mutluluk, insanların yalana inanabilme yeteneğine bağlıdır. İnsanlar öyle kendi-

[1] S. 11

liklerinden mutlu filan olmazlar. Birisi çıkar onlara mutlusunuz der. Onlar da inanır."[1]

André Gide, *Batak* (1895) romanında "Kendini mutlu sanmak için kör olmak gerekir," der, "görmeye çalışmamak için, her şeyi berrak bir şekilde gördüğüne inanmak. Mutsuz olmadan insan kendisini göremez çünkü."[2]

Mutluluk ve mutsuzluk insan hayatında iç içe geçmiştir. Bizi tehlikeye karşı uyarmaya yarayan sinirler gibi, mutsuzluk duygusu da içinde bulunduğumuz durumu mutluluğa doğru değiştirmek üzere adım atmamız için bizi dürter. "Anlamanın tek kaynağı, acı duymaktır." der Dostoyevski *Yeraltından Notlar*'da.[3] Anlamak ya da farkına varmak da insanın gerçek mutluluğu için esastır.

Dostoyevski olumsuz düşünmenin gerçek bilinçliliğe erişmek için ne kadar elzem olduğunun farkındadır: "İki kere iki dördün mükemmelliğine inanıyorum; fakat ondan daha üstün olduğuna inandığım şey, iki kere ikinin beş etmesidir." der.[4]

Ve sorar: "Peki ama siz, nasıl oluyor da sadece olumlu, normal durumların, yani refahın, insan çıkarlarına uygun olduğunu –bu kadar kendinizden emin, hatta övünerek– söyleyebiliyorsunuz?"[5] Çünkü, anlamanın tek kaynağının acı duymak olduğu gibi, "Anlama, iki kere iki ile karşılaştırılamayacak kadar üstündür. İki kere ikiden sonra, yapacak değil, öğrenecek bir şey kalmamıştır artık."[6]

1 S. 126
2 s. 62
3 1864, s. 45
4 1864, s. 45
5 A.g.e., s. 45
6 A.g.e.

R. D. Laing, bizim " 'normal', 'düzgün' dediğimiz durumumuzun hemen her zaman, kendimizden geçmekten feragat etme, gerçek potansiyellerimize ihanet olduğu, çoğumuzun sahte gerçekliklere uyum sağlayabilmek için bir sahte ben edinmekte fazlasıyla başarılı olduğumuz" üzerinde durur.[1]

Kompozisyon derslerinde öğrencilere yazmayı öğretmek için çerçeveler çizildiğini, ancak bunların esas olarak kabul edilmemesi gerektiğini anlatmıştım. Bu gibi çerçeveler, bütün disiplinler gibi psikiyatri için de geçerli. İngilizcede "descriptive psychology" (DP) tabir edilen, kişilere dair durumları kategorize eden, bütün öğrencilerin geçeceği tedrisat, sadece kavramsaldır. Burada saydığım isimler; Laing, Jung, Winnicott, meşhur "Hastalık yoktur, hasta vardır." deyişi uyarınca, psikiyatrik kategorizasyonların kişilere bire bir uygulanamayacağını, böyle bir yöntemin kişiyi anlamamızı sağlamak yerine "yerleşmiş sistemin aracı" görevi göreceğini sık sık vurgulamışlardır.

Şöyle söyleyelim: Her disiplinde olduğu gibi psikolojide de kavramlar yataydır ve psikiyatri bilimi bize yatay, ölü, kapalı bir kategorizasyonlar şablonu sunar. Anlamı açabilmek için yatay, ölü, kapalı dili nasıl dikey yönde açmamız, canlandırmamız gerekiyorsa, bir insanı da sadece gösterdiği yatay semptomlara bakarak anlayamayız. Yatay anlamda bir sıkıntısı varmış gibi görünen, sisteme bir şekilde uyum sağla/ya/mayan kişi çoğu zaman, yatay olarak hiçbir semptom göstermeyen "kitle-insanı"ndan (mass-man) daha sağlıklıdır.

Dostoyevski *Ölü Evinden Anılar* romanında şöyle diyor:

> Şimdi görüyorum ki o zamanlar mahkûmları hep sınıflan-

[1] 1964, s. 12

dırmaya çalışmışım. Fakat bu gerçekten imkânsız bir şey. Soyut düşüncenin en kurnaz çıkarımlarıyla karşılaştırıldığı zaman, hakikat önümüzde sınırsız bir çeşitlilik sunar. Kesin ve sert ayrımlara da asla olanak vermez. Hakikat daima çeşitlilik için mücadele eder.[1]

Bir disiplinin yatay kurallar bütününü, kitabi bilgiyi dikey yönde açmak, her konudaki yaratıcı anlamanın ve çözümlemenin, yani aslında yaratıcılığın bir parçası. Yaratıcılık, gerçekliği evrensel ile özgün arasındaki interaktif değerlendirebilme kabiliyetimizi geliştiriyor. Antoine de Saint-Exupéry de *İnsanların Dünyası* romanında şöyle demekte:

> Gerçek, hiç de kanıtlanan bir şey değildir. Eğer portakal ağaçları, şu toprak parçasında değil de bir başkasında sağlam kökler salıyor, bol meyve veriyorlarsa, işte o toprak parçası, o portakal ağaçlarının gerçeğidir. Filan din, filan kültür, filan değerler ölçüsü, filan davranış değil de, falan din, falan kültür, falan değerler ölçüsü, falan davranış biçimi insanda bütünlüğü sağlıyor, içinde uyuyan bütün değerleri gün ışığına çıkarıp geliştiriyorsa, bu demektir ki, falan değerler ölçüsü, falan davranış, o insanın gerçeğidir.[2]

Winnicott'ın "Tek kural, cevapların sadece ve sadece hastada olduğudur." dediğini söylemiştim. Winnicott'ın, psikiyatristin bütün bilgilerini ancak kişi üzerinden kullanabileceği gerçeğini "*yaratıcı* olarak anlamak" diye adlandırması ilginçtir:

> Yorumlamaya duyduğum kişisel ihtiyaç yüzünden *kesin şekilde sınıflandırma teorisine* saplanarak hastalarımda ne

[1] 2002, s. 388

[2] 1982, s. 168

kadar derin değişiklikleri önlemiş ya da geciktirmiş olduğumu düşünmek beni dehşete düşürüyor. Sadece bekleyebilirsek hasta muazzam bir neşeyle yaratıcı olarak anlamaya başlayacaktır ve ben şimdi bu neşeden, eskiden akıllı olduğumu zannedip duyduğum kıvançtan daha fazla keyif alıyorum.[1]

Jung da her zaman benzer bir yöntemi savunmuştur:

> Tedavi her vakada farklıdır. Bir doktor bana o veya bu metoda dört elle tutunduğunu söylediği zaman, onun tedavi başarısından şüphe duyarım ... iyileşme hastadan doğal olarak çıkıp gelmeye başlamalıdır... sorunun çözümü her zaman bireysel olur. Evrensel kurallar yalnızca bir tuz zerresi miktarınca ön-gerçek olarak kabul edilebilirler. Psikolojik bir hakikat ancak tersine çevrilebildiği takdirde geçerlidir.[2]
>
> Klinik teşhisler, doktora belli bir yön tayini sağladıkları için mühimlerdir; fakat hastaya yardımcı olmazlar. Hayati mesele, hastanın kişisel öyküsüdür.[3]
>
> Tedavide sorun her zaman kişinin bütünüdür; hiçbir zaman tek başına belirtiler değildir.[4]

Freud'un küçük kızı, aynı zamanda tecrübeli bir çocuk psikanalisti olan Anna Freud da görünür semptomatolojinin yanıltıcı özelliğinden bahseder. "Semptomlar, yalnızca, zihnin alt tabakasında zihinsel bir karışıklık olduğuna işaret eden sembollerdir ... eğer köklerine erişmeyen ölçütlerle ortadan kaldırılırlarsa, neredeyse ânında, dıştan farklı olsa da aynı

---

1 1969, s. 86
2 1963, s. 152-153
3 S. 145
4 S. 138

gizli içeriği ifade eden, bireyin hayatına daha az rahatsızlık vermeyecek patolojik formasyonlarla yer değiştirirler."[1]

Tipik bir şizofreni vakasını uzun yıllar tecrübe ettikten sonra tıp kriterlerince iyileşen, hayatı *Akıl Oyunları* filmine ilham vermiş, Nobel ödüllü ünlü matematikçi John Nash, bir konuşmada şu sözleri söyler: "Bir ressam düşünün. O, mantıklıdır. Fakat onun resim yapamadığını düşünün. Normal davranabilir. Ama bu gerçekten bir iyileşme midir? Bu gerçekten kurtuluş mudur? ... İyi bir iş başarmadıkça, iyileşmiş bir hasta örneği olarak gösterilebileceğimi zannetmiyorum."[2]

Normallik Adını Verdiğimiz Yaygın Delilik

Anti-psikiyatrist R. D. Laing, psikiyatrinin "normal" kavramını sorgulamaktadır:

> Günümüzün normallik, akıllılık, özgürlük adını verdiğimiz yaygın deliliği düzleminde, başvurulan tüm kaynakların çerçevesi müphem ve şüphe edilebilirdir.
>
> ... Siyahların aşağı bir ırk olduğunu söyleyen adam geniş çevrelerce saygı görebilir. Beyazlığının bir çeşit kanser olduğunu söyleyen adamsa ciddiye alınmaz.
>
> Akıl hastanesinde on yedi yaşında küçük bir kız bana içinde Atom Bombası olduğu için korktuğunu söyledi. Bu bir vehimdir. Kıyamet Günü silahlarına sahip olmakla böbürlenen ve etraflarını tehdit eden dünya devlet adamları çok daha tehlikelidir; ve "gerçeklik"e, üzerlerine "psikotik" etiketi yapıştırılmış birçok insandan çok daha uzakta durmaktadırlar.

---

1 1970, s. 158

2 Nasar, 2001, s. 471

> Psikiyatri kendini dönüştürmenin, gerçek özgürlüğün ve insanın gerçek büyümesinin yanında olabilirdi, ki bazı psikiyatristler öyledirler. Ama psikiyatri kolaylıkla, (tercihen) yara bırakmayan işkence yoluyla beyin yıkama, "düzgün" davranışa teşvik etme tekniği hâline gelebilir.[1]

1964 yılında, Winnicott'ın "Sahte Benlik Kavramı" ("The Concept of the False Self") başlıklı konuşmasından önce dinleyicilerini uyarması manidardır: "Aslına bakılırsa normal olanı anormal olana bağlamam gerekecek ve bu süreç zarfında eğer hepimizin hasta, ya da, bir diğer deyişle, akıl sıhhati yerinde olmayanların akıllı olduğunu öne sürüyor gibi görünürsem, beni hoş görmenizi rica edeceğim." der.[2] Winnicott daha önce de, son cümlesi çok meşhur bir dipnotunda "En yoğun duygularımızın, hatta korkulacak kadar keskin duyumlarımızın kaynağı olan ilkel benliklerimizle irtibat kurmayı, sanatsal ifade yoluyla umut edebiliriz. Eğer sadece 'aklı başında' isek, aslında yoksuluz demektir." yazmıştır.[3]

Winnicott burada, yaratıcılığın gerçek benlikle olağanın üzerinde bir irtibat gerektirdiği, bu irtibatın kitlenin sahte (benlik) kalıplarını benimsemiş "normal" standartları tarafından "anormal" karşılandığı üzerinde duruyor. Anthony Storr da kitabında yaratıcılığı delilik dâhil olmak üzere bütün ruhsal rahatsızlıklarla muhtemel ilişkisi açısından inceler ve yaratıcı insanı diğerlerinden ayıranın, kendi iç dünyasıyla irtibatı olduğunu, yaratıcı kimsenin bu iç dünyayı çoğu kimse gibi bastırmadığını söyler. Ancak yaratıcı insanın, nevrotik

---

1 Laing, 1960, s. 11-12

2 S. 65

3 1945, s. 150. Çok meşhur son cümlenin orijinali şu: "We are poor indeed if we are only sane."

ve daha önemlisi psikotik hastalardan çok önemli bir farkı vardır: Yaratıcı insan, hasta olanların aksine, kendi iç dünyası üzerinde egemendir. Storr, yaratabilme kabiliyetinin iç dünyaya hâkimiyeti, bu iç dünyayı idareyi gerektirdiğini açıklar. "Yaratıcı iş üretebilmek için, ruhun iç dünyasına erişim esastır. Ama yaratıcı iş üretebilmenin mümkün olması için, kendi işlevlerini yerine getirmekte mahir bir ego, muhakeme kapasitesi, ani tepkinin denetim altına alınması, sebat ve kontrol de, ruhun iç dünyasına erişim kadar esastır."[1]

Deha ve Delilik İlişkisi

Anthony Storr, psikanalist Otto Fenichel'in *Nevroz'un Psikanalitik Teorisi* (The Psychoanalytic Theory of Neurosis, 1947) kitabındaki nevroz tanımını hatırlatır: "Bütün nevrotik olgular, normal kontrol işleyişinin yetersizliğinden kaynaklanmaktadır."[2] Yaratıcı insanın farkı, iç dünyasıyla nevrotik ve psikotik bir insan gibi bağ kurabildiği hâlde, bu dünyanın kontrolünü elinde tutabilmesidir. Paul Tillich'in, her tür yaratıcı eylemin "rağmen" sözcüğünü içerdiğini öne sürdüğünü burada yeniden hatırlayabiliriz. Storr sanatçının "rağmen"ini şöyle açıklıyor:

> Bu kitap boyunca, hepimizin benliğinin bölünmüş olduğunu ve bunun insan olmanın bir parçası olduğunu açıkladım. Nevrotikler, kontrol mekanizmalarının işleyişindeki yetersizlik, bir diğer deyişle zayıf egoları nedeniyle, nevrotik semptomlar gösterirler. Nevrotik semptomları hepimiz zaman zaman göstermekteyizdir. Yaratıcı insanlar, hepi-

[1] Storr, 1972, s. 214-215

[2] Fenichel, 1947, s. 19

> mizden daha çok bölünmüş olabilirler, ama nevrotiklerin aksine, güçlü bir egoları vardır. Ve yaratıcı insanlar, zaman zaman nevrotik semptomlar gösterdikleri hâlde, kendi içlerindeki tezatları organize etme ve entegre etmeye dair, çok özel bir güce sahiptirler. Yaratıcı insanlar bu tezatları organize ve entegre ederken, diğerleri gibi, inkâr, yansıtma, bastırma ve diğer savunma mekanizmalarına başvurmazlar. İşte bu yüzden, yaratıcı insanlar ve potansiyel olarak yaratıcı olan insanlar, içlerinde bölünmeler nedeniyle acı çekebilir, mutsuz olabilirler. Ama bu, onların nevrotik olduğunu göstermez.[1]

Anthony Storr, sıradan insanın kendisini, persona'sı ile özdeşleştirdiğini, içindeki tezatların fazla farkında olmadığını ve kendisini persona'sından ibaret zannettiğini söylüyordu.[2] Yazar ise, içindeki tezatların farkında olduğu için, kim olduğunu da sıradan insana kıyasla ciddi bir mesele edinen, tezatları barışık bir bütün hâline getirmekle meşgul ve bunun acısını yaşayan kimseydi.[3] Storr, kitabı boyunca, nevrotik ve psikotik rahatsızlıklara sahip olduğu düşünülen sanatçıları bir bir inceler ve onları klinik açıdan neden hasta olarak tanımlayamayacağımız üzerinde durur. Storr, sanatçıların gösterdiği semptomların hastalıktan değil, karakter yapılarından kaynaklandığını söyler. "Deha ve Delilik" ("Genius and Madness") isimli bölümde yaratıcılığı, bütün insanların değişik derecelerde yaşadığı iç gerilimlerin yetenekli kimseler tarafından yönetilmesi ve dönüştürülmesi olarak tanımlar. Normal, nevrotik ve psikotik arasında kesin çizgiler olmadı-

1 1972, s. 229

2 Bkz. 1972, s. 225

3 A.g.e.

ğı doğrudur; ama hastalık adaptasyon başarısızlığı iken, eser pozitif adaptasyon anlamına gelmektedir.[1]

Storr, paranoid şizofreninin birçok semptomunu göstermiş olan, bu nedenle de ilk bakışta, şizofren birinin yaratıcı olamayacağı kuralına istisna teşkil edermiş gibi görünen, oyun yazarı Strindberg'in bir sözünü tekrarlar: "Herkes deli olabilme kapasitesine sahip değildir. Deli olma kapasitesine sahip olacak kadar şanslı olanların çoğunun ise, deli olmaya cesareti yoktur."[2] Anthony Storr, Strindberg'in yazdıklarının psikotik olduğunu doğruladığı hâlde, Strindberg'in kendisinin psikotik olmadığını söyler. Çünkü Strindberg, hayal ile gerçeği her zaman birbirinden ayıramadığı ve ürettiği hayaller kuşku götürmez şekilde psikotik olduğu hâlde, kontrolü hiçbir zaman tamamen elden bırakmamıştır. Ciddi psikotik semptomlar gösterdiği yedi yıl boyunca yazdığı on yedi oyun, Storr'a ve birçok araştırmacıya göre Strindberg'in şizofren, yani deli olmadığının delilidir.

İngiliz yazar Charles Lamb "Gerçek Dâhinin Akıl Sağlığı" (Sanity of the True Genius) isimli yazısında, deha ile deliliğin kardeş olduğu düşüncesinin tam tersine, büyük dâhilerin son derece aklı başında yazarlar olduğunu, deli bir Shakespeare düşünemeyeceğimizi yazar. Yazarların, sıradan insanların kendi deneyimlerine benzemeyen içsel deneyimlerinin, coşkulu hâllerinin yanlış şekilde delilikle karıştırıldığını söyler. Ama, hastalık belirtisi olan hezeyanlar ile yazarın hayalleri

---

1 Bkz. s. 203-204. Rollo May de benzer şekilde, yaratıcı sürecin disentegrasyona karşı mücadele olduğunu, uyum ve entegrasyon getiren yeni türde varlıkla vücuda getirme mücadelesi olduğunu yazmıştır. Yaratıcı süreç aynı anda hem form hem tutku, form tutkusunun ifadesidir (bkz. May, 1975, s. 169).

2 Lucas, 1962, s. 313

arasında ciddi bir fark vardır: "Gerçek şair, uyanıkken hayal kurandır. Nesnesi şairi kontrol etmez; şair kendi nesnesini kontrol eder."[1]

Alacakaranlık Kuşağı'nda yıllar önce yayınlanan kısa bir televizyon öyküsü, çoğunluğun, kendilerinden menkul kavramlar hakkında ne kadar normatif olabileceğinin sembolik bir örneğini verir:

> Başka bir boyutta, ne olduğu belirsiz bir dünyada, sosyal bilimci ve doktorların gölgeli, beyazlara bürünmüş, otoriteryen siluetleri, normal bir hayat sürdüremeyen; çirkin, yalnız bir hastanın, bir hilkat garibesi olarak herkes tarafından dışlanacak kadar farklı görünen bir genç kızın problemiyle derinden alakadarlardır. Kız, yardım için onlara başvurmuştur, ama tüm estetik ameliyatlar başarısız geçmiştir ve şimdi de doktorlar kıza son bir şans vermek üzere hazırlık yapmaktadırlar: Bir estetik ameliyat girişimi daha. Eğer bu da sonuç vermezse, kız ömrü boyunca anormal bir yaratık olarak kalacaktır. Doktorlar ağır şekilde trajik tonlarda, kızın diğerlerine benzeme, ait olma, sevilme gibi ihtiyaçlarından bahsederler. Karakterlerin hiçbirinin yüzü bize gösterilmez, fakat son operasyon ilerledikçe, onların bulanık figürlerinin gergin, meş'um, tuhaf şekilde cansız seslerini duyarız. Ameliyat başarısız olur. Doktorlar, kızı küçümseyen bir merhametle, onu kabul edebilecek, bu kız kadar çirkin bir genç adam bulmaları gerektiğini açıklarlar. Sonra, ilk kez, kızın yüzünü görürüz; bir hastane yatağının yastığı üzerinde hareketsizce yatan, kusursuz bir güzellikle ışıldayan yüzü. Kamera doktorların yüzüne döner: insan değil, ucubelerin, domuzların sırf hortumlu burunlarından tanınabilecek, çarpık, biçimsiz kafalarından, sözlerle ifade edilemeyecek kadar korkunç görünen yığına.[2]

---

1 1823, s. 254

2 Rand, 1975, s. 120

Acı, Yaşamayı ve İlerlemeyi İstemenin Kendisidir

Büyük sanatçıların biyografi yazarı Stefan Zweig "Gerçek yeteneklerde hep görüldüğü üzere, en olumlu öğelerin kaynağı, aynı zamanda aksaklıkların ve yanlışların gizli gücünü de besler." der.[1] Yazarlar kitlenin "normallik" beklentilerinin dışına çıkabilir, yazma eyleminden ibaret olmayan "yazma" deneyimini sancılı bir süreç hâlinde yaşayabilir, yazabilmek için yaşamaktan feragat edebilirler; ama bu tamamen, insanın kendi varoluşunu tatbik etme arzusu ve coşkusunun her tür sıkıntının üzerine çıkmasıyla ilgilidir. Regresyonların progresyonları izlediği, her duygu ve durumun karşıtıyla birlikte var olduğu bu dünyada, hiçbir zaman tam bir gerçek ben edinemeyeceğimiz gibi, mutluluk da insan tarafından hiçbir zaman katışıksız veya kalıcı olarak tecrübe edilemeyecektir. Dünyada var olan her şey nasıl tezatlardan doğmuşsa, eserler ve insanlar da tezatlardan doğacak ve doğarken tezatların çekişmesini bizzat yaşayacaktır. Umberto Eco, "Yazı yazan (resim yapan, yontu yapan, beste yapan) kimse her zaman ne yaptığını ve bunun kendisine neye mal olacağını bilir." demiştir.[2]

André Gide, "Hastalık eksiklik değildir. Kambur insan, bir insan ve artı bir kamburdan oluşur."[3] der. Graham Greene'in, eşi Vivien'e yazdığı mektupta söylediği gibi, "Hastalığı aynı zamanda kişinin malzemesidir." Yazarlığın hastalık olduğunu tabii ki düşünmüyorum; ama yazarın olağanın üzerindeki duyarlığı, acıya yatkınlığı daha sonra ortaya koyacağı içsel

---

1 s. 53. Jung da, "Özel bir yetenek, enerjinin baskın şekilde belli bir yönde harcanarak, buna paralel olarak hayatın başka bir yönünden çekilmesidir." (Philipson, 1963, s. 135) der.

2 1983, s. 571

3 1996,

tecrübenin zenginliğinin bir parçasıdır. Nitekim yazar acıya teslim olan değil, onunla bir şey yapan, mücadele eden, hayata bir şekilde karşı gelen insandır.

Yazarın mutsuzlukla ilişkisinde aslında mesele daha önce sözünü ettiğim, statükodan memnuniyetsizlik ve bir şekilde dünyayı değiştirme arzusu. Psikanalist Moises Lemlij "Bir arzunuz olduğunu itiraf etmek, o konuda bir tatminsizliğiniz olduğunu itiraf etmektir." yazar.[1] Tatminsizliğin değişim arzusu anlamına geldiğinden, sağlıksız olanın, değişimi istemeyen konformist tutum olduğundan çok defa söz ettik. Marcel Proust *Mahpus* romanında şöyle diyor:

> Arzu bir yazar için yararlıdır. Onu önce diğer insanlardan uzaklaştırıp onlara uyum göstermekten kurtarır, sonra da, belirli bir yaşı geçince hareketsizleşme eğilimi gösteren manevi bir çarkı harekete geçirir. Bu durumda mutlu olamayız, ama mutluluğu engelleyen ve hayal kırıklığının bu ani atılımları olmasa göremeyeceğimiz sebepler üzerine fikir yürütürüz.[2]

Nietzsche, yaşamayı asıl isteyenin mutlu olan değil, acı çeken birey olduğunu *Thus Spoke Zarathustra*'da (Böyle Buyurdu Zerdüşt) şöyle ifade eder:

> Acı çeken her şey yaşamak istemektedir. Acı çeken her şey yaşamak, bu sayede büyüyüp olgunlaşmak, mutlu ve tutkulu olmak, daha uzak, daha yüksek, daha parlak şeyler için tutkulu olmayı istemektedir. "Varisler istiyorum." der acı çeken her şey; "Çocuklar istiyorum. *Kendimi* değil."[3]

---

1 1995, s. 180

2 S. 179

3 1883-5, s. 289

Acı, *kendisini* değil değişimi, kendisini büyütmeyi, çoğaltmayı, dönüştürmeyi istemektedir. Mutlulukta ise değişim yoktur: "Hâlbuki mutluluk, varis de çocuk da istemez. Mutluluk kendisini ister. Sonsuzluğu, tekerrürü, her şeyin sonsuza kadar aynı olmasını ister."[1] Ne ruhsal ne toplumsal anlamda, acısız ilerleme yoktur. Hatta acı, ilerlemeyi istemenin kendisidir. Musset "Istırap ustadır, insan onun çırağıdır." der.

Acı Çekmek, Ruhsal ve Toplumsal Bir Başkaldırıdır

Acı çekmek, bir başkaldırıdır; ister ruhsal ister toplumsal düzlemde olsun, statükonun devamını istememektir. "Acı çekmek, bir şeylerin değişmesi gerektiğinin sinyalidir. Ve de o âna kadar uyguladığımız strateji ve yöntemlerin işe yaramadığının göstergesidir."[2] "Psikolojik acı deneyimi yoluyla bir şeylerin yanlış olduğunu anlarız. ... Kurtulamayacağımızı anlayınca değişmeye çalışırız. ... Ama olmak, başlı başına acının kaynağıdır. Acı devamlı olarak bizi çözümleyecek bizim dışımızda bir şeylere varma deviniminin kendisidir."[3] Amerikalı girişimci J. Willard Marriot'ın bir sözü var: "İyi ağaç kolay yetişmez. Rüzgâr ne kadar kuvvetli eserse, ağaçlar da o kadar sağlam olur."

Can Yücel, *Rengahenk* (1982) kitabının önsözünde şöyle diyor:

> Şiir bir umutsuzluktur. Umutsuz olmayan adam şiir yazamaz. Umutsuz olmayan adamlar resim yapamaz, mimar olamaz. Yaratıcı olamaz. Çünkü kâğıt bir umutsuzluktur.

---

1 Nietzsche, a.g.e.

2 Gün, 2001, s. 24

3 Harrison, 2000, s. 17

> Boş bir kâğıt... Tuğlalar, biriketler, çimentolar hepsi umutsuzluktur. Demirler bile umutsuzluktur. Onların içinden bir umudu bulmaktır şiir. Onu bulmak için yazıyorum ben de...

Nietzsche "Müziğin sesini duymayanlar dans edenleri deli sandılar." der. Sanatçının pratik anlamda ona çok az şey getiren bir iş için kendisini bu kadar çok yıpratması, dünyayla kendisine has uyumsuzluğu, müziğin sesini duymayanlara delilik gibi görünecektir.

André Gide'in *Dünya Nimetleri ve Yeni Nimetler* (1949) romanındaki bir parça, gerçekliğin her şeye rağmen sahte güzellikten daha arzulanır olduğu düşüncesini teyit ediyor: "Nathanaël, çok güzel uyku hazırlıkları vardır; çok güzel uyanışlar vardır; ama çok güzel uykular yoktur, düşleri de ancak gerçek sanırsam severim. Öyle ya, en güzel uyku bile uyanılan ânın değerine erişemez."[1] Nietzsche'nin de onaylayacağı gibi, gerçeğe ancak inanmayarak, kuşku duyarak erişebiliriz. Ve "Emniyet içinde yaşamak tehlikelidir."[2] Ya da Jung'u alıntılarsak, "Bilgi sadece hakikate değil, hakikate olduğu kadar yanlışa da dayanır."[3]

Akira Kurosawa'nın *Dreams* filminde genç gezgin herkesin mutlu ve uzun yaşadığı bir köye gelir. Genç gezginin hayretle "Elektriğiniz yok mu?" diye sorduğu yaşlı bilge "Elektriğe ihtiyacımız yok," diye cevap verir ve ekler: "Gecemin aydınlanmasını istemem. Çünkü o zaman yıldızları göremem." Yıldızları görebilmek için gerekli karanlık, bazen dışarıya mutsuzluk yahut mutsuzluktan hoşnutluk gibi görünebilir.

Katışıksız mutluluk veya aydınlık diye bir şey yok. Ancak

1 1996, s. 98

2 Yalom, 2001, s. 285

3 1933, s. 136

yine de en mutlu insanlar, evlerinde oturup bir şeyler üretmekle meşgul olanlardır. Mutsuzlar dışarı çıkar, güzel kıyafetler giyer, kafelere, gece kulüplerine gider, eğlenir, "dostlar"la sohbet ederler. Mutsuzluğun semptomu mutsuzluğun kendisi değil, eğlenme ihtiyacıdır.

Eser Yaratmak, Kişinin Kendisini Yaratmasıdır

Turgut Uyar bir dizesinde "Dünyaya alışamadım" der. Şair dünyaya alışamamış kişidir gerçekten de. Sokrates'in şöyle bir lafı var: "Ben, insan olmak istiyordum. Fakat bir gün deniz kenarında tuhaf bir nesne buldum, bunun ne olduğunu merak ettim ve filozof oldum." Sanatçı olmak da bundan çok farklı değildir. Ama John Stuart Mill'in dediği gibi, "Mutlu bir domuz olmaktansa mutsuz bir insan olmak, mutlu bir aptal olmaktansa Sokrates olmak iyidir."[1] Ve "Eğer bir kişi yedi yaşındaki inançları ile otuz yedi yaşında kendini hâlâ iyi ve mutlu hissedebiliyorsa, ömrünü boşa harcamıştır."[2] Mühelhel bin Ali Ganevi "Kim rahat bir hayat yaşamak istiyorsa, ahmaklıkla birlikte cehaletten ayrılmasın," diyordu.[3] Buradaki ahmaklık ve cehaletin, dünyanın, bize söylenen şey olduğuna inanmakla eş olduğunu düşünebiliriz. Alexander Nehamas da hayattaki en büyük amacın kişinin kendisini yaratması olduğunu söyler. Bir eser yaratmak, kişinin kendisini yaratmasıdır aynı zamanda. Adalet Ağaoğlu'nun *Hayır* romanında Dr. Bernt, "Sınırın dışına çıkanlar, kendilerini gerçekten özgür kılanlar yalnızca sanatçılar ve delilerdir." der.[4] Sınırın

1. 1863, s. 14
2. Morgan, 2000, s. 125
3. Neysaburi, 2002, s. 61
4. 1988, s. 236

dışına çıkanlar sanatçılar ve deliler olabilir; ama kendilerini yaratabilen, yani kendilerini gerçekten özgür kılabilenler, daha önce de açıkladığım gibi, deliler değil, sanatçılardır.

Bir şeyi arzu etmenin, bir şeyi değiştirme isteği olduğunu söylemiştim. Muriel Barbery, sanatın "arzusuz duygu" olduğunu söyler. Çünkü sanat, değişmiş şeyin kendisidir ve, daha önce de söylediğim gibi, yaratmak, diğer arzular gibi araç olmayan, kendi kendisini amaçlayan tek şeydir; çünkü yaratma, insanın kendi varoluşunu tatbik etmesidir, insanın kendi kendisini gerçekleştirmesidir ve coşkulu mutluluğu da bu nedenle, kendisini kendi içinde tamamlar. Gerçek sanatçıların başkalarıyla değil kendi yaptıkları işle meşgul olan kimseler olması, gerçek sanatın kıskançlıkla ilişkisiz olması da bundandır.

Hasan Ali Toptaş'ın *Kayıp Hayaller Kitabı* romanında "ulaşılan her şeyde ulaşılamayan bir başka şeyin yokluğu vardır ve o, onun kadar noksandır da demezsin." diye bir cümle geçiyor.[1] Sanat, hayatta ulaşamadığımız şeylere ulaşma biçimidir ve sanat yoluyla ulaşmış olduklarımıza bu sayede hayatta hem ulaşmış hem de ulaşmamış oluruz. Sanatın hep tezatlar arasında, sahip olma ile sahip olamama, tatmin ile tatminsizlik, eylem ile düşünce, mutluluk ile mutsuzluk arasında durması biraz da bundandır.

[1] 2009, s. 38

V. BÖLÜM: SONUÇ

Neden Hikâye?

Önceki bölümlerde bir dipnotta da yazdığım gibi, "hikâye" sözcüğünü "öykü"den ayırıyorum. "Öykü" benim literatürümde, İngilizcede "short-story" dediğimiz belli bir edebiyat türünü ifade ederken, "hikâye"yi kelimenin geniş manasında, mesela romanın, öykünün, filmin hikâyesinden bahsederken kullanmaktayım.

Amerikalı yazar Muriel Rukeyser, "Kâinat atomlardan değil, hikâyelerden oluşur." demişti. Gerçekten de öyledir. Önce gömleğimizi, sonra ceketimizi giymemiz bir hikâyedir. Gömleğimizi ceketimizi giydikten sonra giyemeyeceğimiz, bu hikâyenin içindedir. Gömlediğimizi giydiğimizi önce söylememiz, ceketimizi giydiğimizi sonra söylememiz bir hikâye olduğu gibi, ceketimizi giydiğimizi önce söylememiz ve gömleğimizi giydiğimizi sonra söylememiz de bir hikâyedir. Elimizi başımıza götürmemiz bir hikâyedir. Elimizin olması, başımızın olması bir hikâyedir; ve elimizi başımıza götürmemiz, elimizi başımıza götürmemizin arkasında birçok şey anlatır, anlatabilir. Beyaz bir evin önünden geçmemiz hikâyedir.

Burada sadece bir evin önünden geçme eylemimiz değil, önünden geçtiğimiz evin başka bir renk değil de beyaz olması da hikâyedir. Ev beyazsa bu ayrı bir hikâye, siyahsa ayrı, kırmızıysa ayrı bir hikâyedir. Her sözcük ayrı bir hikâye olduğu gibi, her sözcük başka başka hikâye potansiyellerini de içinde barındırır. Bir hikâye, okur için de yazar için de, karşılıklı olarak o sonsuz potansiyelleri keşfetmeye dair zihinsel, içsel bir serüvendir.

Bir sahne düşünelim. Bir insan bir trene biniyor ve trenin koridorundan geçip, birinin yanına oturuyor. Buraya kadar her şey son derece normal. Aynı sahnenin bize ikinci kez, ama bu sefer daha geniş planda gösterildiğini düşünelim. Bir insan tamamen boş bir trene biniyor ve boş vagonlardan geçerek, bütün vagonda tek başına oturan bir insanın yanına oturuyor. Her iki sahnede de, bir insan bir trene binip başka birinin yanına oturmaktadır, ama her iki sahne de birbirinden son derece farklıdır. Hikâye görünüşte aynı şeyi söyler, ama söylediği şey her iki durumda da farklıdır. Hikâyelerden birinin diğerini içermesi bile bunu değiştirmez. Birinci sahnenin tamamen doğruyu söylemesi bunu değiştirmez. Bu iki sahne arasında sonsuz seçenekler vardır. Trene binenin kadın mı erkek mi olduğu, yanına oturduğu kimsenin kadın mı erkek mi olduğu, birbirlerini tanıyıp tanıyamadıkları gibi birçok detay, sayısız hikâyelere açılır. Hikâyeler bana göre her zaman, önce bu ilk, sonra ikinci sahneyi gösteren, görünüşte aynı şeyi söylemekle birlikte ufkumuzu hayal etmediğimiz bir şekilde açan ve bu yüzden değerli olan şeyler.

Polonyalı şair Wislawa Szymborska, şiirin aslında sadece "bir an" olduğunu söylüyor. İlhan Berk de benzer şekilde "Birdenbiredir şiir. Birdenbire çıkan bir deniz, bir ağaç, bir yüz,

bir sokak." demişti.[1] Şairlerin şiire dair olduğunu iddia ettikleri ne varsa sanatın ve edebiyatın her dalına da bir şekilde uyduğunu düşünüyorum. (Nitekim bir şairin şiir sanatına veya bir ressamın resim sanatına dair söylediği bir şeyi anladığımı sanıyorsam bu, her şeyden önce, roman sanatını bildiğim ve anladığım için.) Hikâye de aslında "bir an"dır, birdenbiredir; çünkü anlama birdenbiredir, hikâyeyi idrak etmek birdenbiredir; o ânı şimşek gibi aydınlaratak kesen, bizi o ânın, o andaki durumun, olayın dikeyine götüren içsel tecrübe bir andır. Söylemeye gerek yok, o bir an, aslında dikey bir andır. O yüzden de, bir andan çok daha fazlasıdır, çoğaldıkça çoğalır.

Hilmi Yavuz, "Şiir dünyanın zihinsel imgesidir." diyor.[2] Roman da dünyanın zihinsel imgesidir, ama şiirden farklı bir şekilde. İyi bir roman okuduğumuzda, dünya artık bizim için o romanı okumadan önce olduğu şey değildir. Bununla birlikte, okumak her şeyi daha açık değil, tam tersine daha karmaşık, daha zor, daha belirsiz hâle getirir.

> Yüksek katlar üstündeki bir balkonun demir parmaklıklarından, metrelerce aşağıdaki zemine baktığınızı hayal edin. Yerle aranızdaki mesafe ne kadar uzak olursa olsun, siz emniyetli parmaklıklara vücudunuzun bütün ağırlığıyla yaslanın ve bulunduğunuz yüksekliği zihninizde ölçmeye çalışın. Aşağısının korkunç uzaklığına konsantre olduğunuz anda biri çıkıp, güvenle dayandığınız parmaklıkların aslında var olmadığını söylese, müthiş bir duygu bocalamasına düşersiniz birden. Dehşete kapılırsınız.[3]

---

1 S. 94

2 2012, s. 11

3 Kaya, *Gizli Özne* (2003), İthaki Yayınları, 2018, s. 247-248

Okumak, o âna kadar güvenle dayandığınızı düşündüğünüz parmaklıkların, aslında hiç olmadığını fark etmektir. O âna kadar var olduğunu zannettiğimiz parmaklıkların olmadığını keşfetmek, o âna kadar gördüğümüz her şeyin o âna kadar bize göründükleri gibi olmadığından kuşkulanmak, önümüze her şeyin arkasında sayısız olasılıklar, her olasılığın arkasında sayısız hikâyeler ve bu hikâyelerin kesişmesinden, sayısız olasılıkta başka hikâyeler açar. Cemil Meriç, *Jurnal*'de düşüncenin şüpheyle başladığını ve tezatlarıyla bütün olduğunu yazmıştı. Her düşünce zihinsel bir hareket, her dikey hareket bir hikâyedir. Her hikâyenin dikey bir hareket, zihinsel bir hareket, bir düşünce olduğu gibi. Bertrand Russell, "Dünyadaki bütün problem, aptalların ve fanatiklerin her zaman kendilerinden çok emin, daha zeki kimselerinse şüpheyle dolu olması" der. Tahsin Yücel, *Salaklık Üstüne Deneme*'de "...salak her önerdiğini kesin bir gerçek diye önerir ve her inandığına kesin bir gerçek diye inanır." yazar.[1] Hikâyeler insan zihnini şüpheye açarak onları daha açık, daha anlayışlı, dünyayı daha güzel bir yer hâline getirmektedir.

> Bazen, bir filmin birkaç saniye süren ilk planında, ekranın ne olduğunu anlayamadığınız bembeyaz bir dekorla kaplandığını görürsünüz. Bunun uçsuz bucaksız bir pamuk tarlası veya gökyüzünde toplanmış bulut kümelerinden bir görüntü olabileceği fikrine kapılırsınız. Filmin sizi birazdan doğal bir çevrede gezintiye çıkaracağına kanaat edersiniz. Fakat sonra kare değişir ve siz birden farkına varırsınız ki, sizin az önce pamuk tarlası ya da bulut kümesi sandığınız o "beyaz" şey, aslında büyük bir otelin restoran masalarından birinin üstünde çay fincanının yanına iliştirilmiş kumaş bir peçetenin

1 2012, s. 8

yakından çekilmiş görüntüsünden başka bir şey değildir. Şaşırırsınız.[1]

Ne kadar çok hikâye okursanız, ne kadar çok hikâyeniz varsa, kumaş peçete kumaş peçete olmaktan, beyaz, uçsuz bucaksız pamuk tarlası ya da gökyüzünde toplanmış bulut kümesi olmaktan uzaklaşır, kendi içinde o kadar çok çeşit barındırmaya başlar. Her anlam çoğalması hikâyelerden oluşur. Ne zaman bir şey söylesek, bu sadece söylediğimiz şey değildir. Hikâyeler bizi kendimize, birbirimize, dünyaya yaklaştırır.

Bazen uzun yürüyüşlere çıkarım. Belli bir yerden sonra artık hangi semtte olduğumu net bilemeyecek kadar uzun. Bir keresinde, yine böyle bir yürüyüşte çıkış noktamdan hayli uzaklaşmışım. Önüme çıkan bir markete girip bir şişe su aldım, kasadaki sıraya girdim. Paramı öderken kasiyer kıza "Biz şu an neredeyiz?" diye sordum. Kasiyer kız soruma inanamayarak yüzüme baktı. Saklamadığı bir şaşkınlıkla "Marketteee?" dedi.

Bizi gördüklerini düşünenler sadece o an olduğumuz yeri görmekte. Hangi yollardan, nasıl geldiğimizi bizden başka kimse bilmiyor. Hikâyeler, gördüğümüz herkesi ve her şeyi o an bulundukları yerde gördüğümüzü bizi anlatmak için varlar.

Tanpınar, ilginç romanı *Mahur Beste*'de (1975), önce bir kahramanının hikâyesini anlatmaya başladıktan sonra başka bir kahramanın hikâyesi ile devam ederek okuru hayrete düşürür. Romanın okuru sürekli, yazarın birbiriyle bağlantısız, tüm bu hikâye ve karakterleri ortak bir noktada

[1] Kaya, a.g.e., s. 247

buluşturması bekleyip durur; ama Tanpınar bu ayrı öğeleri birbirine bağlamak yerine, birdenbire romanın başladığı yere geri dönerek ilk kahramanına seslenir. Bu, hikâyesi en heyecanlı yerinde kesilerek sonra bir daha hiç geri dönülmeyen kahramana, karakterlerininin onların hikâyesini yarıda bırakıp sonra da unutmasına alınmalarını anladığını söyler. Bu bölümün en sonunda, şöyle yazar: "Siz kâinatın etrafınızda dönmesini istiyorsunuz. Düşünmüyorsunuz ki hayat sizi mahrekinin dışına atmış. Hayat kimsenin etrafında dönmez, tek başına yürür. Nasıl olur da tek başınıza sizinle kalabilirim?"[1]

Hikâyeler bize dünyanın bizim etrafımızda dönmediğini gösterir. Bizim hayatlarımızdan farklı hayatlar, bizim algılarımızdan farklı algılar, bizim önceliklerimizden farklı öncelikler olduğunu, şu an aynı noktada bulunuyor olsak da hepimizin buraya birbirinden ayrı yollardan geldiğini gösterir. Bizim "büyük" dediğimiz şeylerin dünyanın keşmekeşi içinde hiç de büyük olmadığını gösterir.

Bir romancı, toplu iğneyi bile romanına nedensiz yerleştirmez -yerleştirmemeli-. İyi okur olmak, bu nedenleri iyi görebilmekle ilgilidir. Romanın ana hikâyesi dışında bu hikâyeye dolaylı olarak bağlanması gereken yan hikâyeleri, yan yükleri vardır. Esas gövde, bu yükü zorlanmadan taşıyacak kadar güçlü olmalıdır. Öyküde, romanda, her sözcüğün bir hikâye olduğunu söylemiştim. Bir romancı, her bir sözcüğün hesabını verebilmeli, o sözcüğün neden orada olduğunu açıklayabilmeli, her sözcük ana gövdeye bir şekilde bağlanabilmelidir. Bir romancı bir romanı yazarken ve yeni bitirdiğinde, hangi sözcükten romanda kaç adet kullandığını aşağı yukarı

[1] A.g.e., s. 175

bilir. Eğer bir şeyi tanımlarken kullanılmış bir sözcük, başka bir sahnede başka bir şeyi tanımlarken de kullanılıyorsa, bu rastlantı olmamalıdır. Bir sahnede duvarın sarı olduğu söyleniyorsa ve başka bir sahnede kahramanın okuduğu kitabın kapağı sarı olarak tanımlanıyorsa, bu ikisi arasında bir ilişki vardır. İki kişi balkonda oturup konuşurlarken, bir cümlede martı çığlıklarının da duyulduğu geçiyorsa ve sonra başka biri araba kullanırken yine içinde martı çığlıklarının olduğu bir ifade varsa, bu ikisi bir şekilde birbirleriyle bağlantılıdır. Romanda bir yerde "kuşku", bir yerde "şüphe" deniyorsa, ayrı kelimelerin kullanılmasının bir nedeni vardır. Romancı hangi durumlarda "kuşku", hangi durumlarda "şüphe" dediğini bilir. Bunların her biri ayrı bir hikâyedir; ama ana hikâyeye bağlanan, ondan ayrı düşünülemeyen hikâyelerdir.

Adnan Benk, *Çağdaş Eleştiri* dergisinin Mart 1982 tarihli ilk sayısında "Kemal Bilbaşar'ın Bir Öyküsü Üstüne" isimli yazısında şöyle bir örnek veriyor:

> Paşazade'nin rakı rofrasında karşısına oturttuğu kızı Mürüvvet neden topaldır? Evet, anlıyorum, olamayacağı bazı şeyler var Mürüvvet'in: örneğin sağır olsa, babasını dinleyemez, yatalak olsa, çardağa gelemez. İyi ama, çolak veya şaşı da mı olamazdı? Mürüvvet'in olabileceği şeyler arasında özellikle topallığın seçilmesi öykünün kurgusunda bu topallığa bir işlev yüklemeyi gerektirir. Yoksa, gelmiş geçmiş yazarların en büyüğü de olsanız, elalemin kızını aklınıza esti diye öyle durup dururken sakatlayamazsınız!

Çehov'un "Bir sahnede duvarda asılı bir tüfek varsa o tüfek ilerleyen sahnelerde mutlaka patlamalıdır." sözüne, bu sözün anlaşıldığı şekliyle katılmıyorum. Eğer duvarda asılı bir tüfek

varsa, o tüfeğin orada olmasının muhakkak bir nedeni vardır; ama tüfeğin varlığının kendisi tek başına bir fonksiyondur, bu fonksiyonun icra edilmesi için tüfeğin ille de patlaması gerekmez. Bir tüfeğin gösterildiği hâlde patlamaması, bir tüfeğin gösterilip ondan sonra patlamasından daha güçlü bir anlam ifade edebilir. Çünkü önemli olan, tüfek yoluyla yaratılan dikey harekettir. Bu yüzden, gösterilen tüfeğin patlaması da bir hikâyedir, patlamaması da.

Romanın hayattan farklarından biri, romanda zamanın yatay olarak ilerlemek zorunda olmayışıdır. Yıllar tek cümlede geçebilir, bir an sayfalarca sürebilir. Bu açıdan da romanlar, zamanın yatay değil dikey realitesini yansıtma görevi görmektedirler. İç hayatımızda zaman kavramı, romanlarda olduğu gibidir; yıllar boyunca yaşamadığımız yoğunlukta şeyleri bazen bir ânın içinde yaşarız. Roman hayat gerçeğinden ayrılırken, içimizdeki hayatın gerçeğine yaklaşır. Hayatta bulamadığımız kadar gerçek şeyleri romanlarda buluruz.

Behçet Çelik'in bir öyküsünde kahraman "Bütün sanatların kökeninde hikâye anlatmak olduğunu anladım. Hiçbir şey iyi anlatılmış bir hikâye kadar gerçek değil." der.[1] Aynı öyküde geçen bir diyalog daha vardır: " 'Hani değişirdi hikâyeler anlatıldıkça' diye sordum kekeleyerek. 'Ne var bunda' dedi, 'Tabii ki değişecek, yoksa hikâye olmaz.' "[2] Hikâyenin anlatıldıkça değişmesi, kendi gerçeğimizin okudukça değişmesindendir. Hiçbir şeyin iyi anlatılmış bir hikâye kadar gerçek olmaması da bu yüzden.

---

1 2010, s. 122

2 A.g.e.

"İşte dünyadayız. Ve bunun bir çaresi yok."[1]

Bu cümleler, Samuel Beckett'ın *Endgame* (*Oyunun Sonu*) piyesinin sonlarında geçiyor; ama Beckett ve eserleri için iki cümleden fazlasını ifade ettiklerini sanıyorum. Beckett, insanlardan kaçabilmek için muazzam çaba sarf etmiş, son derece sıradışı yaşamış bir yazar. Öyle ki, Nobel ödülünü kazandığını öğrendiklerinde karısı bunun Beckett için "felaket" olduğunu ifade eder. Nitekim Beckett, kendisine kimsenin ulaşamaması için elinden geleni yapar ve ödülü almaya da gitmez.

Beckett, bütün büyük yazarlar gibi, dünyayı kuşatan acının fevkalade farkında biriydi. Ve bütün büyük yazarlar gibi, onu büyük yazar yapan da bu fevkalade farkındalıktı. Dünyaya gelmiş bulunmanın bir çaresi olmasa da, Beckett varoluşumuza abanan bu kaçınılmaz çaresizliği zihinsel yapıtlara dönüştürerek onu nispeten kontrolü altına aldı.

Beyond the Pleasure Principle (Zevk İlkesinin Ötesinde, 1920) kitabında, Freud bir buçuk yaşındaki torununun oynadığı bir oyunu anlatır. Freud'un *fort-da* adını verdiği bu oyunda, çocuk eline sardığı makaranın ucundaki oyuncağı önce ileri doğru atarak "fort" ("fort" Türkçede "yok" anlamına gelmektedir) diye bağırıyor, sonra makarayı geri çekip oyuncağı sıkıca kavrayarak "da!" ("burada!") diyordur. Yani çocuk, oyuncağı önce gözden yitiriyor, yani onu bir anlamda neredeyse kaybediyor, ama sonra onu yeniden yakalayarak coşkuyla "burada!" diye bağırıyordur. Bu durum üst üste sürekli tekrarlanmaktadır. Freud, çocuğun oyuncağın nesne-

[1] 1958, s. 68

sine hâkim olduğunu kendisine duyurmak yoluyla başka bir yoklukla başa çıkmaya çalıştığını düşünür. Çocuk, annesinin evdeki yokluğundan dolayı hissettikleriyle baş edebilmek için bu duygularını oyuncağına aktarmıştır. Şimdi oyuncağının kontrolünü eline geçirdiğini duymak bu yüzden çocuğa iyi geliyordur. Yani Freud'a göre, çocuk istediğinde yok edip istediğinde tekrar ele geçirdiği veya var ettiğini sandığı oyuncağı, o sırada yanında bulunmayan annesinin yerine koymuştur ve oyun aslında annesinin yokluğuyla varlığını da aynı ellerinde tuttuğu oyuncak gibi kontrol etmek istediğini açığa vurmaktadır. Kontrol edilebilen oyuncağın cisminde, çocuk *pasif* hâlini *aktif* duruma getiriyor ve o âna kadar altında ezildiği durumun "efendi"si yerine geçmiş oluyordur.[1]

Yazmak bir oyun olsaydı, en çok *fort-da*'ya benzerdi. Dilin edilgin nesnesi değil, üretken hâkimi olabilmenin tek yolunun *yazmak* olduğunu söylemiştim. Ama sözcüklere yazarak hâkim olmak, sadece sözcüklere hâkim olmak değildir; aynı zamanda o sözcüğe ilişkin anlamları, gerçekliği, hayatı da kontrol altına almak demektir. Varoluşumuzu en çok yaratırken duymamız, hayatımızı da kendi kontrolümüzde hissetmeye en çok yaklaştığımız edimin yaratma eylemi olmasındandır. En çok yazarken özgür, en çok yazarken bağımsız, etrafımızdaki nesnelere de en çok yazarken hâkim hissettiğimiz için yazarız.

Hepimiz üzerimizde sayısız kehanetle doğarız. Biz doğmadan çok önce belirlenmiş kehanetlerdir bunlar. Büyüyeceğimiz, çatal-bıçak kullanmasını öğreneceğimiz, evlenmek isteyeceğimiz, kız çocuğuysak, vitrinde yemek takımları sergileyeceğimiz, enginar pişireceğimiz kehanetinde bulunurlar

[1] Bkz Freud, 1920, s. 14-17

hakkımızda mesela. Efsanelerdeki kahramanlar doğmadan önce de onlar hakkında böyle birçok kehanette bulunmuşlardır. Ancak efsanevi kahramanlar, kendi hikâyelerini bu kehanetleri gerçekleştirerek kurarlar. Biz ise tam tersine, hikâyemizi bu kehanetleri ne derece gerçekleştirmediğimiz ile kurarız. Hakkımızda kehanetleri gerçekleştirdiğimiz ölçüdeyse, aslında hikâyemiz yoktur. Yazarak kendi hikâyemizi kurarız ve herkes de kendi hikâyesini kursun diye yazarız.

Kendi hikâyemizin olmadığı durumlarda, bizim için kurulmuş hikâyeyi oynamakla kalmayız, o hikâyeye inanırız, onu severek, isteyerek gerçekleştirmeye çalışırız da. Mesela bir kızın hayatı ne kadar yoksulsa, gelinliğinin modeli, düğünün büyüklüğü gibi şeyler de o kadar önem kazanır. Kendi arzumuz sandığımız şeyler, aslında bizi kolektif bir arzunun nesnesi hâline getirmektedir. Kendi arzularımızı keşfetmek için okur ve yazarız.

Ralph Waldo Emerson, "Yolun sizi götürdüğü yere gitmeyin," der; "Daha önce kimsenin gitmediği yoldan gidin ve bir iz bırakın." Sürüyü anladıkça onun bir parçası olunacağı zannedilir, ama tam tersine, insan okudukça sürüyü anlar ve sürüden ayrılır.

Enerji, "sübjektif ve psikolojik olarak, *arzu* hâlinde hissedilir."[1] Kendi kendisini amaçlayan tek arzu olan, çünkü varoluşun arzusu olan yaratma arzusu, yerine getirilmediğinde içimizde yıkıcı bir enerjiye dönüştüğü için yazarız. Enerji hiçbir şekilde yok olmaz, enerji azalmaz, enerjiye zarar verilemez. Bize ne yaparlarsa yapsınlar elimizden alamayacakları tek şey budur; yaratıcılığımızdır, yaratıcı enerjimizdir. Bu enerjiyi bastırabilirler, erişimimizde olmayan bir yerde kapalı

[1] Jung, CW 4, par. 567

kalmasına neden olabilirler; ama o yine de içimizdedir. Elimizden alamayacakları tek şey bu olduğu ve yazdıkça biz de güçlendiğimiz için yazarız. Varlığımızı duymak ve duyurmak için. Çünkü kendi varlığımızı duyurmak, herkese kendi varlığını duyurmak ve Varlık'ı duyurmaktır aynı zamanda.

Tehlikeli Oyunlar'da Oğuz Atay'ın kahramanı "Gerçek, başkalarının bize uygulamaya çalıştığı tatsız bir ölçüdür. Birimi insandır," der.[1] Başkalarının bize uyguladığı gerçeği yaşamamak için, kendi gerçeğimizi kendimiz yaratmak için yazarız.

"Metafiziğe inanıyor musunuz?" diye sorarlar. "Fiziğe inanıyor musunuz?" diye sorsalar daha mantıklı olurdu. Çünkü bizim madde dediğimiz, realitenin duyularımıza ulaşan yüzüdür. Duyularımız sadece maddeyi bildiği için, sadece madde varmış gibi yaşarız. Fizik, metafiziğin bir yan etkisidir aslında. Bu yüzden yazarız. Bizi kuşatan kör kuyudan çıkmanın başka bir yolu yoktur.

Platon, "Hastalıkların tedavisindeki en büyük hata, bu ikisi birbirinden ayrılamayacağı hâlde, beden için ayrı, ruh için ayrı doktorların olmasıdır," der. Bedenimizde her ne oluyorsa bu, ruhumuz bize bedenimiz üzerinden ulaşmaya çalıştığı, bedenimiz üzerinden bir şey söylemeye, kendisini göstermeye çabaladığı içindir. Ruhumuz bizimle iletişim kurmak için bedenimizi aracı olarak kullanır. Hayat, ruhumuzla iletişim kurmak için bedenimizin engelini mümkün olduğunca aradan kaldırma, gerçekle irtibat kurabilmek için maddenin engelini mümkün olduğunca aradan kaldırmaya çalışmanın hikâyesidir. Bu hikâyeye yardımcı olmak için okur ve yazarız.

---

[1] 2002, s. 109

Hayatta bize öğretilen şeylerin çoğunluğu şaşırtıcı bir biçimde yanlıştır. Daha kötüsü, öğrenilmiş bir şeyi unutmak, öğrenmekten çok daha zordur.[1] Nitekim psikoterapi de bize öğretilen şeyleri "öğrenmeme" hâline geri dönme (unlearn) çabasından başka bir şey değildir. Öğrendiklerimizin yanlış olduğunu görmek, öğrendiklerimizi unutmak, yanlış şeyleri öğrenmeye devam etmemek için okur, bunları göstermek için yazarız.

Michel Butor, "Dünya büyük bir bölümüyle, bize kendisiyle ilgili söylenenler (konuşmalar, dersler, kitaplar, gazeteler) aracılığıyla görünür ancak." demişti.[2] Ne yazık ki bize dünyayla ilgili hep yalan söylediler. Bize yanlış anlatılan dünya yanlış bir yer oldu. Dünya yanlış bir yer olmasın diye, dünyayı yeniden yaratmak için yazarız. Dünyayı en özel anlatabilme/yaratabilme biçimi yazmak olduğu için yazarız.

Gazeteci Samet Akten, "Hepimiz tutuksuz yargılanıyoruz. Bazılarımız tutuklanıyor." demişti. Sürekli tutuksuz yargılanmak suretiyle gezdiğimiz bir dünyada kendimizi savunmak için yazarız. Tutuksuz yargılanıyor olduklarını bütün insanlar öğrensin diye yazarız.

Edebiyat en güzel direnme biçimidir. Meydanlarda bağırmaktan, duvarlara yazı yazmaktan daha güzeldir. Bir toplum edebiyatla da hep birlikte direnebilir. Yılbaşı gecesi kitap okumak direnmektir. Havai fişeklerle Afrikalı çocuğu kıyaslayan adamla şiir yazan/okuyan adam aynıdır aslında.

"Yazmasanız çıldırır mıydınız?" diye sorarlar. Yazmayan değil, ama herhangi bir şey üretmeyen herkes zaten çıldırır. Nitekim çıldırmış durumdalar.

---

1 Bunu İngilizce çok daha rahat ifade edeceğim: To unlearn is much more difficult than to learn.

2 1991, s. 129

Belki Rodin'den bozma bir hikâyecik vardır. Heykeltraşa "Biçimsiz bir taş yığınını nasıl bu zarif kadın heykeli hâline getirdin?" diye sorarlar. Heykeltraş "Heykel zaten hep oradaydı" der; "Ben sadece üzerindeki fazlalıkları attım."

Benzer şekilde ressam Porbus de, üst üste sürülmüş boya katmanlarını gösterir ve "Bunun altında bir kadın var!" diye bağırır. Kadını sadece Porbus görmektedir.

Biçimsiz taş yığınında kimsenin görmediği bir heykel görmekteyizdir ve heykelin görüntüsü bizi öyle büyüler ki, bu görüntünün bizde saklı kalmasına, bizimle ölmesine gönlümüz razı olmaz, onu başkalarının da görmesini isteriz. O görüntüyü herkesin göreceği şekilde ortaya çıkarma zevki için yazarız.

Dünyada hâkim söylemlerin çoğu "Öyle." der. "Öyle de düşünülebilir." demek için yazarız. "Öyle de düşünülebilir"in "öyle" demek olmadığını göstermek için yazarız.

Biz öyle yaşayamadığımız için yazarız. Öyle yaşayan insanların kurduğu bir dünyada yaşamak çok zor olduğu için yazarız.

Lawrence Durrell'in romanı *Justine*'de Clea "Bir kadınla üç şey yapabilirsin: Ya onu seversin ya onun için acı çekersin ya da onu yazarsın." der.[1] Bazen elimizden gelen tek şey yazmak olduğu için yazarız.

Bana bir şey söyleyin ve size o şeyin neden yazılması gerektiğini söyleyeyim. Aslında bir şey hakkında, bir şey üzerine yazılmaması, o şeyin yazılmasından daha tuhaftır. Hiçbir sözcük yoktur ki, içinde sayısız hikâye potansiyeli olmasın.

Bazen yazarlar için "Hikâyeleri tükendi. Hikâyeleri tükenince kendisi de yazar olarak tükendi." derler; bu son derece

[1] 2010, s. 24

yanlıştır. Yazarlık istense bile tükenebilecek bir şey değildir. Birinin hikâyelerinin tükenmesiyle onun yazar olarak tükenmesi diye bir ayrım yoktur. Bir hikâye yazabilen herkes, rahatlıkla bin hikâye de yazabilir. Bir yazarın duygularının adedi ve yoğunluğunca hikâyesi de vardır. Duyguları tükenmediği müddetçe hikâyeleri de tükenmez. Buna rağmen, duyguların hikâyede hiçbir şekilde görünmesi, söylenmesi, ima edilmesi gerekmez.

Milan Kundera'ya göre asıl yadırganması gereken, romanlardaki rastlantılar değil, günlük hayattaki büyülü rastlantıları göremeyen insanoğludur. Romanlardaki büyülü rastlantılar, günlük hayattaki büyülü rastlantıları açığa çıkardığı için okur ve yazarız.

Orhan Pamuk "...romancılık, önemli şeylerden önemsizmiş gibi ve önemsiz şeylerden önemliymiş gibi bahsetme sanatıdır." diyor.[1] Önemli şeylerin aslında önemsiz, önemsiz şeylerin önemli olduğunu bildiğimiz için yazarız.

"Öte"ye gidebilmek ve okuru "öte"ye götürebilmek zevki için, okurla bu "öte" üzerinden iletişim kurmak için yazarız. Masayı, kahveyi, "nasılsın"ları, "görüşürüz"leri paylaştığımızda aslında hiçbir şey paylaşmadığımızı bildiğimiz için yazarız.

Kelimeler gerçek değildir diye yazarız. Gerçeklik gerçek değildir diye yazarız. Gerçeği aradığımız için, natüralizme, toplumsal gerçekçiliğe, realizme inanmadığımız için, Proust'a inandığımız için yazarız.

Tabağa çarpan kaşık sesinin, kolalı peçetenin sertliğinin ne demek olduğunu bildiğimiz için yazarız. Tabağa çarpan kaşık sesinin, kolalı peçetenin sertliğinin, tabağa çarpan ka-

[1] 2011, s. 129

şık sesi ve kolalı peçetenin sertliği olmadığını bildiğimiz için yazarız.

Bazı kimselerin iddia ettiği gibi para için, ünlü olmak için yazmayız. Nitekim aynı çılgın emeği bir başka şeye harcasak çok daha kolay, çok daha hızlı şekilde bunlara ulaşabileceğimizi biliriz.

Logan Pearsall Smith, *Afterthoughts* kitabında "İnsanlar asıl meselenin hayat olduğunu söylerler; ama ben şahsen okumayı tercih ederim" der.[1] Okumayı hayata tercih ettiğimiz zaman, yazmak da büyük bir ihtiyaç olur.

Yazarız, çünkü mecburuzdur. Yazmamak bazen mümkün olmadığı için yazarız. Elimizde olsaydı yazmazdık. Hiç değilse bazen. Ama "Ruhumuzun ta derinliklerinde var olan herhangi bir şeyi sürekli bastırabilmek, olanaksızdır."[2]

Yazarız, çünkü yaşamak için başka bir yol bilmiyoruzdur. Başka bir varoluş biçimi bilmediğimiz için yazarız.

Yazarız, çünkü yazmazsak dünyanın şu an olduğu şey olarak kalacağına inanırız. Dünyanın şu an olduğu şey olarak kalmasını hiç istemeyiz. Yazarak dünyada küçük de olsa bir değişiklik yaratmayacağımıza inanıyorsak yazmak anlamsızdır.

Yazmak cesarettir. Ama yazmak, barındırdığı bütün karşıtlıklar gibi, cesaret olduğu kadar merhamettir de. Yağmurlu bir gün bir arabanın arka camından bize acıyla bakan bir çift küçük göz görürüz. Bu gözleri uzun zaman içimizde taşıdığımızda ve bu yükü artık kaldıramadığımızda yazarız. Başkalarının acısını herkese duyurma ihtiyacı için yazarız.

Japon yazar Kenzaburo Oe, ilk yazarlık dürtüsünün kan-

---

1 1931, s. 76

2 Zweig, 2008, s. 14

canın ucundaki balığın sessiz acısını hissetmek ve anlatmak olduğunu söyler. "Bir balığın acısını yansıtmak için yazar oldum." der. Yazmak merhamettir. Yaşanan acıları gazetecilerin, sosyologların ve psikiyatristlerin anlattığından başka bir biçimde anlatma ihtiyacından dolayı yazarız. Rita Felski'nin *Edebiyat Ne İşe Yarar* kitabında söylediği gibi, "Sarah Kane'in yürek burkucu bir oyununun bizi gazetede verilen bir ölüm istatiğinden daha fazla sarsması da ihtimal dâhilindedir."[1] Sadece savaşların, felaketlerin, yoksulluğun, ayrılığın ve acı olduğunu herkesin bildiği şeylerin neden olduğu acıları duyurmak değil, küçük bir kızın herkesin onun iyi olduğuna inandığı bir anda neden bir kenarda sakin bir deniz resmi yaptığını fark ettirmek için yazarız.

Evet, biz aslında yazdığımız her şeyi, küçük bir kız şimdi dünyanın bir köşesinde mahzun ve bunu kimse bilmiyor diye yazarız.

Yeryüzünde, incindiğini kimsenin fark etmediği bir çocuk kalmadığında, hikâye yazmak için de artık bir neden kalmayacak. Çünkü dünyadaki bütün kitaplar bile bir araya gelseler edebiyat, bir çocuğun incindiğini kimsenin fark etmemesinden önemli değildir. Bu kitaptaki her cümle, her sözcük, bir kenarda sakin bir deniz resmi çizerken onun iyi olduğundan kimsenin şüphe etmediği küçük kızın olsun.

---

1 2010, s. 142

Kaynakça

Abram, Jan (1996) *The Language of Winnicott: A Dictionary of Winnicott's Use of Words*, Londra: Karnac Books.

Ağaoğlu, Adalet (1988) *Hayır*, Yapı Kredi Yayınları.

Albaret, Celeste (1976) *Monsieur Proust*, Çev. Barbara Bray, Paris: Harvill.

Angel, Ernest, Ellenberger, Henri F. ve May, Rollo (1958) *Existence: A New Dimension in Psychiatry and Psychology*, New York: Basic Books.

Arnold, Matthew (1962) *Lectures and Essays in Criticism*, Der. R. H. Super, Michigan: University of Michigan Press.

Atay, Oğuz (1984) *Tehlikeli Oyunlar*, İletişim Yayınları, 2002.

Ayen, Xavi (2009) *Nobel'den de Öte: Nobel Edebiyat Ödülü 16 Yazarla Söyleşiler* [Rebeldia de Nobel], Çev. Seda Ersavcı, Doğan Kitap.

Baldwin, James (1962) *Another Country*, New York: Dial Press.

Balint, Michael (1959) *Thrills and Regressions*, New York: International Universities Press.

Balint, Michael (1979) *The Basic Fault: Therapeutic Aspects of Regression*, Londra: Tavistock Publications.

Barbery, Muriel (2008) *Kirpinin Zarafeti* [L'Élégance du hérisson], Çev. Işık Ergüden, Turkuvaz Yayınları.

Barnes, Julian (1989) *Flaubert'in Papağanı* [Flaubert's Parrot], Can Yayınları.

Barron, Frank (1965) "The Psychology of Creation", *New Directions in Psychology II* içinde, Londra: Holt, Rinehart & Winston.

Barthes, Roland (1964) *Essais critiques*, Paris: Seuil.

Barthes, Roland (1967) "The Death of the Author", *Aspen*, Sayı: 5-6.

Barthes, Roland (1973) *Le Plaisir du texte*, Paris: Seville.

Barthes, Roland (1985) "Wisdom of Art", *The Responsibility of Forms* içinde, University of California Press.

Baudrillard, Jean (2010) *Sessiz Yığınların Gölgesinde: Toplumsalın Sonu* [À l'ombre des majorités silencieuses], Çev. Oğuz Adanır, Doğu Batı Yayınları.

Batur, Enis (2008) *Pervasız Pertavsız*, Kırmızı Yayınları.

Beckett, Samuel (1958) *Endgame*, New York: Grove Weidenfeld.

Beckett, Samuel (1965) *Proust* [Proust], Çev. Orhan Koçak, Orhan Koçak'ın önsözüyle, İstanbul: Metis Yayınları, 1999.

Beckett, Samuel (1990) *Eşlik* [Company], Çev. Seniha Akar, Düzlem Yayınları.

Bell, Matthew (2005) *The German Tradition of Psychology in Literature and Thought: 1700 – 1840*, New York: Cambridge University Press.

Benk, Adnan (1982) "Kemal Bilbaşar'ın Bir Öyküsü Üstüne", Çağdaş Eleştiri, Mart 1982.

Berdyaev, Nikolai (1935) *Freedom and the Spirit*, Semantron Press, 2009.

Berdyaev, Nikolai (1952) *The Beginning and the End*, Semantron Press.

Berenson, Bernard (1959) *The Italian Painters of the Renaissance*, Londra: Phaidon Press.

Berk, İlhan (1994) *Deniz Eskisi: Şiirin Gizli Tarihi*, Adam Yayınları.

Bettelheim, Bruno (1977) *The Uses of Enchanment: The Meaning and Importance of Fairy Tales*, New York: Vintage Books.

Bickman, Martin (1980) *The Unsounded Centre: Jungian Studies in American Romanticism*, Chapel Hill: The University of North Carolina Press.

Bidou, Henri (1936) *Chopin* [Chopin], Çev. C. A. Phillips, New York: Knopf.

Bigsby, Christopher (1999) *Contemporary American Playwrights*, Cambridge: Cambridge University Press.

Birsel, Salalı (1952) Şiirin İlkeleri, Yenilik Yayınları.

Bloom, Harold (2008) *Etkilenme Endişesi* [The Anatomy of Influence: Literature as a Way of Life], Çev. Ferit Burak Aydar, Metis Yayınları.

Botton, Alain de (2000) *Proust Yaşamınızı Nasıl Değiştirebilir*, İstanbul: Sel Yayıncılık, 2004.

Branden, Nathaniel (1963) "The Divine Right of Stagnation", *The Virtue of Selfishness* içinde, Yazar Ayn Rand, Nathaniel Branden'ın makaleleri ile beraber, New York: Signet, 1964.

Britton, Ronald (1998) "The Other Room and Poetic Space",

Bölüm 10, *Belief and Imagination: Explorations in Psychoanalysis* içinde, Londra & New York: Routledge: s. 120-127.

Brod, Max (1948) *Franz Kafka: A Biography*, Londra: Secker & Warburg.

Burckhardt, Jakob (1943) *Reflections on History*, Çev. M. D. Hottinger, Londra: George Allen & Unwin.

Butor, Michel (1991) *Roman Üstüne Denemeler* [Essais sur le roman], Çev. Mehmet Rifat-Sema Rifat, Düzlem Yayınları, Mehmet Rifat'ın önsözü ile.

Cassirer, Ernst (1944) *An Essay on Man: An Introduction to a Philosophy of Human Culture*, Yale University Press, 1962.

Cazotte, Jacques (1772) *Aşık Şeytan* [Le Diable amoureux], Çev. İsmail Yergüz & Mukadder Yercioğlu, Dost Kitabevi Yayınları, 1998.

Chassequet-Smirgel, Janine (1995) *On Freud's "Creative Writers and Day-Dreaming"*, Der. Ethel Spector Person, Peter Fonagy & Servulo Augusto Figueira, New Haven ve Londra: Yale University Press, s. 107-121.

Churchill, Winston (1954) "Address to Royal Academy of Arts", *Time*, New York, Mayıs 11, 1954.

Collingwood, R. G. (1958) *The Principles of Art*, Londra: Oxford University Press.

Covey, Stephen R. (1989c) *The Seven Habits of Highly Effective People: Restoring the Character Ethic*, New York: Simon & Schuster.

Covey, Stephen R. (1991) *Principle Centered Leadership*, New York: Summit Books.

Crisanto, C. (1991) "Arte y psicoanálisis", *El multiple interes*

del psicoanálisis - 77 anos despues içinde, Der. M. Lemlij. Lima: Biblioteca Peruana de Psicoanálisis.

Çelik, Behçet (2010) *Diken Ucu*, Can Yayınları.

Dostoyevski, Fyodor (1864) *Notes from the Underground*, Çev. Zapiski iz Podpolia, New York: Dover Publications, 1992.

Dostoyevski, Fyodor (1862) Ölü Evinden Anılar [Записки из Мёртвого дома, Zapiski iz Mertvogo doma], Çev. Banu Tansu Irmak, Metropol Yayınları, 2002.

Duras, Marguerite (1999) *Yazmak* [Ecrire], Can Yayınları.

Durrell, Lawrence (2010) *Justine* [Justine], Çev. Ülker İnce, Can Yayınları.

Eagleton, Terry (2011) *Kötülük Üzerine Bir Deneme* [On Evil], Çev. Şenol Bezci, İletişim Yayınları.

Eco, Umberto (1983) "Sonrası", *Gülün Adı* [Il nome della rosa] içinde, Çev. Şadan Karadeniz, Can Yayınları, 1987.

Einstein, Albert (1999) *Fikirler ve Tercihler* [Ideas and Opinions], Çev. Z. Elif Çakmak, Arion Yayınları.

Eliot, Thomas Stearns (1922) "Philip Massinger", *The Sacred Wood: Essays on Poetry and Criticism* içinde, Londra: Faber and Faber, 1997, s. 104-122.

Eliot, Thomas Stearns (1923) "Function of Criticism", *Selected Essays 1917-1932* içinde, Londra: Faber and Faber Limited, 1958.

Eliot, Thomas Stearns (1961) *Denemeler* [Essays], Çev. Akşit Göktürk, De Yayınları, Akşit Göktürk'ün önsözü ile.

Eliot, Thomas Stearns (2007) *Edebiyat Üzerine Düşünceler* [*Selected Prose of T. S. Eliot* ve *On Poetry and Poets* kitaplarındaki makalelerden seçilmiştir], Paradigma Yayıncılık.

Fechner, Gustav Theodor (1873) Bölüm XI, "Supplement", *Einige Ideen zur Schopfungs- und Entwicklungs-geschichte der Organismen* içinde, Leipzig: Breitkopf und Hartel.

Feder, Lilian (1971) *Ancient Myth in Modern Poetry*, Princeton University Press.

Fenichel, Otto (1947) *The Psychoanalytic Theory of Neurosis*, Londra: Routledge & Kegan Paul.

Felski, Rita (2010) *Edebiyat Ne İşe Yarar* [Uses of Literature], Metis Kitap.

Ficdler, Conrad (1876) *On Judging Works of Visual Art*, Çev. Henry Schaefer-Simmern and Fulmer Mood, Berkeley, University of California Press, 1949.

Freud, Anna (1970) "The Symptomatology of Childhood: A Preliminary Attempt at Classification", *The Writings of Anna Freud, Cilt VII, Problems of Psychoanalytic Training, Diagnosis, and the Techniques of Therapy 1966-1970* içinde, New York: International Universities Press.

Freud, Sigmund (1911b) "Formulations on the Two Principles of Mental Functioning", SE 12, *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud* içinde Çev. ve Der. James Strachey, Cilt 12, Londra: The Hogarth Press, 2001: s. 215-226.

Freud, Sigmund (1920) "Beyond the Pleasure Principle", SE 18, *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud* içinde, Çev. ve Der. James Strachey, Cilt 18, Londra: The Hogarth Press, 2001: s. 3-64.

Freud, Sigmund (1930[1929]) "Civilization and its Discontents", SE 21, *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud içinde*, Çev. ve Der. James

Strachey, Cilt 21, Londra: The Hogarth Press, 2001: s. 59-145.

Freud, Sigmund (1937) "Constructions in Analysis", SE 23, *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud* içinde, Çev. ve Der. James Strachey, Cilt 23, Londra: The Hogarth Press, 2001: s. 256-269.

Friedman, Norman (2001) "İmge", Çev. Kemal Atakay, *Kitaplık*, Ağustos 2004.

Gallant, Christine (1978) *Blake and the Assimilation of Chaos*, Princeton, New Jersey: Princeton University Press.

Gardner, Howard (1982) *Art Mind and Brain: A Cognitive Approach to Creativity*, New York: Basic Books.

Gide, André (1965) *Kalpazanlar* [Les Faux-monnayeurs], Çev. Samih Tiryakioğlu, Güven Yayınevi.

Gide, André (1895) *Batak* [Paludes], İstanbul: Can Yayınları, 1996.

Gide, André (1949) *Dünya Nimetleri ve Yeni Nimetler* [Les Noirrutures Terrrestres & Les Nouvelles Nourritures], İstanbul: Can Yayınları, 1996.

Goethe, Johann Wolfgang von (1820) *Goethes Sämtliche Werke*, Cilt XXXIX, Jubiläums-Ausgabe, Der. E. von der Hellen, Stuttgart ve Berlin, 1902-1912.

Gombrich, E. H. (1960) *The Story of Art*, Londra: Phaidon Press.

Gordon, Rosemary (1978) *Dying and Creating: A Search for Meaning*, The Library of Analytical Psychology, Cilt 4.

Gün, Nil (2001) *NLP: Zihninizi Kullanma Kılavuzu*, Kuraldışı Yayınları.

Güzelsoy, İsmail (2011) Çıt Yok, Mephisto Kitaplığı.

Haedens, Kléber (1961) *Roman Sanatı* [Paradoxe sur le Roman], Çev. Yaşar Nabi, Varlık Yayınları, Abdülhak Şinasi Hisar'ın önsözü ile.

Hannah, Barbara (1971) *Striving Towards Wholeness*, New York: Putnam for C. G. Jung Foundation for Analytical Psychology.

Harding, Esther (1948) *Psychic Energy*, Bollingen Series X, Princeton University Press, 1963.

Harned, David Baily (1966) *Theology and the Arts*, Philadelphia: Westminster Press.

Harrison, Steven (2000) *Bir Şey Yapmamak* [Doing Nothing: Coming to the End of the Spiritual Search], Çev. Ela Gürdemir, Dharma Yayınları.

Heidegger, Martin (1959) *An Introduction to Metaphysics*, New Haven: Yale University Press.

Hegel, Georg Wilhelm Freidrich (1920) *The Philosophy of Fine Art*, Çev. F. S. B. Osmaston, Londra: Bell.

Heller, Erich (1952) *The Disinherited Mind: Essays in Modern German Literature and Thought*, Pelican Books, 1961.

Hisar, Abdülhak Şinasi (1961) "Romana Dair Bazı Hakikatler", *Roman Sanatı*, Varlık Yayınları.

Hopcke, Robert H. (1989) *Guided Tour of the Collected Works*, Boston & Shaftesbury: Shambhala.

Huskinson, Lucy (2004) *Nietzsche and Jung: The Whole Self in the Union of Opposites*, Brunner-Routledge, Hove and New York.

Huxley, Aldoux (1960) *On Art and Artists*, Harper Publications.

İlhan, Attilâ (1957) *Zenciler Birbirine Benzemez*, Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

İleri, Selim (2001) *Bu Yaz Ayrılığın İlk Yazı Olacak*, Doğan Kitap.

Jacobi, Jolandi (1959) *Complex/Archetype/Symbol in the Psychology of C. G. Jung*, Londra: Routledge and Kegan Paul, 1959, ABD baskısı.

Jaffé, Aniela (1967) *The Myth of Meaning* [Der Mythus vom Sinn im Werk von C. G. Jung], R. F. C. Hull, Zurich: Daimon, 1984.

James, Williams (1907) *Pragmatism*, http://www.authorama.com/pragmatism-1.html (erişim 27 Ağustos 2013).

Jones, Raya A. (2001) "Psychological Value and Symbol Formation", *Theory & Psychology* içinde, Sage Publications, Cilt 11 (2): s. 233-254.

Jung, Carl Gustav (1907) "Über die Psychologie der Dementia praecox", Cilt 3, *The Psychogenesis of Mental Disease* içinde, İngilizceye "The Psychology of Dementia Praecox" başlığıyla çevrildi, *Collected Works of C. G. Jung* içinde, Der. Sir Herbert Read, Michael Fordham ve Gerhard Adler, Genel Yayın Yönetmeni William McGuire, Çev. R. F. C. Hull, 2. Baskı, Princeton: Princeton University Press, 1966-2005, par. 1-316.

Jung, Carl Gustav (1931) "Freud and Jung: Contrasts", ["Der Gegensatz Freud und Jung", Seelenprobleme der Gegenwart (Zurich: Rascher, 1931) içinde, ilk basım Kolnische

Zeitung, Cologne, Mayıs 7, 1929, s. 4, Cilt 4, *Freud and Psychoanalysis, Collected Works of C. G. Jung* içinde, Der. Sir Herbert Read, Michael Fordham ve Gerhard Adler, Genel Yayın Yönetmeni William McGuire, Çev. R. F. C. Hull, 2. Baskı, Princeton: Princeton University Press, 1966-2005, par. 768-784.

Jung, Carl Gustav (1913/1955) "The Theory of Psychoanalysis" ["Versuch einer Darstellung der psychoanalytischen Theorie"], Cilt 4, *Freud and Psychoanalysis, Collected Works of C. G. Jung* içinde, Der. Sir Herbert Read, Michael Fordham ve Gerhard Adler, Genel Yayın Yönetmeni William McGuire, Çev. R. F. C. Hull, 2. Baskı, Princeton: Princeton University Press, 1966- 2005, par. 203-522.

Jung, Carl Gustav (1911-12/1952) Cilt 5, *Symbols of Transformation, Collected Works of C. G. Jung* içinde, Der. Sir Herbert Read, Michael Fordham ve Gerhard Adler, Genel Yayın Yönetmeni William McGuire, Çev. R. F. C. Hull, 2. Baskı, Princeton: Princeton University Press, 1966-2005.

Jung, Carl Gustav (1921) Cilt 6, *Psychological Types, Collected Works of C. G. Jung* içinde, Der. Sir Herbert Read, Michael Fordham ve Gerhard Adler, Genel Yayın Yönetmeni William McGuire, Çev. R. F. C. Hull, 2. Baskı, Princeton: Princeton University Press, 1966-2005.

Jung, Carl Gustav (1931) "A Psychological Theory of Types" ["Psychologische Typologie", *Seelenprobleme der Gegenwart* içinde (Zurich: Rascher, 1931) s. 101ff., yeni basım *Gesammelte Werke* 6 içinde, Appendix, s. 568ff.], ilk olarak Zürih'te, 1928'de, İsviçreli Psikiyatristler Kongresi'nde tebliğ olarak sunuldu, Cilt 6, *Psychological Types* içinde, *Col-*

lected Works of C. G. Jung içinde, Der. Sir Herbert Read, Michael Fordham ve Gerhard Adler, Genel Yayın Yönetmeni William McGuire, Çev. R. F. C. Hull, 2. Baskı, Princeton: Princeton University Press, 1966-2005, Appendix, par. 915-959.

Jung, Carl Gustav (1917) "On the Psychology of the Unconscious", Cilt 7, *Two Essays on Analytical Psychology, Collected Works of C. G. Jung* içinde, Der. Sir Herbert Read, Michael Fordham ve Gerhard Adler, Genel Yayın Yönetmeni William McGuire, Çev. R. F. C. Hull, 2. Baskı, Princeton: Princeton University Press, 1966-2005, par. 1-201.

Jung, Carl Gustav (1928) "The Relations between the Ego and the Unconscious", Cilt 7, *Two Essays on Analytical Psychology, Collected Works of C. G. Jung* içinde, Der. Sir Herbert Read, Michael Fordham ve Gerhard Adler, Genel Yayın Yönetmeni William McGuire, Çev. R. F. C. Hull, 2. Baskı, Princeton: Princeton University Press, 1966-2005, par. 202-406.

Jung, Carl Gustav (1933) *Modern Man in Search of a Soul*, Londra: Routledge & Kegan Paul, 1961.

Jung, Carl Gustav (1934) "The Soul and Death" ["Seele und Tod", (Europäische Revue, X; Berlin, Nisan 1934), daha sonra "Wirklichkeit der Seele" adıyla basıldı, (*Psychologische Abhandlungen*, IV; Zurich, 1934)], Cilt 8, *The Structure and Dynamics of the Psyche, Collected Works of C. G. Jung* içinde, Der. Sir Herbert Read, Michael Fordham & Gerhard Adler, Genel Yayın Yönetmeni William McGuire, Çev. R. F. C. Hull, 2. Baskı, Princeton: Princeton University Press, 1966-2005, par. 796-815.

Jung, Carl Gustav (1937) "Psychological Factors Determining Human Behaviour", ilk olarak 1936'da Cambridge, Massachusetts'te Harvard Üniversitesi'nde Tercentenary Conference of Arts and Sciences konferansında İngilizce olarak tebliğ edildi, *Factors Determining Human Behaviour* (Cambridge, 1937) sempozyumunda yayımlandı, Cilt 8, *The Structure and Dynamics of the Psyche, Collected Works of C. G. Jung* içinde, Der. Sir Herbert Read, Michael Fordham ve Gerhard Adler, Genel Yayın Yönetmeni William McGuire, Çev. R. F. C. Hull, 2. Baskı, Princeton: Princeton University Press, 1966-2005, par. 232-262.

Jung, Carl Gustav (1948) "On Psychic Energy" ["Über die Energetik der Seele", aynı adlı bir cilt içinde (Zurich, 1928), Çev. H. G. ve C. F. Baynes, bu orijinal çeviri ilk olarak "On Psychical Energy" başlığıyla yayımlandı, *Contributions to Analytical Psychology* içinde (Londra ve New York: 1928)], Cilt 8, *The Structure and Dynamics of the Psyche, Collected Works of C. G. Jung* içinde, Der. Sir Herbert Read, Michael Fordham ve Gerhard Adler, Genel Yayın Yönetmeni William McGuire, Çev. R. F. C. Hull, 2. Baskı, Princeton: Princeton University Press, 1966-2005, par. 1-130.

Jung, Carl Gustav (1947/1954) "On the Nature of the Psyche" ["Der Geist der Psychologie", *Eranos Jahrbuch* 1946 (Zurich, 1947), s. 385-490, gözden geçirilerek "Theoretische Überlungen zum Wesen des Psychischen" başlığıyla *Von den Wurzeln des Bewusstseins* (Psychologische Abhandlungen, IX; Zurich, 1954) içinde yeniden yayımlandı, s. 497-608], Cilt 8, *The Structure and Dynamics of the Psyche, Collected Works of C. G. Jung* içinde, Der. Sir Herbert Read, Michael Fordham ve Gerhard Adler, Genel Yayın

Yönetmeni William McGuire, Çev. R. F. C. Hull, 2. Baskı, Princeton: Princeton University Press, 1966- 2005, par. 343-442.

Jung, Carl Gustav (1934) "Archetypes of the Collective Unconscious" ["Über die Archetypen des kollektiven Unbewussten" *Von Den Wurzeln des Bewusstseins* (Zurich: Rascher, 1954) içinde], Cilt 9, Bölüm I, *The Archetypes and the Collective Unconscious, Collected Works of C. G. Jung* içinde, Der. Sir Herbert Read, Michael Fordham ve Gerhard Adler, Genel Yayın Yönetmeni William McGuire, Çev. R. F. C. Hull, 2. Baskı, Princeton: Princeton University Press, 1966-2005, par. 1-46.

Jung, Carl Gustav (1940) "The Psychology of the Child Archetype" ["Zur Psychologie des Kind-Archetypus", *Einführung in das Wesen der Mythologie* (K. Kerenyi ile) içinde, gözden geçirilmiş 4. baskısı (Zurich: Rhein-Verlag, 1951)], Cilt 9, Bölüm I, *The Archetypes and the Collective Unconscious, Collected Works of C. G. Jung* içinde, Der. Sir Herbert Read, Michael Fordham ve Gerhard Adler, Genel Yayın Yönetmeni William McGuire, Çev. R. F. C. Hull, 2. Baskı, Princeton: Princeton University Press, 1966-2005, par. 259-305.

Jung, Carl Gustav (1950) "A Study in the Process of Individuation" ["Zur Empirie des Individuationsprozesses", *Gestaltungen des Unbewussten* (Zurich, 1950) içinde], Cilt 9, Bölüm 1, *The Archetypes and the Collective Unconscious, Collected Works of C. G. Jung* içinde, Der. Sir Herbert Read, Michael Fordham ve Gerhard Adler, Genel Yayın Yönetmeni William McGuire, Çev. R. F. C. Hull, 2. Baskı, Princeton: Princeton University Press, 1966-2005, par. 525-626.

Jung, Carl Gustav (1928) "The Spiritual Problem of Modern Man" ["Das Seelenproblem des Modernen Menschen", *Seelenprobleme der Gegenwart* (Zurich: Rascher, 1931) içinde], Cilt 10, *Civilization in Transition, Collected Works of C. G. Jung* içinde, Der. Sir Herbert Read, Michael Fordham ve Gerhard Adler, Genel Yayın Yönetmeni William McGuire, Çev. R. F. C. Hull, 2. Baskı, Princeton: Princeton University Press, 1966- 2005, par. 148-196.

Jung, Carl Gustav (1932) "Psychotherapists or the Clergy", ilk olarak Strasbourg Mayıs 1932'de Alsatian Pastoral Konferansı'nda kitapçık olarak yayımlandı, *Die Beziehungen der Psyhotherapie zur Seelorge* (Zurich: Rascher, 1932) içinde, Cilt 11, *Psychology and Religion: West and East, Collected Works of C. G. Jung* içinde, Der. Sir Herbert Read, Michael Fordham ve Gerhard Adler, Genel Yayın Yönetmeni William McGuire, Çev. R. F. C. Hull, 2. Baskı, Princeton: Princeton University Press, 1966- 2005, par. 488-552.

Jung, Carl Gustav (1936) "Individual Dream Symbolism in Relation to Alchemy: A Study of the Unconscious Processes at Work in Dreams", Cilt 12, *Psychology and Alchemy, Collected Works of C. G. Jung* içinde, Der. Sir Herbert Read, Michael Ford- 247 ham ve Gerhard Adler, Genel Yayın Yönetmeni William McGuire, Çev. R. F. C. Hull, 2. Baskı, Princeton: Princeton University Press, 1966-2005, par. 44-331.

Jung, Carl Gustav (1937) "Religious Ideas in Alchemy: An Historical Survey of Alchemical Ideas", Cilt 12, *Psychology and Alchemy, Collected Works of C. G. Jung* içinde, Der. Sir Herbert Read, Michael Fordham ve Gerhard Adler, Genel Yayın Yönetmeni William McGuire, Çev. R. F. C. Hull, 2.

Baskı, Princeton: Princeton University Press, 1966-2005, par. 331-554.

Jung, Carl Gustav (1944) Cilt 12, *Psychology and Alchemy* [*Psychologie und Alchemie*, Zurich: Rascher, 1944; 2, gözden geçirilmiş 2. Baskı 1952.], *Collected Works of C. G. Jung* içinde, Der. Sir Herbert Read, Michael Fordham ve Gerhard Adler, Genel Yayın Yönetmeni William McGuire, Çev. R. F. C. Hull, 2. Baskı, Princeton: Princeton University Press, 1966-2005.

Jung, Carl Gustav (1947) "Commentary on 'The Secret of the Golden Flower' ", ["Europäischer Kommentar"dan çevrildi, *Das Geheimnis der goldenen Blüte: Ein chinesisches Lebensbuch*, 5. baskı (Zurich: Rascher, 1957)], Cilt 13, *Alchemical Studies*, *Collected Works of C. G. Jung* içinde, Der. Sir Herbert Read, Michael Fordham ve Gerhard Adler, Genel Yayın Yönetmeni William McGuire, Çev. R. F. C. Hull, 2. Baskı, Princeton: Princeton University Press, 1966-2005, par. 1-84.

Jung, Carl Gustav (1922) "On the Relation of Analytical Psychology to Poetry" ["Über die Beziehungen der analytischen Psychologie zum dichterischen Kunstwerk", *Seelenprobleme der Gegenwart* (Zurich: Rascher, 1931), (1932), "Sigmund Freud in his Historical Setting" ["Sigmund Freud als kulturhistorische Erscheinung" (1934, Zurich: Rascher)], Cilt 15, *The Spirit in Man, Art and Literature*, *Collected Works of C. G. Jung* içinde, Der. Sir Herbert Read, Michael Fordham ve Gerhard Adler, Genel Yayın Yönetmeni William McGuire, Çev. R. F. C. Hull, 2. Baskı, Princeton: Princeton University Press, 1966- 2005, par. 97-132.

Jung, Carl Gustav (1931) "The Aims of Psychotherapy" ["Ziele der Psychotherapie" *Seelenprobleme der Gegenwart* (Zurich: Rascher, 1931) s. 87-114], Cilt 16, *The Practice of Psychotherapy: General Problems of Psychotherapy*, ilk olarak 1929'da 248 German Society for Psychotherapy kongresinde tebliğ olarak sunuldu, *Collected Works of C. G. Jung* içinde, Der. Sir Herbert Read, Michael Fordham ve Gerhard Adler, Genel Yayın Yönetmeni William McGuire, Çev. R. F. C. Hull, 2. Baskı, Princeton: Princeton University Press, 1966-2005, par. 66-113.

Jung, Carl Gustav (1946) "The Psychology of the Transference" [Die Psychologie der Ubertragung (Zurich, 1946)], Cilt 16, *The Practice of Psychotherapy: General Problems of Psychotherapy* içinde, ilk olarak 1929'da German Society for Psychotherapy kongresinde tebliğ olarak sunuldu, *Collected Works of C. G. Jung* içinde, Der. Sir Herbert Read, Michael Fordham ve Gerhard Adler, Genel Yayın Yönetmeni William McGuire, Çev. R. F. C. Hull, 2. Baskı, Princeton: Princeton University Press, 1966- 2005, par. 353-539.

Jung, Carl Gustav ve Pauli, Wolfgang (1952) *Naturerklärung und Psyche*, Zurich: Rascher.

Jung, Carl Gustav (1958) "Jung and Religious Belief ", H. L. Philip, *Jung and the Problem of Evil* (Londra, 1958) kitabından parçalar, Cilt 18, *The Symbolic Life, Collected Works of C. G. Jung* içinde, Der. Sir Herbert Read, Michael Fordham ve Gerhard Adler, Genel Yayın Yönetmeni William McGuire, Çev. R. F. C. Hull, 2. Baskı, Princeton: Princeton University Press, 1966-2005, par. 1584-1690.

Jung, Carl Gustav (1963) *Memories, Dreams, Reflections*, Çev. Richard ve Clara Winston, Londra: Fontana Press, 1995.

Jung, Carl Gustav ve Kerenyi, C. (1963) *Essays on a Science of Mythology: The Myth of the Divine Child and the Mysteries of Eleusis*, R. F. C. Hull, Çev. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.

Kaya, Nihan (2003) *Gizli Özne*, İthaki Yayınları, 2018.

Knapp, Bettina L. (1984) *A Jungian Approach to Literature*, Southern Illinois University Press, ABD baskısı, Carbondale ve Edwardsville.

Knapp, Bettina L. (1991) *Exile and the Writer: Exoteric and Esoteric Experiences / A Jungian Approach*, Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press.

Kolb, Philip (1970-93) *Correspondences*, 21 Cilt, Paris: Plon.

Konuk, Osman (2012) *Sıfır İroni*, 160. Kilometre Yayınları.

Kris, Ernst (1953) *Psychoanalytic Explorations in Art*, Londra: Allen & Unwin.

Kristeva, Julia (1996) *Time and Sense: Proust & the Experience of Literature*, NY: Columbia University Press.

Kundera, Milan (2009) Şaka [Žert]:, Can Yayınları.

Laing, R. D. (1960) *The Divided Self*, Laing'in 1964 önsözü ile, Harmondswoth: Penguin Books, 1977.

Lamb, Charles (1823) "Sanity of the True Genius", *The Last Essays of Elia* içinde, Londra: Newnes, s. 253-254.

Langer, Susanne K. (1941) *Philosophy in a New Key: A Study in the Symbolism of Reason, Rite, and Art*, Londra: Oxford University Press, 1996.

Langer, Susanne K. (1957) *Problems of Art*, Macmillan Coll. Div.

Langer, Susanne K. (1974) *Mind: An Essay on Human Feeling*, The John Hopkins University Press.

Lawrence D. H. (1923) *Studies in Classic American Literature*, Der. Ezra Greenspan, Lindeth Vasey ve John Worthen, Cambridge University Press, 2002.

Leiris, Michel (1992) *Zebrage*, Gallimard.

Lipps, Theodor (1903) *Leitfaden der Psychologie*, Elibron Classics, s. 36, http://openlibrary.org/b/OL11821577M/Leitfaden_ der_Psychologie (erişim 21 Haziran 2009).

Man, Paul de (2008) *Körlük ve İçgörü: Çağdaş Eleştirinin Retoriği Üzerine Denemeler* [Blindness and Insight], Metis Yayınları.

Manguel, Alberto (2007) *Kelimeler Şehri* [La ciudad de las palabras: mentiras políticas, verdades literarias], Yapı Kredi Yayınları, 2009.

Marcuse, Herbert (1964) *One-Dimensional Man: Studies in the Ideology of Advanced Industrial Society*, Londra; New York: Routledge, 2002.

May, Rollo (1975) *The Courage to Create*, New York: Bantam Books, 1978.

May, Rollo (1991) *The Cry for Myth*, Londra: W. W. Norton & Company.

Mayo, Donald H. (1995) *Jung and Aesthetic Experience: The Unconscious as Source of Artistic Inspiration*, NY: Peter Lang.

Michaux, Henri (2010) Çin›de İdeogramlar [Idéogrammes en Chine], Norgunk.

Mill, John Stuart (1863) *Utilitarianism*, Londra: Parker, Son and Bourn, West Strand.

Miller, Henry (1994) *Rimbaud ya da Büyük İsyan* [Rimbaud], Kabalcı Yayınevi.

Morgan, Marlo (2000) *Bir Çift Yürek* [Mutant Message Down Under], Çev. Eren Cendey, Dharma Yayınları.

Murry, J. Middleton (1925) *The Problem of Style*, Oxford: Oxford University Press.

Nasar, Slyvia (1998) *A Beautiful Mind*, New York: Simon and Schuster, 2001.

Nietzsche (1883-1885) "Thus Spoke Zarathustra", *The Nietzsche Reader* içinde, Der. Keith Ansell Pearson ve Duncan Large, Blackwell Publishing, 2006, s. 243-293.

Neysaburi, Ebu'l Kasım (2002) *Akıllı Deliler Kitabı* [Ukala-u'lMecanin], Çev. Yahya Atak, Şule Yayınları.

Noll, Richard (1994) *The Jung Cult*, Londra: Fontana.

Notos, Şubat-Mart 2011.

Nouvelle Revue Française, Ocak 1923, "Hommage a Marcel Proust", yeni basım *Cahiers Marcel Proust*, Sayı: I, 1927.

Okay, Orhan M. (2000) *Ahmet Hamdi Tanpınar*, Şule Yayınları.

Özgür Edebiyat, Eylül 2011.

Pamuk, Orhan (2011) *Saf ve Düşünceli Romancı*, İletişim Yayınları.

Paz, Octavio (1956) *The Bow and the Lyre*, Çev. Ruth L. C. Simms, University of Texas Press.

Philipson, Morris (1963) *Outline of a Jungian Aesthetics*, Illinois: Northwestern University Press.

Portmann, Adolf (1957) *Biologie und Geist*, Zurich: Rhein-Verlag.

Portmann, Adolf (1960) "Gestaltung und Lebensvorgang", *Eranos-Jahrbuch 1960* içinde, Zurich: Eranos Foundation, çeviri Jaffé, 1984, s. 30'da olduğu gibi.

Proust, Marcel (1924) *Within A Budding Grove* [À l'ombre des jeunes filles en fleurs], Çev. C. K. Scott Moncrieff, Cilt II, Londra: Chatto & Windus, 1929.

Proust, Marcel (1927) *Cities of the Plain* [Sodome et Gomorrhe], Çev. C. K. Scott Moncrieff, New York: Random House, 1955.

Proust, Marcel (1970) *Time Regained* [Le Temps retrouvé], Çev. Andreas Mayor, Londra: Chatto & Windus, 1976.

Proust, Marcel (1925) *Albertine Kayıp* [La Fugitive], İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2001.

Proust, Marcel (1982) *Matinée chez la princesse de Guermantes, Cahiers du Temps retrouvé*, Der. H. Bonnet ve B. Brun, Paris: Gallimard.

Rabe, David (1971) "Sticks and Bones", *Basic Training of Pavlo Hummel and Sticks and Bones* içinde, New York: Viking Press, 1978.

Rand, Ayn (1975) *The Romantic Manifesto*, Londra: Penguin Books.

Rand, Ayn (1969) *The Romantic Manifesto: A Philosophy of Literature*, New York: New American Library, 1971.

Rand, Ayn (1943) *Hayatın Kaynağı*, İstanbul: Plato Film Yayınları, Sinan Çetin'in önsözü ile, 2005.

Read, Herbert (1936) *Art and Society*, Londra: Faber and Faber, 1956.

Read, Herbert (1938) *Collected Essays in Literary Criticism*, Londra: Faber and Faber, 1951.

Read, Herbert (1955) Icon and Idea, Londra: Faber and Faber Limited.

Read, Herbert (1960) *The Forms of Things Unknown: Essays towards an Aesthetic Philosophy*, Londra: Faber and Faber Limited.

Read, Herbert (1963) *To Hell with Culture and Other Essays on Art and Society*, New York: Schocken Books, 1967.

Read, Herbert (1967) *Art and Alienation: The Role of the Artist in Society*, Londra: Thames and Hudson.

Reid, Louis Arnaud (1969) *Meaning in the Arts*, Londra: Allen & Unwin.

Ricoeur, Paul (1990) *Time and Narrative*, Çev. Kathleen McLaughlin ve David Pellauer, The University of Chicago Press.

Rifat, Mehmet (1999) *Homo Semioticus*, Kaf Yayıncılık.

Rifat, Mehmet (2009) *Marcel Proust ya da Bir Roman Yaratmak*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Riffaterre, Michael (1978) *Semiotics of Poetry*, Bloomington, Indiana: Indiana University Press.

Riffaterre, Michael (1990) *Fictional Truth*, Baltimore and Londra: The John Hopkins University Press.

Rilke, Rainer Maria (1929) *Letters to a Young Poet*, W. W. Norton & Company, 1993.

Rilke, Rainer Maria (1898) *Diaries of a Young Poet*, Çev. Edward Snow ve Michael Winkler, W. W. Norton & Company, 1998.

Robbe-Grillet, Alain (1981) *Yeni Roman* [Pour Un Nouveau Roman], Çev. Asım Bezirci, Yazko.

Robbins, Anthony (1993) *Sınırsız Güç* [Unlimited Power], İnkılap Kitabevi.

Rowland, Susan (1999) *C. G. Jung and Literary Theory: The Challenge from Fiction*, Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2007.

Rowland, Susan (2004a) "Jung's Ghost Stories: Jung for Literary Theory in Feminism, Poststructuralism, and Postmodernism", *Post-Jungian Criticism: Theory and Practice* içinde, Der. Baumlin, Baumlin and Jensen NY: State Uni of New York Press, s. 31-53.

Rowland, Susan (2004b) "Jungian Literary Theory", *The Literary Encyclopedia*, http://www.litencyc.com/php/stopics.php?rec=true&UID=1508 (erişim 3 Mart 2005)

Saint-Exupéry, Antoine de (1982) İnsanların Dünyası, Say Yayınları.

Samuels, Andrew (1985) *Jung and the Post-Jungians*. Londra: Routledge and Kegan Paul.

Samuels, Andrew; Bani Shorter ve Fred Plaut (1986) *A Critical Dictionary of Jungian Analysis*, Londra ve New York: Routledge, 1997.

Sartre, Jean Paul (1957) *Being and Nothingness*, Çev. H. E. Barnes, Londra: Methuen.

Savran, David (1988) *In Their Own Words: Contemporary*

American Playwrights, New York: Theatre Communications Groups.

Schlegel, Friedrich (1800) *Ideen* 13, Athenaum III, Berlin.

Schiller, Friedrich (1795) *On the Aesthetic Education of Man*, New York: Dover Publications, 2004.

Shamdasani, Sonu (2003) *Jung and the Making of Modern Psychology: The Dream of a Science*, Cambridge: Cambridge University Press.

Simenon, Georges (1958) *Writers at Work: The Paris Review Interviews*, Der. Malcolm Cowley, Londra: Secker & Warburg, Cilt 1.

Smith, Logan Pearson (1931) *Afterthoughts*, Constable.

Snider, Clifton (1991) *The Stuff that Dreams are Made on: A Jungian Interpretation of Literature*, Wilmette: Chiron Publications.

Stein, Murray (1998) *Jung's Map of the Soul: An Introduction*, Chicago: Open Court.

Stendhal, Henri Beyle (1830) *Kırmızı ve Siyah* [Le Rouge et le Noir], Çev. Celal Öner, Oda Yayınları, 1999.

Stevens, Anthony (1982) *Archetype: A Natural History of the Self*, William Morrow & Co.

Storr, Anthony (1972) *The Dynamics of Creation*, New York: Atheneum.

Tadié, Jean-Yves (1996) *Marcel Proust* [Marcel Proust], Çev. Euan Cameron, New York: Viking, 2000.

Tahir, Kemal (2010) *Esir Şehrin İnsanları*, İthaki Yayınları.

Tanpınar, Ahmet Hamdi (1975) *Mahur Beste*, Dergah Yayınları, 2001.

Tanpınar, Ahmet Hamdi (1999) *Sahnenin Dışındakiler*, Dergah Yayınları.

Tanpınar, Ahmet Hamdi (2002) *Edebiyat Dersleri*, Yapı Kredi Yayınları.

Tillich, Paul (1952) *The Courage To Be*, New Haven: Yale University Press, 1961.

Tolstoy (2012) *Aşkın Yasası Şiddetin Yasası*, Dedalus Yayınları.

Toptaş, Hasan Ali (2009) *Kayıp Hayaller Kitabı*, İletişim Yayınları.

Tosun, Necip (2011) *Modern Öykü Kuramı*, Hece Yayınları.

Tournier, Michel (1985) *Le Médianoche amoureux*, Folio.

Trilling, Lionel (1951) *The Liberal Imagination*, Londra: Secker & Warburg.

Weizsäcker, Carl Freidrich von (1959) *The History of Nature* [Die Geschichte der Natur (Göttingen, 1948), Çev. Northrop Frye], Chicago: University of Chicago Press.

Wiedmann, August K. (1979) *Romantic Roots in Modern Art: Romanticism and Expressionism; A study in Comparative Aesthetics*, Old Woking: Gresham Books.

Winnicott, D. W. (1935) "The Manic Defence", (1945) "Primitive Emotional Development", (1951) "Transitional Objects and Transitional Phenomena" ve (1954) "Metapsychological and Clinical Aspects of Regression within the Psychoanalytical Setup", *Collected Papers: Through Paediatrics to Psychoanalysis* içinde, Londra: Tavistock, 1958.

Winnicott, D. W. (1960a) "The Effect of Psychosis on Family

Life", *The Family and Individual Development* içinde, Londra: Tavistock, 1965.

Winnicott, D. W. (1960b) "Ego Distortion in Terms of True and False Self ", (1962) "Ego Integration in Child Development" ve (1963) "Morals and Education", *The Maturational Processes and the Facilitating Environment: Studies in the Theory of Emotional Development* içinde, Londra: Hogarth Press & the Institute of Psycho-analysis, 1965.

Winnicott, D. W. (1964) "The Concept of the False Self ", *Home is Where we Start from: Essays by a Psychoanalyst* içinde, Harmondsworth: Penguin, 1986.

Winnicott, D. W. (1969) "The Use of an Object and Relating through Identifications", (1971a) "Creativity and Its Origins" ve (1971b) "Playing: Creating Activity and the Search for the Self ", *Playing and Reality* içinde, Londra: Tavistock, 1971.

Whitmont, Edward C. (1969) *The Symbolic Mode*, Princeton: Princeton University Press, 1978.

Woolf, Virginia (2004) *Orlando* [Orlando], Çev. Seniha Akar, İletişim Yayınları.

Vallentin, Antonia (1954) *Einstein*, Londra: Frederick Muller.

Vivante, Leone (1950) *English Poetry*, Londra: Faber and Faber.

Voltaire (1764) *A Philosophical Dictionary*, e-book halinde Online Library of Liberty'de yayımlandı, http://oll.libertyfund.org/ Texts/Cilttaire0265/Works/0060-05_Bk.html#hd_lf060-05_ head_128 (erişim 3 September 2005), kaynak *The Works of Voltaire, A Contemporary Version*, Çev. William F. Fleming, New York: E. R. DuMont, 1901.

Yalom, D. Irvin (1989) *Aşkın Celladı ve Diğer Psikoterapi Öyküleri* [Love's Executioner: & Other Tales of Psychotherapy], Çev. Handan Saraç, Remzi Kitabevi, 2001.

Yandell, R. James (1978) *The Imitation of Jung: An Exploration of the Meaning of "Jungian"*, San Francisco: C. G. Jung Institute of San Francisco.

Yavuz, Hilmi (2012) Şairin Zihin Tarihi, Granada Yayınları.

Yücel, Can (1982) *Rengahenk*, Doğan Kitap, 2000.

Yücel, Tahsin (2005) *Yazın, Gene Yazın*, Can Yayınları.

Yücel, Tahsin (2009) *Yazının Sınırları*, Pupa Yayınları.

Yücel, Tahsin (2012) *Salaklık Üstüne Deneme*, Yapı Kredi Yayınları

Zweig, Stefan (1991) *Yarının Tarihi*, İstanbul: Can, 2008.

Yaratıcılığı her boyutuyla ele alan ilk Türkçe kaynak olma özelliğini koruyan *Yazma Cesareti*, yeniden okurla buluşuyor.

En sağlıklı içgüdümüz, yaratıcı içgüdümüzdür. Her birimizde doğuştan var olan bu içgüdü biteviye kendisini gerçekleştirmek için çalışır. Ne var ki aynı zamanda kendimizi gerçekleştirme güdüsü olan yaratıcı içgüdüyü dünya dört bir yandan baskılar.

Hayat hiç kimsenin yazmasını, herhangi bir alanda yaratıcı olmasını istemez. Doğduğumuzda nasıl bir hayat yaşayacağımız çoktan belirlenmiştir ve bizim için belirlenmiş bu hayatın dışına çıkmadığımız sürece yaratıcı olamayız.

Yaratıcılık nedir, yaratıcı sürecin önündeki engeller nelerdir? Her insan acı çeker, ama neden her insan acısını yaratıcılığa dönüştüremez? Yaratıcı insanların ortak özellikleri nelerdir? Sanatı, sanat yapan nedir? Sanatsal değerin objektif ölçütü olabilir mi? Sanatçı, toplumla uzlaşırken bir yandan ondan nasıl ayrılır? Sanat neden aykırıdır? Sanat neden "ifade" değildir? Sanat ve yaratıcılık hakkında doğru bilinen yanlışlar nelerdir? Yaratıcılığın psikolojisi, sanat ile benlik ilişkisi ve çok daha fazlası bu kitapta...



www.ithaki.com.tr
ithaki
9 786053 759539
/ithakiyayinlari