

Desire of the Return to the Mother in İlhan Berk's Poetry

Thesis submitted to the
Institute for Graduate Studies in Social Sciences
in partial satisfaction of the requirements for the degree of

Master of Arts
in Turkish Literature

by
Veysel Öztürk

Bogazici University Library



39001102276246

14

Boğaziçi University

2004

İLHAN BERK'İN ŞİİRLERİNDE ANNEYE DÖNÜŞ ARZUSU

Sosyal Bilimler Enstitüsü
Türk Dili ve Edebiyatı
Yüksek Lisans Tezi

VEYSEL ÖZTÜRK

BOĞAZİÇİ
ÜNİVERSİTESİ
KÜTÜPHANESİ



BOĞAZİÇİ ÜNİVERSİTESİ
2004

ÖNSÖZ

İlhan Berk elli yılı aşkın bir süredir şiir, deneme, çeviri ve resim alanlarında eserler veren ve daha çok şair kimliğiyle anılan bir sanatçıdır. Şair, ilk şiirlerinde toplumcu gerçekçi bir çizgiyi takip etmiş, 1958’de yayımlanan *Galile Denizi* adlı kitabıyla İkinci Yeni akımının şiir anlayışını benimsemiştir. Bu değişimle birlikte, şiirde ‘anlamı yadsıyan’, dilde ‘deformasyon’u ön plana çıkaran ve serbest çağrışım yoluyla bilinçdışı içeriği açığa çıkarmayı hedefleyen şiirler yazar. Bu çalışmanın kapsamını özellikle İkinci Yeni şiir anlayışının etkisinin gözlendiği, şairin 1958-1993 yılları arasında yazdığı şiirler oluşturmaktadır.

Bu çalışmanın amacı İlhan Berk’in şiirlerinde “anneye dönüş arzusu”nun izini sürmektir. “Anne rahmine” ve “anneyle ‘bir’ olunan ilk çocukluğa” dönüş olmak üzere iki ayrı mecrada yol alacak olan bu çalışmanın teorik altyapısını psikanalitik edebiyat eleştirisi oluşturacaktır. Psikanalitik eleştiri, şiirde anlamı arka plana atan İlhan Berk şiirinde, “bilinçdışı bir arzu”nun çözümlenmesinde kullanılabilecek en uygun yöntem olarak gözükmektedir.

Şiir metnine psikanalizin ışığında yaklaşmak, belli başlı eleştiri metodlarından birisidir. 19. yüzyılın sonunda psikanalizin temel ilkelerini belirleyen Sigmund Freud’un bu yeni teoriyi sanat eserlerine yaklaşımda bir yöntem olarak kullanmasıyla birlikte psikanalitik eleştiri de başlamış olur. Edebiyat ve sanat eserinin kaynağı olan insan ruhunu (psyche) kendisine ‘araştırma konusu’ olarak seçen psikanalizin bu eserlerin yaratılış süreçleri

hakkında fikir beyan etmesi yadırganamaz. Bu durum tamamen sanatın dışında oluşmaya başlayan ve bilimsel olmayı amaçlayan psikanalizin eleştiri yöntemi olarak kullanılmasını da açıklamaktadır.

Psikanaliz, zaman içerisinde Freud'un Otto Rank, Carl Gustav Jung ve Alfred Adler gibi öğrencilerinin klasik psikanalizi kimi açılardan eleştirmeleri ve kendi kuramlarını geliştirmeleriyle zenginleşmiştir. Melanie Klein ve Otto Kernberg gibi ikinci nesil psikanalistlerin de Freud'un tanımladığı temel kavramlar üzerinden kendi kuramlarını oluşturmalarıyla çok daha geniş bir teoriye dönüşür. Bu dönüşümü psikanalitik eleştirinin sanat ve edebiyat eserlerine yaklaşımını da değiştirmiştir. Psikanalitik eleştiri Batı'da sinema, resim ve heykel gibi pek çok sanat türünün yanı sıra roman ve şiir gibi edebi türlerde de sıkça kullanılan bir metod olmuştur.

Türk edebiyatında ise ilk kez psikanalitik eleştiriye bir metod olarak başvuran Mehmet Kaplan olmuştur. Mehmet Kaplan, özellikle *Şiir Tahlilleri* ve *Tevfik Fikret* eserlerinde psikanalizi şiir metnine yaklaşımda bolca kullanmış, 'metnin bilinçdışını' açığa çıkarmaya yönelik okumalar yapmıştır.

Mehmet Kaplan'dan sonra Türk edebiyatında birçok araştırmacı ve eleştirmenin başvurduğu metod olan psikanalizi çalışmamızın "Giriş" bölümünde ele alacağız. Bu bölümde sırasıyla Sigmund Freud, Otto Rank, Sandor Ferenczi ve Jacques Lacan'ın psikanalitik kuramları üzerinde durulacaktır. Diğer üç psikanalistin aksine Freud, "anneye dönüş arzusu" ekseninde bir kuram geliştirmemiştir. Ancak Rank, Ferenczi ve Lacan bu çalışmanın teorik altyapısını oluşturacak olan kuramlarını Freud'un temel psikanalitik kavram ve olgularından hareketle oluşturduklarından, giriş bölümünün ilk kısmında Freud'un klasik psikanaliz kuramından kısaca

bahsedilecektir. Daha sonra, *Doğum Travması* adlı kitabıyla psikanalitik teoride bir dönüm noktası olan Otto Rank'ın "anne rahmine dönüş arzusu" kuramından bahsedilecektir. "Giriş" kısmının üçüncü alt başlığı, Rank'ın kuramına benzer bir biçimde, 'bireyoluşsal' açıdan anne rahmine, 'soyoluşsal' açıdan da 'ilksel deniz'e dönüş arzusunu kuramsallaştıran Sandor Ferenczi'ye ayrılmıştır. Rank ve Ferenczi'nin aynı doğrultudaki kuramları ile Jacques Lacan'ın "bireyin tüm hayatı boyunca anneye ilk çocukluğunda yaşamış olduğu özdeşliği arzuladığı" teorisi temelde aynı olgunun ifadesidir: anneye dönüş arzusu. "Giriş" bölümünün son kısmında Lacan'ın Ayna Evresi (Mirror Stage) olarak adlandırdığı bu teoriden bahsedilecektir.

Çalışmanın ikinci bölümünde İlhan Berk'in yukarıda sözü edilen dönemde yazdığı ve on dört kitapta topladığı şiirleri üzerinden anneye dönüş arzusunun izi sürülecektir. Bunu yaparken şiir metninde geçen semboller ve izleklerin yukarıda bahsedilen psikanalitik kuramlar üzerinden yorumlarından faydalanılacak, böylece İlhan Berk'in şiirlerindeki anlatıcı-şair(ler)in anneye dönüş arzusunu ne şekilde şiirleştirdiği açığa çıkarılmaya çalışılacaktır. Metin odaklı olma iddiasındaki bu çalışma, bu doğrultuda metni yaratanın yani İlhan Berk'in gerçek hayatında burada ispat edilmeye çalışılan teoriyi kanıtlayacak dayanaklar aramaktan olabildiğince sakınacaktır. Gerekli görülen yerlerde şairin kendi annesi hakkındaki yorumlarıyla anlatıcı-şairin kadın betimlemeleri arasındaki benzerliğe dikkat çekilmekle yetinilecektir.

Şairin şiirlerinin eleştirileceği bu ikinci bölümde anneye dönüş arzusu dört ana başlık altında incelenecektir: Birinci bölümde 'yalnızlık' izleği üzerinden 'anlatıcı-şairin' ve 'annenin yalnızlığı' üzerinde durulacaktır. Bu bölümde şairin eserlerindeki 'yalnızlık', karşılıklı tatmine dayanan anne-çocuk

birlikteliğinin yitirilişinin bir sonucu olarak ele alınacaktır. Bu bölümdeki şiir tasnifinde, çoğu sefer ‘yalnızlık’la birlikte kullanılan ve yalnızlığın anlamını güçlendiren ‘sıkıntı’, ‘karanlık’ gibi imgeler de psikanalitik yorumu güçlendirdikleri ölçüde dikkate alınacaktır. İkinci bölüm ‘cinsel ilişki yoluyla anne rahmine dönüş arzusu’ başlığını taşımaktadır. Bu bölümde özellikle Sandor Ferenczi’nin kuramından şiir metnine yaklaşımda yararlanılacaktır. Üçüncü bölümde ‘deniz’ sembolü hem anne rahminin bir telâfisi olarak hem de Ferenczi’nin kuramı anlatılırken bahsedilecek olan ‘ilksel deniz’e dönüş arzusunun bir sembolü olarak değerlendirilecektir. Son bölümde ise şairin şiirlerindeki ‘ölüm’ izleği üzerinde durulacak, ‘ölüm’ anne rahmine dönüş arzusunun son telâfi yolu olarak ele alınacaktır.

Şiir eleştirisi bölümünden sonra “sonuç” ve “kaynakça” bölümleri yer alacaktır.

Çalışma sonunda, İkinci Yeni şiirinin en ‘kapalı’ şairlerinden İlhan Berk’in şiirlerinin, psikanalitik eleştiri metodu açısından ‘tutarlı’ bir anlamlandırmaya tâbi tutulmuş olması hedeflenmektedir. Üzerinde durulacak olan metinlerin bilinçdışında temel olan “arzu”nun “anneye dönüş arzusu” olduğunun ispatı çalışmanın varacağı son noktadır.

Tez konusunun tesbitinden tezin tamamlandığı ana kadar bütün aşamalarda beni yönlendiren ve bana destek olan tez danışmanım Doç Dr. Nur Gürani Arslan’a ve tezin yazım aşamasında desteklerini esirgemeyen bütün arkadaşlarıma teşekkür ederim.

ABSTRACT

Desire of the Return to the Mother

in

İlhan Berk's Poems

by

Veysel Öztürk

When it is compared with his contemporaries, İlhan Berk has espoused imprecise style in poetry. This understanding of poetry brings in its train the infiltration of content of the uncounsciousness to the text of poem consistently. Psychoanalytic criticism which aims to analyze unconsciousness of the poet and the text enables re-fictionalization and re-interpretation of the work. In this regard, in order to interpret works of İlhan Berk, it is inevitable to take what opportunity is presented by psychoanalytic criticism that intends to explore uncounscious of the text of poetry. When approaching to İlhan Berk's poetry, one says that the main desire in his works is "desire of the return to the mother." That desire shows itself in two forms as "the return to the womb of mother" and "the return to the early childhood in which child and mother were unified." "Desire of the return to the mother" could be followed by means of four main themes in his poems which are "loneliness", "sexual intercourse", "sea" and "death." Loneliness does not only express an experience which is peculiar to the persona who lost his mother, but also at the same time the loss of a bygone transcendental identity of the mother ad infinitum who has her child snatched to the world of culture. Nonetheless, "sexual intercourse", "return to the sea" and "death" are uncounscious ways that were invented by the persona in order to compensate for his separation from the mother. The aim of this study is to pursue "desire of the return to the mother" by means of psychoanalytic criticism in İlhan Berk's works who is one of the outstanding poets in Turkish literature.

KISA ÖZET

İlhan Berk'in Şiirlerinde
Anneye Dönüş Arzusu

Veysel Öztürk

İlhan Berk çağdaşı olan şairlere nazaran anlam bakımından daha kapalı bir şiiri benimsemiştir. Bu şiir anlayışı bilinçdışı içeriğin şiir metnine yoğun bir şekilde nüfuz etmesini beraberinde getirmektedir. Şairin ve şiir metninin bilinçdışını çözümlemeyi hedefleyen psikanalitik eleştiri, eserin yeniden kurgulanması ve yorumlanmasını mümkün kılar. Bu bakımdan, İlhan Berk gibi bir şairin eserlerinin yorumlanması için metnin bilinçdışına ışık tutmayı hedefleyen psikanalitik eleştirinin kullanılması kaçınılmazdır. İlhan Berk'in şiirine psikanalitik açıdan yaklaşıldığında ise “anneye dönüş arzusu”nun metnin bilinçdışına hakim olduğu görülür. Bu arzu, “anne rahmine dönüş” ve “anneyle bir olunan ilk çocukluğa dönüş” olmak üzere iki temel biçimde kendisini göstermektedir. “Anneye dönüş arzusu” şairin şiirlerinde “yalnızlık”, “cinsel ilişki”, “deniz” ve “ölüm” olmak üzere dört ana tema üzerinden takip edilebilir. Yalnızlık sadece anneyi yitiren anlatıcıya özgü bir yaşantıyı değil, aynı zamanda çocuğunu kültür dünyasına kaptıran annenin de geçmişte yaşadığı aşkın özdeşliği sonsuza kadar yitirdiğini ifade eder. Cinsel ilişki, denize dönüş ve ölüm ise, kültürün dünyasına atılmak suretiyle anneyi yitiren anlatıcının, anneden ayrılışını telafi etmek için bulduğu bilinçdışı yollardır. Bu çalışmanın amacı, Türk edebiyatının önde gelen şairlerinden İlhan Berk'in şiirlerinde psikanalitik eleştiriden yararlanarak “anneye dönüş arzusu”nun izini sürmektir.

İÇİNDEKİLER

1. GİRİŞ

1.1. Sigmund Freud	1
1.2. Otto Rank	11
1.3. Sandor Ferenczi	25
1.3.1. Cinsel Birleşmenin Bireyoluşsal Kökeni	27
1.3.2. Cinsel Birleşmenin Soyoluşsal Kökeni	32
1.4. Jacques Lacan	39
1.4.1. Ayna Evresi	40

2. İLHAN BERK'İN ŞİİRLERİNDE ANNEYE DÖNÜŞ ARZUSU

2.1. Yalnızlık	52
2.1.1. Anlatıcı-Şairin Yalnızlığı	56
2.1.2. Annenin Yalnızlığı	76
2.2. Cinsel İlişki	82
2.3. Deniz	102
2.4. Ölüm	125

SONUÇ	138
-------------	-----

KAYNAKÇA	141
----------------	-----

1. GİRİŞ

1.1. SIGMUND FREUD

Edebiyata psikodinaminin ve psikiyatrinin ışığında yaklaşan ilk ve en önemli bilim adamı şüphesiz Sigmund Freud'dur. İlk defa Freud tarafından bir bilim halinde sunulan psikanaliz, bilinçaltı kuramı ve cinsel güdülerin bastırılması, bu güdülerin çeşitli şekillerde dışa vurulması üzerinden edebiyata yaklaşır. Edebiyatı psikanalitik süreçlerin bir sonucu olarak değerlendiren de ilk Freud olmuştur. Freud, *Sanat ve Edebiyat* adlı eserinde, geliştirdiği psikanalizi özellikle Willhelm Jensen'ın *Gradiva*'sı ve Dostoyevski'nin *Karamazov Kardeşler*'i üzerinden edebiyat eleştirisi metodu olarak kullanmıştır. Bunu yaparken, Yunan mitolojisinden 'gereğinden fazla' yararlandığı çoğu eleştirmen tarafından dile getirilmiştir. Yine Freud tarafından yapılan pek çok yorumun abartılı olduğunu düşünen pek çok eleştirmen vardır.¹ Freud'un edebiyat sürecine hep dışarıdan baktığı, ürüne çok ilgi göstermekle birlikte, yaratım sürecini zihninde canlandıramadığı ve bu yüzden de edebiyata ve edebiyatçıya buz gibi bir bilim adamı soğukluğu ile yaklaşarak işin sırrına eremediği sıklıkla iddia edilmiştir.²

Yine de yaratı sürecinde Freud'un yaklaşımını doğrulayan pek çok etmenin söz konusu olduğu genel kabul görür. Yaratıcılık, bilinçdışının imge ve simgelerini kullanır. Aklın ne dışarıdan bakan, ne de öznenin kendisi için gözleme hemen açık olmayan etkin kesimlerinin tamamı, Freud tarafından metafizik ve

¹ Yusuf Alper, *Şiir ve Psikiyatri Kavşağında*, (İstanbul: Okyanus Yayınevi, 2001), s.13.

² Rahmi Vidinlioğlu, 'Psikanaliz ve Edebiyat', *Düşle Edebiyat Dergisi*, sayı 20.

<http://www.dusle.com/dosya/goster.php?idd=44&ids=20>)

terminolojik tartışmalara aldırmaksızın ‘bilinçdışı’ olarak adlandırılmıştır.³ Freud ve psikanaliz, sanatçının bütün faaliyetlerini bilinçdışı alanlara indirger. Bu indirgeme, estetik ve biçim gibi kimi konuları da kapsadığından, gerek klasik psikanaliz gerekse Freud’un kendisi geniş bir eleştiriye maruz kalmıştır. Psikanalizin bu indirgeyici tavrı dikkate alındığında, yaratma süreci ile ilgili olarak sadece belirli oranda görüş sunabileceğini kabul etmemiz gerekiyor. Yine de, son tahlilde, ister klasik psikanalizi ister klasik psikanaliz sonrası psikanalitik yaklaşımları bir edebiyat eleştirisi yöntemi olarak kullanmaya niyetlenelim, Freud’un belirli psikanalitik kavramlar ve sembol yorumları hakkındaki fikirlerini kaçınılmaz olarak kullanmamız gerekecektir. İlhan Berk’in şiirlerinde ‘anne rahmine ve anneye bir olunan ilk çocukluğa dönüş arzusu’ temasının arayışına odaklanan bu çalışmada, teorik altyapıyı daha çok Otto Rank Sandor Ferenczi ve Jacques Lacan’ın görüşleri oluşturmaktadır. Freud’un kavram ve düşünceleri hakkındaki bu bölümün varlığının nedeni ise; Rank, Ferenczi ve Lacan’ın teorik kavramlarının çoğunun Freud’dan alınmış olmasıdır. Bunun yanında, Freud’un bilinçdışının içeriğinin hangi semboller üzerinden bilinç düzeyine çıkarıldığı hakkındaki yorumları da, şiir tahlili bölümünde başvuracağımız kaynaklardan biri olacaktır.

Freud’un bilinçdışının içeriği ve dinamik yapısı hakkındaki görüşlerine geçmeden önce ‘bilinçdışı’ ile ‘bilinçaltı’ arasındaki farka değinmek yerinde olacaktır. Bilinçaltı, dikkatimizi yoğunlaştırdığımız algılarımızı, bazı otomatik hareketlerimizi, fikir çağrışımlarını, hatta üzerinde bilinçli olarak düşünmediğimiz halde bir anda olgunlaşmış olarak bilinç alanında bulduğumuz fikirlerimizi ilgilendirir. Buna karşılık bilinçdışı, toplum tarafından kabul edilmeyen arzuların

³ Sigmund Freud, *Sanat ve Edebiyat*, (İstanbul: Payel Yayınevi, 1999), s. 17.

bastırılması (repression) ve tamamen bilincin alanının dışında tutulması ile oluşur. Aynı şekilde çocukluk çağının ve doğum gibi daha 'öncesinin' tüm travmatik anıları da toplum tarafından kabul edilmediklerinden dolayı bilinçdışının materyalleri arasındadır.⁴ Çocukluk çağı ve doğum travmalarının toplumca kabul edilemeyerek bastırıldığı alan olması yüzünden çalışmamızda odaklanacağımız alan bilinçdışı olacaktır.

Freud'a göre, bilinçdışı içerik denince akla daha çok toplumun reddettiği cinsel ⁵ arzular gelmektedir. Bireyin doğumdan sonra başlayan süreçte maruz kaldığı bazı toplumsal baskılar (ensest yasağı vs.), kimi arzuların bilinçdışına bastırılmasına neden olmuştur. Bu arzular ifadelerini dil sürçmelerinde, rüyalarda ve nevrozlardaki belli simgelerde bulurlar. Böylece yön değiştirerek tatmin bulmuş olurlar.⁶ Bunun yanında, toplum tarafından en çok kabul gören sanatsal faaliyetlerin tümü de, bilinçdışına bastırılmış arzuların hedef aldığı nesnelere, toplum tarafından kabul gören yeni nesnelerin ikame edilmesidir. Kısacası,

⁴ Saffet Murat Tura, *Freud'dan Lacan'a Psikanaliz*, (İstanbul: Ayrıntı Yayınevi, II. Basım, 1996), s. 40.

⁵ Freud'un *cinsel* (seksüel) veya *cinsellik* kavramına yüklediği anlam bazen tam anlaşılamamaktadır. *Seksüel* kavramının Türkçe'ye cinsel kelimesi ile aktarılması da çoğu zaman yanlış anlamalara neden olmaktadır. Cinsel kelimesinin *her zaman* genital (cinsel organlarla ilgili) bir anlamı yoktur; kelime daha kapsamlı bir anlam içermektedir. Bir hazzı, bir arzuya işaret etmektedir. Mesela, bizim de üzerinde sıkça duracağımız, çocuğun anneyi emmesi zevk almaya yöneliktir. Ve Freud bunu da cinsel bir arzu olarak tanımlar. O halde Freud'un cinselden kastı genital olsun veya olmasın hazzı, zevktir.

⁶ Sigmund Freud, *Rüyaların Yorumu*, Cilt 1, Çev: Akın Kanat, (İzmir: İlyas Yayınları, 2003), s. 157.

sanatsal faaliyetler ‘yüceltme’ (sublimation)⁷ mekanizması yoluyla yasak arzuların toplumca kabul edilebilir hale sokulmuş biçimleridir.

Freud, cinsel dürtüleri bireyin çocukluktan itibaren gelişiminde ilk sıraya koyar. Ona göre dürtüler ‘libido’ denen ve dürtülerin doğası gereği cinsel nitelikte olan bir çeşit ‘psişik enerji’ ile yüklüdür.⁸ Freud’a göre cinsel dürtüler yaratıcılığın en büyük kaynağıdır. İnsanın bütün kültür eserleri, sanat, hukuk, din vs. libidonun gösterenleri sayılmaktadır. Libidonun cinsel bir enerji olduğu söylenirken buradaki ‘cinsel’ kelimesi çok geniş anlamda kullanılmaktadır. Çocuklarda bu enerji parmak emme, biberondan süt emme, dışkılama gibi faaliyetleri de içine alır. Daha sonraki yıllarda libido evlenme yoluyla başka bir şahsa ‘aktarılabılır’, cinsel sapıklık şeklini alabilir, veya sanat, edebiyat, müzik eserleri yaratma şeklinde kendini ifade edebilir.

Libido, çocuklarda, ‘nevrotik’lerde ve ‘psikotik’lerde öznenin kendisine dönük bir enerjidir, yani ‘özerotik’tir. Bebek, ihtiyaç duyduğu ‘arzu nesnesi’ni (anne) ya da o nesnenin bir kısmını (meme) çevresinde bulamadığı zaman, bu ihtiyacını karşılamak için kendi beden parçalarını (parmak emme) annenin ya da memenin yerine koyar. Daha sonra ise, Oidipus Karmaşası’nı aşarak normal bir birey haline gelen kişide bu libido belli bir nesneye yönelir ve ‘nesne libidosu’ adını alır. ‘Ben libidosu’nun ‘nesne libidosu’na dönüşümü, ‘oral dönem’de ağız odaklı, ‘anal dönem’de dışkılamayla ilgili olarak anüs odaklı olan ‘narsist libido’nun, önce ‘ilk nesne’ olan anneye, daha sonra bunun toplumca yasaklanmış

⁷ Yüceltme, ‘toplumsal değerin işe karıştığı bir takım amaç değişimleri, bazı nesnelerin yerine başkalarının konmasıdır.’Bkz: Sigmund Freud, *Psikanaliz Üzerine*, Çev: A. Avni Öndeş, (İstanbul: Say Yayınları, 12. Baskı, 2001), s. 141.

⁸ Sigmund Freud, ‘Libido Kuramı’, *Cinsiyet Üzerine*, Çev: A. Avni Öndeş, (İstanbul: Say Yayınları, 10. Baskı, 2001), s. 97.

olduğunun farkına varılması ile, toplumca kabul edilebilir şekilde heteroseksüel bir ilişki kurarak karşı cinsten birisine yönelmesi demektir.

Oral dönem, annenin rolü açısından son derece önemlidir. Anne sezgileriyle bebeğin ihtiyaçlarını bebekle gerçekleştirdiği ‘ortaklaşa bir düzen’ içerisinde karşılar. Bu düzen sayesinde bebek, fizyolojik dengeleşimini belirli sınırlar içinde koruyabilir. İhtiyaçları belirli biçimde karşılandıkça, bebekte dış dünyaya karşı güven duygusu oluşmaya başlar. Freud’a göre yeni doğmuş bebek tüm libido enerjisini kendi fizyolojik ihtiyaçlarını karşılamak ve rahatlığını sürdürebilmek amacıyla kullanır. Giderek kendisinin bakımını ve ihtiyaçlarını karşılayan bir diğer insanın, yani annenin varlığını fark etmeye başlayan bebek, narsistik libidosunu bu kez ona yöneltir.

Bebeğin, kendisiyle dış obje arasındaki sınır belirginleştikçe, bebek anneyi, onu doyuran ve memenin emilmesinin verdiği hoşlanma duygusunu sağlayan kaynak olarak tanımaya başlar. Böylece anne bebeğin ilk ‘arzu nesnesi’ olur. Bebeğin bu ilk arzu nesnesine geliştirdiği bağlılığın niteliği, sonraki yaşamında önem taşıyacak kişilere⁹ karşı geliştireceği duygu ve tutumların belirlenmesi yönünden çok önemlidir. Bu dönemde annesiyle sıcak, sevecen ve güven verici bir ilişki yaşayan çocuğun, kuramsal olarak, yaşamı boyu diğer insanlarla da benzer nitelikte ilişkiler kurması beklenir.¹⁰ Oral ihtiyaçların yeterince karşılanamaması ya da aşırı oranlarda doyurulması normal dışı kişilik özelliklerinin yerleşmesine neden olabilir. Bunlar arasında, abartılı iyimserlik,

⁹ Buradaki ‘kişiler’ kelimesi bu çalışma açısından daha çok İlhan Berk’in şiirlerindeki ‘kadın, sevgili’ olarak akılda tutulmalıdır.

¹⁰ Engin Geçtan, *Psikanaliz ve Sonrası*, (İstanbul: Remzi Kitabevi, 9. Basım, 2000), s. 34-35.

narsistik duygulanım (özerotizm), arada bir yaşanan yoğun karamsarlık ve diğer insanlardan çok şey bekleme eğilimidir.

Freud'a göre bu dönüşüm, bireyin toplumsallaşmasının asli özelliğidir. 'Ben libido'su, ancak cinsel nesneyi ele geçirdiği zaman, yani 'nesne libidosu' haline gelince analize elverişli olmaktadır. Bu analize elverişliliği, edebi metin eleştirisinde, 'nesne libidosu'nun başka bir kadın üzerinden anneye yönelmesi biçiminde anlamak yerinde olacaktır. Çünkü bilinçdışında bastırılan arzular, kendisine tatmin ararken ve bunu yüceltme yoluyla bir sanat eseri üzerinden yaparken, arzunun yöneldiği nesne de toplumun kabul edebileceği bir biçime dönüşmek zorundadır. Arzunun yöneldiği ilk nesne (anne) değişir, arzu 'başka nesnelere dönmek için oradan ayrılır' ve 'ele geçirdiği durumlar kişinin cinsel etkinliklerine yön verir (ensest yasasına uyarak heteroseksüel ilişkiye girmek).'¹¹

Çocuk gelişimine büyük önem veren Freud, *Cinsellik Üzerine Üç Deneme*'sinde, erkek çocuğun annesine, kız çocuğuna babasına karşı cinsel bir istek duyduğunu söyler.¹² Bu ilgi erkek çocukta 'Oidipus Karmaşası' denilen durumu doğurur. Oidipus Karmaşası'na göre ilk cinsel zevkini annesinin memesini emerken almaya başlayan çocuk annesine karşı bir sevgi bağı geliştirir.¹³ Büyürken erkek çocuk annesine karşı kuvvetli cinsel arzu duymaya başlar ve babasını bir rakip olarak görür, ondan nefret eder. Kız çocuk ise annesi

¹¹ Sigmund Freud, Sigmund Freud, 'Libido Kuramı', *Cinsiyet Üzerine*, s. 97.

¹² Sigmund Freud, 'Cinsellik Üzerine Üç Deneme', *a.g.e.*, s. 106.

¹³ Sigmund Freud, *Psikanaliz Üzerine*, Çev: A. Avni Öndeş, (İstanbul: Say Yayınları, 12. Baskı, 2001), s. 131.

ile sıkı ilişkiden ayrılarak babasına aşık olabilir, annesi onun için bir rekabet ve hoşnutsuzluk öznesi haline gelebilir.¹⁴

Oidipus Karmaşası adını, Antik Yunan'da trajedi yazarı Sophokles'in, kaderinde babasını öldürmek ve annesiyle evlenmek zorunda olan ve bu kaderden kaçamayan ünlü kahramanından alır. Oidipus'un 'suçluluğu' nereden gelmektedir? Freud'a göre, baba katli ile annenin yatağına girmek iki ayrı eylem içinde gerçekleşmemiştir, bu psikanalitik 'bütün' içinde bir arzunun yönelimine tekabül eden tek ve aynı eylemdir: Oidipus babasını öldürmüştür, çünkü annesiyle yatmak istemiştir! Freud'un yukarıda bahsettiğimiz indirgemeci tavrı¹⁵ tam da bu noktada devreye girmiştir. Sosyal şartların ve rastlantının hiç bir önemi yoktur, Oidipus'un kaderi baştan çizilmiştir. Tıpkı Oidipus gibi her erkek birey de, babasına karşı bilinçdışında bir düşmanlık besler, çünkü babası 'sevgili' annesini kendisinden çalmıştır, ya da, kendisine ait sandığı annesi zaten hiç kendisinin olmamıştır. Oidipus Karmaşası Freud için arzunun, bastırmanın ve cinsel kimliğin çekirdeğidir. Oidipus Karmaşası'nın tortusu hayat boyu dinamiktir ve toplumsal

¹⁴ Kız çocuktaki bu gelişim *Elektra Kompleksi* olarak isimlendirilir. Bu komplekste, kız çocuk kendisinde daha önceden olduğunu ama annesi tarafından kesildiğini (kastre edildiğini) düşündüğü penisin (fallus) yerine babadan bir çocuk sahibi olmayı, bu çocuğu olmayan fallusu yerine koymayı arzular. Konunun çalışmamızla doğrudan ilişkisi olmadığını düşündüğümüzden dipnot olarak göstermeyi uygun bulduk. Kız çocuklarda 'penis kıskançlığı' (penis envy) ve 'anneyle rekabet' için bkz.: Sigmund Freud, 'Female Sexuality', *Sexuality and the Psychology of the Love*, New York: Collier Boks, First Edition, 1963, s. 194-211. (Freud'un kullandığı penis kıskançlığı ifadesi ve bu durumu bir *eksiklik* olarak değerlendirmesi kendisinden sonra özellikle kadın psikanalistler tarafından eleştirilmiştir. Bkz. Karen Horney, *Psikanalizde Yeni Yollar*, Çev: Selçuk Budak, (Ankara: Öteki Yayınevi, 1994), s. 74-87.)

¹⁵ Freud'un 'indirgemeci tavrı'nın bir eleştirisi için bkz. Carl Gustav Jung, *Din ve Psikoloji*, Çev: Cengiz Şişman, (İstanbul: İnsan Yayınları, 2. Baskı, 1997), s. 40.

tabu ve kuralları hem kırar hem de yeniden kurar.¹⁶ Oidipus Karmaşası, psikanalizin üzerinde durduğu bütün konuların, her türlü duygulanım süreçlerinin; cinsellik, saldırganlık, rekabet, kıskançlık, sevgi, ahlak, intikam, öç alma, ensest yasağı gibi evrensel insan gerçekliğinin nasıl erken dönemde anne-baba-çocuk üçgeninde örgütlendiğini anlatır.

Bilinçdışı içeriğin ortaya çıkarılabilmesi için Freud, kendisinden önce de kullanılan ‘hipnoz altında telkin’ yöntemi üzerinde durmuştur. Ama kısa süre içerisinde düzensiz ve belirsiz çalıştığı, bazen de hiç çalışmadığı için telkin yerini ‘serbest çağrışım’ bırakmıştır. Serbest çağrışım,¹⁷ hastanın, uyanırken, düşünce düzenini ve ahlak kurallarını gözetmeksizin özgürce konuşmasıdır. Bu yöntemle hastalar içsel engellerini yenebiliyor, unutulmuş anılarına inebiliyor ve giderek sorunlarını açıkça tartışabilir bir duruma gelebiliyorlardı.

Freud, serbest çağrışım uygulamalarında vakaların sıklıkla rüyalarından söz ettiklerini, üstelik bu rüyaların çoğu kez o anda çağrışım yapılan konularla ilintili olduğunu gözlemlemeye başladı. Giderek rüyaların belirli bir anlam taşıdığını, ancak bu anlamın genellikle maskelenmiş bir biçimde görüntülendiğini farketti. Üstelik rüya parçacıkları üzerinde serbest çağrışım yapmaları

¹⁶ Sigmund Freud, ‘The Passing of The Oedipus Complex’ *Sexuality and the Psychology of the Love*, s. 176-182.

¹⁷ Aslında bir tedavi yöntemi olarak ortaya çıkan psikanalizin edebiyatla ilişkisi de serbest çağrışım üzerinden olmaktadır. Sanatta, bilinçdışı içeriği sanat eserine ‘aktarmak’ olarak tanımlayabileceğimiz serbest çağrışım özellikle Gerçeküstücülük (Surréalisme) tarafından bolca kullanılmıştır. Gerçeküstücülük 1924’den itibaren özellikle resim ve edebiyatta, Freud’dun yukarıdaki kuramının etkisiyle bilinçdışının bilinç düzeyine çıkarılmasını olumlayan, serbest çağrışımı bolca kullanan bir anlayışın temsilcisi olarak belirmiştir Türk şiirinde ise serbest çağrışımın esas etkisi Gerçeküstücü sanat anlayışından etkilenen İkinci Yeni akımıyla söz konusu olmuştur.

istendiğinde vakalar, uyanırken yaşadıkları olayları anlatırken çağrıştırmadıkları birçok bastırılmış anı ve duyguyu dile getirebiliyorlardı.¹⁸

1900’de yayımlanan *Rüyaların Yorumu* (Die Traumdetung), Freud’a göre o güne değin, ‘mistik bir dünya açılan kapı’¹⁹ olarak görülen rüyalara ‘ilk bilimsel kimlik’ kazandıran çalışmadır. İlk başta rüyaları ‘bilinçdışındaki kimi arzuların tatmini’²⁰ olarak gören Freud, daha sonra yayınladığı makalelerde ve yaptığı seminerlerde bu ‘arzuların bilinçdışına çıkarılması’ teorisini genişletmiş, özellikle ‘kaygı rüyalarına’²¹ farklı kimlikler kazandırmıştır. Yine de, büyük oranda Freud’un rüya kuramı rüyaları ilk şekliyle, ‘bilinçdışındaki özellikle yasak arzuların bilinç düzeyine çıkarılarak kişinin rahatlaması’ olarak kabul eder.

Freud’a göre, rüyanın çözümlenmesi onun içerdiği sembollerin çözümlenmesi demektir. Sembolleştirme, gerek insanlığın ve gerekse bireyin evrimi açısından, zihin gelişiminin ilk basamaklarına bir gerilemeyi içerir. Bir başka deyişle, semboller, çocukluğun ilk dönemlerinde ya da ilkel topluluklar tarafından kullanılan anlatım biçimleridir.²² Bilinçdışındaki bastırılmış arzuların tatmini ancak bu semboller üzerinden sağlanabilir. Böylece bilinç herhangi bir tehlide maruz kalmaz, rüyanın gerçek içeriği rüyayı gören kişiden gizli tutulur. Tıpkı sembolleştirme gibi, yön değiştirme mekanizması da, bilinci olası bir tehditten uzak tutmak için vardır. Mesela anneye karşı olan bilinçdışı arzu rüyada

¹⁸ Engin Geçtan, *Psikanaliz ve Sonrası*, s. 23.

¹⁹ Sigmund Freud, *Psikanaliz Üzerine*, s. 51.

²⁰ Sigmund Freud, *Rüyaların Yorumu*, Cilt 1, s. 157.

²¹ Freud’a göre, kaygı temelde doğuma bağlı bir olgudur ve kimi rüyalar geçmişte yaşanıp bilinçdışına hapsedilmiş doğum travmasının birer yansımasıdır. Bkz. Sigmund Freud, *Psikanaliz Üzerine*, s. 111.

²² Engin Geçtan, *a.g.e.*, s. 25.

başka bir kadına aktarılır ve böylece ensest yasasının rahatsız edici tehdidi savuşturulmuş olur.²³

²³ Engin Geçtan, *Psikanaliz ve Sonrası*, s. 25.

1.2. OTTO RANK

Önsözde, bu çalışmada üzerinde odaklanılan konulardan birisinin ‘doğum travması ve anne rahmine dönüş arzusu’ olduğunu belirtmiştik. Sözü edilen ‘doğum travması’ ve ‘anne rahmine dönüş arzusu’, psikanalitik kuramlar içerisinde özellikle Otto Rank’ın kuramına işaret etmektedir. Bir önceki bölümde de belirtildiği gibi, Freud psikanalitik kuramın başlatıcısı olması ve bu kuramı edebiyata uygulamasıyla çok önemli bir yer işgal etmektedir.

Otto Rank psikoterapi ve psikanaliz kuramında oldukça seçkin bir yere sahiptir. Freud’dan Lacan’a kadar tüm önemli psikanalistlerden Rank, bilimsellikten uzak ama felsefi bir yöntem oluşturmasıyla ayrılmıştır. Freud’un etrafında toplanmış Carl Gustav Jung, Alfred Adler gibi ilk nesil psikanalistlerden birisi olan Rank, tıp doktoru olmamasıyla diğerlerinden ayrılır ve geliştirdiği kuramda da bu farklılık büyük oranda göze çarpar. Tıp ve fizyolojinin mekanik öğretisi yerine felsefe, psikoloji, sanat ve tarih gibi sosyal bilimlerin göreceli öğretileri Rank’ın kuramının önemli dinamiklerindendir.

Freud’la tanışmadan önceki ilk gençlik yıllarında kendisini büyük oranda felsefi okumalara vermiş, Nietzsche ve Schopenhaur’un çalışmalarından etkilenmiştir. Eserlerinde kullandığı dilin güç anlaşılır olması, düşüncelerinin yayılmasını ve yandaş bulabilmesini engelleyen önemli bir etmen olmuştur.²⁴ Otto Rank’ın Freud’la fikir ayrılığına düşmesi, ‘doğum travması’ hakkındaki fikirlerinin Freud tarafından olumlu karşılanmamasıyla başlar. Nitekim daha sonraki yıllarda Rank, kullandığı tedavi tekniği için, psikanaliz yerine psikoterapi

²⁴ Engin Geçtan, “Otto Rank”, *Psikanaliz ve Sonrası*, s. 216.

terimini kullanmaya başlamış ve klasik psikanalizi şiddetli bir biçimde eleştirmiş, kendi kavramları da Freudcu grubun eleştirilerine maruz kalmıştır.

Rank, ‘nevroz’ kavramının en iyi biçimde anlaşılabilmesi için, yaratıcı kişilerin incelenmesi gereğini ısrarla savunmuştur.²⁵ Aslında, Rank’ın psikolojiye ilgisi de ‘sanatçı’ kavramını incelemesinin bir sonucu olarak gelişmiştir.²⁶ Rank’a göre, duygular ve düşünceler insan davranışlarının başlıca belirleyicileri ve denetimcileridir. İnsan, çevresiyle etkin bir ilişki içindedir ve davranışları, rastlantısal olarak karşılaştığı olaylar dizisine gösterdiği tepkilerle sınırlanamaz. Davranışlara kişinin ‘içinden’ yön verilir.

Rank, insanın dünyaya bazı eğilimlerle geldiğine inanır. Bunlar, açlık, susuzluk ve cinsellik gibi fizyolojik ya da korku, suçluluk ve sevgi gibi duygusal tepkilerdir. İnsan bu tepki eğilimlerine davranışlarda anlatım bulmak zorundadır. Bu eğilimler sağlıklı ya da sağlıklısız olarak ‘bölümlenemez’ ve insanla birlikte ‘doğuştan’ var olurlar. Rank’ın bu fikirleri klasik psikanaliz tarafından dışlanmasına da açıklık getirmiş oluyor. Freud, her türlü yaratıcı faaliyeti nevrozun bir sonucu olarak görür ve Freud için sanatçılar özünde nevrotiktirler. Oysa Rank, sanatçıların nevroza eğilimli olduklarını kabul etmekle birlikte, nevrozu tanımlayan belirtilerin ‘sağlıklı’ ya da ‘sağlıksız’ diye sınıflandırılmayacağını söyler. Ayrıca Freud, anneye karşı olan eğilimi doğrudan Oidipus Karmaşası’na dayandırırken Rank, ‘anne rahmindeki aşkın dönemi’ ve bu

²⁵ Otto Rank, ‘Sanatsal İdealleştirme’, *Doğum Travması*, Çev: Sabir Yücesoy, (İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2001), s. 124-142.

²⁶ Engin Geçtan, *Psikanaliz ve Sonrası*, s. 217.

dönemi sonlandıran ‘doğumu’ kişiliğin oluşmasında önemli etmenlerin başında sayar.²⁷

Çalışmalarının başlangıç döneminde Rank, bağımlı ve boyun eğici tepkilerin ‘anne rahmine dönüşü’, bağımsızlığa ve bireyselleşmeye eğilimin anneden biyolojik olarak kopmayı simgelediği görüşünü savunmuştur. Daha sonra, rahme dönüş ve anneden biyolojik olarak ayrılma arasında yaptığı keskin ayırım, giderek yerini bireyin hayatında, bağımlılık ve kaçış unsuru olmaksızın, zaman zaman anne rahmine dönüş özleminin ortaya çıkabileceği fikrine bırakmıştır.

Otto Rank, kuramını geliştirme yolunda en büyük adımı 1924’te yayımlanan *Doğum Travması* adlı kitabıyla gerçekleştirmiştir. Rank’a göre, anne rahminde geçen ‘rahat’ bir dönemden sonra, birden çaba ve girişimi gerektiren doğum sonrası koşullara geçişin çocukta yarattığı dehşet, sonraki hayatta en sağlıklı insanlarda bile sürekli olarak var olan ‘ilksel kaygı’nın kökenidir.²⁸ Bunun yanında, ‘ilksel kaygı’, daima ‘haz dolu ilksel yaşamın hatırlanması’yla birlikte bilinç düzeyine çıkar. Yani birey, belli sebepler yüzünden ‘ilksel kaygı’yı her hatırlayışında, dolaylı olarak ‘ilksel haz dolu yaşamı’ da hatırlar veya tam tersi; ‘haz dolu yaşam’ın her hatırlanışı (bilinçdışından bilinç düzeyine çıkışı) aynı zamanda, ‘ilksel kaygı’nın da hatırlanması demektir. Ve bu açıdan ‘yaklaşma-uzaklaşma’ çatışması biçiminde tezahür eden bir dinamik söz konusudur.²⁹

²⁷ Rank’ın Oidipus Karmaşası’nı Oidipus efsanesi üzerinden ele alıp yeniden ve Freud’dan farklı olarak yorumladığı çalışması için bkz.: Otto Rank, ‘The Interpretation of Oidipus Legend’, *The Incest Theme in Literature and Legend*, Translated To Eng.: Gregory C. Richter, (Baltimore and London: The John Hopkins Univ. Press, 1992), s. 208-222.

²⁸ Engin Geçtan, “Otto Rank”, *Psikanaliz ve Sonrası*, s. 219.

²⁹ Otto Rank, *Doğum Travması*, s. 36.

Rank'a göre, doğum süreci (ayrılış travmasıyla birlikte) insana özgü bütün ruhsal hallerin biyolojik olarak kavranabilecek nihai nedenidir. Rank, kuramı hakkındaki ilk verileri tıpkı Freud gibi analiz ettiği vakalar sayesinde elde etmiştir. Bu analizlerinde, analiz ettiği kimselerin kendisine yönelik aktarımlarında³⁰ güçlü bir direnç gösterdiğini ve bu direncin 'anne saplantısı' biçiminde dışa vurulduğunu farkederek.

Analitik saplantıya temel oluşturur görünen bu anne saplantısı, anne bedeniyle olan en eski salt fizyolojik ilişkiyi içeriyordu. Böylece 'yeniden doğuş fantezisi'nin düzenli olarak ortaya çıkması ve gerçek dayanakları da anlaşılır hale gelmişti. Analiz edilenin 'yeniden doğuş fantezisi' analiz sırasında kendi doğumunun tekrarlanmasından başka bir şey değildi; libido nesnesi olarak analistten uzaklaşabilmesi de, görüldüğü kadarıyla, ilk libido nesnesinden ilk uzaklaşmanın, yani yeni doğmuş çocuğun anneden uzaklaşmasının 'tamı tamına yeniden oluşturulmasına karşılık' geliyordu.³¹

Rank'a göre 'ilk arzu nesne'si olan annenin yerine bir takım başka nesnelerin ikame edilmesi 'yeniden oluşturma becerisi' ile ilgilidir. Yeniden oluşturma becerisinin mümkün olması tamamiyle 'ilksel sahnenin', rahim içerisindeki haz dolu ilksel yaşamın, hatırlanamaz olması sayesinde. "Hatırlanamaz, çünkü bütün anılar arasında en acı verici olanı, yani doğum travması, 'çağrışımsal olarak' onunla bağlantılıdır."³² Freud'un teorisine göre, Oidipal Karmaşa sırasında babaya karşı bilinçdışında belirmeye başlayan rekabet

³⁰ 'Aktarım', bir analiz sırasında analiz edilenin, analiz eden karşısında karmaşık bir tutum benimsemesidir. Analiz edilen, edene karşı özellikle sevgi, düşmanlık, daha genel olarak zıt çift yönlü duygu gösterir. (İng: *transference*, Alm: *Übertragung*, Fr: *transfert*)

³¹ Otto Rank, *Doğum Travması*, s. 27.

³² Otto Rank, *a.g.e.*, s. 27.

ve nefret duyguları, Rank’a göre kökünü anneyle yaşantılanan haz dolu rahim içi dönemle ilgilidir. Söz konusu ‘olumsuz’ duyguların bu denli güçlü olmasının nedeni anneyle yaşantılanan anın doğum travmasıyla sona ermesinden sonra, kendisine aşkın bir huzur veren annenin, baba tarafından sahiplenilmiş, kuşatılmış olduğunun farkına varılmasından kaynaklanır.

Freud’un cinsel dürtülerin ekseninde geliştirdiği oral, anal ve fallik dönem ayrımı ve Oidipal Karmaşa eksenli çocukluk sonrası gelişim kuramı yerine Rank, doğum travmasının neden olduğu ‘çocuksu kaygı’ kuramını koyar. Anneyle aşkın bir bütünlük kuran çocuğun yaşadığı travmadan doğan bu kaygı öncelikle fizyolojik kökenlidir. Anne rahminden doğum kanalına geçen çocuk ilk travmayı burada yaşar. Öncelikle başı doğum kanalında fiziksel bir baskıya uğrar, arkasından anne rahmindeki amniyoz sıvıda nefes alma gereksinimi hissetmeksizin yaşayan çocuk, doğum kanalından çıkıp ilk nefesi alana kadar vücudunda fiziksel bir gerilim yaşar. Aynı anda vücut ısısı düşer, çünkü amniyoz sıvısının her zaman çocuk için uygun olan sıcaklığı terkedilmiştir. Rank’a göre böylesi fiziksel değişimler ve çocuğun her birine uyum sağlama çabası ‘yitirilmiş bir cennet’in bilinçdışına itildiği ilk anları içerir. Artık çocuk tüm hayatı boyunca bu cenneti arama, onu başka nesne ve durumlarla ikame etme zorunda kalacaktır. Yaşanan fiziksel travma, çocuksu kaygının (ilksel kaygı) temelini oluşturmaktadır. Anne rahmindeki ilksel yaşama dönüş arzusu ile ilksel kaygının çift yönlü varolduğunu yukarıda belirtmiştik. Bu durum özellikle kendisini ‘sembolleştirme’de gösterir. Otto Rank, sembol oluşturmaya insana özgü, aslî ve ilksel olgu olarak görür. Rank’a göre, ‘bu insanı, hayvandan (örneğin yukarıya yani yiyeceğe doğru uzanan zürafadan) farklı olarak, kendi bedenini değiştirmek yerine dış dünyayı bilinçdışının kusursuz kopyası halinde şekillendirmeye (dışa

yönelik uyum) muktedir kılar.³³ Psikanalitik yorum özünde sembollerin bilinçdışı anlamlarının bilinç düzeyine çıkarılıp okunmasıdır.

Rank'a göre 'karanlık yerlerde kalma fobisi' (klostrofobi) ilksel kaygının bilinçdışından bilinç düzeyine çıkmasına dayanan bir korkudur.³⁴ Bu korku tek taraflı değildir, aynı zamanda 'karanlık', kapsayıcı ve koruyucu olması -başkası tarafından görülmüyorsan tehlikeden uzaksın demektir- nedeniyle anne rahminin bir ikamesidir. Bu yüzden, 'karanlık' birey için huzurun ve içsel aşkınlığın da sembolüdür. Nevrotik kişiliklerde ve klostrofobik ataklarda sıkça görülen 'yürüyememe' durumu da kapalı yer korkusunun ve karanlığın beden tarafından ifade edilişidir. Hareketsiz kalmak hem rahimdeki haz dolu ilksel yaşamı hem de oradan zorla çıkışın dehşetini dile getirir.

Rank'a göre, 'hayvan korkusu' gibi bütün fobik olaylar da, temelde doğumu çağrıştırırlar ve bu çağrışım bu nesnelerden kaçma refleksini doğurur. Büyük hayvanlar, özellikle at, çocukta kendisini içine alacakmış izlenimi doğurur. Bu izlenim doğum olayının ters yüz edilmiş halinde tezahür eder. Doğum kanalından geçmek anne rahminden çıkarken de (atılırken), anne rahmine dönme arzusu duyarken de bilinçdışında kaygıya neden olabilecek niteliktedir. Çünkü çocuk aynı fizyolojik süreçleri (nefes alamama, başın sıkışması hissi) tekrar yaşayacağını sanır. Dolayısıyla hem anneye karşı bir dönüş arzusunun ikame edildiği nesne olarak büyük hayvanlar birer semboldür, hem de bu şekilde bir edimin doğum travmasını yineleyeceği kaygısıyla çekinilen birer simgedirler. Birey olgunlaştıkça, bu fobinin manasız olduğunu sezer ve bilinçdışı daha çok onu anneye dönüş arzusunun bir sembolü olarak kullanır. Ama çocuklukta daha çok

³³ Otto Rank, *Doğum Travması*, s. 94.

³⁴ Otto Rank 'Çocuksu Kaygı', *a.g.e.*, s. 32-44.

fobiye neden olurlar, çünkü kaygının manasız olduğu düşüncesi henüz gelişmemiştir. Yine büyük hayvanların yanında, bedeni içine alabilecek tarzdaki her türlü nesne ve durum, ev, her türlü bina, ağaç kovuğu, yatak,³⁵ dolap ilksel durumu çağırır.

Rank için, 'ölüm' fikri de doğum travması ve ilksel yaşantıyla ilgisi nedeniyle zihnimizde onca farklı anlam taşımaktadır. Bir tabuta konup karanlık mezara indirilmek, ya da bir kefene sarılıp doğrudan toprağa koyulmak ve üzerinin toprakla örtülmesi herşeyden önce haz dolu bir yaşantının hatırlanmasını içerisinde barındırmaktadır. "Ölüm düşüncesi başından itibaren bilinçdışında güçlü bir haz etkisi yaratan anne rahmine dönme fikriyle örülmüştür."³⁶ Bu haz arayışı bütün insanlık tarihinde, ilkel cenaze törenlerinden³⁷ ruh çağırma

³⁵ Rank'ın yaklaşımına göre, çoğu kişide, yatağa yatırıldığında, hava sıcak olsa bile, kişinin üzerinde ince bir örtü olmasını istemesi, uykunun anne rahmindeki ilksel duruma yaklaşmak anlamına gelmesinden, ve böylece yorgan ya da her çeşit örtünün bu durumu daha da sağlamlaştıracağına olan bilinçdışı inançtan kaynaklanır.

³⁶ Otto Rank, *Doğum Travması*, s. 41. Ayrıca bkz.: *a.g.e.*, s. 103, 104, 163, 164.

³⁷ "Gerek tabutta, gerekse onun ilksel öncüleri olan ağaç ve toprak mezarlar ile ölünün dizleri göğsüne doğru çekili olarak yerleştirildiği (cenin pozisyonu) küp biçimli lahitlerde hep ölümden sonra dönmek istenen anne karnındaki durum taklit edilmektedir. (...) Kutup bölgesinde ölü, dizleri kıvrılıp bacakları gövdeye doğru çekilmiş olarak, deriyle kaplı prizma şeklinde bir kaba yerleştirilir. Mısır'da da, mumyalama dönemi öncesinde benzer bir uygulama vardı: yine çömelme pozisyonunda bulunan ölünün üstüne bir deri geçiriliyordu. Yeni Gine'de ise mezarlıklar kadınlara ayrılmış evlerin altında yer alır." (O. Rank, *a.g.e.*, s. 84, 103.) Rank'ın bu yorumuna İslamî cenaze törenleri de örnek gösterilebilir: Ölü yıkanır, beyaz kefen beziyle iyice sarılır. Tabuta konulmaksızın 'doğrudan' toprağa sağ tarafı üzerine yatırılır. Dokuz tahta ile mezar kapatılarak ölü 'ebedî istirahatgâh'ına defnedilir. Ölünün yıkanması temiz ayrıldığı yere (rahim) temiz dönmesi, beyaz kefen bezine iyice sarılması anne rahmindeki kısmen 'hareketsizlik' durumunun temsili, doğrudan toprak 'ana'ya gömülmesi anne rahmine bırakılması ve 'dokuz

seanslarına kadar etkisini göstermektedir. Ölüm fikrinin sanatta dingin bir anlamı bulunması da ölümün bahsettiğimiz doğasından ileri gelmektedir. Rank'a göre ölüm olayının anne rahmine dönüşle özdeşleştirilmesi, neden ölümlerin huzurunu bozmamak gerektiğini ve neden bunun tersinin büyük bir ceza gerektirdiğini de açıklamaktadır. Ölümün dingin doğasına açıklık getiren başka bir örnek de 'intihtar' olgusudur. Albert Camus, *Sisifos Söyleni*'nin giriş cümlesinde, 'gerçekte tek bir felsefî sorun vardır: İntihar,' der.³⁸ Rank içinse bu 'felsefî sorun'un cevabı yine doğum travması ile ilgilidir. İntihara olan eğilim nevrotik ve psikotik kişiliklerde daha yoğundur, çünkü bu tip kişilikler 'ilksel bastırma'yı, yani doğum öncesi ilksel durumu bilinçdışında başarılı bir şekilde bastırıp, başka nesnelerde ikame etmeyi başarmakta güçlük çekerler. Bu en son aşamada, anne rahmindeki durumun, ona en yakın konum olan dingin ölüm durumuyla telafi etme fikrini doğurur. İntihar fikrinden kaçınma ise doğum travmasının tehditkâr varlığının bir sonucudur.

Ölüm hakkında genel kabul gören 'korku' duygusu da bu yaşantının her şeyden önce 'bilinçle kavranamaz' bir doğaya sahip olmasından kaynaklanır. Bu kavranamazlığa eşlik eden esas neden ise, Rank'a göre, diğer bütün kaygı durumlarında olduğu gibi ölümün aynı zamanda doğum travmasını hatırlatmasındandır. Bilinçdışı tarafından ölümün en önemli belirtilerinden birisi olan nefes almanın durması, doğum travması sırasındaki nefes alamama durumuyla özdeş olarak algılanır. Yine yukarıda bahsedilen mezar, tabut, toprak ve karanlık gibi semboller de nihâî olarak edilgenliğin (bir ebe tarafından tahta' da sayı simgecilikteki dokuz aylık hamilelik döneminin yeniden ikamesi olarak değerlendirilebilir.

³⁸ Albert Camus, *Sisifos Söyleni*, Çev: Tahsin Yücel, (İstanbul: Can Yayınları, 7. Basım, 2002), s. 15.

‘doğurtulmak’ ve bir din görevlisi tarafından toprağa ‘verilmek’) hatırlanmasından kaynaklanır. Ayrıca insanın ölüm karşısındaki tavrı biraz önce bahsettiğimiz gibi sadece bir ‘fikir’den ibarettir.³⁹ Daha çok, yakın birinin ölümüyle oluşan bu fikrin insan için bu kadar korkutucu olmasının ve acı vermesinin bir başka nedeni de ölümün “anneden ayrılığı, yani ilksel ayrılığı hatırlatıyor olmasındandır.”⁴⁰

Anne rahmine güvenli bir şekilde dönüşün telafi edildiği diğer bir konu ise cinsel ilişkidir. Rank’a göre, “her kaygı ya da korkunun temelinde doğum kaygısının yatması gibi, her haz da son kertede rahim içindeki ilksel hazzı yeniden oluşturmaya yöneliktir.”⁴¹ Freud’da olduğu gibi Rank’ın düşüncesinde de, bebek mahrum kaldığı anne memesi yerine parmağını ikame eder ve bu anne bedeni yerine kendi bedeninin bir parçasını koyma (özdeşleşme) yolunda ilk denemedir. Anne, çocuk için ilk libidinal nesnedir.

“Erkek başlangıçtan itibaren hep aynı nesneye bağlı kalabilir: anne, sevgili eş. (...) doğum travmasının kaygısından kaçınmanın en iyi yolu cinsel ilişkidir. Böylece cinsel ilişkide doruğa ulaşan cinsler arası aşk, anneye çocuk arasındaki ilksel durumu kısmen yeniden meydana getirmek için girişilen görkemli bir deneme olarak çıkıyor karşımıza. Tam şeklini de yeni bir ceninin

³⁹ Ölümün sadece bir ‘fikir’ olduğu ve bu nedenle ölümden korkmanın ‘mantıksız’ olacağı düşüncesi sistemli olarak ilk kez Epikür tarafından dile getirilmiştir. ‘Ölüm biz hayatta iken, daha gelmediğine, ölüm geldiğinde de biz hayatta olmayacağımıza göre, ondan korkmanın bir gereği yoktur.’ (Bertrand Russell, *Batı Felsefesi Tarihi* III, Çev: Erol Esençay, (İzmir: İlya Yayınevi, 2001), s.339). Yalnızca bu açıdan bile, Rankçı bir okumayla, ‘haz arayışı’na dayalı tüm Epiküryen felsefe, düşünsel anlamda, ‘anne rahminde bulunuş’ durumunun yaratılması olarak okunabilir.

⁴⁰ Otto Rank, *Doğum Travması*, s. 42.

⁴¹ Otto Rank, *a.g.e.*, s. 36.

oluşumuyla kazanmış oluyor. Ve Platon da aşkı doğu ülkelerinden gelen efsanelerle uyum halinde, eskiden bir olan ama sonradan ayrılmış iki parçanın birbirine duyduğu özlemle açıklarken⁴², doğum travmasını aşma yolundaki en büyük biyolojik girişime, yani çocuğun annesine duyduğu gerçekten de ‘platonik aşk’a en güzel edebi ifadesini armağan etmişti.⁴³

Bu noktada, doğum travmasının çift değerlikli (yaklaşma-uzaklaşma çatışması) yapısını hatırlamakta yarar var. Rank’a göre, annenin cinsel organı çocuk için her şeyden önce bir kaygı kaynağıdır çünkü doğum travmasını hatırlatır. Henüz ensest yaşağının farkına varmadan önce çocuk, annenin cinsel organından korkmaya başlar. Ensest yasasının farkına varılmasıyla bu kaygı iyice güç kazanır ve birey artık ilksel yaşantıyı başka bir kadınla cinsel ilişki sayesinde telafi etmeyi öğrenir.

⁴² Otto Rank’ın burada bahsettiği efsane Yunan mitolojisindeki Hermaphroditos söylencesidir. Bu söylenceye göre, Hermaphroditos Hermes ile Afrodit’in çocuğudur. Platon, *Şölen* diyalogunda Hermaphroditos’u insanların ilk atası olarak anlatır. İnsanlar başlangıçta hem erkek hem dişidir, bu yüzden fazla güçlü olduklarını düşünen tanrılar tarafından ikiye bölünmüşlerdir. İki cins arasındaki tutku ve birbirleriyle birleşme isteği bu ilksel birliktelikten kaynaklanır.(Bkz. Azra Erhat, *Mitoloji Sözlüğü*, (İstanbul: Remzi Kitabevi 3. Basım, 1984), s. 151.) Yine bu ilksel birlikteliği (aynılığı) destekler nitelikteki söylemler, büyük dinlerin kutsal kitaplarında da yer alır. Buna göre kadın erkeğin bir parçasından (eğe kemiği) yaratılmıştır; “Ey insanlar! Sizi bir tek candan yaratan ve ondan eşini varedip, ikisinden bir çok erkekler ve kadınlar üreten Rabb’inize hürmetsizlikten sakının.” Bkz. *Kurâ’n-ı Kerim*, Nisa Suresi 1. Ayet. “Ve RAB Allah adamın üzerine derin uyku getirdi, ve o uyudu; ve onun kaburga kemiklerinden birini aldı, ve yerini etle kapadı; ve RAB adamdan aldığı kaburga kemiğinden bir kadın yaptı, ve onu adama getirdi. Ve adama dedi: Şimdi bu benim kemiklerimden kemik, etlerimden ettir; buna Nisa denilecek, çünkü o İnsandan alındı. Bunun için insan anasını ve babasını bırakacak, ve karısına yapışacaktır, ve bir beden olacaklardır.” *Tevrat*, Tekvin Bölümü, Bap 2, Ayet 21-24.

⁴³ Otto Rank , *Doğum Travması*, s. 53-54.

Rank'ın kuramı hakkındaki bu temel bilgilerden sonra, kuramın sanatla ilişkisine, sanatçının doğum travması ve anne rahmine dönüş arzusunu ne şekilde sembolleştirebileceğine geçebiliriz. Rank'a göre, sanat 'yüceltme' yoluyla dikkati anne bedeninden uzaklaştırmaya çalışır, böylece bilinci ensest yasası ve ilksel kaygının tehditinden uzak tutar. Rank için sanatçı, Freud'da olduğu gibi temelde nevrotik değildir. Buna rağmen nevrozun kimi önemli belirtilerinin sanatçılarda gözlenebileceğini dile getirir. Yine de, bu noktada bir kavram kargaşasının önüne geçmekte yarar var. Rank, ülküleştirdiği insan tipine 'artist' der. Ona göre artist, 'herhangi bir işçi ya da sıradan bir ev kadını' olabilir.⁴⁴ Bunun yanında, şair, ressam, mimar, yazar gibi toplumun 'sanatçı' olarak nitelendirdiği kişilikler de bu gruptadır. Sanatçı, bilinçdışında hapsedilmiş 'ayrılma-birleşme' sorunlarına çözüm getirmenin yolunu toplumca kabul edilebilir 'normal' yüceltme mekanizmalarıyla yerine getiren kişidir. Sanattaki sembolleştirme olgusu, 'ilksel sembolleştirme'nin (annenin ve rahim içerisindeki durumun olumlu ve kaygı verici algılanışı) devamı niteliğindedir.

“Sözü ikame eden aşamada, yani yazıda ve onun ön evresi olan çizimde de (resim yazısı) sembolleştirme büyük rol oynar. Sanatçı onu yeniden keşfedip belli bir tarzda yeniden üreterek estetik bir haz imkanı sağlar. Gece görülen arzu rüyalarından gerçeklere uyum sağlamaya kadar baştan sona insan yaratıcılığı, bir ilksel durumu gerçekleştirme, yani ilksel travmayı geçersiz kılma deneyidir.”⁴⁵

Freud, bastırma mekanizmasını, bilinci ensest gibi toplumsal yasalar yüzünden tehdit altında tutacak bilinçdışı içeriği yine bilinçdışında hapseden, kimi

⁴⁴ Engin Geçtan, 'Otto Rank', *Psikanaliz ve Sonrası*, s. 224.

⁴⁵ Otto Rank, *Doğum Travması*, s. 96.

sembollerle ikame ederek bilinci kaygıdan uzak tutan bir mekanizma olarak tanımlar. Freud'un bu faydacı yaklaşımı Otto Rank'ta değişikliğe uğrar. Rank'a göre, bastırma ve başka sembollerle annenin ikame edilmesinin asıl nedeni, bilinci geçmişte yaşanmış doğum travmasının hatırlanmasından uzak tutmaktır. Bu yüzden anneyi, doğumu ve rahim içi ilksel hayatı ikame edecek her türlü sembol mümkün mertebe doğum travmasını az hatırlatmalıdır.⁴⁶

Rank'a göre, sanatsal sembolleştirmede, toprak, ona olan bağımlılığımızdan dolayı, gökyüzü ise ulaşılamaz olması ve bizi 'kapsıyor', üzerimizi 'örtüyor' olmasından dolayı annenin sembolleridir. Mağaraları, inleri ve ormanlarıyla dağlar, devasa ilksel anne sayılır ve koruyucu nitelikleri özellikle vurgulanır (topluma başkaldırışın dağa çıkışla özdeşleştirilmesi). Yine, mitlerde ve bütün dinlerde varolan naif cennet tasavvurları, ölümden sonra göklerde süren yaşam, idealistçe özlenen ülkeler ve şehirler doğrudan anne rahminin yüceltilmiş birer sembolüdür.⁴⁷ Güneş kültü, daha eski aya tapınma boyutu da ele alındığında anne libidosunu ifade eder. Güneş, bir devinim içerisinde her sabah yeniden doğar ve her defasında günün sonunda yeraltı dünyasına döner, böylece geceyle yani ilksel anneye birleşmeye tekabül eder. Bu yüzden, sanatsal idealleştirmede, kahramanların kendilerini sıkça güneşle özdeşleştirdiklerini görürüz. Toprak ve gökyüzünden önce ise, su rahim içi hayatın eşdeğerini oluşturma konusunda anneye özgü ilksel kaynağı temsil eder.⁴⁸

⁴⁶ Otto Rank, *Doğum Travması*, s. 94.

⁴⁷ Otto Rank, *a.g.e*, s. 97.

⁴⁸ Suyun rüyalarda ve sanat eserlerinde anneyi ikame eden bir sembol olduğu fikrini Sandor Ferenczi, soyoluşsal bir açıdan, yani tüm canlıların sudan geldikleri savından hareketle açıklamaktadır. Bu yorum hakkında ayrıntılı bilgi bir sonraki bölümde verilecektir.

Nesnel sembollerin yanında bazı edimler, özellikle cinsel ilişki edimi, gerek sembol olarak gerekse gerçek hayatta, daima anneye bir geri dönüş arzusunu içerisinde barındırır, dahası anneye geri dönüş arzusundan kaynaklanır. Cinsel birleşmede kadın, annenin bir ikamesidir ve cinsel birleşme de böylece “anneye giriş düşüncesinin haz dolu bir dönüştürülmesidir.”⁴⁹ Rank’a göre, nesnel sembollerin cinsel anlamlarının ardında da her zaman doğum ve öncesiyle ilgili bir anlam vardır. Yine cinsel ilişki gibi uyku da hem sembolleştirme hem gerçek hayattaki uyuma edimi üzerinden, temelde anne rahminde geçen haz dolu yaşantının bir ikamesidir. Uykuya benzer fizyolojik özelliklere sahip hipnoz, nevrotik ve psikotiklerde sıkça görülen donup kalma ve hareketsizlik gibi durumlar da özünde doğum travması ve anne rahmine dönüş arzusuyla ilintilidir.

Rank, *Edebiyat ve Efsanede Encest Teması*⁵⁰ adlı çalışmasıyla, yukarıda kısaca açıkladığımız kuramını edebiyat metinlerinin eleştirisinde kullanmıştır. Bu çalışmada Rank, özellikle Sophocles’in *Oedipus*’una, Shakespeare’in *Hamlet*’ine ve Schiller’in *Don Carlos*’una encest ilişkisinin izlerini arayarak yaklaşır. Bunun yanında, bizim bu çalışmada yapmaya çalıştığımız doğum travmasının izlerini şiir metinleri üzerinden sürmeyi de ilk defa Rank’ın bu çalışmasında görüyoruz. Rank, Byron’ın şiirlerinde encest ilişki arzusunun ve beraberinde hayal kırıklığının varlığı hakkında kapsamlı bir çalışma yapmıştır. Rank’a göre, encest ilişki arzusu, bütün çağlarda sanat eserlerinde gözlemlenebilen bir olgudur. Özellikle çağdaş edebiyatta encest arzusu bilinçli bir şekilde gösterilmektedir. Rank’a göre bu ‘bilinçli’ gösterim, özünde, bir metinde ‘bilinçdışı’ bir şekilde bu

⁴⁹ Otto Rank, *Doğum Travması*, s. 101.

⁵⁰ Otto Rank, *The Incest Theme in Literature and Legend*, Translated To Eng.: Gregory C. Richter, (Baltimore and London: The John Hopkins Univ. Press, 1992), Orijinal Basım 1912.

arzunun yer almasından farklıdır. Bu farklılık, Freud'un tanımladığı ve sınırlarını belirlediği 'bastırma' mekanizmasından kaynaklanmaktadır. Rank'a göre, 'bilinçdışı' olarak bir metinde yer alan ensest arzu ve anne rahmine bu ilişkiyle geri dönüş arzusu psikanaliz için çok değerli bir kaynaktır. Bu durum, yani psikanalitik eleştiriyle metindeki bu arzunun ortaya çıkarılması, hem psikanalizin doğruluğunu kanıtlar, hem de sanata ve sanat eserine farklı bir yaklaşımı beraberinde getirir. Ensest arzunun 'bilinçli' olarak çağdaş metinlerde yer alması da psikanalizin bu haklılığını ve sanata olan etkisini kanıtlar şekildedir. Bu metinler, özünde, sanatçının 'bastırma' mekanizmasını bilinçli bir şekilde aşma çabasının sonucudurlar. Bilinçdışının bir çözümlemesini, adeta okuyucunun gözüne sokarak ortaya koyarlar. Ensest arzunun, bu iki tip sanat eserinde yer alması konusunda Rank, ensest arzuyu bilinçdışında barındıran ve bu arzunun ancak psikanalitik eleştiriyle açığa çıkarılabileceği birinci tip sanat eserini yeğ tutar.⁵¹

⁵¹ Otto Rank, *The Incest Theme in Literature and Legend*, s. 541-573.

1.3. SANDOR FERENCZI

Sandor Ferenczi yaklaşık 25 yıl boyunca Freud'un çok yakın çevresinde yer almış, Freud tarafından 'manevi çocuğu', 'büyük veziri' olarak değerlendirilip psikanaliz dünyasında büyük saygı görmüş bir psikanalisttir.⁵² Vladimir Granov, Ferenczi'nin psikanalizdeki yeri hakkında 'psikanalizi psikanaliz yapan kişi' yorumunu yapar.⁵³ 1923 yılından itibaren Freud ve Ferenczi arasında, aralarındaki 'duygusal bağların karmaşıklığıyla da beslenen düşünce ayrılıkları' gözükmeye başlar. Özellikle tedavi yöntemi konusunda Ferenczi Freud'a karşı çıkar. Hastaların tedavi sırasında bilinçaltı güdülerini yaşama eğilimleri üzerine Otto Rank ile aynı gözlemlerden yola çıkarak yeni bir tedavi yöntemi önerir.⁵⁴

Sandor Ferenczi'nin psikanalize katkısı onun biyolojiyle psikanalizi bir arada değerlendirmesinden ve böylece Freud'un temel kavramlarını belirlediği psikanalize biyolojik bir açıklama getirmesinden ileri gelmektedir. Ferenczi, Otto Rank'in 'doğum travması' kuramını doğrular biçimde, 'anneye dönüş arzusu'nu temel alır ve biyolojik açıklamaları bu doğrultuda değerlendirir. Ferenczi, kuramını anlattığı ve bizim de ana kaynak olarak yararlanacağımız *Thalassa: Psikanaliz Açısından Cinsel Yaşamın Kökenleri* kitabında sık sık Rank'in *Doğum Travması* kitabına atıfta bulunur, cinsel birleşmeye yönelik kendi kuramının,

⁵² Dassie Hoffman, Sandor Ferenczi and the Humanistic Psychologists, Saybrook Graduate School, New York, 2002, (<http://www.sonoma.edu/psychology/os2db/history2.html>).

⁵³ Vladimir Granov (2001). The Future of the Odipl Complex, St. Petersburg, East European Psychoanalytic Institute, (<http://www.sonoma.edu/psychology/os2db/history2.html>).

⁵⁴ Sigmund Freud, *Psikanaliz Üzerine*, s. 42.

Rank'in kuramını tamamlar biçimde olduğunu dile getirir.⁵⁵ Çalışmamızın bu bölümünde, Ferenczi'nin kendisinin de dile getirdiği gibi Otto Rank'in kuramıyla paralel sonuçlara varan kuramı, özellikle 'cinsel ilişkinin anlamı' üzerinden ele alınacaktır.

Ferenczi'nin kuramı tıpkı Otto Rank'taki gibi, 'yitirilmiş' anne-çocuk ilişkisinin etkisinin hayat boyu telafi edilme şekilleri üzerine odaklanır. Ferenczi'nin aşağıda ayrıntılı şekilde açıklanacak olan bu yaklaşımını iki başlık altında toplamak konunun daha iyi kavranmasına yardımcı olacaktır:

Cinsel birleşme;

1. Bireysel düzeyde 'anne rahmine dönüş arzusu'nu simgesel, sanrılı ve gerçek olarak eksiksizce yerine getirir.
2. Soyoluşsal düzeyde; daha önce kendi yaşamının, yani denizin dışına çıkmaya başlayan türün, eski yaşamına (denize) mutlu dönüşüdür.

Görüldüğü gibi Ferenczi'nin kuramı, sadece 'bireyoluşsal' bir açıklama getirmekle kalmaz, aynı zamanda psikanalize 'soyoluşsal' bir açıdan da yaklaşır. Bu noktada, ana hatlarını çizdiğimiz kuramın bu iki yaklaşımına sırasıyla eğilebiliriz.

⁵⁵ Sandor Ferenczi, *Psikanaliz Açısından Cinsel Yaşamın Kökenleri*, Çev. Hüseyin Portakal, (İstanbul: Cem Yayınevi, 2. Basım, 2000), s. 42

1.3.1. Cinsel Birleşmenin Bireyoluşsal Kökeni

Freud, *Cinsellik Üzerine Üç Deneme*'sinde⁵⁶, çocukluktaki erotik davranışların ergenlikte uygulanan cinsel birleşmeyle yeniden başladığını dile getirir. Yani yetişkin cinsel ilişki ve edim temelde yetişkinlikle ortaya çıkan bir olgu değil, çocuklukta deneyimlenen hazzın başka bir biçimde ikame edilmesidir. Ferenczi, cinsel birleşmenin bireyoluşsal kökenini araştırırken bu varsayım üzerinden hareket ederek, yetişkin cinsel aşkın içeriğinin çocukluktaki erotik davranışların bir devamı olduğu sonucuna varır. Çocukta parmak emme, dövme-dövülme, bakma-bakılma tam bir doyum sağlarken yetişkinde bu edimlerin ikame edilmiş biçimleri olan öpüşme, birbirini kollarına alma, okşama, son kertede cinsel bir birleşmeye işaret ederler.

Ferenczi'ye göre cinsel birleşme sırasında cinsel organ, ona sahip olan için aslında tüm Ben'in temsilcisidir. Rüyalarda bu durum daha belirgin olarak ortaya çıkmakta ve cinsel organ Ben'in⁵⁷ yapmak istediği şeyleri yapan bir 'araç' olarak bütün benliğin temsilcisi haline gelmektedir.⁵⁸ Bunun yanında, cinsel birleşme özünde bir 'rekabetin', 'kavga'nın da varlığını, bu rekabet ve kavgaya son vermesi sayesinde ispat etmektedir. Cinsel birleşme öncesi öpüşme ve sarılma gibi edimler eşlerin Ben'leri arasındaki sınırları aşmaya yöneliktir. Bu sınırlar, bireyler arasındaki bir karşıtlığın, mücadelenin sonucunda belirlenmiş sınırlardır.

⁵⁶ Sigmund Freud, *Cinsiyet Üzerine* (Cinsellik Üzerine Üç Deneme), Çev: A. Avni Öndeş, İstanbul: Say Yayınları, 10. Baskı, 2001.

⁵⁷ Eserin çevirmeninin Türkçe'ye bu şekilde çevirdiği 'Ben', bireyin bilinç ve bilinçdışı bütün varlığını, öznesini ifade etmek için kullanılmaktadır.

⁵⁸ Sandor Ferenczi, *Psikanaliz Açısından Cinsel Yaşamın Kökenleri*, s. 31.

Ferenczi için cinsel birleşmedeki üçüncü öge tıpkı Ben'i temsil eden cinsel organlar gibi, Ben'in ikame edildiği cinsel salgılardır. Ferenczi'ye göre boşalma sırasında, salgı vücuttan ayrılır, erkeği⁵⁹ cinsel gerilimden kurtarır. Aynı zamanda kadının bedeni içinde 'rahat' ve 'güvenilir' bir yere konulmuş olur. Cinsel birleşmeyi cinsel organın ve genital salgının tüm bedenin kimliğini alması, eşlerin aralarındaki sınırları silerek birbirlerinin kimliklerini almaları şeklinde yorumlayan Ferenczi, 'anne rahmine dönüş arzusu' ile cinsel birleşmeyi tam da bu nokta da birbiriyle ilişkilendirir.

Eğer cinselliğin gelişimin bebeğin parmak emmesinden başlayarak ve narsist dönemden geçerek cinsel birleşmeye değin inceleyecek olursak; yine eğer Ben'in penis ve cinsel salgı ile karmaşık benzeşme sürecini göz önüne alacak olursak, cinsel birleşmenin kendisinin Ben'in önce el yordamıyla, sonra giderek açıklıkla ve en sonunda da Ben ile dış dünya arasındaki ilişki henüz tamamlanmadığından canlı varlık için çok zor olan bir durumdan 'anne rahmine dönüşün' kısmen başarıldığı bir girişim amacı taşıdığını anlarız. Cinsel birleşme bu geçici geriye dönüşü üç tarzda gerçekleştirir: Organizmanın tümü 'sanrılı bir biçimde' ve düşsel olarak gerçekleştirir; tüm organizmanın kimliğine bürünen

⁵⁹ Psikanalize yönelik en önde gelen eleştirilerden biri olan onun 'erkek-egemen söylemin temsilcisi olduğu' düşüncesi, Ferenczi'nin kuramında da doğrulanıyor gibidir. Ferenczi'ye göre bireyin bilinçdışında temel öneme sahip 'anne rahmine dönüş arzusu' her iki cins için de geçerlidir. (S. Ferenczi, a.g.e., s. 46.) Yine de Ferenczi, her iki cins için de benzer psikolojik süreçlerde işleyen cinsel birleşmeyi daha çok erkek bedenini ve bilinçdışını esas alarak irdeler. Bunun yanında, psikanalitik eleştiriyi uygulayacağımız şiirlerin yazarının cinsiyeti, bizi Ferenczi'nin kuramının daha çok erkekle ilgili kısmını almaya sevk etmiştir. Kadının 'anne rahmine dönüş' dinamiğinin ne şekilde işlediğini önemli gördüğümüz yerlerde dipnotlarda göstermeye çalışacağız.

penis zaten bir süreliğine rahme ‘simgesel’ olarak döner, bu arada yalnızca sperma, Ben’in temsilcisi rolünde ve onun narsik ‘alter ego’su⁶⁰ olarak rahme tamamen dönmüştür.⁶¹

Ferenczi cinsel ilişkinin doğasını ‘anne rahmine dönüş arzusu’ ile temellendirir, ancak bununla yetinmez. Freud, Rank ve bir sonraki bölümde ele alacağımız Lacan gibi, Ferenczi de, cinsel ilişkiyi ‘anne rahmindeki ilksel yaşamın’ gerçek hayattaki ikamelerinden biri olarak görür. Diğer ikameler söz konusu olduğunda, adı geçen teorisyenlerle aynı yoruma sahip çıkar.

Bu anlayışa göre (anneye dönüş arzusunun birincilliği) insan, gerçeklikle denge kurmak için geriye dönük yollardan tümüyle vazgeçecek ve gerçekliğin anlamına tam olarak varacaktır. Ama bu evrim, bizim kişiliğimizin yalnızca bir kısmını oluşturur; çünkü uykuda, düşerde cinsel yaşamda, düşsel ürünlerde bu ilkel arzuyu gerçekleştirmek için sonuna değin çaba harcarız.⁶²

Tıpkı Freud’da olduğu gibi Ferenczi’ye göre de, ‘geriye dönük yollara’ takılıp kalmak nevrozun ve psikozun altında yatan esas nedendir. Birey dış dünya ile sorunsuz bir birliktelik için Oidipus Karmaşası’nı aşmalıdır. Oidipal arzu, insanların doğum öncesi keyfini çıkardığı rahat duruma onları geri ‘iten’ çok genel biyolojik bir eğilimin psikolojik anlatımıdır.⁶³ Bu noktada Ferenczi ile Freud arasında bir ayrılığın işaretlerini görmemiz mümkündür: Freud için, sanatçılar Oidipal Karmaşayı bir türlü aşamamış, onda takılıp kalmış (fixation) nevrotik tiplerdir. Oysa Ferenczi, sanatçıların bu karmaşadan sıyrıldıklarını, ‘düşsel ürünlerle’ anneye olan nevrotik saplantıyı değil, anne rahmindeki yaşama

⁶⁰ Alter-ego : Bireyin yerini alabilen, aynı ‘ben’ e sahip.

⁶¹ Sandor Ferenczi, *Psikanaliz Açısından Cinsel Yaşamın Kökenleri*, s. 32.

⁶² Sandor Ferenczi, *a.g.e.*, s. 35.

⁶³ Sandor Ferenczi, *a.g.e.*, s. 33.

olan arzuyu dile getirip bu yitik cenneti başka edimlerle (sanat ürünleri) ikame ettiklerini vurgular. Yani klasik psikanalizin sanatın tüm biçimlerini ve sanatçıların tümünü nevrotik olarak değerlendiren ve bu yüzden çokça eleştirilen anlayışı, Ferenczi'nin kuramında sanatı nevrozdan ayırıştırarak bir anlayışa dönüştür.

Görüldüğü gibi, Ferenczi'ye göre, sona erdirilmiş cinsel birleşme, anne rahmine dönme arzusunun kısmen gerçekleştirilmesinden başka bir şey değildir. Cinsel edim boyunca eşlerin yaşadıkları gerilim, gerçekte yorucudur ve yakında son bulacaktır umuduyla zevk verir. Bu yorucu gerilim, birçok bakımdan *içsıkıntısına* benzer. Ferenczi bu sıkıntının Freud ve Rank'in üzerinde durdukları doğum travması sırasında yaşanan yorucu heyecanın sürekli yinelenmesi olduğunu söyler.

Cinsel birleşmeyle ilgili incelememizi derinleştirdikçe, yalnız zevk alma süreci değil (diğer bir deyişle anne rahmindeki durumun mutlu temsili), onun yanında sıkıcı deneyimlerin yinelenmediği de (büyük bir olasılıkla doğum anındaki ilk sıkıntıların) daha açıkça ortaya çıkıyor. Yine öyle anlaşılıyor ki bu duyumsamalar düzensiz olarak ortaya çıkmıyor, belirli bir zaman sıralamasını izliyor. Buradan çıkan sonuca göre, sıkıntılı duyumsamanın artması ve onun en yüksek noktası olan boşalımlı doyum, birbirine zıt yönde iki eğilimin eşzamanda temsil edilmesini hazırlar: Sıkıntılı doğum deneyiminin mutlu son ile yinelenmesi ve aynı zamanda ana karnına dönüş durumunun yeniden kurulması.⁶⁴

Sıkıntı ile hazzın bir aradalığı konusunda en temel savı Freud geliştirmiştir. Freud'a göre sıkıntı ile libido arasında yakın bir bağlantı vardır. Freud'un ilk psikanalitik yayınları, sıkıntının nevrotik belirtileriyle, cinsel

⁶⁴ Sandor Ferenczi, *Psikanaliz Açısından Cinsel Yaşamın Kökenleri*, s. 49-50.

birleşme heyecanlarının aynı öze sahip olduklarını ispatlar niteliktedir.⁶⁵ Yine Rank'ın da, bireyin anne rahmine dönüş arzusunu bilinçdışında bastıran, onun bilinç düzeyine çıkmasını engelleyen en temel etkenin doğum anında olan fizyolojik travmanın daha sonraki hayatta ruhsal bir boyut kazanarak 'ilksel kaygı' biçimini kazanmasına bağladığını görmüştük. Rank'ın kuramındaki 'yaklaşma-uzaklaşma' çatışmasının temelinde yatan travmatik izler Ferenczi'ye göre de bireyin tüm hayatında etkili olur. Ferenczi, cinsel ilişki sürecindeki bu sıkıntıyı bir başka açıdan daha ele alarak, sıkıntının bireyin dış gerçekliğe uyumuna olan olumlu etkisi üzerinde durur. Freud, Rank gibi Ferenczi için de, bireyin yaşamında dünyaya uyum için yapılan ilk ve en önemli mücadele doğum travması deneyimidir. Bu deneyim bireyi gerçeklikle bir uyuma ulaşmaya zorlar. Ferenczi'ye göre cinsel birleşme, yalnızca anne rahmine yarı düşsel yarı gerçek bir dönüşü temsil etmez, ayrıca kendi belirtileriyle doğum sıkıntısını ve bu sıkıntının üstesinden gelişi, diğer bir deyişle mutlu doğumu da dile getirir. Sonuç itibarıyla, sıkıntı gerek cinsel ilişkide gerekse tüm insanî eylemlerde yalnızca olumsuzluğu çağrıştırmaz, aynı zamanda bireyin gerçekliğe uyumuna olan katkısıyla istenen bir durumdur. Böylesi bir yaklaşım, sanatçının bir eseri meydana getirirken yaşadığı sıkıntının olumlu tasvirine de mantıklı bir cevap olarak gözükmektedir.

Cinsel ilişkinin evrelerini değerlendirirken, Ferenczi, uyku ile cinsel ilişki arasında varolan bir ilişkiden bahseder. Ferenczi tıpkı Rank gibi uykuyu anne rahmindeki haz dolu yaşantının fiziksel bir ikamesi kabul eder. Ferenczi, uyku

⁶⁵ Sıkıntı ve libido arasındaki ilişki hakkında ayrıntılı bilgi için bkz.: Sigmund Freud, , 'Sexuality in the Aetiology of the Neurosis (1905)', *Sexuality and the Psychology of the Love*, s. 11-19.

bozukluklarına neden olan psikomotor rahatsızlıkların temelinde cinsel işlevlerdeki problemlerin yattığını söyler. Ona göre sadece bu bağlantı bile cinsel ilişki ile uyku arasındaki dinamik benzerliğin ispatı için yeterlidir. Ferenczi için, gerçekte her iki süreç de, yolları ve nitelikleri ayrı ayrı olmakla birlikte, aynı geriye dönüş amacını gerçekleştirirler.

Dış dünyayı toptan yadsıyarak olumsuz sanrılı bir biçimde uyuyan kimse, tüm psikolojik ve fizyolojik ilgisini ve dikkatini dinlenmeye yöneltir ve neredeyse sadece gerçek dışı ve düşsel bir biçimde geriye dönüşün sonucuna varır. Buna karşılık, cinsel birleşmede insan bu ilksel amacına gerçekte kısmen aldatıcı bir biçimde, kısmen de gerçekten ulaşır. Demek ki cinsel birleşme ve uyku, şimdiye kadar erotik gerçekliğe doğru uygulanmış evrimin başlangıcı ve sonucudur.⁶⁶

Bunun yanında, cinsel ilişki sonrası uyuma isteği ve beraberinde gelen rahat uyku, anne rahmine dönüşün ikinci kez ikame edildiği savını güçlendirir.⁶⁷

1.3.2. Cinsel Birleşmenin Soyoluşsal Kökeni

Ferenczi'nin kuramını diğer psikanalitik kuramlardan ayıran en önemli özellik kuşkusuz bu kuramın biyolojik veriler ışığında doğrulandığı düşüncesidir. Biyolojik varsayım, Ferenczi kuramını Darwin'in evrim teorisi üzerinden izleyebilmemize imkan tanır. Bu noktada, 'soyoluşsal köken' dendiğinde akla gelmesi gereken şey insan ırkının geçirdiği evrimin onun bilinçdışında bıraktığı izler olmalıdır. Ferenczi, Darwin'in teorisini bir önkabul olarak ele alarak, tüm canlıların sudaki (deniz) tek hücreli canlılardan evrilmesi ve daha sonra karaya

⁶⁶ Sandor Ferenczi, *Psikanaliz Açısından Cinsel Yaşamın Kökenleri*, s. 94.

⁶⁷ Sandor Ferenczi, *a.g.e.*, s. 52.

çıkması üzerinde durur. Ferenczi'ye göre, anne rahminden de önce, soyoluşsal açıdan ilksel rahim denizdir. Bu açıdan bakıldığında denizden karaya çıkan ilk canlılardan evrilen insan ırkı bir denize dönüş arzusunu daima bilinçdışında taşımaktadırlar. Yine karaya çıkış ilksel bir 'toplu doğum'u da temsil etmektedir.

Yüksek memeli hayvanların dölyatağının varlığı, deniz döneminin varoluşsal biçiminin bir yinelenmesidir. Benzer biçimde doğum, bu büyük yıkımın, yani hayvan türlerini ve bu arada herhalde bizim atalarımız olan hayvanları denizlerin kuruması sırasında sert karasal yaşama uymaya ve özellikle solungaçlarını bırakıp havayla soluyacak organlar geliştirmeye zorlayan yeryüzü değişikliklerinin bireysel olarak kısaca yinelenmesidir.⁶⁸

Ferenczi soyoluşsal köken konusundaki kuramının ispatını daha çok semboller üzerinden yapmaktadır. Psikanalizde temel bir işleve sahip sembolleştirme, bilinçdışı içeriği bilinç düzeyinde gözlemlene imkanı sağlamaktadır. Bu varsayım üzerinden hareket ederek, Ferenczi, balık sembolü üzerinde ayrıntılı olarak durur. Bireysel ya da ortaklaşa ruhsal oluşumda balık sembolü, daha doğrusu suda duran ya da yüzen balık, cinsel birleşmeyi dile getirdiği kadar anne bedeninin iç kısmını da temsil etmektedir. Bunun yanında balık sembolü cinsel ilişki ve anne rahminin temsilinden öte, suda yaşayan ilk canlıların dolayısıyla insanın atalarının bilinçdışı soyoluşsal bilgisini de temsil etmektedir.⁶⁹

Düşlerin ve nevrozların kimi ayrıntıları, bir yandan anne rahmi öte yandan 'besleyici' deniz ya da kara arasında derin simgesel bir benzerlik telkin etmektedir. Bu simgeye göre, insan bir birey olarak doğumundan önce suda

⁶⁸ Sandor Ferenczi *Psikanaliz Açısından Cinsel Yaşamın Kökenleri*, s. 66.

⁶⁹ Sandor Ferenczi, *a.g.e.*, s. 63.

yaşayan bir ‘içasalak’tır (balık) ve doğumundan sonra uzun bir süre denizin havadaki bir ‘dışasalağı’ olur. Ama aynı zamanda deniz ve kara, türlerin evriminde anneliğin gerçek öncüsü rolünü oynamışlardır.⁷⁰ Bu nedenle denizin yanı sıra kara da canlıların yaşam koşullarını belirleme, onları koruma açısından ilksel bir annenin temsilcisidir.

Ferenczi’nin soyoluşsal köken hakkındaki bu kuramını izlerken, bu kuramla benzerliği açısından üzerinde durulması gereken bir başka kuramdan da söz etmek gerekir: Jung ve Analitik Psikoloji. Carl Gustav Jung, Freud’un ilk öğrencilerinden olmuş, yine daha sonra Alfred Adler’le⁷¹ birlikte Freud’un klasik psikanalizini eleştirerek ondan ayrılmış bir psikanalisttir. Jung’u Ferenczi’nin kuramıyla birlikte anmamıza neden olan kuramı, aynı zamanda Jung’un psikanalize getirdiği en önemli yeniliktir. Jung’a göre bilinçdışı iki bölümden oluşmaktadır. Bunlardan ilki Freud’un sınırlarını genel hatlarıyla belirlediği kişisel bilinçdışı, ikincisi Jung’un üzerinde özellikle durduğu ortak bilinçdışıdır (collective uncounscious).⁷² Kişisel bilinçdışı unutulmuş, bastırılmış, bilinçdışı yolla algılanan her türlü geci içerir. Ortak bilinçdışı ise insan ırkının her

⁷⁰ Sandor Ferenczi, *Psikanaliz Açısından Cinsel Yaşamın Kökenleri*, s. 66.

⁷¹ Alfred Adler (1870-1937), 1902’de Freud’un yakın çevresine girerek öğrencisi oldu, 1911’de *Organ Eksikliği Üzerine İnceleme* adlı çalışmasının yayımlanmasından sonra Freud’la arası bozuldu. Adler’in, ‘bireysel psikoloji’ olarak isimlendirdiği kuramı adından da anlaşılacağı gibi birey merkezlidir ve bireyin hissettiği aşağılık duygusu ile başka özelliklerini öne çıkararak diğer insanlar üzerinde üstünlüğünü göstermeye çalıştığı savına dayanır. Ayrıntılı bilgi için bkz : Alfred Adler, *Psikolojik Aktivite*, Çev : Belkıs Çorakçı, (İstanbul : Say Yayınları, 5. baskı, 2001).

⁷² Ortak bilinçdışı Türkçe’ye zaman zaman ‘kollektif bilinçdışı’ olarak da çevrilmektedir.

bireyin beyin yapısında yeniden doğan, evrenin tüm ruhsal kalıtımını içermektedir.⁷³

Jung'a göre, yeni doğmuş çocuğun ruhu mutlak manada bir 'tabula rasa'⁷⁴ değildir, çocuk tüm insanlık tarihinin gizli kodları halihazırda bilinçdışına kodlanmış olarak doğar. Jung bu gizli kodları 'arketip' (archetype) olarak isimlendirir. Diğer bütün psikanalistler gibi, Jung da, erkeğin bir kadınla ilk ve en önemli deneyiminin anne sayesinde olduğunu söyler. Anneyle olan 'ilksel deneyim' bireyin kendisini biçimlendirmesinde temel işlev görür. Burada en önemli şey, gerçekte annenin çocuğa nasıl davrandığı değil, çocuğun annenin davranışını nasıl hissettiğidir. Jung için her erkekte gizli bir kadınsılık (efeminelik) vardır ve bunu Jung 'anima arketipi' olarak isimlendirir.⁷⁵ 'Erkek bilinçdışında kadının kolektif bir imajına (anima) sahiptir ve bu imaj yardımıyla kadının doğasını kavrar.'⁷⁶

Anima özünde 'anne'den farklıdır ve daha doğmadan önce zihinde vardır. Anne sadece 'anima arketipi'nin gerçek hayatta yansıtıldığı ilk ve en temel nesnedir. Daha sonraki nesnelerin en önemlisi ise başka bir 'kadın' ya da

⁷³ Carl Gustav Jung, *Analitik Psikoloji*, Çev: Ender Gürol, (İstanbul: Payel Yayınevi, 1997), s. 44.

⁷⁴ Tabula Rasa: Üzerine hiç bir yazı yazılmamış boş bir levha. Locke'un ve duyumcuların (sensualist) görüşüne göre her deneyden önce ruhun içinde bulunduğu durum. 'Her bireyin ruhu doğumunda mutlak bir boş levhadır.' (Bkz. Bertrand Russell, *Batı Felsefesi Tarihi III*, Çev: Erol Esençay, (İzmir: İlya Yayınevi, 2001), s. 153).

⁷⁵ Aynı şekilde, kadında da erkeğin doğasını kavramaya yönelik bir arketip vardır. Jung bu arketipe 'animus' adını verir ve 'anima'nın 'anne'de ilk temsilini bulması gibi 'animus'un ilk temsil edildiği nesne olarak 'baba'yı gösterir. (Bkz. Anthony Stevens, *Jung*, Çev: Ayda Çayır, (İstanbul: Kaknüs Yayınları, 1999), s. 72).

⁷⁶ Frieda Fordham, *Jung Psikolojisinin Ana Hatları*, Çev: Aslan Yalçiner, (İstanbul: Say Yayınları, 5. Baskı, 2001), s. 66.

‘sevgili’dir. “Her anne ve her sevgili erkeğin içindeki derin gerçekliği oluşturan, her zaman var olan, bu öncesiz imajın (anima) taşıyıcısı olmak zorundadır.”⁷⁷ Ferenczi’nin soyoluşsal köken çerçevesinde denizi ilksel anne olarak görmesi ile Jung’un ‘anima’sı arasında doğrudan bir benzerlik vardır. Tıpkı Ferenczi gibi Jung için de deniz ‘anima’nın yani ilksel annenin temsilcisidir. Burada oldukça mühim olan bir konu da ‘simgelerin yer değiştirmesi’ olgusudur. Bu olgu dikkate alındığında, Jung’un anne ile anima arasında kurduğu ilişkiyi Ferenczi’nin anne ile deniz arasında kurduğunu görürüz. Bütün psikanalist kuramların üzerinde durdukları ‘ilksel anne arzusu’, bu iki kuramcıda, ‘annenin de aslında başka bir şeyin -ortak bilinçdışına ait bir imajın (anima ve deniz)- temsilcisi olduğu’ görüşüne, yani anne arzusunun ilksel olmadığı, onun da aslında doğum öncesinde bilinçdışına yerleşen başka ilksel bir imajın ikamesi olduğu savına dönüşür. İlhan Berk’in şiirlerinde bolca rastladığımız ‘deniz’ ve ‘su’ (ırmak) gibi sembollerin yorumlanmasında izleyeceğimiz yöntem açısından, yukarda bahsedilen denizin ve animanın ilkselliği (anneden de önce gelişi) ve aynı zamanda tam tersi yönde denizin ve animanın annenin bir temsili olduğu (anneden sonra gelişi) savı büyük önem arz etmektedir.

Özetle söylemek gerekirse, bir sembol olarak deniz annenin bir temsili olabilirken, aynı anda anne de ilksel denizin bir temsili durumuna yükselir. Ferenczi için, bu çift değerlilik her iki anlamını da cinsel ilişkide bulmaktadır. Cinsel ilişki hem anne rahmine dönüşün bir ikamesi iken hem de anne rahmindeki haz dolu ilksel yaşantının bu şekilde telafi edilmesi yönüyle rahmin denizine (amniyoz sıvı) ve dolayısıyla ilksel denize dönüştür. Cinsel ilişki eninde sonunda,

⁷⁷ Carl Gustav Jung, *Archetypes of the Collective Unconscious* (1934/1954), Volume 9, Part 1, Collected Works, (Princeton: Panteon Press, 1953), s. 30.

hem bireyoluşsal açıdan hem de soyoluşsal açıdan bir geri dönüşün (anne ya da deniz) ikame edildiği önemli bir edimdir:

“Cinsel birleşme, bizim varsayımımıza göre özünde bireyin dayanılmaz bir gerilimden kurtulmasından ve bununla eşzamanlı olarak anneye ve tüm annelerin annesi denize geri dönüş güdüsünün doyumundan başka bir şey değildir.”⁷⁸

Ferenczi ile Jung’un semboller konusunda yaptıkları yorumlar da, büyük oranda soyoluşsal köken ile ortak bilinçdışı kuramlarının benzerliğine vurgu yapar niteliktedir. Örneğin, Ferenczi ‘saban’ı, uygarlık tarihinin eski deneyimlerinin bu sembol üzerinde yoğunlaştığı biçiminde yorumlayarak Jung’a yaklaşır.⁷⁹ Tıpkı Ferenczi gibi, koruyucu ve sarmalayıcı bir çok nesne, Jung için de özünde ilksel annenin birer ikamesinden başka bir şey olamaz. Böylece diyebiliriz ki, Ferenczi soyoluşsal köken kuramı içerisinde Jung’un ortak bilinçdışı kuramına iyice yaklaşmıştır. Jung’a göre ortak bilinçdışının deniz ve kara (dolayısıyla anne), gökyüzü, mezar, karanlık gibi simgeleri bireyin bilinçdışı hakkında çok önemli bilgiler verir. Bunun da ötesinde bu semboller bir sanat yapıtına yaklaşırken, kişisel bilinçdışının kendine özgü sembollerinden çok daha verimli bir alan sağlamaktadırlar. Bu sembollerin biriktiği esas alan olan mitolojiyi hem Jung hem de Ferenczi eleştiride faydalanılacak özgün bir kaynak olarak görür.

⁷⁸ Sandor Ferenczi, *Psikanaliz Açısından Cinsel Yaşamın Kökenleri*, s. 79.

⁷⁹ Sandor Ferenczi, *a.g.e.*, s. 66.

“Analiz etmeyi düşündüğümüz sanat yapısı, simgesel olmaktan başka, kaynağı, şairin kişisel bilinç dışında değil de, ilksel imgeleri insanlığın ortak mirası olan bir bilinç dışı mitoloji alanındadır.”⁸⁰

“Dünyanın yaratılışı üzerine çok sayıda ilkel (mitolojik) efsane vardır⁸¹, bunlarda dünyanın denizden çıktığı görülür ve yaratılışın da doğum simgesi gibi yorumlanmasına izin verecek birçok öğeleri içinde taşır.”⁸²

⁸⁰ Carl Gustav Jung, *Analitik Psikoloji*, s. 322.

⁸¹ Bu efsaneler arasında Altay Türkleri'nin Yaratılış Destanı, Ferenczi'nin yaptığı yorumu doğrular nitelikte olması açısından ilginçtir. Verbitskiy'in derlediği destan “Dünya bir deniz idi, ne gök vardı, ne bir yer / Uçsuz, bucaksız, sonsuz sular içreydi her yer” dizeleri ile başlar. “Tanrı Ülgen” bir kuş kulağında ‘deniz’ üzerinde uçmaktadır. “Göklerden gelen bir ses” denizin dibinden ağzına toprak almasını ister ve bu toprakla insanı doğurur. Bkz. Bahaeddin Ögel, *Türk Mitolojisi*, Cilt I, (Ankara: Türk Tarih Kurum Yayınları, 1971), s. 432.

⁸² Sandor Ferenczi, *Psikanaliz Açısından Cinsel Yaşamın Kökenler.*, s. 68.

1.4. JACQUES LACAN

Psikanaliz kuramı büyük ölçüde Freud'un şahsi çabaları ile kurulmuş olmasına rağmen bu noktada saplanıp kalmamış ve büyük bir gelişim göstermiştir. Psikanaliz antropoloji, sosyoloji, dilbilim gibi bir çok bilim ve kuramdan etkilendi ve zamanla bir çok kuramı da etkilemeye başladı. Psikanalizin bu gelişiminde önemli köşe taşlarından birisi kuşkusuz Jacques Lacan'dır.⁸³ Klasik psikanalizde, Freud'dan bahsettiğimiz bölümden de anlaşılacağı gibi, önemli olan, biyolojik bir nesne olarak 'beden'dir. Lacan'a gelindiğinde bu nesne yerini 'dil'e bırakır. Lacan'a göre "bilinçaltı"⁸⁴ dil gibi yapılanmıştır."⁸⁵ Lacan'ın bu tespiti Freud'un

⁸³ Lacan'ın kuramı sınırları belirli bir kuram değildir. Bunda en önemli neden Lacan'ın bir yazar olmaktan çok bir hatip olmasıdır. *Yazılar* (Ecrits, -orjinal basım 1966-) bir yana bırakılırsa hemen bütün Lacan metinleri, verdiği psikanaliz seminerlerinden, Freud okumaları seminerlerinden aktarılmıştır. Bu bakımdan Lacan'ın tüm teorisini derli toplu bir şekilde karşımızda bulmak mümkün değildir. Çalışmanın Lacan'la ilgili referans ve kaynakça kısmı bu yüzden Lacan'ın 17 Temmuz 1949'da Zürih'te yapılan Uluslararası 16. Psikanaliz Kongresi'ne Sunulan "Özne-Ben'in İşlevinin Oluşturucusu Olarak Ayna Evresi" adlı bildirisine ve verdiği seminerlerin başka kaynaklar üzerinden aktarılmasına ve yorumlanmasına dayandırılmıştır.

⁸⁴ Freud'dan bahsederken 'bilinçaltı' ile 'bilinçdışı' arasında Saffet Murat Tura'nın yaklaşımı üzerinden bir ayrıma gitmiş ve bu yaklaşımı benimseyerek 'daha çok toplumsal arzuların bastırıldığı alan' olarak görülen 'bilinçdışı'nın tezimizin üzerinde duracağı alan olduğunu belirtmiştik. Konu Lacan olduğunda Tura'nın yaptığı bu ayrım bir parça problemli gözükmektedir. (Bu konuyla ilgili bkz. Burak Bakır, Sinema ve Psikanaliz, "Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi". Dokuz Eylül Üniversitesi – Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2002, s. 8.) Bilinçaltı'nın İngilizce metinlerdeki karşılığı 'unconscious' olarak verilmektedir. Bu çalışmada daha çok Lacan'ın Ayna Evresi kuramı üzerinde duracağımızdan bu ayrımın tezimizle doğrudan

Lacan tarafından dilbilimin katkılarıyla tekrar ele alınmasından daha fazlasını ifade etmektedir. Lacan'ın kuramında dil, merkezde tek başına durmamaktadır, orada dilin yanı sıra hazzın ve arzunun yeniden formüle edilişi ve 'Gerçek' (Real) vardır.⁸⁶

Lacan'ın psikanaliz kuramı daha çok 'özne-ben'in oluşumunu açıklar niteliktedir. Dilbilim tam da bu açıklamada yerine oturur. Çalışmamızın esas konusunun 'anne rahmine dönüş arzusu' olması nedeniyle bu bölümde bu 'dönüş çabası'nı Lacan'ın Ayna Evresi üzerinden takip edeceğiz. Gerekli gördüğümüz yerlerde Lacan'ın dilbilim ile psikanalizi ne şekilde birlikte kullandığını da göstermeye çalışacağız.

1.4.1. Ayna Evresi

Lacan bireyin gelişiminde üç ayrı evre üzerinde durmaktadır. Bunlardan ilki Freud'un 'otoerotik dönem'⁸⁷ dediği ve çocuğun psikomotor eşgüdüm düzeyinde bedeninden kaynaklanan duyuları bütünleştiremediği 'parçalanmış beden' dönemidir. İkinci evre Lacan'ın Ayna Evresi (Mirror Stage) dediği ve kabaca imgesel döneme denk düşen evredir. Bu dönemi Freud'un 'narsistik

ilgisinin olmadığını düşünüyoruz ve bu iki kavramın birbirleri yerine de kullanılabileceğini söylemekle yetiniyoruz.

⁸⁵ Lacan'nın dil ile ilgili düşüncelerini açıkladığı bir seminer için bkz: *The Seminar Of Jacques Lacan*, Edited By: Jacques-Alain Miller, Translated to English: Sylvana Tomaselli, (New York-London: Norton Comp. First American Edition, 1988), s. 279-282.

⁸⁶ Burak Bakır, Sinema ve Psikanaliz, "Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi", Bilkent Üniversitesi, 2002, s. 11.

⁸⁷ Sigmund Freud, *Cinsiyet Üzerine*, s. 63.

dönem'i ile birlikte değerlendirebiliriz. Son dönem ise Oidipus Karmaşası'nın devreye girdiği, çocuğun kültürel aile ortamında dilin zeminsiz alanında sürüklendiği simgesel dönemdir. Lacan'a göre bilinç ile bilinçdışı arasındaki ilişki -ikincisinin ilkinin yol göstermesi- dilsel deneyim tarafından belirlenir.⁸⁸ Bilinç kendini ancak dilin yani toplumsal-uzlaşımsal bir kurumun dolayımıyla ele alabilir. İnsan kendi varoluş gerçeğini olduğu gibi değil, ancak dilin ona sunduğu, kendi kuralları olan bir yapıdan hareket ederek biçimlendirebilir, düşünebilir ve ifade edebilir. Bu dolayım, insanın kendisine yabancılaşma sürecini 'mümkün kılar.' Zira, bilinçdışı da insanın kendi gerçeğini kültürel bir koddan dolayım olarak kavramak zorunluluğuna bağlanır. İnsan kendi gerçeğini bilinçdışı kılar. İnsan kendi gerçeğini önce ailenin sonra diğer kültürel kurumların söyleminden dolayım olarak düşünürken esas 'otantik' gerçekliğini bilinçdışı kılmış olur. Peki nedir bu esas otantik gerçeklik? Sorunun cevabı Lacan'ın Ayna Evresi olarak adlandırdığı ve yukarıda bireyin gelişiminde ikinci dönem olarak gösterdiğimiz süreçte saklıdır.

Freud'a göre bebeğin gelişiminin ilk aşamasında bebek kendisiyle dış dünya arasında yani özne ile nesne arasında bir ayrıma gitmez, gidemez.⁸⁹ Lacan bu dönemi 'imgesel dönem' olarak adlandırır. İmgesel dönem henüz bilinçdışının oluşmadığı, çocuğun kültürel özne olmadığı, 'kendisi ile dış dünya arasında bir ayrıma varamadığı' dönemdir. Bu dönem 6-8 aylık bir çocuğun aynadaki kendi imgesini coşkuyla tanıması, bir bütünlük olarak kendini kavraması ile ilk işaretini bulur. Freud'un 'narsistik dönem'ine karşılık gelen bu dönemde çocuk aynadaki

⁸⁸ Elizabeth Wright, *Psychoanalytic Criticism: Theory in Practise*, (New York: Methuen & Co. Ltd, 1984), s.107.

⁸⁹ Sigmund Freud, *Cinsiyet Üzerine*, s .64.

görüntüsü sayesinde hayali bir kimlik belirler. Aynaya bakan bebek narsistik bir tavırla aynadaki görüntüsünde ideal aşkınlık ve tamlık görür, bu görüntü ona mükemmel bir zevk sunar.⁹⁰ Bu mutluluk verici deneyim iç ve dış arasındaki henüz kırılmamış bütünlüğün ‘metaforik’ bir ifadesi, arzusun anında tatmininin çocuğun gelecekte oluşacak bilinçdışında mükemmel bir yansımasıdır. Tüm bunların yanında, Lacan için aynadaki görüntüyle özdeşleşme anne rahmine dönüşün de simgesel bir ifadesidir:

“Demek ki yavru insan dediğimiz, henüz konuşma çağına bile gelmemiş, hareket ve beslenme bağımsızlığı olmayan bu yaratığın kendi yansıyan imgesini böyle sevinçle kabullenişini bundan sonra, insandaki simgesel dölyatağının örnek bir bağlamda kendini belli etmesi olarak görebileceğiz. Buna göre özne-ben, başkasıyla özdeşleşmenin diyalektiğinde kendini henüz nesnelleştirmeden ve öznelik işlevini dil yoluyla evrensel düzeyde yeniden kazanmadan önce, özünü en ilk biçimiyle bu dölyatağında çökeltmekte, oluşturmaktadır.”⁹¹

Anne, çocuğun ilişkiye girdiği ilk varlıktır. İmgesel Dönemden sonra devreye girecek olan Simgesel Dönem’e ait bir varlık olmasına rağmen anne, çocuk tarafından özdeşleşebileceği, özdeşleşeceğini sandığı bir varlıktır. Lacan’ın ‘ayna’ kavramını yeniden yorumlayan Winnicott, bu kavram yerine annenin yüzünü yerleştirir.

⁹⁰ Elizabeth Wright, *Psychoanalytic Criticism: Theory in Practise*, s. 108.

⁹¹ Jacques Lacan, “Özne-Ben’in İşlevinin Oluşturucusu Olarak Ayna Evresi, Uluslararası 16. Psikanaliz Kongresi’ne Sunulan Bildiri, 17 Temmuz 1949, Zürih. Alınan Kaynak: Saffet Murat Tura, *Freud’dan Lacan’a Psikanaliz*, (İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1996.)

“Bebek annenin yüzüne baktığında ne görür? Ben bebeğin normalde kendisini gördüğünü iddia ediyorum. Bir başka deyişle anne bebeğe bakmaktadır ve nasıl görüldüğü orada ne gördüğüyle bağlantılıdır. Bütün bunlar biraz fazla kolayca, pek sorgulanmadan kabul edilir. (..) Ortalama bir çocuk aynada yüzünü incelediğinde, anne imgesinin orada olduğu, annenin kendisini görebildiği, kendisiyle ilişkide olduğu konusunda kendisine güvence vermektedir.”⁹²

Ayna ile annenin yüzünün⁹³ böylesi bir ilişki içerisinde değerlendirilmesi Lacan’ın Ayna Evresi’nde çocuğun anneye nasıl özdeşleştiğinin anlaşılmasında önemli rol oynar. Çocuk aynada gördüğü görüntüyle özdeşleşirken aslında anne ile de özdeşleşmiştir. Çocuğun her türlü ihtiyacını karşılayan anne ile arasındaki ilişki, arzusunun anında tatmininin sağladığı türden bir ilişkidir: Aynada gördüğü sözde tam, bütün, mutlak kudreti barındıran görüntünün verdiği arzuyla annenin çocuğun ihtiyaçlarını karşıladığı andaki arzu çocuk tarafından özdeşmiş gibi algılanır.

Ayna Evresi’nde çocukla anne arasındaki bu ilişki Lacan tarafından ‘Annenin Arzusu’ (Desire of the Mother) olarak adlandırılır. Bu ilişki Freud’da olduğu gibi sadece çocuğun anneye olan arzusu biçiminde değil, karşılıklı bir arzu demektir. Annenin çocuğa olan arzusunun nedeni annenin çocuğu kendi yaşadığı

⁹² D. W. Winnicott, *Oyun ve Gerçeklik*, (İstanbul: Metis, Ötekini Dinlemek, 1997), s. 139-140.

⁹³ Winnicott’ın ayna yerine ‘annenin yüzü’nü koyması gibi, Saffet Murat Tura da çocuğun ‘yaşıtı başka bir çocuğu’ ayna yerine koyabileceğini söyler. ‘Simgesel döneme girmeden önce çocuğun dış dünyayla ilişkisi ikili bir ilişkidir. Çocuk bu dönemde bir başkasıyla, yaşıtı bir çocukla, annesinin görsel imgesi ya da aynadaki kendi bütünsel imgesi ile imgesel yoldan özdeşleşerek parçalanmış olarak yaşantıladığı bedenin bütünlüğünü kazanmaya yönelir’. (Saffet Murat Tura, *Freud’dan Lacan’a Psikanaliz*, s. 126)

yokluk sendromuna (lack of penis)⁹⁴ bir alternatif olarak görmesidir. Anne çocuk sayesinde asla sahip olamadığı ama bilinçdışında da sürekli arzuladığı fallusu simgeler, onunla özdeşleşir, onu yüceltir. Çocuk da bu arzuya annenin her şeyi olma arzusuyla eşlik eder. Ayna Evresi çocuğun annesi için her şey (retrospektif kuruluşuyla fallus) olmak, yani onda ‘eksik’ olan şey olmak arzusuyla, bütünsel imgesini kazanmak için aynada kendi imgesiyle ya da başkasının, annesinin bütünsel imgesiyle özdeşleştiği, anne-çocuk ilişkisinin dolayumsuz dönemidir. Yani çocuk ‘annenin arzusunun nesnesi’ olmayı, anneyle tek olmayı, iç içe geçmeyi, kaynaşmayı arzular. Böylece çocuk, narsisistik mutlak kudrete (omnipotence), Nirvana’nın bütünlüğüne, tüm rahatsız eden uyaranlardan uzak, mutlak tatmin durumunun devinimsiz hazzına ulaşacaktır.⁹⁵ Bu açıdan, her iki arzu da mutlak kudrete (omnipotent) ve aşkınlığa sahiptir, her şeyi kaplar, kapsar. Bu aşkın empatik düzlem Lacan’da tüm bu süreci içine alan kavramla açıklanır: İmgesel Dönem.

Çocuk aynadaki görüntüsü sayesinde bir benlik merkezi kurma sürecini başlatmıştır. Ayna durumunun gösterdiği gibi bu benlik özde narsisttir; ‘Ben’ duyusuna, çocuk bir nesne veya dünyadaki bir insan tarafından kendisine yansıtılan bir ‘Ben’ ile ulaşır. Bu nesne hem çocuğun parçasıdır, -çocuk kendisini bu nesneyle özdeşleştirir- hem de kendisinden farklı, yabancı bir şeydir. Yani aynada gördüğü nesne ‘yabancılaşmış’ bir imgedir: Çocuk bu imgede kendisini

⁹⁴ Lacan’ın Freud’un kuramından hareketle üzerinde durduğu ‘penis kıskançlığı’ ile ilgili eleştirel bir yaklaşım için bkz.: Elizabeth Grosz, ‘Phallocentrism and Sexual Difference’, *Jacques Lacan-A Feminist Introduction*, (New York: Routledge Press, 1990), s. 174-176.

⁹⁵ D. Leader, J. Groves, *Lacan-Yeni Başlayanlar İçin*, (İstanbul: Milliyet Yayınları, 1997), s. 92-93.

‘yanlış tanır’, imgede gerçekte kendi bedeninde sahip olmadığı hoş bir bütünlük görür.

Lacan’a göre imgesel dönem, özdeşleşmeler yaptığımız ancak bu arada da kendimizi ‘yanlış tanıyıp’ ‘yanlış algıladığımız’ imgelerin bölgesidir. Çocuk büyüdükçe nesnelerle böyle ilişkiler kurmaya devam edecektir ve böylece egosu oluşacaktır. Lacan için, ego, dünyada kendimizle özdeşleştirebileceğimiz bir şey bularak kurgusal bir bütünsel kişilik duygusu geliştirdiğimiz bu narsistik sürecin ta kendisidir.⁹⁶

Kültürel özne olarak bireyin oluşumu bu yabancılaşmanın ve sonucunda frustrasyonun⁹⁷ açığa çıktığı dönemle başlar. Bu dönemi Lacan ‘Simgesel Dönem’ olarak adlandırır. Simgesel Dönem, ‘Babanın Adı’nın (Name of The Father) ‘annenin söyleminde yer almaya başlamasıyla’ devreye girer. Çocuk, Freud’un iddia ettiğinin tersine ‘Babanın Kuralları’ndan (Rules of The Father) önce Babanın Adı’yla Oidipus Karmaşası ile karşılaşır. Lacan’ın bu yaklaşımı kaçınılmaz bir ‘erken Oidipus’ kavramını beraberinde getirir. Bu yüzden, Saffet Murat Tura’ya göre “Ayna Evresi daha çok Oidipus’un sınırlarında kalan, Oidipus’un başlangıcına temel teşkil eden bir dönem olarak ele alınmalıdır.”⁹⁸

Henüz imgesel dönem bitmeden, Babanın Adı’nın annenin söyleminde geçmesiyle çocuk ilk frustrasyonu yaşar ve babanın kurallarını yaşamadan, onun

⁹⁶ Terry Eagleton, *Edebiyat Kuramı*, Çev: Esen Tarım, (İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1990), s. 185.

⁹⁷ ‘Frustrasyon’un (frustration) Türkçe karşılığı olarak ‘hayal kırıklığı’nı kullanabiliriz. Yalnız, bir çok diğer terim de olduğu gibi, hayal kırıklığı frustrasyonu tam olarak karşılayamamaktadır. Bu yüzden, daha çok bilinçdışı bir hayal kırıklığı imlediği için bu terimi Türkçe yazılımı ile vermeyi uygun gördük.

⁹⁸ Saffet Murat Tura, *Freud’dan Lacan’a Psikanaliz*, s. 126.

adıyla daha önce edindiği bütünlüğü yitirir. Babanın Adı, imgesel dönemin bittiğinin, simgesel dönemin başladığının habercisidir.

“Babanın önce adıyla sonra kurallarıyla ortaya çıkışı, çocuğu anneden koparır ve bu dönemdeki çocuk isteğini bilinçdışına iter. Bu anlamda yasanın ilk ortaya çıkışı ile bilinçdışı isteğin oluşumu aynı döneme rastlar. Çocuk ancak babanın simgelediği tabuyu ve yasağı fark ettiği zaman yasak isteğini bastırır ve bu istek de bilinçdışı denen şey olur.”⁹⁹

Lacan’a göre Oidipus Karmaşası da gerçek dünyanın bir karmaşası değil, simgesel bir karmaşadır, bir başka deyişle simgeselin kendi otonom gerçekliğinden geçen bir karmaşadır. Oidipus için gerçek bir babanın olması koşulu yoktur. Yalnızca simgesel baba işlevi, Babanın Adı yeterlidir. Kültürel Baba konumunun tüm anlamını veren, bizzat ‘aile’ söylemidir.

Lacan Oidipus Karmaşası’nın kültürel düzenin kökeninde yer aldığını düşünür. Oidipus biyolojik varlığı kültürel özneye dönüştüren simgesel bir karmaşadır; bireyin toplum içindeki ilk kimliği olan cinsel kimliği kazandığı, toplumsal bir üye haline dönüştüğü aşamadır. Oidipus olmasa insan kültürün düzenine giremez, çünkü Oidipus olmaksızın tatmin-frustrasyon diyalektiğinde geçen biyolojik anne-çocuk ilişkisi kültürel bir simgeyi, yani ‘Baba’yı da içine alacak şekilde dönüşemez. Psikotik durum bunun bir örneğidir. Oidipussuz kültür mümkün değildir. “Çünkü, kültür kendi taşıyıcı faillerini Oidipus yoluyla üretir.”¹⁰⁰

Aşağıda üzerinde kısaca duracağımız ve Lacan’ın Oidipus Karmaşası’nı aşamamış kişiler için kullandığı ‘psikoz’ bahsinden önce, psikotik kişinin

⁹⁹ Terry Eagleton, *Edebiyat Kuramı*, s.187.

¹⁰⁰ Saffet Murat Tura, *Freud’dan Lacan’a Psikanaliz*, s. 65-66.

karşısına ‘özne-ben’i oluşturmayı ‘başarmış’ bireyi koyabiliriz. Peki bu ‘başarma’ nasıl söz konusu olabilmektedir? Bu noktada ‘dil’ devreye girer. Lacan bilinçaltının dil gibi yapılandığını söylerken şunu da vurgular: “Dil bilinçaltının koşuludur.”¹⁰¹ Bu noktadan hareket eden kuram, Saussure’ün dilbilim kuramına, dil ve söz ayrımı ile ‘gösteren’ (imleyen) ‘gösterilen’ (imlenen) ayrımına dayanır. Kısaca ifade etmek gerekirse, bir gösterge, gösteren (akustik ya da görsel imge) ve gösterilenden (kavram) oluşur ve Saussure’e göre anlam da bir göstergenin diğer göstergelerin dolayımından geçmesinin sonucudur.¹⁰² Lacan’a göre ise dil düzeninde gösterenle gösterilen hiçbir zaman tam olarak çakışmaz, örtüşmez. Aralarında daima bir gerilim vardır. Gösterenle gösterilen arasındaki bu ilişkiyi psikanaliz açısından ele alırsak, bir gösterenin bir özneyi bir başka gösteren üzerinden geçerek tanımlaması gerektiğini söyleyebiliriz, yani onun dolayımından geçerek.

“Lacan’a göre, öznenin kurulması bakımından bu dolayım çok büyük önem taşır. Burada konumuz dil değil de bilinçdışı olduğuna göre, öznenin derinlemesine ve derinlerde yaşadığı bir şeyi (duygu, istek vs.) imlenene benzetebiliriz ve bu imlenenin düşüncede (bilinçte), imleyenlerin karşılıklı bağıntılarıyla dolayımlandığını; zamanla sayıları çoğalan bu imleyenlerin imlenenlerin yerine geçtiğini söyleyebiliriz. Bunun sonucu, öznenin, bir simgeler (imleyenler) düzeni içine girmesidir. Ve simgeler düzeni, özü gereği, dolayımıdır (araya giren bir şeydir, bir aralıdır). Aynı zamanda bu düzen, özneyi, doğrudan doğruya yani dolayimsız olarak yaşadıklarından (yaşantılarından); dolayimsız ‘hakikat’inden ayırır, uzaklaştırır (araya bir

¹⁰¹ Jacques Lacan, *Écrits, A Selection*, (London: Tavistock, 1977), s. 126 Alınan Kaynak: Elizabeth Grosz, *Jacques Lacan-A Feminist Introduction*, s. 84.

¹⁰² Konuyla ilgili ayrıntılı bilgi için bkz. Roland Barthes, *Göstergebilimsel Anlam*, Çev: Mehmet Rifat, (İstanbul: Kaf Yayınları, 1999)

mesafe koyar). Böylece Dil, öznenin kendisi ve derin yaşantısı konusunda yanılması, kendini aldatması olanağını yaratmış olur.”¹⁰³

Lacan’ın çalışmamız açısından önemini bu imleyen-imlenen ilişkisinde açıkça görebiliriz. Öznenin ‘derinlerde yaşadığı şey’ tam da ‘anneyle aşkın bütünlüğün arzusu’dur, imlenen şey bu bütünlüktür. Ama bir kez simgesel düzene yani dilin düzenine geçilmiştir ve bu aşkınlık yitirilmiştir. Bu geçmişte kalan bütünlük imleyenlerin karşılıklı bağıntılarıyla dolayımlanır. Zamanla çoğalan bu imleyenler başka bir kadın veya gökyüzü, karanlık, mezar gibi bir takım sembollerdir. Bunun sonucunda söz konusu olan, ‘öznenin bir simgeler (imleyenler) düzeni içine girmesi’ kabaca şiir edimidir. Ve simgeler düzeni yani şiir ‘özü gereği dolayımıdır.’ Artık, genelde dil düzenine özelde şiire yönelen özne yani şair dolayımsız olarak yaşantılamış olduğu ‘hakikat’ten, anneyle özdeş olma durumundan (ya da anne rahmindeki ilksel haz dolu yaşantıdan) uzaklaşmıştır.

Özne, bilinçdışı arzusunu tatmin için aslında beyhude bir çabayla temel arzusunu kültürel yüceltmelerle tatmin etmeye çalışacaktır. Her aşamada ‘frustre’ olacak, her aşamada yeni bir imgesel özdeşleşmenin, ‘imago’nun (görsel imge) peşine takılacaktır. İnsanı kültürün yüceltmelerine bağlayan ‘olmakta eksiklik’tir. İnsan kültüre girmekle yitirdiği narsistik bütünlüğü, kültürün sunduğu ‘imago’larla özdeşleşmeye çalışarak, bu imago (görsel imge) metaforlarında kapatmaya, tatmin etmeye çalışır.¹⁰⁴ Bu yol ile bilinçdışı arzu asla doyurulamayacağı için insan kültür içinde sürekli ilerler; doktor olmak, baba

¹⁰³ Selahaddin Hilav, ‘Lacan Üzerine’, *Felsefe Yazıları*, (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2. baskı, 1995), s. 225-230.

¹⁰⁴ Jacques Lacan, “Özne-Ben’in İşlevinin Oluşturucusu Olarak Ayna Evresi”, s. 176.

olmak, kitap yazmak vb. 'imago'ların peşinde koşar. Bu sürükleniş Ayna Evresi'ndeki her gösterenin (çocuk bedeninin kendisi) bir gösterilene (aynadaki görüntü) işaret ettiği yapısalcı dönemin tersine bir gösterenden başka bir gösterene geçilen, asla son bir gösterilene ulaşamayacak olan yapısalcılık sonrası dönemdir.

Lacan'a göre, kültürün simgesel düzeninin sağladığı hatta empoze ettiği metaforlar zinciri, 'bastırma'dan başka bir şey değildir. İnsan, biyolojik bir varlıktan kültürel bir 'özne' olma yolunda, temel dürtülerine toplumsallaşmış tatminler aramak suretiyle ilerler. O halde 'gerçeklik ilkesi'¹⁰⁵ denen şeyde kastedilen 'gerçeklik' doğal bir gerçeklik değil, kültürel bir gerçekliktir ve bu ilke de 'haz ilkesine' tam anlamıyla karşıt sayılmaz. Gerçeklik ilkesi altında 'özne' ilkel dürtülerine kültürel tatminler arar. Her kültürel isteğin ardında bilinçdışı bir arzu yatar. Demek ki, Lacan'a göre bastırma simgesel arzulara toplum tarafından kabul gören daha 'uygar' simgelerin ikame edilmesini ifade eder.

Bastırma insanın kökensel arzusunu giderek kültürel normlara daha uygun gösterenlerle ifade etmesi, böylece giderek esas arzusunun ilk simgeleştirmesinden uzaklaşmasıdır. Yaşantılanan, gösterilen etki sürekli bilinç düzeyinde kalırken, bu yaşantılananın düşünüldüğü gösteren bir başka gösterenin, toplum tarafından kabul edilir, kültüre uygun bir gösterenin onun yerini almasıyla bilinçdışı düzeyine düşmekte, yani insan kültürün dünyasında ilerlerken arzusunun ilk simgeleştirilmiş halinden giderek uzaklaşmaktadır.

Kişi belli bir duygulanım ve heyecanı bilinçli olarak yaşantılar, ancak bunlara denk düşen fikirler her zaman bilinç alanında yer almaz. Esas fikirler

¹⁰⁵ Freud'un 'gerçeklik ilkesi' kavramını olduğu gibi kabul eden Lacan, bu ilkeyle babanın kurallarının geçerli olduğu Simgesel Düzene atıf yapmaktadır.

bilinçdışı kalırken, bunların yerine başka fikirler bilinç alanını kaplar; kişi duygularını tamamen farklı fikirlerle yorumlayabilir. Kültürel özne olma yolundaki birey bilinçdışına itilen ‘anneye arzu’, yitirdiğini sandığı ‘bütünlük’ gibi fikirler yerine kültürel, cinsel, dilsel bir takım fikirleri, edimleri yüceltir: Cinsel tercihini annesine benzeyen bir kadına yöneltir, rahat bir hayat için para kazanmayı kendisine amaç edinir, çocuklarını yetiştirmeyi bir görev kabul eder. Böylece, o gösterenden başka bir gösterene sürüklenip durur, bilinçdışındaki esas arzuyla yüzleşmek için cesareti bir türlü gösteremez. Lacan’a göre kültürel özne olmak bundan başka bir şey de değildir. İyi bir anne-baba rolü, sosyal statü bakımından kabul gören bir meslek, hızlı bir araba, rahat bir ev peşinde koşmak kültürel özneyi oluşturur. Yani kültürel özne olmak, ‘öznenin daha öte yabancılaşmasıdır’.

Son vardığımız nokta, Lacan’da kültürel öznenin oluşumunda Oidipus Karmaşası’nın olumlu bir rol oynadığı ve Oidipus’un gerçek bir olaydan ziyade Babanın Adı’yla mümkün hale gelen simgesel bir olgu olduğudur. Jameson, Lacan’ın Simgesel Düzen kavramının da ikinci ve daha öte bir yabancılaşma olarak değerlendirilmesi gerektiğini düşünür.¹⁰⁶ Lacan’da bu ikinci yabancılaşma, kültürel düzlemde psikoz veya nevroz olarak kendisini göstermektedir. Çocuk frustrasyonlarını annenin söylemi sayesinde Babanın Adı’na bağlayarak üstlenmekle kültürün düzenine doğru çekilmiş olur. Kültürel bir kurum olan ‘Baba’ önemini ve anlamını buradan alır. Eğer anne ‘Baba’ya gönderimde bulunmazsa çocuk imgesel ilişkide takılıp kalır ; nevrozun temeli budur. Yine

¹⁰⁶ Fredric Jameson, *Lacan’da İmgesel ve Simgesel: Marksizm, Psikanalitik Eleştiri ve Özne Sorunu*, ‘Yale French Studies’, 1977 s.22. Alınan Kaynak: Saffet Murat Tura, *Freud’dan Lacan’a Psikanaliz*.

simgesel olarak kültürel düzlemin özne tarafından reddi de psikoza neden olmaktadır.

“Psikozda dışta bırakılan simge Babanın Adı’dır. Böylece psikotik, kültürel bir özne olarak simgesel iletişim ağındaki yerini, konumunu kazanamaz. Kendi ile kendi olmayanı bir simge sisteminden dolayımınarak ayırt edemediğinden, kendi subjektivitesini bir objektivite gibi yaşantılar. (...) psikotik hastada gerçekleşmeyen şey, temel früstrasyonlarını Babanın simgesinden dolayımınarak üstlenmek, böylece Oidipal üçgene girip kültürel düzene bağlanmaktır. Psikotik hastada kökensel bastırma gerçekleşmemiştir.”¹⁰⁷

Psikotik hasta, imgeselden simgele geçemeyendir, imgeselin aşkın bütünlüğünü terk edip kültürel düzlemi içselleştiremeyendir. Babanın Adı’nı algılayıp Oidipus karmaşasına giren normal bir çocuğun yerine psikotik hasta, Baba’nın Adı’na, kültürün kurallarına kendisini iliştiiremez, bu kuralların gereklerini kabullenemez. Bunun yerine, Ayna Evresi’ndeki yabancılaşmış imgeye ulaşmayı, annenin arzusu olma isteğini bastırmadan kendisine amaç edinir. Fakat, ne aynada gördüğü imge gerçekten bir bütünlük içerir ne de simgesel düzene ait olan anne kendisiyle özdeş olabileceği bir nesnedir.

¹⁰⁷ Saffet Murat Tura, *Freud’dan Lacan’a Psikanaliz.*, s. 141-142.

2. İLHAN BERK'İN ŞİİRLERİNDE ANNEYE DÖNÜŞ ARZUSU

2.1. Yalnızlık

İlhan Berk'in şiirlerinde önemli olgulardan birisi 'yalnızlık'tır. Şair yalnızlığın nedenini değil, daha çok sonuçlarını şiirlerinde yansıtır. Yalnızlık ona göre çevreyle ilgisiz, son derece bireysel, sıkıntı ve intihar düşüncesi gibi başka belirtilerle seyreden bir sendrom niteliğindedir.

"Artık yalnızlığımı eskittim gibi geliyor bana. Yalnızlık, bir onu saçıyorum. Ne zamandır intihar benim bir gerçeğim olmaya doğru gidiyor. Nedenleri kimseyi ilgilendirmez. Beni bile. Yalnızlığın bir başka alanı intihar. Sıkılıyorum, belki de hepsi bu. Ben sıkıldığımı biliyorum. Sıkıntımса çok bireysel, çevremle ilgili değil, sıkıntımı daha da büyötmek istiyorum her gün, bu ülkenin bir sıkıntısı yapmak istiyorum. Olur mu bitem, şiirlerime bir yalnızlığımı koydum. İntihar belki de hiç girmeyecek."¹

Şair için sıkıntı ve yalnızlık şiire aktarılabilen, şiirin doğuşunun müjdecisi, bir organizma gibi 'büyüeyebilen' olgulardır. Şairin kendi yalnızlığını intihar düşüncesiyle bağdaştırması, intihar düşüncesinin kökeni hakkında bir fikrinin olmaması ya da buna 'ilgisiz' davranması, bu nedenin bilinçaltıyla ilgisi olduğunu ispatlar niteliktedir. Otto F. Kernberg, yalnızlığı aşkınlığın bir önkoşulu olarak görür ve aşkınlık daima kendisini kanallize edecek bir 'öteki' peşinde koşar.² Bu

¹ İlhan Berk, *Kült Kitap*, (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, Aralık 1998), s. 85-86.

² Otto F. Kernberg, *Aşk İlişkileri*, Çev: Abdullah Yılmaz, (İstanbul: Ayrıntı Yayınları, II. Baskı, 2003), s.69.

açından bakıldığında, şairin 'aşkın yalnızlığı'nın kendisini ikame ettiği 'öteki', şiir yazma edimidir, ya da şiir yazma edimiyle yücelttiği başka bir 'ilksel' nedendir.

Otto Rank'in, Freud'un her türlü kaygı halini temel olarak fizyolojik doğum kaygısına bağlayan savından hareket ederek,³ anne karnındaki 'haz dolu ilksel yaşamın doğumla sonlanması'nı bütün kaygı hallerinin temeline oturttuğunu gördük. Rank, sıkıntı, yalnızlık, bunalım ve intihar gibi kaygı belirtilerini 'ilksel yaşam mekanı' dediği anne rahminin doğum gibi sıkıntılı (nefes alamama, üşüme, başın doğum kanalında basınca uğraması) bir süreçle terkedilmesine bağlar.⁴ Birey tüm yaşamı boyunca 'ilksel mekanı', bu 'yitirilmiş cenneti' her anımsadığında (ya da bilinçaltında duyumsadığında), doğum travmasındaki fizyolojik sıkıntıyı ruhsal boyutta tekrar hisseder ve son noktada da intihar edimiyle anne rahmine (mezar) dönüşü arzular. Eğer bu dönüş intihar gibi 'radikal' bir edimle amacına ulaşamazsa, sanat gibi türlü karmaşık yollardan geçilerek ikame edilmeye çalışılır. Kernberg'in sözünü ettiği 'aşkın yalnızlığın' kendisini telafi ettiği 'ilksel' neden Rank'e göre 'doğum travması'dır.

Sandor Ferenczi de Rank'in yukarıdaki savını doğrular bir yaklaşım benimsemiştir. Ferenczi'ye göre 'içsıkıntısı', doğum sırasında duyumsanan yorucu heyecanın bir yinelenmesidir. Yalnız, Rank'den farklı olarak Ferenczi yorumunu Freud'a daha yakın bir konumda belirlemiş, sıkıntı ile libido arasındaki yakın ilişkiyi Freud'u referans alarak değerlendirmiştir.⁵

İlhan Berk'te yalnızlığın ana tema olarak karşımıza çıktığı şiirlerin büyük bölümü anlatıcı-şairin sevgiliden (kadın-anne) uzakta olduğu, yalnızlığın, kadının

³ Otto Rank, *Doğum Travması*, s. 32.

⁴ Otto Rank, *a.g.e.*, s. 154.

⁵ Sandor Ferenczi, *Psikanaliz Açısından Cinsel Yaşamın Kökenleri*, s. 49.

yokluğundan kaynaklandığı şiirlerdir. Bu şiirleri ele alırken izleyeceğimiz yöntem, yalnızlık temasının anne rahminin terkedilmesiyle birlikte, 'dış dünya'da haz dolu ilksel mekanın ve dolayısıyla anneyle yaşanan aşkın birlikteliğin yitirilişinin göstergesi olarak aranması olacaktır. Anne rahminde, anneyle simbiyotik⁶ bir ilişki kuran çocuk, anne rahminin koruyucu ve kapsayıcı atmosferini terkederek fizyolojik doğum travmasıyla dış dünyaya gelir.

Rank ve Ferenczi'ye göre bu noktada, doğumun fizyolojik travması ruhsal bir travmaya dönüşür. İlerleyen yaşamda, bilinçaltında 'ilksel mekan'ın her hatırlanışı bu travmayı da bilinç düzeyine yükseltir ve 'ilksel mekana dönüş arzusu' doğum travmasının sebep olduğu 'ilksel kaygı'yla çoğu sefer tekrar bastırılır. Bu bastırılma edimi bireyde dönüş arzusunun gerçekleşmemesi demektir ve birey nedenini çözemediği sıkıntı ve yalnızlık duygularına kapılır.

Lacan'ın Ayna Evresi'nde bahsettiği mutluluk döneminin Baba'nın Adı'nın (the Name of the Father) devreye girmesiyle sona erdiğini gördük. Lacan'a göre bu son kaçınılmazdır, çünkü zaten bebeğin gerek aynayla gerekse anneyle kurduğu aşkın ilişki özünde bir yanılsamadır. Aynadaki görüntü bir aşkınlık değil basit bir yansımadır, ona aşkınlık atfeden çocuğun bilinçaltıdır. Aynı şekilde çocuk 'annenin herşeyi' olduğu duygusuna kapılmıştır, oysa babanın devreye girmesiyle annenin aslında kendisine ait değil babaya ait olduğunu öğrenecektir. Bundan sonra bireyleşmeye başlayan çocuk tüm hayatı boyunca, anneyle geçmişte kurduğu 'ilksel özdeşliği' arayacak, çocuğun yitik cenneti anneyle geçmişte yaşantıladığı aşkınlık hali olacaktır. Birey olarak yalnızlık da,

⁶ Karşılıklı muhtaçlık durumu: Anne, çocuğu 'olmayan fallus'u yerine koyarken, çocuk da anneden fiziksel ve psikolojik ihtiyaçlarını karşılar. (Lat: symbiosis)

anneyle artık bundan sonra geçmişteki narsistçe özdeşliği yakalayamamasının sonucu olacaktır.

Tıpkı diğer psikanalistler gibi, Lacan da, sanatın başlı başına bir telafi süreci, yüceltme mekanizması olduğunu düşünmektedir. Rank ve Ferenczi için dönüş arzusu anne rahminin haz dolu mekanına yönelikken, Lacan için bu arzu anneyle kurduğu 'aşkın birliktelik'tir. Çalışmamızın ispat etmeye giriştiği tema açısından bakıldığında gerek Ferenczi ve Rank'in, gerekse Lacan'ın konumları birbirini doğrular biçimdedir: Eninde sonunda yalnızlık, yitirilmiş olan 'anne'ye dönme çabasının başarısızlığından (ve çoğu sefer imkansızlığından) kaynaklanmaktadır.

Yalnızlık temasının izini şairin şiirlerinde sürerken üzerinde duracağımız ikinci mecra 'kadının (arzu nesnesi-anne) yalnızlığı'dır. Burada da çoğunlukla kullanacağımız yöntem Lacan'ın yukarıda bahsettiğimiz 'annenin olmayan fallusu yerine koyduğu çocuğun yitirilişi'yle ortaya çıkan kendi 'yalnızlığı'dır. Anne, fallusu yani herşeyi haline yükselttiği, yücelttiği çocuğu Baba'nın Adı'nın devreye girmesiyle yitirmiştir ve artık çocukla geçmişte yaşadığı aşkın özdeşliği sonsuza kadar yitirmiştir. Nasıl çocuğun yitik cenneti annesi (veya anne rahmi) ise annenin yitik cenneti de çocuğunun Baba dünyasına, yani kültürün dünyasına geçmeden önceki halidir. Cennetini yitiren anne yalnızdır, yalnız kalmaya mahkumdur.

2.1.1 Anlatıcı-Şairin Yalnızlığı

İlhan Berk'in şiirlerinde yalnızlık temasının yoğunlukla yer aldığı dönem, ikinci dönemi diyebileceğimiz, toplumsuluktan sonra, *Galile Denizi* (1958) ile başlayan ve "Dün Dağlarda Dolaştım Evde Yoktum"a (1993) kadar süren dönemdir.

"Atımı istedim evin göğü gerindi
Çin gülleri gibi bir yerden ordan geliyordum
Öyle sular dağların üstüydü isminiz
Yeşil, o solukları gibi rüzgarların
Bir bin yıl rüzgar değirmeninizde kaldım

Teb kralları gibiydim öyle yalnızdım
Bir çağda seni bu beyazlığında tuttum
Ak, sabah kalyonlarım hep gökyüzünde idi
Ben rüzgar değirmeninizde kaldım

İşte ellerin o dünya kadar Akdeniz
Hansı, gecenin pancurunda Berk kuşlarım
Ey benim sığılığım eskim karanlığım siz
Yitik gülüşünün açtığı sular şimdi
Ben o gecelerde saçıydım çocukların
Bir bin yıl rüzgar değirmeninizde kaldım."

("Atımı İstedim Evin Göğü Gerindi", *Çivi Yazısı*, 253)

'At', İlhan Berk'in şiirlerinde sıkça kullandığı sembollerdendir. Ali Akgün, "İlhan Berk'in Şiirlerinde Nesne Sorunu" adlı yüksek lisans tezinde, Berk'in 'at'ı daha çok cinsel aşk ve arzunun bir sembolü olarak kullandığını

söyler.⁷ ‘At’ sembolü Otto Rank’a göre doğum travmasının sembollerinden birisidir. Atı travmatik bir sembol yapan şey ‘büyük hayvan’⁸ olmasıdır ve özellikle at, ana rahmini sembolize etmektedir.⁹ Aynı şekilde ‘ev’ koruyucu ve sıcak tutucu olması, çocuğun ‘kültürün dünyası’na atılmadan önce anneye özdeşleşebildiği mekan olması nedeniyle, mağara, ağaç kovuğu gibi diğer başka sembollerle birlikte Rank için ‘anne rahmi’nin sembolüdür.¹⁰ ‘Ev’in annenin bir ikamesi olduğunu *Rüyaların Yorumu*’nda Freud da dile getirir.¹¹ Yine, şiirin ilk beşliğinin sonunda geçen ve her bir bölümün sonunda tekrarlanan “rüzgar değirmeni” de, içine gizlenilecek yer olması, değirmenin daha sonra hamura dönüşecek olan unu öğütmesi (doğurması)¹², ve rüzgarla¹³ işlemesi nedeniyle anne rahminin sembolüdür.

⁷ Ali Akgün, *İlhan Berk’in Şiirlerinde Nesne Sorunu*, “Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi”, Bilkent Üniversitesi 2002, s. 48.

⁸ İlhan Berk’e göre insan gövdesi ve özellikle kadına ait olan gövde kışkırtıcılığı oranda ‘büyüktür de’. ‘Gövde; büyük, güzel hayvan!’. İlhan Berk, *Kült Kitap*, s. 271.

⁹ Otto Rank, *Doğum Travması*, s. 33, 38.

¹⁰ Otto Rank, *a.g.e.*, s. 85.

¹¹ Sigmund Freud, *Rüyaların Yorumu*, Cilt 2, s. 104-105.

¹² Hamur sembolü özellikle Kur’an ve Tevrat’taki daha çok ‘insanın yaratıldığı çamur’la bağlantılıdır, dolayısıyla bu dizedeki ‘değirmen’ sembolünde gizli olan anlamı ‘un-hamur’, ‘hamur’u da insanın özü, ilk biçimi yani ‘çamur’ olarak alabiliriz. Günlük dilde kullanılan ‘insanın hamuru’ deyişi de bu çerçevede değerlendirilebilir. "And olsun ki Biz insanı süzme çamurdan yarattık.. Sonra onu sağlam bir karargah olan rahimde muhafaza ettik", (Kur’an, Mü’minün Suresi, Ayet 12-13), "Hakikat Biz onları cıvık bir çamurdan yarattık." (Kur’an, Es-Safaat Suresi, Ayet 11), "Ben muhakkak çamurdan bir insan yaratacağım. Artık onu tamamlayıp içerisine de ruhumdan üfürdüğüm zaman kendisi için derhal ona secdeye kapanın." (Kur’an, Sad Suresi, Ayet 71-76), "Ve Rab Allah yerin toprağından Adam’ı yaptı ve onun burnuna hayat nefesini üfledi ve adam yaşayan can oldu." (Tevrat, Tekvin Bölümü, Bap 2, Ayet 7). Yaratılış efsanelerinin bir çoğunda insanın hamuru olarak ‘çamur’dan bahsedilir: “Ellerimi

Türkçe sözlükte ‘gerinmek’, “kolları açarak, gövdeyi gergin bir duruma sokmak”, mecazi anlamda da “rahatlık, mutluluk, övünç duymak” olarak verilmiştir.¹⁴ Anlatıcı-şairin, arzusunu dile getirmesiyle kadının (ev-anne) bu arzuyu kabulü birbirine sebep-sonuç ilişkisiyle bağlanır. Anlatıcı-şairin geldiği “Çin gülleri gibi bir yer”i ayrıldığı yer yani anne rahmi olarak değerlendirebiliriz. Sürekli ‘yitik cennet’inin peşinde olan anlatıcı-şair bu cennetin bir betimlemesi olarak alabileceğimiz “gül bahçesi”ni anne rahmi yerine ikame eder. Bu yorum bize “gelmek” eyleminin döngüsel olduğunu gösterir. Anlatıcı-şair ilk ayrıldığı

yıkadım. Bir parça çamur koparıp yazıya attım. Ve bu yazıda ,kahraman Engidu’yu yarattım.” (Gılgamış Destanı, Çev. M. Ramazanoğlu, Ankara: MEB Yayınları, 2001), “Bunun üzerine ben de Ea’nın yardımını istedim. Toprağı, Kingu’nun kanıyla yoğurdum. İlk insanı meydana getirdim.” (Sümer’lilerin Enuma-elış Destanı), “Bunun üzerine Tanrıça Ngüho yengeç elleriyle gökyüzünü yukarıya kaldırdı, denizleri yeniden sınırlarına itti. Ve çamurdan yeni bir insan türü yarattı.” (Çinliler’in Yaratılış Efsanesi), “Kral Amonhotap III olarak betimlenen Tanrı Khnemu çömlekçi çarkında erkek ve dişi iki insanı yaratıyor.” (Mısır’da Luxor Tapınağı’nda bulunan kabartma bir resim), “Namlı, şanlı Hephaisdos’u çağırdım hemen. ‘Bir parça toprak al, suyla karıştır’ dedim. ‘İçine insan sesi koy, insan gücü koy.’ (Hephaisdos Efsanesi için bkz. Azra Erhat, *Mitoloji Sözlüğü*, İstanbul: Remzi Kitabevi, 3. Basım, 1984, s. 144-146). Prometheus anlatıyor. “Gözyaşlarımla toprağı çamur haline getirdim ve yoğurdum. Bir insan heykeli yaptım. Sonra bu heykele ruh verdim. İlk ölümlü yaratıklar oluştu böylece” (Prometheus Efsanesi için bkz. *a.g.e.*, s. 278-281)

¹³ Rüzgar bedensel bir sembol olarak çoğu sefer şiirlerde ‘nefes’ yerine kullanılmaktadır, ayrıca ‘solukları gibi rüzgarların’ ifadesi de bu nefes yorumunu güçlendirmekte, bunun da ötesinde kişileştirmektedir. Ayrıca bu sembolü metinlerarasılık ışığında ‘rüzgar değirmeni’, Miguel de Cervantes’in ünlü eseri *Don Kişot’a* atıfta bulunmaktadır. Eserde kahraman, uzaktaki rüzgar değirmenlerini ilüzyon sonucu dev (dev insan) olarak görür. Değirmenin rüzgar kanatları devin kollarına, esas yapı ise insan vücuduna benzemektedir. Yine Freud’a göre rüyada görülen binanın ön cephesi ayakta duran insan vücudunun semboldür. Bkz. S. Freud, *Rüyaların Yorumu*, s. 104.

¹⁴ *M.E.B. Sözlüğü*, Cilt 2, İstanbul: M.E.B. Yayınları, s. 997.

“göl bahçesi gibi yer”e yani ‘ilksel ev’e geri dönüşü arzulamaktadır. Takip eden dizelerde geçen “dağların üstü gibiydi isminiz” anlatımını ‘annenin adı’yla özdeşleştirebiliriz. Dağların üstünde olma, ayakların yere basmamasının, yerden kesilmesinin, havada uçmanın anlatımıdır Lacan’da gördüğümüz ‘Baba’nın Adı’nın tersine, “Anne’nin Adı” henüz babanın (kültürün) kurallarının devreye girmediği, anneyle ‘bir’ olunabildiği pre-oidipal dönemin sembolüdür. Çocuk için gerek Lacan’daki Oidipus öncesi dönem gerek Rank’daki anne rahmi “havalarda uçuyor olma”nın ta kendisidir. Dizelerde geçen “öyle sular” anlatımı ‘suyun içinde havada kalma’yı çağrıştırır. Yani anlatıcı-şair kadının adının söz konusu olduğu zamanda ‘suda asılı kalıyor’ gibi mutludur. ‘Suda asılı kalma’, anne rahminde amniyoz sıvı içerisinde yüzen cenini çağrıştırır ve dolayısıyla özlene şey anlatıcı-şairin anlattığı zaman anne ramindeki o dingin suda yaşantılanan doğum öncesi dönemdir. Bu dönem anlatıcı-şaire göre “bir bin yıl” sürmüştür. Bu ifade şiirin her bir bölümünün sonunda tekrarlanarak zamanın göreceliliğinin vurgusu yapılır. Anne rahmindeki (ev-rüzgar değirmeni) çocuk için bu ilksel mekanın büyüğü zaman olgusunu siler, çocukta henüz zaman olgusu gelişmemiştir, bu mutlu birliktelik sanki “bir bin yıl”dır.

Şair, “bin yıl” söylemini başka şiirlerinde de sıkça kullanır. “Kötü Evlere İnen Balad”da “Bütün gece öptüğüm yerlerin bin yıllık yalnızlığımı” (233), der. Yalnız buradaki ‘yalnızlık’, anlatıcı-şairin “bir bin yıl rüzgar değirmenin(iz)de kaldığı” yalnızlıktan farklıdır. Anlatıcı-şair, seviştiği kadının öptüğü beden parçaları üzerinden “bin yıllık” yalnızlığını hatırlar. daha doğrusu yalnızlığının farkına varır. Bu anlamda anne-kadın özdeşliği iyice su yüzüne çıkar. Anlatıcı-şair annesine yönelik olan yalnızlığının farkına onun (anne) bir başka ikamesi olan kadının vücudunu öperken varır. Buradaki “bin yıl” bu açıdan

anne rahmindeki haz dolu ‘zamansız’lığı simgelemez, anne rahminden ayrılışın bilinçdışındaki belirsizliğinin bir ifadesi olarak kullanılır. Anne rahminden ayrılığın telafisi öylesine mümkün değildir ki, anneyle özdeşlik artık “bin yıl” geridedir ve ancak başka ikamelerle (kadın vücudu) belirsizce hatırlanabilir.

“Ben Uyandım Bir Aşk Demekti Bu Dünyada”daki, “Bin yıl seni açtım işte yalnızlığımda”(268) dizesi de bu son yorumla aynı çerçevede değerlendirilebilir. Anlatıcı-şair, anne rahminden ayrılışın getirdiği yalnızlığı çiçeklere özgü bir edimle (açmak) birlikte ‘bin yıl’a yayarak yaşıntılar. Anne rahmindeki haz dolu yaşama (ya da Lacan’ın sözünü ettiği ‘anneyle özdeşliğe’) yönelik arzu hemen o birlikteliğin bitmesiyle başlar ve bu anlatıcı-şair tarafından “bin yıl” süren bir ayrılıkmış gibi duyumsanır.

"Atımı İstedim Evin Göğü Gerindi" şiirinin ikinci kısmı, ‘yalnızlık’ hakkındaki yorumumuzu doğrular biçimdedir. Anlatıcı-şair kendi düştüğü yalnızlığı “Teb kralları”nın yalnızlığıyla özdeşleştirir. “Kral” ifadesi burada, anlatıcı-şairin yalnızlığının sıradışılığına göndermedir. ‘İsteddiği şeyin kral gibi elinin altında’ olmasına rağmen anlatıcı-şair yalnızdır ve bu yalnızlık iktidarın çare bulamayacağı derecede köklü, sebebi anlaşılamayan ‘anneden ayrı düşme’nin getirdiği yalnızlıktır. Anlatıcı-şairin özlemini duyduğu şey kadının (anne) beyazlığıdır ve bu “beyazlık” anlatıcı-şair için artık geçmişte “bir çağda”dır. “Beyazlık” ifadesi, saflığı çağrıştırır ve saflık da ancak bir ‘tamlık, bütünlük’ haliyle yani anne karnındaki durumla mümkün olabilir. Oysa anneyle özdeşleştirilen bu “beyazlık” artık yitirilmiştir. Anlatıcı-şair, anneyle birlikte olduğu bu haz dolu yaşamın betimlemesini bir sonraki dizede de sürdürür. Bu dizede geçen “ak, sabah kalyonlarım” ifadesi “gökyüzü” ile birlikte değerlendirildiğinde, ortaya çocuğun (kalyon) anne rahmindeki (gökyüzü) suda

asılı kaldığı durumun bir eğretilmesi çıkar. Çocuk hem “kalyon” gibi su da yani amniyoz sıvısında yüzer vaziyettedir, hem de bu yüzme (asılı kalma) eylemi çocuğa “gökyüzü”nde olma hissi (aşkın mutluluk) vermektedir. Dörtlüğün bitimindeki tekrar dizesiyle ‘zamansızlık’ bir kez daha vurgulanarak, anne rahminin haz dolu yaşantısına ve bunun yitirilmesinin getirdiği yalnızlığın boyutuna vurgu yapılmaktadır.

Son altılıkta anlatıcı şair, yitirilen anne rahmini, “yitik gülüş”, “eskim”, “karanlığım” ifadelerinde ikame etmektedir. “Yitik gülüş” ifadesi, geçmişte kalan mutlu anların sembolüne dönüşür ve Lacan’ın bahsettiği ‘annenin yüzünün bir aynaya dönüşmesi’ yorumuyla anlam bulur. Gülüş yitmiştir, çünkü çocuk artık kültür dünyasına (babanın kuralları) adım atmıştır. “Ey benim sıgılığım eskim karanlığım siz” dizesindeki “siz” zamiri annenin yerini tutmaktadır. Anneyle olan birliktelik anlatıcı-şairin sürekli peşinden koştuğu “eski”sidir. “Karanlığım” ifadesi ise, anne rahminin bir betimlemesidir. Anne rahmi karanlıktır ve bu karanlık korkunun olduğu kadar huzurun da simgesidir. Çünkü karanlık aynı zamanda ‘dış tehlikeler tarafından görünmeme’ anlamını taşır ve bu açıdan daima anne rahminin koruyucu ve kapsayıcı yanına vurgu yapar.¹⁵ “Sıgılık” ifadesi ise ‘su’ya özgü bir anlatımdır ve genellikle deniz, göl gibi durgun suların derinliğinin azlığı için kullanılır. Anlatıcı-şair annesini “karanlığı”, “eski”si ve “sıgılığı” olarak görür. Ferenczi’ye göre anne rahmindeki amniyoz sıvı her yönüyle ‘deniz’. Ferenczi hayatın denizden türediği, ilk tek hücreli canlıların denizde evrimleşerek

¹⁵ Otto Rank’a göre karanlık olan ve içine bedenin sığabileceği her türlü kap, bina, malzeme anne rahminin bir ikamesidir. Ayrıca karanlık, kaygı verici doğası itibariyle ‘doğum travması’nı da hatırlatır. Karanlık fobisinin nedeni de karanlığın doğum travmasını hatırlatmasıdır. Bu ilişki çift yönlü bir ilişkiyi ifade eder. Hem karanlık bir mekân arzularız (anne rahmi) hem de ondan korkarız (doğum travması ve ilksel kaygı). O. Rank, *Doğum Travması*, s. 84

daha sonra karaya çıktıkları üzerinde durarak, anne rahminde çocuğun içinde yüzdüğü amniyoz sıvısının tuzluluğu, karanlığı ve ‘balık kokusu’na benzer kokusuyla denizi özdeşleştirir. Tüm canlılar için deniz ‘ilksel bir anne rahmi’dir ve bu durum özellikle insan gibi memeli canlılarda denizin daha sonra tekrar anne rahmiyle ikinci kez bilinçdışında sembolleştirilmesini sağlar.¹⁶ Anlatıcı-şairin kullandığı, kadını (anne) “sıgık”la özdeşleştirme eğilimi bu yüzden bilinçdışında denizle kurulan ilgidendir. Ayrıca “sıgık”, suyun az olması ya da azalmasını çağrıştırdığından bu da psikanalitik yorum içerisinde denizin (anne rahmi) artık geçmişte kalması, giderek yitirilmesinin getirdiği bir ‘azalma’yla özdeşleştirilebilir. Yine son beşliğin giriş dizesi olan “İşte ellerin o dünya kadar Akdeniz”de, deniz imgesi eller ve Akdeniz arasında bir özdeşliğe gidilerek, denizin kadına (anne) özgü bir sembol olduğu savını güçlendirmektedir.

Beşliğin ikinci dizesinde geçen “gecenin pancurunda Berk kuşlarım” ifadesi, “gece”, “pancur”, “kuş” sembollerinin psikanalitik eleştirideki anlamları dikkate alındığında şiirin tümüne yayılan ‘anne rahmine dönüş’ teması içerisindeki anlamını bulur: “Gece”, yukarıda Ferenczi’nin ‘karanlık’ üzerine yaptığı yorumla ele alınmalıdır. Bu açıdan ‘karanlığın’ hakim olduğu ‘anne rahmindeki ilksel atmosfer’ dizede “gece”yle ikame edilmektedir. “Pancur”, pencerenin dış yüzeyini kaplayan,içeri rüzgar ya da ışık girmesini engelleyen metal ya da tahtadan örtü düzeneğidir. ‘Pencere’, ise Freud’a göre kadın cinsel organının ikamesidir.¹⁷ Bu yorum çerçevesinde “pancur” kadın cinsel organının dış dudaklarıdır (labia major). “Berk kuşları”, hem anlatıcı-şairin kendi cinsel

¹⁶ Sandor Ferenczi, ‘Denize Dönüş Özlemi’, *Psikanaliz Açısından Cinsel Yaşamın Kökenleri*, s. 71-78.

¹⁷ Sigmund Freud, *Rüyaların Yorumu*, s. 103.

organı¹⁸ hem de bir bütün olarak kendi varlığıyla özdeşleştirilebilir.¹⁹ Bu bilgiler ışığında dizeyi anlatıcı şairin, ‘anne rahmine dönüş arzusu’nu cinsel ilişki yoluyla telafi etmeye çalıştığı, ama bunun sadece bir telafi olduğu, asla tam anlamıyla ‘ilksel mekan’a dönüşün mümkün olamayacağı, ve bu nedenle yalnızlığın özne-ben tarafından yaşantılanan tek gerçeklik biçiminde yorumlayabiliriz.

İlhan Berk’in çokça kullandığı yalnızlık teması anlatıcı-şairin bireysel yalnızlığı söz konusu olduğunda, sevilen kadının yokluğundan ziyade hep var olan, zaman ve mekan ötesi bir karakterdedir:

“Yalnızlıktan başka ne konuşulur? Kim ne konuşur?

Hey yalnızlık! Şu dağlarda yay çekenler olmasa pek çok şey hatırlardım muhakkak!

Kalsan kim bilir neler öğretecektin, sıkıldın. Demek ki gidiyorsun artık.”

(“II. Balad”, *Otağ*, 278)

“Her zaman gidilen bir yer mi yalnızlık”

(“III. Ara Balad”, *Otağ*, 280)

“Ey bütün sizler, yoldan geçenler! Bir anda yalnızlık bir anda ıssız kalmak şimdi.”

(“IV. Ara Balad”, *Otağ*, 282)

Yalnızlığın bu kadersi niteliği ilksel bir nedeni beraberinde getirmektedir. Bu ilksel neden annenin, anneyle haz dolu yaşantının yitirilişidir. Bu açıklamayla anlatıcı-şairin yalnızlığının niteliği anlam bulmuş olur. Anlatıcı-şair için yalnızlık

¹⁸ Sigmund Freud, *Rüyaların Yorumu*, s. 106.

¹⁹ Sandor Ferenczi, rüyada ya da sanatsal sembolleştirmede penisin aslında ‘özne-ben’i temsil ettiğini, bireyin penisle özdeşleşerek cinsel ilişki yoluyla anne rahmine dönüş arzusunu telafi ettiğini ileri sürer. Ferenczi, ‘Denize Dönüş Özlemi’, *Psikanaliz Açısından Cinsel Yaşamın Kökenleri*, s. 68.

“her zaman gidilen bir yer” olarak kalacak, “yalnızlıktan başka konuşulacak bir şey” olmayacaktır.

“Yaşam kökten yalnızlıktır” diyor Ortega. Yalnızlığın işi de bu. Bunu hiç aksatmadan sürdürür. Yalnızlıktan kurtuluş yoktur. Ama asıl yıkım yalnızlığımızın elimizden alınmasıdır.²⁰

İlhan Berk’in bazı şiirlerinde ‘yalnızlık’ temasının eski çağlarla birlikte, eski çağların anlatıcı-şairin yalnızlığını betimler biçimde kullanıldığını görüyoruz. Özellikle Ortaçağ, şair için, kendisinin de pek fazla anlam veremediği ölçüde tutku doludur. Şaire göre Ortaçağ, “düşülkesi”dir.

“Ortaçağa olan tutkumun nereden geldiğini, sonra da bu tutkumu anladığımı söyleyemem. Ama Ortaçağa asıl tutkunluğum onun bende bir simgeden, bir imgeden öteye gitmemesidir sanırım. Bir bilinmezlik, bir belirsizlik, kapalılık imgesi (hem imge dediğimiz de budur: Göstermez, anıştırır).”²¹

Yine otobiyografik eseri *Uzun Bir Adam*’da, şair kendi çocukluğunu Ortaçağ kentlerine benzetir. Aynı zamanda İlhan Berk annesinden bahsederken annesiyle Ortaçağ gravürleri arasında bir benzetmeye gider.

“Kapalı bir sur kenti işte benim çocukluğum. Ortaçağ kentlerine tutkunluğum da bu yüzden olacak. Gördüğüm Ortaçağ kentlerini hep çocukluğuma benzetmişimdir. Sonra da bin yıl içlerinde kalabilirmişim gibi gelir bana.”²²

²⁰ İlhan Berk, *Kült Kitap*, s. 213.

²¹ İlhan Berk, *İnferno*, (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1994), s. 97.

²² İlhan Berk, *Uzun Bir Adam*, (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2. baskı, 1997), s. 35

“Annem dünya güzeliydi. Uzun boylu, incecik yüzlü, kağıtlar gibi beyaz, duruydu. Nilüferler gibi de suskun, gizemli. Güzel yüzü Ortaçağ gravürlerinden düşmüştü sanki.”²³

Yalnızlık temasıyla özellikle Ortaçağın birlikte kullanımı konusunda şairin bu sözleri bize önemli ipuçları vermektedir. Her şeyden önce ilk alıntıda, şair, Ortaçağa olan tutkusunun kaynağı konusunda bir ‘belirsizlik’ten söz ediyor. Daha sonra çocukluğuyla Ortaçağ kentlerini özdeşleştirmesi bu belirsizliğin nedenini açıklıyor. Psikanalitik kuramlar bölümünde de sözünü ettiğimiz gibi, psikanaliz açısından çocukluk, ya da Lacan’ın bahsettiği erken çocukluk, anneyle özdeş olunan dönemdir. Anneyle çocuk arasındaki ilişki ‘kapalı’ bir ilişkidir, çünkü henüz “Baba’nın Adı” annenin söyleminde yer almamaktadır. Çocuk kültür dünyasına atılmamıştır, anneyle kapalı bir özdeşliğin ve bu kapalılıkla birlikte bir yanılısamanın keyfini sürmektedir. Sözü edilen kapalılık şair için Ortaçağın kentleriyle özdeş olarak algılanır. Bu algılanma tam da psikanalizin iddia ettiği gibi belirsizlikle doludur. Çünkü babanın devreye girmesiyle Oidipus Karmaşası’na kapılan çocuk bu karmaşadan ancak ‘bastırma’ mekanizması ile kurtulabilmektedir. Lacan’a göre Oidipus Karmaşası’nı aşmak birey olmanın ön koşuludur. ‘Bastırma’ mekanizması anneyle olan arzusun etrafını çevirmek, onu bilinçdışına itmektir. Şairin kendi anlatımıyla söyleyecek olursak, geçmişte kalan çocukluğun (ya da anne rahminde olma durumunun) etrafı Ortaçağ kentlerinin etrafının surlar tarafından sarılması gibi (çocuğun koruyucu anne rahmindeki durumu) sarılmıştır. Bu yorumdan sonra şairin ‘yalnızlık’ temasının neden eski çağlara ait kent isimleri ve diğer imgelerle birlikte kullandığını kavrayabiliyoruz: Anlatıcı-şair için ‘yalnızlık’, anneyle özdeşliğin ve anne rahmindeki haz dolu

²³İlhan Berk, *a.g.e.*, s. 19.

yaşantının surlarının gerisinde kalması, anneden uzak olması demektir. Surların içine tekrar dönme (rahme geri dönme) artık mümkün değildir, onun yerine ikame nesneleri ve edimlerini almıştır.

“Size baktım. Sesin eski ve yalnız
Sizi soyuyorum büyük ağzınız

Gözlerinizi alıyorum. Gözle-
riniz Ortaçağ, kocaman ve ıssız
(...)

Dik bir suru çıkıyoruz. Bir attan
iniyorum. Beyazım. Beyazsınız.”

(“Siz”, *Âşıkâne*, 329)

Şairin Ortaçağla kurduğu şahsi ilişkiye getirdiğimiz yorum bu şiirde iddia ettiğimiz yere oturur: Kadının sesi anlatıcı-şair tarafından “eski” ve “yalnız” sıfatlarıyla nitelenir, yani kadının sesi *eskilerden* gelmektedir, bu eskilik ikinci mısrada kadının gözlerini niteleyen Ortaçağla birlikte ele alındığında kendisine başka bir dayanak noktası daha bulur. Kadının sesi Ortaçağdan gelmektedir. Şiirdeki ‘yalnızlık’ teması bütün dizelerde kendisini hissettirir. Kadının (anne) gözleri “Ortaçağ” olduğu kadar “ıssız”dır da. Kadının yalnızlığının annenin çocuktan ayrılmasıyla ilgili olduğunu, çocuğun, kadın yani anne için ‘fallus’ demek olduğunu Lacan’dan bahsettiğimiz bölümde dile getirmiştik. Şiirdeki yalnızlığın çift değerlikli olduğu (hem anne hem çocuk o ilksel özdeşliği yitirmiştir) açıktır. Kadın yalnızdır çünkü anlatıcı-şair yalnızdır, anne yalnızdır çünkü çocuğunu (fallusunu) yitirmiş, onu babanın dünyasına salmıştır. Anlatıcı-şair (çocuk) kadından (anne) ayrılmıştır, Ortaçağı (anneyle özdeşliğin mümkün olduğu ilk çocukluk ya da anne rahmi) geride bırakmış modern çağlara (babanın

yani kültürün dünyası) ulaşmıştır. Artık geçmişteki mutlu özdeşliği arayıp duracak, telafi nesnelerini kullanacaktır. Buradaki telafi nesnesi kenttir; bu kente geri dönebilirse, kentin surlarını aşabilirse yanılısma da olsa tekrar o özdeşliği duyumsayabilecektir. Bu çabayı son mısranın ilk dizesinde gözlemliyoruz: “Dik bir suru çıkmaya çalışan” anlatıcı-şair surları geçmeyi başarır, yani anneyle yanılısamalı da olsa özdeşleşmiş, anneden ayrılışı telafi etmiştir. Bu telafi etme hali ‘saflığın’ simgesi olan “beyaz”la ikame edilmiştir. Ayrıca mısradaki “at” simgesi de atın cinsel çağrışımları dikkate alındığında bu geri dönüşün Ferenczi’nin kuramında bahsettiğimiz ve ilerde İlhan Berk’in şiirlerinde ayrıntısıyla değineceğimiz ‘cinsel ilişki’ yoluyla olduğunu düşündürür.

Şiirde, yukarıdaki yorumumuzla bağdaşmıyor gözükken bir kullanıma değinmek gerekiyor. “Dik bir sura çıkan” anlatıcı-şair yalnız değildir. Bu ifadesini son mısranın ilk dizesindeki birinci çoğul şahıs ekinde bulur. Eğer anneyle olan özdeşlik Ortaçağla özdeşleştiriliyor ve anne arzusu simgesel olarak kente dönüşle ikame ediliyorsa annenin surların öteki yanında olması ve bu yüzden anlatıcı-şairin geri dönüşü tek başına yapması gerekmez mi? Bizim yorumumuz bunun böyle olmak zorunda olmadığı yönündedir. Psikanaliz kuramından bahsederken de sözünü ettiğimiz gibi anneyle geçmişte (anne rahminde ya da Ayna Evresi’nde) kurulan özdeşleşme özünde bir yanılısamadır, birey bu yanılısamayı başka yanılısamalarla telafi etmeye çalışır. Sonuçta anne, çocuk kültür dünyasına adım attıktan sonra da onu terk etmemiştir. Hâlâ bir aile kavramı vardır ve gerçekte anne çocuğun yanındadır. Yalnız bilinçdışı bunun yerine anneyle geçmişte kurulan (ya da öyle sanılan) bir özdeşliği telafi etme peşindedir. Bu açıdan bakıldığında “dik bir sura çıkma” ediminde çocuk tamamen yalnız sayılmaz, anneyle bir birliktelik hala söz konusudur. Bunun yanında, bu dizeyi, yukarıda

belirttiğimiz ‘cinsel ilişki’ varsayımını kabul ederek yorumladığımızda da aynı sonuca ulaşırız. ‘Cinsel edim’ tek taraflı değildir, dizedeki birinci çoğul şahıs eki bu karşılıklılığı vurgular niteliktedir. Burada sözü edilen kadınla (anne) birlikte duyumsanan yalnızlığı “Kral Su” şiirinde daha bariz olarak gözlemlemek mümkündür:

“Sen gelirsin, artık nasıl yalnızlıktır
Islanır süvarilerim, kulelerim.”

(“Kral Su”, *Âşıkâne*, 315)

Şiirde açıkça görülüyor ki kadının (anne) gelişi yalnızlığı ortadan kaldırmaz, bilakis yalnızlığın çoğaldığı ima edilir. Kadınla birlikte gelen yalnızlığın cinsel bir karakter olduğu ikinci dizedeki “süvarilerim” ve “kulelerim” sembollerinden anlaşılır. Freud, savaş ve askerlikle ilgili bu tip terimlerin erkek cinsel organının ikameleri olduğunu söyler.²⁴ Bunun yanında “ıslanma” edimi de cinsel uyarımın bir mecaz anlatımı olarak okunabilir.

Ortaçağ Berk’in şiirine sadece özlenen bir zaman dilimi olarak girmez. Şair kendisini her şeyden önce bir Ortaçağ adamı olarak görür:

“Pencere, başıdır piponun yeri. Ordan oraya taşınmayan nesneler gibi belli bir yeri, belli bir yurdu olan. Bir kötürüm, bir yatalak hayatı. Dünyayı bir pencere gören, dünyayı bir pencere bilen. Tekdüze bir yaşam adamlığı: sinirli, mızımız, kaygılı. Benim gibi. Yine benim gibi ilençli, sıkıntılı, çılgın. Bir ortaçağ adamı: Suyu üfleyerek içen.”

(“Pipo”, *Kül*, 628)

²⁴ Sigmund Freud, *Rüyaların Yorumu*, s. 105.

Bu şiir bir anlamda şairin kendisini nasıl tanımladığını da açıkça gösterir. Pipoyla özdeşleşmiş, daha doğrusu pipoyu içselleştirmiş bir bakış hakimdir şiire. Pipoyla şairin özdeşliğini dikkate alıp şiiri sondan başlayıp başa doğru okuduğumuzda şöyle bir anlatımla karşılaşırız: “Bir ortaçağ adamı: ilençli, sıkıntılı, çılgın, tekdüze bir yaşam adamlığı; sinirli, mızımız, kaygılı, dünyayı bir pencere gören, pencere bilen, bir kötürüm, bir yatalak hayatı”. Şiir ilk okuyuşumuzda şairin kendisini bir Ortaçağ adamına benzettiği ve bu benzetmenin, sıraladığı sıfatlar üzerinden olduğunu görürüz. Şiir metninin ‘çokkatmanlı’ niteliği dikkate alındığında ise psikanalitik kuram çerçevesinde, özellikle anlatıcı-şairin kendisini nitelerken kullandığı bu sıfatlara farklı bir açıdan bakmamız mümkündür: Ortaçağın şairin şiirlerinde terk edilen anne rahmi, anneyle birlikte olunan haz dolu dönemin bir ikamesi olduğunu yukarda gördük. Burada ise anlatıcı-şair kendisini tam da Ortaçağın içerisinde, ona ait bir kişi olarak niteliyor. Böylece şiir önceki şiirlerden farklı bir düzeye taşıyor. Psikanaliz açısından yitirilmiş olanın (anne rahmindeki haz dolu yaşantı ya da anneyle özdeş olma hali) tam bir yitiriş olup olmadığına temkinli yaklaşmakta yarar vardır. Gerçekte ne tam bir yitirilen ‘şey’ vardır, ne de yitirilen o ‘şey’ mutlak surette yitirilmiştir.

Lacan’a göre Ayna Evresi’ndeki anneyle özdeşlemenin özünde yanılsama olduğunu söylemiştik. Dolayısıyla yitirilen bir anneyle özdeşleşmeden tam anlamıyla bahsedemeyiz; yitirilen şey yanılsamanın kendisidir. Yine, tüm psikanalitik kuramların üzerine odaklandığı ‘şey’ bilinçdışıdır. Anne rahmindeki haz dolu yaşantı ya da anneyle olan yanılsamalı özdeşleşme tamamen unutulmaz, bilinçdışına bastırılır, yani hala bireydedir. Bu hatırlatmanın ışığında bu şiirdeki

kendisini Ortaçağ adamı olarak nitelendiren anlatıcı-şairin önceki şiirlerde Ortaçağı (anne rahmi, anneyle özdeşleşme) yitiren anlatıcı-şairle ilişkisi açığa çıkar. Ortaçağ her ne kadar yitirilmiş olsa da, aslında bu yitiriş tamlik ifade etmez, modern çağa geçiş kesin çizgilerle belirlenmemiştir. Anlatıcı-şair kendisini “bir ortaçağ adamı” olarak görür. Çünkü bu yolla Ortaçağın bilinçdışındaki içeriği telafi edilmektedir. Ortaçağ adamı olmak demek, “sinirli, mızımız, kaygılı, sıkıntılı, bir kötürüm ve yatalak olmak” demektir. Tüm bu sıfatlar doğum travmasında Rank’ın sözünü ettiği ‘ilksel kaygı’nın ikameleri olarak okunabilir. Sonuçta anlatıcı-şair anne rahmini ya da anneyle özdeşliği her ne kadar geride bırakmış da olsa, artık ‘cennet’e hiç dönemeyecek de olsa, bu ayrılık ‘mutlak’ değildir. Hâlâ Ortaçağın izlerini taşımaktadır.

Yalnızlık ile Ortaçağ arasındaki bu ilişki şair için ilkçağlar söz konusu olduğunda da geçerlidir. Şairi “hiçbir şey o çağlar kadar sarmaz, gönendirmez”.²⁵ İlhan Berk, tarihte ve özellikle ilkçağlarda yalın bir güzellik bulur. *Çivi Yazısı* ilkçağların şairdeki etkilerinin bir yansıması gibidir. Asur, Mısır, Babil ve Fenike medeniyetleri Berk’in şiirlerine ‘sığınılacak bir mekan’ olarak girer. İlkçağlardaki yalnızlık ise arzulanan bir şeydir ve şahsî olmaktan çok genel bir yalnızlık havası sezilir.

“Daima güzel olan İs suyunda yalnızdık

Bir vardı yalnızlığımız en uzak evlere gider denizle tanıştıktan sonra geri dönerdi.”

(“Babil”, *Çivi Yazısı*, 257)

“Öyle yalnızdık ki (hiç bu kadar olmadım çok) bütün yol boylarında sarıydı ağzın
Şimdi kim bilir bir gecedir sokakları yalnızlıkların yazılı o Ölüler Betiği’nin.”

(“Teb’deki Kral Mezarları İçin”, *Çivi Yazısı*, 259)

²⁵ İlhan Berk, *Kült Kitap*, s. 34.

Şairin yalnızlığını paylaştığı kişinin ‘anne’ olduğunu yukarıda gördük. İlk şiirdeki ‘deniz’ sembolü Ferenczi’nin kuramındaki ‘ilksel rahim’ olarak okunabilir. Bu durumda şair, anneye birlikte ve bu birliktelik mutlu bir yalnızlığı beraberinde getirir. Çocuk için bu yalnızlığın ortadan kalkması demek olan Baba’nın Adı’nın annenin söyleminde geçmesinden önce çocuk ve anne birlikte ve ‘yalnız’dırlar. Bu açıdan, buradaki yalnızlık anneden ayrı düşmenin getirdiği bir yalnızlık değildir, aksine anneye bir olmanın, bu birlikteliğin kesintiye uğramadan öncenin yalnızlığıdır.²⁶ Şair anneye ayrı düşmenin dile getirildiği şiirlerde yalnızlığa atfedilen ‘sıkıntı dolu olma’ yerine buradaki yalnızlığa bir ‘dinginlik’ atfeder. İkinci şiir alıntısının ilk dizesinde, ‘yalnız olma’nın beraberinde daha önce hiç olunmadığı kadar “çok olma”yı da beraberinde getirdiği ifade edilir. Bu tam da anne-çocuk özdeşliğinin ve tabi anne rahmindeki çocuğun haz dolu yaşantısının bir ifadesidir.

Anneye ‘bir olma’nın bir ifadesi olarak görülen bu yalnızlık anneden ayrılışla birlikte gerçek kimliğine kavuşur. Artık anne yitirilmiş, çocuk dünyaya ‘atılmış’, kültür dünyasının ve dilin zemsiz alanında savrulmaya başlamıştır. Bu

²⁶ Bu dize, şiir metninin çokkatmanlılığı dikkate alınarak okunduğunda ikinci bir yoruma da açık gözükmektedir. Bu durumda ‘yalnızdık’taki birinci çoğul şahıs eki (-k) bütün insanları nitelemekte, anneye dönüş arzusunun ortaklığını dile getirmektedir. Bu yorum dizedeki ‘yalnızlığımız en uzak evlere gider denizle tanıştıktan sonra geri dönerdi’ ifadesine de belirgin bir anlam kazandırır: Yalnızlık en uzak evlere gider, çünkü anneye olan ‘uzaklık’ hem ensest yasası hem de anne imgesinin ve rahimdeki dinginliğin geçmişte kalmış olması ve ebediyen yitirilmiş olması bakımından ‘en uzaktır’. Bu yolculuk anne imgesinin telafi edilmesinden sonra (denizle tanışmak) tekrar gerçek dünyaya, kültürün dünyasına ‘geri dönmekle’ son bulur.

ilk yalnızlıktan ikinci yani esas yalnızlığa geçiş ifadesini “Ben Uyandım Bir Aşk Demekti Bu Dünyada” bulur:

“Ben uyandım bir aşk demekti bu dünyada
Sesin, bir gülü bırakmak gibi bir şeydi.
Karaydım, kağıt gibiydim yaşamalarda
Aldım görseniz her gün o denizlerdeydi
Bin yıl bir M sesiydim aşağı Mısır’da.

Ben vurdum sevilere belli değil miydi
Bin yıl seni açtım işte yalnızlığımda.
Ne zaman aydınlığında adım geçti miydi
Bir aşk demekti bu dünyada.

Bir zamanlar yalnızlık güzeldi Mısır’da
Seninle yepyeni bir göktü gidilirdi
Baktım mı, büyürdü bir zambaktı anımda
Şimdi bir gölgedir uzar ovalarımda
Böyle uyanırdım ya uyanmak değildi
Bir aşk demekti bu dünyada.”

(“Ben Uyandım Bir Aşk Demekti Bu Dünyada”, *Çivi Yazısı*, 268)

Şiirin ilk bölümde vurgulanan “uyanma” dünyaya uyanmakla yani doğumla özdeşleştirilebilir. Anneden ayrılan çocuk için annenin sesi değişik çağrışımları da beraberinde getirir. Öncelikle ortada bir ayrılık vardır ve bu ayrılık anlatıcı-şairin kendisini nitelendirdiği sıfatlardaki olumsuz anlamlarla dile getirilir. Yine, “karaydım, kağıt gibiydim” anlatımları anlatıcı-şairin kendisini edilgen bir şekilde konumlandığını gösterir. Bu da edilgen olan doğumu, doğum sonrasında çocuğun bakıma muhtaçlığını çağrıştırır. Diğer taraftan anne rahmini terk etmiş olmanın olumsuzluğunu silen bir faktör vardır; annenin sesi. Çocuk doğduktan sonra anneyle yanılsamalı bir birlikteliği de yaşantılamaya

başlar. Baba'nın Adı'nın devreye girmesine kadar geçen bu süre çocuk için haz doludur. Bu durum şiirde “sesin, bir gülü bırakmak gibi bir şeydi” anlatımıyla ifade edilir.

Şiirde çokça kullanılan geçmiş zamanın varlığı bir ‘öncelik-sonralık’ ilişkisinin varlığını açığa çıkarır. Bunu dikkate aldığımızda “uyanma” yani doğum ediminden önceki yaşantının şiirde “Mısır”la şiirleştğini görürüz. Mısır, anneyle haz dolu birlikteliğin (hem anne rahmindeki ilksel yaşantı hem de Ayna Evresi’ndeki anne-çocuk birlikteliği) bir ikamesidir. Daha önce de sözünü ettiğimiz zaman olgusunun göreceliliği; -bin yıl Mısır’da bir M sesi olmak- Mısır’ın bu şekilde ikamesini ispatlar niteliktedir. Son bölümün ilk iki dizesi yukarıda sözü ettiğimiz ‘anneyle birlikte olunan mutlu yalnızlık’ durumunu bütün halleriyle açıklar niteliktedir. Mısır’da (anne rahmi, Ayna Evresi) yalnızlık anlatıcı şair için “güzel”dir, çünkü “yepyeni bir göktür” ve anneyle “gidilir” (yaşanır). Anlatıcı-şair, bu yalnızlığın güzelliğini değişik benzetmelerle güçlendirmeye devam eder: Anlatıcı-şairin anısında anneyle birlikte yaşanan yalnızlık bir “zambaktır, baktığında büyür.” Oysa bu anılar artık geçmişte kalmıştır, şimdi yalnızlık anlatıcı-şairin “ovalarında uzayan bir gölgedir.” O denizlerde (anne rahmi) olan anlatıcı-şair artık bu düşsel uykudan uyanmıştır. Şiirin ikinci bölümü dünyaya atılmış olma durumunu anlatır gibidir: Anneyi yitiren birey artık kendisini anneyi ikame edebilecek yeni telafilere, “yeni sevilere vurur.” Artık anneyle birlikte olunan yalnızlık hali yerini esas yalnızlığa, anneden ayrı düşmenin getirdiği yalnızlığa bırakmıştır. Anlatıcı-şair ilksel ayrılıktan sonra kendisine telafi yolları arayacak, her telafide anneye ait bir şey bulmayı umut edecektir. Ama bütün bu telafiler asla gerçek olan arzunun, anne arzusunun yerini tutamayacaktır. Şiirin son iki dizesi bu durumu vurgular niteliktedir: “Böyle

uyanırdım ya uyanmak değildi / Bir aşk demekti bu dünyada.” Uyanma eyleminin ilk anlamından başka bir anlamda kullanıldığını ispatlayan ilk dize doğumu simgelemekte, doğumla yitirilen şeyin (anneyle dolayumsuz birliktelik) gerçek aşk olduğu son dizede tekrarlanmaktadır.

“Şimdi bakın nasıl bir yalnızlık vuran benden
Şimdi şiirlerde benim yazdığım sıkıntı”

(“Siz Ne Güzeldiniz Benimle Bilemezsiniz”, *Çivi Yazısı*, 254)

“Bugün bin yıl sonra Yunan yalnızlığımda hep o şey ağzındır dolaşır akşamlara
kadar.” (‘‘Babil’’, *Çivi Yazısı*, 258)

“Katolik gül, değil bu yalnızlık senden
Biz güzeldik kral yazıları gibi
Yalnız ben çok üşümüşüm epeskiden.”

(“Sabahla Ne Güzel Durdunuz Akşamıma”, *Çivi Yazısı*, 254)

Yukarıda alıntılanan şiir parçalarına, anlatıcı-şairin ilkçağlarla birlikte kullandığı, sözünü ettiğimiz esas yalnızlık (tek başına yaşantılanan) havası hakimdir. Özellikle son şiirde hitap edilen “Katolik gül”ü annenin yerine ikame edilen bir başka kadın olarak okuyabiliriz. Bu okumanın doğruluğu “gül”ü yani kadını niteleyen “Katolik” sıfatıyla pekişir. Katolik kelimesi şiire bir Ortaçağ havası katmaktadır. Ortaçağı da ilkçağlardan sonra gelmesine dayanarak ilkçağların bir ikamesi, telafisi, ilkçağın yerine geçen bir zaman dilimi olarak değerlendirebiliriz. Bu durumda şiirin geri kalanı teorimiz çerçevesinde anlam kazanmış olur. Anlatıcı-şair annesi yerine koyduğu telafi nesnesi olan kadına hitap etmektedir: anlatıcı-şairin yalnızlığı onun (kadın) yüzünden değildir. İkinci dizedeki birinci çoğul şahıs eki anlatıcı-şairle annesini temsil etmektedir. Bu

anneyle geçmişte kalan birlikteliği anlatıcı-şairin “güzel” ve “kral yazıları gibi” sıfatlarıyla nitelediğini görüyoruz. Son dize düğüm dizesidir ve anlatıcı-şairin yalnızlığı konusunda önemli bir ipucu verir. “Epeskiden” -eskiden değil- kelimesindeki pekiştirme eskiliğin beraberinde bir ‘ilkliği’ de temsil ettiğini gösterir. Anlatıcı-şairin deneyimlediği bu ‘ilksel üşüme’ Rank’ın sözünü ettiği doğum travmasıyla ilgilidir. Anne rahmindeki haz dolu yaşantıyı sona erdiren doğum, fizyolojik olarak bir ‘ilksel üşüme’yi de beraberinde getirir. Çocuk rahmin ideal sıcaklığından dünyaya atılmıştır ve bu atılış fizyolojik olarak çocuğun üşümesine, daha sonra da bu üşümenin bilinçdışında tinsel olarak güçlenmesine neden olur. Sonuçta bu fizyolojik travma çocuk için bu ayrılışın da temsili olmuş olur. Dolayısıyla, “güzel” olunan geçmiş yaşantı, “üşüme” ile yani doğum travmasıyla sonlanmıştır. Annenin yerine ikame arayan anlatıcı-şair, bulduğu telafi nesnesi olan kadının, kendi yalnızlığının gerçek kaynağı olmadığını anlar ama geçmişteki haz dolu anne-çocuk birlikteliğini anımsamaktan, onu bilinç düzeyine çıkarmaktan başka da yapabileceği bir şey kalmamıştır. Annenin yitirilimişliği başka bir kadının varlığıyla telafi edilse bile bu sonuçta sadece bir telafidir. Gerçek yalnızlık her zaman bilinçdışında hüküm sürecektir.²⁷

²⁷ Özellikle *Çivi Yazısı*’nda, şairin ilkçağlar üzerinden anlatıcı-şaire atfettiği yalnızlıkla ilgili çok sayıda dizeye rastlamak mümkündür. Çalışmanın sınırlarını göz önünde tutarak, yukarıdaki yorumların her bir şiir için geçerli olduğunu söyleyip örnekleri göstermekle yetineceğiz:

“Her gün yalnızlığımdır büyüyen sana doğru elleri gibi çocukların sevmekten
Öyle mutluyum ki mutsuzluğumda karanlığıma çilgınca daha bir uzanıyorum
Böyle bir gün ne kadar yalnızmışım ki denizlerde var dedim karanlık karanlık.” (“Teb’deki
Kral Mezarları İçin”, 259)

“Büyüttüm kiliseler gibi yalnızlığımla” (“Sahi Siz mi Geldiniz Saksılarım İşidi”, 264)

“Pis, yalnızım ben eş ülkende Elam’a.” (“Sabahla Ne Güzel Durdunuz Akşamıma”, 265)

“Soyundu tarandı beni yanına aldı
Yalnızlığın dükkanlarında hasır koltuklarda oturduk.”

(“Soyunuk”, *Delta ve Çocuk*, 865)

2.1.2. Annenin Yalnızlığı

Lacan’ın kuramından bahsederken, çocuğun Ayna Evresi’nde annenin herşeyi olmayı, yitirdiği fallusu yerine geçmeyi arzuladığını söylemiştik. Bu durumda anne-çocuk-baba üçgenindeki ilk ilişki olan anne-çocuk ilişkisinin başlangıcının bir eksiklik olgusu olduğunu görürüz. Anne, çocuğu yitirdikten sonra ‘tekrar’ bir eksiklik sendromuna, yalnızlığa adım atacaktır Ama bunun öncesinde, yani henüz çocukla özdeşlik kurmadan önce zaten yalnızdır. Çocuk annenin gözünde kendi eksikliğini telafi edebileceği bir nesnedir:

“Ben dünyada bir senin yalnızlığına vardım
Geldiniz, seninle bir ikindilerdi kalır
Ey şimdi denizlere açılanlar yıllardır
Kentlerim düzen yüzü görmeyecek anladım

“Sesini dönmeyeyim bütün yalnızlığım
Bütün gök gök gök, o akşamlara kadar.

...

Güzel yalnızlığım işte akşamlara kadar.

Ne güzel denizler görmüşümdür hiç anmamışımdır.” (“Troya’da Siz Sözü Güzeldi Eskiden”, 267)

“Kral yalnızlıklarında düşündüm sizi” (“Siz Dedim de F, O Denizler Aldı Beni”, 256)

Ülkem bölündü önüm yalnızlıktır.”

(“Ülkem Bölündü Bu Öğlemi Sana Ayırdım”, *Çivi Yazısı*, 270)

Yukarıdaki şiir Lacan’ın sözünü ettiği ‘ilksel yalnızlığı’ açıklar niteliktedir. Anlatıcı-şair annenin yalnızlığına varır, onun yalnızlığına cevap verir, artık ‘annenin arzusunun nesnesi’ olmuştur. İkinci dize bu mutlu birlikteliği açıklar: Anneyle yaşanan ikindiler. Geçmiş zaman kipi ile güçlendirilen anlatım anlatıcı-şair ile anne arasında geçen Ayna Evresi’ne işaret eder. Bu mutlu zaman dilimi babanın yani kültürün araya girmesiyle biter. Lacan’a göre bu araya giriş “insanlaştırıcı kastrasyon”dur.²⁸ Anlatıcı-şairin ülkesi düzen yüzü görmeyecek, bilinçdışı anne yerine koyulacak telafi nesneleri arayacaktır. Bu durumda hem anne hem de çocuk kendi yalnızlıklarını ayrı ayrı yaşamak, düzensizlikte savrulmak zorundadır. Anlatıcı-şair için yalnızlık büyük bir yangının arkasında kalan harabeler gibidir, yalnızlığı aşmak için elinden bir şey gelmez:

“İsli, yalnızlık! Bunlar hangi evler hangi yerler? Bu kapıları böyle kim kapattı?

Bu saçlarını bırakacak mısın? Yeter büyüttüğün yalnızlığı, artık burda dur.”

(“III. Ara Balad”, *Otağ*, 280)

Anlatıcı-şair anneyi sadece ‘sevgili’ üzerinden ikame etmekle kalmaz, zaman zaman annenin kendisi yalnızlığıyla birlikte boy gösterir:

“Durmuş denizi ölçmüştük

ve hala oralarda adım güzeldi / durmadan bir ilkçağ göğü-

nü ararlardı / annemin resimleri yalnızlığına ve sessizliğine va-

rırdı.”. (“Delta”, *Mısırkalyoniğne*, 303)

²⁸ Saffet Murat Tura, *Freud’dan Lacan’a Psikanaliz*, s. 130.

Berk'in *Mısırkalyoniğne* kitabındaki "Delta" şiirinden alıntılanan bu dizelerde, özellikle son cümle anne ve ona ait yalnızlık hakkında ipuçları verir. Dizede geçen yalnızlık annenin resimlerinin yalnızlığıdır. Resim sembolü, çokkatmanlı okumada, yitirilmiş özdeşliğin bir ikamesi olarak değerlendirilebilir. Resim geçmişteki bir anın 'donmuş' görüntüsüdür ve bu özelliğiyle bilinçdışındaki hareketsiz görüntülere yaklaşır. Bu durumda, anlatıcı-şairin dile getirdiği resimlerin yalnızlığı, kendi bilinçdışındaki anne görüntüsünden başka bir şey değildir.²⁹ Anneye ait bu görüntünün neden yalnız ve sessiz olduğu ise bu bölümde üzerinde durduğumuz 'annenin, fallusu olan çocuğu yitirşi' ile ilgilidir. Anlatıcı-şairin zihnindeki anne görüntüsü, annenin anlatıcı-şairi kültürün dünyasına bıraktığı andaki görüntüsüdür. Şiirdeki deniz, gök sembolleri de yine annenin birer ikamesidir. Denizle birliktelik sırasında anlatıcı-şairin "adı(nın) güzel" olması durumu da anne-çocuk özdeşliğinin mutlu hatırasını içinde barındırır. "Durmadan bir ilkçağ göğünü ararlardı" anlatımındaki "arama", anne ve çocuğun yitirdikleri ilksel özdeşliği aramaları ile birlikte değerlendirilmelidir. Bu durumda yukarıda bahsettiğimiz 'annenin resimlerinin yalnızlığı', bu arayışın sonuçsuz kaldığını gösterir.

Şairin şiirlerinde çoğu kez sevilen kadın üzerinden annenin yalnızlığı olgusu, tıpkı anlatıcı-şairin yalnızlığında olduğu gibi kadersi bir nitelik taşır. Sanki kadın (anne) bu yalnızlığı bir kader olarak yaşamak zorundadır. Yalnızlık artık kadını tanımlayan en belirgin ifade olmuştur:

²⁹ İlhan Berk, *Uzun Bir Adam*'da annesinden bahsederken annesini resimlere benzettiğini söyler: "Onu resimlere benzetişim de, tanıma gelmeyişindendir". Bkz: İlhan Berk, *Uzun Bir Adam*, s. 19.

“Ben şimdi bir şiirden geçenim çok eski
- Uyuyarak severek siz benim aşkımsınız
Şimdi dünyada beni anmalara dursanız
Kim bilir denizi gösteriyorsunuz belki.
Görüyorum ne kadar büyük yalnızlığınız

Durun beni daha ansıyın bir daha eski
Öylesine çok ki yenilensin sularınız
Ne varsa anımla genişleyen evrende ki
Bir şiirde şimdi yalnız.

Sarı, hep aşktı açan benden bu dünyadaki
Çıplak daha uzun daha güzel daha ıssız.
Hala vurur sizden bir yağmur gecede eski
Kalandı yalnızlığınız gibi rüzgarınız
O durduğunuz ön güzelliğim bir zaman ki
Bir şiirde şimdi yalnız.”

(“Ben Şimdi Bir Şiirden Geçenim Çok Eski”, *Çivi Yazısı*, 269)

Şiirin üçüncü dizesinde geçen “beni anmalara dursanız” ifadesi Lacancı bir okuma çerçevesinde, ‘yitirilmiş anne-çocuk özdeşliği’ni ve bunun neticesinde ortaya çıkan ‘annenin yalnızlığı’ni akla getirmektedir. Söz konusu ifadeyi tamamlayan dördüncü dizede geçen “denizi gösteriyorsunuz” anlatımı anne ve çocuğun ilksel birlikteliğine bir atıf olarak değerlendirilmelidir. Bu atıf, anne ile çocuğun yaşantıladığı ortak bir deneyimi, bir anlamda ortak dili içerisinde barındırır. Anne denizi gösterir çünkü gösterilen deniz çocuğun ilksel mekanı olan rahimdir ve bu açıdan da anne ile çocuk arasındaki ilksel birlikteliği ifade eder. Anne denizi göstermekle yitirdiği fallusu olan çocuğu geri çağırır, yalnızlığından sıyrılmak ister. İlk beşliğin son dizesindeki anneye ait “büyük yalnızlık” bu yorumla birlikte anlam kazanmış olur.

Anlatıcı-şairin anneye seslenişi şiirin ikinci dördlüğünde daha da belirginleşir. Anlatıcı-şaire göre, annenin kendisini, anlatıcı-şairle yaşantıladığı ilksel hazzı anımsaması annenin sularını yenileyecektir. Bu ifadede geçen “sularınız” sözü Ferenczi’nin sözünü ettiği ‘ilksel denize’ ve onun bir türevi olan ‘anne rahminde çocuğu kapsayan suya’ atıf olarak okunmalıdır. Bu şekilde anlatıcı-şair, annenin yitirdiği birlikteliği ancak bu birlikteliği hatırlatacak “suların yenilenmesi” durumu ile telafi edebileceğini kastetmektedir. Çünkü ancak anneye ait suların yenilenmesi ile “evren genişleyebilecek”, annenin varolan yalnızlığı telafi bulabilecektir. Şiirin son bölümüne annenin yalnızlığına eşlik eden anlatıcı-şairin hüznü hakimdir. Bu hüznün kaynağı yine annenin yalnızlığından, yalnızlığın yerini tutan ‘annenin rüzgarı’ndandır. Anneyi anlatıcı-şaire anımsatan her şey sözü edilen “eski” birlikteliği hatırlatır gibidir. Anlatıcı-şair daima bu “aşk”ın etkisinde, daima anneden gelen “eski bir yağmur”un hedefindedir. Yağmurun gece vuruyor olması anne-çocuk birlikteliğini anımsatır; gecenin karanlık oluşu ve siyah bir tül gibi günün üzerine örtülüşü anne rahminin ikamesidir. Anlatıcı-şair yine kendisini tanımlamakta kullandığı geçmişte kalmış güzelliği ile, kendisini annenin nasıl yücelttiğini (sublime ettiğini) dile getirir; çocuk anne için “güzeldir”, “bir zaman” anne tarafından annenin olmayan fallusu konumuna yükseltilmiş, daha sonra bu birliktelik yitirilmiştir.

Geçmişte kalan anne-çocuk özdeşliğinin hem anne hem de çocuk açısından bir daha asla geri gelemeyecek olması, anlatıcı-şair tarafından sevgili-şair arasındaki aşılamaz engellerle sembolize edilir:

“Evlerini deniz yıkayan bir kıydan bağıyorum sana
Bir soluksuzluk bir duvarlar bir duvarlar duyamıyorum
Böyle bir uzun karanlıktan bağıyorum bağıyorum.”

(“Uzun Karanlık”, *Galile Denizi*, 243)

Bu şiirde geçen bütün semboller yitirilmiş anne-çocuk özdeşliğinin bir daha geri kazanılamayacağını gösterir gibidir. Anlatıcı-şair denizin, yani anneyle ilksel birlikteliği yaşadığı suyun kıyısındadır. Kıyıda olma anlatımı, anneyle tekrar birleşememesi için görünür bir engelin olmadığı biçiminde okunmalıdır. Oysa takip eden iki dize, bu engelleri su yüzüne çıkarır: Soluksuzluk, duvarlar, uzun karanlık. Soluksuzluk ifadesi Rank'ın sözünü ettiği, doğum sırasında yaşanan 'nefesin kesilmesi' deneyimidir, bu deneyim daha sonra fizyolojik kökenden çıkıp ruhsal bir boyut kazanır ve anlatıcı-şairin bilinçdışında 'doğum kaygısı'nın temellerini atar. Şiiri dikkate alarak konuşacak olursak, anlatıcı-şair ne zaman anneye dönmek istese doğum kaygısı bilinçdışında egemen olur ve bu dönüşü imkansız kılar, araya duvarlar örер. Duvarın ötesinde kalan anne de tıpkı anlatıcı-şair gibi bir 'kaygı' yaşamaktadır. Onun kaygısı çocuğu kültürün dünyasına kaptırmış olmanın verdiği yalnızlıkla birlikte seyreder. Sonuç kaçınılmazdır; anne ile anlatıcı-şair arasındaki uzun karanlık aşılamayacak, anlatıcı-şair sesini anneye asla duyuramayacak, anne de kendi yalnızlığında hapsolup kalacaktır. Bu yalnızlığın yasasıdır:

“En katı yasaları düşünüyorum. En başta yalnızlık yasalarını.”³⁰

³⁰ İlhan Berk, *Kült Kitap*, s. 51.

2.2. Cinsel İlişki

“Giriş” bölümünde, Sandor Ferenczi’nin kuramını, bireyin anne rahmine dönüş arzusunu cinsel ilişki yoluyla telafi etmeye çalıştığı düşüncesi üzerine kurduğunu gördük. Kuramın geneli bunun ne şekilde olduğundan çok, biyolojik olarak nasıl ispatlandığını açıklar niteliktedir. Ferenczi’nin kuramının bu özelliği bir soruyu akla getirir: Bir şiir eleştirisinde anlatıcı-şairin cinsel ilişkiden bahsettiğini göstermekten ve bunun anne rahmine dönüş anlamına geldiğini söylemekten öte ne yapılabilir? İlhan Berk’in kimi şiirleri cinsel ilişkiyi her hangi bir yoruma gerek duyulmaksızın doğrudan anlatır niteliktedir. Bu şiirler bizim ispatına giriştiğimiz tezle doğrudan bağlantılı gibi gözükseler de, bunların anne rahmine dönüşü sembolize ettiklerini söylemekten öte yapabileceğimiz bir şey yoktur. Bu yüzden, yukarıdaki sorunun doğrudan muhatabı bu tip şiirler olabilir. Bu bölümde üzerinde duracağımız şiirler değişik semboller aracılığıyla cinsel ilişkiyi doğrudan betimlemek yerine, ‘çağrıştıran’ şiirlerdir.

Erotizm, İlhan Berk’in şiirinin beslendiği en önemli kaynaklardandır. Berk’e göre erotizm her şeyden önce ‘sevinç yokluğudur’. Şair bedensel tutkuya olan bağlılığını bu sevinç yokluğuna bağlar.¹ Tensellik şairin şiirlerinde cinsellikten öte bir anlam kazanarak varoluşsal bir tavır biçimine bürünür. Cinsel ilişkiyi anne rahmine dönüş arzusunun bir ikamesi olarak gören Ferenczi’nin kuramı böylece şairin şiirleriyle ortak bir paydada buluşmuş olur. Şairin şiirlerinde cinsel ilişki, bilinçdışında anlatıcı-şairin ilksel haz olarak deneyimlediği anneyle birlikteliğin bir telafisidir.

¹ İlhan Berk, *Kültür Kitap*, (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, Aralık 1998), s. 98

“Çocuktur aşk, küçük sürgünüm
Bir avuç gökyüzüdür

Öylesine güzelsin ki beni sen soydun
Bir çiçeğe su verir gibi.

Usulca ensenden öptüm seni
Usulca,
Bozulup dağılıyor topuzun
Karnın, kolların ipince düşüyorsun.

Aşk ki küçük dağ köyleridir
Diyordum yüzünle çıktığım.

Uzat ellerini küçük sürgünüm
Uzat bana
El eledir çünkü aşkla ölüm.”

(“Aşkla Ölüm”, *Güzel Irmak*, s. 931

“Aşkla Ölüm” adını taşıyan bu şiir şairin ölüm ile tensellik arasında nasıl bir ilişki kurduğunu da açıklar niteliktedir. Şiirde en belirgin özellik ‘simgelerin yer değiştirmesi’dir. Anlatıcı-şair kadına “küçük sürgünüm” diye hitap etmektedir. Oysa, gerçekte sürgün olan kendisidir, anne rahminden sürülmüştür. Kendisinin bu niteliğini sevilen kadına yansıtır. Sürgün olan anlatıcı-şaire göre aşk, “çocuk”tur, “bir avuç gökyüzü”dür. Çünkü aşk, anlatıcı-şaire anneyle özdeşleştiği ilk çocukluğunu hatırlatır. Rank ve Ferenczi’nin ‘gökyüzü’ sembolünü anne rahminin bir ikamesi olarak kabul ettiklerini hatırlarsak aşkın bu geriye yönelik anlamı daha da pekişir. Şiirin ilk dizesinden sonra cinsel çağrışımlar yoğunluk kazanmaya başlar. Bu yoğunluk son dizelerde aşkla ölüm

arasındaki yakınlığa vurgu yaparak sona erer. Anlatıcı-şair son bölümde kendisine ait sürgünlük vasfını tekrar kadına yükler. Şiirin son dizeye kadar gelişimi göz önünde tutulduğunda son dizenin ikili bir anlamı olduğu sonucuna varılabilir. Buna göre birincisi, anlatıcı-şairin kadın üzerinden anneye olan arzusunun (aşkının) ölüm sayesinde gerçekleşecek olması, ölümün anne-çocuk özdeşliğinin yeni bir ikamesi olacağı (el ele tutmak) yorumudur.

İkinci yorum ise, anlatıcı-şairin kendisini aşk, anneyi ise ölüm olarak görmesidir. Anlatıcı-şairle annenin birlikteliği aşkla ölümün birlikteliği, el ele oluşudur. Aşk (anlatıcı-şair) ölümün (anne) ellerini kendisine uzatmasını ister, çünkü asıl olan budur; aşkla ölüm bir arada olmalıdır, bu sayede sürgünlük bitecek, anlatıcı-şair ‘anayurduna’ dönebilecektir. Dolayısıyla her iki yorum da anne rahmine dönüş anlamını taşımaktadır.

“Aşkla Ölüm”de olduğu gibi şair “Haziran” şiirinde de aşk ve tenselliğin birbirini tamamlayıcı yönüne vurgu yapar:

“Kırmızı kırmızı bir güldür aşkım
İnce yüzünüzde. Kırmızı. Korkunç.

Kor sevişmemizden deli bir yalım
Koyuna sevdanın. Kırmızı. Korkunç.

Karanlık, büyür büyür benim aşkım
Gecenizde sizin. Kırmızı. Korkunç.

Vücudunuza, ağzınıza iner
Gezer etinizi. Kırmızı. Korkunç.

Kalır bir gün bir krallık olduğu
Güzelliğinizin. Kırmızı. Korkunç.”

(“Haziran”, *Âşıkâne*, s.334)

Cemal Süreya, “San” şiirinde İlhan Berk’in yukarıdaki şiirine yakın bir anlatım yoluna gider: “Kırmızı bir kuştur soluğum / Kumral göklerinde saçlarının.”² Her iki şiirdeki cinsel çağrışımlar da aynı semboller üzerindendir. “Kırmızı gül” ya da “soluk”, her iki sembol de cinsel arzuya yönelik göndermelerle doludur. İlk dizedeki “kırmızı gül”, sonraki dizelerde açılımlarını kazanır: Gülün kırmızılığı sevişmenin ‘kor’ oluşundan, yakıcılığından gelmektedir. Dolayısıyla kırmızı bir gül olan anlatıcı-şairin aşkı tensel bir boyut kazanmıştır. Anlatıcı-şairin aşkının kırmızılığı yanında bir diğer niteliği de “korkunç” oluşudur. Rank ve Ferenczi’ye göre aşkın bu niteliği bilinçdışında bir telafi olmasından, anneye olan arzunun başka bir telafi nesnesine ikame edilmiş olmasından kaynaklanır. Rank’a göre anneden başka birine yöneltilen aşk, doğum travmasını hatırlatır, çünkü aşk anneye dönüş arzusunun sahte de olsa bir tekrarıdır. Anneye dönüş arzusu ise doğum travmasının bilinçdışından bilinç düzeyine, bir kaygı unsuruyla, doğum kaygısıyla çıkması demektir. Anlatıcı-şairin sözünü ettiği aşkın korkunçluğu bu kaygının kendisidir. Ferenczi’nin sözünü ettiği cinsel ilişkinin ‘sisli’ yönü de anlatıcı-şairin aşkı “korkunç” olarak nitelemesini açıklar niteliktedir. Ferenczi de Rank gibi cinsel ilişkinin gerilimli havasını doğum travmasına bağlar, bunun yanında bilinçdışında anneyle birlikteliğin gerilimi de söz konusudur. Anlatıcı-şairin “korkunç” nitelemesi bu açıdan ensest yasasını da içine almaktadır. Şiirin son dizesinde geçen “kadının güzelliğinin krallığı” daha önce bahsettiğimiz ‘yitirilmiş ülke’ye bir atıf olarak değerlendirilmelidir. Bu açıdan şiirdeki cinsel çağrışımlar bu krallığa bir dönüşü

² Cemal Süreya, *Sevda Sözleri*, “San”, (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2001), 15. baskı, s. 11

ifade eder, ama tıpkı anlatıcı-şairin aşkı gibi krallık da kırmızı ve korkunçtur, böylece bir kez daha doğum travması bilinç düzeyine çıkmış olur.

“Döl gerinirdi. Dünyaya yeni gelmiş gibi gerinirdi. Bir su bırakırdı ilk. Gür. Kaygan. Öbür suya doğru kayardı. Sonra bir denizanası gibi açılır, sarardı öbür suyu. Dalgalanırdı öbür su. Dalgalanır kalırdı. Neden sonra sabunla yıkanmış gibi dönerdi.” (“Akıt”, *Âşıkâne*, s.325)

Yukarıdaki şiir Ferenczi’nin sözünü ettiği ‘Ben’in cinsel salgılarda ikame edilmesi’ne bir örnek olarak okunabilir: Anlatıcı-şair cinsel salgıya kendi Ben’ini yükler, kendisini cinsel salgı üzerinden ifade eder, bu ifade insana ait bir edimin, gerinmenin dölle yüklenmesiyle belirginleşir. Bu anlatımda iki farklı anlam gizlidir. İlk anlama göre açık bir cinsel ilişki edimi vardır. Biyolojik döllenmenin kişileştirilmiş şekli bu anlamın taşıyıcısıdır. İkinci anlam ise cinsel ilişki yoluyla anneye dönüş arzusunun tatminidir. Kendi cinsel salgısıyla özdeşleşen anlatıcı-şair “öbür suya”, anne rahmindeyken içinde hazzı deneyimlediği, kendisini saran, sarmalayan amniyoz sıvıya dönmüştür. Bu ikinci anlamı güçlendiren öğeler ‘öbür su’yun “dalgalanması” ve “sabunla yıkanmış gibi dönmesi”dir. Dalgalanma, deniz ya da büyük göl gibi durgun suya özgüdür, onları çağrıştırır, bu açıdan sözü edilen “öbür su” ilksel denizin bir ikamesidir. Yine “sabunla yıkanmış gibi dönme” anlatımı da öbür suyun deniz gibi köpürdüğüün gizli bir anlatımıdır. Bu köpürme edimi anlatıcı-şairin (döl) anne (deniz) tarafından kabul edildiği biçiminde yorumlanabilir.

Tıpkı cinsel salgının anlatıcı-şairin kimliğine bürünmesi gibi kimi başka sembollerin de özellikle penisi çağrıştıracak şekilde kullanıldığını, bu yolla cinsel ilişkinin ima edildiğini görebiliriz:

“Birden ellerine bakıyorsun ellerini yeni görüyormuş gibi de seviniyorsun
Sonra da ıslık çalıyorsun durup dururken durup dururken
bir balık suyun yüzüne çıkıyor.”

(“Roma”, *Atlas*, s. 325)

Bir balığın suyun yüzüne çıkması, ellerine bakıp sevinen kadının ıslık çalışının cinsel bir çağrı niteliğinde olduğunu gösterir. Balığın suyun yüzüne çıkması cinsel bir uyarımı akla getirir. İkinci dizede tekrarlanan “durup dururken” ifadesi cinsel uyarımın doğasına bir atıf olarak kullanılmıştır. Cinsel ilişkinin bu şekilde çağrıştırılması, anne rahmine dönüş arzusunun “balığın su yüzüne çıkması” anlatımında ifade bulduğunu gösterir. Balık yani anlatıcı-şairin kimliğine bürünmüş olan penis³, su yüzüne yani anne rahmine anlatıcı-şairin başka bir kadınla kurduğu cinsel ilişki sayesinde dönmektedir.

İlhan Berk, “Roma” şiirinde balık sembolü üzerinden kurduğu özdeşliği “Güzel” şiirinde ‘batık’ sembolü ile kurmaya girişir. Bu şiirde ‘batık bir gemi’ ile Ben’in özdeşliği bir yoruma gerek duyulmaksızın ortadadır:

“Güzel,
Gövden sürgünlüğümdür benim
(O kırçıl ot, sevgili keten)
Orda gök, güneşler, tarih
Tütünü saçlarının ve boynunun
Orda ağzının soluk atlası

³ Penis-balık özdeşliği “Âşıkâne” şiirinde bir yoruma gerek duyulmaksızın benzetme yoluyla açıkça gösterilir: “Ve bir phallus. Boğumlu. Kalın. Büyük. Yere çakılmış duruyor. Balıklar kadar eski.” (“Âşıkâne”, *Âşıkâne*, 365)

Bütün coğrafya.

Ben ki bir batığım, yitik, hurda
Boynu bükük zeytini yüzyılımızın
Anısı bir ormanın,
süt dişlerinde.”

(“Güzel”, *Güzel Irmak*, 945)

Şiir bu bölümde açıklamaya çalıştığımız yaklaşımı ispatlar niteliktedir. Anlatıcı-şair ‘sürgünlüğünün’ farkındadır, dahası bu sürgünlüğün nereden olduğuna da vurgu yapar. Kadının bedeni annenin bedeninin bir ikamesidir ve anlatıcı-şair bu ilksel mekandan sürülmüştür. Şiirin ilk bölümü bu ilksel ülkenin anlatımına ayrılmıştır. Anlatıcı-şair kadın bedenini mümkün merteye bir ‘coğrafya’ya, bir ülkeye benzetmeye çalışır. Böylece sürgünlük olgusuna vurgu yapmış olur. “O kırçıl ot” ifadesi, ancak bir coğrafyayla birlikte varolabilecek bir bitkinin bedensel bir ikame olarak kullanımıdır. İlhan Berk ‘ot’ sembolünü başka şiirlerinde de sıklıkla kullanır: “Ten kaygandır aşkım benim / Uzun, deli otlar gibidir” (“Ten Kaygandır Aşkım Benim”, *Güzel Irmak*, 925), “Seni ilk görüyordum. Deli otlar gibiydin. Gövdeni tanımıyordum” (“Seni İlk Görüyordum”, *Atlas*, 538) “Şimdi sizden ince otlar büyür. Issız / Duyulur bir uzayda çağrısı etin” (“Beyaz”, *Âşıkâne*, 318). Üzerinde durduğumuz şiirle birlikte diğer şiirlerde de şair tarafından ota tensel bir anlam yüklendiği ve bu tenin kadın bedeni olduğu açıktır. Otun şairin şiirlerindeki bu bedensel yönü dikkate alındığında, psikanalitik yorumda ota yüklenen anlamın doğruluğu ortaya çıkar. Bu yoruma göre ot kadının bedenindeki saç ve pubis kıllarına atıftır.

‘Gök’ ve ‘güneş’ sembollerinin annenin bir ikamesi olduğunu daha önce belirtmiştik. Kadın bedeninin mekansallığını tamamlayan bu semboller aynı

zamanda kadın bedeninin anne bedeninin bir ikamesi olduğuna vurgu yapar. Anlatıcı-şaire göre bir ülke ne kadar “tarih” demekse, kadın bedeni de o derece tarih demektir, kendi tarihiyle varolur. Bu tarihe, anlatıcı-şairi de içeren geçmiş birlikteliğin şiirdeki anlatımıdır.

Şiirin ikinci bölümü, ilk bölümdeki tensel-cinsel çağrışımlar göz önünde tutularak değerlendirilmelidir. Anlatıcı-şair anneyle yaşanan ilksel birlikteliği “süt dişleri” sembolünde ikame eder. Süt dişleri sembolü anneyle özdeş olunan süt dişlerinin çıktığı döneme yani ‘Ayna Evresi’ne yönelik bir atıftır. Bu yorumu dikkate alarak son bölüme baktığımızda, anlatıcı-şairin kendisini batık bir gemiyle özdeşleştirdiğini ve “batık” sembolünün iki farklı anlamda kullanıldığını görebiliriz: Birinci anlama göre anlatıcı-şair ‘annenin denizi’nden sürülmüş, yitik bir batıktı; batıklığı sürülmüş olmaktan kaynaklanmaktadır. İkinci anlam ise, yukarıda sözünü ettiğimiz penis-balık özdeşliği gibi penis-batık özdeşliğidir; anlatıcı-şair kendisini önce kendi penisi, sonra penisi de batıkla özdeşleştirmiştir. Bu özdeşlik üzerinden şiirin tümüne yayılmış cinsel çağrışım güçlenmiş olur: Annenin denizinden sürülmüş anlatıcı-şair başka bir kadınla cinsel ilişki yoluyla, batığın (penis) denize (rahim) dönüşüyle, deniz yüzeyine tekrar çıkışıyla, ilksel mekana olan arzusunu telafi edecektir. Her iki anlatımdaki sürgünlük de anlatıcı-şairi yani batık gemiyi ‘hurda’ kılmıştır, ‘boynu büküktür’, ilksel mekanını yitirmiştir.

Cinsel aşkın ‘çift taraflı’ doğası, bir ‘eşi’ zorunlu kılan yapısı kimi zaman şiirin biçimine de yansır. Şair, anlatıcı-şairin sözlerinin yanına kadının sözlerini de koyarak ‘monologdan’ ‘diyaloga’ geçer. Bu şekilde anlatıcı-şair cinsellik ile şiiri, söylem bağlamında birbirine yaklaştırır.

“Soyundum işte sana yol olsun diye”.

Böyle cırılçıplak böyle et ete
Bırak gezinsin üstünde soluğum

Saydamdır aşk, o naif şeytan
Gözlerin, çıplak memelerin, dudakların
Böyle işte böyle gel gir yatağıma.

Ve öp sonra da
Durmadan bir daha, bir daha öp beni
Böyle uzun bir yolculuk ister aşk
Ve çek sonra da, daha bir kendine beni

Çek ki
Bileyim benim olduğunu.
Böyle işte böyle kasık kasığa.

(“Bakmak Aşktır”, *Güzel Irmak*, 942.

Şiirin ilk dizesinin tırnak içinde verilmiş olması bu ifadenin sevişilen kadına ait olduğunu göstermek içindir. Yolun dizedeki ilk anlamını ‘sevişmeye çağrı’ olarak değerlendirebiliriz. Kadın kendi çıplaklığını anlatıcı-şaire ‘yol’ yapmak istegindedir. İkinci anlam ise bilinçdışı anlamdır ve anlatıcı-şair kadın üzerinden kendi arzusunu, anne rahmine dönüş arzusunu dile getirmektedir. Kendi bilinçdışındaki arzuyu kadına söyleterek adeta bu arzuyu aklamaktadır. Bu durumda yolun bilinçdışı anlamı anne rahmine dönüş yoludur ki bu da cinsel ilişki anlamına gelir. Şiirin ikinci bölümündeki erotik atıflar anlatıcı-şairin ötesinde doğrudan İlhan Berk’le ilişkilendirilebilir. Şair annesiyle birlikte geçirdiği çocukluğunu şöyle anlatır:

“Annem kocasızdı. Bunun için de ben onun herşeyiydim. Onunla bir yatakta büyüdüm. Bu, bıyıklarım çıkana değin de sürdü. Koca bir adamdım ve annemin memelerine sarılıp yatardım.”⁴

⁴ İlhan Berk, *Uzun Bir Adam*, s, 54.

Şairin çocukluğuna ait bu deneyimi göz önüne alındığında, şair ve annesi arasındaki bu tensel ilişkinin yukarıdaki şiirde anlatıcı-şairin dile getirdiği gibi bilinçdışından bilinç yüzeyine çıktığını söylemek abartı olmayacaktır. Böylece şiirdeki kadının anlatıcı-şairi “durmadan” öpmesi ile başlayacak olan “yolculuğu”, anlatıcı-şairin anneye dönüş yolculuğu olarak değerlendirmemiz yerinde olacaktır. Şiirin bütününe yayılmış tensellik son dizedeki ‘kasık kasığa’ ifadesiyle cinsel ilişki kimliğine tamamen bürünür, bu da zaten özünde anne rahminin bir telafisidir.

Cinsel çağrışım yüklü şiirlerde anlatıcı-şairin kimi zaman beden deformasyonlarına gittiği gözlenir. Bu deformasyon çoğu sefer bir ‘çoğalma’ durumudur:

“Dururdun تنها ağzın gecede Islak
Büyürdü ellerimiz ve her yanımız.”

(“Beyaz”, *Âşıkâne*, 318)

“Hanlarım ki beklerlerdi gecede beni. Dağınık
Korkunç, uzar saçının sokağı artık.”

(“Sevi”, *Âşıkâne*, 317)

“Uzun, asi beyazlığını sonra
Bu sayfaya bırakarak gidiyor.”

(“Aşkyüzlü”, *Âşıkâne*, 318)

Asım Bezirci dildeki deformasyonu İkinci Yeni şiirinin aslî bir özelliği sayar. Dildeki bu deformasyon daha çok kelimeler üzerindendir: “Sözdizimi bozulur, seslerle hecelerin, sıfatlarla fiillerin yerleri değiştirilir ya da saptırılır,

öznesi olmayan ya da anlamı tamamlanmayan tümceler düzenlenir, birbiriyle ilgisiz ya da az ilgili sözcükler yan yana getirilir.”⁵ İlhan Berk ise şiirdeki deformasyonun şiire bir çeşit ‘belirsizlik’ getirdiğini düşünür ve bunu şiirsel imgenin yaşamı sayar.

“İmgenin gücü (varlığın gölgesi) belirsizliğindedir. Belirsizliği kışkırtarak, çoğaltarak bir başka belirsiz ‘belirlik’ önermesindedir. Bu her seferinde yinelenir. Bitimsiz bir gidip gelme, koşuşma, devim. İmgenin yaşamıdır bu.”⁶

Şairin “belirsizlik” olarak nitelendirdiği şey daha çok Bezirci’nin de belirttiği gibi kelimelerin ‘değiştiriminden’ kaynaklanmaktadır. Yalnız bu durum sadece kelimelerin değiştirmesiyle sınırlı kalmaz, özellikle bedenin ‘belirsiz’ bir biçim alması şeklinde de gözlenebilir. Bu durum yukarıdaki şiirlerde açıkça gözükmemektedir.

İlk dizedeki kadının ağzının “gecede تنها ve ıslak” olması şiirin cinsel bir yük taşıdığını gösterir. Bu cinsel çağrışım arkasından kadın bedeninin ve bu arada anlatıcı-şairin değişimini getirir, ikisinin de “elleri ve her yanları büyür”. Bu büyümede “her yanımız” ifadesindeki cinsel çağrışım şiirin genel anlamını tamamlar niteliktedir. İkinci alıntıda bu sefer “saçların sokağının” uzadığını görürüz, saçlara ait uzama edimi “korkunç” olarak nitelenir. Bu nitelemenin sebebi uzama-saç arasındaki ‘belirli’ değişimi ‘belirsiz’ kılmaktır. Bu değişime neden olan şeyi anlatıcı-şair “gecede kendisini bekleyen dağınık hanlar” olarak gösterir. Anlamın iyice kırıldığı bu anlatımın arkasındaki cinsel çağrışımlar bu sefer ‘içine girilebilecek hanlar’ da gizlidir. Üçüncü alıntıda belirsizlik ve

⁵ Asım Bezirci, *İkinci Yeni Olayı*, (İstanbul: Evrensel Kültür Yay. 4. baskı, 1996), s. 15

⁶ İlhan Berk, *Logos*, (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2. baskı, 2001), s. 16

deformasyon kendisini kadının “asi beyazlığında” göstermektedir; kadının “asi beyazlığı uzundur”, burada ön plana çıkan beyazla uzunluk arasındaki belirsiz ilişkidir. Yine bu dizedeki cinsel çağrışımları da kadının asi beyazlığında, kurallara isyan eden tensel beyazlıkta görmek mümkündür.

Peki bedenle ilgili deformasyonları ‘anne rahmine dönüş arzusu’ ile nasıl ilişkilendirebiliriz? Bu sorunun cevabı anne rahmine dönüşün bilinçdışı tarafından nasıl algılandığında saklıdır. “Giriş” kısmında üzerinde durduğumuz olgulardan bir tanesi de ‘gerçeklik’ ile ‘gerçeğin bilinçdışı tarafından algılanışı’ arasındaki keskin farktı. Buna göre, bilinçdışı bütün bu süreçleri; anneyle kurduğu özdeşliği, anne rahminde haz dolu bir yaşantı geçirdiği düşüncesini bir yanılsamadan edinir. Lacan’ın da dile getirdiği gibi, aslında ne anneyle kurulan bir özdeşlikten söz etmek, ne de söz gelimi ölümle anne rahmindeki ilksel varoluşun tam bir telafisi mümkündür. Bilinçdışı ‘anne’ olgusuna değişik anlamlar yükler, daha sonra anneyi yitirdiğine inanır ve bunun telafisini başka nesne ve edimlerde arar. Anlatıcı-şairin yukarıdaki şiirlerde giriştiği bedensel deformasyonlar da bu çerçevede değerlendirilmelidir.

Çalışmamızın bu bölümünde bir kadınla girilen cinsel ilişkinin anlatıcı-şairin bilinçdışı tarafından ‘anne rahmine dönüşün bir telafisi’ olarak algılandığı üzerinde durduğumuzu belirtmiştik. Şiirde sözü edilen kadın, bilinçdışı tarafından annenin bir ikamesi olarak algılanmakta ve sembolik olarak ‘anneyle ensest bir ilişki’ de söz konusu olmaktadır. İşte bu noktada, cinsel ilişkinin hem anneyi hem de anlatıcı-şairi yeniliyor, çoğaltıyor, büyütüyor olması, çoğu sefer anneyi bazen de anlatıcı-şairi ‘değiştiriyor’ olması ilksel duruma bir dönüş yüzündendir.

Anneyle birlikte olunan her iki dönemde de (anne rahmi ve Ayna Evresi) çocuğun varlığı anneye ‘bir şeyler’ katmıştır. Anne çocuğu yitirdiğini sandığı

fallusu yerine koymuş ve bu yerine koyuşla birlikte ‘değişmiştir’. Çocuk dünyaya atıldıktan, kültürün boyunduruğu altına girdikten sonra annedeki bu değişim de durur ve geriler. Çünkü fallusunu ikinci kez yitirmiştir. Şiirlerde gösterdiğimiz kadının bedeninin deformasyonu bu açıdan çocuğunu tekrar elde eden annenin bu ‘geri elde ediş’ ile yaşadığı ‘olumlu’ değişimdir. Anlatıcı-şair, annenin kendisini tekrar kazanmasıyla fiziksel olarak ‘çocuk’ haline, dolayısıyla da çocukluğuna geri döneceğini bilinçdışında kurgular. Bu kurgulayış şiirde anne bedeninin deformasyonu şeklinde izlenir. Bu yorumun dışında, başka bir kadınla girilen cinsel ilişkinin kadın için bedensel bir değişimi getirmesini, kadının anneye ‘dönüşümü’ olarak da değerlendirebiliriz. Buna göre, gerçekte bir beden için olması imkânsız bir deformasyon söz konusudur, çünkü bu deformasyon sadece anlatıcı-şairin hayalini kurduğu bir şeydir. Anlatıcı-şair cinsel ilişkinin aşamalarında kadının yavaş yavaş değiştiğini kurgular. Bu kurgulayış son kertede kadını fiziksel olarak da annesine benzetmek istemesindendir. Aynı durum anlatıcı-şairin bedenine ait değişimler için de söz konusudur: Anlatıcı-şair başka bir kadınla cinsel bir edimi paylaşmak suretiyle eski haline, çocukluğuna ya da anne rahmindeki cenin haline ‘dönmektedir’. Kısacası, şiirde anlatıcı-şairin ya da çoğu sefer kadının bedensel değişimi, anlatıcı-şairin bilinçdışının sevişilen kadını anneye, kendisini de çocukluğundaki ‘kendisine’ benzetme çabasından kaynaklanmaktadır. Bu değişim çoğunlukla cinsel ilişkiyi çağrıştıran şiirlerde söz konusu olmaktadır, çünkü cinsel ilişkinin doğası, anlatıcı-şairin bilinçdışına bedensel bir değişimin mümkün olabileceği hissini vermeye muktedir en uygun edimdir. Kadının anneye dönüşümü, ilişkinin her safhasında anneye biraz daha benzemesi, anlatıcı-şair için yitirdiği cenneti tekrar geri kazanması demektir, bu cennetin kazanıldığı en son nokta da orgazmdır. Aynı zamanda bir ressam olan

İlhan Berk, Bacon'ın resimlerindeki bedensel deformasyonla orgazm arasındaki benzerlik üzerinde durarak yukarıdaki yorumumuzu bir anlamda kanıtlamaktadır:

“Bacon’ın resim üstüne düşünceleri içinde deformasyon konusunda söyledikleri çok anlamlıdır. ‘Deformasyon gerçeğin kendisinden daha gerçektir.’ Ben resim yapıyorsam, bana verdiği mutluluk bir yana (ki bir orgazmdan bir orgazma götürür beni) biraz da elimin altındakini yıka yıka yaptığım için yapıyorum. Başka niçin yapılır resim?”⁷

Şair, resim sanatında bedeni ‘yıka yıka’ yaptığı şeyi şiir sanatında onu aynı şekilde ‘deforme’ ederek yapar, bu deformasyon şair için bir orgazmdan farksızdır, hatta bir orgazmdan bir orgazma götürdüğü için daha üstün bir ‘yenilenme’dir. Ferenczi’nin orgazmın bilinçdışı tarafından, anne rahmine dönüşün son noktası olarak yorumladığını hatırlarsak bütün bu söylediklerimizin haklılığı da ortaya çıkmış olur.

“Huysuz bir deniz kıyısı olmalıyım ki ben
Boyuna bir yerlerini alıp bir yerlere koyuyorum
(Yeniden, yeniden, yeniden).
Yarı çayırılara, nehirlerle benzer bir yerden
Ağaçlara kuşlara, ağaçlara kuşlara dönüyorum sonra birden

Belki de yeniden bir deniz kıyısı olmayı bekliyorum
Yavaşça yarı kasığında uyanmayı belki de.
Sonra siz oluyorsunuz birden.” (“Kasık”, *Güzel Irmak*, 943)

⁷ İlhan Berk, *Kült Kitap*, s. 275-276.

“Kasık” adını taşıyan bu şiirde adından da anlaşılacağı gibi cinsel çağrışımlar son derece boldur.⁸ Şiir bir sonraki ‘Deniz’ bölümünde üzerinde duracağımız bir özdeşleşmeyle, deniz kıyısı-anlatıcı şair özdeşleşmesiyle başlar. Anne denizdir, anlatıcı-şair annenin ‘kıyısındadır’, bu ‘kıyısında oluş’ anneyi ‘deniz’, kendisini ise ‘karada olan’ olarak nitelediğini gösterir. Anlatıcı-şair kadının “boyuna bir yerlerini alır bir yerlere koyar”. Bu edim sözünü ettiğimiz deformasyondur, kaynağını da anlatıcı-şairin “kıyı” olmasından, anneyi yitirmiş olmasından alır. “Kadının değişimi” şiirde şair tarafından parantez içi vurguyla gösterilir; anlatıcı-şair kadının bir yerlerini “yeniden, yeniden, yeniden” bir yerlere koyar. “Bir yerlerini” ifadesi cinsel bir çağrışıma, cinsel ilişkinin devinimine atıftır. Bu durumda sözünü ettiğimiz kadının değişiminin cinsel bir ilişkiyle olduğunu ve bu ilişkinin aynı zamanda anlatıcı-şairi de değiştirdiğini fark ederiz: Anlatıcı şair bu ilişkiyle birlikte “birden ağaçlara kuşlara döner”. “Birden” ifadesi cinsel manada orgazm anının ikamesidir. Anlatıcı-şairin değişimi de tıpkı kadının değişimi gibi belli bir devinim içerisinde ve bu devinim şiirde “ağaçlara kuşlara” ifadesinin tekrarıyla vurgulanır. Üstelik bu dönüşüm “yarı çayırlara, nehirlerle benzer bir yerden”dir, bu yer de yukarıda bahsettiğimiz ‘ot’ sembolü gibi genital bölgenin bir anlatımı olarak okunmalıdır. Bu anlatımla birlikte şiirdeki cinsel ilişki çağrışımı güçlenmekte, bunun da ötesine geçerek ‘çocuğun anneden ayrıldığı’ yer olan genital bölgenin gizli bir anlatımına dönüşmektedir.

⁸ “Kasık” şiiri sonraki bölümde üzerinde duracağımız ‘deniz’ sembolü üzerinden de değerlendirilebilir. Cinsel ilişki ve deformasyon arasında yukarıda göstermeye çalıştığımız ilişkiye güzel bir örnek olduğundan bu bölümde üzerinde durmayı uygun gördük.

Şiirin ikinci kısmı anlatıcı-şairin “deniz kıyılığı”na yeni bir boyut getirir. Şiirin giriş dizesinde bir deniz kıyısı olduğunu düşünen anlatıcı-şair şiirin son üçlüğünde “yeniden” deniz kıyısı olmayı arzular. “Yeniden” ifadesi bir ‘eskiliğin’ vurgusudur, bu eskilik anneyle özdeş olunan ve eskide kalan haz dolu zamandır. Bir sonraki dizede bu arzunun kadının yarı kasığında uyanmaya dönüştüğünü görürüz. Birbiriyle ilgisiz gibi görünen bu iki durumun aslında aynı şey olduğundan yukarıda bahsettik; anneyle bir olma isteği ve bunun cinsel ilişki yoluyla gerçekleştirilmesi. Şiirin son dizesi bütün bu iç içe geçmiş arzu ve durumların ulaştığı son kerteği gösterir niteliktedir: Anlatıcı-şair cinsel ilişkinin yarattığı değişimi özetler, bu özet anneyle dönüş arzusunun telafi edildiğini gösterir. “Sonra birden kadın ‘siz’ oluverir”, cinsel ilişkinin getirdiği değişim kadını anneyle (siz) çevirmiş, bilinçdışı arzu cinsel ilişkiyle telafi bulmuştur.

Şair sevişmeyle birlikte hem anlatıcı-şairin hem de kadının deformasyonunu ‘orman’ ve ‘gök’ gibi bir takım başka semboller üzerinden de şiirleştirir. Bu sembollerin deformasyonla ilişkileri, şairin deformasyonla çoğu sefer ‘çoğalma’, ‘çoğullaşma’ gibi değişimleri kastettiğini kavramamızla birlikte anlaşılabilir. Orman başlıbaşına bir ‘çoğul’ isimdir çünkü gövdeyi kendisinde ikame eden ‘ağaçlar’dan oluşur. Her bir ağacın bir insan gövdesini simgelediğini düşünürsek; ormandaki çoğalma anlamıyla deformasyon arasındaki ilişkinin ayırdına varabiliriz. Aynı durum ‘gök’ sembolü için de söz konusudur. Gökyüzünün her şeyi kapsayıcı niteliğiyle anne rahminin bir ikamesi olduğunu belirtmiştik. Yalnız psikanalizin bir sembolü yorumlarken o sembolü tek bir yoruma bağlamaktan ziyade birbiriyle ilişkili yorumlar içerisinde görme çabasını dikkate aldığımızda ‘gök’ sembolünün de birden fazla yorumu olduğunu kabul etmemiz gerekir. Bu yorum göğün bir yandan ‘sonsuzluk’ kavramını da kendi

içerisinde ikame ettiği gerçeğidir. Bu sonsuzluk aynı zamanda anne rahmiyle de ilişkilidir. Çünkü ‘zamansızlık’la ‘sonsuzluk’ arasındaki yakın anlam anne rahminin anlatıcı-şair tarafından algılanışını çağrıştırır. Bu çağrışım sembolik anlamını ‘gökyüzü’nde bulur:

“Sarı, o Çokgüzel, giriyor kentime
Koyuyor sesini balıkçıl ve yalnız
Nehirleyin o, yavaşça etime.
Kırmızı, karışıyor ağızlarımız.
Göğü, bir ormanı gidiyoruz. Uzun
Duyuyorum bunlar kirpiklerin. Buğday.
Sonsuz Temmuz yüzün, o intiharım. Bun-
lar oraların, Ey Aşkyüzlüm benim,
Ey.

Bir aşkı gitmek var şimdi sen osun
Cinselliğimizi büyütme büyütme
Dağlamak çıplaklığımızı gökleme.

Böyle seni suya göğe tutuyorum.
Seni artık korkunç karıştırıyorum

Uzar şimdi bizden bir gece Upuzun.”

(“Şiir”, *Âşıkâne*, 313)

Şiirin dördüncü dizesi “kırmızı” ve “ağızların karışması” anlatımları üzerinden cinsel bir çağrışımı ortaya koyuyor. Öpüşme edimini anlatan bu dize öpüşmenin anlatıcı-şair tarafından nasıl algılandığını gösterir. Öpüşmeyle birlikte ağızlar karışır; bu ‘karışım’ iki ayrı bedenin tek bir beden olmasıdır. Bu da sevişen iki kişinin sanrısız bir özdeşleşmesi demektir ki bizim yorumumuza göre anne-

çocuk özdeşliğinin bilinçdışı ifadesidir. Öpüşme ediminin ‘hazırlanış’ safhası ilk dizelerde şiirleştirilir: “Sarı, o Çokgüzel, giriyor kentime / Koyuyor sesini balıkçıl ve yalnız / Nehirleyin o, yavaşça etime”. “Sarı” sözcüğünü şair başka şiirlerinde de kullanır: “Sur” şiirinde; “İner Kraliçe / epeski / Bir şeyler iner / onunla / sarı / aşk gibi” (“Sur”, *Âşıkâne*, 322), “Leda ile Zeus” şiirinde: “Hep nehirleri bilen ağzı sarıydı” (“Leda ile Zeus”, *Âşıkâne*, 314). Bu şiirlerle birlikte dizede geçen “sarı” sembolü değerlendirildiğinde sembolün kadını veya kadına ait bir organı ya da ‘aşkın kendisini’ nitelemekte kullanıldığını görürüz. “o Çokgüzel” ifadesi ise başlıbaşına kadını nitelemek için kullanılır, bu da ‘çok güzel’ tamlaması bileşik isim haline sokularak ve büyük harfle başlatılarak yapılır. Bu durumda şairin kentine yani bedenine “giren” şey kadının kendisidir. Kadın yalnızdır ve yalnızlığının anlatıcı-şairin kentine girmekle ve onunla sevişmekle, onunla “karışmakla” ortadan kalkacağını düşünür. Öpüşmenin tarafları ‘tek’ olma durumuna, ‘Gestalt’⁹ haline yaklaştıran doğası, sevişmenin ilerleyen safhalarında da kendisini gösterir: Anlatıcı-şair ve kadın birlikte “Göğü, bir ormanı giderler”, anlatıcı-şair bu esnada kadının kirpiklerini ‘uzun duyar’, kadının yüzü “sonsuz Temmuz”dur. Gerek “karışma” edimi gerekse “gök”, “orman”, “uzun duy(mak)”, “sonsuz Temmuz” gibi anlatımlar bir deformasyonun farklı ama aynı amaca hizmet eden ikameleridir. Her şeyden önce sevişme iki taraf içinde bir çoğalmayı beraberinde getirir, kullanılan fiil, sıfat ve zarflar da bu çoğalmayı vurgular biçimdedir.

Çoğalma durumu şiirin ikinci bölümünde kendisini daha açık gösterir: anlatıcı-şaire göre, kadınla aralarında varolan ‘şey’ birlikte “bir aşkı gitmek”tir. Bu gidiş beraberinde “cinselliğin büyümesi”ni de getirir. “Büyütmek”, anlam

⁹ ‘Gestalt’: Parçalarına ayrılamayan, bir bütün. (*Alm.*:Gestalt)

olarak çoğalmayı ifade eder, biçim olarak da iki kez tekrarlanmak suretiyle bu anlam kuvvetlendirilir. Cinsel edimin “büyümesi”yle artık anlatıcı-şaire göre kadın ‘eski kadın’ değildir, anlatıcı-şair kadını “korkunç karıştırır”. Şiirin en önemli dizesi de budur.

Yukarıda sözünü ettiğimiz cinsel ilişkinin anlatıcı-şairi ve sevişilen kadını değiştiren, son kertede anlatıcı-şairi çocukluğuna ya da anne rahmindeki cenin haline, kadını da anlatıcı-şairin annesi haline sokan doğası bu dizede dile getirilir. Kadın, anlatıcı-şair için sevişmeden önceki kadın değildir, kadını bilinçdışındaki kendi annesinin imgesiyle “korkunç karıştırır”. Böylece, sevişme sonucu ortaya, sevişilen kadının bedeniyle geçmişte kalan anne imgesinin ‘karışım’ından oluşan yeni bir imge çıkmıştır. Bu imgeyle anlatıcı-şairden “bir gece uzar”, bu “Upuzun bir gece”dir, çünkü sanrısız olarak anneyle yitirilmiş olan ‘Gestalt’ tekrar kazanılmış, ‘bir’ olunmuştur.¹⁰

¹⁰ İlhan Berk’in cinsel çağrışım yüklü şiirlerinde bedensel deformasyona çok sayıda örnek verilebilir. Bu şiirlerin tamamı anne rahmine dönüş arzusu ekseninde bakıldığında yukarıda yaptığımız yorumu ispatlar biçimde kurulmuştur. Çalışmamızın boyutunu göz önünde tutarak aşağıda bu şiirlerden bir kaçını vermek ve söz konusu yorumun bu şiirlere de uygulanabileceğini söylemekle yetiniyoruz.

Sonra yine sen geliyorsun aklıma, asi beyazlığın geliyor.
O zaman işte seni bir güzel soyuyorum
Birden bir ormanı büyürken görüyormuş gibi oluyorum
Korkunç karışıyor yüzüm. (“Orman”, *Kül*, 621)

Seninle

şimdi bak bir aşkı koyuyoruz Yeni.
Çoğul uyanırsınız artık benimle. (“Sevi”, *Aşıkane*, 317)

O zamandı gördüm

Neden bir kadın çoğalır! Neden!

Anladık mı? ("Parıltı", *Deniz Eskisi*, 772)

Durdun evlerin sokakların durduğu yerde
Hepsiyle karışıp
Çoğalıp hepsiyle
O zamandı aşkımız yazdı yavaş yavaş su yollarını
Kabaran denizi
Gitti geldi gökle suyla
Büyüdü. ("Aşkımız", *Kül*, 619)

Sen ki bir yüze dönüşürsün bende
Bir yüze.
Hem geceyi, hem tanyerlerini taşır kendinde.
Ben ki bir yıkıntının senin, senin büyüttüğün
Acının elyazısında. ("Ben Acıyım", *Kül*, 622)

Büyümüş inerdin sen.
Büyümüş bakmamdan
Çıkardım ben. ("Ben", *Aşıkane*, 326)

2.3. Deniz

Psikanalitik kuramın şiir eleştirisi yöntemi olarak kullanılması söz konusu olduğunda bunun çoğunlukla sembollerin yorumu üzerinden gerçekleştirildiğini görüyoruz. Çalışmamızın önceki bölümlerinde ‘gökyüzü’, ‘orman’, ‘gece’ gibi pek çok sembolün anne rahminin birer ikamesi olarak değerlendirildiğini şiirler üzerinden göstermeye çalıştık. Çalışmanın bu aşamasında ‘deniz’ sembolü üzerinden ayrıntılı olarak durmaya çalışacağız.

Sandor Ferenczi’nin kuramında ‘soyoluşsal köken’ olarak sözü edilen teorinin temelde ‘ilksel deniz’ sembolüne dayandığını görmüştük. Ferenczi denizi insan evriminin başlangıcındaki ilk canlıların ortaya çıktığı ve daha sonra bu canlıların evrilerek buradan karaya geçtikleri ilksel mekan olarak kabul eder. Aynı zamanda yüksek memeliler sınıfına giren insanoğlunun cenin olarak geliştiği anne rahminin de bu ilksel denizin ilk ikamesi, ‘bir yenilenmesi’ olduğunu, bu şekilde ‘modern insanın bilinçdışında suda yaşayan insanın ilk atalarıyla ilgili bir çeşit bilginin’ daima var olduğunu iddia eder. Dünyaya gelen bireyin bilinçdışından bu ilksel deniz(ler)e dönme arzusunu anneye dönüş arzusu olarak yorumlayan Ferenczi, böylece kendisinden önceki Otto Rank’ın kuramına da yaklaşmış olur. Zira, Rank için de göl, ırmak, deniz gibi sembollerin tümü haz dolu ilksel yaşantının deneyimlendiği anne rahminin birer ikameleridir.

Psikanalitik eleştiri deniz sembolüne anne rahmi gibi özgün bir anlam yüklerken bu anlam sadece denizle sınırlı kalmaz. Bireyin anne rahmindeyken içinde bulunduğu su ile ‘biçimsel’ benzerliği olan ‘göl’ gibi durgun su kaynaklarının yanı sıra akarsu, yeraltı suyu, yağmur gibi su kaynaklarının tümü

anne rahmiyle dolaylı olarak ilgilidir. Bu nedenle her ne kadar bu bölümde ‘deniz’ sembolü üzerinde durulacak olsa da, yukarıda sözünü ettiğimiz ve şairin şiirlerinde geçen ‘su kaynakları’nın tümünü benzer bir yorum içinde incelemeye çalışacağız.

İlhan Berk’in şiirlerinde bolca geçen ‘deniz’ (su) sembolü hakkında ilk psikanalitik yorum Mehmet Kaplan tarafından yapılmıştır. Mehmet Kaplan *Şiir Tahlilleri*’nde Berk’in şiirlerindeki ‘deniz’ ve ‘su’ sembollerini bu çalışmada olduğu gibi aynı başlık altında inceler. Kaplan’a göre şair ‘su unsurunu cinsî bir mânada’ kullanmaktadır. Freud ve Jung’un psikanalitik yorumlarını dikkate alarak ‘su’ ile ‘anne imagosu’ arasında kuvvetli bir bağ olduğunu dile getirir.

“İlhan Berk’in aslı temayülünü tayin eden başlıca âmil, “su” unsuru, yahut onun tekabül ettiği anne imagosu veya “anima archétype”sidir. Çevresinde görmüş olduğu her şey, kendisini tedirgin ediyor ve o, annesinin karnında olduğu gibi mutlak sulh ve sükûnun hâkim bulunduğu bir diyarı özlüyor”.¹

Mehmet Kaplan şairin özellikle “Saint-Antoine’ın Sevişme Vakti” adlı şiirinde deniz sembolünün ‘ideâl âlem’ olan ‘anne karnını’ temsil ettiğini, ‘anne karnına dönüş temayülü’nün deniz sembolünde yoğunlaştığını söyler. Kaplan’a göre bu şiirde anlatıcı-şairin ‘ideâl âlemi tasvir ederken annesinin memesini emen çocuğu hatırlaması’ anne karnına dönüş arzusunandır.

“Her şey yerini aşka bırakacak
Sandalya aşka
Pencere aşka
Saint-Antoine’ın tavanı bir başka tavana doğru yürüyecek

¹ Mehmet Kaplan, *Şiir Tahlilleri 2*, (İstanbul: Dergâh Yayınları, 9. Basım, 2000), s. 182.

Kapı bir başka kapıya doğru
Hiç bir şey küçüleyim demeyecek
Daha bir büyüdüğünü göreceğiz gökyüzünün
Gözlerden gözlere bir esmerlik halinde o aşk gidecek
En güzel şarkılarla şimdi İstanbul'a gelen o
Şimdi herhangi bir yerde bir kızın elleri ağzı onun için büyüyor.
Bir çocuk annesinin memesini onun için bırakmıyor
Saint-Antoine'ın güvercinleri
Onun için havada
Şiirde bu düzen kaygusu onun için
Bu gökyüzünün başka anlamı olamaz”.

(“Saint-Antoine’ın Sevişme Vakti”, *Galile Denizi*, 204)

Kaplan’ın üzerinde durduğu ‘ideâl âlem’ herşeyin mükemmel olana ‘dönüştüğü’ dünyadır. Şiirde değişim daha önce sözünü ettiğimiz bedenle birlikte dış dünyanın da ‘çoğalması’ üzerinden anlatılır. Bu yeni dünyada “hiç bir şey küçüleyim demeyecek”tir, “herhangi bir yerde bir kızın elleri ağzı onun için büyümektedir”. “Onun için” anlatımında ifade bulan şey ‘anne rahminin yitirilmiş cennetidir’. Şiirde sözü edilen ‘değişim’, dünyanın anlatıcı-şairin bilinçdışındaki geçmişte kalan ‘haz dolu zaman’a, ‘yitirilmiş cennete’ geri dönüşüdür.

İlhan Berk’in pek çok şiirinde ‘deniz’ sembolü yukarıdaki yorumu destekler biçimde kullanılmıştır.

“Kirlidir aşk, çocuğum, o sıvı fosil
Dölyatağı, o sürgün, her şeydir.”

(“Aşk O Sıvı”, *Güzel Irmak*, 926)

“Aşk O Sıvı” şiirinden alıntılanan yukarıdaki dizeler ‘deniz’ sembolünün bu çalışma açısından önemini vurgulamak için fazlasıyla yetecektir. İlk dizedeki “sıvı fosil” anlatımı denizin ilkselliğine, ilksel denize bir atıftır. Nitekim şair pek

çok şiirinde denize bir ‘eskilik’ atfetmektedir: ‘En eski ölüleri andık / Ve bir batığı / Şimdi simgesi bir dirimin / Çok ihtiyar bir denizde (“İhtiyar Deniz”, *Atlas*, 375), ‘En yaşlı sudur, der ya Thales, en yaşlı şiirdir’ (*Şairin Kanı*, 959), ‘Beni karanlık deniz diplerinde, çürük, ağır sulara ara / Yüzlerinde çocukların’ (“Yıkılıveriyordu Geceme Düşerken Ağzın”, *Deniz Eskisi*, 760). Şair denizin eskiliğini onu “çürük”, “ağır”, “ihtiyar” ve “yaşlı” sıfatlarıyla birlikte anarak ifade eder. Bu alıntılardan özellikle sonuncusu denizin eskiliği ile ilgili olarak anlatmak istediğimizi açıkça ortaya koymaktadır. Kadın üzerinden anneye sesleniş olarak okuyabileceğimiz bu son alıntıda anlatıcı-şair kendisini “çürük” ve “ağır sulara”, yani “karanlık deniz diplerinde” konumlandırır. Bu konum anne rahminin açıkça ifadesidir. Ferenczi’nin kuramı tam bu aşamada devreye girer; anne rahmi son ikame değildir, aslında o da ilksel denizden bir önceki ikamedir. Anlatıcı-şair anne rahmini geçerek kendisini ‘aracısız’ olarak ilksel denizde konumlandırmıştır.

“Aşk O Sıvı” şiirine dönersek, anlatıcı-şairin aşk ile dölyatağı arasında doğrudan bir benzetmeye gittiğini görürüz. Bu benzetmede benzetilen yön ‘sıvı fosil’, ‘sürgün’ ve ‘her şey’ üzerinden anlatılır. İlk dizedeki ‘sıvı fosil’ tanımı özünde dölyatağına ait bir anlatımdır, anlatıcı-şairin kadını tanımlamakta kullandığı ‘çocuğum’ ifadesi de sembollerin yer değiştirmesinin bir göstergesidir. Anlatıcı-şair kendisine ait çocukluk olgusunu kadına atfetmektedir. Anne ile anlatıcı-şair arasındaki ilişki tersine çevrilerek anlatıcı-şair ve kadın arasında ikame edilmiştir. İkinci dizede sözü edilen rahim hem anne rahmi hem de kadın rahmidir. Dizede sözü edilen “sürgünlük”², “dölyatağından” atılmışlığın neticesinde ortaya çıkan bir durumdur. Bu sürgünlüğün etkisi bireyin bilinç dışında

² “Sürgün” sözcüğünün bir diğer anlamı da ‘bir bitkide yeni süren filiz’dir. Dolayısıyla sözcük

şiirde bu anlamı da çağrıştırmaktadır. Bu durumda, “dölyatağı” anlatıcı-şairin ‘filiz verdiği yerdir’.

dölyatağını tüm hayatı boyunca “her şey”i olarak görmesini doğurur, artık birey hayatını bu ‘her şey’ini telafi edecek nesneler aramakla geçirecektir.

Anne rahmi ile deniz arasındaki ‘örtük’ ilişki kimi zaman şair tarafından anneye dönüşü ‘iç denizler’e dönüş biçiminde göstermesi ile de açığa çıkmaktadır:

“Şimdi ben mızrağımı isterim. Atı-
mı çekerler ülkeneye bir deniz vakti
Ölü. Kalırım artık Yılgın Unulmaz.
Şimdi senin iç denizlerine çıkar
Beyaz gülü yıkıntımızın. İhtiyar”.

(“Ülke”, *Âşıkâne*, 316)

“Mızrak” sembolünün erkek cinsel organını çağrıştıran en belirgin sembollerden biri olduğunu daha önce dile getirmiştik. Yine aynı şekilde “at” sembolü de cinsel çağrışımı bol olan bir semboldür. Anlatıcı-şair “atı” ve “mızrağı” ile kadının “ülkesine bir deniz vakti” dönmek “ister”. Bu istek anlatıcı-şairin bilinçdışına aittir, çünkü bilinçdışı anneye dönüş yollarının en güvenlisinin başka bir kadınla cinsel ilişki olduğunun ‘farkındadır’. Yine de bu dönüş bir kez yitirilmiş anne rahmine tam bir dönüş değil, sadece bir telafidir. Anlatıcı-şairin “mızrağını alıp bir deniz vakti kadının ülkesine” gitmesi anne rahminin sadece bir telafisidir. Kendisini “ölü, yılgın ve unulmaz (onulmaz)” olarak görmesi bu telafinin son nokta olmaması, yine başka telafi yolları arayacak olmasındandır. Anneden ayrılmış olmak hem çocuk hem de anne için bir “yıkım”dır. Ayrılıktan doğan bu yıkım cinsel ilişkinin böylesi bir telafi anlamı kazanmasına neden olmuştur. Anlatıcı-şairin yıkıntısının “iç denizlere” çıkması “yıkıntı”nın anne rahminden, yani “iç deniz”den ayrı düşmenin bir sonucu olmasındandır.

İlhan Berk'in şiirlerinde çokça kullanılan deniz sembolünün en belirgin özelliklerinden birisi deniz-insan özdeşliğidir. Şair bu özdeşliği anlatıcı-şair-deniz ve kadın-deniz gibi karşılıklı özdeşliklerin yanı sıra, insana özgü sıfat ve tanımlamaları denize atfederek kurmaya çalışır.

“Baktım denizin durmadan buruştu yüzü
Dövdü kımıltısız kumu”.

(“Duru Su”, *Atlas*, 578)

“İndim sonra okşadım durdum derisini suyun
Okudum suyu, susan suyu”.³

(“Halikarnassos”, *Atlas*, 555)

Yukarıdaki alıntılar şairin şiirlerinde deniz ve suyun kişileştirilmesine örnek teşkil etmektedir. Deniz şair için gerçekte olduğundan fazlasıdır; kendi ve kadın dışında üçüncü bir kimliğe sahiptir. Bu kimliğin nitelikleri yorumlanmaya değerdir. İlk alıntıda insana ait edimler denize atfedilerek kişileştirmeye gidilir; denizin “yüzü buruşur”, kumu “döver”. İkinci alıntıda şairin “su” ile kastettiği şeyin ‘deniz’ ya da ‘göl’ olduğunu “inmek” eyleminden çıkarabiliriz. Anlatıcı-şair deniz kıyısına iner ve denizin derisine dokunur. “Susan suyu okumak” denizin bir gizemi kendisinde barındırdığını düşündürmektedir. Bu gizem çalışmamızın genelinde denize atfettiğimiz kimlik olarak okunabilir. Bu durumda denizin anlatıcı-şaire “susarak” anlattığı şey kendi tarihi dolayısıyla da anlatıcı-şairin

³ İlhan Berk'in otobiyografik eseri *Uzun Bir Adam*'da, annesi hakkında kullandığı ifadeler bu dizede ispatı etmeye çalıştığımız ‘susan su’ ile ‘anne’ özdeşliği savını doğrular niteliktedir: ‘Benim çocuk dünyamdaki annem konuşmazdı. Göllere, kımıltısız, duru göllere benzerdi. Sessiz bakardı ve gülerdi.’ İlhan Berk, *Uzun Bir Adam*, s. 19.

tarihidir. “Doğanın Gizli Tarihi” ve “Yaralı Toprak” şiirlerinde şair bu tarih hakkında başka ipuçları da verir:

“Gördüm su yürüyor, yeniliyor kendini
gördüm harlı, asi
büyüyor.

Gördüm de dedim: Bu ırmak doğan benimle.”

(“Doğanın Gizli Tarihi”, *Kül*, 609)

“Kapandık sonunda yavaş yavaş içimize, içimizdeki evlere
Ve uğultusuna suyun.”

(“Yaralı Toprak”, *Atlas*, 582)

Denizin ve suyun gizi anlatıcı-şairin de gizidir, çünkü anlatıcı-şairin ve onun kişiliğinde bütün insanlığın varoluşunda deniz tekrar varolur. Bu varoluş bireyin bilinçdışında bir ‘arzu’ olarak kendisini gösterir: ‘Denize dönüş arzusu’. Bu arzu beraberinde ikinci alıntıda sözü edilen “içe kapanma” edimini getirir. Psikanalizin değişik şekillerde anlamlandırmaya girişeceği bu “içe kapanma”, yorumumuza göre önce ilksel denizden sonra da anneden ayrılışın sonucunda ortaya çıkan kaçınılmaz bir arayışın son safhasıdır. Anlatıcı-şair ‘cevabı’ kendi içinde arar, bu arayışta kendisine yol gösterici olan bilinçdışındaki ‘denize (suya) dönüş arzusu’dur. Bu arzunun “uğultusu” anlatıcı-şairin ve dolayısıyla insanlığın varoluşunun gizemini dile getirecektir.

İlhan Berk’in şiirlerinde deniz sembolü kadını tarif etmek için de sıklıkla kullanılır. Bu kullanım genelde kadının bir organıyla deniz arasında benzetmeye gitme veya kadına özgü bir eylemi denizle ilişkilendirme biçimindedir.

“Dedim ya, bende bir ırmağın yüzüdür yüzün

(“Aşklar Aşklar İçinde III”, *Delta ve Çocuk*, 907)

“Senin yüzün denize inen sokaklar

Dörtüol ağızları, su saatleri senin ağzın

Hem kim bilir yüzünden sürülmüş

Bir düzyazıyımdır belki de ben.”

(“Bir Düzyazıyımdır Belki de Ben”, *Güzel Irmak*, 924)

Yukarıdaki şiir alıntılarında deniz ve ırmakla kadın yüzü arasında bir benzetmeye gidilmektedir. İkinci şiirde geçen “yüzünden sürülmüş bir düzyazıyım” ifadesi anlatıcı-şairin “su”dan da sürüldüğünün anlatımıdır. Şiirde sözü edilen kadın bilinçdışında annedir, anlatıcı-şairin sürüldüğü su ise hem ilksel deniz hem de anne rahmidir. Bu açıdan “sürülmek” doğum travmasını çağrıştırmaktadır. “Düzyazı” anlatımını şair sürgünlüğün sonucunda ortaya çıkan olumsuz durumun betimlemesi için kullanmıştır. İlhan Berk düzyazıyı şiir anlayışında şiirle karşıt bir konuma yerleştirir, bu karşıtlık şiiri düzyazıya tercih etmek demektir:

“Şiir en çok sessizlikleri yaşar. Sürgitlik, kesintisizlik düzyazıya özgüdür. Şiir sessizlikle dağılıp parçalanarak yol alır. Düzyazı bu sessizlikleri bilmez.(...) Düzyazının verili dilin dışında bir dili yoktur hem.”⁴

• Dizeyi düzyazının şairdeki bu ‘olumsuz’ daha doğrusu ‘eksik’ anlamıyla birlikte değerlendirecek, anlatıcı-şairin sürüldüğü yer olan kadının yüzünün “şiir”

⁴ İlhan Berk, *Logos*, (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2. baskı, 2001), s. 13,22

olduğunu varsayabiliriz. Dolayısıyla anlatıcı-şair deniz ve su ile “şair” sanatı arasında bir benzetmeye gitmiştir. Bu benzetme bizi anlatıcı-şair için anneyle özdeşlik kurulan anne rahminin ve bunun da öncesindeki ilksel denizin “şair” olduğu sonucuna götürür. Şiirden sürülen ve böylece bir düzyazı gibi “sürgit” hayatı yaşamak zorunda kalan anlatıcı-şair şiirde, sürülmüş olduğu kadın yüzüne ve oradan da ‘ilksel suya’ bir dönüş arzusunu dile getirmektedir.

Kadın-deniz özdeşliğini vurgulayan şiirlerde cinsel bir çağrışım öne çıkmaktadır. Bir önceki bölümde cinsel ilişki yoluyla anne rahmine dönüşün telafi edilmesi üzerinde durduğumuzdan, sözünü ettiğimiz şiirlerdeki cinsel çağrışımları mümkün olduğu kadar geri planda tutup eserleri konumuz bağlamında incelemeye devam edeceğiz.

“Bakardım su altındaki ovalardır göğsün”

(“Aşklar Aşklar İçinde V”, *Delta ve Çocuk*, 909)

Kadınla deniz arasındaki ilişki İlhan Berk’in şiirlerinde kadının denize ve suya benzetilmesi şeklindedir. Yukarıdaki dize hem cinsel çağrışımları içermesi hem de pastoral bir betimlemeye gidilmesi açısından kadınla ‘deniz’ veya ‘su’ özdeşliğini açık şekilde göstermektedir. Anlatıcı-şair için kadının göğüsleri su altındaki ovalardır. Betimleme kadın teni ile su arasında yakın bir ilişkiyi vurgular; kadının bedeni su ile örtülüdür. Bu ‘örtülü olma’ durumunun kavranabilmesi için su altında olanın sadece göğüsler olmadığının anlaşılması gerekmektedir. Göğüs ile ova arasındaki benzetme düşünüldüğünde anlatıcı-şairin sözünü ettiği ‘göğüsler’in kadının memelerinden çok vücudunun ön tarafı olduğu anlaşılır. Burada şair bir sözcük oyununa gitmiştir; göğüs sözcüğü memelerin yerini tutarken aynı zamanda vücudun boyun ile karın arasında kalan ön cephesini

de tanımlamakta kullanılır. İki meme arsında kalan çukur anlatıcı-şair için su altındaki ‘vadi’, memelerle birlikte göğsün bütün yüzeyi su altındaki ‘ovalardır’. Sonuçta, anlatıcı-şair için kadının özelde göğüslerini, genelde de bedenini ‘farklı kılan şey’ bedeni kaplayan bu sudur. Bedenin bu şekilde su altında olması anlatıcı-şairin bilinçdışı olarak kendi ilksel durumunu kadına yansıtması şeklinde açıklanabilir. Anlatıcı-şairin bu ilksel durumu anne rahmindeki halidir. Anne rahminin kapsayıcı ve sarmalayıcı suyu içerisinde kendi bedeninin durumunu kadına atfeder, psikanalitik terimle açıklamak gerekirse ‘yansıtma’ (projection) yapar.

Şairin su ile kadın arasındaki benzerlik için kullandığı bir başka organ da ‘ağız’dır:

“Soğuk su çeşmesi, genel grev senin ağzın

Bizim küçük ırmaklarımız senin ağzın.”

(“Oltu Taşı”, *Güzel Irmak*, 921)

Yukarıdaki dizede en belirgin nokta şairin kadınla özdeşliği üzerinde durduğu suyun akıcılığıdır. ‘Soğuk su çeşmesi’ olan kadının ağzıdır, kadının ağzından dökülen sözcükler ve kadının öpüşü ise suyun kendisidir. Bu durumda suyun niteliği onun ‘hayat vericiliği’ olmalıdır. Çünkü benzetmede vurgulanan şey kadının suya benzetilmesi değil, kadına ait bir edimin suyla özdeşleştirilmesidir. Bu niteliği göz önünde bulundurduğumuzda kadının ağzının daha çok onun öpülmesi edimiyle ilişkili olduğu anlaşılır. Hayat veren şey kadının öpücüğüdür, yani soğuk su hayat öpücüğüdür. Bu halde cinsel çağrışımların ilk dizede yoğunluk kazandığı sonucuna varabiliriz. İkinci dizede ise durum tersine dönmüştür; kadının ağzı suyun yani ırmağın kendisidir. İlk dizedeki “genel grev”

anlatımıyla bu dizedeki “bizim küçük ırmaklarımız” anlatımı birlikte değerlendirildiğinde, anlatıcı-şairin şiire toplumsal bir yön attığı anlaşılır. Şiirde bu toplumsal tavrın ‘taşıyıcısı’ kadındır.⁵ Toplumsal tavırdan öte, şiirdeki su ile ilgili kullanımlar kadının anlatıcı-şair için ‘vazgeçilmezliği’ni göstermektedir. Bu niteliği anne-çocuk özdeşliğindeki simbiyotik ilişkiyle birlikte değerlendirebiliriz. Bu durumda, anlatıcı-şairin kadına ‘su’ üzerinden attığı bütün ayrıcalıklar, çocuğun anneyi bilinçdışında koyduğu ayrıcalıklı yerin birer ikamesidir. Çocuğun varlığı annenin ‘hayat vericiliği’nin bir sonucudur ve bu durum bilinçdışında anne-çocuk özdeşliğiyle katlanarak kuvvetlenmiştir. Anlatıcı-şair, anne – çocuk arasındaki birincisinin ikincisinin bilinçdışında olan önemini ‘su’ sembolüyle vurgulamaya çalışır. Yine şiirdeki cinsel çağrışımlar, anne rahmindeki ilksel duruma bir dönüşün telafi yoluna vurgu yapmaktadır.

Şair diğer bir şiirinde ‘ırmak’ sembolü ile kadının sesi arasında özdeşleştirmeye gider:

“Küçüğüm, bu senin sesin, güzel ırmak.”

(“Güzel Irmak”, *Güzel Irmak*, 947)

⁵ Asım Bezirci İkinci Yeni şiirinin bir yönünün de “baskı ve bunalım” olduğunu söyler: “Bu ortamın temel özellikleri “baskı ve bunalım” sözcükleriyle özetlenebilir. Onun için, Birinci Yeni gibi İkinci Yeni’ye de “baskı ve bunalım şiiri” denilmiştir.” Asım Bezirci, *İkinci Yeni Olayı* (İstanbul: Evrensel, 1996), s. 52. Bu yaklaşımı doğru olarak kabul edersek, şiirdeki toplumsal tavır da anlam kazanmış olur. Yine İkinci Yeni şiirinin bir diğer özelliği ‘sevgiliye toplumsal bir görev biçilmesidir’: ‘Aydınca düşünmeyi iyi biliyorsun eksik olma / Yatakta yatmayı bildiğin kadar.’ Cemal Süreya, “Üvercinka”, *Sevda Sözleri*, (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 15. baskı. 2001), s. 38

Daha önce de sözünü ettiğimiz ‘sembollerin yer değiştirmesi’ olgusu yukarıdaki dizede de aynı sembol üzerinden söz konusudur. Anlatıcı-şair kadına ‘küçüğüm’ diye seslenir, bu sesleniş anne ile anlatıcı-şair arasındaki anne-çocuk ilişkisinin tersine çevrilerek kadınla kendisi arasındaki ilişkiye yansıtılmasıdır. Irmağın akarken çıkardığı ses ile kadının sesi arasında bir benzetmeye giden anlatıcı-şair, böylece kadının sesine bir anlam yüklemeye çalışır. Su ile kadının sesi arasındaki özdeşlik, anlatıcı-şairin bilinçdışında suyun sahip olduğu anlamla ilişkilidir. Buna göre, suyun ilkselliği anlatıcı-şairin kadına ilksel bir anlam yüklediğini göstermektedir. Kadının ilkselliği ise anlatıcı-şair ile anne arasındaki ilksel ilişkinin bir önceki anlatımıdır. Artık son noktada dize anlatıcı-şairle anne arasındaki ilişkiye atıf yapmıştır. Anlatıcı-şair için suyun sesi ilksel denizin sesinden başka bir şey değildir. İlksel deniz ise içerisinde, hem anneyle haz dolu geçmişin bütün sırlarını hem de soyoluşsal açıdan ortak bilinçdışının anlatıcı-şairin bilinçdışındaki etkilerini barındırmaktadır. Yani, anlatıcı-şair için kadın annenin, anne ise ‘su’yun ikame edildiği semboldür:

“Küçük bir suydı kadın.”

(“şair Her Yeredir”, *Kült Kitap*, 359)

şair, kadın ve deniz arasındaki ilişkiyi sadece bir özdeşlik biçiminde sunmakla yetinmez, bir çok şiirde de kadın-deniz birlikteliğini arada bir benzetme ilgisi kullanmaksızın vurgular. Deniz kadınla birlikte var olan ve anlam kazanan, kadının gelişini müjdeleyen, fiziksel bir varlığın çok ötesinde bir olgudur:

“Gelmeyen güzel bir şey yoktu sizinle, bir deniz sizinle yüz kere görünürdü
Durup dururken bir yere bir yıldız düşse siz geçiyorsunuz derdik
Sizi bekliyorlarmış gibi mısırlar, yoncalar bir anda büyürdü

Siz dedikten sonra resimler başaklar sarıdır
Bir şey sizinle mi geliyor sizinle mi dünya kötü tutar düzeltirdik
Tüm iş sizinle gelen denizdeydi bir işi bitirmek başlamak bir işe o denizdeydi.”

“Te Deum”, *Galile Denizi*, 235)

Yukarıdaki eserde, deniz sembolü şiire çokkatmanlılık karakterini kazandıran esas öğedir. Özellikle son dize denizin mısır, yonca ve yıldız gibi diğer sembollerden farkını ve önemini göstermesi açısından şiirin en önemli dizesi sayılabilir. İlk dizıyla birlikte kadının varlığıyla anlatıcı-şairin gözünde dış dünyanın nasıl anlam kazandığı üzerinde durulmaya başlanır. Yalnız şiirin zamanı geniş zamanın hikayesidir, anlatıcı-şair geçmişte varolan bir ‘şey’in tasvirini yapar. Denizi yüz kere gösteren, mısırları, yoncaları bir anda büyüten, resimleri ve başakları sarı kılan, kötü olanı düzeltme gücünü veren kadının varlığıdır. Anlatıcı-şairin benimsediği üçüncü çoğul şahıs anlatımı şiirde bahsedilen kadına gizemli bir hava katar. Daha önce, psikanalitik eleştiri için bir şiirde bahsedilen bir kadının anlatıcı-şairin bilinçdışında anne figürünün temsilcisi olduğuna değinmiştik. Şiirde sözünü ettiğimiz üçüncü çoğul şahıs anlatımı, kadının anne figürünün bir simgesi olduğuna dair bu yaklaşımı kuvvetlendirmektedir. Çünkü üçüncü çoğul şahıs anlatımı anlatıcı-şairin öznel yargısından öteye geçip evrensel bir yargıya doğru yol alındığını, kadın varlığı hakkında herkesin aynı fikirde olduğundan hareketle göstermektedir. Bu evrensel karakter bireyin bilinçdışında olabilecek en evrensel figür olan annenin şiirde sözü edilen kadın olabileceğini düşündürür. Yine şiirde kadının mutlak kudreti çağrıştıran olağanüstü nitelikleri olduğu vurgulanmaktadır: Kadın “ol” dediğinde resimler başaklar sarı olur. Bu mutlak kudret de anne-çocuk ilişkisinde annenin çocuk tarafından algılanışını hatırlatır. Yetişkin bir birey için dahi bilinçdışında anne merkezdedir, dış dünyayı

algılayış, nesne, olgu ve olaylara anlam verme annenin yitirilişinin telafi edilişiyle ilişkilidir. Annenin bu şekilde algılanışı onu aynı zamanda bireyin hayatı için mutlak kudret sahibi yapmaktadır. Üçüncü olarak, şiirdeki zaman, anlatıcı-şairin dile getirdiği kadının varlığının ve onun mutlak kudretinin geçmiş zamana ait olduğunu göstermektedir. Olağanüstü niteliklere sahip kadın gerçekte annedir ve annenin olağanüstülüğü aslında öyle olduğundan değil, anlatıcı-şair öyle ‘düşündüğündendir’. Anlatıcı-şairin kadın hakkındaki yanılsaması Lacan’ın dile getirdiği Ayna Evresi’nde çocuğun ayna karşısındaki (ya da annenin yüzü) yanılsamasıyla özdeşir.

Şiiri, anlatıcı-şairin hitap ettiği kadının anne olduğunu varsayarak tekrar okuduğumuzda deniz sembolünün anlam kazandığını görürüz. Buna göre, annenin anlatıcı-şairin bilinçdışında bir kadın üzerinden hatırlanmasıyla anneyle geçmişte yaşantılanan mutlu birliktelik hali de tekrar bilinçdışından bilinç düzeyine çıkmış olur, çünkü deniz o mutlu birlikteliğin mekanının, anne rahminin bir ikamesidir. Daha önce üzerinde durduğumuz bitkilerin büyümesi anlatımı cinsel bir çağrışımı içermektedir, “mısırlar, yoncalar bir anda büyür”. Büyümenin “bir anda”lığı cinsel ilişkinin doğasıyla uygunluk göstermektedir. Bu durumda şiirde cinsel ilişki yoluyla anne rahmine dönüşün telafi edildiğini söylemek de mümkündür. Şiirin son dizesi deniz sembolünün niteliği üzerine bir vurgu niteliği taşır. Şiirde bahsedilen olağanüstü şeylerin tamamı son dizede kadınla gelen denize bağlanır; “tüm iş kadınla gelen denizdedir”. Bütün her şey, “tüm iş” geçmişte ‘annenin denizi’nde yaşanan o haz dolu birlikteliktir. Annenin denizi hem anne rahmi hem de yanılsamalı anne-çocuk özdeşliğinin söz konusu olduğu Ayna Evresi’dir. Sonuçta, elimizdeki şiir metni gösterir ki, bu haz dolu birliktelikten geriye kalan sadece anlatıcı-şairin bilinçdışındaki anne imgesidir. Anneyle geçmişte yaşanan

birliktelik, bilinçdışını açığa çıkaran bu eserde başka bir kadın şiirin söylemine dahil edilerek telafi edilmeye çalışılmıştır.

Anlatıcı-şairin geçmişteki anne-çocuk özdeşliğini geçmiş zaman kipinde ve deniz sembolünün etrafında şiirleştirmesi şairde yukarıdaki şiirle sınırlı kalmaz.

“Ben böyle deniz görmedim ne kadar seni düşündüm
Gittim ne kadar bilemezsiniz ne türlü karanlık
Baktım biri yok o kentlerin hiç olmamışlar gördüm
(...)
Sizi bilmem ben galiba olmadım o dünyalarda
Salt bir it karanlık akşamüstü denizlere doğru
Durmuş nasıl bu gökle bu yalnızlıklar yaşamada

Ben bütün çizgilerde oldum bütün o çizgilerde
Her sefer böyle geldi vurdu yaşamama bir deniz
Aldı bir yaşamdan bir yaşamaya kodu nasıl
Al bir çocuk vardı o korkularda o gecelerde
Büyük ulu sular yudu beni çokum artık nasıl
Bir deniz size de gelir vurur elbet anlarsınız.”

(“Balad”, *Galile Denizi*, 245)

Yukarıda bir kısmını alıntıladığımız “Balad” şiirinde anlatıcı-şaire kadını hatırlatan şeyin deniz olduğu ilk dizede vurgulanır. Görülen bu deniz sıradan bir deniz değildir; görülür görülmez kadını hatırlatan “böyle bir deniz”dir. Denizin bu “ayrışılığı”, şair tarafından sembolik bir anlam içerisinde kullanıldığını düşündürür. Şiirin geri kalanı bu hatırlayış anı yani ‘denizin görüldüğü an’ ile hatırlanan zamanın yani ilk dizeden sonra bahsedilen zamanın anlatımına ayrılmıştır. Anlatıcı-şairin denizi gördüğünde hatırladığı zaman anneyle ‘bir’ olunan zamandır. “Al bir çocuk” anlatımının anlatıcı-şairin kendisinin şiirdeki

‘varlığı’ olduğunu söylemek zor olmayacaktır. Bu anlatım şiirde hitap edilen kadının bilinçdışındaki anne imgesinin temsilcisi olduğunu doğrular.

Şiirin tümüne yayılmış hüznün, eserde “karanlık” ve bu karanlığın sebebi “yalnızlık” izleklerinin etrafında şekillenir. Yalnızlık daha önce sözünü ettiğimiz ‘anneden ayrılışın getirdiği yalnızlık’tır. Güneşini yitiren anlatıcı-şair “it bir karanlığın” getirdiği ‘çizgilerde’dir. Yitirilen cenneti hatırlatan şey olan “deniz” anlatıcı-şairi “bir yaşamdan bir yaşamaya koyar”. “Varla yok arasında” olan, bilinçdışında hapsedilmiş olan “o dünyalar”, “o kentler” anlatıcı-şair için varlığından şüphe duyulan ‘annenin dünyası’, ‘annenin kenti’, yani anne rahmidir. Diğer pek çok şiirdeki anlatımın tersine bu şiirde anlatıcı-şair sevilen kadına seslenmez. Seslenilen bütün insanlıktır. Geçmişin hüznü anılarının kendi zihninden silinişini bütün insanlığın da benzer bir biçimde yaşayıp yaşamadığını merak eder gibidir.

Annenin denizinden kültürün dünyasına atılan “al çocuk”, yitirdiği bu ‘şey’i yalnızca başka denizlere benzemeyen bir deniz gördüğünde belli belirsiz anımsar. Bu anımsayışla birlikte yitirilen bu ‘şey’i telafi edecek yeni yollar, yeni “yaşamalar” peşine düşecek, “bir yaşamdan bir yaşamaya” koşacaktır. Şiirin son iki dizesi “galiba olmayan o dünyalar ve kentler”in anlatıcı-şaire kattığı şeyi dile getirir: “Al bir çocuk”, yani anlatıcı-şair “büyük ulu sulara yunmuş” ve böylece tarifsiz ‘çoğalmış’tır. Geçmişte annenin denizinde asılı kalan, o denizde “yunan” “al çocuk” bu yaşantıyı ‘büyük ulu sulara yun’mak olarak ifade eder. Bu ‘yunuş’ ile birlikte çocuk anneyle ‘bir olmuş’ yani ‘çoğalmış’tır. Psikanalizin, vardığı sonuçların tümünü bütün insanlığın ortak kaderi olarak yorumlaması şiirde sözünü ettiğimiz anlatıcı-şairin tüm insanlığa seslenişiyiyle ispatlanır gibidir. Anlatıcı-şair anneyi yitirişin kendisine özgü olmadığını sezinler ve bunu ‘diğerlerinin’ de ortak

hüznü olduğunu söyler. Son dize bu çerçevede değerlendirilmelidir: “Bir yaşamdan bir yaşamaya koşmak” yitirilen annenin yerine başka telafi nesneleri koymaktır. Bunu da anneyi hatırlatacak olan denizin “size gelip vurmasıyla anlarsınız”.

Yukarıda sözünü ettiğimiz deniz sembolünün sıradan deniz nesnesiyle farklı bir anlamı barındırdığına pek çok örnek verilebilir. Denizin yukarda olduğu gibi başka bir ‘şey’i, anne rahmini çağrıştırmasının yanında, kadın sayesinde başka bir kimliğe bürünmesi de söz konusudur:

“Aman o baktığın denizler anlatılır gibi değil
Sen bir şeye bakıyor musun o anlatılmaz artık.
Böyle bir yaprağı bir suyu bir yolu yanın sıra geçiyorum
Bir sokaktan bin sokaktan rüzgarlar koyveriyorum
Bütün gün seni düşünüyorum da bir başkasıyla yatıyorum.”

(“Sokak”, *Galile Denizi*, 244)

Kadının bakışı deniz de bir ‘değişime’ neden olur, kadının “gözünün değmesi” denize, kadına ait bir özgünlük kazandırır. Şiirde kadın-anne özdeşliğini düşündüren ek bir anlatım vardır. Son dizede anlatıcı-şair “bütün gün düşünmesine” rağmen, “bir başkasıyla” yattığını dile getirir. Psikanalizin kadın-anne özdeşliği hakkındaki yorumunu esas kabul edersek, anlatıcı-şairle kadın arasındaki son dizede dile getirilen engelin ensest yasası olduğunu söylemek yerinde bir çıkarım olur.

Kadın-deniz özdeşliğinin yanında şairin şiirlerinde anlatıcı-şairin kendisiyle su ve deniz arasında bir benzetmeye gittiğini de görmekteyiz:

“Ben ki senin çocukluğunun su yollarıydım

Deltalarda büyüdüm ben. Karanlık, kapalı ırmaklarda.”

(“Yıkılıveriyordu Geceme Düşerken Ağzın”, *Deniz Eskisi*, 760)

İkinci dizedeki “deltalar”, “karanlık kapalı ırmaklar” ifadeleri anlatıcı-şair ile anne arasındaki ilişkinin bir anlatımıdır. “Delta” genelde anne bedeninin özelde ise genital bölgenin sembolüdür. “Irmaklar” ise anne rahmini temsil etmektedir. Bu ikinci temsil “karanlık” ve “kapalı” sıfatlarıyla vurgulanır. Anlatıcı-şair doğumdan önce karanlık ve kapalı anne rahminde doğumdan sonra da anne bedeninin yanında, anne bedeniyle özdeşlik kurarak ve annenin ‘delta’sını düşleyerek büyümüştür. “Deltada büyüme” anne rahmine dönüşü düşlemek demektir, çünkü ancak o henüz yitirdiği “ırmağa” ancak o “ırmaktan” atıldığı “delta” üzerinden dönebilecektir.

Şiirin ilk dizesi iki ayrı şekilde okunabilir. İlkine göre, anlatıcı-şairin “annenin çocukluğunun su yolları olması”, annenin çocukluğuna ait bir ‘eksikliğin’ telafisi olmasının anlatımıdır; “su yolları” olmakla anlatıcı-şair annenin fallus eksikliğini telafi ettiğini dile getirir. Anne-çocuk arasındaki simbiyotik ilişki böylece ilk dizede annenin eksikliğini anlatıcı-şairin telafi etmesi, ikinci dizede ise annenin anlatıcı-şairin ‘her şeyi’ olması yönündeki anlatımla vurgulanmış olur. İlk dizenin ikinci yorumuna göre ise dizede hitap edilen ‘sevilen kadın’dır ve bu kadına atfedilen ‘çocukluk’ gerçekte anlatıcı-şairin çocukluğudur. Daha önceki örneklerde de gösterdiğimiz gibi, anlatıcı-şairin dizedeki kadına kendi çocukluğunu atfetmesinin sebebi kendisi ile annesi arasındaki geçmişte yaşanmış ilişkinin bilinçdışından bilinç düzeyine çıkmış olmasıdır. Bu ‘yüzeye çıkış’ bu dizede olduğu gibi sembollerin yer değiştirmesi yani anlatıcı-şairin kendisine ait bir anlatımı karşıdakine atfetmesi biçiminde

olabilir. “Senin çocukluğunun su yollarıydım” anlatımı bu yoruma göre “çocukluğumda senin su yollarındım” anlatımının şiirleşmiş (bilinç düzeyine çıkmış) halidir.

Anlatıcı-şairin yukarıdaki gibi kendisini doğrudan su ya da denizle özdeşleştirmesi yerine kendisine “su üzerinden tanımlanan bir kimlik” biçtiğini de görebiliriz:

“Nehirlerin ağzında
Bir eğreltiotu adım.”

(“Eğreltiotu”, *Avluya Düşen Gölge*, 1083)

Nehir sembolünün anne ve daha özelde de anne rahmi olduğunu düşünürsek anlatıcı-şairin adını neden “nehirlerin ağzında bir eğreltiotu” olarak gördüğü de anlam kazanmış olur: Anlatıcı-şair adını annenin yanına koyar, böylece anneyi yitirmiş olmanın verdiği ‘yokluk’ telafi bulmuş olacaktır. Yine dizedeki ‘nehirlerin ağzı’ anlatımı cinsel ilişkiye yönelik kuvvetli çağrışımları içinde barındırır. Anneye yaklaşmak ne kadar mümkünse anlatıcı-şair o kadar yaklaşacaktır. Anneyi yitirmek bir bakıma ‘yersiz yurtsuz’ kalmak demektir. Birey kendisine kök salabileceği sağlam bir zemin bulamayacak, çeşitli şekillerde telafi peşinde koşacaktır. Dizedeki ‘eğreltiotu’ sembolü bu durumu vurgulayan bir anlama sahiptir. Sıradan bir bitki gibi kökü yoktur, tutunabileceğini düşündüğü her yere gövdesinden köke benzeyen organeller salar. Asla tam anlamıyla bir bitki olmayan eğreltiotu gibi birey de asla tam olarak bireyselleşmiş sayılmaz. Freud’un “insan gerçekte asla tam anlamıyla doğmuş değildir” sözü insanın bu ‘eğreltiotluğunu’ özetler niteliktedir.

İlhan Berk deniz sembolünü kullanırken kendisini zaman zaman denizin kıyısında, kadını da denizin kendisi ya da ‘denizde olan’ biçiminde şiirleştirir:

“Deniz kıyıları gibi vuruyordun”

(“Deniz Eskisi”, *Deniz Eskisi*, 773)

“Senin bir körfezindir anaförün önümde.”

(“I. Balad”, *Otağ*, 274)

Sevgilinin bedeninin yukarıdaki alıntılarda görüldüğü gibi ‘yer yurt’ edinmesi Otto Kernberg’e göre sevgilinin bedeninin ‘fethedilmesi arzusu’ ile ilişkilidir.

“Sevgilinin bedeni bir kişisel anlamlar coğrafyası haline gelir, öyle ki fantezide kurulan anne-babaya ilişkin nesnelerle ilk dönemin çok yönlü sapkın ilişkileri sevgilinin bedensel parçaları karşısındaki hayranlık ve fetih ilişkisiyle yoğunlaşır. Erotik arzunun kökleri, bebeğin anneyle ve küçük çocuğun anne ve babayla ilk nesne ilişkilerinin simgesel canlandırılışı dahil, bilinçdışı harekete geçen sapkın fanteziler ve eylemliliklerin verdiği hazda yatar.”⁶

⁶ Otto F. Kernberg, *Aşk İlişkileri*, II. Baskı s. 48-49.

Kernberg'in⁷ yorumu çerçevesinde şiirde “kişisel anlamlar coğrafyası” haline gelen sevgilinin bedenine yönelik anlatıcı-şairin yatırımının cinsel olduğunu söylemek yerinde olacaktır. Nitekim, ilk alıntıdaki “deniz kıyıları gibi vurma”nın denizin dalgalarının karaya vurup geri çekilmesi anlatımına isabet ettiği açıktır. Bu durumda ‘vurmak ve geri çekilmek’ eyleminin devinimini cinsel ilişkinin devinimine benzetebiliriz. Yine ikinci alıntıdaki anlatıcı-şairin “önünde anaforlanan körfez” sembolü kadın genital bölgesinin temsilidir ve “anaforlanmak” cinsel bir davet olarak okunabilir.⁸ Her iki durumda da anlatıcı-şairin kendisini ‘kara’, kadını ise ‘deniz’ olarak şiirleştirdiğini görüyoruz. Kadının denizin kendisi olarak şiirleşmesi Ferenczi’nin deniz sembolüne yüklediği anlamla uygunluk gösterir. Gerçekte kadın annenin bir temsilidir ve bu temsil deniz sembolüyle vurgulanır. Anlatıcı-şairin kendisini karada veya kara olarak ifade etmesi ‘dünyaya atılmışlığın’ sembolüdür. Karanın denizle birleşmesi, anneye dönmesi ancak annenin telafi edilmesi ile mümkün olabilir. Anlatıcı-şair bu telafi yolunu da bulmuş gibidir; anneye yukarıda gösterdiğimiz biçimde seksüel bir ilişki. Ancak bu şekilde sanrısız da olsa bir ‘geri dönüş’ten söz edilebilecektir.

⁷ Otto F. Kernberg ‘nesne ilişkileri okulunun’ yaşayan psikanalistler içerisinde en önde gelen temsilcisidir. Nesne ilişkileri okulu Melanie Klein tarafından kurulmuştur. Çocuğun ilk ilişkiye girdiği ‘nesne’nin anne değil ‘anne memesi’, bireyin tüm hayatı boyunca kaybettiği bu ilksel memeyi telafi edecek nesnelerin peşinde koştuğu düşüncesinden hareket edilir. (Bkz. Melanie Klein, *Haset ve Şükran*, İstanbul: Metis Ötekini Dinlemek, 1999). Ferenczi ve Rank’ın doğum öncesini merkeze koyan anlayışını hesaba kattığımızda Kernberg’in yukarıdaki yorumuna doğum öncesi deneyimin de eklenmesi gerektiğini söylemek yerinde olacaktır.

⁸ ‘Körfez’ sembolünün genital bölgeleri temsil etmesi “Şiir Uçları”nda çok daha belirgindir: ‘Al bir attır her akşam senin körfezin / Senin körfezinden sıkıldım’. (“Şiir Uçları”, *Kült Kitap*, 53)

Bu geri dönüş bilinçdışı arzusun kendisini en güçlü biçimde ifade ettiği uyku halinde de söz konusudur. Freud'un uykudaki rüya halini "arzuların gerçekleşmesi" olarak değerlendirdiğinden bahsetmiştik. Uyku ve devamında rüya, ensest yasasının geçerliliğini yitirdiği tek alan olduğu için cinsel atıf uykuda daha güçlü biçimde görülebilmektedir:

"Belki de yeniden bir deniz kıyısı olmayı bekliyorum.

Yavaşça yarı kasığında uyanmayı belki de."

("Kasık", *Güzel Irmak*, 943)

"Uykumda bir karaymışım ben

Girmişim sana."

("Bir Kara Parçası", *Avluya Düşen Gölge*, 1109)

Anlatıcı-şairin anneye dönüş arzusunu toplum tarafından kabul edilebilecek en uygun biçimiyle telafi etmesi yukarıdaki dizelerde göze çarpan en belirgin niteliktir. İlk alıntıda anlatıcı-şairin iki durumu gerçekleşmesini istediği ihtimaller olarak gösterdiğini görüyoruz. İlk bakışta anlatıcı-şairin 'ne istediğini bilmediği' sonucuna varılabilir. Bu durum istenilen şeylerin bilinçdışı ile ilgilerindendir; 'ne istediğini bilmek' bilincin doğasına uygunken 'ne istediğini bilmemek' bilinçdışı arzu ile 'gerçeklik prensibi' arasında sıkışıp kalmış bireye özgü bir niteliktir. Tekrar dizeye dönecek olursak, anlatıcı-şairin aslında ortak bir yanı yokmuş gibi duran iki durumu, birinin gerçekleşmesi diğerinin de gerçekleşmesini sağlayacakmış izlenimi uyandıran bir anlatım çerçevesinde kullandığını görürüz. Bu iki durum arasındaki ortak nokta her ikisinin de aynı amaca yönelik olmasındandır: Anlatıcı-şair (belki) yeniden deniz kıyısı olmayı ister çünkü "denizin kıyısında olmak" kadının kıyısında olmak demektir. "Yeniden" ifadesi anlatıcı-şairin bu durumu daha önce yaşantıladığını gösterir ki

bu da geçmişteki anne-çocuk birlikteliğine, çocuğun annenin denizinde yani rahminde olduğuna dair bir atıftır. Doğumla birlikte o denizden yavaş yavaş uzaklaşmaya başlamış, ilk çocuklukta “denizin kıyısında” iken gittikçe karanın içlerine yani yetişkinliğe, anneyi mutlak yitirişe doğru yol almıştır. İkinci dizedeki “yarı kasığında uyanmak” anlatımının cinsel içeriği gözden kaçmaz. Yalnız bu edim ‘uyanma’ ediminin ‘içerisindedir’. Uyanma edimi de yukarıda sözünü ettiğimiz gibi ‘bir arzunun gerçekleşmesini sağlayan’ rüyayı anımsatır. Anlatıcı-şair ilk dizede olduğu gibi burada da anneye dönüş arzusunu telafi etme amacını dile getirmektedir ama istek kendisinin de emin olmadığı biçimdedir, çünkü bilinçdışı bir arzudur.

İkinci alıntıdaki cinsel çağrışımlar çok daha belirgindir. Anlatıcı-şair kendisini “rüyasında” “kara” olarak görür, kadın ise denizdir. Kara ile denizin birleştiği yer olan ‘kıyı’ iki bedenin birleşme yeridir. Anlatıcı-şairin kullandığı ‘girmek’ edimi denize bir dönüşü gösterir ki bu da hem ilksel denize hem de anne rahmine dönüşün dolaylı bir anlatımıdır.

2.4. Ölüm

Eskiden insan biliyordu ki, meyvenin çekirdeğini taşıması gibi, ölümü kendi içinde taşımaktadır. Çocukların içinde küçük, yetişkinlerin içinde büyük bir ölüm vardı. Kadınlar ölümü kucaklarında, erkeklerse göğüslerinde taşırlardı.¹

Rilke'nin, *Malte Laurids Brigge'nin Notları*'nda romanın kahramanına söylediği bu sözler, ölüm ve yaşamın iç içeliği konusunda Freud'un yargısını haklı çıkarır gibidir. Freud'un ölüme yaklaşımı, onu doğumun karşıtı olarak değerlendiren bir eşdeğerlilik içerir. Aşkın, sevginin ve yaşamın içgüdüleri olan Eros'un karşısında ölümün içgüdüleri Thanatos vardır. Eros'un Thanatos'a muhtaçlığını kuramsal olarak derinlemesine inceleyen ilk düşünür şüphesiz Georges Bataille'dır. Bataille, *Erotizm* adlı kitabında insanların kendi 'ayrıklıklarından' kurtularak 'sürekliliği' aradıklarını söyler. Bu sürekliliği arayış son kertede ölüm demektir. Varlığın ölümle karşılıklı alışverişi erotik etkinliğin ana eksenidir. Erotizm yoluyla "insan bireysel süreksizliğin dışına kaçmaya çalışır".²

Otto Rank da, 'süreksiz' olan yaşamın karşısında ölümün 'sürekliliği'ne vurgu yaparak bu sürekliliği yitirilmiş anne rahminin son ve mutlak telafisi olarak görür. Rank'a göre ölüm korkusu doğumun 'çift değerliliği'ni anımsatır; ölüm

¹ Rainer Maria Rilke, *Malte Laurids Brigge'nin Notları*, Çev: Bençet Necatigil, (İstanbul: Adam Yayınları, 1966), 12.

² Georges Bataille, *Erotizm*, Çev: Mehmet Mukadder Yakupoğlu, (Ankara : Onur Yayıncılık, 1993), 131.

korkusu doğum ‘yolculuğunda’ çocuğun yaşadığı travmanın bir sonucudur. Nasıl anneye dönüş arzusu beraberinde doğum travmasını hatırlatıyorsa, ölüm her hatırlandığında da beraberinde bir ‘korku’, bir kaygı hali bilinç düzeyini işgal eder. Ferenczi’ye göre de, ölmek üzere olan bireyin yaşadığı ‘can çekişme’, doğum sırasında çocuğun yaşadığı fizyolojik sürecin geriye dönük tam bir kopyasıdır. Yine de ölüm düşüncesinin getirdiği kaygı hali mutlak değildir. Ölüm anneye dönüşün son telafisi olduğuna göre, bilinçdışında eninde sonunda ‘ölüm arzusu’ söz konusu olacaktır.

İlhan Berk’in bir çok şiirinde ölüm, ‘kaygı verici’ olmaktan uzak, sevilen kadınla ilintili bir ‘olgu’ olarak karşımıza çıkmaktadır. “Littera Amor”da ölüm, kentleri, tarihi ve denizleri nitelemekte kullanılır. Anlatıcı-şair ‘nedenini bilmeden’ sevilen kadını bu ölü zaman ve mekânlar arasında kurar:

“Bazen, neden bilmem, seni durup dururken yıkıntılar, ölü denizler, ölü kentler arasında kurduğum olur.

(...)

Ama yine de ben sizin bana böyle yıkıntılar, ölü kentler, ölü tarih içinden çıkıp gelmenizi anlamıyorum. Ben ki bu dünyaya yeni kuruluyormuş, yeni görüyormuşum gibi bakmışımdır hep. Böylece de, bu dünyada olmak (ki ben orda bir İlkçağlı gibi bulsam da kendimi) bana yetmiştir. Neyse işte. Seni ne zaman usumun yangınlarından kurtarıp kursam, sen bana hep böyle insanlığın haline benzeyen (hem iyi ki öyle, bir insan başka türlü nasıl güzel olabilir?) yıkıntılar içinden gelip vuruyorsun. Belki de bu benim sana hüznler yaratmak istememdendir. Böylece de insana en yakışan şeyi bulduğumu sanmam, onunla gönenmemdir. Ya da (bu belki çok şaşırtıcıdır ama) birden çok eski çağlara uzanıp, Nefertiti’yi (bilmem niçin Nefertiti?) düşünüp, sana tarihte bir yer aramak istememden geliyordur bu. Kim bilir? Yoksa başka niçin seni böyle yıkıntılar, ölü kentler, ölü tarih içinde kurayım?

(“Littera Amor, IV”, *Deniz Eskisi*, 724)

“Ben senin o duru, ölümcül beyazlığını da, işte böyle bir dünyadan, dünyamıza düşmüş görürüm.”

(“Littera Amor, II”, *Deniz Eskisi*, 722)

Anlatıcı-şairin kadını ‘ölü kentler’, ‘ölü denizler’ ‘ölü tarih’ içinde ‘kurması’, kadının ‘ölümcül beyazlığı’ onun ‘kimliği’ ile ilgilidir. İlkçağların İlhan Berk’in şiirinde ‘anneye ait zaman’ olarak şiirleştikten ‘Yalnızlık’ bölümünde bahsetmiştik. Bu durumda yukarıdaki şiirde sözü edilen kadın, şairin bilinçdışındaki ‘anne imgesi’nin ‘taşıyıcısı’ olmalıdır. Bu çıkarım şairin otobiyografik eseri *Uzun Bir Adam*’da annesinden bahsederken kullandığı anlatımla birlikte değerlendirildiğinde haklılık kazanır:

“Annem dünya güzeliydi. Uzun boylu, incecik yüzlü, kağıtlar gibi beyaz, duruydu. Nilüferler gibi de suskun, gizemli.

(...)

Çekik gözleri, küçük çenesi, ağzı, ancak resimlerde rastlanırdı. Kimdi, nerden gelmişti? Benim çocuk dünyam için bunlar kapalıydı. Onu hala da hiç bir yere, hiç bir şeye bağlayamam. Dünyamıza düşmüştü, öyle de kalmıştı. Annemin geçmişi üstüne hiç bir şey bilmeyişimden, onun hiç bir yakını tanımayışım, o da bana bu konuda hiçbir şey anlatmamış olmasından, onu ben bu dünyadan biri diye düşünemem. O yine bu yüzden yerkürenin nesnel hiçbir şeyiyle anlatılamazmış gibi geliyor bana. Onu, resimlere benzetişim de, tanıma gelmeyişindendir. İncecik yini, elleri, ayakları bir boşlukta gider gelirdi. Böyle birinin dünyaya çocuklar getirmesi, onları büyütmesi, sonra da bu yeryüzüne salıvermesi usun alacağı şey değildir. Çocuk dünyamın annesi böyle bir şeydir: Varla yok arası. Annem benim gençliğimin annesidir, onunsa ihtiyarlığının. Ama ben onu çocukluğumun dünyasında düşündükçe var ediyorum daha çok. Düşse benzer bir dünyada. Annelerini böyle anlatan çocuklar var mıdır? Bilmiyorum. Daha da önemlisi, benim gibi annesi böylesine güzel çocuklar olmuş mudur? Bunu hiç sanmıyorum.”³

³ İlhan Berk, *Uzun Bir Adam*, s. 19.

“Ben annemle birlikte çıktığımız geceleri unutamam. Gecede ve bu dünyada yalnız ikimiz olmaktı bu. Dünyada en çok istediğim şeydi bu. Aşk gibi bir şey.”⁴(...) Annemdi benim dünyam. Herşeyim oydu.”⁵

Şairin annesini betimlemekte kullandığı ifadeler ile “Littera Amor” şiirlerinde sevilen kadın hakkında kullanılan ifadelerin benzerliği ilk bakışta göze çarpar. Şairin çocukluğunun “beyaz, dünyaya düşmüş, nesnel hiç bir şeyle anlatılamaz, tanıma gelmez, herşey” olan annesi ile şiirde anlatılan “ölümcül beyazlığı ile dünyaya düşmüş” kadının anlatıcı-şairin bilinçdışında ortak bir imgeyi kurduklarını söylemek yanlış olmayacaktır.

Anlatıcı-şairin kadını ‘ölü kentler, ölü denizler, ölü tarih’ içinde kurmasını Rank ve Ferenczi’nin ölüme yüklediği anlam içerisinde ele alabiliriz. Herşeyden önce “ölü tarih” geçmiş zamanın şiirdeki temsili olarak okunabilir. Anneyle yaşanan zamanın geçmişte kalmış olması, anne imgesinin anlatıcı-şairin bilinçdışında yine bu ölü tarih içinden çıkıp gelmesinin nedenidir. Ölü tarihin, ölü kentlerin asla tekrar canlanamayacağı, tekrar yaşanamayacağı gerçeği gibi anneyle

⁴ İlhan Berk’in annesi ile ‘gece çıkmaları’ hakkındaki sözleri, Ahmet Haşim’in annesi ile Dicle kenarındaki gece yürüyüşlerini hatırlatır: ‘Bir hasta kadın, Dicle’nin üstünde, her akşam / Bir hasta çocuk gezdirerek, çöllere gül-fâm / Sisler uzanırken, o senin doğmanı bekler.’ (Ahmet Haşim, “O”, *Şi’r-i Kamer*. Alınan Kaynak: Asım Bezirci, *Ahmet Haşim*, (İstanbul: İnkılâp Kitabevi, 1986), s. 136). İlhan Berk’in “bütün zamanların şairi” olarak nitelediği Haşim’e olan ‘ilgisi’, bir anlamda her ikisinin de annelerini erken yitirmiş olmalarından, bu ‘ortak kaderlerindendir’. Haşim’in, başta “O Belde” olmak üzere, ‘akşam’, ‘hüzün’ ve ‘göl’ gibi sembollerle yüklü şiirleri ‘anne rahmine dönüş arzusu’ çerçevesinde başka bir çalışmanın konusu olabilir.

⁵ İlhan Berk, *Uzun Bir Adam*, 30-31.

yaşanan haz dolu yaşantı da geri gelmeyecektir. “Ölü deniz” ise anne rahminin yitirilmişliğinin bir anlatımı olarak okunabilir.

Ölüme yüklediğimiz bu anlam şüphesiz birinci anlamdır ve Rank’ın dile getirdiği ölüm kaygısı–doğum travması özdeşliğinin bir sonucudur. Bunun ötesinde ölüm, anlatıcı-şairin nedenini bir türlü anlayamadığı bir biçimde ‘dingin’ bir durumu da beraberinde getirir: Kadın ‘ölü kentlerin, ölü denizlerin ve ölü tarihin’ içinden çıkıp ‘gelir’. Bu ‘geri geliş’, çalışmamızın üzerine oturduğu ‘anne rahmine geri dönüş’ün telafi biçimidir. Anlatıcı-şairin kadını ölü kentler, denizler ve tarih içinde kurmasının nedenini ‘bilememesi’ de bu bilginin bilinçdışı oluşundandır. Sonuç olarak, şairin bilinçdışındaki kendi annesine ait imge anlatıcı-şairin şiirde hitap ettiği kadınla birleşerek ‘anneye dönüş arzusunu’ telafi eden yeni bir imgeye, Nefertiti’ye⁶, dönüşür. Bu dönüşümde ölüm, anneye geri dönüşün telafi yoludur. Ölü kentlerin, ölü zamanların arasında kurulan anne yani “ölü deniz”in yeniden anlatıcı-şair için hayat bulması bilinçdışı olarak da olsa mümkün olabilecektir.

Ölümün şairin şiirlerinde bir arada kullanıldığı bir başka imge de “beyaz”dır. Bu kullanım, “beyaz” imgesinin ‘siyah–beyaz’ karşıtlığındaki ‘olumlu’ anlamıyla birlikte ele alındığında ‘ölüm’ün şair tarafından ‘kaygı verici’ olmaktan uzak algılandığını gösterir:

“Ölüm mü, kim bu beyazlık? Ki yavaş ki aptal ki esmer yürür durur?

⁶ Nefertiti Mısır firavunlarından IV. Amenofis’in (Akhenaton) karısıdır. Özellikle Kahire müzesindeki pembe kuvarsitten büstü ile tanınır. İlhan Berk *İnfe-no*’da, Nefertiti’ye olan ilgisini ‘çocuk dünyamda karşılaştığım ilk kadın yüzü olmasından’ sözleriyle açıklar. (İlhan Berk, *İnferno*, 147). Dolayısıyla şiirin, şairin ‘çocukluğundan’ ve özellikle çocukluğundaki ‘iki kadın figüründen’ (anne-Nefertiti) beslendiğini söylemek çalışmamızın tezine yardımcı olacaktır.

Bu denizi biliyorum: Mısır papirüslerinin Gök-adamları getirip bıraktı.
Ben beyazım işte o kadar uzak. Siyah, senin bir yerindir ki durma vurur.
Ey sokak şarkıcıları. Sevgi şölenleri! Sülünlerim, durduğum ölü deniz ey!
(...)
Gittim seni ne uzun: Ölüm gibi bir şey.”

(“III. Ara Balad”, *Otağ*, 279)

Anlatıcı-şair ölüm olabileceğini düşündüğü ‘şey’e ilginç nitelikler yükler, bu niteliklerle birlikte ölüm kişileşir: “Yavaş”, “aptal” ve “esmer yürür durur”. Ölümün bu niteliklerinden daha bariz niteliği ise “beyazlığıdır”. Aslında ‘beyazlık’ ölümün bir niteliği olmaktan öte kendisidir; ölüm beyazlıktır. Üçüncü dizede anlatıcı-şair kendisini “beyaz” olarak niteler. Bu dizeyle birlikte kişileştirilen ölümün anlatıcı-şairin kendisi olduğu ortaya çıkar. “Yavaş, aptal ve esmer yürüyüp duran beyaz”, yani ölüm, anlatıcı-şairdir. Kadının “bir yeri” ise “siyah”tır ve kadınla anlatıcı-şair arasındaki uzaklık ‘siyah-beyaz’ karşıtlığında dile getirilir. Anlatıcı-şairin kendisini ‘ölüm’ olarak görmesi kadının ‘yaşam’a karşılık geldiğini gösterir gibidir. Oysa ‘simgelerin yer değiştirmesi’ ilkesini dikkate aldığımızda durumun tam tersi olduğu anlaşılabacaktır: ‘Ölüm’ olan anlatıcı-şair olsa bile ‘ölü’ olan kadındır ve bu durum anlatıcı-şairin kendisini “beyaz”, kadını ya da kadının “bir yerlerini” siyah olarak nitelemesiyle ifade edilir. Beyaz olan anlatıcı-şair “ölü deniz”de durmaktadır ki, ‘deniz’in anne imgesi olduğunu daha önce dile getirmiştik.

Kadının anlatıcı-şaire “vuran siyah bir yerleri” ikisi arasındaki uzaklığı aşacak olan ‘ölüm’e atıf yapmaktadır. Ancak ölüm sayesinde beyaz ve siyah arasındaki uzaklık aşılabilecektir. Ölüme şiirde biçilen en ‘belirgin’ nitelik son dizede kendisini gösterir: Anlatıcı-şair ‘kadını gidişini uzun bir şey’ olarak gösterir, buna da ‘ölüm’ der. Bu dizede ölüm anlatıcı-şairin eyleminin adıdır,

‘kadını uzun gitmek’. Anlamın iyice bozulduğu bu anlatım, anlatıcı-şairin kadın hakkındaki her türlü ‘yatırımına’ işaret etmektedir. Anlatıcı-şairin kadını her düşüncüsü, hayal edişi, arzulanışı ‘uzun gitmek’ ediminde yer bulur. Kadını anne imgesinin taşıyıcısı olarak değerlendirdiğimizde ise, ‘uzun gitmek’ ediminin anne hakkındaki yatırımı, yani ‘anneye dönüşü’ temsil ettiğini görürüz. Anlatıcı-şairin ‘kadını gitmek’i ölüm olarak görmesi çalışmamızda ‘ölüm’ olgusunun ifade ettiği anlamla örtüşür: Ölüm ‘anneye dönüş’tür.

Anlatıcı-şairin yukarıdaki şiirde olduğu gibi ‘deniz’, ‘gitmek’ ve ‘ölüm’ arasında kurduğu anlam ilişkisine kimi başka şiirlerde de rastlıyoruz:

“Bir denizde bir akşam gittim ölümü
Yosunlar rüzgarlar gözleriyle balıkların.”

(“Aşklar İçinde Bir Kentin Herhangi Bir Kentin”, *Deniz Eskişi*, 754)

Bir önceki şiirde ‘kadını gitmek’ ifadesi bu kez karşımıza ‘ölümü gitmek’ olarak çıkar. Şiirde ölümün denizle birlikte kazandığı yeni anlam savımını desteklemektedir. Anlatıcı-şair için “bir akşam gidilen ölüm” denize yani anneye doğrudur. Anlatıcı-şair ‘ölerek’ anneye varır. İkinci dize yaşamın varlığını onaylayan sembollere ayrılmıştır ve sanki ‘bir akşam gidilen’ bu ölümün yaşamla karşıtlık içerisinde olmadığı, ‘yosunlar, rüzgarlar ve balıkların gözleri’ gibi yaşam dolu olduğu vurgulanır. Ölüme bu ‘dingin’ havayı veren anneye geri dönüş değildir.

Denize ölüm üzerinden dönüş “Kartaca” şiirinde de en belirgin unsurdur:

“Sizi ölüyorum, bir deniz oluyorsunuz, açıyorum.

(...)

Büyüyordum güzelliğini, sizi ölüyordum.”

(“Kartaca”, *Mısırkalyoniğne*, 299)

“Sizi ölüyorum” ifadesi, anlatıcı-şairin ölüme atfettiği ‘aşkınlığın’ anlatımıdır; ölüm kadına dönüş demektir.⁷ Anlatım bununla da kalmaz, anlatıcı-şair ölür ölmez kadın da ‘deniz’ olur, yani anneye ‘dönüşür’. Bu dönüşüm telafi nesnesinin telafi ettiği ‘öz’e geri dönüşüdür. “Sizi (denizi) açıyorum” ifadesi de ‘geri dönüş’ yorumunu ‘içeri girmek için bir şeyi açmak’ anlamında kuvvetlendirmekte ve denize dönüşe cinsel bir anlam yüklemektedir. İkinci dizedeki ‘güzelliğini büyümek’ ile ‘sizi ölmek’ anlatımları bir koşutluk içerir. ‘Güzelliğini büyümek’ iki anlamı birlikte içerir: Kadının güzelliğini büyütmek ve kadının güzelliğiyle büyümek. Bu anlamların her ikisi de yalnız anlatıcı-şairin ‘kadını ölmesiyle’ mümkün olacaktır. Kadının yani annenin güzelliğiyle ‘tekrar bir olabilmek’ için anlatıcı-şairin ölmesi gerekmektedir.

İlhan Berk’in ölüm temasının yoğunluk kazandığı şiirler arasında “Teb’deki Kral Mezarları İçin”, ölüme ‘çoğaltıcı’ bir ‘yaşantı’ olarak vurgu yapması açısından ilginçtir.

“Ben şimdi böyle duruyorum ya benim ölümüm hep

akşamüstüdür bütün kentlerde

Her gece bir gülü uyandırırım yüzünün denizinde sonra

ölürüm ölürüm işte

Kim bilir o uzak ülkenize giderim yağmurlarınızda yıkanırım

(yağmurlarınız güzel) ısrar çizgilerim

Dur ben işte ölümü eskittim geliyorum ırmaklar ki bir gökyüzü prensiydi evlerde

⁷ “Sizi ölüyorum” anlatımına “Tay” şiirinde de rastlıyoruz.: “Şimdi sizi ölüyorum bir tayın dışında” (“Tay”, *Delta ve Çocuk*, 892). ‘Tay’ sembolü de tıpkı ‘at’ gibi cinsel bir anlam içermektedir.

Hiç durmamış işte o güzelliğin bu, Avrupa'ya yakın
sularda ve küçük İskit'te
Bir gün ölürüm ben Teb üzerinde durur binlerce kayık durur
belki eski evlerim.”

(“Teb'deki Kral Mezarları İçin”, *Çivi Yazısı*, 259)

Şiirin ilk dizesiyle birlikte ölümün bir ‘devinimin’ parçası olduğu sezilir. Şiirde bu devinim “her”, “hep” ve “hiç” gibi belgisiz sıfat ve zarflarla biçimsel bir vurgu da kazanır: Anlatıcı-şairin ölümü ‘hep akşamüstüdür, anlatıcı-şair “kadının yüzünde her gece bir gülü uyandırır sonra ölür, ölür”, kadının güzelliği “hiç durmaz”. Cinsel ilişki yoluyla anne rahmine dönüş arzusunun telafi edilmesinden bahsettiğimiz bölümde, özellikle ‘bedensel çoğalma’nın olumlu yönde bir ‘değişim’ olduğunu söylemiştik. Anlatıcı-şairin bilinçdışında kadın bedeninin değişimi kadının anneye ‘dönüşümü’, kendi bedeninin değişimi ise kendisinin çocuk haline ‘dönüşümü’dür. Yukarıdaki şiirde ölümle birlikte gelen değişim de yine bu çerçevede değerlendirilmelidir.

İkinci dizedeki kadının “yüzünde gülü uyandırmak” ve arkasından anlatıcı-şairin ölümü, cinsel ilişki ve arkasından gelen orgazmı çağrıştırır.⁸ Orgazm anlamı ‘ölmek’ ediminin iki kez tekrarlanmasıyla güçlendirilmiştir. Ama şiirin bütününde ölüm cinsel bir çağrışımla sınırlı kalmaz. Şiirdeki “kent”, “deniz”, “uzak ülke”, “yağmurlarınız”, “ırmaklar”, “sular” ve “eski evlerim” ifadeleri anne imgesinin ayrı ayrı sembolleridir. Şiirin ikinci dizesi ile üçüncü dize arasındaki koşutluk ilişkisi önemlidir. Ölümle birlikte anlatıcı-şair artık uzakta kalmış annenin ülkesine gider, annenin yağmurlarında yıkanır. Bütün bunlar ölümün getireceği değişim

⁸ “Dizeler”de anlatıcı-şair orgazmı ölümle özdeş görür: “Orgazm, o küçük ölüm” (“Dizeler”, *Kült Kitap*, 221)

sayesindedir. Anlatıcı-şair için ölüm uzak ülkeye gitmek, yani anneye dönmektir. Son dize bu yargıyı doğrular niteliktedir: anlatıcı-şair bir gün ölecektir, “eski evleri(m)” ve “binlerce kayık” bu ölümün neticesinde ‘duracaktır’. ‘Durmak’ edimi ölümle birlikte gelen bir ‘sürekliliğe’ vurgu yapmaktadır. Ölüm ‘sürekli’ yaşamın tersine ‘sürekli’dir. ‘Eski evler’ anlatıcı-şairin daha önce ‘istemeyerek’ terk ettiği ‘annenin evi’, yani anne rahmidir. ‘Binlerce kayık’ sembolü ise denizi çağrıştırmakta, anlatıcı-şair kendisini annenin ‘eski denizindeki kayık’ olarak ikame etmektedir. ‘Eski evlerin’ ve ‘binlerce kayıkların sürekli duracak olmaları’, anlatıcı-şairin ölümle birlikte ‘eski evi’ olan anne rahminde, yani annenin denizinde tekrar ‘yüzecek’ olması demektir.

Anlatıcı-şairin kendi ölümünü ‘geçmişte yaşanan bir an’ üzerinden tanımladığı “Ben Her Gün Bir Çarşığı Bir Uçtan Bir Uca Giderim” şiiri de, ölüm üzerinden anneye dönüş konusunda çarpıcı bir diğer örnektir:

“Bu benim ölümüm önünde durduğun
Anısı solgun bir deniz kıyısının
Geçmişte geçtiğimiz ağaçlıklı bir yol belki de.
(Akşam kılığında,
Bir sevişme vakti)
Ağaçlıklı yolların da ruhu vardır çünkü
Neyse, o ruh.”

(“Ben Her Gün Bir Çarşığı Bir Uçtan Bir Uca Giderim”, *Güzel Irmak*, 935)

Yukarıda üzerinde çokça durduğumuz ‘deniz-ölüm’ ilişkisine bu şiirde de rastlıyoruz. Anlatıcı-şair ölüm ile deniz arasında sürekli ilgi kurarak bilinçdışındaki anne imgesini şiire sokmayı başarır. Ölümün ‘Geçmişte geçilen ağaçlıklı bir yol’ olduğunu söylemekle de bu ilgi kuvvet kazanır. Anneyle anlatıcı-

şairin geçmişte yaşadıkları mutlu anlar, anlatıcı-şairin ölüme gidişi geçmişe dönüş olarak algıladığını gösterir. Bunun yanında birlikte geçilen bu yolun basit bir ‘yol’ olmadığı, ‘ruhu olan ağaçlıklı bir yol’ olduğu dikkat çekicidir. Bir önceki dizede, ‘sevişme’ edimini ölüm ve ağaçlıklı yol ile ilişkilendiren anlatıcı-şairin ağaçlıklı yola atfettiği ruhun cinsel bir tarafının da olduğunu söylemek mümkündür. ‘Ölüm-ağaçlıklı yol’ arasındaki ilişkinin ‘sevişme’ edimiyle tamamlandığını görüyoruz. Bu da bizi Freud ve Bataille’in ‘erotizm-ölüm’ ilişkisi konusundaki yargılarına götürmektedir.⁹

Şairin şiirlerinde ölüm yukarıda olduğu gibi her zaman ‘derin bilinçdışı anlamları’ içerecek şekilde yer almaz. Yine de ölüm çoğu sefer bir son olmaktan uzak, yaşamla iç içe, yaşamı anımsatan bir olgudur:

“Ben ki ölüme hiç eğilmedim, hiç girmedim sözlüğüme
Belki sokağa ilk çıkan bir çocuktur ölüm
Belki senin bazan topuz yaptığın saçın
Bir yaban çileği ya da ve daha ilk geliyordur dünyaya
Bir demet maydanozu koparıp bırakmak belki de.”

(“Yüz”, *Kül*, 615)

Şiirde ölümün niteliği hakkında yürütülen tahminler basit bir sebep-sonuç ilişkisi içerisinde verilmiştir. ‘Ölüme hiç eğilmemiş olmak’, ‘ölümün anlatıcı-şairin sözlüğüne hiç girmemiş olması’ ölümün yaşamla iç içe bir olgu olarak

⁹ Ölümle erotizm arasındaki bu ilişkiye İlhan Berk’in başka şiirleri de örnek verilebilir: “Dizeler”de “Orgazm, o küçük ölüm” (“Dizeler”, *Kült Kitap*, 221), “Benim Gölgame Gir Aşkım”da “Ölüm kırsal kasaba mı? Karnın sıcak.” (“Benim Gölgame Gir Aşkım”, *Güzel Irmak*, 933).

algılanmasının nedenidir. Anlatıcı-şair ‘bilmediği, deneyimlemediği’ ölüme ‘bildiği’ yaşam üzerinden yaklaşır, tanımlar. İkinci dizede ölümü “sokağa ilk çıkan bir çocuk” olarak görülmesi çocuk ile anlatıcı-şair özdeşliği üzerinden değerlendirilmelidir. Bir sonraki dizede ölüm kadının ‘topuz yaptığı saç’ oluverir. “Çocuk” ile “saçını topuz” yapan kadın anlatımlarının arka arkaya verilmesi kadının anne olduğunu düşündürür. Bu şekilde ‘anne-çocuk-ölüm’ üçgeni “saç” sembolüyle ikame edilir. Ölüm-saç ilişkisi şairin başka şiirlerinde de önemli bir anlatım olarak karşımıza çıkar:

“Ölüm daha kolaydır sevmekten,
der ya Aragon

Anla ki ölüme benzer sevmek.

(...)

Hem nice şiirlerde nice aşklarda

Tarar saçımızı ölüm.”

(“Tarar Saçımızı Ölüm”, *Güzel Irmak*, 934)

“Saçlarını öyle ıslat ve tarat geceye
Küçük bir gül şimdi dünyadan geçerken
Anlatsan bir kıyıya vuran ölümü
Bir şimdi bir sonra olan ölümü
Defterlerinde kır çiçekleri kurutan ölümü
Sessiz, solgun bir Doğulu olan ölümü
Bir dağ ya da bir ırmak olan ölümü
Seninle konuşur gibi kendi kendine konuşan ölümü
Kendi halinde bir ölüm olan ölümü
Evet, saçlarını öyle ıslat ve tarat geceye.”

(“Küçük Bir Gül Şimdi Dünyadan Geçerken”, *Güzel Irmak*, 932)

“Saç” sembolünün ölümle ‘içli dışlı’ oluşu onun şair için ifade ettiği anlamla ilgilidir. İlhan Berk saçı “gövdeyi çağrışımlar nesnesi kılan şeylerin başında geleni” olarak görür:

“Gövdenin çağrışımlar nesnesi olduğunu biliyoruz. Saçlar da, nerdeyse başta gelir. Saçlar cinseldir çünkü. (...) Saç gibi belki de hiçbir şey dokunma duygusu vermez hem. Bundan da anlıyoruz, kışkırtıcıdır saçlar; dokunmak, koklamak isteriz. Bu ağıza duyduğumuz isteği de aşar kimi yer de. Ayartıcı, isteklendiricidir saçlar.”¹⁰

Saçların cinselliği çağrıştıran bu niteliği yukarıdaki şiirlerin anlamına cinsel bir ‘hava’ verir. Saçların cinselliği ölümün ‘kaygı verici’ anlamını kırmakta, ölümü yaşamın içine çekmektedir. Cinsel ilişkinin doğasına yaklaşan ölümün doğası tıpkı cinsel ilişki gibi anne rahmine dönüşün bir telafisi olmaktadır. Saçların bu ‘kışkırtıcı’ gücü ile “ölüm bir dağ ya da bir ırmak olur”, “sevmeye benzer”.

¹⁰ İlhan Berk, *Inferno*, s. 21.

SONUÇ

Metnin ‘çokkatmanlı’ olduğu savından hareket ettiğimiz bu çalışmada İlhan Berk’in şiirlerine psikanalitik bir açıklama getirmeye çalıştık. Sigmund Freud’un ‘rüya yorumları’ teorisini temel alarak başlayan psikanalitik eleştiri bir asırdan uzun süredir büyük bir gelişme göstermiştir. Zaman zaman özellikle ‘indirgemeci’ olmakla eleştirilmesine rağmen, psikanalitik eleştirinin edebiyat metnine yaklaşımda çok farklı bir bakış açısı getirdiği yadsınamaz. Bu farklı bakış açısı ışığında, İlhan Berk’in incelediğimiz şiirlerinde ‘anneye dönüş arzusu’nun şiir metninin ‘bilinçdışında’ temel izlek olduğunu söyleyebiliriz.

İlhan Berk’in şiirlerinde ‘anneye dönüş’ arzusu psikanalitik kuram çerçevesinde belli kavramlar üzerinden gözlenebilir. Bu kavramların başında ‘yalnızlık’ gelmektedir. Anlatıcı-şairin şiir metninde kendi yalnızlığını aktarış ve betimleyiş yolları, yalnızlığın bilinçdışı bir nedenden kaynaklandığını göstermektedir. Psikanalitik yoruma göre bu neden ‘anneyi yitirmiş olmak’tır. Anlatıcı-şairin yalnızlığının yanında ‘annenin yalnızlığı’ da şiir metninde izi sürülebilecek diğer bir olgudur. Freud’un ‘anneyi bütün aşk ilişkilerinin prototipi’ olarak gören yorumu ile şiirde sözü edilen kadının bilinçdışındaki ‘anne imgesi’ olduğunu söylemek yanlış olmaz. Bu çerçevede şiirde sözü edilen kadının yalnızlığı ‘annenin yalnızlığı’dır ve bu yalnızlığın nedeni de annenin ‘fallusu olan çocuğunu yitirmiş’ olmasıdır.

Şairin şiirlerinde çokça kullanılan ‘cinsel çağrışımlar’, bilinçdışının ‘cinsel ilişkiyi’ yitirilen anneye bir geri dönüş yolu olarak görmesindendir. ‘Ensest yasası’nın evrensel niteliği ‘anne arzusu’nun başka bir kadınla girilen

cinsel ilişki ile bastırılmasını ve telafi edilmesini kaçınılmaz kılar. Anlatıcı-şairin genital organ ve salgılarla özdeşleşerek rahme ‘kısımî bir dönüşü’ cinsel ilişkinin temel niteliğidir. Bunun yanında, cinsel ilişki sayesinde ortaya çıkan ‘bedenin deformasyonu’ hem anlatıcı-şairin çocukluğuna hem de kadının anneye ‘dönüşümünün’ bir anlatımıdır.

Anlatıcı-şairin bilinçdışındaki anneye dönüş arzusunu gösteren bir başka sembol ise ‘deniz’dir. Başta Freud olmak üzere bütün psikanalistler sanat eserlerinde ‘deniz’in anne imgesinin temsilcisi olduğunu söylerler. Ferenczi bu yorumu ‘biyolojik’ bir açıklama daha getirerek, denizin insanoğlu ile birlikte bütün canlıların evrilip karaya çıktıkları ‘ilksel anne’ olduğunu iddia eder. İlhan Berk’in, şiirlerinde en çok kullandığı sembol olan deniz bu açıdan ‘anne’, ‘denize özlem’ ise anne rahmine ve onun da ötesinde ‘ilksel denize’ bir geri dönüş arzusunu barındırmaktadır.

Şairin eserlerinde anneye dönüş arzusunun takip edilebileceği son sembol ‘ölüm’dür. Çağlar boyu cenaze törenleri ve sanatsal yüceltmelerde ‘anne rahminin yeniden ikamesi’ biçiminde tasarlanan ölüm, bilinçdışı için yitirilen ‘haz dolü geçmişin’ son ikamesidir. Ölüm korkusu ise Rank’ın dile getirdiği ‘doğum kaygısı’nın bilinçdışı ifadesidir. Anlatıcı-şairin ‘ölüm’e yüklediği anlam bu ‘çiftdeğerliliği’ içermekte ve bir ‘yaklaşma-uzaklaşma’ çatışmasına dönüşmektedir.

Sonuç olarak, İkinci Yeni şiirinin önemli şairlerinden İlhan Berk, şiir anlayışının da sağladığı imkânlar sayesinde, ‘anneye geri dönüş’ arzusunu şiirlerinde güçlü biçimde ifade etmiştir. Şairin ‘kapalı’ eserlerinin ‘alt metni’ni kuran iki benzer olgu, ‘anne rahmine dönüş arzusu’ ve ‘anne-çocuk özdeşliğini yeniden kurma çabası’dır. Şair, uzun bir döneme yayılan şiir serüveninde

poetikasının kapılarını anlama kapayarak bilinçdışı içeriği başarıyla şiirlerinde işleyebilmiştir. Bilinçdışı içerik denilince “korku”, “kaygı” gibi temel yaşantılardan önce akla gelen “arzu”, kaçınılmaz olarak şiir metninde yerini alır. Şair, çoğu kez sevilen kadına yönelik olan bu “arzu”nun “anneye yönelik dinamikleri” hakkında okura önemli ipuçları verir. “Arzu”nun bu niteliğinin anlaşılmasıyla, şiirde son imlenen gibi görünen sevilen kadının sadece anne imleneninden önceki bir imleyen olduğu da ortaya çıkmış olur. Şiir gibi âdetâ dilin “zeminizliğinden” beslenen bir sanat, gerek dilin bu zeminiz yapılanışını gerekse bilinçdışının kudretli doğasını okura sunduğu ölçüde etkili olabilmektedir. İlhan Berk, şiirlerinde bu etkiyi güçlü biçimde hissettiren ender şairlerden birisidir.

KAYNAKÇA

Adler, Alfred. (2001). Psikolojik Aktivite. Çev : Belkıs Çorakçı. İstanbul : Say Yayınları. 5. Baskı.

Akgün, Ali. (2002). İlhan Berk'in Şiirlerinde Nesne Sorunu. 'Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi', Bilkent Üniversitesi.

Alkan, Erdoğan. (1995). Şiir Sanatı. İstanbul: Yön Yayıncılık.

Alper, Yusuf. (2001). Şiir ve Psikiyatri Kavşağında. İstanbul: Okuyanüs Yayınevi.

Andaç, Feridun. (Haz.). (1996). Sürgün Edebiyatı, Edebiyat Sürgünleri. İstanbul: Bağlam Yayınları.

Bakır, Burak. (2002). Sinema ve Psikanaliz. 'Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi'. Dokuz Eylül Üniversitesi – Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Barthes, Roland. (1999). Göstergebilimsel Anlam. Çev: Mehmet Rifat. İstanbul: Kaf Yayınları.

Bataille, Georges. (1993). Erotizm. Çev: Mehmet Mukadder Yakupoğlu. Ankara: Onur Yayıncılık.

----- (1995). İç Deney. Çev: Mehmet Mukadder Yakupoğlu. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Baudrillard, Jean. (2002). Simgesel Değiş Tokuş ve Ölüm. Çev: Oğuz Adanır. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınları.

Behramoğlu, Ataol. (1995). Şiirin Dili-Anadıl. İstanbul: Adam Yayınları.

Berk, İlhan. (1998). El Yazılarına Vuruyor Güneş. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
2. Baskı.

----- (1997). Kült Kitap. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

----- (1994). İnferno. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

----- (1997). Uzun Bir Adam. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları. 2. Baskı.

----- (2001). Logos. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları 2. Baskı.

----- (2003). Toplu Şiirler. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Bezirci, Asım. (1986). Ahmet Haşim. İstanbul: İnkılâp Kitabevi.

----- (1996). İkinci Yeni Olayı. İstanbul: Evrensel Kültür Yayınları. 4.
Baskı.

Birsel, Salâh. (1986). Şiirin İlkeleri. İstanbul: Broy Yayınları. 4. Baskı.

Büyükcünal, Feriha. (Ekim 1992). İlhan Berk İle Şiirin Yeri Üzerine Bir Söyleşi.
Hürriyet Gösteri, 143. 14-16.

Camus, Albert. (2002). Sisiphos Söyleni. Çev: Tahsin Yücel. İstanbul: Can
Yayınları. 7. Baskı.

Cogito, 38. (Kış 1998). “Şiir”. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Çalak, E. Akvardar, Y. (2000). Psikanalitik Kurama Giriş. İstanbul: Bağlam
Yayınları. 2. Baskı.

Eagleton, Terry. (1990). Edebivat Kuramı. Çev: Esen Tarım. İstanbul: Ayrıntı
Yayınları.

Ergüven, Abdullah Rıza. (1988). Sanat ve Erotizm. Ankara: Yaba Yayınları.

Erhat, Azra. (1984). Mitoloji Sözlüğü. İstanbul: Remzi Kitabevi. 3. Baskı.

Ferenczi, Sandor. (2000). Psikanaliz Açısından Cinsel Yaşamın Kökenleri. Çev. Hüseyin Portakal. İstanbul: Cem Yayınevi. 2. Basım.

Fisher, Helen E. (1995). Cinsel Aşkın Anatomisi. Çev: Meral Gaspıralı. İstanbul: Cep Yayınları

Foucault, Michel. (2003). Cinselliğin Tarihi. Çev: Hülya Uğur Tanrıöver. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Fordham, Frieda. (2001). Jung Psikolojisinin Ana Hatları. Çev: Aslan Yalçiner. İstanbul: Say Yayınları 5.Baskı

Freud, Sigmund. (1999). Sanat ve Edebiyat. İstanbul: Payel Yayınevi.

-----, (2003). Rüyaların Yorumu. Çev: Akın Kanat. İzmir: İlya Yayınları.

-----, (2001). Psikanaliz Üzerine. Çev: A. Avni Öndeş. İstanbul: Say Yayınları. 12. Baskı.

-----, (2001). Cinsiyet Üzerine. Çev:A. Avni Öndeş. İstanbul: Say Yayınları. 10. Baskı.

-----, (2001). Haz İlkesinin Ötesinde, Ben ve İd. Çev: Saffet Murat Tura. İstanbul: Metis Yayınları.

-----, (1963). Sexuality and the Psychology of the Love. New York: Collier Books. First Edition.

- . (2002). Totem ve Tabu. Çev: K. Sahir Sel. İstanbul: Sosyal Yayınları. 3. Baskı.
- Geçtan, Engin. (2000). Psikanaliz ve Sonrası. İstanbul: Remzi Kitabevi. 9. Baskı.
- Gılgamış Destanı. (2001). Çev: M. Ramazanoğlu. Ankara: MEB Yayınları.
- Gombrowicz, Witold. (1998). Pornografi. Çev: Berran Tözer. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Granov, Vladimir. (2001). The Future of the Odiplal Complex. East European Psychoanalytic Institute. St. Petersburg, (<http://www.sonoma.edu/psychology/os2db/history2.html>)
- Grosz, Elizabeth. (1990). Jacques Lacan-A Feminist Introduction. New York: Routledge Pres.
- Hilâv, Selahaddin. (1995). Felsefe Yazıları. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları 2.Baskı.
- . (Haz.). (1964). Psikanaliz Açısından Edebiyat. İstanbul: Ataç Kitabevi. Yayınları.
- Hoffman, Dassie. (2002). Sandor Ferenczi and the Humanistic Psychologists. New York. (<http://www.sonoma.edu/psychology/os2db/history2.html>)
- Horney, Karen. (1994) Psikanalizde Yeni Yollar. Çev. Selçuk Budak. Ankara: Öteki Yayınevi
- Hunt, Lynn. (Haz.). (1996). Erotizm ve Politika. Çev: Ayşe Lahur Kırtunç. İstanbul: Kabalcı Yayınları.
- İlhan, Attilâ. (1996). ‘İkinci Yeni’ Savaşı. İstanbul: Bilgi Yayınevi. 3. Baskı.

Jackson, Leonard. (2000). Literature, Psychoanalysis and the New Sciences of Mind. Singapore: Longman.

Jameson, Fredric.(1977). Lacan'da İmgesel ve Simgesel: Marksizm, Psikanalitik Eleştiri ve Özne Sorunu. Yale French Studies. Alınan Kaynak: Tura, Saffet Murat. (1996). Freud'dan Lacan'a Psikanaliz. İstanbul: Ayrıntı Yayınevi. 2. Baskı. 207-263.

Jung, Carl Gustav. (1997). Din ve Psikoloji. Çev. Cengiz Şişman. İstanbul: İnsan Yayınları. 2. Baskı.

----- (1997). Analitik Psikoloji. Çev. Ender Gürol. İstanbul: Payel Yayınevi.

----- (1953). Archetypes of the Collective Unconscious. Volume 9. Collected Works. Princeton: Panteon Press.

Kaplan, Mehmet. (2000). Şiir Tahlilleri 2. İstanbul: Dergâh Yayınları 9. Basım.

Kernberg, Otto F. (2003). Aşk İlişkileri. Çev: Abdullah Yılmaz. İstanbul: Ayrıntı Yayınları II. Baskı.

Klein, Melanie. (1999). Haset ve Şükran. İstanbul: Metis Yayınları.

Köse, Ali. (2000). Freud ve Din. İstanbul: İz Yayıncılık.

Kurâ'n-ı Kerim. İstanbul: Hakikat Yay. 2002.

Lacan, Jacques. (17 Temmuz 1949). Özne-Ben'in İşlevinin Oluşturucusu Olarak Ayna Evresi. Uluslar arası 16. Psikanaliz Kongresi'ne Sunulan Bildiri. Zürih. Alınan Kaynak: Tura, Saffet Murat. (1996). Freud'dan Lacan'a Psikanaliz. İstanbul: Ayrıntı Yayınevi. 2. Baskı. 173-182.

Leader,D. & Groves, J. (1997). Lacan-Yeni Başlayanlar İçin. İstanbul: Milliyet Yayınları.

Malinowski, B. (1989). İlkel Toplumlarda Cinsellik ve Baskı. Çev: H. Portakal. İstanbul: Kabalcı Yayınları.

M.E.B. Sözlüğü-Örnekleriyle Türkçe Sözlük. (2002). İstanbul: M.E.B. Yayınları.

Miller, Jacques-Alain.(Edt.). (1998). The Seminar Of Jacques Lacan. Çev: Slyvana Tomaselli. New York-London: Norton Comp. First American Edition.

Morali-Daninos, André. (1974). Cinsel İlişkiler Tarihi. Çev: Samih Tiryakioğlu. İstanbul: Varlık Yayınları.

Ögel, Bahaeddin. (1971). Türk Mitolojisi. Cilt I. Ankara: Türk Tarih Kurum Yayınları.

Paz, Octavio. (2002). Çifte Alev-Aşk ve Erotizm. Çev: Tomris Uyar. İstanbul: Okuyan Us Yayınları.

Rabaté, Jean-Michel. (2001). Jacques Lacan. New York: Palgrave.

Rank, Otto. (2001) Doğum Travması. Çev: Sabir Yücesoy İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

----- (1992) The Incest Theme in Literature and Legend. Translator: Gregory C. Richter. Baltimore and London: The John Hopkins Univ. Press.

Rilke, Rainer Maria. (1996). Malte Laurids Brigge'nin Notları. Çev: Behçet Necatigil. İstanbul: Adam Yayınları.

Rieff, Philip. (1961). Freud: the Mind Of the Moralist. New York: Anchor Books. Second Edition.

- Russell, Bertrand. (2001). Batı Felsefesi Tarihi III. Çev: Erol Esençay. İzmir: İlyas Yayinevi.
- Sayın, Zeynep. (2003). İmgenin Pornografisi. İstanbul: Metis Yayınları.
- Sel, Ahmet. (Eylül 1981). İlhan Berk İle Deniz Dibi Gibi Bir Söyleşi. Varlık, 88. 4-5.
- Stevens, Anthony. (1999). Jung. Çev: Ayda Çayır. İstanbul: Kaknüs Yayınları
- Sunat, Halûk. (2001). Hayal, Hakikat, Yaratı-Adalet Ağaoğlu ve Roman Dünyasına Psikanalitik Duyarlılık Bir Bakış. İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Süreya, Cemal. (2001) Sevda Sözleri. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları. 15. Baskı.
- (2000). Toplu Yazılar I. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Tevrat. İstanbul: Kitab-ı Mukaddes Şirketi. 1976.
- Tordjman, Gilbert. (1975). Seksoloji İçin Anahtar. Çev: Tahsin Yaşamak. İstanbul: Bilgi Yayinevi.
- Tura, Saffet Murat. (1996). Freud'dan Lacan'a Psikanaliz. İstanbul: Ayrıntı Yayinevi. 2. Baskı.
- Türcke, Christoph. (1997). Cinsiyet ve Akıl. Çev: Mustafa Tüzel. İstanbul: Kabalcı Yayınları.
- Vidinlioğlu, Rahmi. (Mart 2003). Psikanaliz ve Edebiyat. Düşle Edebiyat Dergisi, 20. (<http://www.dusle.com/dosya/goster.php?idd=44&ids=20>)
- Winnicott, D. W. (1997). Oyun ve Gerçeklik. İstanbul: Metis Yayınları.

Wright,Elizabeth. (1984). Psychoanalytic Criticism Theory in Practise. New York:
Methuen & Co. Ltd.

Wittgenstein, Ludwig. (2001). Estetik Betimleme, Din ve Freud Hakkında Dersler.
Çev: Zeki Algün. İzmir: İlya Yayınları.