

PSİKANALİTİK YAKLAŞIM ÇERÇEVESİNDE BALKAN NACİ  
İSLİMYELİ'NİN YAPITI

NURAY KARŞICI

İŞIK ÜNİVERSİTESİ

2012

PSİKANALİTİK YAKLAŞIM ÇERÇEVESİNDE BALKAN NACİ  
İSLİMYELİ'NİN YAPITI

NURAY KARŞICI

Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Tekstil Bölümü, 1995

Bu Tez, Işık Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü'ne

Yüksek Lisans (MA) derecesi için sunulmuştur.

IŞIK ÜNİVERSİTESİ

2012

İŞIK ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

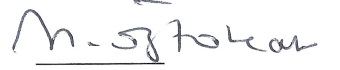
PSİKANALİTİK YAKLAŞIM ÇERÇEVESİNDE  
BALKAN NACİ İSLİMYELİ'NİN YAPITI

Yüksek Lisans Tezi  
NURAY KARŞICI

ONAYLAYANLAR:

Prof. Dr. Nedret ÖZTOKAT  
(Tez Danışmanı)

İstanbul Üniversitesi



Prof. Dr. Tefrika İkiz

İstanbul Üniversitesi



Prof. Dr. Evangelia Şarlak

İşık Üniversitesi



Onay Tarihi: 25/05/2012

## PSİKANALİTİK YAKLAŞIM ÇERÇEVESİNDE BALKAN NACİ İSLİMYELİ'NİN YAPITI

### Özet

Balkan Naci İslimyeli modern Türk Resim Sanatı denildiğinde akla ilk gelen adlardandır. Sanatı, yapıtı üzerine çok şeyler söylenmiş, tartışılmış, yazdıklarıyla, kullandığı sanatçı söylemiyle birçok araştırmaya konu olmuştur. Bu çalışmaların yanı sıra bu tezle biz, Balkan Naci İslimyeli yapıtının psikanalitik bir okuma ışığında ne gibi anlam olanakları sunduğunu göstermeye çalıştık.

Sanatçının 1984-2008 yılları arasında ürettiği *Pentimentolar*, *Deli Gömleği*, *Suret*, *Déjà Vu* ve *Makas-Psikolaj* yapıtlarını ele alarak psikanalitik bir çözümleme modeli oluşturarak incelemeyi amaçladık.

**Anahtar Kelimeler:** Psikanalitik Eleştiri, Balkan Naci İslimyeli, Sanat ve Yaratıcılık, Psikanaliz

## BALKAN NACİ İSLİMYELİ'S WORK WITHIN THE FRAMEWORK OF PSYCHOANALYTICAL APPROACH

### **Abstract**

Balkan Naci İslimyeli is one of the first names that come to mind in the area of modern Turkish Art. A lot has been said and discussed about his art and his work, his writings and discourses have been the topic of many researches. Alongside all these researches, with our thesis, we tried to show what sorts of meanings Balkan Naci İslimyeli's work of art could show under the light of a psychoanalytical reading.

We tried to create a psychoanalytical analysis model through examining *Pentimentolar*, *Deli Gömleği*, *Suret*, *D j  Vu* and *Makas-Psikolaj*; works he has created between 1984-2008.

**Keywords:** Psychoanalytic Criticism, Balkan Naci İslimyeli, Art and Creativity, Psychoanalysis.

## **Teşekkürler**

Işık Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Kuramı ve Eleştiri Programı'nı kurarak bu alanda çalışmak isteyen biz öğrencilerine yeni bir bakış açısı kazandıran Sayın Prof. Dr. Halil Akdeniz'e, tez süresince hep yanımda olan, akademik ve bilimsel açıdan bana yeni ufuklar açarak liderlik yapan, ilham kaynağı olan, değerli hocam tez danışmanım Sayın Prof. Dr. Nedret Öztokat'a, çalışmanın bilimsel modelini oluşturmamda bana verdiği desteği için Sayın Doç. Dr. Talat Parman'a, Yüksek Lisans eğitim programı boyunca çok değerli bilgiler vererek bizleri zenginleştiren, bizlere farklı pencereler açarak aydınlatan, bilgi hazinelerine ulaşmamızı sağlayacak anahtarları bizlere büyük bir alçak gönüllülükle sunan tüm hocalarıma, sevgili annem Ayşe Karşıcı ve sevgili babam M. Kemal Karşıcı'ya sonsuz teşekkür ederim.

## Önsöz

Fransız psikanalizinin önde gelen adı Jean Laplanche modern insanın narsisizmine yönelik üç önemli tarihsel darbeden bahseder: Kopernik'in evren kuramı, Darwin'in evrim kuramı ve Freud'un bilinçdışı kavramı. Ünlü psikanaliste göre "İnsanın biliçdışında saklı duran ötekinin keşfi en az Kopernik'in insanın evrenin merkezinden ötelere fırlatan kuramı ya da Darwin'in insanın doğada durduğu pozisyonu altüst eden kuramları kadar devrimciydi." (Çeler 2011:237) Psikanalizi içimizdeki bu yabancı dünyanın keşfini sağlayacak bir yolculuk olarak gören Julia Kristeva'nın esinlediği gibi biz de tezimizle, psikanalizin sunduğu kavramlar aracılığıyla Balkan Naci İslimyeli'nin yapıtı üzerinden giderek yapıtın katmanları arasında keşif yolculuğuna çıkmayı ve anlam olanaklarını çözümlenmeyi hedefledik.

Bu doğrultuda ilk bölümde psikanalistler, estetikçiler, edebiyatçılar, eleştirmenlerin, birbirinden farklı disiplinlerden gelen bu uzmanların sanat ve psikanaliz hakkındaki görüşlerine yer verilerek bakış açıları ve kuramlarına ilişkin bir değerlendirme yapılmıştır.

Okumalarımız sırasında psikanalizin çağdaş sanatı anlamak, yorumlamak, düşünmek için olduğu kadar yaratıcı süreci değerlendirme açısından da önemini sıklıkla vurgulanması dikkatimizi çekmiş, psikanaliz ve sanat beraberliğinin bilim ışığında değerlendirilmesiyle sanatçıyı, buradan yola çıkarak insanı ve dünyayı değerlendirmede fayda sağladığı birçok bilim adamı, eleştirmen ve akademisyen tarafından belirtilmiştir. Tezimizin kuramsal bölümünde yapıtına sıklıkla göndermede bulunduğumuz estetik profesörü ve Paris Psikanalitik Derneği üyesi Murielle Gagnebin, hep kaçak bir ifadenin teşhiriyle can bulan estetik ve analizin

birbirleri açısından aydınlatıcı olabileceği düşüncesinin birçok uzman tarafından destek bulunduğunu vurgular.

Psikanalitik bakışın sunduğu kuramsal bilgiler ışığında, sanatçı Balkan Naci İslimyeli'nin *Pentimentolar*, *Deli Gömleği*, *Suret*, *Déjà Vu* ve *Makas-Psikolaj* başlıklı yapıtları ele alınarak bir okuma gerçekleştirilmiştir. B.N. İslimyeli'nin görsel alanda olduğu kadar yazınsal alana giren çalışmaların olması, kendisini yazılı ve sözlü ifade etmesindeki dışa dönüklüğü de tezimizin çalışma sürecinde bize katkı sağlamıştır. Öte yandan, kaynak çalışmalarımız sırasında B.N. İslimyeli'nin psikolojiye olan merakı, yakınlığı da gözlemlenmiştir. Kaldı ki psikanaliz kuramının nesne, dil ve temsil arasındaki bağlantı kavramalarının birçok sanatçı tarafından bilinçli ya da bilinçsiz olarak yapıtlarında ifade bulunduğuna tanıklık ettik. Okumalarımızın gösterdiği gibi B.N. İslimyeli sanatsal üretiminin psikolojik derinliğinin yeterince bilincinde bir sanatçı olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu nedenle, tezimizde amaçladığımız gibi, yapıtlarına psikanalizin bakışıyla yaklaşmak, hakkında birçok değerlendirme yapılmış sanatçının yapıtına yeni bir ışık tutmak anlamı da taşımaktadır.

Tezimizin kuramsal bölümünde yer verdiğimiz yaratım süreci ve psikanaliz ilişkisinin irdelenmesinden sonra, Balkan Naci İslimyeli'nin beş yapıt dizisi ele alınarak çözümlemeye gidilmiştir. Sanatçının yapıtı üzerinden giderek, psikanalitik çözümlememizde yapıtın yaratıcıyla olan öznel, kişisel bağlarını olabildiğince kenarda tutarak, sadece yapıta odaklı bir çözümleme yapmayı ve böylece yapıtın dinamiğini incelemeyi amaçladık.



## İçindekiler

<b>Özet</b>	<b>i</b>
<b>Abstract</b>	<b>ii</b>
<b>Teşekkürler</b>	<b>iii</b>
<b>Önsöz</b>	<b>iv</b>
<b>İçindekiler</b>	<b>vi</b>
<b>Resimler Listesi</b>	<b>viii</b>
<b>1. Giriş</b>	<b>1</b>
<b>2. Psikanalitik Yöntemle Sanat Eleştirisi</b>	<b>4</b>
2.1 Psikanalistlerin Sanata Bakışı.....	21
2.2 Psikanaliz Açısından Sanatta Yaratıcı Süreç .....	41
<b>3. Balkan Naci İslimyeli'nin Yapıtına Psikanaliz Yöntemiyle Bakış</b>	<b>63</b>
3.1 Balkan Naci İslimyeli'nin Yaratım Sürecine Bir Bakış.....	64
3.2 Psikanalitik Yaklaşım Çerçevesinde Balkan Naci İslimyeli'nin Beş Dizisine Bakış.....	69
3.2.1 <i>Pentimentolar</i> .....	69
3.2.2 <i>Deli Gömleği</i> .....	77
3.2.3 <i>Suret</i> .....	83

3.2.4 <i>Déjà Vu</i> .....	91
3.2.5 <i>Makas-Psikolaj</i> .....	96
<b>4. Sonuç</b>	<b>107</b>
<b>Kaynakça</b>	<b>110</b>
<b>Özgeçmiş</b>	<b>114</b>

## Resimler Listesi

- Resim 1** Joseph Kosuth, '0.&A./F.D. (TO I.K. AND G.F.)', /'0.&A./F.D. (I.K. VE G.F.'YE.)', 1987, lazer baskı (263 x230 x 22 cm), çerçevesiz fotoğraf (168 x 133 cm) .....36
- Resim 2** Devrim Erbil, 1975 Koch Ağaç Testi, (Samurçay 2008: 33).....40
- Resim 3** Balkan Naci İslimyeli, Kız ve Orman, 1985, 70x90 cm, Tuval Üzerine Akrilik (<http://www.balkannaciislimyeli.com>).....70
- Resim 4** Balkan Naci İslimyeli, Düş Kuran Çocuk, 1988, 90x110 cm, Tuval Üzerine Akrilik (<http://www.balkannaciislimyeli.com>) .....71
- Resim 5** Balkan Naci İslimyeli, Düş Kuran Kız, 1988, 90x110 cm, Tuval Üzerine Akrilik (<http://www.balkannaciislimyeli.com>).....72
- Resim 6** Balkan Naci İslimyeli, Gezgin, 1984, 90x100 cm, Tuval Üzerine Akrilik (<http://www.balkannaciislimyeli.com>).....74
- Resim 7** Balkan Naci İslimyeli, Sahip, 1985, 70x90 cm, Tuval Üzerine Akrilik (<http://www.balkannaciislimyeli.com>).....75
- Resim 8** Balkan Naci İslimyeli, Traş, 1984, 90x120 cm, Tuval Üzerine Akrilik (<http://www.balkannaciislimyeli.com>).....76

**Resim 9** Balkan Naci İslimyeli, Deli Gömleği, 1990, 175x223 cm, Tuval  zerine Akriлик, Fotoğraf, Kurşun (<http://www.balkannaciislimyeli.com>).....77

**Resim 10** Balkan Naci İslimyeli, Deli Gömleği, 1990, 175x223 cm, Tuval  zerine Akriлик, Fotoğraf, Kurşun (<http://www.balkannaciislimyeli.com>).....78

**Resim 11** Balkan Naci İslimyeli, Deli Gömleği, 1991, Performans (<http://www.balkannaciislimyeli.com>).....81

**Resim 12** Balkan Naci İslimyeli, Deli Gömleği, 1991, Performans (<http://www.balkannaciislimyeli.com>).....82

**Resim 13** Balkan Naci İslimyeli, Sanatçının Kendini Kendine Kurban Ettiğinin Resmidir, 1997-98, 125x151 cm. Tuval  zerine Karışık Teknik (<http://www.balkannaciislimyeli.com>).....83

**Resim 14** Balkan Naci İslimyeli, Sanatçının Kendine Eziyetle Olgunlaştığının Resmidir, 1997-98, 70x153 cm, Tuval  zerine Karışık Teknik (<http://www.balkannaciislimyeli.com>).....84

**Resim 15** Balkan Naci İslimyeli, Sanatçının İkiye Bölündüğünün Resmidir, 1997-98, 70x158 cm, Tuval  zerine Karışık Teknik (<http://www.balkannaciislimyeli.com>).....86

**Resim 16** Balkan Naci İslimyeli, Sanatçının Kendi  l m n  Taşıdığının Resmidir, 1997-98, 75x157 cm, Tuval  zerine Karışık Teknik, (<http://www.balkannaciislimyeli.com>).....87

**Resim 17** Balkan Naci İslimyeli, Sanatçının Yükseldiği Yerdeki Yalnızlığının Resmidir, 1997-98, 125x146 cm, Tuval  zerine Karışık Teknik, (<http://www.balkannaciislimyeli.com>).....88

<b>Resim 18</b> Balkan Naci İslimyeli, Sanatçının Kendisini Yarattığının Resmidir, 1997-98, Tuval Üzerine Karışık Teknik, ( <a href="http://www.balkannaciislimyeli.com">http://www.balkannaciislimyeli.com</a> ).....	89
<b>Resim 19</b> Balkan Naci İslimyeli, El Açık Kız, 2000, Fotoğraf ( <a href="http://www.balkannaciislimyeli.com">http://www.balkannaciislimyeli.com</a> ).....	92
<b>Resim 20</b> Balkan Naci İslimyeli, Adak, 2000, Fotoğraf ( <a href="http://www.balkannaciislimyeli.com">http://www.balkannaciislimyeli.com</a> ).....	93
<b>Resim 21</b> Balkan Naci İslimyeli, Jilet Atan Genç, 2000, Fotoğraf ( <a href="http://www.balkannaciislimyeli.com">http://www.balkannaciislimyeli.com</a> ).....	94
<b>Resim 22</b> Balkan Naci İslimyeli, Baştan Çıkarma, 2000, Fotoğraf ( <a href="http://www.balkannaciislimyeli.com">http://www.balkannaciislimyeli.com</a> ).....	95
<b>Resim 23</b> Balkan Naci İslimyeli, Yeni Neslin Doğuşu, 2008, 110x85 cm, Tuval Üzerine Karışık Teknik ( <a href="http://lebriz.com/pages/exhibition.aspx?exhID=1506&amp;lang=TR">http://lebriz.com/pages/exhibition.aspx?exhID=1506&amp;lang=TR</a> ).....	96
<b>Resim 24</b> Balkan Naci İslimyeli, Bir Aşk Hayaleti, 2008, 110x85 cm, Tuval Üzerine Karışık Teknik ( <a href="http://lebriz.com/pages/exhibition.aspx?exhID=1506&amp;lang=TR">http://lebriz.com/pages/exhibition.aspx?exhID=1506&amp;lang=TR</a> ).....	97
<b>Resim 25</b> Balkan Naci İslimyeli, Ölüm ve Bakire, 2008, 110x85 cm, Tuval Üzerine Karışık Teknik ( <a href="http://lebriz.com/pages/exhibition.aspx?exhID=1506&amp;lang=TR">http://lebriz.com/pages/exhibition.aspx?exhID=1506&amp;lang=TR</a> ).....	98
<b>Resim 26</b> Balkan Naci İslimyeli, Saldırının Mazereti, 2008, 110x85 cm, Tuval Üzerine Karışık Teknik ( <a href="http://lebriz.com/pages/exhibition.aspx?exhID=1506&amp;lang=TR">http://lebriz.com/pages/exhibition.aspx?exhID=1506&amp;lang=TR</a> ).....	99

- Resim 27** Balkan Naci İslimyeli, Leda'nın Utancı, 2008, 120x85 cm, Tuval Üzerine Karışık Teknik (Balkan Naci İslimyeli, İstanbul: Hava-Su-Toprak-Ateş, 2009, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.....100
- Resim 28** Balkan Naci İslimyeli, Orman ve Çocuk, 2008, 85x100 cm, Tuval Üzerine Karışık Teknik  
(<http://lebriz.com/pages/exhibition.aspx?exhID=1506&lang=TR>).....101
- Resim 29** Balkan Naci İslimyeli, Şifreler, 2008, 110x85 cm, Tuval Üzerine Karışık Teknik (<http://lebriz.com/pages/exhibition.aspx?exhID=1506&lang=TR>).....102
- Resim 30** Balkan Naci İslimyeli, Anahtarlar, 2008, 120x85 cm, Tuval Üzerine Karışık Teknik  
(<http://lebriz.com/pages/exhibition.aspx?exhID=1506&lang=TR>).....103
- Resim 31** Balkan Naci İslimyeli, Ay, 2008, 85x110 cm, Tuval Üzerine Karışık Teknik (<http://lebriz.com/pages/exhibition.aspx?exhID=1506&lang=TR>).....104
- Resim 32** Balkan Naci İslimyeli, Totem ve Tören, 2008, 110x85 cm, Tuval Üzerine Karışık Teknik  
(<http://lebriz.com/pages/exhibition.aspx?exhID=1506&lang=TR>).....105

## 1- GİRİŞ

Çağdaş sanatı anlamak ve anlamlandırmak, günümüz sanat ve eleştiri akımlarını göz önüne aldığımızda, disiplinler arası bakışların kesiştiği noktada mümkün olabilmektedir. Bu disiplinlerden biri olan psikanalizin sanatla beraberliği yapıtın algılanmasında yöntemsel ve kuramsal olanaklar sunmakta, psikanaliz açısından bakıldığında, insanı tanıma, anlama yolculuğunda sanatçının yapıtının psikanaliz için ilgi çekici bir ortam oluşturduğu gözlemlenmektedir.

Bazı sanatçılar bilinçli olarak bu disiplinden yararlanmışlar, yapıtlarına esin kaynağı olarak psikanalizin ya da genel olarak psikolojinin verilerinden fayda sağlamışlardır. Bu yaklaşımı örnekleyen sanatçıların yapıtları psikanalitik çerçevede okunduğunda, kuşkusuz sanatçının yaratım sürecini daha doğru ya da bütüncül olarak kavramamıza olanak tanır.

Balkan Naci İslimyeli'nin yapıtında psikolojik boyut önemli bir yer tutar. Sanatçının yapıtı, bilinç ve bilinçdışının kesişmelerinin ortamı olarak belirir. Sanatçının görsel yapıtlarının yanında, yazınsal denemelerinin de bulunması (şiir, anlatı, deneme), sanatçının yapıtına psikanalitik bir okuma yapabilmemiz için uygun bir ortam sağladı.

Psikanalizin sanatla beraberliğinde sanat yapıtını kavramak ve incelemek için sanatçıdan bağımsız yapıta odaklı bir okuma gerçekleştirmek bu çalışmada ana hedefimiz oldu. Psikanaliz ve sanat beraberliğini farklı disiplinlerden gelen uzmanların, kuramcılarının bakış açılarından vererek, yaptığımız bu çalışmada yapıta odaklı bir okuma ve anlamlandırma sürecini hedefledik.

Balkan Naci İslimyeli'nin yapıtını psikanalitik bir yaklaşımla ele almayı amaçlayan bu araştırma için öncelikli olarak yöntemsel okumalar gerçekleştirilmiştir. Tezimizin kuramsal temelini oluşturan “psikanalitik yöntemle sanat eleştirisi” ve “sanatta yaratıcı süreç” konularını ele aldığımız bölümlerde, sanat kuramcıları ve psikanalistlerin sanat yapıtına bakışını örnekleyen metinler okunarak derlendi.

Bu derlemenin oluşmasında, katıldığım psikanaliz seminerlerinden de konuyu kavramak üzere yararlandım. Bu seminerlerden bazılarını anmak gerekirse, 18 Aralık 2010 tarihinde Psikanalitik Alan Derneği ve IFEA (Institut Français d'Etudes Anatoliennes) işbirliğiyle düzenlenen "Lacancı Psikoz Anlayışı: Öznesiz Öznellik", 10 Aralık 2011 tarihinde İstanbul Psikanaliz Derneği (Uluslararası Psikanaliz Birliği Türk Psikanaliz Çalışma Grubu) tarafından düzenlenen “5. Sinema ve Psikanaliz Sempozyumu”, 6-11 Haziran 2011 tarihlerinde Akbank Sanat ve İstanbul Fransız Kültür Merkezi işbirliğiyle düzenlenen “Deleuze ve Psikanaliz”, 18 Şubat 2012 tarihinde İstanbul Psikanaliz Derneği tarafından düzenlenen “Sanatçı ile buluşma: Theo Angelopoulos” konulu toplantılar psikanalizin sanatçı ve sanat yapıtıyla ilişkisini kavramamda yardımcı olmuştur.

Tezimizin kuramsal bölümünde eleştiri, psikanaliz, sanat ve edebiyat alanlarında görüşlerine, örneklemelerine yer verdiğimiz kuramcılar, uzmanlar, akademisyenler arasında öncelikle, Sigmund Freud başta olmak üzere, psikanalizin önde gelen adları, Carl Jung, Joyce McDougall, Janine Chasseguet-Smirgel, Melanie Klein, Didier Anzieu, Murielle Gagnebin, Jacques Lacan, August Ruhs, bu alanın Türkiye’de tanınmasında ve gelişmesinde rol oynayan Talat Parman, Haluk Sunat, Neriman Samurçay, Süleyman Velioğlu gibi adların yanı sıra, psikanalizi edebiyat yapıtının incelenmesinde kullanan Charles Mauron, Charles Baudouin’in yanı sıra, Jean- Paul Sartre, Gustave Lanson, Tzvetan Todorov, Roland Barthes, Paul Bénichou, M. de M'Uzan gibi araştırmacılar ve ülkemizde eleştiri alanında önemli kuramsal yapıtlar sunan Tahsin Yücel, Berna Moran, Süheyla Bayrav, Mehmet Rifat yer almaktadır.

Çalışmamızın uygulama bölümünde ise Balkan Naci İslimyeli'nin yapıtları gözden geçirilerek bunlardan beş dizi üzerinde durulmuştur. Bu beş dizi sanatçının çeşitli



dönemlerini (1984-2008) kapsadığı, içinde tümel bir bakış sunduğu için bu tezimizin çerçevesini belirledi. Sırasıyla *Pentimentolar*, *Deli Gömleği*, *Suret*, *Déjà Vu* ve *Makas-Psikolaj* ele alınarak İslimyeli'nin yapıtının zaman içinde gelişimini de vurgulayan, psikanalitik okumayı gerçekleştirmeye çalıştık. Psikanalitik okuma sanatçının psikolojisine değil, yapıtına yönelik olarak okumalarımız ışığında yapıldı.

## 2. PSİKANALİTİK YÖNTEMLE SANAT ELEŞTİRİSİ

Sanat yapıtı, yaratıcı süreç ve psikanalizin ilişkisini ele almadan önce, “Eleştiri” sözcüğünün anlamına baktığımızda, Batı dillerinde “kritik” (Eski Yunanca: *κριτική*) sözcüğüyle eşanlamlı kullanılması dikkatimizi çeker: “Elemek. Yani, doğru ile hatalı, güzel ile zevksiz, uygun ile uygunsuz yanları ayırmak” (Bayrav 1999:135) anlamını taşır. Bununla birlikte eleştiri, en genel anlamıyla edebiyat ya da sanat yapıtlarını değerlendiren bir tür olarak karşımıza çıkar.

Roland Barthes eleştiriye bir üst-dil olarak, bir yapıtı konu alan bir söylem olarak tanımlar. “Dünya vardır ve yazar konuşur, işte yazın budur. Eleştirinin konusu çok farklıdır; “dünya” değil, bir söylemdir, bir başkasının söylemidir; eleştiri bir söylem üzerine söylemdir, bir birinci dil (ya da *nesne-dil*) üzerine gerçekleştirilen bir *ikinci* dil ya da (mantıkçıların deyimiyle) bir *üstdil*’dir” (Barthes 2009: 76).

Özellikle yirminci yüzyılda gelişen akımların çokluğuna ve çeşitliliğine rağmen, geleneksel eleştirinin her fırsatta psikanalizin (ruhbilimsel) verilerinden yararlandığı bilinir. Çocukluk, kişilik, hastalıklar, düşler, kompleksler, cinsel kökenli saplantılar eleştiri çalışmalarında sıklıkla konu edilmiştir. Özellikle Batı eleştirisinde psikanalizin çekiciliğini belirten Tahsin Yücel, bunu dizgesel bir biçimde yapmanın, kuramsal bir temele oturtmaya çalışmanın enderliğinden bahsetmiştir. “Buna karşılık, *ruhçözümleyimsel eleştiri*, daha doğru bir deyişle, *ruhçözümleyimci yazın incelemesi* bütüncül bir yöntem olarak çıkar karşımıza” dedikten sonra şöyle devam etmiştir: “Yapmak istediği şey yapıtla kendisini yaratmış olan birey arasında tutarlı bir koşutluk kurmak, yaklaşımının gerekçesiye, yapıtın oluşumunun yazarın ruhsal oluşumunun bir yansıması olduğu varsayımıdır.” (Yücel 2009:56) Batı eleştirisinde

Freud'un yapıtlarının yayınlanmasıyla psikanaliz (ruhçözümleyim) eleştiride ağırlığını hissettirmeye başlar.

R. Barthes eleştirmenin görevini tanımlar, çeşitli akımları sıralarken psikanalizin de (ruhçözümleyim) önemini vurgular:

*“Denilebilir ki, eleştirmenin görevi (evrenselliğinin biricik güvencesi de budur) tümüyle biçimseldir: İncelenen yapıtta ya da yazarda o zamana değin gözden kaçmış (hangi mucizeyle? Kendimizden öncekilerden daha mı kafalıyız?) "saklı", "derin", "gizli" bir şeyi "bulmak" değil, karışık bir mobilyanın iki parçasını el yordamıyla "akıllıca" birbirine yaklaştıran iyi bir marangoz gibi, çağının kendisine sağladığı dili (varoluşçuluk, Marksçılık, ruhçözümleyim) yazarın kendi çağına göre oluşturduğu dile, mantıksal zorunlukların biçimsel dizgesine uydurmaktır. Bir eleştirmenin "kanıtı" "zorunsal" türden değildir (gerçeklikle ilgili değildir), çünkü eleştirel söylem -her türlü mantıksal söylem gibi- yalnızca yineleyimseldir: sonunda, gecikmeyle, ama tümüyle bu gecikmeye yerleşerek (gecikme de bu yüzden anlamsız değildir): Racine Racine'dir, Proust Proust'tur demektir; eleştirmenin "kanıtı", böyle bir şey varsa, sorguya çekilen yapıtı açma yeteneğine değil, tam tersine, elden geldiğince eksiksiz bir biçimde kendi diliyle örtme yeteneğine bağlıdır.” (Barthes 2009: 77)*

Yukarıda belirttiğimiz gibi Sigmund Freud'un etkisiyle psikanalize dayanan yeni bir eleştiri yöntemi yirminci yüzyılda sanat eleştirisi alanında geniş yankı uyandırmıştır. Freud'un bilinçdışıyla ilgili buluşları, sanatçı psikolojisi, yapıt yorumlama, yapıtlardaki kişilerin yorumlanması doğrultusunda kullanıldığı gibi, kimi zaman da yaratmanın bilinçdışı kaynaklarını açıklama yönünde kullanılmıştır. Freud bilinçdışının yaratmadaki rolünün nevroz ile olan ilişkisini vurgular. Freud'a göre gizli arzuların tatmini hayal kurmayla elde edilir. “Aklınıza geleni söyleyin dışa vurun” temeline dayanan psikanalizle, görünenin altında karmaşık bir sistemin bulunduğu görüşü eleştiriye de canlandırmıştır.

Freud, "Leonardo da Vinci'nin bir çocukluk anısı", "Jansen'in Gradiva yapıtında düşler ve sanrı", "Mikelanj'ın Musa'sı" gibi metinlerinin ardından, psikanalizin sanatçıları çok kısa bir sürede etkilediğini şu sözlerle ifade etmiştir: "Bu incelemenin kaleme alınmasının üzerinden geçen beş yıllık süre içinde psikanalitik araştırmalar yazarların yapıtlarına bir başka amaçla da yaklaşım cesaretini kendinde buldu. Artık söz konusu yapıtlarda sanat ürünü olmayan nevrozlu insanlardaki bulgularının onayını aramıyor yalnız, yazarın yapıtını izlenim ve anılardan nasıl bir malzemeye dayanarak yarattığını ve hangi yollardan, hangi süreçlerden geçerek söz konusu malzemenin sanat yapıtına dönüştürüldüğünü de bilmek istiyor." (Freud 2007: 333)

Berna Moran, Freud'un bilinçdışıyla ilgili buluşlarına dayanan bu yöntemi, bazılarının *sanatçının psikolojisini*, bilinçdışı dünyasını, cinsellikten kaynaklanan komplekslerini, vb. ortaya çıkarmak için; bazılarının aynı zamanda bu buluşları *eserlerini yorumlamak* için kullanmış, yine bazılarının da *eserlerindeki kişilerin psikolojisini*, davranışlarını açıklamak amacıyla bu kişilere uygulamış olduğunu belirtmiştir. (Moran 2010: 149)

Sorbonne Nouvelle estetik profesörü ve Paris Psikanalitik Derneği üyesi olan Murielle Gagnebin eleştiri işlevinin özünü şöyle tanımlamıştır: "Her şeyden önce bir okuma sanatıdır. Metinleri, biçimleri okuma sanatı. Kendi içine çöreklenmiş, arzu ya da tiksinti uyandıran bir sanattır. Bu arada, söz konusu sanatın, bir okuma ya da çalışma yazıhanesinde, genellikle yalnız ve dünyadan kopuk yapıldığını hatırlatalım." Gagnebin, eleştiriye geliştirmek amacıyla okumakta olan kişinin, çözülmesi gereken bir şifre fikriyle, saklı olana duyduğu tamamen kişisel ve öznel bir hayranlık duygusundan bahsederken bunun kaçınılmazlığından söz eder. "Eserin gizemine, sanatçının izleyicisi ya da okuruna duyduğu arzuyu nitelendirme ve hissetmeye dayanan özel bir zevk eklenir. Sanatçının arzusunu arzulamanın etkisi, bedensel ve ruhsal iskeleti birden çok hissin geçiş yeri olan eleştirmenin iç kargaşasına katkıda bulunur. Nihai yorumlama ise, belirli bir ilgi alanını destekleyen bir bakış açısının benimsenmesinden doğar" (Gagnebin 2011: 12).

Gagnebin'nin değindiği, Freud'un sanat hakkındaki kuramını özetleyen "arzu tatmini" konusuna B. Moran'ın yaklaşımı Şu Şekilde olmuştur: "İnsanların birtakım istekleri, itileri vardır, ama toplum içinde yaŐadıklarından dış gerçeğliğe uymak zorunluğunu duyar ve bu isteklerini serbestçe tatmin edemez, aksine bunları bastırmaya, örtmeye bakarlar" dedikten sonra, ister cinsel alanda, ister başka bir alanda olsun bu itilerden, isteklerden vazgeçmenin zorluluğundan bahsederek Şöyle devam eder: "Bundan ötürü insan gerçeğ hayatta kavuŐamadıđı bu zevkleri hayal kurma yolu ile elde etmeye çalışır. Böylece gerçeğlik ilkesinin sözünü geçiremediği bir hayal dünyasında insan en gizli arzularını tatmin eder. Çoğunlukla cinsel ya da kendini başarılı, kuvvetli ve yüksek görmekte ilgili isteklerdir bunlar." (Moran 2010: 151)

Freud'un izinden giden Gagnebin, eleŐtiriyi, eleştiri söylemlerini cinsellikle doğrudan ilintilendirir. "Yatay ilişki, gizli, saklı olana eğilim, oyuncu zevk, ötekini arzulama arzusu, aŐırlık uygulamasıyla eleştiri, basbayağı cinsel aŐktır. FetiŐist ve sadist ancak, temel sahneye merak ve yaratıcılığın kaynağı olarak kuvvetle bağlı eleştiri, libidonun birçok yazgısını beraberinde taşır." (Gagnebin 2011: 13)

Bu düşünceyi ortaya atan ilk insan değil Şüphesiz Gagnebin. R. Barthes'ın da eleştirinin sapkın doğasına işaret ettiği Şu tanımı analım: "Okuma, beden hareketidir (bedenimizle okuduğumuzu biliyoruz elbette) ve aynı hareketle düzenini yerleŐtirir ve bozar: Bir iç sapknlık takviyesidir." Gagnebin, bir başka önemli eleştirmen J. Rousset'den alıntı yaparak eleştirinin cinsellikle de bağlantısına dikkat çeker: "Estetik cinselliğin zirve yaptığı, tüm duyuların titreŐip eriyerek bir olduğu, biçimsel gerçeğlere duyarlı, tadan bir eleştiri." (Gagnebin 2011: 13). Yirminci yüzyılın başında eleştirel faaliyetlerin psikanalistleri cezbetmiŐ olması boŐuna değildir.

On dokuzuncu yüzyıl sonlarında ve yirminci yüzyıl baŐlarında tarihsel bakışın egemenliğini sarsan psikanalizin yanı sıra, yapıtı anlamak için yazarı tanımak gerektiği düşünceyi yavaş yavaş deđiŐir. Yazarı tanıtan en güvenli kaynağın yapıtta bulunduğu kanısıyla ilgi, yazardan yapıta doğru kayar. Süheyla Bayrav yirminci

yüzyılda bu tutumun çok sayıda örnek verdiğini söyler ve şöyle der: “Yapıtın iletisine, özel dünyasına ancak yazarla eleştirmenin kişiliklerini bütünleşmesi, iki bilincin kaynaşması gerçekleştiğinde varılacağını savunur. *Nouvelle Revue Française (N.R.F.)* dergisi çevresinde toplanan eleştirmenlerin kuşkusuz birbirlerinden farklı yaklaşım biçimleri vardır. Kimi eleştirmen yapıtın dünyasına girmekle yetinmez, daha etkin bir yol seçebilir.” (Bayrav 1999:142) S. Bayrav bir başka araştırmacı olan Fernandez’in, yapıtındaki yaratıcı gücü vurgulayan şu sözlerini de alıntılar: “Yazınsal eleştirinin amacı, yapıtla elden geldiğince kaynaşarak, yaratıcı erkini benimseyip, işlev düzenini sergileyebilmektir.” Yaratıcılık olgusunun bilimsel açıklamalar içinde kimi araştırmacılara göre önemli yer tuttuğu açıktır, kimi araştırmacılar yaratıcının yaşamöyküsünü temele oturturken, kimileri yaratıcı süreci yapıtta ararlar.

Bayrav’ın bilimsel açıklamaları kapsamında, günümüz eleştirisinde öne çıkan Gagnebin’in eleştiride erotiklik vurgusu taşıyan açıklaması da bizce anlmalıdır. Gagnebin yapıtla kurulan erotik ilişkiyi şöyle betimler: “Başlangıç aşamasında eleştirmen, kendini eserin şehvetli ve baş döndürücü esrimelerine bırakabilmek için, eserle birleşir. Daha açık bir şekilde, merak, heyecan, teslimiyet ve alışveriş dolu bu, “ben sen oluyorum”, “sen de ben oluyorsun” aşamasını, erotikleştirme alanının kökten değiştii bir “bana hakimsin ama seni tutuyorum” hali takip eder.” (Gagnebin 2011: 18) Gagnebin’e göre bu ikinci aşamada, yapıt eleştirmenin avı haline gelir bir anlamda ve yapıtı bakma hakkı doğar. Bundan sonra eleştirinin karşısına çeşitli yollar çıkacaktır; söz konusu erotiği baskılama, görmezden gelme yöntemleri, ya da olan biteni açığa çıkarma, bunları işleme biçimleri gibi.

Yazarla eleştirmenin buluşma serüvenini ilk vurgulayan eleştirmenler arasına, Freud’la aynı dönemde yaşayan eleştirmen ve edebiyat tarihçisi Gustave Lanson’un yeri önemlidir. Barthes’a göre “Lansonculuk da gerçekte bir ideoloji de ondan; her türlü bilimsel araştırmada nesnel kuralların uygulanmasını istemekle yetinmiyor, insan, tarih, yazın konusunda, yazarla yapıtın bağıntıları konusunda genel kanılar da istiyor; örneğin Lansonculuğun ruhbilimi iyice gününü doldurmuş, temelinde bir tür örneksesel yazgıcılıktan başka bir şey değil; buna göre, yapıtın ayrıntıları bir

yaşamın ayrıntılarına, bir kahramanın ruhu yazarın ruhuna benzemelidir, vb.: çok özel bir ideolojidir bu, öyle ya ruhçözümleyim yapıyla yazarı arasında yadsıma bağıntıları tasarlamıştır.” (Barthes 2009: 75)

Mehmet Rifat’ın da belirttiği gibi, Fransa’da psikanalitik eleştiride en önemli ad Charles Mauron ve Charles Baudouin’dır. Jacques Lacan’ın entelektüel başarısıyla yeniden öne çıkan çıkan psikanaliz modelinin en çok tartışıldığı, taraftar bulduğu dönemde, edebiyat eleştirisinde Mauron öncü kimliği üslenmiştir. Psikanalizin yöntemini yazınsal eleştiriye uygulayanların başında gelen psikanalitik eleştirinin kuramını yapan ve uygulayan Mauron, psikanalitik eleştiriye aşağıdaki dört işleme dayandırır.

1. *Bir yazarın metinlerini çakışma noktalarını belirleyecek biçimde "üst üste koyup" okuyarak eğretileme ağlarını, saplantı haline gelmiş mitsel figürleri, yinelenen dramatik durumları belirlemek. Bir başka deyişle, "fantasma üretimi" ne ilişkin çağrışım ağlarını, imge toplaşmalarını ortaya çıkarmak;*
2. *Değişik metinlerin okunmasıyla saptanan bu derindeki ağların, toplaşmaların yapının bütünselliği içinde nasıl ilişkilendirildiğini, nasıl değişim, dönüşüm geçirdiğini araştırarak yazarın "kişisel miti"ni bulmak;*
3. *Metinlerden hareketle saptanan "kişisel mit"i, yazarın bilinçaltındaki fantazmanın ortaya çıkması olarak psikanaliz açısından yorumlamak;*
4. *Elde edilen sonuçları da yazarın yaşamöyküsüyle denetlemek*

*Ruhsal eleştiri yöntemi, temelde bilinçli dil ile bilinçaltı dilinin birleşimini yapar. (Rifat 2008: 59)*

Böylece, Mauron, psikanalitik eleştiri için uyguladığı dört işleme başvurarak yapıttan yola çıkarak, sanatçının yaşamöyküsüne uzanan bir yol izler ve sanat yapıtının

yaratıcıyla olan bağı doğrultusunda yazarın yaşamını da metinlerinin ışığında okuyan bir yaklaşım sergiler. Rifat, Mauron'un bu yöntemle, ruhsal eleştirinin yazınsal metnin tasarlanmış, bilinçli yapıları altına istemsiz olarak yerleştiğini varsaydığı düşünce çağrışımlarını araştırmış olduğunu belirtmiştir.

Fransa'da, 1938 C. Mauron'un "psiko-eleştiri"si sadece olgu ve mantıklı düşüncelerle değil, rüyalar, duygusal temalar, iç mitlerle de ilgilenen yeni bir edebi eleştiri şeklinde olmuş ve yayılmıştır. Serbest çağrışım modeli psiko-eleştirinin, metinleri rasyonel biçimde karşılaştırmak yerine, üst üste koymayı yeğleyerek ve zorlayıcı tekrarları, beklenmedik bağlantı ağlarını ve böylelikle ayırt edilen yapılar arası dramatik ilişkileri açığa çıkardığından bahseden Gagnebin, tüm bu unsurların, yavaş yavaş, yazarın kişisel mitini ortaya çıkararak bir takıntılı metaforlar grubunu tanımladığını belirtir. Değerlendirme uygulamasında derin rüya, hatta sanatçının iç-ruhsal durumunun söz konusu olduğundan bahsederek şöyle devam eder: "Böylece Racine tiyatrosu, iki kadın arasında kalmış bir adamla özetlenir: Biri sahiplenici, erkeksi, diğeri sevecen, zayıf. Ya da Mallarmé'nin iki kadın arasında tereddüt eden şiiri: Öncelikle, buzun beyazına, ölüme, soğuk enest arzusuna, yani narsist yalnızlığa bağlı bakire -ki yazarın yadsınmaz bir parçasını temsil eder-, ardından, parlak, kızıl, radikal ve büyüleyici diğerkadın. Her ikisi de aynı çözülmeyi ve çatışmayı yaşayan ve güdünün iki uğursuz yazgısını temsil eden Herodiade ve Deborah." (Gagnebin 2011: 26)

Gagnebin, sanat eserinin bilinçli ve bilinçsiz bir öznenin ürünü olduğunu düşünenler için Mauron'un çalışmalarının tartışmasız bir ilerleme olarak algılandığını belirtmiştir.

Mauron, Baudouin'in yöntemini geliştirir ve derinleştirir. Yazın araştırmacısı olan Charles Baudouin *Psychanalyse de l'art* (Sanatın Psikanalizi, 1929) ve *Psychanalyse de Victor Hugo* (Victor Hugo'nun Psikanalizi, 1943) gibi yapıtlarında bir yazarın bir yandan yaşamöyküsünü, bir yandan yapıtını inceleyerek her ikisinin de temelini oluşturan "gizli içerik"i bulmaya, bunların gerisinde gizlenen temel "kompleksler"i ortaya çıkarmaya çalışmıştır.



Charles Mauron, *Introduction à la psychanalyse de Mallarmé* (Mallarmé'nin Psikanalizine Giriş, 1950), *L'Inconscient dans l'oeuvre et la vie de J. Racine* (J. Racine'in Yapıtında ve Yaşamında Bilinçaltı, 1957), *Des Métaphores obsédantes au mythe personnel* (Saplantılı Eğretilmelerden Kişisel Söylene, 1963) gibi yapıtlarında bol bol psikanaliz terimi kullandığını ve ele aldığı yazar ve yapıtlarda ruhçözümleyimin durmamacasına yeniden ele aldığı olguları ve durumların bulunduğunu belirten T. Yücel şöyle devam eder: “ilk çocukluk”, “cinsellik”, “id”, “ben”, “üstben”, “bilinçdışı”, “Oidipus karmaşası” vb. Tüm bunlarla yapıtın ya da yazarın aydınlatılması da tüm savları ve tüm örnekçeleri eleştirmence tartışılmaz bilimsel gerçekler olarak benimsenen ruhçözümleyimin insanı aydınlatmasından pek farklı değildir: metinlerde yazarın bilinçdışı kişiliğinden kaynaklanan ve şimdiye değin gözden kaçmış olan “olgular” ve “bağıntılar” bulunup ortaya çıkarılarak yazın yapıtlarının daha iyi anlaşılmasına katkı sağlamak istenir.” (Yücel 2009: 57)

Mauron’un kullanımı sınırlayacak psiko- eleştiri yönteminden bahseden Gagnebin, Mauron’un metinleri birbirleriyle ilişkilendirme konusunda son derece usta olmasına rağmen, yazar konusundaki büyülenmiş ilgisinin sabit kalışının olumsuzluğuna değinir. Bunu kabaca değil biyografik olayları ve göze batan takıntıları araştırarak yaptığını belirterek eseri *tek* ve dolayısıyla *statik* bir temaya indirgemiş olduğundan bahseder. Gagnebin Mauron’u, o dönem bu alanda çalışan C. Baudouin, René Laforgue, Marie Bonaparte, Edgar Poe’dan daha başarılı bulur (arka planına “dalmak için eseri radikal olarak gözden kaybeden C. Baudouin ve “Sanatın Psikanalizi” (1929), René Laforgue ve “Baudelaire'in Başarısızlığı” (1931) veya Marie Bonaparte ve “Edgar Poe”dan (1933) ). Mauron’un eseri hiç unutmadığından bahseden Gagnebin, ona orijinal bir bakış yönelttiğinden, bununla beraber tek bir amacının yazarın bilinçdışı kişiliğini derinlemesine keşfetmek olduğundan bahsederek şöyle devam eder: “Ayrıca Mauron, takip eden pek çokları gibi, gizli olanla bariz olanı karıştırır. Rüya modeli üstünden açık ve üstü kapalı olanı ayırt eder ve sanatta fark etmediği bir durum vardır” diyerek J. Starobinski'nin gizli olanın aşıkarcılığını vurgulayan şu sözlerini alıntılar: “Gizli olan (...) ilk bakışta fark etmediğimiz halde, bariz, yani açık olandır -söylenen şeyde mevcuttur, ardında değil-. Gizli olan, açığa

çıkarılmayı bekleyen aşikâr şeydir." (Gagnebin 2011: 27) Ve ardından "şiiirsel hayal gücünün imgeleri yaratmak değil, onları *deforme* etmek" olduğunu düşünen Bachelard'ın bunu çok iyi kavramış olduğunu altını çizmiştir.

Psikanalitik eleştirinin özel bir yere yerleştirdiği Mauron'a birçok eleştiri yöneltildiğini de belirtmemiz gerek, örneğin göstergebilimi uygulayan eleştirmen M. Rifat'a göre bu eleştiri: "Bir yazarın çeşitli yapıtlarını bir tek yapıtmış gibi birleştirip "okur"; böylece yapıtların hem yapısal özerkliğini hem de türsel farklılığını ortadan kaldırmış olur." Ayrıca bir yazınsal yapıtı geleceğe dönük, açık bir tasarı olarak değil, bir tek temanın yinelenmesi olarak gördüğünü belirterek şöyle devam eder: "Öte yandan, yazarların yapıtlarına bile bile koymuş oldukları bazı öğeleri de kişisel miti oluşturan öğeler olarak değerlendirip bunların tümünü hep birlikte incelenen yazarın bilinçaltına bağlar. Belirtilmesi gereken bir başka eleştiri de Mauron'un, yaşamöyküsünün "Derin Benliği"ni (Sainte-Beuve'deki ya da Taine'deki "Toplumsal Benlik"nin yerine kullanılmıştır bir bakıma), yapıtın yazınsal özgünlüğünü bastırarak biçimde ön plana çıkarmasıdır." (Rifat 2008: 60)

T. Yücel, öte yandan, Baudouin'in ve Mauron'un çözümlerinde yöntemsel açıdan birtakım yetersizliklerden bahseder. "Bir kez, çoğu eleştirel yaklaşımların alışılmış kusuruyla yaralıdırlar: yazın incelemeleri için geliştirilmemiş bir bilgi alanının verilerini kullanan kişi yararlandığı dalın uzmanı değildir, her an büyük yanılgılara düşebilir; ikincisi, ruhbilimsel ya da ruhçözümleyimsel eleştiri sürekli biçimde araştırma nesnesiyle araştırma aracını birbirine karıştırır: bir bakarsınız, yapıtı yazarla açıklar, bir bakarsınız, yazarı yapıtla. Bu sürekli açı değişimleri de içinden çıkılmaz bir karışıklık ögesi olarak belirir." (Yücel 2009: 58)

S. Bayrav'ın da belirttiği gibi, "Eleştiri önceleri doğru bilgileri sağlayan yardımcı bir bilim dalıyken zamanla yaratıcı bir tür durumuna gelmiştir. Başka bir edebiyat ürününü konu olarak ele alan yaratıcı bir çalışma... Edebiyat türlerinin sınırlarının zorlandığı, kurallarının itelendiği, yapıtın içeriğinin okur tarafından oluşturulmasının gerekliliğinin istendiği bu durumda eleştiri yalnız okurun değil, yazarın da baş sorunu haline gelir." S. Bayrav, Joyce, Proust ve Freud'un açmış oldukları yolda

ilerleyen yazarların, yapıtlarına eleştirmen gözüyle bakarak ve onlara sanat niteliği kazandıracak bir biçim verme çalışmalarından bahsederek şöyle devam etmiştir: “Yapıtı doğru değerlendirmenin yazarı tanımakla, gerçekleşeceği görüşünden, yazarı en iyi biçimde yapıtın açıkladığı düşüncesine geçildiğine, yapıtın özelliğine içeriğinden değil, içeriğe, biçimden varılacağını, sonuçta okurun edilgenlikten sıyrılıp etken bir yapımcı durumuna geldiği görüşüne vardık.” (Bayrav 1999:144)

Psikanalitik okumayı derinlemesine inceleyen Gagnebin, etki güdüsünün eleştiri sürecini nasıl yönettiğini, bu büyük girişimi şu örnekle açıklar: “Bir yazarın müsveddelerini ya da bir sanatçının taslağını incelemek, kalemin el yordamı ilerleyişi ve morfolojik sendelemelerle kendinden geçmek, kendini, okuyucu veya izleyici eşliğinde sanatçının düşünün *içine* sokmak, gizli düşüncelerini çalmaktır. Bu bakış açısını takiben, gün ışığına çıkan, son şeklini almış olan eser, bu rüyanın ancak aktarılmış metni olabilir.” Gagnebin’e göre, yazarın eseri, sınırlama, maskeleye ve gizlenmeler eşliğinde biçimlenir ve yazma işi *bilfiil* yaratma güdüsüyle ilgili baskılama eylemini akla getirir. “Bu durumda eleştirmen, metne veya resme çift taraftan zorlayarak girme gücüne sahiptir.” (Gagnebin 2011: 14) Etki olmadan eleştiri olmadığı gibi bir başkasının yapıtına bağımlı çalışmaya mahkum olmak eleştirmenin etkinin gücüyle narsist sıkıntısını açığa çıkarır. Gagnebin eleştirmenin sadece yaratıcı olduğunu, yaratan olmadığını Ben İdea’sı, narsizm üzerinden giderek açıklar.

Freud’un, psikanalize dayanan yöntemle çözümlendiği, esere ait özellikleri açıklamaya örnek olabilecek "Dostoyevski ve Baba Katilliği" adlı yazısı bu alanda önemli bir örnek olarak anılır. Bu değerlendirme hakkında B. Moran şöyle der: “Dostoyevski'nin hayatı hakkındaki bilgilere ve eserindeki olaylara, kişilere, temalara dayanarak Dostoyevski'nin sara hastalığına, babasının ölümünü arzulaması konusuna, belirmemiş homoseksüelliğine ait sonuçlar çıkarır, ama aynı zamanda Dostoyevski hakkındaki bütün bu bilgilerin ışığı altında eserini aydınlatıcı fikirler atar ortaya.” (Moran 2010: 153) Freud’un kendisinin sanat eserlerine eğilmeye bu yöntemin nasıl uygulanabileceğini göstererek ilk örneklerini verdiğini belirtir Moran.

Öte yandan *Yaklaşımlarıyla Eleştiri Kuramcıları* adlı yapıtta Sartre'in yaklaşımının psikanalitik yönü bulunduğu vurgulanır. Yirminci yüzyılın önemli felsefeci ve yazarlarından Sartre eleştirel etkiliğinin daha sonraki aşamalarında değerlendirmeleri içine toplumsal-iktisadi etkenleri, sınıf kavramını, mitlerin ve bilinçdışının ağırlığını da katarak eleştiri yöntemini hem eksiksiz bir ideoloji çözümlemesi aygıtı, haline hem de bir *varoluşsal psikanaliz* haline dönüştürecektir.

*"Sartre 1947' de yayımladığı Baudelaire adlı çalışmasında, varoluşsal psikanalizin ilk uygulamasını yapar; şiirsel yapıtlarının yanı sıra yazışmalarını, vb. ele alarak Baudelaire'in deneyiminin ne olduğunu tanımaya çalışır. "Baudelaire hakkında sürekli söylenegelen "Lâyük olduğu hayatı yaşayamadı" gibi bir beylik ve avutucu görüşü ters yüz ederek, Baudelaire'in daha annesinin ikinci evliliğinden itibaren kendi kendisinin celladı olma yolunu seçtiğini kanıtlamaya çalışır: "Terkedilmiş, reddedilmiş olan Baudelaire bu yalnız bırakılmışlığı kendisi üstlenmek istedi. Başkaları tarafından yalnız bırakılmış olmamak için, yalnızlığını, bu hiç olmazsa kendinden olsun diye, kendisi istedi. Bireysel varoluşunun birdenbire ortaya çıkmasıyla hem bir başkası olduğunu hissetti hem de aynı zamanda bu başkalığı, küçük düşme, hınç ve kibir (gurur) içinde olumlayıp üstlendi. Bundan sonra da ısrarlı ve üzüntülü bir öfkeyle kendisini bir başkası kıldı."* (Rifat 2008: 79)

Sartre'a göre annesi tarafından terk edilince özgürlüğü karşısında korkuya kapılan Baudelaire, İyilik ve Kötülük'e ilişkin geleneksel değerleri kabul eder ama kendi farklılığını sınamak için Kötülüğü seçer. Sartre Baudelaire'in bu temel seçiminin bileşenleri arasında, acı veren bilinç durumu, sıkıntı, manevi konformizm, satanizm, acının verdiği haz gibi öğeleri sayar. Baudelaire'in bu seçimiyle uyum gösteren, insan davranışlarını (doğadan tiksinti duyma, züppelik, cinsellik) incelediğini belirten Mehmet Rifat, Baudelaire'in şiirsel yapıtının da bu temel seçimine nasıl bağlandığını göstermiştir: "Baudelaire'in şiirsel yapıtı, Sartre'a göre, parçalanmış bir ruhun yaralarını sarmak için gökten inmiş bir lütuf değil, kendi seçimini dile getirmek için Baudelaire tarafından benimsemiş bir biçimdir." (Rifat 2008: 80)

Sartre'in eleştirel çabasının sınırlarını marksist yorum ile psikanalitik yaklaşımı geleneksel yaşamöyküsü araştırmasına ekleyerek genişlettiği Flaubert üstüne *L'Idiot de la famille* yapıtı hakkında Rifat'ın şu aktarımları önemlidir: "Flaubert üstüne bir insanı, bütünlüğü içinde kavramaya çalışan yeni bir antropoloji kurma çabası görülür. Sartre bu üç ciltlik yapıtında Flaubert'i nevrozları, fantasmalarıyla kavramaya çalışırken, bunların yarattığı dünya içinde kendini de sorgular. Öte yandan, *Les mots* (Sözcükler) [1964] adlı özyaşamöyküsel yapıtında da çocukluğundan hareket eder kendi kendisinin ve yazarlık durumunun "varoluşsal psikanaliz"ini yapar." (Rifat 2008: 81)

Psikanalizin yazın yapıtının daha iyi anlaşılmasına katkı sağlamak amacından bahseden Yücel, yazarın yaşamöyküsünden çıkarılacak söylenlerin çelişkili olabileceğini belirtir. "Güncel gerçekle bilinçaltının gereksinimlerinin birleşim noktasını oluşturan ve birer saplantıya dönüşmüş eğretilmelerde durmamacasına yinelenen istem dışı imge topluluklarını belirleyip bunlarla yaşamsal ögeler arasında koşutluklar kurarak yazarın gene istem dışı ve bilinç dışı olan temel sorununu gün ışığına çıkararak ruhçözümleyimsel açıdan yorumlamak." Genellikle yapıtlar aracılığıyla ortaya çıkarıldığı ve temel açıklamayı oluşturduğu ileri sürülen bu "kişisel söylen"i yazarın yaşamöyküsünden de çıkarılabilecek bir çelişkili koşul olarak değerlendiren Yücel şöyle devam eder: "Örneğin Racine'in kişisel söylenini (ya da öyküsünü) jansenizmin sıkı düzeniyle yeryüzü yaşamına yönelik doğal eğilimi arasındaki çekişmenin evreleri oluşturur, yapıtları da aynı çekişmeyi yansıtır." (Yücel 2009: 58)

Psikanalitik okumalara yöneltilen eleştiriler arasında Moran'ın şu saptamasını da anmak gerekir. Moran'a göre Freud sanatçıya bir ruh hastası olarak bakmaktadır. Moran, Freud'un kuramının doğruluğunu ya da yanlışlığını tayin etmekle ilgilenmediğini edebiyat eleştirisi bakımından görülen zayıf noktalarına dikkat çekmek istediğini belirterek Lionel Trilling'in şu sözlerini alıntılar:

*“Yazarın gücünü yine de nevroza bağlamak istiyorsak bütün entelektüel gücü nevroza bağlamayı göze almalıyız. Yazarı başkalarından ayıran nokta bir çeşit ruh hastası olması değil -çünkü hepimiz biraz öyleyiz-, bu nevrozu başarılı bir şekilde nesnelleştirebilmesidir. Yazarın ve şairin dehasını ruhsal bozukluklarla açıklayanlayız; olsa olsa algılama, sezme, yansıtma, kavrama gücü gibi terimlerle açıklayabiliriz. Başka bir deyişle, sanatçıyı sanatçı yapan ruhsal bozukluğu değil, bir çeşit yeteneğidir. İsterseniz buna Tanrı vergisi deyin, isterseniz özel bir yetenek.” (Moran 2010: 155)*

Tzvetan Todorov’un *Eleştirinin Eleştirisi* adlı kitabının *bilinçaltının eleştirisi* bölümünde yer alan Paul Bénichou’yla yaptığı söyleşide, bilinci bir yana iterek bilinçdışına ayrıcalık tanıyan eleştiri hakkında Bénichou’nun çekincelerine yer verir:

*“Ancak bu otoritenin edebiyat alanını gerçekten tanıyor olma hakkı kaçınılmaz olarak sorun yaratır. Söz konusu otoritenin böyle bir şeye hakkı olsa bile, psikanalitik eleştirinin yapının içeriğine zorla kabul ettirdiği değişiklik edebiyata yabancı kalacaktır, çünkü edebiyatın alanı her şeyden önce düşünceler arasındaki bilinçli alışverişlerdir. Eleştirmenin, yaptığı yorumda, yapının belirgin anlamını aşabileceği doğrudur; böyle bir şeyi her zaman yapmak zorunda kalabilir, çünkü metin yalnızca söylemez, söylemeden de esinleyebilir, söylemek istemediği şeyi örter. Ama eleştirmen, bu düşünceler düzeni içinde, ancak ölçülü bir cüretle davranabilir ve gerek yazarla gerekse aydınlatmayı umduğu okurla makul bir uzlaşma çerçevesinde hareket edebilir. Bunun ötesine geçildiğinde keyfi davranış içine girilebilir.” (Todorov 2011: 163)*

Todorov, ideolojinin imgelerle değer kazanmasını, düşüncenin imgesel evren tarafından yönlendirilmesini ve buna bağlı olarak ilkelerin bulantılardan doğduğunu belirterek Bénichou’ya şu soruyu sormuştur: “Burada yaygın hiyerarşiyi açıkça ve yalnızca yıkmak mı söz konusudur ya da bilinç ile bilinçdışının oluşturduğu karşıtlığı farklı bir biçimde düşünmeye çalışmamız mı gerekir?” (Todorov 2011: 163)

Bilinç ile bilinçdışının gerçek hiyerarşisinin ne olduğunu, bu hiyerarşinin anlamıyla ilgili günümüzdeki en yaygın görüşlerin ne gibi bir değer taşıdığını bilmediğini belirten Bénichou şöyle devam etmiştir: “Ama edebiyatın özellikle bilincin ışığında yaşadığını ve o olmazsa öldüğünü biliyorum. Hiçbir kimse, psikanalist bile olsa, kendi sözlerinin gerisinde başka şey görecektir ve bu konuda kendisine bilgi vermenin uygun olduğuna inanacak bir muhatapla yaşamaya katlanamaz (tedavi görme ânı dışında). Yaşamı olanaksız kılacak şey, aynı biçimde edebiyatı da öldürecektir.” (Todorov 2011: 164)

Sanatçının yaşantısını, nevrozunu psikanaliz yoluyla keşfetmenin eseri değerlendirmekte işe yaramayacağını doğruluğundan bahseden Moran, psikanalize dayanan yöntemin her zaman sanatçının psikolojisine yöneltilmediğini, bazen de doğrudan doğruya eseri çözümlenmeye çalışabildiğini belirtmiştir. Eserdeki karakterlerin bu açıdan incelendiğinde bunların davranışlarını, kişiliklerini daha iyi kavrayabilmekten bahsederken, Freud ve E. Jones'un Hamlet karakterini inceleyişlerini bu bakımdan ilginç bulmakla beraber bu iki psikanalistin Hamlet'in davranışlarını sonunda Shakespeare'in ruhsal durumuna bağlamakla yine sanatçıya yöneldiklerini vurguladıktan sonra şöyle devam etmiştir: “Bugün özellikle modern edebiyatı incelerken psikanalizden bu yolda yararlanmak yerinde olabilir, çünkü modern sanatçılar Freud'dan ve Jung'dan etkilenmiş ve psikanalist öğretiyi kendi eserlerini yazarken uygulamışlardır. Ne var ki sözünü ettiğimiz eleştiri yöntemi sanatçıya dönük eleştiri yöntemleri arasına girmez; bakışlarını esere çeviren bir eleştiridir.” (Moran 2010: 156)

Bakışlarını yapıta çeviren eleştirmenler arasında yer alan Gagnebin'in, 1994 yılında çıkan “*Pour une esthétique psychanalytique – Psikanalitik bir estetik için*”<sup>1</sup> adlı kitabının arka kapağında şu sözleri okuruz. “Gagnebin ise yeni bir eleştiri yöntemi geliştirdiği bu incelemesinde yaygın olarak bilinen görsel sanatlar ürünlerinin, yaratıcılarıyla olan bağlarını büyük ölçüde kopararak onları psikanalizin ışığında

---

<sup>1</sup> Bu çalışmada Türkçe çevirisinden yararlandık.

yeniden okuyor, yaratıcıların değil de deyim yerindeyse yapıtların dinamiklerini çözümlüyor.”

Gagnebin, Freud'un psikanalitik eleştirinin tamamının sanatın şaheserlerine yaklaşımında benimsediği yollardan doğduğunu belirterek aşağıdaki değerlendirmeyi yapar. Burada psikanalitik yaklaşımın uygulayıcıları ve kuramcılarını buluruz:

*“Kimileri, eserin engin tarihi, biyografik, ideolojik kökenlerine duyarlı kalacak, teorinin belirli bir noktasını tasvir veya teyit etmeye (D. Anzieu, M. Artières, M.-T. Sutterman, R. Démoris, J. Clair, vs.); kimileri de eseri, Freudyen -ya da türevleri, Kleinyen, Winnicotyen ya da Lacanyen- keşfin dokusunu oluşturan genel temalarla açıklamaya çalışacaktır. Esere, ana-baba katli, kıskançlık deliliği (A. Green), psişik biseksüellik (C. David, J. Gillibert), narsizm (G. Wajeman), yaratıcı ele geçirme (D. Anzieu), aile romanı (M. Robert), fantazma (J. Petitot, J.-M. Ribette, Y. Depelsenaire) ateşleri atılır, aydınlatıcı ve demonstratif açıdan son derece zengin çalışmalarda, a nesnesi (J. Lacan, R. Lew, P. Férida), "estetik nesne" (D. Meltzer), "karşı-metin" (A. Clancier), "ilk hissedilen" (M. Ledoux) veya "metaforometonimik salınım"a (G. Rosolato) bağlanır. Kimileri de, eseri psişik bir tiyatro olarak görür. "Öznenin Öteki olarak belirmesi" olan dramatik tasvirin kıvrımlılığında, ikinci topiğin sahnelenmesiyle ilgili bağlantılar bulmak konusunda ustadırlar (A. Green). Nihayet, benim de parçası olduğum son gruptakiler, daha ziyade stil meselesiyle ilgilidirler. Ya "kalemin anlattığı kalemden üstün ve önde olduğundan" "gerçeklik etkilerinin bilinçdışının etkileriyle hiçbir ilgisi olmadığı" için, yazarın "tam olarak bir anlatıcı ve/veya karakter" olarak muamele gördüğü "analizmetinler'e yönelirler (J. Bellemin-Noel P. Bayard), ya da, arzu tasarrufunu, yani, Ben'in, her defasında kendine özgü bir stille, libidonun kör güçleriyle çatışan savunma yöntemlerini yönettiği, olağanüstü stratejik yollarını temel alan -benim de şahsi olarak katkıda bulunduğum- eser analizlerine.” (Gagnebin 2011: 29)*



Gagnebin, sanat eleştirmeni ve analistlerin sık sık andıkları Wittgenstein'in "üzerinde konuşulamayan konusunda susmalı" özdeyeşine göndermede bulunarak insan kaderinin gerçeği karşısında, sanat eleştirmeni ve analistlerin ortak noktası olan anlam kavramına nasıl baktıklarını şöyle özetler:

*"Ancak, her ikisi de, söylenemez olanla, ölüm ve aşk tutkusunun, yani insan kaderini özetleyen iki gerçeğin biçimlendirdiği şekliyle karşı karşıya kalan, sanat eleştirmeni ve analist, ya vücut bulmanın kurnaz ancak şatafatlı gizemini, ya da her temsil girişiminin özünden kaynaklanan psişik acının burgulu kalınlığını yenmekten geri durmazlar. Kendileri de zamanla, mutluluk ve acı aracı olan eserlerin en küçük parçasında uç veren temsil edilemeyen karşısında, divan üstü konularına özgü, her daim kaçak sözün teşhirinde parlayan temsil edilemeyen karşısında, yorum pratisyenlerinin misyonu aynıdır: Söz altının tüm tuzaklarını aşarak, ortaya mümkün olduğu kadar çok anlam çıkarmak."* (Gagnebin 2011: 233)

Gagnebin, *Psikanalitik Bir Estetik İçin* adlı yapıtında hem estetikçinin hem de psikanalistin işinin merkezinde, simge, form, ritim, yapı, sessizlik ve "boşlukları" konuşurma sanatı olan yorumun varlığından bahsederken şu soruyu sorar: "Bu iki alan arasındaki karşılaştırmayı analizin bisturi, bilgi ve meslekle özdeşliklerinin bulunduğu, daha da ileri bir aşamaya taşımak mümkün müdür?" Gagnebin örneklemediği çalışmaların, yaratıyı semptom olarak algılayan görüşün oldukça uzağında yer aldığını belirtirken: "*Sürekli yaratı* olan eser, ebedi olarak ürettiği yorumlardan ayrılmaz göründü ve böylece yolu, "*sürdürülen yaratı*" örneği olan analitik uygulamayla birleşti" der. Burada kliniği yansıtanın, geliştirmiş olduğu estetik, yani "bilinçdışının bilinçli hale getiren" teknik olduğunu vurgulayarak, André Green'in de bu yaklaşımı, analitik durumu iki ruhsal aracın birbirine bağlandığı tuhaf tertibat olarak özetleyerek, geliştiriyor olmasından bahseder. Buna bağlantılı olarak "yeni eleştiri" ile ilgili tartışmayı başlatan Georges Poulet'nin sözünü anar: "İki bilinç rastlaşmadan gerçek eleştiri olmaz." (Gagnebin 2011: 234) Bu "bağlantı" ya da "rastlantı"nın doğasında ve özelliklerinde, analiz nesnesinin bir

sanat eseri veya bir hasta oluşunu dikkate alarak, yorumbilimi bağlayan karşılaştırmanın sınırlarını araştırmak gerektiğini düşündüğünü de belirtir.

Gagnebin, bununla beraber yorumu *icra poetiğinin* merkezine yerleştiren üç soru grubunun dikkat gerektirdiğini belirtir: “Her yorumun bir icra olduğunu açıklamak, gizem karşısında "donuk" değil *canlı bir özgürlük* talep etmektir. Ayrıca, burada boyutunu açıklamaya çalıştığım üzere, yorumsal eylemin muğlaklığının bir kez daha altını çizmektir.” Bunun hem işin içinde, hem de nötr bir eylem olduğunu vurgulayarak, A. Green’i ısrarcılığıyla ilgili şu sözlerini alıntılar: "Analist metnin analiz edilenidir." Bunun şüphe götürmediğini, ancak bu sava nüans katan ve onu değiştiren başka bir iddianın varlığını da dikkat çekerek Spinoza ve André Suares’i anar: “Belki de Spinoza'nın meşhur savını: "*Non ridere, non lugere neque detestari sed intelligere*" (gülmemek, ağlamamak ve nefret etmemek ama anlamak) eğip büküp, eleştiri mesleği üstünde düşünen André Suares şöyle diyor: "Eleştirmenin erdemi övmek değildir, eleştirmenin erdemi kınamak değildir: Eleştirmenin erdemi anlamaktır. Ancak, sadece kendi düşüncelerini anlıyorsa, yeterince anlamıyor demektir. Anlamak için özgür olmak gerekir. Öncelikle de kendinden kurtulmak." (Gagnebin 2011: 235)

Gagnebin, *yaratıcı eylemleri* sanatçının ya da hastanın, hayatını süblime etmesi ve onu artık yapılacak esere -ister sanatla ilgili olsun ister kaderle- yönlendirme kapasitesinin yansımaları olarak değerlendirmenin, yorumu, bir kez daha, aydınlatmayı sağlıyor diyerek: “Hem geçmiş, hem de şimdiki zamanla beslenen yorum, insana özgü açılımının izini taşıyor” der. “Sanatta da, psikanalizde de, yorumun ancak kısmi, tamamlanmamış olabileceği, değişim ve mutasyona aç olduğu daha iyi ifade edilebilir mi?” sorusunu sorarak yorumlamanın aslında ödünç vermek olduğunu ve ödünç vermenin geçici bir olgu olduğunu belirtir. (Gagnebin 2011: 239)

Gagnebin, yorumu boşlukları olan, her daim natamam ve hep "aç" olarak değerlendiren bakış açısı karşısında şu soruyu sorar: “Buna karşın, farazi niteliğini hedef almak, bir nevi bunu bozmak ve yorumbilimi çekiştirenlere -sanat veya

psikanaliz alanında- açık hale getirmek değil midir?" ve şöyle devam eder: "Her şeyi söyleyebiliyorsak, o halde, bir şey söylemeye çalışmak niye? Zevkini çıkarmak yeterli... Ya da yok olmak..." (Gagnebin 2011: 239)

Gagnebin varsayımın yorumsal değerini her zaman ortaya koymuş olduğunu, ancak sanat ya da psikanalizde "varsayım" ve "yorumların" gereklilik ve meşruiyetleri nasıl doğrulandığını sorgular. Gagnebin, yakın zamanda, yorumun organik niteliğini kanıtlamakla ilgilenen, hatta yorumu *canlı bir varlığa* benzeten M. de M'Uzan'ın düşüncesinin, varsayımı kurala, hatta kanuna dönüştürmek yönünde olduğunu vurgular. Böylece, yorumsal faaliyete *canlının mantığı* statüsü veren çevresindeki şüpheleri bertaraf eden "şöyle, böyle" kuralını açıklıyor olmasından bahseden M. de M'Uzan'dan şu alıntıyı yapar: "Analist hastasının anlattıklarını -rüyalar, anılar, sürçmeler vs. - yorumlarken gönüllü olarak doğrulamadır ve "Şeyler *böyle* olmuştur" der. Oysa bilir ki, *böylesi* aslında bir *şöyleden* başka bir şey değildir. Ancak, *şöyle* aynı zamanda otantik bir *böyle* olarak görülmedikçe hiçbir sonuç alınamaz." (Gagnebin 2011: 240)

Görüldüğü gibi çok sayıda araştırmacı psikanalizin değişik verilerini edebiyat ve estetik yapıtı bağlamında kullanmaktadırlar. Bu çeşitlilik de alanın ne kadar verimli olduğunu bizlere göstermektedir.

## 2.1 Psikanalistlerin Sanata Bakışı

Önceki bölümde psikanalitik okumaların eleştiri akımları ve eleştiri geleneği içinde nasıl değerlendirildiğini göstermeye çalıştık. Bu bölümde ise psikanalizi uygulayarak uzmanların sanatı nasıl konumlandırıldığını açıklamaya çalışacağız.

*Sanat ve Kuram* adlı yapıtta, psikanalizin kurucusu Freud'un, kuramları, modern "insan doğası" ve "insan güdülenimi" kavramlarının biçimlenmesini sağlayarak, düşler ve bilinçdışı üzerine yazdıklarıyla, görsel imgelemin kökenleriyle ilgili geleneksel düşünceleri değiştirmiş ve yorumlamasıyla, ilgili sorunlara yeni bir boyut

katmış olduğu yer alır. (Harrison, Wood 2011: 41) Freud 1880 sonlarında Paris’te çalışır ve *Düşlerin Yorumu* ilk kez 1900 yılında yayınlanır.

Sigmund Freud 1913 tarihli “Psikanalizin Yararı” yazısının ikinci bölümünde estetik açıdan psikanaliz yaklaşımına bakarak, psikanalitik incelemenin, sanat ve sanatçılarla ilgili kimi sorunlara doyurucu açıklamalar getirmekle birlikte, kimi sorunları da hiç mi hiç açıklayamadığını belirtmiş ve şöyle devam etmiştir: “Psikanaliz sanat kılıfında, önce yaratıcı sanatçıda sonra da izleyici ya da dinleyicide gerçeği ve giderilmemiş isteklerin yatıştırılmasını amaçlayan bir etkinlik olduğunu kabul eder.” (Gogito 9, 1996: 45)

Sanat alanında işbaşında olan dürtüsel güçleri, başka bireyleri nevrozun kollarına iten, toplumun da kendi kurumlarını ayağa dikmesine neden olan çatışmalar olarak tanımlamıştır. Sanatçının yaratma yetisinin nerden geldiği sorusunun, psikolojinin işi olmadığını, öncelikle, sanatçının kendi kurtuluşuna yönelik bir istek duyduğunu, sonra da bu özlemine, aynı dizginlenmiş isteklerin acısını çeken başka insanlarla, yapıtı aracılığıyla paylaştığını belirterek düşlemlerin sanat yapıtına dönüştüğünü vurgulayarak: “İsteğe yönelik en kişisel düşlemlerinin gerçekleşmiş olduğu tasarımlamasını yaşar kuşkusuz, ama bu düşlemleri ancak çarpıcı yanlarını hafifleten, kişisel kökenlerini gizleyen ve estetik kurallara uyulması sayesinde, öteki insanlara baştan çıkarıcı zevk ödülleri sunan, bir biçim değişikliği ile sanat yapıtı olup çıkabilir ancak” der. (Gogito 9, 1996: 46)

Sanatsal zevke açık biçimde katılmanın yanında, dürtülerin kurtuluşunu sağlayacak gizli kaynaklardan gelen örtük bir katılımın da bulunduğunu göstermenin, psikanaliz için hiç de zor olmadığından bahseden Freud’a göre: “Ruhsal izlenimler ve sanatçının yaşamının akışı ve bu uyarılara verilen tepkiler, yani yapıtları arasında kurulan bağ psikanalitik incelemenin en çekici konularından birini oluşturur.” (Gogito 9, 1996: 46)

Freud, psikanalizin estetik açısından yararlarına değinirken, sanatın gerçeklik ve düşsel dünya arasındaki özgürlük alanından şöyle bahseder:

*“Kaldı ki, sanatsal yaratım ve sanatsal doyuma ilişkin pekçok sorun da, kendilerini çözümlenici bilginin ışığıyla aydınlatacak ve insanın isteklerini ödünlemeye yönelik edimler tarafından oluşturulmuş karmaşık yapıda bir yer verecek olan çalışmadan hâlâ yoksun bulunmakta. Saymaca biçimde kabul edilmiş gerçeklik, yani vekil nitelikli oluşumlar ile simgelerin, sanatsal yanılısama sayesinde, gerçek duyumlara yol açabildiği gerçeklik olarak sanat, isteği yasaklayan gerçeklik ile isteği gerçekleştiren düşsel dünya arasında bir krallık oluşturur; insanlığın ilkel evresinde herşeye-gücü-yetere olan tüm özlemlerin, deyim yerindeyse capcanlı kaldığı bir krallıktır bu.” (Gogito 9, 1996: 46)*

Bu bağlamda, İstanbul Psikanaliz Derneği'nin kurulmasına öncülük eden, Uluslararası Psikanaliz Birliği'nin üyesi Psikiyatri Doçenti Talat Parman, Sigmund Freud'un kurucusu olduğu psikanalizin, sanat ile birbirinden ayrılmaz bir ilişkisi olduğunu söylemenin abartılı sayılmayacağını söylemiştir. Freud'un hekim olmasına karşın psikanalizi yalnızca ruhsal hastalıklarda kullanılan bir tedavi tekniği olarak tanımlamak istemediğini, onu hem insan ruhsallığının bilimi yani psikolojinin parçası saymış olduğunu, hem de sanatsal, felsefi ve dini sorulara yanıt sağlayacak bir bilim olarak görmüş olduğunu belirtmiştir.

Parman, Freud'un öncelikle sanatçıların yaşamında ve sanat yapıtlarında varsayımlarını doğrulayacak öğeler aramış olduğunu, özellikle okuduğu yapıtlardan yola çıkarak kuramına dayanaklar, kanıtlar bulmak çabasında olduğunu belirtmiştir. Öte yandan, insanın ürettiği her şeyle ilgilenmesi, kendisinden önce sıradan, önemsiz kabul edilen dil sürçmeleri, sakar eylemler, unutkanlıklar, çocukluk anıları gibi günlük yaşama özgü unsurları da inceleme konusu yapması onun insan yaratıcılığının "muhteşem" örneklerine yani sanat yapıtlarına yönelmesini de zorunlu kılmış olduğunu da belirtmiş ve şöyle devam etmiştir. “ Böylece çıktığı anlam avcılığında sanatı da ele almış yalnızca yapıtın anlamını değil, sanatçı ruhsallığı ve sanatçı seyirci ilişkisini de açıklamaya çalışmış Sigmund Freud'un 1907 tarihli "W. Jensen'in Gradiva'sında Hezeyan ve Düşler" ve 1910 tarihli "Leonardo da Vinci'nin Bir Çocukluk Anısı" 1914 tarihli "Michelangelo'nun Musa'sı" sanatçı ve sanat

yapılarıyla doğrudan ilgili olarak kaleme aldığı yazıların yalnızca birkaçıdır. Bu yazılarında Freud, kimi kez sanatçıyı, kimi kez yapıtı, *bazen* de her ikisini yorumlamak çabasında olmuştur.” (Parman 2007: 7)

Psikanalizin sanat yapıtını ve sanatçıyı anlamaya yaptığı katkıları görebilmek için onun ruhsal yaşamı düzenleyen kurallar konusunda ortaya attığı kavramları anımsamak gerekliliğinden bahseder Parman. Freud’un öncelikle ruhsallığın önemli yapıtaşları olan bilinçdışını tanımlamış ve onun bilincin kabullenmediği ve bastırıldığı unsurlardan oluştuğunu gösterdiğini hatırlattıktan sonra şöyle devam eder: “Ruhsal yaşamı yöneten dürtülerin doyumunun yani haz gereksiniminin dış ve iç kaynaklı bir gerçekliğin reddi ile karşılaşması ve engellenmesi imgesel yaşamın ortaya çıkışını sağlar. Diğer bir deyişle gerçekliğin yol açtığı doyumun sağlanamaması, arzunun varsanısal olarak elde edilmesi çabasının ortaya çıkmasını sağlar. Bastırma dışında yüceltme de bilinç tarafından kabul edilmek istenmeyen dürtüler için kabul edilebilir bir çıkış yolu sağlar. Yaratıcı edimi belirleyen nedenleri aydınlatmak ve sanatsal ilhamın ortaya çıkışını açıklamak psikanalizin sanat karşısındaki ilk hedefleri arasındadır.” (Parman 2007: 8)

Parman, yapıtın seyircide uyandırdığı hazzın da açıklanması gerekenler arasında önemli bir yere sahip olduğunu söylerken, yapıtın yorumunun hazzın yorumu olduğunu şu sözlerle vurgulamıştır:

*“Seyirci-izleyici-okur sanat yapıtı karşısında neden ve nasıl bir haz sağlıyor? Ya sanatçı kendi yapıtının seyircisi olduğunda yaşadıkları nasıl anlamlandırılabilir? Bu sorulara yanıt aramakla sanatçı ve seyirciyi kendi öznelliklerinde ve haz arayışlarında birbirleriyle ilişkilendiren bir psikanalitik sanat yorumunun temelleri atılmış olmaktadır. Psikanaliz sayesinde sanat yapıtının gizlediğine, sessiz bıraktığına yeni bir yaklaşım olasıdır artık. Yapıtın sessizlikleri, yani onda elde edilemez olanlar, aslında seyircide haz yaratan unsurlardır. O nedenle yapıtın yorumu aslında bu hazzın yorumu demektir. Ancak çoğu kez çözümünü hayli zor birçok bilmecenin*

*iç içeliği söz konusudur burada. Yapıtın bilmecesine onu yaratan sanatçıyı harekete geçiren ilhamın bilmecesi de eklenir. Bu bilmeceler dizisini çözmeye uğraşında psikanalizle sanat eleştirisi ve estetik ortak bir uğraş içindedir.”*  
(Parman 2007: 9)

Bugün, psikanalizin doğuşunun üzerinden yüzyıldan fazla süre geçtikten sonra Freud'un amacına ulaştığını ve psikanalizi tıbbın sınırlarına hapsedme çabalarının başarısız kaldığını açıkça dile getirebildiğimizi belirten Parman, psikanalizin, kurucusunun öngördüğü gibi, insanbilimleri arasında çok önemli bir yere sahip olduğunu belirtmiştir. Parman, Freud'un aynı zamanda sanat yapıtının sessizliklerini ortadan kaldırma çabasını da psikanalizin uygulamalarından biri olarak görmüş olduğunu, o nedenle Freud'u yetkin bir sanat yorumcusu olarak saymanın hiç de yanlış olmayacağını belirterek buna bağlı olarak psikanalizin gerekliliğini şu sözlerle vurgulamıştır. “Çağdaş sanatı psikanaliz olmadan düşünmek ve yorumlamak olanaklı değildir çünkü.” (Parman 2007: 9)

*Sanat ve Kuram* adlı yapıtta, psikanalitik kuramın özellikle de “bilinçdışı”yla ilgili fikirlerin sözkonusu olduğu yerlerde, sanattaki modern hareket üzerinde benzersiz bir etki bıraktığından bahsedilir. Freud'un fikirlerinin kuşkusuz en etkili fikirler olduğu belirtilerek, önceleri Gerçeküstüçüleri etkilediklerini, ama çok daha sonraları, 1970'lerin ve sonrasında feminist çalışmalarını, Lacan'ın yeniden yorumlarıyla yeniden etkilediklerini belirtilir. Freud'un büyük rakibi olan C. G. Jung'un da, özellikle 1940'ların Amerikalı sanatçıları üzerinde etkisi olduğundan bahsedilirken, Jung'un psikanalitik kuramının tanımlayıcı özelliğinin, bilinçdışının sadece bireysel değil daha ziyade *kolektif* doğası üzerine durması olduğuna dikkat çekilir. (Harrison, Wood 2011: 412)

Öte yandan psikiyatri ve nöroloji uzmanı, Viyana Tıp Üniversitesi'nin Psikanaliz ve Psikoterapi Kliniği'nde başkan yardımcısı August Ruhs, histerinin, her zaman var olagelmiş bir bozukluktan bahsederek bu durumun yalnızca çok sayıda ve çeşitli klinik resimleri değil, her türlü sanat eserini de taklit ederek ve yeniden

üretmesinden bahsetmiştir. Bunun karşılığında sanatın, ancak histerik olanı kusursuz biçimde yeniden üretebiliyorsa böyle değerlendirilebileceğini belirtmiştir. Ruhs, Charcot'nun, sanatta patolojik olanın istilasını başlattığının söylendiğini belirtmiştir. Freud'un ise ikinci bir paradigma kaymasını sahneye çıkarmış olduğunu belirterek: "Algılama tarzında bir kayma, histerik tavırda görselin yanında işitselin de farkında olma, histerik tavrın daha önce hiç duyulmamış işitsel yönünün konuşmayla ifadesi, nevrozların analizinde Freud tarafından başlatılan dilbilimsel bir dönüşe yol açtı" demiştir. (Ruhs 2007: 62)

Ruhs, psikanalizin temelini oluşturabilecek arzuyla ilgili şunlara dikkat çeker: "İçindeki bilinçsiz arzu sorusuna Freud'un yanıtı bulması kolaydı: onaylanma ihtiyacından, hakim olma güdüsünden ve bağımsızlıktan da önce gelen bir anlam arzusu; bilgi arzusu, farklılık ve dil arzusu. Bu, özellikle dilin ve konuşmanın insanoğlu üzerindeki etkisini incelemeye odaklanmış bir psikanalizin temellerini oluşturabilecek bir alandır." Ruhs, Freud'da görselliğin de özel bir niteliği bulunduğunu belirterek şöyle devam ediyor: "Kendisini geleneklerine mahkum hissettiği bir kültürün; ona göre duyusal olanı akıl adına sürekli bastırma eğilimi gösteren bir kültürün kural, tabu ve adetlerine duyduğu ilgi yüzünden, imgelerle ilişkisine en başından beri derin bir kararsızlık egemendi." (Ruhs 2007: 63)

Ruhs, Freud'un kültür ve sanatla ilişkisini tanımlayanın, dünyanın dilin soyutluğunda tasviri ve yapıçözümü ile bu süreçte duyusalın bastırılması olduğu bilindiğini belirtmiştir. Bu nedenle, şiirin onun için önde geldiğini, arkasından heykel sanatı ve mimari, ancak ondan sonra resim ve son olarak da müzik açıklamasını yapmıştır.

İşte bundan dolayı Freud'un, gözün işlevini, kariyerinin ileri dönemlerinde, 1910 ve hepsinden önemlisi 1914 yıllarında, imajın narsisizm sorusuyla bağlantılı olarak ego- ve özne-oluşturucu öneminin farkına verene dek kuramsal çatısına hemen yerleştirmeye çalışmadığını belirtir Ruhs. Bu noktada röntgenciliğin daha baskın bir rol oynamaya başladığında altını çizer. Bu dönemden sonra, röprodüksiyonlar ve tablolarla heykellerin resimleri, Freud'un yazılarında daha çok yer bulduğunu belirtir



Ruhs ve bilinçdışının görünen ve görünmeyen resimsel derinlikleriyle ilgili şunları aktarır: “1917 tarihli Leonardo çalışması, Freud'un bilinçdışının estetiğinin, özellikle de mizahla ilgili bir çalışmada sunmak istediği için bunun, sadece sembolik bir yapıda anlaşılması gerektiğini açıkça ortaya koydu. Gizli olan, artık yalnızca gösterenin yapısında yüzey ve derinlikten oluşan bir koordinatlar sistemini temsil eden bir süreçte aranmayacaktı.” (Ruhs 2007: 64) Bunun yerine, artık bilinçdışının eşit biçimde hem görünen hem de görünmeyen boyutlarına ait olduğunu hesaba katmak gerekeceğini ve ayrıca görünmeyen resimsel alanın gizli derinliklerinde değil, görünenle aynı düzeyde bulunacağını belirtmiştir.

Freud'un izinden giderek imajın özne oluşturma işlevini ve imgesel aracı ilk olarak vurgulayanın Lacan olduğunu belirten Ruhs, 1936 yılında psikanalitik gelişim psikolojisine *ayna evresini* ego fonksiyonunun kaynağı olarak sunarak, insan çocuğunun egosunun saf bir algılama eyleminden kaynaklanmadığını, ama iç dünya ve dış dünyanın birbirinden ayrılması gereken diyalektik bir süreç sonucunda geliştiğini göstermeyi amaçladığından bahseder.

Ruhs, “bir sanat eserinin öznesi, her zaman kelimenin tam anlamıyla bir öznedir” dedikten sonra şöyle devam etmiştir:

*“Özneleştirilen, maruz bırakılan, hüküm altına alınan bir şeydir ve başlangıçta güce, imaja, —tam da özne olarak şairin kendisini yazılarında dile maruz bırakması gibi— boyun eğen sanatçıyla özdeşleştirilebilir. Ancak dilbilimselde jouissance {haz, keyif} kendini bir fikir olarak doyururken, imgesel ortamda jouissance temsilde yatar. İmajla karşılaşma, bu nedenle özneyle kendisi arasındaki orijinal bir karşılaşmanın, sanat söylemlerinde her zaman önem taşıyan narsist bir karşılaşmanın yansımasıdır. Sanatçı imajın tuzağına düşmüştür, fakat onun içinde kaybolmaz, çünkü Narcissus'un aksine, Nymph Echo'yu reddetmez. Echo'yu arzular, simbiyotik bir ortaklıkla bakma arzusunu istismar ettiği izleyicisine ihtiyacı vardır ve bunun sonucunda, en orijinal arzu biçimiyle karşılaşır.”* (Ruhs 2007:70)

Freud'un psikanalitik estetiğe yaklaşımlarının, akla bağı olmalarına rağmen, işarete, sözcüklere ve onların karşılıklı bağlantılarına, anlama ve anlatıya çok şey borçlu olduğunu belirtir Ruhs. Sonuç olarak Freud'un sanat anlayışının bir gerçeklik ilkesinin sınırlarını sadece asgari biçimde aşmış olduğunu bazı çağdaş sanatçılar hakkında yazmış olduğu şu sözleri örnekleyerek verir: "Anlam, bu adamlar için pek az şey ifade ediyor; ilgilendikleri yalnızca çizgi, şekil, konturların uyumu. *Lustprinzip'e* [haz ilkesi] kaptırmışlar kendilerini." Ruhs, psikanalizin sanat hakkında yeni ve farklı ışık için şöyle der:

*"Başka medya kategorilerinin kavramlaştırılmasına dek, özellikle de Gerçeklik alanının anlam ötesinde iletilemeyen bir şey, varoluşsal açıdan temsili olanaksız, kenarları en çeşitli çoğalan hayaller ve serbestçe oynayan gösterenlerle çevrili bir delik olarak incelenmesine dek, psikanaliz sanat hakkında yeni ve farklı bir ışıkta konuşamadı, hatta imaj ve nesneden açıkça ve emin adımlarla ayrılmış —tabii psikanaliz bizzat bu çalışmaların yaratım sürecine katılmadıysa— yerleşik bağlamın dışında konumlandırılmış sanata ulaşması mümkün olmadı. Genellikle nülerde, göstergelerde, bedenlerde ya da yapılarda cisimleşen bu diğer özneler, bizi sözde Urerfabrungen'ın ya da ilksel deneyimlerin mekânlarına yönlendiren bir öznellik yaratma kabiliyetine sahiptir. Bunların hepsi, analizle eşgüdümlü olarak, ya da, Derrida'nın önerdiği terimle, yapıçözümle eşgüdümlü olarak mümkündür."*  
(Ruhs 2007:70)

Ülkemizde sanatçı odaklı psikanalitik okumayla yapıt okuması yapan ve psikanaliz için "sanat"ın çok verimli bir kaynak oluşturduğunu belirten Prof. Dr. Neriman Samurçay, insana ilişkin tüm görünümünün arasında ayrıcalığı olan konunun "yaratıcılık ve sanat" olduğunu belirterek ve şöyle der:

*"Freud'un çoğu kez usçulukla (rasyonalizm) savaştığı söylenebilir. Ne var ki söz konusu usçuluk, 19. yüzyıl sonu ve 20. yüzyıl başı süresindeki, araçsız müdrikeye (anlık) ilişkin sorunları göz önüne almayan usçuluktur.*

*Psikanalizin keşfi "uşçuluğun krizini" ifade eden bir görünüm değil, fakat gerçeğin tüm esin kaynaklarını yadsımsızın göz önüne alan gerçek bir uşçuluğun başarısıdır. Bu anlamda sanat, psikanalizin en önemli uğraşı alanlarından, insanı yakından tanımaya yönelik en verimli kaynaklarından birisidir.” (Saturçay 2007: XII)*

Saturçay, sanatın psikanaliz için çok verimli bir kaynak oluşturduğundan kuşku duyulmayacağını ama aynı şeyin simetrik olarak sanat için de söz konusu olduğunda bunun söylenemeyeceğinden bahsetmiştir. Saturçay, sanat yapıtının psikanalitik olarak ele alınışında, "serbest çağrışım" üzerine dayanılmadığı için çok daha zengin bilgi almanın mümkün olmadığını ileri sürülebileceğini belirtmiştir. Bu yöndeki girişimlerin çoğunlukla sanatçının biyografisine ve özellikle patografisi üzerine dayanmakta olduğunu vurgulamış ve sanatçının yapıtına psikanalitik bir yaklaşım çoğunlukla, itilmiş, bastırılmış içtepisel çatışmaların ortaya çıkarılması üzerine dayandığı bu yaklaşım için şöyle devam etmiştir: “İçerdiği biyografik veriler aracılığıyla sanat yapıtının patojen öğelerini ortaya çıkarmak demek oluyor bir bakıma, böyle bir yaklaşım. Buna göre, sanatçının kişiliğiyle, yapıtın içerikleri arasında bir ilişki kurmak suretiyle, neden bazı temaların daha önemli bir yer tuttuğunu anlamak mümkün olabilecektir. Bu hususta dayanılan temel ilke, bilinçdışının bir olaydan, ona arzu (*desir*) fantazmını sembolize eden bir rol oynamak üzere yararlandığıdır.” (Saturçay 2007: XIII)

İstanbul Psikanaliz Derneği'nin 2008 yılında Psikanaliz Yazıları Ödülünü aldığı *Sanatta Psikanaliz* adlı yapıtında Saturçay, resim sanatına psikanalitik yaklaşım konusunu ele alırken, psikanalitik kuramın epistemolojik kullanımına yönelmiş olduğunun üzerinde önemle durmuştur. Bu uygulamanın psikanalitik yöntemin uygulanması olarak tanımlanmış "uygulamalı psikanaliz"den farklı olarak, D. Lagache'ın (1966) önerisi doğrultusunda yaptığını belirtmiş ve şöyle devam etmiştir: “Bir yandan piktöral objenin karakterleri, diğer yandan yapıtı gerçekleştirenin davranımları, vaziyet alışları araştırmalarımızda yer alıyor. Veriler var ve güvenilir olduğu takdirde, sanırım bu ilişki kurma prosedürü amacına ulaşabilecektir. Charpy'nin (1976) benimsediği, benim de esinlendiğim bu girişim, uygulamalı

psikanalizi "özellikle psikanalitik araştırmaların yokluğunda, insan bilimlerine psikanalitik anlayışların uygulanması" olarak tanımlayan yaklaşıma dayanmaktadır." (Samaręay 2007: XIII)

Kitabında yer alan sanatçılara uyguladığı yöntemsel yaklaşımlarından bazılarını şöyle örnelemiştir. Görüşme, ressam hakkındaki her türlü yazılı belge ya da geręekleřtirilen piktüral objenin karakteristikleri Samaręay'ın yönteminin temel taşlarıdır. Eğer ressam yaşıyor ve de kendisine ağıklandığında kabul ediyorsa, ayrıca klinikte kullanılan projektif testlerin uygulanması (örneğin, Rorschach, T.A.T., Koch Ağaç Testi, Rosensweigh Engelleme Testi, Wartegg-Biedma Testi, M.M.RI. (çok yönlü kişilik envanteri), Beck Umutsuzluk Ölęeęi, Jean Le Men D10 Testi) ve pek çok kişisel görüşme Samaręay'ın modelini oluşturur. Samaręay, sanatçı hayatta değilse, biyografik ve bibliyografik araştırmalar eşliğinde sanatçıyı ele alarak ve tüm eserlerini psikanalitik açıdan incelemek yolunu seğmiş olduğunu belirtmiştir.

Samaręay, gerek bilim adamının, gerekse sanatçının öncelikle, kendi iç geręeklięi ile dış geręeklik arasında, bir yaratıcılık (*créativité*) eylemini geręekleřtirmeye başladığından söz etmiştir. Samaręay, anlamı ve kapsamı ne olursa olsun, neyi gözler ya da ağığa vurursa vursun, "yaşantı" varlığından bahseder ve araştırma yapılan kişinin yaşantının bazen yüceltilmiş, yoğunlaştırılmış kısmıyla, bazen de agresif, sönük, bitkin haliyle bulunabileceğini belirtmiştir. Sanata düşen görevin, insan yaşamını olumlu ve canlı kılabilmesinin gerekliliğinden bahsettikten sonra Amerikalı felsefeci Irwin Edman'ın şu sözlerini alıntılar. "Sanat, yaşamı bütün katmanlarında ele alarak, insana bir anlam yüklemiş olur." Fransız psikanalist J. Chasseguet-Smirgel'den de şu alıntıyı yaparak belki de *sanat ve psikanaliz* adlı yapıtını yazma amacını vurgulamış olur. "Böylece "psikanaliz ve sanat beraberliği", bize dünyayı, alışıl gelmiş yöntemlerden çok daha iyi sezdirir." (Samaręay 2007: XIV)

Samaręay, *Sanatta Psikanaliz* adlı yapıtında Halil Akdeniz'le ilgili yaptığı çalışma için sanatçının gizemini çözmekten bahseder: "Halil Akdeniz'i yıllardır tanırım, tanırım da, ya çözemsem Akdeniz gizemini diye bir heyecandır kaplar içimi."

(Samurçay 2008: 227) Yaptığı çalışmada geçmişin katmanlarında gizli dört mevsiminden, değişken günlerin anılarını psikanalitik dile çevirmekten bahsetmiştir.

Samurçay, psikanalistlere göre sanatçıların, yeryüzü ile gökyüzü arasında, bilimsel düzeydeki bilgimizle hayal bile edemeyeceğimiz pek çok şeyi bilmekte olduklarını ifade etmiş ve Ben'imiz (*Moi*) ile Bilinçdışı'mız (*Inconscient*) arasındaki bilinmezlikleri onların yapıtlarıyla çözebileceğini söylemiştir. Sanatçının iç dünyasından, bilinçdışının derinliklerinden gelen bu yankılarla, sanat yapıtları arasındaki ilişkinin geçmişi, ilk çocukluk dönemlerine kadar indiğinden söz ederek şu sorgulamayı yapmıştır. “ Bir çocuğun çizdiği bir resim, kullandığı bir sözcük, bizi onun kişiliğine götürmez mi?” Projektif testlerin temelini oluşturan yansıtma (*projection*) kavramına göre, bireyin kendi evrenini, kendi varoluş biçimine göre temellendirdiğini belirttikten sonra şöyle devam etmiştir. “Her algı, her eylem piktüral olsun, sözel olsun her anlatım, kişiliğin derin katlarını irdeleyecek ve böylece birey, projektif testlerin az yapılaşmış uyaranları aracılığıyla, kişiliğinin dinamik örgüsünü psikolojik yoruma açacaktır.” Sanat yapıtının psikolojik olarak kavranmasının, Charpy'nin de (1975) benimsediği, kendisinin de esinlendiği bir girişim olarak tanımlayarak ilişkiyel bağlantının yapılacağı hakkında şunları söylemiştir. “Görüldüğü gibi, projektif tekniklerden elde edilen veriler, görüşmeler ve piktüral objeye ilişkin yorumlar arasında ilişkiyel bir bağlantı kurulabilir.” (Samurçay 2008: 228)

Öte yandan Gagnebin, yapıta odaklı psikanalitik çözümleme yaptığı *Psikanalitik Bir Estetik İçin* adlı kitabında, çalışmalarını üç ilke tarafından yönetilmiş olduğunu belirtir.

Öncelikle araştırmalarında, biyografik veriler geri plana atılarak yapıların üstünde durduğunu, düşlemlerin genel, ruhsalının da evrensel olduğuna kani olarak, yapısal ağların açığa çıkartılmasına eğildiğini tariflemiştir. Sanatçının yaşamı ya da çağının sosyal ve tarihi koşulları ile ilgili unsurlar araya girecek olursa bile, bunların ancak tamamen destekleyici bir nitelik taşıyacağını, bunların estetikçi için, belirleyici olaylardansa, süs görevi gören narsist kazanımlar olduğunu söylemiş ve psikanalitik

yaklaşım ile yapıt çözümleme amacını şöyle belirtmiştir: “Sanat eserlerini, divana uzanan hasta misali psikanalize tabi tutmak şüpheli bir girişimken, sanatçıları eserleri aracılığıyla psikanalize tabi tutmayı ummak, sahip olmadığım bir cüret gerektirir. Benim projem farklı: Yapısal unsurlarına ve bunların iç-ikoniğin ağımsı dokusu içindeki olası erken seyir ve uzatmalarına bakarak, eserin bilinçdışı isteğini açığa çıkarmak.” (Gagnebin 2011: 30)

Gagnebin, yapıların içinde *çatışma halindeki güçleri* meydana çıkarmak ve yönlendikleri sanal biçimleri keşfetmekten bahsederek, bu tasarruflu bakış açısının tuvalin animasyonunu, metapsikolojik ufku hiç gözden kaybetmeden harekete geçirme avantajının varlığından bahsetmiş ve şöyle devam etmiştir:

*“Böylece, analizin agonistik postulatını eserin derisine işliyor. Eserin otantik nefesini ören, bu çatışma. Estetiysen, potansiyel farkını kompozisyonun matrissel unsuru olarak var edip, izleyiciye oluşmakta olan, gerçekleşebilmek için bakanın sorumluluk üstlenmesini gerektiren bir eser keşfettiriyor. Dolayısıyla, izleyicinin kendini esere dahil etmesi, eserin gereklerini paylaşması, hatta yoğunlaşma kutuplarından birini sırtlanması gerekir. Freud bunu, Musa'sında, kendini, sırayla ve ince bir dönüşler sanatıyla, hepsi de topluluğun iyiliği için kendini feda eden baba figürüne sahip, coşkulu Michelangelo'yla, korkunç Papa Julius II'yle ve nihayet işkilli ve melankolik Musa'yla özdeşleştirerek, zaten övüp, kanıtlamamış mıdır? Tasarrufun topiğe üstün geldiği bu perspektifte, eser, tam anlamıyla, güçlerin karşı karşıya geldiği bir tiyatroya dönüşüyor. Estetisyenin de analist gibi, ya ortaya çıkardığı dramı muhafaza etmesi, ya da yorum çalışmasıyla nötr hale getirmesi gerekir.*

*Nihayet, tamamen gizli bir dinleme mevzubahistir. Gizli gerginlikleri saptamak için, boşluklar, satır araları, saklı oluklar, tereddütler, tekrarlar, ritimler ve sessizliklere odaklanacaktır dikkat. Her tabloda, eserin arzusunun her daim aldatıcı göçünün izini, ancak kıvrımlı bir bakış takip edebilir.*

*Görmek ve göstermek arzusunda tehlikeye atılan nedir? Göz-yanılması estetiği, bunu bir bakış-yanılması organiğine bırakır.” (Gagnebin 2011: 31)*

Temsil edilemeyenle ilgili söylemler, temsil edilemeyenle ilgili uygulamalardan bahseden Gagnebin, estetik ve psikanalizin pekçok ortak noktası bulunduğunu belirtir. Sürekli, tenin ve vücut bulmanın gizemiyle karşı karşıya kalan estetiğin imkânsız bir misyonu, ifade edilemeyi açıklama misyonunun var olduğunu, doğası gereği her tür temsil denemesini aşan ruhsal acıyı temsil etmeye adanmış psikanalizin ise zor bir canlandırma peşinde koşuyor gibi durduğunu vurgulamıştır.

“Sanatın ifade edilemeziyle, psikanalizin söylenemezi arasında basit bir paralellikten öte bir ilişki olabilir mi?” sorusundan sonra, asıl açığa çıkması gerekenlerin, divanda uzanırken açılan sırlar olmadığını vurgulamıştır. Başka bir deyişle, psişe kronolojik olmadığı için, psikanalitik "itiraf"ın tabiatı gereği zamansızlığından bahsetmiş ve böylece analizde anlatı dramı sorununun hızlıca formüle edilmiş olduğunu belirtmiştir. “Sanat eserinde de, son derece hareketli, farklı maskelerle mecburen geri dönecek bir esas nedene işaret eden, bilinçdışı bir düşlem yaşar gibidir. Yer değiştiren, kısa zamanda açığa çıkan, her yaratıyı yapılandıran bu ilk ve esas neden, analitik uygulamayı temelden sonlandırılmaz hale getiren şeyin izlerini taşıyor.” Sonuç olarak Gagnebin, hep kaçak bir ifadenin teşhiriyle can bulan estetik ve analizin birbirleri açısından aydınlatıcı olabileceğinin altını çizmiştir. (Gagnebin 2011: 32)

Avusturyalı sanatçı, sanat yönetmeni Peter Pakesch, yaşadıkları yıllarda ve sonraki dönemlerde sanata önemli katkılarda bulunan düşünürlerin varlığından söz ederken, çok az sayıda sanatçının onların düşüncelerinin bazı yönlerini —bilinçli ya da bilinçsizce— kendi çalışmalarına yansıtmadan yoluna devam edebileceğini açıklamıştır. Bu özellikleri taşıyan iki olağanüstü kişiliğin Sigmund Freud ve Ludwig Wittgenstein olduğunu belirtirken, ikisinin de yirminci yüzyılın ilk yarısında Viyana'da yaşamış olmasından ve yirminci yüzyılın ikinci yarısında sanatın gelişim sürecine biçim veren etkilerinden bahsetmiştir.

1989 yılında, Viyana Sezession (Viyana Sanatçılar Birliği) kavramsal sanatın önde gelen isimlerinden A.B.D.'li Joseph Kosuth'u Wittgenstein üzerine bir sergi tasarlaması için Viyana'ya davet etmiştir. Pakesch, bu seçkin düşünürün çağdaş sanat alanındaki önemine ışık tutacak bir sergi düzenlenmesini amaçladıklarını belirtmiştir. Kosuth'un, Freud ve Wittgenstein'dan önemli ölçüde etkilenmiş olduğunu ve eserlerinin sanat ve felsefi kuramlar arasındaki alışverişin önemli örneklerini oluşturduğunu vurgulayarak şöyle devam eder: “Toplanan çalışmalar, Freud'un düşüncelerinin sanat eserlerinin yaratılma sürecine ve içeriğine nasıl katkıda bulunduğunu gösteren, olağanüstü örneklerdir. Asıl büyüleyici olan, çalışmaların birbirleriyle etkileşiminin yarattığı farkındalık ve bu farkındalığın çağrışımsal gücü aracılığıyla insan düşüncesi ve hayal gücünde özel bir anı ve belli bir enerjiyi gösterip temsil etmeyi başarmasıdır.” Pakesch, sanatın, psikanalitik düşünce biçiminin farklı bir uygulama alanı haline gelmiş olduğundan bahsederek: “West'in dilbilimsel kaydırmaları ve Herold'un abartılı esprisi, bu koleksiyonda bir araya gelen çeşitli yaklaşımların birer örneğidir. Bütün çalışmalar, psikanalitik düşüncenin çağdaş sanata ne denli nüfuz ettiğini kanıtlar niteliktedir. Psikanalitik düşünce pek çok sanatçının çalışmalarında vazgeçilmez bir araç haline gelmiştir ve bunun sonucunda, psikanaliz kuram sanatta da varlığını sürdürmektedir” der. (Pakesch 2007: 15)

Sanatın her alanında, özellikle sanatsal yaratım süreciyle bağlantı kurabilen biçimlendirici kuramlar ve düşünme yöntemlerinin varlığından bahseden Pakesch, Freud'un kuramlarının yirminci yüzyılda özellikle merkezi bir rol üstlendiğinin inkâr edilemez olduğunu belirtmiştir. Pakesch, psikanalizin önemini şu sözlerle vurgular: “Bilincimizin tümleyen bir parçasına dönüşmüş bir sistem ve zihinsel model olan psikanalizin önemini ortaya koymakta ve onun sanat aracılığıyla kazandığı bir başka faaliyet zeminiyle farklı bir yorumu bizlere sunmaktadır.” (Pakesch 2007: 16)

Bu bağlamda, kavramsal sanatın önde gelen isimlerinden biri olan Joseph Kosuth'un Pakesch'in bahsettiği sergi için yaptığı çalışmayı anabiliriz. Kosuth'un altmışlı yılların başlarından beri dili çalışmalarının odağına yerleştirme düşüncesiyle deneyler yapmakta olduğunu belirtir Şeyda Öztürk. Bu kavramı çalışmanın en



önemli ögesi haline getirmeye çalışırken, biçim ve renge ikincil önemler atfetmiş olduğunu ve son zamanlardaki çalışmalarında, biçimsel sorunların yerini anlamlı yapılar ve algılama süreçlerinin aldığını belirtir. Kavramsal çalışmaları deneyimlerken, izleyicinin anlam yaratma sürecine aktif olarak katıldığını ve merkezi bir rol üstlendiğini anımsatır.

Öztürk, kavramsal sanatın amacı olan, düşünceleri nesnelere bağımsız ve ayrı biçimde sunmak için stratejiler geliştirme düşüncesinden yola çıkan Joseph Kosuth'un, 1965'te sanat kuramı, algılama ve dil üzerine çalışmaya başladığını, dili anlam yaratma işlevi gören bir model olarak ele aldığını belirtmiştir. Kavramsal bir çalışmada amaçlananın seyircide dematerializasyon (maddeden sıyrılma), kavramın arkasındaki düşüncenin materialization/maddeleştirilmesiyle çakışmakta olduğunu anımsatır.

Öztürk sanatçının başlangıçta kendisini sözlüklerden aldığı tanımları analiz etmeye, böylece anlam konusunda farkındalık yaratmaya ve sosyal anlam yapılarını şeffaflaştırmaya yoğunlaştığını belirterek, Kosuth'un, sonuçta ortaya çıkan çalışmaları arasında, açıkça sanatsallık ve estetikten uzak olmayı amaçlayan fotoğrafların varlığından söz ederek yapıtla ilgili tanımlaması şöyledir: "Seksenlerde yaptığı 'O.&A./F.D. (TO I.K. AND G.F.)' {'O.&A./F.D. (I.K. VE G.F.'YE)'} adlı çalışma, iki metinsel düzlem ve ödünç alınmış görünen bir fotoğraftan oluşmaktadır. Kompozisyon, duvara uygulanmış bir metin -Sigmund Freud'un *Düşlerin Yorumu*'ndan bir alıntı— ve onun önüne konularak metnin bir bölümünü kaplayan bir fotoğraftan oluşur. Sağ alt köşedeki fotoğrafın önüne bir başka metin katmanı daha yerleştirilmiştir. Fotoğrafın arka planındaki kapı, Sigmund Freud Müzesi'nin girişinin metaforu olarak anlaşılmalıdır." (Öztürk 2007: 45) Bu çalışmayla Kosuth'un, karışık kimlikler ve kimlik temasıyla oynamakta olduğunu ve var olan bir bağlamın bir parçasını yırtıp alarak ve onu düz anlamıyla yeni bir çerçeveye oturtmuş olduğunu belirtmiştir. Öztürk, Freud'un *Düşlerin Yorumu*'ndan alıntılanan metnin okunurluğu engellendiğinden, yazının anlattıklarının ancak bir bölümünün deneyimlenebildiğini ve böylelikle Freud'un kuramsal çalışmasını bir hazır nesne — Kosuth'un Duchamp'a referansta bulunma amacıyla kullandığı bir terim— olarak



Bu bölümü tamamlarken psikanalitik bir okuma örneği sunmak amacıyla, Samurçay'ın yukarıda andığımız *Sanatta Psikanaliz* adlı yapıtından bir örneğe yer vermek istiyoruz.

Samurçay, bir sanat yapıtına, yaratıcısının kişilik yapısını göz önüne almadan bakmanın, hemen hemen olanaksızlığından bahseder. Samurçay, psikanalizin birçok disiplinler için de yararını şöyle vurgulamıştır: “Kendi içinde ne kadar yenilenmelere yol açarsa açsın, temelde ortak düşünülere sahip psikanaliz, insanın ruhsal yapısını anlamak, davranışlarımızın kaynağındaki bilinçdışı dürtüleri kavramak açısından sanatçıları “en büyük ustalar” olarak kabul etmemiş miydi? Freud, psikanalizin hiçbir zaman, sadece ruhsal bozuklukların sağaltılmasına özgü tutulamayacağını, onun, aynı zamanda felsefe, din ve sanat sorunlarının çözümlmesine de yol açacağını öne sürmüyor muydu?” (Samurçay 2008: 29) Samurçay, Freud'un ve diğer psikanalistlerin bu anlamda pek çok araştırma yaptığını hatırlatarak şu örnekleri verir: 1910'da, "Leonardo da Vinci'nin Bir Çocukluk Anısı", 1912-14'te "Michelangelo'nun Musa'sı" ve K. Abraham, S. Ferenczi, O. Rank ve M. Klein'in incelemeleri.

Samurçay Devrim Erbil'in çözümlemesini yapmadan önce şu açıklamayı yapar:

*Sanatçı, içtepesel ve bilinçdışı isteklerini, üst-ben'in (süper ego) toplumsal yasakları nedeniyle, bilinçli ben (ego) düzeyinde yaşayamaz, başka bir anlatımla alt-ben (id) ile üst-ben arasındaki çatışma bu düzeyde çözümlenemezse, ya nevroz adı verilen ruhsal bozukluk oluşur ya da yüceltme (sublimation) mekanizması aracılığıyla söz konusu çatışma, yaratıcı ürüne dönüşür. Böylece içgüdüsel tepiler, psişizmin yüksek bir düzeyinde, toplumsal gerçeğin gerekliklerine ters düşmeden yaşanmış olurlar.”* (Samurçay 2008: 30)

Samurçay sanat ve psikanaliz arasındaki ilişkiyi bilimsel bir temele dayandırmak amacıyla, Erbil'e Charles Koch'un Ağaç Testi'ni uygulamıştır. Bu test aracılığıyla ruhsal tanı yapabileceğini öne süren Charles Koch'un dayandığı varsayımın, bireyin

ortaya koyduğu her ürünün, her çizginin, onun ruhsallığından ses vereceğini, onun içtepisel isteklerini yansıtacağı doğrultusunda olduğunu belirtmiş ve şöyle devam etmiştir:

*“Öyle ya insan ile ağaç birbirine benzemez mi? Doğada binlerce ağaç var birbirinden farklı: Görkemli, çelimsiz, kaim gövdeli, ince, neşeli, kahkahalar içinde, boynu bükük, üzüntülü, düşünceli, vurdumduymaz, içedönük ya da dışadönük. Yalnız başına, bir çekirdek aile yaşamı sürdüren ya da geniş boyutlarda birlikte yaşayanlar. Afrikalı Henry M. Stanley, ağaçla insan, toplumla orman arasındaki benzerlikleri ne güzel betimler. İnsanda olduğu gibi ağaç da kalıtımsal ya da sonradan edinilmiş hastalıklardan yakınabilir, yaralanır, hastalanır, acı çeker, için için kurur, "ayakta ölür" de sesi çıkmaz. (Samurçay 2008: 31)*

Samurçay, Erbil'in ağaçlarını yorumlamak için önce uzayın, yani çizgisel uzayın (*espace graphique*) nasıl yorumlanabileceğini göstermek ister ve M. Pulver'e başvurarak çizgisel alan bölgelerini nasıl yorumladığını anlatır:

*“Arthus'un, Köy Testi de, böyle bir uzay şeması üzerine kurulmuş. Kabaca ifade edersek, sol yan geçmiş, sağ yan ise geleceği simgeler. Sağ-sol üst bölüm yansıtılan Ben'i (tinsellik), sağ-sol alt bölüm ise gerçekçi Ben'i (özdeklik) ifade eder. Yansıtılan Ben'in sol yanı geçmişe ilişkin özlemleri, sağ yanı geleceğe ilişkin projeleri gerçekçi Ben'in sol yanı bilinçdışısal çatışmaları, sağ yanı bilinçdışısal gereksinimleri belirler.*

*Daha da şematik olarak anlatabiliriz durumu. Örneğin, basit bir dikdörtgen, bizim uzaya ilişkin duygumuzun (sentiment) anlatım çerçevesine karşılık oluşturabilir:*

*(O) noktası başlangıca karşılıktır. Sağa açılan yatay doğru, zamanı, (O)'dan yukarı çıkan dikey doğru ise toplumsal başarı ve gerçekleştirme derecesini*

*ifade eder. Yaşam çizgisi (O) ile son arasında yer alan etkinlik eğrisidir.”*  
(Saturçay 2008: 31)

Bu eğrinin, geçmiş deneylerin ve gelecekteki projelerin bilinçli ya da bilinçsiz bir anlatımı olduğunu belirten Saturçay, asıl sorulması gerekenin “bu doğrunun nereden geliyor ve nereye gidiyor?” yönünde olması gerektiğinden bahsetmiştir. Ayrıca Paul Klee'nin ilk kez bilinçli olarak yanıt aradığı bu soruyu, diğer sanatçılardan da sezmiş olabileceğinden kuşku duymadığını ifade etmiştir.

Saturçay, yorumlama ilkelerine, Erbil'in yaşamöyküsüne ve yaptığı görüşmeye dayanarak bir sonuca varabileceğini belirtmiştir. Ağacın kök, gövde ve taç gibi bölümlerinin nasıl yorumlandığından bahsederek, Erbil'in çizdiği ağacı Koch'un Ağaç Testi'ne ilişkin bulgular aracılığıyla açıklamıştır. Burada sadece gövdeyle ilgili örnekleme yapacağız.

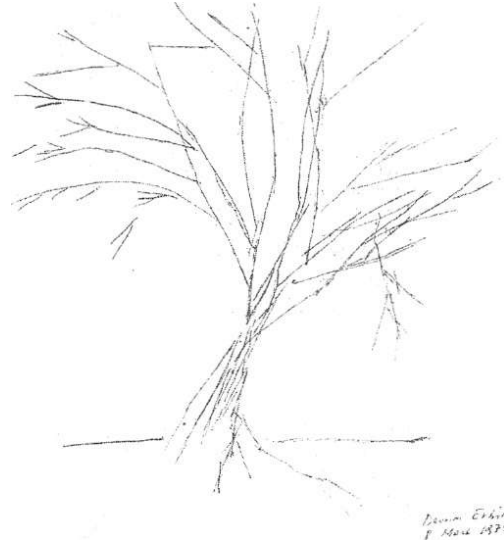
*“Gövdenin temel kısmı sol yanda genişlik gösteriyor. Bu nitelik, kontrol, fren, geçmişe bağlılık, anneye saplantı, bağlanılan bir şeyden ayrılmamak anlamına gelir. Erbil'le yaptığımız konuşma da söz konusu göstergeleri desteklemektedir.*

*Gövdeye ilişkin çizgiler, duyarlılığa, psikolojik travmaya (çok ıstırap çekmiş olma) işaret ediyor. Gövdenin geniş başlayıp taç kısmına doğru daralması da çekingenlik, duygusallığın blokajı, engellenmesi anlamını vurguluyor.”*  
(Saturçay 2008: 36)

Ardından test amacıyla çizilen ağaç resminde renk olmadığından Kandinsky'nin, renklerin etkilerine ilişkin anlatılarından ve renklerle kişilik çizgileri arasındaki ilişkiye değin deneyimsel araştırma bulgularından giderek, Devrim Erbil'in ruhsal durumu, kişiliği hakkında sonuçlara varmıştır. Küçük bir örnek vermek gerekirse:

*“Zihinsel durumu ile batılı, sezisi ile doğulu bir sanatçı olan Devrim Erbil'in kişilik dinamiğinde, ikizli duygular, çelişik kuvvetler yer almaktadır. Genelde*

*kişiliğe egemen olan içedönüklük, zaman zaman dışadönüklük boyutu ile dengelenir. Geleceğe yönelik projelerin, Baba'ya ilginin varlığına rağmen, içsel dinamik kendi üzerine dönmeye, soyuta kaçarak saklanmaya yönelir. Maviler onun savunmasıdır. İstikrarsız duygular durağanmış gibi, istikrarsızlık yokmuş gibi yaşanır Erbil'in çizgilerinde. Tutkunun içeriği ussal gibi görünür ama değildir. Çizgiler ürkek değilermiş gibidir, ama ürkektirler. Kapanmanın yenilenmesi işte bu ürkeklik nedeniyledir. Kapanmada dengeyi arayan Erbil, böylece dağılmaktan, açılıp saçılmaktan, diğerleri tarafından keşfedilmekten korunmaya çalışır. Yapıtlarındaki duygu ve heyecan öğeleri, düşüncenin baskısından her şeye rağmen kurtulur, mavilerin, aydınlık noktaların aralığından sızarak, Erbil'in içtenlikli ve yaratıcı gücünü yansıtır.” (Samurçay 2008: 29)*



**Resim 2.** Devrim Erbil, 1975  
Koch Ağaç Testi, (Samurçay 2008: 33)

Samurçay'ın incelemeleri yapıtın çok yaratıcı özne olan sanatçının bireysel özelliklerine ve ruhsal bazı niteliklerine dikkat çekmektedir. Dolayısıyla psikanalizin nereye uygulanacağı, hangi süreci ilgilendireceği bu tür çözümsel bir çalışmanın başında belirtilmiştir. Kitabın girişinde Samurçay amacının “insan çözümlemesi” olduğunu söyler. Samurçay insanın yapısını psikanalitik incelemesinin merkezine koyarken, bu alanda çalışan diğer uzmanların (Gagnebin) yapıtın anlamına ulaşmada psikanalizi kullanmaları dikkat çekicidir. Böylece

tezimizin kuramsal bölümünün başında sözünü ettiğimiz gibi, psikanalizin yaratıcıya ya da yapıta dönük bir uygulama modeli olarak belirlediğini belirtebiliriz.<sup>2</sup> Bu tezin amacı ise yapıtı anlamak ve yorumlamakta psikanalizin verilerinden, sunduğu bakış açısından yararlanmaktır.

## 2.2 Psikanaliz Açısından Sanatta Yaratıcı Süreç

İnsan deneyiminin en gizemli yanlarından biri olan yaratıcılık ve yaratma gücü, çok eski zamanlardan beri araştırmacı ve eleştirmenlerin ilgi çeken, merak uyandıran bir konu olmuştur. Psikanalizin “yaratma”nın bilinçdışı kaynaklarını açıklamak iddiasında olan kısmından bahseden B. Moran, sanatın ne sebeple doğduğu, sanatçının niçin eser yarattığı sorularına cevap veren bu görüşün, sanat eleştirisi alanına girmemekle beraber psikanalitik eleştiri yönteminin temelini teşkil ettiğini belirtmiştir.

Freud’un sanatçının yaratma eylemi ile nevroz arasında sıkı bir ilişki bulmasından ve bilinçdışının “yaratma”daki rolünü belirlemeye çalışmış olmasından bahseden Moran konuyu kısaca tarihsel bağlamda ele alarak şöyle devam eder: “Eski Yunan’da ilham, sanatçının dışarıdan bir kuvvetin etkisi altına girmesi, ona uymak zorunda olması demektir. Adeta cin tutmuş gibi, sanatçı yarı kendinden geçmiş bir duruma girerdi. Esrarengiz dış kuvveti, Tanrılar olarak da anlamaktaydılar ve şairler ilham için Tanrılardan medet umar, onları yardıma çağırırlardı.” Moran, Platon’un İon diyalogunda Sokrates’in, ozan İon’a sorular sorarak onu sıkıştırdığı zaman İon’un verdiği cevaplardan çıkardığı sonuçlardan birinin şu olduğunu belirtmiştir: “Ozanlar, yazar ve söylerken akla dayanan bir iş yapmazlar. Bir nevi vecd içindedirler ve yazdıkları, bilinçli bir denetime tâbi değildir.” (Moran 2010: 150)

Moran, romantik çağda bu ilham görüşünün dinsel örtüsünden sıyrılarak doğal bir açıklamaya yöneldiğini belirttikten sonra ilhamın konumlandırılmasıyla ilgili bizlere

---

<sup>2</sup> Bkz. B. Moran,, 2010: 149

şunları der: “Sanatçı yine ilhamla yazan bir adamdır, teknik ve bilgi bu işe yetmez; ne var ki, artık ilham sanatçıya dışarıdan gelen ve ona egemen olan bir güç olmaktan çıkar ve yavaş yavaş sanatçının kendi içinde, ama bilincinin dışındaki bir kaynaktan fişkırdığı kanısı yer alır.” Romantiklerin, akıl, zekâ, zihin, düşünce gibi etmenlerle gerçek sanat eseri yaratılabileceğini kabul etmediklerini belirten Moran, sebep olarak yaratmanın, bilinci aşan ve içimizde bilmediğimiz bir kuvvetin eseri olduğu açıklaması yaptıklarını söylemiştir. Moran, yirminci yüzyılda Gerçeküstücülerin, şiir yazarken aklın denetimini kaldırmak ve bilinçdışıdaki malzemeyi ortaya çıkarmak için çeşitli yollara başvurdıklarını ve onların romantiklerden gelen bir yaratma görüşünün yeni bir çeşidini benimsemiş olduklarından da bahsetmiştir. (Moran 2010: 151)

Freud'un sanat kuramında, hayal kurma eylemi ile sanatçının yakın ilişkisi olduğunu belirten Moran, sanatçının bir ruh hastası gibi değerlendirilmesinin, gerçek dünyada tatmin edemediği isteklerle dolu olmasından kaynaklı olduğunu belirtmiştir ve Freud'un şu sözlerini alıntılamıştır: "Onur, zenginlik, ün kazanmak, yükselmek ve kadınların sevgisini elde etmek ister, ama bu zevklere ulaşma araçlarından yoksundur. Böylece o da, özlemi yerine getirilmemiş herhangi biri gibi gerçeklikten uzaklaşarak bütün ilgisini ve libidosunu isteklerinin hayal dünyasında yaratılmasına aktarır. Bu da kolayca nevroza yol açabilir." Bazı hallerde sanatçının kendisini yazmaya iten tatmin edilmemiş istekleri dolaylı bir yoldan yine gerçekte tatmin edebildiğinden bahsetmiştir. Bu nedenle de yapıtı sayesinde başkalarının da bir hayal dünyasında yaşayabildikleri için onların hayranlığını kazanmış olduğundan, bunun da sanatçıya istediği kudreti, şerefi, şöhreti ve kadınların sevgisini yine gerçekte sağlamış olmasından söz etmiştir. Moran bunun nedenini şöyle açıklar: “Yazarın bunu yapabilmesinin nedeni, kurduğu hayalin kişisel yönünü törpüleyerek başkalarının zevkle katılabileceği bir hale sokabilmesinden ve yasak kaynaklardan geldiğini farkedilemeyecek kadar değiştirmesini bilmesindedir. Denebilir ki sanatçı, başkalarına hayal kurmanın zevkini utanmaksızın tatmin olanağını sağlar.” (Moran 2010: 152)



Böylelikle yazarı yazmaya itenin, açığa vuramayıp bastırmak zorunda kaldığı isteklerin, bir yolunu bulup kılık değiştirerek kendilerini yapıtta belli edeceklerini belirten Moran bu olguyu rüyayla bağdaştırmıştır. Bu bağlamda bir sanat yapıtına, yazarın bilinçdışında kalmış isteklerinin, korkularının vb. sembollerini taşıyan bir belge gibi bakılabileceğinden bahsetmiştir.

Psikanalist T. Parman, psikanalizin ilk yıllarından başlayarak sanat ve özellikle sanatçı ile bir hayli ilgilenmesinin en önemli nedenlerinden birinin, kurucusu Sigmund Freud'un sanata olan düşkünlüğü olarak açıklar. Freud'un yalnızca edebiyata değil resme ve heykele olan yakınlığını da vurgulayarak, Freud'un yazarı ve yazınsal yaratıcılığı incelerken, onun yaratım için gerekli olan esini nereden bulduğunu sorguladığına dikkat çeker. Parman, Freud için sanatçının oyun oynayan bir çocuk gibi olduğunu, sanatçının da çocuk gibi kendi dünyasını oluşturduğu örneğiyle açıklar.

Parman, Freud'un bu alandaki ilk adımlarını Donald Winnicott ve Melanie Klein'in izlediğinden bahseder. Parman, Yeni Zelanda asıllı Fransız psikanalist Joyce McDougall'ın da psikanaliz geleneği içerisinde özgün bir çizginin, psikanaliz ve sanatı birleştiren çizginin, yılmaz bir savunucusu olduğunu belirterek: "Aynı anda iç ve dış dünyaya da ait olabilen "geçiş alanı" ve yeni doğanın "duygusal şiddet yaşantısı", McDougall'a göre sanatsal yaratıcılığın çocuk oyunu kadar keyifli ve acısız bir edim olmadığını ve hatta şiddetin onun ana unsurlarından birini oluşturduğunu göstermekte kullanılabilecek önemli kuramsal dayanaklardır" der. (Parman 2009: 16) Parman, McDougall'ın yaratıcı sürecin gücü ve yoğunluğunun yanı sıra, sanatçıların kendilerinin de düşüncelerini, imgelerini, düşlerini ve karabasanlarını dünyaya dayatan şiddet dolu bireyler olduklarını öne sürmesinden yola çıkarak, neden yaratıcı edimin kaygılar ve ruhsal çatışmalarla dolu olduğunu açıklamaya çalıştığını belirtir. Parman, bu arada, birçok sanatçının neden psikanalizden yardım istediğini ve psikanalizin onlara neden iyi geldiğini açıklamış olduğunu vurgular.

Sanatta teşhis ve tedavi yöntemini Türkiye'de ilk uygulayan Psikiyatri Profesörü Süleyman Velioğlu, sanatçının yarı deli sanılmasının onun dünya görüşündeki

özgürlüklerden ve yaratma süreciyle ilgili psikodinamik nedenlerden doğduğunu belirtir. Psikodinamik nedenleri, sanatçıyı olumsuz olarak değerlendirmede sade insanlara hak verdirecek gibi gözüken etkenlerin yaratma süreci içinde yer alan ve biraz ileride sözünü edeceğimiz “yaratıcı ego gerilemesi”yle ilintili olduğunu belirten Velioğlu,1970 yılında kurulan Akatünvel Sanat Topluluğu’nun da kurucularındandır.

Velioğlu, insanın, varlık bütünselliğini gündelik yaşantısında, yani reel alanda gerçekleştirmediğini belirterek, bunun ancak kurumsal çerçevede olanaklı olduğundan bahsetmiştir. İnsanın canlı varlık olarak temel isteğinin ve yöneliminin yaşamını sürdürme olduğunu belirtir ama buna karşın insanın reel alanda, yaşamın eş anlamı olan bütünselliğini ve birliğini gerçekleştirmediğinin altını çizer. Bunun insanın dramı, ikilemi ve kurtuluş yolu olduğunu belirtir. Stresten ölüme uzanan geniş bir spektrum içinde yer alan birçok olumsuz etmenin bütünselleşmeyi engellemesini vurgulayarak: “*Mikrokosmik Sfer*<sup>3</sup> ve *Makrokosmik Sfer*<sup>4</sup> kategorilerine ilişkin kalıtsal, yapısal, işlevsel özürler, bozukluklar, yetersizlikler, doyumsuzluklar, uyumsuzluklar ve bunların yanı sıra, yaşamın biyolojik saatle sınırlı olması olgusu insanı bütünselleşememelere ve ölüme yokluğa yenik düşürür” der. (Velioğlu 2010: 25) Canlı varlıklar içinde yalnızca insan varlığının bu yazgıya direndiğini, reel alandaki yenilgiye teslim olmadığını ve buna yaratma edimiyle karşı durduğunu belirtir.

Velioğlu’nun yaratma süreci ve esin olgusuna ilişkin çözümlemesiyle ilgili değerlendirmelerinde, yaratma ediminin birçok kez doğum olayına benzetildiğini vurgulayarak: “Yaratma ediminin bilinçdışındaki ilk etkisi şiddetli ve sarsıcı bir duygulanımla yaşanır; canlı varlığa biçim veren tohumun organizmaya düşmesi anında olduğu gibi bir aşkla” der. (Velioğlu 2010: 92) Canlı varlığın tohumda önceden genetik programla saptanmış biçimiyle gelişip, büyüdüğünü oysa yaratılan

---

<sup>3</sup> Çağdaş ontoloji evrendeki madde’nin inorganik; canlının inorganik ve organik; hayvanın inorganik, organik ve ruhsal, insanın inorganik, organik, ruhsal ve tinsel/geist varlık tabakalarından oluştuğunu öngörür. (Velioğlu 2010: 18)

<sup>4</sup> a) Anne, baba, çocuk, kardeş, akraba ilişkileri içindeki etkileşimleri kapsayan; aile b) Oyun, okul, iş ve meslekle ilgili; çevre c) Gelenek, görenek, töre ve kültürleriyle; klan d) Tarihsel, kültürel, etnik, estetik, dil, inanç, siyasal, ekonomik boyutlarıyla; toplum e) Zaman, çağ, çağdaşlık f) Ekoloji, doğa, coğrafya g) Evren ve evrensel değerler vb. gibi kategorileri içerir. (Velioğlu 2010: 21)

yapıtın, homeostatik değişimlere koşut olarak, her an değişen süreçlerden geçerek, burada ve şimdinin koşullarında yıkılan ve yapılan olduğunu belirtir. (Velioğlu 2010: 93)

Velioğlu, yaratmaya ilişkin bilinçdışı etkinliğinin habercisinin esin olduğunu vurgular. Bilinçdışının dolaysız verileri olan bilinç düzeyine kısa süreli çabasız çıkışlar meydana geldiğinden bahsettikten sonra, “esin”in, yaratma ediminin ne başı ne sonu olduğunu vurgulayarak: “Onun [esin] nedeni bir ölçüde kendiliğindenliktir; bilinçdışının kendine özgü çabasıyla ruhsal bireşimlerin, bütünselleşmelerin oluşmasında rol oynar. Kimi yaratıcılarda kendiliğindenlik kolay, kimilerinde zor olur; düş ve dalgınlık anları kendiliğindenliği kolaylaştırır” der.

Velioğlu, yaratıcının, yaratma sırasında fantazilerden esinlenebilmek amacıyla primer süreçlerden çokça yararlandığına değinir ve primer sürecin id’in tipik fonksiyon tarzı olduğunu vurgular. Primer süreçlerin, içtepilere, içgüdülere ya da isteklere bağlı olduklarını ve haz ilkesine göre yönelttiklerini, bununla beraber gerçeklik ilkesine bağlı olmadıklarını, bu nedenle de yer ve zaman kategorilerine bağlı olamayan, mantık dışı, düş ve fantezilerde görülen, kendi içinde çelişkili ürünleri mümkün kılabilindiğinden bahseder. Primer sürecin belli başlı niteliği olarak halüsinasyonlu istek ve dilekler ile doyumun kabul edildiğini belirterek şöyle der:

*“Ego’nun tipik fonksiyon tarzı olan sekonder süreçler ise gerçeklik ilkesine bağlı, mantıksal bir düşünce, denetimli ve planlı bir davranışla karakterizedirler. Normal psişik durumlarda, hayal kurma ve özellikle yaratma sırasında, güçlü aşığı kategori kaynaklarından güç almak, fantezilerden yararlanmak ve özgürlük uğruna, primer süreçleri etkisi altına alan sekonder süreçler bir süre için askıya alınabilirler. Bu psişik durum bir yaratıcı ego gerilemesidir. Bu durumdaki primer süreçlere ait oluşumlar, belirli bir dereceye kadar, ego tarafından hoşgörüyü yönetilebilirler. Yaratma sürecinin bu ara süreci içindeyken yaratıcı, "sakın dairelerimi bozma!", diyebilir, düşünce ve davranışları yönünden, sade insanlarca yadırganabilir ve onun psikopat, sosyopat, ya da psikotik olduğu sanılabilir.”*  
(Velioğlu 2010: 57)

Buna rağmen, yaratıcı kişinin, iyi integre edilmiş ego'yla, hiç tehlikesizce bir "yaratıcı ego gerilemesi"yle uğraşabilmesinden bahseder. Velioğlu, psikotiklerde görüldüğü gibi gerilemeye yenik düşmüş, gerilemenin kurbanı ve "primer süreçlerin malı olmuş" zayıf bir ego değil, gerçeklerden kopmamış bir ego'su, bir mantıksal düşünce ve denetimli, planlı bir davranış biçiminin var olmasının altını çizmiştir. Sonuç olarak Velioğlu sanatçının, sade insanların sandığı gibi, tanrısal bir varlık ya da psikotik olarak değerlendirilmesinin yanlış olduğunu belirtirken, onları sade insandan ayıran özelliğin, nitel değil, sadece nicel olduğu vurgular.

Talat Parman ise, sanatsal yaratıcılık ve psikanaliz ilişkisini değerlendirirken iki önemli noktayı gözden kaçırmamamız gerektiğini vurgular: Yaratıcılık, estetik ve poetik olmak üzere iki düzlemde ele alınır: "Estetik, bir yapıtın topluluk üzerine etkilerini incelemek demektir. Poetik ise yapıtın yapılması, yaratılması sürecinin incelenmesidir." (Parman 2005: 102)

Parman estetik yapıtın üretim aşamasının poetik, alımlanma sürecinin ise estetiğin alanına girdiğini belirterek kendi yaklaşımının poetikçi'nin yaklaşımına benzer olduğunu vurgular. Çünkü poetik yapıtın yapılması süreciyle ilgilidir.

Psikanaliz açısından ise Parman, Freud'un 1932'de "Psikanaliz üzerine yeni konferanslarda" şuna dikkat çektiğini vurgulayarak: "Psikanalitik çalışma hassas ve zorludur; o okurken takılan ancak gezintiye çıkıldığında çıkarılan bir gözlük gibi kullanılamaz" der ve böylece sanat yapıtı karşısında da bu psikanalitik duruşun önemini belirtir.

Bilindiği gibi psikanalizde sıklıkla kompleksler anılır. Parman, bunu Kral Oedipus'un öyküsüyle örnekler ve Freud'un kuramını geliştirirken birçok sanat yapıtını, hem birer kaynak, hem birer gerekçe olarak kullanmış olduğunu vurgular.

Freud'un sanat yapıtlarıyla ilgili yazılarından bazıları şunlardır:

"Jansen'in Gradiva yapıtında düşler ve sanrı" (1907),

"Yazınsal yaratım ve uyanık düş" (1908),

"Leonardo da Vinci'nin bir çocukluk anısı" (1910),

"Uç çekmece teması" (1913),

"Mikelanj'ın Musa'sı" (1914),  
"Psikanaliz tarafından ortaya çıkarılan birkaç karakter tipi" (1916),  
"Goethe'nin 'Kurgu ve Gerçek' yapıtında bir çocukluk anısı" (1917),  
"Tekinsiz" (1919),  
"XVII. yy da bir demonyak nevroz" (1923),  
"Dostoyevski ve Babanın öldürülmesi" (1928).

Parman'ın da belirttiği gibi, "Freud bu yazılarında yalnızca sanatsal yaratıcılıkla ilgilenmemiş, aynı zamanda bu yapıtlardaki kimi unsurları kuramının oluşumunda temel öğeler olarak kullanmıştır". (Parman 2005: 103)

Freud terminolojisinde en önemli kavramlardan olan yüceltme (sublimation) kavramıdır.<sup>5</sup> Parman yüceltme kavramının dürtünün özel bir akıbeti olarak kabul edildiğini ve Freud'un yapıtı boyunca önemli değişikliklere uğramış olduğundan bahseder.

Parman yüceltmeyle ilgili olarak Freud'un önemli bir yazısını anar:

*"Freud 1908 tarihli, "Uygarlaşmış cinsel ahlak ve modern zamanların nevrotik hastalığı" başlıklı yazısında yüceltmeyi şöyle tanımlar: "Cinsel dürtü kültürel uğraş hizmetine çok büyük miktarda enerji verir, ancak burada öyle bir özellik vardır ki hedeften ayrılırken yoğunluğundan hiçbir şey yitirmez. Bu ilk cinsel hedefin, cinsel olmayan ancak ruhsal olarak akraba olan bir başkası lehine değiştirilme yetisine yüceltme denir."* (Parman 2005: 103)

---

<sup>5</sup> Yüceltme, Freud tarafından "cinsellikle ilişkisi olmayan ancak gücünü cinsel dürtüden alan insan eylemlerini" açıklamak için ortaya atılmıştır. Freud, yüceltilmiş eylemler olarak "sanatsal eylemi" ve "entelektüel çalışmayı" öncelikli örnekler olarak göstermiştir. Yüceleştirilmiş dürtü, cinsel olmayan yeni bir hedefe yönelecek ve böylece toplumsal olarak değer verilmiş nesnelere hedeflenmiş olacaktır. (Parman 2005: 103)

Türkiye Psikiyatri Derneği Üyesi Psikiyatr Dr. Haluk Sunat, Fransız psikanalist Janine Chasseguet-Smirgel'in, Freud'un yüceltme tanımına bir ek yaptığını vurgular ve şöyle devam eder: "Buna göre yüceltmede, dürtünün yalnızca amacı değişmemiş; dürtü, cinselliğinden arınıp nesneyi terk ederek bene dönmüş ve 'narsisistik' libido hâline gelmiştir. Demek ki, yüceltmede önemli olan -dürtünün amacının değişmesinin ötesinde-, yeniden narsisistik kılınmasıdır." (Sunat 2011: 162)

Parman, Laplanche ve Pontalis'in ünlü *Psikanalizin Sözdağarcığı* adlı kitaplarında Freud'un yapıtında yüceltme ile ilgili olarak saptamalarından bahseder. Laplanche ve Pontalis'in özellikle çocuksu sapkınlığa ait kısmi dürtülerden kaynaklanan yüceltme için Freud'dan şu sözleri alıntıladıklarını belirtir: Freud: "Kültürel uğraşta kullanılan güçler temel olarak cinsel uyarılmanın sapkın olarak tanımlanan unsurlarının baskılanmasından kaynaklanır."

Parman'ın yaptığı alıntıda, Laplanche ve Pontalis'in Freud'un yüceltme için düzenek olarak iki varsayım önermiş olduğunu, bunlardan birisinin, cinsel dürtülerin kendini koruma dürtüleri üzerine yaslanması üzerine kurulması ve böylelikle cinselliğin yüceltilmesinin gerçekleştiğini belirterek, Freud'un Leonardo da Vinci incelemesindeki yaklaşımını bu varsayıma örnek olarak verdiklerini okuruz. Diğer varsayım ise Laplanche ve Pontalis'in Freud'un "narsisizm" kavramını önermeleriyle ve cinsel etkinliğin yüceltilmiş bir etkinliğe dönüşürken bir ara evrenin varlığıyla libidonun benlik üzerine geri çekilmesiyle cinselliksizleşmenin olanaklı kılınmasıyla ilgilidir.

Psikanalistler, üzerinde tartıştıkları ve yeni açılımlar önerdikleri en önemli psikanalitik kavramlardan biri olan yüceltmenin şu nedenle önemine değinirler: "Ancak, yüceltme ile tepkisel oluşum, hedefte inhibisyon, idealizasyon, bastırma gibi yakın süreçlerin farkının yeterince ortaya konmaması, cinsel dürtüler yanında saldırgan dürtülerin de yüceltilmesi olasılığı Freud'un kuramında tartışılması gereken noktalar olarak kalmıştır." (Bağlam 10 2005: 104)

Bu noktada Parman, Melanie Klein'in sanatsal yaratıcılık için önerdiği açıklamaya dikkat çeker. "Yüceltmenin benliğin narsisistik boyutu ile yakın bağlantıda olduğu ve yüceltilen etkinlikle hedeflenen nesneyle, benliğin bütünlüğü aynı özelliklere sahip

olduğu sonucundan yola çıkılarak, yüceltmede yıkıcı dürtülerle parçalanmış iyi nesnenin onarılmasını, yinelenmesini gördüğünü belirtmiştir.” (Parman 2005: 104)

Parman yaratıcı sürecin Klein'a göre onarmanın özgün eylemlerinden biri olduğuyula ilgili açıklaması için şunları der:

*“Bu tartışmaya Janine Chasseguet-Smirgel, M.Klein'in yaklaşımına dayanarak katılır. M.Klein, 1929 tarihli "Yaratıcı itkiye ve bir sanat yapıtına yansıtılan çocuksu kaygı dönemleri" başlıklı yazısında "onarma" (réparation) kavramını önerir. M.Klein'e göre yaratıcı itki (impulsion) depresif dönemle çağdaştır. Yaratıcı itki, nesne bütününde ve bütünlüğü ile algılandığında ortaya çıkan onarma gereksiniminden doğar. Oysa bir önceki paranoid dönemde nesne, iyi ve kötü olarak parçalanmış ve kaybolmuştur. Nesnenin bütününde algılanması, özneyi kendi çifte değerliliği ile ve kendinde iyi ve kötünün aynı anda var olması ile karşı karşıya bırakır. Bu süreç suçluluk duygusunun ortaya çıkmasına neden olur. Aynı zamanda düşmanlık görme düşünceleri tümüyle kaybolmaz ve özne misillemeden korkar. Korku ve suçluluk birleşir, nesnenin onarılmasına çalışılır.” (Bağlam 10 2005: 105)*

Parman yaratıcı itkinin saldırgan dürtülerle parçalanmış nesnenin yarattığı suçluluk duygusunu ve ondan içselleştirilmiş parçalarının intikamından korkan öznenin de onarılmasını hedeflediğini vurgular.

Parman yaratıcı eylem bir süreç olduğuna dikkat çekerek bu sürecin üzerinde özellikle durur. Yaratıcı süreç konusunda en önemli kavramsal ilerlemeleri bir Fransız psikanalisti olan Didier Anzieu'nün yapmış olduğunu belirterek, Anzieu'nün bu konuda yapmış olduğu çalışmaları kısaca şöyle özetler: *“Freud'un Oto-analizi ve Psikanalizin Keşfi* kitabında Freud'u bir yaratıcı (bilimsel buluşu olan bir yaratıcı) olarak ele almış, ayrıca ressam Francis Bacon, yazar Samuel Beckett ve psikanalist Wilfred Bion üzerine de onların yaratıcı edimlerini ele alan önemli yazılar yazmıştır.”

Parman yaratıcı sürecin nasıl incelendiğini, Anzieu'nün 1981 tarihli *Yapıtın Gövdesi (Le corps de l'oeuvre)* adlı kitabını ele alarak açıklar.

Didier Anzieu'nün yaratıcı süreci beş evrede incelemeyi önerdiğini ve bu beş evrenin her birinin iki özelliği olduğunu vurgular. Yaratıcı sürecin beş evresi şunlardır:

İlk evre, ilham (intuition) evresi olarak bilinen evredir.

İkinci evre, o ana kadar bilinmeyen, bir iç verinin, ruhsal verinin bilincine varılmasıdır.

Üçüncü evre, ruhsal olarak sanrıya (délire) benzer bir durum ortaya çıkarır.

Dördüncü evre birleştirme (composition) evresidir.

Beşinci evrede birbirini tamamlayan ama birbirinden bağımsız iki işlem gerçekleştirilir. Bunlardan birincisi yapıtın bitirilmesi, bitirildiğinin "açıklanması", ikincisi ise sergilenmesidir.

Parman bu beş evrenin her birinin iki özelliğini Anzieu'nün şu şekilde açıkladığını belirtir:

“1) Her biri için belirli bir ruhsal işleyiş biçimi;

2) Yaratıcılık için gerekli bu işleyişe özgü dirençleri ortaya çıkaracak belirgin bir kaygı türü söz konusudur.” (Parman 2005: 105)

İlk evre olan ilham (intuition) evresi, gerçeklikle pek bağdaşmayan öncelikle Platoncu bir yaklaşımın etkisi ile "yukardan, tanrılardan" gelen bir güç, bir etki olarak tanımlanmakla birlikte psikanalistlerin bu gücün yukarıdan değil, bilinçdışının derinliklerinden, biyolojik içgüdülere dayanan bilinçdışı dürtülerden geldiğini öne sürmesiyle bu sürecin incelenmesi olarak ele alınır. Parman ilham evresi hakkında Anzieu'nün şu açıklamasına yer verir.

*“Ancak bu "kuluçka" evresinde yaratıcının ruhsallığında bir şeyler olur. Anzieu bunu tanımlamak için "kriz" sözcüğünü önerir. Yaratıcı süreci başlatan, bir bireysel kriz durumudur. Bu, bir ruhsal kriz olabileceği gibi, bir yitik, bir yas, bir başarısızlık ve hatta toplumsal, ekonomik veya politik bir kriz de olabilir. Birey krizde olabilir, ya da bireyin içinde yaşadığı aile, grup, ulus krizde olabilir. Ancak kriz sözcüğü klinisyenler için özellikle başta hiç de*



*olumsuz bir anlama gönderme yapmamıştır. Psikanalistler krizin yaşamsal ve normal olduğunu bilirler. Bireyler ve gruplar krizsiz yaşayamazlar, elbette kimi zaman krizden de ölebilirler.”* (Bağlam 10 2005: 106)

Parman, kimi yaratıcı ürünlerin kriz ürünleri olduğundan bahsederken, kriz dönemlerinin ergenlik, orta yaş ve yaşlılık olarak anıldığını belirtmiştir. Kriz döneminde verilen yaratıcı ürünleri şöyle örneklemiştir: “Françoise Sagan'ın *Merhaba Hüzün'ü*, ergenlik krizinin ürünüdür, Freud'un psikanalizi orta yaş krizinde yarattığını biliyoruz, Kant ise üç önemli eleştirisini 60'ından sonra, yaşlılık krizi sırasında kaleme alabilmiştir.”

İlham evresinin kaygısı depersonalizasyon, kimliksizleşme<sup>6</sup> kaygısı, ruhsal yaşantısı ise gerileme olarak açıklanır.

Parman, Anzieu'nün ilk evre olan ilham evresinin ruhsal yaşantısının bir gerileme olduğunu söyleyerek şu alıntıyı yapar: “Eskil işlevlere geri dönüş, annesi tarafından terk edildiğini hisseden bebeğin işlevine geri dönüştür. Psikiyatri ruhsallığın disosiyasyonundan söz eder. Anzieu burada "tutulma-yakalanma-etkilenme" (saisissement) sözcüğünü yeğler. Yani daha önce bilinmeyen bir durumla "tutulma" söz konusudur. Bir soğumadır bu. Bir narsisistik gerilemedir. Deliliğe, ölüm kaygısına yakın bir kaygıdır bu.” Parman, Anzieu'nün yaratıcılık, delilik ve erken ölüm arasındaki yakınlığını burada gördüğünü belirtirken şöyle devam eder: “Aradaki fark, yaratıcının bu evreden sonra diğer evrelere geçmesidir. Bu evrede takılıp kalan geçici ya da kalıcı delilik tehlikesi ile karşı karşıyadır. Ya da erken ölümle.” (Parman 2005: 106)

Parman bu ikinci evreyle ilgili şunları alıntılamaştır.

*“İkinci evre, ise o ana kadar bilinmeyen, bir iç verinin, ruhsal verinin bilincine varılmasıdır. Bu bilince varma dış dünyadan bir olgunun da saptanmasına olanak sağlayabilir. Yakalanmadan yakalamaya, edilgenden*

---

<sup>6</sup> Birey bir anlamda alışık olduğu kimliğinden çıkmakta, kendinde hem hayranlıkla ama hem de korkuyla daha önce hiç bilmediği özellikler keşfetmektedir. Kendinde bir eş, bir çift bulmaktır söz konusu olan. Bir demondur. Bir tekinsizliktir. (Parman 2005: 106)

*etkin olma haline geçiş söz konudur. Bu dönemde neler yakalanır? Temel de üç şey: Bu bir tasarım olabilir, yani bir zihinsel imge<sup>7</sup>. Bu bir duygulanım<sup>8</sup> olabilir, özel bir his. Ya da bir hareket olabilir, ancak gerçek bir hareketten çok bir hareketin tasarımı yani ritim.” (Parman 2005: 107)*

Parman’ın alıntıladığı Anzieu’nün yaratıcı sürecin, ikinci evresinin ruhsal düzeneğini varsanı<sup>9</sup> (hallucination) olarak ele alınmıştır. Yaratıcı bireyin bir sonraki evreye geçtiği, eğer burada takılı kalırsa deliliğın ortaya çıktığı belirtilmiştir. Bu dönemin kaygısının kişisizlikleşme (dépersonnalis ) olduğu, delice düşüncelere sahip olmanın da korkusu olduğu belirtilir.

Parman, bu durumda "ilham"ın sanıldığı gibi ruhsallığın en derinlerinde yatan bir olgu değil, Anzieu'ye göre tersine kişiliğın dışında, sınırında, çevresinde olduğunu vurgular: “Başlangıçta "hem ben ama hem de ben değil", "hem tamdik, hem yabancı olan" iken, bu evrede merkeze yerleşir, başlangıç noktasını oluşturur. Bu hareket noktası yapıtı boydan boya kat edecek devinimi oluşturacaktır.” (Parman 2005: 108)

Parman, üçüncü evreyi tanımlarken Anzieu’den şunu alıntılar:

*“Ruhsal olarak sanrıya (délire) benzer bir durum ortaya çıkarır. Bir veriden yola çıkılarak, gerçekliğe uygun olup olmadığına bakılmaksızın olası tüm sonuçlara varılmaya çalışılmıştır. Böylece gerçekliğın çok farklı algılarına ulaşılmış olur. Ancak hastalıklal sanrı ile yaratıcı sanrıyı birbirinden ayıran nedir? Bunu belirleyen sürecin devamı, diğer evrelere geçilmesi ve elbette sanat camiasının tepkisidir. Varsanı gibi sanrı da temelinde patolojik*

---

<sup>7</sup> Zihinsel imge elbette bir görüntüdür, bir vizedur. Bu görüntüler uyku uyanıklık anında ortaya çıkabilir, düşte ortaya çıkabilir, bir hayal olabilir. (Parman 2005: 107)

<sup>8</sup> Duygulanım ise özellikle ıstırap verici bir terk edilme, öfke, engellenme, ölümü arzulama korkusu, bastırılan aşk, veya sevememe duygulanımlarıdır. (Parman 2005: 107)

<sup>9</sup> Varsanı psikiyatrik açıdan bir patolojiyi işaret etse de, Freud bize onun çok normal bir olgu da olabileceğini göstermiştir. Varsanı nesnesiz algı demektir. Her gece olmamış, olmayan şeyleri görmüyor muyuz düşlerimizde? Ancak uyandığımızda bunun gerçek olmadığını anlıyoruz, biliyoruz. (Bağlam 10: 2005: 107)

*değildir. Normal bir süreçken, başvuru tek süreç olursa patolojik olur.”*  
(Bağlam 10 2005: 108)

Üçüncü evrenin kaygısının parçalanma (morcellement) kaygısı olduğu belirtilir ve sanrının temelinde dağılma, parçalanma olan yerde tutarlı, uygun bir parça yama üretme çabasının varlığından bahsedilir.

Parman, Anzieu'nün yapıtın anlamını şu şekilde sorgulamasını ele alır: “Yapıtın anlamı da tutarlılık ve dolayısıyla rahatlama arama çabası değil midir?” Bunun sonucunda sanatçı imgesel beden yaratmaktan bahsederken, bunun tutarlılık gereksinimini doyumaktan ve tümüyle yöneten bir kodla düzenlenmesinden geçeceğini belirtmiştir. Ve kendini büyük görmeyle ilgili şu alıntıyı yaparak, üçüncü evre “Yaratıcılıkta da tüm sanrılarda olduğu gibi bir "kendini büyük görme" (mégalomaniacque) boyutu vardır. Bu evrede ortaya çıkabilecek dirençlerden biri, yaratıcının bu büyüklük doyumlarından bunalması, kaçması ve buluşunu-yapıtını sonuna kadar götürmemesidir. Kendini büyük görme doyumunu korkusundan, bulduğu kodu işleme koymamasıdır.” (Bağlam 10 2005: 109)

Anzieu'nün dördüncü evresi olan bileştirme (composition) evresini Parman şöyle tanımlar: “Yazar kahramanı belirlemiş, konuyu saptamıştır. Şimdi yazmak kalmıştır geriye. Bir oturuşta, bir çırpıda yazılabilir. Bu ergensel yaratıcılığa özgüdür. Ancak çoğu zaman, üzerinde yeniden, yeniden geçilir. Bu birleştirme, tamamlama evresinin önemli oranda takıntılı (obsesif) kişilik özelliklerini zorunlu kıldığı ortadadır.” Bu evrede takıntılı yetenekler, takıntılı doyumlar ve takıntılı dirençlerin sözü edilir ve takıntılı dirençlere örnek olarak bir türlü yapıtın tamamlanmaması verilir. Anzieu'nun bu evre için ruhsal özelliğinin takıntı olarak belirlediği, kaygısının ise suçluluk duygusundan kaynaklandığı konu edilir. Parman şu alıntıyı da yapar: “Sanatçı kendi kendine: "Daha çok çalışmalıyım, tam da bu değil uygun olan bu değil vb..." der. Bir ayinsellik (rituel) ve bir zorlantılı (compulsion) durum söz konusudur bu evrede.” (Bağlam 10 2005: 109)

Parman, Anzieu'nün son evre olarak belirlediği beşinci evrede birbirini tamamlayan ama birbirinden bağımsız iki işlem gerçekleştirildiğini vurgular. Yapıtın bitirilmesi, bitirildiğinin "açıklanması", ve sergilenmesidir bu işlemler. Bu evrenin kaygısının

ayrılma-ayrılık (séparation) kaygısı olduğu belirtilir. Buradaki ayrılık, sanatçının ürettiğiyle olan ayrılığını, yapıtın özgür olarak yolunu sürdürmesiyle açıklanır. Sonraki süreçte bazı kaygıların yaşandığı bahsedilerek şu örnekler verilir: "Ya beğenilmezse, ya başına bir şey gelirse, saldırıya uğrarsa veya çalarlarsa, taklit ederlerse ya da hiç tepki gösterilmezse." (Parman 2005: 109) Bunun ardından gelenin yapıtı sergilemek, kamuoyuna açmak, kendi yarattığını herkese gösterebilmek için bir teşhirci, bir oyuncu kişisel özelliğın söz konusu olduğu histerik boyuttan bahsedilir.

Parman beş evrenin özetini yaparak, bir yaratıcı kişilikte, ya da sanatçıda hangi ruhsal yetenekler özellikler olmalıdır sorusu sorulduğunda bunun yanıtını da verebilmek gerekliliğinden bahseder:

*"Bunları şöyle sıralayabiliriz: birincisi, yaratıcı kişilikte çok boyutlu ruhsal yeteneklerin olması gereklidir, yani geniş bir ruhsal yetenek yelpazesi, ikinci özellik ise bu yeteneklerden birbirine hızla geçilebilmesidir. Bir işleyiş düzleminden ötekine aniden geçmek, bir yaratım evresinden ötekine birincisi tamamlandığında ve öteki zorunlu hale geldiğinde hızla geçilebilmelidir. Anzieu, anglo-saksonların "değişme" (shifting) tanımına gönderme yapar. Anglo-saksonlar düşüncelerin esnekliğinden, değişebilirliğinden söz ederler bu terimle. Oysa Anzieu değişimi ruhsal süreçler düzleminde ele alır. Ruhsal bir işleyiş düzeneğini bir başka ruhsal işleyiş düzeneği için terk etmek yeteneği. Varsanıdan sanrıya, sanrıdan yazıya yaratmaya, takıntıdan teşhirciliğe geçebilmek demektir. Sanatçı ruhsallığın temel özelliği Anzieu'ye göre budur."* (Parman 2005: 110)

Parman, Anzieu'nün beş evrede topladığı yaratıcı süreci hakkında yazdığı makalesini Sigmund Freud'un sanat ve arzuyla ilgili şu önemli sözleriyle bitirir. "Freud 1912'de *Totem ve Tabu*'da şöyle der: "Sanat günümüze kadar düşüncelerin tüm-güçlülüğünü sürdürdüğü tek alandır. Yalnızca hâlâ sanatta arzularından acı çeken insanın doyuma benzer bir şey gerçekleştirmesi olanağı vardır. Ve sanatsal yanılsama sayesinde bu oyun gerçekmiş gibi bir duygusal etki yaratır, işte bu nedenle sanatın büyüünden söz edilebilir, sanatçıdan da bir büyücü olarak." (Parman 2005: 111)

Sunat, “Yaratıcı Sanatsal Edim ve Yüceltme’nin Psikanalitik Bağlamda Sorgulanışı” adlı makalesinde Fransız psikanalist Janine Chasseguet-Smirgel’in *Ben İdeali/ İdeal Hastalığı Üzerine Bir Psikanaliz Denemesi* başlıklı çalışmasının, *Ben İdeali ve Yaratıcı Süreçte Yüceltme* başlıklı bölümünü merkez alarak ‘yaratıcı nitelikli sanatsal edim’le ‘yüceltme’ arasındaki ilintiyi psikanalitik açıdan irdeler.

Sunat, Chasseguet-Smirgel için, yaratıcı eylemin arkasında, her durumda, “yitirilen tamamlanmışlık duygusunu yeniden bulma arzusu” nun yattığını belirttikten sonra tamamlanmışlığın ne olduğunu sorgulayarak şöyle der:

*“Birincil narsisistik evre’de anne ile yaşanan bütünlük/tümgüçlülük’ten kaynaklanan duygu. Peki, sonra ne oluyor? Çeşitli yoksunluklar, ketlenmelerle çocuk, o bütünlükten ayrılmaya (tamamlanmışlık duygusunu yitirmeye) başlıyor. Yitimi ödünlemek için ne yapıyor? Kendisi için ideal olan yaşantıyı (yitirdiği tümgüçlülüğü) nesneye yansıtarak onda bir ideal kuruyor; nesne, çocuğun ben ideali’nin temsilcisi oluyor. Şimdi; gerçek ben, kendisini ne denli ideal olana yakın kurarsa (idealin ölçüsüne denk düşerse), birincil narsisistik yaşantı/tümgüçlülük duygusu da o denli yeniden ele geçirilmiş olacaktır. Yani, yitirilmiş narsisistik değerlilik (kendinden -varoluşundan- hoşnutluk duygusundaki eksilme/narsisistik yara), o ilk yaşantıyı temsil eden nesneye benzemek (onun gibi olmak) suretiyle şifa bulacaktır. Peki, bu, gerçek hayatta tümünden mümkün müdür? Hayır. Öyleyse? İşte, Chasseguet-Smirgel, yaratma denilen şeyin arkasında, ideal ile ben arasındaki mesafenin -bir vakit yaşanmış o narsisistik cennet adına tatsızlık veren mesafenin- kapatılma arzusunun yattığını vurgular. Dolayısıyla, aradaki mesafe ne denli açık (yara ne denli derin) ise, yaratmaya dönük arzu da o denli güçlü olacaktır.” (Sunat 2011: 162)*

Chasseguet-Smirgel’in, yüceltmenin, ben, idealin de taşıyıcısı olan nesne ile ilişkisi içinde, bir büyüme/gelişme/olgunlaşma aracı (vesilesi) olduğunu söylediğini belirten Sunat, ‘yüceltme ne denli başarılı/yeterli ise, yaratma edimi ve yapıtın da nitelik olarak o denli başarılı/yetkin’ olacağını ileri sürdüğünü belirtir.

Sunat, Chasseguet-Smirgel'in yaratma sürecini inceleyen çoğu analistin de aynı fikirde olduğu şu sözleri anar:

*“Ödipal özdeşimler ve üstben kuruluşunun, hem yüceltmelerde, hem de yaratıcı edimde önemli bir rol oynadığını; zaten, sanatında ‘büyük’ olanın illa bir ustası bulunduğu da vurgulayacaktır. Örnek aldığı birileri, ustaları, manevi babaları olmayan ‘büyük adam’ -sanatçı, bilim adamı, yazar ya da düşünür- yoktur. Yaratıcılık alanında, en güzel, en kendine özgü çiçek, sanki derin bir biçimde kök saldıği gelenek toprağından fıskırır gibidir.”* (Sunat 2011: 163)

Sunat, Simirgel'in ruhsal gelişim sürecinde, idealin ne kadar babaya taşındığına ilişkin: Önce annenin memesi ve anne, daha sonra da baba ile ilişkide (erken ve geç özdeşimlerde yani) eşcinsel/narsisistik nitelikli libidonun belirleyiciliğinden bahsederek: “Dolayısıyla, şu çalışma varsayımını önermek istiyorum: ben idealini babasına ve onun penisine yansıtamamış ve bu nedenle kusurlu özdeşleşmeler gerçekleştirmiş olan özneler (burada erkek özneleri kastediyorum), apaçık narsisistik nedenlerle, yoksun oldukları kimliği çeşitli araçlarla edinmeye itilirler” alıntısını yapar. Yaratmanın da bu araçlardan biri olduğundan bahsederek alıntılama şöyle devam eder:

*“Fakat -değınildiğı üzere- sanatçı öznenin anılan özdeşimleri yeterli değilse (babanın fallusunun simgelediğı şeyleri kendisine katamamışsa), yapıtı doğrudan fallusun yerine geçecek; fallusun simgelediğı belli bir soy zincirine bağlanmak yerine, kendisine bir fallus ‘imal etmiş’ olacaktır. Bir başka deyişle, söz konusu sanatçı özne, ödipal süreci uygun özdeşimlerle aşamadığı, bu demektir ki, ödipal arzularını ‘bastırmak’ zorunda kaldığı ve gerçek bir yapıt üretmeye yeterli (cinsellikten arındırılmış/yüceltilmiş) libidoya sahip olamadığı için, “Hiç kimsenin oğlu olmayan bu yaratıcı, gücünü zengin ve dolu bir libidodan alan sahici bir yapıtın babası olamayacaktır.”* (Sunat, 2011: 164)

Sunat, yapıtın, onu belli bir soy zincirine bağlayan sahici bir fallus olmak yerine, bir ‘fetiş’ olacağını belirtir.

Sunat, Chasseguet-Smirgel’in çatışma vurgusunu anar: “Dolayısıyla, söz konusu olan, ben ile ben idealini, babayla özdeşleşmeyi içerdiğini belirttiğimiz yüceltme sürecinin üzerinden atlayarak buluşturmadır. Başka bir deyişle, içe yansıtmaya ilişkin çatışmalardan tasarruf [vurgu benim] etmektir”. Sunat, sapkının yaptığının da o olduğunu belirtirken, sapkının büyümesine de, babanın yerini almasına da ihtiyacının olmadığını belirtir. Sapkının, pipisi ile yetinebileceğini çünkü o haliyle de annesinin makbulü olduğunu vurgular. Böylelikle babanın yerine konduğuna göre anne tarafından, babanın yerine göz koymasına da (o anlamda ‘genitalleşme’sine de) gerek olmadığını böylelikle sapkının da, bir tür sahte büyümüşlük örneği olduğunu açıklar. Sunat sapkının, sahtekar, hilekar olduğunu derken hilesinin, genital öncesi organını, pipisini idealleştirmesinden kaynaklandığını vurgulayarak: “ ‘Normal’ ya da ‘nevrotik’, kendine göre, gerçekle yüzleşmenin öznesidir. Sapkınsa, ‘-mış gibi’ yaparak göz boyar, -mış gibi yaparak ‘eyleme koyar’ der. (Sunat 2011: 165)

Sunat, söylenenlerin, işin doğası gereği, narsisistik kişilik yapısının belirleyici olduğu durumlar için de aynen geçerli olduğunu belirterek Chasseguet-Smirgel’in taklidin yoklukla bağlantısını vurgulayan şu sözlerini alıntılar: “... nevrotik ya da psikotik düzeyin dışında yer alan bir dizi hastalıklı yapının ortak çekirdeğini (...) taşıyan bir öznenin gerçekleştirdiği yapıt -babaya ilişkin köklerinden ne denli kopuk olursa olsun (aslında tam da bu nedenle ve ne denli özgün olduğunu iddia ederse etsin)- esas olarak bir taklit, genital bir penisin bir kopyası olacaktır.” (Sunat 2011: 166) Sonuç olarak Chasseguet-Smirgel’in bu taklidin, burada işin içine giren arkaik özdeşleşmelerin bizzat doğasıyla ve gelişmiş Oidipal ve Oidipus sonrası özdeşleşmelerin yokluğuyla bağlantılı olduğu açıklamasını yapar.

Sunat, kendi ‘yaratıcı sanatsal edim/yapıt’ anlayışıyla, Chasseguet-Smirgel’in ‘sahici/gerçek’ sanatsal edim/yapıt ‘sanatçı kişilik’ anlayışı arasındaki küçük gibi görünen fakat önemli bir ayrıma işaret ederek Chasseguet-Smirgel’den şu alıntıyı yapar: “Özdeşim sürecinde, ödipal düzeye gelindiği ve uygunca geçildiği örneklerde, ben ideali de değişim geçirerek -daha gerçek/çi bir zeminde duran- üstben’e katıştır.”

Sunat taklit olanla gerçeği ayırt etmek gerektiğini örnekle vurgular: “Bir çocuğun babayı taklit etmesi, gazeteyi babası gibi tutup okur gibi yapmasıdır. Halbuki, özdeşim, baba gibi okuma becerisini elde etmesidir.” Bu noktada Chasseguet-Smirgel’le arasındaki ayrımı işaret ederek: “Okuyor-muş gibi yapmak elbet bir göz boyamadır, alkış da alabilir ama ‘okuma gerçekliği’ içinde herhangi bir şey ifade etmez; okuma edimi adına bir ‘sahteci/lik’tir” der. Söz konusu edimin, nasıl ‘sahici/gerçek’ olabildiğini sorgularken, çocuğun, babası gibi bir okuma edimini gerçeklemesi, okuma gerçekliğini yeniden üretmesi üzerinde durur. Chasseguet-Smirgel’in önerdiği ‘sahici/gelişkin/yetkin’ sanatçı kimliğinin de böyle bir şey olduğunu yani, verili olan gerçekliği sanatsal edimi içinde yeniden ürete(bile)n kişi/kimlik olduğunu belirtirken kendisinin ise yaratıcı sanatsal edim’den anladığını şu sözlerle vurgular: “Bir başka deyişle sanatsal yaratıcılık, gerçekliği yeniden üretme zanaatkârlığı değil; yeniden kurmak adına (yıkmayı da göze alarak) öneride bulunmaktır.” (Sunat 2011: 166)

Sunat, Chasseguet-Smirgel’in, Freud’un, dürtüsel istem -haz arayışı- ile gerçeklik arasındaki çatışmada, kendi edimi içinde gerçekliği dönüştürmeye soyunan (Sunat için: bir tür çilekeş, o işleviyle ‘yaratma cesareti’ne sahip) sanatçıdan söz etmesinden bahsetmiştir. Chasseguet-Smirgel’in fantezilerin dönüşümüyle ilgili şu sözlerini alıntılar:

*“Köken açısından baktığımızda sanatçı, gerçekliğin ilk anda talep ettiği içgüdüsel doyumlardan vazgeçiş koşuluna ayak uyduramadığı için gerçekliğe arkasını dönen ve erotik arzularını ve ihtiraslarını fantezi dünyasında serbest bırakan biridir. Ama bu fantezi dünyasından yola çıkarak gerçekliğe dönüşü sağlayan bir yol bulur; özel yetenekleriyle fantezilerini yeni bir gerçeklik türü olarak biçimlendirir ve insanlar bu haliyle fantezilere gerçek yaşamın değerli yansımaları olarak varolma hakkını tanır”.* (Sunat 2011: 171)

Sunat, yine aynı bağlamda yaratma edimiyle ilgili şu sözlerine yer verir: “Yaratma ediminin, esas olarak ben ile ideal arasındaki mesafeyi azaltarak özsaygıyı pekiştirmeyi amaçladığını gördük; yaratıcı süreç yüceltilmiş dürtülerin seferber edilmesini içerse de içermese de bu geçerlidir”.



Sunat, Chasseguet-Smirgel'in ve kendi yaklaşımını yan yana koyduğunda, sanatsal ürün adına üç örnek olabileceğini düşündüğünü belirtir:

*“a. Ben/liksel varoluşunu düzenlediği idealini genital düzeye/babanın fallusuna yansıtamayan ve beni yapılandıran özdeşimleri o düzeye gelememiş bireyin, aradaki boşluğu kapatmak adına sıvandıği ‘sahte’ yapıtlar; b. İdealle ilişkisi babanın fallusuna yansıyabilen (oraya bağlanabilen) ve o düzeyde özdeşimlerle yapılanan benin, ihtiyaç duyduğunda, birincil narsistik tümgüçlülük yanılısamasını kurabileceği (ihtiyaç hâlinde sığınabileceği; id’e, ‘Bak, ben ve idealim, işte burada, birlikteyiz; sen, ben ve o bir şenlikteyiz’ havasını tedarik edeceği) türde, ‘gerçek/sahici’ yapıtlar (a ve b, Chasseguet-Smirgel’in altını çizdiği iki türdür); c. Nesne ile ilişkisinde, çatışmaları ile yüzleşebilen, gerilese de gerilemeye yenik düşmeyen (gittiği yerlerden dönebilen), idealle kurduğu ilişkisi ve özdeşimleri ile yapılandırdığı düzeyi verili olanı aşmaya yatkın ben(liğ’in, çatışmaları içinden yürüyerek nesne ile ilişkisini imge(lem)sel düzeyde yeniden yapılandırdığı (‘imkânsız isteyecek denli gerçekçi’) yapıtlar [bu sonuncusu ise, Sunat’ın önerimidir].” (Sunat 2011: 171)*

Sunat, Chasseguet-Smirgel'in sahici bir yapıt için bile gözetdiği ölçünün, ‘genel kabul ve kanaat olduğunu belirterek, yaratıcı sanatçı ve yapıt için ölçünün, kendi ve toplumun verili ölçülerini kırabilmek, daha ileriye taşıyabilmek olduğunu, yaratıcı sanatçı olmanın yalnız (kendi serüveni ve arayışları ile başbaşa) kalabilmeyi de göze alabilmekten geçtiğini vurguladığını belirtir. Sunat bu bağlamda şu alıntıyı da yapar: “Eğer çocuk annesi tarafından *yalnızca varolduğu için* sevildiğini (ama baştan çıkarıldığını değil) hissederse, özsaygının düzenlenmesinde çevresine daha az bağımlı olmasını sağlayacak bir kendini değerlendirme yeteneğini belli bir ölçüde içselleştirebilecektir.” (Sunat 2011: 177)

Sunat, bizi bize yansıtacak bir diğer şeyin de, yapıt olduğunu belirtir ve kendi değerlendirmelerini de katarak, insanın, yarattığında kendisini gördüğünü dolayısıyla, yaratma süreci, yaratıcının kendini yaşayışını (çatışmaları, vb. ile) alımlamasının ise, yapıt da, o alımlayışın nesnesi olduğundan (ya da,

nesnelleşmesidir) bahsederek şöyle der. “Yaratıcı, yapıtını ortaya konma edimi ve yapıtı üzerinden, kendi öznel gerçekliğini nesnel gerçekliğin içine katar (nesnel gerçeklikle alış verişe girer) ve hem nesnel gerçekliği, hem de onunla alış verişi içinde kendi gerçekliğini değiştirir/dönüştürür.” (Sunat 2011: 178)

Dolayısıyla Sunat, Smirgel’in psikanaliz bağlamında yaratıcı süreci tanımlarken insanın ruhsal evrelerine dikkat çekmiş derinlikli bir biçimde psikanalizin verileriyle sanatsal yapıtlarını açıklamıştır.

Öte yandan Parman, yaratıcı süreci Joyce McDougall’a referansta bulunarak değerlendirir. Joyce McDougall’ın, sanatçı, yapıtı ve kitlesi arasındaki ilişkiyi incelerken dört temel unsuru tüm yaratıcı edimlerin temelinde oturttuğundan bahsederek bunlardan ikisinin sanatçı ve dış dünya arasındaki ilişkiyle ilgili olduğunu belirterek şöyle der: “1) sanatçının kendini dışavurmak için seçtiği yöntemle hesaplaşması, 2) yapıtını sunmayı düşündüğü imgesel kitle ile kurduğu ilişkilerin niteliği. Diğer ikisi ise sanatçının iç dünyasıyla ilgilidir: 1) cinselliğin anal, oral veya fallik rolü ve çocukluğa ait bilinçdışı çift- cinsellik arzularının ağırlığı, 2) bunların sanatçının ruhsallığında nasıl bütünleşmiş oldukları.” (Parman 2009: 17)

Parman, McDougall'a göre sanatçının kendini dışa vurmak için seçtiği yöntemle kavgasında her zaman dünyayla bir kaynaşma ve bir çatışma düşleminin varlığından bahsettiğini, o nedenle bu durumun onda karşıt duygular uyandırdığını belirtir. Sanatçının istediğinin hem kendini dile getirme biçimini korumak, hem de sahip olmak için ona saldırmak olduğunu vurgularken, bu tür çatışmalara yapıtlarını yok eden ressamı ve heykeltıraşları vererek örnekler. Düşmanca konumda algılamayı şöyle açıklar: “Burada sanatçının kendini dile getirme aygıtı, yani kalemi, fırçası veya müzik aleti, ondan hem kendi iç dünya bakışını onunla ortaya koyabilmesini ve hem de bunu iletebildiğinden emin olmasını bekler. Bu nedenle düşmanca bir konumda olarak algılanır sanatçı tarafından.” (Parman 2009: 17)

Parman, sanatçı ve kitlesi arasındaki ilişkiyi McDougall’ın, rastlantılarla dolu bir aşk öyküsü olarak gördüğünü belirtir. Bu kitlenin önce sanatçının, içselleştirdiği geçmişinin önemli nesnelere dönüşen iç dünyası olduğunu belirtirken, bunların

kimi kez düşmanca, kimi kez dostça bir tutum takındıklarını dile getirir. Sanatçının yaratımını sergilemeden önce bu iç dünyasıyla savaştığını belirterek: “Ancak o yaratıyla yalnızca iç dünyasını ortaya koymak çabasında değildir, aynı zamanda yaratımın kitle tarafından beklenildiği ve beğenileceği düşüncesine de sahiptir. Ama bunun da çatışmasız bir durum olduğunu söyleyemeyiz” der. (Parman 2009: 17) Sanatçının "tanınmak ve anlaşılmak arzusu" ile "görünür olmak ve kontrol edilmek kaygıları" arasında gidip geldiğinin de unutmaması gerektiğinin altını çizer.

Parman, çocukluğun bilinçdışı çift-cinsellik düşlemlerini, Freud'a göre çocuğun her iki cinsten ebeveynine de özdeşim kurmaya çabalamasından yola çıkarak açıklar. Onların sahip olduğu güce böylece sahip olabileceğini düşünerek, anne babanın yaratıcı gücünün şüphesiz cinsel organlarında gizli olduğunu ve her ikisine de sahip olmanın çocuksu tüm güçlülük düşlemlerinin göstergelerinden biri olduğunu belirtir. Böylelikle sanatsal yaratıcılıktaki çift-cinsellik düşleminin kökeninde yatanın bu olduğunu belirtirken, kadınsı ve erkeksinin kabullenilmesinin, bu anlamda tüm bireyleri yaratıcı kılacağını açıklar. Tüm yaratıcı eylemlerin ruhsallığımızın kadınsı ve erkeksi yani çift-cinsel unsurlarını taşıdıklarını belirterek. “Yani annenin doğurganlığı ile babanın dölleyiciliğine, ikisine birden sahip olmaktır söz konusu olan. Öte yandan yaratıcılıkta narsisistik düşlemlerin yani eşcinsel düşlemlerin yoğun olduğunu da unutmamak gerekir” der. (Parman 2009: 18)

Yaratım sürecini zıt arzuların, çatışmaların, tehlike algılarının var olduğu zorlu bir süreç olarak değerlendiren Parman, burada önemli bir noktanın altını çizer: “Psikanaliz, sanatsal edimin açıklayıcı anahtarını elinde bulundurduğunu söylemez, tersine asıl sanatçıların yapıtlarıyla insan doğasının anahtarını ellerinde bulundurduklarını öne sürer.” (Parman 2009: 18) Freud’un sanat üzerine yazdığı ilk yazılarından biri olan "W. Jansen'in 'Gradiva'sında düşler ve sanrı" başlıklı çalışmasında, "sanatçıların esin kaynaklarının neler olduğunun bilim tarafından henüz ortaya konmadığını" açıkça itiraf ettiğini belirtirken, söz konusu olanın psikanaliz kuramından yola çıkarak sanatı ve sanatçıyı veya yaratıcılık sürecini anlamak ve açıklamak değil, tersine sanat ve sanatçının gösterdiklerinden yola çıkarak insan ruhsallığı üzerine yeni açıklamalara varmak olduğunu belirtir.

Psikanalistin tıpkı analitik süreçte analizanla olan ilişkisinde yaptığı gibi, sanatçıyı izlediğini, ona yol göstermediğini, ancak yine de elinde bu izlemeyi yapabilmesi için bir yol haritasının olması gerektiğini vurgular. Parman, Joyce McDougall'ın kuramsal modelinin böylesi bir yol haritası olarak değerlendirilebileceğini belirtir.

Parman, heykele ilgisi olan Fransız psikanalisti Yladimir Marinov Brancusi'nin: "Bir sanat yapıtı kusursuz bir cinayet gibi olmalıdır" sözünü anar ve şu alıntıyla devam eder: "Tüm yaratıcı edimler, erişkin yaşamın tüm aşkları arzu nesnesine ve özellikle çocuksu arzu nesnesine bedensel olarak sahip olmaktan özveride bulunmayı gerektirmez mi?" Parman tıpkı aşkın olduğu gibi, yaratımın da bir özveri olduğunu, belirterek sanat yapıtı kusursuz bir cinayettir sözünün anlamının bu şekilde açıklanabileceğini belirterek, Brancusi'nin bu görüşü tamamlayan bir başka özlü sözünü anar "Çocuk olunmadığında, ölü olunur". (Parman 2009: 19)

Sanatçının kaderi erişkin yaşam modelini, çocuksu modelin uyku ve düşler yoluyla ortaya çıkmasını sağlamak için öldürmek gerektiğini vurgulayan Parman, sanatçı için çocuk kalabilmenin, çocuksu düş ve düşlem dünyasına dönebilmek için yaşamda kalmanın tek yolu olduğunu belirtir. "Psikanalist de burada sanatçının adımlarını izler" der. (Parman 2009: 21) Analitik süreci sanat yapıtı için yapıldığı gibi, analist ve analizanın birlikte suç ortağı oldukları kusursuz bir cinayet olarak tanımlayarak, bu kusursuz cinayeti savunmak için elimizdeki dayanağın, her zaman ilk aşklara dönülmesi olduğunu altını çizer.

### 3. BALKAN NACİ İSLİMYELİ’NİN YAPITINA PSİKANALİZ YÖNTEMİYLE BAKIŞ

*Mens etenim mentem noscere sola potest.  
Yalnızca ruh, ruhun tanınmasını sağlayabilir.*

(Platin’in büyük İngiliz hekim ve hümanist  
filozofu J. Huaret’in yapıtının Fransızca baskısına  
(1633) yazdığı epigramın son dizesi.)

Bu bölümde Balkan Naci İslimyeli’nin yaratıcı sürecini irdeleyerek, sırasıyla *Pentimentolar*, *Deli Gömleği*, *Suret*, *Déjà Vu* ve *Makas-Psikolaj* dizilerini psikanalitik yaklaşım çerçevesinde ele almayı hedefledik.

Tezimizin kuramsal bölümünde de belirttiğimiz gibi Psikanalist Talat Parman’ın estetik yapıtın üretim aşamasının poetik, alımlanma sürecinin ise estetiğin alanına girdiğini belirtmiş olduğunu hatırlayarak, ilk yaklaşımımızın yapıtın yapılma süreciyle ilgili olarak poetikçi yaklaşıma benzer bir yapı sergileyeceğini söyleyebiliriz. Yaratıcı süreci değerlendirirken tezimizin “sanatta yaratıcı süreç” bölümünde yer verdiğimiz kavramsal yaklaşımı olan uzmanların yöntemlerinden yararlanmayı hedefledik.

Öncelikle Balkan Naci İslimyeli hakkında kısa bilgilendirme yapmak istedik.

Balkan Naci İslimyeli Adapazarı’nda 1947 yılında doğmuştur. 1972 yılında Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu resim bölümünden mezun olarak aynı kuruma asistan olarak kabul edilmiştir. 1975 yılında Avusturya Hükümeti bursu ile

Salzburg'da litografi çalışmaları yapmış, 1977'de 'Görsel Sanatlarda Anlatım Ögesi olarak Kurgu' konulu tezini vermiştir. 1980-82 yılları arasında İtalyan Hükümetinin bursu ile Floransa Güzel Sanatlar Akademisi resim bölümünde çalışmalar yapmış ve ardından 1983 yılında sanatta yeterlilik diploması almıştır. 1986 tarihinde resim bölümü Doçenti olmuş, 1989'da ise New York'ta çağdaş sanat üzerine çalışmalar yapmıştır. 1990 yılında N.Y.U. Hagop Kevorkian Yakınoğu Merkezi'nin davetiyle bu üniversitede çalışmalar yapmış ardından 1991 tarihinde Fulbright bursunu kazanarak N.Y.U Güzel Sanatlar Fakültesinde çalışmalarını sürdürmüştür. 1995 tarihinde A.B.D. Hartford Trinity Kolejinin davetiyle bu üniversitede konuk sanatçı olarak çalışmış, 1996 yılında profesörlüğe yükselmiştir.

'Suç', 'Söz', 'Suret', 'Déjà vu' ve 'Matah' adlı beş sanat kitabı hazırlamıştır.

Dost, Oluşum, Yazı, Gösteri, Argos, Kitaplık gibi dergilerde şiir ve öyküleri yayınlanmıştır. Işık Üniversitesi Görsel Sanatlar Bölümü Resim Atölyesinde öğretim üyeliğine devam etmektedir.

### **3.1 Balkan Naci İslimyeli'nin Yaratım Sürecine Bir Bakış**

Yapıtların incelenmesine geçmeden önce, bir noktayı belirtmemiz gerekir: Sanatla ve yaratıcıkla ilgili değerlendirmelerinde Balkan Naci İslimyeli'nin psikoloji, psikanaliz, ruhsallık konularına ilgi duyduğunu görürüz.

Psikolojiye, hastalık tablolarına ilgisinden bahseden İslimyeli, sanat ve sanatçı için psikanalizin yararları hakkında şunları der:

*"Sürrealistler haklı olarak Freud'un yanından hiç ayrılmadılar. Psikanaliz insana ait, saklı şeylere, ertelenmiş şeylere, bastırılmış şeylere ve gölgelere baktı, sanatçılar da psikanalistin verilerinden yararlanma yoluna gittiler. Müthiş işler çıktı ortaya. O, aklın ve duyguların özgürleştiği başka bir alan, sanatla delilik işte orada birbirine yaklaşıyor. Ama sanatın farkı onları*

*toparlayan bir iradeye sahip olması ve bunu aktarabilecek malzemeleri kullanma becerisi. Bir akıl hastasında bunlar dağınıktır. Onu toparlayacak bir iradeden yoksundur ama sanatçı bunları bilinçle hem ayırt eder, anlamlandırır ve biçime dönüştürür.” (Tanyolaç Öztokat 2007: 56)*

İslimyeli'nin bu görüşü, tezimizin kuramsal bölümünde sözünü ettiğimiz psikiyatri Profesörü Süleyman Velioğlu'nun sanatçının yarı deli sanılmasının onun dünya görüşündeki özgürlüklerden ve yaratma süreciyle ilgili psikodinamik nedenlerden doğduğunu belirtmesinin ve sanatçının, sade insanların sandığı gibi, tanrısal bir varlık ya da psikotik olarak değerlendirilmesinin yanlış olduğunu gösteren, onları sade insandan ayıran özelliğin, nitel değil, sadece nicel olduğu görüşünü doğrular niteliktedir<sup>10</sup>.

Böylece İsimyeli'nin, aklın ve duyguların özgürleştiği başka bir alanın varlığından bahsederek, sanatla deliliğin birbirine yaklaşıp ayrılmasına işaret eden bu sözleri yine kuramsal bölümde yer verdiğimiz Anzieu'nün yaratıcı sürecin ilk evresi olan ilham evresini hatırlatır bizlere<sup>11</sup>. Anımsanacağı gibi, bu evrede eskil işlevlere geri dönüş, annesi tarafından terk edildiğini hissedenden bebeğin işlevine geri dönüşün eşlik edebileceği bir tür delilik, ölüm kaygısına yakın bir kaygı, narsisistik gerileme görülüyordu. Bu evrede takılıp kalanın delilik tehlikesi ile karşı karşıya kaldığını, yaratıcı kişilerin ise bu evreden diğer evreye geçerek bu kaygıdan kurtulduklarını anımsamak gerekir. İslimyeli'nin bu geçiş için değerlendirmesi az önce belirttiğimiz gibi, sanatçının iradeye sahip olması ve bunu aktarabilecek malzemeleri kullanma becerisi şeklinde idi.

Bu bölümün başında da belirttiğimiz gibi, İslimyeli'de psikolojik konular önemlidir. En belirgin göstergesi de “Deli Gömleği” meteforunu hem yapıtı hem yaratımı için kullanmış olmasıdır. Göstergibilimci Prof. Nedret Tanyolaç Öztokat'ın “Balkan

---

<sup>10</sup> Bkz. Bölüm 2.1.1., s.45

<sup>11</sup> Bkz. Bölüm 2.1.1., s.49

Naci İslimyeli'yle "Yüz Yüze" yazısında ressamın deli gömleğini hangi noktada giydiği sorusuna İslimyeli'nin cevabı şu olmuştur:

*"Kendi birikiminin ve yaşadığı kültürün sınırlarıyla yetinmeyen herkes, aklın sınırlarıyla da yetinmiyor demektir. Aklını zorluyor demektir. Ben öyle noktalara sık sık geldiğimi hissedirim sanatta. Bir şeyleri reddettiğimiz zaman, onun ötesini görebilmemiz lazım. Onun yerine koyabileceğimiz şeyi hayal etmemiz lazım. O zaman aklın boyutlarını aşmamız, zorlamamız gerekiyor yani bütün marazlarınızdan, paranoyalarınızdan, düşlerinizden, korkularınızdan, tutkularınızdan bir dil oluşturmayı, bir simge dili oluşturmayı denerken bunların aynı rüyalandaki gibi işlediğini fark ediyorsunuz. Şizofren bir insanın dünyasındaki gibi, birbiriyle ilintisiz gibi görünen kopuk fragmanlardan oluştuğunu, bunların kategorileri aşan bir başka iradeyle bir araya getirilebileceğini fark ediyorsunuz. Şimdi bu durum aslında delilik tablolarıyla bir. Sanatla delilik arasında net bir ayrım yok. Sanatçı akli, aklın yasak alanlarını zaten zorluyor."* (Tanyolaç Öztokat 2007: 56)

Resimlerinde nesnel bir enerjiden çok, psikolojik, ruhsal bir enerjiden söz etmeyi tercih eden sanatçı bunu şöyle açıklar: "Çünkü resim şeması olarak ısrarla kullandığım simetri, herhangi bir devinimi olanaksız kıldığı gibi, resmin içinde dikey olarak derinleşmenizi sağlıyor." Bunun resmin sınırlarını zorlamaya yaradığını, izleyiciyi bir tür iç enerjiye, zihinsel enerjiye davet ettiğini belirtirken: "Enerji dediğiniz şey o düzlemde, betimleyici, mekanik bir enerji değil de, ruhsal, bütünsel enerji boyutundadır" der. (Tanyolaç Öztokat 2007: 57)

Öztokat, Balkan Naci İslimyeli'nin küçük bir çocuk olduğu günlerden başlayarak bugüne uzanan yolculuğunun temelinde yatanın, her yaratımda olduğu gibi sanatçının anlam arayışı ve bu arayışa eşlik eden anlamlandırma çabası olduğunu belirtmiştir. Sanatçının kendisini çevreleyen dünyayı belli bir anlamlandırma süreci içinde algıladığını belirtir ve şöyle der: "Bir başka deyişle, duygusal, bilişsel, toplumsal yönleriyle sanatçının tüm varlığının karşısında duran ve ona değen bir



ikinci varlık alanının teması yapıtın anlamını koşullandıran temel süreçtir.” (Tanyolaç Öztokat 2007: 25) Burada yapıtın anlamını sorgulayan Didier Anzieu’nün şu sözlerini yinelemek istedik: “Yapıtın anlamı da tutarlılık ve dolayısıyla rahatlama arama çabası değil midir?” Bu süreçte sanatçının imgesel beden yaratmasından bahseden Anzieu’nün yaratıcı sürecin üçüncü evresi olan “kendini büyük görme” (mégalomaniacque) boyutunun varlığından bahsedebiliriz.<sup>12</sup>

Sanatı toplu bir duyuş olarak gören İslimyeli’nin şu sözleri Anzieu’nün bahsi geçen süreciyle örtüşür. “Bence yetenek denilen şey, dünyayı üstten görebilmek, yaratıyı topluca üstten görebilmek oradaki enerjiyi görebilmek. Ben Anadolu’da yaşarken, ilk gençliğimde bile büyük bir üst görü içindeydim, dünyayı hissedebiliyordum, ama merkezde olmak için çok çaba sarfettim.” (Tanyolaç Öztokat 2007: 42)

İslimyeli yapıt tamamlandığında hamile kadınların doğumundan sonra yaşadığı post-natal depresyon denilen süreci andıran bir sıkıntı yaşadığını söylerken, Velioğlu’nun yaratma süreci ve esin olgusuna ilişkin çözümlemesinde, yaratma edimini birçok kez doğum olayına benzetmiş olduğunu hatırlatmak isteriz. Velioğlu “Yaratma ediminin bilinçdışındaki ilk etkisi şiddetli ve sarsıcı bir duygulanımla yaşanır; canlı varlığa biçim veren tohumun organizmaya düşmesi anında olduğu gibi bir aşkla” derken bu kadar yoğun yaşanan sürecin ardından İslimyeli’nin yapıt tamamlandığında büyük bir yorgunluk, sıkıntı, ardından boşluk duygusu hissetmesi şaşırtıcı olmasa gerek.

İslimyeli oldukça yoğun yaşanan bu süreç için: “ O kadar yoğun yaşamışsınız ki o sizden çıkınca, içinizden bir organ, bir parça eksilmiş gibi gelir. Bir boşluk olur, hem bedensel, hem ruhsal olarak büyük bir boşluk. Yeni bir projeyle doldurulması gerekir” der. (Tanyolaç Öztokat 2007: 46) Burada Anzieu’nün beşinci evresini anabiliriz. Yapıtın bitirilmesi, bitirildiğinin "açıklanması" ve sergilenmesi. Bu evrenin ruhsal işleyişini ve kaygısını şimdi tekrar hatırlayalım. Burada ayrılma-ayrılık (séparation) kaygısı söz konusu idi ve ayrılık için yapılan tanımlama

---

<sup>12</sup> Bkz. Bağlam, 10 2005: 109

sanatçının ürettiğiyle olan ayrılığı, yapıtın özgür olarak yolunu sürdürmesiyle sonraki süreçte bazı kaygıların yaşandığıyla ilgiliydi.<sup>13</sup>

Bunun ardından gelenin yapıtı sergilemek, kamuoyuna açmak, kendi yarattığını herkese gösterebilmek için bir teşhirci, bir oyuncu kişisel özelliğın söz konusu olduğu histerik boyut ise İslimyeli'nin şu sözleriyle örtüşür gibidir:

*“İzleyici son aşamada, noktayı koyduğum anda aklıma gelir. Resimden kurtulmaya başladığım anda başkaları İçeri girmeye başlar. O zaman "ben bunu yaptım ama nasıl karşılanır?" diye bir soru aklıma gelebilir. Beni en çok ilgilendiren sarsılmasıdır seyircinin. Bu bir heyecandır ve dediğim gibi resimle benim ilişkim kafa ve ruh olarak bittiğinde başkalarının devreye girmesiyle oluşur. Keşfettikleri ve derinleştirdikleri oranda resme ulaşırlar.”*  
(Tanyolaç Öztokat 2007: 45)

Son olarak Öztokat'ın İslimyeli'ye sorduğu “resmi nasıl tanımlıyorsunuz?” sorusuna verdiği cevabın bir kısmını alıntılıdık: “Süreç içinde algılanan, bütünü kavrayayım derken erozyona uğrayan belleğimizde, tek bir görüntü olarak aklımıza çakılan şey. Resmin bence büyüü.” (Tanyolaç Öztokat 2007: 42) Şimdi tezimizin kavramsal bölümünde geçen, Freud'un 1912'de *Totem ve Tabu*'da dediklerine bir kere daha kulak verelim: "Sanat günümüze kadar düşüncelerin tüm-güçlülüğünü sürdürdüğü tek alandır. Yalnızca hâlâ sanatta arzularından acı çeken insanın doyuma benzer bir şey gerçekleştirmesi olanağı vardır. Ve sanatsal yanılsama sayesinde bu oyun gerçekmiş gibi bir duygusal etki yaratır, işte bu nedenle sanatın büyüünden söz edilebilir, sanatçıdan da bir büyücü olarak."<sup>14</sup> İslimyeli'nin ifade ettiği erozyona uğrayan belleğın tek bir görüntünün akılda çakılmış görüntüsünün dışavurumunu, geri kazanılması mümkün olmayan kayıp nesneye yönelik arzu, annenin bedeninden ilk ayrılmanın etkisiyle olan eksiklik, ilk kastrasyon olarak yapıtlarında görebiliriz.

---

<sup>13</sup> Bkz. Bölüm 2.1.1., s.52

<sup>14</sup> Bkz. Bölüm 2.1.1., s.53

## 3.2 Psikanalitik Yaklaşım Çerçevesinde Balkan Naci İslimyeli'nin Beş Dizisine Bakış

Tezimizin bu bölümünde seçtiğimiz yapıtlar 1984-2008 yılları arasında ürettiği beş diziyi kapsar. Bunlar sırasıyla *Pentimentolar*, *Deli Gömleği*, *Suret*, *Déjà Vu* ve *Makas-Psikolaj* dizileridir.

### 3.2.1 *Pentimentolar*

*Pentimentolar* dizisi ilk olarak 1984 tarihinde Urart Sanat Galerisi'nde, ikinci olarak da 1986 tarihinde yine Urart Sanat Galerisi'nde ve son olarak da 1988 tarihinde seçkiler olarak Atatürk Kültür Merkezinde sergilenmiştir. Tuval üzerine akrilik boya tekniğiyle yapılan bu tablolar 80x100 cm, 100x140 cm gibi boyutlarda altmışın üzerinde tuvalden oluşur; iki dönem sergilendiği için yaklaşık otuz tablo her bir sergi için tasarlanmıştır.<sup>15</sup>

Sergilenen puslu, sisli bir atmosferin hakim olduğu kentli/burjuva resimleridir. Öztokat kent dramının yalnız aktörlerinin sergilendiği bu dizi için şunları demiştir: “Bu portreler kentin karanlığında, yasadışı damarlarında soluk alıp veren yasadışı dünyanın yüzleridir.” Seçkinler ve aşağı tabakalar olarak, iki farklı sınıfta resimlemiş olan sanatçının bu dönem resimlerinin ortak özelliklerini Öztokat şöyle betimler: “Bireylerin trajik yalnızlığından bizlere yansıyan gerilimi aktarmış olmalarıdır. Portrenin tanımı gereği, figürler durağandır, ancak içine itildikleri yalnızlığın tüm gerilimini taşımaktadırlar.” (Tanyolaç Öztokat 2007: 25)

Bu diziyi oluşturan tuvaler her şeyden önce bir düş anlatısı gibi belirmektedir. Gündelik yaşamı gösteriyor gibi duran ancak izleyicide uyandırdığı belirsizlik duygusuyla gerilim yaratan bir düş sahnesini andırmaktadır. Egemen renk gri, siyahtır. Arada parlak bir beyaz (gökyüzündeki ay), kırmızı (meyva) bu durağanlığı

---

<sup>15</sup> Sanatçının kendisinden alınan bilgidir.

kırmaktadır. Bu dizi için izini sürdüğümüz kavramlardan biri *tekinsizlik* (unheimlich)<sup>16</sup> tir. Kız ve orman tekinsiz bir ortamı gösteren en belirgin örnektir. Diğer tüm resimlerde olduğu gibi burada da tedirgin edici bir tekinsizlik vardır. Buradaki bütün bireyler yalnızdırlar, ailelerinden yakınlarından yalıtılmış olarak resmedilmişlerdir. Yabancı, fantastik, düşmanca gibi duran bir ortamın içinde sunulmuştur bu çocuklar.



**Resim 3** Balkan Naci İslimyeli, Kız ve Orman, 1985, 70x90 cm, Tuval Üzerine Akrilik  
(<http://www.balkannaciislimyeli.com>)

Çalışmanın doğasında olan tekinsizlik, aniden birbirini takip eden iki farklı mekan, rüyada olduğu gibi farklı öğeleri tek bir imgede birleştirme, bunların hepsi figürlerle rüyalar dünyasını bize sunar. Yalnız bırakılmış kız çocuk güvensiz bir ortamın aktörü gibi belirir. Top ile arasında olması gereken bağ (neşeli, etkin) bir düş sahnesinde olduğu gibi ilgisiz kopuk ve yabancılaştırıcıdır. Tehlikeye maruz bırakılmış ebeveysiz bir kız çocuğu bizi tedirgin etmektedir.

<sup>16</sup> Sigmund Freud'un 1919 tarihinde ve aynı makalesinde ortaya çıkar *tekinsiz* kavramı. (Dönmez 2009: 67)

“Düş Kuran Kız” ve “Düş Kuran Çocuk” yapıtlarındaki figürler yarı beline kadar yatar durumda, yüzleri izleyiciye dönük olarak resmedilmişlerdir. Bu figürler bir kolu başının altında, toprakla bütünleşmiş olarak uzanan bedenleriyle, bir noktaya kitlenmiş bakışların tekinsizliği içindedirler. Siyah, beyaz ve toprak renklerinin uçuk tonları resme hakimdir. Kız figüründeki nar ve erkek figüründe kullanılan kiraz kırmızı renktedir. Toprağın bittiği ufuk çizgisinde su, onun üzerinde gökyüzü, bütünlüğe hakim olan puslu, sisli bir görüntü içinde verilir. Kızın bize bakan gözleri ifadesiz gibi durmakta, bakışı rahatsız etmektedir.



**Resim 4** Balkan Naci İslimyeli, Düş Kuran Çocuk, 1988, 90x110 cm, Tuval Üzerine Akrilik  
(<http://www.balkannaciislmyeli.com>)

*Pentimentolar* serisinde birçok yapıtta görülen, bu iki resimde de yer alan, ufuk çizgisinde belli aralıklarla enine yerleştirilmiş dört ince beyaz çizgi bulunur. Sanatçının kullandığı bu dört çizgi, dünyanın oluşumunu açıklama arayışının sembolü olan hava, su, toprak ve ateştir. Ayrıca dört element, bu dizide resmedilen toprak, su, boşluk-hava ve insan-ateş kullanımıyla da vurgulanır. Kolektif bilince gönderme yapılan dört element, dört yön olarak da ifade bulur. Doğu, batı, kuzey ve

güney mekan içinde hakimiyet kurma ögesi olarak belirirken, anlamsal olarak da bütünsellik göstergesidir. O zaman bir düşünce anlatısı eksiksiz biçimiyle karşımızdadır. Canlı bir beden ölüm gibi yere uzanmasının nedenini kavrayamadığımız, belirsizlik içeren figürler eseniksiz bir düşünce sahnesini canlandırmaktadır.



**Resim 5** Balkan Naci İslimyeli, Düş Kuran Kız, 1988, 90x110 cm, Tuval Üzerine Akrilik  
(<http://www.balkannaciislimyeli.com>)

Kız figürünün yanında yer alan nar, bereketi simgeleyerek eski uygarlıklardaki, Kybele (büyük memeli) ve Artemis Polymastos'a (çok memeli) göndermede bulunur. Erkek çocuk figüründe ise beyaz bir tabağın içinde sapıyla beraber tek bir kiraz resmedilmiştir. Yapıtlarda yer alan nar ve kiraz ayrık öğeler olarak karşımıza çıkar. Tam yerine oturmeyen, masalsi sahneden sarkma yapan, onun doğallığını bozan, onu tekinsizleştiren, izleyiciye soru sorduran bir ayrıntı. Resmin buğulu, ölüm kokan görüntüsüne inat, yaşamı, canlı olanı hatırlatan kırmızı leke. Gösterileni olmayan bu haliyle de gösterilenin etkilerini mümkün kılan gösteren. Bu resimlerin "fallik" unsuru, doğallığı bozarak, anlam arayışıyla, hiçbir şeyin görüldüğü gibi olmadığı, her şeyin yorumlanması gerektiği, her şeyin ilave bir anlama sahip

olduğudur. Anlamlandırma zemini yarılır, bu eksik bizi yepyeni “gizli anlamlar” üretmeye iter. Eksik ile artı anlam arasındaki gidiş gelişle, bakılan resim “fallik” leke sayesinde öznelleşir. İzleyici tarafsız nesnel gözlemci konumundan bu fallik lekeyle gözlemlenen nesnenin kendisine odaklanır. Gözlemci, gözlemlenen sahneye dahil olduğu, resmin izleyenin bakışına karşılık verdiği noktadır bu. Sanatçının savaşımlarını aktardığı plastik oyunda saklı gerginlik, anlamlı sessizlik oyunlarının altında yatar.

Kız çocuğunun yanında nar, dişilik ve üreme simgesi bir meyve olarak yer alırken, erkek çocuğun yanında tek bir kiraz, sapıyla durmaktadır. Genç bir kızın memesine gönderme olabilecek bu figür, sapıyla cılız bir erkeklığe de gönderme olarak okunabilir. Bu noktada McDougall’ın sanatçıların iç dünyalarıyla ilgili olarak saptadığı cinselliğin anal, oral veya fallik rolü ve çocukluğa ait bilinçdışı çift-cinsellik arzularının ağırlığının sanatçının ruhsallığında nasıl bütünleşmiş olduklarına ilişkin saptama da aydınlatıcı olabilir. Resimlerdeki çocukların cinsel kimlikleri siliktir ancak baskın bir cinsel çağrışıma da açılmaktadırlar. Psikanalitik yaklaşım bize buradaki gerilimin çok daha derinlerde, bilinçdışında yer alan bilinmezlikten kaynaklandığını anımsatmaktadır.



**Resim 6** Balkan Naci İslimyeli, Gezgin, 1984, 90x100 cm, Tuval Üzerine Akrilik  
(<http://www.balkannaciislimyeli.com>)

“Gezgin”de de benzer bir gerilim izleyeni irkiltir. Yalnız bir adam korku içinde gibidir. Adamın kaygılı yüzü, kayığın nereden geldiği ve nereye gittiğiyle ilgili belirsizlik, eseniksiz bir düş sahnesini andırmaktadır. Hiçbir zaman elde edilemeyecek bir sevgi nesnesinin yokluğu, geride kalmış, ulaşılamayacak kavuşulamaz bir arzu durumunun artık olanaksızlığı sanki adamın tüm yaşamsallığını durdurmuştur, adam donuklaşmıştır. Adamın yalnızlığı bir eksiklik durumunu hissettirdiğinden, trajik bir yalnızlık durumunu çağrıştırdığından, anlamsal boyutta, bir daha asla bir araya gelmeyecek parçaların ayrı ayrı yaşamlarını sürdürmesi olasılığını ve “Gezgin” olma durumunun aslında kadersel bir konum olduğunu, gezginliğin kaybolmuşluk anlamı taşıdığını bize düşündürür.

Psikanalist Onur Saltuk Dönmez’in “Dart Vader’in Mordor Yolculuğu” makalesi fantastik sinema örneklerindeki tekinsizliğin peşinden gider. Makale, kahramanların tekinsiz yolculuklarında seyirciye neler yaşattıklarını, bunların anlamını içerir: Dönmez şöyle der: “Fantastik; mantığın karşıtı olarak yer alır: hayal, yanılsama hatta delilik ifadesi sayılabilir. Hayat bir ölçüde fantastiği her zaman içerir ki bu da Freud'un '*tekinsiz*' diye adlandıracağı şeydir.” (Dönmez 2009: 67)





**Resim 7** Balkan Naci İslimyeli, Sahip, 1985, 70x90 cm, Tuval Üzerine Akrilik  
(<http://www.balkannaciislimyeli.com>)

Pentimentolar'da yer alan sahneler gerçeküstü, hatta fantastik sahnelerdir. "Sahip"te aynı sahne içinde ancak bir düşte gerçekleşecek bir aradalıklar, olaylar, duruşlar, ifadeler gösterilmektedir. Birbirinden kopuk iki olay örgüsünün ancak bir düş sahnesinde bir araya gelebileceği tekinsiz bir sahneye tanıklık ederiz. Geri planda bir sihir sahnesi, ön planda bir şampanya kadehinin başındaki kadın. Bunlar arasında hiçbir mantık bağı önermemektedir resim. Bu noktada düşsel olanla, gerçeğin çeliştiği, gerilim yarattığı fantastik bir alanı yaratan düşlem devreye girer. Psikanalistlerin sanatsal yaratımı ressamın düşleminin dile geldiği uzam olarak gördüğünü anımsarsak, buradaki düşsel ve tekinsiz evren de sanatçının bize sunduğu bir dünyadır.

Dönmez, Freud'un *tekinsizlik (Unheimlich)* duygusunun en temel duygularımıza, yani bilinçdışı olana gönderme yaptığını saptadığından bahsederek: "En yabancı olan da en tanıdık olan kadar yakınıımızdadır (aynı bilinçdışı gibi) ve bu arzumuza ulaşmamızın önündeki en önemli engeldir. Kuşkusuz tekinsizlik aynı zamanda, insan ruhsallığının ve toplumsallaşmasının temelinde yatan enseste de bir gönderme içerir" der. (Dönmez 2009: 69) Freud'un bu sorunları ruhsal hayatın ve onun

sırlarının içerisinde yeniden kullanıma sokan genel bir açıklama getirmeye çalıştığından bahseden Dönmez, bu şekilde aydınlatılmış olan fantastiğin, gerçeğe daha çok yaklaştığını belirtir.



**Resim 8** Balkan Naci İslimyeli, Traş, 1984, 90x120 cm, Tuval Üzerine Akrilik  
(<http://www.balkannaciislmyeli.com>)

İslimyeli'nin *Pentimentolar* dizisi bir yandan bildik, tanıdık, mahrem gibi daha çok huzurlu bir çağrışımı yaratırken, diğer yandan da tuhaf, bilinmez, tekinsiz bir anlama ulaştırır bizi, tıpkı "Heimlich" in<sup>17</sup> etimolojik anlamı gibi. Tanıdık gibi gelen ama yadırgatıcı niteliğiyle dikkatimizi çeker.

Gagnebin sanat eserinde farklı maskelerle mecburen geri dönecek bir esas nedene işaret eden bilinçdışı bir düşlemede bulunduğunu söylemişti, ressamın ürettiği görsel yapı aslında onun bilinç dışı düşlemini bize göstermektedir. Psikanalistin belirttiği gibi, her yaratıyı yapılandıran bu ilk ve esas nedenin, analitik uygulamayı temelden sonlandırılmaz hale getiren şeyin izlerini taşıdığını anımsarsak, İslimyeli'nin *Pentimento*'larını onun kişisel düşlemlerin önemli bir yansıması olarak değerlendirebiliriz. Tabii, bu düşlemleri, Freud'un vurguladığı gibi ancak çarpıcı yanlarını hafifleten, kişisel kökenlerini gizleyen ve estetik kurallara uyulması sayesinde dönüşerek bir sanat yapıtı olup çıkabilir ancak.

<sup>17</sup> *Heimlich* etimolojik olarak eve ait olan anlamına gelirken "Un-" ön-eki ona zıttı olan bir anlam verir: *eve ait olmayan*. (Dönmez 2009: 69)

### 3.2.2 Deli Gömleği

*Deli Gömleği* 1990 yılında New York Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'nde ilk kez izleyicilerin karşısına çıkar. Bu dizi tuval üzerine karışık teknikle (doku pastası, akrilik boya, fotoğraf, kurşun vs.) yapılmış, 140x90 cm, 150x120 cm ve 220x160 cm gibi boyutlarda, onyediy tuval ve performansdan oluşur. Bu dizi Garanti Bankası Galeri'sinde (İstiklal Caddesi) 1992 tarihinde tekrar izleyicileriyle buluşur.<sup>18</sup>

ztokat'ın, sanatçının akıl ve dş gücü arasındaki hassas dengenin yaratım sürecindeki işlevini ironik ve çarpıcı bir biçimde anlatmakta olduğunu belirttiği bu dizide, tuvallerden kesilmiş on iki gömleğin içinde ressamın yüzü, gmleklelerin üzerinde de ressamın el yazısı yer almıştır.



**Resim 9** Balkan Naci İslimyeli, Deli Gömleği, 1990, 175x223 cm, Tuval zerine Akrilik, Fotoğraf, Kurşun (<http://www.balkannaciislimyeli.com>)

<sup>18</sup> Sanatçının kendisinden alınan bilgidir.

Öztokat bu dizi için şöyle der: “Tüm sergi, otoportre geleneğine ironik bir gönderme içerir: Ressamın başında klozetten bir aura vardır. Kutsal olanla gündeliğin delilik bağlamında bulunduğu bu sergi, yaratıcılığın çılgınlıkla örtüştüğü anları vurgularken, ressamın kendi görüntüsünün yer almasıyla, sanatçı sorumluluğunu da tartışır.” Sanatçının kurduğu söylemden sorumlu, bilinçli bir özne olduğunu belirten Öztokat, delilik ve akıl arasındaki çekişmede Balkan Naci İslimyeli'nin sanata bakışını bulabileceğimizi belirterek şöyle der: “Akıl dış dünyayı anlatmaktadır, delilik ise iç dünyanın denetimsizce dışavurumudur. Yaratıcılığa da denetlenmemiş düş gücü yön verirken, yapıtın anlatımında ve biçiminde, kaçınılmaz olarak, akıl rehberlik edecektir.” (Tanyolaç Öztokat 2007: 15)



**Resim 10** Balkan Naci İslimyeli, Deli Gömleği, 1990, 175x223 cm, Tuval Üzerine Akrilik, Fotoğraf, Kurşun (<http://www.balkannaciislimyeli.com>)

İslimyeli deli gömleği metaforunu, akılla elde edilebilecek dünyevi bedensel bir beklenti olmamasından dolayı çile sürecine benzeterек şöyle der: “Beynin içindeki hayallerle kamaşmış, kendinden geçmiş olma hali. Zaten zikir ritüelinde de bu

vardır. Bir tür delilik ve halüsinasyona öykünme. O vecd halinde, başka bir dünyaya sıçramak.” Delilerin organik olarak kendiliğinden sıçradığı bir dünyaya, kendisinin hayal gücüyle ulaşmayı denediğini belirten İslimyeli, önce hayal kurduğunu sonra hayalin bedeninde esrimeye dönüşmesi halini yaşadığından bahsederek “bedenin işleyişi muhteşemdir, rüyalarda olduğu gibi” der. (Tanyolaç Öztokat 2007: 57)

Öztokat, bu dizi için İslimyeli'nin resim serüveninde bir kilometre taşı olarak nitelendirilebileceğini belirtmiştir. “Yaratıcılık” serüvenini anlatmak için sanatçının kullandığı metaforu (delilik) temel alırsak, psikanalitik okuma için de İslimyeli'nin bu yapıtı bir kilometre taşı olarak değerlendirilmelidir. Tezimizin kavramsal bölümünde de belirttiğimiz gibi, Parman'a gönderme yaparak kimi yaratıcı ürünlerin kriz ürünleri olduğunu, kriz dönemlerinin ergenlik, orta yaş ve yaşlılık olarak anıldığını, bu adlandırmanın olumsuz bir anlam üstlenmekten çok, yaratıcılıkla ilgili olgunluğa açılan bir kapı olduğunu anımsadığımızda, İslimyeli'nin yaşamöyküsü temelinde bu yapıt dizisinin orta yaş krizi dönemine denk geldiğini belirtebiliriz. Sanatını sorgulamakta, sanatın yaşamındaki yerini tanımlamakta giderek ustalaşmış bir ressam vardır karşımızda.

*Deli Gömleği*'yle sanatçının üretirken ruhsal olarak sanrıya (délire) benzer durum yaşadığını vurgular İslimyeli, bu olgu Anzieu'nün yaratıcı sürecinin üçüncü evresine götürür. Üçüncü evrenin kaygısının parçalanma (morcellement) kaygısı olduğunu ve sanrının temelinde dağılma, parçalanma olan yerde tutarlı, uygun bir parça yama üretme çabasının varlığından bahsedildiğini tekrar anımsayalım.<sup>19</sup> Delilik gerçeklikle düşlem arasındaki parçalanmışlık ise, İslimyeli yaratırkenki dağılma ve parçalanma sürecini toparlayan resimle sağaltım bulmaktadır.

İslimyeli'nin *Deli Gömleği* dizinde üzerinde duracağımız bir diğer kavram düşlem/fantazm olacaktır. Düşlerin ve nevrozların yapısındaki benzerliği sezmiş olan Hughlings Jackson “Düşleri keşfedin, böylece deliliği keşfedeceksiniz” der. (Jones 2004: 332)

---

<sup>19</sup> Bkz. Bölüm 2.1.1., s.52

Bilimsel yaklaşımımızda çokça yer verdiğimiz bir kavram olan düşlem, bir imgesel senaryo olarak, bilinçdışı bir arzunun yerine getirilmesidir. Düşlemin öznenin imgesel yaşantısını tanımladığını belirten Parman, öznenin kendi öyküsünü, kendi kökenlerinin öyküsünü (kökensel düşlemlerdir burada söz konusu olan) kendisine nasıl anlatıldığının göstergesi olduğunu belirtir. Burada sanatçının kendi kökenlerinin öyküsü düşlem-*Deli Gömleği*'nde vücut bulur.

İslimyeli, “Bir Ötekinin Düşü Olarak Giysi” yazısında, kundak ve kefenin hakikiliği arasındaki tüm evrelerin giysilerinin yaşam içindeki konum ve duruşlarımızın görüntüleri, sembolleri olduğunu belirtirken deli gömleği için: “Akıl, yaratıcılık ve delilik sınırları arasındaki kıl payı ayırımın üniformalarıysa kuşkusuz deli gömlekleridir” der. (Müldür- İslimyeli- Uçar 2009: 44)

Parman, ruhsal gerçekliğin öznenin bir varoluş biçimi olduğunu belirterek, ruhsal gerçeklik için şöyle der: “Maddi gerçeklikten farklıdır, düşlemin ve arzunun hakimiyet alanıdır. Düşlem de, ruhsal gerçekliğin temel çekirdeğini, bilinçdışı arzular düzleminin en son ve en gerçek dile getirilmiş biçimini oluşturur.” (Laplanche ve Pontalis 2002: 12) Sanatçının ruhsal gerçekliği, düşleminin ve arzusunun alanında “Deli Gömleği”yle metin haline gelir. Freud’un *Düşlerin Yorumu*'nun son satırlarında “düş bir görüntü oyunu değildir, çözülecek bir metindir” der. (Laplanche ve Pontalis 2002: 26) İslimyeli'nin gündüz düşü<sup>20</sup>, delilik sınırlarında tehlikeli keşif gezintisiyle bazen çizginin ötesine adım atıp geri çekilmelerle aralanan pencereden gördüklerini, delilik hırkasını giyerek bize gösterme ihtiyacı olarak karşımıza çıkar.

Düşlemin kökenini oto-erotizm zamanına bağlayan Laplanche ve Pontalis, düşlemlerle arzunun ilişkisinden bahsederken, düşlemin arzunun nesnesi olmadığını altını

---

<sup>20</sup> Ruhsal çaba güncel bir izlenimi, kişide büyük isteklerden birine yol açabilen hal'e özgü bir nedeni kendisine dayanarak yapar; buradan yola koyularak daha öncelerde, sıklıkla çocukluk döneminde kalmış olup söz konusu isteğin doyuma kavuşturulduğu bir yaşantının anısına sığır ve böylece hal'e duyulan isteğin gerçekleşimini içeren gelecekteki bir durumu, yani gündüz düşü'nü doğurur. (Freud 2007: 108)

çizerek düşlemin arzusunun sahnesi olduğunu belirtirler. “Gerçekten de, düşlemlerde özne nesneyi ve onun imgeleyenini hedeflemez, imgelerin sahnelerinde kendisi de görünür.” (Laplace ve Pontalis 2002: 86) Tıpkı İslimyeli'nin kendi görüntüsünün ve el yazısının -kısaca kendisinin- yapıtlarında bire bir yer alması gibi.

Bu dizide ressamın çıplak bedeninin de sergilenmesi bizi narsisistik bir düşünceye götürmektedir. Örtülü olan toplumca kabul edilendir ama ressamın yaratımında örtüler ya kaldırılmış (çıplak beden ) ya da deli gömleğine dönüşmüştür. Dolayısıyla ressamın giydiği, alışılmamış olan, yadırgatıcı olandır. Düşlem de burada anlamını bulur.



**Resim 11** Balkan Naci İslimyeli, Deli Gömleği, 1991, Performans  
(<http://www.balkannaciislimyeli.com>)



**Resim 12** Balkan Naci İslimyeli, Deli Gömleği, 1991, Performans  
(<http://www.balkannaciislmyeli.com>)

“Deli Gömleği” performanslarına baktığımızda siyah ve beyaz olmak üzere iki kumaş kullanılmıştır. Ressamın bedeni bu iki renge sarılıdır. Beyaz örtü ilk bakışta kefeni andırırsa da, çıplak bedeni saran kundağı da akla getirir. t yandan, cinsel organın üzerinde kavuşan gömleğin iki kolu kastrasyon sürecine gönderme olarak okunabilir.

Performanslarda ölümle yaşam, yaratıcı süreci canlı tutan iki temel kavram, hatta enerji olarak karşımıza çıkar. Her iki performansta da gözlerin kapalı olması ölüm kadar, iletişimsizliği de düşündürür. İzleyicinin gözleriyle buluşmayı reddeden, sadece bedeniyle orada olan sanatçı bir bakıma yapıtının ürettiği anlamı da bedeniyle sınırlamaktadır. Bedenin tüm çıplaklığıyla iletişim kurmasını beklemektedir.



### 3.2.3 Suret

*Suret* dizisi 1998’de Atatürk Kültür Merkezi’nde sergilenir. Bilgisayar ortamında fotoğrafın tuvale yansmasıyla elde edilen 90x120 cm, 90x140 cm gibi boyutlarda, otuz dört tuvalden ve her tuvale eşlik eden birer tümcelik alt yazılardan oluşur.<sup>21</sup>

Bu dizi ressamın yüzünü ve bedenini geleneksel izlekler eksenine yerleştirilip göstererek, yapıta verilen başlıklarla öyküsel bir anlatım sunar. Buraya aldığımız ve “kurban” izleğini vurgulayan yapıt da geleneğin içine yerleşen tablolardan biridir.



**Resim 13** Balkan Naci İslimyeli, Sanatçının Kendini Kendine Kurban Ettiğinin Resmidir, 1997-98, 125x151 cm. Tuval Üzerine Karışık Teknik (<http://www.balkannaciislimyeli.com>)

Nedret Öztokat ve Uşun Tükel “Gelenekten Günümüze Görsel Gösterge: Bir Balkan Naci İslimyeli Okuması” adlı makalede İslimyeli’nin bu dizi için amacının, iletisini izleyicilere aktarmak olduğunu belirterek “Sanatçının Kendini Kendine Kurban Ettiğinin Resmidir” yapıtının çözümlemesi için şu yaklaşımda bulunurlar: “Tablo

<sup>21</sup> Sanatçının kendisinden alınan bilgidir.

kendi başına ölümle yaşam arasındaki sancılı yaratım sürecinin eğretilmesidir.” Öztokat ve Tükel yaptıkları bu okumanın sonuç kısmında: “Elimizdeki tablo simgesel, toplumbilimsel, ruhçözümsel okumalarla da ele alınabilirdi. Ancak resmin neyi söylediğinden çok nasıl söylediği, modern çağlara özgü bir sanat kavrayışıdır. Bu kavrayışa koşut bir okumanın söylemsel bir etkinlik olan yapıtı yine bir söylemle kuşatması son derece doğaldır” derler. (Tükel- Öztokat 1999)



**Resim 14** Balkan Naci İslimyeli, Sanatçının Kendine Eziyetle Olgunlaştığının Resmidir, 1997-98, 70x153 cm, Tuval Üzerine Karışık Teknik, (<http://www.balkannaciislimyeli.com>)

Yazarların da belirttiği gibi buradaki anlamsal süreçte ruhsallığı göz ardı edemeyiz. Bahsi geçen tabloya psikanalitik yaklaşımla baktığımızda, özellikle gördüğümüz baş kesmeyle ve tüm dizide hakim olan kurban edilmeyeyle ilgili olana “kastasyon” kavramına dikkat çekmek isteriz. Gagnebin, Oidipus’un dramından beri, bazı organların düşlem içinde yer değiştirme özelliğine sahip olduğunun bilindiğini vurgulayarak organ parçası ve baş kesmenin sıkça kastasyon<sup>22</sup> yerine kullanılmış olduğunu belirtmiştir. (Gagnebin 2011: 143) Resimdeki baş kesme, baş keserken

<sup>22</sup> Kastasyon kompleksi-İğdiş kompleksi: Fr. Complexe de castration, İng. Castration complex, çocuklarda Oedipus Kompleksi’ne bağlı olarak ortaya çıkar. Annelerine aşırı cinsel bir eğilim gösterip, babalarına karşı içlerinde düşmanca duygular beleyen, hatta bu duygularında babalarının ölmesini isteyecek kadar ileri giden oğlanlar, bu tutumlarından ötürü babalarının kendilerini iğdiş edeceği; yani erkeklik organından yoksun bırakılacağı kompleksi ve korkusu içinde yaşarlar. Kızlar ise çocukluk ilgili eylemin daha önce kendi üzerlerinde uygulandığını, penislerinin kendilerinden koparılıp alındığı duygusuna içlerinde yer verirler. (Freud 2001: 375)

kendini sahneleme kastrasyonun sergilendiği acılı bir süreci, parçalanma ve narsisistik bir gösterimi sunmaktadır.

Ayrıca “kurban etme” ile sanatçının kutsallığının ortaya çıkışı ve birleştiriciliği sağlanır. Kurban etme, yaşam ve ölümü uzlaştırmayı, ölüme yaşamın yeniden fışkırması anlamını, yaşama ölümün açılışını sağlar. Ölüme karışmış yaşamdır. Kurban etmenin içinde ölüm, yaşam belirtisi ve sonsuzluğa açılış vardır. Böylece gündelik hayatta her zaman yaşanabilecek gizemsel iç yolculuklar, gizemli iç deneyimler ile varoluşun sorgulaması yapılır. Kurban edilen ölür ve sanatçının ölümünden ortaya çıkan kutsallık olgusu kalır. Bu kutsallık olgusu sanatçının varlığının sürekliliği anlamını taşır. Kurban ölümünde varlığın süreksizlikten bir kopuşu vardır. Sanatçının ölmesinden sonra oluşan sessizlikte izleyicinin üzerinde kurbanın sağladığı varlığın sürekliliğiyle iz bırakması, amaca ulaşılmış bir göstergedir.

Bu dizide değineceğimiz bir diğer konu ise özne/nesne kavramıdır. Sanatçının yalnızlığının vurgulandığı bu dizide “Sanatçının İkiye Bölündüğünün Resmidir”, “Sanatçının Kendini Yarattığının Resmidir”, “Sanatçının Kendi Ölümünü Taşıdığı Resmidir” yapıtlarında iki Balkan Naci İslimyeli'nin aynı resim içerisinde yer aldığı görülür.

Sanatçının yaratım ya da varoluşun acılı sürecini anlatan bu resimlerdeki ikili gösterimler için özne, nesne kavramını “Sanatçının İkiye Bölündüğünün Resmidir” yapıtını ele alarak inceleyeceğiz. Siyah zemin üzerine yerleştirilmiş sanatçının kendi bedeninin ve yüzünün resmedildiği bu yapıtta, başın ve gövdenin resmedildiği figürün yüzü görünmez, sağ eli göğsünde yer alır, sol kol havaya kalkmıştır. Havaya kalkan sol kolun işaret parmağından beyaz ince bir iplik az ötede aynı hizada duran sanatçının sadece yüzünün görüntülediği dairesel formun üzerinden geçer. Figürün üzerinde mavi uzun kollu parlak bir gömlek vardır. Işık sağdan gelmektedir. Az önce orada olan sanatçının yüzü artık orada değildir, sadece bir gösteren olarak gizlenir. Görünen yüzün yer değiştirmesiyle, özne ve nesne arasındaki değişkenlik, bakarken bakılan, görürken görülenle güdülerin tersine dönmesi gerçekleşir.



**Resim 15** Balkan Naci İslimyeli, Sanatçının ikiye Bölündüğünün Resmidir, 1997-98, 70x158 cm, Tuval Üzerine Karışık Teknik (<http://www.balkannaciislimyeli.com>)

Başkasının güdüsünün nesnesi olan sanatçı kendisini özne olarak ortaya koyar. Sanatçının gözü görür ama göz algılanan alanda değildir, dünyayı özne kontrol eder ama kendisi dünyada değildir. Parçalı algılama söz konusudur. Öznenin bilinçdışını oluşturan sınırları belirleyen gösterenler arasındaki boşluklarda söylenemeyen konuşan ego- sanatçı, hakkında konuşulan özne/nesne- sanat arasındaki bölünmeyi ifade eder. Burada sanatçının resim dili izleyenle bağ yaratmanın tek yolu olsa dahi, bir yandan da yabancılaştığını ifade eder.

Öztokat, bu dizi için yaratım sırasında ressamın çektiği yalnızlık, çile, arınma, vizyona ulaşma gibi sanatçının varlığına egemen tüm süreçlerin tek tümcelik "anlatı"larla izleyiciye aktarıldığını belirterek: "Suret'in kendine özgü bir zamanı vardır ve sergi zamanının hem dışında, hem içinde yer alır" der. (Tanyolaç Öztokat 2007: 17). Böylece görsel olana yazılı metin de eşlik etmekte parçalı anlatım sürmektedir. Görsel/dilsel birbirini tamamlamaktadır.

İslimyeli, sanatın özünde zamanın silip götüren gücüne karşı, ayakta kalma, bir iz bırakma çabası olduğunu belirtirken, bunu yansıtma biçiminin çetrefilliğinden, karmaşıklığından bahsederek: “Dolayısıyla bu çabanın, benim resimlerimde sembolize ettiğim gibi, eziyetli bir çile süreci olduğuna karar verirsiniz” der ve bu çilenin sonucunda verilecek ödülün bir sanatçı olma onuru olduğunu belirtir. (Tanyolaç Öztokat 2007: 50)



**Resim 16** Balkan Naci İslimyeli, Sanatçının Kendi Ölümünü Taşındığı Resmidir, 1997-98, 75x157 cm, Tuval Üzerine Karışık Teknik, (<http://www.balkannaciislimyeli.com>)

Bu dizide görülen “adanmışlığı” biraz daha açmak istedik. Gagnebin, bazı ressamın kendilerini adanmış hissetmelerine, kimilerinin “iç mecburiyetler” nedeniyle harekete geçtiklerine inanmalarına (Kandinsky) rağmen, ressamın temel görevinin kaynağı, dini, siyasi, sosyal bir mecburiyet (*müssen*), hatta manevi bir zorunluluk (*sollen*) değil, daha çok, adı ne deha, ne de yetenek olan bir güç uygulaması (*können*) gibi görüldüğünün altını çizerek: “Her an başka çatışmalar yaratmaya teşne, gerçek bir *alter ego*’yla yüzleşmek ve buna dayanabilmek. Burada amaç, ideolojinin, metafiziğin, sanatseverlerin ve siyasetin yaratı üstündeki etkisini yadsımak değil, bu alanların daha acil bir zorunluluk; ressamın güdüsel sermayesi üstündeki *etki oranı* karşısında, nasıl bir anda silindiklerine işaret etmek” der.

(Gagnebin 2011: 202) İslimyeli de kendini kendisi üzerinden gösterme, sorgulama ve anlamlandırma yolunu seçmiştir.



**Resim 17** Balkan Naci İslimyeli, Sanatçının Yükseldiği Yerdeki Yalnızlığının Resmidir, 1997-98, 125x146 cm, Tuval Üzerine Karışık Teknik, (<http://www.balkannaciislimyeli.com>)

Bu bağlamda tezimizin kuramsal kısmında Chasseguet-Smirgel'in, yaratıcı eylemin arkasında, her durumda, "yitirilen tamamlanmışlık duygusunu yeniden bulma arzusu" nun yattığını tekrar hatırlayalım istedik. Birincil narsisistik evre'de anne ile yaşanan bütünlük/tümgüçlülük'ten kaynaklanan duygu, tamamlanmışlık duygusunu yitirme, yitimi ödünlemek için yitirdiği tümgüçlülüğü nesneye yansıtma ve onda ideal kurma, çocuğun ben ideali'nin temsilcisi nesne olması. Gerçek ben kendisini ne denli ideal olana yakın kurarsa, birincil narsisistik yaşantı/tümgüçlülük duygusu o denli yeniden ele geçiyordu. "Yani, yitirilmiş narsisistik değerlilik (kendinden -varoluşundan- hoşnutluk duygusundaki eksilme/narsisistik yara), o ilk yaşantıyı temsil eden nesneye benzemek (onun gibi olmak) suretiyle şifa bulacaktır." Gerçek hayatta tümünden mümkün olmayan ama yaratma'nın arkasında, ideal ile ben arasındaki mesafenin -bir vakit yaşanmış o narsisistik cennet adına tatsızlık veren mesafenin- kapatılma arzusunun yattığını hatırlayarak, aradaki mesafe ne denli açık (yara ne denli derin) ise, yaratmaya dönük arzu'nun da o denli güçlü olduğunu

özetlerken,<sup>23</sup> İslimyeli'nin sanatın özünde zamanın silip götürme gücüne karşı, ayakta kalma, iz bırakma çabasını daha iyi anlıyoruz. Böylece bir sanatçının yaratıcı gücünü “arzu” temelinde daha iyi kavramış oluyoruz.

İslimyeli, yapıtın enerjisine dönüşerek, sanatta yol alma hedefini ifade eder ve şunları ekler: “O sizin dönüşmüş haliniz. O sizin başka bir yüzünüz. “Suret” te onu vermeye çalıştım, sembollerle. Bir bakıma siz yapıtı, yapıt da sizi üretir. Bu zincirleme etki birbirine eklenerek sürer.” (Tanyolaç Öztokat 2007: 46) İslimyeli'nin bu dönüşümü bakın Gagnebin'de nasıl ifade bulur. “Sanatın tabiatının, her seviyede- malzeme, amaç, biçim, motor- arayışla, bir çatışma çözmek olduğu sonucunu çıkmaz mı?” (Gagnebin 2011: 204) Bizce de İslimyeli içsel karmaşalarını sanatla çözerken, birbirinden çarpıcı resimlerle izleyiciyi şaşırtmaktadır (Kutsal/ gündelik karşıtlığını silerek!).



**Resim 18** Balkan Naci İslimyeli, Sanatçının Kendisini Yarattığının Resmidir, 1997-98, Tuval Üzerine Karışık Teknik, (<http://www.balkannaciislimyeli.com>)

İslimyeli'nin sözünü ettiği dönüşümle ilgili olarak tezimizin kuramsal bölümünde Sunat'ın bu konuda fikirlerine yer vermiştik. Çok kısa bir alıntıyla bu bölümde de anmak isteriz. “Yaratıcı, yapıtını ortaya konma edimi ve yapıtı üzerinden, kendi

<sup>23</sup> Bkz. Bölüm 2.1.1., s.54

öznel gerçekliğini nesnel gerçekliğin içine katar (nesnel gerçeklikle alış verişe girer) ve hem nesnel gerçekliği, hem de onunla alış verişi içinde kendi gerçekliğini değiştirir/dönüştürür.”<sup>24</sup> İslimyeli nesnel gerçeklikle (toplumda sanatçı olma) kendi öznel gerçekliğini resim yoluyla harmanlamaktadır.

Gagnebin “Ressamın Görevi” adlı yazısının sonuç bölümünde üç madde tespit eder; Eserin maddesel yoğunluğu, eserin şekilsel görünmesi ve eserin işlerliği hakkında şunları der:

*“Eserin maddesel yoğunluğu, sanatçının güdüsel sermayesinin zenginliği oranında artacaktır;*

*Eserin, savunma ile güdü arasında hassas bir körebe oyununa dayanan narsist dengesi, biseksüellik introjeksiyonunun<sup>25</sup> uyumluluğu oranında şekilsel olarak görünecektir;*

*Eserin işlerliği, pregenital güdülerin süblimasyonunun sonlanmışlığı ve etki güdüsünün faallığı oranında güçlü olacaktır.”* (Gagnebin 2011: 203)

Bu üç ögenin de İslimyeli yapıtında ifade bulduğunu gözlemliyoruz. Öztokat yapıtın sanatçının nesnesi, kendi söylem alanı olduğunu belirtirken İslimyeli'nin bu dizinin söyleminde hep özne olarak varlığını vurgulamış olduğunu ifade etmiş ve İslimyeli'ye bedeninin üslendiği anlamı sormuştur. Bu soruya sanatçı: “Çocukluğumda müthiş bir teatral duruş isteğim vardı, bir aktör gibi sahnede olmak isterdim. Bu men edilmiş -tabii kendi men ettiğim- alana gitmedim, ama resmimde bunu tatmin etmeyi istedim. Bir nedeni budur. Bir diğer önemli neden de yaşadığım sancuların, sıkıntıların öznesi olma cesaretini gösterme bilincidir” cevabını verir

---

<sup>24</sup> Bkz. Bölüm 2.1.1., s.59

<sup>25</sup> İçyansıtım: Psikanaliz öğretisinde kişinin sevilen ya da nefret edilen bir başkasını kendi ben kapsamı içine alması. Psikolojik açıdan bir özümseme (asimilasyon) olayıdır. İkincil (sekonder) özdeşleşme ve ikincil benseviyle eşanlamlıdır. Bir örnek: Çocuk baba imagosuyla özdeşleşerek babasıyla arasındaki otorite çatışmasını içe yansıtır. (Freud 2001: 375)



(Tanyolaç Öztokat 2007: 48). Böylece İslimyeli'nin psikanalizin yüceltme yetisini resimde gerçekleştirdiğini gözlemleyebiliriz. Tezimizin kuramsal bölümünde yer alan Fransız psikanalisti Brancusi'nin: "Bir sanat yapıtı kusursuz bir cinayet gibi olmalıdır"<sup>26</sup> sözünü anımsayarak: İslimyeli'nin kusursuz bir cinayete, çocuksu düşü olan sahnede olma arzusunu, tablolarında özne olarak beliren varlığında görebiliriz.

### 3.2.4 *Déjà Vu*

1999-2000 yıllarında Mine Sanat Galerisi'nde (Kadıköy) sergilenen *Déjà Vu* dizisi yaklaşık olarak otuz adet yapıttan oluşur. Fotoğraf-tuval üzerine yağlı boya tekniğiyle yapılan bu dizideki yapıtlar 100x120 cm, 120x140 cm boyutlarındadır.<sup>27</sup>

*Déjà Vu*'yu oluşturan tablolar Hıristiyan ikonografisinin gizli resim dilini kullanıldığı fotoğraflardan oluşur. Öztokat, İslimyeli'nin bu seride, genç erkeklerin, kızların sağlık nedeni ya da ritüellerle müdahale edilen bedenlerini izleyiciye sunarak geleneği, yitik dünyaları sorguladığını vurgular ve şöyle der: "Ancak bu toplumsal belleğin derinlerine inmekte, sıradan gibi gelen, aslında bedeninin nesne gibi görüldüğü anlık müdahalelerin resimlerini sunmakta ve gündelik yaşamın sıradanlığında hiçbir anlam yüklediğimiz edimleri sorgulamaktadır." (Tanyolaç Öztokat 2007: 18)

---

<sup>26</sup> Bkz. Bölüm 2.1.1., s.61

<sup>27</sup> Sanatçının kendisinden alınan bilgidir.



**Resim 19** Balkan Naci İslimyeli, El Öpen Kız, 2000, Fotoğraf  
(<http://www.balkannaciislmyeli.com>)

Bu diziyi oluşturan fotoğraflarda el öpme, saç kesme, aynaya bakma, kurban kanını alına sürme, ilaç alma, kahve falına bakma gibi gündelik yaşamda uygulanan edimler ve ritüeller kuşkusuz bilinçdışı ve kolektif bilinçdışıyla ilgilendirmektedir. Kolektif bilinçdışı, travma, iğdiş, kastre edilmiş ortak bilinci gösteriyor. Bu ortak alanda bireyler ancak belli bir konumda bulunabilirler, o da gerilimli bir konum oluşturur. Eyleme geçmeyen, kastre olmuş, dolayısıyla yaşamsallığını büyük ölçüde yitirmiş “hastalıklı” bireyler.



**Resim 20** Balkan Naci İslimyeli, Adak, 2000, Fotoğraf  
(<http://www.balkannaciislimyeli.com>)

*Déjà Vu* dizisi, efsanevi, dini konuların geleneksel biçim kalıplarının ve simgelerinin kullanıldığı batının resim tarzının, doğunun kuşattığı kolektif bilinçte hortlamasıdır adeta. Kutsal mum ışığının neredeyse bir ürkeklik içinde araladığı geçmişin parçalanmışlıkları, siyahın içinden fışkıran kırmızıyla benliğin çatladığı bir yarılma<sup>28</sup> yaşatır izleyiciye.

Bu dizide inancın, yasaklamanın kastrasyonu, düşüncenin iğdiş edilmesi anlık geri dönüş sahnelerinde ifade bulmaktadır. Adeta kolektif bilincin zihinsel kaydını düzeltmek için izleyeni zamanda geri götürerek tedavi eden sahnelerdir bunlar. “Déjà Vu” kavramının daha önce tanık olmadığımız bir şeye ikinci kez tanık oluyormuşuz izlenimi olduğunu anımsayarak, psikanalistler için daha derin bir anlamı olduğunu belirtelim: Herkesin ortak bilgiyle doğduğu, fakat farkında olunmayan ruhsal kalıtımın, “daha önce biliyordum hissi, ikinci defa aynı şeyi

---

<sup>28</sup> Yarılma (clivage-splitting-spaltung) benliğin çatlaması, Sigmund Freud’un özellikle fetişizm ve psikozda saptadığı benliğin içinde biri gerçeği kabul eden diğeri yadsıyan iki zıt eğilimin bir arada bulunması olgusu. (Laplanche ve Pontalis 2002: 22)

yaşama hissi” yansımasıyla dış gerçekliğin kırıldığı noktada gerçekliğin oyun bozunu düşe ve düşüşe yolculuğudur. Zaman açısından özne uçurumla karşılaşır. Zaman kişiyi karadeliğe atar ve Lacan buna “zaman uçurumu” der.

İslimyeli, resmin çerçevesini aşarak yapılan yorumdan bahsederken *Déjà Vu* için tasvir edilen şeyler aracılığıyla başka bir şeyi gösterdiğinin anlaşılacağını, bedensel dokunuşun bile metafor boyutu olduğunu düşündüğünü belirtmiştir. (Müldür-İslimyeli- Uçar 2009: 55) Bir yandan yaşamı sonsuz kılan âna hapseden hep orada olan kalıcı kareler, öte yandan ölümün yaşam gücünü yitirmiş depresif yüzlerdeki görünürlüğü bir aradadır.



**Resim 21** Balkan Naci İslimyeli, Jilet Atan Genç, 2000, Fotoğraf  
(<http://www.balkannaciislimyeli.com>)

İslimyeli'nin yoğrulduğu konulardan biri olan *Déjà Vu* şiirsel anlatımında da yol bulur kendine. Arketiplerin belki de en güçlü olanı, kökenini evrim tarihinden alan ve insanın hayvan yönünü içeren “gölge”, "Bir boşluğun karanlığına düşmüş / gölgeden olmadır benim resmim" diyen İslimyeli'nin şiirsel aktarımında da varlığını gösterir: “Gizli harfler geliyor / Gizli suçlar gibi derinden / Birbirini iterek atılıyor yüzeye / Deliyor, kanatıyor aklımın saflığını" diyen İslimyeli'nin yapıtlarında, kişisel bilinçdışından daha derinlerde bulunan, kalıtsal ve insanlığın evrimsel gelişiminin izdüşümü olan kolektif bilinçdışı ve arketipler<sup>29</sup> varlık bulur.



**Resim 22** Balkan Naci İslimyeli, *Baştan Çıkarma*, 2000, Fotoğraf  
(<http://www.balkannaciislimyeli.com>)

Bilinçdışının bilincin kıyılarında bir yığın şey bıraktığını belirten Carl Jung, bilincin sürekli olmadığını, “bilinç, kesikli, kopuk kopuktur”<sup>30</sup> diyerek, insan yaşamının bilinçli evrelerinin bir araya toplansa dahi toplam sürecin ancak yarısına ya da üçte ikisine ulaşılacağını, gerisinin bilinçdışı yaşamı olduğunu belirttiği bu durumun, İslimyeli'nin sanatında oldukça fazla bir şekilde ifade bulunduğunu görebiliyoruz.

---

<sup>29</sup> Jung'a göre arketipler doğuştan getirilen evrensel imgelerdir. İlkel bir toplumda doğan çocukta da , gelişmiş bir toplumda doğan çocukta da aynıdır. Bunların içeriğini ise öznel yaşantılar belirler. Bunun sebebi ise evrim tarihinin biyolojimizi kültürümüzden çok daha önceleri yontmuş olmasındandır. (<http://www.analitikpsikoloji.com/analitik/id1.htm>)

<sup>30</sup> Bkz. Say, 1999: 64

### 3.2.5 Makas- Psikolaj

*Makas- Psikolaj* dizisinde tuval üzerine sınırlı baskı, kolaj tekniğiyle yapılmış 70x100 cm, 100x120 cm, 150x150 cm boyutlarında altmış adet yapıt yer alır.<sup>31</sup>

2008 yılında Galeri Işık- Teşvikiye’de *Diriler, Kapılar ve Ölüler* olmak üzere üç bölümden oluşur. Siyah beyaz bir masal dünyası fonu üzerine kurgulanan imajlarda, insan bedeni ve iç organları renklerle vurgulanarak iç dünyamıza gönderme yapılır. İslimyeli, çocukken doktor olmayı arzuladığını bunun nedeninin de insanların içini açıp bakıp görme isteğinden kaynaklandığını ve hatta otopsinin bir oyun gibi geldiğini belirtir. Asıl merakın ise bizden saklanan, kaçırılmış şeyleri görme isteği olduğunu ifade eder. Dışavurumcu kolaj tekniğiyle yaptığı bu resimler tutkularımız, tabularımız, korkularımız ve görmezden geldiğimiz (bastırdığımız, örttüğümüz, dışa vuramadığımız) birçok konuyla yüzleşme niteliğindedir.



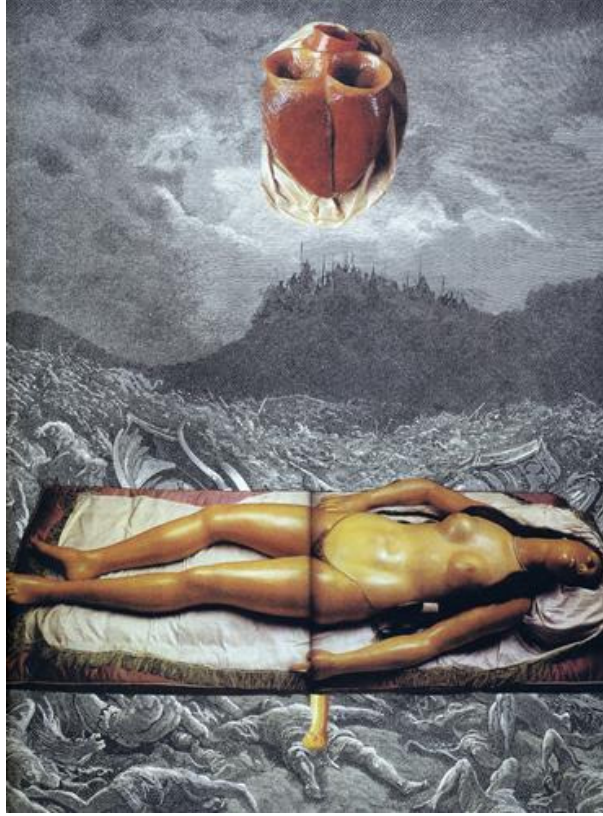
**Resim 23** Balkan Naci İslimyeli, *Yeni Neslin Doğuşu*, 2008, 110x85 cm, Tuval Üzerine Karışık Teknik (<http://lebriz.com/pages/exhibition.aspx?exhID=1506&lang=TR>)

<sup>31</sup> Sanatçının kendisinden alınan bilgidir.

İslimyeli bu seriye adını veren tekniğin psikolojiyle olan bağlantısını şöyle tanımlar: “İnsan yaratıcılığının arkaik kanıtları olan düşler, bizi baskılarımızdan kurtarmaya çalışan hayali armağanlar, küçük şifrelerdir. Bu nedenlerle insan ruhu bir "psikolaj"dır. Makasın tehditkâr gölgesini aşabildiğinizde bir ruhsal otopsi başlar...” (Müldür- İslimyeli- Uçar 2009: 408)



**Resim 24** Balkan Naci İslimyeli, Bir Aşk Hayaleti, 2008, 110x85 cm, Tuval Üzerine  
Karışık Teknik  
(<http://lebriz.com/pages/exhibition.aspx?exhID=1506&lang=TR>)



**Resim 25** Balkan Naci İslimyeli, Ölüm ve Bakire, 2008, 110x85 cm, Tuval Üzerine  
Karışık Teknik (<http://lebriz.com/pages/exhibition.aspx?exhID=1506&lang=TR>)

*Makas-Psikolaj* dizisi insanın dramını gözler önüne seren sahneler içerir. Yitirilen ve asla geri gelmeyecek olana bir isyan biçimi olarak tüm organların kusulmasıyla gerçekleşen ruhsal çılgılık. İnsanın dünyaya fırlatıldığından beri süregelen bu dram İslimyeli'nin bu dizisinde doğum travması- diriler, yaratıcı süreç- kapılar ve hiçbir zaman ulaşılamayan, arzu kavramı-ölüler olarak üç ayrı pencereden bilinçdışına yolculuğa çıkarır izleyeni.

*Makas- Psikolaj* serisinde bilinçdışı yapısını andıran olay örgüsü, katmanlı bir görüntü sergiler. Geri planda kolektif bilinçten beslenen hikayelerden oluşmuş sahnelerin siyah-beyaz düşsel görüntüsü, bir sonraki katmanda kırmızı, sarı, ten renginin parlak, pürüzsüz kullanımıyla narsisistik gösterimi ve en üst katmanda organ parçalarıyla dağılmanın, parçalanmanın kaygısı. Rahatlama arama çabasıyla parça/ yama üretme sonucunda böylelikle bir imgesel beden olan resmin bütünü yaratılır.





**Resim 26** Balkan Naci İslimyeli, Saldırının Mazereti, 2008, 110x85 cm, Tuval Üzerine  
Karışık Teknik (<http://lebriz.com/pages/exhibition.aspx?exhID=1506&lang=TR>)

Arzunun sanrısız doyumu olan düş sahnelerinden oluşan yapıtlarda görünen, fallus<sup>32</sup> eksikliğin ve arzunun göstergesi olarak karşımıza çıkar. Arzunun olanaksız, hiçbir zaman yeniden kavuşulamayacak ilk nesnesi anne bedeni, ilk aşk, İslimyeli'nin bu dizisinde fallus ve kadın bedeni olarak sıklıkla görünür.

<sup>32</sup> *Fallus*: Fallus, paradoksal biçimde hem eksikliğin hem de arzunun göstergesidir. Çocuk önce annenin fallusu olduğuna inanır, ancak kastrasyon karmaşası sırasında anne tarafından ele geçirilmekten, hazmedilmekten, yutulmaktan kaçır ve fallusu annenin de arzuladığı bir şey olarak görmeye başlar. Fallus Oedipal üçgende, dördüncü bir yere daha sahip olur, fakat bu kez annenin de arzuladığı, çocuğun yerine geçmek istediği "imgesel fallus" olarak. "Simgesel baba"nın, devreye girmesiyle bu yanılsama ortadan kalkar; babanın yasaklarının bir kabulü olarak "simgesel fallus" yerleşir. Penis, Lacan'ın kuramında "gerçek fallus" olarak yer alır; ortaya çıkması, ergenlikteki mastürbasyonda olduğu gibi kastrasyon varsayımını haber veren bir kaygı yaratır. Annedeki fallusun kaybı fanteziye egemen olmaya devam edecek, kayıp nesne olarak izlenecektir. Erkek için, fantezisi fallusa sahip olma isteği (kadının onun fantezisine katılmasını sağlayacak kadar güçlü olmak); kadın içinse fallus olma isteğidir (erkeğin fantezisini harekete geçirecek kadar güçlü olmak). Her ikisi de bu imgesel konumlardan vazgeçip yerlerine simgesel olanları geçirdiklerinde simgeseldeki yerlerini alabilirler. Erkek için, fallus her zaman ulaşılabilir olmaktan uzaktır, fantezisine hapsolmüştür; kadın için maskeyle denemede bulunma gibi bir şans vardır. Lacan'ın "cinsel ilişki yoktur" sözünün gerisinde, bu aldatıcı manevranın başarısızlığı vardır. (Wright 2002: 79)

Kolaj yöntemiyle kesip, parçalayarak bir yandan arzunun gerçek nesnesinden kaçarak, parçalardan bütün oluşturma işlemiyle, diğer yandan arzunun kaynağına ve anlamına koşulan ilk aşka dönüş serüveninin acılı sahneleridir *Psiko-Kolaj*.



**Resim 27** Balkan Naci İslimyeli, Leda'nın Utancı, 2008, 120x85 cm, Tuval Üzerine Karışık Teknik (Balkan Naci İslimyeli, İstanbul: Hava-Su-Toprak-Ateş, 2009, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları)

Mitolojide çapkın Zeus'un baştan çıkardığı Leda'yla kuğu kılığında birleşmesini anlatan "Leda'nın Utancı" tablosu efsanenin çağdaş bir yorumu olarak belirir. Efsaneye göre Zeus Leda'ya aşık olur ve bir kuğu biçiminde ona yaklaşarak kadını döllemiştir. Leda'da bir yumurta yumurtlamış ve ikizleri olmuştur. İslimyeli'nin

kolajında kadının yüzü görülmemekte, kadınlık organı yüzü örtmektedir. Kadınlığın cinselliğini yüzünde taşıyan Leda figürünü çevreleyen nesnelere baktığımızda, kuğunun yukarıya doğru uzanan gagası, yerde açmış çiçek kesitleri ve toprağa saplanmış dikey yükselen penisler cinselliğin yaşanmasına göndermedir. Kadının görünmemesi gerekeni maske gibi yüzünün üzerinde taşıması, utancını maske olarak suratında sergilemek durumunda olması, antik mitolojiden beslenen kolektif bilincin günümüzde süren izlerinin, kadın cinselliğinin maskeli biçimde yaşanmasının ironik bir anlatımıdır.



**Resim 28** Balkan Naci İslimyeli, Orman ve Çocuk, 2008, 85x100 cm, Tuval Üzerine  
Karışık Teknik (<http://lebriz.com/pages/exhibition.aspx?exhID=1506&lang=TR>)

“Orman ve Çocuk”ta ise *Pentimentolar*’da gördüğümüz kız çocuğu (bkz. “Kız ve Orman”) karşımızdadır: Yine yalnız bir kız çocuğu yabancı bir ortamda resmedilmiştir. Kızı çevreleyen ortamda kaburga ve kapılar vardır. Kapıyı gösteren kahverengi sütunlar ve toprağa dikey saplanmış makas fallik nesnelere olarak belirir. Güvensiz bırakılmış kız çocuğu tekinsiz ortamın tam ortasındadır. Geri plan ise

yabanıl bir ormanı göstermektedir. İslimyeli, *Pentimentolar*'a oranla, daha yoğun cinsel çağrışımları olan bir başka düş sahnesi kurgulamıştır.



**Resim 29** Balkan Naci İslimyeli, Şifreler, 2008, 110x85 cm, Tuval Üzerine  
Karışık Teknik (<http://lebriz.com/pages/exhibition.aspx?exhID=1506&lang=TR>)

Aynı dizide “Şifreler” ve “Anahtarlar” başlıklı tablolarda penisler sergilenmektedir. “Anahtarlar”da Musa bebeğin Nil kıyısına bırakıldığı bir sahne yeniden kurgulanmıştır. Sol alt köşede sarı renkte Musa’nın âsa’sına göndermede bulunan fallik nesne erkekliğin öldürülmesini simgelemektedir. “Şifreler”de ise meme, dikey fallik nesne ve kapının üzerinde fallik boşluklar görülmektedir. Aynı düzlemde kadın organlarıyla erkeklik organının bir arada gösterilmesi çift cinsiyeti çağrıştırmaktadır.

Kolajlar cinselliğin tabu alanlarını gayet açık bir dille yeniden kurgulamakta, psikolojik düzlemde, bastırılmış cinselliğin bir ifadesini parçalanmış fallik öğelerle sunmaktadır. Öte yandan “Şifreler” dişiliği göstermekte, “Anahtarlar” ise erkek

organını simgelemekte, böylece iki cinsin birbirine olan bakışımı düzenini de düşündürmektedir.

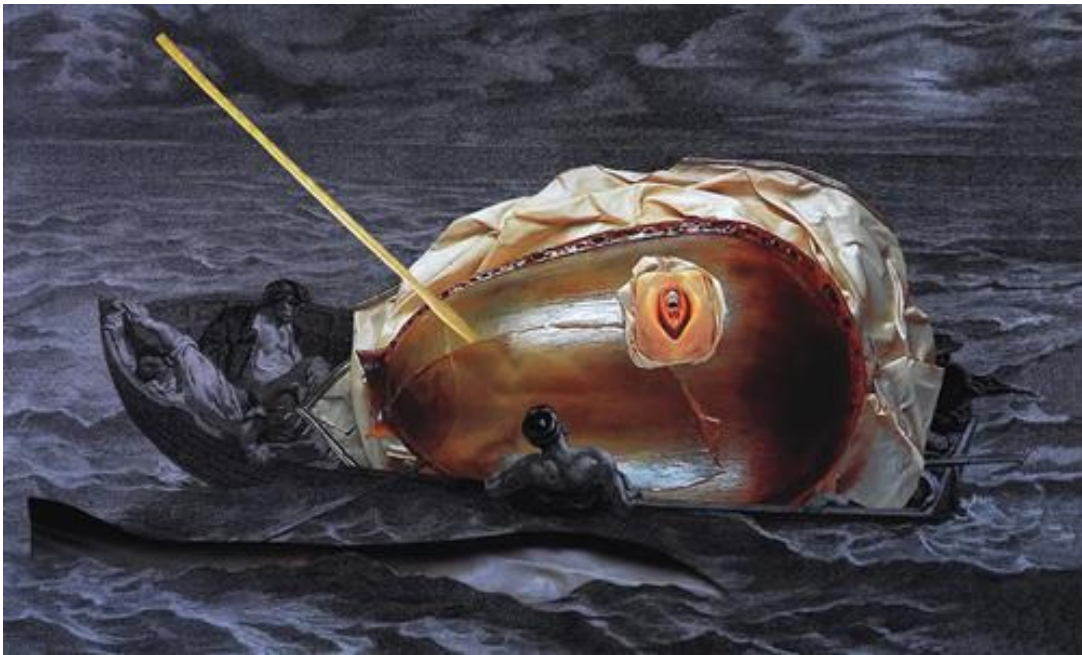


**Resim 30** Balkan Naci İslimyeli, Anahtarlar, 2008, 120x85 cm, Tuval Üzerine  
Karışık Teknik (<http://lebriz.com/pages/exhibition.aspx?exhID=1506&lang=TR>)

İslimyeli'nin "Leda'nın Utancı", "Av", "Saldırının Mazereti", "Ölüm ve Bakire" yapıtlarında dışarı vurulan bastırılmışlığı görebiliriz.

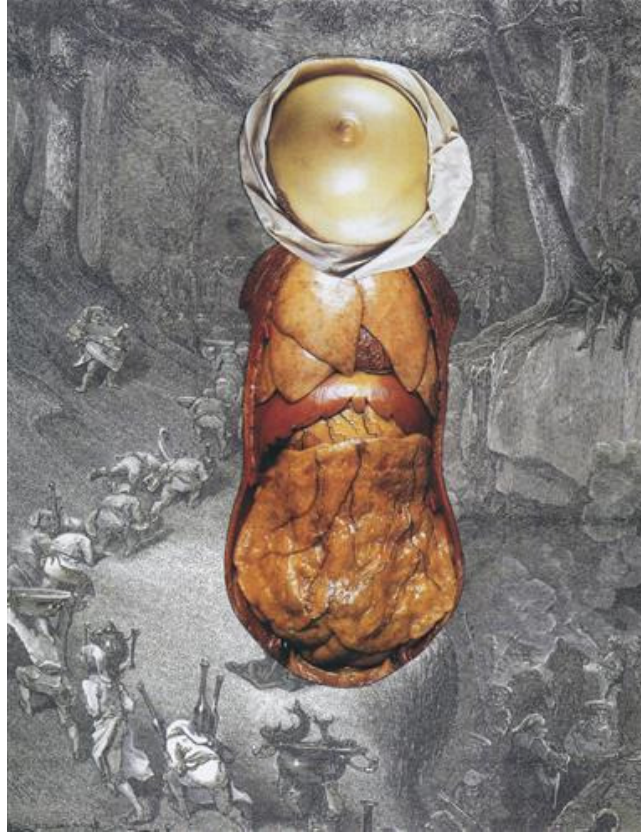
"Av" yapıtında suda bulunan bir kayık içinde, kayığı neredeyse kaplamış kafatası şeklinde bir kütle yer alır. Bu kütle ve üzerine getirilen parçalar renkli, resmin diğer kısımları siyah- beyazdır. Kütlenin üzerinde kadın cinsel organı bir hedef şeklinde vurgulanarak verilmiştir. Musa'nın asasına gönderme yapılan mızrak kütleyle saplanarak çatlatmıştır. Kütlenin açılıp kapandığı birleşim yerini andıran kırmızı kan pıhtısından oluşan çizgi boydan boya yer almaktadır. Kütlenin altında ezilmiş iki erkek figürü yer alır. Diğer üç erkek savaştan çıkmışçasına kayığa yapışmışlardır.

Kayığın altında bulunan suyun bir kısmı yarılmış ve yarıktan suya ait olmayan bir düzlem gösterilmiştir. Kafatası şeklinde bulunan üzerinde kadın cinsel organının olduğu kütleye saplanan Musa'nın asasına gönderme yapılan mızrak kastrasyonu simgeler. Asanın kafatasına girerek çatlatması, cinselliği cinsel organlardan kafatasına, oradan da düşe-düşünceye yönlendirir. Bu yönlendirmeyle simgeselden imgesele (oidipal evre) geçiş yaşanır. Göstereni olmayan baba-Musa, gösterilen asa ile ensest yasağını (babanın yasağı) simgeler. Sudaki yarıma ikinci bir uzama geçiş kanalı oluşturur. Yarık, oraya ait olmayan ama orada hissetmenizi sağlayan, her bakıldığında bir tünelden geçer gibi ötekine varıp, ötekileşilen acı bir süreç yaratır.



**Resim 31** Balkan Naci İslimyeli, Av, 2008, 85x110 cm, Tuval Üzerine Karışık Teknik  
(<http://lebriz.com/pages/exhibition.aspx?exhID=1506&lang=TR>)

Böylece psikanalitik yaklaşım çerçevesinde okuduğumuz “Av” yapıtında görülen kastrasyon, arzu, ötekileşme, baskılanma, düşlem, ensest yasağı gibi kavramların *Makas-Psikolaj* dizisini oluşturan hemen hemen tüm yapıtlarda izi sürülebilir.



**Resim 32** Balkan Naci İslimyeli, Totem ve Tören, 2008, 110x85 cm, Tuval Üzerine  
Karışık Teknik (<http://lebriz.com/pages/exhibition.aspx?exhID=1506&lang=TR>)

“Totem ve Tören”de iç organların üzerine yerleştirilmiş kadın memesinin gösterdiği bir baş yer almaktadır; bütünü, kundaklanmış bir bebek gibi algılamamızı sağlayan bu konumlandırma, bebeklerin ilk kastrasyon olgusu olarak tanımlanan memeden kesilme sürecini vurgulamaktadır. Geri planda gözlemlenen tören topluluğu kastrasyonun kutsanmasını düşündürür, bu ilk ayrılık sancısı ve kopmanın ömür boyu izini taşıdığımızı vurgulamaktadır.

Yaşamak devamlı bir değişim içinde olmaktır, sayısız farklı güç tarafından sürekli aşınmak, parça parça olmaktır, diyor Julia Kristeva. Öteki yabancı benim bilinçdışımdır. Kristeva’ya göre yabancıyla bir arada yaşamanın tek yolu içimizdeki bu yabancıyla tanışmaktır. Zafer Çeler “Julia Kristeva ve İçimizdeki Yabancı” adlı yazısında: “Çözüm yabancıyı bize benzetmek, onu asimile etmekle değil, kendimizi deşmek, benliğimizle oynamak, bilinçdışımızı kazmak, onu parçalara ayırmakla olanaklıdır” der. (Çeler 2011:243) Çeler, başı sonu belli bütünlüklü bir benliğimizin

olmadığının farkına vararak, içimizde yatan tekinsiz yabancıyla yüzleşerek sürekli ve acı dolu bir konuşma gerektiğini vurgular, tıpkı *Makas-Psikolaj*'da İslimyeli'nin resim dilini kullanarak izleyeni yüzleştirdiği gibi.

Sanatçı, bu dizinin ana izleği olan “cinsellik”le yüzleşmemizin yolunu çiziyor aslında, parçalanmış biçimde sunduğu nesnelere (penis, meme, fallik nesnelere) resmine bir arada bütünleyerek yabancılaştığımız cinsel kimliğimizle buluşmamıza olanak sağlıyor. İslimyeli resim yoluyla önce kendi içindeki yabancıyı deşerek, ortaya çıkarıyor, ardından izleyiciyi bu acı dolu sürece davet ediyor.



## 4- Sonuç

Bu çalışmanın ilk bölümünde psikanalitik yaklaşımın uygulayıcıları ve kuramcıları olarak edebiyatçıların, sanat eleştirmenlerin, estetikçilerin ve psikanalistlerin görüşleri özetlenerek, bu konuda önemli kuramlar geliştiren bazı uzmanların yaklaşımları ayrıntılı olarak ele alınmıştır. Yaratım süreci ve yapıt üretildikten sonraki çözümleyici evre iki farklı konu olarak ele alınmış, psikanalist ve sanat kuramcılarının bakış açılarına göre nasıl değerlendirildiği örneklendirilmiştir.

Tezimizde sanatsal yaratı süreci konusunda birçok görüşe yer verilmiş olup, bu konuda kuramsal olarak öne çıkan isimlerin bakış açıları üzerinde daha ayrıntılı olarak durulmuştur. Yaklaşımlarını, kuramlarını örneklediğimiz isimler arasında Fransız psikanalistler Didier Anzieu, Janine Chasseguet-Smirgel, Joyce McDougall ve sanatta teşhis ve tedavi yöntemini ülkemizde ilk uygulayan Psikiyatri Profesörü Süleyman Velioğlu'nu sayabiliriz.

Psikanalizin kurucusu Sigmund Freud, sanatı günümüze kadar düşüncelerin tüm-güçlülüğünü sürdürdüğü tek alan olarak değerlendirmiştir. Yalnızca hâlâ sanatta arzularından acı çeken insanın doyuma benzer bir şey gerçekleştirme olanağı olduğunu, sanatsal yanılsama sayesinde bu oyununun gerçekmiş gibi bir duygusal etki yarattığını, bu nedenle sanatın büyüünden söz edilirken sanatçının da bir büyücü olarak ele alınabileceği görüşü çok değerlidir.

Psikanalistlerin, sanat ve sanatçının gösterdiklerinden yola çıkarak insan ruhsallığı üzerine yeni açıklama getirme düşüncesinde birleştikleri gözlenmiştir. Öte yandan,

psikanalitik çözümleme modelinin kavranmasında psikanalistlerin yaratıcılığı nasıl ele aldığı üzerinde durmaya çalışırken, değerli uzmanlar Talat Parman, Haluk Sunat, Neriman Samurçay'ın yaklaşımları çalışmamızı yönlendirmiştir.

Sanat yapıtının psikanalitik okumasının poetik ve estetik olmak üzere iki alanı ilgilendirdiği görüşü çalışmamızın uygulama aşamasının ana çerçevesini çizmiştir.

Diğer yandan tezimizde birçok sanat eleştirmeninin bakış açıları özetlenmiş olup ayrıntılı bir şekilde yer verdiğimiz isimler arasında Fransa'da psikanalitik eleştiride en önemli ad olan Charles Mauron, estetik profesörü ve Paris Psikanaliz Kurumu üyesi Murielle Gagnebin yer almıştır.

Eleştirmenlerin dikkat çektiği konu olan, araştırma nesnesinin araştırma aracıyla birbirine karıştırmanın sakıncaları üzerinde durulmuştur. Eleştirmenler, yapıtı sanatçıyla ya da sanatçıyı yapıtla açıklama biçimini içinden çıkılmaz bir karışıklık olarak değerlendirmişlerdir. Eleştirmenlerin hassasiyetle üzerinde durdukları konu, bakışlarını esere çeviren eleştiri yöntemiyle, yapıtın sanatçıdan bağımsız olarak değerlendirilmesi yönünde olmuştur.

Son bölümde, ilk olarak Balkan Naci İslimyeli'nin yaratıcı süreci irdelenmiştir. Ardından sanatı üzerine çok tartışılan İslimyeli yapıtına bu kez farklı bir yaklaşımla yapıtının dinamiğinin çözümlenmesi hedeflenmiştir. Kuramsal bölümün ışığında çözümleme modeliyle *Pentimentolar*, *Deli Gömleği*, *Suret*, *Déjà Vu* ve *Makas-Psikolaj* yapıtlarını ele alarak psikanalitik bir okumayla anlam olanaklarının gösterilmesi amaç edinilmiştir.

Çözümlememizden vardığımız sonuçlarla ilgili olarak genel bir değerlendirme yapacak olursak şunları belirtmemiz gerekir:

Balkan Naci İslimyeli'nin tüm yapıtı, yaşadığımız gerçekliğin derinlemesine bir incelemesi ve sunumudur. Bu gerçeklik yalnızca görüneni değil, görünmeyeni, bastırılmış, gizlenmiş, saklı olanı da kapsamaktadır. Korkular, bastırılmış dürtüler,

cinsellik, ölüm gibi temel edimlerimizin derinlerinde yatan karmaşık olgular B.N.İslimyeli'nin yapıtında estetik ve düşünsel bir işleminden geçmektedir. Bastırılmış, örtülü ya da yasaklanmış olanı görsel/ plastik düzleme taşıyan sanatçı yalnızca bireysel bilinçdışı sorgulamakla kalmaz, kolektif bilincin görünmeyen alanlarını da gözler önüne sermeyi amaçlar. Yitirilmiş narsisizm, yaratmaya dönük arzu, ilham, varsanı, parçalanmanın birleştirmeye gitmesi ve tamamlanmışlık duygusu B.N.İslimyeli'nin yapıtını oluşturan ana dürtülerindedir.

Sanatsal tekniklerin yanı sıra, aynı zamanda psikolojik süreçlerle yakından ilgilenen, doğum ve ölüm kutupları arasında anlamını sorguladığı varoluşu görsel boyutlara taşıyarak tartışan, imgesel evrenini bu temel kavram üzerine kuran bir sanatçı olması itibariyle, bu çalışmada gerçekleştirdiğimiz psikanalitik okumayla, B.N.İslimyeli'nin bu kapsamlı ve çok katmanlı yaratım sürecine farklı bir pencereden bakmayı denedik.

## KAYNAKÇA

Barthes, Roland, (2009) *Yazı ve Yorum*, İstanbul: MetisYayınları

Bayrav, Süheyla, (1999) *Dilbilimsel Edebiyat Eleştirisi*, İstanbul: Multilingual

Cogito 9, (1996) *Yüz Yılın Psikanalizi*, İstanbul : YKY

Çeler Zafer (2011) “Julia Kristeva ve İçimizdeki Yabancı”, Doğu Batı 56, Ankara: Doğu Batı Yayınları

Ed. Harrison, Charles ve Ed. Wood, Paul, (2011) *Sanat ve Kuram 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi*, Çev. Sabri Gürses, İstanbul: Küre Yayınları

Freud, Sigmund, (2001), *Yaşamım ve Psikanaliz*, Çev. Kamuran Şipal, İstanbul: Say Yayınları

Freud, Sigmund, (2007) *Sanat ve Sanatçılar Üzerine*, Çev. Kamuran Şipal, İstanbul: YKY

Gagnebin, Murielle, (2011) *Psikanalitik Bir Estetik İçin*, İstanbul: YKY

Jones, Ernest, (2004) *Sigmund Freud Yaşamı ve Eserleri*, Çev. Emre Kapkın- Ayşen Tekşen Kapkın, İstanbul: Kabalcı Yayınevi

Jung, Carl, (1999) *Bilinç ve Bilinçaltının İşlevi*, Çev. Engin Büyükinal, İstanbul: Say Dağıtım

Laplanche, Jean ve Pontalis, Jean Bertrand, (2002) *Temel Düşlem / Kökenlerin Düşlemleri / Düşlemin Kökenleri*, Çev. Talat Parman, İstanbul: Bağlam Yayıncılık

Moran, Berna, (2010) *Edebiyat Kuramı ve Eleştiri*, İstanbul: İletişim Yayınları

Müldür, Lale- İslimyeli, Balkan Naci- Uçar, Neslihan, (2009) *Balkan Naci İslimyeli İstanbul: Hava-Su-Toprak-Ateş*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları

Öztürk, Şeyda, (2007) “Joseph Kosuth ”, *Freud ve Çağdaş Sanat*, Ed. Şeyda Öztürk, İstanbul: YKY

Pakesch, Peter, (2007) “Çağdaş Sanatta Viyana Düşüncesi”, *Freud ve Çağdaş Sanat*, Ed. Şeyda Öztürk, İstanbul: YKY

Parman, Talat, (2005) “Sanatsal Yaratıcılık ve Psikanaliz”, *Baharlık Kitap Dizisi 10 Psikanaliz Yazıları*, İstanbul: Bağlam Yayıncılık

Parman, Talat, (2007) “Freud ve Sanat”, Freud ve Çağdaş Sanat, Ed. Şeyda Öztürk, İstanbul: YKY

Parman, Talat, (2009) “Psikanalist ve Sanatçı Belli Bir Cinayetin Savunması”, Baharlık Kitap Dizisi 18 Psikanaliz Yazıları, İstanbul: Bağlam Yayıncılık

Rifat, Mehmet, (2008) *Yaklaşımlarıyla Eleştiri Kuramcıları*, İstanbul: Sel Yayıncılık

Ruhs, August, (2007) “Görsel Sanat ve Öznesi”, Freud ve Çağdaş Sanat, Ed. Şeyda Öztürk, İstanbul: YKY

Samurçay, Neriman, (2008) *Sanatta Psikanaliz*, İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları

Sunat, Haluk, (2011) “Yaratıcı Sanatsal Edim ve Yüceltme’nin Psikanalitik Bağlamda Sorgulanışı”, Doğu Batı 56, Ankara: Doğu Batı Yayınları

Tanyolaç Öztokat, Nedret, (2007) *Balkan Naci İslimyeli*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları

Todorov, Tzvetan, (2011) *Eleştirinin Eleştirisi*, İstanbul: YKY

Tükel, Uşun – Öztokat, Nedret, (Nisan 1999) “Görsel Göstergebilim: Kuram ve Uygulamalar Bildiriler Kitapçığı”, İstanbul Üniversitesi (Yayınlanmamış bildiri kitapçığı)

Velioğlu, Selim, (2010) *Süleyman Velioğlu İnsanın Resmi*, İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları

Wright, Elizabeth, (2002) *Lacan ve Postfeminizm*, Çev. Ebru Kılıç, İstanbul: Everest Yayınları

Yücel, Tahsin, (2009) *Eleştiri Kuramları*, İstanbul: İş Bankası Yayınları

### **İnternet Kaynakları**

<http://www.analitikpsikoloji.com/analitik/id1.htm> (Erişim tarihi: 19 Nisan 2012)

<http://lebriz.com/pages/exhibition.aspx?exhID=1506&lang=TR> (Erişim tarihi: 20 Mart 2012)

<http://www.balkannaciisliyeli.com> (Erişim tarihi: 10 Mart 2012)

## Özgeçmiş

İstanbul'da doğan Nuray Karşıcı, Anadolu Üniversitesi İktisat Bölümü'nü üç yıl okuduktan sonra, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Tekstil Bölümü'nden 1995 yılında bölüm ikincisi olarak mezun olmuştur. Uzun yıllar tekstil sektöründe çalışmıştır. 2003 yılında Galeri Binyıl-Etiler'de karma resim sergisine katılmış, çocuklara (Tegv) ve yetişkinlere resim eğitimi vermiştir. 2011'de girdiği Işık Üniversitesi, Sanat Kuramı ve Eleştiri Yüksek Lisans Programı'nda eğitimine devam etmiştir.