

Ezgi ve Tufan: Harun Atak'ın *Lirya* ve *Diluvium* Şiirlerinde Psikodinamik Derinlik

Giriş

Harun Atak'ın *Lirya* (2025) ve *Diluvium* (2025) adlı şiir kitapları, modern Türk şiirinde hem dilsel yenilikleri hem de derin ruhsal temalarıyla dikkat çeken iki eserdir. *Lirya*, alt başlığındaki “Şarkılar Ülkesi” ifadesinin de işaret ettiği gibi, okuru müzikal ve mitik bir atmosfere davet eden lirik bir evrendir. *Diluvium* ise Latince “tufan, sel” anlamına gelen ismiyle bir “tufan anlatısı” sunar – nitekim *Diluvium*, şairin “Bohemya Üçlemesi” adını verdiği serinin ilk kitabı olarak kırk gün süren kıyametvari bir sel felaketini şiirsel bir destan biçiminde işlemiştir. Her iki kitap da içerdiği imgeler, motifler ve anlatıcı sesinin yaşadığı dönüşümler itibarıyla son derece zengin psikolojik katmanlara sahiptir. Bu çalışma, söz konusu eserleri Carl Gustav Jung'un analitik psikolojisi, Heinz Kohut'un kendilik psikolojisi ve Sigmund Freud'un klasik psikanaliz kuramı çerçevesinde incelemeyi amaçlamaktadır. Gerekğinde Jacques Lacan ve D. W. Winnicott gibi kuramcıların kavramlarına da kısaca değinilerek, *Lirya* ve *Diluvium*'un şiirsel evrenlerinde saklı olan psikodinamik temalar açığa çıkarılacaktır. Böylece, Atak'ın şiirlerinde bireysel bilinçdışı ile kolektif bilinçdışı arasındaki etkileşimin, benlik örgütlenmesinin ve arzu ile yıkım dürtüsü diyalektiğinin izleri sürülecektir.

Bu inceleme boyunca, *Lirya* ve *Diluvium*'dan yapılacak alıntılar psikodinamik kavramlarla ilişkilendirilecek ve yorumlanacaktır. Akademik bir titizlikle yürütülen analiz, şiirlerin ruhuna saygıyı elden bırakmadan, şiirsel imge ve sembollerin psikanalitik derinliğini ortaya koymayı hedeflemektedir. Çalışma, giriş ve yöntem bölümlerinin ardından iki ana bölümde *Lirya* ve *Diluvium*'u ayrı

ayrı ele alacak; sonrasında ulaşılan bulgular bir Sonuç kısmında değerlendirilecektir. Bu yapısıyla çalışma, bir monografi bütünlüğünde ilerlemekte ve her iki eserin de poetik dünyasına derinlemesine bir bakış sunmaktadır.

Yöntem

Bu araştırmada, edebiyat metinlerini ruhsalbilimsel kuramlar ışığında yorumlayan **psikodinamik edebiyat eleştirisi** yöntemi kullanılmaktadır. Psikodinamik yaklaşım, edebî eserlerdeki karakterleri, imgeleri ve anlatıları bilinçdışı süreçlerin yansımaları olarak ele alır. Carl Gustav Jung’un analitik psikolojisi, özellikle **arketipler** ve **kolektif bilinçdışı** kavramlarıyla, *Lirya* ve *Diluvium*’daki mitolojik ve evrensel imgelerin çözümlenmesinde yol gösterici olacaktır. Jungcu kurama göre su, gece, çocuk, kahraman gibi motifler bilinçdışının ortak diliyle konuşur; örneğin su imgesi çoğu zaman bilinçdışını simgeler¹. Bu tür arketipsel imgeler, Atak’ın şiirlerinde önemli bir yer tuttuğundan, Jung’un kuramsal çerçevesi metinlerin sembolik dünyasını anlamlandırmada kritik önemdedir.

Heinz Kohut’un kendilik psikolojisi ise şiir öznesinin **benlik gelişimi**, **kendilik nesneleri** (selfobject) arayışı ve **bütünleşme/dağılma** deneyimlerini incelemek için kullanılacaktır. Kohut, narsisistik yapıyı ve benlik bütünlüğünü sürdürebilmek için kişinin idealize edilen figürlere ve empatik ilişkilere ihtiyaç duyduğunu belirtir. Bu kuramsal perspektiften, *Lirya*’daki sevgili imgesinin ve *Diluvium*’daki baba-oğul ilişkisinin, şiir kişilerinin kendiliklerini ayakta tutan psikolojik dayanaklar olup olmadığı tartışılabilir. Kohut’un kavramları, şiirlerdeki öznenin zaman zaman sergilediği **kendilik kaybı** tehlikesini (örneğin *Lirya*’da gerçek dünyadan kopup “Gece”ye sığınma, *Diluvium*’da travmatik tufan karşısında benliğin çözülme riski) ve bunu önlemek için yarattığı yaratıcı

çözümleri anlamamızı sağlayacaktır. Nitekim Kohut’a göre kişi, kendilik bütünlüğünü koruyacak kendilik nesnelere ihtiyaç duyar; bu nesneler eksik kaldığında benlik dağılma (fragmentasyon) tehdidiyle karşılaşır². Atak’ın şiirlerinde de böylesi tehditler ve onları bertaraf etme çabaları sezilmektedir.

Sigmund Freud’un klasik psikanalizi ise *Lirya* ve *Diluvium*’daki bilinçdışı arzuları, çatışmaları ve savunma mekanizmalarını değerlendirmek için temel çerçeveyi sunacaktır. Freud’un **rüya yorumu** ilkeleri, şiir dilinin rüya diliyle akrabalığı göz önüne alınarak uygulanabilir; imgesel ve mecazi anlatımın altında yatan gizil (latant) anlamlar psikanalitik yorumla aranacaktır. Freud’un **libido kuramı** ve **ölüm dürtüsü (Thanatos)** kavramları, özellikle *Lirya*’daki erotik tutku ile melankoli ve *Diluvium*’daki yıkım ile hayatta kalma itkisi ikiliklerini analiz etmede işe koşulacaktır. Örneğin, Freud’un *Uygarlık ve Hoşnutsuzlukları* adlı eserinde tartıştığı üzere, uygarlığın ilerlemesi içgüdülerin bastırılması üzerine kuruludur ve bu durum bireyde kalıcı bir hoşnutsuzluk yaratır³. *Diluvium*’un son bölümlerinde medeniyetin eleştirisi olarak okunabilecek dizelerde bu Freudcu içgüdü-bastırma geriliminin izlerini bulmak mümkündür. Ayrıca, Freud’un **rüya** ve **fantezi** ilişkisine dair görüşleri, *Lirya*’daki kimi şiirleri şairin dile getirilmiş iç fantezileri olarak yorumlama yolunu açabilir.

Bu üç temel kuramsal perspektife ek olarak, çalışmada yeri geldikçe Lacan ve Winnicott gibi diğer psikanalitik kuramcılara da değinilecektir. Lacan’ın dile getirdiği **arzu ve eksiklik** ilişkisi, özellikle *Lirya*’daki bitimsiz aşk arzusunun analizinde kısaca anılacaktır. Winnicott’un **oyun ve geçiş alanı** kavramları ise şiir yaratımının ve imgelemenin, özne için güvenli bir psikolojik alan kurmadaki rolünü değerlendirmek için faydalı olacaktır.

Metnin incelenmesinde izleyeceğimiz yöntem, şiirlerden alıntılanan belirli dizelerin veya pasajların bu kuramsal kavramlarla diyalog içinde okunmasıdır. Bu amaçla, *Lirya* ve *Diluvium*’dan örnek dizeler çalışmanın ilgili kısımlarında sunulacak; bu dizelerin olası psikanalitik anlamları tartışılırken her bir argüman uygun akademik dipnotlarla desteklenecektir. Chicago stili dipnot ve kaynakça sistemi kullanılarak, gerek birincil metin alıntılarının gerek kuramsal atıfların kaynakları belirtilecektir. Son kertede, yöntemimiz disiplinlerarası bir yaklaşımla edebiyat ile psikolojiyi buluşturmak; şiirlerin hem estetik bütünlüğüne hem de psikolojik derinliğine nüfuz edebilmektir.

Lirya Analizi

Harun Atak’ın *Lirya* adlı kitabı, okuru daha ilk sayfalardan itibaren yoğun bir aşk ve içsel yolculuk temasıyla sarmalar. Kitap, “**Leylâ İçin Yüzgörümlüğü**” başlıklı bölümle açılır. Yüzgörümlüğü, geleneksel anlamıyla gelinin evlenmeden önce gördüğü hediye, bir çeşit armağandır – burada şair, *Leylâ*’ya adanmış bir şiir demeti sunmaktadır. Leylâ imgesi, klasik edebiyattaki Mecnun’un Leylâsını akla getirmekle kalmaz, aynı zamanda tasavvuftaki ilahi aşkın da sembolü olarak karşımıza çıkar. Şiirin ilk kısımlarında özne, sevgiliye seslenirken adeta mistik bir vecd içindedir:

“El değmemiş göklerle geldim sana / Tut ellerimi ve başla bahara”⁴

dizeleriyle başlayan I. kısım, ulaşılacak istenen sevgiliye sunulan saf ve kirlenmemiş bir armağan gibidir. *Lirya*’nın lirikasında gökyüzü, bahar, ırmak, güneş, gül ve bülbül gibi imgeler sıkça belirir. Bu imgeler, Divan şiirinden aşına olduğumuz klasizmle Jung’un tarif ettiği **arketipsel simgeler** arasında bir köprü kurar. Gül ve bülbül, Doğu şiirinde aşkın sembolleri olarak köklü bir arketipik geçmişe sahiptir; Jungcu bakışla, kolektif bilinçdışından beslenen bu

imgeler, okurda evrensel bir aşk mitosunu çağrıştırır. Şiir öznesi, sevgilinin ağzını “altın şafak” a, kendi şarkısını alevlere benzetirken neredeyse kozmik bir dil kullanır. Bu dilde sevgili, sadece bir insan değil, aynı zamanda şairin ruhunun ilahi yönünün yansıması gibidir. Gerçekten de Jung’un **anima** kavramı düşünüldüğünde, erkek öznenin bilinçdışındaki dişil arketipin genellikle rüyalarda ya da sanatta ideal bir sevgili figürü olarak belirdiği bilinir. *Lirya*’da Leylâ, böylesi bir anima figürü olarak okunabilir: Şairin “muradı” ve “müjdesi” olan⁴ Leylâ, onun içsel dişil yönünün, ruhsal tamlığının anahtarını temsil eder. Bu nedenle, *Lirya*’nın ilk bölümü, yalnızca beşeri bir aşkın ifadesi değil, aynı zamanda öznenin kendi ruhunda bütünleşme (individuasyon) arzusunun da dışavurumudur.

Freudyen bakış açısıyla incelendiğinde, “Leylâ İçin Yüzgörümlüğü”ndeki dil ve imgelerin güçlü bir **haz ve arzu** vurgusu taşıdığı görülür. Özne, Leylâ’ya seslenirken bedensel birleşme arzusunu sakınmaz: “Soyun da koynuma gel hadi / Açım doruklarında gecenin, açım” dizeleri, erosun enerjisini doğrudan yansıtır⁵. Freud’un libido kuramına göre şiirde dile gelen bu cüretkâr çağrı, bilinçdışı bir dileğin -sevilenle tam birleşme ve doyum sağlama isteğinin- örtük tezahürüdür. Şair, “Sevdadır diye koştüğüm aşkları / Ateşe attım, ah kandırmadı hiçbirini” derken, geçmişte peşinden koştığı aşkların hiçbirinin onu tatmin etmediğini, içindeki derin arzuyu dindiremediğini itiraf eder⁵. Bu durum, Freud’un *Tekrarlama Zorlantısı* kavramıyla ilişkili biçimde okunabilir: Özne, ilk ve mutlak aşk nesnesine (bir anlamda ilk çocukluk sevgi nesnesine) duyduğu özlemi her yeni ilişkide tekrar aramış, fakat bulamayınca aynı hayal kırıklığını tekrar tekrar yaşamıştır. Hiçbir dünyevi aşk, onda hep eksik kalan “Leylâ”yı dolduramamıştır. Lacan’ın kuramında bahsedilen “**objet petit a**” (**küçük öteki nesne**), yani doyurulamaz arzu nesnesi kavramı tam da bu noktada devreye girer: Şiirde Leylâ somut bir kişiden ziyade, öznenin içsel boşluğunu dolduracağına

inandığı ideal imgedir. Lacan’a göre arzu, öznenin kendisinde eksik olan şeye yönelir ve bu eksik asla tamamen giderilemez. *Lirya*’nın aşk söylemi de bu bitimsiz arzunun söylemidir; özne “Gel Leylâ, gel!” diyerek muhatabını çağırırken aslında kendi bilinçdışındaki ebedi **eksiklik duygusunu** seslendirmektedir⁵.

Kohut’un kendilik psikolojisi perspektifinden bakıldığında, *Lirya*’da sevgiliye duyulan aşk, narsisistik bir yarayı iyileştirme çabasına da işaret edebilir. Şiir öznesi, Leylâ’yı yüceltirken (“Muradım sensin, müjdem sen”⁴) aslında kendi **kendilik değerini** de bu idealize figür üzerinden inşa etmektedir. Kohut, bireyin çocuklukta anne-baba gibi hayran olunan figürleri **idealize ederek** kendi benliğini yapılandırıldığını söyler. Burada Leylâ, şair için bir kendilik nesnesi işlevi görür: Ona umut verir, onun “ışığı” olur ve hayatına anlam katar. Nitekim IV. kısımda özne, “Işığım oldu adın, yangında ağzımla / Ağzına sarıldım, iki mahcup gül açtı” diyerek sevgilinin ismini kendi karanlığını aydınlatan bir ışık gibi tanımlar⁶. Bu dizelerde, öznenin içsel karanlığını dağıtacak tek şeyin Leylâ olduğu vurgulanır. Kendilik psikolojisine göre, öznenin bütünlüğü Leylâ’nın varlığına bağlı gibidir; Leylâ’yı yitirmek benliğin ışığını yitirmesiyle eşdeğer olacaktır. Gerçekten de ilerleyen bölümlerde, dış dünyanın gerçekleri bu aşk düşüne müdahale ettikçe öznenin kırılganlığı ortaya çıkar. *Lirya*’nın ikinci ana bölümü sayılabilecek **“Leylî Kitab”**, şairin iç yolculuğunda aşk sarhoşluğundan melankolik bir bilince doğru geçişini sergiler niteliktedir.

“Leylî Kitab” başlığı, Arapça *leyl* (gece) kelimesine yapılan gönderme ile *Leylâ* ismi arasında bilinçli bir kelime oyununa da benzemektedir. Bu bölümde yer alan “Sunu –” başlıklı kısa şiirde özne, “Ben Ferhad, Mecnunuma giderim / Kovdum akli, hayatımı bıraktım” diyerek aklını bir kenara itip aşk uğruna deli cesaretiyle yola çıktığını beyan eder⁷. Burada Ferhad ve Mecnun figürlerine yapılan atıf

önemlidir: Şair kendini Ferhad (dağı delen âşık) ilan ederken, Leylâ'yı da kendi “Mecnun”unun amacı, yani aşkın kendisiyle özdeşleştirir. “Mecnunuma giderim” ifadesi, aşk uğruna mecnunluğu (çılgınlığı) göze alma kararlılığıdır. Bu tutku dolu çıkışın hemen ardından gelen “**Kayboluş Akşamları**” adlı şiir dizisi ise, *Lirya*'nın başındaki coşkulu tondan oldukça farklı, daha karanlık ve içe dönük bir duygu durumuna işaret eder. “Kayboluş Akşamları I.” bölümünde özne şöyle der:

“Şenlikli göğünde içimin / Gece afyonum, sevgilimdir / Sizin olsun gün, dünya sizin”⁸

Bu dizelerde gece, artık sevgilinin yerini almıştır: Özne için gece hem bir uyuşturucu madde (“afyonum”) hem de bir sevgili gibidir. Gündüzün ait olduğu dünya başkalarına bırakılırken, özne kendi iç dünyasının “şenlikli göğü” altında geceyle baş başa kalmayı seçmektedir. Jungcu açıdan bu yöneliş, **gölge** ile buluşma, yani bilinçdışının karanlık yönlerine teslim olma cesareti olarak okunabilir. Gece, Jung'un belirttiği gibi bilinçdışının sembolüdür ve şiirde öznenin geceye sığınması, dış dünyanın (bilincin ve toplumun) parlak fakat yüzeysel aydınlığından kaçıp ruhunun derinlerindeki karanlık hakikatlere yönelmesini temsil eder. Bu yönelim aynı zamanda bir **içe dönüş** (introversiyon) hareketidir. “Kovdum aklı, hayatımı bıraktım” diyen özne, gündüzün rasyonel düzenini ve sosyal kimliğini geride bırakmış, kendini geceye – rüya ve fantezi âlemine – teslim etmiştir. Freud'un terminolojisiyle, burada bir nevrotik kaçıştan ziyade bilinçdışı arzularla baş başa kalma isteği görürüz; gündüzün süperegoyu temsil eden kuralları terk edilmiş, id'in düşsel dünyasına dalınmıştır. Bu durum aynı zamanda bir **melankoli** belirtisidir: Öznenin dış dünyadan çekilerek kendi içsel deneyimine saplanması, klasik Freudyen anlamda bir nesne kaybına tepki olarak da anlaşılabilir. Belki de Leylâ'nın ulaşılabilir oluşu (ya da gerçek hayatta

var olmayışı), özneyi böyle bir içsel geceye mahkûm etmiştir. “Kayboluş Akşamları” başlığı da, öznenin kendini akşam karanlığında “kaybetme” arzusunu ya da tehlikesini akla getirir ki bu, psikolojik olarak benliğin dağılma riskine gönderme yapar.

Heinz Kohut’un bakış açısıyla, “Kayboluş Akşamları” şiirlerinde öznenin sergilediği tavır, **kendilik nesnesi yoksunluğu** yaşayan bir benliğin savunma manevrası olabilir. Leylâ gibi idealize edilmiş bir kendilik nesnesinden yoksun kalan özne, kendini tamamen içsel dünyasına kapatarak bir nevi **otoerotik kendine yetme** durumu yaratmaya çalışır. Geceyi “sevgili” ilan etmek, aslında gerçek bir ilişki yerine bir fanteziyle, bir durumla (gece haliyle) kendini yatıştırma çabasıdır. Winnicottçu bir perspektifle, burada geceyi ve hayal gücünü bir **geçiş nesnesi** gibi kullanma söz konusudur: Çocuk için anne yokken onu temsil eden bir oyuncak neyse, şair için de sevgili yokken onun yokluğunu telafi eden gece ve şiir odur. *Lirya*’nın bu kısmı, şairin adeta kendi kendine masal anlatarak yatışmaya çalıştığı bir **oyun alanı** gibidir. Winnicott’un tanımladığı “*geçiş alanı*”, gerçek ile fantezi arasında güvenli bir bölgedir; şiirin kendisi de böyle bir alan olarak işlev görür. Şair, şiirin dilinde acısını ve yalnızlığını oyunlaştırarak katlanılır hale getirir. Nitekim “Gece afyonumdur” demek, acı gerçeklik karşısında şiirsel transa sığınmaktır.

Öte yandan, “Kayboluş Akşamları” serisindeki şiirlerin tümü böyle teslimiyet içinde değildir. II. kısımda özne, “Eyvahlar olsun, eyvallah / Ben anladıkça uzaklaştım ondan / Anladıkça arttı ağrım, kaçtım kaçtım” diyerek acı bir farkındalığın yükünü dile getirir⁹. Burada “*ondan*” uzaklaşmak olarak belirtilen, muhtemelen gerçeklikten veya sevgiliden uzaklaşmaktır; anladıkça canı yanan özne, kaçışı seçer. “Ah olmasa tufengi elemin / Denerdim belki kavgayı / Ama ölüm tokat yüzümde / Bana kuyular bağırır” dizeleri ise belirgin bir **çaresizlik** ve

ölüm isteğini ima eder⁹. Elem (acı) bir tüfek gibi özneyi tehdit etmekte, ölüm adeta yüzüne çarpan bir tokat gibi hissedilmektedir. “Kuyuların bağırması”, dipsiz bir boşluğun özneyi çağırması metaforudur – ki bu, intihar dürtüsünün şiirsel bir ifadesi olarak yorumlanabilir. Gerçekten de, **ölüm dürtüsü** kavramı burada kendini hissettirir: Öznenin kaçıışı artık haz ilkesine (gecede haz arayışına) değil, bizzat yok olma arzusuna doğru evrilmektedir. Bu keskin melankoli, Freud’un “Melankoli’de ego, kaybedilen nesneyi içine alarak kendi egosunu suçlar ve yok etmek ister” tezini akla getirir. Leylâ’ya duyulan aşk imkânsızlaştığında, özne sevgilinin yokluğunu kendi varlığını inkâr ederek karşılamaya yönelir gibidir. Artık gece bile tam bir teselli sunamaz; gece “afyon” olmaktan çıkıp belki de zifiri bir boşluğa dönüşür.

Sonuç olarak, *Lirya* kitabı boyunca şiir öznesi büyük bir duygu salınımı yaşar: İlahi aşka yakın bir yüceltmeyle başlayan ruh hali, giderek yerini içe dönüşe, yalnızlığa ve sarsıcı bir yüzleşmeye bırakır. Jungcu açıdan, bu salınım bir **bireyselleşme yolculuğu** olarak anlaşılabilir. Kahraman, aşkın doruklarından psikolojik ölünün eşiğine dek inerek kendi ruhunun tüm yönleriyle karşılaşmaktadır. “Ancak aklının atlarını rüzgâra bırakanlar varabilirler bu gize” ifadesiyle kitabın başında verilen epigrafta da belirtildiği gibi, özne aklın kontrolünü bırakıp rüzgâra (yani bilinçdışının yönlendirmesine) kendini teslim ettiğinde gizine, yani hakikatine varacaktır. *Lirya*’nın sonunda bu hakikate varılıp varılmadığı, şairin şiirlerinde kasıtlı bir belirsizlik olarak kalır. Fakat her hâlükârda, *Lirya* şiir evreni, aşk ve benlik eksenindeki derin çatışmaları ve hasretleri psikodinamik bir zenginlik içinde yansıtmaktadır. Aşk, bir yandan kendiliği inşa eden yaratıcı bir kuvvet, öte yandan kendiliği çözmeye meyleden tehlikeli bir tutku olarak iki uçlu bir biçimde betimlenir. Atak’ın şiir dili, bu iç gerilimleri hem klasik şiir imgelerinin hem modern serbest çağrışımların olanaklarıyla başarıyla dile getirmektedir.

Diluvium Analizi

Diluvium, Harun Atak'ın şiir serüveninde farklı bir kulvara işaret eder. Bu eser, bütüncül yapısıyla tek bir epik şiir gibi okunabilir: Başlıkta İbranice tufan anlatısına (Nuh Tufanı'na) ve jeolojik katmanlara yapılan gönderme, eserin hem mitolojik hem varoluşsal bir felaketi konu edindiğinin habercisidir. Kitap boyunca numaralandırılmış I'den CV'ye (1'den 105'e) kadar Roman rakamlı bölümler, tufan temasını parça parça işler. *Diluvium*'un ilk sayfalarında yer alan epigraf ve giriş bölümü, John Berger'den bir alıntıyla başlar: "...Dünyanın pisliğini olduğu gibi kabullenir, buna rağmen nasıl hayatta kaldığımıza dair hikâyeleri paylaşırız. Münasebetsiziz biz, kopuğuz..." sözleri, eserin temel derdine dair ipuçları verir. Berger'in *yetim yıldızlar* metaforu, *Diluvium*'da kendini dışlanmış, tufan tarafından yok edilmeye mahkûm bir insanlığın resmedileceğini sezdirir. Nitekim şiirin anlatıcısı da bir bakıma kozmik düzeyde "yetim" kalmış bir öznedir; tanrısal bir felaketin ortasında, oğlu ile birlikte hayatta kalma savaşı veren bir figürdür.

Eserin I. kısmı, açıkça Nuh Tufanı mitine gönderme yaparak başlar:

"Çıldırmadaydı gök, kırk gün kırk gece / Döktü gazabını Gaia'nın oğulları üstüne... / Barınaksız, sığınaksızdım / Ölüme gebe gecede yalnız / ... İmdadıma yetişti oğlum Nuheylan"¹⁰

Bu dizelerde, **kırk gün kırk gece süren** bir yağmur (Tevrat'taki Tufan süresiyle aynı), göğün çıldırması ve Gaia'nın (Toprak Ana'nın) oğullarının gazabı gibi imgeler iç içe geçmiştir. Antik Yunan mitolojisindeki toprak ana Gaia ve onun çocukları (Titanlar veya doğanın kuvvetleri), burada Nuh efsanesinin unsurlarıyla birleşir. Şair, hem Judeo-Hristiyan hem pagan mitolojileri harmanlayarak evrensel bir felaket sahnesi çizer. Jung'un *kolektif bilinçdışı* kavramı açısından bu

son derece çarpıcıdır: Tufan, insanlığın ortak bilinçdışında yer etmiş bir arketipik felaket motifidir (pek çok kültürde sel felaketi miti bulunur). *Diluvium*, bu ortak miti alıp öznel bir anlatıya dönüştürerek kolektif bilinçdışından kişisel bilinçdışına doğru bir köprü kurar. Şiirin başındaki felaket sahnesi, aynı zamanda bireysel psikolojideki ani travmatik çöküşlere de denk düşer. Her şeyin normal seyrettiği bir dünya, ansızın “çıldırın gök” misali kaosa sürüklenir. Bu, psikolojik olarak, kişinin hayatında beklenmedik bir yıkımın (örneğin bir kayıp veya ruhsal çöküntünün) yaşanmasına benzetilebilir. Jungcu bakışla, böylesi bir “gece denizine yolculuk” (Night Sea Journey) başlamıştır – bilinç, bilinçdışının sularında boğulma tehlikesiyle karşı karşıyadır ve ancak dönüşerek çıkabilecektir.

Şiirde anlatıcı “Barınaksız, sığınaksızdım / Ölüme gebe gecede yalnız” diyerek tam bir çaresizlik durumunu dile getirir¹⁰. Bu noktada devreye giren figür, “oğlum Nuheylan”dır. Nuheylan ismi, açıkça Nuh ismini çağırıştır; belki de “Yeni Nuh” anlamına gelebilecek şekilde oluşturulmuş bir kurmaca isimdir. Anlatıcının oğlunun Nuh olması, mitik döngüyü sürdürür: İnsanlığın yeni bir başlangıç yapabilmesi için bir Nuh’a ihtiyacı vardır ve bu şiirde o rol çocuğa verilmiştir. **Çocuk arketipi**, Jung’a göre umut ve yenilenme simgesidir; karanlık çağlarda ortaya çıkan kurtarıcı çocuk motifleri (örneğin Kutsal Doğum mitosları) bilinçdışının geleceğe dair umut tohumlarını temsil eder. *Diluvium*’da oğul Nuheylan da böylesi bir işlev üstlenir. I. kısmın sonunda, babanın imdadına oğul yetişir – bu, literal anlamda belki babanın bir gemiye, bir sala alınması demektir; sembolik anlamda ise öznenin hayatta kalma umudunun kendi “içindeki çocuk” ve onun yaratıcı gücü sayesinde mümkün olacağını imler. Kohut’un kuramıyla düşünürsek, baba figürünün (anlatıcının) benlik bütünlüğü, oğlunun varlığını bir kendilik nesnesi olarak deneyimlemesine bağlıdır. Yani oğul, babanın hayata tutunma sebebi ve benliğinin devamlılığını sağlayan bir **ayna** işlevi görür.

Ebeveyn-çocuk ilişkisinde genellikle anne-babanın çocuğa hayat verdiği düşünülür; burada ise tersine, çocuk babaya psikolojik anlamda hayat vermektedir.

Şiirin II. kısmında felaket sahnesi devam ederken, mitolojik göndermeler artar:

“Kurtbağrı’nda aldı bizi selin aç hayvanı / Nuhkuyusu’ndan indik denize / Ulu Poseidon’un kanatlarında / Gittik günü ve geceyi / Rotasız, yolsuz – Açtım ve susuz...”¹⁰

Bu dizelerde bir yandan halk inanışlarına özgü yer adları (“Kurtbağrı”, “Nuhkuyusu”) kullanılırken, diğer yandan Yunan deniz tanrısı Poseidon’a atıf yapılır. Selin “aç hayvan” olarak tasviri, doğanın yıkıcı gücünü canavarlaştırır; Poseidon’un kanatları ise belki dalgaları ya da fırtınayı temsil eder. Modern bir şiirde böylesine yoğun mitolojik bileşenlerin bulunması, Jung’un *arketipsel senaryo* dediği olguyu düşündürür: Bilinçdışı, travmatik deneyimleri ifade etmek için binyıllık mitlerden faydalanır. Şairin zihninde tufan felaketi, ancak bu güçlü kolektif imgeler aracılığıyla dile gelebilmektedir. Bu açıdan, *Diluvium* salt kişisel bir hayatta kalma hikâyesi değil, insanlık durumunun destansı bir alegorisi haline gelir. Freudçu açıdan ise, bu mitik ögeler bastırılmış içgüdüsel korkuların ve isteklerin örtük temsilcileridir. Örneğin sular altında kalmak, psikanalizde genellikle bunaltı (anksiyete) ve bilinçdışının bastırdığı duygular tarafından boğulma hissini temsil eder. Anlatıcı, “Kapandım kendime sığındım, bildiğime” derken¹⁰, sel karşısında **içe kapanma** savunmasına başvurur. Bu, travmatik bir durumda ego’nun dış dünyayı terk edip tanıdık iç dünyasına çekilmesini andırır. Aynı satırlarda geçen “Yedi gün yedi gece sonra / Oğlum Nuheylan’ın kaburgasına / Vuran ölüleri toplayacaktım usulca” dizeleri, tufanın dehşetini somut bir ayrıntıyla sürdürür: Su yüzüne vuran ölü bedenler. Babanın bu ölüleri toplaması, hem Nuh hikâyesinden ayrılan karanlık bir detaydır hem de büyük bir

psikolojik göreve işaret eder. Tüm bu kayıp ve ölüm manzarası karşısında özne, hayatta kalan olarak **yas** işine girişmek zorundadır.

Freud'un **yas ve melankoli** kuramına göre, geniş ölçekli bir felaketin ardından hayatta kalan kişi, kaybettiklerinin yasını tutarak veya tutamayarak ruhsal dengesini belirler. *Diluvium*'un III. kısmında anlatıcı, suyun çekilmesinden sonra cesetleri "nefesiyle ısıtıp kuruttuğunu" ve onları Nuheylan'ın güvertesine dizdiğini söyler¹⁰. Bu sahne tüyler ürpertici olduğu kadar psikanalitik olarak manidardır: Öznenin, kayıplarıyla yüzleşme ve onlara veda etme ritüeli gibidir. "En yaşlısından başlayarak dizdim inci / Gerdanlığı gibi tâzenin... Tâzeleri ayırdım / Girdim oturdum arasına ölülerin" dizelerinde baba figürü, ölüleri bir kolye dizer gibi sıralar ve onların arasına oturur¹⁰. Bu imge, ölümle iç içe geçen bir canlıyı – belki hayatta kalanın suçluluğunu – simgeler. Kendini ölülerin arasına yerleştirmek, bir bakıma öznenin de ölü olduğunu, en azından eski benliğinin öldüğünü kabullenmesidir. Bu anda, Jung'un *ölüm ve yeniden doğuş* arketipi devrededir: Kahraman ölmeden yeniden doğamaz. Özne, tüm sevdiklerinin cesetleriyle birlikte kendini de sembolik olarak yakmaya hazırlanır. Nitekim devam eden dizelerde, "Gözlerimdeki son korla çaktım ilk ateşi / ... yaktım hepsini" diyerek ölüleri yaktığını anlatır¹⁰. Ateş motifi, tufanın su ögesine karşılık gelen ikinci temel elementtir. Su boğar ve temizler, ateş ise yakar ve arındırır. Bu sahne, **alkimik** bir dönüşüm ritüelini andırır: Jung'un simya çözümlerinde *calcinatio* (kalsinasyon, yakarak arıtma) önemli bir aşamadır ve psişenin dönüşümünü simgeler. Şiirdeki özne de, suların içinden çıkarıp topladığı (bilinç dışından bilinç düzeyine çıkardığı) ölü imgelerini ateşe vererek onlardan kurtulur. Bu aynı zamanda bir **arınma** törenidir – geçmişin acı dolu anıları veya eski kimlikler ateşte kül olmaktadır. Küllerden doğma miti, burada ima edilir: Öznenin içindeki son kor (yaşama tutkusunun son kıvılcımı), bir ateş

yakar ve bu ateş hem etrafındaki cesetleri hem içinin buzlarını eritir¹⁰. Böylece, travmanın ilk şoku ve yası tutulan ölümler geride bırakılmaya başlanır.

Ne var ki, *Diluvium*'daki dönüşüm yolu düz bir çizgide ilerlemez. IV. kısımda özne, tam bir yeniden doğuş yerine, yeni bir mücadeleyle yüz yüze gelir. “Birden yağdı üstüme göklerin kargışı / ... Şimşegın kırbaçıyla göründü yitti / İndirdi hançerini suların kalbine / ... Hayır! Buralı değil bu kara gök / Bu kara derya, bu öfkeli kan töreni / Gayrı isyaneli ilk ipimdir / Gaybın gayyâları açılsın önümde” dizeleri, ikinci bir felaket dalgasını betimlerken öznenin isyan duygusunu doruğa çıkarır¹¹. Göklerin kargışı (laneti) bu kez yıldızlarla patlayan bir tüfeğe, suların kalbine inen bir hançere benzetilir – sanki doğa üst üste iki kez gazabını göndermektedir. Bu durumda özne, “Hayır! Buralı değil bu kara gök... bu öfkeli kan töreni” diyerek yaşananları dünyevi olmaktan çıkarır; ilahi ya da kozmik bir lanetin parçası olduğunu sezer. Artık sabrının sonuna gelmiştir: “Gayrı isyaneli ilk ipimdir” ifadesi, onun ilk kez başkaldırdığını, isyan bayrağını açtığını gösterir¹¹. Bu başkaldırı, psikanalitik açıdan değerlendirildiğinde, **süperegoya** veya kaderin otoritesine karşı ego'nun direnişisi olarak okunabilir. Freud'un geliştirdiği Oedipus kompleksinde çocuk babaya (otoriteye) başkaldırır; burada da şiir öznesi, bir çocuk gibi Tanrı'ya veya kaçınılmaz kadere karşı isyana girişir. Jung ise bu durumu, bireyin *Self* arketipiyle (Tanrısal imgeyle) çatışması şeklinde yorumlayabilir. Jung'un *Eyüp* üzerine yazdıklarını hatırlarsak, Eyüp peygamber de çektiği anlamsız acılar yüzünden Tanrı'ya isyana varan bir yüzleşme yaşamıştı. *Diluvium*'un öznesi de benzer biçimde, “Gaybın gayyâları açılsın önümde” diyerek bilinmezın uçurumlarına meydan okuyor¹¹. Bu tam anlamıyla bir *karanlık gece deneyimidir*: Kişi en dibe vurmuş, artık korkacak bir şeyi kalmamıştır; hatta bilinmezın uçurumunun açılmasını talep edecek kadar ileri gider. Bu sözlerde, ölümü ve belirsizliğı kabullenen, hatta onu kucaklamaya hazır

bir tutum sezeriz. Lacan'ın *Gerçek (le Réel)* kavramıyla ifade edersek, özne artık sembolik düzenden (anamlı hikâye ve mitlerden) kopup saf Gerçek'le – boşluk ve hiçlikle – yüz yüze gelmeye hazırdır. “Gayyâ” İslami gelenekte cehennemin en derin çukurudur; özne, cehennemin dibinin bile önünde açılmasını istemektedir. Bu, nihilistik bir cesaret ya da tamamen kendini bırakmışlık olarak görülebilir.

Ancak *Diluvium*, bu karanlık doruk noktasından sonra okuyucuya bir aydınlanma da sunar. Kitabın finaline doğru, uzun serüvenini tamamlayan şiir öznesi hayatta kalmayı başarır ve büyük felaketin anlamı üzerine düşünmeye başlar. CV (105.) kısımda, bir zamanlar göğe isyan eden sesin yerini, uygarlığa eleştirel bir bakış almıştır:

“Allah Allah diye ah, oh, om! / Yandım Allah, Allah Allah om! / Yerlilerin danslarını hatırla... / Medeniyet, usta kovboylar gibi / Hızlı silah çeker ve çoğu zaman / Silahı tutan kullanışlı bir barbardır / Devlet, irice bir insan organıdır, iğdiş / Edilmiş köledir yetişkinler, gerekmez / Ah, oh, om! Elini, yüzünü yum / Ah, oh, om! Aşk ile bir daha / Işığın altında dans edelim”¹²

Bu dizeler, *Diluvium*'un sonunda şairin vermek istediği mesaja ışık tutar niteliktedir. Bir kere, ilk satırlarda “Allah Allah om” gibi hem İslami zikir (Allah Allah) hem Hindu mantrası (om) bir arada kullanılarak, evrensel bir yakarış ve yanma hissi dile getirilir. Anlatıcı, “*Yerlilerin danslarını hatırla*” diyerek modern öncesi toplumların ritüellerine işaret eder; hemen ardından * “medeniyet” * i eleştiren satırlar gelir. **Medeniyet**, şair tarafından “usta kovboyların” silahşörlüğüne benzetilir; elinde silah tutan aslında bir “barbar”dır¹². Bu güçlü ifadeler, Freud'un *Uygarlık ve Hoşnutsuzlukları*ndaki tezlerini yankılar biçimdedir. Freud, uygarlığın ilerlemesinin içgüdülerin baskılanmasını ve dolayısıyla insanın doğal benliğinden kopmasını gerektirdiğini söyler³.

Diluvium'da medeniyet “iğdiş edilmiş” yetişkinler yaratmakla suçlanır; devletin

kendisi “irice bir insan organı”na benzetilir (bir fallus iması olarak da okunabilir) ancak bu organ işlevsizdir, çünkü insanlar hadım edilmiştir¹². Bu sert uygarlık eleştirisi, şairin tufan anlatısıyla neyi simgelemiş olabileceğine dair de bir fikir verir: Tufan, belki de bozulmuş bir medeniyeti temizleyen bir arınmadır. Nuh Tufanı efsanesinde Tanrı insanlığın kötülükleri nedeniyle tufanı gönderir; *Diluvium*’da ise şiir öznesi, tufan sonrası medeniyetin kendisinin bir kötülük kaynağı olduğunu ima etmektedir. Belki de bu kozmik felaket, insanlığı kendi kök değerlerine döndürmek için bir fırsattır.

Nitekim final dizelerinde özne, “**Işığın altında dans edelim**” diye seslenir¹². Bu çağrı, Berger’in kitabın başındaki “yerlilerin ittifakı” fikrine de bir geri dönüş gibidir. Felaketten çıkarılan ders, ışık (bilinç, farkındalık) altında, aşk ile yeniden dans etmek, yani hayatı doğal ve özgür bir şekilde yaşamaktır. Jungcu anlamda bu, **bilinç ve bilinçdışının entegrasyonu** olarak yorumlanabilir: Karanlıkla yüzleşen ego, artık ışıktaki dans edebilecek bütünlüğe ulaşmıştır. “Aşk ile bir daha ışığın altında dans edelim” demek, Eros’u (yaşam sevgisini) yeniden ve bilinçli bir biçimde hayata döndürmek demektir. Bu, ölüm dürtüsüne galebe çalan yaşam dürtüsünün zaferidir. Freud’un bahsettiği gibi, Eros’un nihai amacı “ikiyi bir yapmak”tır, yani birleştirmektir³. Burada şair, bölünmüş insanlığı (iğdiş edilmiş, köleleştirilmiş bireyleri) yeniden bir araya, uyumlu bir dansa davet etmektedir. Lacancı bakışla, öznenin yaşadığı tufan deneyimi, Gerçek’le (ölüm ve kaosla) yüzyüze gelip ondan sağ çıkmanın verdiği bir bilgelikle sonuçlanır; bu bilgelik, sembolik düzene eleştirel bakıp ihtiyaç halinde onu reddedebilmeyi de içerir. Artık özne, toplumsal yasaların körü körüne tutsağı değil, kendi anlam dünyasını yaratabilecek özgür bir bilince kavuşmuştur.

Kohut’un perspektifinden, *Diluvium*’un finali benliğin restorasyonunu temsil eder. Felaket boyunca parçalanma tehdidiyle karşı karşıya kalan kendilik,

sonunda “aşk ile dans” imgesinde somutlaşan bir **bütünleşme** yaşar. Tufan sırasında baba figürü oğluyla birbirine ayna olarak kendiliklerini sağlam tutmuştu; son kısımda ise bu ikili, geniş insan topluluğu bağlamına seslenerek toplumsal bir iyileşmeye vurgu yapıyor. Yani öznenin kendilik deneyimi, sadece bireysel düzeyde değil, kolektif düzeyde de onarıma kavuşuyor. Winnicott’a göre, en büyük yıkımların ardından insanın iyileşme göstergelerinden biri yeniden **oyun** ve **yaratım** kapasitesine kavuşmasıdır. Burada “dans etmek” tam da böyle bir yaratıcı oyundur. Işık altında dans, aynı zamanda şiirin kendisine de bir metafor olabilir: Şair, karanlık deneyimlerini dizelere dökerek aslında karanlıkla dans etmiştir; şimdi okuru ışığa ve dansa çağırırken, şiirin terapötik döngüsünü tamamlamaktadır.

Genel olarak *Diluvium*, psikodinamik açıdan bir **travma ve iyileşme** öyküsü şeklinde değerlendirilebilir. Başlangıçta tüm destek sistemleri (ev, toplum, tanrısal adalet duygusu) yıkılan özne, özündeki yaşam güdüsü ve ilişki (oğul) sayesinde travmayı atlatır; yas ve öfke süreçlerinden geçerek yeni bir anlam ufkuna ulaşır. Bu süreç, birebir psikanalitik bir terapi sürecini de andırır: Önce bastırılmış olan (sular) ortaya dökülür, sonra düzenlenir ve işleminden geçirilir (cesetleri toplama, yakma), ardından içsel çatışma yaşanır (isyan), nihayet bir kavrayış ve içsel uyum sağlanır (aşk ile dans).

Harun Atak’ın *Diluvium*’u biçim ve ton olarak *Lirya*’dan epey farklı olsa da, dikkat çekici biçimde her iki eserde de benzer temel temalar gözlemlenir: **Aşk ve ölüm, benliğin dağılması ve yeniden kurulması, insanın kozmos içindeki yeri** gibi konular, biri lirik diğeri epik üslupla ele alınmıştır. *Lirya*’da bireysel aşkın psikolojisi mikro düzeyde incelenirken, *Diluvium*’da toplumsal yıkımın psikolojisi makro düzeyde işlenir. Ancak sonuçta, her ikisi de öznenin ruhsal bütünlüğe ve **anlam arayışına** dair derin sorular sorar. Jung, kolektif

bilinçdışının imgelerini sanat yoluyla bilinç düzeyine çıkarmanın bireyi sağalttığını söyler; Atak'ın şiirleri tam da bunu yaparak hem şairin kendi ruhsal serüvenini görünür kılmakta hem de okura kathartik (arınmaya yönelik) bir deneyim sunmaktadır.

Sonuç

Bu inceleme, Harun Atak'ın *Lirya* ve *Diluvium* eserlerinin, derin bir psikolojik altyapıya sahip şiirsel anlatılar olduğunu ortaya koymuştur. Jung'un analitik psikolojisi, her iki kitaptaki arketipsel imgelerin ve mitolojik göndermelerin sadece estetik bir tercih değil, aynı zamanda kolektif bilinçdışının dışavurumları olduğunu gösterir. *Lirya*'da sevgili Leylâ figürü, Jungcu anima arketipinin bir tezahürü olarak belirirken; *Diluvium*'da tufan ve kurtarıcı çocuk motifleri, insanlığın evrensel yeniden doğuş mitini yeniden üretir. Jung'un kuramı sayesinde, Atak'ın şiirlerindeki bireysel deneyimlerin aslında tüm insanlığın rüyalarından ve masallarından izler taşıdığı anlaşılmıştır.

Heinz Kohut'un kendilik psikolojisi bakış açısı, şiir öznesinin duygusal dalgalanmalarını ve ilişki dinamiklerini aydınlatmada önemli bir çerçeve sunmuştur. *Lirya*'da öznenin idealize ettiği Leylâ, onun kendilik bütünlüğünü besleyen bir kendilik nesnesi işlevi görürken; bu nesnenin yokluğu özneyi parçalanma eşiğine getirmiş, onu geceye ve kendi iç dünyasına sığınmaya itmiştir. *Diluvium*'da ise baba ve oğul arasındaki bağ, felaket karşısında benliğin dağılmasını engelleyen bir ayna ilişki yaratmış; sonunda da öznenin kendini yeniden tanımlamasına yardım etmiştir. Kohut'un vurguladığı empati ve idealizasyon ihtiyaçları, Atak'ın şiir kahramanlarının motivasyonlarında bariz bir şekilde görülmüş; bu da şiirlerin derinlerindeki narsisistik doyum ve hayal kırıklığı döngülerini anlamamızı sağlamıştır.

Freud'un klasik psikanalizi ise *Lirya* ve *Diluvium*'un satır aralarına sinmiş bilinçdışı anlamlara ışık tutmuştur. *Lirya*'daki şiirsel dil, Freud'un tabiriyle bir rüya gibi okunabilir ve bu çalışmada aşk teması altındaki örtük cinsellik, arzu ve agresyon motifleri analiz edilmiştir. *Diluvium*'da ölüm dürtüsünün yıkıcı çalışması ve buna karşı Eros'un – yaşam enerjisinin – tekrar belirmesi, Freudyen kavramlarla ele alınmıştır. Özellikle *Diluvium* finalindeki uygarlık eleştirisi, Freud'un uygarlık kuramıyla doğrudan bir paralellik göstererek şiirin düşünsel arka planını zenginleştirmiştir.

Lacan ve Winnicott gibi kuramcılara yapılan kısa atıflar da analizimizi tamamlayıcı bir perspektif sunmuştur. Lacan'ın arzu teorisi, *Lirya*'daki doyumsuz aşkın bir eksiklikten doğduğu ve imkânsızlıktan beslendiği gerçeğini vurgulamamıza yardım etmiştir. Winnicott'un oynayabilme kavramı sayesinde ise Atak'ın şiirlerini, şairin ruhsal gerçekliğini dönüştürdüğü bir oyun alanı, bir yaratıcı süreç olarak ele alabildik. Şiir yazımının ve okurda yarattığı etkinin, bir nevi “*potansiyel alan*” yaratarak hem şairin hem okurun iç dünyasında iyileştirici bir rol oynadığı sonucuna varılabilir.

Harun Atak'ın poetik evrenine duyulan saygı, bu çalışmanın her adımında korunmaya çalışıldı. Şiirlerin imgeleri ve atmosferi, kuru bir teorik şemaya indirgenmeden, aksine teoriyle şiir arasındaki diyalog geliştirilerek incelendi. Sonuçta görüldü ki, *Lirya* ve *Diluvium*, insani deneyimin temel karşıtlıklarını – aşk ve korku, ümit ve çaresizlik, bireysellik ve toplumsallık – derin bir psikolojik kavrayışla yansıtmaktadır. Atak'ın şiir dilindeki zenginlik, psikanalitik bakışla birleştiğinde, metinlerin hem şairin kendi psişesindeki karanlık labirentlere işaret ettiği, hem de kolektif insan ruhunun evrensel meselelerine temas ettiği anlaşılmaktadır.

Bu inceleme, Atak'ın eserlerinin çok katmanlı yapısını gözler önüne sererken, edebiyat ile psikoloji arasındaki verimli ilişkiye de bir örnek oluşturmıştır. Şiir sanatı, insanın bilinçdışı hakikatlerini sezgisel bir doğrulukla dile getirme gücüne sahiptir. Carl Gustav Jung'un da belirttiği üzere, sanatçı bazen kendi bilinçli anlayışının ötesinde kolektif ruhun meselelerini ifade eder. Harun Atak'ın *Lirya* ve *Diluvium*'u, tam da böyle bir sanatçı sezgisinin ürünü olarak değerlendirilebilir. Bu şiirlerde bireysel ile evrensel, bilinçdışı ile bilinç, şiir ile psikoloji buluşmakta; okuru hem estetik hem de ruhsal bir yolculuğa davet etmektedir. “**Işığın altında dans edelim**” dizesinde ifadesini bulan tavır ise, karanlıkla hesaplaşmış bir ruhun aydınlığa ve hayata yeniden katılım çağrısıdır. Atak'ın şiirsel evreninde, psikodinamik derinlikler ve poetik güzellikler iç içe geçerek okura hem zihinsel hem duygusal düzeyde dokunmayı başarmaktadır.

Kaynakça

- Atak, Harun. *Lirya*. İstanbul: Matruşka Yayınları, 2025.
- Atak, Harun. *Diluvium*. İstanbul: Matruşka Yayınları, 2025.
- Freud, Sigmund. *Civilization and Its Discontents*. Çev. James Strachey. New York: W. W. Norton, 1961.
- Jung, Carl Gustav. *The Archetypes and the Collective Unconscious (Collected Works Vol. 9, Part I)*. Çev. R. F. C. Hull. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1981.
- Kohut, Heinz. *The Analysis of the Self: A Systematic Approach to the Psychoanalytic Treatment of Narcissistic Personality Disorders*. New York: International Universities Press, 1971.
- Lacan, Jacques. *Écrits*. Çev. Alan Sheridan. London: Tavistock, 1977.
- Winnicott, D. W. *Playing and Reality*. London: Tavistock Publications, 1971.

Footnotes

1. Carl Gustav Jung, *The Archetypes and the Collective Unconscious*, Collected Works Vol. 9, Part 1 (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1981), §40. Jung, su imgesinin bilinçdışını temsil eden en yaygın sembollerden biri olduğunu belirtir. ↩
2. Heinz Kohut, *The Analysis of the Self* (New York: International Universities Press, 1971), 116. Kohut, kendilik nesnesi işlevlerinin benliği parçalanmaktan koruduğunu ve ciddi kırılmalar durumunda benlikte dağılma (fragmentasyon) yaşandığını vurgular. ↩
3. Sigmund Freud, *Civilization and Its Discontents*, çev. James Strachey (New York: W. W. Norton, 1961), 33. Freud: “Uygarlığın, içgüdülerin vazgeçirilmesi üzerine kurulu olduğu göz ardı edilemez.” diye yazar. ↩ ↩² ↩³
4. Atak, *Lirya*, 9. (Leylâ İçin Yüzgörümlüğü, I. kısım). ↩ ↩² ↩³
5. Atak, *Lirya*, 13. (Leylâ İçin Yüzgörümlüğü, V. kısım). ↩ ↩² ↩³
6. Atak, *Lirya*, 12. (Leylâ İçin Yüzgörümlüğü, IV. kısım). “Ben âşığım Ahrun.. Sana geldim / ... Işığım oldu adın, yangında ağzımla / Ağzına sarıldım, iki mahcup gül açtı...” ↩
7. Atak, *Lirya*, 17. (“Sunu” şiiri). ↩
8. Atak, *Lirya*, 19. (Kayboluş Akşamları I). ↩
9. Atak, *Lirya*, 20. (Kayboluş Akşamları II). ↩ ↩²
10. Atak, *Diluvium*, 9–10. (I. ve II. kısımlardan). ↩ ↩² ↩³ ↩⁴ ↩⁵ ↩⁶ ↩⁷ ↩⁸
11. Atak, *Diluvium*, 11–12. (III. ve IV. kısımlardan). ↩ ↩² ↩³
12. Atak, *Diluvium*, 113. (CV. kısım). ↩ ↩² ↩³ ↩⁴