

Radu Vancu Şiirinde Ölümün Mekânsal İfadeleri ve Mekânın Metinsel Rolü*

The Spatial Expression of Death and the Textual Role of Space in Radu Vancu Poetry

Efe DUYAN¹

Öz

Bu metinde çağdaş Romen yazarı Radu Vancu'nun şiirlerinde ölüm düşüncesini işlediği mekânsal anlatım yöntemleri incelenmektedir. Radu Vancu'nun şiirlerinde geçen anlatı mekânları, bu mekânların simgesel boyutları ve somut mekânların şiirlerin yapısı içinde nasıl birbirleriyle ilişkilendirildikleri gösterilecektir. Şiirlerde karşılaşılan metinsel mekânlar Vancu'nun yazınsal biçiminin bir parçasıdır ve şiirlerin yapısında önemli bir rol oynar.

Mekânların iç içe geçmesi, karşıtlığı, bir mekânın diğerini bastırması ve aynı mekânın farklı zaman dilimlerinde karşılaştırılması Vancu'nun temel mekânsal anlatım yöntemlerini oluşturur. Metinsel mekânların içerikleri ve oluşturdukları kompozisyon, Vancu şiirinde ölüm ve intihar düşüncesinin aldığı şekiller üzerinde belirleyici bir rol oynamaktadır.

Anahtar Kelimeler: Şiir, anlatı mekânı, anlatıbilimi, Radu Vancu, mekân ve edebiyat.

Abstract

This study investigates the spatial narration methods applied by the contemporary Romanian poet Radu Vancu in his poems on the conception of death. The symbolic meanings of the thematized spaces and their relation to one another will be examined as the textual space is an important part of Vancu's writing style that plays a significant role in the structure of his poems.

The main techniques can be described as follows: a) To interweave the spaces, b) to use spaces with contrasting qualities, c) the suppression of a space by another, and, d) the comparison of the same space in different moments. The symbolic meaning of the narrative spaces, the scene they present and the composition they create play a crucial role on how the conception of death and suicide are shaped in the poems.

Keywords: Poetry, narrative space, narratology, Radu Vancu, space and literature.

Modern mekân anlayışı uzamı üç boyutlu özellikleriyle ele alma eğilimdedir. Newton'un matematiksel mekân tanımı bu algının temelini teşkil ederken Kant mekânı insan algısının *a priori* kategorilerinden biri olarak tanımlamıştır. 20'inci yüzyılda ise Husserl ve Merleau Ponty gibi görüngübilimciler insan deneyiminin uzamın fizikselliğinden ayrılamaz olduğunu vurgulamışlardır.² Her anlatıyı sarmalayan mecburi bir mekânsal varoluş, insan deneyiminin mekâna

* Yayın Başvuru Tarihi: 18.07.2017, Yayın Kabul Tarihi: 14.09.2017.

¹ Yrd. Doç. Dr., Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Mimarlık Bölümü, efe.duyan@msgsu.edu.tr.

² Edward Casey, *The Fate of Place - A Philosophical History*, (University of California Press, 1997).



içkinliğiyle beraber düşünüldüğünde, anlatılmış mekânın edebi metinlerde özel roller üstelenebileceği görülebilir.³ Her ne kadar sıklıkla gündeme getirilmese de, edebiyat ve mekân ilişkisi açısından anlatıbiliminin genel kavrayışı, anlatılan mekânın anlatıyla ayrılmaz bir şekilde bir arada durduğu yönündedir.⁴

Bu alandaki çalışmaların yoğunlaşmasında önemli bir rolü olan kronotop⁵ kavramı, tam olarak bu birlikteliği vurgular. Mekân ve olay akışının ilişkisi, başta çokanlamlı kronotop kavramında olmak üzere ayrı düşünülemez. Her mekânsal temsil anlatıma dayanmaz ama her anlatı mekânsal boyutu olan bir dünyayı imler. Bu açıdan bakıldığında metinsel mekân kavramı çeşitli açılardan ele alınabilir. Bunlardan ilki *anlatı mekânı* olarak somut bir çerçevedir, olayların hâli hazırdaki fiziksel çevresidir. İkinci boyut *metnin mekânsal biçiminin* ayrıca ele alınmasıdır; öğelerinin birbirleriyle olan ilişkilerinin mecazî anlamda betimlenmesidir: Üst üste binme, iç içe geçme, karşılıklı konum alma vb. kavramlar bir metnin kompozisyonu içindeki ilişkileri tanımlamak için kullanılabilir. Üçüncü bir boyut, *mekânın tematize edilmesi*, anlatının belirli bir mekâna simgesel anlamlar yüklemesidir.⁶ Bu makalede belirli simgesel yönleri bulunan somut mekânsal çerçeveler ele alınacak ve şiirin yapısı içinde birbirleriyle nasıl ilişkilendikleri ortaya konacaktır.

Mekânsal anlatımı temel kurgu araçlarından biri olarak kullanan çağımız yazarlarından Radu Vancu, ağırlıklı olarak ölüm, intihar ve baba-oğul ilişkisini konu edinir. 1978 yılında Romanya'da doğan Vancu'nun şiirlerinde imgeler anlatımcı bir yöntem ve kişisel bir tarzla desteklenir. Duyusal ve bedensel boyutlarıyla dikkat çeken şiirlerinde ölüm temasını mekânsal bir kurgu içinde işler. Ölümün karmaşıklığı ve çok boyutluluğu, mekânsal dönüşümler, sıçramalar ve karşılaştırmalarla ifade edilir.

Radu Vancu'nun ilk dönem kitaplarından *Edebi Özgeçmiş* (2006), ölüm düşüncesini felsefi düzeyde ele alarak, matem duygusu ve babanın intiharını sindirme çabası etrafında anlatır. Vancu'nun tüm çalışmalarına izini bırakacak ölüm fikrinin tohumları *Anılar* şiirinde⁷ atılır.

*Babam kendini astığında, suni teneffüs
yaptım ona ilk yardım ekipleri gelene kadar.
Ciğerinde kalmış son küçük nefes hırlıyla boşaldı*

*ve her yanımız yaşam doldu, ölüm dolmadan hemen önce
saçma da olsa hâlâ nefes aldığımı düşündüm*

Babanın ölümü metinlerde gündeme getirilen karamsar dünyanın tetikleyicisidir. Özellikle bedenle ilişkili olarak ele alınan ölüm olgusu bedenin bulunduğu yere de önem kazandırır. “Ah, baba” şiiri⁸, mezarın üzerini kaplayan çimenler üzerinden yerin, hem toprak hem de mahal içriklerini ortaya sermektedir.

*Ahmakça bir cenaze konuşmasının hemen ardından,
gömlüğün yeri işgal etmeye başladı
ve bir daha hiç durmadı*

Çimenler, ölü bedenin dünyayla olan bağlantısını kurduğu gibi, ondan tecridine de yol açar. Bir anlamda baba ve oğul çimenin, yani yeryüzeyinin iki tarafında birbirlerinin yansılarını olarak

³ Efe Duyan, *Tasarlanmamış Mekânlar*, (YTÜ Fen Bilimleri Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), 2008.

⁴ Kathrin Dennerlein, *Narratologie des Raumes*, (Berlin: de Gruyter, 2009).

⁵ Mikhail Bakhtın, *Forms of Time and of the Chronotopos in the Novel in The Dialogic Imagination*, (University of Texas Press, 1981[1938]).

⁶ Marie-Laure Ryan, *Handbook of Narratology*, (Berlin: de Gruyter, 2012 [2009]).

⁷ Radu Vancu, *Çiçek Açan Urgan (Seçme Şiirler)*, Çev. Efe Duyan, (İstanbul: Yitikülke Yayınları, 2015), s. 54.

⁸ R. Vancu, A.g.e., s. 84.

dururlar. Ölünün dünyasıyla (yeraltı) yaşayanın dünyası (yerüstü) yan yana gelir ve aradaki sınırı çimenler oluşturur. Çimenlik bir bakışım aksıdır ve aynı anda hem altındaki ölümü hem de üzerindeki yaşamı simgeler.

*Kendime soruyorum, bizi kim yaşatıyor, çimeni kim?
(...) Uzamış çimenlerin arasında sessizce ağlıyoruz.
Bizi yaşatan şey öldürüyor da.*

*İmgenin Yaratılışı ve Anıların Anlamı*⁹ şiirinde mezarlarda yetişen meyvelerle ilgili rivayetlerden yola çıkılarak doğa, ceset ve içki arasında imgesel bir ağ kurulur. Ölülerin beslediği ağaçların meyvesinden yapılan içkiler matem duygusuna eşlik eder.

*Lancramlı çiftçiler ölümlerin etinde yetişmiş erikleri kaynatırlarmış
yaşam ve ölümü yumuşatan bir brendiye dönüşene kadar.*

*Anılar da içimdeki narsist fıçıda işte böyle
mayalar ölümlerin zamanını. (...)*

Bu bağlamda içki yalnızca babayı yitirmenin acısını bastırmaz, dolaylı olarak anıların canlı tutulmasını da sağlar. Ölü bedenler meyveleri yetiştirip içkiye dönüştürürken, ölümlerin anıları da onların yaşamış oldukları zamanı yeniden canlandırır. Mezarlık, öncelikli olarak doğanın bir parçasıdır ve bedeninin dönüşüm geçirdiği organik bir bütünlük olarak ele alınır bu metinde. Ölümün taze acısı mekânsal bağlarla şiirde temsil edilmektedir. Bu şiirlerde mekânların birbirinin içine geçtiği görülür.

Vancu'nun 2009 yılında yayımlanan kitabı *Mutluluk Canavarı* ölümün bıraktığı izlerin ardından hayata tutunma çabasının kitabıdır. Metinlerde ölümden çok ölümün açtığı yaralar görünür. Alkolizm ve şairin sevgilisi Kamelia, şiirlerde geçen adıyla Kami, matem yıkıcılığında iki karşıt alanı temsil eder. İki karşıt alan yani yıkıcı bir esriklik ve alkolsüz bir düzen arasında gidip gelme şiirlerin genel çerçevesini oluşturur.

Radu Vancu “*Kan bağıyla yaşamak – Sabah*” şiirinde bir uyanma sahnesini anlatır. Gözünü açtığı ilk düşündüğü, “*19 yaşındayken babamın kendini öldürdüğü*” bir dünyada yaşadığıdır.

“*Mükemmel olurdu-mesela hiç yaşamamak*” dizesi şiirin genel havasını yansıtır. Metin ev içinde gündelik hayatın kısa bir kesitini sunar. Yatak odasında başlar, mutfakta sürer ve banyoda kapıyı kilitleyip kalp atışlarını dinleyerek şairin “*o-la-bi-le-cek-en-i-yi-dün-ya-bu*” diye kendi kendine tekrarmasıyla son bulur. Ölümün kendisi değil geçmişten gelen ve gelecekte bekleyen varlığı, şimdiki-mekâna düşmüş gölgesi anlatılır. Kendini intihardan vazgeçirmeye çalışan şairin evin içindeki sıkışmışlığına tanık oluruz. Ev, geri çekilebilecek son noktadır; sıkışma hâlini yansıtmasına rağmen bir sığınaktır da. Evin her odasında gündelik hayatın normallığı ölüm endişesinin olağanüstülüğü altında ezilir.

Kami Kaze, intihar fikrinin barda gündeme geldiği, aşkın uçmaya benzettildiği ve alkolizmle mücadelesinin ele alındığı bir metindir. Güçlü bir aşkla bağlı olduğu Kamelia, yani Kami, alkolizm ve intihar güdülerine karşı düzenli yaşamı ve yaşama direncini temsil eder.

*Bu Kami Kaze dürtüsü, uçağın burnunu aşağı verip
bir kuru kafa kelebeği gibi
dünyaya çakılmak için duyduğum bu arzu
bir dejavu'dur belki.*

⁹ R. Vancu, A.g.e., s. 86.



Şiirde geçen kamikaze dürtüsü hem gerçek ölümü, hem boşvermişliği, hem de eski yaşam tarzından uzaklaşmayı temsil eder. Vancu eski yaşam tarzını, yani alkolizmin sınırlarındaki derbeder yaşamını bırakmayı da bir tür ölüm olarak niteler. Bu yüzden geceleyin eve, sevgilisinin yanına dönmeyi bir sözcük oyunuyla Kami Kaze olarak adlandırır. Burada karşılaşılan espri, şairin yaşam tarzını değiştirse bile intihar düşüncesinden uzaklaşmamasını anlatmaktadır. Ne olursa olsun, ölüm Vancu'nun yaşamında izini bırakmış ve bir gün onu beklemektedir. Burada umutsuzluk kadar, babaya dair anıları güçlü tutma çabası içerisinde ölüme duyulan yakınlık da vardır. Kami Kaze, her ne kadar alkolizme ve ölüm düşüncesinin baskınlığına karşı kendini değiştirme çabasını anlatıyorsa da, karmaşık bir duygu dünyası sunar. Başlığındaki ironi bu karmaşayı imlemektedir. Kamelia da, intihar da birer tutku olduğu gibi Vancu'yu çeken iki güçlü kutupturlar.

2012 yılında yayımlanan *Çiçek Açan Urgan*, intihar eğilimlerinin zayıfladığı ama babanın ölümünün etkisinin henüz silinmediği bir dünyayı anlatır. Matem de alkolizm de geçmişte kalmış; ölümün dünyası, kendi gündelik yaşamının dünyasından uzaklaşmıştır. Önceki dönemlerde yeraltında bu dünyanın meyvelerini büyüten ölü beden, artık öbür dünyada kendi yaşamını sürdürmektedir. *Çiçek Açan Urgan*, rüyalarda öbür tarafın ölü babanın ağzından bir anlatıdır. Uzun, çok bölümlü, tek bir şiirden oluşur. İntihar etmiş baba rüyalara girerek farklı açılardan öbür dünyayı anlatır. Her rüyanın ardından, gecenin ortasında uyanan şair kendi hayatıyla yüzleşir. Öbür dünya ve ev arasındaki bu mekânsal geçişler sayesinde, ailesiyle hissettiği huzurun öbür dünyanın olağandışılığından başkallığı ortaya serilir ve böylece bu başkallıktan sızan duygusal karmaşa belirginleştirilir.

İlk bölümde öbür dünyada ölümlerin karşılanma sahnesi anlatılır. Meleklerin çekip çevirdiği mutlu bir cennet vaadi, bedeninin yok oluşunun tasviriyle yerle bir edilir. Bu tasvir fiziksel çürümenin törenselleşen bir anlatıdır. Öte dünyadaki yaşamın başlangıcı bir kurban edilme sahnesine benzer. Ancak kurban edilme, kurban edilen açısından kutsallığını yitirmeye mahkumdur. Öbür dünyanın girişi büyük bir hızla bir domuz çiftliğine dönüşür. Daha doğrusu öbür dünyanın mekânı baştan sonra muazzam bir dönüşüm geçirir. “*Gökyüzü yırtılır*” ve aralıktan “*striptizciye benzeyen bir melek*” fırlar. Bir süre süzöldükten sonra “*bir domuz ordusunun*” arasına konar. Bir darbeye anlatıcı (rüyada öbür dünyayı anlatan baba) kendini yerde bulur. Önce bir ameliyat masası sandığının aslında bir sofa olduğu ortaya çıkar. Kalbi domuzlar tarafından “*katur kutur*” yenirken rüya sona erer. Somut ve duyusal bir öbür dünya tasviri, şoke edici bir mekânsallaşmayı beraberine getirmiştir. Işıklı cennet, vahşi bir av sahnesine dönüşmüştür.

Bir diğer bölümde değinilen bir başka beklenmedik ayrıntı öbür dünya yaşantısının bedenselliğini öne çıkartır. Buna göre ruh ölümün ardından bedenin içindeymiş yanılması sürdürmektedir. “*Hava votka kadar ağır ve dizlerim boşalacak gibi oluyor*” dizeleriyle öbür dünyanın “*korkunç iyi*” olduğu anlatılır. Ruhun ölü bedenle ve çevresiyle olan ilişkisi rüyalarda çelişkili bir duygu durumu yaratır.

Çelişkiyi güçlendiren, rüyaların iki dünya arasında konuşmalara sahne olmasıdır. Dolayısıyla baba ve oğul arasındaki özlem duygusu her fırsatta su üzerine çıkar: “*Midemi deliyor, seni beklemek*”. İki dünya bedensel görüntülerle birbirinin içine geçirilir: “*Buradaki sıcak güneşin altında / belki bu sefer iyileşirim, / taze ölü bedenim bana sarılır sarılmaz*” der. Özellikle anatomik ayrıntılar ve yemek benzetmelerinin sıklığı öbür dünyanın beklenmedik fizikselliklerini vurgular. Kitap boyunca bu dünya ayıklığı temsil eder, öbür dünya rüyasıyla karşı karşıya gelir hatta onunla yer yer kesişir. Gerilimin kaynağı her zaman bedendir; hareket eden, duyumsayan beden ironik varlığıyla öbür dünyanın mekânlarını kurar.

Beden iki tarafa da aittir bu rüyalarda. İki tarafın mekânı da ölü babanın bakış açısından anlatılır. İki dünyanın mekânları arasındaki bağ, babanın ölüm anının koşut anlatımıyla belirginleşir. Özellikle tabutunun içindeki bir adamın bakış açısından geride kalanların anlatılması dramatik bir etki yaratır.

*Başımı avuçlarının arasında, yüzün
mutlulukla aydınlanmış “Yaşa hadi, yaşasana!” diye haykırıyorsun.
(...)
kurban edilmek için yetiştirilmiş bir hayvanın
umut dolu gözleriyle bakıyorsun bana.*

Böylece ölüm ânı iki dünyanın mekânlarında aynı anda gözlemlenir: “*İlk yardım ekibi ölü dediği anda, / öbür tarafta bir güneş yükseliyor.*” Böylece ölüm çift taraflı, çift mekânlı bir süreç oluyor; yitim ve doğum birbirine giriyor. “*Sonra tanrının tabut ziyaretleri başlıyor, koğuşları gezen bir doktor gibi.*”¹⁰ Bu sırada suni teneffüs yapılmaktadır ölüye. Başmelekler ve serafimler asistanlara, tabutlar hasta yataklarına, mezarlıksa bir hastaneye benzer. Bu dünyanın ölümü, öbür dünyanın iyileşme sürecidir; koşut mekânlar duygusal anlamda da bir karşıtlığı üretir. Sadece mekânlar değil, hareketler de koşuttur. “[*Tann*]her tabutun üzerine tek tek eğiliyor // sen bir toprağın üzerine çökerken”. Tanrının eğilmesi, toprağa çökme hareketine benzetilir ve birisi şefkat taşıırken birisi keder taşır. Hareketlerin benzerliği iki dünyanın mekânsal koşutluğunu pekiştirir. Rüya sonra erdiğinde, bu benzerlikler gerçek dünyanın rahatsız edici bir şekilde sorgulanmasına neden olur. Şair artık uyanmış olsa bile bir süre daha “*köşeye sinmiş ruhunun nereye uçtuğunu anlamaya çalışır*”. Bu tereddütü yaratan iki dünyadaki mekânların birbiriyle olan ilişkisidir.

Bir diğer bölümdeki “*Kuru çimlerin altında yatanlar / tutuşup birer işaret fişeği gibi ışık saçıyorlar*” dizeleri iki dünya arasındaki bağlantıyı başka bir açıdan vurgular. Ölüm iki tarafta farklı açılardan algılanır ve yaşam farklı kurallara tâbidir. Ama birbirlerinden kopuk değildir. Öbür dünya rüyalarında değinilen bir kurala göre nasıl öldüyse öyle uyanılmaktadır. İntihar edenlerse öldükleri andaki bedensel görüntülerini korurlar. Görüntünün korunması sürekli bir çabayla mümkündür, aynı kıyafetler bulunur ve makyaj yapılır: “*Burada görünüşe çok önem veriyorlar*”. Tüm ölümler bir törensellekle hazırlanır. Şiirde babanın intihar ettiği odaya dönülür ve boyundaki urganın çiçek açarak ölü bedeni süslendiği belirtilir. Bu noktada rüya / öbür dünya sahnesi kapanır ve gerçek dünyaya sıçrama yapılarak şairin ailesinin uyuduğu normalliğe dönüş yapılır. Ölümlerin görüntülerinin öbür dünyada değişmemesi, anılara yapılan bir göndermedir ve intihar edilen odanın görüntüsünün akıldan çıkmadığını vurgular. Uyanma anında, bu değişmezliği saran törensellik, gerçek dünyanın sessizliğiyle karşı karşıya gelir. Pijamalar, karyola ve şairin oğlu, Sebastian, ev hâlinin normalliğini ifade eder. Yatak odasında, “*felaketin ardından / dünya mükemmel görün[mektedir]*” Ev, uykunun sessiz hareketleri ve sadeliğiyle huzur içinde bir mekândır. Babanın intihar ettiği odaysa bir yandan bellekteki görüntüsünü korur, diğer yandan bu dünyanın yatak odasının gerçekliğini delerek huzurlu mekânın içinde bir yarık açar.

Koşutluklar mekânlar ve hareketlerle bitmez, duygular da çift taraflıdır. Baba bir yandan oğlunu özler bir yandan onu öbür dünyaya gelmemesi için uyarır. Ölüm, sevgiyle bir arada ele alınır: “*Benim de beklediğim sevgiden başka bir şey değildi, / boynumu sevgiyle sarmıştı urgan / gömülmeden önce etime.*” Sevgi, hem intihar ve ölüme hem de oğula yöneliktir. Gerçek dünyayla da öbür dünyayla da ilişkilidir; dolayısıyla iki mekâna da birer vektörel etkisi vardır. Baba çözümünü iki dünya arasındaki sınırları kalınlaştırmakta bulur ve oğlu “*burada olmadığı için dua eder*”. Ona sevgiyi ölüme değil, yaşamda aramasını salık verir ve gerçek dünyaya şairin karısı ve oğlunun adından yola çıkarak *Kami Sebastian Cenneti* ismini takar. Bu rüyanın ardından gelen uyanma sahnesi kitabın bütününde olduğu gibi sarsıcıdır ve rüyadan gerçeğe geçmenin duygusal ağırlığını hissettirir. İntihar güdüsü babaya ulaşma ihtimalini canlı tutarken, yaşama bilinci tarafından da bastırılır. Sevginin nesnelere iki mekân arasında paylaştırılmıştır ve bu durum bir çıkışsızlık yaratmaktadır. Duygusal bu açmazdan kurtulamayacağını anlaması, “*Tam sevgiye dönüşecekken, bir köpek terbiyecisinin elindeki top gibi fırlatılacak çünkü yüreğin*” dizelerinde, bir fırlatma hareketiyle ifadesini bulur.

¹⁰ R. Vancu, A.g.e., s. 57.



Kitap boyunca olduğu gibi rüyalar ile gerçek dünya arasında, iki mekân arasındaki koşutluklar ölüm karşısındaki duygusal karmaşayı ifade eder. Öbür dünya, rüyaların içine itilmiş, bir anlamda bilinçaltına atılmıştır. Bilinçaltından rüyalarda ortaya çıkan öbür dünya, ya da ölüm acısıyla birleşmiş intihar eğilimi, gerçek dünyaya sızar. İki tarafın mekânları arasındaki geçişler ve bağlantılar bu bakışımsız ilişkiyi temsil eder.

Kantolar (2015) Vancu şiirinde dilin sadeleştiği, imgelerin sayıca azalırken derinleştiği bir kitaptır. Pound'un *Kantolar*'ına gönderme niteliği taşıyan *Kantolar* daha anlatımcıdır ve yaşamın somutluğunu daha detaylı olarak işlerler. Bu kitapta, *Çiçek Açan Urgan*'ın yer yer dozu yükselen duygusallığına, imgeler arası zıplamalarına ve rüyaların bulanık akıcılığına karşı daha duru ve dengeli bir imge dünyasıyla karşılaşılır. Ölümün mekânsal ifadesi merkezî yerini korurken, ölümün mekânları belirginleşir. Artık rüyalara sıkışmaz; anılar olarak rotaya çıkar. Daha somut ve detaylıdır. Rüyaların ele avuca gelmezliğine karşın, anıların durağanlığına sahiptirler. Babanın ölümüyle hesaplaşma sürer ama dengeler de değişmiştir. Babanın intiharı ve kendi dengesiz ruh hâli arasındaki gerilimin yerini, oğlunun canlılığıyla babasının anısı arasındaki dolayım alır. Kendi babasıyla ilişkisi, bir baba olarak oğluyla ilişkisi ekseninde değerlendirilir.

*17 yaşındaydım, Siretuli Sokak'ta bir toptancıda hamaldım
ve iki saat içinde on ton şekeri
tek başıma indirirken kamyondan
şimdi Sebastian'ı beş dakikada yuvaya bırakırkenki
kadar bile çökmüş olmazdım. (...)
Babam kendini asah bir ay olmuştu*

Kanto XIV farklı zaman diliminde geçer ve toptancıyla yuva yolu arasında gidip gelen sahnelerle ilerler. İlk gençlik, babanın intiharı ve kendi oğluyla kurduğu ilişki gündeme getirilir. Fiziksel yıpranmışlığın, sıkışmışlık duygusuyla birleştiğini görürüz. Bu baskı intihar eğilimini davet ederken, ölüm bir kere daha bedeninin fizikselliğiyle ifade edilir; “*Sen ipe asılabilir boyun, sen / votka ve şekerden yapılmış kalp.*” Şimdiki zamana sıçrandığındaysa babayla kurulan ilişki, kendi oğluyla ilişkisinde gün yüzüne çıkar. Toptancıdaki fiziksel ve ruhsal yıpranmışlık, çocuğuyla ilgilenen bir babanın yorgunluğuyla yer değiştirir.

*Sakin ol, Sebastian'ın
küçük giysilerini astığım yuvadaki askı
üzerine yemin ederim:
Bir gün votka ve Kierkegaard
yok olacaklar. Birer yaşlı tırtıla dönüşeceğiz*

Bir iyileşmeden bahsedilemezse de, kabullenme hissedilir. İntihar değil, yaşlanma beklentisi ortaya çıkar. Fiziksel yorgunluk iki zaman dilimine ait mekânlarda ve baba oğlu ilişkisi zemininde dönüşüme uğrar. Delililiğin ve intiharın mekânı olan toptancı, sükûnete ve acıya direnme azminin mekânı çocuk yuvasına dönüşmüştür.

Kanto XV aile uykudayken yatak odasında geçer ve yatak odası bu sefer uykusuzluğu ve karanlık korkusunu temsil eder: “*O zamandan beri hep / açık bırakırım ışıkları, ama / karanlıkta daha iyi görür insan.*” Uyku ışıklar içinde korkunun bir oyuncağa dönüştüğü yerdir. Sonrasında babasının intihar ettiği mekâna bir dönüş yapılır, orası her şeyin değiştiği yerdir. “*İpin ucunda sallanırken bir adamın erekte olabileceğini*” gördükten sonra artık “*güzelliğe inanmak suç*

işlemek”ten beterdir. Güzelliğe inanç, o odada kapalı kalmıştır, şimdi başka bir yerde, yatak odasında tek yapılacak bu mahremiyeti itiraf edebilmektir. Bu itiraf, babanın ölümünün ağırlığının yok olmadığına, hâlâ rüyaların içine itildiğine ama giderek azaldığına işaret eder. Yatak odasının aydınlığı da karanlığı da yaşamın içinde kendilerine has, duygusal birer tetikleyiciye dönüşmüşlerdir.

XV. *Kanto* bir bahçe tasviriyle başlar ve bahçe çitinin çocuk dünyasındaki görüntüleriyle devam eder.

*Ah elbette, Anne Sexton, tabii ki
kâbusları uzak tutabilecek
beyaz bahçe çitleri yapabiliriz*

Şiirde beyaz bahçe çiti, çocuklar üzerinden sıradan hayatın huzurunun sınırlarını çizmektedir. Kendisini bir sözcük oyunuyla *çeperiler* olarak tarif eder; çeperde dolaşan bir seferîdir. Bu sınırlar, bir tür periler ülkesinin ve çocuksu masumiyetin de sınırınıdır. Burada, mezarlar bile aydınlık olabilir ama oraya çeperiler giremez. Sınırdaki durup, “*evcil kantolar*” yazabilirler sadece. XIV. *Kanto*'da olduğu gibi, tasvir edilen mekânlar arasındaki gerilim ancak itiraf ederek boşaltılabilir.

“*Ölüm renkli bir filmdir / bizzat yönettiğimiz filmde/ intiharlarımız ne kadar güzel gözükecek olsa da / ben intihar etmeyeceğim*” dizeleri, *Kantolar* kitabının değişmiş duygu dünyasının tonunu gösterir. XXVII. *Kanto* babasının yolundan gitmek isteyen bir oğulun neden intihar etmeyeceğine dair düşünceleri üzerine kuruludur. Âdeta intihar etmek istemediği için babasından özür diler ve farklı zamanlara ait iki mekân iç içe geçerek kompozisyonun merkezini oluştururlar: Babasının intihar ettiği odayla, oğlunun odası. “*Boynundaki ipi çözdüğümde*”, baba şairin gözlerine bakmaktaydı, şairse şu anda kendi oğluya göz gözedir. Baba, tanrıyla; şair, oğluya baş başadır. Bu durum intiharı imkânsızlaştırır, ya da içten içe arzuladığı öbür dünyaya gitme arzusunun önünü kesinkes alarak, bir başka tür intihar sunar aslında. Neredeyse 2009'un *Kami Kaze* şiirine bir atıftır. Ama telaşlı bir karar anı değildir bu, verilmiş bir kararın katlanılan sonucudur. Metin birbirine koşut ama geçit barındırmayan iki farklı zaman mekânı arasındaki seçimin hikâyesini aktarır, dolayısıyla intihar bir yer değiştirme olarak da okunabilir. Her durumda öbür dünyaya gitme arzusu karşısında, fiziksel dünyanın sorumlulukları durur. Oğluna olan sevgisi, bu yer değiştirme eğilimini değil, yer değiştirmenin kendisini engeller. Bağlılık bir insana olduğu kadar, ölüm ve yaşamın evrenlerine de olan bağlıdır.

XXXIV. *Kanto*'da bir kere daha farklı zamanlara ait mekânların yan yana geldiğini görürüz: Çocukluğun huzurlu dünyası içinde hayvanlara işkence yaparak oynanan oyunlar, şimdiki zamanda ölüm arzusunu çağırıştırır. Kabullenilmiş bir arzudur bu artık, varlığına alışılmış ve tetikleyici özelliği iğdiş edilmiştir. Günün birinde gelecektir ölüm, bu teselliyle intihar güdüsü eylemsizleştirilir. Öte yandan bu duyguyu kabullenmek, yaşamın bir işkenceye benzemesini engellemez. “*Hah silkeleme askısındaki bir kedi gibi / mutluluk içinde bekliyorum. Çocuklar birer 'kristal melektir'*”; melekler ölüm anında insanlara nasıl bakıyor, ölüm korkusu onlara nasıl komik geliyorsa, çocuklar da hayvanlara öyle bakarlar. Ölümün korkulacak bir tarafı yoktur, hatta huzurlu bir çocukluk günüyle bütünleşir. Ölmek için sadece beklemek yeterlidir. Bekleyerek öbür dünyaya doğal yoldan ulaşacağı düşüncesi, şairin kendiyi yaptığı anlaşmanın zeminidir; bu anlaşmaya göre intihar fikri rafa kalkmıştır. Şiirde işkence sahnesiyle gökyüzünün görüntüleri birleştirilir, böylece iki farklı ölçek yan yana getirilerek, meleklerin de birer gönderme olarak yerlerini aldığı çok katmanlı bir mekân yaratılır. Bedenin yakın çevresiyle uzak yıldızların enginliği, deneyimlenen ile beklenti arasındaki uçurumu simgeler.

Farklı zamana ait mekânların iç içe geçirildiği bir başka şiir XXXII. *Kanto*'dur. “*Babamın boyundaki ilmiği / kestikten sonra onun nefes aldığı / sandığımda tanrının / bir örtü gibi üzerinde süzülmesi*” çocukluk günlerinde eski bir çamaşırhaneye götürür şairi. Yolda buldukları kirpilere çamaşırhanede yaptıkları derme çatma yuva ve kirpilerin üzerine örttükları örtü, babanın ölümünü çağırır. Beyaz örtünün altındaki güvenli loşluklar, bellekte birbirine karışır. Babanın nefes aldığına dair bir anlık umut ve kirpilerin varlığından duyulan umut da birbirini benzer. Her iki mekânda da beyaz örtünün altında kısa bir mutluluk anı, ölüm korkusuyla birbirine karışmıştır. Babasının ruhu da, kirpilerin sonradan de kaçıp gitmeleri gibi yok olmuştur. Bu durum kardeşinin şimdiki zamanına götürür bizi. Bilgisayar başında, yine loş bir ışığın altında hayatına bu yok oluşa şaşırıp, sarsılmadan devam edebilmesi, şairin kendi sarsıntılı durumundan çok farklıdır. Kardeşinin iş yeri, hayata her şey normalmiş gibi devam edebilmenin somut sığınağıdır.

Kanto XL bir başka anı mekânına giderek, mutfakta bir içki sofrası ve bir barışma sahnesiyle açılır. Matem dönemiyle, görece iyileşmiş olduğu şimdiki zaman arasındaki farklılıklar mutfaktaki sofa etrafında ele alınır. Babası hayattadır, her ikisi de sarhoşurlar ve kendilerini capcanlı hissederek. Mutfaktaki içme sahnesi ve onun canlılığı babayla ilgili çağrışımları tetikler. Ancak intihar etmiş baba figürü olumlandıkça bir çelişki açığa çıkar. “*Kadehlerin çınlama sesi ilahilerin kadehlerin dilinle tercümesidir*” diyerek içkiyle babasının ölümü birbirine bağlanır. Şair âdeta eskisi gibi içmediği için utanarak, babasının anısına saygı göstermediğini hissederek. Babasının “*seninle gurur duyuyorum kusmadığın için*” sözüdür bu çelişkinin doruk noktası; kendisi artık bundan gurur duymamaktadır. Her ne kadar babasının izinden gitmek istese de, ne içebilir ne de intihar eder. Mutfak masasına her oturduğunda aynı çelişki yaşanır ve içki şişelerinin anısıyla mutfak bu çelişkinin yatağı ve doğal yeniden üretim mekânı hâline gelir.

XLV. Kanto iki baba-oğul çiftinin tek bir mekân üzerinde karşılaştırmasını yapar. Şairin gençliğindeki boyacılık günlerinde çalıştığı spor salonuna çocuğuyla maç seyretmeye gitmesi anlatılır. Aynı mekân iki zaman diliminde aktarılır. Şair, spor salonunda boya yaptığı dönemde iş kazası sonucunda bir işçinin ölümüne tanık olur, fiziksel çalışma edebiyatı “*yiyip bitirir*” ve “*şairrenelik*” karşısına “*nasırlar ve yere çakılma*” ihtimali yerleştirilir. Radu Vancu “*şairlik yapacağına kemerini tak a... koduğumun çocuğu*”¹¹ diyerek onu uyaran ustabaşının, şiire dair dolaylı ama bilgece bir tavsiyede bulunduğunu söyler. Gerçi bir süre sonra ölüme karşı önlem almak önemsiz gelmiş ve “*kemerini çıkarmıştır*” ama şimdi oğlunun varlığı bu önlemin bizzat kendisi olmuştur: “*Bacaklarını tutuyorum bir emniyet kemeri gibi, sıkıca*”. Boyacıyken çıkarmaktan endişe etmediği kemerin yerini, aynı mekânda omzunda taşıdığı çocuğunun sıkıca tuttuğu bacakları almıştır. İntihar güdüsünün etkisizleşmesi, baba-oğul ilişkisinin kendi oğlunun varlığı sayesinde değişimine bağlanabilir. Bu değişim, *Kantolar* boyunca mekânsal dönüşümler yoluyla ortaya serilir.

Radu Vancu'nun ilk dönem metinlerinde bir sindirme mücadelesi vardır; ölüm ve yaşamın mekânları iç içe geçerek yaşamla ölümün birbirine yoğun temasını temsil ederler. Daha sonra, *Mutluluk Canavanı*'nda, ilk travmanın ardından verdiği mücadele ve yaşama karşı tereddütlü bir devam etme çabası bir arada anlatılır. İki karşı alan tanımlanmıştır: Kendini koyverip intihara uzanan bir yol ve kurduğu aileyle hayatını sürdürmek. Yıkıcı ve yapıcı iki duygu dünyasının gerilimi, mekânsal karşıtlıklarla ifade edilir. *Çiçek Açan Urgan*'ın dünyasındaysa ne ölüm ne de babanın intiharı hafiflemiştir, ama artık rüyalar üzerinden şairin yaşamına bağlanır. Denge değişmiştir bir anlamda. Düzen ve aile yaşamı intihara üstün gelmiş, ancak onu tamamen yok edememiştir. Ölüm düşüncesi ve acısı, bir anlamda gündelik hayatın dışına, rüyalar âlemine itilmiştir. Rüyalar âleminin içinde ele alınan bastırılmış duygular, gerçek dünyaya sızar. Rüyası öbür dünya mekânı, evin düzenli mekânının bilinçaltını oluşturmuştur. *Kantolar* ise kendi çocu-

¹¹ Şiirin özgün çevirisinde açık olan ifade, yazarn bilgisi dâhilinde metinden çıkarılmıştır. (Sayı editörünün notu.)



ğunun varlığıyla intihar güdüsünün iyice önemsizleştiği bir dönemi anlatır ve bu keskin farklılık aynı mekânın farklı zaman dilimlerinde taşıdığı duygu yükleri ve sahne olduğu olaylarla ifade edilir. Ölüm rüyalarından anılara kaymıştır. Bir kez daha mekânsal karşılaştırma temel yöntemdir ancak aynı mekânın farklı zaman dilimlerindeki anlatıları öne çıkar.

Mekânların iç içe geçmesi, karşıtlığı, bir duyguyu temsil eden mekânın diğerini bastırması ve aynı mekânın farklı zaman dilimlerinde karşılaştırılması, Vancu şiirinde farklı dönemlerde ölüm ve intihar düşüncesinin aldığı şekilleri yeniden üretir ve onları simgelerler.

Vancu mekânsal başkalaşım, benzerlik ve karşıtlıkları birer yapım tekniği olarak metinlere yedirerek, ölüm kavramı etrafında çok katmanlı bir şiir oluşturmuştur. Şiirlere yedirilmiş gerçek / hayali mekânlar ve bu mekânların üstlendiği simgesel değerler ölüm acısı, intihar fikri ve baba-oğul ilişkileri merkezinde kişisel bir şiirin kapısını açmıştır. Ölümün metinsel mekânları, ironik bir şekilde, görsellik, bedensellik ve canlılık üretirler.

Kaynaklar

Bakhtın, Mikhail. *Forms of Time and of the Chronotopos in the Novel in The Dialogic Imagination*, University of Texas Press, 1981[1938].

Bal, Mieke. *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*. Transl. by Christine van Boheemen. University of Toronto Press, 1997 [1985].

Casey, Edward. *The Fate of Place - A Philosophical History*. University of California Press, 1997

Dennerlein, Kathrin. *Narratologie des Raumes*. Berlin: de Gruyter, 2009.

Duyan, Efe. *Tasarlanmamış Mekânlar*. YTÜ Fen Bilimleri Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek lisans Tezi, 2008.

Lotman, Jurij M. *The Structure of the Artistic Text*. University of Michigan Press, 1977 [1970].

Merleau-Ponty, Maurice. *The Phenomenology of Perception*. Transl. by Colin Smith. London: Routledge & Kegan Paul, 1962 [1945].

Ryan, Marie-Laure. *Handbook of Narratology*. Berlin: de Gruyter, 2012 [2009].

Vancu, Radu. *Çiçek Açan Urgan (Seçme Şiirler)*. Çev. Efe Duyan. İstanbul: Yitikülke Yayınları, 2015.