

Gönderim Tarihi: 08.01.2025

Kabul Tarihi: 16.04.2025

VARLIĞIN VE VARLIKSIZLIĞIN AYNASI OLARAK JEAN-PIERRE DUPREY ŞİİRİ

Jean-Pierre Duprey's Poetry As a Miroir of Being and Non-Being

Şevket KADIOĞLU

Doç. Dr.; Pamukkale Üniversitesi

İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi Fransız Dili ve Edebiyatı

kadioglus2458@gmail.com

ORCID ID: 0000-0002-0503-2082

Çalışmanın Türü: Araştırma

Öz

1930 yılında Fransa'nın Rouen şehrinde doğan Jean-Pierre Duprey hastalığının ve İkinci Dünya Savaşı'nın şiddet ortamının damgasını vurduğu travmatik, zor bir çocukluk geçirmiş çoğu zaman yatağa bağlı kalarak düşsel ve edebi bir dünyaya çekilmiştir. Çok genç yaşta André Breton tarafından fark edilen Duprey, bir ara kendini heykele adayarak çok sayıda üretim yaptıktan sonra tekrar şiire dönmüş, 1959 yılında da kendini asarak intihar etmiştir. Son yıllarda sürrealizmin efsanevi ve lanetli şairi olarak adı anılan Duprey, Arthur Rimbaud ile gönül yakınlığını şiirlerinden birinde onu ebedi yoldaş olarak niteleyerek dile getirmiştir. "Varlığın ve Varlıksızlığın Aynası Olarak Duprey Şiiri", başlıklı bu çalışmamızda "parçalanmış bir benliği yeniden bir araya getirme girişimi" olarak tanımlanabilecek Duprey şiirinde oyuk, çukur, delik, boşluk, kabuk, duvar vb. kelimelerle oluşturulan metaforların peşine düşerek, yaşamın anlamsızlığının tam ortasında, Duprey şiirinin¹ varlığa ve varlıksızlığa nasıl ayna tuttuğunu göstermeye çalışacağız. Albert Camus'nün saçma, Friedrich Nietzsche felsefesinin nihilizm kavramları ve sürrealist yaklaşım Duprey şiirindeki varoluşsal sorgulamaları anlamlandırmak için kullanmayı düşündüğümüz kuramsal zemin olacaktır. Bunun yanında, Duprey şiirindeki çoklu anlam katmanlarını açığa çıkarmak için anlam çözümlemesi yaklaşımından da yararlanmayı düşünüyoruz. Sonuçta, oyuk, çukur, delik, boşluk, kabuk vb. kelimelerle oluşturulan metaforların ve imgesel söylemin, şairin kendisi için hazırladığı ölümle olan ilişkisini, varoluşsal sıkıntılarını ve içsel krizlerini, hiçlik duygusunu nasıl yansıttığını, bu unsurların Duprey şiirine kattığı derinlik ve özgünlüğü ortaya koymayı amaçlıyoruz.

Anahtar Kelimeler: Duprey, boşluk, delik, hiçlik, ölüm

Abstract

Jean-Pierre Duprey, born in 1930, had a traumatic and difficult childhood characterized by illness and the violence of the Second World War, and spent most of his time in bed, taking refuge in a dreamlike and literary world. Noticed at an early age by André Breton, Duprey moved to Paris and was into sculpture for a time. After creating a number of sculptures, he returned to poetry before devoting himself to sculpture again and committed suicide in 1959. Duprey, who in recent years has been called the legendary and cursed poet of Surrealism, expressed his affinity with Arthur Rimbaud in one of his poems, calling him his eternal companion. In this study entitled "Duprey's poetry as a mirror of being and non-being" we will attempt to show how Duprey's poetry holds up a mirror to being

¹ İster ister tiyatro ister düzyazı isterse şiir formunda yazılmış olsun hepsi şiirsel bir dille ifade edildiği için Duprey metinlerinden söz ederken şiir kelimesini kullanacağız

and non-being in throughout the triviality of life by following the metaphors created with words such as hollow, pit, hole, void, shell, wall and so on in Duprey's poetry, which can be defined as an attempt to reassemble a fragmented self. Albert Camus's absurdism, Friedrich Nietzsche's nihilism and the surrealist approach will be the theoretical foundations we intend to use to make sense of the existential questions in Duprey's poetry. Furthermore, we intend to use the approach of semantic analysis to reveal the multiple layers of meaning in Duprey's poetry. Accordingly, we wish to reveal how the metaphors and imaginary discourse created with words such as hollow, pit, hole, void, shell, etc. reflect the poet's relationship with death, his existential turmoil and inner crises, his sense of nothingness, and the depth and originality that these elements add to Duprey's poetry.

Keywords: Duprey, void, hole, nothingness, death

1. GİRİŞ

1959 yılında kendini atölyesinin kirişine asarak hayatına son veren Jean-Pierre Duprey'nin bu eylemi marjda konumlanan, kendini her zaman hayatın dışında hisseden bir şair için dünyaya gelme iradesinin değil ama, dünyadan ayrılma iradesinin kendi elinde olduğunu gösteren spesifik bir vaka olarak değerlendirilebilir. Oysa içinde yaşadığı dönemin özel koşullarının, iki dünya savaşının ve de özellikle İkinci Dünya Savaşı'nın tüm insanlığı vahşet ve kıyıcılık ortasında yıkıma sürüklemesiyle ortaya çıkan yaşamın anlamsızlığı duygusunun ve bu trajedinin aktörleri olan akla, mantığa ve bilime güvensizliğin Duprey'in trajik sonunun önemli bir bileşeni olduğu kuşku götürmez bir gerçektir. Bu bağlamda Duprey, modern insanın derinden yaşadığı ontolojik sıkıntıyı, içine düştüğü varoluşsal boşluğu, yaşamın anlamsızlığı karşısında hissettiği ruhsal ve zihinsel parçalanmayı, değer ve amaçlarından yoksun kalmasıyla oluşan hiçlik duygusunun yarattığı sarsıntı ve yıkımı örnekleyen özge bir figürdür. Şair, bu bağlamda bireysel yaşamında deneyimlediği acılarını, mutsuzluklarını, varoluşsal sıkıntılarını heykel ve şiirleriyle dışa vurmuş ve özellikle şiirleriyle sürrealizmin dikkate değer örneklerini yaratmıştır. Bir ara şiir yazmayı bırakarak tamamen kendini heykele veren sanatçı, heykellerinde de şiirlerinde kullandığı anlatım dilini kullanmış, içini yoklayan yokluğu, içinde katılaşmış kalan varlığı, içinden dışına çıkmak isteyen boşluğu, dışını hiçleştiren doluluğu, sivri, saldırgan, delici formlarla dışa vurmaya çalışmıştır. Böylece heykellerini şiirin katı formları olarak var etmiş, onların uzam içindeki yayılımında şiirsel imgelerini somutlaştırmaya çalışmıştır. Kendini bildi bileli bir ontolojik sıkıntıyı iliklerine kadar deneyimleyen Duprey kendini oldum olası dünyada bir fazlalık gibi hissetmiş, kendinin kılamadığı bir dünyada kendini de anlamlı kılamayınca, onulmaz bir hiçlik duygusunu derinden duyumsamıştır. Bu hiçlik duygusunu şiirlerinde, oyuk, çukur, delik, boşluk, duvar, kabuk... vb. kelimelerle oluşturduğu metaforlarla yansıtan Duprey'nin gerek şiirlerinde gerekse

yaşam yolculuğunda ölüm, içinden onu sürekli takip etmiştir. Ölüm, şiirini var ederken; şiiri de ölümünü, kendi tufanıyla birlikte var etmiştir. Bu *tufan*, kendi dönemini ve zamane dünyasını sürükleyip götürmüş, geriye yalnızca o dünyanın harabesi kalmıştır. Ancak o harabenin içinden, zehirli sarmaşıklar gibi daha da zehirli bir biçimde yeniden büyürken, tufanın başlatıcısı olan iç-tufan, kendi dünyasını eksiksiz bir doğuş-ölümle Boşluk'a, geri dönüşsüz biçimde vakfedecektir—bir ad bile kalmaksızın. Bu tufanların müsebbipleri arasında Nietzsche'nin nihilizmi, Camus'nün saçma felsefesi ve sürrealizmin kalıntıları bulunurken, bu makalede özellikle Nietzsche'nin varlık ve hiçlik diyalektiğine, Camus'nün absürt kavramına ve sürrealizmin bilinçdışı ile gerçeklik arasındaki gerilimli ilişkisine yaslanarak Duprey'nin debisine, varolana ve bu gezegene duyduğu alerjiye, şiirinde yankılanan varlık ve varlıksızlık izlerine doğru ilerleyeceğiz.

2. KURAMSAL VE DÜŞÜNSEL ARKA PLAN

Bilindiği gibi modernite Avrupa'da Orta Çağ'dan sonra ortaya çıkan Rönesans hareketi ile başlatılabilecek tanrı merkezli, inançla açıklanan ve öte dünya mutluluğunu öğütleyen bir dünya algısının terk edilerek merkezinde insan olan, akılla ve bilimle açıklanan ve bu dünya mutluluğunu salık veren bir evren algısına geçişi temsil eder. Etik temelini hümanizma hareketinin, felsefi temelini de Descartes'ın aklı ve kuşkuyu ön plana alarak insanın varlık anlayışını yeniden yapılandıran kartezyen düşüncesinin oluşturduğu modernite, Aydınlanma döneminin aklı daha eylemsel bir doğrultuda kullanmasıyla daha somut bir ivme kazanmıştır. Rönesans döneminden başlayarak inançla arasına mesafe koyan akıl, Aydınlanma döneminde onunla yollarını tamamen ayırmıştır. Descartes aklının mirasçısı olan rasyonalizm modernitenin en önemli devitkeni olmuştur. Immanuel Kant'ın tanımıyla insanın aklını bir başkasının kılavuzluğuna ihtiyaç duymadan kullanabilme yetisi kazanması anlamına gelen Aydınlanma, dolayısıyla akılla birlikte gerçek anlamda birey de doğmuş değişen toplum içinde inisiyatif alacak bir özneye dönüşmüş, en azından, bu, ideal olarak ortaya konulmuştur. Bu dönemde bilimin ivme kazanması, bilimsel buluşlar sayesinde bulaşıcı hastalıklara karşı geliştirilen aşılar, modern tarım teknolojileri sayesinde, kıtlık, hastalık gibi nedenlerle ölümler azalmış, insan yaşamı görece daha kolaylaşmış ve bu nedenle bir anlamda modernite dönemi içinde 19. yüzyılın son çeyreği ile 20. yüzyılın Birinci Dünya Savaşı'na kadar ilk yılları bilime ve akla duyulan güvenin en yüksek noktaya ulaştığı dönem olmuştur. Hatta bu dönem Fransız tarihinde "La Belle Epoque" (Asr-ı Saadet) olarak adlandırılmıştır. 19. yüzyılda, tüm metafizik kurguların reddedilmesi ve sadece bilimsel yöntemlerle kanıtlanabilir,

deneye vurulabilir olguların ve bu yollarla ulaşılabilir bilgilerin doğruluğuna dayanan Auguste Comte'un pozitivizmi bir bilim dini kurmuş ve akılla bilimin kardeşliği, dinin otoritesini sarmış, Tanrı'nın tahtını sallamıştır. Akla ve bilime olan güven bilimin atomu parçalayarak insanı öldürmek için bombaya dönüştürmesine kadar sürmüştür.

Comte ile belki aynı dönemde (1824) Hegel Tanrı'nın öldüğünü duyurmuştu ama "insanlık için en öldürücü zehir" olarak nitelediği (Savater, 2008, s. 69) ve insanın güç istencini kullanmasının olanaklarını elinden alarak onun kendini aşmasını engelleyen ve dolayısıyla bir tür çaresizliğin içine hapseden Hristiyanlığı bütün kurumlarıyla yargılayarak, daha öncekilerin yaptığı gibi tanrının ölümünü spekülative bir önerme olarak değil, dramatik bir önerme (Deleuze, 2001, s.116) olarak ilan eden Nietzsche olmuştur. Nietzsche'ye göre Hristiyanlık acımanın ve merhametin dinidir. Merhametin de yaşam duygusunun erkesini artıran gerilim verici duyguların karşısı bir duygu olduğunu ve doğal seçim yasasını büyük oranda etkisiz hale getirdiğini (Nietzsche, 2009, s. 9,11) belirten Nietzsche'de güç istenci, bengi dönüş (éternel retour), üstinsan felsefi sistemini oluşturan önemli bileşenlerdir. İnsanlığın, tüm hareketlerinin altında yatan temel dürtünün kaynağı olan güç istenci tarafından yönetildiğini (Aktaran Strathern, 2016, s.70) savunur. Hristiyanlığın sevgi, kardeşlik, merhameti öğütleyerek insanların güç istencini kullanmalarının önünü kestiğini ve dolayısıyla da insanlığın ilerlemesine değil gerilemesine neden olduğunu söyler. Hristiyanlığın, tek ahlakı güç istenci olan (s. 75) üstinsanın ortaya çıkma koşullarını engellediğini düşünür. Nietzsche, güç istencinin sadece fiziksel bir güç olarak ortaya çıkmadığını, insanın içinde yaşadığı dünyayı duyularıyla algılamakla yetinmeyip aynı zamanda, kendi gizilgücünü ortaya koyarak biçimlendirebilmesi nedeniyle, zihinsel, duygusal, kültürel alanda da kendini gösterdiğini savunur. Üstinsan, insanın güç istencini harekete geçirmesiyle birlikte kendini aşarak daha yüksek bir düzeye erişmesini ifade eder. Bu noktada Nietzsche'nin "insanlığın yüceliği için bulduğu bir formül" (s. 73) olarak tarif ettiği ve "*benim en derin düşüncem*" (Savater, 2008, s. 116) şeklinde nitelendirdiği bengi dönüş ilkesi karşımıza çıkar. Şen Bilim adlı eserinde Nietzsche şöyle der: "*Ey insanoğlu! Tüm hayatın durmaksızın tersyüz olup akan bir kum saati gibidir... Senin küçük bir halkası olduğun bu zincir ebediyen parlayacaktır*" (Aktaran Savater, 2008, s. 126). Buradan Nietzsche'nin, kişinin her anını, her seçim ve eylemini, tüm insanlığın tekrar yapacağı bir eylem gibi düşünmesi ve eylemlerini o doğrultuda gerçekleştirmesi gerektiğine vurgu yaptığı çıkarılabilir. Eğer bir insan, sürekli bir biçimde kendini geliştirmeyi dener, anlamlı bir yaşam kurar ve sürekli olarak kendi sınırlarının ötesine geçmeye çalışırsa, o zaman o insan

üstinsan idealine yaklaşabilir.

Tanrı'nın ölümünün insanı, özellikle 20. yüzyıl insanını karşı karşıya bıraktığı en korkunç gerçek *“her bireyin, tanrının olmadığı bir dünyada kendi eylemlerinden mutlak bir şekilde sorumlu”* (Strathern, 2016, s. 76) olacağı gerçeği, ahlaki kısıtlamalarla bir işi olmayan ve tek ahlakı yukarıda da söylediğimiz gibi *“güç istenci (s. 74) olan üstinsanın neler yapabileceğinin, amaçlarına ulaşmaya çalışırken kullanacağı yolların tahmin edilememesidir.* Bunun yanında insan, mitlere, Tanrı'ya, dine başvurarak açıkladığı, anlamlandırdığı, ölüm, sonluluk, sonsuzluk gibi mutlakları, yaşamın anlamı, varlığın nedeni gibi ontolojik varlığıyla ilişkili olan gerçekleri artık açıklayamama gibi çok acı verici bir durumla karşı karşıya kalmıştır. Bu noktada da ölüm karşısına en korkunç gerçek olarak çıkmaktadır. Bu durum karşısında insanın iki seçenikle yüzleştiği söylenebilir: ya tepkisel bir yaşamı benimseyerek kendini koşullara uyduracak ya da Tanrı'nın ölümünün yarattığı boşluğu, kendi içsel iradesiyle, özgürlüğüyle ve yeni anlamlar yaratma gücüyle dolduracak. Birincisi nihilizmin ikinci anlamı ile ilgilidir. Gilles Deleuze (2001, s.111) nihilizmin ilk anlamı olarak *“yaşamın hiçlik değeri alması, yaşama bu hiçlik değerini veren üstün değerler kurmacası, kendini bu üstün değerler içinde ifade eden hiçlik istenci”* açıklamasını yaparken, ikinci anlamında bir istenci değil, bir tepkiyi imlediğini söyler: *“Üst duyarlıklı dünyaya ve üstün değerlere karşı tepki gösterilir, bunların varlığı inkâr edilir, onlara hiçbir geçerlilik atfedilmez. Burada artık üstün değerler adına yaşamın değersizleştirilmesi söz konusudur”* (s. 112) der. Hiçlik istenci ile tepkisel yaşamın bir ilişki içinde olduğuna dikkat çeken Deleuze, yaşamı inkâr etmek girişimi içinde, hiçlik istencinin bir yanıyla tepkisel yaşamı hoş gördüğünü, bir başka yanıyla da tepkisel yaşamın hiçlik istencine ihtiyaç duyduğunu belirtir (s. 112).

İki dünya savaşının hem moral hem de maddesel düzlemdeki yıkımlarına, soykırımlara, toplama kamplarının vahşetine, bilimin ve aklın insanı getirdiği kıyamet ortamına tanık olanların iyimser bir tavır sergilemeleri beklenemez. İşte, artık, mutlaklara bir açıklama getirmek için Tanrı'ya ihtiyaç duyulmadığı bir dönemde, Tanrı'nın ölümünü değil de Tanrı'nın ölümü ile en korkunç yüzünü gösteren insanın ölümlülüğünü, bu en kaçınılmaz insanlık durumunu saçma düşüncesinin en büyük tanıtı olarak gösteren filozof -yazar Albert Camus de bu kötümserlikten yola çıkmıştır.

Dünyayı ve yaşamı akıl kategorilerinin ulaşip anlayabileceği alanların dışında değerlendiren Camus saçmayı *“insanın bağdaşım ve anlama isteği ile dünyanın us-dışı oluşunun ve donukluğunun karşı karşıya*

gelmesinden ortaya çıkan bir şey” (Cruickshank, 1965, s. 12,13) olarak değerlendirir, saçmanın bireyle dünya arasındaki bir uyumsuzluk ilişkisinden doğduğunu söyler (s.80). Buna göre ne yalnız başına dünya ne de insan saçmadır, saçma bu ikisinin karşılaşmasından ortaya çıkar. Camus’nün dile getirdiği varoluş dehşetinin temelinde yer alan, saçma düşüncesi birçok kaynaktan beslenir. Bunların en başında yaşamın mekanik karakteri ve dolayısıyla ortaya çıkan yavanlık ve tekdüzeliği gelir. Mekanik bir biçimde yaşamını her gün, aynı edimler, aynı eylemler, yinelenen aynı akış ve aynı tekdüze döngü çerçevesinde sürdüren biri, gün gelir böyle bir yaşamın anlamı üzerine düşünmeye başlar; böyle bir yaşamın anlamdan yoksun olduğunu anlar, bu anlamsızlığının farkına varma saçmanın habercisi olur. John Cruickshank (s. 83) Camus’nün özellikle aşırı kentleşmiş modern kent toplumlarında insanların çoğunun yaşamlarını bu şekilde öldürücü bir biçimde tekrarlamalarını Sisyphe efsanesinin çağdaş bir versiyonu olduğunu söyler. Saçma düşüncesinin ikinci dayanağı olarak, zamanın insan üzerinde kurduğu baskıyı gösterir. Zaman insanın iradesi dışında akmaktadır, bu akış onu bir gün mutlak bir şekilde saçmanın en belit tanıtı olan kaçınılmaz ölümle buluşturacaktır. Camus, insanın aklıyla anlamlandıramadığı bu dünyada, kendini öncelikle dünyaya, sonra kendisine daha sonra da başkalarına karşı yabancı, terk edilmiş olarak hissetmesini saçmanın bir başka kökeni olarak gösterir. Bu yabancılığı “dünyanın ilkel düşmanlığı” (s.84) şeklinde çok keskin bir ifadeyle dile getirir, insanın ölüm, intihar, mutluluk, saçma gibi sorunlarının temelinde de, bir parçası olmadığı dünyayı kendine yabancı hissetmesinin yattığını söyler (Gündoğan, 1997, s. 68). Son olarak da saçmanın en temel kaynağı olarak ölümü gösterir. Ölümün kaçınılmazlığı insana “sonu ölümle biten bir yaşamın ne anlamı olabilir ki” sorgulamasını yaptırarak birdenbire bütün yaşamı anlamsız kılar, hiçliğe indirger onu. *Caligula* adlı oyununda, ölümün hayatın içini boşalttığının farkına varan kral Caligula, bu gerçek tarafından kısıtlanmış olduğu için imkansız istemiş (“ayı getirin bana” der) ama bunu kendine sağlayamayanları öldürerek ölüme karşı tavır alan en “saçma” karakterlerden biri olarak karşımıza çıkar.

Camus, saçmaya karşı koymanın iki yolunun olduğunu söyler. Felsefi intihar olarak değerlendirdiği bu yollardan birincisi akli bir köşeye atarak, çabalarını tinsel kanallara çevirerek ve inancını tanrısal anlayışın yeterli olduğu bir ahrete dayayarak aklın saçma olarak denediği dünyayı ortadan kaldırmak (Cruickshank, 1965, s. 88), ikincisi ise, ilişkinin ikinci tarafını ortadan kaldırmak yani, “dünyanın akla uymadığını yaşantılayan bireyi baskı altına alarak saçmayı bastırmak. Bu seçenekte “birey, intihar etmek suretiyle saçma yaşantısının tek ortamını- yani kendini- yaşantıyla pek

uzlaşmayan bir eylem sonucunda yok eder” (s. 88). Ama Camus, bu ikinci yolu hiçbir zaman onaylamaz bir kaçış olarak görür onu, ona göre, intihar saçma ile bir çatışma olabilir, ama saçmanın bir çözümü olamaz. Camus, felsefi intihar olarak adlandırdığı birinci yolun, bu dünya dışındaki öğretilere, Tanrı düşüncesine ve öte dünya inancına dayanarak saçmayı alt etme seçeneğinin de çözüm alamayacağını belirtir. Saçmayı kabul etmek bu durumda bireyi daha da özgürleştirir, zira anlam arayışında yanlısamlara ihtiyacı olmadığının bilincine varma imkânı verir ona. Saçmayı kabul etmek, insanı, onunla mücadele etme kararlılığına götüren bir uyanıştır. Camus, saçmadan, “başkaldırım”, “özgürlüğüm”, “tutkum” adını verdiği üç sonuç çıkarır. Bunlar onun yaşamı anlamlı kılmasının anahtarı olacaktır.

Avrupa’da 20. yüzyılın ilk yarısında, Dünya Savaşları’nın yol açtığı maddi ve manevi yıkımların insanların bilim ve akla duydukları güveni sarsmasından, insanlık ideallerine olan inançlarını zedelemesinden söz etmiştik. Tam bu noktada da daha önceden Nietzsche’nin “Tanrı öldü” ilanı ile Yahudi- Hristiyan temelli Avrupa Uygarlığının ve geleneksel ahlaki değerlerin ve metafizik inançların çöküşünü işaret ettiğine ve değerlerin yeniden değerlendirilmesini önerdiğine de değinmiştik. Bu düşünceler özellikle, toplumların büyük sarsıntı yaşadığı, çeşitli kesinliklerin sorgulandığı, inançların geçerliklerinin tartışmaya açıldığı bir dönemde düşünürler ve sanatçılar üzerinde büyük etkiler bırakmıştır. Nietzsche’nin akıl ve mantığın yetkesini sorgulayan, anlamın yıkılmasını, ahlakın sorgulanmasını salık veren düşüncelerini sanatsal ifade biçimine dönüştüren bir takım sanatsal akım ve hareketler ortaya çıkmıştır. Nietzsche’nin felsefesi bilinçaltı ve irrasyonel olgulara ilgi duyan bu akımların doğuşunda önemli bir düşünsel altyapı sağlamıştır.

Bildirgesi Birinci Dünya Savaşı’nın sona erdiği 1918 yılında kurucusu Tristan Tzara tarafından yayımlanan *“dadacılık, dünyanın ve insanların yıkımından umutsuzluğa düşmüş, sürekli süreksiz hiçbir şeye inanmayanların ruhsal durumlarının sonucudur”* (Duplessis, 1991, s.14). Nietzsche’nin ahlaki sorgulamalarından derinden etkilenmiş gibi görünen dadacılıkta *“toplum ve ahlaka olduğu kadar sanata da yönelik sürekli bir başkaldırı”* (s.15) gözlenir. *“Bu akım, doğası gereği, ortak estetik nitelemelerin dışına çıkar, çünkü başkaldıranlar dünyanın boşluğunu tüm ağırlığı ile hissederler”* (s.15). Bu boşluğu doldurmak, geleneğin ve ahlakın tüm baskılamalarından kurtulabilmek için her düzlemde, tüm toplumsal, ahlaki, geleneksel yasaları ayaklar altına alan, sanatta skandallar yaratan gösterilere yer veren dadacıların yer yer vandalizme varan bu tutumları başta André Breton olmak üzere, Paul Éluard ve Louis Aragon gibi isimlerin bu

hareketten ayrılımlarına neden olur. Bu sanatçılar, Breton'un öncülüğünde dadacılığın anarşist tutumunu biraz budayıp başkaldırıyı gözden geçirerek yönlemsel bir edebiyat hareketi halini alan sürrealizm çevresinde birleşirler.

Breton 1924 yılında kaleme aldığı ilk bildirgesinde sürrealizmi *“gerek yazılı gerek sözlü gerekse başka bir biçimde, düşüncenin gerçek işleyişini ifade etmeye yarayan saf psişik otomatizm”* olarak tanımlar ve şöyle devam eder: *“Her türlü denetimden bağımsız, estetik ya da ahlaki her türlü kaygının uzağında düşüncenin dışı vurumu. Sürrealizm, şimdiye kadar ihmal edilmiş bazı çağrışım biçimlerinin üstün gerçekliğine, rüyaların kudretine ve düşüncenin ilgisiz oyununa olan inanca dayanır. Diğer psişik mekanizmaları kesinkes ortadan kaldırmayı ve yaşamın temel sorunlarını çözmede onların yerini almayı hedeflemektedir”* (Breton, 1988, s. 328)

Sürrealizmin ilkelerini rasyonalizmin reddi, akıl dışı, fantastik ve olağanüstü olana duyulan ilgi, daha yüksek bir bilgi biçimi ve sanatsal yaratımın temeli olarak değerlendirilen deliliğin yüceltilmesi, her türlü akıl yürütme ve mantık dışında bilinçaltının bastırılmış gerçeklerini ortaya çıkarmaya olanak tanıyan, Gérard de Nerval'in en yüce bilgi kaynağı (Duplessis, 1991, s. 34) olarak nitelediği düşün kutsanması, ahlaki, dinsel, toplumsal baskılardan kurtulmuş bilinç dışının özgürce dışavurumu (otomatik yazı), *“nesnelerin, sözcüklerin, imgelerin mantıksal ve olağan ilişkilerini eleştirerek onları başka bir evrene gönderen”* (s. 29), farklı bir anlam düzlemine taşıyan, ayrıştıran, *“zihni önceden kestirilemeyecek imge şoklarına uğratan”* (s. 29) mizahın saygınlaştırılması, düşünce kalıplarının sağladığı konfora, benimsenmiş ya da dayatılmış beğeni anlayışına, sanatı durağanlaştıran kalıplaşmış estetik kod ve kurallarına karşı sürekli başkaldırı, biçim ve içerik olarak edebi kabullerin, ilkelerin ve geleneklerin yadsınması, akademik tutuculuk ve tavrın kökten sorgulanması, kelimelerin rastlantısal birlikteliği, nefis kadavra oyunu gibi yeni imgesel keşiflerin önünün açılması olarak sıralayabiliriz.

1925 bildirgesinde zihnin tümel kurtuluşu olarak nitelendirilen ve bir anlamda yaşamakla özdeş kılınan gerçeküstücülük, yirminci yüzyılın ilk yarısında, özellikle Birinci Dünya Savaşı ve sonrasında yaşanan felaketlerin, toplumsal ve bireysel krizlerin, maddi ve manevi yıkımın karşısında, anlamından boşalmış bir hayatta bireylerin hissettikleri varoluşsal sıkıntıyı ifade ettikleri ya da öteledikleri bir arayış olarak karşımıza çıkar. Akıl ve mantığın sınırlarını zorlayan sürrealizm, bilinçaltının en derin girintilerine nüfuz ederek bireylerin içsel özgürlüklerini yeniden keşfetmelerinin önünü açmıştır. Böylece, sanatta olduğu kadar düşünce ve yaşam biçiminde de bir devrim yaratmayı amaçlamış, felaketlerin ve yıkımların ötesine geçerek,

insanın varoluşsal anlam arayışına bir çözüm önerebilmiştir.

3. VARLIĞIN AYNASI YOKLUĞU GÖSTEREBİLİR Mİ?

Jean-Pierre Duprey'in hayat hikâyesi, yakından bakıldığında, içine girildiğinde insanda yaralar açacak, parçalayacak hikâyelerdendir. Hakkında çok az şey bildiğimiz hayatı parçalanmış, savrulmuş, gerilimlerin her an yırtılma, un ufak olma tehlikesiyle karşı karşıya bıraktığı, sancıyan, sanrılı, dikenli, ta başından itibaren onu çarmıhı sırtında yürümeye zorlayan bir hayat olmuştur. 1929 yılında Fransa'nın Montargis kentinde başlayan Duprey'in yaşama doğuşu aslında karanlık, "*kalın, kesif bir geceye*" (Bağış, 2012, s. 9) doğuş olarak başlar ve bir yandan dışından içine doğru genişleyen bir boşluk diğer yandan içinden dışına doğru gerçekleşen bir yırtılma şeklinde gelişir. Çok erken yaşlarda, sağlık sorunlarından, içine doğduğu dönemin çok özel koşullarından- İkinci Dünya Savaşı yıllardır bu dönem-, aile içi çatışmaların, aşırı hassas ruhunda neden olduğu tahribattan ve buna bağlı travmalardan kaynaklanan bir "olmamaklık" (s. 12) hali ve duygusu tüm benliğini ele geçirir, hayatını baştan sona zehirleyerek onu kopyalarını yaratmaya zorlar, bu koşulların oluşturduğu kabuğun içine çekilerek oradan açtığı delikle dış dünyayı seyrettiği, kendini oyarak dış dünyanın acılarından kurtulmayı denediği, kendini kesip dikerek tamir etmeye çalıştığı hayatına son verdiği intiharına kadar götürür. Kabuğunun ya da vücudunun içine girip çıkarak kendine kopyalar yaratması bir oyun değildir, Anne Bourgain'in (2008, s. 98) belirttiği gibi, kendi üzerinde oynanan bir oyundur, içinde olmaktan keyif almadığı ama içine girmek zorunda bırakıldığı, kendinden kaçmak için, kendini dışarıda bırakmak için sürüklendiği sahnedir. İçine girdiğinde tekrar çıkmak için, hayatın dişli çarklarından kaçmak için girdiği kabukta, açtığı delikten hiçliği gördüğü boşluğa düştüğü bir acılı oyun. Acı deneyimlerin tahribatını ödünleme çabasının daha acı bir deneyime ve "hiçliğe açılan pencere"²ye dönüştüğü Duprey'in yazgısında, İkinci Dünya Savaşı sırasında, Rouen'in bombalanmasının ardından binlerce sivilin ölmesi üzerine gönüllü olarak katıldığı kurtarma faaliyetleri sırasında, cesetleri bütün olarak toprağa verebilmek için parçalanmış uzuvları toplayıp bir araya getirmekten ruh hali alt üst olur, bu, yaşamının en travmatik deneyimi olur. Kendi de gerçekte değilse de ruhsal açıdan ruh ve beden olarak parçalanmıştır artık. "*Ölüyüm ama hayattayım*" diye tanımlar bu durumu, Bir sıfır gibi yuvarlak bir şekil alarak bir deliğe dönüşen bedenler, (Duprey, 2021, s. 37, 38) ve şiirine damgasını vuran sanrılı söylem söz konusu ruhsal parçalanmışlığın tanıklığını yapar, kendini yutan bir dünyada:

² "Hiçliğe Açılan Pencere" E. M. Cioran'ın bir eserinin adı

“kaburgalarım dayalı duvarlar, kafamdan atlayıp sona doğru dalıyorlar. Ve hâlâ merdivenlerden iniyorum... veya çıkıyorum... zira hava taşımakta beni ve ben bedenimi bozmayı öğreniyorum.” (s. 66) ifadeleri de bir başka açıdan örnekler bu durumu. Bu travmatik deneyimden, sonra Duprey için parçalanmış benliği yeniden kurma, *“vücudumu içimden kaybettim”* (s. 31) şeklinde ifade ettiği yeniden parçalanmaya maruz kalma hayatında bir döngü içinde sürekli tekrarlanır. İç ve dış arasındaki sınırların kaybolması, bireyin kendisini hem fiziksel hem de ruhsal anlamda "yeniden kaybetmesine" yol açar. Bu döngü, şairin benliğini sürekli bir yeniden kurma çabasıdır, ancak her yeniden doğuş bir öncekinden farklı olarak daha da parçalanmış bir benlik ortaya çıkarır.

Normandiya’da Jacqueline Sénard ile tanışmasının ardından Duprey Rouen’ı, ailesini terk eder, eğitim hayatını yarıda bırakır, kendisinden yaşça büyük ve daha sonra hayatının kadını olacak kadınla yaşamak üzere Paris’e yerleşir. Burada *Kendi Kopyasının Ardında*’yı bitiren Duprey’nin sürrealistlerin mekânı olan bir kitapçı galeriye gönderdiği elyazmaları burada Breton’un da eline geçer. 18 Ocak 1949’da genç şaire yanıt veren Breton mektubunda duygularını şu şekilde ifade eder: *“Bu siyah defterin sürprizlerinin ve güzelliklerinin her biri bende hala yaşıyor ve bu sabah sadece metninizin beni büyülediği bu kış gününün ıslak çatılarına ve mat panjurlarına gidip bakmak için ayrıldığım bu sürpriz ve güzelliklere aynı gözle tekrar geri döndüm... Böyle bir metnin yayınlanması gerektirdi ama nerde, Allah kahretsin? İmkânım olsaydı bunu ben yapmak için hiç beklemesdim... Kesinlikle büyük bir şairsiniz, üstelik bende merak uyandıran başka bir yönünüz de var. Işığınız olağanüstü”* (Breton, 1964, s. 16). Bu şekilde Breton ve sürrealist çevrelerle bağlantı kuran Duprey genellikle sessiz kaldığı sürrealist toplantılara katılmış, şiirlerinde sürrealist izleklere yer vermiş olmasına karşın bu akımın bütün ilkelerine körü körüne bağlı bir şair olmamıştır. Ama iki dünya savaşının yarattığı travmaların Duprey’nin de dahil olduğu belli bir kuşağı yaşamın anlamsızlığı, saçmalığı üzerine düşündürdüğü bir dönemde onun gibi birkaç şair yaşamın saçmalığı, parçalanmışlık, hiçlik, ölüm, intihar vb. duygulara bilinç altı yöntemlerle yanıt verme gibi sürrealizme özgü yaklaşımları daha yoğunluklu, daha derinden, daha etkili kullanmışlardır. Alain Jouffroy’un da (1965, s.17) belirttiği gibi o dönemim genç şair kuşağı için Breton’a yaklaşmak önemliydi ve bu kendi içinde sadece şiire başlamanın sanki bir ritüeliydi ama öte yandan ayrıca Breton’dan uzaklaşmak da aynı derecede önemliydi ancak bu, onu inkâr etmek, yok saymak anlamına gelmiyordu. Sürrealizm ile ilişkisi bakımından Duprey’in bu akımın bazı damarlarını yetkin bir biçimde işlemesi, kullanması yanında yine Jouffroy’un işaret ettiği üzere (s.19),

kendisi ve Duprey için sürrealizm, bütün görüngelerin odağında, insanın içinde sönebilecek gibi görünmeyen bir alevi yakmayı sürdürüyordu.

Duprey'nin 1951 yılında şiiri bırakarak heykele ve resme yönelmesini şiiriyle başlattığı meydan okumayı bir başka düzleme taşıma girişimi olarak değerlendiren eleştirmenler vardır. Bunu şiirsel imgelerini katı formlar halinde somutlaştırma çabası olarak görmek mümkündür. Biçimsiz ama kendi içinin pürüzünü, labirentlerini yansıtan, girintili çıkıntılı, zikzaklı, keskin biçimli, metalden duvar heykelleri, sivri, saldırgan totemlerle³ Bourgain'in (2008, s.101) de vurguladığı üzere *"bir şair olarak olduğu kadar bir heykeltıraş olarak da "esinlendiğini" dışa vurur, fazla şey öğrenmeye ihtiyaç duymadan "bilmektedir", sanki burada yine yaratıcı gücü yükselişe geçmiştir. Bedeninde hayaletlerle yaşamaktadır: "Ortaya çıkarlarsa, bu hayaletler, metal düzleminde boğulmuş yarımayın parlak rengine bürünecekler"* (s.101). "Sözle ifade ettiği şeye başka bir şekil vermek mi istemiştir" diye soran Bourgain, onun Antonin Artaud gibi kelimelerin ötesinde işaretler aramış olabileceğini belirtir (s.101). Heykelin sert formu, keskin hatları onun içindeki öfke, bunalım, acı, korku, hiçlik, boşluk duygularının bir dışavurumu somut yansıması olabilir. Yarattığı heykellerin biçimsel olarak saldırgan bir hareketlilik içinde yansıtılması, bir anlamda, Duprey'nin varoluşsal boşluğuyla ve ona verdiği tepkiyle biçimlenmiş gibi görünüyor. Kendini yansıtmaya çalışırken yarattığı heykellerin sert yapısı, köşeli, sivri biçimsellikleri varlık kabının biçimini alan bedeninin yumuşaklığı, esnekliği ile tezat oluştururken, içinde yaşadığı gezegene alerjisi olan ruhunun dikelerle, dikenli tele dönüşerek, diken, bıçak olmuş katılaşmış ve bir tedirginlikle hem içine saplanmış hem de dışa doğru saldırı durumuna geçmiş hali ile bir tür özdeşlik içindedir. Bu temsil çerçevesinde, vücudun bütün organları çoğu kez kesici aletlerle özdeş kılınmıştır ama mevcudiyetleri bir başkasını, bir başka şeyi kesip biçmek, doğramak ya da oymak için değil, kendini bedeninden oyup çıkarmak, bedenini bu galaksiden sıyrıp almak içindir. Heykellerinden fırlayan ve sanki her an saldıracakmış gibi görünen bıçak ağızları, testere gözleri, çivi dilleri, pençe dudakları, tornavida parmakları, pense dilleri, kerpeten göz kapaklarını, kıymık kirpikleri, tedirgin, alerjik ve ajite ruhun izdüşümleri, içindeki hayaletlerin dışa vurmuş biçimleri olarak yorumlamak mümkündür. Ama dış dünyayı, başkasını hedefliyormuş gibi görünseler de aslında bedenini, ruhunu delip çıkmışlardır ve hedefledikleri de esasında yine onları yaratanın kendisidir.

³ https://www.leshommesansepales.com/auteur-Jean_Pierre_DUPREY-194-1-1-0-1.html

Fransa'nın Cezayir'de yürüttüğü haksız ve kirli savaşa bir tepki olarak, sürrealist arkadaşlarının önerdiği gibi, gösteri yapmak, bildirileri ve dilekçeler imzalamak, siyasi kararlar almak yerine daha efektif bir eylemde bulunmayı tercih eder ve Zafer Takı'nın altında Meçhul Asker anıtının üzerine işer. Bu eylemi için hiçbir tanık çağırması, bunu provokasyon olarak yapmadığını gösterir (Bourgain, 2008, s.102) sadece kendi içinde, kendisi için bir eylemdir ama özünde Katolik yaşam dogmalarına dil çıkarmak gibi bir anlamı da vardır (Bağış, 2021, s. 12). Tanık çağırmasına rağmen, büyük olasılıkla oradan geçenler tarafından görüldüğü için tutuklanarak önce hapishaneye atılır, burada bir süre kaldıktan sonra da bir ruh sağlığı kliniğine nakledilir. *"Hapishanede katiller arasında kalmayı tercih ederdim"* diyeceği yerdir burası.

Duprey'in 1959 yılının 7-30 Temmuz tarihleri arasında tutuklu kaldığı (yer bir klinik olmasına karşın Duprey'in orada bulunuşu bir tutukluluk halidir) tarih ile kendini asarak intihar ettiği 2 Ekim 1959 tarihinin zaman aralığı çok kısadır. Bu ayrıntı, söz konusu eyleminin intiharını hazırlayan süreci başlattığını, tutukluluk sürecinin de bunu hızlandırdığını düşündürmektedir. Bu konuda Jouffroy, Duprey'in yaşamının son aylarının eyleminin sonuçlarının yol açtığı ruhsal ve bedensel bir çöküş, hırpalanma içinde geçtiğini belirtir. Geceleri uyuyamamakta, odasının duvarlarında hayaletler gördüğünü, çeşitli sesler duyduğunu söylemektedir (Jouffroy, 1965, s. 40). Duprey bu eylemi bir tür yaşama ödevi olarak üstlenmiş ama bu onun ölüm ödevi haline gelmiştir. Duprey'nin hapishaneye gönderilmesi ve ardından kliniğe yatırılmasıyla başlayan ve 2 Ekim 1959'da intiharına kadar devam eden süreç kendi deyimiyle, ruhunu içine gömdüğü oyukta, yırttığı vücuduna da üzerine örtterek geçirdiği, acılı, sancılı, dikenli, çivili bir süreç, ölmeden önce son bir ölüm provası olmuştur. O zamana dek tanımlanamaz olan, var olup da kendini inkâr eden, var olduğu halde yokluğunun yanılsamasını yaşatan hiçlik artık tanımlanabilir olmuş, kendini ihbar ve ifşa etmiştir. Duprey bundan sonra kendi hiçliğine yaklaşarak çevresini kuşatan boşluğun tehdidinden kurtulabileceğinin, etrafını kesif bir boğuntu olarak saran sonsuzluğun baskısını öteleyebileceğinin, üzerine ağır bir gökyüzü, kara bir güneş olarak düşen zamanı delebileceğini düşünmektedir; o deliğin içine girebilecektir veya *"kendini bir deliğin içi gibi"* (Duprey, 2021, s.75) hissedebilecektir. *"Kim tanımlayabilir hâlâ"* (s. 74) demektedir ama tanımlayabilmektedir kendisi hiçliği, kendisi hiçliğin tanımıdır, çünkü kendi yokluğunun/ ölümünün sahibi olmak kendi varlığının sahibi olduğunun da kanıtı olacaktır, çünkü hiçbir yerin her yer, her yerin de hiçbir yer olduğu hayatta, varlığın hiçbir yerde, yokluğunun da her yerde olduğunun bilgisine ulaşmıştır, hiçliğinde biricik olduğunu anlamış, çılgılığın boğulan sesini

çekip çıkarmış, hiçliği onu varlığa taşımış, intiharı hayat vermiştir ona. “Çok erken yaşta varlığını hissettirmiş bir ölümün hayalini kurar, 16 yaşındayken yazdığı şu şiirin tanıklık yaptığı gibi, ölümü ile ilgili kehanet bildirilir ona: “Senin yüzünden, canımın içi ipe çekilmiş dostum, üvey kardeşim, iç sıkıntımın yoldaşı, daha önce görülmüş olanı, daha önce yapılmış olanı, daha önce yaşanmış olanı inkâr ettim” (Bourgain, 2008: 98). Kaderi, daha önceden yazılmış belirlenmiştir (s.98) Duprey’de var olmama sarhoşluğuna benzer bir ölümle yarenlik duygusu vardır ve sanki tüm hayatını doğmuş olma hatasını düzeltmeye adanmıştır (s.100). Kendini öldürmek suçundan yaşamaya mahkûm edilmekten korktuğu için ölürken hayatını bu dünyada bırakmıştır.

Uzun zamandır şiirle arasına bir mesafe koyan Duprey, psikiyatri kliniğinden serbest bırakıldıktan kısa bir süre sonra Son ve Tarz adını vereceği derlemesinin şiirlerini tamamlar, elyazmalarını üzerine André Breton’un adresini yazdığı bir zarfa koyar, postaya vermesini sıkı sıkı tembih ederek eşine verir. *Kendi Kopyası’nın Ardında* adlı eserini de keşfeden ama uzun zamandır görüşmediği Breton’un bu eserini de yayımlayacağından emindir. Atölyesinin girişine bağladığı iple kendini asarak hayatına son verdiğinde bu dünyanın dışına kaçtığını mı söylemek istemiştir? Yoksa “*bana taşları değiştirecek bir şeyler verin*” seslenişindeki aşılmaz gerçekliği değiştirmenin imkansızlığında, namevcut olan gerçek yaşamla mevcut olan gerçek ölümü (Jouffroy, 1965, s. 29) bir düelloya mı davet etmiştir? Bunu bilemeyiz, ama intiharı hakkında söyleyeceğimiz şey bunun onun şiirsel macerasının son ve en önemli parkurlarından biri olduğudur. Jouffroy’un zihinsel dram olarak nitelediği son eserinin başlığının Son ve Tarz/la Fin et La Manière olması da çeşitli eleştirmenler tarafından oldukça manidar olarak yorumlanmıştır.

“Son” hakkında söyleyebileceğimiz, bunun Duprey’in, hayatının sonunu, bu galaksiden kendini sıyrıp atmasını, intiharını imlemiş olduğunun hemen hemen kesin olduğudur. Ama hayatına son vermesi sıradan bir eylem değildir, bu sıradan bir son değildir. Bu, onun, kendisinin sahibi olduğunun, biricik olduğunun ve bunun farkına vardığının ve kendinin sahibi olduğundan dolayı da biricikliğini onayladığının göstergesidir aynı zamanda. Bu sonla hayatı daha şeffaf kılmayı amaçlamış, intiharıyla şiirsel serüveninin son parkurunu tamamlamış, şiiriyle de hayatı olaylarken ölümü de onayladığını, şiirin bir yandan yaşamak için bir yandan da ölmek için bir neden verdiğini göstermiş oluyordu. Açık olan “son” “tarzı” da işaret ediyordu ayrıca, bu “tarz” şiirdi ve bu eylemselliği ile hiçliğin ortasında bile bir hiçliğe indirgenemeyeceğini gösteriyordu, vardı ve bir hayat idisiydi

ama “bir gece gibi boydan boya geçilen ölüm”le (Jouffroy, 1965, s. 30) gerçekliği sınanan bir ide ve bir ideal.

4. ÇEKECEĞİM FAZLALIK YAPAN KAFAMI YOLUMDAN

Kim tanımlayabilir ki hiçliği, hayat bu kadar muğlak ölüm de bu kadar kesinken? Hayatın muğlaklığı, ölümün kesinliğine rağmen insan yine de bu hayatı çarmıhını sırtlanmış İsa gibi son nefesini verinceye kadar taşımaya mahkumken, taşımak zorundayken, taşınması gerektiğine inanmışken, inandırılmışken, kim tanımlayabilir ki hiçliği? Kim tanımlayabilir ki kesinliği bu kadar değer atfedilen şey gelip geçici iken ve insanın iradesi dışında kendini olumsuzlarken? Kim tanımlayabilir ki kesinliği, “yaşayan herkesin sırrını kaybettiği” bir hayatta, hayatın sırrı ile ölümün sırrının bir çekişme mi yoksa uzlaşma mı içinde olduğu hala bir sırken ve bu sır da oluşun muamması ile zamanda daha anlaşılmaz bir hiyeroglifeye dönüşmüşken? Açık olan gizli olana özenirken ve açık olan hala açıkken ve gizli olan da hala gizli duruyorken, kim bilebilir ki açık olanla gizli olanın yer değiştirmediklerini? Hayat, değer atfedilen, protagonist bir güçse, bunun antagonisti olan ve değer atfedileni açıkta bırakan, onu gereksiz kılmanın ötesinde, geçersiz hale getiren gücün eyleminin bu durumda kendini değerli kılmaya yönelik, kendinde olanı karşısına atmış gibi gösteren bir manevra olmadığını kim bilebilir? Kısacası hayatı değerli kılan ölümse bu durumda asıl değerın ölüme ait olmadığından kim bu kadar emin olabilir? Kendinde olan bir değeri zıddına yükleme, bir tür yansıtma söz konusuysa.

O halde kim tanımlayabilir hiçliği ve kesinliği insan ölüm içinse eğer? İnsan ölüm içinse eğer, yazgılı olduğu bu kesinliğin bilgisine sahip olmamasından daha trajik ne olabilir? İnsan için ölümlü olmanın, trajik karakterini daha trajik yapan şeyin ölüm için var olması, ölümü bilmemesi, ölümü bilmeyi bilmemesi değil midir? İnsanın ölümü bilmemesi ölüm gerçeğinin farkında olmaması değildir. André Malraux’nun da vurguladığı gibi “insan ölümlü olduğunun bilincinde olan tek canlıdır”. İnsanın ölümü bilmemesi, ölümün varlığı hakkında bilgi sahibi olsa da nasıl bir deneyim olduğu ve ölümün ardından ne olacağı konusunda net bir bilgisini olmadığı anlamına gelir. En başından, ölmüş olanın bir başkası olması bunu engeller. Böyle olunca da çoğunlukla, Elias Canneti’nin *Kitle ve İktidar* adlı eserinde vurguladığı üzere “ölümden duyulan dehşet, ölmüş olanın bir başkası olmasından duyulan memnuniyete dönüşür. Yaşamda kalan ayakta dururken, ölmüş olan yerde yatar” (Aktaran Steiner, 2006, s. 48). Bu durum insanın, ölümün bilinmemesinin yanında, ölümü bilmeyi bilmemesini de doğurur bu

da onu ölümü deneyimleyen bir özne olmaktan çıkarır ve üzerinde ölüm deneyinin (zira ölüm bir fikir olarak kavranabilir, süreci deneyimlenebilir ama ölümün kendisi deneyimlenemez) değil de ölüm pratiğinin yapıldığı bir nesne, bir denek haline getirir. İnsanın en trajik gerçeği hakkında bilgi sahibi olmaması, ölümü bilmeyi bilememesi yaşamını doğru anlayıp onu doğru yaşaması için de büyük bir engeldir (Malpas ve Solomon, 2006, s.18). Bu düşünce de ölümün varlığının yaşamı değerli kılacağı düşüncesi ile bir karşıtlık oluşturur.

Duprey 1959 yılında hayatına son verdiğinde henüz 29 yaşındaydı ve dolayısıyla fazla eser bırakamamıştır. Ama bu kısa hayatında pırıltısı göz kamaştırıcı olmuştur. Lanetli şair (poète maudit) olarak damgalandığı için kendi ülkesinde bile çok fazla tanınmamış olsa da onun şiirinin “*bir yandan kendini “şiişsel ben’in sonsuz kapasitesi olarak ortaya koyarken, bir yandan da kendisini sınırlandırmayı, sahip olduğu öznel özgürlüğü, oluş halindeki bir ruhun nesnel oluşumuyla özdeşleştirmeyi seçen*” (Rancière, 2016, s. 75) bir şiir olduğunun farkına varan şair ve şiir severler tarafından okunup takdir edilmeye ve gelecek kuşaklara aktarılmaya devam etmektedir. Kimi eleştirmenlerin Duprey dahil olmak üzere, “lanetli şairler” etiketiyle damgalanmış şairlere çatarsken söyledikleri gibi, şiirin varoluş sıkıntısı, umutsuzluk, hiçlik duygusu gibi ontolojik sayıklamalara indirgenerek istismar edilmemesi, itibarını korumayı amaçlayan bir çaba olsa da, “dilde yaşamayı bedeninde yaşamaktan daha anlaşılır” bulan Duprey için şiirin her şeyden önce bir dil tapıncı, dilsel bir tapınç olduğu göz önüne alındığında ve kendi varlık durumuna içkin bütün insanların varlık durumunu bütün gerçekliği içinde dilin maddeselliği ve imgelerin tinselliği ile yoğunlaştırarak, her yönüyle algılanabilir bir somutlukla dışa vurduğu düşünüldüğünde, Duprey’in varlığının ve varlıksızlığının, hayat ve hiçlik arsına gerilmiş ince ve gergin ip üzerinde yaptığı “danse macabre”ın figürleri, gerçekte savaşımının dil bombaları, ses okları, varlıksızlık düzeneğinin ve şiirsel dizgesinin kelime çarkları olduğu kolayca fark edilir.

Bu dizgeyi, şiirini baştan sona kuşatan boşluk, delik, oyuk, çukur, duvar, uçurum, kabuk, kemik vb. metaforik olarak hiçliğe, varlıksızlığa, yokluğa, ölüme gönderme yapan sözcük ve sözcük gruplarını, aralarındaki ilişkiyi yakından incelemeyen anlamak biraz zordur. *Kendi Kopyasının Ardında* adlı eserinin ilk bölümüne *Gözün Görünmezinden Ağzın Bakışına* şeklinde bir isim vererek Duprey ta başından okuyucuyu kaotik bir atmosferin içine sokmaktadır. Bilindiği gibi, kaos evrenin düzene kavuşmadan önceki durumunu ifade etmek için kullanılan, düzensizliği, belirsizliği, uyumsuzluğu, karmaşa ve kargaşayı dile getiren bir durumdur.

“Gözün görünmezliğinden ağzın bakışına” (Duprey, 2021, s. 19) ifadesinde, şair bir yandan bir görme organını, gözü, onun işlevinin nesnesi olmama durumunu imleyen bir sıfat-isimle (görünmeyen) tamlayarak, bir yapıbozumculuk yaklaşımı üzerinden geleneksel anlam yapılarını sorgularken okuyucuya da iki kutuplu karşıtlık üzerinden yeni bir algılama alanı açar. Bu aynı zamanda gerçekliğin ötesinde, akılsal olanın ve bilinenin dışındaki bir gerçekliğin kapılarını açmayı amaçlayan sürrealizmin yaklaşımına da uygun düşmektedir. Bilindiği gibi sürrealist sanat ve edebiyat, sıklıkla bilincin sınırlarını aşmayı, birbiriyle alakasız gibi görünen unsurları birleştirerek yeni, tuhaf ve bazen absürt imgeler yaratmayı amaçlar. Göz görme işlevini yerine getirmek için varken aynı gözün “görünmez” olarak nitelenmesi, alıştığımız anlam yapılarını sarsarak doğrudan akılsal olarak anlamlı, alışıldık bir algı ve gözlemi tersine çevirir. Bu tersine çevirme de anlamsızlığa, boşluğa doğru bir kapı aralar. Bu da Camus ve Malraux’nun da altını çizdikleri ölüm denilen bir kesinlikle yüzleşmiş olmasının, ölümlü bir varlık olmasının, insanda yol açtığı yaşamın anlamsızlığı, boşunallığı duygularını pekiştirir. Birinci bölümde de tartıştığımız üzere, Camus’ye göre saçma, akıyla bir anlam arayışı içinde olan insanda evrenin bu anlam arayışına yanıt verememesinden ortaya çıkmaktadır. İnsanın ölüm gerçeğinin korkunçluğu ile yüzleşmesi, evrendeki yerini kabul etmesi ise hayatın boşunallığını ve anlamsızlığını anlamasına neden olmaktadır. “Ağzın bakışında” (s. 19) ifadesinde ise Duprey yine aynı yaklaşımı sergilemektedir. Burada dil, dudaklar, dişler vb. kısımlarıyla, konuşma, yeme, içme, solunum, tat alma gibi birçok işlevleri de olan ağza tamamen bu işlevleri dışında bir işlev yüklenmiş, isim tamlaması yoluyla ağız, “bakış” kelimesiyle tamlanarak görme organı olan gözün işlevine tabi kılınmıştır. Dolayısıyla “ağzın bakışı” ifadesi de “gözün görünmezi” ifadesinde olduğu gibi yine yerleşik algı kalıplarını kırıyor değişik algı kapılarına kapı aralayarak anlamı çeşitlendirmenin yanı sıra, anlamı anlamsızlığa indiriyor; bu da yaşamın anlamsızlığı, saçmalığı, boşunallığı ile örtüşmektedir. Diğer yandan, geleneksel anlam yapılarının sorgulandığı bu yaklaşımda, bedenin organlarının, uzuvlarının işlevsizleştirilmesini, sıradan nesne durumuna indirgenmelerini, Duprey şiirinde, varlıksızlığın, hiçliğin, yokluğun birer ifade aracı olarak okumak mümkündür.

Duprey metinlerini baştan sona taradığımızda bedenin, çeşitli organlarıyla, uzuvlarıyla dikkate değer bir yer tuttuğunu görürüz. Kafalar, gözler, kulaklar, ağız, dudaklar, dişler, kollar, bacaklar, yer yer cinsel organlar Duprey’nin 14 yaşındayken, İkinci Dünya Savaşı sırasında Rouen kentinin bombalanması sonrasında, katıldığı kurtarma çalışmalarında tanık olduğu parçalanmış bedenler olarak şiirinde bir laytmotif halinde sürekli

ortaya çıkarlar. Kurtarma çalışması sırasında, bütün olarak defnedilmesi için bir araya getirmeye çalıştığı parçalanmış bedenler gibi, Duprey'in metinlerinde bütün bir beden görmek neredeyse imkansızdır; bedenler ve uzuvlar parçalanmıştır, bir travmayı hatırlatırcasına tıpkı heykelleri gibi bu organlar, uzuvlar da saldırgan olarak betimlenmişlerdir. *“Çekeceğim kafamı/ yolumun üzerinde fazlalık yapan”* der. Bu, katıldığı kurtarma operasyonunda karşılaştığı kopmuş kafaları hatırlatır. Aslında kendi kafası da kopmuştur. İntihar ettiği hatırlandığında, “yolum” demekle neyi kastettiği de bellidir aslında. Bütün olarak gösterilen bedenler varsa da bunlar da ruhsal olarak parçalanmışlardır, parçalanmış benliklerdir. Bourgain (2008, s. 98) Duprey'in yazma eylemini parçalanmış “ben”liği yeniden bir araya getirme deneyimi olarak değerlendirir, parçalanmış “ben” de parçalanmış bedenler tarafından temsil edilir. Ama Bourgain'in bu değerlendirmeyi yaparken kullandığı kelime bir araya getirme eyleminin başarısı hakkında kuşku uyandırır. Parçalanmış ben bir içsel boşluğun ortaya çıkışıyla birlikte hiçlik duygusuna doğru evrilir. Tiyatro formunda yazdığı metinlerdeki karakterlerin adı yoktur, kimliksizleştirilmiş, kişiliksizleştirilmiş, “hiç kimse” karakterler, kimi zaman sadece kemikten kabuklar, kimi zaman içi de dışı da olmayan gölgelerdir; bu tam anlamıyla bir hiçlik durumudur.

Duprey, *Kendi Kopyasının Ardında* adlı eserinde bu hiçlik duygusunu ta başından beri didaskalide açıkladığı dekorla birlikte çok çarpıcı bir biçimde yansıtır. *“Yer, gök, hava, deniz, boşluk (bazen havayla dolu) veya hiç”* (Duprey, 2021, s. 19) Mekâna ilişkin de bir tanımlama getiren bu açıklama evrenin en yalın haline indirgenmiş durumunu betimler, bunun bir adım gerisi kaos, belirsizlik, daha da gerisi boşluk ve hiçliktir ki zaten “boşluk veya hiç” en belirleyici unsurlar olarak bir kendilik şeklinde verilir, yer gök ve denizden de daha önce, daha önsel daha temel, hipostazik birer bileşen olarak sunulur ve mevcudiyetsiz bir zamanı işaret ederler. Burada dış mekânın böyle primitif haliyle, “boşluk veya hiç” ifadeleriyle mevcudiyetsizliğe indirgenerek dekor olarak verilmesi, bu mekândaki kişilerin de karakterlerini terk ederek hiç-karaktere dönüştüklerine işaret eder, sanki bu karakterler bu mekânı doldurmak için değil de boşaltmak için vardır, yer, gök, hava, deniz, dış ortamın, fizik dünyanın unsurları olarak vardır ama yokturlar zira onlar da boşluk ve “hiç”te/ “hiçlik”te vardır ve bir yok-mekâna gönderme yaparlar. Zira mekân bu primitif haliyle ancak, organizmaların insan dışı canlıların yaşam alanıdır. Bu yok-mekân içinde yok-karakterler aslında kendi kopyalarında yokluklarını oynarlar. *“Yüzüyorum gölgede/ Fazla içi siyah/ Gölgem mezardır/ Rüzgârın delip geçtiği”* der bir hiçadam olarak. Bir hiçadam ortaya çıkar bir hiçliktir üzerinde durduğu, bu hiçlikte hiçbir şey olağan gözükmemektedir çünkü hiçliktir

olan ve olağan olan. Hiçlik o denli yoğundur ki hiç adamlar “*Hiç var olmamış günleri*”, “*hiç var olmamış geceleri*” (Duprey, 2021, s. 20) sayarlar, yani hiçbir şey yapmazlar. Bu aslında yok-mekânda, hiçlik mahallinde (s. 20) “*dünyada değiliz*” (Bonney, 2017, s. 21), “*dünyada değilim*”in sahnelenmesidir.

“Dünyada değiliz”, “dünyada değilim”in sahnelendiği Duprey metinlerinde delikler, oyuklar, boşluklar belirleyici unsurlardır. Bunlar hem bedende oluşmuş bozulmuşluğun, deformasyonun, yaralanmanın, parçalanmanın somut belirti keleri olarak gözlemlenirken hem de bedenın hiç olmak için, dış dünyadan kendini soyutlamak için içine girdiği, sığındığı, gizlendiği kaçış yerlerini işaret eder: “*Ben de bunlardan kurtulmak için her tarafta delikler açıyorum. Duvarları oyuyorum, uçurumları, hava akımlarını veya kafamı. Delik çok kıyak bir şey anlıyor musunuz! Ucu simsiyah görmek için ideal bir görüş sağlıyor; hatta hiç kimsenin oturmadığı Hiçlik mahallinin ayrıntılarına bakmak için bir mercek olarak bile kullanılabilir*” (Duprey, 2021, s. 20). Açık bir şekilde görüldüğü gibi bu replikte konuşan sanki bir kişi, bir insan, bir birey değildir. İnsan bir organizma, kimliği, kişiliği, bireyselliği olmayan bir canlı, bir hayvan konumuna indirgenmiştir. Duvarlarda, ağaçlarda, toprakta delikler, oyuklar açan ve onun içine giren bir fare, bir sincap, bir böcek, bir kurtçuk gibidir. Bu oyuklardan, dikkatle dış dünyayı, hiçlik mahallini seyreder. Ama zannedilmesin ki sığındıkları bu delikler birer varlık mahallidir. Bütün eylemleri, kendini korumak, dış dünyanın tehlikelerinden kaçmak için bu boşluklara, oyuklara, deliklere, çukurlara sığınmaktan ibarettir. Hatta canlılara özgü yeme içme eylemlerinden bile soyutlanmışlardır. Bu da hiçliğin sıfır altı derecesidir. Oyuğun, hiçliğin en üst derecesine ulaştığı bu noktada ölüm bile oyuktur: “*İki beden var, hiçlik tarafından görülmüş, oyuk ölümün deliğine çarpan sözcüklerin kırmızı havasında ılık çalan. Sarkık dillerine saplanmış keskin dişlerinin titreşimlerini ıskalamayınız lütfen!*” (Duprey, 2021, s. 20). Bu keskin ifadelerle ölümün bile deliği olduğunu dile getiren, bir yandan mizahî, diğer yandan trajik bir yaklaşımla sanki ölümle kara delik arasında ilişki kuran Duprey hiçlik tarafından görülmüş olan iki bedenden söz eder. Bu, bir yandan parçalanmışlığı ifade ederken diğer yandan hiçliğe karşı koymanın içgüdüsel ya da bilinçli bir yolu şeklinde yorumlanabilir. Bunlar kendine biçtiği kopyalarıdır. “*Seni kendimde kestim testereyle*” (Duprey, 2021, s.21) der VÜCUT B VÜCUT A’ya. Jouffroy’un belirttiği üzere (1965, s.36) ve *Kendi Kopyasının Ardında* adından da anlaşılacağı gibi bu çiftler ya da kopyalar, başta İkinci Dünya Savaşı sırasında Rouen kentinin bombalanması sonucunda karşılaştığı parçalanmış bedenler ve ruh sağlığı kliniğinde yaşadığı olaylar olmak üzere çeşitli korkunç durumlarla yüzleşmiş

Duprey'nin zihninin yaratmış olduğu imgelerdir, tek bir varlığın imgeleri ve belki de hayaletleri: *“Ne görüyorum orada, tuzağa düşmüş varlıksız biri, uzanmış öylece varlıksız, eğilmiş, bükülmüş kimse istemediği halde... Bu ben değilsem kardeşim olmalıydı”* (Jouffroy, 1965, s.37). Ama hiçlikten korunmak için kendini ne kadar çoğaltmaya çalışırsa çalışsın, oyuklara, yarıklara, boşluklara gizlenmeye, kabuğunun içine kıvrılıp görünmemeye çabalarsa çabalasın, görünmez göz, hiçlik tarafından görülecektir. “Sarkık dillere saplanmış keskin dişler”i deforme olmuş, parçalanmış, kesilmiş bedenlerin, korkunç hatıralarının Duprey'in belleğinde kalmış görüntüleri olarak okumak mümkündür. Keskin dişlerin parçaladığı dillerden sözcükler kana bulanmış olarak kırmızı havasında çıkmaktadır. Dilinmiş dillerden fısıldanan kanlı kelimeler ve kelimelerin kanı sanki renklerini kararmış, kara güneş haline gelmiş bu ısı ve ışık kaynağından almışlardır. Duprey de dışında bırakıldığını hissettiği ama kafasından hiç çıkmayan dünyanın anlamsızlığını, gelişini düştüğü yerde içine gireceği bir oyuk oluşturan gözyaşı çanının haber verdiği hiçlik duygusunu, kana buladığı kelimelerle betimlemektedir.

Emmanuel Levinas (2005, s. 49) zamanı sonlu varlığın kipliği olarak tanımlar ve var olanın varlığının birbirini dışlayan anlarda dağılımını ifade ettiğini vurgular. Aynı şekilde Camus de zamanı saçmanın kaynaklarından biri olarak görür, sonunda vardığı kaçınılmaz son olan ölümle ilişkilendirir. “Tanrı'nın ölümü” düşüncesiyle sadece Tanrı'nın veya dini otoritelerin değil, aynı zamanda sonsuzluk düşüncesinin de bir anlamda çöküşünü ifade etmiş olan Nietzsche'de de zaman nihilizmin önemli bileşenlerinden biridir zira Tanrı'nın ölümünden sonra yalnızca zamanla sınırlı ve sonlu bir varoluşa yani yok oluşa, ölüme yazgılı insanın sonsuzluk arayışı ortadan kalktığı gibi mutlak anlamlar da yok olurlar. *Kendi Kopyasının Ardında* adlı eserinde VÜCUT A, VÜCUT B'ye “*içimde zamanın duvarını taşıyordum*” (Duprey, 2021, s.21) der. Zamanın duvarları içinde katılan bir şey, ya da anların, saniyelerin birbirine eklenmesiyle, ölüme doğru, ölüm için bir varlık olarak canlılığını yitirmesi bir iskelete dönüşmesi ya da aşılabilen katı gerçeklik, ölüm olarak yorumlanabilir. Malraux da ölüm gerçekliğini, insanlığın bu en trajik durumunu aşılabilen bir duvar olarak tanımlar. VUCUT A aynı replikte “*ama levhalarımı kemiklerinin dallarına çiviledim*” (s. 21) şeklinde devam eder. Duprey'in bu replikte ve tüm eser boyunca kullandığı kelimeler taranırsa, yaşamsallıkla ilgili olmayan cansızlığı, en azından hiçliği anıştıran kelimelerin ağırlıkta olduğu görülür. Sözü ettiğimiz ifadede levha ve kemik kelimeleri bu türden kelimelerdir. Bir insandan söz ederken (aslında kartondan kesip çıkarmıştır onu) levha kelimesini kullanması insanı şeyleştirdiğinin en belit

işaretidir. Arkasından gelen kemik kelimesi de zaten doğrudan doğruya cansızlıkla, ölümle ilgilidir. Bu iki kelime tarafından idam sehpasına alınan canlılığın çivi kelimesiyle de ipi çekilmiş bulunmaktadır. VUCUT A'nın "ya ölümümüz bizi yakalar kuru kumla örterse, kuru, giderek kuru" (s. 21) repliği, cansızlığa, ölgünlüğe başka bir vurgu yapar. Bu replik ölümün zaten hep tetikte olduğunu açıkça belirtmektedir; ölüm fırsat kollamakta, korkutmaktadır. Ölümün korkunç yanı sadece insan hayatını sonlandırmasıyla ilgili değildir, yaşayana verdiği korkudur aynı zamanda, onun gücü karşısında yaşadığı çaresizlik, içinde hissettirdiği aşağılanmadır. Ölümden sonraki çürüme ve kokuşma belki de bu aşağılanmanın en belirgin dışa vurumudur. Ölümden sonraki gömme işleminin dinsel bir ritüel olmasının yanında, kokuşmuşluğu, çürümenin neden olduğu mikropları ve bakterileri bertaraf etmek için bir tür ortadan kaldırma işlemi olduğu da unutulmamalıdır. Replikte yer alan "kuru kum" vurgusu da özellikle dikkat çekici görünmektedir. Kuruluk, canlılığı yitirmenin en belirgin dışavurumu, ölümü başlatan bir süreçtir. "Kuru kum" tamlaması da sonsuzluğun çözülmesini ifade eden çok güçlü bir imgedir. İnsanın kuru kumla örtülmesi, cansız bedeninin toprağa gömülmesini işaret etmesinin yanı sıra, canlılığının ve varlığının yok olmasını, ölümün mutlaklığına vurgu yapmaktadır. KOPYA karakterinin dile getirdiği "seni soluyan hava kuru sudan" (s. 24) ifadesi de canlılığın en somut unsuru ve hayat kaynağı olan suyu cansızlık belirtisi olan kuru sıfatıyla niteleyerek mutlak yokluğu, sürrealizmin yordamlarından biri olan gerçeklikle çelişen, mantık dışı, harikulade bir imge ile güçlü bir şekilde yansıtır. "Kuru su" metaforu, varlık ve yokluk arasında sıkışmış, kendi içinde yıkıcı bir diyalektiğe sahip bir "cansız hayat" ya da "canlı ölüm" hakikatidir. Daha önce de açıkladığımız gibi sürrealizm, bilinçaltının derinliklerinden, düş dünyasından ya da akılsal olmayan bağlamlardan beslenen imgeler yaratarak gerçekliği aşan ve onunla çelişen bir anlatı kurar. Bu çelişki, kabul görmüş anlam kalıplarını ve tabiat kanunlarını ve onun olağan akışını sorgulayan, mantıklı düşünceyi tersine çeviren, bulanıklaştıran bir yaklaşım sergiler ve bir başka gerçekliğe, bilinçaltı gerçekliğine ulaşmanın kapısını aralar. Ayrıca şair sözü edilen "seni soluyan hava kuru sudan" söylemiyle havanın işlevini tamamen tersine çevirerek havaya solunma değil soluma işlevi yüklenmiş böylece yine gerçeklik algısı tamamen alt üst edilmiş ve insanın yok oluşuna ilişkin oldukça şaşırtıcı, gerçekliğe saldıran ve insanı içine, yokluğa çeken boşluğu temsil eden bir metafor oluşturulmuştur. Bu metaforik ifadelerde belki açıkça ölüm betimlenmemekte ama hayatı bir anlam olarak, anlamı olan, kendisine ait zamana yayılan kendisine ait bir bütünlük olarak kavrayamamaktan (Malpas, 2006, s. 253) kaynaklanan bir ölgünlüğü ifade etmektedir. Bu aynı zamanda sadece insanın yaşama

isteğinin yok olması değil, bir tür ruhsal ölümdür. Yaşamın anlamının, ruhunun içinden çekilmesi, anlamın ölümü demektir; yüzünü, gündüzünü, gökyüzünü kaybettiği nokta insanın. Zamanın ölümle buluşması da şu özüt ifade ile dile gelir: “*Geceler ve gündüzler bizi sona götüren birer halat*” (Duprey; 2021, s. 25). İnsanın doğumuyla başlayan ölüm yolculuğunu metaforik olarak dile getiren bu ifadede halat kelimesinin seçimi oldukça anlamlıdır.

İdamı, idamla, iple boğularak ölümü, Duprey’in yaptığı gibi kendini asarak ölmeyi hatırlatır. Ayrıca gecelerin ve gündüzlerin yan yana dizilerek bir halat oluşturması yavaş yavaş ölümün de simgesel dışavurumu, insanın ölmek için doğduğunun çok çarpıcı ifadesidir. Böylesi bir hayat, sonsuzluğun olmadığını bile bile yine de ebediyet yanılması içinde insanın yavaş yavaş içinde kendini kendi bedeni içinden kaybettiği bir delikte, kıymıklı sonluluk krizi şeklinde yaşanır. “*Vücudumu içimden kaybettim*” (s. 31) der Duprey, içi de zaten koskoca bir boşluktur. Nefesinin tükendiğini hissederek insan ama boşluğun ve hiçliğin nefesi tükenmez, Yavaş yavaş nefesini tüketirken kriz her gün yenilenir. Duprey bu krizi yaşarken “*mutlak çıplaklığı*” (s. 32) mutlak hiçliği hissederek, bedenindeki oyuklarla, deliklerle, boşluklarla, yarıklarla, (yara kelimesini pek kullanmaz Duprey zira yara canlı varlığa özgüdür) adım atmaya çalışırken “*hayatın tam kalbindeki çentikler*”e (s. 62) takılır, “*dolu boşlukta dikine düşüş*”tür (s. 37) başına gelen, düşürür başını da, boyunsuz başını bir doğaüstü (tarih) müzesinde sergilensin diye seve seve bağışlayacaktır (s. 35) Biz, “doğaüstü tarih müzesi” dediğine bakmayalım, o müze hiçlik müzesidir aslında.

Duprey, intihar etmeden hemen önce tamamladığı *Son ve Tarz* adlı eserinde de benzer şekilde, ölüm, hiçlik, yokluk, var olmama, yok olma, dünyadan çekilme gibi varoluşsal sıkıntıyı yansıtan söylemini sürdürür. Bu ontolojik sorgulama, söylemi varlık kategorilerinden biri olan zamanla ilişkisi içinde yansıtılır. “*Bir başka yerde olan zamanın da*” (s. 63) koyulaştırdığı var olmama hali ve hissi o kadar etkindir ki bu, hiçbir şeyin var olmadığına, her şeyin yok olduğuna ilişkin duyguya kadar yoğunlaşır. “*Nedir yani, şu ay? Hani var olmayan?*” (s. 66) ifadesinde Emil Cioran’ın “*hayatta olan her şey hayatta olmama olasılığıdır*” (2020, s. 38) dediği durumu işaret eder ve bir “*bedenin olmayan kemikleri*” (Duprey, 2021, s. 66) de yaşamın içindeki paradoksu dışa vurması açısından yokluğun katılaşmış halini düşündürür, yokluğun somut, belirgin bir şekil aldığını, sanki bir şeyin varlığının yokluk tarafından soğurulmuş olduğunu imler. Yani, bedeninin kemiklerinin olmadığı bir varlık, fiziksel dünyada var olamayan ama bir şekilde varlık algısı yaratan bir paradoksu açığa çıkarır.

Diğer yandan “yaşamının her olayın içinde yokluk ihtimalini varolanda varolmama” (Cioran, 2008, s. 36) durumunu, var olmanın yokluğun yanılsaması olduğunu gösteren, varolanın kendi içinden infilak ettiğini imleyen “kuru su” ile eşdeğer bir yok oluşla var olur. İnsan için ise yok olmanın en belirgin aşamalarından biri şeyleşmektir ve ölmeden önceki ölümdür, şeyleşen insan bu dünyayı terk etmeye davet edilir. “...ve sen ŞEY, terk et bu dünyayı” (Duprey, 2021, s. 69): “Binip hemen atıma, yani bacağıma/ Ben ki doğmuş bunun için, ki bir hiç, ki artık yok” (s. 50) diyerek o da terke etmeye hazır olduğunu korkusuzca söyler.

Duprey metinlerinde gerek bedenden söz ederken gerekse diğer bağlamlarda çok sık başvurulan oyuk boşluk gibi kelimelerin ve bunlarla oluşturulan imge ve metaforların yalnızca ruhsal parçalanmışlığının dışı vurumu olarak değerlendirmemesi gerekir. Bu aynı zamanda kozmik boşluğu da temsil eder, sonsuzluktan boşalan boşluktur bu. Anlamanın ve değerlerin kaybolmasıyla, insanın evrende kaybolmuşluğunu, yalnızlığını ve varoluşsal boşluğunu dile getirir ve sadece Duprey’e özgü değildir. Felaket (désastre: dés-astre, yıldızdan kopmak, güneşten, birlikten, sonsuzluktan uzaklaştırılmak, terk edilmişlik) sadece onun felaketi değildir, herkesin felaketidir, kozmiktir. Kozmik boşluk, tikel bir varoluşsal boşluktan daha fazlasıdır, tüm insanlığı, evreni içine alan, tüm varoluşu değersizleştiren evrensel bir değer kaybıdır. Duprey bu boşluğun bir kurbanı olarak yalnızca kendi varlığını değil, adeta tüm kozmik düzeni sorgular, *burada olmayan “hayatın kalbindeki çentik-çukur”* (s. 62) dan yükselen *“bense kaptırmamalıydım ayaklarımı bu galaksiye”* sızlanışı ile dile getirilen hayal kırıklığı/ hayat kırıklığı bireysel düzlemde “yakın gözlerinizi yakın ki güneş kendini kaybetsin orda” (s. 63) dileğiyle kozmik düzleme taşınır.

5. SONUÇ

Duprey, bizi, ölümün ve hayatın seramikten köpekler halinde birbirlerini seyrettikleri mitolojinin yer-altı mahzenlerine inmeye davet etmekle kalmamış, ayrıca kendi felaketinin dizginlerini de eline almıştır (Jouffroy, 1965, s. 49). Burada felaketinin dizginlerini eline almak ifadesini iradesi ile ölümüne karar vermek olarak anlamak gerekir. Bu noktada Duprey’in intiharı Maurice Blanchot’nun kanıtlama dediği düzlemde değerlendirilebilir. Ama onun kanıtladığı şey sadece kanıtlanamaz olan, ölümden hiçbir şeyin olup bitmediği, kendisinin bile olup bitmediği (Blanchot, 2014, s. 104) değildir. Asıl kanıtladığı kozmik iradede, tanrısal bilinçten, dünyasal idrakten bir şey beklemeden, anlamdan yoksun bir evrende, Bonnefoy’un (2017, s. 25) Rimbaud hakkında dediği üzere, kendi ruhu haline gelmiş bir şair olarak belli bir noktadan sonra yaşamayı kabul

etmesinin kendisine karşı işleyeceği bir günah olduğu bilinciyle, umutsuzluğa boyun eğmediği ama onu üstlendiğidir. Bu bir iradenin belirtisidir ve Jouffroy'a göre (1965, s.30) hiçbir ahlaki ya da stoacı yan içermemekte, kendinin örnek alınmasını önermeyen bilinç açıklığını dışa vurmaktadır. İfadeli bir ölümdür onunki, şiiriyle kurduğu, şiirini tanık gösterdiği, her şeyin, “hayat engelinin bile aşıldığı, gerçek yaşamla özdeşleşmiş bir ölüm”; burada olmayan hayatın dublörü olan ölüm. Duprey örneği ile estetik anlayışımızın ölüm hakkındaki düşünce tarzımızın oluşmasında çok etkili olduğu (Higgins, 2006, 89) iddiası anlaşılır hale geliyor; Duprey ölümünü şiirleştirmiş, şiirini de ölümsüz kılmıştır ve bir anlamda da varlığı esinlemiştir şiiriyle. “Şiirin bir sonsuzluk sözü boşu boşuna ölümün ve *“Hiç’in sözü”* (Aktaran Blanchot, 2014, s. 129) olduğunu göstermiştir.

ÖlüVARLIĞI ve erozyonuyla (yani doğumuyla) elde ettiği VARLIKSIZLIĞI hem o kadar gerçekçi hem de gerçekdışıdır ki aynı anda hayal edilme olasılığını ortadan kaldırmaya meydan okuyup kanlı canlı örneği olarak karşımızda bulunur: Olmayı ve olmanın imkansızlığına açılan bir felçdil varlık vampiri. *“Zafer ya da değil, gece reddedilmiştir. Gölge gölgeyi ezer. Dümdüzdür bağlar. Uzanıp kalalım aşkım. Ölümün hizasındayız, son okyanusun sürüklediği”* (Jabés, 1994, s. 29). Ulaşmak, ulaşılmak istenen bellidir ancak orada anlam yoktur — yaşamın manası doğarken yitmez miydi ki — sonunda anlamsızlık diyeceği bir mekân, oluş hali dahi olmamasıdır; kesinleşmesidir, nihaiyete varılmasıdır arzunun ve sefaleti hayalet doğmanın. Tanrı ve toplumsal değerlerin yıkımı, pozitif bilimlerin bombalaması insanlığı umuduyla beraber — tüm bunlar neyi getirecekti ya? Ebedi Dönüş’ten Ebedi-Tabut’a, Döngü-Mezar’a ya da “l’Orbetombe future — esternité vacante —, son ÊTRE” (Duprey, 1964, s. 133), ötesi değil — Ölüm 20. yüzyıldan önce bir eşikti, onun varlığıyla anlamı ağırlığını devreden dünyalararası bir kapıydı ancak o artık 20. yüzyılda tüm ağırlığını harabe öte-dünyanın kazıntılarıyla, mezkûr ölenin karkaslarıyla yaşama aktaran Hiçlik kapısı olmuştur ve böylece zarlar düşüş gelmiştir fakat git gide çatlıyordur: Oyuk-zarlar, delik-zarlar, abis-varlık ve afotik-varlıksızlık.

6. SUMMARY

Jean- Jean-Pierre Duprey, born in 1930 in Rouen and who committed suicide in 1959 at the age of twenty-nine, is a poet who attracted attention not by his suicide, but by his death, the most important dynamic of his poetry, which he makes an integral part of his work. Duprey, who entered the world of art with the support of André Breton, the leader of

surrealism, is a poet who resurrects some of the themes of surrealism and reflects the ontological distress, the sense of nothingness, the existential emptiness, that human beings experience in the face of life and the universe, which lose all meaning and value due to the inevitability of death, by using images and metaphorical expressions created with the words hollow, void, hole, pit, shell, which he uses to describe the body and various parts of the body. All this, in the form of dismembered bodies, and by extension torn souls, features prominently in the texts of Duprey, whose life is littered with traumas caused by confrontation with the most horrific aspects of war, such as the collection of dismembered bodies at the age of 14 after the bombing of the city of Rouen, and internment in a psychiatric clinic. Duprey, who was also interested in sculpture for some time, reflected the hard form and sharp lines of sculpture as an expression of his feelings of anger, depression, pain, fear, nothingness and emptiness. The reflection of the sculptures he created in formally aggressive mobility was, in a sense, shaped by Duprey's existential emptiness and his reaction to it. Much like in his writings, it is nearly impossible to find a fully intact body depicted in his sculptures. Even when entire bodies appear in his texts, they are portrayed as spiritually fragmented. Heads, eyes, teeth, arms and legs reappear again and again as the main backdrop, in the form of images of the dismembered bodies Duprey encountered during the rescue operations he took part in after the bombing of Rouen during the Second World War. Shadows, copies and ghosts also reappears in Duprey's texts as images of psychic fragmentation in conjunction with delirious discourse. Among the words that metaphorically refer to nothingness, non-existence, absence, death, occupy a remarkable place. The shell is a 'vital' refuge for not being seen, disappearing, being nothing, and the character who has escaped into nothingness sometimes observes the 'place of nothingness' through the hole in the shell. The ontological questioning is done in relation to time, which becomes one of the most important components of the insignificance of life by bringing man closer to its inevitable end which is death. He is thrown from the shell of the "time which is in elsewhere" whose "copy who cuts himself with a saw" to the hole of the "non-existent time" from which he "loses its body in his self". With statements such as "I'm allergic to this planet", "I shouldn't have put my feet in this galaxy", "I'm going to take my excess head out of my own way", Duprey undertakes the death with which he establishes intimacy as a duty, and with his suicide, he shows that even if he did not have the will to come into the world, he did have the will to leave the world, by acting before his fate.

7. KAYNAKLAR

- Bağış, M. (2021). Siyah bir güneş veya olmaklığın zorluğu, Jean-Pierre Duprey, *Kendi Kopyasının Ardında* içinde (s. 9-13) İstanbul: Ve Yayınevi.
- Blanchot, M. (2014). *Felaket yazısı* (Çev. Aziz Ufuk Kılıç), İstanbul: Monokl Yayınları.
- Bonnefoy, Y. (2017). *Rimbaud* (Ö. Aygün, Çev.) İstanbul. Alfa Basım Yayım.
- Bourgain, A. (2008). L'autre en soi ou la question du double chez un poète, *Dans Le Coq-Héron*, (p. 97-104) Figures de l'autre en soi, Erès.
- Breton, A. (1954), Lettre-Préface, dans Jean-Pierre Duprey, *Derrière son double et suivie de spectreuses* (p.15-16). Paris. Le Soleil Noir.
- Breton, A. (1988). *Œuvres complètes*, t. I, Paris: Gallimard, Bibliothèque de La Pléiade.
- Cioran, E.M. (2020). *Hiçliğe açılan pencere* (I. Ergüden, Çev.) İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Cruickshank, J. (1965). *Albert Camus ve başkaldırma edebiyatı*, (R. Güren Çev.) İstanbul: De Yayınevi.
- Deleuze, G. (2001) Üstüninsan diyalektiğe karşı, *Cogito, Nietzsche: Kayıp bir kıta* içinde (T. Ilgaz Çev.) (s. 111-132), sayı:25 İstanbul.
- Duplessis, Y. (1991). *Gerçeküstücülük* (İ. Yerguz, E. Çamurdan, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Duprey, J-P. (2021). *Kendi kopyasının ardında*, (M. Bağış, Çev.) İstanbul: Ve Yayınevi.
- Gündoğan, A. O. (1997). *Albert Camus ve başkaldırma felsefesi*. İstanbul. Birey Yayıncılık.
- Higgins, K. (2006). Ölüm ve iskelet. J. Malpas ve R. C. Solomon (Ed.) *Ölüm ve Felsefe* (N. Küçük, Çev.) İçinde (s. 86-106). İstanbul: İthaki Yayınları.
- Jabés, E. (1994), Üç soru (L. Yılmaz, Çev.) *1945 sonrası Fransız şiir* (Hazırlayan, L. Yılmaz) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Jouffroy, A. (1965), Préface dans *La fin et la manière* de Jean-Pierre Duprey (p. 13-44) Paris: Le Soleil Noir,
- Levinas, E. (2005). *Zaman ve başka* (Ö. Gözel, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
- Malpas, J. (2006). Ölüm ve bir yaşamın bütünlüğü. Malpas. J. Malpas ve R. C. Solomon (Ed.), *Ölüm ve felsefe* (N. Küçük, Çev.) içinde (s. 235-263). İstanbul: İthaki Yayınları.
- Malpas, J. Solomon, R. C. (2006). Ölüm ve felsefe. Malpas. J. Malpas ve R. C. Solomon (Ed.) *Ölüm ve felsefe* (N. Küçük, Çev.) içinde (s. 15-20). İstanbul: İthaki Yayınları.
- Nietzsche, F. (2009). *Deccal* (S. Kutoğlu, Çev.) İstanbul: Alter Yayıncılık.
- Rancière, J. (2016). *Suskun söz* (A. D. Temiz, Çev.) İstanbul: Monokl Yayınları
- Savater, F. (2008). *Nietzsche'nin ideası* (S. Nilüfer, Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları.
- Steiner, R. (2006). Ölümüne Karşı. J. Malpas ve R. C. Solomon (Ed.) *Ölüm ve Felsefe* içinde (s. 41-51). İstanbul. İthaki Yayınları.
- Strathern, P. (2016). *90 dakikada Nietzsche* (G. Karalök, Çev.) İstanbul: Zeplin

Kitap.

İnternet Sitesi: https://www.leshommessansepauls.com/auteur-Jean_Pierre_DUPREY-194-1-1-0-1.html 07.12.2024 tarihinde erişilmiştir.

Çatışma beyanı: Bu çalışma ile ilgili taraf olabilecek herhangi bir kişi ya da kurum ile finansal ilişkilerinin bulunmadığını dolayısıyla herhangi bir çıkar çatışmasının olmadığını beyan ederim.

Destek ve teşekkür: Çalışmada herhangi bir kurum ya da kuruluştan destek alınmamıştır.