



Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları

Modern Turkish
Literature
Researches

Yıl : 12 • Sayı : 24

Temmuz - Aralık 2020

ISSN: 2548-0472

Uluslararası Hakemli Dergi



Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları

Modern Turkish
Literature
Researches

Yıl : 12 • Sayı : 24

Temmuz - Aralık 2020

ISSN: 2548-0472

Uluslararası Hakemli Dergi



Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları

Modern Turkish Literature Researches

Uluslararası Hakemli Dergi

E-ISSN: 2548-0472

Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları;

Acarindex, ASOS Index, Index Copernicus, Directory of Research Journals Indexing, Eurasian Scientific Journal Index, International Innovative Journal Impact Factor, DOAJ, EBSCO, Scientific Indexing Services, Scholars Impact, SOBIAD, Modern Language Association, ULAKBİM TRDizin

tarafından dizenlenmektedir/indexed by.



Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları

Modern Turkish Literature Researches

YTEA 2020; 12/24

Dergide yer alan yazı ve fikirlerden yazarları sorumludur.

Papers and the opinions in the journal are the responsibility of the authors.

Haziran ve Aralık aylarında, yılda iki sayı olarak yayınlanan hakemli, açık erişimli ve uluslararası bilimsel bir dergidir.

This is an international, scholarly, peer-reviewed, open-access journal published biannually, in June and December.

İmtiyaz Sahibi / License Owner

Türk Edebiyatı Vakfı

Yazışma Adresi / Correspondence Address

Divanyolu Cad. No:14 Sultanahmet / İSTANBUL

Telefon: 0 (212) 526 16 15 – 0 (532) 6574569

Fax: 0 (212) 513 77 49

E-Mail: editor@ytearastirmalari.com

Editörler / Editors

Prof. Dr. Ramazan KORKMAZ

Prof. Dr. İbrahim TÜZER

Dr. Öğr. Üyesi Cafer GARİPER

Yayın Kurulu / Editorial Board

Prof. Dr. Kemal ABDULLA - Yabancı Diller Üniversitesi, AZERBAJCAN

Prof. Dr. Kubilay AKTULUM - Hacettepe Üniversitesi, TÜRKİYE

Prof. Dr. Gonca GÖKALP ALPASLAN - Hacettepe Üniversitesi, TÜRKİYE

Prof. Dr. Hülya ARGUNŞAH - Erciyes Üniversitesi, TÜRKİYE

Prof. Dr. Yunus BALCI - Pamukkale Üniversitesi, TÜRKİYE

Prof. Dr. Yakup ÇELİK - Yıldız Teknik Üniversitesi, TÜRKİYE

Prof. Dr. S. Dilek YALÇIN ÇELİK - Hacettepe Üniversitesi, TÜRKİYE

Prof. Dr. Mutlu DEVECİ - Fırat Üniversitesi, TÜRKİYE

Prof. Dr. Mehmet Can DOĞAN - Gazi Üniversitesi, TÜRKİYE

Prof. Dr. Regenia GAGNIER - University of Exeter, İNGİLTERE

Prof. Dr. Anne-Claire GIGNOUX - Université Lyon 3, FRANSA

Prof. Dr. Ülkü ELİUZ - Karadeniz Teknik Üniversitesi, TÜRKİYE

Prof. Dr. Xu FENG - Yunnan Universtiy, ÇİN

Prof. Dr. İsa HABİPBEYLİ - Azərbaycan İlimler Akademisi, AZERBAJCAN

Prof. Dr. Louis HÉBERT - Université du Québec-Rimouski, KANADA

Prof. Dr. M. Fatih KANTER - Kilis 7 Aralık Üniversitesi, TÜRKİYE

Prof. Dr. Kemal ÖZMEN - Hacettepe Üniversitesi, TÜRKİYE

Prof. Dr. Erik Pesenti ROSSI - Université Strasbourg, FRANSA

Prof. Dr. Şaban SAĞLIK - İstanbul Fatih Sultan Mehmet Üniversitesi, TÜRKİYE

Prof. Dr. Cécile SORIN - Université Paris 8, FRANSA

Prof. Dr. İbrahim ŞAHİN - Osmangazi Üniversitesi, TÜRKİYE

Prof. Dr. Cafer ŞEN - 9 Eylül Üniversitesi, TÜRKİYE

Prof. Dr. Layli UKUBEYEV - Manas Üniversitesi, KIRGIZİSTAN

Prof. Dr. Dimitri VASİLİYEV - Moskova Bilimler Akademisi, RUSYA

Doç. Dr. Apollinaria AVRUTINA - St. Petersburg Devlet Üniversitesi, RUSYA

Doç. Dr. Belen HERNANDEZ MARZAL - Université Lyon 3, FRANSA

Dr. Öğr. Üyesi Bahtiyar ASLAN - Bandırma 17 Eylül Üniversitesi, TÜRKİYE

Dr. Öğr. Üyesi Erol KÖROĞLU - Boğaziçi Üniversitesi, TÜRKİYE

Editöryal Sekreteryä / Editorial Secretariat

Dr. Öğr. Üyesi Selçuk ATAY – Karabük Üniversitesi, TÜRKİYE

Emel ARAS – Düzce Üniversitesi, TÜRKİYE

Bu Sayının Hakemleri / Reviewers of This Issue

Prof. Dr. Kubilay AKTULUM – *Hacettepe Üniversitesi*

Prof. Dr. Fatih ARSLAN – *Fırat Üniversitesi*

Prof. Dr. Yunus BALCI – *University of Exeter*

Prof. Dr. Selçuk ÇIKLA – *Erzincan Binali Yıldırım Üniversitesi*

Prof. Dr. M. Fatih KANTER – *Kilis 7 Aralık Üniversitesi*

Prof. Dr. Şahika KARACA – *Eskişehir Osmangazi Üniversitesi*

Prof. Dr. Ramazan KORKMAZ – *İstanbul Maltepe Üniversitesi*

Prof. Dr. Hakan SAZYEK – *Kocaeli Üniversitesi*

Prof. Dr. İbrahim ŞAHİN – *Eskişehir Osmangazi Üniversitesi*

Prof. Dr. Cafer ŞEN – *Dokuz Eylül Üniversitesi*

Prof. Dr. İbrahim TÜZER – *Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi*

Prof. Dr. Ebru Burcu YILMAZ – *İnönü Üniversitesi*

Doç. Dr. Soner AKPINAR – *Eskişehir Osmangazi Üniversitesi*

Doç. Dr. Dilek ÇETİNDAS – *Pamukkale Üniversitesi*

Doç. Dr. Mehmet GÜNEŞ – *Marmara Üniversitesi*

Doç. Dr. Muhammed Hüküm - *Sakarya Üniversitesi*

Doç. Dr. Recai ÖZCAN – *Düzce Üniversitesi*

Doç. Dr. Gökhan TUNÇ – *Anadolu Üniversitesi*

Dr. Öğr. Üyesi Selçuk ATAY – *Karabük Üniversitesi*

Dr. Öğr. Üyesi Didem Arda BÜYÜKARMAN – *Yıldız Teknik Üniversitesi*

Dr. Öğr. Üyesi Kadir Can DİLBER – *Ahi Evran Üniversitesi*

Sunuş / Presentation VIII-IX**Makale / Article****Ahmet EVİS 1-32**

Güven Turan'ın *Dalyan* Romanında Benlik Arayışı
The Search for Identity in Güven Turan's Novel Dalyan

Arzu YETİM - Medine SİVRİ 33-58

Toni Morrison'un *Beloved* ve Christia Wolf'un *Medea. Stimmen* Adlı Eserlerinde Anne Arketipi
The Mother Archetype in Toni Morrison's Beloved and Chritia Wolf's Medea. Stimmen

Aydoğın KARA 59-90

Tanpınar'ın "Geçmiş Zaman Elbiseleri" Hikâyesini Fenomenolojik ve Ontolojik Yorumlama Denemesi
The Attempt to Phenomenological and Ontological Interpretation Tanpınar's Story "Past Time Dresses"

Cafer ŞEN 91-118

Cahit Zarifoğlu Şiirinde Bilinçdışı Olarak İşleyen Yokluk ve Varlık Kaygısının Görünümü Üzerine Bir İnceleme
An Analysis on the Appearance of Non-Consciousness and Anxiety of Being and Absence in Cahit Zarifoğlu Poem

Hakan DEĞİRMENÇİ 119-158

Yahya Kemal: "Kendi Gök Kubbemiz" Altında Ölüm
Yahya Kemal: Death Under "Kendi Gök Kubbemiz"

Onur ÖZDİL 159-200

Queer Estetik Bağlamında Arkadaş Z. Özger Şiirinin İncelenmesi
An Investigation of Arkadaş Z. Özger Poetry in Queer Aesthetic Context

Sevda GEÇEN 201-230

Varlık Tabakaları Arasındaki Çatışma Bağlamında Abbas Sayar'ın *Yılkı Atı* Romanı
The Novel of Abbas Sayar Named Yılkı Atı in the Context of the Conflict Between the Layers of Existence

Yeliz AKAR 231-266

İsmet Özel'in Amentü Şiiri Üzerine Sembolik Bir Okuma
A Symbolic Reading on the Amentü Poem of İsmet Özel

Kitap Tanıtımı / Book Review**Ahmet Duran ARSLAN****267-272***Bilinmeyen Sular*'da Kaçınılmaz İkilem**Mustafa KARADENİZ****273-284**

Türk Şiirinin İmgeyle İmtihanı

Değerli okurlar,

Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları'nın 12. yılında 24. sayısıyla sizlerin huzurunda olmaktan mutluluk duyuyoruz.

Dijital ve basılı dergicilik çağın gereklerine uygun olarak kendi mecrasında gelişimini sürdürmektedir. *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları* da bu doğrultuda çağın gereklerine uygun bir dergicilik anlayışı içerisinde kendisini sürekli geliştirmekte, devamlılığı esas alarak değişerek yoluna devam etmektedir. Bu bağlamda dergimizin bu sayıdan itibaren uygulamaya koyduğu "hakemlik" sözcüğü yerine "danışmanlık" olarak ifade edilen süreç değerlendirme yöntemi haline gelmiştir. Buna göre dergimize gelen yazıların akademik kalitesine göre bir an evvel okuyucuyla buluşturulması amaçlanmakta ve değerlendirme süreci biter bitmez makaleler dizgi birimine aktarılmaktadır. Sonrasında, dergiye gönderilen makalenin akademik durumuna göre ya kendisi ile aynı akademik unvana sahip bir danışman ile "akran danışmanlığı"na tabi tutulmakta ya da daha üst bir akademik unvana sahip "danışman"a gönderilmektedir. Yazılar hiçbir şekilde yazarın kendisinden daha alt bir akademik unvanlı danışmana değerlendirilmek üzere gönderilmemektedir. Ayrıca hakemlik sözcüğünün anlam içerisinde ortaya çıkan iki şeyin, iki unsurun karşılaştırılmasına yönelik bir anlam içermesi nedeniyle onun yerine "danışman" sözcüğünü kullanmak da dergimizin yeni anlayışının bir sonucudur. Son olarak bu değerlendirme biçiminde dergi sekreteryaşının yaptığı ön inceleme ve editör kurulunun danışmandan önce makale ile ilgili yaptığı değerlendirmenin SSCI standartları içerisinde gerçekleştirildiğini belirtmek isteriz.

Elinizde bulunan 24. sayı sekiz makale ve iki kitap tanıtım yazısından oluşmaktadır. Üzülerek belirtmek isteriz ki yayını için kabulüne karar verilen makale sayısı ile dergimize gönderilen makale sayısı arasında dikkate değer bir farklılık bulunmaktadır. Yapılan yayınların kalitesinin artırılması adına dergi olarak elimizden gelen gayreti gösterdiğimizizi, bir okul olarak çalışmaya devam edeceğimizi belirtmek isteriz. Kitap tanıtım yazıları noktasında bu sayımızda Ahmet Duran Arslan ve Mustafa Karadeniz tarafından kaleme alınan kitap tanıtım yazıları, alana önemli katkılar sağlayan çalışmaların tanıtımına yöneliktir.

Dergimizin makaleleri ise danışmanlık süreci etkili ve verimli bir şekilde yürütülerek sonuçlanan on eserden meydana gelmektedir. Çalışmaların sahasında özgün eserler olmalarının yanı sıra getirdikleri yeni teklif ve bakış açıları ile dikkatlerinizi çekeceğini umuyoruz. Daha ziyade tahkiyeli eserlerin modern kuramlarla birlikte yeniden okunduğu metinlerin ağırlıklı olduğu bu sayımızda üç tane de şiir tahlili bulacaksınız. *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*'nın bu özgün makalelerini sizlere sunarken tüm dünyayı etkisi altına alan Covid-19'un bir an önce gündemimizden çıkmasını diliyoruz. Yeni makalelerin yer alacağı sayılarımızla sağlık ve huzur dolu günlerde görüşebilmek dileğiyle...

Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları

Dear Readers,

We are glad to be with you in 12th year of Modern Turkish Literature Researches with its 24th issue.

Digital and printed magazine publishing progress continually in their own channels. Modern Turkish Literature Researches is also continually progresses according to the necessities of the time, based on the principle of continuity. Thus, from this issue, our journal has started to use “counseling” instead of “refereeing” as a method of evaluation. Accordingly, the articles sent to our journal are aimed to meet with reader at once according to their academic quality and when evaluation process is completed they transferred to typesetting unit. After than, according to the situation of the articles which are sent to the journal are put to “peer counseling” or sent to another “consultant” who has higher degree. Articles are not sent to a “consultant” whose degrees lower from the owner of the article in no way. It is a preference of our journal to choose the word “consultant” rather than “refereeing” which is used for comparing two concepts or objects. Finally we would like to note that according to this method of evaluation the prior review made by journal secretariat and the evaluation made by editorial secretariat made according to the SSCI standards.

This 24th issue includes eight articles and two book reviews. We are sorry to inform that there is a big difference between the number of the articles accepted to be published and sent to journal. We would like to indicate that we are trying to do our best for enhancing the quality of publication and we will continue to work as a school. In this issue the book reviews which are written by Ahmet Duran Arslan and Mustafa Karadeniz are for presenting the books which have made important contributions to the field.

In this issue there are ten articles whose process of evaluation are efficiently concluded. We hope that both the originality of the works and their new proposals and perspectives draw your attention. This issue includes mostly the narrations which are read with modern theories of criticism and three poetry analysis. While we presenting the original articles of Modern Turkish Literature Researches we wish Covid-19 to be off the agenda. We wish to meet with you with our new issues in healthy days...

Modern Turkish Literature Researchs

GÜVEN TURAN'IN DALYAN ROMANINDA BENLİK ARAYIŞI THE SEARCH FOR IDENTITY IN GÜVEN TURAN'S NOVEL DALYAN



Öz

Türk edebiyatında 1960 kuşağı içinde daha çok şair kimliğiyle tanınan Güven Turan, kaleme aldığı roman, öykü ve eleştirileriyle çok yönlü bir sanatçıdır. 1978 yılında yayımlanan *Dalyan* eseri Türk Dil Kurumu Roman Ödülünü kazanır. Bu eseriyle edebiyat çevrelerinde romancılığıyla da adından söz ettirmeyi başaran Turan, varoluşçu bir tarzla kişinin iç dünyasını, psikolojik sorunlarını, yabancılaşmasını ve benlik arayışını modern romanın imkânları dâhilinde işler. Sanat anlayışını modern edebiyat üzerine inşa etmesiyle döneminin yenilikçi isimlerinden biri olur. Kadın-erkek ilişkilerini özellikle öne çıkaran yazar; aşk, cinsellik, varlık, yalnızlık, ölüm gibi kavramları eserlerinin başat temaları olarak tercih eder.

Bu çalışmada Güven Turan'ın *Dalyan* romanında toplumsal değişkenler, psikolojik durumlar ve kadın-erkek ilişkisi çerçevesinde benlik arayışına varoluşçu bir düzlemde nasıl ve ne ölçüde temas edildiği incelenmiştir. Metodolojide Soren Kierkegaard'ın benlik kavramı merkezde olmak koşuluyla varoluşçuluktan ve psikanalitik eleştiriden faydalanılmıştır. Elde edilen verilerden hareketle eserde varoluş mücadelesinin ve benlik arayışının bellek, ölüm, korku, vicdan-niyet çatışması gibi hususlar etrafında tasarlanarak modernist bir yöntemle işlendiği gözlemlenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Güven Turan, *Dalyan*, benlik arayışı, modernizm, varoluşçuluk.

Abstract

Güven Turan, better known as a poet in Turkish literature in the 1960s, is a versatile artist with his novels, stories and criticisms. His work *Dalyan*, published in 1978, won the Turkish Language Association Novel Prize. Turan, who succeeded in making a name for himself with his novelism in literary circles with this work, processes the inner world, psychological problems, alienation, and search for identity within the possibilities of the modern novel in an existential style. He became one of the innovative names of his time by building his understanding of art on modern literature. The author, who emphasizes male-female relationships, prefers concepts such as love, sexuality, existence, loneliness, and death as the main themes of his works.

In this study, it was examined how and to what extent the search for identity within the framework of social variables, psychological conditions and male-female relationship is touched on an existential level in Güven Turan's *Dalyan* novel. The methodology utilized existentialism and psychoanalytic criticism, provided that Soren Kierkegaard's self-concept was at the center. Based on the data obtained, it has been observed that the struggle for existence and the search for identity are designed around issues such as memory, death, fear, and conscience-intent conflict in a modernist method.

Keywords: Güven Turan, *Dalyan*, search for identity, modernism, existentialism.

Ahmet EVİS

Sorumlu Yazar/Corresponding Author:

Dr. Öğr. Üyesi, Hatay Mustafa Kemal Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Hatay, Türkiye.

ORCID: 0000-0003-4205-2661

E-mail: ahmetevis@gmail.com

Geliş Tarihi/Submitted: 08.08.2020

Kabul Tarihi/Accepted: 24.10.2020

Kaynak Gösterim / Citation:

Evis, Ahmet (2020). "Güven Turan'ın *Dalyan* Romanında Benlik Arayışı", *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*. 12/24, 01-32.

<http://dx.doi.org/10.26517/ytea.451>

* Bu çalışma 23.07.2020 tarihinde elektronik ortamda gerçekleşen Modernizm ve Postmodernizm Çalışmaları konferansında sunulan "Güven Turan'ın *Dalyan* Romanında Modernist Bir Tavrı Olarak Benlik Arayışı" adlı bildirinin genişletilmiş hâlidir.

Extended Summary

Güven Turan, who is in the 1960 generation of Turkish literature and continues his active literary life, won the Turkish Language Association Novel Prize with his novel *Dalyan* published in 1968. *Dalyan*, which has mostly modern novel features; it becomes one of the innovative works of its period with its plot, its characters, the way time and space are handled. It is possible to say that a late modernist attitude is dominant in the work, which is sometimes encountered in the critique of modernism. The central themes in the work are shaped around love, loneliness, sexuality, and death. While the fiction ends with an open tip, the comment is left to the reader.

Güven Turan, who is better known for his poet identity, carries the reflections of the existentialism that he preferred in his poems to his novels and stories. It makes use of the possibilities of existentialism to reflect the inner world of the person, to convey the dilemmas such as individual-society and intention-conscience conflict. Schopenhauer, Nietzsche, Kierkegaard, Albert Camus are names influenced by the author and shaped his understanding of art. Among these names, it can be easily said that Soren Kierkegaard and Albert Camus, who are among the leading thinkers of existentialism, stand out. Both the artist's words and the distinctive elements in his works clearly show the effects of existentialism and the aforementioned names on Turan's poet and novelist identity.

In this study, the *Dalyan* novel was examined according to the existential areas that Soren Kierkegaard's philosophy of existentialism. According to the content of the work, ethical-aesthetic field conflict is generally included. The central aim is the person's search for self. The effort to reflect the inner world of the person, which is one of the main witnesses of the modern novel, is depicted in the novel as a search for identity. The fiction that proceeds through the loves and experiences of the young couple is the adventures of both

of their self-seeking efforts through an existential effort. Therefore, Kierkegaard's existential domain classification was preferred as a method, and some psychoanalytic concepts were also used. The protagonists and thematic elements, more than novel elements, were examined. The love of an unnamed young man and a woman named Penelope, their reactions to events, and their thoughts were evaluated within the boundaries of existentialism. Thematically, the feelings arising from concepts such as love, sexuality, loneliness, and death were discussed again by the conflict of ethics-aesthetics and the search for identity.

In the first part of the study, basic information about modernism is given and the relationship between existentialism and modernism is examined, and the historical development process of modernism is explained in general terms and focused on the philosophical background of the theory. The new lifestyle that emerged with modernism and the appearance of the human type in literary works are explained with their justifications. The appearances of psychoanalytic, philosophical, and socio-cultural factors on the literary scene have been studied.

In the second part, the self-seeking of the individual, who is stuck between ethical and aesthetic fields on the existential level, is studied around the concepts of love and death. In particular, the way the protagonists in the novel look at love and death shaped the plot and became the determinant of the thematic structure in the work. Depending on these two concepts, sexuality, loneliness, social criticism, and alienation issues are also mentioned in the work. The new lifestyle, justice system, and capitalist order offered by the modern world have also been criticized between the lines. However, this situation did not prevent aesthetic sensitivity in the novel. The work is largely modernist in terms of language-style, expression techniques, and novel elements. One of the striking aspects of the novel is the reference

to mythological heroes. In many of the writer's works, he focuses on different elements of mythology, and in this work, he symbolizes the aspects of the Homer epic, representing Penelope, which represents loyalty, love, and togetherness. The young woman is a successful character at the level of representation in general, although it does not exactly match her mythology features. It is a "modern Penelope" according to the conditions of the period. The young man who fell in love with Penelope is not even named. A type that has not been individualized in the modern age and has not developed a sense of belonging to society is drawn. It shapes the fictional and thematic dimension of the novel by creating mutual effects in the existential adventures of both young people.

In the conclusion part, general inferences are made based on the whole study. In the context of Güven Turan's understanding of art and his novelism, what measure and how the representation of self-seeking is used as a modernist attitude has been defined. With a modernist approach, Turan handles psychological factors individually and presents issues such as love, affection, society, sexuality, loneliness, death, time, and self-seeking to the attention of the reader on a thematic level. Turning towards situations rather than events, the writer makes concrete social criticisms and shows the dilemmas of the modern world concretely. In this context, it can be said that he preferred a socio-psychological method in his works, with an examination that expands from person to society. The effect of society, interpretation of love, meanings attributed to time, death, and loneliness are used as determining criteria in the self-realization process of individuals in the self-construction of the person. The work, which is compatible with the modern novel with its content and thematic aspects, can be considered successful in terms of style. Although the search for perfection in language does not make itself felt too much, musicality is tried to be achieved with a clear and understandable style and generally

with inverted sentence structures. It can be said that the effort to make sense of existence and the search for self is the generic concept in the work.

Giriş

Modernizm, uzun soluklu gelişim evresi sayesinde, farklı ilmî eğilimler ve düşünce akımlarıyla etkileşime girer, tüm kazanımlarını da edebiyatın imkânlarıyla bütünleştirerek yeni ve yetkin eserlerin oluşumuna imkân tanır. Batı'daki Aydınlanma hareketi; seküler bir yapı oluşturarak hümanizm, pozitivizm, varoluşçuluk gibi akımların edebiyat sahnesinde daha aktif şekilde yer almasını sağlar. I. ve II. Dünya savaşları akabinde kendini ve çevresini sorgulayan modern birey, modern psikolojinin malzemelerinden de istifade ederek varoluşu anlamlandırmaya çalışır. Zira "yozlaşan değerler, kendine özgüllüğün yitimiyle birlikte ön plana çıkan görüntünün büyü, doğadan kopuş ve modern kentlere hapsedilmek gibi insan doğasına aykırı edimler, bireyin bunaltı yaşamasına neden olur ve onu hiçlik ile karşı karşıya bırakır" (Deveci vd. 2019: 193). Bu bağlamda edebiyatla psikolojinin kesişme noktalarından olan psikanalitik eleştirinin edebî eserlerde işlevsel olarak uygulandığı görülür. Varoluşçuluğun ve psikanalitiğin insanı merkeze alan düşünce yapısı, çalışmadaki metodolojinin tespitinde öncelikli etken olmuştur.

Bu çalışmada Güven Turan'ın *Dalyan* adlı romanı, Soren Kierkegaard'ın varoluş felsefesine göre ve genellikle etik-estetik alan çatışması düzleminde ele alınmıştır. Daha çok aşk, ölüm, yalnızlık gibi kavramlarla başkışilerin benlik arayışlarının izleri sürülmüştür. Yer yer benlik, bilinç, kompleksler, korku, endişe gibi psikanalitik temelli kavramlara da kurguyla bağlantılı olarak değinilmiştir. Kişinin kendini gerçekleştirme serüveni ise modern romanın imkânları göz önünde bulundurularak incelenmiştir.

I. Varoluşçuluk, Modernizm ve Benlik Arayışı

Varoluşçu felsefe, 20. yüzyılın kapitalist dünyasında kendine bir çıkış yolu arayan modern insana çareyi kendinde

bulabileceği alternatifler sunar. Aydınlanma hareketi ve akabinde hümanizmin insanı yüceltme çabası; savaşlar, sömürge, kölelik vb. nedenlerle başarıyla sonuçlanamaz. Manevî değerlerden de uzaklaşan modern bireyler varlığa anlam yüklemeye çalışırken işe kendinden başlar ve olumsuz yaşantılar neticesinde kaybettiği yahut kaybettiğini düşündüğü benlik algısını bazen bilinçle bazen de farkında olmadan aramaya koyulur. Söz konusu durumlar gündelik hayatta kimi olumsuzluklar doğursa da edebiyat dünyasında nitelikli bir seyrin önünü açar. Felsefi arka planı bulunan ve yüzyılların birikimiyle içeriğini genişleten modernizm, insanların mutsuzlukları neticesinde tartışılmaya başlanır. Söz konusu polemikler öncelikle bireylerin iç dünyasında kendini göstererek varlığın sorgulanması, kimlik inşası yahut arayışı şeklinde biçimlenir.

Varoluşçuluk adıyla düşünce ve edebiyat sahnesinde yer bulan bu polemikler, beraberinde getirdikleriyle sanat sahnesinde yeni eğilimlerin ortaya çıkışına zemin hazırlar. Varoluşçuluk; Jean Paul Sartre, Albert Camus, Soren Kierkegaard, Nietzsche, Martin Hegel, Karl Jaspers, Bergson gibi isimlerle 19. yüzyıldan 20. yüzyılın ortalarına dek hâkimiyetini artırarak devam ettirir. Kuramsal bakımdan kendi içinde farklı iki kola (tanrıya inanlar ve ateist olanlar) ayrılrsa da varoluşun -öz de dâhil olmak üzere- her şeyden önce geldiği birçok düşünür ve teorisyence kabul edilen genel kanaattir. Varoluşun "öz"den bile önce geliştiği varoluşa ulaşmak için onun ötesini araştırmaya, düşünmeye teşvik etmiştir. Bu noktada farklı düşünürlere dair çeşitli kavramlar ortaya atılmıştır. Biz çalışmamızla ilgili olarak söz konusu kavramlardan "benlik ve benlik arayışı"nın öncelikle tanımlanma biçimlerine; ardından da *Dalyan* romanındaki karşılıklarına bakacağız.

Kierkegaard, öze ulaşmak için insanın var oluşunu maddeleştirilmiş evrenden uzaklaştırmaya ve olduğu gibi tasvir etmeye bağlar ve insan varoluşunun mevcut hâliyle

tasvirini gerekli görür. Çünkü ben denilen kavram, kendine yönelmiş, kendi olmayı arzulayan ve kendi saydamlığı içinde, onu var eden kuvvetin içindedir (Reneaux, 1994: 2-3). Bu bağlamda öne çıkan bir diğer kavram bilinçtir. Zira "bilinç, içsel bilinç belirleyici etkindir. Ben söz konusu olduğunda her zaman belirleyicidir. 'Ben'in ölçüsünü verir. Ne kadar bilinç varsa o kadar ben vardır; çünkü bilinç ne kadar gelişirse istenç o kadar gelişir ve ne kadar çok istenç varsa o kadar ben vardır" (Kierkegaard, 2010: 39). Olaya benzer şekilde fakat farklı bir disiplinden yaklaşan Carl G. Jung ise "bilinç" ve "ben" arasındaki doğrusal ilişkiyi tespit eder ve bu düzlemde bilinçdışı kavramı üzerinden dolaylı şekilde bireyleşme sürecini açıklar: "Her şeyden önce, bilincin merkezi, Ben demektir. Eğer nesne bilince ulaşmaya mümkün değilse, nesneyi Ben'e bağlayacak bir köprü yoksa, nesne bilinçdışıdır, yani bireyde yokmuş gibi bulunur" (2010: 78). Kierkegaard'a göre "benlik, insanın yeryüzünde erişebileceği en üst olgunluk seviyesidir. Hiç kimse, ben olmaktan ve benlik hâline gelmekten daha yüksek bir yere gelemeyebilir, hiç kimse ondan daha değerli bir zenginliğe sahip olamaz" (Taşdelen, 2004: 79-80). Ayrıca "Kierkegaard, varoluşun içindeki insanın ne olduğundan çok nasıl olması gerektiği ile ilgilenir. Ancak bireyin içinde bulunduğu yaşamı, anı da yadsımaz hatta varoluşçuluğu insan üzerine somut şekilde düşünme olarak ele alır" (Çelebi, 2013: 261).

Sartre ise varoluşçuluk içinde Kierkegaard'ın bireye bakışını şu şekilde açıklar: "Kierkegaard bireyi ana gerçek sayar, toplumu hor görür ona göre bireyin varlığını koruması için toplumdan, kamudan, eşitlikten sıyrılması gerekir. Bireycilik ancak yalnızlık, boğuntu, kaygı ve umutsuzluk içinde belirir, korunur ve derinleşir" (Sartre, 2012: 11). Aslında bu tespitler Kierkegaard'ın varoluşu -genel hatlarıyla- üç tip (etik, estetik, dinî) olarak tasnif etmesine uygun görünür. Ona göre birey, her üç alanda bulunabilir ama aynı anda birden fazla varoluş alanının içinde olamaz. Konuyu biraz açacak olursak, hazza

dayalı bir yaşantı içinde estetik alana dâhil olan birey, aynı anda tanrıya işaret eden dinî alana dâhil olamaz ya da toplumsal bir parçayı temsil eden etik alanın sınırlarından giremez. Bu durum Kierkegaard tarafından “hiç kimse iki efendiye hizmet edemez” sözüyle açıklanır (Taşdelen, 2004: 147-155). Kısacası, kişinin yaşantı ve tercihleri varoluş biçimini şekillendirecektir. Varoluşu anlamlı kılan da bu arayış ve yolculuk şeklinde ilerleyen benlik arayışıdır.

Kuramın temel dayanaklarına göre etik alan bir yönüyle kamusal biçimde yahut toplumsal normlar olarak kendini gösterir. Çünkü “etik evrenseldir ve bu yönüyle soyuttur. Bu yüzden tam soyutlaması için de etik daima yasaklayıcıdır. Böylelikle etik kendisini yasa olarak sunar” (Kierkegaard, 2013b: 95). Estetik ise “öncelikle sanat üzerine söylem değildir. ‘Ben’in belirgin birlik yokluğunda, arzu ve imgelem olarak dolaysızca belirlenmiş varoluşu niteler” (Cauly, 2006: 106). Bir bakıma estetik alan, aslında, benlik oluşumundan çok çözümlenmenin yaşandığı alandır. Bu durum, Kierkegaard’ın varoluşu manevi, sistemli bir yapı içerisinde tasarlamasıyla açıklanabilir. Şöyle ki Kierkegaard’a göre, kişinin yaşamı boyunca özden varoluşa doğru bir hareket bulunur. İnsan özü, kusursuz olan tanrı ile münasebeti elzem kılar. Varoluş arayışı ise temelde insanın bu ilişkiden uzak kalması, bir başka ifade ile tanrıya yabancılaşmasının neticesidir (Cevizci, 2000: 557). Yazarın özellikle altını çizdiği tanrı profili ise tabuya dönüşen arketipsel bir tanrı tipi değil; aksine her bireyin kendi tasavvurundaki kusursuz tanrı düşüncesidir. Böylesi bir tanrı fikrinin içselleştirilmesi ise tamamen iman ve sevgiye dayanmaktadır (Kierkegaard, 2015: 85). Bu ifadeler, elbette varoluşun mutlak tanrı yahut din merkezli bir anlayışa dayandığı anlamına gelmez. Önemli olan, etik ve dinî alanın ortaya çıkardığı sorumluluk ve seçime dayalı özgürlük duygusudur. Mutlak serbestliğin merkezindeki estetik alanın şahsi eğilimleri, etik alanın toplumsal ve bireysel

sorumluluklara dayalı anlayışıyla taban tabana zıt görünür. Toplumsal kurum ve davranışların bireyi kısıtlayan yönü; etik alanın sınırları dâhilinde gerekli görünürken, kişisel haz ve ânı yaşamaya odaklı estetik alan için bireyin mutlak suretle kaçındığı bir olgudur. Askerlik, evlilik gibi toplumsal temelli fakat bireyle doğrudan alakalı kurumlaşmış yapılar etik alanda bireyin yaşam alanlarını şekillendirirken, estetik alanda ise bireyin sınır tanımayan özgürlük alanını daraltır. Buna rağmen Kierkegaard, estetik alandan çok etik ve dinî alanın varoluşun anlamlandırılma sürecinde bireye daha çok yardımcı olacağına inanır. Çünkü ona göre haz ve tutkuya dayalı bir yaşam biçimi en nihayetinde bireyin benliğinin çözülmesine ve dolayısıyla mutsuzluğuna sebep olacaktır. Ancak bu çözülmenin yarattığı umutsuzluk durumu da varoluş mücadelesinde kimi yönleriyle olumlu bir etkidir. Kierkegaard, varoluşsal düzlemde kendini gerçekleştirmeye en yakın duranların umutsuzluk ve keder içindeki bireyler olduğunu belirtir (2013a: 51). Umutsuz birey bir yandan kendi olma arzusuyla somut ben'in güç durumuna istemeden de olsa yaklaşırken öte yandan söz konusu kaçınmanın doğurduğu şeytani öfkenin de üstüne atlar. (Kierkegaard, 2010: 85). Umutsuzluk hususunda vurgulanan husus ise özneye, eyleme, durum yahut olguya göre yapılan şahsi tercihlerdir. Dolayısıyla Kierkegaard, bireyin tercihlerinde özgünlük ve özgürlüğünün de gerekliliğini savunur. Yalnızca evrenselleşebilen insanın bireysel yaşantıları sayesinde ideal bir insan profili yakalanabilecektir:

“Bireyin kendisi evrensel olduğunda işte yalnızca o zaman etik gerçekleştirilebilir. Bu, vicdanın sırrıdır; bireysel yaşamın kendisiyle paylaştığı sır budur: Etik aynı zamanda hem bireysel yaşamdır hem de gündelikliği içinde değilse bile, en azından imkânına göre evrenseldir. Yaşamı etik olarak gören kimse, evrenseli görmektedir ve kendisini, o zaman hiçe dönüşeceği için somutluktan çıkararak değil, tam tersine somutluğu giyerek ve ona evrenselle nüfuz ederek, evrensel insana dönüştürür” (Kierkegaard, 2013b: 96).

Kısacası, “varoluş alanları içinde etik ve estetik alan insanoğlunun çatışmalarına en çok sahne olan alanlardır denebilir. Çünkü insan etik alanı var eden toplumun bir bireyi iken kendi arzularının da bir bütünüdür. Dolayısıyla etik kurallar ile arzuların çatışması en muhtemel sonuçtur” (Saltık, 2017: 45-46).

Felsefi bağlamda bu biçimde tanımlanıp izah edilenler, edebiyat sahasında da yankısını kısa sürede bulur. Bir varoluş alanından diğerine geçme yahut arafta kalma durumu edebî eserlerin ve özellikle modernist ve geç modernist romanların tematik yapısına şekil verir. Genellikle ontik yönden etik ve estetik alanların çatışmasıyla kişi kadrosunun şekillendiği eserlere çokça rastlanır. Ayrıca avangart sanat anlayışının ortaya çıkışına zemin hazırlayan sebeplerden biri de yine bahsedilen varoluşsal sancılardır.

Türk edebiyatının 1950’li ve 1960’lı yılların kimi modernist yazarları varoluşsal bağlamda farklı alanların meydana çıkardığı çatışmaları işlemiştir. Peyami Safa, Ahmet Hamdi Tanpınar gibi yazarların izinde ilerleyen genç sanatçılar da yok değildir. Güven Turan 1978 yılında yayımladığı *Dalyan*’ı mensubu olduğu 60 kuşağının modernist çizgisine uygun olarak kaleme alır. Yazar, varoluşçuluk etkisinin açıkça gözlemlenebildiği eserlerinde etik alan ile estetik alan arasında sıkışan bireylerin iç dünyalarını işler. Yaptığı bir söyleşide tesiri altında kaldığı varoluşçulardan ve *Dalyan*’daki kişilerin genel tavrına değinir: “İlk gençliğimde varoluşçuluktan, Schopenhauer’den, Nietzsche’den, Kierkegaard’dan, Camus’den çok etkilendim ben... Bir de benim öyküleme tekniğim, dışardan bakma üzerine kurulu. Bakıyor ve yorumsuz yansıtıyor gizli anlatıcı romanları. Yorum okura bırakılıyor... *Dalyan*’ın adsız kişisi, gerçekten tepkisiz mi, tepkisizse, neden? Ben vermiyorum bu soruların yanıtını, okurun değerlendirmesine bırakıyorum” (Turan, 2011). Yazarın hem bu söylemleri hem de metin içinde birçok belirsiz nokta bırakması hatta kurguyu ucu açık

şekilde sonlandırması başkişi üzerinden okurun da varoluşsal sorgulamaya aktif olarak katılmasını istemesindedir denebilir.

2. Elik ve Estelik Alan Arasında Sıkışan Bireyin Benlik Arayışı

2.1. Penelope ve İsimsiz Genç Aşkı

Romana ismini veren *dalyan* kelimesi sözlükte, “deniz, göl ve ırmakların kıyılara yakın yerlerinde ağ ve kazıklarla oluşturulan, büyük balık avlama yeri” (TDK, 2011: 588) şeklinde tanımlanır. Tanımdan hareketle sözcüğün romandaki sembolik karşılıklarını aramak gerekli görünmektedir. Özelde romanın genelde ise hayatın kişiler için bir tuzak olduğunu çağrıştıran sözcük, modern dünyanın karşısında bireyin konumunu açıklayan bir temsil düzeyindedir.

*Dalyan*¹ romanının olay örgüsü ismi verilmeyen bir genç ile Penelope adlı bir kızın yaşadıkları, aşkları, geçmişle yüzleşmeleri, korkuları, çevreleriyle münasebetleri, kendilerini ve birbirlerini varoluşsal düzlemde sorgulamaları etrafında şekillenir. Sistematik bir zaman algısı mevcut olsa da kronolojik akışın vurgusu temelde modern dünyanın mekanikleşen yapısını göstermek içindir. Yer yer geriye dönüşler, bilinçakışı tekniğine başvurulması da zaman unsuru açısından dikkat çeker. Belleğe taşınan mekân ve zaman kullanımları iki gencin aşkını açıklamada işlevsel olarak kullanılır. Dolayısıyla eserin en öne çıkan yapısal unsuru aslında kişi kadrosudur. Çünkü mevcut tüm olay ve durumlar başkişiler için yaratılmıştır. Onlar dışında kalan tüm şahıslar ya tip ya da figüratif unsur olmaktan öteye gidemezler.

Kurgunun merkezinde yer alan iki şahıstan biri olan genç adam, bir haber ajansında çevirmenlik yapan, yalnız bir hayat süren, kendine güveni kısmen zayıf olan bir tip olarak çizilir. Onun hakkındaki bilgileri kurgu ilerledikçe satır aralarındaki

1 Eserden yapılacak alıntılarda sadece sayfa numarasına yer verilecektir. İncelemede, eserin 2002 yılında Yapı Kredi yayınlarından çıkan ilk baskısı kullanılmıştır.

ifadelerden öğreniriz. İlişkilerinde mutluluğu yakalayamamış, iş hayatında başarılı görünse de huzura erişememiş biridir. Sosyal ortamlarda da pek öne çıkmaz. Yalnızlık, melankoli, kararsızlık, yabancılaşma şahsa has özellikler olarak dikkat çeker. Romanın henüz başlarında geçen "Olayları sürdürmek elinde değil. Hep başkalarına göre düzen veriyor kendisine" (s. 15) ifadesi bile bireyleşemediğinin en belirgin göstergelerindendir. O, her şeyden evvel bu dünya içinde yaşamına anlam katacak bir "şey" bulabilme umuduyla yaşamaktadır. Bu yüzden aşka yönelik umidini kaybetmez. Fakat önceki ilişkileri hep hayal kırıklıkları ile doludur. Bir daha hiç mutlu olamayacağını düşünürken, romanın bir diğer başkışisi olan Penelope ile karşılaşır. Bu ikili arasında başlayan ilişki sade bir aşk öyküsünden öte, bireylerin benlik arayışına yönelindikleri bir yolculuğa dönüşür.

Genç adamın kişilik yapısına ışık tutan özellikler daha çok modern dünyanın insanı tektipleştirerek tüketen yönleri etrafında yansıtılır. Tektipleşen, monotonlaşan yaşam tarzı kişinin varoluşunda belirleyici bir etmene dönüşür. Kierkegaard'ın tanımladığı estetik alanın sınırları içinde yaşayan genç adam, kendisini etik alana iten düzen karşısında varoluşsal sıkıntılara girer. Bu hususu anlatıcının, daha çok aşk ve meslek hayatı üzerine konuştuğu bölümlerde görürüz:

"Artık teleks seslerine yazı makinelerinin takıntıları da karışıyor şimdi. Yivine giriyor işler. Usu bulanıklaşmaya başlıyor. Bundan sonra çalışan kendisi değil, bütün çalışma yönleri önceden hazırlanmış bir nesne. Tiksiniyor bu durumdan, ama bir yandan da böyle bir yaşamının kendisini çıldırmaktan ya da kendine kıymaktan koruduğunu da biliyor (s. 27). (...) Düzenli bir insan olarak bilinir oysa, düzenli bir insandır da" (s. 33).

Yaşadığı bu tarz çelişkilere ve varoluşun etik alanında bulunma durumundan estetik alanına kayma arzusuna rağmen kahraman bunu başarmakta zorlanır. Her başarısız denemesinden sonra ise bazen sosyal bazen de bireysel bir eleştiride bulunur:

"Ezberlenmiş kurallar yapılmaya daha iyi! Bu kuralları atlamadan uygulayanlar, gerçekte bu kuralları doğuşlarından başlayarak doğal bir ortam içinde öğrenmemiş, okumuş, duymuş, görmüş kişilerdir. Bir tanesini eksik yaptıkları ya da yapmadıkları zaman görgüsüzlükle, kültürsüzlükle, uygar olmamakla suçlanma korkusu içindedirler. Penelope de kendisi gibi örneğin. Umursamazlığın sınırı yok (s. 54). (...) Penelope, 'sanki benimle değildin kentteyken... İyi ki geldik, iyi ki gelmişiz buraya...' Gülümsüyor, 'kentten kurtulduk ya,' diyor o da" (s. 137).

Benlik oluşumunda ona zarar veren temel unsurlar ise komplekslere² dönüşmüş geçmişin izleri, korkuları ve aşka bakışıdır. Çocukluğundan kalma yaralar, aşkları daha ziyade tensel hazlarla kodlaması, korkuları ile yüzleşmemesi genç adamın hem benlik arayışının sebepleri hem de mutsuzluğunun gerekçeleridir. Genç adamın varoluşsal çıkmazlarında pay sahibi olan önemli etmenlerden geçmişe takılı kalmak bazen çocukluk, bazen bilinçaltının ansızın karşısına çıkardığı olumsuzluklarla kendini gösterir: "İster istemez anılara kayıyor usu. Bağışlamayan belleği ile buradaki konuşmaları anımsıyor. Her şeyi geçmişle ölçüştürmesi tedirgin ediyor onu. Kurtulamıyor bundan. Kurtulamıyor mu? Kurtulmak istemiyor. En doğrusu bu" (s. 9). Gencin, geçmişten kopamayışının bir nedeni de çocukluk dönemleridir:

"Anlatacak bir çocukluğu olması ne iyi insanın,' diyor. Gece bir ara, 'geçmişim yok,' demişti. Bu iki konuşma tamamıyor birbirini şimdi. (...) 'Geçmişimiz dediğimiz zaman, anılarımızdan söz ettiğimizde ya da,' diyor, bırakıyor tuzluğu, karabiberi alıyor, eli havada Penelope'ye bakıyor. 'En güzelinin bile öyle yaşadığımız an kadar önemli olmadığını biliyoruz.' Başını öne eğip, dikkatle serpiyor karabiberi. 'Hiç anımın olmamasını isterdim oysa anılar benim vazgeçilmez kalabalığım. Bir gem, bir bukağı yaşamamda'" (s. 29-30).

2 Jung'a (2010: 162) göre kompleksler bölünmüş ruhlardır ve onların temelinde insan tabiatına aykırı duran ahlaki iç çatışmalar vardır. Bu çatışmalar ise kişilik bütünlüğünü sağlamada bir yerde tehdit gibi dururken bir bakımdan da gerekli görünmektedir. Zira kompleksler, farkındalık düzeyi yüksek olan birey için aşması muhtemel engellerdir.

Hayata, insanlara, kendine bakışta irdeleyici, aşırı duyarlı olan "o" nun en belirgin özelliği yalnızlığıdır. Penelope'yle kurduğu ilişkide de yalnızlıktan kurtulamaz. Penelope "şimdi"yi yaşayabilirken, "o", geçmişini silip atamaz (Gökberk, 1979: 6-8). Kurgu içerisinde çocukluk-anılar ilişkisi dışında geçmişin bir zaman unsuru olarak ele alınıp felsefî düzlemde tartışıldığı da görülür:

"Geçmiş. Geçmiş dün geceyle, sinema öncesinde, saat gelsin diye beklerken çayını içmek, kitabını okumak için oturduğu pastanede o hâlâ yapaylık bulduğu karşılaşmayla başlıyor. Ondan öncesi yok, olmamalı da. Buna, böyle yaşamaya alıştırmalı kendisini (s. 33).

(...)

Yaşamdan tat aldığı anlar da olmuştur. Yaşamı ölesiye sevdiği, coşkunun haykırmak istediği anlar da. Ama genellikle grilikle kara arasında. Yaşamındaki o iki büyük görüntünün dışında, irili ufaklı tümsekleri..." (s. 63).

Geçmişini kabullenmek ve ona karşı gerekli davranışları sergilemek için de umutsuz değildir. Bu durum aslında genç adamın varoluşsal bakımdan kimlik bütünlüğünü sağlama çabasında olduğunu göstermektedir:

"Geçmişini kurcalamamalı. Geçmişini irdeleyen sözcüklere, anıştırmalara da yer vermemeli. Her şeye, uykusuz gecelere, tadını yitirmiş yiyeceklere, sıkıcı konuşmalara, konuşmamış olmak için girilen konuşmalara dönmeye yol açmamalı. En iyisi kapatmak. Gizlemek. Örtmek. Ancak, daha sonra, geçmişin gerçekten bir yük olmadığı bir zaman yeniden düşünebilmek için, örtmek" (s. 12-13).

Ontik yönden benlik arayışında etkili olan bir diğer husus ise korkulardır. Daha çok yazarın kendi korkuları şeklinde de sıkça edebî eserlere konu olan korkular, sembolik anlamda karakterler aracılığıyla okurlara gösterilir. Zira "sanatçı korkularından sanat aracılığıyla arınmaya çalışırken okuyucu da empati yoluyla kendi korkularıyla yüzleşebilmektedir. Ortaya konulan edebî eserlerde sanatçıların korkularının izdüşümünü görmek

mümkündür” (Atlı, 2017: 204). *Dalyan*'da da korkular işlevsel olarak kullanılır. Nitekim genç adamın benlik bütünlüğünün oluşumunda engel teşkil eden bir diğer sebep korkulardır. Çeşitli düzeyde ve türde kendini gösteren bu korkular daha çok kaybetme korkusu ve yüzleşmekten çekinme şeklinde kaleme alınmıştır: “Korktuğunu söyleyemediği için belki, sürüp gidiyor korkusu. Söyleyemez de. Kendini ele vermesi, açıklaması, ortaya koyması demektir söylemesi. Oysa ona söylemişti korkularını, kısa süren birliktelikleri içinde. Onun yanındaki konuşma rahatlığını vermiyor bütün o kendisini özgür bırakan davranışlarına karşın” (s.57). Böylesi bir manzaraya rağmen gencin içinde bulunduğu durum çözümsüz değildir. Anlatıcı, adamın sürdürdüğü benlik mücadelesinde bir çıkış yolu sunarken bunu yine onun geçmişteki yaşantılardan hareketle gerçekleştirir: “Zorlamalı kendisini. İlk yüzmeye başladığı zamanki korku... Her sabah fırtına olsa da yüzmeliydi. Eskiden daha kolay yaşardı beceremediği, korktuğu şeyleri” (s. 58).

Korkularının dışında benlik inşasına şekil veren ve eserin mutlak teması olan aşk da gencin benlik arayışında fonksiyonel olarak kullanılır. Eserde aşka dair düşünceler, aşk-kişilik bütünlüğü ilişkisi ve sevdiğinden ayrılmasıyla aşkı kaybetme korkusu sıkça işlenir. Genç adamın aşka dair düşünceleri, Penelope aracılığıyla varoluşuna atfettiği anlamları şekillendirir:

“İlk gördüğünde güzel bir yüzdü bu, şimdiyse bundan da öte sevdiği yüz. Penelope'nin daha öncekilere hiç benzemeyen bir şekilde vazgeçilmez olmaya başladığının bilinci gitgide tedirgin edici. Şimdi de aydınlığını, içinin yarattığı, kendi uyarıtısı olan aydınlığı boğan karanlığın ardından gördüğü yüzün bir başka birisiyle yer değiştirmez güzelliği, yeniden gece yarları uyanıp yanında yattığını duyduğu zamanki o boğuntuyu, o kaçma isteğini, bunun gitgide olanaksız oluşunu, karanlık bir yerde ayağın boşa gitmesi duygusuyla görüyor. Dayanılmaz geliyor bu görüntü” (s. 54-55).

Genç adam, aşkına inandıktan sonra tüm benliğiyle kendisini Penelope'ye teslim eder. Bazen anlatıcı bazen de genç adamın

söyledikleri, âşıklar arasındaki bağı gittikçe farklı bir düzeye ulaştığını gösterir. İlişkileri, alışılmışın dışında ilerler ve bu durum iki gencin birbirine daha da bağlanmasına vesile olur:

“Penelope, ‘neden burada olduğumu, neden, nelerden kaçtığımı sormuştun, işte bundan, bunun sonrasından, beni bekleyenden,’ diyor, az önceki konuşmasını sürdürerek. Bu kez o başlıyor, ‘istemezsen...’ Susuyor, ‘şimdiye dek hiçbir şeyin zorla olmasını istemedim, daha doğrusu ne kadar seversem seveyim, ne kadar istersem isteyeyim, sahibi olmak için zorlamadım kimseyi. Susuyor. ‘Aldılar ve bıraktılar beni.’ Susuyor. ‘Sen de... Birlikte gelmedik, getirdin, şimdi, gidebilirim, gönderebilirsin. Seçmek ve düzenlemek senin.’ (s. 21). (...) Penelope bitmeyecek, anı olmayacak bir ilişki mi? Sürekli bir Penelope. Umulmadık bir olay bu. Ama inandırmalı kendisini buna” (s. 62).

Kalbî birlikteliğin ve teslimiyete yakınlaşmanın bir diğer önemli nedeni ise genç adamın önceki ilişkilerinde aradığını bulamayışıdır. Penelope kendisi için bir çıkış yolu olduğu kadar, tavır ve niyetiyle ideal bir kadın profilini temsil etmektedir:

“Bu son günlerce kaçınıcı kaçış ya içinin bitmek bilmez labirentlerine? Korkmuyor da artık. İsteddiği gibi geziniyor orada. Anılara da dalıp çıkıyor. Penelope’nin kurtarıcılığına buluyor her yüzeye çıkışında. Elini uzatsa, Penelope’nin elini buluyor, kendisi yükselme gücünü bulamayınca batağından. Penelope’yi kullanmıyor burada. Var o. Bunun kendisi için neden önemli olduğunu bilse. Yaşamını paylaşmasından başka değil, Penelope’ye böylesine sarılması. Ya verdikleri? Bilemez bunu. Kendisini koyuyor ortaya. Ne alırsa özgürce alıyordur. Almalı da. Vermesini beklemeden. Yaşamının en bulanık noktalarında bekleyen, sadece bekleyen, eller var. Onlara da verdi. Ama istemeyerek. İstedikleri için. Uzanıp alsalardı, şimdi Penelope değildi yanında oturan.” (s. 52-53).

Eserde benlik arayışının en öne çıktığı noktalar anlatıcının ağzından genç adamın hissettiklerinin aktarıldığı bölümlerdir. Genel yaşam biçimi ve düşünceleri benlik arayışında genç adamın varoluş mücadelesini yansıtır. Örneğin, “bir gölge olmaktan alıkoymalı kendisini” (s. 36) diyen anlatıcı, benlik

inşasının önemini vurgulamakla beraber, genç adamın düşünce ve eylemleri arasındaki dengeyi yorumlar. Estetik alana dâhil olmasına rağmen etik alanın sınırlarına yaklaşan adamın yaşadığı iç çatışmalar kurgunun hemen başında verilerek başkişi üzerinden varoluşun muhasebesi okura hissettirilir:

“Bir şeyi seçmesi gerek. Bir şeyi değil, Penelope’yi, bir başkasıyla birlikte yaşamayı, seçmesi gerek. Oysa bunu yapmaktan çoktandır umudunu kestiği için, bütün yaşamını, iç dünyasının düzenlerini tek başına sürdürülen bir yaşama biçimi üstüne kurmuştu. Şimdi bu yaşama biçimini bütünüyle yıkması, kendini yeniden düzenlemesi gerek. Başarabilir mi bunu? Bu sorudan önce bir başka soru var gerçekte. Değer mi buna? (...) Şimdi yalnız bir başkasıyla değil, kendisiyle de uzlaşması gerekiyor. Asıl güçlük, elini kolunu bağlayan güçlük de burada gerçekte” (s. 34).

Evliliğe bakışı, düzenli, herkes tarafından kanıksanmış sosyal normlara göre bir ilişki sürme eğilimi genç adamı etik alanın sınırlarına iterken, Penelope’yle “şimdi” merkezli yaşama arzusu, onu, estetik alana çeker. Her ne kadar iki âşık da estetik alan içinde bulduklarını söyleyip hissetseler de bir noktadan sonra etik alana kayma eğilimleri başlar. Zira tüm korkuları da herkes gibi olmak, başka bir ifadeyle modern dünyanın tektipleşmiş yapısına evrilmektir. Bu endişelerin artışından itibaren varoluş sancılarına Penelope’nin daha aktif şekilde yön verdiği görülür.

Romanın bir diğer başkişisi olan Penelope ise, genç adamın aksine, daha net tavırlar sergileyen, ne istediğini ve yaptığını bilen fakat yine de geçmişinde soru işaretleri barındıran bir karakterdir. Taşdığı tüm bu belirsizlikler, çiftin birbirine yakınlaşmasını sağladığı gibi onları bekleyen meçhul sona da sürükler. Çünkü eser, temelde, “hayatın akışı içinde sürüklenen bireyin kaçınılmaz olarak içine düştüğü ağların örülüşünün öyküsü, bir kişilik arama sorununun irdelenişidir ve sonu belirsizdir. Kişinin kendini bulamayışı, biçimsel düzlemde,

başkişinin adının okura verilmemesiyle açığa vurulur. Roman 'o'nun düştüğü tuzağın/dalyanın romanıdır. Bununla birlikte Penelope'nin kim olduğu sorusuyla çerçeveselenir" (Küçük, 2016: 319).

Seçilen Penelope ismi ise derinliği yönüyle anlamlı görünür. Yunan mitolojisinin en bilindik isimlerinden birini kullanan Güven Turan, böylelikle modern edebiyatın seçkinci, mükemmeliyetçi tavrını da *Dalyan*'da göstermiş olur. Birçok eserinde mitolojik unsurlara başvuran yazar, mitoloji ile ilgili olarak, "insanlığın geçmişinin tanınmasında mitoloji en sağlam tarih kitabından daha iyidir; derinliğiyle kavrar insanı, düşlerini bile anlatır" (Hızlan, 2015: 6) tespitinde bulunarak, Penelope ismini neden tercih ettiğini bir nebze de olsa açıklamış olur. Ayrıca romandaki Penelope ile Homeros'taki Penelope'nin tematik ve çağrışımsal düzeyde benzer şekillerde karakterize edildiği görülür. "Gündüz dokuduğu tülü gece söken Penelope, 'öteki'lerle kurulan ilişki bağlarını çözer veya 'o'nu çevreleyen dalyanın ağlarını örer. Penelope'nin kimliği, roman boyunca anlaşılmaz. Yakınoğu kültürleri uzmanıdır. Yabancı olması, bu bilinmezliği pekiştirir" (Küçük, 2016: 320). Yazarın esinlendiği mitik kahraman Penelope ise Homeros destanlarında ismi "Penelopeia diye geçen İkarios'un kızı, Odysseus'un karısı[dır]. (...) Eşinden ayrı kaldığı yirmi, otuz yıl sürece başka kocaya varmamak için ayak diremesi, Odysseus'a sadık kalması onu evlilikte vefa ve sevginin simgesi hâline sokmuştur. Onun adı kadar, yıllar yılı gündüz dokuyup gece söktüğü bez de dillere destan olmuştur" (Erhat, 1996: 241).

Hikâyeyi önemli kılan ve Penelope'yi var eden aslında aşkıdır. Ona ontik bir anlam yükleyen de yine aşktır. *Dalyan*'daki Penelope de benzer bir söylemle varoluşunu sevdiği adama bağlar; sadakat, şefkat ve sevgisiyle mitik olanın temsiline dönüşür: "Ne çocuğum olacak benim, ne yaşlılığım. Geçmişim de yok. Şu anda, varoluşumu kanıtlayacak tek sen varsın. (...) Bilmediğin, senin sonuncu olduğun. Sen uzandığım son

köksün. Bu da çözülürse, beni bekleyeni çok iyi biliyorum” (s. 66). Penelope'nin ağzından aktarılan bu ifadelerle hem aşk-varoluş ilişkisi genel hatlarıyla çizilir hem de mit ve roman kahramanı arasındaki bağ somutlanmış olur.

Okur için eserin sonlarına doğru Penelope'nin mitik yönü tam anlamıyla anlaşılır. Anlatıcı ve âşık çiftin ağzından yine kadının benlik arayışına yönelik sorgulamalara da satır aralarında sıkça rastlanır: “Kim Penelope? ‘Kimsin sen?’ diyor. Başını kaldırıyor Penelope. Alacakaranlıkta garip bir ışık var gözlerinde. ‘Penelope’yim,’ diyor, ‘Ve Penelope değilim!’ – ‘Biliyorum’” (s. 129). Genç kadının kendine dair tutarsız söylemleri, aslında, Penelope'nin hem sıradan hem de mitik özellikler gösteren karaktere uygun olduğunu düşündürür. Bu durum, modern romanının çoğul okumalara uygunluk taşımasının yanında varoluşsal düzlemde kişinin yaşadığı iç çatışmaları somutlamasına da olanak tanır.

Varoluşsal sorgulamanın merkezinde birey ve aşk bulunur. Ne var ki bu aşk, kalbî yönünden ziyade fizikî boyutuyla öne çıkarılır. Eserde cinsellik üzerine söylemlerin benlik arayışında etkin olarak tercih edildiği ve kadın-erkek ilişkisine dayanan cinsel münasebetin birçok kez sahnelendiği görülür. “Okuyucunun hayal gücüne hiç gerek göstermeyecek biçimde en küçük ayrıntılara kadar işlenen sevişme, cinsel birleşme sahneleri romanda cinselliğin boyutlarını” (Aytaç, 1990: 36) açıkça yansıtmaktadır. Eserdeki etik-estetik alan çatışmasının en çok hissedildiği noktalar yine bu bölümlerde kendini hissettirir. Söz konusu sahnelere rağmen asıl vurgunun cinsellik olmadığı ilerleyen kurguyla birlikte anlaşılır. Tensel haz, birlikteliğin sadece yalınkat görünümünden biridir. Temelde ise cinsel birleşme, birçok yerde ruhsal bütünleşmenin bir tasvirine dönüşür:

“‘Bir yıkıntı yaratmayalım bundan, birbirimizi istediğimiz için birlikte olalım, paylaşılan, hazırlanan, kurulan bir sevgiyi yaratmayalım bundan, heple hiç arasında olmasın ilişkimiz,’

diyor. Etinin üstünde kımıldamaya başlayan eli tutup sıkıyor o zaman. 'Bu kez de sen beni sev, istediğin gibi,' diyor, 'nasıl istersen öyle düzenle bu ilişkiyi, benden sadece karşılığını göreceksin, ne fazla ne eksik'" (s. 23-24).

Hoşlantı, cinsel birliktelik ve ardından ruhsal tamamlanmışlık hissi iki genç arasındaki ilişkinin özeti gibidir. Önce yakınlaşım ardından birbirini sevmeleri ise her iki gencin de aslında varoluş problemleri içerisinde estetik alanda yaşama arzularından kaynaklanmaktadır: "Seninle sevişmek için birlikte olmadığımıza inanayım diye gidelim demiştim. Birlikte yaşamak olsun diye'" (s. 44). Eserde sıkça geçen "şimdi" vurgusu da bu bağlamda anlamlı gözüktür: "Gene haklı olacak Penelope. Sonuncu olacak onun için. Geçmiş olmayacak Penelope'nin gene. Hep "şimdi"si olacak onun" (s. 151).

Geçmiş ve geleceği ile ilgili birçok soru işareti barındıran Penelope'nin kişilik yapısı özellikle anlatıcının söylemleriyle belirginleşir. Penelope, genç adam için birden çok şeyi ifade eder. Bazen bir sığınak bezen ortaklık bazen de bir kurtuluş ve belirsizliktir: "Birlikte yaşamadığı şeyleri kendisinin dışında tutma yetisini kendisi ile ilgili şeylere de uygulayabilse... Penelope bir kurtuluş olabilir. Bir kurtuluş olarak bulunmadığı, görülmediği hâlde. Gene de ona bir kurtuluş gibi sığınmamalı (s. 31). (...) Ortaklık bu, yaşamı başkalarıyla paylaşmak" (s. 64).

Penelope'nin ayrılık kararı da olay örgüsü içinde kırılma noktalarından biridir. Benlik bütünlüğünü sağlama yolunda emin adımlar atan genç adam Penelope'nin yurtdışına çıkması ve geleceklerinin belirsiz olma durumuyla yeniden bir yıkım yaşar ve tazelenen güveni tekrar sarsılır:

"Benim gitmem gerek!'- 'nereye?'- 'bursum bitti. Pasaportumu da yenilemeliyim. Onun içinde dönmeliyim. Yıllardır dönmedim.' - 'ne zaman? Hemen mi?' - 'üç dört haftaya kadar... En az dört ay kalmalıyım.' - 'ya sonra?' - 'bilmiyorum sonrasını... Hiçbir şeyin sonrasına düşünmem, düşünmek istemem. Her şey sondur

benim için. Her başlangıç.' (...) 'Hiç söz vermiştik birbirimize?'-
'yaşamı yalnızca paylaşmıştık hani? Süre koymadan?' (s. 128).

Penelope'nin ayrılış ihtimali arttıkça, genç adamın benlik inşasında döşediği taşların her biri yerinden oynar. Daha önce emin olduğunu düşündüğü hususlar hakkında yeniden kuşkuya düşer. Rahatsızlığının sebebi sadece kuşkuları değildir, ayrıca iki ölüme –belki de cinayete- tanıklık etmiş birinden ayrılmanın huzursuzluğu da kaplamıştır genç adamı: “Penelope’yi tanımıyor. İç dünyası bir yana, yaşadıklarını bile bilmiyor tam olarak. Sormalı. Soruşturma da dese, sussa da, tanımadığı, kendisi ile ilgili çok şey bilen bir Penelope’nin bırakıp gitmesi ürkütücü” (s. 154). Adamın sevdiği kıza karşı tereddütlerinin artması, varoluşsal sancıların yeniden kendisini göstermesine neden olur. Buna rağmen kadının tam anlamıyla adamı terk etmemiş olması, geri dönüp dönmeyeceğinin belirsizliği de gencin ümidini tamamen kaybetmesini engellemiştir. Mevcut belirsizlik durumu ise her hâlükârda genç adamın kendini gerçekleştirme sürecini sekteye uğratmıştır denebilir. Varoluşsal alan olarak âşıkların estetik alan içinde yaşamalarına rağmen Penelope'nin farklı nedenlerle – pasaport süresi, yurt dışı çıkışı, ailevi sorumluluklar vs.- etik alandan da kopamaması, kendini sevdiği kıza adayın adam için bir çıkmaza dönüşür. Zira eserdeki gerilim unsurlarının neredeyse tamamı bu çiftin etik-estetik alan arasında sıkışmışlık hislerinden kaynaklanmaktadır. Buna rağmen kurguya yön veren, kendini gerçekleştirme sürecini kendince daha iyi tanımlayan Penelope'dir. Tanık yahut sebep oldukları ölümlerdeki tavrı, son aşkı olarak görmesine rağmen yine de ayrılma kararı verebilmesi, yaşam tarzı ve düşünceleriyle genç adamda hayranlık uyandırması bu durumun en somut göstergeleridir.

Özetle *Dalyan* romanında modern bir Penelope çizen yazar, günün şartlarına göre aşkını ve varoluşunu yorumlar. Benlik arayışı çift yönlü olarak hem kadın hem de genç adamın ilişkileri

boyunca devam eder. Eserin ucu açık bir şekilde sonlanması da bu benlik arayışının devam ettiğinin göstergesidir.

2.2. Vicdanî ve Sosyal Muhakemenin Varoluşsal Boyutu: Ölüm Bakış

Ölüm konusu modern romanların birçoğunda aktif olarak ve daha çok insanın iç dünyasında yaşadığı çalkantılara bağlı şekilde işlenir. Tematik düzlemde de eserlere etki eden ölüm kavramı; ölüm korkusu, hayatın anlamına ulaşma arzusu, tanrının sorgulanması ve bireyin varoluşunu anlamlandırma çabası etrafında irdelenir. Modern dünya ve toplumun etkileri akabinde ölümün intiharla bir çıkış yolu olarak da tasarlandığı gözlemlenir. *Dalyan* romanı da ölümü doğrudan konu almasa da ölüme bakışı modernist bir tarzda işler. Yazar, varoluşsal düzlemde ölümü, gerçekleşen olaylar akabinde kişilerin düşüncelerinde tartışır. Nihayetinde tüm bu tartışmalar benlik arayışında etkin faktörlere dönüşür. Korkular, suçluluk duygusu, vicdan-niyet tartışması, cezalandırma isteği vs. ilgili kısımlarda mümkün mertebe okura hissettirilir.

Kurgu içinde ölüme dair çokça ifade yer olsa da bunlardan ikisi olay örgüsünde öne çıkar: Henüz yeni yeni araba sürmeyi öğrenen genç adamın gece karanlığında bir "şey"e çarpması neticesinde oluşan ölüm-cinayet-kaza belirsizliği, Hüsnü'nün ölümü.

Penelope, genç adama araba sürmeyi öğretir, onu cesaretlendirir ve dışarı çıktıklarında arabayı olabildiğince onun kullanmasını ister. Bu sayede genç adamın hem şoförlüğü gelişecek hem de kendine olan güveni artacaktır. Ne var ki bir gün eve dönüş yolunda gece karanlığında genç adam ne olduğunu tam olarak seçemediği bir şeye çarpar; fakat heyecan ve korku içinde yoluna devam eder: "Yokuşun tam başında, kaldırımlar boyunca dikili ağaçların arasındaki karaltıdan bir şeyin yola fırladığını görüyor. Aynı anda ayağını

gazdan çekiyor, tam frene basacakken gölgenin otomobilin yan önüne vurduğunu duyuyor. Kayboluyor gölge. Otomobil hafifçe sekiyor, savruluyor. Garip bir itkiyle, ne yaptığını tam anlayamadan yeniden basıyor gaza” (s. 89). Kazanın ardından eve vardıklarında çarptığı şeyin bir insan olduğuna inanan genç adam, Penelope'nin sakinliği karşısında hayrete düşer ve kendi iç muhasebesine başlar:

“‘Nasıl oldu?’ diyor, ‘Öldürdüm galiba onu. Tam göremedim de. Kimdi? Çocuk mu, kadın mı, erkek mi?’ Susuyor. Uzanıp Penelope'nin elini tutuyor. Penelope garip bir biçimde gülümseyerek, o zaman dek duymadığı bir ses tonuyla ‘Önemli değil. Artık önemli değil. Yarın bir bakarız. İz var mı arabada. Gazetelere de bakarız. Yatalım şimdi. Uykum var,’ diyor. Bu da sarsıyor onu. Penelope'ye bakıyor dikkatle. Tanıdı mı onu? Tanımamış” (s. 90). (...) Ya bu geceki olayı yaratan, olayın sorumlusu Penelope olsaydı? Kendisi ne yapardı? En iyisi, hiç sorulmamış varsaymak bu soruyu. Yanıtını bulamaz çünkü ya da biliyor da yanıtını, yanıtlamak istemiyor. (s. 91). (...) Tokalaşırken, birden ‘bir katilin elini sıkıyorsun,’ demek geliyor içinden. Nasıl davranır acaba?” (s. 96).

Bu bağlamda genç adamın vicdani muhasebesi, estetik alanın sınırları dâhilinde anlamlı dururken düşüncelerindeki tutarsızlığı ve kendini bir türlü ikna edemeyişi, sürdürdüğü benlik arayışının da sekteye uğramasına neden olur. Kazanın akabinde durmayışı genç adamda bir endişe durumu yaratır ve bir suçluluk duygusu ortaya çıkarır. Ancak buradaki endişe ve suçluluk hissinin farklı bir yönü de vardır. Şöyle ki adamın kaza yapması istemsiz bir olay olsa bile yoluna devam etmesi bir tercihtir. Kurgu boyunca suçluluk duygusunu atamaması, genç adamdaki rahatsızlığın varoluşçulara göre -bir yönüyle de olsa- “ontolojik suç”³ olduğunu gösterir. Şahsi tercihlere dayalı, haz ve “şimdi” merkezli estetik alanın genç adamın

3 Kierkegaard, endişeyi “insana özgü bir ayrıcalıktır” (2004: 108) şeklinde; anksiyeteyi ise “özürlü-ğün baş dönmesi” olarak tanımlar. Endişe durumundan kurtulmak için kişi, gerekirse özürlülüğünden vazgeçer. Zira yeni bir varoluş potansiyeline sahip her özgürlük, aynı zamanda yok olma tehdidini de barındırır. Böylesi bir potansiyeli gerçekleştirmekten kaçınmanın bedeli suçluluktur. Bu, suçluluk duygusunu yaşamaktan değişik bir olgudur. Çünkü kişi gerçekten suçludur. Varoluşçular bu duruma “ontolojik suç” adını verirler (Geçtan, 1999: 43).

vicdanî muhasebesine çözüm olamayışı ölümün etik alan bağlamında ne şekilde değerlendirildiğini düşündürür.

Sosyal ve kamusal normlara göre şekillenen etik alanda gerçekleşen kaza ve muhtemelen ölüm olayının gereklerine uyması neticesinde genç adam, cezalandırılma düşüncesinden korkar ve böylesi bir yapının onu Penelope'den ayırarak yalnızlaştıracağına inanır. Buna rağmen yalnızlık duygusunun gerçekten bu şekilde (sevdiği insandan kopararak) öğrenilebileceğini varsayan adam, bu bağlamda olayı bir yerde gerekli bulur:

“Belki de çalıştığı yerde bekliyorlar. Oradan alıp götürecekler. Üzerinde yalnızca günlük eşyaları olacak. (...) Yalnızca yakın akrabalarla görüştürme yapılır. Karısı, kız kardeşi ya da annesi babası olabilir bu. Penelope ise hiçbiri değil bunların. Duygusal olarak her şeyi olsa bile, bu, yasal yapı içine girmediği için hiçbir şeyi olmayacak (...) Yalnızlığın gerçek anlamını ilk kez ayırt ediyor. Bu bakımdan önemli bir olaymış dün geceki. Bunu öğrenmek için bile olsa değermiş bunu yapmaya!” (s. 93).

Eser içinde ölüm düşüncesinin bir sığınak olarak gösterildiği kısımlar da mevcuttur. Genç adam, karıştığı muhtemel cinayet ve/ya kaza olayları neticesinde tutuklanarak işkence görmektense ölümü tercih eder. Bedensel ve ruhsal bir hakaret olarak gördüğü işkenceyi yaşamaktansa intiharı yeğler:

“Tutuklansa işkence yaparlar ona da. İşkenceden kurtulan tek bir tutuklu bile yok. Gövdesi yoluyla kişiliğinin aşağılanması mı? Acılardan kaçınmaz oysa. Gövdesindeki acıları, dirimin kanıtı saymaz mı? Önemli olan gövdenin çok başka bir amaç için kullanılması. Gövdenin bilincinin iç dünyasının bilinci ile nasıl kaynaşmış olduğunu biliyorlar demek. Ölümü, hele hele kendi eliyle ölümü seçebilir bir parçalanmışlığı, aşağılanmışlığı yaşama yerine” (s.147-148).

Adamın kaza sonrasında başına geleceklerden bu denli endişe duyması, işlediği suça rağmen alacağı cezaya razı gelmediğini gösterir ki bu da aslında onun varoluşsal çerçevede etik alanın sınırları içinde olmadığını gösterir. Ne estetik ne de

etik alanın gerek ve neticeleri genç adamı rahatlatamaz. Tüm söylenenler, esasen, adamın her iki alana yönelik aidiyet hissedemeyişi ve dolayısıyla benlik arayışında başarısızlığı ile doğrudan ilişkilidir.

Üstelik bahsedilen durumlar sadece ilk kaza ile öne sınırlı değildir. Hüsnü'nün ölümü de benzer etkiler doğurur. Olayın gerçekleşme şekli, her ne kadar ayrıntılı olarak anlatılmasa da kaza süsü verilen bir cinayet gibi okunabilir. Penelope'ye karşı aşkından emin olan genç adam için Hüsnü büyük bir problemdir. Kendisini aşkı sayesinde anlamlı ve mutlu hisseden genç adam, Penelope'yi her fırsatta rahatsız ederek ondan cinsel manada beklentileri olan Hüsnü'yü, ortadan kaldırılması gereken bir engel gibi görür: "Penelope'nin ardından düşünmeyecek. Sormayacak. Nerede olduğunu, ne yaptığını, onda bir izinin kalıp kalmadığını sormayacak kendi kendine. Bütün bunlar için de kurtulması gerek Hüsnü'den" (s. 151). Kıskançlığı, bencilliği, sevgisini ve dolayısıyla sevdiğini paylaşmama düşüncesi Hüsnü'nün sonunu hazırlar. Olayın gerçekleşme şekli açıkça verilmese de mahkemede anlatılanların iki âşık arasındaki bir plan olduğunu düşündürür. Ayrıca genç adamın ruh hâli de yine işin kazadan çok planlı bir eylem olduğuna işaret eder: "Yeni bir fotoğraf çekmeye hazırlanıyordu. Dikkat etmesini söylüyordum hep. Birden bağırdı. Kollarını savurdu, makinanın uçtuğunu gördük havada, sırtüstü yıkıldı. Kayboldu. Atıldım. Farkında olmadan. Sarıldı Penelope bana. Çöktüm. Kaldım. Kaldık..." (s. 162). Hüsnü'den kurtulmak isteğinin hemen akabinde böyle bir kazanın vuku bulması gerçeklik duygusundan uzak duracağından bu ihtimal biraz daha zayıf gözükmektedir. Dolayısıyla bu olayın kaza süsü verilmiş bir cinayet olduğu daha kuvvetle muhtemeldir.

Bu ölümün neticesinde genç adam ve Penelope'nin tavrı, benlik arayışında bireylerin genel durumunun portresi gibidir. Genç adam, Penelope'ye göre daha çok dağılır ve ilk kazada olduğu gibi bir türlü vicdanî huzura ulaşamaz. Ama

kadına duyduğu aşk ve kısa süre sonra ayrılacak olmaları sebebiyle bu seferki ölüm hakkında pek konuşmaz, vicdani muhasebesini kısa tutar ve/ya öteler. Penelope ise her zamanki gibi soğukkanlılığını koruyarak, ölüme bakışı kendine göre yorumlar ve sıradan bir olay gibi değerlendirir. Bu bağlamda genç adamın ne etik ne estetik alana dâhil olabildiğini fakat yine de önceki ölüm olayına verdiği tepkiye göre estetik alana yaklaştığını, Penelope'nin ise kendi şahsi durumuna göre ölümleri yorumlayarak rahat tavırlar sergilemesi ise büyük oranda estetik alana yakın durduğunu gösterir.

Her iki ölümdeki belirsizlikler, okurun da gerçekleşen olaylar karşısında varoluşsal sorgulamalar yapmasını sağlar. Etik-estetik alan içerisinde benlik arayışını genç âşıklar üzerinden somutlayan yazar, ölümlerdeki belirsizlikler sayesinde okuru da benzer bir sürece iterek aktif bir okumanın önünü açar.

Penelope, genç adam için çok şey ifade etse de kurgu içinde en dikkat çekici noktalardan biri de ölüme bakışıdır. Modern romanın en sık işlenen konu ve temalarından olan ölümün, özellikle varoluşçu edebiyat içinde sıklıkla ele alınıp farklı açılardan değerlendirildiği hatırlanınca *Dalyan*'da da ölümün, modern romanın varoluşçu tarzına uygun biçimde ve daha çok başkişiler etrafında değerlendirildiği dikkat çeker. Tanık olunan iki ölüme bakış, toplumun genel değerlendirme ve/ya tepkilerinden daha farklıdır. Ölüm-cinayet arasındaki bağın varlık-yokluk şeklinde incelenmesinin yanında vicdanî hesaplaşma-ceza (hapis) korkusu olarak bir iç çatışmaya dönüşmesi de ilgi çekicidir. Penelope ve genç çiftin ölümle sonuçlanan olaylara verdikleri tepkiler, her ikisinin de etik-estetik alan arasında kaldıklarını, bazen mantıqçı bazen de ahlaki boyuttan kendilerini yargıladıklarını gösterir.

Sonuç

Dalyan, benlik arayışının bütünüyle farklı değişkenlere göre dizayn edildiği bir romandır. Mitik bir kahramandan esinlenen Güven Turan, modern dünyanın şartlarına göre bir aşk hikâyesi yazar ve modern bir Penelope çizer. Penelope karşısında ise benlik arayışını sürdüren ve ismi dahi verilmeyen bir genç vardır. Penelope'ye duyduğu aşktan emin olamaması, önceki yaşantılarıyla mukayese ederek sürekli bir huzursuzluk içinde bulunması, zamanla kadına yönelik duygularının netleşmesine rağmen kurgunun belirsiz bir şekilde sonlanması benlik arayışının öne çıkan göstergelerindendir. Böylesi bir tercihle yazarın modernist bir tavır olarak benlik arayışını kişiler arası ilişkilerdeki tezatlarla dayandırdığını söyleyebiliriz. Seçkin bir tavırla Homeros'tan Penelope'ye gönderme yapan yazar, modern dünya karşısında benlik arayışına düşmüş bir genci de modern romanın yabancılaşmış tipine uygun biçimde başkişi olarak karakterize eder. Eserdeki neredeyse tüm gerilim unsurları da bu çerçevede tasarlanır. Cinselliğin tasviri, aşka bakış, geçmiş-şimdi-gelecek tasavvuru, mekâna yüklenen anlamlar, kamusal ve toplumsal kurallara karşı çıkış, hatta kullanılan dil sürekli bir sorgulama ile okurun dikkatine sunulur.

Güven Turan, modernist bir anlayışla psikolojik unsurları kişi özelinde ele alarak aşk, sevgi, toplum, cinsellik, yalnızlık, ölüm, zaman, benlik arayışı gibi hususları tematik düzlemde okurun dikkatine sunar. Olaydan ziyade durumlara yönelen yazar, yer yer sosyal eleştirilerde bulunarak modern dünyanın çıkmazlarını da somut bir şekilde gösterir. Bu bağlamda eserlerinde kişiden topluma doğru genişleyen bir incelemeyle sosyo-psikolojik bir metot tercih ettiği söylenebilir. *Dalyan* romanı, belirtilen tüm bu hususları büyük oranda bünyesinde taşıyan bir eser olarak dikkat çeker. Kişinin benlik inşasında toplumun etkisi, aşkın yorumu, zamana yüklenen anlamlar, ölüm ve yalnızlık başlı başına bireylerin kendini gerçekleştirme

sürecinde belirleyici ölçütler olarak kullanılır. Muhteva ve tematik yönleriyle modern romana uygunluk taşıyan eser, üslup yönünden de başarılı sayılabilir. Dilde kusursuzluk arayışı kendini çok fazla hissettirmese de açık, anlaşılır bir tarzla ve genellikle devrik cümle yapılarıyla müzikalite sağlanmaya çalışılır. Varoluşun anlamlandırılma çabası ve benlik arayışı ise eserdeki jenerik kavramdır denebilir.

Kaynakça

Atlı, Ferda (2017). "Abdullah Efendi'nin Rüyalari Hikâyesinde Korkunun Hükümranlığı". SUTAD. (42): 201-230.

Aytaç, Gürsel (1990). *Çağdaş Türk Romanları Üzerine İncelemeler*. İstanbul: Gündoğan.

Cauly, Olivier (2006). *Kierkegaard*. Işık Ergüden (Çev.). Ankara: Dost.

Cevizci, Ahmet (2000). *Felsefe Sözlüğü*. İstanbul: Paradigma.

Çelebi, Vedat (2013). "J. P. Sartre ve S. Kierkegaard'ın Varoluşçuluk Düşüncelerinin Karşılaştırılması", *Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*. C. 23, 2: 247-262.

Deveci, Mutlu ve Halil F. Alagöz (2019). "Osman Necmi Gürmen'in Öykülerinde Varoluşçuluğun Görüntü Düzeyleri". *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*, 22: 189-209.

Erhat, Azra (1966). *Mitoloji Sözlüğü*. İstanbul: Remzi.

Geçtan, Engin (1999). *Varoluş ve Psikiyatri*. İstanbul: Remzi.

Gökberk, Ülker (1979). "Penelope Ağlarını Örüyor". *Oluşum*. 19/61: 6-9.

Hızlan, Doğan (2015). "Güven Turan'a Dair". *Varlık Dergisi*. 1298: 4-6.

Jung, Carl Gustav (2010). *İnsan Ruhuna Yöneliş*. Engin Büyükinall (Çev.). İstanbul: Say.

Kierkegaard, Soren (2010). *Ölümcül Hastalık Umutsuzluk*. M. Mukadder Yakupoğlu (Çev.). Ankara: Doğu-Batı.

Kierkegaard, Soren (2013a). *Aforizmalar*. Nur Beier (Çev.). İstanbul: Pinhan.

Kierkegaard, Soren (2013b). *Kişiliğin Gelişiminde Etik Estetik Dengesi*. İbrahim Kapaklıkaya (Çev.). İstanbul: Ağaç.

Kierkegaard, Soren (2015). *Korku ve Titreme*. İbrahim Kapaklıkaya (Çev.). İstanbul: Anka.

Küçük, Sena (2016). "Türk Romanında Mitolojik Yansımalarından Örnekler". *IJOESS*. C. 7, 25: 312-331.

Reneaux, Roger (1994). *Egzistansiyalizm Üzerine Dersler*. Murtaza Korla Elçi (Çev.). Kayseri: Erciyes Üniversitesi.

Saltık, Eylem (2017). "Hasan Ali Toptaş'ın Gökyüzü Gri İsimli Hikâyesinde Kadının Benlik Arayışı". *İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*, 56: 41-58.

Sartre, J. Paul (2012). *Varoluşçuluk*. Asım Bezirci (Çev.). İstanbul: Say.

Taşdelen, Vefa (2004). *Kierkegaard'ta Benlik ve Varoluş*. Ankara: Hece.

Turan, Güven (2002). *Üçlü -Dalyan-Yalnız mısın?-Soğuk Tüylü Martı*. İstanbul: Yapı Kredi.

Turan, Güven (2011). "Güven Turan ile Söyleşi". <https://www.kadiraydemir.com/guven-turan-ile-soylesi.html>. (Erişim tarihi: 23.07.2020).

Türk Dil Kurumu (2011). *Türkçe Sözlük*. Ankara: Türk Dil Kurumu.

TONI MORRISON'IN *BELOVED* VE CHRISTA WOLF'UN *MEDEA. STIMMEN* ADLI ESERLERİNDE ANNE ARKETİPİ THE MOTHER ARCHETYPE IN TONI MORRISON'S *BELOVED* AND CHRISTA WOLF'S *MEDEA. STIMMEN*



Öz

Medea, çağlar boyunca edebiyatta ve sanatta konu edilmiş, her dönemde çekiciliğini yitirmemiş bir arketip olarak yer almaktadır. Toni Morrison'ın *Beloved* (Sevilen) ve Christa Wolf'un *Medea. Stimmen* (Medea. Sesler) adlı eserleri Yunan mitolojisinde yer alan Medea mitini yeniden üretmekte ve dönüştürmektedir. *Beloved* ve *Medea. Stimmen*'in, anaerkil ve Dionizyak birer roman olarak başkahramanları Sethe ve Medea ile ataerkil, sömürgeci Batılı topluma karşı çıkan, değerleriyle mücadele eden Ana Tanrıçaları yarattıkları görülmektedir.

Çalışmada, *Beloved* ve *Medea. Stimmen* adlı romanlarda Medea arketipi ile ilişkili olarak yer alan anne arketipi, Apollon-Dionysos dikotomisi bağlamında arketipsel eleştiri yöntemi kullanılarak karşılaştırmalı olarak incelenmeye çalışılacaktır. Eserlerin başkahramanları olan Sethe ve Medea, Carl Gustav Jung'un seven anne ve korkunç anne kavramları açısından değerlendirilecektir. Medea'nın Amerikan ve Alman edebiyatındaki görünümünün karşılaştırmalı olarak ele alındığı bu çalışmanın, karşılaştırmalı edebiyat alanına farklı bir bakış açısı ile katkı sağlaması hedeflenmektedir.

Anahtar Kelimeler: Toni Morrison, *Beloved*, Christa Wolf, *Medea. Stimmen*, Medea, anne arketipi.

Abstract

Medea, as a literary archetype has always been the subject of literature and art throughout the ages and has not lost its charm in any period. Toni Morrison's *Beloved* and Christa Wolf's *Medea. Stimmen* reproduce and transform the myth of Medea in Greek mythology. As matriarchal and Dionysian novels, *Beloved* and *Medea. Stimmen*, create goddesses through their protagonists Sethe and Medea who are opposed to the patriarchal, colonial Western society and struggle with its values.

In this study, the mother archetype associated with the Medea archetype in the novels *Beloved* and *Medea. Stimmen* will be studied comparatively in the context of Apollo-Dionysus dichotomy using the archetypal criticism method. The protagonists of the works, Sethe and Medea, will be analyzed in terms of Jung's loving mother and terrible mother archetypes. The aim of this study, in which Medea's reflections in American and German literature are dealt with comparatively, is to contribute to the field of comparative literature with a different perspective.

Keywords: Toni Morrison, *Beloved*, Christa Wolf, *Medea. Stimmen*, Medea, mother archetype.

Arzu YETİM

Sorumlu Yazar/Corresponding Author:

Araştırma Görevlisi, Eskişehir Osmangazi Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi Fakültesi, Karşılaştırmalı Edebiyat Bölümü, Eskişehir, Türkiye.

ORCID: 0000-0001-7596-4101

E-mail: ayetim@ogu.edu.tr

Medine SİVRİ

Prof. Dr., Eskişehir Osmangazi Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi Fakültesi, Karşılaştırmalı Edebiyat Bölümü, Eskişehir, Türkiye.

ORCID:0000-0001-7596-4101

E-mail: medinesivri@gmail.com

Geliş Tarihi/Submitted: 21.07.2020

Kabul Tarihi/Accepted: 02.10.2020

Kaynak Gösterim / Citation:

Yetim, Arzu; Sivri, Medine (2020).

"Toni Morrison'ın *Beloved* ve

Christa Wolf'un *Medea. Stimmen*

Adlı Eserlerinde Anne Arketipi",

Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları.

12/24, 33-58.

<http://dx.doi.org/10.26517/ytea.449>

Bu çalışma, Prof.Dr. Medine Sivri'nin danışmanlığında yürütülen ve 14.06.2019 tarihinde savunulan "Modern Dünya Edebiyatında Medea Mitinin Görünümlerine Arketipsel Bir Yaklaşım" başlıklı doktora tezinden üretilmiştir.

Extended Summary

Toni Morrison's *Beloved* and Christa Wolf's *Medea. Stimmen* reproduce and transform the myth of Medea in Greek mythology. In this study, the mother archetype associated with the Medea archetype in the novels *Beloved* and *Medea. Stimmen* will be studied comparatively in the context of Apollo-Dionysus dichotomy using the archetypal criticism method.

Medea represents the maternal archetype as a mythic figure. Medea's complex and versatile character reflects both the positive and negative sides of the maternal archetype. Throughout the centuries, the view that Medea killed her children, regarded to have begun with Euripides in the literary tradition, has led Medea to be considered as an 'awful mother' archetype. On the other hand, the myth of Medea, taken together with pre-Euripides narratives, appears to reflect the maternal archetype of Medea holistically. The fact that Medea is descended from a divine lineage gives rise to the view that she may also be a goddess. In this context, it is understood that Medea, as a goddess, shares the characteristics of the Great Mother such as being both the creator and destroyer of life. However, it is known that the patriarchal celestial worship tends to turn the previously worshipped goddesses into demonical beings or monsters, to make the matriarchal goddesses worthless. Therefore, it is accepted that the child murder attributed to Medea is a fiction of patriarchal culture.

Jung assesses motherhood in all possible aspects, positive and negative. Jung refers to these contradictions contained in the mother archetype as the loving mother and the terrible mother. He gives Mary, both the mother of Jesus and the cross on which he was crucified, as the example of the contradictions of the mother archetype in the West, while the example he gave from the east is the Goddess Kali. Noting that the Earth is a "mother", Eliade emphasizes that the Earth is a Tellus Mater, i.e. "mother" before becoming a

mother goddess or fertility goddess. Therefore, life and death are the actions of the mother. Mother's archetypal duality is seen in all mythologies as a universal perception. According to Jung, "the mother's three important characteristics are her caring, nurturing goodness, her desirous sentimentality, and her darkness unique to the underworld. Neumann says that when the archetypal Great Mother is angry, she can close the wombs of all living creatures so that life will stop. As the good Mother, she is the Lady of the East Gate, the birth gate; as the terrible mother, she is the Lady of the West Gate, the entrance to the underworld, the door of death. The maternal archetype, which is located in the collective unconscious, is an archetype that exists from the birth of the person; it determines the image of the mother and woman.

As two modern reflections of the Medea archetype, Sethe in Morrison's *Beloved*, and Medea in Wolf's *Medea*. Stimmen can be considered in concepts of loving mother and terrible mother. The 'loving mother', which Jung identifies with all the positive features of the mother archetype, bears the characteristics of the mother archetype as giving birth, feeding, raising and protecting. Sethe and Medea seem to reflect the 'loving mother' archetype with their love for their children. In the novel *Beloved*, Sethe is featured as a woman who prioritizes motherhood over her existence, unable to identify herself without motherhood and her children. Medea of *Medea*. Stimmen, tries to raise her two sons without feeling deprived, even though they were othered as foreigners in Corinth, expelled from the palace and therefore forced to live in modest conditions. Medea is a caring mother who, in addition to loving her children, knows them; notices and embraces their personal characteristics. Medea and Sethe put their children at the centre of their lives and try to overcome any difficulties they experience for their children. Their children are the source of happiness for Sethe and Medea. Thus, being "loving mothers" Sethe and Medea are portrayed as powerful mothers who can stand up to tyrants,

slave owners, God and Goddesses in order to protect their children from the evils of society.

The negative aspect of the mother archetype, which Carl Gustav Jung describes as the "terrible mother", is associated with death and destruction. Expanding on Jung's views on the mother archetype, Neumann emphasizes that the 'terrible mother' is a symbol of the unconscious. Whether it's in Egypt, India, Mexico, Bali or Rome, the dark side of the terrible mother is cast in the form of a monster. It can be stated that figuratively the best representative of the terrible mother is the Hindu Goddess Kali. The 'terrible mother', which forms the equally active and important opposite pole of the mother archetype with the "loving mother", is reflected in the novels examined, particularly in the character Sethe. Christa Wolf, in *Medea. Stimmen*, denies that Medea killed her children. Wolf returns to pre-Euripides narratives, saving Medea from being a child killer. As matriarchal and Dionysiac novels, *Beloved* and *Medea. Stimmen* create, by their protagonists Sethe and Medea, Mother Goddesses who oppose the patriarchal and colonial Western society and fight against its values. Being modern reflections of the Medea archetype that holds life and death Sethe and Medea are portrayed strong enough to be intimidating. However, it is determined that Sethe and Medea differ in their status reflecting the 'terrible mother' archetype. Christa Wolf, in *Medea. Stimmen*, denies that Medea killed her children and thus removes the image of Medea as 'terrible mother' that prevailed in the literary tradition. In *Beloved*, on the other hand, Sethe kills her daughter to protect her from the tyranny of slavery. Sethe integrates the loving and terrible mother archetypes in her character.

Toni Morrison's *Beloved* and Christa Wolf's *Medea. Stimmen*, are examples of the rewriting of the myth of Medea from a female perspective. Morrison and Wolf intend to treat Medea and the women Medealized by the patriarchal society fairly and to restore their reputation.

Giriş

Toni Morrison'un *Beloved* (Sevilen) ve Christa Wolf'un *Medea. Stimmen* (Medea. Sesler) adlı eserleri Yunan mitolojisinde yer alan Medea mitini yeniden üretmekte ve dönüştürmektedir. Bu çalışmada, *Beloved* ve *Medea. Stimmen* adlı romanlarda Medea arketipi ile ilişkili olarak yer alan anne arketipi, Apollon-Dionysos dikotomisi bağlamında arketipsel eleştiri yöntemi kullanılarak karşılaştırmalı olarak incelenmeye çalışılacaktır.

Toni Morrison'un Pulitzer ödüllü romanı *Beloved* (Sevilen), ilk kez 1987 yılında yayımlanmıştır. Yazarın beşinci romanı olan eser, Afrikalı Amerikalı edebiyatının bir alt türü olan Yeni-Köle Anlatısı (Neo-Slave Narrative) olarak değerlendirilmekte ve büyüü gerçekçilik öğeleri barındırmaktadır. Roman başlangıcından itibaren okuruna, fantastik olayların yer alacağı sinyalini vermektedir. Beaulieu'nun belirttiği gibi ilk bölümde canlı ile cansız, bilinç ile bilinçdışı arasındaki sınır ortadan kalkar. Romanda doğaüstünün sınırları aşılır (Beaulieu, 2003: 141). Bu bağlamda *Beloved*, bir hayalet öyküsüdür.

Morrison, *Beloved*'de tarih, folklor ve mitolojiden yaralanarak köleliğin yarattığı travmayı anlatan bir kurgu oluşturmaktadır. *Beloved* romanında kölelik olgusunun önemli bir yer tuttuğu görülmektedir. Holloway'a göre Morrison, köleliğin yarattığı travma nedeniyle ruhen neredeyse aciz kalmış bir kölelik-sonrası toplumuna, unutulmak istenen hatıraları hiç sakınmadan sunmaktadır (Holloway, 1990: 516). Morrison, kendinden önceki kölelik anlatılarından farklı olarak konuşulmamış olanı hatırlamak ve yeniden kurgulamak niyetindedir. Morrison, *Beloved* romanını yazma ilhamını, gerçek bir hayat hikâyesinden almıştır. Yazar, Afrikalı Amerikalı halk kültürünün üç yüz yıllık geçmişini anlatan *The Black Book* (Kara Kitap) adlı çalışmanın editörlüğünü yaparken Margaret Garner'in öyküsü ile karşılaşır. 1856 yılında Kentucky'de

yaşanan olayda, özgürlüğüne kavuşmak için ailesiyle birlikte kölelikten kaçan Margaret Garner, köleliğe dönmelerini istemediği için çocuklarını öldürmeye çalışır ve iki yaşındaki küçük kızını öldürür. Toni Morrison, romanını yazarken, yaratıcılığını etkilememesi için Margaret Garner'in hayatını araştırmadığını belirtmektedir.

Gerçek bir yaşantıdan etkilenen Morrison'un, eserinde Medea mitini dönüştürdüğü görülmektedir. Walters'e göre Morrison yalnızca, "bir aile içi şiddet öyküsünü, köle kadınların sınırlandırılmış anneliği üzerinde duran bir anlatıya" dönüştürmekle kalmaz, kasıtlı olarak Euripides'in tragedyasını postmodern bir bakış açısıyla ilişkilendirir. Böylelikle köleliğin dehşetini, Sethe'nin çocuk katlini hafifletmek için değil, içinde yaşadığı toplumun Sethe'yi neden suçladığını ayrıntılarıyla işlemek için yansıtır. Sethe çocuğunu öldürmesinin nedeninin çocuklarını "korkunç olduğunu bildiği" şeyden korumak için olduğunu söylese de bu eski kölelerden ve özgür doğmuş siyahlardan oluşan çok katmanlı topluluğun onu suçlamasına engel olmamıştır (Walters, 2007: 109). Sethe'nin kendi çocuğunu öldürmesi, köleliğin tüm acımasız hatıralarını su yüzüne çıkarmıştır. Medea mitinin modern edebiyattaki bir görünümü olarak yorumlanabilecek *Beloved* romanında, başkahraman Sethe, Afrikalı Amerikalı bir Medea olarak ortaya çıkar.

Christa Wolf'un ilk kez 1996 yılında yayımlanan *Medea. Stimmen* (Medea: Sesler) adlı romanı, Medea mitinin postmodern feminist söylem ile yeniden yazımı olarak değerlendirilmektedir. 1990-1991 yıllarında, Medea miti üzerinde çalışmaya başlayan Wolf, Medea'yı Euripides'in resmettiği haliyle kabul etmemiştir. Medea'ya adil davranmak ve ataerkil kültürün çizdiği evlat katili imgesini silmek üzere yolan çıkan Wolf, Antik Çağ'dan günümüze değişmeyen Doğu-Batı, kadın-erkek gibi karşıtıklara ve bu olguların şiddet ile olan ilişkisine değinmektedir. Medea, Wolf'un gözünde

“çağları buluşturan varlık; bizi çağımızla buluşturan silüet” tir (Wolf, 2000: 12).

Wolf, Medea mitine kendi yorumunu önermiş ve miti feminist bakış açısıyla yeniden yazmıştır. Biesenbach ve Schössler’in belirttiği gibi Christa Wolf, Euripides’ten günümüze uzanan Medea algısını yapısöküme uğratarak Medea’nın çocuklarını öldürmesi konusunu bir dedikodu haline getirir. Mit, dedikoduya dönüşür (Biesenbach ve Schössler, 1998: 33). Atwood, Medea mitini yeniden yazan her yazar gibi Wolf’un da Medea’yı kendi çağı ve bakış açısıyla ele aldığını belirtir. Atwood’a göre Christa Wolf’un orjinalliği Medea’yı kendisine atfedilen tüm suçlardan arındırmasıdır. Wolf’tan önceki yazarlar, Medea’ya kardeş katli, çocuk katli, Glauke’nin öldürülmesi gibi suçları yüklemiş ya da bazıları bu suçları haklı sebeplere bağlamıştır. Ancak Wolf’un Medea’sı tüm bu suçları reddeder (Atwood, 1998: xii). Wolf, Medea’ya biçilen canavar rolünü ortadan kaldırmış, bunun yerine romanında kültür çatışmasını ve kadın-erkek çatışmasını merkeze almıştır. Bu bağlamda, Wolf’un yapıtı, ataerkil kültür ve ondan önceki anaerkil kültürün çatışmasına dayanmaktadır. Wolf, Medea mitini feminizm ve metafizik eleştiriye bir araya getirerek ele almakta, Batı kültüründe yer alan olumsuz Medea imgesine bir karşıt söylem oluşturmaya çalışmaktadır.

Medea mitik bir figür olarak anne arketipini temsil etmektedir. Jung’un çalışmalarında değindiği ve edebiyatta sıklıkla karşılaşılan arketipler, ‘arketipsel karakterler’, ‘arketipsel durumlar’, ‘arketipsel sembol ve çağrışımlar’ olarak üç grupta toplanabilir. Arketipsel karakterler, edebiyatta sürekli olarak yinelenen evrensel karakterlerdir. Bunlar arasında anne, baba, çocuk, kahraman, hilebaz, yaşlı bilge adam, günah keçisi arketipleri sayılabilir. Arketipsel karakterler arasında Jung’un en çok üzerinde durduğu ‘anne’ arketipi olmuştur. Jung, anne arketipini olumlu ve olumsuz yönleriyle birlikte ele almaktadır:

"Kişisel anne ve büyükanne; üvey anne ve kayınvalide, ilişki içinde olunan herhangi bir kadın, örneğin sütanne ya da dadı, ata ve bilge kadın, daha üst anlamda tanrıça, özellikle de Tanrı'nın anası, Bakire Meryem (gençleşmiş anne olarak örneğin Demeter ve Kore), Sophia (anne-sevgili olarak, ayrıca Kybele-Attis tiplmesi, ya da kız-|gençleşmiş anne-|sevgili); kurtuluş arzusunun hedefi (cennet, Tanrı krallığı, göksel Kudüs); geniş anlamda kilise, üniversite, kent, ülke, gök, toprak, orman, deniz ve akarsu; madde, yeraltı dünyası ve ay, dar anlamda doğum ve dölleme yeri olarak tarla, bahçe, kaya, mağara, ağaç, kaynak, derin kuyu, vaftiz kabı, kap biçiminde çiçek (gül ve lotus); büyüdü daire olarak (Padma olarak Mandala) ya da Cornucopiatypus (Bereket Boynuzu); daha dar anlamda rahim, her tür oyuk biçim (örneğin vida yuvası); Yoni; fırın, tencere; inek, tavşan, her tür yararlı hayvan. Bütün bu simgeler olumlu, iyi bir anlam ya da olumsuz, kötü bir anlam taşıyabilirler. Benzer özellikler kader tanrıçalarında (Moira'lar, Graia'lar, Norna'lar) da görülür; uğursuz simgeler cadı, ejderha (balık ve yılan gibi yutan ve boğan her hayvan), mezar, tabut, derin su, ölüm, kâbus ve umacıdır (Empusa, Lilith vb.)" (Jung, 2013a: 21-22).

Jung'a göre, bir kişi sadece deneyim yoluyla bir annenin ne olduğunu keşfedemez. Kişi ortak bilinç dışında 'anne' arketipi ile doğar ve "gerçek ebeveyn olan anne bu anne arketipini sadece 'canlandırır'. Her çocukta bulunan anne imajı, annenin doğru bir portresi değil, bir kadın imajı yaratmakta doğuştan var olan kapasitenin yani "anima"nın ortaya çıkardığı ve renklendirdiği bir portredir" (Fordham, 2015: 69).

Medea'nın karmaşık ve çok yönlü karakteri, anne arketipinin hem olumlu hem olumsuz taraflarını yansıtmaktadır. Edebi gelenekte Euripides ile başladığı düşünülen Medea'nın çocuklarını öldürdüğü görüşü, yüzyıllar boyunca Medea'nın bir 'korkunç anne' arketipi olarak kabul edilmesine neden olmuştur. Öte yandan Medea miti, Euripides öncesi anlatılarla birlikte ele alındığında, Medea'nın anne arketipini bütünsel bir biçimde yansıttığı görülmektedir. Medea'nın tanrısal bir soydan geliyor oluşu, kendisinin de bir tanrıça olabileceği görüşünü doğurmaktadır. Bu bağlamda, bir tanrıça olarak

Medea'nın, Yüce Ana'nın yaratan ve yok eden olma özelliğini taşıdığı anlaşılmaktadır. Bununla beraber, ataerkil gök tapıncının, anaerkil tanrıçaları değersizleştirmek üzere daha önce tapınılan tanrıçaları demonik varlıklara, birer canavara dönüştürme eğiliminde olduğu bilinmektedir. Dolayısıyla Medea'ya atfedilen çocuk katlinin, ataerkil kültürün bir kurgusu olduğu kanısı kabul görmektedir.

Jung'un belirttiği gibi, "anne arketipinin özellikleri "annelik" ile ilgilidir: dışının sihirli otoritesi; aklın çok ötesinde bir bilgelik ve ruhsal yücelik; iyi olan, bakıp büyüten, taşıyan, büyüme, bereket ve besin sağlayan; sihirli dönüşüm ve yeniden doğuş yeri; yararlı içgüdü ya da itki; gizli, saklı, karanlık olan, uçurum ölümler dünyası, yutan, baştan çıkaran ve zehirleyen, korku uyandıran ve kaçınılmaz olan" (Jung, 2013a: 22). Görüldüğü gibi, Jung anneliği, olumlu ve olumsuz tüm olası yönleriyle değerlendirmektedir. Jung, anne arketipinin içerdiği bu çelişkileri seven anne ve korkunç anne (the loving mother and the terrible mother) olarak ifade etmektedir. Hem İsa'nın annesi hem de çarmıha gerildiği haç olan Meryem'i, anne arketipinin çelişkilerinin Batı'daki örneği olarak verir, Doğu'dan verdiği örnek ise Tanrıça Kali'dir (a.g.e.: 21). Yeryüzünün, "anne" oluşuna dikkat çeken Eliade, toprağın "bir ana tanrıça ya da bereket tanrıçası olmadan önce bir Tellus Mater, yani Ana" olduğunu vurgular (Eliade, 2003: 255). Eliade, "Bizim ölüm ve yaşam olarak adlandırdığımız olaylar Yeryüzü Ana'nın faaliyetinin iki farklı döneminden başka bir şey değildir. Yaşam, yerin rahminden çıkmak, ölüm ise bir anlamda "yuvaya" dönüştür" der (a.g.e.: 255). Dolayısıyla yaşam da ölüm de annenin eylemleridir. Eliade, Ulu Tanrıçaların güzel ve yumuşak özellikler ile korku salan özellikleri bünyelerinde bir arada barındırdıklarını hatırlatır: "Bereket ve yıkım, doğum ve ölüm (genelde savaş) tanrıçaların nitelikleridir" (a.g.e.: 399). Annenin arketipsel dualitesi evrensel bir algı olarak bütün mitolojilerde görülmektedir. Jung'a göre "annenin üç önemli

özelliği, bakıp büyüten, besleyen iyiliği, arzu dolu duygusallığı ve yeraltına özgü karanlığıdır” (Jung, 2013a: 22). Neumann, arketipsel Yüce Ana'nın kızgın olduğunda, canlıların rahimlerini kapatabileceğini, böylelikle yaşamın duracağını söyler. Yüce Ana, iyi Anne (Good Mother) olarak, Doğu Kapısı'nın, doğum kapısının hanımıdır; Korkunç Ana olarak ise Batı Kapısı'nın, yer altı dünyasına açılan girişin, ölüm kapısının hanımıdır (Neumann, 1974: 170). Ortak bilinçdışında yer alan anne arketipi, kişinin doğumundan itibaren var olan; anne ve kadın imajını belirleyen bir arketiptir.

Medea arketipinin modern birer görünümü olan Morrison'un *Beloved* romanındaki Sethe'si ve Wolf'un *Medea. Stimmen*'deki Medea'sı, seven anne ve korkunç anne kavramları bağlamında değerlendirilebilmektedir.

Seven Anne

Jung'un, anne arketipinin tüm olumlu özellikleriyle özdeşleştirdiği 'seven anne', anne ve büyükanne, sütanne, bilge kadın, tanrıça, tanrı anası, cennet, ülke, toprak, orman, deniz, tarla, bahçe, mağara, çiçek, mandala, rahim, kap, tencere, yararlı hayvanlar gibi çeşitli semboller ile kendini gösterebilmektedir (Jung, 2013a: 21-22). Seven anne, anne arketipinin doğuran, doyuran, büyüten ve koruyan olma özelliklerini taşımaktadır.

Sethe ve Medea'nın çocuklarına duydukları sevgi ile 'seven anne' arketipini yansıttıkları görülmektedir. *Beloved* romanında Sethe, anneliğini kendi varlığının önüne koyan, anneliği ve çocukları olmaksızın kendini tanımlayamayan bir kadın olarak yer almaktadır. Sethe'nin çocuklarına olan “yoğun sevgisi”, çevresindekileri şaşırtacak boyuttadır:

“Çok yoğun, dedi. Sevgim çok yoğunmuş. O sevgiden ne anlar ki? Dünyada uğruna ölebileceği biri var mı? Bir mezar taşının üzerindeki yazıya karşılık, bir yabancıya bedenini

verebilir mi? (...) Ne sana, ne de benimkilerden birine; sana 'benim' derken, aynı zamanda benim de 'senin' olduğumu kastediyorum. Çocuklarım olmadan tek bir soluk bile alamazdım." (Morrison, 2000: 231)

Köle bir kadının çocuklarını bu denli sevmesi ve sahiplenmesi yadırganmaktadır. Bu durum, kölelik sisteminde köle annelerin çocuklarının her an satılması ya da öldürülmesi gibi durumlarla karşı karşıya olmasından kaynaklanmaktadır. Beyaz sahiplerine yeni köleler kazandırmakla yükümlü olan köle kadınlar, birer bebek makinesi olarak görülmektedir. Anne ve çocuk arasındaki fiziksel ve duygusal bağı yok sayan bu anlayış, roman boyunca vurgulanan Sethe'nin sahiplenici anneliği ile karşıtlık oluşturmaktadır. Böylelikle Morrison, köle kadının doğuran bir makine değil öncelikle bir kadın ve beyaz hemcinsleri gibi bir anne olduğunu vurgular.

Medea. Stimmen'in Medea'sı, iki oğlunu, Korinthos'ta birer yabancı olarak ötekileştirilmelerine, saraydan kovulmuş ve bu nedenle mütevazı koşullarda yaşamak zorunda kalmış olmalarına rağmen yoksunluk hissettirmeden büyütme çalışmaktadır. Babaları İason'un ilgisinden ve korumasından mahrum kalan çocuklarını, Lyssa'nın yardımıyla kendisi yetiştirmektedir. Medea, İason'un aralarında ayırım yaptığı oğullarını, eşit derecede sevmektedir:

"Sanki aynı ana babadan değilmiş gibi birbirinden farklı olan iki oğlumu... Meidos; büyüğü, sarışın, mavi gözlü, İason'un özel bir şevkle "oğlum" dediği, birlikte ata binip kırlarda koştuğu ve aramızda başlayan soğukluktan sonra da aynı yakınlığını sürdürdüğü oğlum. Ben de bu çocuğun babasına duyduğu sonsuz hayranlığı etkilememeye çalışıyor, bu acımı dizginliyorum. Ama küçük oğlum Pheres; bir kahverengi fındık gibi yuvarlak ve sıkı, her yaptığına, her oyununa sarıldığı gibi yemeğe de düşkün. Onun çok sevdiğim bu toplu yüzü, ışığın yerini aniden gölgeye bırakması, bir anda ötekine geçme yeteneği, ciddi ciddi uğraştığı bir şeyi bir anda umursamaz olması, dünyası yıkılmış gibi ağlamasını kesip gülmekten kırılabilmesi... İkisi de üstüme atladı; benimle şenliğe

gelmek istiyorlardı, bir bahane uydurdum. Korinthosluların şenliğinde onların yanımda olmasını istemiyordum.” (Wolf, 2000: 168)

Medea, çocuklarını sevmenin yanı sıra onları tanıyan; kişisel özelliklerini fark eden ve benimseyen ilgili bir annedir.

Sethe ve Medea'nın mutluluk kaynağının çocukları olduğu görülmektedir. Sethe, Tatlı Yuva'dan kaçıp, çocuklarına kavuştuğunda, yirmi sekiz gün süren, sevgi, mutluluk ve özgürlükle dolu bir yeryüzü cennetine girmiş olur:

“Hâlâ gerçek değildi. Henüz. Ama uykulu oğulları ve şimdiden emekliyor, ha? kızı odaya girince, gerçek olup olmamasının hiçbir önemi kalmadı. Sethe yatakta onların altında, çevresinde, üzerinde, en çok da ortalarında yattı. Küçük kız saydam salyasını onun yüzüne akıttı; Sethe'nin zevk dolu kahkahası öyle yüksekti ki, şimdiden emekliyor, ha? bebek gözlerini kıpırtırdı. Buglar ile Howard, onun ayaklarına dokunmayı bir süre göze alamadılar, ama sonra bu çirkin ayaklarla oynadılar. Sethe durmadan öpüyordu onları. Enselerini, başlarının tepesini, ellerinin ayalarını öptü; sonunda oğlanlar, bu kadar yeter, dediler; o da gömleklerini sıyırdı, onların gergin, tombul göbeklerini öptü.” (Morrison, 2000: 113).

Medea'nın çocuklarına verdiği değer, Korinthosluların iftiralarıyla içine düştüğü zor duruma karşın, onların yanında tüm olumsuzlukları unutarak mutlu olmasında yansıtılır.

“Belki de bu tanrıların bir lütfudur; insanın uçurumun başında dururken kendini mutluluk içinde hissetmesi. O sabah üzerimdeki tüm ağırlıklar düşmüştü: yaşıyordum, çocuklarım sağlıklı ve neşeliydiler ve bana düşküdüler, Lyssa gibi bir insan beni hiç terk etmezdi; mütevazı kulübe, mutluluk diyebileceğimiz bir şeyle sarılıydı” (Wolf, 2000: 168).

Yukarıda alıntılanan paragraflara bakıldığında Medea ve Sethe'nin yaşamlarının merkezine çocukların koydukları ve

yaşadıkları her türlü güçlüğü çocukları için aşmaya çalıştıkları anlaşılmaktadır.

Beloved'da, Sethe'nin anne sütü, çocuklarına duyduğu derin sevginin sembolü olarak yer almakta ve bu sembol roman boyunca pek çok kez yinelenmektedir. Demetrakopoulos, Sethe'nin sütünü bir çeşit panacea (her derde deva ilaç) ve aynı zamanda ailesini bir arada tutan bir öge olarak gördüğünü belirtmektedir (Demetrakopoulos, 1992: 57). Sethe'nin, sürekli yinelediği sütünü bebeğine ulaştırma arzusu dikkat çekmektedir: "Tek bildiğim sütümü kız bebeğime bir an önce ulaştırmam gerektiği idi. Kimse onu benim gibi besleyemezdi (...) Bunları benden başka hiç kimse bilemezdi ve onun sütü bendeydi (...) Süt birkaç gün sonra orada olacaktı; benimle birlikte" (Morrison, 2000: 28). Görüldüğü üzere Sethe, sütünü kişileştirmekte, ondan kendi dışında önemli bir varlıkmış gibi söz etmektedir. Sethe, çocukluğunda anne sütünden yoksun kalmıştır, bu nedenle çocuklarını kendi sütüyle beslemek onun için son derece önemli bir durumdur. Kölelik sisteminde kadınlar, doğum sonrasında hemen işe döndükleri için çoğunlukla çocuklarını emzirememişler ya da beyaz bebekleri emzirmek zorunda kalmışlardır. Bununla birlikte, öncelik beyaz bebeklerde olduğu için, annesinden süt emebilen köle bebekler, her zaman az süt ile yetinmek zorundadır. Sethe, yaşadığı yoksunluğu kendi çocuklarının yaşamaması için çabalamaktadır. Bebeklerini yalnızca kendi sütüyle besleyebilmesi, tüm çocuklarına yetecek kadar sütü olması ve başkasının bebeklerini emzirmek zorunda kalmayışı, Sethe için gurur kaynağıdır. Kendisi ve çocukları için adeta kutsallık atfettiği anne sütünün "alınması" Sethe'nin benliğinde derin bir yara bırakır:

"Onu hiçbir annenin çocuğunu, kızını sevmediği kadar çok sevdim. Artık çocuklarımdan başkası sütümü alamayacak. Sütümü daha önce de kimseye vermedim zaten- yalnızca bir kez oldu; o zaman da

ben vermemiştim benden zorla alınmıştı; beni yere yatırdılar, sütümü sağdılar. Bebeğimin sütünü. (...) o benim kızım. Uğruna süt salgıladığım ve o sütü (ne pahasına olursa olsun) ulaştırdığım bebeğim (...)" (a.g.e.: 228).

Sethe, sırtında ağaç şeklinde bir iz bırakan kırbaçlanmanın verdiği fiziksel acıdan çok, sütünün sağılmasından dolayı yaşadığı ruhsal acıyı dile getirmektedir. Stave'nin işaret ettiği gibi, Sethe'ye göre kendi yaşadığı fiziksel acı önemsizdir; Sethe'nin benliği, anneliğinin sınır çizgisi olan göğüslerinde yatmaktadır (Stave, 1993: 59). Sethe'nin, sütünün çalınmasını, çocukları ile arasındaki bağın koparılması olarak algıladığı görülmektedir. Bununla birlikte Sethe'nin sütünün sağılması, kırbaçlanmasından farklı bir biçimde Sethe'yi ötekileştirmektedir. Chandra'nın belirttiği gibi Öğretmen, sahip-köle kutuplaşmasını aşip çok daha radikal bir kutuplaşma oluşturarak kendisini insan, Sethe'yi ise hayvan kutbuna koymuştur (Chandra, 2009: 50-51).

Furman'ın belirttiği gibi, Sethe, zihin karışıklığının annelik sorumluluklarını ortadan kaldırmayacağını düşünür (Furman, 2014: 73). Yaşadığı olaylar, pek çok insanın aklını yitirebileceği ya da dayanma gücünü kaybedip ölüme teslim olabileceği durumlar iken, Sethe tüm zorlukları çocuklarına karşı duyduğu sorumluluk nedeniyle aşmaya çalışmıştır:

"Yine de seni oradan çıkardım, bebeğim. Oğlanları da. Çıngırağın sesi duyulduğunda, gitmeye bir tek siz hazırdınız- benim çocuklarım. Halle'i ya da başka birini bulamamıştım. Sixo'nun yanıp kül olduğunu, Paul D'nin ise boynuna asla inanamayacağın bir yakalık takıldığını bilmiyordum. Bunları çok sonra öğrendim. Her neyse, sizleri mısırların içinde bekleyen kadına teslim ettim, at arabasına gönderdim. Ha ha. Bebeklerim için ne deftere düşülen notlar olacaktı, ne mezura

ölçümleri. Daha sonra başıma gelenlere, sizin için katlandım. Ağaçtan sarkan oğlanların tam önünden geçtim. Birinin sırtında Paul A'nın gömleği vardı, ama ayakları da başı da yoktu. Önlerinden yürüyüp geçtim, çünkü senin sütün bir tek bendeydi ve (Tanrı ne yaparsa yapsın) o sütü sana ulaştıracaktım. Bunu anımsıyorsun değil mi? Başardığımı? Buraya geldiğim gün hepinize yetecek kadar sütüm olduğunu?" (Morrison, 2000: 225-226).

Sethe, anneliğini her şeyin üzerinde tutmaktadır, çocuklarına duyduğu sevgi onun kendisini Tanrı'nın üzerinde görmesine neden olacak kadar güçlüdür. Benzer bir biçimde Medea, Korinthos'tan sürgün edilirken, kendi kaderini değil, çocuklarının akıbetini düşünmektedir. Çocuklarını Tanrıça Hera'nın koruması için tapınağa bırakırken, Tanrıça'ya tehditkâr bir tavırla seslenmesi dikkat çekmektedir:

"Korkudan sinmiş iki çocuğunun elinden tutup, önüne çıkan rahibeleri iterek Hera'nın tapınağına dalışı... Çocukları sunağa götürüp, sunağın yukarısındaki Tanrıça'ya, duadan çok tehditi andıran bir sesle bağıırışı... Anneleri artık koruyamadığı için bu çocukları korumasını ondan isteyişi... Rahibelere çocukların sorumluluğunu veriş-i korku ve merhametle, itirazsız bu sözü veren rahibelere-... Sonra, çocuklarla konuşması, onların korkusunu gidermeye çalışması, onlara sarıldıktan sonra kapıda bekleyen nöbetçilere teslim olmak için tapınağı terk etmesi..." (Wolf, 2000: 198).

Sethe ve Medea, birer "seven anne" olarak, çocuklarını toplumun kötülüklerinden koruyabilmek için, tiranlara, köle sahiplerine, Tanrı'ya, Tanrıçalara karşı durabilecek güçte kudretli anneler olarak resmedilmiştir.

Medea, kendisi sürgün edildikten sonra oğullarının Hera tapınağında rahibelerin himayesi altında olduklarını, Korinthos'ta yaşadıklarını düşünmektedir. Ancak yedi yıl sonra, sığındıkları mağarada Medea'yı ve annesi Lyssa'yı bulan Arinna, Medea'ya oğullarının öldüğü haberini ulaştırır.

"Körmüşüz... Çocuklardan yaşıyorlarmış gibi söz ediyorduk. Büyüdüklerini gördük. Yıldan yıla. Bizim intikamımızı alacaklardı. Oysa daha katillerin kentinin silueti benim karşımdan silinmeden ölmüşlerdi. Nasıl bir bela bu, Arinna'nın bana ulaştırdığı? Tanrılar, onlara tekrar inanmam için bana ders mi vermek istiyorlardı? Gülerim sadece... Şimdi onların üstündeyim. Korkunç duyurgalarıyla neremi yoklarsa yoklasınlar, bende umuttan eser, korkudan eser bulamayacaklar. Yok, yok! Sevgi un ufak oldu, acı da kesiliyor. Serbestim. Alacağını almış birinin isteksizliğiyle, içimi dolduran boşluğa kulak veriyorum" (a.g.e.: 205).

Çocuklarının ölümü, Medea'nın tüm duygularını söküp almıştır. Sethe'nin kızını kaybettiğinde yaşadığı derin acı ise, "O mezar taşını dikince, onun altına seninle birlikte uzanmak istedim; başını omzuma yaslamak, seni ısıtmak; Burglar, Howard ve Denver'in bana ihtiyacı olmasaydı, yapardım da çünkü o sıralarda zihnim evsizdi. Kısacası, senin yanına uzanamadım. Bunu bütün yüreğimle istememe karşın" sözlerine yansımaktadır (Morrison, 2000: 233). Sethe, öldürdüğü kızını, onunla diri diri mezara girebilecek kadar sevmektedir. Kızının ölümünden sonra Sethe'nin yaşamından renkleri çıkarması, yaşamından sevinci ve diğer tüm güzel duyguları çıkarmasını simgelemektedir: "Çünkü anımsadığı son renk, kız bebeğin mezar taşındaki pembe damarlardı. O günden sonra, renklere karşı bir tavuk kadar kayıtsız kalmıştı (...) Bir gün bebeğin kırmızı kanını, ertesi gün mezar taşındaki pembe damarları görmüş, sonra da kendini renklere kapatmıştı sanki" (a.g.e.:

54). Seven anne arketipini kişiliklerinde cisimleştiren Medea ve Sethe'nin evlatlarına duydukları bağlılık ve sevgi, en derin haliyle evlatlarını kaybettikleri an gözler önüne serilmektedir.

Korkunç Anne

Carl Gustav Jung'un "korkunç anne" olarak tanımladığı anne arketipinin olumsuz yönü, ölüm ve yıkım ile ilişkilendirilmektedir. Jung'a göre, korkunç anne arketipinin uğursuz simgeleri "cadı, ejderha (balık ve yılan gibi yutan ve boğan her hayvan), mezar, tabut, derin su, ölüm, kâbus ve umacıdır (Empusa, Lilith vb.)" (Jung, 2013a: 22). Jung'un anne arketipi üzerine görüşlerini genişleterek Yüce Ana arketipi üzerinde yoğunlaşan Neumann, 'korkunç anne' nin bilinçdışının bir sembolü olduğunu vurgular. İster Mısır'da, ister Hindistan'da, Meksika'da, Bali'de ya da Roma'da olsun korkunç annenin karanlık yüzü canavar suretine bürünmektedir (Neumann, 1974: 148). Korkunç Anne'nin figüratif olarak en iyi temsilcisinin Hindu Tanrıça Kali olduğu söylenebilir. Campbell'e göre Kali, "çocuklarının can ve kanlarını soğuran uzun diliyle temsil edilir. Kendi yavrularını yiyen dişi domuz, yamyam cadının ta kendisidir, yaşamın, evrenin kendisidir ve yiyebilmek için canlıları yaratmaktadır" (Campbell, 1995: 78). Campbell, Kali'nin göğsünde güneş çocuk Horus'u tutan İsis'in, Babil'li İştar'ın ve Orta Çağ Madonna sanatının Hindu karşılığı olduğunu söyler (a.g.e.: 78). Dolayısıyla kucağında bebeğini tutan Yüce Ana, aynı zamanda huzur ve güvenin, ölüm ve vahşetin kaynağıdır. Korkunç Anne arketipi, "aşağıya işaret eden, kısmen olumsuz ve düşmanca, kısmen de yeraltına özgü"dür (Jung, 2013a: 95). Dolayısıyla korkunç anne olgusu, kitonyendir.

Anne arketipinin "seven anne" ile eşit derecede etkin ve önemli diğer kutbunu oluşturan 'Korkunç Anne', incelenen romanlarda özellikle Sethe karakterinde yansıtılmaktadır.

Christa Wolf, *Medea. Stimmen*'de Medea'nın çocuklarını öldürmüş olduğunu reddeder. Wolf, Euripides öncesi anlatılara dönerek Medea'yı çocuk katili olmaktan kurtarmıştır. Daha önce de değindiğimiz gibi, Wolf'un romanında, Medea'nın çocukları Korinthoslular tarafından öldürülür. Böylelikle Wolf, Medea'nın edebi gelenekte hâkim olan 'korkunç anne'liğini silmiş olur. Wolf'un Medea'sı ve çocukları ataerkil sistemin sürekliliğini sağlamak üzere feda edilmiş birer kurban olarak görülmektedirler. Bu durumda, Wolf'un Medea'sı bir korkunç anne figürü olmaktan çok uzaktır. Öte yandan *Beloved*'de Sethe, kendi kızının canına kıymak zorunda kalmıştır. Euripides'in Medea'sının çocuklarını öldürmesinde etken olan faktörlerden biri kendisine ihanet eden İason'u cezalandırmaktır. Helios'un torunu, Tanrıça Medea, çocuklarını kendi kendisine kurban etmiştir. Sethe, arketipi Medea'dan bu noktada ayrılmaktadır. Sethe'yi kızını öldürmeye yönelten tek etmenin köleliğin vahşeti olduğu söylenebilir. Romanda, Sethe'nin kocası Halle tarafından aldatılması söz konusu değildir. Çocuklarını kölelikten kurtarmaya çalışan Sethe, köle sahibi tarafından yakalanınca çözümü çocuklarını ve kendini öldürmekte bulmuştur: "Amacım hepimizi öte yana, annemin yanına götürmektir. Sizi oraya götürmemi engellediler ama senin oraya varmanı önleyemediler" (Morrison, 2000: 232). Sethe, diğer çocuklarını yaralamış ve bu durum oğulları Buglar ve Howard'ın evden ayrılabilir yaşa gelene kadar annelerinden korkmalarına neden olmuştur. Küçük kız kardeşleri Denver'e Sethe'den korunmak için "geber cadı" öyküleri öğreten Buglar ve Howard, annelerini asla affetmezler, Denver ise annesinden korkmaktadır:

"Annemi seviyorum, ama kızlarımdan birini öldürdüğünü biliyorum; bana ne kadar sevecen davransa da, ondan korkuyorum. Erkek kardeşlerimi öldürmeyi başaramadı, bunu onlar da biliyordu. Bir gün gerekebilir diye bana 'geber-

cadı!’ öyküleri anlattılar. Belki de Savaş’a katılmak istemelerinin nedeni, ölüme böylesine yaklaşmış olmalarıydı (...) Bana kalırsa, annemde öyle bir şey vardı ki, onu çocuklarını öldürmeye hakkı olduğuna inandırıyordu. Ona kalırsa, yaptığı şey doğrudu. Anneme kız kardeşimi öldürme hakkını veren şeyin yeniden harekete geçebileceğini düşündükçe, ödüm patlıyor” (a.g.e.: 234).

Campbell’e göre, “Mitoloji ve ritte, bebeğin psikolojisindeki gibi, annenin güzellik ve tehlike, doğum ve ölüm, besleyiciliği tükenmeyen göğüs ve cadının yırtıcı pençelerinin eşit biçimde ilişkilendirildiğini” görülür (Campbell, 1995: 78). Benzer bir biçimde Denver’in imgeleminde, Sethe’nin şefkati ve can alan pençeleri bir aradadır. Stamp Paid, Öğretmen ve yanındakiler 124’ün avlusunda belirlediğinde, çocuklarını korumak üzere harekete geçen Sethe’yi, keskin pençeli bir atmacaya benzetir:

“Bunun üzerine Stamp Paid ona Sethe’nin nasıl koştuğunu, çocuklarını bir atmaca gibi nasıl bir atılışa kaptığını, yüzünün nasıl sivrildiğini, ellerinin nasıl bir çift pençeye dönüştüğünü, çocukları nasıl bir defada taşıdığını anlatmadı: biri omzunda, biri kolunun altında, biri elinde, öteki göğsünde; güneş ışığıyla ve artık odun olmadığı için, salt tahta talaşıyla dolu barakaya doğru nasıl atıldığını. (...) Orada küreğin dışında hiçbir şey kalmamıştı-ve tabii, testerenin” (a.g.e.: 182).

Sethe’nin küçük kızını öldürdüğü an, romanda farklı kişilerin gözünden anlatılmaktadır. Sethe’ye göre “ne yapması gerekiyorsa onu” yapmıştır (a.g.e.: 109), amacı çocuklarını Beyazlar’ın onları kirletemeyeceği güvenli bir yere ulaştırmaktır:

“Yalın: Bahçede çömelmişti, geldiklerini görmüş, öğretmenin şapkasını tanımış, kanat seslerini duymuştu. Küçük sinekkuşları, sivri uçlu gagalarını

onun başındaki atkıya batırmış, saçlarını gagalıyor, kanatlarını çırpıyorlardı. O anda, eğer bir şey düşündüyse, bu 'Hayır' idi. Hayır. Hayırhayır. Hayırhayırhayır. Bu kadar basit. Hemen oradan kaçtı. Yarattığı bütün yaşamları, o değerli, kusursuz ve güzel parçaları topladı, kucakladı, sürükledi, uzağa, dışarıya, kimsenin zarar veremeyeceği bir yere taşıdı. Uzağa. Dışarıya; güvende olacakları yere. (...) "Onu durdurdum," dedi Sethe, eskiden parmaklığın bulunduğu noktaya bakarak "bebeklerimi alıp güvenli bir yere yerleştirdim-güvenli" (a.g.e.: 188).

Sethe, köleliğin kendi yaşadığı ve şahit olduğu tüm zulmünü, aşağılamalarını yaşamalarındansa, bir beyazın işkencesi sonucu ölmelerindense, çocuklarının annelerinin elinden ölmesinin çok daha merhametli olduğunu düşünmektedir. Sethe, Beloved'in öldürdüğü küçük kızının yeniden doğmuş hali olduğunu anlayınca, kendisini onu öldürmeye sevk eden nedenleri Beloved'e anlatmak için büyük çaba sarf eder. Beloved'i, beyazların onu, kendisinden bir daha hoşlanmayacağı kadar kirletmesinden korumak için öldürmüştür:

"Sethe, testerenin keskin dişlerini o küçük çenenin altına, o minicik gıdığa sürtmenin, topraktan fişkırان petrole benzeyen bebek kanını ellerinde hissetmenin, kafası kopmasın diye yüzünü tutmanın, kanı rahatça boşalsın diye, o çok sevilen, tapılan bedeni sıvazlamanın, yaşamın dolgunlaştırıp tatlandırdığı o küçük bedeni sarsan ölüm kasılmalarını durdurmak için onu sıkmanın, kendisi için ne anlam taşıdığını anlatmadan, Sevilen gidebilirdi. Sethe, bundan da kötüsünün – en kötüsünün- Baby Suggs'ın uğruna can verdiği, Ella'nın bildiği, Stamp'in gördüğü, Paul D'nin ise

karşısında titrediği olgu olduğunu açıklamadan, kız çekip gidebilirdi: Herhangi bir beyazın, sırf canı öyle istediği için, senin özünü, benliğini alabileceği olgusu” (a.g.e.: 284).

Sethe, karakterinde seven ve korkunç anne arketipini bütünleştirmektedir. Fuston-White, Sethe’yi kendi çocuğunu öldürmeye yönelenin, delilik değil kölelik gerçeği olduğunu vurgulamaktadır. Sethe, yaptığı şeyin sevgiden kaynaklı olduğu kadar gaddarca olduğunun da bilincindedir. Köle annenin çocuk katlinde yatan ahlaka aykırılık, annenin değil kölelik sisteminin suçu olarak görülmelidir (Fuston-White, 2002: 464). Köle annenin, kendisini sömüren sisteme başkaldırısının, bu sistemin bir ürünü olduğu için istemediği yahut çok sevdiği için kölelikten kurtarmaya çalıştığı çocuğunu kurban etmesi olduğu söylenebilir.

Stave, ataerkil kültürün anneliği tanrı katına yücelttiğini ancak bu ayrıcalığın ataerkil sistemin anneden korkusunu ve onu kontrol etme arzusunu teyit ettiğini belirtir. Annelik ve ona dair ataerkil kurgular, geleneksel olarak kadına dayatmaktadır. Kadının kendisine dayatılan bu söylemden başkasına hakkı yoktur. Öte yandan anneliğin ataerkil tanımı öyle bir biçimde dile getirilmiştir ki hiçbir kadın bu tanımın beklentilerini yerine getiremez (Stave, 1993: 58). Bu bağlamda ataerkil sistemin yücelttiği annelik olgusunun kadın gerçekliğiyle uyuşmadığı söylenebilir. Apollonik bakış açısına sahip Hıristiyan Batı kültürü Meryem Ana’nın kişiliğinde cisimleşen bakire anne imgesi ile anneyi tabulaştırmıştır. Böylelikle kadın cinselliği yok sayılır. Kadının doğurganlığı ve bedeninde yeni bir canlı büyütürken, ontolojik olarak başka bir kimseye ihtiyaç duymayışı erkek için ürkütücüdür. Ataerkil aydınlanmanın kötücül bir sonucu olan kölelik, köle kadınların anneliğini sınırlamakta ve kontrol etmektedir. Bu bağlamda Trace, Sethe’nin odunlukta döktüğü kanın özgürleştirici bir eylem olduğunu söyler. Sethe, çocuğunu tüm ailesinin beyaz adamın esaretinden

kurtarmak için kurban eder. "Ancak, Sethe'nin bu fedakârlığı ayrıca "kutsal"a giden yolun hem paganizmde ve hem de Hıristiyanlıkta en önemli unsurlardan olan "acı çekme"den geçtiğinin bir anımsatıcısıdır" (Trace, 1991: 20). Sethe'nin çocuğunu kurban edişi, arketipi Medea'nın çocuklarını öldürmesi ile paralellik göstermektedir. McDonald, Medea'nın çocuklarını öldürerek İason'un tohumunu kurban ettiğini vurgular. Medea'nın çocukları bu açıdan, onun ırzına geçen kişinin ürünleridir. Sömürülen toprağın sömürene ait olması gibi Medea'nın bedeni de kendisine ait değildir. Bu nedenle McDonald, Medea'nın eylemini kendine yabancılaşmasına bir tepki olarak görmektedir (McDonald, 1997: 301). Bu çerçeveden bakıldığında, Sethe'nin ve onun kişiliğinde temsil ettiği köle kadınların işlediği çocuk cinayetleri, sömürülenin sömürene karşı çıkışı olarak algılanabilir.

Stave, Morrison'un *Beloved* romanında anneliğin yanında kadınlığın diğer yönlerini de yücelttiğini, ataerkil sistemin anneliğe yönelik takıntılı ve kısıtlı anlayışını eleştirdiğini belirtmektedir (Stave, 1993: 50). Diğer taraftan Wolf, erkek egemen toplumun anneliğe bakışını Medea üzerinden eleştirirken bunu Medea figürünü alışılmış algının dışına çıkararak yapar. *Medea. Stimmen*'de Medea'nın çocuklarını öldürmemiş olması, ataerkil edebi geleneğe bir karşı duruş olarak okunabilir.

Sonuç

Beloved ve *Medea. Stimmen*'in, anaerkil ve Dionizyak birer roman olarak başkahramanları Sethe ve Medea ile ataerkil, sömürgeci Batılı topluma karşı çıkan, değerleriyle mücadele eden Ana Tanrıçalar yarattıkları görülmektedir. Yaşamı ve ölümü elinde tutan Medea arketipinin görünümleri olan Sethe ve Medea, korkutucu olacak kadar güçlü resmedilmişlerdir. Çalışmada Sethe ve Medea, seven anne ve korkunç anne

kavramları bağlamında değerlendirilmiştir. Medea ve Sethe'nin 'seven anne' arketipini yansıttıkları, yaşamlarının merkezine çocukların koydukları ve yaşadıkları her türlü güçlüğü çocukları için aşmaya çalıştıkları görülmüştür. Bununla beraber, Sethe ve Medea'nın, 'korkunç anne' arketipini yansıtır durumları açısından farklılık gösterdikleri belirlenmiştir. Christa Wolf'un, *Medea. Stimmen*'de Medea'nın çocuklarını öldürmüş olduğunu reddederek Medea'nın edebî gelenekte hâkim olan 'korkunç anne' imgesini ortadan kaldırdığı görülmektedir. Öte yandan *Beloved*'de Sethe, köleliğin zulmünden korumak için kendi kızının canına kıymak zorunda kalmıştır. Sethe, karakterinde seven ve korkunç anne arketipini bütünleştirmektedir. Ataerkil aydınlanmanın kötücül bir sonucu olan köleliğin, köle kadınların anneliğini sınırladığı ve kontrol ettiği anlaşılmaktadır. Bu bağlamda Sethe'nin çocuğunu tüm ailesini kölelik esaretinden kurtarmak için kurban ettiği görülmüştür. Sethe'nin ve onun kişiliğinde temsil ettiği köle kadınların işlediği çocuk cinayetlerinin, sömürülenin sömürene karşı çıkışının bir sonucu olduğu algılanmıştır.

Toni Morrison'un *Beloved* ve Christa Wolf'un *Medea. Stimmen* adlı romanları, bin yıllar boyunca ataerkil aktarımın şekillendirdiği Medea mitinin kadın bakış açısıyla yeniden yazılmasına örnek oluşturmaktadır. Morrison ve Wolf'un, Medea'ya ve ataerkil toplumun Medealaştırdığı kadınlara adil davranmak, itibarlarını iade etmek amacıyla oldukları görülmektedir.

Kaynakça

Atwood, Margaret (1998). "Introduction". *Medea: A Modern Retelling*. Christa Wolf, J. Cullen (Çev.). New York: Doubleday.

Beaulieu, Elizabeth Ann (Der.) (2003). *The Toni Morrison Encyclopedia*. USA: Greenwood.

Biesenbach, Ellen ve Schössler, Franziska (1998). "Zur Rezeption des Medea-Mythos in der zeitgenössischen Literatur: Elfriede Jelinek, Marlene Streeruwitz und Christa Wolf". *Freiburger Frauen Studien*: 1: 31-59.

Campbell, Joseph (1995). *İlkel Mitoloji: Tanrının Maskeleri*. K. Emiroğlu (Çev.), Ankara: İmge.

Chandra, Giti (2009). "Remembering and Dismembering: Toni Morrison's Beloved and Sula". *Narrating Violence, Constructing Collective Identities*. USA: Palgrave Macmillan.

Demetrakopoulos, Stephanie A. (1992). "Maternal Bonds as Devourers of Women's Individuation in Toni Morrison's Beloved". *African American Review*. Vol. 26, No. 1, *Women Writers Issue* (Spring, 1992), 51-59, URL: <https://www.jstor.org/stable/3042076>.

Dobson, Darrell (2005). "Archetypal Literary Theory in the Postmodern Era". *Journal of Jungian Scholarly Studies*. Vol. 1, No. 1.

Eliade, Mircea (2003). *Dinler Tarihine Giriş*. L. Arslan (Çev.). İstanbul: Kabaıcı.

Euripides (2014). *Medea*. A. Çokona (Çev.). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür.

Fordham, Frieda (2015). *Jung Psikolojisinin Ana Hatları*. A. Yalçiner (Çev.). 9. Basım. İstanbul: Say.

Furman, Jan (2014). *Toni Morrison's Fiction: Revised and Expanded Edition*. USA: University of South Carolina.

Fuston-White, Jeanna (2002). "'From the Seen to the Told': The Construction of Subjectivity in Toni Morrison's Beloved",

African American Review. Vol. 36, No. 3 (Autumn, 2002). USA: The Johns Hopkins University, 461-473.

Holloway, Karla F.C. (1990). "Beloved: A Spiritual." *Callaloo*. 13.3: 516-525.

Jung, Carl Gustav (2013). *Dört Arketip*. Z. Aksu Yilmazer (Çev.). İstanbul: Metis.

McDonald, Marianne (1997). "Medea as Politician and Diva: Riding the Dragon into the Future", Derleyen: J. J. Clauss ve S. İles Johnston, *Medea: Essays on Medea Myth, Literature, Philosophy, and Art*, Princeton University Press, USA 297-323.

Morrison, Toni (2000). *Sevilen*. P. Özgören (Çev.). İstanbul: Can.

Morrison, Toni (2004). *Beloved*. New York: Vintage Books.

Neumann, Erich (1974). *The Great Mother*. Second Printing. USA: Princeton University.

Stave, Shirley A. (1993). "Toni Morrison's "Beloved" and the Vindication of Lilith". *South Atlantic Review*. Vol. 58, No. 1 (Jan., 1993), 49-66.

Temple, Robert (2004). "Giriş". *Altın Dal*. Sir James Frazer. M. H. Doğan (Çev.). İstanbul: YKY, 7-10.

Trace, Jacqueline (1991). "Dark Goddesses: Black Feminist Theology in Morrison's *Beloved*". *Obsidian II*, Vol. 6, No. 3 (Winter 1991), 14-30. <https://www.jstor.org/stable/44485265>. (Erişim: 10.06.2020).

Walters, Tracey L. (2007). *African American Literature and the Classicist Tradition: Black Women Writers from Wheatley to Morrison*. New York: Palgrave Macmillan.

Wolf, Christa (2000). *Medeia/ Sesler*. T. Kurultay (Çev.). İstanbul: Telos.

Yetim, Arzu (2019). *Modern Dünya Edebiyatında Medea Mitinin Görünümlerine Arketipsel Bir Yaklaşım*. Doktora Tezi. Eskişehir: Eskişehir Osmangazi Üniversitesi.

TANPINAR'IN "GEÇMİŞ ZAMAN ELBİSELERİ" HİKÂYESİNİ FENOMENOLOJİK VE ONTOLOJİK YORUMLAMA DENEMESİ THE ATTEMPT TO PHENOMENOLOGICAL AND ONTOLOGICAL INTERPRETATION TANPINAR'S STORY "PAST TIME DRESSES"



Öz

Ahmet Hamdi Tanpınar'ın "Geçmiş Zaman Elbiseleri", bir arayış ve kaybediş öyküsüdür. Bu doğrultuda metin, homo-semioticus bir okumaya elverişlidir. Çünkü insanın varlık, varoluş ve hayat karşısındaki çaresizliğine dair gerçekliği anlama ve ondan kurtuluşun yollarını anlamlı bir biçimde ortaya koyma çabasını ima eder. Hikâye, sembolik yorumlara açık, katmanlı bir yapıya sahiptir. Sembollerin, metaforların ve katmanlı yapının çözümlenmesi, metnin bir "öz"e yönelik olan kurgusunu ifşa eder. Bu bağlamda, hikâyeyi fenomenolojik ve ontolojik değerlendirmelerle ele alıp çözümlenmek onun ereksel, estetik, yapısal ve kurgusal yanlarını derinlikli şekilde ortaya çıkarma imkânı sunabilir. Zira estetik alanda uygulandığında, söylenen iki yaklaşım, bir metni hem metinsel yapısı ile hem de irreal boyutuyla anlamayı amaçlar. Ne var ki, Türkiye'deki akademik çalışmalarda fenomenolojik ya da ontolojik temelli metin çözümlenmelerinin çok azı, tatmin edici niteliktedir. Buna ilişkin eksikliğin giderilmesi konusunda bir "katkı ve deneme çabası" olan bu çalışmada Husserl fenomenolojisi ve sanat ontolojisinin verimleri, teorik zemin olacak; bu yaklaşımların öğrettiği yöntemler uygulanacaktır.

Anahtar Kelimeler: "Geçmiş Zaman Elbiseleri", Husserl, fenomenoloji, sanat ontolojisi, Tanpınar.

Abstract

Ahmet Hamdi Tanpınar's "Geçmiş Zaman Elbiseleri" is a story of the quest and failure. In this direction, the text is suitable for a homo-semioticus reading. Because it implies the effort to understand the reality about desperation of human towards being, existence and life and to reveal ways of salvation from it meaningfully. The story is open to symbolic interpretations and has a layered structure. The analysis of symbols and layered structure reveals a intended for an "essence" fiction of the text. In this context, analyzing the story may offer the opportunity to reveal its teleological (purposeful) aesthetic, structural and fictional aspects in more depth. Because, when applied in the aesthetic field, two approaches said It aims to understand a text both with its textual structure and its irreal dimension. However, very few of the phenomenological or ontological-based text analysis in academic studies in Turkey is satisfactory. In this study, which is a "contribution and trial effort" in eliminating the deficiency of ontological and phenomenological text analysis, yields of Husserl's phenomenology and art ontology will be theoretical ground; the methods taught by these approaches will be applied.

Keywords: "Past Time Dresses", Husserl, phenomenology, art ontology, Tanpınar.

Aydoğan KARA

Sorumlu Yazar/Corresponding
Author:

Dr., Araştırmacı, Ankara, Türkiye.

ORCID: 0000-0002-3473-0840

E-mail: aykaraa@hotmail.com

Geliş Tarihi/Submitted: 23.04.2020

Kabul Tarihi/Accepted: 24.11.2020

Kaynak Gösterim / Citation:

Kara, Aydoğan (2020). "Tanpınar'ın
'Geçmiş Zaman Elbiseleri'

Hikâyesini Fenomenolojik ve

Ontolojik Yorumlama Denemesi",

Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları,

12/24, 59-90.

<http://dx.doi.org/10.26517/ytea.440>

Extended Summary

Husserlian phenomenology is based on comprehending being with pure consciousness. Thus, its main motto is to turn to "things itself" ("Zu den Sachen selbst!"). This is not an idealistic substance-seeking. Being must be comprehended with its unchanging nature. Accordingly, Husserl classifies the existence as "transcendent" (not included in consciousness) and "immanent" (essentially). Therefore, Husserlian phenomenology is in a similarity with ontological philosophy. Because ontology philosophy comprehends being in layers. Phenomenological analysis is based on the phenomenological "reduction" applied to the object and "reflexion" applied to the subject, in accordance with aforementioned stratified existence acceptance. These two stages have the following aims: to exclude all kinds of external and given judgments, to enclosing parentheses perceptions of the subject. As a result, the non-judgment (epokhé) attitude is maintained, the pure consciousness realm in which phenomenological self comes out.

Nicolai Hartmann reaches an understanding of ontology based on Husserl's phenomenology. Thus, although phenomenology remains only in the field of phenomena, metaphysics becomes important again. In this context, besides phenomenology, Hartmann's contributions to ontology philosophy can be considered as an explanatory and complementary opportunity. On the other hand, Roman Ingarden basically problematizes whether the object of art is reality or ideality. After all, art ontology, a branch of ontology, also accepts and analyzes literary texts as a layered (heterogeneous) "existing". Although accepting the existence as a whole, modern ontology reveals the following four layers: the inorganic layer, organic being layer, psychic layer and spiritual (or Geist) layer. The first layer includes all inanimate beings. Organic layer is living things'. Psychic layer refers to the psychological, characteristic structures and states of

consciousness behind behaviors and actions. Finally, spiritual (Geist) layer that makes up the world of meaning and culture comes. In ontological examination, literary texts are handled with this layered structure. Vulgarly, Since the material/real spheres and irreel spheres are in relation to each other, it is never distracted from the literary text. Therefore, the ontological method is a text-centered analysis. But the artist is not excluded, the text-artist relationship is established in the analysis. Finally, a destiny of humanity, from the artist to the universe, is reached.

Ahmet Hamdi Tanpınar's "Geçmiş Zaman Elbiseleri" story has the quality to be analyzed based on the datas of phenomenological approach and the ontology of art. These qualities are cleared by the following conclusions: the two-layer fiction of the text, the meaningful establishment of violations, the symbolic reference of the text elements, the implying an essence of representation. In the text, every event occurs in a definite causality relationship (determinasyon). Protagonist of the story always is a weak-willed and passive. Accordingly, he violates the promise of meeting and various norms, ontological layers. As a result of violations, he is pushed into search. This corresponds to the problem creation in the story. The solution of the problem is possible by making a phenomenological questioning of him-self and existence in the realm of pure consciousness (enigmatic house, covered space) where the he is pushed representatively. Moving from chaos to the cosmos makes this path mandatory. It also corresponds to the second layer of text. In the layer, which Hartmann called "irreal sphere", girl who dressed in past's clothes is clearly a representative character; and she represents a meaning about the being, existence and life.

Now the protagonist's wrong values in the outside world have to be reversed. It begins a change from "illusory" to "the essentiality" and from "inauthentic" to "real/truth". To

be included in the representation area of the young girl, who emerged as a representation, phenomenological essence of the past demands the pure consciousness of the protagonist, that is reflexion. In the event, the protagonist, who fails to do so, is forced away from all kinds of intentions, after he gets quite close to the truth/essence, he is completely removed from it; he is thrown into the world of Ketis'. Because, positioning here of someone who can't achieve conscious transformation is out of norm, is an contradiction ontologically and existentially. He is not capable of reaching the essence. So, the adventure quest of the protagonist ends largely as a loss. However, the story seems to offer an aesthetic experience for the reader. And with regard to an artistic text, aesthetic experience is precisely the aim of the phenomenological epoche. Finally, Tanpınar's Story "Past Time Dresses" brings human beings face to face with being, life and existence; it leads them to see from another perspective.

Giriş

Fenomenoloji

Bütün 20. yüzyıl felsefesinde ve kuramsal eleştirilerinde fenomenolojinin (görüngübilim) önemli etkilerinden söz edilebilir. Genellikle, Edmund Husserl'in (1859-1938) bu kuramın/yöntemin kurucusu olduğu biliniyor olsa da asıl kurucusu ve temsilcisi Franz Brentano'dur. Husserl'in asistanlarından Heidegger de bir bakıma Husserl'in takipçisidir. Fakat Husserl'in görüşlerine birtakım esaslı eleştiriler getirir. Dahası, gerek düşünsel çerçevede gerek estetik bakımdan Sartre, Frankfurt Okulu mensupları, Foucault, kimi postmodern düşünürler, felsefeciler ve sanatçılar, fenomenolojiden etkilenirler. Fenomenolojinin uygulandığı ilk alanlardan birinin estetik oluşunu hatırlatan Habip Türker, bu etkilenme ve ilginin ardında estetiği metafizik içeriğinden sıyrıp bir bilim hâline getirme çabalarının olmasını vurgulayıp fenomenolojik estetiğin merkezî figürü olarak Moritz Geiger, Roman Ingarden, Nicolai Hartmann, Fritz Kaufmann, J. P. Sartre, M. M. Ponty ve Mikel Dufrenne gibi isimleri sıralar. Fenomenolojiye çok değerli katkı yapan diğer isimlerse Waldemar Conrad, Simone de Beauvoir, Oskar Becker, J. Derrida, Gadamer, M. Heidegger, E. Levinas, Ortega Y Gasset ve başka bazı filozoflardır (2014: 9).

Husserl fenomenolojisinin temel savı, duyularla algılanan varlığa yani "şeylerin kendisine" ("Zu den Sachen selbst!") yönelmek; böylece saf bilinç (saltık bilinç) alanına ulaşarak değişme potansiyeli taşıyan ve öznel bilginin ötesinde değişmeyen özü kavramaktır. Maurice Merleau-Ponty'nin ifadeleriyle; deneyimimizi olduğu hâliyle doğrudan betimleme girişimi ve "yaşanan" mekânın, zamanın, dünyanın hesabının verilmesi (2017: 9) demek olan fenomenoloji, varlığın mahiyeti (gerçeği, özü, künhü, esası) üzerinde durur. Fizik sınırların ötesine geçmez. Zira Husserl, gerçekliğin ya da

deneyimlerimizin dışında kalan numenin doğası hakkında hüküm vermek zorunda olmadığımızı savunur (Lewis vd. 2019: 21). Buna göre fenomenoloji, sadece nesnelere yönelerek mutlak özü, öznenen özneye değişmeyen gerçeği arar. Genel olarak fenomenolojik bakış; etken ve edilgen mantığında kendisini bulan özne-nesne hiyerarşisini ortadan kaldırır. Bunun yerine çift taraflı görmeyi koyar. Dolayısıyla "gören", aynı zamanda bir "görülen"dir. Görülen, pasif değildir, çünkü kendisini gösterendir. Bu anlamda dünya; nesnelere, görüntüler ve hayaller, hep beraber dikkatli bakış ile malul benliğin önündedir. Bu hâliyle görülen dünya, bir yansıma ya da düş değil, asıl gerçekliğin sanat yoluyla, imgelem gücüyle ortaya çıkarılmasıdır (Keskin, 2011: 54). Bu ufka gözeten biçimde Husserl, varolanları iki sahada düşünür:

"Bunlardan biri mutlak veya 'fenomenolojik varlık', diğeri de izafi veya 'real' varlıktır. Husserl, bu iki dereceli varlıktan birincisine 'immanent varlık', ikincisine de 'transcendent varlık' adını verir; diğeri bir tabirle pür şuur varlığına dâhil olmayan her şeye transcendent varlık, pür şuura ait olan her şeye de immanent varlık namını verir" (Mengüşoğlu, 1945: 61).

Bu yaklaşımın, varlığı tabakalar hâlinde gören ontolojik felsefeye uç veren bir değerlendirme olduğu görülebilir. Fenomenolojik çözümleme, bu tabakalı varoluş kabulüyle yöntem bakımından uyum içinde olup iki temel aşamada gerçekleşir: İlki, fenomenolojik "reduktion"; ikincisi, "reflexion"dur. Reduktion (indirgeme) işlemi esnasında, dış dünya yokmuş gibi davranılır. Üstelik bütün kültür müesseseleri, teknik eserler, sanat ve ilim eserleri, her türlü estetik ve ahlaki kıymetler, devlet, âdet, hukuk, din, tabiat ve bunlarla ilgilenen ilimler, insan ve insanın bütün ilişkileri, düşünceleri, diğeri canlılar vs. paranteze alınır (Mengüşoğlu, 1945: 58). Bu durumda ortaya şu soru çıkar: Öyleyse fenomenoloji için geriye ne kalır? Husserl, geriye "saf bilinç" in oluşturduğu bir varlık alanı kalacağını söyler (2010: xx). Fakat

fenomenoloji, bir yana bıraktığı hazır bilgileri reddetmez, geçersiz saymaz. Sadece alışılmış algıdan bağımsız olarak varlığın anlamını değiştirmeyi amaçlar. Her türlü yargı verme tavrından uzak durur. Epokhé adı verilen bu yöntemle açığa çıkan “Fenomenolojik tavırda artık ‘doğrudan’ nesnelere değil, onların bilinçteki görünüşüne, ‘nasıl’ göründüklerine yöneliriz. Epokhenin amacı dünyadan yüz çevirmek değil, ona doğru dönmektir; dünya ve nesnelere, işlenmemiş hâlde ele alınacaktır” (Lewis vd. 2019: 32).

Fenomenolojik reduktion yöntemiyle iki türlü mahiyet elde edilir: 1. Transcendent mahiyetler, 2. İmmanent mahiyetler (Mengüşoğlu, 1945: 58). Ancak Husserl fenomenolojisini ilgilendiren, immanent (içkin) yani bilincin sınırlarında kalan ve bu anlamda da aşkın olmayan mahiyetlerdir. Onun sahası da saf bilinç (pür şuur, saltık bilinç) sahasıdır. Dolayısıyla reduktion, saf bilinç için bir ilk aşamadır. Çözümlemenin nesnesine (sanat eseri) uygulanan reduktion, özneye de uygulanmak zorundadır. Buna reflexion denir. Böylece psikolojik benden fenomenolojik bene varılabilecektir. Sanat eserini değerlendirmede her türlü öznellik yok edilmedikçe, daha doğrusu parantez içine alınarak (epokhé) çözümleme yoluna gidilmedikçe nesnenin (metin) özüne ulaşılamaz. Bu yüzden, fenomenolojik çözümleme esnasında metne dair önceki yorum ve analizlerden uzak durulur. Çözümleme yapanın duyguya ve öznel fikre dayalı kabullerinden, ideolojisinden sıyrılması şarttır. Aksi takdirde metnin özünden uzaklaşıp başka etkilerin alanına dâhil olunur. Dahası, çözümleyenin metinle etkileşimi de söz konusu olmamalıdır: “Böylece Husserl, fenomenolojik anlamda sanat yapıtının statüsünü ve felsefi işlevini betimler. Sanat yapıtı, bizi doğal tutumdan uzaklaştırarak şeylerin henüz açığa çıkmamış, üzeri örtülü anlamlarını açığa vurur ve bizi daha kökensel ve ‘saf’ bir anlam ufkuna taşıır (Şan, 2016: 53).

Nicolai Hartmann, Husserl'in fenomenolojisini temel alarak varlığı kavramaya giden yolda kendi ontoloji anlayışına varır. Böylece felsefe daha kapsamlı hâle gelirken metafizik de yeniden önem kazanır. Bu bakımdan Mengüşoğlu, ontolojiyle beraber felsefenin dünyayı yadırgatıcı olmaktan uzaklaşmaya başladığını söyler. Hatmann'a göre ontolojiye dönüş; gerçekliğe, bu dünyanın kendisine dönüştür. Fakat bunun için fenomenlere dönme isteği de yetersiz kalır. Esas olan hayatın kendisidir. Zira “Sanat yapıtı bir dünya gösteren ya da dünya kurandır ve tıpkı Husserl'de olduğu gibi nesnel ve deneysel gerçekliğin sınırlarından taşar” (Şan, 2016: 62). Bu yaklaşımlardan hareketle, Hartmann'ın ontolojik felsefesinin -özelde sanat ontolojisinin- fenomenolojik çözümlemenin yanında açıcı ve tamamlayıcı bir imkân olarak durduğu söylenebilir.

Ontoloji-Sanat Ontoloisi

Eski ontolojik sorgulamalar, varlığın nasıl var olduğuna dair mantıksal delillendirmeleryapmayı esas alıp spekülâtif çabaları karşılayan bir metafizikti. Yeni ontoloji ise bizim dışımızdaki bağımsız varolanları, görüngüleri ve onların yapılarını fenomenolojik yöntem temelinde inceler. Bu anlamda varlığın kendisini tüm gerçekliği ile ortaya koyduğunu kabul eder. Yeni ontoloji, görünenin ötesinde bir gerçeklik olduğu düşüncesine kapılmadan onu olduğu gibi açıklamaya çalışır (Çelebi, 2014: 80). Dolayısıyla modern anlamıyla ontoloji, varlığı bir “varolan” olarak inceler. Onun bir dalı olan sanat ontolojisi de edebî metinleri birer varolan yani bir “mevcut” diye ele alır. Bu bağlamda sanat ontolojisi, varlığın katmanlı (heterojen) bütünlüğü içinde estetik objenin (eser), nasıl bir varolan olduğunu anlamak ister.

Sanat ontolojisi alanında karşılaşılan ilk isim Polonyalı estet Roman Ingarden, temelde sanatın nesnesinin realite mi yoksa idealite mi olduğuna kafa yorar (Tunalı, 2011: 67). Diğer önemli isim olan Hartmann'sa sanat eserinin iki sferden oluştuğunu söyler: İlki, duyularla algılanan "realite sferi"; öteki, duyularla değil ama estetik algıyla kavranılabilen "irrealite (idealite) sferi"dir (Tunalı, 2011: 75-76). Yeni ontoloji varolanların tabakalarını, varlıksal kategorilerini araştırır. Çünkü varlığı katmanlı tabakalardan oluşmuş sayar. Buna göre varlık, ontik bir bütündür ve şu dört tabakadan oluşur: madde tabakası (inorganik tabaka), organik varlık tabakası, ruhi tabaka ve tinsel varlık (Geist) tabakası. Madde tabakası, en geniş olan dairedir; atomlardan uzayın geniş yıldız kümelerine kadar bütün kozmosu içine alır. Organik varlık tabakası, canlı varlığın alanıdır. Ruhi tabaka, bir davranış ve eylemin kendisi değil de onun ardında yatan, ona neden olan ruh durumları, karakteristik yapı ve bilinç durumları olarak görünen ruhi varlık tabakasına karşılık gelir. Son olarak ise anlam ve kültür dünyasını oluşturan tinsel tabaka gelir (2011: 26, 112-113). Ontolojik incelemede edebî metinler, tabakalı yapısıyla ele alınır. Kabaca maddi/reel yan ile irreal sfer birbirleriyle ilişki içinde olduğu için edebî metinden kesinlikle uzaklaşmaz. Dolayısıyla ontolojik yöntem, metin merkezli çözümlene sunar. Fakat sanatçı da dışlanmaz, metin-sanatçı ilişkisi kurulur. Sonunda sanatçıdan evrensele uzanan bir yazgısal insanlık ide'sine varılması umulur. Nitekim sanatçıyla sanat arasındaki kökensel ilgiyi ele alan Heidegger; "köken" sözcüğünü bir şeyin kökeni, onun varlığının kaynağı, şeklinde tanımladıktan sonra sanat eserinin kökeni sorusuna, onun özünün kökeni sorusunu da dâhil eder. Buna göre Heidegger, sanatçının oluşumunu da esere bağlar. Sanatçı kendi eserinin, eser de sanatçının kaynağıdır. Biri olmadan diğeri olamayacağı gibi tek başına biri diğerrinin yerine geçemez. Eser ve sanatçı, üçüncü bir unsur olan sanat sayesinde hem kendi içlerinde hem de karşılıklı ilişki içerisinde bulunurlar (2007: 9).

Bir "estetik metin" olarak "Geçmiş Zaman Elbiseleri"

Tanpınar'ın beş uzun metinden oluşan ilk hikâye kitabı Abdullah Efendi'nin Rüyaları 1943'te yayımlanır. 1955'te yayımlanan ikinci hikâye kitabı Yaz Yağmuru'nda ise yedi hikâye bulunur. Yazarın bu kitaplarına almadığı ya da bunların dışında kalan Emirgân'da Akşam Saati, Fal, Son Meclis ve Birinci İkramiye adlı dört eseri de eklenerek bütün öyküleri, Hikâyeler (2011) adıyla yayımlanmıştır. Abdullah Efendi'nin Rüyaları içinde bulunan "Geçmiş Zaman Elbiseleri", ilk olarak 1936 yılında Necip Fazıl'ın Ağaç dergisinde yayımlanmaya başlanırsa da yarım kalır, 1939'da Oluş dergisinde tekrar yayımlanır.

"Geçmiş Zaman Elbiseleri"nin (2011: 52-76) adı söylenmeyen başkişisi, Tabarin Bar'da Ketî isimli sarışın Alman kızla buluşmak için sözleşir. Hayatında tesadüflerin büyük bir yeri olduğuna inanan kahraman, yine bir tesadüfün buluşmaya engel olmaması için bütün gününü evde kitap okuyarak geçirir. Büyük bir arzu içinde, baştan ayağa cinsellik olan Ketî'yle buluşma vaktini -gecenin iki buçuğunu- beklerken yakın bir arkadaşı, onu ısrarla Keçiören'deki bir bağ evinde gerçekleşecek eğlenceye götürmek ister. Uzun süren ısrar karşısında davete razı olur. Bağ evindeki güzel bir yemekten sonra başkişinin ilk defa içtiği, nefis bir gül rakısı ikram edilir. Sonra kumar oynanır. Kahraman, önce sürekli kazanır; bir süre sonra kalkıp gitmekle oyuna devam etmek arasında kalır ama zamanın geçip gidişinin verdiği rahatsızlığa rağmen devam eder. Birkaç defa saate bakar. Bir ara vaktin epey geç olduğuna kanaat getirip masadan kalkmak isterse de konuklar; kendisinin çok kazandığını, bunca kazançtan sonra öylece gitmesinin doğru olmadığını söyler. Cüzdanındaki tüm parasını kaybedince masadan kalkmasına itiraz edilmez. Dışarı çıkan başkişi, dar sokaklarda yolunu kaybeder. Taksi çağırmak ister, mümkün olmaz. Işığını gördüğü bir arabaya yetişip binmek için aceleyle koşarken yumuşak, canlı bir

hayvanın üzerine basarak yere yuvarlanıp bayılır. Ayıldığında ihtiyar, dilsiz bir kadın ve bir çocuğun kendisiyle ilgilenmekte olduğunu görür. Başkişiye dinlenmesini söyleyip onu eve götürürler. Burada huzursuz bir uykuya dalan kahraman, bir süre sonra uykusuna sızan hoş bir müzikle uyanır. Odanın eski zamanların eşyalarıyla düzenlenmiş, gaz lambasıyla aydınlanan, garip bir yer olduğunu görür. Merdivenlerden, ihtiyatlı ve esrarlı adımlarla gelen birinin ayak sesleri duyulur. Kendisine çok yakışan geçmiş zaman elbiseleri giyinmiş, alımlı, oldukça güzel, ocuk denecek kadar geç yaşta bir kız içeri girer. Konuşmaya başlarlar. Kız, elbiseleri babasının isteği üzerine giydiğini, dışarı çıkmasına asla müsaade edilmediğini, buraya âdeta hapsedildiğini anlatır. Ancak bunları babasına karşı bir fedakârlık olarak yaptığını da ekler. Bir süre sonra ihtiyar bir adam, öfkeli şekilde içeri gelir. Korku içindeki geç kız, adamın isteği üzerine odasına gider. Başkişi, kendi çocuğuna nasıl böyle bir zalimlik yapabildiğini söyleyerek adama kızar. Adam, kızın zaman zaman ruhi buhranlar geçirdiğini ve onun kızı değil yedi yıllık karısı olduğunu, yaşadığı hayal âleminde belki böyle mutlu olduğunu ve bu yalanı herkese söylediğini anlatır. Başkişinin zr dileyerek gitmek istemesine rağmen müsaade edilmez; güzel bir uykudan sonra sabah gitmesinin daha doğru olacağı söylenir. Ancak sabahleyin kahraman uyandığında evin boşaltılmış olduğunu görür. Bütün araştırmalarına rağmen bu tuhaf aileden herhangi bir işaret, en ufak bir iz bulamaz. Dışarıda yaşlı bir kadına sorar. “İhtiyar adamla üvey kızını mı soruyorsunuz?” (s.74) diyen kadın, sabah vakti eşyalarını toplayıp gittiklerini söyler. Yaklaşık bir yıl sonra, başkişi Bursa’dayken adamla geç kızın arabayla yanından geçtiklerini görür. Takibe çalışırsa da yetişemez. Bu, onları son görüşüdür.

"Geçmiş Zaman Elbiseleri": Anlam'a ve Saf Bilince Davet

"Geçmiş Zaman Elbiseleri", dramatik aksiyon bakımından iki katmanlı bir kurguya sahiptir ve iki temel izlek üzerinde şekillenir. Zaten; "Tanpınar'ın öyküleri arasında aynı düzlem üstünde başlayıp sonuçlanan neredeyse yok gibidir. (...) o başlangıçtan başka bir öyküye geçiliyor; daha derinde olan, daha ilginç olan bir öyküye geçildiğini görüyoruz" (Yücel, 2013: 7). Bu doğrultuda İbrahim Şahin; "gece" ile "alkol"ü Tanpınar'ın öykülerindeki daha derin ve ilginç olan katmana geçişi sağlayan unsurlar olarak tespit eder. İlki; bir atmosfer olarak "iç olması, bireyin kendine bakmasına yol açması bakımlarından"; ötekiyse gecenin tamamlayıcısı olması dolayısıyla seçilir. Çünkü bireyin bilinç seviyesinin sansüründen kurtarılabilmesi için iradesizleşmesi şarttır. Şayet hikâyede tematik olarak ölüm yoksa bilinci devre dışı bırakacak etken, alkol olur (2012: 304). Bu unsurlar, varlığın bir başka şekilde kavranmasına dair imkân alanları açar. Böylece formdan dilsel çağrışımlara ve kahramanların karakteristik yanlarına doğru uzanılır. Zaten Tanpınar'ın kurmaca eserlerindeki kişilerde farklı şekillere bürünebilen tipolojik bir nitelik esas olur: arayış içinde olma. Bu hikâyede de gece, alkol ve öteki öğeler, kahramanın anlam arayışını görünür kılmaya hizmet eder.

Hikâyenin ilk katmanındaki izlek olarak belirlenebilecek olan "zaaf ve iradesizlik", ikinci katmandaki izleğe (anlam arayışı/kendilik bilinci) götüren bir neden ve hazırlanış zeminidir. Dolayısıyla iki katman, bir nedensellik (determinasyon) ilişkisi içindedir. Hikâyenin başkişisi, böyle bir arayışla yazgılıdır: Arzuları, zaafı ve boş vermişliğinin getirisi olarak ontolojik yasaları ihlal eder ve ihlallerin sonucunda arayışa itilir. Onda çeşitli bakımlardan kendini gösteren zaaf, çözülmesi gereken olan tüm problemlerin gizil (potansiyel) nedenidir. Zaaf eyleme döküldüğünde ihlaller olağanlaşır. Ayrıca onun gerek hayata ve varoluşa gerek kendi hayatının işleyişine dair epistemik düşünce biçimi, tesadüflere büyük pay vermesi, her

şeyi talihin getirisi gibi görmesi, iradesizlik vb. nedenler de ihlallere, çıkışsızlıklara götürücü rol üstlenir. Başkişi, sıklıkla hayatında iradesizliğin ve tesadüflerin belirleyici olduğunu söyler: “Tabiatimi ve biraz da talihimi bildiğim için, bu uzak birleşme saatine kadar kendimi, bilhassa her zaman başıma gelen münasebetsiz tesadüflerden korumak istiyordum. Çünkü benim hayatımda, bütün iradesizlerde olduğu gibi, tesadüflerin korkunç bir rolü vardır” (s.52). Bu kaygıyla yemeğini bile odada yer. Her an tesadüflerin buluşmaya engel olabileceği endişesini taşır. Kendisini bağ evine götürün arkadaşını da tesadüflerin emrinde olduğu için suçlama gereği duymaz: “O, sadece bu geceyi idare eden tesadüflerin emrinde idi” (s.54). Burada yazar, tesadüf konusunu göz önünde tutarak metnin ufkuna dair bir yön tayin eder. Başkişinin tesadüfleri, talihi bu denli belirleyici olarak düşünmesi, kendisini iradesiz olarak tanımlaması daha bir baskın konuma yükselir. Örneğin, bağ evindeki bir kızın başkişiyi “kafasının kuyusuna gömülmüş zavallı bir otomat” (s.56) olarak görmesi üzerinde epey düşünecektir. Dolayısıyla reel dünya ile başkişinin kafasındakilerin iki kutupluluğundan söz etmek gerekir ki metnin derin anlamı da bu çatışmadan doğarak asıl hüviyetini kazanacaktır. Hayatın ipini talih, tesadüf, iradesizlik gibi kavramlara terk etmiş olması, kahramanı fazlasıyla edilgen kılar. Her ne kadar “kafasının kuyusuna gömülmüş” olsa da o, henüz ne varlık kategorisindeki konumunun farkındadır ne hayatını anlamlı kılacak bir gerçek, bir anlam arayışına girme yönünde yeter derecede iştiyaklı görünür. Buna göre onu, Hatmann’ın irreel sferde gösterdiği “ruhi tabaka / karakter tabakası” bağlamında “iradesiz” biri olarak konumlandırmak makul durur. Bütün bunlar, metindeki ana izleğe geçişi sağlayan problem dinamikleridir.

Hikâye, bir sorun yaratılmasıyla başlatılır: Alman kız Ketiiyle buluşmak için sözleşen başkişi, buluşmayı engelleyecek herhangi bir engel çıkması ihtimaline karşı evinden, odasından

ayrılmak istemez. Odasından bile çıkmak istemeyişi, başkişinin kuruntulu karakterinin yanında, tensel hazla doğrulanan buluşmaya ne denli büyük bir arzu ve iştihâ duyduğunun da göstergesidir. Alman kızla buluşmak için vakit geçirirken onu bütün bir haz nesnesi olarak zihninden geçirir:

"Keti'nin büyük mavi gözleri, altın sarısı uzun saçları, sarışın bir rengi ve çok ölçülü, küçük artist hayatına rağmen çok bakir kalmış bir vücudu vardı. Ve Keti, yaradılışın kendisine cömertçe verdiği bu dört unsurla her duruşunu, her manasız hareketini emsalsiz bir güzellik yapmasını biliyordu. Yüzü bir güneş saati kadar temiz, yumuşak ve insana yakındı" (s.53).

Arzulu bekleyişine rağmen kahraman, arkadaşının bağ evindeki davete gitme ısrarına, doğrusu arkadaşı dolayısıyla "iradesizliğe" yenik düşer. Yine de yoldayken buluşma zamanını kaçıracağı endişesiyle Keti'yi ve pençesine düştüğü iradesizliği, kendisinin "uysallık" olarak dillendirdiği zaafılara açık karakterini düşünmekten geri duramaz: "Yolda hep Keti'yi düşünüyordum. İçimde arkadaşımın verdiği teminata rağmen bu biricik fırsatı kaçıracağım korkusu vardı. Hakikat şu idi ki, ne irademe, ne de talihime güveniyordum; muttasıl kendi kendime: 'Ne kadar uysal adamım, Yarabbim, ne kadar uysal adamım...' diye çıkışıyordum" (s.54). O, bunları düşünürken içten içe azap duyduğunu söylese de kapıldığı iradesizliğin yanında, Keti'ye olan sevgisinin de arzulama ile ilgili oluşu iyice belirginlik kazanır. Zira yazar, böylesine bir arzulanışın bedensel hazza değil, saf sevgiye dayandığı takdirde zaten, verilen söze sadakat göstermekle doğrulanacağını ima ediyor görünür. Bu çelişki yaratımı, çözülmesi gereken bir durum olarak var olmaya başlayan problemin inşasına hizmet eder. Problemin inşası ise fenomenolojik öz arayışında araç içine alınacak unsurları görünür kılar.

Problemin inşası: ihlaller ve sınır aşımı

Başkişinin evden ayrılışı, bir ihlaller zincirinin ilk halkasıdır. Zira metnin kurmaca dünyasında hem evden ayrılış hem de sonraki aşamalar, metaforik anlamlarıyla işlevsellik kazanır. Ev; düzenin ve devamlılığın mekânıdır. Bu yüzden insanın bilinç durumunu imler. Nitekim "Tanpınar'da 'ev' metaforu bazen insanın biyolojik bünyesi bazen de 'şuur'un kendisidir (Şahin, 2012: 311). Oradan dışarıya çıkış, kaosa geçilen eşığı atlamak anlamına gelir: "Eşik, her zaman dönüşümlere gebe bir konum olduğu için, anın açık uçluluğunu, zamanın doğurganlığını da içinde taşır" (Bakhtin, 2001: 26.). Ancak kahraman, onu mutlak olarak aşkınlaştıracak bir dönüşüm alanına değil, ontik bakımdan tabakalar arasındaki geçişsizliğe doğru adım atmak üzeredir. Buluşma sözünü tutamama riskini göze almış sayılır ve bu, bir yönüyle nesnel tin kategorisinin ihlali olarak yorumlanabilir. Zira sözleşmek, insanlar arası ilişki bakımından üstün tutulan ve toplumun her üyesi tarafından kabul edilen bir değer olarak korunur. Bu ihlal, öncelikle başkişinin kendisine karşıdır. Söze biçilen değer, tinsel varlık (Geist) tabakasında yer bulur. Tinsel tabakayı kişisel tin (personaler Geist), nesnel (objektiver Geist), ve nesnelleşmiş tin (objektivierter Geist), şeklinde alt kategorilere bölen Hartmann; kişisel tinin, insanın kendi varlığının bilinçli yanını oluşturan tin olduğu düşüncesindedir (Tunalı, 2011: 40). Öyleyse iradeden bağımsız olamaz. Bu yüzden, hikâyenin başkişisi, varlık tabakalarını iradi bir ihlale girişmiş sayılabilir.

Bir diğer ihlal, davette gerçekleşir. Başkişi, arkadaşının ısrarıyla gittiği bağ evinde diğer misafirlerle beraber kumar masasına geçer. Bağ evi, hikâyedeki ikinci mekândır. "Kitap okuyarak buluşma vaktinin beklendiği ev"den "kumar oynayıp gül rakısı içerek buluşma saatinin kaçırılması riskinin alındığı ev"e doğru değişen olayların akışı; başkişinin uysalca boyun eğişini ortaya çıkarır. Ama asıl vurgu, buradaki kişisel ve basit olayların simgesel-göndergesel anlamına yöneliktir.

Söylenen ihlaller, nesnel tinin (topluluk Geist'ı) ihlali gibi düşünülebilir. Bağ evinde ikram edilen, sarhoş ediciliği dolayısıyla bilinçsizliğe kapı açan gül rakısının da içilmesiyle metnin ufkuna yönelik anlam arayışının nedensel çerçevesi, büyük ölçüde belirginleşmiş olur:

"Fakat bizi asıl şaşırtan, ev sahibimize bir dostunun kim bilir nereden gönderdiği gül rakısı idi. Ben bu kadar nefis bir içki hayatımda hatırlamıyorum. Bütün bir bahar, bir ilah kanı kadar sıcak ve bayıltıcı koku ve lezzetiyle gırtlığımızı yaka yaka içimize boşanıyordu. Evet, bu rakı değildi, bu Hafız'dan bir gazel, yahut Anakreon'dan bir manzume gibiydi" (s.55).

Başkişi, kumar masasındayken birkaç kez saate bakar. Buluşma zamanı, yaklaşmaktadır. Müsaade isteyerek masadan kalkmaya yeltenir, izin verilmez.

"- Nasıl olur?.. diyorlardı, nasıl olur, bu kadar kârdan sonra gitmeğe kalkmak... Deminki o nazik ve mültefit maskeler birdenbire düşmüş, yerini asıl yaratılışın iğrenç çizgileri almıştı. Şimdi artık dost ve ahbap yoktu, sadece zarara sokulmuş insanlar vardı, evvela ümitlerinde aldatmış, sonra da paralarını almış olduğum insanlar..." (s.56-57).

Böylece varlık tabakalarının ilk katmanında, madde tabakasında bulunan "zaman" kavramının sınırları da çiğnenir. Oysa zaman, belirliliği olan, geçicilik bildiren, matematiksel bir algı olarak varlık düzeyine çıkarılır. Zamanın ihlal edilişi, gerçekte başkişinin "sevgi"sini de kuşkuya düşüren bir ihlaldir. Yani bir bakıma zamanın kişisel bir tarihe evrilmesindeki sakatlık ortaya çıkar. Bu yüzden simgesel bir gönderimi vardır. Yanı sıra, kumar masasının etrafındaki herkes, bir diğerine karşı sahtelik içindedir. Gerçek yüzlerini maskelerinin (persona) altında saklarlar. Bütün bunlara karşılık, metne ait kurucu bilincin yani anlamlı kurgunun ardındaki kozmos düşüncesinin bir tepkisi olmalıdır. Bu, aslında ontik kurallar bütünü'nün kendini kaos yoluyla hatırlatmasıdır. Gece ve alkol bu hatırlatışın araçları olur; kahramanı bilinmezine içine

atarak oradan bir bilinç inşasına sevk eder. Zira kaos, her zaman bir sınanma zeminidir. Bireyi kaosa atan her ihlal, bir inşa sürecini başlatmanın imkânlarını da saklar. Nitekim bir süre sonra bütün parasını kaybedip masadan kalkan başkişi, yoldan geçen arabaya yetişmeye çalışırken karanlıkta bir hayvanın üzerine basar. Dengesi bozulup düşünce yaralanır ve bayılır. Kendisi de bir “canlı” olan başkişinin diğer canlılara ait kategoriyi bilinçsizce de olsa (gaflet) ihlal etmesi, varoluşsal mesafenin (ontik distance) ihlalidir. Örneğin, nasıl ki modern zamanların bir simgesi hâline gelen yüksek katlı binalar, kuşların uçma alanını ihlal etmek anlamına geliyorsa hikâyenin başkişisinin eylemi de böyle bir ihlale karşılık gelir. Ancak bütün bu ihlaller, başkişiyi hikâyenin derin anlamına taşımak için yazarın belirlediği problemin metaforik parçalarıdır. Hikâyenin iskelet yapısını ortaya koyma adına, söylenen ihlaller, şöyle belirlenebilir:

Tablo 1: xxxxx xxxxx xxxxx xxxx

evden ayrılış	iradi seçim	zaaf - iradesizlik	madde tabakasının ihlali
söze karşı risk alış	iradi seçim	zaaf - iradesizlik	tinsel tabakanın ihlali
bağ evine gidiş	iradi seçim	zaaf - iradesizlik	tinsel tabakanın ihlali
kumar oynama	iradi seçim	zaaf	tinsel tabakanın ihlali
gül rakısı içmek	iradi seçim	zaaf	tinsel tabakanın ihlali
zamanın geçip gidişi	iradi seçim	zaaf-iradesizlik	madde tabakasının ihlali
canlılar sahasını ihlal	bilinçsizlik	gaflet (nedensellik: kaosa çağrı)	organik tabakanın ihlali

Buna göre metin; başkişinin zaafı ve iradesizliği üzerine kuruludur. Nitekim ilk bakışta doğrudan doğruya son derece sıradan olaylar gibi anlaşılabilir gelişmeler, esasen yazarın

her bir olayı bir başka olayla nedensellik içinde ilişkilendirmesi, yanı sıra metaforik-simgesel bir düzlem yaratmasıyla kendini açmaya başlar. Yani yazar, kurmaca dünyada bir ontolojik bağlam inşa ederek ontik yasalar ve ahlâka bağlı kalmayı ima ederken bunları simgesel gönderim alanında tutar. Bu çerçevede zaaf, kişiyi kendi tabakasının dışına iten gizil (potansiyel) güçtür. Sanat ontolojisinin nihai bir amaç olarak ortaya koymaya çalıştığı ve anlam sferinin son alt tabakası olan "kader/alınyazısı tabakası", evrensel bir yazgıyı işaretler. Ancak bununla ifade edilen, metindeki kahramanların kendi seçimlerinin neden-sonuç ilişkisine bağlı tabii getirisidir. Hartmann'ın görüşü olan bu ele alma biçiminde kader kavramı; evrensel ve metafizik anlamdan başkadır. O, bir eserdeki karakterin davranışlarının, eylemlerinin karşılığı olarak kaçınılmaz iyi ya da kötü sondan söz eder. Yani bir nedenselliği (determinasyon) savunur. Tunalı, metot olarak bunu daha evrensel bir yazgı düzleminde alıp uygulamayı yeğler. Böylece aslında Hartmann'ın "erişilmesi zor" olarak nitelediği insanlık ide'sine de varmaya çalışır (2011: 113). Bu dolayında başkışının eylemleri; herhangi birinin özneleşme, kendilik veya anlam arayışı olarak ifade edilebilecek süreçlerindeki yazgısallığı, varlıkla yüz yüze geliş simgeleyen bir düzlemi ima der.

Varoluşsal mesafe (ontik distance) ilkesine karşı hikâyedeki "teklifsiz temas"¹ biçiminde gerçekleşen öteki canlıların sahasını ihlal olayı; herhangi bir geçiş izni için nedenselliği şart koşan varlıksal hiyerarşiye karşı "karnavalın" düzensiz ve kuralsız iç içeliği önerisi gibidir. Ontolojik gerçeklik, eyleme dayalı bu ihlal önerisine karşı kaosla yanıt verir. Biyopsişik bir varlık olarak insanın arzulara, zaafllara, günah çağrılarına, eşığı aşmanın cazibesine "evet" demesiyle gelen kaos; bir sınanma,

1 Bakhtin, bu ifadeyi karnavala özgü "tuhaflığı" açıklarken ve sonrasında kullanır: Tuhaflık, organik olarak teklifsiz temas kategorisiyle bağlantılı olan karnavala özgü dünya duygusunun özel bir kategorisidir; somut olarak bedensel zevkleri çağrıştıran bir biçimde, insan doğasının gizli yönlerinin kendilerini açığa vurup ifade etmelerine olanak tanır (2001: 239).

arınma, yeniden inşa olma sürecinin, öte yandan buna zorlanmanın karşılığıdır. Homo-semioticus bir okuma, kaosa (aynı zamanda bilinmeze) atılmayı (esrarengiz eve atılma) bir fırsat olarak (çünkü bir dönüşüm mekânıdır) sunma biçiminde okumayı gerektirir. Kaostan kozmosa geçiş, bu yolu zorunlu kılar. Buraya kadar hikâyede ilk izleğe bağlı olarak simgesel düzlemde problemin yaratılışı söz konusudur. İkinci katmana geçmeye imkân veren ihlaller, kahramanın düşüp yaralanması ve bayılması, kadim çağrışımlara açık bir okumayla "atılma" ya da "düşüş" olarak yorumlanabilir. Başkişi ikinci bir aşamaya geçerken bir metin olarak hikâyenin de ikinci düzlemine adım atılır. Bu yeni düzlem, anlamca derinleştirilir. Esas olan bu katmandır. Nitekim Hartmann, sanat objesini iki ana sferde inceler: İlki, duyularla algılanan "reel yapı", diğeri "irrel yapı"dir. Irrel yapı, ilkinin karşısında olup duyularla değil ama estetik algıyla kavranılabilen "idealite sferi"dir. Estetik objenin bütünlüğu, bu ikisinin ilişkisinden doğar (Tunalı, 2011: 75-76). Dolayısıyla hikâyedeki ilk düzlem, ontolojinin "reel sfer"ini, ikincisi "irreel sfer"i karşılar. Buna göre, anlamın açığa çıkması gereken bu aşamada başkişiden çevreye ve çevreden başkişiye doğru iki yoruma gidilebilir:

a. Arınma-aşkınlaşma imkânı

Kazanın ardından başkişi ayıldığında olaylar; kendi evi ve bağ evinden sonra yine bir kapalı mekânda, esrarengiz bir evde, devam eder. Evin dekoru, hikâyenin irreel tabakası olan bu ikinci katmandaki olaylara yön vereceğini gösterir:

"Bu geniş oda baştan aşağıya eski şark eşyasıyla döşenmişti. Sedir alçaktı ve bazı şark vilayetlerinde bir vakitler dokunan ve bugün pek nadir tesadüf edilen eski sırmalı kumaşlarla örtülüydü. Bir iki rahle, duvardaki küçük rafta iki, üç eski gümüş eşya, mütevazı görünüşleriyle dekoru tamamlıyorlardı. Duvarda bir iki yazı ve tam benim baş ucuma rastlayan köşede, küçük boyda, çerçevesiz bir genç kadının fotoğrafı..." (s.62-63).

Ev; dış dünyaya, dış dünyanın insanlarına, başkalarının bu evin insanlarına dair yargılarına kapalıdır. Buna göre önceki aşamada ontolojik tabakaların teklifsiz ihlali, bu yeni mekânda çıkışın iradeye bırakılmamasıyla karşılık bulur. Kaosa düşen başkişi, artık mekânla, zamanla ve şartlarla bağlıdır. Üstelik evdeki esrar, kahramanın iradesini aşmaktadır. Olayların gelişimi, mekânın da etkisiyle kahramanı fenomenolojik anlamda belli bir yönelime sevk eder. Bu fenomenolojik perspektifli yönelim, düşünme ve bilinç dolayımında ilerler. Yani kendini "varolan" olarak idrak etmeye dönük yönelimsel (intentional) bilinç, bir olaylar zincirinin başındadır. Gece vakti olduğu için evden ayrılmaya imkân yoktur. Mekân ve zamanla beraber, başkişinin hasta ve yaralı olması, araba bulmasının mümkün olmaması gibi şartlar söz konusudur. Başkişi, aynen fenomenolojik çözümlemedeki paranteze/askıya alma (reduktion) gibi bir işleme tabi tutulur. Daha doğrusu, şartların reduktion'a tabi tutulduğu, başkişinin de bir özne olarak saf bilince, diğer bir ifadeyle saf ben'e zorlandığı (özne indirgeme/reflexion) söylenebilir. Bu, onun fenomenolojik öze varmasını yavaşlatan yüklerinden kurtulmasıdır. Burada reduktion ve reflexion süreçlerinden sonra saf bilinç alanına ulaşan başkişinin kendi kozmosunu yeniden inşa etmesi, sosyal normların ve mesafe (distance) ilkesinin gerektirdiği tabakalara ve normlara saygıyı yeniden dikkate alması gerekir. Dolayısıyla saf bilinç kavramının öznenin deneyimleriyle mümkün olduğu fikrine varılabilir: "Esasen fenomenoloji, tecrübemizin 'transandantal' adı verilebilecek yapılarını, yani tecrübenin olanaklılığının şartlarını belirlemek peşindedir" (Lewis vd. 2019: 33). Şey'leri gördükleri hâllerıyla kavrama, onların ne'liklerine yönelik bir tecrübeyi talep eder. Merleau-Ponty'e göre; saf varlığın dünyası olmayan fenomenolojik dünya, deneyimlerin birbirleriyle ve başkalarınıninkiyle kesişmesinde, birbirlerine zincirlemesinde ortaya çıkan anlamdır. Öyle ki geçmiş deneyimlerimizin şimdikiiler içinde, başkasının deneyiminin bizimkinin içinde devralınmasıyla

birliğini sağlayan 6znellik ve 6znelerarasılıktan ayrılmaz (2017: 26-27). Kahramanın bir deneyim s6recine girdiği bu ikinci aşama; arınmayı, en azından kahramanın kendi "kafasının kuyusu"nda sakladıkları ile y6zleşmeyi zorunlu kılan bir erginlenme/olgunlařma² aşamasıdır. Bu yeni mekânın kendi kuralları vardır ve 6iğnenmeleri de imkânsız g6r6nmektedir. İsmi s6ylenmeyen gen6 kızı, b6y6leyici g6zelliğine rağmen Ket'i'den başka bir mahl6ktur. Onun tinselliği, 6ne 6ıkar; âdeta masal d6nyasından gelmiştir. Esasen kız, billurlaşan betimlenişiyle anlama d6n6k bir simge olmaya başlar. Hem kız hem de ev, baştan başa esrardır. Bu y6zden ona "kavuşmak", Ket'i'yi "elde etmek"le aynı değildir. O; 6z6n temsilidir, saf anlamdır. Anlamın neye karşılıklı geldiği meselesi ise metnin hem kahramanı hem de okuru g6t6rmek istediği soru olarak kendini g6sterir. Buna g6re, başkişinin karşısında 6aresiz kaldığı ger6ek, varlığı olağan bakışın g6sterdiğinden başka bir bi6imde kavramanın eşiğindeyken ona bir t6rl6 n6fuz edememekle ilgilidir. Bu y6zden Tanpınar'ın gerek şiirlerinde gerek 6oğu 6yk6s6nde ortaya 6ıkan bir olguyla karşılaşılır: İnsan, hayat ve varlık karşısında 6aresizdir. Bu y6ndeki anlamsal 6ıkarımlar ve belirsizlik, fenomenolojik y6ntemin uygulanmasından 6nce 6z6n tamamen belirsiz kalışıyla bakışımlıdır. Gen6 kızın eř mi, evlat mı, 6vey kız mı olduğu konusundaki belirsizlik durumu da bununla simgesel bir benzerlik ve uyum g6sterir. Başkişi, kızını ř6yle tarif eder:

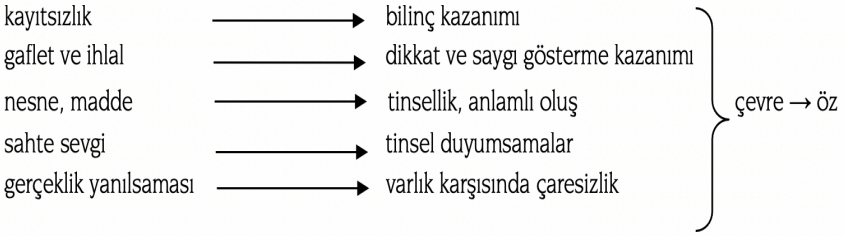
"Bu orta boylu, kumral, adeta 6ocuk denecek kadar gen6 yaşta bir kadın; daha iyisi bir kızdı. Baştan aşağı, 6st6nde k66k sırmadan koncalar ve yıldızlar serpilmif mavi kumaştan, ninelerimizin gelin oldukları zaman giydikleri cinsten, bir eski zaman elbisesi giymişti. Uzun kumral saçları iki sık 6rg6 ile arkasına atılmıştı, 6ıplak bileklerinde bir zaman Trabzon taraflarında yapılan ince, telkari altın bilezikler vardı ve belini yine aynı içten genif bir kemer sıkıyordu.

2 Burada Joseph Cambell'in Kahramanın Sonsuz Yolculuğu (2011) kitabında anlatı kahramanlarının ser6venleri i6in saptadığı aşamalı y6ntemin esası olan "erginlenme/olgunlaşma" aşamasına g6ndermede bulunuyoruz.

Ayaklarına gülkurusu renginde küçük pabuçlar giymişti ve bu küçük renk değişikliği, bütün hüviyetinden akan mavi senfoninin içinde küçük ve mesut bir nota değişikliği gibi göze çarpıyordu" (s.64).

Böylesine büyüleyici olan genç kız karşısında kahramanın evi terk edip gitmesi, muhtemel görünmez. Zaten kızla konuştuğça ona âşık olmaya başlar. Daha önce huzursuz uykusunda gördüğü karmaşık rüyayı anlatırken "Ve işte o zaman hissettim ki Keti bir kemandır" (s.62) diyen başkişi, geçmiş zaman elbiseleri giyen genç kız için ise "bütün hüviyetinden akan mavi senfoni" (s.64) ifadesini kullanır. Dolayısıyla iki kız arasında büyük bir niteliksel mesafe oluşur. Başkişi, kızı tanıdıkça onu hapsoldüğü dünyasından kurtarmak isteğiyle dolar. Tam da burada, "Özne dibe yönelir; dil zirveye!" (Şahin, 2012:). Yani metinde bütün bir dil estetiği olarak doğan genç kızın temsil ettiği anlamsal erek ile başkişinin onu yalnızca bir arzu nesnesi gibi görmekte gösterdiği direnç, metin düzeyinde bireysel yazgının nedeni olacaktır. Bunlar bir yandan, problemin çözümü, kozmosun inşasıdır. Bu aşamada başkişinin dış dünyadaki yanlış değerleri tersine dönmek durumundadır. Sahte, asıl olana; yapay, gerçek olana doğru değişmeye yüz tutar. Bir başka ifadeyle nesnelere görünür yüzünde ortaya çıkan gerçeklik algısı ile onların ardındaki anlamlı oluşun "kendilik bilinci" olarak bir sonuca varması umulan hakikilik, yer değiştirmeye başlar. Ancak bunda bir sonuca varılamayacaktır, çünkü onunki yanlış bir tanımadır. Öte taraftan bu aşama, fenomenolojik özün, ontolojik bakımdan da bütün varlığa temel olan kurallı ve anlamlı oluşun, tabakalar arasındaki mesafe (distance) kuralının kendisini ispat etme girişimidir. Kızın konuşmaları, başkişiye bir bilinç aşılama, onu değiştirip dönüştürme amacına hizmet eder. Bir tez olarak ortada duran gerçek, başkişinin dış dünyaya, nesnelere, verili gerçekliğe, hayata dair yargılarının yanlışlığıdır. Bunların doğrulanması kahramanın varlıkla ve varlığın işleyişi ile yüz yüze gelmesine, kendini varlıkla çarpmasına bağlı görünür. Bir

gerçekle yüzleşme, bir “kendilik” kavrayışıdır. Bütün bunların göreceli olarak da olsa farkına varması, başkişinin sınırlı ölçüde varoluşsal bir değişim/dönüşüm yaşaması anlamına gelir. Merleau-Ponty’nin ifadesiyle varoluşumuz, dünyaya yönelik bir transcendence ya da dünyaya yöneltmiş bir varlıktır (Lewis vd. 2019: 228). Bu doğrultuda kahramanın yönelimsel bilinci, şu yöndeki değişim izleklerini takip eder:



Başkişi, değişimin ucundaki ereksel izleklere erişemese de metnin yönü bunlara dönüktür ve yönelim iki kahramanın sohbetiyle açıklık kazanmaya başlar. Kahraman, genç kızın Ketî’den daha güzel olduğunu söyleyince aralarında şu konuşma geçer:

“- Bakın, dedi. Bu iyi, hem çok iyi... Şimdiye kadar bana bunu kimse söylememişti. Hâlbuki bilir misiniz, ben bunu istiyordum. Bir erkeğin ağzından güzelliğimin methedilmesini istiyordum. İlk defa siz...

- O hâlde ilk aşığınız ben oldum demektir. Sayımız çoğalınca bu mazhariyetimi unutmayın! diye şaka ettim.

- Hayır, dedi. Hayır, unutmam emin olun ki size bazı imtiyazlar ayırıyorum; (sonra aşikâr bir hüçün ve şüphe ile), fakat acaba bir daha beni görebilecek misiniz?

- Nasıl, diye sordum, bir daha görebilecek miyim ha?.. Sizden bu kadar çabuk vazgeçecek miyim sanıyorsunuz?” (s.67).

Konuşmanın görünür kıldığı manzara, Divan şiirinin kurmaca dünyasındaki âşık-mâşuk ilişkisini hatırlatır tarzda geleneğe yaslanır. Zira âşık, arayış içindeki kişiyi; mâşuk, hakikati/

mutlakı (öz) karşılar. "Sayımız çoğalınca" ifadesi de Divan şiirinde "rakîp" olarak kavramlaşan öteki âşıkları akla getirir. Eşyanın ve hayatın olağan algılanışı, anlama erişmeyi engelleyen "rakîp"lerdir. Başkişinin mazhariyeti ise bir arayış sürecine dâhil olabilmiş olmasıdır. "...fakat acaba bir daha beni görebilecek misiniz?" sözü, bu arayışta amaca ulaşıp ulaşılamayacağına belirsizliğine gönderme yapar. Arayış, sürekli paranteze alma işidir. Öz, kendini ancak saf bilince açar, çünkü ayraç içine alınamayan tek gerçeklik odur. "Geçmiş Zaman Elbiseleri"ndeki öz, herhangi bir şekilde idealist yorumu talep etmez, kurmaca dünya içinde temsilîdir. Bu yüzden fenomenolojinin talebiyle uygunluk içinde, anlamın fenomenolojik özü olarak ortaya çıkan genç kızın temsil alanına dâhil olabilmek, başkişinin saf bilincini yani öncelikle kendini paranteze almasını (özne indirgemeyi) zorunlu kılar. Bu anlamda varoluşunun anlamıyla ilgili bir arayışa itilen başkişinin esasen şu soruya yanıt bulması beklenir: "Ben kimim?" Nitekim genç kız, onu bu yönde bir sorgulamaya yöneltir: "-Hem niçin sade benden bahsediyorsunuz. Biraz da sizi konuşalım. Kendinizi anlatın, dışarıdaki işlerinizi söyleyin!.. 'Dışarıda' derken elinin yaptığı ufak bir hareket, bu kelime ile bütün hayatı kastettiğini anlatıyordu" (s.66). Öyleyse bu esrarlı ev, "bütün hayat"tan ayrı ve başkacadır. Bu yüzden başkişinin epistemolojik bir "ben" tanımı yapması beklenir. "Kendi"ni tanımlama, "kendilik" bilincine ulaşma çabasıyla alacağı yanıt; varlık içindeki konumunu anlamlı kılma bilincinden uzak olan bir "ben" olduğu şeklinde olabilir. Soruların yanıtı, her zamanki değerlendirme biçimiyle, şimdiye kadarki yargılarıyla ve verili olan bilgilerle ortaya çıkamaz. Bunun antitezi, kızın konuşmalarıyla somutlaşır. Örneğin, başkişinin genç kıza "- Siz kimsiniz, adınızı söyleyin? Niçin bu acayip kıyafetle dolaşıyorsunuz?" (s.65) sorusuna verdiği yanıtla, onu görünenin, bilinenin ötesine, daha doğrusu simgelediği öze çağırır: "- Adımdan size ne, dedi. Ayşe, Zeynep, Fatma... Bana istediğiniz adı verebilirsiniz" (s.65). Dolayısıyla başkişi,

gittikçe daha fazla, önceki aidiyetlerinden, dış dünyadan sıyrılma imkânı bulurken “bilgi kategorisi ile varlık kategorisi arasındaki bağı kur(ma)” (Korkmaz, 2000: 265) imkânını da yakalamış olacaktır. Ne var ki kız (özün temsili), bu mekânda (irreel tabaka) olduğuna göre, başkişinin kızla beraber reel dünyaya gitme teklifi, bir kırılma noktası olur:

“- Bakın, dedim, sabah olmak üzere... İster misiniz, bu sabah güneşle beraber, siz de hayata doğasınız... Vakıya geniş dediğiniz dünya bazen insan için zannedebileceğinizden çok fazla darlaşır ve zamanın çıkırığı çok defa hiç istemeyeceğimiz bir şekilde döner. Fakat ne olursa olsun, dışarısının ıstırabı bile bu kâbustan elbette ki daha iyidir. Gelin, dedim, bu sabah sizinle beraber hayata tekrar doğalım... Bir tek işaretiniz, bir sözünüz bunun için kâfi... Hemen şimdi çıkar gideriz” (s.68).

Başkişi, hâlâ ait olduğuy varlık tabakasının bilincinde değildir. O, dış dünyadan (reel tabaka) irrel dünyaya doğru gitmesi gerektiğini yeterince ve gerektiği gibi idrak edemez. Bu iki tabaka, anlam alanının nedensel (determinatif) ilişkisine bağlıdır. Çünkü Ingarden’a göre; “Sanat eserinde, anlam bizi estetik sfer’e geçiren aracıdır” (Tunalı, 2011: 95). Anlamın kavranışı, metnin nihai ufkuna götüren estetik anlam dünyasını açacaktır. Zira estetik metinler, onları estetik kılan nitelikleriyle hayatı, varlığı, varoluşu anlamlandıran yapılardır. Kendilerinde içkin olan anlam, estetik bir dolayım olarağı mevcuttur. Ve zaten; “Sanatın estetik deneyimi fenomenolojik epokhedir” (Şan, 2016: 54).

Hikâyede genç kızın, her sözüyü başkişiyi anlam alanına çağırmasına rağmen kahraman, hâlâ dış dünyanın, Ketî’nin değilse de Ketilerin dünyasının cazibesindedir. Kıza teklif ettiği dış dünyaya gidiş, imkânsızdır. Dolayısıyla âdeta masal âleminden gelmiş olan kız, kendisinin bir varolan olarak nerede ve nasıl konumlandığının farkında, kozmostaki yerinin bilincindedir. Nitekim dış dünyaya gitme teklifine verdiği

cevap, bunu gösterir: "- Bu olabilse, dedi. Bu olabilse... Fakat bilin ki, işler bu kadar basit değildir... (...) Niçin geldiniz, niçin bu akşam buraya geldiniz ve benim rahatımı ne diye kaçırdınız, dedi" (s.68).

Başkişinin arayış sürecindeki tersine gidiş, kızın simgelediği özün yani varlık karşısında insanın iradesinin geçersizleştiği, kişinin çaresiz kaldığı gerçeğine dair bilincin yitirilmesidir. Bunu sağlayan entrik kurgu, olaylara ihtiyar adamın da dâhil olmasıyla mümkün olur. İhtiyarın gelmesiyle gitmesi gereken kızıdan sonra "gerçekler" allak bullak olur. Çünkü bu adam, baba mıdır, koca mı; genç kız onun üvey kızı mı yoksa buhranlı eşi midir? Bu esrarengiz evin simgelediği irreal tabaka, başkişi için artık hızla bilinmezliğe evrilince ihtiyar adamın uyarısı gelir: "-Delikanlı, dedi, sakın olunuz, sakın olmağa mecbursunuz, bilmediğiniz şeylere karıştınız" (s.71). Daha sonra ihtiyar adamın ısrarıyla başkişi, geceyi orada uyuyarak geçirir. Uyandığında evde ne bir eşya ne bir kimse vardır: "Bir masal dekoru içinde uyuyup, bir mezbelede uyanan eski hikâye kahramanlarının şaşkınlığı ile, yattığım yerden gözlerimi yumarak etrafımı dinledim. Ev mutlak denilebilecek bir sükûnet içindeydi" (s.72).

Böylece kahraman, her türlü yöneliştten zorunlu olarak uzaklaşır, hakiki olana/öze epeyce yaklaştıktan sonra ondan tamamen uzaklaştırılıp kendi dünyasına "atılır". Bu, hikâyedeki ikinci "atılma" olayıdır ve metin, öznenin iki atılma arasındaki sarkaç hâlini açığa çıkarır. Kahramanın genç kızı reel dünyaya çağırması, özün bizatihi "öz/asıl" olmasından doğan gereklerini ihlale teşebbüstür. Nedensellik ve metni var eden anlamlı kurgu, bu durumda başkişiyi yeniden öz dünyasının dışına atar. Saf bilince bakan yanılla dönüşümü sağlayamayan birinin burada konumlanması norm dışıdır; varoluşsal ve ontik olarak bir çelişkidir. O, öze ulaşmaya ehil değildir. Genç kızı ilk gördüğünde; "Ben seni bekliyordum, senin için uykunun bulanık hayaller dolu

ülkesinden geldim ve belki yarın, senin yüzünden şuurun aydınlık güneşine veda edeceğim.’ diyebilirdim, o kadar bu görünüşe hazırlanmıştım.” (s.63-64) diyen başkişi, bunu kızın büyüleyici güzelliği dolayısıyla söyler. Anlam, onu gizliye cezbetmektedir. Anlamlar dünyasına ulaşmaya doğru ehlileşmesi gerekir. Başkişinin fark edemediği, ontolojik konumlardır. Kahramanın gayesi ve varoluşuna dair anlamı, “geniş dünyada, kendi hayatını yaşamak, günlerin çıkırgını kendi ruhunun ilhamlarıyla çevirmek” olamaz; genç kızın da kendisinin de özsel olarak buraya ait olduğu gerçeğini kavraması, metnin nihai ufku³ olarak belirlenebilir. Çünkü asıl olan ve başkişinin de eksikliğini duyumsadığı şey, anlamdır. Ne var ki, başkişinin arayış serüveni, büyük ölçüde bir kaybediş olarak sonlanır: “Bu müphemiyete rağmen Ahmet Hamdi Tanpınar’ın hikâyesine bir bütün hâlinde hâkim olan temanın ‘kaybetmek’ olduğu görülür. Bu doğrultuda metinde, kahramanın iradesizliği ve tesadüfler karşısındaki acizliği belirgin bir şekilde vurgulanmıştır” (Tonga, 2015: 63). Dolayısıyla arzular, zaaf, tesadüflerin sevk ettiği edilgenlik ve iradesizlik gibi durumlar, metinde başkişinin davranışlarının, eylemlerinin ve karakterinin sonucu olarak beliren “kader/ alinyazısı tabakası”nda kaybedişi işaretler. Bu biçimiyle Tunalı’nın yorumladığı gibi önceki ontolojik tabakalardan bağımsız tutularak, başkişinin bu tutumları bir insanlık idesi şeklinde görünür. Zira düşünen ve hisseden bir varlık olarak insan; eşya ve hayat ile bunların öte yüzünde duran “anlam” arasında gidip gelmeye yazgılıdır. Sarkaç hâlinde ortaya çıkan anlam; insanın varlığı kuşatma, ona bütünüyle nüfuz etme imkânlarından yoksun olması ve bütün bir kozmos karşısındaki çaresizliğine dair şuurdur.

3 Estetik metinlerin “açık” (U. Eco) bir süreç olduğu gerçeğiyle birlikte, burada metnin nihai ufkunun ne’liğini yazarın amacıyla ilişkili olarak ontolojinin yazar-eser irtibatına imkân vermesinden hareketle söylüyoruz.

b. Simgenin dili

Fenomenolojik çözümlene yöntemi, eser merkezli inceleme yapmayı gerektirdiğinden sanatçının biyografisi ve eserin her türlü bağlamı dışarıda bırakılır. Buna karşın sanat ontolojisi, "karakter/alinyazısı tabakası"nda metnin nihai ufkunu sanatçının bilinen ya da çıkarsanan niyetleriyle örtüştürme imkânı verir. Tunalı'ya göre, bu tabakada yazarın biyografisinden, onun başka eserlerinden yola çıkarak tutarlı yorumlara gidilebilir. Buna göre, Tanpınar'ın eserlerinde sıkça kullandığı "buhran" kelimesinin bu hikâyede de geçiyor olması önem arz eder. Buhran, hikâyede hem genç kıza hem de ihtiyar adama isnat edilen hastalığı karşılar. Ama gerçekte hangisinin (belki her ikisi ya da hiçbiri) hasta/buhranlı olduğu sorusunun yanıtı askıda kalır, söylenmez: Masal âleminde gelmişçesine güzel ve deruni olan kıızı bu elbiseleri giymeye zorlayan "hasta baba"sıdır (1. iddia); kız, buhranlar geçiren eştir (2. iddia). Kız, adamın üvey çocuğudur (3. iddia). Adam, kızın öz babası mı, üvey babası mı, yoksa kocası mıdır? Bu yanıtsızlık ve belirsizlik, Tanpınar'ın hikâyelerinde ortaya çıkan sarkaçta bırakılma hâlinin dolayımıdır ve onun metnindeki gerçekliği okuma şekliyle örtüşür. Söz konusu gerçeklik, ikincil kahramanlardan çok başkişinin (dolayısıyla varlık karşısındaki tekil insanın) buhranlı olmasına dairdir. Hikâyede kız ve ihtiyarın hasta olup olmadıkları ya da yakınlık derecelerinin ne olduğu konusundaki belirsizlik, esasen başkişinin gerçeklik algılarındaki sabitlenemezliği karşılar. Zaten varlık ve onun esrarı karşısında hiçbir gerçeklik algısı, mutlak şekilde sabitlenemez. Esas olan deneyimlemedir.

Hikâyenin kadın kahramanı Ketî, "dişi tanrı" olarak ifade edilen, baştan ayağa cinselliğiyle öne çıkan, iç dünyasına dair hiçbir bilgiye sahip olunamayan biri olduğundan içsel ve anlama dönük olanı değil, şey'lerin göze görüldüğü şeklidir. Dolayısıyla hikâyedeki iki kız, başkişiyi nesnelere (dış, dışarı) ile fenomenler (iç, anlamlar dünyası) arasında parçalayan, krize

götüren iki ögedir. Zaten, “Tanpınar’ın kahramanları, genellikle çok kişiliktir; en az iki kişiliği bir arada bulundur(an)” (Yücel, 2013: 10), parçalanmış kimselerdir. Burada söz konusu olan kızlardan ilki, bütün bir dünyaya ve eşyaya açılan arzuyu, sonrakiyse kahramanı kendi “kafasının kuyusuna gömen” arayış içinde olmaya yönelimli oluşu karşılar: “‘Yönelim’ (intention) burada, bilindik manada amaç ya da plan anlamı taşımaz, tecrübe ettiğimiz nesneye ilişkin takındığımız bir tavidir; şu gerçeği ifade eder ki biz, her bir tecrübemize zımnen nesnenin görünmesini ve belli bir şekilde davranmasını bekleriz. Bu beklentiler, tecrübe tarafından ‘karşılabilir’ ya da geri çevrilebilir. Veya basitçe karşılanmadan kalabilir” (Lewis vd. 2019: 41). Nitekim “Geçmiş Zaman Elbiseleri”nin başkışisi, iki kadın arasında sıkışıp kalmışken kendiliğe götüren anlam alanından hızla atılır. Bu durum, Tanpınar’ın kurgusal metinleri için tipolojiktir. İbrahim Şahin, de yazarın roman, hikâye ve şiirlerindeki özneyi “arzunun emrinde hareket edip, sonuçta talihin sürprizi ile karşılaşan kahramanlar” olarak belirler. Bu bireyler, insanın hayat karşısındaki çaresizliğini kavrar ve sonunda hayal kırıklığına uğramaktan kurtulamazlar (2012: 300-301). Çünkü yaşadıkları reel hayatla, arayış içinde oldukları arasında bir yarıklık, derin bir boşluk duygusu kendisini daima hissettirir. Bu boşluk hâlindeki acizlik ve çaresizlik düşüncesi, “Geçmiş Zaman Elbiseleri”nin ima ettiği anlama götüren bir dolayım olmaktadır. Kahraman her ne kadar kaybeden ise de onun yaşantısı, okurun estetik deneyimi olarak fenomenolojik bir bakışa kapı aralamaya dönüktür.

Sonuç

“Geçmiş Zaman Elbiseleri” hikâyesi; metinsel yapısı ve metaforik, simgesel, anlamsal öğeleri bakımından Tanpınar’ın öteki hikâyeleri ile birçok ortaklık kurar. Bu anlamda iki katmanlı bir olay örgüsüne sahiptir; metaforların, simgelerin

ve kurmaca öğelerin ikinci katmanda -daha derinde- ortaya çıkan bir anlama götürmeye yönelik olduğu anlaşılır. Dolayısıyla metnin fenomenolojik bir öze yönelik olarak ele alınması makul görünür. Yanı sıra onun, anlamı irreal bir düzlemde sunan estetik hüviyeti, ontolojik bir varolan olarak incelenmesine de imkân tanır.

Bütüncül olarak "Geçmiş Zaman Elbiseleri", ismi söylenmeyen başkişinin Keti ile ismi söylenmeyen genç kız arasındaki sarkaç hâlinde ortaya çıkan anlam arayışının simgesel öyküsü gibi anlaşılabilir. Genç kızın isminin ve kimliğinin belirsizliği, "dış dünya"ya, dışsal bakışa, verili yargıya karşı kendisini açmayıp kapalı tutmasından kaynaklanan bir gizemden doğar. Buna karşın yabancı bir ırktan ve tüm niteliğinin tenselle malul olduğu Keti, ismiyle ortadadır, bilinirliği olandır. Bu durumda "Keti > başkişi > genç kız" sıralamasına ulaşılabilir. Bu sıralama, arada kalmışlığı işaretler. Tanpınar'ın öteki eserleriyle de beraber düşünüldüğünde bütün insanı eşya ve eşyanın ardındaki anlamlar dünyası ile karşı karşıya getirdiği çıkarsanabilen hikâyenin ontolojik-fenomenolojik bağlamda okunulabilmesi, başkişinin dış yapıdan, her türlü dışsal yargılardan irrel/özsel olana doğru bir geçiş sürecine girmesini talep eder. Fakat başkişinin bu talebe karşı direnç gösteren davranışları, tutumları ve karakteristik yapısı, büyük ölçüde başarısız olmasına neden olur. Burada nedensellik zincirine bağlı olarak kendini açık eden yazgısallık (kader tabakası), metnin simgesel ufkuna bağlı yorumlarla tutarlı bir sonucu ortaya koyar. "Geçmiş Zaman Elbiseleri", anlama erişme ihtiyacının başarısızlık ve kaybedişe yazgılı gerçeklikle çatışmasını ortaya koyarken okurun estetik deneyimlemesine yönelik de imkân sunmasıyla sağaltıcı ufkunu inşa eder.

Kaynakça

Arık, Şahmurat (2013). Dönüşüm ve Geçmiş Zaman Elbiseleri Üzerine Bir Mukayese Denemesi. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 27: 65-77.

Bakhtin, Mikhail (2001). Karnavaldan Romana. Cem Soydemir (Çev.), İstanbul: Ayrıntı.

Campbell, Joseph (2010). Kahramanın Sonsuz Yolculuğu. Sabri Gürses (Çev.), İstanbul: Kabalcı Yay.

Çelebi, Vedat (2014). Nicolai Hatmann'ın Yeni Ontolojisinde Varlık ve Değer İlişkisi. *ETHOS: Felsefe ve Toplumsal Bilimlerde Diyaloglar*, 2: 74-97.

Erksan, Metin (Yönetmen). (1973). Geçmiş Zaman Elbiseleri. İstanbul: Lâle Film.

Heidegger, Martin (2007). Sanat Eserinin Kökeni. Fatih Tepebaşı (Çev.), Ankara: De Ki Yay.

Husserl, Edmund (2010). Fenomenoloji Üzerine Beş Ders. Harun Tepe ("Giriş" ve çeviri), Ankara: Bilgesu.

Keskin, Eda (2011). Sanatsal Deneyim ve Fenomenoloji, *Rh+Sanat Dergisi*, 84: 53-55.

Kolcu, Ali İhsan (2011). Edebiyat Kuramları. Erzurum: Salkımsöğüt.

Korkmaz, Ramazan (2000). Fenomenolojik Açından Tepegöz Yorumu. *Uluslar Arası Dede Korkut Bilgi Şöleni*, 259-269. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi.

Lewis, Michael; Staehler, Tanja (2019). Fenomenoloji. Osman Baran Kaplan, vd. (Çev.), Ankara: Fol Kitap.

Mengüşoğlu, Takiyettin (1945). Fenomenoloji Felsefesi. *Felsefe Arkivi*, 1: 47-74.

Merleau-Ponty, Maurice (2017). Algnın Fenomenolojisi. Emine Sarkartal, Eylem Hacımuratoğlu (Çev.), İstanbul: İthaki.

Öktem, Ülker (2005). Fenomenoloji ve Edmund Husserl'de Apaçıklık (Evidenz) Problemi. *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi*, 45, 1: 27-55.

Tanpınar, Ahmet Hamdi (2011). Hikâyeler. İstanbul: Dergâh.

Tanpınar, Ahmet Hamdi (2015). Edebiyat Üzerine Makaleler. İstanbul: Dergâh.

Tonga, Necati (2015). Bir Kaybediş Hikâyesi: Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Geçmiş Zaman Elbiseleri. Türk Edebiyatı, 501: 59-63.

Tunalı, İsmail (2011). Sanat Ontolojisi. İstanbul: İnkılâp.

Tunalı, İsmail (2013). Roman İngarden'ın Estetik'ine Bakış. Felsefe Arkivi, [1977], 21: 37-53.

Türker, Habip (2014). Fenomenolojik Değer Estetiği. Ankara: Ebabil Yay.

Uçman, Abdullah (2006). Değişen Değerler Karşısında Ahmet Hamdi Tanpınar. Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi, 7: 479-509.

Yücel, Tahsin (2013). Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Öyküleri Üzerine. Sözcükler, 42: 6-13.

CAHİT ZARİFOĞLU ŞİİRİNDE BİLİNÇDİŞİ OLARAK İŞLEYEN YOKLUK VE VARLIK KAYGISININ GÖRÜNÜMÜ ÜZERİNE BİR İNCELEME

AN ANALYSIS ON THE APPEARANCE OF NON-CONSCIOUSNESS AND ANXIETY OF BEING AND ABSENCE IN CAHİT ZARİFOĞLU POEM



Cafer ŞEN

Sorumlu Yazar/Corresponding

Author:

Prof. Dr., Dokuz Eylül Üniversitesi,
Fen-Edebiyat Fakültesi, Türk Dili
ve Edebiyatı Anabilim Dalı, İzmir,
Türkiye.

ORCID: 0000-0003-1208-4654

E-mail: cafer.sen@deu.edu.tr

Geliş Tarihi/Submitted: 01.09.2020

Kabul Tarihi/Accepted: 20.10.2020

Kaynak Gösterim / Citation:

Şen, Cafer (2020). "Cahit Zarifoğlu Şiirinde Bilinçdışı Olarak İşleyen Yokluk ve Varlık Kaygısının Görünümü Üzerine Bir İnceleme", *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*, 12/24, 91-118.

<http://dx.doi.org/10.26517/ytea.452>

Öz

Kişî yaşamı boyunca iki kaygı durumuyla karşılaşır: Yokluk ve varlık kaygısı. Yokluk kaygısı sonluluk ve faniîk duyularının ortaya çıkardığı yutulma kaygısıdır. Varlık kaygısı ise kişînin reddettiği şeyin kendine ait olduğunun farkına varması ve böyle zamanlarda bu reddettiği şeye dönüşme kaygısıdır. Kaygı kişînin yaşamında belirgin olarak görülmez. Daha çok korku nesnelere üzerinde görünür. Bunun nedeni kişînin korkuyla daha kolay mücadele etmesidir. İşte bu nedenle edebî eserlerde korku imgeleri kaygının kendisi değil bir çeşit semptomlardır. Bu noktada edebî eser, kişînin görünür, bilinçli korkusunu vermekle kalmaz aynı zamanda bilinçdışı işleyen kaygısını da görünür kılar. Örneğin Cahit Zarifoğlu şiirinde eski resimlerde yerleri oyulmuş gözler'in verdiği korkuda bahsedilir. Bu imgede bilinçli olarak, görünürde sürekli takip edilme korkusu işlenirken bilinçdışı olarak yutulma kaygısı dile getirilir. Çünkü kişî, genellikle kendini takip eden eski resimlerdeki gözlerden korkar. Zarifoğlu tam aksine gözleri oyulmuş resimlerden korkar. Çünkü gözlerin kendisini fark etmesini, takip etmesini isterken, kendini ise gözlerden izlemeyi arzular. Böylelikle izlenmekle hem yaşamda varlığını garantiye alır hem de kendini gözlerde izlemeyle bir anlam oluşturur. İşte varlık ve anlama tanıklık eden gözler olmadığı takdirde şair, yokluk/yutulma kaygısıyla yüz yüze gelir. Bu tıpkı içinde ahlak yasası olan vicdanî suçluluğu değil de rahatlığı taşıyan kişînin her türlü harekete kalkışıp kendini yok etme kaygısı taşımasıdır. Bu noktada ahlak yasası/vicdan aslında bizi takip etmesini istediğimiz gözümüzüzdür.

Anahtar Kelimeler: Cahit Zarifoğlu, varlık ve yokluk, kaygı, korku.

Abstract

Throughout his/her life, a person experiences two anxiety situations. Absence and existence anxiety. Absence anxiety is the anxiety of being swallowed up by the sensations of finitude and mortality. Being anxiety, on the other hand, is the realization that what one rejects belongs to one's own and at such times, it is an anxiety of turning into what he/she rejects. Anxiety is not seen clearly in a person's life. It appears mostly on objects of fear. This is because the person struggles with fear more easily. That is why in the literary images of fear are not anxiety itself but a kind of symptoms. At this point, the literary work not only gives the visible and conscious fear of the person, but also makes the unconscious anxiety visible. For example, in Cahit Zarifoğlu's poem, the fear caused by the eyes carved in old paintings is mentioned. In this image, consciously, while the fear of being followed constantly is processed, the anxiety of being swallowed unconsciously is expressed. Because the person is often afraid of the eyes in old pictures that follow his/her. On the contrary, Zarifoğlu is afraid of carved pictures. Because while he wants the eyes to notice and follow him, he desires to watch himself from the eyes. In this way, it both ensures its existence in life and creates a meaning by watching itself in the eyes. In the absence of eyes that bear witness to existence and meaning, the poet comes face to face with the anxiety of absence / swallowing. This is not the conscientious guilt, which is a moral law, but the anxiety of self-destruction by the person who carries the comfort. At this point, the moral law / conscience is actually the eye we want it to follow.

Keywords: Cahit Zarifoğlu, being and absence, anxiety, fear.

Extended Summary

In Cahit Zarifoğlu's poetry, under the images of fear, there is anxiety of absence and existence that generally operate unconsciously. Anxiety of absence arises as a result of a person's finitude and mortality senses and thoughts. Presence anxiety is the anxiety of turning into a person who is not, by including the feelings and thoughts that a person has postponed and suppressed in his/her life.

At this point, anxiety of absence is behind the images of the fears of being swallowed and disappeared in Zarifoğlu poetry. Absence or swallowing anxiety is seen as negative situations in general in poems. For example, in Zarifoğlu's lines below, the horse's becoming an image of fear is related to the poet's childhood: Nalbanttaki atın içinde Şah duran korkuydu/ Atın içinden bedeni yırtarak/ Fırlayan korku. In these lines, the main reason why the horse is perceived as an image of fear by the child is due to the size of the "belly" given over the "inner" and "body" signs. The anxiety caused by this appearance in the child is unconscious swallowing or absence anxiety. Because the child tries to make sense of and interpret what he accepts as being swallowed in that big belly, just like reading the mother's face. At this point, at the conscious level, the horse becomes the object of fear, while the unconscious anxiety that this object creates in the person is anxiety of swallowing, absence or finitude. Because the child feels an unconscious swallowing or absence anxiety from the horse, by the inside or the abdomen.

Similarly, the fear in poet Zarifoğlu's duvarlara yazılmış heykel ağızlarındaki sözler line derives its strength and violence from not being alive. Because there is no mouth or face that speaks these words. Therefore, the poet opposite the words cannot read the face that said these words. Therefore, it is a being open to anxiety. Because at this point, the poet cannot make predictions about the Other's intention towards himself/herself in the face of a voice of unknown origin.

Therefore, he/she cannot feel safe and develops a sense of emptiness and fear. At this point, a sound whose source is not seen comes from the void, leaving the person in the void, consciously fear creates anxiety unconsciously. However, facial expressions; The intonations, pauses, attitudes and gestures provide clues to the person about what the Other wants to feel safe in life. It prevents the subject from developing paranoid fictions and fantasies in understanding the intention of the Other. Therefore, rather than writing, a living face or words spilled in the mouth are an invitation to establish a dialogue and identify with the Other. Dialogue not only takes the opinion of the Other, it transforms the person from whom it takes its opinion and makes it feel safe. On the other hand, the sound whose source is not seen is more believed, the invisible owner has more authority, power and possibilities than the apparent one.

Existence anxiety is given depending on the images of the poet in the distribution of integrity and consistency. In poems, the anxiety about the deterioration of the image of being or wholeness is behind positive situations. For this reason, images of existence anxiety make itself more visible as an unconscious sensation than is generally seen behind positive situations. At this point, while the image of the positive situation seen in Zarifoğlu's poetry in the first place refers to the field of consciousness, the image of this image that refers to the unconscious field reveals a perception and sensation negatively. In Zarifoğlu's lines " İşte bir memnuluk tümseği/ Korkulu bir mutluluk tırmanıyor iklimleri ", it is seen that satisfaction and happiness cause anxiety again. At this point, the person or poet also develops anxiety about his own happiness; Because in a world where the Other suffers, being content and happy is the indication that the person does not care about the pain of others, loses sensitivity and cannot develop emotions in the face of the Other. Being content and being happy here arises anxiety of existence. Because here the poet unconsciously feels that it is an

illusion to be absolutely satisfied and happy. He/She is of the opinion that the life in which these feelings are heard with such intensity is unrealistic. Therefore, for a person who cares about someone else, happiness is a bump, happiness is feared, according to the poet.

In the face of anxiety of existence, the poet holds fear as a remedy as a guarantee as given in the following lines: Korku gerek tenlere etim kalbur/ DeŐer bakışın kıyar da kıyar. At this point, fear is presented as a necessary sensation. Although fear is seen as a negative and unpleasant sensation, it is positive in terms of saving the person from anxiety. In this regard, a person who is not afraid of any worldly or transcendental authority is more anxious than those who fear the aforementioned authority at the point of choosing good and bad. Because an external source of fear frees the person from his/her own responsibility, it prevents unconscious anxiety. However, a person who does not heed the order of an external authority in the face of evil is more worried than he/she takes responsibility. There is also the danger of the whole image of the person breaking up; because the person is worried about turning into what he is afraid of. It is for this reason that a person always seeks a master to direct himself/herself, give orders and impose prohibitions, in order to throw off the responsibility at the point of choosing good or evil.

That is why Zarifoğlu reveals that when he says " Korkuyorum o nedenle/ BaŐım eğik/ Dilim kapalı ", he has set a barrier by raising fear against situations that may cause anxiety. Because fear is more tolerable and tolerable than anxiety. Therefore, the person always metonymically substitutes fear objects and fears for anxiety. This situation can be seen very clearly in Zarifoğlu poetry.

Giriş

Kişi, yaşamı boyunca baŐlıca iki kaygı durumu geliştirir; yokluk ve varlık kaygısı. Yokluk kaygısı; kişinin sonluluk ve fanilik duyularıyla birlikte uzam ve zaman içinde yutulma kaygısıdır. Varlık kaygısı ise kişinin olmadığı, reddettiği, ötelediği ve bastırđıĐı Şeyin kendine ait, kendinde olduğunu anladığı farkındalık zamanlarında bu istemediği Şeye dönüşme kaygısıdır.

Kaygıyı ortaya koyma ve tanımlama noktasında edebiyat, psikanaliz ve felsefe günümüze kadar farklı ifade yolları aramıŐ, edebiyat bu duyumu imgeleŐtirirken, felsefe, fenomenolojik olarak kavramsallaŐtırmıŐ, psikanaliz ise hermeneutik yöntemi kullanarak kaygı üzerinde yorumlamalar yapmıştır. Şurası bir gerçek ki Freud'la birlikte kuramsal olarak geliştirilen psikanalitik kavramların hemen hemen benzerlerinin, birebir eŐlerini Antik Yunan felsefesinde görmek mümkündür. Günümüzde psikanalizin tanımlamaya ve hal çareleri bulmaya çalıştığı psişik durumları filozofların felsefi söylemlerinde, edebî eserlerin imgelerine bulmak pekâlâ mümkündür. Felsefe, kaygıyı fenomenolojik olarak ele alır ve tanımlar. Ama bu duyumun kişinin yaşamında ne kadar saklandığı ve hangi korku nesnelere ortaya çıkardığını ise psikanaliz özömler. Bu noktada edebiyat ise psikanaliz ve felsefeden önce bahsi geçen psişik kaygı durumlarını imgeleŐtirerek görünür kılar. Aslında edebî eserlerde korku ve kaygıya ait imgeler kaygının kendisi değil semptomlarıdır (May, 2020:28). Çünkü kaygı, görünürde olan bir duyum değildir, ya korku nesnelere ya da edebî eserlerde/Şiirlerde görölen imgelerle kendini açığa vuran bir duyumdur.

Cahit Zarıfoğlu Şiirinde Yokluk ve Varlık Kaygısının İmgeleri

Sigmund Freud'dan beri korku ve endişenin nedeni veya nesnesi olmasına karşılık kaygının görünürde bir nedeni

veya nesnesinin olamadığı ileri sürülür. Aslında korku ve korku nesnelerini varetmenin sebebi kaygının gizlenmesi olduğu rahatlıkla söylenebilir. Burada korku bir savunma mekanizmasıdır adeta. Bunun nedeni ise bilinçdışı olarak işleyen kaygıya karşılık, bir dış nesne üzerinden varedilecek korkuyla daha kolay baş edilebileceği inancıdır. Bu nedenle korku veya korku nesnesi korkanın talebidir, kaygı sabit kalmasına rağmen korku nesnelere değişip durur.

Kaygıyı gizleyen, bu duyumun üzerini örten nesnelere gibi her Şairin Şiirinde de kaygıyı ortaya koyan imgeler değişip durur. Bu imgeler ya varlık ya da yokluk kaygısının imgeleridir. Bir Şairin imgeleri arkasında/altında bilinçdışı olarak işleyen kaygıyı çözümlenmenin-Şayet Şair psikiyatra veya psikanaliste gitmemiŐse-tek yolu onun imgelerine yönelmedir. Jacques Lacan'ın "bilinçdışı bir dil gibi yapılanmıştır" argümanı bir söylemde bilinçdışı olarak işleyen duyum ve düşünceyi bulmak için kişinin yarattığı dil etkinliğine gidilmesi gerekliliği üzerinde ısrarla durur. Böylelikle Lacan, gerek psikiyatrilere/psikanalistlere gerekse edebiyat eleŐtirmenlerine çok önemli bir yol gösterir, bir yöntem sunar.

Lacan'ın bu yöntemde ısrar etmesinin sebebi diğer duyumlar gibi kaygının da kaynağının bir varlık olarak insan olma durumuyla yakından ilgili olmasıdır. Schopenhauer, insanın "hiçbir bilginin asla karşılık veremeyeceği soruları kendine soran ve onlara cevap veren" (Comte-Spontville, 2020:334) metafizik bir varlık olduğunu düşünür. Bu nedenle özelde Zarifoğlu'nda genelde ise kişide/Şairde kaygının nedeni insanın metafizik bir varlık olmasıdır. Burada Şair diğer insanlardan bir adım daha ötede, ileridedir; çünkü kaygısını imgeleŐtirerek görünür kılarken aynı zamanda kaygıyla baş etme yolunu da bulmuş olur.

Bir Şair olarak Cahit Zarifoğlu, poetik bir tavırla, kişinin kaygısının hem birer temsili hem de örtüsü olan korkularını imgeler üzerinden fark ettiğini, dolayısıyla artık imgelerin

sadece birer gösteren olmadığını, imgelere maruz bırakılanlar tarafından bu imgelerin anlamlandırıldığının altını çizer;

“çaçaron hep evleriyle olanlara bir
akşam geçidi
vurulmadan ve korkusuna
sebepsiz kapılmadan
duvarlara yazılmış heykel ağızlarındaki sözlerin
ve eski resimlerde
yerleri oyulmuş
gözlerin ve hiçbir vehmin önünde
vurulmadan ve korkulara”

(Zarifoğlu, 2011:41).

Bu dizelerde, Şairde, korku ve kaygıyı uyandıran imgeler duvarlara yazılmış heykel ağızlarındaki sözler ve eski resimlerde/ yerleri oyulmuş/ gözlerdir. Şiirde verildiği kadarıyla bu imgeler karşısında hem korku ve kaygı duyulur hem de bu duyumların nedensiz olduğu görülür. Bu durumu ortaya koyan ise vurulmadan ve korkusuna/ sebepsiz kapılmadan ve vehmin önünde/ vurulmadan ve korkulara kullanımlardır. Pek tabii ki burada Şair, hem kendi kaygı ve korkusuyla yüzleşir hem de kaygı ve korkunun imgelerini ortaya çıkarır. Fakat bu imgelerin neden kendisi için korkutucu ve kaygı verici olduğunu, ne fenomenolojik ve kavramsal ne de psikanalitik yorumbilgisel olarak ortaya koyar.

Bu noktada duvarlara yazılmış heykel ağızlarındaki sözler ve eski resimlerde/ yerleri oyulmuş/ gözler bilinçli korku ve bilinçdışı işleyen kaygı imgeleridir. Duvarlara yazılmış heykel ağızlarındaki sözlerin kaygı uyandırıcı, ürkütücü olmasının nedeni Zarifoğlu'nun dünya görüşüne bakılacak olunursa karşıt görüşleri yansıtan ifadeleri ve baskın söylemleri ihtiva ettiği düşünülebilir. Bunu veren “heykel” göstereninin kullanımınıdır. Fakat Zarifoğlu gibi bir Şairin imgelem gücünü

bu kadar somuta indirgemek haksızlık olur. Bu noktada psikanalizin çoktan öğrettiği ise bir kişinin kaygısının somut bir nesne üzerine korkuya dönüŐtürerek bu kaygıyla baş etme çabasıdır. Nedeni çok diplerde olan kaygı tükenmediğinden korku nesne ve nedenleri de yaşamın sonuna kadar tükenmez.

Aslında korku ve kaygının nedeni hususunda psikanalizin sunduğu yöntem; nesne üzerinden ortaya çıkan korkunun tikeline kalmamak, kişiyi ve kültürü aşan tümel varoluşsal kaygılara yönelmektir. Bu nedenle yukarıdaki dizelerde korku imgeleri olan "sözler" ve "gözler" aslında Jacques Lacan'ın dikkat çektiği "ses" ve "bakış"tır. Bu noktada "ses" ve "bakış" kişinin kaygıdan kurtulması için kendini öteki'nde izlediği varoluşuna dair en önemli tahmin öğeleridir. Çünkü sesin veya görüntünün kaynağı olan bakış gizlendiğinde insanın "tüm duyuları perdenin arkasında ne olduğunu anlamaya çalışır, yani hayvani düzeyde başlar ve aldanma sayesinde adeta insanlaŐır; sesin akuzmatik (henüz keşfedilmemiş bir kökeni olan değil geri dönüŐsüzce akuzmatik) bir yaratık olduğu dersini alması gerekir" (Dolar, 2013:81).

İŞte bu noktada dünyada tek iktidar olan söylem, değer ve anlamlara dayalı Őiddetiyle gelen eril dile karşı korku geliŐtirilmez. Çünkü birey böylesine bir dile, panzehir, farkındalık geliŐtirmeden alıŐır. Fakat duvarlara yazılmış heykel ağızlarındaki sözlerdeki korku, gücünü ve Őiddetini canlı olamayıŐından alır. Çünkü ortada bu sözleri sarf eden ağız veya yüz yoktur. Bu nedenle sözlerin muhatabı/alıcısı, bu sözleri sarf eden yüzü okuyamayacak ve kaygıya kapılacaktır. Çünkü Ötekiler "ne istediklerini bize her zaman söylemezler. Çoğunlukla, uygunsuz bir hareketten sonra bizi cezalandırarak, ne istemediklerini söylemekle kendilerini sınırlandırır. Daha çok onay görmek, böyle cezalardan ve kınamamalardan kaçınmak için onların hoŐuna giden ve gitmeyen Şeylerin ve isteklerinin Őifresini çözmeye çalıŐırız: "İstedikleri Şey nedir?" "Benden ne istiyorlar?" (Fink,

2016:93). Bu noktada kişi/şair, kaynağı belirli olmayan bir ses karşısında Öteki'nin kendine yönelik niyeti hakkında tahminler geliştiremeyeceğinden kendini güvende hissetmeyecek bu boşluk karşısında korku geliştirecektir. Bu noktada kaynağı görülmeyen bir ses boşluktan gelir, kişiyi boşlukta bırakarak korku ortaya çıkarır. Ses kaynağı beden veya varlık öne çıkarsa maddi yönü bastırır, işitilmesine engel olur. Bu nedenle saf sesle baş başa kalmak için ses sahibi varlığın ve bedenin geri çekilmesi gerekir. Bu şekilde davranıldığı vakit bir aura ve otorite kazanan ses tamamen tinsel bir görünüm arz eder. Bu ses, çeşitli dinî ritüellerde çok belirgin olarak görülür. Aşkın olan varlığın sesidir bu ses; "kaynağı görülmeyen ses, yeri belirlenmediği için herhangi bir yerden, her yerden yayılır gibidir, kadr-i mutlaklık kazanır" (Dolar, 2013:65). Hâlbuki yüz kaynaklı söyleyişler; tonlamalar, duraklamalar, tavırlar ve jestleriyle Öteki'nin ne istediğine dair kişiye, yaşamda kendini güvende hissetmesi için ipuçları sunar. Öznenin, Öteki'nin niyetini anlamada paranoyak kurgular ve bitimsiz fanteziler geliştirmesinin önüne geçer. Bu nedenle yazıdan daha çok, canlı bir yüzden veya ağızdaki dökülen sözler kişiyi diyalog kurmaya ve özdeşleşmeye bir davettir. Bu nedendir ki Platon diyaloglarıyla sadece Öteki'nin fikrini almakla kalmaz fikrini aldığı dönüştürür ve kendini güvende hissettirir. Buna karşın kaynağı görülmeyen sese daha fazla inanılır, görünmeyen sahip, görünen oranla daha fazla otoriteye, güce ve imkâna sahiptir.

Yukarıdaki dizelerde bir diğer korku imgesi eski resimlerde yerleri oyulmuş gözler(e) ait bakıştır. Bu noktada şair/kişi yüz veya ağız kaynağını bulamadığından sözün/sesin kendince nasıl anlamlandıracağını da bulamaz. Bu durum göz/bakış için de söz konusudur. Kişi/şair bakışta anlam bulmak veya kendince yaratmak için bir ifade ararken Ötekiler, bakışın kendi üzerlerindeki travmasıyla başa çıkmak için resimlerdeki gözleri oymuşlardır. Genelde eski mabetlerin duvarlarındaki resimlere

ait ikonların gözleri oyulur. Kişiyi böyle bir harekete iten ise ikon gözlerinin kişinin/Şairin kendini izliyor olması düşünce ve duyumu karşısındaki kaygısıdır. Çünkü üzerinde bakışı ve sürekli izlendiğini hisseden kişi değişik tepkiler gösterir. Bu gibi kişilerin gizlisi ve saklısı kalmamıştır artık: "bütün gizemleri bilinen bir özne, tam, totoliter yabancılaşmaya mahkûmdur" (Kaltenbeck, 2009:518).

Aslında bu noktada kişi kendini kastre eden/ketleyen/hadım eden bakıŐtan kaçmaya çalışır. Daha doğrusu bu kaçıŐa yeltenmek için eski resimlerdeki gözleri oyan kişiler, kendinin çoktan hadım/kastre edildiği gerçeğini görmezlikten gelerek/yadısiyarak yanılısama içerisinde yaşarlar. Çünkü kişi doğumundan itibaren ilk önce annenin ve ardından dilin öğretilmesiyle de Öteki'nin bakışını içselleştirir. Bu noktada kendi kastrasyonunu kabul etmeyen, eksikliğiyle yüzleŐmeyen kişi, ne zaman zayıflığını kendine hissettiren bir bakışla karşılaşırsa bu bakışın sahibine karşı Şiddet gösterir. Çünkü Lacancı bakış argümanına göre kişinin, başkasının bakıŐına verdiği anlam aslında kendi kendine bakışıdır. Bu nedenle bakış, Hegelci bir diyalektikle özgürlüğü karşısında kişiyi olumsuzlayan kişinin kendine içkindir. Fakat kişi kendini denetleyen, hatta bir adım daha ileri giderek hadım eden bakışın içine yerleŐtirildiđinin çoğu zaman farkında değildir. Böylesine bir bakıŐtan kurtulmaya çalışırken aslında bu bakışın içsel olduğunu bilmez. Dışa aktararak daha kolay mücadele etmeye çalıŐıp kendini denetleyen, kendine yönelen bakıŐtan kurtulmak ister.

İŞte bu noktada genelde kişinin/Şairin bilinçli, görünür korkusu gözlerin oyulması olurken bu korkunun nedeni olan bilinçdışı kaygı gözlerin oyulmasının ortaya çıkardığı Öteki'nden kendin izleyememe, simgesel/kültürel aynayı kaybetme kaygısıdır. Çünkü kişi kendini aynada izleyemediği vakit Öteki'ni var edemediğinden gerçekliği kuramaz. Bu noktada anne üzerindeki aynalama faaliyeti çocuğun bütünlük imgesini

oluşturmasını sağlarken Büyük Öteki olan toplumsal/simgesel alan üzerinden gelen bir aynalama çabası ise hem gerçekliği kurar, hem de kişiye sınırlamalar getirerek kişinin bu gerçekliğe tutunmasını sağlar. Bu noktada “izlenme dürtüsü (gözle ilintili) öznenin kendisinin ötekilerle ilişkili olarak kurmasının temeline yerleşir. Dürtü insanın kendini görünür kılmasına yöneliktir” (Wright, 2002:49). Dolayısıyla kişinin içindeki kendini denetleyen bakışın/Öteki'nin içselleştirilen bakışı olmaması durumunda ise kişi kendi bütünlük imgesini parçalayacak olan düşünce ve hazlarıyla karşı karşıya kalır. İşte Zarifoğlu'nun bilinçdışı kaygısı, eksikliğini duyduğu kendi çekirdeğine ait olan duyularının toplumsal yaşamdaki simgesel kimliğini parçalayacak kadar yakına gelmesidir. Zarifoğlu, kendini böylesi bir bilinçdışı varlık kaygısından kurtaracak denetleyen otoriter bakışı aramaktadır. Çünkü Sartre göre “korkudan farklı olarak kaygı ya da boğuntu (angoise) özgürlükten kaynaklanır. Eğer beni şunu ya da bunu seçmekten alıkoyan bir neden yoksa her şeyi yapabilirim” (Tura, 2016:315). Bu nedenle şair, bilinçdışı varlık kaygısını önlemek için kendini kendi seçimiyle baş başa bırakmayacak, denetleyecek bir bakış aramaktadır. Bu bakışın sahibi gözlerin eski resimlerde oyulmuş olduğunu görünce de bilinçdışı varlık kaygısıyla yüz yüze gelir.

Bu noktada şair/kişi her ne kadar hem korku nesnelere var edip hem bunlardan yakınırken bilinçdışı arzu noktasında ise bu korku nesnelere sürekli varolmasından yanadır; çünkü bu sayede kendini yaşamda tutacak olan bütünlük imgesini koruyabilecektir;

Bir dolmayan yanımda
 bir de her gün korkudan bir şeye
 dokunup kalıyoruz
 kanımızdan zehirli bir iğne geçiyor
 ve güneşten korkuyoruz

(Zarifoğlu, 2011:78).

Bu dizelerde ortaya konulduğu gibi korkuyu içselleştiren bir kişilik örgütlenmesinde kişi/Şair yaşamı boyunca ne dünyanın nimetlerine el uzatacak cesareti bulabilir ne de varlık alanında nesnelere uyumlu ilişkiler içine girer. Bu nedenlerle yaşamda, kişi/Şair ne kadar eksik kalırsa içindeki boşluk da o kadar büyür. İŞte bu boşluk yukarıdaki dizelerde Őairinin/kişinin dolmayan yanı imgesiyle verilir.

Aslında böylesine bir boşluk bir özneye/Şaire, ampirik olarak eklemlenen ikinci bir eksikliklerdir. Çünkü bu ampirik boşluktan önce kişinin yapısında Lacan'ın ortaya koyduğu gibi ontolojik olarak eksiklik, hepsi-değillik üzerine kurulu bir ontik boşluk vardır. Çünkü dilsel/simgesel alana giren kişi, "jouissance"ı ele geçiremediği gibi ve "ensest yasağı"nı da çığneyemez. Bu nedenle yaşamı boyunca hep eksiklik/boşluk duygumunu içinde yaşar. Böylesine bir ontolojik boşluk hiçbir zaman dil ile bütünüyle temsil edilemez durumdadır.

Böylesine üst üste katlanan iki boşluk kişinin doymak bilmeyen yanını büyütür. Buna rağmen Şair, korkudan dolayı varlık veya dünya nimetleri karşısında donuk bir hâldedir. Bu tavra karşı bir tutum geliŐtirirse kanından zehirli bir iğne geçer. Kandaki zehirli iğne imgesi Kant'ın fenomenolojik olarak ortaya koyduğu dilin değer ve anlamlarının içselleŐtirdiđi ahlak yasasıdır. Freud'a göre ise "felsefenin ahlak yasası-ve daha isabetli biçimde Kant'ın kategorik zorunluluk- dediği Şey, gerçekte üst-benlikten başka bir Şey değildir" (Zupancic, 2005:15). İçindeki katı ahlak yasası veya üst-benlikle örgütlenen korkulu kişilik, kendisini aydınlatacak, korkusunu ortadan kaldıracak güneşten de korkar durumdadır. Burada kişi adeta kısırdöngüye yakalanmıŐtır. Korktukça dünya nimetlerine elini uzatmaz, varlıkla diyalog kuramaz. Bunları yapamadıkça da varlık karşısında korkusunu ortadan kalkmaz.

Bu nedenle de kişi/şair çocukluğundan itibaren korku/fobi nesnelere varedip durur. Bu nesnelere biri de şairin çocukluğunda karşılaştığı attır:

Çocukluğumun orda en bülbül yerinde
 Nalbanttaki atın içinde şah duran korkuydu
 Zahmetle taşıyıp beraber kurduğumuz bahçeye
 Atın içinden bedeni yırtarak
 Fırlayan korku
 Ta kendisi bahçeye kurduğumuz salıncak

(Zarifoğlu, 2011:97).

Bu dizelerde at, kaynaklı korku, hem nalbantta görülen gerçek at, hem de bahçeye taşınan oyuncak attan kaynaklanır. Atın, şair için bir korku imgesi haline gelmesinin kaynağı çocukluğudur. Atın çocuklukta korku/fobi nesnesi/varlığı haline gelişi Freud'un Küçük Hans Vakası çözümünde de görülür. Zarifoğlu'nun Freud'un çözümlediği Küçük Hans Vakası'nı okuma ihtimali oldukça uzaktır. Okusa bile bunu şiirindeki imgelemine taşınması ihtimali oldukça azdır. Atın bir korku imgesi haline gelişi şairin çocukluğuyla ilgili bir imgedir. Atın çocuk tarafından korku imgesi olarak algılanışının asıl nedeni "iç" ve "beden" gösterenleri üzerinden verilen "karnının" büyüklüğü kaynaklıdır. Bu görünümün çocukta meydana getirdiği kaygı bilinçdışı yutulma/yokluk kaygısıdır. Çünkü çocuk o büyük karnın içinde yutulmuş olarak kabul ettiklerini tıpkı annenin yüzünü okur gibi, gerek anlamlandırarak gerekse yorumlayarak ihtimaller dâhilinde bulmaya çalışır. Bilinç düzeyinde at, korku nesnesi olurken bu nesnenin kişide vattığı bilinçdışı kaygısı ise yutulma/yokluk/sonluluk kaygısıdır. Çünkü çocuk her an at üzerinden, onun içi veya karnı tarafından bilinçdışı yutulma/yokluk kaygısını duyumsar. Otto Rank, Doğum Travması eserinde, Oidipus söylencesinin Sfenks'inin insanları yutma özelliğine dikkat çekerek çocuğun Sfenks'i "doğum travmasından kalma belirsiz bir tutum içinde

olduğu hayvanlarla aynı kategoriye” yerleŐtirdiđine ve yutulma kaygısının temsili olduğuna dikkat çeker (Rank, 2001:126). Bu nedenle Sfenksin yutamadığı kişi kaygıyı yenen kahraman hâline gelir.

Gerek Freud’un çözümlendiği Küçük Hans Vakası’nda gerekse Zarifoğlu’nun Şiirinde fobi/korku nesnesi olarak görülen at imgesi aslında yutulma/yokluk kaygısı karşısında üretilen korku/fobi nesnesidir. Özellikle Küçük Hans Vakası’nda korku nesnesi olarak ortaya çıkarılan at, Freud’un yorumuna göre Oidipus karmaşası kaynaklı babadan korku duymanın dışavurumudur. Küçük Hans Vakası’nın Lacancı yorumuna göre ise at, çocuğun anneden ayrılamama, annenin çocuğa olan eğiliminin azalmaması ve çocuğun anneye yönelimi karşısında, babanın lakaytlığı sonucu kendini anne ile çocuk arasına koymaması ve böylelikle de çocuğun ensest yasayı çiğneme kaygısını önlemeye yönelik ortaya çıkmıştır. Bu noktada Lacan, kişinin kendi gerçek çekirdeğine, bu çekirdeğe ait duyumlara ve arzu nesnelere yaklaŐıldıđı vakit kaygısının ortaya çıktığını ileri sürer. Benzer görüş Kierkegaard’ın “kaygı, artık insan için bir eksiklik değildir, tam tersine, insan kökenine ne kadar yakın olursa, kaygısı da o denli derinleŐecektir” ifadelerinde de yer alır (Kierkegaard, 2018:79). Bu noktada Küçük Hans Vakası’ndaki korku/fobi nesnesi olan at, çocuğu kendi bilinçdiŐı yutulma/yokluk kaygısından kurtaracak olan babanın metonimik temsilidir. Çocuk/Hans, babasından, kendini annesinden korumasını beklemektedir. Bu beklenti karŐılanmadıđı takdirde çocuk anne tarafından yutulacak, kurduğu bütünlük imgesi dağılacak ve ensest yasağını zorlayacağından psikotikliğin sınırına yaklaŐacaktır, çünkü simgesel alana geçen çocuk bu yasağı zorlamanın ağırlığını kaldıramayacak durumdadır (Comte-Spontville, 2020:71).

Küçük Hans Vakası’nda Freud, Hans’ın hikâyesine yakından tanık olarak atın babayı metonimik temsil ettiğini çözümlemiŐ ve göstermiŐtir. Lacan ise Küçük Hans Vakası’nı tekrar

yorumlarken dilin üzerine yoğunlaşır. Yukarıdaki dizelerin sahibi Cahit Zarifoğlu'nun Küçük Hans Vakası'nda olduğu gibi bir hikâyesi ortada yoktur ve artık olmayacaktır. Bu nedenle şu anda elde olan tek kaynak, Lacan'ın bilinçdışı bir dil gibi yapılanmıştır ilkesinden hareketle Zarifoğlu şiirinin bilinçli ve bilinçdışı dili ve imgelemidir.

Cahit Zarifoğlu, gelecek günler(in)de varlığa/nesneye karşı korkulu kişilik örgütlenmesinin aslında çocuklukta kurulduğunu Ne korkunç bir iklimdi çocukluğum dizesiyle ortaya koyarken, bu korkunun onu hem uykuda hem de uyanıklıkta rahat bırakmadığını da Uyku yansın yürek mecburlansın dizeleriyle verir (Zarifoğlu, 2011:104). Bu dizelerde gösterildiği gibi korku, çocuğun psişik dünyasında olumlu veya olumsuz yönleriyle en önemli duyumlardan biridir; çünkü "çocuklar kırılgandır ve bir canlı varlık ne kadar kırılgan olursa korku da bu kırılganlığa o kadar yararlıdır. Bu durumda korku olası tehlikeler için değerli ve gerekli bir tepkisel bir korumdadır" (Andre, 2019:43). Bu noktada yukarıdaki ilk dizedeki "ne" göstereni hem korkunun şiddetinin büyüklüğünü hem de kaynağının belirsizliğini ortaya koyar. Böylesine şiddetli bir korku durumunda tek başına veya karanlıkta uyuyamama, uykunun korkuya feda edildiğini gösterirken "yürek" ise bedeni bir imge olarak kişinin korkusunun bedeni üzerinde somut semptomlarını hissettiğini gösterir. Böylesine semptomların biri de Beden bedende artmaya can bedeni aşmaya dizesiyle ortaya konulduğu gibi kişinin kendi bedeninin dışına çıkma, bedeninden taşma dürtü ve arzusudur.

Kişinin böylesine bir duyumu bazen canın bedenden kurtulma arzusu olarak metafizik ve aşkın (transandantal) olarak ortaya konulurken psikanaliz bu durumu bedendeki dürtü gerilimi olarak değerlendirir. Bu gerilim azaltılmadığı takdirde "huzursuzluk, gerilim ve dağınık bir aciliyet hissi olarak deneyimlenir" (Leader, 2020:48). Bu noktada beden bedende artmaya kullanımı kendi içine sığmayan bir

aktiviteyi, huzursuzluğu ve eylemliliği gösterir. Zarifoğlu, bahsi geçen dizenin ikinci kısmı olan can bedeni aşmaya kullanımında ilk engel olarak kabul edilen bedenden, ruhsallığa, aşkınlığa, yüceliğe veya tinselliğe doğru geçiş arzusunu ortaya koyar. Böylelikle Şair, en sıradan imge olan bedenden en yüce imge olan cana geçmeyi düşünür. Aslında bedenin bedenden artması, canın bedenden aŐmasına ait huzursuzluk, fenomenolojik olarak beden kaynaklı dürtünün kişiye fazla gelmesi ve kişinin bu dürtüyü dışarı atmak istemesi durumudur. Zaten "huzursuzluk kaygının yol arkadaŐıdır" (O'gorman, 2016:9). İŞte Şair, Hegel'in ortaya koyduğu gibi böylesine kendisinde içkin bir olumsuzlamayı, tutarsızlığı veya antagonizmayı dışarı atmak durumunu ancak kendisinde tam olarak simgeselleŐ(tiril)meyen bir alan olan ölüm anlatıldığında farkına varır: Ağız ilk Őanlı yemek/ Olan ölümü/ BaŐlasın anlatmaya (Zarifoğlu, 2011:104). Bu noktada ölüm gibi herhangi bir gösterene indirgenemeyecek bir gerçek ancak kişinin kendinin dışarı atmasıyla üzerinde konuşabilecek bir alan hâline gelir. Burada kişinin kendisi asla dışarıda bırakılmadığından varlık ve yaŐamla diyalogu kuracak olan duygular dışarıda bırakılır.

Aslında Zarifoğlu'nun altını çizdiği gibi genelde yaşamda ve özellikle de korkunç bir iklim gibi yaşanan çocuklukta anlaŐılmayan, temsile indirgenemeyen ve anlamlandırılmayan her durum ve olay korku ve kaygıyı meydana çıkarır:

"Bayramlar oyun arkadaŐları kuŐlarla
Güzel seslerle yaklaşır
Tırnakta beyaz nokta olunca parmağa halkalı Çeker
Ölüm ve korku beraberce toplanır"

(Zarifoğlu, 2011:98).

Bu dizelerin ilk ikisinde yaşamın yolunda ilerlediği verilir. Daha sonra tırnakta bir beyaz noktanın görölüşü Şair tarafından kaygıya neden olur. Yaşam alanı tekinsiz duruma gelir.

Çünkü dilin sustuğu zaman konuşan beden yalan söyle(ye) mediğinden yolunda gitmeyi, yaşamı aksatacak olanı gösterir. Bu ise bilinçdışı sonluluk/yokluk kaygısını örten ölüm korkusunu ortaya çıkarır. Artık şair bilinçdışı sonluluk/yokluk kaygısının ürettiği ölüm korkusuyla karşı karşıyadır:

Korkunun yüzüne ayna konmuş gibi

Başkayım sizinle

Aynayı eline alan korkuyu bilir

Çün korku etin içinden yekindir

(Zarifoğlu, 2011:196)

Bu noktada şair, korkusunu beden gösterenleri üzerine kurar. Çünkü kurguladığı hayali bedenle (ideal-ben) ile aynada kendine görünen gerçek benden (ben-ideali) arasında bir boşluğun ve yarığın olduğunu fark eder. Bu durum dizelerde başkayım sizinle kullanımıyla ortaya konulur. Burada şairin "ideal ben"inin başkası, aslında "ben ideali"dir. Bu noktada bir Öteki olan ayna ona korku kaynağı olacak bedenî gösterenlerini sunar; çünkü korku etin içinden yekindir. Burada beden Lacancı "Gerçek" in konuştuğu yerdir ama "Gerçek" in kendisi değildir. Böylesine bir "Gerçek" in bir diğer kendini ifade edişi ise lengüistik belirtiler/semptomlar olan seslerdir;

İçimize söyleyen sese akıyorduk

İlkin korkuyorduk

Taşın kovuğunda oturuyorken

Önümüzde ağaçsız düzlük –

Çöl ya da kumsal

Gökte o acayip bakılamayan parıltı

Buyruk alıyorduk

(Zarifoğlu, 2011:224)

Bu dizelerde şairin Öteki'ne sırtını döndüğü, onu yok saydığı tamamen tecrübelere yöneldiği, nesnelere yönelimsel olarak

yaklaştığı görülür. Bütün bunları ortaya koyan kullanım ise içteki sese akma imgesidir. Fakat başlangıçta Öteki'nin alanından içteki sese olan bu yönelim, kişide mutlak öznellik ve hayali olanda, imgeselde kalma özellikleri barındırdığından bilinçdışı olarak kendine kapanma kaygısı üretir. Bilinçli olarak da kişinin Öteki'nden ve onun alanından böylesine bir kopuşu aslında Öteki ile özdeşleşmeden önceki halini bulma, sesini işitme ve kendisiyle karşılaşma çabasıdır. Şiirde böylesine bir kopmanın yaşandığı taşın kovuğunda oturmak, ağaçsız düzlük, çöl ya da kumsala çıkmak imgeleriyle verilir. Bu şekilde bir kopma aslında toplumun gidişatını beğenmeyen kişinin kendini korumak veya etik davranmak uğruna Öteki'nin alanından ayrılmasını imler. Böylesine bir ayrılmanın doğrulandığı, tasdik edildiği ise Gökte o acayip bakılamayan parıltı dizesiyle Benjaminvari bir imgeyle ortaya konulur. Bu noktada kişi, düşünce ve eyleminin doğruluğunu ya toplumsal alan olan Büyük Öteki üzerinden gerçek ya da böylesine anlam yüklü hikâyeler kurarak hayali olarak test eder. İşte bu noktada gökte o acayip bakılamayan parıltı Şaire göre yaptıkları işin doğru olduğuna dair bir buyruktur. Yukarıdaki dizelerde Şair, fenomenolojinin yönelimsellik ilkesi gereği algıladığı öznel ve tikel tecrübeleri adeta oluş itibarıyla basamak basamak verir. Ona aniden bir aydınlanma ile tecrübe/deneyim sunulmuş değildir, o deneyimi/tecrübeyi ortaya çıkarmıştır.

Bu nedenledir ki bazen kişinin kendi yönelimselliğine dayalı öznelliği ve tikelliği Öteki karşısında Korku salardı inceliğin acıman tevazuun/ Dünya ve insan çıkmazlarına yumuşak bakışın (Zarifoğlu, 2011:292) dizelerinde görüldüğü gibi bilinçdışı kaygı geliŐtirmesine neden olur. Bu noktada Husserl fenomenolojisinin yönelimselik ilkesi aslında nesnede herhangi bir anlamın olmadığını, nesnedeki anlamı öznenin varettiğini ileri sürer. Bu nedenle de hem nesneyi incelik ve tevazu yönüyle kurgulayan hem de onun inceliği ve tevazuu karşısında bilinçdışı kaygı geliştiren öznenin/Şairin ta

kendisidir. Özne burada nesneyi hayali ve fantezi dünyasına göre anlamlaştırır. Bu nedenledir ki Lacan'ın "hiçbir zaman seni gördüğüm yerden bakmıyorsun bana" (Lacan, 2013:99) ifadeleriyle ortaya koyduğu gibi her zaman nesne öznenin gördüğü yerde değildir. Bu noktada adeta özne/şair hem nesneyi kurmakta hem de kurduğu karşısında bilinçdışı kaygı geliştirmektedir. Bunun nedeni ise duyumların kişinin psikik dünyasında çatışması değildir. Çatışır gibi görülen duyumların aslında birbirinin zıddı olan hislere dönüşmesidir. Bu dönüşüm ya içselleştirilen ahlak yasasına göre konumlanır, ya da toplumsal alandaki uygulanan yasaya göre şekillenir. Bu noktada özne/şair simgesel/toplumsal alanda herhangi bir nesne/kişi hakkında yeterli deneyime sahip olduğundan mevcut anda nesnenin/Öteki'nin kendine karşı aşırı tevazuunda bilinçdışı bir kaygı geliştirir. Böylesine bilinçdışı bir kaygıyı ortaya çıkaran nesnenin, özneye karşı inceliği, dünya ve insan çıkmazlarına karşı bakışıdır. Çünkü burada incelik hoyratlığın, dünya ve insan çıkmazlarına karşı yumuşak bakış ise hükmetme arzusunun örtüsü olabilir. En azından özne/şair, nesne/kişi karşısında kaygı geliştirdiğinden toplumsal alanın kendine karşı genel tavrını içselleştirir. İşte bu nedenledir ki özne/şair, hem her şeyin aşırı bir şekilde bozulduğu/yolunda gitmediği hem de aşırı bir şekilde düzeldiği/yolunda gittiği durumlarda bilinçdışı bir kaygı geliştirir. Bu noktada kişi/şair, her şeyin bozulduğu/yolunda gitmediği zamanlarda dışarıda kalma, yolunda gittiği/aşırı düzeldiği anda ise bilinçdışı varlık kaygısını üretir. Örneğin şair, Gülümserken korkuyorum (Zarifoğlu, 2011:344) kullanımında gösteren üzerinde izlenen olumlu bir duyumu hemen hoşnutsuzluğa dönüştürürken aslında mutluluğun, olumluluğun veya doygunluğun varlık kaygısını korku haline getirerek bununla başa çıkma içine girdiğini gösterir.

Mutluluk ve memnunluğun bilinçdışı varlık kaygısı ortaya çıkardığına dair en bariz dizeler: Şimdi yüzlerin ince lifleri

kımıldıyor/ İşte bir memnunluk tümseği/ Sonra bunun süreği ve zaman geldi/ Korkulu bir mutluluk tırmanıyor iklimleri (Zarifoğlu, 2011:348). Bu dizelerde memnunluk ve mutluluğun yine kaygıya neden olduğu görülür. Bu noktada kişi kendi mutluluğu karşısında da kaygı geliştirir; çünkü Öteki'nin acı çektiği bir dünyada memnun ve mutlu olmak, kişinin başkalarının acılarını önemsemediği, duyarlılığını kaybettiği ve Öteki karşısında duygu geliştiremediğinin göstergeleri olur. Burada memnun ve mutlu olma hainde varlık kaygısı ortaya çıkar. Çünkü burada şair, mutlak anlamda memnun ve mutlu olmanın bir yanılısama olduğunu bilinçdışı olarak hissederek, bu hislerin böylesine bir yoğunlukta hissedildiği yaşamın gerçekçi olmadığı kanısındadır. Dolayısıyla bir başkasını umursayan insan için şaire göre memnunluk bir tümsek, mutluluk korkuludur.

Şair, memnuniyet ve mutlulukla gelen varlık kaygısı karşısında korkuyu; Korku gerek tenlere etim kalbur/ Deşer bakışın kıyar da kıyar (Zarifoğlu, 2011:358) dizelerinde görüldüğu gibi bir teminat olarak elinde tutar. Bu noktada korku zorunlu bir duyum olarak ortaya konulur. Zaten korkunun kişinin psişik dünyasında zorunlu olarak varolduğunu yüzyıllar öncesinde Kant üstümde yıldızlı gök ve içimdeki ahlak yasası şeklinde şiirsel bir anlatımla dile getirir. Bu ifadede yıldızlı gökyüzü ilahi dinleri, içteki ahlak yasası ise vicdanı temsil eder. Kant'a göre bu her iki güç karşısında kişi içine korkuyu yerleştirir. Korku, her ne kadar olumsuz ve hoşnutsuz bir duyum olarak görülürse de kişiyi kaygıdan kurtarması bakımından olumludur. Bu noktada gerek yıldızlı gök, gerekse ahlak yasasından azade olan kişi, iyi ve kötüyü tercih noktasında korkuyu duyumsayanlardan daha kaygılıdır. Çünkü dışsal bir korku kaynağı kişiyi kendi sorumluluğundan kurtardığından bilinçdışı kaygının önüne geçer. Hâlbuki kötü karşısında dış bir otoritenin emrini dikkate almayan kişi sorumluluğu üzerine aldığından daha kaygılıdır. Burada kişinin bütünlüklü imgesinin parçalama tehlikesi söz

konusudur; çünkü kişi korktuğuna dönüşme kaygısı içindedir. İşte bu nedenledir ki kişi iyi kötüyü tercih etme veya bütünlüğü koruma noktasında sorumluluğu üzerinden atmak için sürekli kendini yönlendirmesi, kendine emir vermesi, yasak koyması için bir efendi arar.

Zarifoğlu, Korkuyorum o nedenle/ Başım eğik/ Dilim kapalı (Zarifoğlu, 2011:360) derken korkunun kaygı yaratacak durumlara baştan set çektiğini ortaya koyar. Çünkü kişinin çelişkiyi görüp dile getirmesi ve ardından bir suçluluk ve pişmanlık duyması sonucu gelişecek bir kaygıya karşılık, bu çelişik durumu korkudan görmemek ve dile getirmemek görünürde daha dayanılır ve tahammül edilebilir bir durumdur. Bu nedenle kişi hep metonimik olarak kaygının yerine korkular yerleştirir. Bunlar; Bir deli akıl çırpıyor aramızda/ Rızık korkusu can korkusu baş mesele (Zarifoğlu, 2011:386) dizelerinde görüldüğu gibi yaşam alanında hayatta kalma korkularıdır.

Hiç kuşkusuz kişinin sonluluk, fani olma duyularıyla gelişen yokluk kaygısı ile kendi farkındalığına vardığı anlarda olmadığı şeyin de kendine ait olduğunu anladığı zamanlarda bu şeye dönüşme durumu olan uçsuz bucaksız uzam ve zamanın içinde varlık kaygısı sürekli korku nesnelere ve korkuyla örtülür.

Yukarıdaki dizelerde görüldüğu gibi can korkusu, bilinçdışı bir şekilde işleyen varlık ve yokluk kaygısının üzerini örter. Can korkusunu yenmek için kişinin varlığını yaşam alanında tutması amacıyla ele alacağı tedbirler belirlidir. Amaç kişinin yaşam alanında kalmasıdır. Fakat varlık ve yokluk kaygısı yaşam alanında kalma veya yok olmanın bir adım ötesine uzanır. Mevcut anda yaşanmasına karşılık daha çok gelecekle ilgilidir. Hiç kuşkusuz içinde bulunulan andaki bilinç düzeyi ile gelecekteki bilinç düzeyi aynı olmayacağından böylesine bir kaygının gelecekteki nesnesinin belirsiz olduğu apaçık görülecektir. Bu nedenle şair, Her biri kanlı bir ateş gibi korku/ Bir azar, bir şamar olsun (Zarifoğlu, 2011:384) dizelerinde

korkuyu değil de bilinçdiŐı kaygıyı imgeleŐtirir. Aslında bu dizelerde kanlı bir ateş imgesiyle olumsuz bir duyum olarak imgeleŐtirilen korkunun metonimisi olan kaygı bir azar ve bir Őamar gibidir; çünkü istenmeyen bir duyum olduğundan bazen kendini hissettirir bazen de daha kalıcı etkiler bırakır.

Aslında yaşamın kendisi kaygı üreten bir süreçtir. Çünkü her insan prematüre doğar ve kendisinin belirlemediği nesnelerin öncül değer ve anlam dünyası içine Heideggerci söylemle fırlatılır. Bu nedenle bütün varlık alanı, güçsüz insanyavrusu için korkutucu ve kaygı vericidir. Çocuklar, kendi değer ve anlamlarının kur(a)madığı bir dünya karşısında, endişeli, korku içinde kaygılıdırlar. Aslında onların, Zayıf bir çocuk yüzü, gülümsüyor/ Dikkatle bak, korku dolu bakıŐları/ O boğulurken gülücükler/ Saçılıyor (Zarifoğlu, 2011:489) dizeleriyle ortaya konulan gülümsemeleri kendilerini Őiddetten korumak için Öteki'nin yüzündeki bakışı kendi lehlerine çevirme çabalarıdır. Bu nedenle onlar gülümsedikleri vakit Öteki'nin yüzünde bir rahatlama göremedikleri zaman daha çok korku ve kaygıya kapılırlar. Gülümseme ve korku dolu bakıŐların imlediği zıt duygular altında kalan çocuklara karşın ise Öteki/büyükler çocukların psişik dünyasında olup bitenlerden oldukça habersizdir. Yukarıdaki dizelerde bu durum O boğulurken gülücükler/ Saçılıyor dizesiyle ortaya konulurken aslında bu noktada çocuklar ve büyüklerin birbirlerinde beklentilerinin farklı olduğu görülür. Bu fark psişik dünyalarına dayansır: "Çocuk ve ileride olacak olduğu yetişkin çocukluğun muhtaçlığına içkin olan çaresizlik ve hüsrandan canlı çıkabilmenin yollarını bulmalıdır. Sado-mazoŐizm bu problemin çözüdür; yetişkin çocuk hüsrana uğramanın kederini onu katlanabilir hale getirmek için bir zevke dönüştürür ve çocuk kendi hüsrânını benzer bir Şekilde zevke dönüştürür. Yetişkin sadist olur, çocuk mazoŐist. Bu bir çeşit ruhsal simyadır, ne zaman bir Şey katlanılmaz olsa onu mümkün olduğunca haz veren bir Şey haline getirmek konusunda yaratıcı yollara başvururuz

ya da en azından ondan bir zevk almaya bakarız. Zevk yoksa anlam da yoktur” (Phillips, 2019:403).

İşte tüm bu ilişkiler ve beklentiler içinde varlık kaygısı içinde olan çocuklar kendileri üzerinde bu kaygının gelişmesine neden olanlardan ayrılmaya karar verirler. Bu andan itibaren varlık kaygısının yerine ayrılma/yokluk kaygısı gelişir:

“Geldikleri olmayan insan kalabalığı şimdi
Ortadaydı
O babanın elinden tutup getirdiği on yaşlarındaki çocuk
Çağrıldığını işitti ve gitti
Ve tüm buluşa ermemişler çağrıldılar
Onların gidişinden müthiş bir kaygı doğdu
kalanlar için

(Zarifoğlu, 2011:278).

Bu dizelerde insanyavrusunun ayrılma/yokluk kaygısının yanına bir de belirsizlik kaygısının eklemendiği verilir. Bu noktada gidenler ayrılma, bekleyenler ise belirsizlik kaygısını taşırlar. Bekleyenler hem dönüşün olup olmayacağı hem de gidilen yerin belirsizliğinden dolayı kaygı içindeler. Böylesine bir duyum aslında temel bilinçdışındaki yaşam kaygısıdır. Büyüyen her insan ilk önce annesi ve sonrasında da babasının elini bırakıp Öteki ile özdeşleşmeyle varolur. Çünkü “benin gelişiminde ve bütünleşmesinde temel bir görev, erken dönemdeki ve daha sonraki içe atımların ve özdeşleşmelerin, kararlı bir ben kimliği halinde senteze ulaştırılması” gereklidir (Kernberg 2006: 38). Bu noktada özdeşleşilen Öteki aynı zamanda hem yabancı hem de bilinmeyen, belirsizdir. En azından tanıdık değildir. Dolayısıyla çağrı ve gidiş Öteki’ne, Öteki ile özdeşleşmedir. Kaygının en önemli nedenlerinden biri de budur; çünkü Öteki ile özdeşme kimliği, kişiliği ve egoyu kurduğundan geri dönüş asla olmayacaktır.

Bu noktada insanyavrusu Öteki olan büyüklerin dilini öğrenir ve tecrübelerine bakarak kendine göre yeni anlamlar ve hikâyeler üretirse bir nebze olsun kaygı ve korkusunun üstesinden gelir. İnsanyavrusu büyüdükçe yaşamın bütünlüğü ve tamlığının bir bölümünü dışarıda tutarak bir yaşam ve anlam alanı var eder. Bu kez de bütünlükten yoksun, bu yanılısamacı eksik yaşam ve anlam dünyasının kırılğan olduğunu fark etmeye başlar. Bu noktada endişe, korku ve kaygı sırça köŐk olan bu yaşam ve anlam alanının ortadan kaldırılacağı düşünceyle birlikte gelir. Bu nedenle Zarifoğlu'nun Korkulara/ Ve bir çingırak gibi öten zamana (Zarifoğlu, 2011:418) dizelerinde verdiği gibi dünyaya içkin olan zamanda kalmak bilinçdiŐı bir kaygı üretir.

Bu dizedeki "çingırak" göstereni yaşamdaki eksikliği duyurması bakımından bilinçdiŐı olarak hem varlık hem de yokluk kaygısının imgesidir. Tıpkı Cemal Süreya'nın Lacivert bir çingıraktır ölüm (Seber, 2003:107) dizesinde "çingırak" imgesine benzer bir şekilde kişinin yaşamında eksik olarak üzerinde hiç düşünölmeyen yokluk/fanilik olma bilinçdiŐı kaygısını ortaya koyan imgesi gibi. Zarifoğlu'nun bir çingırak gibi öten zaman kullanımında da yokluk/fanilik kaygısı çingırak imgesine dayalı olarak verilir. Çingırak, kişinin mevcut anı yaşayıp ne olacağına dair bir kaygı geliŐtirmedięi anlarda ilerideki akıbetini hatırlatırcasına kişiyi uyarır.

Hâlbuki yokluk/fanilik kaygısını taşıyan Őairlerde bu kaygıyı çingırak haykırmaz. BilinçdiŐı olarak işleyen bu yokluk/sonluluk kaygısı Tanpınar'ın Baltasız orman ancak böyle devrilir, Bir mezar ancak böyle sessiz kazınır (Tanpınar, 2012:72) ve Necip Fazıl'ın kıldan daha ince ve kana saplanan bıçak (Kısakürek, 2012:300) dizelerinde olduğu gibi sessiz ve kırılğan duyumları ortaya koyan imgeler ve gösterenlerle verilir. Çünkü bilinçdiŐı yokluk/fanilik kaygısı "en temel en evrensel ve kaçınılmaz şeydir. Bunu inkâr etme amacındaki bütün iddialar beyhudedir" (Tillich, 2014:66).

Zarifoğlu'nun Korkulara/ Ve bir ıngırak gibi öten zamana dizelerinde, zaman hep bir ıngırak sesiyle kendini hatırlatmakla kalmaz aynı zamanda kişinin ölümlü varlık olduğunu haykırır. Fakat burada kaygı yaratan, ölümün kendisi değil, her zaman gerçekleşme ihtimalinin olasılığıdır. Sürekli ten ıngırak bunu hatırlatır. Kişiyi burada kaygıya iten felaket olarak son değildir, her an onun geleceği beklentisidir. Bu beklenti bir nevi takıntıyla birlikte yürür. Artık kişiyi ele geçiren ölümün her an olacağının beklentisinin takıntısıdır. Bu dizede geçen "ten" göstereni aslında kişinin böylesine bir duruma maruz kaldığı ve durumun değişmesine g yetiremediğini ortaya koyar.

İŞte bu nedenledir ki Şair, ıngırağın haber verdiği vakanın/ ölümün ne zaman gerçekleŐeceđinin belirsiz olduğunu Bilinmez ne zaman birden aılır kapı/ Korku ve recada cennet yanıkları (Zarifoğlu, 2011:474) dizeleriyle verir. Bu noktada inşa edilen korkular, hem yaşamı düzenler hem de Şimdi korkularıyla/ Başbaşayım/ Kum saati/ Devrilmeyecek bir daha (Zarifoğlu, 2011:488) dizeleriyle ortaya konulduğu gibi yaşamı sınırlar ve düğümler. Burada yaşamın düğümlendiği kum saatinin devrilmesi imgesiyle verilir. Bu noktada kum saati, zamanı/yaşamı imlerken, bu saatin devrilmediği ve böylelikle de yaşam akıŐının herkesin kabul ettiği tarzda aktığını gösterir. Fakat kum saatinin devrildiği anlarda, Şairin gerek reel gerekse psişik dünyasında herkesin kabul ettiği tarzda yaşam akıŐının ilerlemediği görülür. Şair, artık kum saatinin devrilmeyeceğini dile getirirken reel ve psişik olarak yaşamının rutin Şekilde ilerleyeceğini ortaya koymak ister. nk böylesine kum saatinin devrilmesi veya yaşam akıŐının bozulması Şair için korku kaynağı olur. İŞte Şair bu korkularıyla yüz yüze gelir, baş başa kalır. Hiç kuşkusuz böylesine bir karşılaşma cesaret isteyen bir eylemdir. nk kişi kendi yalnızlığına tahammül edemez, bunun da nedeni bu yalnızlık anlarında kişinin korku ve kaygılarıyla yüz yüze gelmesidir. Dizelerdeki korkularıyla

başbaşayım kullanımı, Şairin korkularıyla yüz yüze gelmekle kalmadığı yalnız bir Şekilde bunların üstesinden gelme kararlılığındaki olmak cesaretini de gösterir.

Sonuç

Bir kişi veya Şair, yaşam alanında kaygılarıyla yüz yüze gelmediğinde, bunlardan kaçtığında Hayat boş geçti/ Geri kalan korkulu/ Her adımım dolu olsa/ İşe yaramaz katında/ Biliyorum/ Bağışlanmamı diliyorum (Zarifoğlu, 2011:491) dizeleriyle ortaya konulduğu gibi yaşamda kaygının çeşitli korku nesnelere üzerinden korku duygusuyla devam ettiği görülür. Bu dizelerde Şair/kişi ya yanılısamacı bir tamlığı ya da kendini mutlak tamamlamayı arzular. İşte böyle bir arzuyu ortaya çıkaran ise yaşamda duyulan eksiklik veya boşluktur. Şair de tamlık yanılması içine girdiğinden yaşamın boş geçtiğini düşünür. Hâlbuki mutlak anlamda tamlığı ele geçiren, kendini tamamlayan yoktur. Çünkü dilsel gösterenler alanında tamlığın göstereni, temsili mevcut değildir. İşte Şair geliştirdiği tamlık hayali yüzünden yaşamın boşa geçtiği korkusunu ortaya çıkarır çıkarmaz, bir doluluk ve tamlığın asla yaşan(a)mayacağını, böylesine bir duyumun/durumun imkânsız olduğunu her adımım dolu olsa bile dizesiyle kabullendiğini ortaya koyar. Fakat Şair, böylesine bir doluluğun melankoli ve boşluk yaratacağını düşünerek hayatını dolu dolu yaşamadığını hissedip bağışlanma diler. İşte yasa ve yasağın varolmasıyla üretilen suçluluk burada kendini görünür kılar. Aslında Cahit Zarifoğlu Şiirini özerk kılacak kaygı/korku imgeleri her ne kadar öz(n)el ve tikel görünüm arz ederse de bu imgelerin altındaki varlık ve yokluk kaygısına ait duyular nesnel, tümel ve evrenseldir.

Kaynakça

- Andre, Christophe (2019). *Korkunun Psikolojisi*. İsmail Yergiz (Çev.), İstanbul: Say.
- Comte-Spontville, André (2020). *Hayat Yaşamaya Değer*. Ercüment Tezcan (Çev.), İstanbul: İletişim.
- Dolar, Malden (2013). *Sahibinin Sesi, Psikanaliz ve Ses*. Barış Engin Aksoy (Çev.), İstanbul: Metis.
- Fink, Bruce (2016). *Lacancı Psikanalize Bir Giriş*. Özgür Öğütçen(Çev.), İstanbul: Encore.
- Kaltenbeck, Franz (2009). "Gözetim ve Kötü Niyet". H. İlksen Mavituna (Çev.), *MonoKL*: S. 6-7
- Kernberg, Otto (2006). *Sınır Durumlar ve Patolojik Narsisizm*. Murat Atakay(Çev.), İstanbul: Metis.
- Kısakürek, Necip Fazıl (2012). *Çile*. İstanbul: Büyük Doğu.
- Kierkegaard, Soren (2018). *Kaygı Kavramı*. Türker Armaner (Çev.), İstanbul: İş Bankası.
- Lacan, Jacques (2013). *Psikanalizin Dört Temel Kavramı*. Nilüfer Erdem (Çev.), İstanbul: Metis.
- Leader, Draian (2020). *El*. Erkan Ünal (Çev.), İstanbul: İthaki.
- May, Rollo (2020). *Kaygının Anlamı*. Aysun Babacan (Çev.), İstanbul: Okuyan-Us.
- O'gorman, Francis (2016). *Kaygı*. Pınar Akkoç (Çev.), İstanbul, İKÜ.
- Phillips, Adam (2019). *Öyle ve Böyle*. İpek Şen (Çev.), İstanbul: Ayrıntı.
- Rank, Otto (2001). *Doğum Travması*. Sabir Yücesoy (Çev.), İstanbul: Metis.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi (2012). *Bütün Şiirleri*. İstanbul: Dergâh.
- Seber, Cemal Süreya, (2003). *Sevda Sözleri*. İstanbul: Yapı Kredi.

Tillich, Paul (2014). *Olmak Cesareti*. F. Cihan Dansuk (Çev.), İstanbul, Okuyan-Us.

Tura, Saffet Murat (2016), *Beynin Gölgeleeri*, Bir Psikiyatri Felsefesi. İstanbul: Metis.

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

Zarifoğlu, Cahit (2011). *Şiirler*. İstanbul: Beyan.

Zupancic, Alenka (2005). *Gerçeğin Etiği*, Kant, Lacan. Ahmet Süreyya Özcan (Çev.), Ankara, Epos.

YAHYA KEMAL: “KENDİ GÖK KUBBEMİZ” ALTINDA ÖLÜM YAHYA KEMAL: DEATH UNDER “KENDİ GÖK KUBBEMİZ”



Öz

Ölüm, hayatın kaçınılmaz bir gerçeğidir. Doğmak ve yaşamak ne kadar tabii ise ölüm de o kadar tabii ve hakikattir. İnsanoğlu yaşadığı müddetçe bu gerçeğin farkındadır. Farkındalığının azaldığı durumlarda, yakınındaki bir kişinin yahut bir diğer canlının ölümü üzerine kişide bu bilinç yeniden canlanır.

Temelde maddi bir şey olan ölüm, mahiyeti itibarıyla özellikle filozofların, teologların ve sanatçıların temel meselelerinden bir olmuştur. Sanatkâr, yaşamı herkesten daha fazla derinlemesine idrak eden, gözlemleri, duyuş ve sezisleri en fazla olan kişidir. Bu durumda ölüm sanatçıların elinde biyolojik bir hadise olmaktan çıkmış, bir estetik değer ve anlam kazanmıştır. Ölüm meselesini yoğun bir şekilde işleyen sanatçılarımızdan bir tanesi de hiç kuşkusuz Yahya Kemal'dir.

Çalışmamızda bir temel olması bakımından, Türk şiirinde ölüm konusunun nasıl bir çizgide ilerlediği hususunda genel bir değerlendirme yapılmış, ardından şairin Kendi Gök Kubbemiz adlı kitabında yer alan şiirlerinde ölüm temasını nasıl ele aldığını incelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Yahya Kemal Beyatlı, Kendi Gök Kubbemiz, şiir, ölüm, ahiret.

Abstract

Death is an inevitable fact of life. The more natural it is to be born and to live, the more natural and true is death. As long as man lives, he is aware of this fact. In cases where the awareness decreases, this consciousness revives in the death of a person nearby or another living creature.

Death, which is basically a material thing, has been one of the main issues of philosophers, theologians and artists, in particular in nature. The artist is the person who understands life more deeply than anyone and has the most observations, feelings and intuition. In this case, death has ceased to be a biological phenomenon in the hands of the artists and gained an aesthetic value and meaning. Yahya Kemal is undoubtedly one of our artists who dealt with the issue of death intensely.

In terms of being a basis in our study, a general evaluation has been made on how the subject of death in Turkish poetry progressed, and then how the poet has dealt with the theme of death in his poetry titled Our Book of Heaven.

Keywords: Yahya Kemal Beyatlı, Kendi Gök Kubbemiz, poem, death, after-life.

Hakan DEĞİRMENCİ

Sorumlu Yazar/Corresponding
Author:

Öğretim Görevlisi Dr., Aydın Adnan
Menderes Üniversitesi, Eğitim
Fakültesi, Türkçe Eğitimi Anabilim
Dalı, Aydın, Türkiye.

ORCID: 0000-0002-1208-6628

E-mail:
hakan.degirmenci@adu.edu.tr

Geliş Tarihi/Submitted: 02.06.2020
Kabul Tarihi/Accepted: 28.09.2020

Kaynak Gösterim / Citation:
Değirmenci, Hakan (2020). “Yahya
Kemal: Kendi Gök Kubbemiz
Altında Ölüm”, *Yeni Türk Edebiyatı
Araştırmaları*. 12/24, 119-158.

<http://dx.doi.org/10.26517/ytea.447>

Extended Summary

Human beings are born, live and die. It is a fact to die as much as to live. In the course of life, even if a person sometimes forgets this fact, s/he remembers this fact again with the death of a loved one or another living being around. Thus, death remains on the constant agenda of the human being through experiences or associations.

As the French artist points out, the novel is a mirror that makes you travel along the path. Poetry is eventually a kind of literature in terms of its content, like a novel; although the shape and technique are different, it addresses the same material with novel. Here is one of the images reflected in the mirror that makes you travel along the path mentioned by the French artist is death.

Therefore, the works of art have been dealt with the death in every geography throughout history. Death appears to us in the oldest form in all literature up to Ancient Greece and Egypt, Babylon and Sumer, the oldest civilizations of Mesopotamia.

The theme of death is also worked out in the oldest texts of Turkish literature. However, radical changes took place in the form and content of poetry during post-Islamic period. In classical poetry, the issue of death is usually approached from a mystical point of view. However, the main radical change began with the Westernization period. Influenced by Western thought, poets and thinkers have already begun to question death in a philosophical sense.

Yahya Kemal is one of the most significant representatives of Turkish poetry. He is a statesman and poet and writer who lived his youth during the Tanzimat and II. Mesrutiyet periods, witnessed the collapse of the Ottoman Empire, and later contributed to the establishment of the Republic of Turkey. Therefore, the traces of both periods both in form and content can be seen in his poems. He reflects all the features of the transition period. He remained under the

influence of the previous poets, but he also familiarized with the western thought during his years of education in France. He was influenced by intellectuals like Camille Julian and Albert Sorel, philosophers like Bergson, and poets such as Baudelaire, Mallarme and Verlaine. He was under the influence of romanticism in the way of literature and symbolism in poetry. Yahya Kemal, in this way had the opportunity to combine classical poetry with Western poetry. Then he made his distinctive way. He also influenced the subsequent poets.

Yahya Kemal is both a poet and writer. Nevertheless, his knowledge of history, architecture and music is also eminent. Therefore, he was aesthetically concerned about the art and life as a whole. There are four poetry books of him: *Kendi Gök Kubbe*, *Eski Siirin Ruzgariyla*, *Rubailer ve Hayyam Rubailerini Türkçe Soyleyis*, *Bitmemiş Siirler*. He also has books titled *Aziz İstanbul*, *Eğilimler*, *Tarih Musahabeleri ve Çocukluğum*, *Gençliğim Edebi ve Siyasi Hatıralarım*, *Edebiyata Dair*, *Makaleler ve Mektuplar*, *Siyasi ve Edebi Portreler*, *Siyasi Hikayeler*.

The themes of Yahya Kemal that he addresses in his poems are city and civilization, history, Turkishness, conquest, homeland, architecture, music, nature, eternity and death.

Death has been one of the main themes in the poems of Yahya Kemal Beyatlı for several reasons. Firstly, he lost his mother, Nakiye Hanım in his thirteen years of age. Secondly, he was influenced by the historical and cultural fabric in Skopje, where he was born and grown up. The mosques, tombs and graveyards there attracted the attention of the young poet. These feelings would enable him to perceive death with a romantic sense in the future. Thirdly, we can count the loss of all the Rumelia, especially Skopje, Plovdiv and Thessaloniki in the Balkan Wars. Now his mother's grave and all childhood memories are under occupation. Fourth, the loss of the country's lands, especially İstanbul, after the I. World War; then the pessimism and poverty come along

with this it. Finally, the inherited diseases from his mother; cough attacks when he has increased bronchitis.

Due to the reasons we explained above, the reality of death is strongly observed in the poems of Yahya Kemal Beyatli. In his poetry during his youth, he often looked at death through a literary and cultural point of view. He approached the death in a mystical way with the influence of more religious feelings in his old age.

Looking at thematically, his concept of death comes up in several ways. The death is generally an unavoidable reality. Sometimes it's a cool one. Sometimes it is a catastrophe that should be avoided and scared. In his poems, the issue of separation of the soul from the body has also been addressed. In these poems, the image of ship and travel and the concept of eternity come to the fore. Music, evening, night, autumn, rose, nightingale, cypress tree are the other images.

His most famous poem on death is the Sessiz Gemi. Here, the separation of the soul from the body is explained. This is an extremely soft form of narration. Similarly, the poems of the Rindlerin Aksami ve Rindlerin Olumu, where the effects of classical literature are seen, are given through the concepts of horizon, eternity, eternal life. According to Yahya Kemal, death was not perceived as poets before and in his own period. He did not deem the death as an extinction. There is no suffering and screaming in his poems. He did not concern the death as an intense mystical issue either. He found a common way. He deemed the death from a humanitarian point of view. He was not very interested in philosophical and political events in his personal life. He is also in the same way about death. Yahya Kemal Beyatli's poetry and thought was based on the concepts of history, homeland, art, aesthetics, architecture and music. He kept remaining in the identity of artist and intellectual.

Türk Şiirinde Ölüm Algısı

Ölüm realitesi, tarih boyunca bütün coğrafyalarda, farklı kültürler tarafından ele alınmış, sorgulanmış ve edebi eserlere de malzeme olmuştur. Türk edebiyatına geldiğimizde ise Eski Türkçe döneminden itibaren yazılı ve sözlü mahsullerde bu konunun ele alındığını müşahede etmekteyiz. Müslüman olmadan önceki Türk toplumlarında yuğ merasimi ve buralarda yakılan sagularla karşılaşırız. Bunların en meşhuru, kuşkusuz Alp Er Tunga sagusudur. Ayrıca Uygur Türkleri döneminde en meşhuru Balasagun şehrinde bulunan ve adına balbal denen mezar taşları dikkati çekmektedir. Balbalların bir kısmı en eski Türk alfabelerinden olan Uygur Türkçesiyle, bir kısmı da Arap harfleriyle kazanmış olarak Karahanlı Türkçesiyle karşımıza çıkmaktadır. Bu bakımdan balballar sade bir şekil değişikliğini değil, ölüm ve mezar taşı geleneği üzerinden kültürel bir geçiş dönemi özelliğini yansıtmaktadır.

İslam tesiri altında gelişen edebiyatımızda, ölüm meselesinin yine Arap ve Fars edebiyatlarından aldığımız bir tür olan mersiyelede ele alındığını görmekteyiz. Halk edebiyatı sahasında ise bu mevzu saguların devamı niteliğindeki ağıtlarla ilerlemeye devam etmiştir. Diğer taraftan şairler divanlarındaki gazel ve mesnevilerinde görece daha estetik bir biçimde ölüm konusunu işlemeye devam etmişlerdir. Böylece ölümün soğuk imajı sanat eserleri yoluyla yumuşamış, bir felsefe veya kelâm metninde bulunamayacak bir üslûpla dile getirilmiştir (Tural, 2003: 465). Bu noktada Yunus Emre ve benzer mutasavvıfların ölümü mistik bir pencereden ele alışlarını, hususen Mevlânâ'nın ölümü bir "dügün gecesi" olarak telakki edişini hatırdan çıkarmamak gerekir. Onların eski döneme ilave ettikleri veya üzerinde daha kuvvetle durdukları şey, "dünyanın geçiciliği" fikrinden hareketle ahiret ve ebedi âlem fikridir. Pala'ya göre (1989: 410) "dâr-ı bekâ" adıyla anılan ahiret, bu dönemde "dâr-ı fenâ"nın, yani dünyanın zıttı olarak görülmüştür.

“Düğün Gecesi”nden “Karanlık Gece”ye Ölüm

18. yüzyıla geldiğimizde Lale Devri ile başlayan ve sonraki asırda Tanzimat Dönemi ile zirveye ulaşarak bir tür resmi devlet politikası hâline gelen Batılılaşma süreci ile birlikte Osmanlı aydını, Batı felsefesini ve edebiyatını tanıma ve anlama fırsatı bulmuştur. Daha çok Fransa üzerinden yürüyen bu süreçle birlikte Tanpınar'ın sıkça vurguladığı bir “medeniyet krizi” zuhur etmiş, Osmanlı mütefekkir ve şairlerinin hayatı ve ölümü algılama biçimleri yavaş yavaş buhrana sürüklenmiştir.

Yukarıda girişini yaptığımız bu yeni tasavvurun ilk örneği olarak Adem Kasidesi bilinir. Akif Paşa her ne kadar bu şiirinde, eskilerin ölüm karşısında Allah'a teslim olan mütevekkil tavrını sürdürse de ölümü yokluk üzerinden açıklamaya çalışması yeni bir tutumdur. Akif Paşa'nın ölümü asıl merkeze aldığı eseri ise küçük yaşta kaybettiği torunu için yazdığı şiirdir. Tanpınar'a göre (1997: 98) burada asıl kurcalanan şey ölümün kendisidir. Akif Paşa'nın bu şiiri, ardından gelecek asıl fırtınaların habercisi gibidir.

Nitekim çok geçmeden Şinasi'nin yayınladığı Münâcât'ta yer alan “Vahdet-i zâtına aklımca şehâdet lazım.” (Parlatır vd. 2005: 4) mısrası âdeta bir ihtilal niteliğindedir. İnanmak isteyen, ancak bunun için “deliller isteyen” şairin bu tavrının altında Fransız edebiyatından gelen septisizmin mutlak tesiri vardır. Şiirde genel olarak, kozmolojik delil, epistemoloji, etik ve din alanlarında rasyonalist anlayışın izlerine rastlanmaktadır ki, bu konular, doğrudan felsefeyi ilgilendirmektedir. (Akgün, 1984: 482) Bu şiirle varlığı esas alan yeni bir edebiyat doğmaktadır; eski edebiyat ahirete yönelik bir medeniyetin ifadesi iken, yeni edebiyat dünyaya dönüşün ifadesidir. (Kaplan, 2011: 33). Bu yeni örneklerle rağmen, bu dönemde ölüm algısı yine geleneksel tarzda devam etmektedir. Batı'dan gelen düşüncelerle gelenekten gelen unsurların kaynaştığı bu

dönemde ölüm, kader ve tevekkül meselesi olmaktan çıkar, hayatın içinde bir kimliğe dönüşür (Çonoğlu, 2007: 26).

Aynı dönemlerde Ziya Paşa'nın kaleme aldığı Tercî-i Bend her ne kadar şairin eski şiire ne kadar yatkın olduğunu gösteren bir manzume olsa da, burada gayet Batılı bir tavırla yoğun bir şekilde hayatın felsefesi yapılmıştır. Şiirde kâinat, güneş, ay ve yıldızlar gibi kozmik kavramlarla yaratılışı anlama yoluna giden Ziya Paşa, "Kimdir bu nev'i eşref eden cümle âleme" diye sorarak Tanrı'yı idrake çalışır. Ziya Paşa, böylelikle Abdülhâk Hâmid'de daha da derinleşecek olan felsefi şiirin tohumlarını Tercî-i Bend ile bu döneme serpiştirmiş olur (Parlatır, 1988: 342).

Edebiyatımızda ölüm düşüncesi etrafında dini-felsefi endişenin metafizik bir endişeye dönüşmesi ise Abdülhak Hâmid'le başlar, hatta en büyük temsilcisini onda bulur (Tanpınar, 1997: 537). Nitekim şair, uzun ve çetin bir hastalığın ardından kaybettiği eşi Fatma Hanım'ın ardından yazdığı Makber için başka bir yerde "Bu göğe yükselen bir feryâddir." diyecektir. Şairin Allah'ı muhatap alması, sürekli ölüm-hayat arasındaki tarifi imkânsız değişmeyi işlemesi yeni şiir için bir hamledir (Parlatır, 1992: 23). Ardından sırasıyla kaleme aldığı Ölü ve Hacle şiirlerinde bu konuyu işlemeye devam edecektir. Bunlardaki tek fark hararetin bir miktar düşüp yerini tevekkül ve sessizliğin almasıdır.

Bu dönemde ölüm düşüncesini işleyen şairlerden biri de Rezaizâde Mahmud Ekrem'dir. Onun eserlerinde derhal sezilebilecek duygusal bir yoğunluk vardır, bunun nedenlerinden en önemlisi erken yaşta kaybettiği çocuklarının bıraktığı kederdir. Yakacık'ta Akşamdan Sonra Bir Mezarlık Alemi ve Nijad Ekrem şiirlerinde bu kederin izlerini görmek mümkündür. Fakat bunlarda felsefi veya dini bir sorgulamadan çok, insani bir duyuş söz konusudur. Bu anlamda şiirde "ağlamak" fiilinin öne çıkması tesadüf değildir. Kaplan'a göre (2011: 89) Ekrem "teessür şiiri"nin ilk üstadıdır ve ara nesil

şairlerini de etkileyerek birlikte santimantal bir şiir vücuda getirmişlerdir.

Tanzimat döneminden sonra ara nesil sanatçıları da ölüm temasını işlemeye devam etmiş, bu dönemde Kitabe-i Seng-i Mezar başlığını taşıyan pek çok şiir yayınlanmıştır. Servet-i Fünûn döneminde, Ekrem ve Hamid’in sorgulamalarından esinlenerek Tefik Fikret ve Cenâb Şehabettin ölüm konusunu işlemeye devam etmiştir (Korkmaz, 2004: 124). Özellikle Fikret’in şiirleri yokluk, karanlık, zulmet, boşluk, çukur gibi kavramlar üzerinden ilerlemiştir. Daha evvelki şiirlerde görülen felsefi derinlikten yoksun olan bu şiirlerde daha çok devrin siyasi şartlarının getirdiği isyankâr bir söylem dikkati çekmektedir.

Hülasa, Batılılaşma devri ile birlikte değişen ölüm algısının temelinde iki sebep yatmaktadır. Bunlardan ilkinde Batı’dan gelen materyalist dünya görüşünün bıraktığı izlerinden söz etmek mümkündür. Bir diğer sebep olarak, son bir asır boyunca arka arkaya gelen savaşları, bu savaşların getirdiği yokluk ve huzursuzluğu ve siyasi çalkantıları göstermek mümkündür. Zira, Tanzimat-Abdülhamit-II. Meşrutiyet ve İttihat-Terakki şeklinde devam eden kronoloji içinde nice siyasî çalkantılar yaşanmış ve bunların getirdiği mutsuzluk, yalnızlık ve korku gibi duygular, sanatçıların dünya ve hayat telakkilerinde pesimist bir algı oluşturmuştur. Bütün bunların Türk şiirine yansımaları -özellikle- hayat ve ölüm temaları üzerinden olmuştur.

Yahya Kemal’de Ölüm Düşüncesinin Şekillenmesi

Bir tel kopar, âhenk ebediyyen kesilir
Yahya Kemal

Yahya Kemal Beyatlı, Cumhuriyet’in ilk döneminin şairi ve aydını olması bakımından, Tanzimat ve Servet-i Fünûn gibi edebiyatın iki temel dönemi ile bir asırdan beri süregelen

Cumhuriyet dönemi edebiyatının arasında önemli bir “geçiş” şairidir. Bu bakımdan onun şiirlerinde geçiş döneminin bütün hususiyetlerini müşahede etmek mümkündür. Doğu’yla Batı, Paris’le İstanbul, Nedim’le Baudelaire, Cevdet Paşa ile Albert Sorel, tasavvuf ile Nev-Yunanîlik¹ onun kıyısında gezindiği temel ilgilerin sadece bir kısmıdır (Kaplan, 2006: 11).

Kendi Gök Kubbe kitabı içindeki her üç bölümde de ölüm temasını işlenmiştir. Şiirlerin tematik ve imgesel olarak tahliline geçmeden evvel, şairin zihin dünyasında ölüm düşüncesini şekillendiren hususlara değinmemiz gerekmektedir.

Yahya Kemal’in şiirlerinde ölüm algısını şekillendiren üç temel etken vardır. Kişi olarak annesi Nakiye Hanım, mekân olarak Üsküp ve manevi bir unsur olarak İslâm. Bunlara ilaveten doğup büyüdüğü şehir olan Üsküp dahil olmak üzere bütün Rumeli’nin Balkan Savaşlarında elden gidişinin ve Birinci Cihan Harbinin ardından İmparatorluğun tasfiyesinin şair üzerinde oluşturduğu yoğun teessürü de saymak gerekmektedir. Bu faktörler bir arada, çocukluk yıllarından itibaren şairin düşünce evrenini ve ruhsal yapısını etkilemeye başlamıştır. Nitekim çocukluk dönemi, gelişim psikolojisi bakımından fevkalade önem taşımaktadır. Kişiliğin temellerinin atıldığı, geliştiği ve köşe taşlarının yerlerine konulduğu bu dönem, hem genel gelişim özellikleri bakımından hem de dini gelişim bakımından önem taşımaktadır. (Cüceloğlu, 1991: 363)

Asıl ismi Ahmet Âgah olan Yahya Kemal, 2 Aralık 1884’de yılında bugünkü Kuzey Makedonya’nın başşehri olan Üsküp’te doğmuştur. Yahya Kemal kendi ifadesiyle (1960: 33) “ilk sofuluk zevkini” annesi Nakiye Hanımdan almıştır. Beş vakit namaz kılan annesi ona Kur’an okumayı da öğretmiştir. Mutluluk içinde geçen bir çocukluk döneminin ortasında, uzun süren

1 Etkisi zayıf bir edebî akım olarak bilinen Nev-Yunanilik, Akdeniz havzasını ve buranın tarihsel birikimini, şiirimizin ve medeniyetimizin temeli olarak görme biçimidir. Kısa bir dönemle sınırlı kalmak kaydıyla Yahya Kemal’in şiirlerinde bir dönem bunun izlerine rastlanmıştır.

bir hastalığın ardından 1897 yılının hazan aylarında annesi vefat eder. Henüz on üç yaşındadır, üstelik iki kardeşi daha vardır. Üstelik babasının öteden beri ilgisiz bir adam oluşu, bu trajediyi daha bir içinden çıkılmaz hâle getirmiştir. Yine anılarında anlattıklarına göre, annesinin defin işlemleri sırasında akrabası ve Gazi İsabe Camii'nin mütevellisinden olan Humbaracı Yaşar Beyin elinden tutan Ahmet Âgah, annesini bildikleri bir yere defnetmekten uhrevî bir teselli yaşamış, Kur'an ve dualardan sonra oradan ayrılırken içindeki acının cehennemî ateşini bir kez daha duymuştur. Hasılı, hatıralarından anladığımız kadarıyla genç Yahya Kemal'in hayat ve ölüm konularında şuuru erken açılmıştır ve bu durum ileride sanat hayatına da yansiyacaktır.

Tanpınar (2001: 161) Yahya Kemal'i ölüm fikrine iten sebeplere bir husus daha ilave eder. Buna göre annesi kan hastalığı ve emorajiden ölen şair, daima bir kan hastalığı tehdidi altında korkuyla yaşamış, diğer yandan bronşiti azdığı zamanlarda geçirdiği öksürük nöbetleri yüzünden ani bir ölümden korkmuştur. Dolayısıyla Yahya Kemal için kan ve ölüm daima bir realite olmuştur.

Ölümün Güzelliği yahut Teslimiyet

Bu bölümde Yahya Kemal'in ölümü, hayatın ve ihtiyarlığın ardından gelen “kaçınılmaz bir gerçek” olarak kabul edişini ve bu telakkinin şiirlerine yansımaları anlamaya çalışacağız.

Yahya Kemal Beyatlı kişisel hayatında bir devlet ve siyaset adamı olarak yurt içinde ve dışında pek çok görev almıştır. Gençliğinde eğitim almak için bulunduğu Paris yıllarını bir tarafa bırakırsak, özellikle Cumhuriyet kurulduktan sonraki yurt dışı görevleri oldukça yoğun bir tempoda geçmiştir. Varşova, Lizbon, Madrid ve son olarak Karaçi büyükelçiliklerinde bulunmuş; yurt içinde ise Urfa, Yozgat ve Tekirdağ vekillikleri yapmıştır. Siyasetle uğraştığı yıllarda Ankara'daki otellerde

ve ömrünün son on yılını geçirdiği İstanbul'daki meşhur Park Otelde 165 numaralı odada yalnız ve yorucu bir hayat yaşamıştır. Düşünüş şiirine "Zahmetli yolculukla yaşam vardı yetmiş" diye başlarken bu hakikati dile getirmiş olmalıdır.

Balkan şehirlerinde geçen çocukluğundan itibaren hayat hikâyesini anlattığı Açık Deniz şiirinde muzdarip deniz ile kendi ruhu arasında bir çeşit telepati oluşturmuştur. Şair burada bir taraftan denizin "şekvâ"sını dinlerken, ona kendi ruhundaki "susuzluğa benzer bir ağrı"dan bahsetmektedir. Buradaki ağrı hiç kuşkusuz gurbet'e benzettiği dünya hayatının verdiği yorgunluktur. Şair iyice yorulmuştur. Yorgunluğun verdiği bezginlik hâli Yol Düşüncesi şiirinde bütün çıplaklığı ve hüznüyle karşımıza çıkmaktadır:

Bu defa farkına varmışım ki ihtiyarlamışım
Hayatı bir camın ardında gösteren tılsım
"Yol Düşüncesi", s. 83

İhtiyar şair bu şiirin devamında Mısır ve Suriye gezilerini, Akdeniz şafaklarını, çöl akşamlarının güzelliğini, Şâm'da dinlediği şarkıyı, kaliteli üzümlerden çekilmiş şarabı, gül lale ve zambak bahçelerini hatırlamakta ve "cihan ve ben değiliz artık eski hâlette" diyerek derin kaygılara dalmaktadır. Sonbahar şiirinde yer alan:

Teşrinlerin bu hüznü geçer tâ iliklere
Anlar ki yolcu, yol görünür serviliklere
"Sonbahar", s. 85

mısralarında "dış âlem"den insan ruhunun derinliklerine inen bir dikkat ve ürperiş hissedilmektedir. Teşrin ayları olarak bilinen ekim ve kasım ayları, eylülle başlayan yılınlığın tam manasıyla hüznü döndüştüğü aylardır. Bilindiği üzere, hazan-hüzün-hazin determinizmi edebiyatımızda sıkça kullanılan kelimelerdir. Bu aylar ile bilinçaltımıza keder, perişanlık ve dağınıklık gibi kavramlar yerleştirilir. Bu kavramların beraberinde getirdiği bir de sarı ve kırmızı renkler vardır ki, hem

Yahya Kemal şiirinde hem de Cahit Sıtkı ve Ahmet Haşim’de bu renklerin kullanımına sıkça rastlanmaktadır.

Yahya Kemal’in “hayat ve ölüm” konusunda en felsefi duruşlarından biri hiç kuşkusuz Mehlika Sultan şiirindeki şu dörtlükte ebedîleşmiştir:

Bu emel gurbetinin yoktur ucu
Dâima yollar uzar, kalb üzülür
Ömrü oldukça yürür her yolcu
Varmadan menzile bir yerde ölür

“Mehlika Sultan”, s. 121

Okuyucuda, şairin varoluşsal bir sorgulamanın tam ortasında imiş yahut sonuna yenice varmış intibai uyandıran bu dize, son derece trajik hisler barındırmaktadır. Bu dizelerde felsefi bir söylem geliştirilmiştir. Ancak bu söylemde ölüm ontolojik bir son sığınak, bir yokoluş olarak ele alınmamıştır. Sadece mistik sınırlar içindeki bir sızlanma söz konusudur.

Yahya Kemal’in şiirlerinde geçip giden zaman acımasızlığı bakımından şikâyet konusu olmaktadır. Duyuş ve Düşünüş şiirinde yer alan

Hiç durmadan hayat öğütür bu çark
Ölmek sırayladır, sıralanmakta varsa fark

“Duyuş ve Düşünüş”, s. 108

beytinde açıkça ifade edildiği gibi zaman hayatı öğüten bir değirmen çarkına benzetilmiştir. Bu çark hiçbir sıra atlamaksızın mekanik bir biçimde çalışmakta, şairin tadını kaçırmaktadır. Buna karşılık Gurbet şiirinde zaman “geçmek bilmeyen sinsi bir ezâ”ya benzetilmektedir:

Ömrün derinliğinde süren kaygı günleri
Yıllarca, fakr içinde, hayatın hüznüleri
En sinsi bir ezâ gibidir geçmiyen zaman
Bin türlü başka cevri de vardır ki bî-aman.

“Gurbet”, s. 115

Bir önceki şiirinde zamanın hızından şikâyet eden şair, burada zamanı sinsi bir ezaya benzetmektedir. Zaman, geçip gitmemesiyle hem eziyeti artırmakta hem de fakr ve hüznü derinleştirmektedir. Zaman, bu mısralarda adeta işkenceci bir katile benzetilmiştir. Şairin rüyasında iken ölümünü gördüğü O Taraf şiirinde zaman bu kez durmuş bir saate benzetilmiştir. Yani ahiret yurdunda zaman işlememektedir:

Durmuş saat gibiydi durup geçmiyen zaman
Donmuş sükût içinde güneş görmiyen zaman

“O Taraf”, s. 110

Yahya Kemal için ihtiyarlık bütün cefasına karşın, olgunluk ve sükûnet içinde ölümü bekleme yaşıdır. Nitekim Bir Dosta Mısralar şiirinde:

Kâmindir o insan ki yaşar hatıralarla
Bir başka kerem beklemez artık gelecekten

“Bir Dosta Mısralar”, s. 112

derken bir tür yaşlılık manifestosu bildirmektedir. Şiirin devamında “Ömrün iyi rüyasına dalsın, uyusun ruh” diye eklemiş; bin zevk aramak kaydına düşmenin gereksizliğini vurgularken “nafile bin yıl yaşamış” diyerek Nuh Peygamberin uzun yaşamasına gönderme yapmıştır.

Mevsimler şiirinde kopan yaşlılık, kopan sonbahar telleriyle başlayan bir “keder” musikisi ve hazin günlerin getirdiği bir “derbeder” musiki gibidir. Şair böyle yaşamaktansa:

Bulutlar dağılsın, bahar olsun artık
Duyulsun bir engin seher musikisi

“Mevsimler”, s. 44

diyerek ölümü istemektedir. Ölüm, bu şiirde sonbaharın ve hazin günlerin arkasından gelen bir seher olarak telakki edilmiştir. Buradaki “artık” kelimesinin şiire kattığı anlam,

geçmiş zamanın bütün yorgunluğunu arkada bırakma arzusunun ifadesidir.

Düşünce şiirinde “Hulyâsı kalmayınca hayatın ne anlamı var?” diye soran şair, ardından “Bitsin, hayırlısıyla, bu beyhûde sonbahar!” diyerek yaşlılık döneminin artık bitmesini istemiştir.

Yahya Kemal’in şiirlerinde dikkatleri çeken bir başka önemli husus, onun ölüm realitesi karşısında bir “rind” edâsıyla durmasıdır.² Bunun arka planında annesiyle özdeşleştiği Üsküp’ün, babasından kendisine sirayet eden alkol veya bohem yaşam ilgisi ve bu karakteristik çekim için mümbit bir zemin olan Paris yer alır (Yiğitbaş, 2017: 290).

Dönülmez akşamın ufkundayız. Vakit çok geç;
Bu son fasıldır ey ömrüm nasıl geçersen geç!

...

Geniş kanatları boşlukta simsiyah açılan
Ve arkasında güneş doğmayan büyük kapıdan
Geçince başlayacak bitmeyen sükûnlu gece.

“Rinlerin Akşamı”, s. 92

Yukarıdaki şiirde “akşam” ömrün son dönemidir, onun “dönülmezliği” ise ölüme yaklaşan insanın hayata yeniden başlayamayacağıdır. Artık herşey için çok geçtir. Bu nedenle kalan günlerin nasıl geçeceğinin önemi kalmamıştır. Şirin rindane tavrının olduğu yer tam da burasıdır. “Cihana bir daha gelmek” ihtimali olsa bile, şair bunu bir teselli olarak kabul etmemekte ve “Avunmak istemeyiz öyle bir teselliyle” mısrasıyla reddini ortaya koymaktadır. Şair burada yaşadığı

2 Klasik edebiyatımıza mahsus bir terminoloji olan rind kavramında, İran mitolojik hükümdarı ve şarabın bulucusu Cemşid’in hayat felsefesi yatmaktadır. (Üstünova, 1996: 1229) Buna göre rind dünyaya ve insanlara sevgi duyar. Allah ile olan ilişkisini korkulara göre değil, sevgiyle kurgular. İbadet yönü zayıftır. Pala’ya göre (1989) rindlik asla kalenderlik değil, belki biraz bohemliktir. Rinde göre dünyanın pul kadar değeri yoktur. Karataş (2001) bu tanıma katılmakla birlikte bir farkla rindi ayırır; zira Şark’ın yetiştirdiği bir insan tipi olan rinde, bunları aşan ‘derin’ bir taraf vardır.

an'ı esas alarak yaşamın kutsallığını vurgulamaktadır. İlerleyen mısralarda ölüme dair ilk haberleri verir gibidir. Buradan itibaren Tanpınar'ın hocası Yahya Kemal için "Bir tel kopar, âhenk ebediyyen kesilir." derken kastettiği yerdeyiz. "Geniş kanatları boşlukta simsiyah açılan" kapıdan geçince insanı ne beklemektedir. "Hiç bitmeyecek sükûnlu bir gece" cevabı, o âlem hakkında şairin de bir şeyler bilmediğinin habercidir. Bilinen tek şey orada güneşin doğmadığıdır. O alemde zaman da işlemeyecektir. Buradaki kozmik kuralların orada geçerli olmayacağı aşikârdır. O hâlde kalan ömrümüzde keyfimizce şevk ve aşk içinde olmalıyız.

Hafız'ın kabri olan bahçede bir gül varmış;
Yeniden her gün açarmış kanayan rengiyle.
Gece, bülbül ağaran vakte kadar ağlarmış
Eski Şiraz'ı hayal ettiren ahengiyle

"Rinlerin Ölümü", s. 93

Yukarıdaki dörtlükte eski edebiyatın vazgeçilmez unsurları olan "gül" ve "bülbül" mazmunlarından yararlanılmış, Acem coğrafyasının büyük şairi Hafız'ın kabrine gidilmiştir. Hafız, bunu sonuna kadar hak etmektedir; zira bütün Türk edebiyatına bülbülün aşkını öğreten o olmuştur. Gül, onun şiirlerinde nazenindir, bir başka güzeldir. Renk, dekor ve koku unsurları, şiirin söylem sahasında dalga dalga genişlemiş, bu kısacık şiirde rindane söyleyişin zirvesine çıkmıştır. Tanyol'a göre (1985: 81) mistik Asya'da hiçbir şafak "Gece, bülbül ağaran vakte kadar ağlarmış" mısrasında olduğu kadar hafif, taze ve baharla dolu olmamıştır. Yahya Kemal bir öncekine nazaran bu şiirde daha sakin ve mütevekkil bir tavır sergilemektedir. Bu dizelerde ölüm hayat sınırları içine sığdırılmıştır. (Tecer, 1963: 3) Ahiret ve ötesine karışılmamıştır. Şiirde dünyada işini görmüş, ruhu sükûnete ulaşmış insan rahatlığı vardır. (Tanpınar, 1995: 305).

Ölüm âsûde bahar ülkesidir bir rinde;

Gönlü her yerde buhurdan gibi yıllarca tüter.
Ve serin serviler altında kalan kabrinde
Her seher bir gül açar, her gece bir bülbül öter.

“Rindlerin Ölümü”, s. 93

Yukarıdaki satırlarda ölümün bir rind için ne anlama geldiği anlatılmıştır. Buhurdan gibi yıllarca tütecek bir gönle sahip olan insan için ölüm “âsûde bir bahar ülkesi”dir. Hayatın kutsallığının farkında olan rind için ölüm de aynı kutsal sürecin devamı niteliği taşır (Kanter, 2008: 696). Sağlığında iken Necmettin Halil Onan’dan, kendisi için sade bir mezar yapılmasını ve taşın üzerinde bu şiirin son kıtasının yazılmasını istemiştir. Nitekim, şairin Yahya Kemal Caddesi Sahil mezarlığında bulunan kabrindeki mezar taşında şiirin son kıtası yazılı bir vaziyettedir.

Yahya Kemal’in ölüm fikri ile birlikte ele aldığı bir diğer önemli kavram “vatan”dır. Ölüm, şairi millet ve tarih gibi kutsal kavramlardan ayırması bakımından ayrıca acı verici olmuştur. Kaplan’a göre (2006: 228) bu türden manevi duygular, onda kaybetmiş olduğu dinî duygunun yerini doldurmaktadır. Şairin evlilik yapıp bir yuva kuramamasını, çocuk ve torunlarının olmamasını da göz önünde bulundurduğumuzda, ölümden sonra şairin gözünü arkada bırakacak pek bir şeyin olmadığını anlamak zor olmayacaktır. 1918 şiirinde:

Ölenler öldü, kalanlarla muztarip kaldık
Vatanda hor görülen bir cemaatiz artık
Ölenler en sonu kurtuldular bu dağdağadan
Ve göz kapaklarının arkasında eski vatan
Bizim diyar olarak kaldı tâ kıyamete dek

“1918”, s. 79

diyen şair, ölüp gidenlerin dünya dağdağasından kurtulduğunu, geride kalanların hor görüldüğünden hareketle ıstırap içinde kaldıklarını belirtmektedir. Ölenlerin arkada bıraktığı vatan

toprağının kıyamete dek uzanacağından hareketle ölüm ile vatanın ebediliği arasında kutsal bir bağ kurmuştur.

Eylül Sonu şiirinde Kanlıca'nın ihtiyarları geçen sonbaharı bir bir hatırlarken, günler kısalmaktadır.

Yalnız bu semti sevmek için ömrümüz kısa...

Yazlar yavaş bitmese, günler kısalmasa...

"Eylül Sonu", s. 59

diyen şaire göre değil cennet vatanın tamamını, yalnız Kanlıca'yı sevmek için bile ömür kısa gelecektir. Şairin yakındığı şey vatanını doya doya sevmeden dünyadan göçüp gitme korkusudur. Daha sonraki mısralarda:

İçtik bu nâdir içkiyi yıllarca kanmadık

Bir böyle zevke tek bir ömür yetmiyor, yazık!

"Eylül Sonu", s. 59

derken vatani sevmeyi nadir bir içki içmenin zevkine benzeten şair, bu zevke bir ömür yetmediğini bir kez daha vurgulamaktadır. Şaire göre ömür kısa değil, ama vatan sevmeye kanmak için fazla güzeldir. Ardından gelen mısralarda:

Ölmek kaderde var, bize ürküntü vermiyor;

Lâkin vatandan ayrılışın ıztırâbı zor.

"Eylül Sonu", s. 60

diyerek şair boğazında düğümlenen acıyı ifade etmektedir. Ona göre "vatani özlemek" ölümden beter bir kahırdır. Ölüm, sadece vatandan ayırdığı için sevimsizdir ve hüzün vericidir. Ölmek değil ama vatan semasını, kendi gök kubbesini bir daha dünya gözüyle görememek korkusu şairin iflahını kesmektedir. Bu derece karmaşık duygular içinde, şair Geçiş şiirinde "Rahatça dal, ölüm sonu gelmez bir uykudur." diyerek kendisini teselliye çalışmaktadır.

Yahya Kemal şiirlerinde ölüme "estetik" bir değer atfetmiştir. Estetik değerleri meydana getirirken hayal, rüya, sonsuzluk,

ufuk, deniz, yol, rüzgâr gibi imajlardan yararlanmıştı. Bunun yanı sıra ölümü ifade ederken cânan ve aşk motiflerinden de yararlanmıştı. Şair, Akşam Musikisi şiirinde ölüm sonrası hayatı rüyasında görmüş, binbir gece masallarına gönderme yapmıştır.

Gözlerden uzaklaşınca dünyâ
Bin bir geceden birinde güya
Başlar rü'ya içinde rü'ya

“Akşam Musikisi”, s. 55

Şair, rüyasında gördüğü ve sessizlik içinde gezindiği ölüm diyarını anlattığı O Taraf şiirinde “ziyâ” akıtan bir çeşmeden bahseder. Orada “bembeyaz gezinen” varlıklar görür. Işık ve renk motifleriyle parlıtlı bir âlem resmedilmeye çalışılır. Uçuş şiirinde ebedi âlem “yıldızlar ülkesine” benzetilmiş, oraya varıldığında gördüğü şeyin duygularında “hayal ettiği” gibi güzel olduğunu görmüştür.

Vuslat şiiri aşk ile ölüm arasında ilişki kurması bakımından dikkat çekicidir. Şiirde “bir uykuyu cânanla beraber uyuyanlar”ın rüyası anlatılmaktadır:

Gördükleri rü'ya, ezelf bahçedir aşka
Her mevsimi bir yaz ve esen rüzgârı başka
Bülbülden o eğlencede feryâd işitilmez
Gül solmayı mehtap azalıp bitmeği bilmez
Gök kubbesi her lâhza bütün gözlere mâvi
Zenginler o cennette fakirlere müsâvi

“Vuslat”, s. 127

Görülen rüya, vuslata vesile olmuş, şair sevgilisine ezeli bir bahçe olan cennette kavuşmuştur. Orada her mevsim yazdır. Dolayısıyla şair artık hazan aylarından ve yaşlılıktan irak bir memlekettedir. Orada rüzgârlar bile başka esmektedir. Bülbül sesinden başka hiçbir sesin bulunmadığı bu vuslat bahçesinde güller hiç solmamaktadır. Bu, aşkın devamlılığı

ve saadet anlamına gelmektedir. Kubbesi aynı cennet vatanın semaları gibi mavi olan bu yerde, zengin ile fakir eşittir. Orada sevgililerin aşkları hülyalı havuzlarda serinlerken, fiskiyenin âhengi ile mest olurlar. Şiirin sonunda zalim saat çalmış ve şairi leziz uykusundan uyandırmıştır. O anda böyle bir aleme uyanmak şair için kapkara bir zindana uyanmaktan farksızdır, adeta bir faciadır. Son dörtlükte şair, yaşadığı saadetin sarhoşluğu içinde inandığı değerlere emir kipiyle seslenir:

Ey talih! Ölümünden de beterdir bu karanlık
 Ey aşk! O gönüller sana mâl oldular artık
 Ey vuslat! O âşıkları efsununa râm et
 Ey tatlı ve ulvi gece! Yıllarca devam et.

“Vuslat”, s. 129

Şaire göre rüyanın bitmesiyle başlayan karanlık, ölümden de beter bir faciadır. Bir an önce yeniden o vuslat diyarına gidilmelidir. Orada cânân ile geçen mesut anlar sebebiyle aşkın kıymeti bilinmelidir. Vuslat, canan ile şairin büyüsunü sınımsız bağlamalı ve bu tatlı ve yüce gece yıllarca devam etmelidir. Hasılı şair bu son mısralarda rüyasında yaşadığı vuslatın mekânı olarak cenneti yüceltmektedir.

Yahya Kemal’in din ve inanç meselelerine yaklaşımı öteden beri sorgulanmaktadır.³ Buna rağmen onun pek çok şiirinde ölümün ebedi bir hayata geçiş anlamına gelmesi bakımından arzu edilir bir şey hâline geldiğini müşahade etmekteyiz. Bu şiirlerde kendisini kaza ve kadere inanmış, tevekkül eden ve böylece “ilâhi iklim” olarak nitelendirdiği ebedi âleme inanmış

3 Bu kanaatin meydana gelmesi şairin âhir ömründe Sermet Sami Uysal’a verdiği bir röportajla olmuştur. Yahya Kemal “öldükten sonra ruhun kalacağına” inansa da “cennet-cehennem gibi şeylere katilen inanmadığını, ama kendisini mensup olduğu milletin dinine ve itikadına bağlı saydığını ifade etmiştir. Devamında, “Her milletin bir dini, itikadı var. Ben Türk ve Müslüman olarak doğdum. Türk milletinin dinine ve itikadına sahibim.” diye eklemiştir. Uysal’ın “Ya mesela O Taraf isimli şiirinizdeki öbür dünya tahayyülü?” şeklindeki sorusuna cevaben: “O tahayyül milletimin görüşüdür. Ben bu cins şiirlerimde kendi düşüncümü değil daima milletimin düşünüş tarzını aksettirmişimdir.” demiştir. Bkz: Uysal (1959: 155-156)

bir mümin olarak görürüz.⁴ Yani ortada tek bir Yahya Kemal değil, hayatının farklı dönemlerindeki koşullara ve bunların ruh hâline yansımaları bakımından farklı farklı Yahya Kemaller bulunduğunu söylemeliyiz. Meseleye, insan ruhunun felsefi ve psikolojik birçok parçadan oluştuğu gerçeğini göz ardı etmeden, bu bütünlük perspektifinden bakmamız icap etmektedir.

Yahya Kemal’in şiirlerinde gördüğümüz ölüm temalarından biri de “teslimiyet”tir. Teslimiyet iki biçimde zuhur eder. Bunlardan ilki çaresizlikten kaynaklanan, popüler halk kültüründe “yapacak bir şey yok” biçiminde de ifadesini bulan bir kabullenme durumudur. Diğeri ise Allah ve kader inancının gereği olan bir teslimiyettir. Yahya Kemal’in şiirlerinde bunların her ikisine dair tezahürler bulunmaktadır. Örneğin, Rindlerin Akşamı şiiri, bahsini ettiğimiz ilk teslimiyete güzel bir emsal teşkil etmektedir. Ancak burada üzerinde durmamız gereken teslimiyet, diğeri yani ilahî nizâmından gelen teslimiyettir. Örneğin, Üsküdar’da Dost Işıkları şiirinde insanımıza:

Gönlüm, dilim, kanım ve mizacımla sizdenim,
Dünya ve âhirette vatandaşlarım benim

“Üsküdar’da Dost Işıkları”, s. 36

diye seslenen şair, mümince bir bakış açısı ortaya koymuştur. Yine Sessiz Gemi’de:

Birçok gidenin her biri memnun ki yerinden
Bir çok seneler geçti dönen yok seferinden

“Sessiz Gemi”, s. 89

derken ahiret yurduna olan inancını vurgulamaktadır.

Ölüme mümince teslim olma tavrı başka şiirlerde derinlemesine karşımıza çıkmaktadır. Din, iman, hürriyet, ebediyet, vatan kavramlarının yoğun biçimde kullanıldığı, âdeta bir destan-şiir hüviyeti taşıyan Süleymaniye’de Bayram Sabahı’nın son

4 Yahya Kemal’de din algısı konusunda bkz. Bıyıklı (2013)

dörtlüğünde “ulu mâbed”de hazır olan cemaatle birlikte bütün ruhları hissetmiş, gönlü “ışıklarla dolu” bir biçimde bayram sabahının coşkusuyla yaşamıştır.

Koca Mustafa Paşa şiirinde vatanın fatihi cedlerle birlikte geçen dakikaları “saadet” olarak tanımlarken, yine ruhun ölümsüzlüğüne ve ahirete olan inancını tekrarlamaktadır. Yahya Kemal’e göre Koca Mustafa Paşa sade bir semt değil, felsefi ve mimari bakımdan henüz Batılılaşmaya açılmamış yapısı ve dinî-uhrevi havasıyla, yarı bu dünyadan yarı ebedi âlemden bir semttir. Ahiret orada dünyaya “komşu âlem”dir. Aradaki mesafe o kadar yakındır ki, arada bir duvar bile yoktur. O nedenle burada kişinin sevdiğine kavuşması da kolay olmaktadır. Hasılı, şair bu ücra ve fakir İstanbul semtine sık sık uğrayarak hüznü bir zevk yaşamaktadır.

Yahya Kemal Beyatlı bazı şiirlerinde de ölüm meselesine şehitlik kavramı üzerinden yaklaşmıştır.⁵

Ölümden Kaçış/Korku

Buraya kadar anlattığımız gibi, ölüm, Yahya Kemal’in tasavvurunda sadece vatandan ayırdığı için bir miktar acı vericidir. Bunun dışında Yahya Kemal için ölüm bir son değil, bilakis sonsuz olanın başladığı yerdir. Yahya Kemal’in dilinde bu kavram İslam mistisizmi ve Doğu estetiğiyle yoğrulmuş munis bir hâl almıştır. Ancak şairin az da olsa ölümden kaçış temayülü gösterip korku içinde kaldığını tespit ettiğimiz şiirleri bulunmaktadır.

Şair, İtrî şiirinde, ölümü, sesi ve telinin kudretiyle hayatın bütün güzelliklerini, Tunca’dan Fırat’a, Budin’den Irak ve Mısır’a kadar Türklüğün bütün coğrafyasının güzellikleri içine alan musikiyi örten bir son olarak görür. Son bölümünde:

Öyle bir musikiyi örten ölüm

⁵ Yahya Kemal’in şiirlerinde şehadet mevzusu devam etmekte olan başka bir çalışmamıza konu olmaktadır.

Bir teselli bırakmaz insanda
“İtrî”, s. 17

derken musiki ile hayatın güzelliklerini ilişkilendiren şair için ölüm hiçbir teselliye yer bırakmayacak kadar korkunç bir şeydir.

Açık Deniz şiirinin son mısrasında ise ölüm bir “ağrı” olarak nitelendirilir. Şair, Duyuş ve Düşünüş’te:

Sevdiklerim göçüp gidiyorlar birer birer
Ay geçmiyor ki almıyayım bir gamlı haber
Kalbim zaman zaman bu haberlerle burkulu
Zihnim düşünceden dağınık, gözlerim dolu

“Duyuş ve Düşünüş”, s. 108

Sevdiklerinin birer birer ölüm haberlerini alan şair keder içindedir. Yaşadığı keder şairin biyolojik varlığına da tesir etmiş, onu derinden sarsmıştır. Gözleri dolu bir biçimde sıranın kendisine gelmesini beklemektedir.

Yahya Kemal, karmaşık duyguları iç içe yaşadığı O Taraf şiirinde, rüyasında hüznün içinde ölüm diyarını gezmektedir. Bembeyaz elbiseler içinde benzi sapsarı varlıklar gören şair muhakkak ki korku içindedir:

Baktım hüznle her birinin benzi sapsarı
Sezdim ki gövdesizdi, hayaliydi boyları

“O Taraf”, s. 110

Geçiş şiirinde şair insanın ömrü boyunca bir dakika bile ölümü hayal etmeyeceğini söyler. Ancak zaman hiç şaşmayan bir saattir ve bir gün o saat çalacaktır:

Hiç şaşmayan saat gibi işler durur kader
Bir gün saat çalar... Çok uzaktan gelir haber...

“Geçiş”, s. 104

Çok çeşitli ve renkli imajlarla “insan-hayat” ve “ölüm-ebedi âlem” konularının işlendiği Mehlika Sultan şiirinde Yahya Kemal:

Mehlika'nın kara sevdalıları
Vardılar çığırığı yok bir kuyuya
Mehlika'nın kara sevdalıları
Baktılar korku dolu gözlerle suya
“Mehlika Sultan”, s. 121

derken, mezarı ve dolayısıyla ölümü düşündürmüştür. Arzu ve hayallerinin peşinden giden yedi gencin yolculuğu bir kuyunun dibinde sona ermiştir. Buradaki “çığırığı olamayan kuyu” hiç kuşku yok ki kabir'dir. Kara sevdalı gençlerin “korkulu gözlerle” kuyuda baktıkları yer ise ölüm'ün kendisidir. Sessiz Gemi şiirinde:

Rıhtımda kalanlar bu seyahatten elemli
Günlerce siyâh ufka bakar gözleri nemli
“Sessiz Gemi”, s. 89

dizelerinde rıhtımda kalanlar nemli gözlerle günlerce siyah ufka bakar. Bu seyahat onlara elem vermektedir. Zira giden sevgilinin yaşattığı hicran onlara derin bir matem yaşatmaktadır. Bu ayrılıkla beraber belki onlar da kendi ölümlerini düşünmeye başlamışlardır.

Yahya Kemal, ölüme mistik bir perspektiften baktığı Rindlerin Akşamı'nda şiirinde her ne kadar rahat bir söylem geliştirmişse de aşağıdaki dizelerde görüldüğü gibi tedirginlik ve korku içindedir. Zira ölüm boşlukta “simsiyah” açılan bir büyük kapıdır ve oradan sonra şairi “güneş doğmayan” bir âlem beklemektedir:

Geniş kanatları boşlukta simsiyah açılan
Ve arkasında güneş doğmıyan büyük kapıdan
“Rindlerin Akşamı”, s. 92

Ölümün Şekli: Ruhun Bedenden Ayrılış Senfonisi

Yahya Kemal, hem poetik anlayışı hem de şiirlerinde taşıdığı estetik değerler bakımından, ölüm anını, bir başka ifadeyle ruhun bedenden ayrılışını sembolik ve romantik bir tarzda ele almaktadır. Kendi Gök Kubbemiz, bu anlamda ölümü yücelten ve ebedileştiren şiirlerle doludur. Sessiz Gemi, en acı hakikat olan ölümün şiir ve musiki ile birleştirmiş bir ince tesellidir (Banarlı, 1997: 35). Ölümü bir “yolculuk” üzerinden vermiş eşsiz bir şiirdir: “Meçhule giden bir gemi kalkar bu limandan” dizesiyle bedenden ayrılan ruhun yolculuğu, enginlere yelken açmak suretiyle devam eder. Demir almak, gemi, liman, yol, kalkış, seyahat, rıhtım, gitmek ve ufuk kelimeleriyle ifade edilen bu sembolik anlatış, kullanılan istiarelerle pekiştirilmiştir. Ölümün bir deniz yolculuğu şeklinde tasavvuru, insan muhayyilesinin en asli hayallerinden biridir (Tanpınar, 2001: 131).

Deniz Türküsü şiirinde ölüm, tıpkı Sessiz Gemi’de olduğu gibi bir deniz yolculuğu şeklinde ele alınmıştır. Yalnız bir küçük fark vardır ki, buradaki deniz taşıtı bir gemi değil, yelkenlidir. Yelkenli bir akşam saati yola çıkar, ziya içinde masmavi bir aleme gider. İlerleyen mısralarda bir takım tasavvufi meselelere de değinen şair aşağıdaki meşhur iki dizede hayal-sonsuzluk ilişkisini kurarak şiirini bitirir:

Yürü! Hür maviliğin bittiği son hadde kadar
İnsan âlemde hayâl ettiği müddetçe yaşar
“Deniz Türküsü”, s. 96

Düşünce şiirinde ruhun bedenden ayrılışı bir uykuya benzetilmiştir. Zira farkındalık ve bilinç bakımından iki eylem arasında bir koşutluk vardır. Uykuya geçiş anını hiçbir varlık hissedemez ve anlayamaz, uykuda geçici bir duyu ve şuur kaybı yaşanır. Aralarındaki en belirgin fark, ölümün sade bir fizyolojik olay, uykunun ise psiko-fizyolojik bir süreç olmasıdır. Hasılı, uyku ile ölüm arasındaki ilişki, yüzyıllar boyunca hususen

psikanalistlerin, felsefecilerin ve teologların ilgisini çekmiş; meselenin türlü yönleriyle sanat eserlerine de tezahür etmiştir. Şiirin sonunda "Ülfet belâlı şey, fakat uzlet sıkıntılı" diyen şair, kendisi için "cihanının sırrı" kalmadığına inanır ve kara kara son beş on yılını nasıl geçireceğini düşünmeye başlar. En sonunda "Dalsın yakında gözlerim artık son uykuma!" (Kendi Gök Kubbemiz, s. 92) diyerek bulduğu çözümü dile getirir. Rindlerin Akşamı'nda ölüm "geniş kanatları boşlukta simsiyah açılan bir kapıdan" geçince başlayacak sükûnlu bir gecedir. Bir Yıldız Aktı şiirinde "hilkatin muammasını" sorgulayan şair, istiareli bir anlatımla ölümün şeklini bir yıldızın akmasına benzetmiştir. Gök ve denizin sarmaştığı bu vuslat anı, bir dakika bile sürmemiş, bir ani parıldayış olmuştur. İlk öpüşme gibi merak ve heyecan uyandırmıştır.

Koca Mustafa Paşa şiirinde ahiret insanoğlu için bu dünyadan diğerine "bir adım atsa" (Kendi Gök Kubbemiz, s. 48) ulaşabileceği bir mekândır. Dolayısıyla ölüm şekil ve zaman itibarıyla bir adımlık iştir.

Ölümün şekli ve ruhun bedenden ayrılış mevzusu, hayat, ölüm ve ahiret konularının bir aşk masalı tarzında ele alındığı Mehlika Sultan şiirinde de işlenmiştir. Buna göre yedi sevdalı genç bir gece şehrin kapısından çıkıp Kaf dağlarına doğru yola koyulmuş ve orada bir muamma güzelin izini sürmüştür. Bu çetin yolculuğun sonunda gençler çıkırgı olmayan bir kuyuya varırlar. Korkulu gözlerle suyun çekilişini izlerken içlerinden en küçüğü parmağındaki gümüş yüzüğü çıkarıp suya atar. Nihayet ölüm peşinde soluksuz yolculukları biter ve birlikte hayal alemine göçerler. Onlar için ölüm bu kuyudan itibaren başlamış bir yolculuktur.

Sonsuzluğa Açılan Kapı: Mezarlıklar

Çalışmamızın buraya kadar olan kısmında Kendi Gök Kubbemiz altında bulunan şiirlerde, ölüm bir durum ve bir vak'a olarak

Yahya Kemal tarafından nasıl algılanmıştır, hangi felsefi, psikolojik ve dini temeller üzerine ve nasıl oturtulmuştur, bunu anlamaya çalıştık. Bu meselesinin bir de mekânları vardır. Bu başlık altında üzerinde duracağımız mekân, “ölümün mekânları” olması bakımından mezarlıklardır.

Banarlı’ya göre (1997: 31) ölümü munisleştiren, ona yeşil türbeler, serin serviler hazırlayıp, evlerimizin bahçesine çevirdiğimiz ve ölümü böylelikle âdeta güzelleştiren bir değer anlayışı vardır. Bu anlayışın Yahya Kemal’deki ilk tezahürü hiç kuşkusuz Üsküp’tür.

Üsküp o zamanlar camileriyle, evliya türbeleri ve geleneklerine bağlılıklarıyla dindar bir Osmanlı şehridir (Şentürk, 2014: 19). Yahya Kemal (1976: 34) çocukluk anılarında “İslam toprağının en şedîd bir muhitinde” ikâmet ettiklerini, evlerinin hemen önünde geniş bir mezarlık ve evliya türbeleri olduğunu, böylelikle çocukluğunun “uhrevî bir âlem”de geçtiğini anlatır. Yahya Kemal’e göre bu şehir Fatih devrinin ruhanî mezarlığıdır (Beyatlı, 1976: 46). Şair, hayalinde kaybolmaya başlayan bir şehir olarak gördüğü Üsküp’ü anlattığı Kaybolan Şehir’de şehrin kimliğini ortaya koyar: Buna göre Yıldırım Beyazıd Han’ın yadigârı olan Üsküp, firuze kubbeleri, bayram sabahlarındaki maneviyatı, çehresi ve ruhuyla tam bir Osmanlı şehridir. Hatta dağların -Şar Dağlarının- bittiği yerde kurulması bakımından Bursa’ya benzetir. Üstelik şairin henüz on üç yaşında iken varlığına doyamadan kaybettiği biricik annesi o topraklardadır. Bu nedenlerle Üsküp ölüm ve mezarlık algısının şairde ilk teşekkül ettiği mekândır.

Şair, hatıraları arasında (1974: 35) Üsküp’ten bahsederken evlerinin İshâkiye Camîi’nin hemen bitişiğinde olduğunu ve evin karşısında geniş bir mezarlık ve bu mezarlığın içinde Gavrî Baba ile Yeşil Baba türbeleri, evin kapısının hemen önünde de yüksek bir mezar taşı dikili bulunduğunu belirtir. Devamında bir ölü olduğu zaman okunan salaları ise korkunç

bir şey olarak nitelemiş, o an üzerindeki neşenin gidip sıkıntı geldiğini belirtmiştir.

Yahya Kemal'in hayallerini süsleyen bir başka Rumeli şehri de Filibe'dir. Yüz sene evveline kadar "Bursa ve Eyüp gibi iliklerine kadar Türklük sinmiş" bir şehir olarak devam ruhaniyetini muhafaza ettiğini belirttiği bu şehirde şair birkaç gün geçirmiştir. Filibe'de şairin dikkatini çekenler yine camiler, evliya türbeleri ve mezarlıklardır.

Yahya Kemal'in İstanbul'daki ölüm mekânları Şehitlik, Eyüp, Üsküdar ve Koca Mustafapaşa'dır. Şehitlik, Rumeli Hisarı'nın arkasında bulunan ve fetih kahramanlarının medfun olduğu mezarlıktır. Tarihe merak ve hayranlık duyan şair sık sık bu kabristana ve oradaki şehitlerin ruhaniyetiyle bir arada olmuştur. Nitekim, Yahya Kemal'in epope şiirlerinde İstanbul'un fethi ve Sultan II. Mehmet önemli bir yer tutmaktadır.⁶ Bir ziyareti sırasında kitabesinden Mahmud Çelebi adında bir şehide ait olduğunu anladığı burma kavuklu küçük bir mezar taşının başında, şehitlikteki diğer mezar taşlarının da hâk ile yeksân olduğunu müşahede ederek üzüntü duymuştur (Yahya Kemal, 1974: 89).

Ölüm ve şehitlik denince şairin ilk aklına gelen yer şüphesiz ki Eyüp'tür. Bir Rüyada Gördüğümüz Eyüp başlıklı denemesinde Beyatlı'ya göre, (1974b: 133) Eyüp "Türklerin ölüm şehri"dir. Avrupa topraklarının bittiği yerde "İslam cenneti"nin yeşil bir bahçesi gibi duran bu semte girenler, servi ağaçları ve çini işlemeli duvarların arasında bir rüya alemi içinde kaybolmaktadır. Nitekim vaktiyle İstanbul'u görmeye gelen Henri de Regnier, Eyüp mezarlığının bir yerinde sarıklı bir mezar taşına imrenerek "İstanbul! Müminlerinin o kadar sevdiği Eyüp servilerinin altında kendimi senin ölümlerle kardeş hissettim." demiştir. Yahya Kemal'e göre, bir Katolik şaire bunu düşündürten Eyüp mezarlığı, müminler için "ahiret

6 Fethin Yahya Kemal'in şiirlerine yansımaları için bkz: Göçgün (1991), Yetiş (2005).

havasını teneffüs ederken müsterih olunan” bir mekândır (Beyatlı, 1974b: 133). Yahya Kemal, Aziz İstanbul’da yer alan bu denemesinin ilerleyen sayfalarında uzun uzun bu kabristana ismini veren Eyyûb-i Ensârî’nin hikâyesini anlatmaktadır.

Yahya Kemal’in şiirlerinde geçen ölüm mekânlarından biri de Atik Valde mezarlığıdır. Atik Valde semti, şairin Atik-Valde’den İnen Sokakta şiirinde ramazan uhreviyeti konu edilirken, Ziyaret şiirinde bu semtte yer alan kabristan ziyareti anlatılmıştır. Çınar ağaçları ile siyah servilerin gölgesinde saatlerce oturan şair, burada şadırvandan akan suyun “ledünnî sesini” dinleyerek manevî bir yolculuğa çıkmıştır:

Manevî rahata bir çerçeve yapmış ki gören
Başka bir âlemi görmekle geçer kendinden.

“Ziyaret”, s. 32

Koca Mustafapaşa semti Yahya Kemal şiirinde bir semt olması bakımından Atik Valde ile birlikte, aynı adla bir şiir olması bakımdan da Süleymaniye’de Bayram Sabahı şiiriyle birlikte akla gelen bir şiirdir. Zira bu şiir de oldukça uzun ve muhtevası bakımından zengin bir içeriğe sahiptir. Ele aldığı Türklük, İslam, tarih ve fetih gibi milli kavramlar bakımından Yahya Kemal’in müstesna şiirlerinden biri olarak edebiyatımızdaki yerini almıştır. “Tâ fetihten beri mümin, mütevekkil, yoksul” bir semt olan Koca Mustafapaşa, İstanbul’un “ücre ve fakir” tarafının sembolüdür. Türk milliyeti bu vatan semtine öyle sinmiştir ki, beş yüz seneden beri manevi çehre berrak kalabilmiştir. Ölüm ve Koca Mutafa Paşa birbirine çok yakındır. Şair bu durumu:

O kadar komşu ki dünyaya duvar yok arada
Geçer insan bir adım atsa birinden diğerine

“Koca Mustafapaşa”, s. 48

mısralarıyla anlatmaktadır. Ölüm, bu gerçeklerden hareketle, Ökten’e göre (2008: 55) bu semtte hayata düşman ve hayatın zıddı gibi durmamakta, bilakis ölüm Koca Mustafapaşa’da

hayatın devamı ve mütemmimi olarak algılanmaktadır. Koca Mustafapaşa, Yahya Kemal'e göre şehir ve ölüm mimarimizin en açık görüldüğü mahalledir (Taşçıoğlu, 1968: 153).

Yahya Kemal'in Poetikasında Ölüm İmgeleri

Yahya Kemal şiirlerinde, düşünsel anlamda romantizm ne kadar etkili olmuşsa, şiirlerini ifade ediş biçimi olarak da simbolizmin o kadar tesirli olduğunu söylemek zorundayız. Şiir tekniği bakımından simbolizmin tezahürü daha çok imgelerle olmaktadır. Yani şairin duyusal ve algısal yaşantısının zihinde canlanması sonucu kelimeler imgelerle yeniden yapılanmaktadır. Bu yeni bir zihinsel üretim olması bakımından orijinal anlamlara kapı aralamaktadır.

Çalışmamızın bundan öndeki kısımlarında da anlattığımız üzere, şairin poetikasında önemli bir yer teşkil eden ölüm fikri, annesini erken kaybetmesi, kendisinin kronik bronşitten mustarip olması, Üsküp'te geçen çocukluğundaki hatıraları, gençlik yıllarında Rumeli'nin işgaliyle başlayıp I. Dünya Savaşı'nın sonuna kadar devam eden askeri mağlubiyetler ve bunların insan ve cemiyet psikolojisi üzerindeki tesirleriyle oluşmuştur. Bu durumda şairin bilinçaltında yatan imgeler onda bir ölüm algısı oluşturmuştur. Eski kültürden gelen geleneksel ölüm imgelerini de derin bir anlam evreni oluşturarak yeniden ortaya koyan şair, böylece çok yönlü bir imge zenginliğine ulaşmıştır. Çalışmamızın bundan sonra ki kısmında şairin çoğu zaman bilinçaltından getirdiği bazen de şuurlu bir biçimde kullandığı ölüm imgelerini ortaya koymaya çalışacağız.

Şairin ölümü anlatırken en sık şekilde kullandığı imgeler musiki, gemi, deniz, ruh, akşam, gece, uyku ve sonbahar'dır.

"Musiki", Yahya Kemal'in hem kişisel hayatında hem de şiirinde önemli bir yer tutar. Musiki ile tanışması ilk olarak Rumeli

türküleriyle başlayan şair, annesinin vefatından sonra geldiği İstanbul’da Hacı Arif Bey’in başkanlık ettiği saz toplantılarına iştirak eder. Daha sonra Fransa’ya gittiğinde Batı müziğini de tanıma fırsatı bulan şair için musiki ve şiir neredeyse iç içe gitmiştir. Tanyol’a göre (1985: 82) Yahya Kemal’den önceki şairler ancak melodi yapmışlardır; fakat o, Türk şiirinde ilk senfoniye yazan insandır. Şiir senfonisinde musiki kelimesini bir imge olarak sıkça kullanan şairin muradı çağrışım yoluyla duyguları harekete geçirmektir. Musiki kelimesi kitapta en az yirmi yerde geçmektedir ve bunların yarısından fazlası hayatı ve ölümü anlatmak için kullanılmıştır. Musiki imgesine komşu imgeler olan beste ve ahenk en az on defa, raks, terennüm ve türkü kelimeleri de beşer defa geçmektedir.

Yahya Kemal, Meraği’den Zekayi Dede’ye kadar bütün bestekârlara hayran olduğu hâlde yalnızca Büyük İtrî için şiir yazmıştır. Çünkü onu bizim musikimizi temsile kifayetli ve salâhiyetli görmüştür (Işık, 1998: 128). İşte o İtrî şiirinde musiki imgesi hayatı karşılayan bir kavram olarak karşımıza çıkar. Bir kuşun hayatı üzerinde verilen Gece Bestesi şiirinde musiki yerine beste kelimesi tercih edilmiş, en güzel gecelerde ve en güzel kuytularda öten kuşun hayatı da ölümü de hayal olarak tanımlanmıştır. Mevsimler şiirinde ölüm:

Biten bir yazla başlar keder musikisi

Hazin günlerin derbeder musikisi

“Mevsimler”, s. 44

dizelerindeki gibi “keder verici” ve “derbeder” olarak kendini göstermektedir. Lakin hemen ardından ölümün kendisi bir seher musikisi olarak görülmüş, imgeye olumlu bir anlam yüklenmiştir. Sonbahar şiirinde “bir başka musikiye geçiş” şeklinde ele alınan imge yine hayatı ve ölümü birlikte temsil etmektedir. Deniz şiirinde ise musiki ölümlerden gelen bir ahenk olarak korku verici biçimde karşımıza çıkmaktadır.

Türk edebiyatında ruhu bir gemiye, ölümü de bir yolculuğa benzeten pek çok şiir bulunmaktadır.⁷ Ölümün bir deniz yolculuğu şeklinde tasavvuru, insan muhayyilesinin en aslî hayallerinden biridir (Tanpınar, 2011: 142). Yahya Kemal'in şiirlerinde de en sık kullanılan imgelerden olan "gemi" ölüm söz konusu olduğunda da sıkça karşımıza çıkmaktadır. Örneğin, Sessiz Gemi şiirinde şair:

Artık demir almak günü gelmişse zamandan,
Mechûle giden bir gemi kalkar bu limandan

"Sessiz Gemi", s. 89

diyerek "gemiye" insan hayatına benzetir. Şiirde gemi metaforuyla, hayatın insanı yutan ve zamanın insanı çepeçevre saran acımasızlığına bir gönderme yapılmıştır. Yol ve yolcu metaforlarıyla da anlamı kuvvetlendirilen gemi; ayrılığın imgesi hâline getirilmiştir. Gidilen yerin "meçhul" oluşu, rıhtımda kalanları "bîçare" bırakır. Şiirde geçen uyku, ve rıhtım gibi imgeler, gemi metaforunu tahkim eden yan unsurlardır. İtrî şiirinde ölüm gemiler geçmeyen bir ummana benzetilmiştir. Deniz Türküsü'nde ruhun yolculuğu bu kez gemi yerine "yelkenli" imgesiyle anlatılmıştır.

Yahya Kemal şiirinde en sık karşılaştığımız imgelerden biri de "deniz"dir. Kendi Gök Kubbe altında en az otuz beş yerde deniz kelimesi, ona yakın sayıda da derya ve umman kelimeleri geçmektedir. Tanpınar'a göre (2001: 148-149) Yahya Kemal, Türk şiirinin denizle ilk defa olarak karşılaştığı şairdir. Onun şiirlerinde deniz, bazen Ses şiirinde görüleceği gibi musikinin yerine geçen bir varlık, bazen Geçmiş Yaz şiirindeki gibi hafızayı canlandıran bir unsur, bazen de Maltepe şiirindeki gibi tarihi yeniden canlandıran bir imgedir.

Deniz imgesi onun pek çok şiirinde de ölüme ait bir metafor olarak karşımıza çıkar. Bu bazen bir kaçış-sığınma mekânıdır, bazen ölümlerle birlikte başlayan ebedî bir âlemdir. Şiirinde deniz

⁷ Bu çerçevede bkz: Törenek (2005); Çonoğlu (2008).

ve ruhu arasındaki duyular yoluyla bir çağrışım oluşturan şair, önce bir rüzgâra, sonra bir ilahiye benzettiği kuğu seslerini dinlemeye koyulur. Tam bu noktada denizin davetini duyar:

Madem ki deniz ruhuna sır verdi sesinden

Gel kurtul o dar varlığın hendesесinden

“Deniz”, s. 134

Burada yaşlılığın verdiği yorgunluktan bezen şairin “dar varlık” olarak nitelendirdiği hayattan denize sığınması söz konusudur. Deniz burada dönüştürücü ve taşıyıcı bir simgedir ve bu bakımdan Bachelard’ın (2006: 148) anne ile denizi aynileştiren felsefesini hatıra getirmektedir.

Gemi ve deniz imgeleri etrafında “sahil” ve “rıhtım” imgelerine de rastlamaktayız. Eylül Sonu ve Deniz Türküsü şiirlerinde sahil, ölüm gecesinden önceki hayatı, Sessiz Gemi’de ise rıhtım imgesi meçhule giden geminin ardından bakakalanların toplandığı bir alan olarak yine hayatı ifade etmektedir.

Yahya Kemal’in şiirlerinde “ruh” imgesi, çoğulu olan ervâh ile birlikte elliden fazla yerde geçmektedir. Bu bakımdan ruh kelimesi Yahya Kemal’in duygu ve düşünce dünyasını anlamada temel bir izlek ve imge olarak görülmelidir. Ruh kelimesi onun şiirlerinde yolculuk, özgürlük, dönüş, ayrılık ve özlem anlamlarına gelecek şekilde oldukça geniş bir yelpazede kullanıldığı gibi devamlılığı, sonsuzluğu, ebedî oluşu, dirilişi ve ölümsüzlüğü de ifade etmiştir.

Türklüğün Süleymaniye Camii’nin ruh ve mânâ âleminde arandığı Süleymaniye’de Bayram Sabahı şiirinde:

Uhrevi bir kapı açmış buradan gökyüzüne

Tâ ki geçsin ezeli rahmete rûh orduları

“Süleymaniye’de Bayram Sabahı”, s. 10

diyerek soyut kavramlar üzerinden somut tarihi olaylar canlandırılarak duyular arası geçiş sağlanmış ve bu şekilde sonsuzluk fikrine varılmak istenmiştir:

Yaşıyanlarla beraber bulunan ervâhı
Doludur gönlüm ışıklarla bu bayram sabahı

“Süleymaniye’de Bayram Sabahı”, s. 13

Banarlı’ya göre (1964: 191) şair, orada bulunanlarla beraber ecdadın ruhunu da için içine katarak uhrevî âlemin kapısını açmıştır. Bir başka açıdan bakıldığında, Süleymaniye kubbesinin altında, tarih ve uhrevî olan her ne varsa birleşerek bir “kolektif ruh”u meydana getirmektedir. Dolayısıyla bir bütün olarak bu ruhun Süleymaniye Camii’nde bir mekân olarak tecessüm ettiğini görürüz.

Yahya Kemal’in ölümü anlattığı şiirlerde sıkça karşılaştığımız imgelerden bazıları da “akşam”, “gece” ve “uyku”dur. Akşam kelimesi Rindlerin Akşamı şiirinde “dönülmez akşamın ufkunda” olmak bakımından ve Deniz Türküsü şiirlerinde ise yelkenlinin yola çıkmak için seçtiği vakit olması yönüyle ölüm vaktini anlatmaktadır. Gece imgesi Yol Düşüncesi şiirinde “yabancı bir âlemde” ölümün vaktidir. Rindlerin Akşamı’nda ise geniş kanatları boşlukta açılan simsiyah kapıdan geçince başlayacak “sükûn”lu bir vakti anlatır. Aynı imge Deniz Türküsü şiirinde ise bu kez ölümden sonraki âlemin vakti olarak karşımıza çıkmaktadır. Uyku ise bir imge olarak Sonbahar şiirinde “uyanılmaz” bir uyku, Düşünce şiirinde de “son” bir uyku, Geçiş’te ise “sonu gelmez” bir uyku olarak geçmektedir.

Şairin ölümü anlatırken sıkça başvurduğu imajlardan biri de “sonbahar”dır. Onun şiirlerinde, denilebilir ki, tek bir mevsim vardır, Sonbahar (Tanyol, 1985: 75). Bazı şiirlerde doğrudan bu imajı, bazılarında da bahar-sonbahar üzerinden tezat oluşturarak gençlik-yaşlılık veya hayat-ölüm kavramlarını mukayese etmiştir. Mevsimler şiirinde bahar ve yaz geride kalmış, bir keder musikisi, bazen de bir derbeder musiki sonbahar tellerinden kopup gelmiştir. Şair bu mısralarda istiare yoluyla ömrün mevsimlerini saza benzetmiştir. Ölümün

sadece vatandan ayırması bakımından acı vericiliği üzerinde durulan Eylül Sonu şiirinde:

Günler kısaldı Kanlıca'nın ihtiyarları
Bir bir hatırlamakta sonbaharı

“Eylül Sonu”, s. 59

diyen şairin muradı şiirin dördüncü mısrasında ortaya çıkmaktadır: Yazlar yavaş geçmese, günler kısalmasa... Sonbahar imgesinin ismiyle müsemma Sonbahar şiirinde ise:

Fani ömür biter, bir uzun sonbahar olur
Yaprak, çiçek ve kuş dağılır, târümâr olur

“Sonbahar”, s. 85

derken doğrudan bahçenin dağılışı resmedilmiştir. Sonbahara ait somut olaylardan hareketle ömrün son demlerindeki hazin tablo resmedilir ve “târümâr olmak” kalıbıyla yaklaşan felaket sezdirilir. Düşünce şiirinde ise “Bitsin hayırlısıyla bu beyhûde sonbahar!” derken bir an evvel ölümü dileyen bir eda sezilmektedir.

Sonuç

Yahya Kemal Beyatlı'nın Kendi Gök Kubbemiz kitabındaki şiirlerinde temel konulardan biri de “ölüm” olmuştur. Şairin hatıra ve denemelerinde yazdıklarından, sanatçı arkadaşlarının günlük ve yazılarından elde ettiğimiz intibalarla da desteklediğimiz bu çalışmamızda ulaştığımız sonuçları şu şekilde sıralamak mümkündür:

1. Yahya Kemal'in şiir evreninde tek bir ölüm telakkisi yoktur. Kendinden önceki pek çok şairin aksine, meseleye belirli pencerelerden bakmamıştır. Mamafih onun hayat çizgisini dikkatle incelediğimizde, ideolojilerin veya siyasi hadiselerin çok belirleyici olduğunu söyleyemeyiz. O, en iyi bildiği şeyi yapmış, sanatıyla meşgul olmuştur.

2. Yahya Kemal'in şiirlerinde ölüm genel olarak edebî bir mesele olmuştur, ona "estetik" bir değer atfetmiştir. Estetik değerleri meydana getirirken hayal, rüya, sonsuzluk, ufuk, deniz, yol, rüzgâr, gül, bülbül ve musiki gibi imge ve metaforlardan yararlanmıştır.

3. Ölüm anı, bir başka ifadeyle ruhun bedenden ayrılışı, onun ölüm şiirlerinde önemli bir yer teşkil eder. Tam bu noktada, onun poetik anlayışının önemli bir cephesini oluşturan sembolik ve romantik anlatımla karşılaşırız. Türk edebiyatının en meşhur ölüm şiirlerinden olan Sessiz Gemi ile Deniz Türküsü bu yaklaşımın örneklerindedir.

4. Ölüm meselesine genellikle "rind"ane bir tavırla yaklaşmış, mütevekkil bir duruş sergilemiştir. Ölümü "ilahi iklim" olarak nitelendirdiği başka hayatlara ve güzel duygulara vesile olarak görmüştür. Ona göre ölüm bir son değil, sonsuz olanın başladığı yerdir. Ölüm onun dilinde İslam mistisizmi ve Doğu estetiğiyle yoğrulmuş, munis bir hâl almıştır.

5. Hayatı ve ölümü daha çok ileriki yaşlarında sorgulamaya başlamış, ancak bunu dinin salık verdiği ölçülerde yapmıştır. Yani onun ölüm tasavvurunda kendi hayatının dönemleri, beklenti, arzu ve korkuları gibi kişisel algıları belirleyici olmuştur.

6. İnsan, hayat, ebedi âlem gibi kavramlardan yararlanarak ortaya koyduğu Mehlika Sultan gibi birkaç şiiri istisna, dini ve felsefi sorgulamalara pek rastlanmamıştır.

7. Vuslat şiirinde örneğini gördüğümüz gibi ölüm bazen sevgiliye kavuşulan ezeli bir bahçedir.

8. Şairin az da olsa ölümden kaçış temayülü gösterip korku içinde kaldığını tespit ettiğimiz şiirleri bulunmaktadır. Sessiz Gemi, Mehlika Sultan ve Rindlerin Akşamı şiirlerinde yer yer sözünü ettiğimiz türden duygulara rastlanmaktadır.

9. Ölüm, vatandan, bilhassa İstanbul’dan ayırdığı için acı vericidir. Eylül Sonu, tamamıyla bu duygunun tecessüm ettiği bir şiirdir.

Sonuç olarak şunu belirtmeliyiz ki, Yahya Kemal artık “âsûde” bir bahar ülkesinde yatmaktadır. Zihni açık, gönlü zengin ve kalemi velûd büyük şairin şiirleri, her çağda her yaştan ahfâd tarafından okunmaktadır. İnsanlar fani, ama fikirleri ve eserleri bâkîdir.

Kaynakça

Akgün, Mehmet (1999). "1839-1920 Yılları Arasında Türkiye'de Aydınlanmanın Uzantısı Olarak Temsil Edilen Felsefî Akımlar", AÜ İlahiyat Fakültesi, C.40, 1: 475-497.

Bachelard, Gerard (2006). Su ve Düşler Maddenin İmgelemi Üzerine Bir Deneme. O. Kunal (Çev.). İstanbul: Yapı Kredi.

Banarlı, Nihat Sami (1964). "Süleymaniye'de Bayram Sabahı", Yüksek İslam Enstitüsü Dergisi. İstanbul: İÜ Edebiyat Fakültesi.

Banarlı Nihat Sami (1997). Yahya Kemal Yaşarken. İstanbul: İstanbul Fetih Cemiyeti.

Beyatlı, Yahya Kemal (1974b). Aziz İstanbul. İstanbul: İstanbul Fetih Cemiyeti.

Beyatlı, Yahya Kemal (1976). Çocukluğum, Gençliğim, Siyasi ve Edebî Hatıralarım. İstanbul: İstanbul Fetih Cemiyeti.

Beyatlı, Yahya Kemal (1974a). Eski Şiirin Rüzgârıyla. İstanbul: İstanbul Fetih Cemiyeti.

Beyatlı, Yahya Kemal (1995). Kendi Gök Kubbemiz. İstanbul: İstanbul Fetih Cemiyeti.

Bıyıklı, Şaban (2013). "Yahya Kemal'de Din ve Metafizik Algısı-1". Türk Dili, S.737: 18-25.

Cüceloğlu, Doğan (1991). İnsan ve Davranış. İstanbul: Remzi.

Çonoğlu, Salim (2007). Cumhuriyet Dönemi Türk Şiirinde Ölüm, Ankara: Akçağ.

Göçgün, Önder (1991). "Yahya Kemal'e Göre Fatih ve İstanbul'un Fethi", Türk Edebiyatı. Araştırmaları-1, Selçuk Ün. Edebiyat Fakültesi.

Işık, Emine (1998). "Yahya Kemal'de Din", Doğumunun 112. Yılında Yahya Kemal. İstanbul: Kubbealtı.

Kahraman, Alim (1988). Yahya Kemal Beyatlı. İstanbul: Şûle.

Kanter, M. Fatih (2008). "Yahya Kemal'in Şiirlerinde Ölüm", Yahya Kemal Enstitüsü-V. İstanbul: Güngör Matbaası.

Kaplan, Mehmet (2011). Şiir Tahlilleri 1. İstanbul: Dergâh

Kaplan, Mehmet (2006). Türk Edebiyatı Üzerinde Araştırmalar-2. İstanbul: Dergâh.

Kaplan, Sefa (1994). Yahya Kemal Beyatlı Seçmeler. İstanbul: YKY.

Karataş, Turan (2001). Ansiklopedik Edebiyat Terimleri Sözlüğü. İstanbul: Perşembe.

Korkmaz, Ramazan (2004). Yeni Türk Edebiyatı El Kitabı. Ankara: Grafiker.

Ökten, Sadettin (2008). Yahya Kemal’in Rüzgarıyla Düşünceler ve Duyuşlar. İstanbul: Ötüken.

Pala, İskender (1989). Ansiklopedik Divan Şiiri Sözlüğü. Ankara: Kültür Bakanlığı.

Parlatır, İsmail (1988). “Tanzimat Şiiri”, Büyük Türk Klasikleri-8, Ankara: Ötüken-Söğüt.

Parlatır, İsmail (1992). “XIX. Yüzyıl Yeni Türk Şiiri”, Türk Dili, Türk Şiiri Özel Sayısı-IV, S. 481-482: 1-42.

Parlatır, İsmail; Çetin, Nurullah (2005). Şinasi Bütün Eserleri. Ankara: Ekin.

Şentürk, Habil (2014). Yahya Kemal ve Din. İstanbul: İz.

Tanpınar, Ahmet Hamdi (1995). Edebiyat Üzerine Makaleler. İstanbul: Dergâh.

Tanpınar, Ahmet Hamdi (2011). Yahya Kemal. İstanbul: Dergâh.

Tanpınar Ahmet Hamdi (1997). 19’uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi. İstanbul: Çağlayan.

Tanyol, Cahit (1985). Türk Edebiyatında Yahya Kemal. İstanbul: Remzi.

Taşçioğlu, Şeyma (1968). “Yahya Kemal’de Ölüm Mimarisi”, Yahya Kemal Enstitüsü-II, İstanbul: Baha.

Tecer, Ahmet Kutsi (1963). Ahmet Hamdi Tanpınar: Yahya Kemal. İstanbul: Yahya Kemali Sevenler Cemiyeti.

Törenek, Mehmet (2005). Yol ve Yolculuk Bağlamında Şiirimizde Ölüm, AÜ.TAE Dergisi.

Tural, Secaattin (2003). Cumhuriyet Dönemi Türk Şiirinde Din Duygusu. İstanbul: Kitabevi.

Uysal, Sermet Sami (1959). Yahya Kemal’le Sohbetler. İstanbul: Kitap.

Üstünova, Mustafa (1996). “Yahya Kemal ve Tasavvuf”. Türk Dili, 533: 1229.

Yetiş, Kazım (2005). Türk Edebiyatında İstanbul'un Fethi ve Fatih. İstanbul: Kitabevi.

Yetiş, Kazım (2008). Yahya Kemal Beyatlı. Ankara: KTBY.

Yetiş, Kazım (2000). Yahya Kemal İçin Yazılanlar, C.I. İstanbul: Fetih Cemiyeti.

Yiğitbaş, Maksut (2017). "Bir Rindin Yaşlanma Sendromu", Ahi Evran Ün. SBE Dergisi, 2:289-299.

Özkazanç, Alev (2015). Feminizm ve Queer Kuram. Ankara: Dipnot.

Rimbaud, Arthur (2015). Ben Bir Başkasıdır- Bütün Düzyazı Şiirleri. İnce, Özdemir (Çev.). Ankara: İmge.

Rubin, Gayle S. (1993). "Thinking Sex: Notes for a Radical Theory of the Politics of Sexuality". The Lesbian and Gay Studies Reader, New York: Routledge.

Sancar, Serpil (2013). Erkeklik: İmkansız İktidar. İstanbul: Metis.

Şafak, Halil (2019). Küçük İskender Kitabı. İstanbul: İkaros

Turhanlı, Halil (1944). Meleklerin Düştüğü Yer. İstanbul: Altıkırkbeş.

Umut, T. Arslan (2010). "Heteroseksüel Melankoli". Kaos Glg, 1: 42-51.

QUEER ESTETİK BAĞLAMINDA ARKADAŞ Z. ÖZGER ŞİİRİNİN İNCELENMESİ

AN INVESTIGATION OF ARKADAŞ Z. ÖZGER POETRY IN QUEER AESTHETIC CONTEXT



Onur ÖZDİL

Sorumlu Yazar/Corresponding
Author:

Yüksek Lisans Öğrencisi, Ankara
Yıldırım Beyazıt Üniversitesi, Yeni
Türk Edebiyatı Anabilim Dalı.

ORCID: ???

E-mail: onurozdil23@gmail.com

Geliş Tarihi/Submitted: 02.05.2020

Kabul Tarihi/Accepted: 16.07.2020

Kaynak Gösterim / Citation:

Özdil, Onur (2020). "Queer Estetik
Bağlamında Arkadaş Z. Özger
Şiirinin İncelenmesi", *Yeni Türk
Edebiyatı Araştırmaları*. 12/24,
159-200.

<http://dx.doi.org/10.26517/ytea.445>

Öz

Arkadaş Z. Özger'in şiiri sıra dışı marjinal söylemler içinde ve cinsel unsurlarla örülmüş imajnatif yapısıyla döneminin şiirsel algısının epey dışında bir şiir tarzıdır. Şiir vermiş olduğu 1960'lı yıllara baktığımızda yeni anayasayla beraber yeni fikir ve söylemlerin vücut bulduğu, görece özgürlükçü bir ortamdan bahsedebiliriz. Tabii bu özgürlükçü ortamla beraber sol fraksiyonların hareketli olduğunu ve dönemin genel şiir anlayışına da oldukça etki ettiğini görürüz. Yine aynı yıllarda post feminist sanatçılarla beraber, feminizm farklı bir boyut kazanarak sanatta ve şiirde farklı bir dil arayışına girer. Bu gelişmelerle beraber Özger şiirinin dönemin şiir anlayışı dışında yenilikçi bir şiir tarzı yarattığını söylemek mümkündür. Bu şiirin iç dinamiklerini, temalarını, söylem gücünü ve dilsel yapısını bütünlüklü bir şekilde incelediğimizde karşımıza Queer bir söylem ve eleştiri gücü çıkar. Makalede Özger şiirinin marjinal yapısına nüfus edebilmek ve şiir pratiğinin arka planını anlayabilmek adına Queer kavramından hareketle şiirinin ortaya çıkışı, kavramsal tanımı ve örtük anlamları incelenmeye çalışılacaktır.

Anahtar Kelimeler: Arkadaş Z. Özger, Queer, cinsiyet, biyoiktidar, heteronormatif, şiir incelemesi.

Abstract

The poetry of Arkadaş Z. Özger is a poetry style that is quite outside of the poetic perception of his period with its extraordinary marginal discourses and with its image made of sexual elements. When we look at the 1960s, we can talk about a relatively libertarian environment in which new ideas and discourses come together with the new constitution. Of course, with this libertarian environment, we see that the left fractions are moving and that the era has also affected the general poetry understanding. In the same years, together with post-feminist artists, feminism gained a different dimension and searched for a different language in art and poetry. With these developments, it is possible to say that Özger poetry created an innovative poetry greyhound besides the poetry understanding of the period. When we examine the internal dynamics, themes, discourse power and linguistic structure of this poet in a holistic way, we encounter a Queer discourse and criticism power. In the article, in order to be able to penetrate the marginal structure of Özger poetry and to understand the background of poetry practice, the emergence of his poetry, conceptual description and implicit meanings will be studied.

Keywords: Arkadaş Z. Özger, Queer, gender, bio-power, heteronormativity, poetry analysis.

Extended Summary

Arkadaş Z. Özger, who published his poems in the late 1960s, was a poet outside the perception of poetry of his age. It is essential to know the social and political conditions of the period in order to understand the extraordinariness of his poems. The first poem of Arkadaş Z. Özger, published in that period, was the "tragedy of a beardless boy" published in the magazine Soyut in 1967. Arkadaş Z. Özger, with this published poem along with his first poems is quite out of her perception of poetry because the socialist and political poetry with the influence of the left view was very common. However, Arkadaş Z. Özger creates a more individual and marginal style of poetry. His stance towards life and sexual orientation have a great effect on this. A poet or an artist expresses the tensions and troubles he has experienced in most of his art and wants to be freed by expressing them. Arkadaş Z. Özger tries to do this in his poem. His poems are sexual poetry, opposing social gender inequality and criticizing the gender perception. In this context, his ideas are very close to the Queer thought.

The word Quer changes over time in terms of meaning and use, and becomes a stance against life. The word Quer was first used by connotating something weird, strange and unusual. In the course of time, it becomes a slang word humiliating the homosexuals. Later on, LGBT individuals embrace this word and react to this humiliation. Thus, the word is used to meet the lifestyle and ideas of those living outside the heteronormative culture. When it has glanced through Queer, it seems that it is only used to identify homosexuals and their lifestyle. But Queer is not just anti-heterosexual sexuality. On the contrary, it is against all the cultural rules and coercions of heterosexuality. Moreover, it is against the sexuality which is experienced involuntarily just because the culture says so. Judith Butler, whose ideas are used in this article, has made Queer a theory by forming the

intellectual basis of the Queer idea. He says that it is wrong to put it in a certain mold by making it into a rule because the thought of Queer is a way of being out of the cultural structure and becoming unidentified. Judith Butler actually considers the concept of gender as an unnatural structure created by society. According to him, the individuals can feel and live outside their own biological sex. But the perception of power denies this idea, forcing individuals to experience their own biological sex. It even excludes those who live outside of it. LGBT individuals are an example of this.

Queer art appears in the 1990s in Turkey with the help of post-feminist artists defending LGBT artists. There was no such idea movement in the 1960s and early 1970s when Arkadaş Z. Özger lived. Revolutionary, left-wing poets, including Arkadaş Z. Özger, only express political thoughts in their poems because they thought that things other than revolutionary are insignificant. In order to make their voices heard and influence the society with their poems, they become harsh in their poems and write a socialist poem. For this reason, Arkadaş Z. Özger cannot experience his sexuality freely and cannot share this situation with his social environment. This situation always disturbs him, causes unrest in him and reflects this to his poems. For this reason, it's seen that sexuality constitutes the center of his poems. In his poems, he rejects symbols dedifferentiating men and women. Therefore, the name of one of his poems is "the tragedy of a beardless boy". Because of the gender, he does not want to act as expected from him, on the contrary, he wants to live his love and sexuality freely as he wants. According to him, it is the gender that determines all social relationships of the individual and its place in the society. According to cultural norms, an individual's sex means life. An individual who cannot live his or her gender freely will not be fully completed. For this reason, it's seen that Arkadaş Z. Özger criticizes this situation in his poems. He does not hesitate to even write what the society calls bad in his poems.

He draws attention to the inaccuracy of evaluating a person only on the basis of his biological sex. He thinks that the individual should choose their own understanding of love as they feel. For this reason, the femininity and masculinity of the subjects he created in his poetry are intertwined. Some emotional and themes in his poems come into prominence owing to the situation of gender. One of these is melancholy.

Arkadaş Z. Özger consciously does not know the word Queer even if he is not in this movement of movement, but he is very close to Queer thought with his thoughts, lifestyle and art. It is important for this idea to write such extraordinary poetry containing sexuality and create a different poetry understanding by showing courage even if this thought has no place in his period.

In this study, we tried to evaluate the poem universe of Arkadaş Z. Özger through the perception and aesthetics of Queer. Although the concept of Queer seems to be a mere understanding of sexuality, it is an understanding that does not comply with the given order in all areas of life and tries to bring new comments. In this sense, we cannot evaluate every individual in Queer understanding, but surely there will be points where Queer overlaps with thought. Even if the poet Arkadaş Z. Özger doesn't thoughtfully accepts this mentality and name it, we see that he is very close to this way of thinking with his practices of thinking. Since this way of thinking also includes concepts that regulate social relations such as women, men, and sexuality, it expresses a life practice not only in theory but also in the work of art.

Giriş

Arkadaş Z. Özger'in şiirlerinde dikkat çeken Queer unsurlar söz konusu edildiğinde bir hususun altını çizmekte fayda vardır. Özger'in bu durumu bilinçli bir söylemle yapıp kendini Queer Sanatın içinde konumlandırmaya çalıştığını söylemek doğru olmayacaktır. Ancak hayat tarzı, şiirlerinde göstermiş olduğu refleks ve toplumsal cinsiyet kalıpları üzerinden yaptığı sistem eleştirisiyle yazılarında, şiirlerinde doğrudan böyle bir ifade geçmese de şiirin hem dil hem de anlam alanı içerisinde Queer söyleme yaklaştığı görülmektedir. Bunda bilinçli bir yaklaşım sergilememiş olduğunu söylememizin sebebiyse zaten Queer'in Türkiye'de sanatla buluşmasının geç bir olgunlaşmayla 1990'lı yıllara rastlıyor olmasıdır. Queer ancak post feminist sanatçıların LGBT sanatçıları savunmasıyla oluşan özgürlük hareketi içerisindeki bu yıllarda, sanatla bir araya gelerek Queer Sanat halini kazanabilmiştir (Özkazanç, 2015:201). Diğer taraftan Türkiye'de Queer'in geç bir dönemde sanat haline gelmesinin nedeni Türkiye'de 1960'lı yılların siyasi ve sosyal ortamıdır. Özellikle şiir anlayışının ideoloji ile angaje olduğu böyle bir dönemde "heteronormatif" (normatif heteroseksüellik) (Butler, 2019: 16) sistem dışındaki bir bireyin, cinselliğini özgürce yaşayabilmesi söz konusu dahi değildir ki Orhan Alkaya'nın tabiriyle "eperkekçe şiirler" (Özger, 2018: 41) söyleme modası her geçen gün yükselerek gür bir sesle tırmanmaktadır. Zaten Özger'in de şiirleri haricinde, cinselliğini işaret ettiği böyle bir demeci ya da konuşması olmamıştır. Çünkü cinsel durumunu yakın arkadaşlarına dahi açamamış ancak şiirlerinde kendini özgürce ifade ederek bu sıkışmışlığı gidermeye çalışmıştır.¹ Dolayısıyla Özger'in Queer söylemiyle

1 İsmet Tokgöz, kendisi ile 12.10.2019 tarihinde İstanbul/Kadıköy'de yaptığımız söyleşide bu durumdan şöyle bahseder: Sevda için yanıp tutuşan bir adam. Onun için yaşayan bir adam. Ama bu tür bir sevda toplum tarafından olumlu karşılanan bir şey değil. Tam tersine negatif bir bakış açısıyla bakılıyor ve Arkadaş'a yoğun bir şekilde hissettiriliyor. Zaten yaşayamıyor doğru düzgün. Arada çok ciddi bir dönem farkı var ve şimdiki gibi değil şartlar. Bu bakımdan topluma karşı hınç duyuyor zaman zaman. Şiirlerinde de bu konu ile ilgili kızdığı, ağır şeyler söylediği dizeleri var toplum için. Toplumla bu karşı karşıya kalış, sevgi yüzünden karşı karşıya kalış Arkadaş'ta çok ciddi etkiler bırakıyor. İçinden çıkılmaz bir melankoli oluşturuyor.

kesiştği nokta burası, yani şiiri ve sanattır. Queer'in sanatla kesiştiği bu noktanın bu nedenle Queer kavramı açıklanıp tarihsel gelişimi ortaya konarak bu dışındalık durumu, belli başlıklar halinde incelenmeye ve açıklanmaya çalışılacaktır.

Queer Teori ve Kavramının Ortaya Çıkışı

Queer (kuir) sözcüğü sözlük anlamıyla tuhaf, ilginç, olağandışı, alışıldık olmayan, hafif çılgın, homoseksüel (argo) gibi anlamlara gelmektedir. Jagose Queer Teori kitabında Queer kavramının eskiden sıradan anlamıyla eşcinselliği işaret eden argo bir kelime olduğunu, kötü anlamıyla ise homoseksüelliği dışlayan aşağılayıcı bir kelime olarak kullanıldığını ifade eder. Son yıllarda olan gelişmelerle de bu kavramın farklı anlamlarda kullanılmaya başlandığını ileri sürer. Artık Queer, sıradışı cinsel kimlikleri bu söylem altında birleştiren bir kavram olarak kullanılırken bazen de LGBT hareketinden çıkmış ve gelişmekte olan bir teori modeli şeklinde tanımlanmaktadır (2015:9).

Queer kavramının toplumda fikirsel olarak politik bir çizgiye dönüşmesini ise tarihsel olarak 1990 yılına kadar ilerletmek mümkündür. Bu tarihlerde "Queer Nation" adı verilen bir grubun New York Onur Yürüyüşünde "Queerler Bunu Okusun!" başlıklı bir bildiri dağıtmasından sonra Queer bireyler artık kavramı sahiplenir ve kendilerini de bu şekilde adlandırırlar. Hareketin temel amacında ise bu duruma karşı boyun eğmediklerini ya da durumla ilgili rahatsızlık hissetmedikleri mesajını vermek vardır. Dolayısıyla David Halperin belirttiği gibi adlandırmanın kavramsal olarak sadece homoseksüellikle ilgili değil, pek çok açıdan cinsel ve düşünsel farklılığı kapsadığını söylemek mümkündür (2003: 340-341).

Tarihsel süreç içerisinde meydana gelen olaylara baktığımızda, Queer kavramının feminist eleştiri yoluyla yükseldiğini fakat temelinde salt bir cinsiyet kriteriyle hareket etmeyerek

“heteronormatif” düzenin dışındaki her türlü kimliği de kapsadığını görmek mümkündür. 1960’lı yıllardan sonra sanat ve fikir hareketleri farklı bir nitelik kazanırken feminist söylem de bu alanda ağırlık kazanır. Fakat bu noktada feministler de kendi içinde görüş olarak ayrılırlar. Doksanların başlarında doğmaya başlayan post-modern feminist görüşler, dil konusundaki bir eksiği ortaya koyar. “Post-modern feminist sanatçılar ve kuramcılar “eril” dilin/”modern terminoloji”nin kadın/erkek ayrımını pekiştirdiğini söyleyerek yeni bir dil arayışına girmişlerdir.” (Demiral, 2017: 1). Bu noktada kadının erkek karşısındaki sorunları dile getirilirken kadınların kendi aralarındaki sorunlar görmezden gelinerek feminist hareketin bütünlüğünü bozmuştur. “Siyah feminizm”, “Sosyalist-feminizm”, “post-kolonyal feminizm”, “LGBT ve Queer feminizm” (Özkazanç, 2015: 201) gibi birçok farklı feminist hareketin doğması bu durumun göstergesidir. Diğer taraftan bir yenilik arayışı içinde olan bu post-feminist sanatçılar, yanlarına LGBT sanatını da alarak belli kesimlerin sanat tarihinde neden arka planda kaldığının sorgulamasına girişir. Bu gelişmeler ışığında bir yönü ile LGBT hareketini temsil eden Queer Sanat, birtakım feminist fikir hareketleri üzerinde yükselmiş olur.

Meselenin özünü oluşturan ve Queer sanatın bugünkü görünümünü kazanmasını sağlayan ise Judith Butler’in konuyla ilgili çalışmaları olmuştur. Butler’in Queer hakkında fikirleri ise çalışmanın ilerleyen bölümlerinde detaylı bir biçimde incelenecektir.

Queer Düşüncenin Kapsam Alanı

Queer iddiasının temelinde sadece farklı cinsel yönelimler ve arzular ya da organlar yatmaz. Diğer taraftan Queer, hizada durmayanlarla da ilgilidir. Bu hizanın tanımını eril yapının oluşturduğu “heteronormatif” düzen olarak

yapabiliriz. Burada kast edilen düzenin içine ise toplumsal normların belli biçimlerde olmasını beklediği cinsiyet, cinsellik, farklı cinsel yönelimler ve bunlarla beraber bireye yüklediği birtakım sorumlulukları koyabiliriz. Örneğin Queer teori “heteroseksüelliğin”² toplumda bir norm olarak kabul edilmesine karşıdır. Butler ise heteroseksüelliği; doğuştan getirilmiş toplumsal cinsiyet sınırları içinde kadının edilgen, erkeğin ise etken olduğu bir cinsel ilişki şekli olarak tanımlar (2014: 28). Diğer taraftan heteroseksüellik sadece cinsel partner seçimi ile ilgili bir durum değildir. Sara Ahmed’e göre heteronormatif sistem, heteroseksüel olmanın da ötesinde bir anlam taşır. Heteroseksüel ilişki; evlilik yoluyla iyi bir anne baba olarak aile kurmak, iyi bir komşu olmak hatta daha da ötesinde iyi bir vatandaş olmak gibi hedefler taşıyarak ile ideal olana yaklaşır (2015: 187). Böyle bir düşünsel zeminde “heteronormatif” düzen alanını terk eden kişi Queer düşüncenin içine dâhil olabilir. Bu açıdan baktığımızda Queer ile ilgili yanlış kullanımların başında Queer’in lezbiyen, gay, biseksüel, travesti, transseksüel kavramlarını ifade etmenin kısa yoluymuş gibi anlaşılması ve kullanılması gelir. Bu sadece Türkiye’de değil Batı’da da geçerli olan yanlış bir kullanımdır. Zaten kavrama bu şekilde yaklaştığımızda hiçbir politik söylemi ve siyasi duruşu olmayan bu kavramı derinleştirmenin de bir anlamı kalmamaktadır. Bu nedenle Queer söylem cinselliğin, cinsiyetin ve bununla beraber gelen kuralların; eşcinsel, heteroseksüel gibi kategorilere indirgenmesine karşıdır.

Rubin “Thinking Sex: Notes for a Radical Theory of the Politics of Sexuality” isimli çalışmasında cinsiyette hiyerarşiye işaret ederek “iyi”, “normal” ve “doğal” kabul edilen cinselliğin heteroseksüel, evlilik kurumu çatısı altında ve tek eşli olması gerektiğini söyler. Bu cinsellik kapalı alanlar içinde yaşanmalı,

2 “Cinsel çekim oluşturan kimseye cinsel nesne, dürtünün bir kimseyi ittiği eyleme cinsel amaç diyeceğiz. Cinsel nesnelere erkek olan erkekler ve yine cinsel nesnelere kadın olan kadınlara eşcinsel (inversion) denir.” Heteroseksüellik veya karşıcinsellik ise cinsel ya da duygusal açıdan karşı cinsle ilgi duyma durumudur (Freud, 2019: 31-32)

umumi alanlara taşınmamalıdır. Pornografik ve fetişist nesne ya da unsurlar barındırmamalı, aynı kuşaktan olmalı ve kesinlikle ensest olmamalıdır. Bu kurallara uymayan cinsellik “kötü”, “anormal” cinselliktir. (1993: 15)

Queer Teorinin Fikirsel Gelişimi ve Teori Hâline Gelmesi

Queer’i aşırı sistematik düşüncelerle belli kalıplara oturtmak, kaygan bir zeminde olan Queer Teorinin mantığına ters düşeceğinden Queer kavramını sınırlandırıp kalıplaştırmak yerine kavramı besleyen sanat ve fikir hareketlerini göz önünde bulundurarak anlamak gerekir. 1960’lı yıllardan itibaren Queer Teoriyi besleyerek iki ayrı hatta ilerleyen kaynak karşımıza çıkar. Birinci kanalda Lacancı hat adı ile anılan, psikanalizin içinden gelen Jacques Lacan, Luce Irigaray ve Julia Kristeva gibi isimler olduğunu söyleyebiliriz. Bu noktada Arkadaş Z. Özger şiirindeki bazı cinsel unsurlar psikanalitik bağlamda inceleneceği için Lacan’ın dil ve bilinçdışı üzerine geliştirmiş olduğu fikirleri büyük önem teşkil etmektedir. “Lacan’a göre dilin öznenen bağımsız işleyen yapıları vardır; özne de adeta oraya iştirtilmiştir. Lacan, Freud’un bilinçdışının işleyişi hakkında ileri sürdüğü mekanizmaların aynen dilde de bulunduğunu gösterir.” (1994: 9) Diğer taraftan Batı’nın, öznenliğin cinsellikle ilk kez bu düşünce yapısı içerisinde ele aldığı düşünürsek Queer Teori açısından önemlidir. Çünkü psikanalize göre kimlik kaygan bir zemin üzerinde bölünmüş, parçalı bir yapıya sahiptir. İkinci kanalda ise fikirlerini psikanalizin eleştirisine dayandıran Foucault ve Gilles Deleuze’nin oluşturduğu öznenliği cinsellik, toplumsal cinsiyet ve iktidar üzerinden değerlendiren hat gelir (Özkazanç, 2015: 95). “İçgüdüler genel olarak yaşam koşullarına ve hayatta kalma koşullarına, tarihsel ve toplumsal bir ortamda belirlenmiş bir yaşam biçiminin korunmasının koşullarına işaret etmektedir.” (Deleuze, 2015: 354). Butler ise her iki kanaldaki düşünceleri birleştirmiş fakat Queer teorinin

fikirsel altyapısını hazırlarken büyük ölçüde Foucault'nun "biyo-iktidar" kavramından etkilenmiş ve bu fikri daha da genişletmiştir. Bu bağlamda Butler'in düşüncelerinin uygun bir zeminde kavranabilmesi için Foucault'nun "biyo-iktidar" kavramının açıklanması yerinde olacaktır.

Foucault ve Biyo-İktidar

İktidar sözcüğü, temel anlamda devlet yönetimini elinde bulundurma olarak kullanılsa da Foucault'un Özne ve İktidar isimli çalışmasında işaret ettiği anlam alanı çok daha geniş ve farklıdır. Foucault, on yedinci yüzyılın sonundan itibaren Batı toplumlarına hukuksal-söylemsel modelin iktidar göremediği yeni bir iktidar biçiminin hâkim olduğunu söyler (Foucault, 2014: 16). Bu nedenle bahsi geçen iktidar mekanizmasının hukuksal-söylemsel modeldeki iktidar anlayışından daha farklı olarak yaşamın sağladığı güçleri sınırlamaya değil, arttırmaya yönelik yani daha pozitif görüldüğünü söylemek mümkündür. Burada özellikle analiz etmekte olunan "iktidar"ı karakterize eden bir özellik olarak bireyler ya da gruplar arasındaki ilişki pratiğidir. Vurgulanması gereken nokta ise bu yeni iktidar anlayışı, bireylerin üzerinde doğrudan kısıtlayıcı bir etki yaratmak yerine bunu biraz daha özgürleştirici bir söylemle hissettirmeden yapar. Yani birey eylemlerini özgür iradesini kullanarak yaptığını sansa da bir "iktidar" alanı içinde hareket etmektedir. "Bu iktidar biçimi bireyi kategorize ederek, bireyselliğiyle belirleyerek, kimliğine bağlayarak, ona hem kendisinin hem de başkalarının onda tanımak zorunda olduğu bir hakikat yasası dayatarak doğrudan gündelik yaşama müdahale eder." (Foucault, 2014: 63). Burada "iktidar" terimi özellikle " taraflar" arasındaki ilişkilere gönderme yapmaktadır. Söz konusu "iktidar" kavramı edimle alakalı bir kavram olarak ölüm, cinsellik, haz, ekonomi, yaşam standartları gibi toplumun her alanında kendisini hak sahibi gören bir yapıdır. Bu noktada ise iktidarın değişerek biyo-iktidara evrildiğini görmekteyiz.

Dolayısıyla bildiğimiz hukuksal-söylemsel modeldeki iktidar anlayışının bilindik imkânlarını kullanmaz. “Kısacası yaşam üzerinde odaklanan biyo-iktidar bir normalizasyon toplumu oluşturur, yani insanları normlara uymaya zorlayan, onları normalleştiren bir toplum.” (Foucault, 2014: 16).

Söz konusu iktidar mekanizmasının işleyişinde özgürlüğün olmazsa olmaz kritik bir işlevi vardır. Çünkü biyo-iktidar, birey kendisini özne olarak konumlandırabildiği için yaşamın ve toplumun derinlerine kadar kök salabilir. “Bu ilişkide özgürlük iktidarın işleminin koşulu, hatta önkoşuludur.” (Foucault, 2014: 76). Bu nedendir ki iktidarla özgürlüğün karşılaşmasını birbirinden ayıramayız. Özgürlük olduğu için iktidarın olduğu yerde direniş imkânı da vücut bulur. Fakat buradaki özgürlük anlayışı, eylem biçimlerinin önünde engel oluşturan etmenlerin yokluğu değil, bu engelleri aşmak için sarf edilen çabadır.

Yeni iktidar anlayışı özellikle kadın ve erkek, ana-babalar ve çocuklar, yönetenler ve yönetilenler, gibi muhalefet odakları üzerinden ilerleyerek bir direnç ve mücadele alanı yaratır. Böylelikle her türlü toplumsal ilişkinin içine sızan “iktidar” bireylerin eylemleri üzerinde bir etki gücü yaratır. (Foucault, 2014: 73).

Politik unsurların yanında biyolojik varoluş durumlarıyla da söylemlerini geliştiren biyo-iktidar, bireyi ve bedenini en güçlü şekilde tahakküm altına alacağı cinsellik noktasından yakalar. Bedenin cinsellik yoluyla denetimi, doğuştan gelen istek ve arzularının bastırılması, kontrol sağlanmasının önünü açmıştır. Bu noktada ise biyo-iktidarın biçimlendirmiş olduğu toplumsal cinsiyet olgusu karşımıza çıkar. Biyolojik cinsiyet doğuştan getirilirken, toplumsal cinsiyet de verili düzende hazır olarak bekler. Hiyerarşik bir şekilde sadece kadın ve erkek olarak ikiye ayrılan insan bedeni daha doğduğu anda sistemin onun üzerinde hak sahibi olması ile kısıtlanmıştır.

Judith Butler'de Queer fikrinin temelleri

Butler'in Queer anlayışını ve cinsiyet meselesine bakış açısını kavrayabilmemiz için cinsiyet ve toplumsal cinsiyet gibi kavramların ayırımını dikkatli belirlemek gerekir. Cinsiyet TDK'nin sözlük tanımına göre: "Bireye, üreme işinde ayrı bir rol veren ve erkekle dişiyi ayırt ettiren yaratılış özelliği, eşey, cinslik, seks." gibi anlamlara gelir <https://sozluk.gov.tr/?kelime=> [Erişim: 20.04.2020]. Toplumsal cinsiyet ise tarihsel süreç içerisinde şekillenerek toplumsal yapının ve kültürel normların; bireylerin toplum içindeki kadınlık veya erkeklik kimlikleri için belirlemiş olduğu kurallar ve sorumluluklar bütünüdür. Yaşamsal pratiğe gelindiğinde ise iktidarın ürettiği bir toplumsal anlayış, toplumsal cinsiyet denilen meselenin kültürel normların öncesinde doğal bir yapıyla bulunduğu kabul edilmektedir. Butler ise bunun tam tersi olduğunu düşünür. Ona göre toplumsal cinsiyet kültürel bir kurgudan başka bir şey değildir. Butler'e göre insanın biyolojik cinsiyeti doğumla beraber belirlenirken kültürel anlamda ise verili bir toplumsal cinsiyet içine doğar (2019: 229). Bu durum ise kendi içinde belli sonuçlar doğurur ve cinsiyetlerin toplum yaşamındaki statikosunu belirleyerek dışlayıcı ve hiyerarşik bir yapı kazandırır. Bu nedenle Butler, salt cinsel kimlikten hareket etmeyen siyasal bir toplumsal bir anlayışı savunur.

Özetlemek gerekirse kadın ve erkekleri anne karnında henüz cinsiyetsizken, kadın/erkek yapan şey "bu bir kız/erkek" söylemidir. Böylece cinsiyetsiz bir şekilde doğan bebek cinsiyetlendirilmiş bir özne olarak üretilmiş olur (Butler, 2014: 7). Butler'in fikirleri doğrultusunda Queerleşme denilen şey, toplumsal algının dışında olan bir bireye, kimlik kazandırma ya da mevcut sistem içinde bir yer bulma eylemi değildir. Tam tersine toplumsal kimliğe ve cinsiyete ters bir söylemle kimliksizleştirme hareketi olduğu fikrine ulaşabiliriz.

Queer Esteliğin Sanata Yansıması

Sanatın temel prensiplerinden biri insana ve hayata dair farklı perspektifler sunması, mevcut sistem ve anlayışlarla yetinmeyerek eleştirel bir çerçevede sürekli yeni yollar üretmesidir. Bu bakış açısıyla yaklaştığımızda temel olarak Queer kavramının, sanatın bu iç dinamiği ile örtüştüğünü, bir bakıma bu işlevi yerine getirmede ona hizmet ettiğini görürüz.

Terry Eagleton, "... edebiyat kaçınılmaz biçimde yoksullaşmış hayatlarımıza yapılmış bir tür ilave, yeteneklerimizi normal sınırlarının ötesine taşıyan bir tür manevi protezdir. Herkesin deneyiminin sınırlı olmak durumunda olduğu, sanatın da bunu değerli bir biçimde zenginleştirebileceği doğrudur." der (2015: 45). Bu bağlamda Eagleton'ın Queer kuramı desteklediğini söylemek ya da konuyla ilgili bir beyanat verdiğini ileri sürmek mümkün değildir. Fakat sanattaki cinsiyet kalıplarını kaldırarak meseleye farklı bir bakış açısı getirmesi açısından sanata böyle bir katkı yaptığı söylenebilir. Dolayısıyla bu anlamda Queer sanat, normal sınırlarında devam eden sanata yapmış olduğu bir müdahaleyle, onu daha da özgürleştirmiş ve genişletmiştir. Halil Turhanlı, "Eşcinsel Tarihin Loş Köşeleri" adlı yazısında, Queer bireylerin bu durumu ile ilgili destekleyici bir görüş olarak homoseksüellerin haklarını savunan şair/düşünür Edward Carpenter'ın (1844-1829) denemelerini işaret eder. Carpenter, "İlkel Halklarda Ara Tipler" başlıklı yazısında, toplum normlarının dışında cinsel yönelime sahip bireyleri, insanoğlunun ilerlemesinde ilerletici bir güç olarak görmektedir (Turhanlı, 1914: 11).

Queer estetiğe göre toplum sistemlerini oluşturan hiçbir siyasal ya da sanatsal öğretilerde ahlak tek başına belirleyici olamaz. Bu yol toplumsal ahlakın ve normların dışından da geçse aldırış etmeyerek kendi için güzel olana yıkıcı bir etkiyle ilerler. 2015 yılında şair ödülü alan eşcinsel şair Aziza Barnes, bir söyleşisinde Queer'in sanattaki yeri ve etkisini şu şekilde

tarif ediyor: "...Nesnel gerçek yok- cinsiyet yok, ırk yok. Bunların hiçbiri yok çünkü içinde bulunduğumuz kafesteki lanet kısıtlamaları aşabiliyorsanız, yaratıcı, akıcı ve dürüst bir şekilde, çok güzel bir hayatınız olabilir. Galiba şiirimin bu dünyada oynadığı şey, en basit görünüşte bile bize öğretilen şeyleri sorgulamaya başlaması." (Şafak, 2019: 72). Bu tarz açılımlarıyla Queer Sanat aynı zamanda bilinçaltını, cinselliği serbest bırakmasını sağlayarak bireyin özgürleşmesine de katkıda bulunur.

Hayatta kendi benliklerini özgür bir şekilde devam ettiremeyen bireylerin sanat yoluyla bir çıkış noktası bulduğunu ve bu hususta eksiliği bir nebze de olsa gidermeye çalıştıklarını görürüz. Çünkü kimlik duygusu tehdit edilen bireyin, benlik-dünya ilişkisinde bir sarsıntı meydana gelir; bu da bir taraftan kaygıyı doğurur. Yaratıcı bir süreç içinde birey kendisinin bilincine vararak benlik-dünya arasında açılan uçurumu az da olsa kapatarak kaygıyı azaltır. Queer Teori özelinde cinsellekle karşımıza çıkan bu kısıtlama ya da uyuşmamaya hali yaratıcı gücün etkisiyle bir genişlemeye evrilir. Cinsel yönelimi nedeniyle toplum dışına atılan birey "ben" deneyimini yaşamadığı için bir yarım kalış halindedir. Rollo May, bu hususta diğer insanlarda kendisini güven ve kabulleniliş içinde tanımasının "ben-im" deneyiminin yaşanabilmesi için zorunlu olduğunu söylüyor (May, 2018: 14). Bunun yaratım süreci içinde bir sanat eserinde gerçekleştiğini söylemek mümkündür.

Arkadaş Z. Özger Şiirinde Queer Unsurlar

Sanatsal farklılık: Hizanın dışındaki şiir

Arkadaş Z. Özger şiirinin durduğu ya da dışarıda kaldığı yeri açıklayacak olursak 1960'lı yıllardan itibaren Ankara'da "sol" görüş içinde Marksist ve Sosyalist gençlerin oluşturmuş olduğu şiir ve sanat grupları ağırlıktadır. Bu yıllarda aynı

durum Arkadaş Z. Özger şiiri için de geçerlidir. Resme uzaktan baktığımızda ideolojik kaygılarla oluşturulmuş bu şiirlerin arka planında bilinçli ya da bilinçsiz erkek cinse yüklenmiş bazı simgesel özellikler görürüz. Bu özelliklerin içinde sert bir üslup benimsemek, erkeğe özgü bir durum olarak algılanan yüksek sesle şiirler okumak ve yazmak, duygusal ve bireysel konuları şiirin dışında bırakmak gibi belli başlı karakteristik unsurlar sayabiliriz. Bu bağlamda Orhan Alkaya'nın Özger'in ve dönemin şiir anlayışını yönelik değerlendirmesi dikkat çekmektedir:

"O günlerde memlekette, gür sesli, eperkek şiirler revaçtaydı. En iyisinden en kötüsüne... Solcu olması da görünür kılmaya yetmezdi çocuğu. Değil mi, birleşmiş ve kaynaşmış söylem kitlesine itibar etmiyor, çekin kuyruğunu gitsin(...)" (Özger, 2018: 41)

Dönemin sol ağırlıklı devrimci şiir geleneği içinde Özger ve şiiri farklı bir yerde durmakta ve şiirde dışlanan bu özelliklerin çoğunu içermektedir. Genç şair genel şiir anlayışının dışında, şiirlerinde cinselliği, bireysel çıkmazları konu ederek toplumsal cinsiyet algısını eleştirir; ironi ve mizah yapar ve şiirlerinde film artistleriyle sohbet eder.

Tahir Abacı, Özger için yazmış olduğu yazısında Özger'in sadece edebiyatla değil bütün sanat dallarıyla yakından ilgilendiğini ve tam bir Kafkaesk ortamda yaşadığını ifade eder. Bu Kafkaesk ortamın bir parçası olan narin iç dünyası ile uyuşmayan gençlik eylemlerine katılmayı tercih etmediğini ve bu nedenle dışlandığını söyler: "Hüseyin Cevahir üniversitedeki ilk yıllarında edebiyata ilgi göstermiş, hikâyeler ve yazılar yayınlamıştı. Ne var ki o gün Arkadaş'a da, bana da uzak davrandı; artık Arkadaş'ı da, sanatını da, küçümsediği hemen hissediliyordu. Bu ona mahsus bir durum değil, genel eğilimdi." (Özger, 2018: 49). Tabi her toplumsal norma ya da koşula uymayan bireyleri Queer olarak değerlendirmek de mümkün değildir. Burada Özger'in değerlendirilmesinin

sebebi uyum sağlamamasının yanında fikirleri ve hayat tarzı ile beraber Queer düşünceye çok yakın durmasıdır. Bu duruş ve düşünüş biçimi ise çalışmanın ilerleyen kısımlarında Özger şiirinin örtük anlamları üzerinden örnekleriyle açıklanacaktır.

Heteronormalif Düzenin Dışındaki Cinsiyet ve Cinsellik Algısı

Toplumsal yapının oluşturduğu normlara göre erkeklerin de kadınların da öngörülebilir belli davranışlar içinde olması gerekir. Hatta erkeklerde yaratılışlarından gelen fiziksel güç öne sürülerek erkeklik yüceltilmiş, bu ataerkil yapının bir parçası olmaya zorlanmıştır. Bu durum ise bu yapıya uyması gereken bireyleri baskı altında bırakmış ve bir uyumsuzluk sürecine itmiştir. Söz konusu uyumsuzlukla beraber özellikle post feminist sanatçıların da etkisiyle erkeklerin erkeklik değerlerine uygun davranmak zorunda olmadığı, bu değerleri reddedebileceği ve bunun bir erkeklik kaybı olmadığı savunulmuştur. Üstelik erkekler de kadınlar gibi söz konusu erkeklik değerlerinin mağduru olmuşlardır. Bu da “değişen erkeklik” tartışmalarını başlatır. “Egemen erkeklik değerlerine uygun davranmak zorunda değiliz; egemen erkeklik değerlerini reddetmek erkeklik kaybı değildir; tersine erkekler de kadınlar gibi söz konusu egemen erkeklik değerlerinin mağdurdurlar” diyenler, “değişen erkeklik” tartışmalarının yapılmasına yol açtılar (Sancar, 2013: 29).

Toplumsal cinsiyet eleştirisi

Arkadaş Z. Özger pek çok özelliği ile toplumdan ayrılan ve toplumun yerleşmiş kalıplarını yıkan bir hayat düzlemini devam ettirir. Bu uyuşmadığı özelliklerden birisi de toplumsal kodların uzağında kalan cinsel yönelimidir.

Cinsel yönelimini dönemin şartları sebebi ile kendisi açık olarak doğrudan ifade edemese de dikkatle dinlediğimizde

pek çok şiirinde bu farklılığını imleyen sessiz çığlığı yakalayıp duyabiliriz. Özellikle “sakalsız bir oğlanın tragedyası” bu çığlığın çatlayarak ironik bir başkaldırışın halini aldığı poetik bir şiiridir. Bu şiirin en başta, başlığı bile hazır verili kültürel kodlara bir meydan okuma ve başkaldırmadır. “Sistem içinde konuşmak, konuşma imkânından mahrum kalmaktır, dolayısıyla bu bağlamda konuşmaya kalkışmak bile başlı başına bir performatif çelişkidir, kendisini savlayan bir dilin içinde “ol” amayan bir kendi’ nin dilsel savıdır.” (Butler, 2019: 197). Kadınlar, lezbiyenler ve eşcinsel erkekler zorunlu heteroseksüelliğin dil sistemi içinde konuşan özne konumunu üstlenemezler.

Günlük hayattaki gerçekleri ve geleneksel yapıyla beraber gelen bazı kültürel unsurları taşıdığı için dil küçümsenmeyecek derecede bir ideoloji aracı olarak karşımıza çıkar. Özellikle ataerkil yapının baskın olduğu toplumlarda erkek cinsiyetinin dışındaki cinsiyetlerin ötekileştirildiği görülmektedir. Bu durumun kadın-erkek karşıtlığı üzerinden yürüdüğü dilimizde de kadının daha edilgen, erkeğin ise daha etken olarak konumlandığı bazı ifadeler görmektediriz. “Devlet adamı”, “din adamı” ifadeleri üzerinden kadının toplumsal anlamda ikinci planda kaldığını, “kadının namusu”, “kadın pazarlamak” ifadeleri üzerinden kadının cinsel bir obje olarak gösterildiğini, “karı gibi ağlamak”, “evde kalan kızlar” ifadeleri üzerinden ise kadının küçümsendiğini söylemek mümkündür. Kadın ve erkek arasındaki bu karşıtlık bedenlerin görünümü üzerinden de pekiştirilerek yine toplumsal dile sirayet eder. “Saçı uzun aklı kısa” ifadesi hem kadına olması gereken belli bir fiziksel görünümü yükleyerek hem de küçümseyici bir anlam geliştirmiştir. Aynı durum erkeklere yüklenen bazı sorumluluklarda da kendini göstererek kadın ve erkek arasındaki zıtlığı pekiştirir. Toplumun belli bir kesiminde kadınlara atfedilen uzun saçlı olmak ya da küpe takmak gibi

eylemlerin erkeklerde bulunması, erkekleri fiziksel görüntü açısından kadına yaklaştırdığı için rahatsız edici bulunur.

Özger, bu dilsel kodlara zıt giden bir kelime ve anlam seçilimi yapmıştır. O, bir sanatçı tavrı ile "eril dilin" kadın erkek ayrımını pekiştirdiğini düşünerek farklı bir dil arayışına girer. Özellikle "sakalsız bir oğlanın tragedyası" isimli şiirinin dönemine göre bu kadar farklı ve özgün olmasının sebeplerinden biri de budur. Şiirinin isminde geçen "oğlan" sözcüğünün erkek, adam, herif, çocuk, delikanlı gibi cinsiyet ayrımının daha belirgin olduğu bu kadar sözcüğün içinden seçilmesi dikkate değerdir. Diğer bir taraftan bu oğlanın "sakalsız" olması da buradaki cinsiyet algısını gittikçe belirsizleştirmiştir. Böylelikle cinsiyetlere yüklenen fiziksel özellikleri reddeder.

Arkadaş Z. Özger şiirlerinde hegemonik erkeklik kavramına karşı çıkıp bu durumun sorgulamasına girerek, bu yapıya uymayı reddeder. Özger, sürekli toplumsal cinsiyetle beraber bireylere yüklenen rolleri sorgular ve bu kurgunun anlamsızlığına karşı çıkar. Cinsiyetler arasında oluşturulan çeşitli zorunluluk ve hiyerarşileri eleştirir ve cinsiyetin toplumun belirlemiş olduğu çeşitli kurallar nezdinde yaşanmasını istemez.

Bu fikirlerin açığa çıktığı diğer bir şiiri olan "o eski bir" isimli şiirinde "erkek olucam. olucam / ve erkekliğin ne işe yaradığını/ louis charles royer'den sorucam" (Özger, 2019: 30) dizeleriyle erkek olmanın sorgulamasını yapar. Erkekliğin, sanki büyüyünce herkesin olması gerektiği ve toplumda kabul gören bir unvan, bir meslekmiş gibi görünen algısına karşı çocuksu söyleminin içinde erittiği bir ironik tepki gösterir. Burada "ısıtıp kanımı ceninlerimle / kitapları insanları ve tanrıyı / en kirli çamaşırlarını vücudumun / arındırıp kanımı ceninlerimle" mısraları da dikkat çekicidir (Özger, 2019: 30). Şiirin öznesi tarafından "cenin" sözcüğünün sahiplenilerek öznenin doğurgan dişi bir özneymiş gibi tarifi yapılmaktadır. Ardından bu durum "vücudun kirli çamaşırları" olarak nitelenmekte ve ironi içinde biyolojik cinsiyetin bağlarından

kurtulmaya çalışılmaktadır. Burada bu ceninlerle arındırılan şeyler ise kitaplar, insanlar ve tanrıdır. Yani özneyi biyolojik olarak var edip bedene hapis bırakan bir yaratıcı ve başına gardiyan olarak konan kültürel mirasın unsurlarından sıyrılmaya çalışılır.

“o eski bir”
 bir gün ben
 büyücem. büyücem
 delikanlı olucam. kızlara
 baktıkça yüreğimin küçüklüğüne
 eski bir çamaşırı anımsayıp
 kirli bir çamaşırı anımsayıp
 hıncımı dudaklarımdan alıcam
 dolayıp öfkemi sakallarına
 sakallarımı dolayıp öfkeme
 sevişmeyi kendime göre seçicem
 sevmeyi yüreğimi kanımı kırmızı gülleri
 çok sevmeyi

(Özger, 2019:30)

Şiirinin devamında ise sözü yetişkinlikteki kız erkek ilişkisine getirir. Delikanlı olup bir kıza baktığında, yani ilgi duyduğunda yüreğinin küçüldüğünü görürüz. Çünkü özne burada kendi istediğini istediği şekilde sevememektedir. Birey ancak Foucault'nun bireyler arası çekişme ve tahakkümle içini doldurduğu “iktidar ilişkileri”nin (2014: 73) kendi için kurguladığı şekilde sevebilmektedir. Bu da onun sevgisini ve yüreğini kısıtlar. Bu noktada doğumla beraber gelen eski bir çamaşırı yani yine o üzerine yapışmış cinsiyet çamaşırını anımsar ve hıncı dolar. Sonrasında ise eril bir yapıda gücünü kullanıp öfkesini sakalına dolayarak sevişmeyi kendisine göre seçebilmesine muktedir olur. Burada bir paradoks karşımıza

çıkır. Çünkü birey kendini özne olarak üretirken bile var kılabilmek için "iktidar ilişki"lerinin argümanlarını kullanarak kendini görünür kılar. Şiirde ise birey sevgi anlayışını bile seçebilmek için erkeklik algısının dışında davranarak gücü elde edip yine erkeklik algısına hapsolmek zorunda kalır. Yani birey hiçbir zaman kendine özgü bir şekilde var olamaz. Bu noktada kimlik dediğimiz paradoks bir taraftan kendini var ederken bir taraftan da yıkmaya çalışır.

"o eski bir"

bana ait olmıyan şeyleri

ve öğrenicem daha çok sevmeyi

yüreğimden kanımdan kırmızı güllerden

bana ait olmıyan şeyleri.

ah ben niye vurgunum bunca

kanım kadar benimsediğim

yani hiç sevmediğim

çok sevdiğim yani

yani ben şaşırıyorum

şakıyan bir bülbül görünce

öten bir karga görünce

şaşıyorum

tanrıyı pazarlarda görünce.

(Özger, 2019: 30-31)

Şiirin öznesi, toplumsal normlara ve "iktidar"ın dikte etmiş olduğu kurallara inat, "iktidar" tarafından yasaklanmış olan şeyleri öğrenmeye çalışacağını söyler. Bunda ise çıkış yolu kendi yüreği, kanı ve kırmızı güllerdir. Yani asıl yaşamak istediği kendi hisleridir. Bir taraftan da bu cinsiyet algısına inandırılmaya çalışılan öznenin yaşadığı psikolojik tahribatla beraber hep bir çelişki içinde olduğunu görüyoruz. Sevip, isteme ya da neyi sevdiği konusunda o yıkımla emin

görünmemektedir. Burada öznenin bir kimlik problemi içinde, eksenini zaman zaman kaybettiği görülmektedir. Günlük hayatın içinde çok basit unsurları bile görerek şaşırması bunun işaretidir. Çünkü kimliksizleşme hali içinde neyin normal neyin anormal olduğunu ayırt edemez. Queer Teori de zaten bir kimliksizleşme hali içinde, toplum değerlerinin hazır olarak normal kabul ettiği unsurların farklı anlamlandırılma halidir. Bu mısralarda aynı zamanda romantik bir tutumla tanrıya ve doğaya bir dönüş vardır. Kendisini kıran üzen durumlardan uzaklaşarak sakinleşmek ister.

Özger'in, cinsel alanda baskılanan bireyin yaşadığı durumun eleştirisini yapmak için kullandığı en başarılı araçlardan birisi ironidir. "sakalsız bir oğlanın tragedyası" isimli şiirinde ironinin de geniş imkânları görülmektedir. "charles chaplin bir savaşta yitirdim sakalımı" dizesinde içinde bulunmuş olduğu Savaş'ı Charlie Chaplin olarak nitelemesi aslında bu durumun mesele haline gelip mücadele alanı olması bile komik ve ironiktir. Diğer taraftan şiirin öznesi, bu mısralar içinde erkeklik için en kuvvetli fiziksel simgelerden biri olan sakalı, yitirmek eylemi ile anlatır. Buradan şunu anlayabiliriz ki aslında bu istemediği bir şeydir. Yani buradaki özne toplum yargılarınca fiziği üzerinden bir tarifile sınırlanarak değil, sakalıyla da kendi hissettiği kimlik içinde yaşamak istemektedir.

Toplumsal normlar, çeşitli ahlaki yargılar ve geleneksel yapılarda oluşturulmuş ilişki biçimleri gereği, eşcinseller dünyanın farklı yerlerinde sapkınlıkla suçlanmakta ve hor görülerek dışlanmaktadır. Özger'in de zaman zaman bu dışlanmaya maruz kaldığını okul arkadaşı İsmet Tokgöz'ün verdiği demeçler üzerinden görmekteyiz. Modern Türk Şiiri'nde önemli bir isim olan küçük İskender bir söyleşisinde bu konuya değinerek heteroseksist düzenin, dünyanın her yerinde eşcinselleri; bedenini her an sunmaya hazır bir sapık gibi gördüğünü ve cinsellik denen şeyin eşcinsellerin bütün ideal ve doğrularını bertaraf eden bir ölçüt olarak algıladığını

ileri sürer. Fakat k. İskender bu değerlendirmenin yanlışlığına dikkat çeker: "Cinsel hayatın patolojik bir yanı olamaz. Sevgi, üremek için değildir. Sevginin doğasında dışarıya doğru değil içeriye doğru çoğalma vardır." (Şafak, 2019: 72). Kendisi de eşcinsel bir şair olan küçük İskender, diğer ilişki biçimleri gibi eşcinselliğin de sevgi temelli olabileceğini ve bu ilişki biçiminin patolojik bir tarafının olmadığını ileri sürerek normal karşılanmasını savunur.

"sakalsız bir oğlanın tragedyası"

Charles Chaplin bir savaşta yitirdim sakalımı
çıkmağın grev sesi umutlarımı vururken
yendirdim bıyıklarımı papağan kuşlara
biraz elma şekeriyle kazıdım sakalımı
lohusa şerbetiyle kazıdım sakalımı
yanaklarım paprika lahmacun ister misiniz

al işte sana böyle yüze böyle güz
demeyin deseniz de sakal yok ya ucunda
bu güz vermedi tarla seneye bıyık kerim
ben ettim siz etmeyin sakal veririm size
iğne iplik elimde bıyık dikerim size
yanaklarım taşlıtarla kurabiye yer misiniz

(Özger, 2019: 11)

Şiirin öznesi "sakalsız bir oğlanın tragedyası" isimli şiirinde yanaklarını "paprika lahmacun" olarak ikram ederken çok cömert ve ikram severdir. Buradaki söylemde ise beden bir madde gibi ikram unsuru olarak kullanılması, altında ironik bir eleştiriyi de barındırır. Ayrıca buradaki söyleyiş tarzı, bize cinselliği ticari amaçla yaşayan trans bir bireyi de çağrıştırmaktadır. Özger, buradaki kurgusal yapıyla k.

İskender'in de vurguladığı eşcinsellere karşı geliştirilen o yaklaşımı ironik bir şekilde işaret eder.

Öznenin yanaklarının "paprika lahmacun" olması ironi altında verilmiş dişil bir görüntüdür. Burada kullanılan teşbih unsurlarına da ayrıca dikkat çekmek gerekir. Divan edebiyatında oluşturulan kadın imgesinin fiziksel özelliklerinin belli bir kalıba oturtulduğunu görmekteyiz. Bu imgesel görüntüye göre yârin yanakları gül gibi kırmızıdır. Aynı görüntüyü burada paprika, kırımızı tatlı biber, gibi çok farklı bir teşbih unsuru üzerinden farklı bir ifade gücüyle yaratır. Bu bağlamda Queer bakış açısının küçük ya da büyük her türlü geleneksel bakış açısını değiştirerek yapı bozumuna uğrattığı görülmektedir.

Özger'in bu meseleleri dile getirirken kullandığı araçlardan biri olan ironiyi de iyi kavramamız gerekir. Kierkegaard ironi kavramını Sokrates'e kadar götürür ve dünyaya Sokrates aracılığıyla girdiğini söyler. Ona göre ironi öznelliğin ilk ve en soyut nitelemesidir. Bu öznelliğin ilk defa görüldüğü tarihsel dönüm noktasına işaret ederek bizi Sokrates'e götürür. Bu bağlamda Sokrates kültürü sorgulamış ve Yunan kültürünü yok ederken ironiyi kullanmıştır. "Kültüre karşı tutumu her zaman ironikti; o bilgisizdi ve hiçbir şey bilmiyordu ama sürekli diğerlerinden bir şeyler öğrenmeye çalışıyordu. Fakat bu altında başka bir amaç taşır. Sokrates bilgisizmiş görünür ve öğretilen rolüyle diğerlerine öğretir. Bu Sokrates'in ünlü ironisinin özelliğidir." (Kierkegaard, 2010: 321). Sokrates'in kullanmış olduğu bu zıtlık ironiyi sembolize etmesi açısından önemlidir. Diğer bir taraftan ironi sadece bilmeyen cahil insanları değil, bilgili olanları da alaya almak isteyebilir. Bu durumda kendini daha dolaylı yollardan karşıtlıklar içinde gösterecektir. Bu karşıtlıklar ve dolaylı yollar ironistin kendisini gizlemek için değil, tam tersine gizlenenlerin ortaya çıkarılmasına hizmet etmek için yapılıdır. Özger, şiirlerinde ironiyi toplumsal cinsiyet kavramını sorgularken kullanır. Aslında burada cinsiyet meselesine bakış açısı bellidir. Fakat

ironiyi kullanarak “eril yapıyı”, saygınlık taşıyan bir sosyal statü gibi göstermeye çalışarak aslında yerer. “bir gün ben / ergen olucam. olucam / (...)erkek olucam. olucam ve / erkekliğin ne işe yaradığını / louis charles royer’den sorucam.” (Özger, 2019:30). Sanki küçük bir çocuğun ulaşmak istediği önemli bir hedef gibi, meslek gibidir erkeklik. Bu şekilde göstererek cinsiyetle ironik bir biçimde dalga geçer.

Özger, “sakalsız bir oğlanın tragedyası” isimli şiirinde sakalını “lohusa şerbeti” ve “elma şekeri” ile kazır. Erkek figürünü belirleyen bu unsuru ise kadınlara özgü bir kavram olan “lohusa şerbeti” ile yok eder. Kadın ve erkek simgelerinin birbirine girdiğini görürüz. Şiir, öznenin bedenini, yani güç unsurundan mahrum kalmış sakalsız yüzünü, küçümsemesiyle devam eder. Tabi bu söylem kendisinin değil, kendisini toplumun yerine koyarak yaptığı ironi barındıran bir söylemdir. Böyle bir yüze sahip olan kişiyi bekleyecek hayat mutsuz ve melânkolik bir hayattır. Bu duruma güz mevsimiyle çağrışım yapılmıştır. Bıyık, sakal gibi eril simgelerin; deyimlerin ve gündelik sözlerin içine kadar sirayet etmesi, hayatı sürekli bu kadınlık, erkeklik algısı üzerinden anlamaya ve anlamlandırmaya çalışan kitlelere ironik bir eleştiridir. Şiirde, özneyi kısıtlayan ve bu duruma getiren unsurlar olarak bu tarz cinsiyetçi öğeler, söz konusunu cinsiyet meselesinden dolayı bilincini yitirmeye yüz tutmuş bir öznenin zihninde dönmektedir.

Özger’in örnekleri incelenen şiirlerinde yaratmış olduğu cinsiyetlerin fiziksel özellikleri silikleştirilmiştir. Özellikle “sakalınız uzamış inmiş ta belinize / at kuyruğu yapınız / ya da örgüleyiniz” (Özger, 2019: 11) dizelerinde sakalını yitiren erkekler, sakalı olan ve at kuyruğu yapan kadın-erkek imgeleri görülmektedir. Böylelikle kadın-erkeği birbirinden ayıran fiziksel özellikler muğlaklaştırılmıştır. Bu durum Butler’in akla Cinsiyet Belası isimli kitabının kapak fotoğrafını getirir. Kitabının kapağında bulunan fotoğraftaki iki çocuğa da kadın kıyafeti giydirilmiştir, fakat bunlardan biri erkektir ya da öyle

görülmektedir. Fotoğrafta cinsiyeti tarif edebilecek fiziksel özellikler belirsizleştirmiştir. Butler'in, cinsiyetin sonradan oluşturulmuş toplumsal bir edinim fikrinden hareketle bu fotoğraf bilinçli olarak kullanılmıştır. Toplumsal cinsiyet anlayışı içinde sakal bir erkek figürünü simgeleyen en önemli unsurların başında gelmektedir. Özger ise cinsiyetleri simgeleyen fiziksel özellikleri ele alarak "sakalsız bir oğlanın tragedyası" adlı şiirinde yitime uğratır.

Şiirin devamında geçen "demeyin deseniz de sakal yok ya ucunda" dizesinde ise sakalı, dolayısıyla erkekliği, iyice olumsuzlayarak "ölüm yok ya ucunda" sözündeki ölüm yerine kullanılabilir bir ceza unsuru olarak görür. Güç görünen işlerin sonunda Allah'tan güç alan bir inançla söylenen "Allah kerim" ifadesi ise değiştirilerek "bıyık kerim" biçiminde kullanılmıştır. Erkekliğe olan güven ve olumlama o kadar büyüktür ki Allah'a atfedilen büyüklük sıfatını kazanarak bir güven merkezi haline gelir. "iğne iplik elimde bıyık dikerim size" dizesinin altını ayrıca altını çizmemiz gerekir. Çünkü burada yine erkeklere özgü bir fiziksel özellik olan bıyık, "dikme işi" ile sonradan yapay bir şekilde oluşturulur yani toplumsal cinsiyetin sonradan oluşturulan kültürel kurgusuna dikkat çekilir. Diğer taraftan erkekliği kurgulayan bu eylemin kadın işleriyle özleştirilen "iğne iplikle dikme" işi olması da ayrıca ironiktir. Şiirin devamında öznenin yanağının, bir zamanlar İstanbul'da eğlence hayatının popüler olduğu Taşlıtarla semtinin kurabiyesine benzetilmesiyle bir albeni yaratılarak, bu dişil görüntü devam ettirilir.

Özger, bir diğer şiiri olan "Kadercinin /..." şiirinde ise soyulan bir kadın imgesiyle, cinsiyete salt beden üzerinden yapılan biyolojik algılayışı eleştirir. Şiirde "salt kadın" ve "salt erkek" ifadeleriyle cinsiyetin tek yönle sınırlandırılmış olmasına dikkat çekilmektedir: Devamında ise daha çarpıcı bir imge yapısı içinde salt kadın beklentisiyle soyulan kadın, karşımıza bir insan olarak değil, kirli yürekli bir iskelet olarak çıkar.

Yani bireyleri sınırlandırılmış tek yönlü bir cinsiyet yapısıyla değerlendirmek, insanlığı da sınırlamak demektir.

Cinsiyet anlayışında eleştiri konusu yaptığı meselelerden birisi de cinsiyet meselesinin bireydeki insanî özelliklerin bile önüne geçmesidir:

“Kadercinin / Kendine Tapmadan Önceki Son – ya da Sona Yakın – Öfkesinin Bir Dünya Görüşünün Yorumuna Başlangıç Olan Çelişkili Kötü Şiiridir ”

ve bir kadın aldık çarşıdan birşeyler umarak
kadın dediler soy dediler soyduk
giysilerini soyduk kadının ve şeylerini
ve salt kadın dediler salt kadını şimdi o
salt erkek bekliyordu şimdi biz salt erkeğiz
salt erkeğiz ve çok açız dayanamadık
soymayı sürdürdük kadını gözlerimizle
ve soyduk giysilerini kadının ve şeylerini
ve soyduk saçlarını dudaklarını ve gözlerini tardieu gibi
ve soyduk birşeyler umarak derilerini etlerini
ama hep birşeyler umarak soyduk her şeylerini
ne çıktı karşımıza biliyor musunuz sonunda
salt kadın yerine salt kemik
ve kemikler arasında kirli bir yürek
çirkin korkunç bir iskelet

(Özger, 2019: 40)

Özger, şiirde geçen “kirli bir yürek” ifadesi ile salt bedene yöneltilen bir güzellik algısını reddeder. Çünkü bu güzellik algısı geçicidir zaten şiirin devamında da bedeni ve cinsellik değeriyle “arzu nesnesi” olan insan “korkunç bir iskelet” halini alır. İnsana salt cinsiyet temelli olan bu yaklaşım sadece kadın-erkek özelinde değil, ahlaki açıdan da kısıtlayıcı bulunarak yerilmiştir. Çünkü insanın iyilik kötülük algısı, ahlaki değerleri

cinsiyeti üzerinden işlemez. Bunlar cinsiyetin dışında insanı insan yapan ortak değerlerdir ki bunlardan yoksun olan insan, insani bütünlüğünü yitirerek ve yaşamsal özelliklerini kaybederek karşımıza “çirkin korkunç bir iskelet” imgesiyle çıkar.

Ben'in ötesinde “performatif” bedenler

Butler'in Cinsiyet Belası isimli kitabından hareketle açıklayacak olursak kendimizde “iç” özellik olarak sandığımız şeyler, aslında çeşitli toplumsal beklentiler ve belli bazı bedensel eylemlerin doğallaştırılmış halidir. Bu makalemizde kavramı önemli hale getiren şey ise cinsiyet olgusu ile kesiştiği noktadır. Çünkü Butler, “öz” olarak adlandırdığı şeyin cinsiyet de olabileceğini yani cinsiyetin toplumsal beklentilerle üretilebilir olduğunu ileri sürer. (Butler, 2019: 20). Buradaki üretilebilir ve değişebilir olarak işaret edilen kavram “performatif”lidir.

Bu fikirler doğrultusunda Queer olmak, yeni bir toplum ve birey anlayışı yaratmak için, toplumsal normları sürekli yapı sökümü uğratan, ters düz eden bir performatiflik içerisinde olmaktır. Queer olmak, “iktidar” tarafından kabul edilebilir bir özne olmak uğruna bireysel duyuş ve düşüncülerden vazgeçmek değil; iktidarın dışlayıcı normatif yapısını açığa çıkaracak şekilde özne bilinci yaratmak demektir. Bu şiirin genelinde Özger'in bedene özgü eylemleri ve görüntüleri yeniden düşünmeye zorlayarak bu eylemleri bu bağlamda şiirinde ele aldığını ve bireysel benliğinden yola çıkarak özne kavramını yeniden biçimlendirdiğini görüyoruz. Yine erkeğe özgü olan bıyık figürü duyuşlar arası aktarmayla öznenin dışındaki bir kadına eklenmiştir. Hatta sakalı da vardır ve genelde kadında bulunarak bele kadar uzanan saç, bu sefer sakal halini alır. Burada da kadın ve erkek görüntüleri birbirine karışır. Şiirin öznesi sohbet ettiği kadını sakalı varmış gibi

görerek kadın saçına özgü bir tarz olan “at kuyruğu” şeklinde örmesini ister.

“sakalsız bir oğlanın tragedyası”
sayın bayan dursanıza gözünüze kuş kaçmış
bu bıyık hiç gitmemiş sesinizin rengine
sakalınız uzamış inmiş ta belinize
at kuyruğu yapınız ya da örgüleyiniz
kedinizin bıyığını usturayla kesiniz
yanaklarım bileytaşı ispiroto sever misiniz

(Özger, 2019: 11)

Söz konusu yaklaşıma benzer bir yaklaşımı resim ve fotoğrafçılık sanatında da görmek mümkündür. Nil Yalter’in, 1978 tarihli “Le Chevalier d’Eon” isimli çalışmasında, bir erkek figürünün kadın çorabını giyerken çekilen farklı fotoğraflarında da Özger şiirinde olduğu gibi kadın ve erkek görüntüleri birbirine karışmaktadır www.nilyalter.com [Erişim tarihi: 15.04.2020]. Yalter, fotoğraflarında tüm ben’leri kendi görüntü ve anlamları içinde yok ederek, aynı zamanda görüntüler üzerinden ben’lerin kimlik ve gerçekliklerini olabildiğince açık ve bir o kadar da çelişkili bir biçimde ortaya koyar. Bu durum ise Butler’in sürekli sorguladığı toplumsal cinsiyetin, bireylerin cinsiyetini belirlemede ne kadar sağlıklı bir yol olduğu sorusunu doğurarak Cinsiyet Belası isimli kitabının kapak fotoğrafını aklımıza getiriyor.

Arthur Rimbaud’un Georges Izambard’a yazdığı 13 Mayıs 1871 tarihli Kahin’in Mektubu isimli mektubunda “Ben bir başkasıdır.” der. Rimbaud’a göre, bir başkası ise yine kendisinden başkası değildir. “Sözü edilen başka bir ben olarak ya da yansıması olan bir ben’le bütünleşen, bir başka ben’dir.” (Rimbaud, 2015: 31). Doğumla beraber kendisi içinde bir varlık olan “ben”, topluma karıştıkça başka “ben”lerle karşılaştıkça oluşan yeni bir bilinç içindeki “ben” olur. Yani birey özne

konumunda kendini üretmeye devam eder. Böylelikle “ben”ler kendi varoluşsal özelliklerini devam ettirerek başka “ben”lere dâhil olurken diğer taraftan bu özellikleri devam ettiren başka “ben”leri de içine alır. Bu sözle nesnelere yüklediği anlam ile duyu kavramının da altı çizilmelidir.

“Çünkü ben bir başkasıdır. Bakır bir gün kendini borazan halinde bulursa bu bakırın suçu değil. Şurası gün gibi açık: Düşüncenin gelişip açıldığını görüyor, ona bakıyor, onu dinliyorum. Kemanın yayını şöyle bir çekince senfoni derinlerde kıpırdayıp deviniyor ya da bir sıçrayışta sahneye çıkıyor(...)”(Rimbaud, 2015: 69).

Rimbaud bu sözlerinde kurmuş olduğu imge ile nesnel gerçekliğini bir kenara bırakarak kendisini bir keman gibi hisseder. Nesnel olarak bir keman değildir fakat bu nesnelliğin ötesine geçerek bir başka şey gibi duyumsar. Şairin ben’i kendi sınırlarında daralmamalıdır, kendi dışındaki ben’lere de dönüşebilmelidir. Rimbaud’daki düşünce sisteminin duyu kavramı üzerine şekillendiğini görmekteyiz. Yani şair ancak bu yaşamsal ve deneyimsel biçimlerin altını üstüne getirerek ve yenilerini bularak hiç düşünülmemeyeni, kendine özgü olanı bulur. (Rimbaud, 2015: 28) Rimbaud’ya göre bir şiiri nitelikli ve özgün kılan şey de aslında şeylerin anlamının metinde salt sözcüklerde değil, yaşamda, yaşamın farklı görünümünde anlam bulmasıdır. Bu nedenle deneyimleri algılayan duyu organlarının kendini aşması ve bu organların algı alanları arasında bir tür eşduyum ilişkisinin olması gerekir. Ancak bu mümkün olursa insanın duyuları zenginleşecek ve kendi sanat evrenini oluşturabilecek bir anlam dünyası yaratmış olacaktır. Queer ise sanatta bu zenginleştirmeyi sağlayabilecek olan yeni bir kapıyı aralar.

Özger ise kurguladığı kadın-erkek öznelerini kendi nesnel gerçekliklerinden uzaklaştırarak başka ben’lere dönüştürür. Ceninlere sahip erkekler, sakalı saç örgülü kadınlar, iğne iplik bıyık diken özneler bu durumun örnekleridir. Özger’in

şiiirlerindeki bu kurgusallıktan şu anlaşılıyor ki fiziksel özellikleriyle birbirine geçen özneler ve bütün ben'ler aslında bir başkasıdır. Arkadaş Z. Özger de Rimbaud gibi geleneksel kültür ve şiir anlayışının dışında hayata ve sanata kendine özgü öznel bir yaklaşım getirir.

Queer Norm dışı cinsellik

Özger'in kendi tarzını yansıttığı ve Queer düşünceyi güçlü bir şekilde verdiği şiirlerinden biri de "merhaba canım"dır. Feminen bir hitapla oluşturulan başlığı bile dikkat çekici bir şiirdir. Başlığın toplumsal dilin dışında bir söylem şekli taşıdığı için çarpıcı olduğunu söylemek mümkündür:

"merhaba canım"

hayat trajik bir homoseksüeldir bence

bütün homoseksüeller adonistir biraz

çünkü bütün sarhoşluklar biraz

freüdün alkolsüz sayıklamalarıdır

(Özger, 2019: 55)

Şiirde homoseksüeller'in "adonise" benzetilmesinin altını çizmek gerekir. Çünkü Adonis yaygın inanışa göre Suriye Kralı Theias ile kızı Myrhha'nın (ya da Smyrna'nın) "ensest" ilişkisinden dünyaya gelen, tanrıçaları bile kendine aşık etmiş yakışıklı bir delikanlıdır (Erhat, 2015: 14). Rubin "Thinking Sex: Notes for a Radical Theory of the Politics of Sexuality" isimli çalışmasında cinsiyette işaret ettiği hiyerarşiye göre "ensest ilişki" toplum normlarıncı "anormal" olarak değerlendirilen bir ilişki biçimidir. Queer estetik ise cinsiyette ve cinsellikte hiyerarşiye karşı durarak bu hiyerarşiyi yıkmaya çalışır (1993: 15).

Özger, "merhaba canım" şiirinde geçen "siz inanmayın bir gün değişir elbet / güneşe ve penise tapan rüzgârın yönü" dizeleri ile fiziki bir yüzeyselliğe indirgenmiş erkeklik hayranlığını ve cinsiyet algısını yerer. Bunun değişeceği yönündeki özlem ve beklentisini de dile getirir. Aynı zamanda "fallus"a penis şeklinde sahip olan erkeğin "fallus" olamamanın eksikliği

ile huzursuzluğu bir kat daha arttığı gibi asıl rahatsız olduğu şey penise böyle bir anlamın yüklenmesidir. "Nitekim fallus penis biçimiyle erkeğin sahip olduğu bir şey olmakla beraber, fallus olamamanın narsistik acısını en çok yaşantılayan yine erkektir." (Lacan, 1994: 24). Şiirini ise "zeki müreni seviniz" mısrası ile sitemkâr bir şekilde sonlandırır.

Toplum ahlâkına aykırı arzu ve isteklerin, cinselliğin Queer düşüncedeki sanat pratiği vasıtası ile bilinçaltından serbest bırakılması sanat eserlerinde vücut bulabilir. "çünkü bütün sarhoşluklar biraz / freüdün alkolsüz sayıklamalarıdır" dizelerinde bastırılmış bazı duygu ve düşüncelerin dil aracılığıyla sayıklama şeklinde dışarı çıktığını görüyoruz. Bu sayıklamanın sarhoşlukla ilişkilendirilmesinin sebebi ise bilinç seviyesinde inkârına girilen durumların ve duyguların sarhoşluk halinde kazanılan cesaretle yapılan itirafıdır. Lacan bilinçdışı süreçlerdeki bu durumun ortaya çıkışını dil aracılığıyla açıklar. İnsanın düşünmediği düşünceleri de vardır. Kaygı ya da ruhi çöküntüden kaçınmak için düşünmez. "Dil, bilinçdışının koşuludur." (Lacan, 1994: 18).

"beyaz ölüm kuşları"

çocuk yalnız annesine yaşar çocukken
anne yalnız çocuğuna yaşamaz anneyken
bölüşür anneliği babanın kasığında
çocuğun bakışında çelişkidir büyüyen
ağlamak bir soru olur sevginin yarım payında
-ah baba
niye baba
ve bir gün babalar ölür

(Özger, 2019:58)

Özger'in "beyaz ölüm kuşları" isimli şiiri bu arzu kategorilerinin farklı biçimlerine dair, psikanalitik olarak önemli işaretler vermesi açısından dikkate değerdir. Özger'in bu şiirinde anne sevgisini paylaşmak istemeyen, babasıyla paylaşılan yarım bir sevgiyle yetinemeyen ve babasını kıskanan bir çocuk görürüz. Bu hisleri ve tavrı Freudyen bir bakışla, Oidipus kompleksi çerçevesinde psikanalitik olarak açıklamak yerinde

olacaktır. Freud çocuklardaki cinsel gelişimi çeşitli dönemlere ayırmaktadır. Oidipus kompleksi ise fallik dönemde ortaya çıkan bir süreçtir. Fallik dönem gelişim kuramının üçüncü aşaması olan ve cinsel uyarılmanın yaşandığı dönemdir. Bu dönem üç ile altı yaş arasını kapsar. Bu dönemde çocuk cinsel organındaki farkındalıkla beraber karşı cins ebeveyne ilgi duymaya başlar. Böylece kız çocuğu anneye, erkek çocuğu babayla çatışmaya girer. Freud ise Sophokles'in M.Ö. 400'lü yıllarda yazdığı Kral Oidipus adlı tragedyasından hareketle 'oidipus kompleksi' adını vermiştir (Freud, 2011: 13). Şiirin devamında ise aynı Yunan kahramanı Oidipus'un hikâyesinde olduğu gibi "ağlamak sevginin yarım payında bir soru olurken" "ve bir gün babalar da ölür" diyerek babayı öldürür.

Dahası, annenin bedeninde de tekrardan bir yüzey meydana getirmesi ve geriye çekilmiş babayı geri getirmesi beklenir ondan. İki ebeveyn arasında net bir ayrışma işte bu Oidipusçu fallik evrede gerçekleşir, anne onarılması gereken yaralı bir beden, baba ise geri getirilmesi gereken bir iyi nesne görünümü kazanır (Deleuze, 2015: 224).

Homoseksüel Melânkoli

Freud "Melânkoli ve Yas" adlı makalesinde melankoli ve yas arasındaki ayrıma dikkat çeker. Birey yasta kaybı kabul edip kayıp sonrası yaşanan üzüntünün ardından normal hayatına adapte olmaya çalışırken, melânkolide ise bu kayıp birey tarafından inkâr edilmektedir. Bu kaybın inkârı bireyin melânkolik bir hal içerisinde hayatına devam etmesine ve duygusal bütünlüğünün bozulmasına neden olabilir. (Freud, 2015: 18-21) Üstelik kayıp kabul edilmediği sürece kayıp ikâme edici nesnelere bulunarak, kaybı tutma tutkusu içinde kısır bir döngüye girilir. Burada asıl altının çizilmesi gereken hususun ise yas ve melânkoli arasındaki ayrımın, iktidar-özne ilişkisiyle bir bağının olmasıdır. Burada "iktidar" kavramı birey hayatının her alanını kapsamış hatta o kadar ki farkında olmadan da sahiplenmediği fikir ve davranışları bile içselleştirmesini zorunlu kılmıştır. Bu durum özellikle toplum tarafından dışlanan eşcinsel ilişki şekillerinde karşımıza çıkar.

Bu nedenle Butler, bireyin sürekli böyle bir iktidar algısının gölgesi altında olduğu için, kendini özne olarak üretmediğini ve var oluşunu tamamlarken bile kendini "iktidar"ın argümanları üzerinden gerçekleştirdiği için hep yarım kalacağını ifade eder. (Butler, 2005: 129). İşte bu yarım kalışı pekiştiren unsurların başındaysa toplumsal cinsiyet meselesi karşımıza çıkmaktadır. Bu noktada toplumsal cinsiyet bir tür melânkoli ya da melânkolinin sonuçlarından biri gibi olarak görünür. Bu özneyi üreten bir iktidar anlayışı bazı sevgi biçimlerini toplumsal kültürün dışına iterek, bazı sevgi biçimlerini de özellikli üretmeyi tercih etmiştir. Dolayısıyla bu sevgi nesnelere toplum dışına atılmasıyla bireyin iktidar baskısı yüzünden kaybını bile anlayamadığı, sahiplenemediği bir kayıp söz konusudur. Çünkü birey bu sevgi biçimleri toplumsal alanın dışına atıldığı için kaybını bile fark edemez. Bu durumun sonucu olarak Queer bireylerde yaşanan kayıp anlaşılacağı için içinden çıkamadıkları melânkolik bir süreç peydâ olacaktır.

Arkadaş Z. Özger şiirlerini tematik olarak genel bir bakışla incelediğinde şiirlerinin eksenini melânkolik bir duygu durumunun ve cinselliğin oluşturduğunu görmektedir. Tabii bu durum Queer kavrayışın bir nedeni değil, bir sonucudur. "büyütürken bir gülü" şiirinde kendini doğurgan bir döl yatağı olarak niteleyip dişil bir pozisyona sokan öznenin, aşkını nasıl yaşayacağı ile ilgili bir üzüntü, bir çaresizlik hissetmektedir. Burada kanadı kırık bir kuş imajının seçilmesi ve yalnızlık, teklilik, hüznün gibi duygu hallerinin kullanılması Özger'in nasıl bir psikoloji içerisinde olduğuyla ilgili de ipuçları vermektedir. "kırımızı bir gülü büyütürken" dizesi ise eşcinsel yönelimi sembolize eder. Zaten ilerleyen kısımlarda doğurgan döl yatağı yüreğin hüznünü nasıl artırdığını ifade etmektedir. Çünkü "iktidar ilişkileri" ve toplumsal anlayış bu sevgi biçimini toplum dışına atmıştır. Kendini eksik hissederek acı ve

hüzünleri vücudunda toplayan öznenin çaresizce melânkoliye sürüklendiğini görmekteyiz:

“büyütürken bir gülü”
kanadı kırık bir kuşun yüreğine boşalırken
yalnızlığa ve dallarıma başkaldırmak
kırmızı bir gülü büyütürken
ben nasıl büyütebilirim aşkı

doğurgan bir döl yatağı benim yüreğim
boyuna arttıran hüznümü
hüznüm ki
hüzünlerin çiçek açmış biçimidir
bunun yeni farkına vardım
yeni farkına vardım tekliğimi çoğaltan
beni ürkek bir ceylan gibi sularından kaçıratan
yalnızlığıma ve dallarıma başkaldıran
kırmızı bir gülün varlığını

artık öfkeyle çoğalan bir tekliğim ben
hüzünlerin ve acıların vücudumda toplandığı.

(Özger, 2019: 17-18)

Bir diğer şiiri olan “o eski bir”de ise açık bir şekilde yaşanan bu kayba öfkelenir ve hüzünlenir. Cinsel özgürlüğü, kendini özne olarak üretebileceği varlığı elinden alınmıştır, kendisine ait değildir. Yine de boyun eğmek istemez aksine kendini tamamlayabilmenin küçük bir aşamasını gerçekleştirmek adına sevmeyi ve daha çok sevmeyi öğrenmeyi ister. “Özdeşleşme nesnenin psikik olarak korunması olduğu ve böylesi özdeşleşmeler ben’i biçimlendirdiği sürece, nesne kaybı, ben’e musallat olmaya ve ben’in oluşturucu

özdeşleşmelerinden biri olarak ben'in içinde bulunmaya devam eder." (Butler, 2005: 128) Yine kırmızı gül imgesinin kullanılması dikkat çekicidir. Şiirin devamındaysa duygularla ilgili bir bocalama görmekteyiz. Özne neden böyle bir sevgi anlayışına vurgun olduğunu işaret ederken bir taraftan da bunu sorgulamaya çalışır ve sevip sevmediği konusunda tereddüde düşer. Çünkü "iktidar ilişkileri" üretici faaliyetiyle bireyi hislerinde bile şüphede bırakmakta ve bocalamasına sebep olmaktadır:

"o eski bir"
 çok sevmeyi
 bana ait olmıyan şeyleri
 ve öğrenicem daha çok sevmeyi
 yüreğimden kanımdan kırmızı güllerden
 bana ait olmıyan şeyleri.
 ah ben niye vurgunum bunca
 kanım kadar benimsediğim
 yani hiç sevmediğim
 çok sevdiğim yani
 yani ben şaşırıyorum
 şakıyan bir bülbül görünce
 öten bir karga görünce
 şaşırıyorum
 tanrıyı pazarlarda görünce.

(Özger, 2019:30)

Kayıpları kabullenip sağlıklı bir yas yaşayamayan birey kaybı ikâme edici faaliyetlerle, derin bir melânkoli içinde ölümü bile düşünmekte ve hayatına sağlıklı bir duygu bütünlüğünde devam edememektedir. "uzuyan bir ölümü bitimliyen vücudum" dizesinde yaşam artık uzayan yani sonlanması gereken bir ölüm sürecine dönüşmüş, bunu imleyen şey ise

öznenin vücudu olmuştur. Çünkü “iktidar ilişkileri”nde cinsiyet üzerinden oluşturulan hiyerarşiye ve dışlanmaya maruz kalan özne kendi duyguları ile hep bir çatışma halinde olduğu için iç huzuru yakalayıp bedeni ile de barışamaz. Bu şiirde de bedeni hem öven hem de yeren zıt sıfatlarla bu çelişkinin yoğun bir şekilde yaşandığını görmekteyiz.

“bir gün sevişmeyi bana”
hergün yeniden yaşamak
boşalan bir birikimi kocamış acılarla
uzuyan bir ölümü bitimliyen vücudum
yani istek, o hep tiksiniç görünen
çirkin ve güzel orospu, yeniyetme
bir çırpınışın yorgunluğu yüreğimde
o hep güzel görünen bana
çirkin ve güzel orospu
vücudum, seni seviyorum

(Özger, 2019: 44)

Örneklerini verilen şiirlerden hareketle Arkadaş Z. Özger’in sürekli bu kayıp sürecini yaşadığını ve toplumsal anlamda dışlanması sonucu cinsel anlamda kendini tamamlayamadığını söylemek mümkündür. Bu tamamlanamama ve kayıp süreci kendi içinde de bir çatışma yaratarak bireyi gerilim içinde melânkolik bir duygusal duruma sürüklemektedir. Özger, döneminin sosyal şartlarını ve edebi anlayışını da göz önünde bulundurursak günlük yaşantısında kendini özgürce var edememiş, ancak şiirlerinde bu özgürlüğe yaklaşabilmiştir.³ Melânkolide inkâra gidilen bu kayıp Özger’in

3 İsmet Tokgöz, kendisi ile 12.10.2019 tarihinde İstanbul/Kadıköy’de yaptığımız söyleşide bu durumdan şöyle bahseder: Onu devrimci şiir yazdıkları zaman çok alkışladılar. Hatta toplantılarda bu şiirler yüksek sesle okundu ve “Tamirat” isimli şiiri neredeyse marş gibi kullanıldı. Kendini ve acısını anlattığı şiirleri ilgi görmeyerek tam aksine eleştiri konusu olmuştur. Bu noktada çok üzülüğünü biliyorum. O bir şairdi kendisini de anlatacağı, fikri de olacaktı. Aslında şiirini de değerlendirecek olursak. Onun derin yazdığı ve sesini bulduğu şiirler kendini anlattığı bu tarzdaki şiirleridir. Mesele bu kadar açıkken bireyi şiirler yazmaması gerektiğini savunan baskılara maalesef maruz kaldı.

cinsel özgürlüğü üzerinden yaşanarak, duygularıyla şiirde var olmuştur. Aslında bir bakıma bu toplumsal tutumun yarattığı etkiyi kabullenemediği için melânkolide kayıp yerine konan nesnenin, Özger özelinde kaybı ikâme edici bir güç olarak duyguları ve dolasıyla bu duyguları yansıttığı sanat eseri olduğunu söyleyebiliriz. Hatta bu durumu cinsel alanı kısıtlayan bir iktidar anlayışı algısından çıkararak günümüz toplumlarında yabancılaşan, mevcut konumdaki sosyal ilişkilere ve yeni oluşan kültürel değerlere ayak uyduramamış her birey için genişletmek mümkündür. Uyuşmadığı toplum özelinde her gün bu kaybın acısını yaşayan birey sanat eserlerine tutunarak kaybolan değerleri muhafaza etmek istemekte ve yaşadığı melânkolik durumla beraber bu kaybın inkârını yaşamaya ve yaşatmaya devam etmektedir.

Sonuç

Bu çalışmada Queer anlayışı ve estetiği üzerinden Arkadaş Z. Özger'in şiir evreni, şiirlerindeki anlam değerleri üzerinden değerlendirilmeye çalışılmıştır. Her ne kadar Queer kavramı salt cinsellikle ilgili bir kavrammış gibi görünse de hayatın her alanında verili düzenle uyuşmayıp yeni yorumlar getirmeye çalışan bir anlayıştır. Bu anlamda düzen dışında kalan her bireyi elbette ki Queer kavrayış içinde değerlendirmek mümkün değildir fakat muhakkak ki Queer düşünce ile örtüştüğü noktalar olacaktır. Arkadaş Z. Özger'in fikirselle olarak bu düşünce tarzını bilinçli bir şekilde kabullenip, adlandırmaya bile duyusu ve düşünüş pratikleriyle bu düşünce tarzına çok yakın olduğunu söylemek mümkündür. Tabii bu düşünce tarzı; kadın, erkek, cinsellik gibi toplumsal ilişkileri düzenleyen kavram ve mekanizmaları kapsadığı için sadece teoride kalmayıp bir yaşam pratiğini de ifade etmekte ve sanat eserinde vücut bulmaktadır.

Queer sanat öncelikle cinsiyetlerde bulunan hiyerarşileri reddederek insana yapılan cinsiyet temelli bütün ön yargı ve yaklaşımlara karşı çıkar. Kimliklerin ve cinsiyetlerin birbirine açtığı savaş, özellikle sanat eserlerinde yanlış bulunarak cinsiyet olgusu muğlaklaştırılmıştır. Böylelikle belli kalıp düşünceler ve cinsiyet üzerinden yapılan sınırlandırılmalar ortadan kaldırılarak yaklaşılacak sanat eserine farklı bir bakış açısı getirilir. Arkadaş Z. Özger'in ise ciddiye alınan ve toplumsal ilişkilerin bütün dinamiklerini düzenleyen bu olguları güleç bir tavır içinde, ironi ve mizahı kullanarak sorguladığını görürüz. Bunu özellikle şiirlerinde bu ironiyi oluşturan kurgu ve kelime seçimleri ile yapar. Şiir üslubuna olan etkisi değerlendirilecek olunursa geleneksel şiirde kullanılan teşbih ve mecazların, halk dilinde kullanılan deyim ve sözlerin yapı bozumuna uğratılarak farklı bir üslubun benimsendiği de görülecektir.

Özger, şiirlerinde cinsiyetlere yüklenerek etiket haline getirilen bütün eylemler, kültürel kodlar, toplumsal dil unsurları, sorumluluklar, fiziksel özellikler alt üst edilmiştir. Bu unsurların hepsini yıkıp yeniden kurgulayarak bireyin asıl olan insani tutum ve davranışlarının önüne geçmesine engel olmaya çalışır. İnsanın bilinçdışı süreçlerinde sürekli taşıdığı ve bir noktada istemsiz olarak gerçekleştirmiş olduğu bazı davranışların temelindeki bastırılmış duygular da ortaya çıkarılarak duygu ve düşünceler şiir aracılığıyla özgürleştirilir. Bu yolla sanatın temel amacına da hizmet edilerek yaşama ve insana farklı özgürleştirici bir bakış açısı getirilmiştir.

Queer fikrinin daraltıcı sınırlar ve kurallara kafa tutması yaratım faaliyetinin bir sınırdan doğmasına hizmet ederek sanatsal yaratım için pekiştirici bir güç uyandırır. Bu gücü de yerinde kullanan Özger, döneminin şiir anlayışının oldukça dışında farklı imaj ve örtük anlamlarla beraber hayata dair önemli olan meselelerin sorgulamasını yapmaktadır. Toplumsal boyutlarının yanı sıra bireyi psikolojik süreçleri ile de doğrudan etkileyen cinsiyet meselesi genç şairin melânkolik

bir hal içerisinde girmesine sebep olarak mizahi sorgulamalarla şiiirlerinin merkezini oluşturur.

Kaynakça

Ahmed, Sara (2015). *Duyguların Kültürel Politikası*. Komut, Sultan (Çev.). İstanbul: Sel.

Aytekin, C.Arzu; Tokdil, Ezgi (2016). "Düşünce Sistemlerinde Ben Ve Başkası Problemi, Arthur Rimbaud Ve Sanatta Ötekilik Üzerine", *İdil Dergisi*. 6: 17-30.

Bozdemir, Gamze (2019). *Performatif İmalar Ve Beden*. Yüksek Lisans Tezi, Ankara: Hacettepe Üniversitesi.

Butler, Judith (2005). *İktidarın Psikşik Yaşamı*. Tütüncü, Fatma (Çev.). İstanbul: Ayrıntı.

Butler, Judith (2014). *Bela Bedenler*. Çakırlar, Cüneyt; Talay, Zeynep (Çev.). İstanbul: Pinhan.

Butler, Judith. (2019). *Cinsiyet Belası- Feminizm ve Kimliğin Altüst Edilmesi*. Ertür, Başak (Çev.). İstanbul: Metis.

Çakırlar, Cüneyt; Delice, Serkan (2012). *Cinsellik Muamması Türkiye'de Queer Kültür ve Muhalefet*. İstanbul: Metis.

De Beauvoir, Simone (1993). *Kadın "İkinci Cins": Genç Kızlık Çağı*. Onaran, Bertan (Çev.). İstanbul: Payel.

Deleuze, Gilles (2015). *Anlamın Mantığı*. Yücefer, Hakan (Çev.). İstanbul: Norgunk.

Demiral, Akin (2017). *Biyoiktidar Bağlamında; Toplumsal Cinsiyet, Queer Teori ve Sanata Yansımaları*. Yüksek Lisans Tezi. Ankara: Hacettepe Üniversitesi.

Eagleton, Terry (2015). *Şiir Nasıl Okunur*. Genç, Kaya (Çev.). İstanbul: Ayrıntı.

Erhat, Azra (1996). *Mitoloji Sözlüğü*. İstanbul: Remzi.

Foucault Michel (2017). *Cinselliğin Tarihi*. Tanrıöver H. Uğur, (Çev.). İstanbul: Ayrıntı.

Foucault, Michel (2014). *Özne ve İktidar*. Işık Ergüden-Osman Akınhay (Çev.). İstanbul: Ayrıntı.

Freud, Sigmund (2011). *Haz İlkesinin Ötesinde Ben ve İd*. Babaoğlu, Ali (Çev.). İstanbul: Metis.

Freud, Sigmund (2015). *Yas ve Melânkoli*. Emirsoy, Aslı (Çev.). İstanbul: Telos.

Freud, Sigmund (2019). *Cinsellik Üzerine*. Öneş A. Avni (Çev.). İstanbul: Say.

Halperin, David (2003). "The Normalization of Queer Theory". *Journal of Homosexuality*, 45: 2-4, 339-343.

<https://sozluk.gov.tr/?kelime=> [Erişim: 20.04.2020]

İmançer, Ç. Ece (2018). *Queer Teorinin İzinde Avrupalı Bir Türk: Ferzan Özpetek ve Sineması*. Yüksek Lisans Tezi. Konya: Selçuk Üniversitesi.

İsmet Tokgöz ile 12.10.2019 tarihli söyleşi

Jagose, Annamarie (2015). *Queer Teori: Bir Giriş*. Ali Toprak, (Çev.). Ankara: NotaBene.

Kierkegaard, Soren (2010). *İroni Kavramı*. İstanbul: Say.

Lacan, Jacques (1994). *Fallus'un Anlamı*. Tura, Murat (Çev.). İstanbul: Afa.

May, Rollo (2008). *Yaratma Cesareti*. Oysal, Alper (Çev.). İstanbul: Metis.

Nil Yalter. "Le Chevalier d'Eon" <http://www.nilyalter.com/works/27/lechevali-er-deon-1978.html> [Erişim tarihi: 15.04.2020]

Özger, A. Zekai (2018). *Sevdadır*. İzmir: Mayıs.

Özger, A. Zekai (2019). *Sakalsız Bir Oğlanın Tragedyası*. İstanbul: Ve.

Özkazanç, Alev (2015). *Feminizm ve Queer Kuram*. Ankara: Dipnot.

Rimbaud, Arthur (2015). *Ben Bir Başkasıdır- Bütün Düzyazı Şiirleri*. İnce, Özdemir (Çev.). Ankara: İmge.

Rubin, Gayle S. (1993). "Thinking Sex: Notes for a Radical Theory of the Politics of Sexuality". *The Lesbian and Gay Studies Reader*, New York: Routledge.

Sancar, Serpil (2013). *Erkeklik: İmkansız İktidar*. İstanbul: Metis.

Şafak, Halil (2019). *Küçük İskender Kitabı*. İstanbul: İkaros

Turhanlı, Halil (1944). *Meleklerin Düştüğü Yer*. İstanbul: Altıkırkbeş.

Umut, T. Arslan (2010). "Heteroseksüel Melankoli". *Kaos Glg*, 1: 42-51.

VARLIK TABAKALARI ARASINDAKİ ÇATIŞMA BAĞLAMINDA ABBAS SAYAR'IN *YILKI ATI* ROMANI

THE NOVEL OF ABBAS SAYAR NAMED *YILKI ATI* IN THE CONTEXT OF THE CONFLICT BETWEEN THE LAYERS OF EXISTENCE



Öz

İçerdiği anlam dizgeleriyle varoluşsal özü bünyesinde barındıran edebi eserler, malzemesini hayattan alarak estetiksel oluşumun göstergeleri olurlar. Türk edebiyatının başarılı eserleri arasında yer alan Abbas Sayar'ın *Yılkı Atı* romanı, gerek içerdiği anlam katmanlarıyla gerekse yaşamı, doğa ve insan birlikteliği içerisinde yorumlayan tavrıyla özgün bir yere sahiptir. At'ın başkişi olarak ele alınıp yorumlandığı eser, varlık tabakaları arasında yapılan kıyaslamayla değer algısının sadece insana değil, hayvanlara/doğaya ve tüm canlılara ait olduğunu vurgular. Vefa, emek, fedakârlık, birliktelik, aidiyet ve özgürlük gibi pek çok insani değerın varlık kazandığı roman, zengin bir içeriğe ve sağlam bir kurguya sahiptir. Çalışmada Abbas Sayar'ın *Yılkı Atı* adlı romanı, izleksel açıdan incelenmiş ve varlık tabakaları arasındaki çatışma unsurları çözümlenmeye çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Abbas Sayar, *Yılkı Atı*, roman, at, insan.

Abstract

The literary works that contain the existential essence with the string of meanings and aesthetic pleasure, become the indicator of an aesthetic formation by taking their content from life. Among the successful works of Turkish literature, Abbas Sayar's *Yılkı Atı* novel, has an original place with its attitude that interprets life within the unity of nature and people with its meaning stages. The work, in which a horse is treated and interpreted as a character, emphasizes that the perception of value belongs not only to human, but to animals / nature and all living things with the comparison between human and animal species. The novel, in which many judgments such as loyalty, labor, value, sacrifice, togetherness, belonging and freedom, has a theme-rich content. In the study, Abbas Sayar's novel titled *Yılkı Atı* has been examined thematically; and conflict between the layers of existence/ living species was tried to be resolved.

Keywords: Abbas Sayar, *Yılkı Atı*/The Jade, novel, horse, human.

Sevda GEÇEN

Sorumlu Yazar/Corresponding
Author:

Öğretim Görevlisi Dr., Bitlis Eren
Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi,
Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim
Dalı, Bitlis, Türkiye.

ORCID: 0000-0002-6542-0546

E-mail: svd.gcn@gmail.com

Geliş Tarihi/Submitted: 25.07.2020

Kabul Tarihi/Accepted: 04.10.2020

Kaynak Gösterim / Citation:

Geçen, Sevda (2020). "Varlık
Tabakaları Arasındaki Çatışma
Bağlamında Abbas Sayar'ın *Yılkı
Atı* Romanı", *Yeni Türk Edebiyatı
Araştırmaları*. 12/24, 201-230.

<http://dx.doi.org/10.26517/ytea.450>

Extended Summary

Abbas Sayar who is one of the unique personalities of Turkish literature, presents nature and people together in his novel *Yılkı Atı*/"The Jade". "Yılkı" is a name that given to old, downed and discarded horses which are mostly wanted to get rid of in terms of financial difficulties and food costs. These horses are left to the nature in winter and, if they do not die, caught again to run in summer. In other words, "yılıkı" is an other expression of a struggle for existence determined by destiny.

In the novel, where the horse is considered and interpreted as a character, the author presents both his criticisms towards the human and reflects the conflicts in his own inner world. Abbas Sayar, who made a sense of connection between the yılık horses, says "I am already a bit of a jade/yılıkı." and he refers to the similarity between his own life and the life of jades. He is a soul who cannot place his existence to life, so he identifies himself with jade/yılıkı. In this identification, it's effective that not being able to carry out his first marriage as an instinct, feeling an excess and divorce, living alone in hotel rooms for years, his mother's attempt to drop himself before he was born and losing her at an early age. On the other hand, besides motherlessness, his father's authoritarian attitude, the anger and accusation he has accumulated in the subconscious, drags him into the anxiety of loneliness and abandonment, exclusion / annuality. The nature and animal's love of Abbas Sayar, who has been in nature and engaged in farming from time to time, appears itself in the novel.

In the novel, which has traces from the personal life of the author, the existence struggle of Doru Kırak that is the main character, is given by social degeneration, crooked human relations, conflict between layers of existence. The horse, Kırak, that used to be known everywhere, won races, provided financial gains to his owner and loved, is faced with an undeserved treatment when he ages and loses his old

power. While Doru's treatment is given on the denominator of injustice, the love of nature and animal is felt intensely in the work. However, the novel presents a conflict between spiritual values such as solidarity, love, and loyalty in the world of horses and emotions such as selfishness, jealousy, grudge and anger in people's world.

The clash of loyalty/labor and pragmatic thoughts appears in this novel as one of the main themes. In the novel, which is based on the spiritual conflicts and life struggle experienced by the main character, Doru Kısarak, the horse is handled with his feelings, sadness and happiness like a person. Doru Kısarak, who has been serving Üssünoğlu İbrahim for years and ensuring that he is the owner of the property, is selected as a "jade" when it gets older and loses his power.

In the novel, İbrahim, who is acting with a pragmatic thought, disregarding the sake of the past, the efforts of Doru and far from touching the spirit of existence, reduces Doru to an economic commodity position by looking at the perspective of production, power and earnings. Doru Kısarak, who doesn't provides any benefit and can't participate in production, is sacrificed by the understanding that "If you produce anything, you can exist." The existence of Doru, which does not give financial gain like before, is seen as a burden and pragmatic thought is prioritized by losing the sense of loyalty.

Doru has been abandoned to an unknown mountainous area by İbrahim, whom it has served for years, but it is unable to understand all these things. It is the expression of the destructive attitude towards the ontological existence of the Horse, being expelled from the house which is an image of peace, and left to the brutality of the outside world. Because exclusion or rejection; it poses a threat to four basic needs: belonging, self-worth, meaningful existence, and control. Being faced with social exclusion or rejection; It loses its self-esteem due to the trauma created in the soul of actions such

as unwanted and expulsion. This loss has an appearance that destroys meaningful existence and drags the character to psychosis, which is called "social death".

The novel "Yılkı Atı", based on the conflict between the world of horses and the world of people, takes the perception of value from the human center, attributes it to all nature / creatures, and also presents an image of a criticism towards the human. The person who loses his/her values sees himself/herself as the master of the universe and an attitude that ignores animals / horses and nature is adopted; trapped in a living space surrounded by selfishness. In this novel, Doru Kısarak and other horses appear in a view that teaches people the perception of value. The people in the novel appear with each other's unwilling, selfish, jealous and materialistic appearances while horses appear in unity, togetherness and solidarity. Conflict elements in the novel take place between belonging- exclusion, freedom-bondage, fidelity-pragmatic thought, solidarity/unity togetherness-selfishness/envy, struggle for existence-ontology insecurity. In the novel, the criticism of the human is given with the perception of value in the world of horses, as a criticism that appears with irony.

Giriş

Abbas Sayar'ın edebiyat dünyasında yer edinmesinde önemli bir role sahip olan *Yılkı Atı* romanı, 1961 yılında *Bozok*'ta tefrika edilir, 1970'te kitap olarak yayımlanır. 1971 yılında TRT Roman Yarışması ödülünü kazanan roman, yazarının tanınmasına vesile olur. Eserin yazımıyla ilgili olarak Ahmet Güner Sayar, roman ile babasının gözlem gücüyle yakın ilişki içerisinde olduğunu belirtir. Bir süre kaldığı Sekili köyünde Yılkı atlarının öykülerini, yaşam serüvenlerini yakından inceleme imkânı bulan Abbas Sayar, bir taraftan bu gözlemlerini romanına başarılı bir biçimde aktarırken diğer yandan izlediği yılkı atlarında kendisini bulur. Yılkı atları ile arasında hissi bir bağ kuran yazar, "Zaten ben biraz da Yılkı Atıyım." (Sayar, 1970: 1) diyerek kendi yaşamı ile yılkı atlarının yaşamı arasındaki benzerliğe atıfta bulunur. Babasının emriyle "içgüveysi olarak yaptığı ilk evliliğini yürütememesi, kendini sığıntı hissedip ayrılması, yıllarca otel odalarında yalnız bir hayat yaşaması, annesinin kendisini dünyaya gelmeden düşürme girişimi ve onu erken yaşta kaybetmesi" (Karabulut, 2011: 75) varlığını hayata konumlandıramayan bir ruhun kendini Yılkı Atı ile özdeşleştirmesinde etkili olur. Öte taraftan annesizliğin yanı sıra babasının otoriter tutumu karşısında bilinçaltında biriktirdiği öfke ve suçlama, onu yalnızlık ve terk edilmişlik bunaltısıyla birlikte dışlanma, terk edilme/yılkılık nevrozuna sürükler. Küçüklüğünden beri doğa ile iç içe olan ve zaman zaman çiftçilik ile uğraşan Abbas Sayar'ın sahip olduğu tabiat ve hayvan sevgisi *Yılkı Atı*'nda açıkça kendini gösterir. Yazarın bireysel yaşantısından izler taşıyan romanda, başkişi Doru Kısrak'ın varoluş mücadelesi; toplumsal yozlaşma, çarpık insan ilişkileri, varlık tabakaları arasındaki çatışma ile verilir.

Eskiden beri varlık araştırmalarının konusunu oluşturan varlık tabakaları, Aristoteles'ten Nicolai Hartmann'a kadar geniş bir yelpazede ele alınıp yorumlanmıştır. Aristoteles varlığı bir takım tabakalar halinde düşünür ve en alta maddi tabakayı, onun

üstüne fiziksel cisimlerin varlığını, daha üste organik cisimleri, ruha sahip canlıları, en son olarak da politik varlığı(zoon politikion) koyar. Maddeden başlayarak insanda son bulan ve bir düzeni gösteren varlık tabakaları, aynı zamanda değerler hiyerarşisini içerir. Nicolai Hartmann ise Aristoteles'in varlık tabakaları öğretisini eleştirir ve başka bir sınıflandırma yapar. Bu bağlamda yeni ontoloji; 'madde(inorganik), organik varlık tabakası, ruhî tabaka ve tinsel varlık' olmak üzere dört ana varlık tabakasını kabul eder. Bu tabakalardan her üst tabaka, bir alt tabakanın üzerine temellenerek yükselir. İnorganik(maddî) alana, elektronlardan atomlara yıldız kümelerinden gezegen sistemlerine kadar en küçük maddeden en büyük fiziksel varlıklara kadar bütün kosmos girer. İnorganik tabakanın üzerinde bulunan organik tabakada ise canlı denilen tüm varlıklar yer alır. Bu alan, bitkilerden en basit tek hücreli canlılara ve en ayrılaşmış organizmalara kadar uzanır. Üçüncü varlık tabakası olan ruhî tabaka ise bilinci oluşturur. Bu yönüyle insan bilinciyle existential bir bağlılığı olmayan maddî ve organik tabaka, ruhî tabakadan ayrılır. Tinsel tabaka ise tüm varlık tabakalarının en üst noktasını oluşturur. İlk defa Hegel tarafından keşfedilen tinsel varlık alanı, sonrasında Nicolai Hartmann tarafından geliştirilir ve varlık tabakalarının zirvesine konulur. Ruhî tabakadaki bireyler tarafından taşınan 'tinsel varlık', prensipçe ruhî varlıktan farklıdır. Ruhî varlıkta bireycilik prensibi hüküm sürdüğü halde, bu prensip tinsel varlıkta ortadan kalkar. Tinsel varlık, bilinç tarafından taşınır ama bilinç bireysel olduğu halde tinsel varlık kolektif'dir (Tunalı, 2002: 25-29). Başka bir deyişle bireysel bilincin yanı sıra kolektifliği de içeren tinsel tabaka, ontolojik tamlığa erişmenin başka bir görüntüsünü sunar.

Çalışmanın konusunu oluşturan Abbas Sayar'ın Yılkı Atı adlı romanı, varlık tabakaları arasındaki çatışma üzerine kurgulanır. Değer yozlaşması içerisinde bulunan insanlar, tinsel varlık alanına ulaşamayıp organik varlık alanındaki görünüşleriyle

belirirken; atlar, sahip olduğu değer algısı ve davranışlarıyla tinsel olana uzanırlar. Bu bağlamda organik tabakada yer alan atlar ile üst tabakada yer alan insanlar arasındaki çatışma, varlık tabakaları arasındaki değer hiyerarşisinin sorgulanmasına neden olur. Romanda vaktiyle adı her yerde duyulan, yarışlar kazanan, sahibine maddi kazançlar sağlayan ve el üstünde tutulan Doru Kısırak, yaşlanıp eski gücünü yitirdiğinde hak etmediği bir muameleyle karşı karşıya kalır. Doru'nun maruz kaldığı muamele haksızlık paydasında verilirken eserde doğa ve hayvan sevgisi yoğun bir biçimde hissedilir.

Pragmatik Düşünce ve Değer Algısı

Yaratılışından bu yana varoluşunu anlamlı kılmak adına bir değer arayışı içerisinde olan insan, yaşamın ne'liğini ve niçin'liğini sorgularken birtakım ölçütler edinir. Değer, kavramıyla ifade edilebilecek olan bu ölçütler; bireyin kendisi, toplumu, geçmişi ve geleceğiyle köklü ve tinsel bağlar kurmasını sağlayan ve içerisinde ahlaksal olanı barındıran bir nitelikle belirir.

Türkçe Sözlük'te, "Bir şeyin önemini belirlemeye yarayan soyut ölçü, bir şeyin değdiği karşılık, kıymet"; "Bir ulusun sahip olduğu sosyal, kültürel, ekonomik ve bilimsel değerlerini kapsayan maddi ve manevi öğelerin bütünü", "Üstün nitelik, meziyet, kıymet"; "Kişinin isteyen, gereksinim duyan bir varlık olarak nesne ile bağlantısında beliren şey" (TDK, 2005: 483) olarak tanımlanan değer kavramı; bireylerin ya da toplumların ulaştıkları öz bilinç ile varoluşlarını anlamlı kılan, tamamlayan; bireysel, toplumsal ve evrensel olanı içerisinde barındıran bir anlamlar dizgesi olarak ifade edilebilir. Bu anlamlar dizgesi bireyi; insani değerlere, başkalarının varlık alanlarına, otantik olana karşı daha duyarlı bir hale getirerek onun yaşam ile arasında içtenlik bağı kurmasını, doğayla/evrenle ve tüm canlılarla barışık bir biçimde yaşamasını sağlar. Anlamlı bir

dünyanın kapılarını aralayarak onu insan olmanın bilincine ve ontolojik bütünlüğe ulaştırır. Nitekim insan ancak değerler dünyasında oluşturduğu tinsel öz ile varoluşunu tamamlayabilir.

Ruh ve beden senteziyle varlık kazanan insan, ancak madde/beden ve mana/ruh birlikteliğiyle bütünlenen bir yaşamda varlığını onaylayabilir. Kimi zaman ise maddenin öncelenmesi ile gelen değer yozlaşması, varlık tabakasının zirvesinde yer alan insanın diğer varlıklara, doğaya/evrene karşı duyarsız bir hale gelmesine neden olur. Ben merkezli bu bakış açısında, eşyayı ve tabiatı kendi türü için bir hizmetkâr olarak gören insan, onların varlığını kendi çıkarları doğrultusunda kullanır. Bu doğrultuda yeni dünya düzeni, insanı çevresine/doğaya ve diğer varlıklara karşı duyarsız bir hale getirirken insan-doğa ilişkisinin hedonizmle (hazcılık) şekillenen pragmatik bir ilişkiye dönüşmesine neden olur. "Her nosyonun, pratik sonuçlarının saptanarak yorumlanması çabası" (Marshall, 1999: 600) şeklinde tanımlanan pragmatizm; salt faydayı önceleyen bir karaktere sahiptir. Değer algısının "fayda" üzerine temellendiği bu düşünce, "bilgiyi pratik yararlığıyla ve bireyin öznel çıkarlarıyla" (Frolov, 1991: 390) belirler. Çürümelerin ve yozlaşmanın hâkim olduğu toplumsal düzende, faydacılık; bireysel çıkarları öncelediği için kişi ötekine karşı duyarsızlaşır. Dolayısıyla pragmatizmin şekillendirdiği dünyada insanın geçirdiği değişim, onu yalıtık ve sığ bir ilişki ağına sahip, değer algısını ve vicdani özünü kaybetmiş bir varlığa dönüştürür. Halbuki insan, kendisini ötekiyle var eder. Hegel'in de belirttiği gibi "İnsan kendi bilincine dünya ile kendisi arasındaki ayrımı bilerek değil, diğer bilinçlerle somut ilişkiye geçerek ulaşır, yani toplumsallık her türlü etkinlikten önce gelir" (Bumin, 1998: 37). Dolayısıyla insan, dış dünyadan bağımsız değildir; kendisinin farkına ötekiyle ilişki ve iletişime geçerek varır.

Vefa/emek ve pragmatik düşünce çatışması Abbas Sayar'ın Yılkı Atı romanında, temel izleklerden biri olarak belirir.

Başkişi Doru Kısrak'ın yaşadığı ruhsal çatışma ve yaşam mücadelesi üzerinden kurgulanan romanda, Doru Kısrak; bir insan gibi duyguları, hüznüleri, mutluluklarıyla ele alınır. Yazar, eserde "bir taraftan hayvan sevgisini öne çıkararak, bu konudaki insafsızlıkların altını çizer, diğer taraftan atın kişiliğinde insanın trajedisini anlat(arak)" (Söylemez ve Kale, 2010: 210) varlık tabakaları arasındaki çatışmaya dikkat çeker. Bu doğrultuda roman, atların dünyasında varolan birlik-beraberlik, dayanışma, sevgi ve vefa gibi manevi değerler ile insanların dünyasında yer edinen bencillik, kıskançlık, haset gibi duyguların çatışmasını sunar.

Üssünoğlu İbrahim'e yıllarca hizmet eden, onun mal sahibi olmasını sağlayan Doru Kısrak, yaşlanıp güçten düşüncü yıl kılık olarak seçilir. Romanda, "Ben öküzlerin, tayın, kıratın yeygisini onunla paylaştıramam. Tayın arpasına ortak edemem. O, bu yıl, başının çaresine bakacak. O, bu yıl 'Yıl kılık...'" (Sayar, 2015: 17) diyerek artık Doru Kısrak'ın bakımını üstlenmeyeceğini ilan eden İbrahim, onu doğanın ve acımasız kış şartlarının insafına bırakır.

Kırsal kesimlerde, çoğu kez maddi imkânsızlıklar nedeniyle güçten düşmüş, gözden çıkarılmış yaşlı atlar; bakım ve yiyecek masrafından kurtulmak için kışın doğaya salınır, yazın ise yakalanarak yeniden çalıştırılır ve bu atlar yıl kılık olarak ifade edilir. Başka bir deyişle yaşlanıp iş göremez duruma düşen, bakımı, masrafı istenmeyen bir yüke dönüşen, doğanın merhametine, açlığa, susuzluğa, acı soğuklara, bir bakıma ölüme terk edilen yıl kılık atları; yaz geldiğinde hala hayattalarsa sahipleri tarafından yakalanarak yeniden işe sürülürler (Yıl kılık Atı Belgeseli, 2016). Bu atlara verilen "yıl kılık" ismi ise yazgısallığın belirlediği varoluş mücadelesinin başka bir ifadesidir. Romanda iyice ihtiyarlayarak güçten düşen ve o yıl, yıl kılık seçilen Doru Kısrak, geçmişte İbrahim Ağa'nın en gözde atıdır. Yıllarca sahibi olan Üssünoğlu'na hizmet veren Doru, gücü ve kazandığı zaferlerle onun mal sahibi olmasını

sağlar. İbrahim, ahırında bulunan pek çok hayvanı Doru'dan kazandığı gelirlerle elde etmiş olsa da onun için önemli olan, ekonomik bir meta olarak gördüğü Doru'nun pratikte sağladığı faydadır.

Geçmişin hatırını, Doru'nun emeğini hiçe sayarak pragmatik bir düşünce ile hareket eden ve varlığın ruhuna dokunmaktan uzak olan İbrahim; salt üretim, güç, kazanç perspektifinden bakarak onu ekonomik bir meta konumuna indirger. Artık üretimde yer alamayan, bir fayda sağlamayan ve eskisi gibi maddi getirisi olmayan Doru'nun varlığı bir yük olarak görülürken vefa duygusu hiçlenerek pragmatik düşünce öncelenir. Öte yandan İbrahim, bir yandan yoksulluğunu bahane ederek Doru'yu yılık yapmasını aklamaya çalışırken diğer yandan kendisine fayda sağlayan hayvanların yemini, yaşlı ve bir işe yaramayan Doru ile paylaştırmayı diğer hayvanlara yapılacak olan bir haksızlık olarak göstermeye çalışır. Ne var ki bu davranışın asıl niyeti, kadavra olmaya az kalmış bir hayvana yapılacak bakımın/emeğin boş bir eylem/yatırım olarak görülmesidir.

Ev halkı, Doru'nun yılık olması fikrini hoş karşılamasa da mecburen kabul etmek zorunda kalır. İbrahim Doru'yu dağa/bilmediği bir coğrafyaya bırakma görevini oğulları Mustafa'ya ve Hasan'a verir. Doru'yu amansız doğa şartlarına bırakırken Mustafa'nın istemeye istemeye yaptığı bu görev sırasında yaşadığı ruhsal çatışmalar, çocuk dünyasında büyük insanların adalet anlayışının sorgulanmasına neden olur. Romanda geçen "Bir acıma hissi doldu Mustafa'nın yüreğine. Babası gözünde mercimek kadar küçüldü. Geçmiş yılları anladı. Şimdi altında bitkin yürüyen atın emekleri gözünün önüne gelir gibi oldu. Birden aşağı atladı. Atı olduğu yerde bıraktı. Haydi, dedi kardeşim, koş" (Sayar, 2015: 19) ifadesi Mustafa'nın yaşadığı çatışmanın görüntüsünü sunar. Biraz daha kalırsa Doru'yu bırakmaktan vazgeçecek olan Mustafa, değerler dünyasındaki emek/vefa düşüncesi ve Doru'ya duyduğu acıma hissi ile onu

terk etme arasında çatışma yaşar; bu acımasızlık karşısında babasına duyduğu saygıyı yitirir.

Doru'yu bir meta olarak gören ve pragmatik felsefenin romandaki temsilcisi olan Üssünoğlu İbrahim'in karşısında "ülkü değer" (Korkmaz, 2015: 102) olarak beliren Hıdır Emmi ise Doru Kısarak'a sahip çıkar. Soğuğun ve açlığın etkisiyle hasta düşen ve köpeklerle girdiği mücadelede yara alan Doru Kısarak'ı bulup onu iyileştiren Hıdır Emmi, menfaatin öncelendiği, ahlaki çözümlerin yaşandığı köyde insani değerleri ölçüt edinen tek kişidir. Ölmek üzere olan hasta Doru'yu hayata döndüren Hıdır Emmi, Doru'yu iyileştirdikten sonra "Kızım, yavrum, anladı Hıdır Emmin... İyileştin... Gayrik gözün yolda olur. Kişnemen, huysuzlaşman bu yüzden... Emme, dışarılar senin bildiğin gibi değil... Kış kıyamet... Her yönde yer gök bir oldu. Çakal uluyup durur. Allah bilir ovadaki yılıkıkların halını..." (Sayar, 2015: 88) diyerek onu göndermek istemez. Doru'yla birlikte tüm yılık atlarının halini düşünen/dert edinen Hıdır Emmi, insan olmanın varoluşsal sorumluluğunu üstlenmiş bir karakter olarak belirir. Vefa/emek ile pragmatik düşünce çatışmasında iki zıt kutbu simgeleyen İbrahim ve Hıdır Emmi, kişiler düzleminde gerçekleşen çatışmayı ifade eder. İbrahim, kendisine yıllarca hizmet eden Doru'yu ölüme terk ederken; Hıdır Emmi köylünün takdirini almak ve sevap işlemek dışında hiçbir çıkarı olmadan daha önce tanımadığı Doru'yu ölümün pençesinden kurtarır.

Aidiyet Sorunsalı ve Dışlanma ile Gelen Sosyal Ölüm Gerçekliği

Yıllarca hizmet ettiği İbrahim tarafından bilmediği bir dağ başına terk edilen Doru, tüm bu olanlara anlam veremez ve içgüdüleriyle hareket ederek bırakıldığı yerden, kokusunu, sesini tanıdığı ve nerede olsa yolunu çıkarabileceği köyünün/evinin yolunu tutar. Köye dönerek yıllardır hizmet ettiği Üssünoğlu'nun evine/yuvasına giden Doru, içeri alınmayı

bekler; kapıyı başıyla iterek açmaya çalışır. Ne var ki bu kez kapı açılmaz. Yeniden dener ve yine bir sonuç alamaz; "kavak tahtasından yapılmış eğri büğrü kapı, kale kapısına dönüşür]" (Sayar, 2015: 20) adeta. Doru'nun tüm çabası, kendini güvenli hissettiği ve yuvası olarak benimsediği ahıra girmek içindir. Ahır/yuvasını kendini dış tehlikelerden koruyan bir barınak olarak gören atın içeri girme girişiminin temelinde ise korunma itkisi yatar.

Varlığın "kendini koruma gereksinimi, onun doğasının, bütün koşullar altında doyurulmak isteyen ve dolayısıyla, davranışının en birinci itici gücünü oluşturan parçasıdır" (Fromm, 1988: 30). Doru Kısrak hayatta kalmak için temel gereksinimi olan korunma ihtiyacının bir yansıması olarak kapıyı zorlar. Kapıyı başıyla açmaya çalışan at'ın, kapının soğuk yüzüyle temas etmesi, terk edilme gerçekliğini fark edişin somut ifadesidir. Kapının eşiğinde içeriye alınmayı bekleyen Doru, arada kalmışlığın görüntüsünü sunarken açılmayan kapı varlığın dışarıdalığını, terk edilmişliğini ifade eder. Bununla birlikte "bölen/ayıran, örtük/kapalı imge" olan kapının kapalı kalması "mekânsal parçalanmışlığı" (Deveci, 2003: 187) da beraberinde getirir. Özne, ait olduğu mekâna dönme, içeri girme arzusu ile içeri alınmama, reddedilme arasında çatışma yaşar.

Varlığın uzamsal boyutta geçiş yapmasını sağlayan kapı; bir yandan içeriye alan, olumlayan, var eden özelliği ile belirirken diğer yandan dışta bırakan, yok eden, olumsuzlayan özellikleriyle diyalektik bir öge olarak belirir. Kapının ilerisinde olmak; 'içeride olmanın, varlığı onaylanmanın' ifadesiyken; kapının gerisinde olmak, 'ötekileştirilmenin, varlığı dışarıda olmanın' imidir. İçeri ile dışarı arasındaki bir sınır imgesi olan kapının 'kapalı' olması, mekânsal ayrılığı ve iletişimsizliği ifade eder. Dışarı ile içeri arasındaki iletişimsizlik, iki durumun diyalektiği arasında ontolojik sınırların varlığını da beraberinde getirir. Hyppolite dışarı- içeri diyalektiğini şöyle açıklar: "Bu

iki terimin taşıdığı biçimsel karşıtlıkla ortaya çıkan şey, daha ötede ikisi arasında bir yabancılaşma ve düşmanlığa dönüşür” (Bachelard, 2008: 304). Bu yabancılaşma ise ötekinin ortaya çıkmasını beraberinde getirir. Yılık Atı’nda Doru’yu kendi yazgısallığına terk ederek varlığı dışarı’da bırakan İbrahim Ağa’nın kendini içeride tanımlaması, ‘içeri’ ile ‘dışarı’nın yabancılaşması bağlamında ortaya çıkar. İbrahim Doru’yu ötekileştiren, bu doğrultuda da kendine yabancılaşan görüntüsüyle belirir. Nitekim Lacan’ın deyişiyle “Öteki, benliğe varlığını hissettiren ve onun varlığının garantisini de sağlayandır” (Homer, 2013: 43). Bu bağlamda Doru Kısarak, içerideki tarafından dışarıda bırakılan, ötekileştirilen; İbrahim ise ötekinin kendine sağladığı varlık imkanından uzaklaşan/kendine yabancılaşan olarak belirir.

Öte yandan içeri ile dışarı diyalektiğinin ifadesi olan kapı metaforu, aynı zamanda Doru’nun geçmişi ile geleceği arasındaki perdedir. İçeri/kapının ötesi; geçmişi ve anıların otantik açılımını; dışarı/kapının gerisi ise geleceği ve bilinmezliği sembolize eder. Doru’nun kapıyı zorlaması, öznenin geçmişine/aidiyet hissettiği mekâna ve anılarına geri dönme arzusunun simgesel ifadesi; bilinmeyen bir gelecekte geçmişe sığınma arzusunun dışavurumudur. Ne var ki belirsiz/bilinmeyen bir dışarı ile bilinen içeriği birbirinden ayıran bu sınır imgesi, Doru’yu bilinmeyen dışarıya hapseder.

Öznenin kapının dışında olduğunu bilmesi, ona yurtsuzluk ve terk edilmişlik hissini yaşatır. Nitekim doğduğundan beri yaşadığı, benimsediği, ait olduğu mekânın/evin kapısı kendisine açılmayan özne, kendisi için bir “içtenlik mekânı” (Korkmaz, 2008: 143) olan bu yerden kovulur. Varlığı, “evrenin düşmanlığıyla insanın düşmanlığının üst üste yığıldığı” (Bachelard, 2008: 42) dışarıdan koruyan ev, sağladığı içtenlik hissiyle bireyin kendilik mekânıdır. Öyle ki “hem beden hem de ruh” (Bachelard, 2008: 41) olan ev, bir taraftan varlığı dış dünyanın tehlikelerine karşı korurken diğer taraftan

dinlenebileceği/kendi olacağı huzur alanı sağlar. Doru Kısrak için kendilik mekânı olan ev'e alınmaması uğradığı haksızlığın en büyüğüdür. Nitekim ona göre; "ev kendisinini. İbrahim kadar, karısı, çoluğu çocuğu, öküzler, inekler, keçiler, tavuklar kadar Doru Kısrak'ındı bu ev. Bu kapı, İbrahim'den önce kendisine açılmalıydı" (Sayar, 2015: 37). Doru'nun bir huzur imgesi olan evinden/ait olduğu mekândan kovularak dış dünyanın acımasızlığına bırakılması, onun ontolojik varlığına yönelik yok edici tutumun ifadesidir. Aidiyet bağı kurduğu mekânı, anılarını bırakarak bilinmezliğe yönelmek zorunda kalan Doru Kısrak'ın zihninde "geçmişte kalan ev büyük bir imgeye, yitirilmiş içtenliklerin büyük imgesine dönüşür" (Bachelard, 2008: 82). Yitirmiş olmanın verdiği varoluşsal parçalanma ile dışlanmanın/reddedilmenin sancısını duyumsayan özne, uğradığı haksızlığın bunaltısını yaşar.

Doru'nun doğaya ve zorlu kış şartlarına terk edilmesi biyolojik varlığına yönelik bir tehdit olmasının yanı sıra "dışlanma ve reddedilme" hislerini yaşattığı için ontolojik varlığına yönelik tehditkâr bir tutumu da içerir. Nitekim "dışlanma ya da reddedilme; ait olma, benlik değeri, anlamlı varoluş, kontrol olmak üzere dört temel ihtiyaç için tehdit oluşturmaktadır" (Aydın vd. 2013: 22). Varlığın temel gereksinimlerinden biri olan, içerilme'nin ontolojik özünü içerisinde taşıyan aidiyet hissi, dünya/çevre içerisinde var olan öznenin çevresiyle kurduğu varoluşsal bağın başka bir görüngüsüdür. Özne aidiyet hissi ile ruhsal doyuma ulaşırken dünya ile olan ilişkisinde kendini bu ilişkinin anlamlı bir parçası olarak tanımlar. Benliğini ait hissettiği değer ya da kişiyi birincil kendiliği olarak benimseyen özne, bu kendiliğin olmaması ya da tehdit edilmesi durumunda ise hem kendi ile hem çevre/dünya ile olan ilişkisinde çatışmalar yaşar. Nitekim aidiyet hissine paralel olarak gelişen benimsenme, özümseme, değer görme, sevilme gibi psikolojik ihtiyaçların tatminsizliği durumunda özne, özsaygı/benlik değeri yitimine uğrayarak

bunaltı, yabancılaşma, yalnızlık problemleriyle yüz yüze gelir. Johann Hari, bu durumu “diğer insanlardan kopuk olmak” şeklinde tanımlar ve “derin bir yalnızlığın” insan üzerinde yıkıcı bir etkiye sahip olduğunu söyler (2019: 92-94). Diğer insanlardan kopuk olan insan, psikolojik boyutta büyük sorunlara maruz kalır. Dolayısıyla psikolojik olarak reddedilme ya da dışlanma, “hayatta kalmayı ve üremeyi sağlayan sosyal bağların kaybedildiği hissini doğurduğu için ait olma ihtiyacını tehdit” (Aydın vd. 2013: 22) eder. Öte yandan aidiyet bilincinin varlığa sağladığı kendilik hissi, onu ait hissettiği obje/değer ile bütünleştiren bir yapıda belirir. Özne aidiyet nesnesi ile ontolojik bir bütünlük içerisindedir. Bu bütünlüğün dışsal bir nedenle sarsılması durumunda ise varoluşsal problemler ortaya çıkar. Sosyal dışlanma ile karşı karşıya kalan Doru’nun ait olduğu mekândan uzaklaştırılması, onu istenilmeyen/dışlanan bir varlık olarak benlik değeri yitimine uğratar.

Dışlanma sorunsalı, aidiyet bilinci ve benlik değerinin yanı sıra öznenin anlamlı varoluş arzusunun önündeki bir engel olarak belirir. Yaşamın sonlu olduğunun bilincinde olan insan, ölüm gerçekliğinin ruhunda yarattığı nevroz ile baş edebilmek için varoluşunu anlamlı kılmak ister. Anlamlar dizgesi ile bütünleştirdiği ve varoluşsal değerler yüklediği yaşamını, ölüme karşı bir sığınak yaparak oluşturduğu değerler dünyasında kendini var etmek, varlığını onaylamak, ontolojik anlamda kendini gerçekleştirmek ister. Sosyal dışlanma veya reddedilme ise bireyin “anlamlı varoluş” ihtiyacının önündeki önemli bir tehdittir. Nitekim “insanın hayatta kalmasını sağlayan sosyal bağ kurma, başkaları tarafından değerli algılanma ihtiyacını karşılama”na engel olarak “sosyal bir ölüm” duygusuna yol açtığı için anlamlı varoluş ihtiyacı tehdit altına girmektedir” (Aydın vd. 2013: 23). Bu bağlamda sosyal dışlanma ya da reddedilme durumuyla karşı karşıya kalan varlık; istenilmeme, kovulma gibi eylemlerin ruhunda yarattığı psikoz karşısında benlik değerini/öz saygısını yitirir. Bu yitim

ise karakteri "sosyal ölüm" olarak nitelendirilen ruhsal psikoza sürüklemenin yanı sıra anlamlı varoluşu yıkıma uğratan bir görünüm arz eder. Bir ruha sahip olan her canlının sevilmeye ve değer görme arzusu, yaygın bir inanış olan Solomon adalarındaki ağaca bağırma hikâyesini hatırlatır. Her varlığın bir ruha sahip olduğuna inanan Solomon adalarındaki yerli kabileler, bir ağacı kesmek istediklerinde o ağacın etrafına dizilerek bağırırlar, kötü sözler söyler, ağaca hakaret eder, onu dışlayan bir tutum sergilerler. Bu eylem defalarca yapıldıktan sonra ağaç kurumaya yüz tutar ve sonunda kendiliğinden devrilir (Kolburan ve Erbay, 2015: 24). 'Solomon adalarında ağaçların yaşadığı ölüm' ile 'benlik değeri ve anlamlı varoluş ihtiyacının yitime uğramasıyla gerçekleşen sosyal ölüm' arasındaki benzerlik, dışlanma zemininde ortaya çıkar. Yılkı Atı'nda Doru Kısarak, gördüğü hakaret-vari tutum ve dışlanma karşısında "sosyal ölüm" trajedisine hapsolür.

Öte taraftan dışlanma ile gelen süreçte evinden/yuvasından kovulan Doru aynı zamanda yurtsuzluk çatışmasını yaşar. Babasının belli olmayışı, Üssünoğlu İbrahim tarafından sahiplenilmemesi, evden kovularak açlığa/susuzluğa/ kış soğuklarına terk edilmesi Doru'nun terk edildiği doğada yurtsuzluğunu duyumsamasına neden olur. Öte taraftan "bu yurtsuzlaşmanın yanında, bakışlar altında çürüyen evren manzarasının dışında hiçbir şeyin göze batmadığı o boş ve bitkin çöküntü halinin yanında, cehennem[i] bile bir sığınak" (Cioran, 2000: 18) olarak gören Doru Kısarak için terk edilme ile beliren bu sınırsız uzam/doğa, dağ; tehlikeyi, ontolojik güvensizliği ifade eden labirent mekândır ve özne, bu labirent mekânda ne yapacağını, nereye gideceğini bilemez.

Kovulmasına rağmen köye tekrar tekrar dönen Doru, her defasında aynı tutumla karşılaşır. Romanda, Doru'nun çaresizliği "Çarparcasına evin kapısına başını vurdu. Bir küt sesi yayıldı her yöne. Bir daha, bir daha vurdu. Açılmıyordu kapı. Ön ayaklarının diz kapağı ve tırnak burnu ile tekmeledi.

Yine olmadı. Zorlusundan birkaç çifte attı” (Sayar, 2015: 25) sözleriyle verilir. Doru’nun kapının açılması için var gücüyle verdiği mücadele, anlarına, bilinene ve geçmişe sığınma arzusunun somut görüngüsüdür. Uğraşları sonucunda açılan kapı’nın içeri buyur edilmek için olduğunu zanneden Doru Kısarak, Üssünoğlu’ndan yediği dayak ile hayal kırıklığına uğrar: “At kapıyı kendisine açmışlar gibi boynunu içeri uzattı, yürüdü. İbrahim karşısına geçti ve meses’i alın ortasına indirdi. (...) kışına, arka ayaklarına, inciklerine sopalar inip kalkıyordu” (Sayar, 2015: 26). Dışlanmanın ruhunda yarattığı psikolojik yıkımın yanı sıra vücuduna aldığı darbeler, Doru’nun reddedilmeyi kabullenişinin ve zorlu tabiat koşulları içinde sürdüreceği yaşam mücadelesini benimsemesinin başlangıcı olur. Bu bağlamda kapı, Doru Kısarak için aynı zamanda bir eşik noktasıdır.

Campbell’a göre bir kırılma olan eşik noktasında “bilincin hemen hemen tam bir ayrışması”nı yaşayan kahraman, “yeni güçler edinip bütünleşmeye yetenekliyse, neredeyse insanüstü ölçüde bir öz-bilinçlilik ve ustalıkla denetim” (2000: 79) yaşar. Doru Kısarak, eşik noktasına kendi içsel güdülerinden ziyade dış yaptırımlar ile gelmiş olsa da, eşik noktası kişisel bir dönüşümün başlangıcı olur. Doru bundan sonraki yaşamında doğanın acımasızlığı ile baş etmek, acımasız kış şartlarında bireysel aşma durumuyla var olmak zorunda kalır. Bu bağlamda verilen varoluş mücadelesi Doru’ya özürlük, paylaşım, birliktelik gibi duyguları yaşatarak onun ruhsal bir aşkınlığa ulaşmasını sağlar. Özne eşik’ten geçtikten sonra daha önce yaşamadığı ruhsal deneyimleri yaşayarak “insanüstü ölçüde bir öz-bilinçlilik” seviyesine ulaşır.

Geç Gelen Özgürlük Sorunsalı ve Varoluşun Önündeki Engel: Esaret

Dış etkenlerden bağımsız olarak iradesini gerçekleştirebilme, bağımlı olmama şeklinde tanımlanabilecek özgürlük kavramı, varoluşun özünü içerisinde barındırır. İnsanın seçimlerinden ayrı düşünülemez olan özgürlük, Sartre tarafından varoluşun kendisi olarak tanımlanır. Ona göre "özgürlük varoluştur ve varoluş, özgürlükte, özü önceler; özgürlük dolaysız bir biçimde somut belirtmiştir ve seçiminden, yani kişiden ayrılmaz" (2005: 704), onunla ontolojik bütünlük oluşturan bir kendilik değeri olarak ortaya çıkar. Öte yandan özgürlüğün varlığı kısmi değil, aksine tamlık şeklinde ortaya çıkar. Yani, insan "insan kimi zaman özgür ve kimi zaman köle olamaz: tümüyle ve her zaman özgürdür, ya da yoktur" (Sartre, 2009: 560). Bu bağlamda varlık- yokluk düzleminde beliren özgürlük, somut varoluşun üç temel kategorisinden biri olan "olmak" arzusunun da temel şartıdır. İnsanın gerçek anlamda var olabilmesi özgür olmasına bağlıdır. Özgürlüğü bir varlık meselesi olarak ele alan Hegel ise "kendi için bilincin sonsuzluğu ya da onun arı devrimi olarak özü" (Hegel, 1986:131) şeklinde ifade ettiği özbilinci, düşünce ve özgürlük paydasına oturtur. Ona göre düşüncenin eşlik ettiği özbilinçlilik, özgürlüğe; özgürlük de özbilinçliliğe bağlıdır.

Yılkı Atı'nda geç gelen bir özgürlüğün ilk aşamada kahramanın yaşantısına bir lanet gibi çökmesi söz konusudur. Yıllardır sahibine bağımlı olarak yaşayan, gençliğini güvenli bir barınak olan ahırda geçiren Doru için dışlanma ile gelen özgürlük, olumsuz bir değer olarak belirir. Fromm'a göre "yeni kazanılmış özgürlük bir lanet olarak görülür." Nitekim özne, "kendini yönetme, kendi bireyselliğini gerçekleştirme özgürlüğüne sahip değildir" (Fromm, 1988: 43). Yıllardır esaret altında ve sahibinin iradesine göre yaşayan Doru Kısarak, özgür kaldığında ne yapacağını, nereye gideceğini bilemez. Kendi bireyselliğini gerçekleştirme iradesinden yoksun olan

Doru Kısarak, gençliğinde kendisinden alınıp yaşlandığında “verilen” özgürlüğü önce kabullenmez, ahırına geri dönmek ister. Bağımlı olma aynı zamanda korunmayı, güven içerisinde olmayı sağladığı için özne, özgürlükten ve özgürlüğün getirdiği sorumluluktan kaçmak ister.

Doru’nun vahşi doğada verdiği hayatta kalma mücadelesi ve yalnızlık, özgürleşmenin ön aşaması olan bireyleşme sürecini tamamlanmasını sağlar. Dünyayı tehlikeli bir alan olarak gören Doru; varlığını sürdürebilmek, tehlikelerden korunmak için mücadele ederken bir yandan da bağımlı olmadan var olabilmenin, doğanın sonsuzluğu içerisinde tattığı özgürlüğün hazzını yaşar. Öyle ki hastalanıp yorgun düşen Doru, iyileştikten sonra Hıdır Emmi’nin “ahır[ın]dan çıkmak için feryat ed”er, (Sayar, 2015: 88) doğaya/özgürlük mekânına geri dönmek ister. Doğada sürdüğü yaşam süresince bedeni ile birlikte ruhu da özgürleşen Doru’nun geçirdiği dönüşüm, onu ruhsal bir olgunluğa ulaştırır. Öyle ki Üssünoğlu İbrahim’in kendisine yaptığı haksızlıkları dahi affeder:

“Yaşamaya dört elle sarıldı. Üssünoğlu’nu bağışladı kendince. Şimdi ahırın sıcaklığında mutluluk duyup geviş getiren hayvanlara gıpta duymadı. Aksine onları küçük, zavallı görüyordu. Tayına acıyordu. Bir kalbur saman, bir avuç arpanın kul kölesi olacaktı ömür boyu... Kimse “Ananın hatırı var” demeyecekti ona...” (Sayar, 2015: 48)

Üssünoğlu İbrahim tarafından kapı’dan kovulmasıyla eşik noktasını geçen Doru, bu eşik noktasından sonra doğa içerisinde ruhsal bir değişim/dönüşüm yaşayarak Campbell’in ifadesiyle “insanüstü ölçüde bir öz-bilinçlilik ve ustalıklı denetim(e)” (2000: 79) ulaşır. Bu durum öznenin aşkınlığa ulaşmasının başka bir görüntüsüdür. Aşkılık ve bilinç arasındaki paralel ilişki, “aşkınlık açısından her zaman Varlık’ı aşan, onun ötesinde ya da üstünde bir bilinç(in)” (Balanuye, 2008: 52) var olmasıyla belirir. Doru Kısarak’ın doğanın çetin şartları içerisinde verdiği varoluş mücadelesi, onu ruhsal bir olgunluğa/yüksek bilinçlilik seviyesine ulaştırır ve Doru Kısarak

varlığını aşan bir bilinçle nefret, öfke ve kin duygularından arınarak özgürleşir. Özgürlükle gelen öz-bilinçlilik ile menfaatin, haksızlığın hâkim olduğu deneyimsel dünyanın/insan dünyasının ötesine geçen özne; affın, sadakatin, dayanışmanın olduğu başka bir dünya içerisinde var olur. Geçmişte kendisine yapılan haksızlıkları affetmesinin yanı sıra, özgürlüğün ruhunda yarattığı değişimin zevkini tadan Doru, eskisi gibi sıcak bir ahırda olmayı arzulamaz. Aksine ömrü boyunca "bir avuç arpa" ya bağımlı olarak yaşamının trajedisini duyumsayarak Üssünoğlu'nun ahırında kalan tayı ve diğer hayvanlar için üzülür. Nitekim varoluşun özgür olma zorunluluğu, ona arafta kalma ya da bağımlı olma şansız vermez. Özne ya özgürdür ya da yoktur. Doğanın içerisinde verdiği yaşam mücadelesi ve bireyselliğiyle varoluşunu tamamlayan Doru, özne olmanın/özgür olmanın özetle var olmanın hazzını yaşar. Bu bağlamda Yılkı Atı'nda özgürlük, başlangıçta istenmeyen/geç gelen bir durum; sonrasında ise öznenin varoluşunu tamamlayan bir kendilik olanağı olarak belirir. Eserde özgürlük imgesinin görünümü şöyle şematize edilebilir:

Simge	Kavram	
	Önce	Sonra
Ahır	Yuva, Güven, Sahiplenme	Esaret, Hapishane
Doğa/Dağ	Tehlike, mücadele, Savaş	Özgürlük

Şekil 1. Yılkı Atı Romanında Özgürlük İmgesinin Görünümü

Romanda tüm gençliğini esaret altında geçiren Doru Kısrak için dışlanma/reddedilme ile başlayan özgürlük süreci, başlangıçta istenilmeyen olarak belirir. Nitekim bireysel ve bağımsız bir

yaşamın uzağında olan Doru, kendi yaşamını yönetebilme becerisine sahip değildir. Kendini bildi bileli sahibi Üssünoğlu İbrahim'in istek ve komutlarına göre yaşayan Doru Kısarak, bağımlı bir hayat içerisinde pasif konumundayken bir anda gelen özgürlük, onu bilmediği bir dünyaya sürükler. Geç gelen özgürlüğü bir lanet olarak gören Doru, bu bağımsız hayata alışabilmek için doğanın acımasız şartları arasında var olma mücadelesi verir. Bu bağlamda ilk aşamada doğa/dağ imgesi, Doru Kısarak için mücadelenin, savaşın ve zorlu yaşam koşullarının simgesiyken sonrasında varoluşunu tamamlayan, vazgeçemeyeceği bir kendilik değeri, özgürlüğün sembolü olur. Bağımsız olduktan sonra var olduğunu hisseden Doru Kısarak, Üssünoğlu'nun tüm uğraşlarına rağmen bir zamanlar güvenli ve sıcak bir barınak olarak gördüğü ahıra geri dönmez. Ahır imgesi, başlangıçta yuva, korunma, güven duygularının sembolü olarak belirirken sonrasında değişen değer algısıyla birlikte esaret ile özdeşik bir görünümde belirir.

Değer Yozlaşması Bağlamında Çalışma

Kendi bireysel varlığını başkalarıyla onaylayan insan için, "biz" kavramı, varoluşsal bir nitelik arz eder. Kolektif bilincin yansıması olan biz'in gerçek anlamıyla varlık bulunduğu toplumlarda, öteki'ne duyulan saygı önemsenir; bireysel mutluluk kolektif mutlulukla birlikte varlık kazanır. Nitekim "özne biz'de, hiç kimse nesne değildir. Biz, birbirlerini öznellik olarak kabul eden bir öznellikler çoğulluğunu kuşatır" (Sartre, 2009: 526). Biz'in içerisinde yer alan insanlar, bireyselliklerini/öznelliklerini korumanın yanı sıra birlikte var olmanın hazzına da ortak olurlar. Biz yerine ben'in öncelendiği toplumlarda ise "başkasının varoluşunu kendi varoluşuyla aynı yapıdaki bütüncül gerçeklik" (Sartre, 2009: 311) olarak kavramayan insanlar, değer yozlaşmasının özneleri olurlar.

Yılkı Atı'nda Üssünoğlu İbrahim ve diğer köylüler; aynı çatışma ekseninde beliren kart karakterlerdir. Birbirlerini çekemeyen, yargılayan, kıskanan, yardım ve dayanışmadan uzak olan köylüler bencillik üzerine inşa edilmiş bir yaşamı benimserler. Romanda köylüler tarafından çalınacağı endişesiyle "el kadar çift demirini" tarlada bırakamayan İbrahim, bu güvensizliğini "gavur, dinsiz" olarak nitelendirdiği köylülerin hainliklerine bağlar. Köylüden nefret eden İbrahim, onlara hayır dua etmeyi bile çok görür: "İlayık bu millet zuluma. İlayık her bir kötülüğe, her bir muhanete... Bırak sürünsünler. Bir çift demirine dirlik vermeyenlere hayır dua mı edeceğim..." (Sayar, 2015: 10) Yoksulluk ve olanaksızlıklara kuşatılmış mekânda toplumsal dayanışma ve sevgi bağından yoksun köylüler, hayatın merkezine ben'i koyarak sadece kendi çıkarını düşünen insanlar olarak belirirler. Tunalı, varlık tabakalarından bahsederken tinsel tabakanın bireysel bilinç üzerine inşa edildiğini ancak ruhî tabakadan farklı olarak kolektif bilinci içerdiğini söyler (2002: 29). Bu bağlamda Üssünoğlu İbrahim, "tinsel tabaka"ya başka bir ifadeyle ontolojik tamlığa ulaşamayan yalıtık bir karakterdir; aynı zamanda tamamen çıkar odaklı düşünen köylülerin de bir prototipi olarak belirir. Öyle ki "varlığın varlığı içinde yalıtılmış olduğu ve kendinden olmayan şeyle münasebet kurmadığı (Sayar, 2015: 43)" bir ilişkiyi somutlayan İbrahim, "varlığın tekil bölgesine" (Sartre, 2009: 43) hapsolmuş insan tipidir. Kolektif bilincin ve biz olmanın hazzındansa kendi bireysel hazzını önceleyen İbrahim/köylüler, "birlikte varlık"ın (Sartre, 2009: 526) uzağında belirirler. Ötekinin varlığına yabancılaşan ve değer algısını ben üzerine konumlandıran İbrahim ve köylüler, kendileri dışındaki her şeyi ve her canlıyı bir metadan ibaret görürler.

Romanda köylü profilini temize çıkartan tek insan Hıdır Emmi'dir. İstiklal Savaşı'na katılmış bir süvari olan Hıdır Emmi, Doru'yu hasta ve yaralı bir halde bulur ve soğuktan

ölmek üzere olan hayvanı iyileştirerek yeniden doğaya salar. Yaşlı ve yoksul bir insan olmasına rağmen Doru için elinden geleni yapan, onu besleyen Hıdır Emmi'nin bu yaptıkları karşısında tek "beklentisi Allah'tan bir sevap, köylülerin bir aferini" (Karabulut, 2011: 168) ve yaptığı iyilikten ötürü onu takdir etmeleridir. Ne var ki Hıdır Emmi'nin köyü de İbrahim'in köyünden farksızdır. Köylülerin çoğu Hıdır Emmi'nin bu davranışını takdir etmek yerine ardında maddi bir çıkar arar:

"Hıdır Emmi'ninki de gösteriş..."

-Sanki hayır, sevap bir ona kaldı. O da biliyor kısrakın gebereceğini. Gözü derisinde...

-İmamlık istiyor imamlık. Göz dolduracak iyi dedirtecek kendine...

-Bu köylü herkesin altındaki cücüğü bilir..." (Sayar, 2015: 73)

Romanda, Hıdır Emmi ve İbrahim'in köylüleri dedikoducu, riyakâr ve kıskanç kimlikleriyle ortaya çıkarken Üssünoğlu ile Hıdır Emmi arasında da iyilik-kötülük, fedakârlık-bencillik ekseninde gelişen bir çatışma söz konusudur. Hıdır Emmi yaşlı ve yoksul oluşuna bakmadan Doru'yu kurtarmak için elinden geleni yaparken İbrahim, kendi çıkarları için Doru'yu ölüme terk etmekte bir sakınca görmez. Kurduğu hayallerde dahi bencilliği ile ön plana çıkan İbrahim, kendisinin çok zengin olduğunu herkesin önünde el pençe durduğunu düşünürken, köylüsünü yine yerden yere vurur. Hayalinde dahi "Allah beni kurtardı, cümlesini kurtarsın. Emme, şu bizim köylüyü kurtarmasın. Bunlar nimet azgını, bunlar gavur. Gavurdan da kötü. Allah bunları açlıkla terbiye etsin." (Sayar, 2015: 12) diye beddua eden İbrahim, köylünün/ötekilerin varlığına karşı yabancılaşır ve bir 'ben varlığı' olarak salt kendi çıkarlarına koşullanmış olarak belirir. Yine çıkarları doğrultusunda kışın ölüme terk ettiği Doru'yu, yazın iş zamanı aklına gelince gücünden faydalanmak, işe sürmek için yakalamayı düşünür. Kısrakı yakalamak için tayını/yavrusunu yem olarak kullanan İbrahim'in Doru ile birlikte tayı da elinden kaçırmaması, onu

çığına çevirir. Günlerce, aylarca Doru Kısrak'ı ve tayını arayan İbrahim, bir yandan Doru'ya olan öfkesini kusarken diğer yandan köylünün ve ev halkının tavrını düşünür:

“Ulan namussuz Doru, ulan nankör tay bir daha isminizi ananın, arayanın soranın, aklından geçirenin anasını avradını sülalesini... (...) Dünyası yıkılmıştı. Ölüm gözünde küçüldü, zırnık oldu. Ev halkına ne yüzle bakacaktı. Köylüye hangi yüzle bakacaktı. Köylü tefin hem altına hem üstüne vuracaktı. “Oh diyeceklerdi. Çok ala olmuş. Çok bir ilayık olmuş. Allah ahı yerde bırakır mı?” (Sayar, 2015: 110)

Bencilliğinin karşılığı olarak elindeki taydan da olan İbrahim, kendini sorgulamaksızın Doru'ya, taya ve köylüye söylenir. Özgürlüğün var edici gücünün farkındalığına ulaşan Doru Kısrak ise tayını da yanına alarak çıkarlarla, benciliklerle dolu insanların dünyasından var gücüyle uzaklaşır. Tüm bunlarla birlikte çekememezlik, kıskançlık, bencilik gibi duygularla beslenen köylülerin birbirleriyle otantik bir bağ kuramamasına, birlik ve beraberlikten yoksun olmalarına karşın; Doru ve arkadaşlarının dayanışma ve birliktelik içerisinde olması, insan ve hayvan dünyası arasındaki değer algısına gönderme yapar. Varlık tabakasının zirvesinde görülen ve bilincin merkezi olan insan; ihtirasları, hırsları ve çıkarlarıyla kendinden başkasının iyiliğini istemezken; hayvanlar dünyasında insanlara örnek olacak erdemli davranışların varlığı görülür.

Evinden kovulan, acımasız kış şartlarına terk edilen Doru Kısrak, kendisi gibi bir yılkı olan Çılkır at ile karşılaşır. Öznenin içerisinde barındırdığı “kendi yazgısını paylaşan bir arkadaş” (Fromm, 1988: 32) bulma arzusuyla Çılkır'ı benimseyen Doru, onunla özdeşleşir. Vahşi doğa içerisinde birbirlerinin sığınağı olan Doru ve Çılkır, 'biz varlığının' özneleri olarak belirirler. Doru'nun doğada tanıştığı Çılkır at ve Demirkır Aygır, var olma mücadelesinde onun en büyük destekçisi olurlar. Doru'yu kurtlara ve doğadaki diğer tehlikelere karşı koruyup kollayan Çılkır ve Demirkır, ona aile ortamı sunarlar. Üssünoğlu'nun göstermediği sahiplenme duygusunu Doru'ya diğer yılkılar

gösterir. Öte yandan doğaya salınan diğer yılıklara katılarak 'birlikte varlık olma'nın koruyuculuğuna ve güven duygusuna sığınan atlar, birbirlerine çıkar/menfaat duygusunun ötesinde bir içtenlik bağı ile bağlanırlar. Öyle ki ilk karşılaştıklarında Çılkır ile kavga eden grup lideri Demirkır Aygır, Çılkır'ın leşini gördüğünde duygulanır, hüzünlenir:

"Aygır önde idi. Birden duruverdi. Biraz ötelerindeki leşi gördüler. Çılkır'ın leşiydi bu... (...) Aygır acı, ağlamaklı bir kişneme bıraktı. Ön sağ ayağı ile hırsla kişnedi. Sonra durgunlaştı, başı önüne düştü. Ağlıyordu. Diğer atlar şaşkınlıkları geçince pörsüyüverdiler. Hepsi birden saygı duruşuna geçmişlerdi sanki..." (Sayar, 2015: 82)

İnsanî bir hareket/eylem olan 'ağlama', yaşanan duyguların dışavurumu, olaylar karşısında beden-ruh birlikteliği içerisinde verilen bir tepki olmasının yanı sıra bir içtenlik imgesidir. Ne var ki bu içtenlik imgesi romanda insanlardan ziyade hayvanlara ait bir tarzda sunulur. Öyle ki roman karakterleri arasında bu insani eylemi gerçekleştiren tek varlık atlardır. Çılkır'ın ölümü üzerine içtenliklerini ve hüzünlerini ağlama eylemiyle ifade eden atlar, arkadaşlarını kaybetmenin hüznünü yaşarken, cenaze karşısında son derece saygılı tutumlarıyla ötekinin varlığına yönelik saygı ile biz olmanın birlikteliği içerisinde belirirler.

Çılkır atın cenazesine gösterdikleri saygıyla kendiliklerini ve değerler dünyasındaki varlıklarını ispatlayan yılıklar, birbirlerinin kötülüklerinden başka bir şeyistemeyen, varoluşun sorumluluğunu üstlenmeyen insanlarla kıyaslandığında ahlak ve değer yargılarının sorgulanmasına neden olur. Öyle ki "hem kendinden hem de başkalarından sorumlu" (Sartre, 1999: 89) olan insanın sadece kendini düşünmesi, başka bir ifadeyle 'ben varlığına' dönüşmesi; buna karşılık birbirlerine sahip çıkan ve sorumluluk bilinciyle hareket eden yılıkların varoluşun sorumluluğunu üstlenmesi at/hayvan-insan arasında bir çatışma yaratır. Varlık tabakalarının 'organik'

alanında bulunan atlar, hiyerarşik düzenin zirvesinde yer alan "tinsel tabakaya" (Tunalı, 2002: 28) ait bir profil çizerken insanlar, tutum ve davranışlarıyla bu alanın uzağında yer edinirler. Bir yanda değer yargıları olan hayvanlar, diğer yanda insan olmanın bilinci ve sorumluluğunu unutmuş, ruhunu kaybetmiş insanlar, aynı zamanda varlık tabakaları arasındaki bilinç sorunsalına işaret eder. Romanda insanlar ve hayvanlar arasındaki bu çatışma, ahlaki normlar üzerinden gerçekleşir ve olan ile olması gereken arasındaki uçurum-vâri kopukluğa dikkat çekilir.

Sonuç

Atların dünyası ile insanların dünyası arasında gerçekleşen çatışma üzerine kurulu Yılkı Atı romanı, değer algısını insan merkezinden alıp tüm doğaya/canlılara atfederken insana yönelik bir eleştirinin de görüntüsünü sunar. Değerlerini kaybeden insan, kendisini evrenin ve doğanın efendisi olarak görürken öteki olarak gördüğü hayvanları/at'ları hiçleyen bir tutum benimser ve bencilliğin gölgesinde bir yaşam alanına hapsolür. Varlığını yaşamın tekil alanına/ ben'in sınırlılığı içerisinde konumlandırın insan ise dünyalık zamanını pragmatizm, madde, kin, haset üzerine inşa eder ve farkında olmadan kendilik ölümünü gerçekleştirir. Yılkı Atı'nda, Üssünoğlu İbrahim'in yanı sıra diğer tüm köylülerin karşısına konulan Doru Kısarak ve diğer atlar, insanlara değer algısını öğreten bir nitelik arz eder. Romanda insanlar; birbirlerinin iyiliğın istemeyen, bencil, kıskanç ve maddeyi önceleyen görünüşleriyle belirirken atlar; birlik, beraberlik ve dayanışma içerisinde varlık kazanırlar. Kendi sadakatini ve vefasını, sahibi Üssünoğlu İbrahim'den göremeyen Doru Kısarak ise gördüğü muamele karşısında bozguna uğrar, yıllarca hizmet ettiğı evden kovulmasının psikolojik travmasını yaşar. Romandaki çatışma unsurları, kavramsal düzeyde aidiyet- dışlanma/ötekileştirme, özgürlük-esaret, vefa-pragmatik düşünce, dayanışma/birlik

beraberlik- bencillik/haset, varoluş mücadelesi- ontoloji güvensizlik arasında gerçekleşirken kişiler düzlemindeki çatışma Hıdır Emmi/Doru Kısrak ile İbrahim/diğer köylüler arasında şekillenir.

Kaynakça

Aydın, Orhan vd. (2013). "Ait Olma İhtiyacının ve Haberdar Olmanın Psikolojik Dışlanmaya Gösterilen Tepkiler Üzerindeki Etkileri", *Türk Psikoloji Dergisi*. 28(72) , 21-31.

Bachelard, Gaston (2008). *Uzamın Poetikası*. Alp Tümertekin (Çev.) İstanbul: İthaki.

Balanuye, Çetin (2008). "Beden ve Aşkılık", *Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi*. (6): 49-59.

Bumin, Tülin (1998). *Hegel/Bilinç Problemi, Köle-Efendi Diyalektiği, Praksis Felsefesi*. İstanbul: YKY.

Campbell, Joseph (2000). *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu*. Sabri Gürses (Çev.), İstanbul: Kabcacı.

Cioran, Emil (2000). *Çürümenin Kitabı*. Haldun Bayrı (Çev.), İstanbul: Metis.

Deveci, Mutlu (2003). "Ferit Edgü'nün 'Beklenmeyen Konuk' Adlı Öyküsü Üzerine Bir İnceleme", *Türkoloji Dergisi*. 16(2): 181-192.

Fromm, Erich (1988). *Özgürlükten Kaçış*. Şemsa Yeğin (Çev.), İstanbul: Payel.

Frolov, Ivan (1991). *Felsefe Sözlüğü*. Aziz Çalışırlar (Çev.), İstanbul: Cem.

Hari, Johann (2019). *Kaybolan Bağlar Depresyonun Gerçek Nedenleri ve Beklenmedik Çözümler*. Barış Engin Aksoy (Çev.), İstanbul: Metis.

Hegel, G.W. Friedrich (1986). *Tinin Görüngübilimi*, Aziz Yardımlı (Çev.), İstanbul: İdea.

Homer, Sean (2013). *Jacques Lacan*. Abdurrahman Aydın (Çev.), İstanbul: Phoenix.

Karabulut, Ramis (2011). *Nail Abbas Sayar: Hayatı, Edebi Kişiliği ve Eserleri Üzerine Bir Araştırma*, Doktora Tezi. Kırıkkale: Kırıkkale Üniversitesi.

Kolburan, Şahide Güliz; Erbay, Elif Özge (2015). "Bir Eğitim Liderliği Örneğinde, Disleksi Vakası", *Aydın Toplum ve İnsan Dergisi*. (1): 1-35.

Korkmaz, Ramazan (2008). *Aytmatov Anlatılarında Ötekileşme Sorunu ve Dönüş İzlekleri*. Ankara: Grafiker.

Korkmaz, Ramazan (2015). *Yazınsal Okumalar*. İstanbul: Kesit.

Marshall, Goldon (1999). *Sosyoloji Sözlüğü*. Osman Akınhay, Derya Kömürcü (Çev.). Ankara: Bilim ve Sanat.

Sartre, Jean-Paul (2009). *Varlık ve Hiçlik Fenomenolojik Ontoloji Denemesi*. Turhan Ilgaz, Gaye Çankaya Eksen (Çev.). İstanbul: İthaki.

Sartre, Jean-Paul (1999). *Varoluşçuluk*. Asım Bezirci (Çev.). İstanbul: Say.

Sayar, Abbas (2015). *Yılkı Atı*. İstanbul: Ötüken.

Sayar, Abbas. *Kendime Dair*. Bozok. 23 Ekim 1970.

Sayar, Kemal (2020). *Yavaşla*. İstanbul: Kapı.

Söylemez, Orhan; Kale, Özlem (2010). "Roman Kahramanı 'at'lar: Cahil, Gülsarı, Dorukısrak ve Dilara", *Türk Kültürü İncelemeleri Dergisi*, (21), 199-220.

TDK (2005). *Türkçe Sözlük*. Ankara: TDK.

Tunalı, İsmail (2002). *Sanat Ontolojisi*, İstanbul: İnkılâp.

Yılkı Atı Belgeseli: <http://www.belgeselizle.org/belgeseller/Yilki-Atlari-Belgeseli-2313.html> (Erişim Tarihi 15.05.2016)

İSMET ÖZEL'İN AMENTÜ ŞİİRİ ÜZERİNE SEMBOLİK BİR OKUMA

A SYMBOLIC READING ON THE AMENTÜ POEM OF İSMET ÖZEL



Öz

İsmet Özel, Cumhuriyet dönemi Türk şiirine biçim ve içerik açısından yön veren şairler arasında yer alır. İkinci Yeni şiirinin benimsediği değerlerle Türk edebiyatına katılan İsmet Özel, 1965'ten sonra bu ekolden ayrılır ve toplumcu gerçekçi şiire yönelir. Marksist estetiğin temellendirdiği toplumcu gerçekçilik, 1970'lere kadar Özel'in şiirlerine izleksel ve sembolik açıdan yön verir. 1970'lerden sonra değerler dünyasında büyük çatışmalar yaşayan Özel, Marksist dünya görüşünden uzaklaşır. Zihnini meşgul eden sorulara cevap bulmak ve kendi ben'inin hezeyanlarını dindirmek için mutlak bir sığınak arar. Arayışını, İslami tefekkürde neticelendiren Özel, isyan, kavga ve başkaldırıya matuf ruhunun huzursuzluğunu sağaltmak, kendine ve yaşama güven duymak arzusundadır. Amentü, bu arzunun sembolik yansımalarını içerir. Amentü'de yaşamın bütün evrelerini sorgulayan Özel, dönemin ruhuna sinen bozulmayı, yabancılaşmayı ve çürümeyi, hem şahsında hem de yozlaşmış toplumun yapısında yansıtır. Bu çalışmada, İsmet Özel'in modernite bağlamında irdelediği dönemini ve İslami söylemi referans alarak değişen ben 'ini, semboller aracılığıyla incelemeye çalıştık.

Anahtar Kelimeler: İsmet Özel, Amentü, modernite, farkındalık ve değişim.

Abstract

One of the poets who guided the Turkish poetry of the Republican era in terms of form and content is İsmet Özel. İsmet Özel, who joined Turkish literature in 1961 with the principles adopted by her Second New Poetry, leaves this school after 1964 and turns towards socialist realistic poetry. Socialist realism, which is based on Marxist aesthetics, gives shape to the poems of Özel in the image world until 1970s. Having experienced great conflicts in the world of values after the 1970s, the poet moves away from the Marxist worldview. He seeks an absolute refuge to find answers to questions that keep his mind busy and soothe the delusions of his own self. The poet, who concluded her quest in Islamic contemplation, desires to restore the restlessness of the spirit of revolt, fight and rebellion, and to have confidence in herself and life. Amentü, contains symbolic reflections of this desire. Questioning all the stages of life in Amentü, the poet reflects the deterioration, alienation and decay of the spirit of the period both in his person and in the structure of the corrupt society. In this study, we tried to examine the period of İsmet Özel studied in the context of modernity and its changing self by taking Islamic discourse as a reference.

Keywords: İsmet Özel, Amentü, modernity, awareness and change.

Yeliz AKAR

Sorumlu Yazar/Corresponding Author:

Öğretim Görevlisi Dr., Munzur Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Yeni Türk Edebiyatı Anabilim Dalı, Tunceli, Türkiye.

ORCID: 0000-0002-3963-1008

E-mail: y.akar84@hotmail.com

Geliş Tarihi/Submitted: 29.05.2020

Kabul Tarihi/Accepted: 19.10.2020

Kaynak Gösterim / Citation:

Akar, Yeliz (2020). "İsmet Özel'in Amentü Şiiri Üzerine Sembolik Bir Okuma", *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*. 12/24, 231-266.

<http://dx.doi.org/10.26517/ytea.446>

Extended Summary

20th century corresponds to a new journey of becoming in terms of civilization history. Because the state of the Empire, which drifted towards dissolution due to wars and losses and collapsed in time, makes it look at the world of values among suspects and intellectuals, question them, and ultimately makes them suspect and seek. The change that exists with the Republic regime is the concrete result of this search. Turkish poetry, especially in the Republican era, is influenced this reflection and carries its projective fiction to a larger dimension with the reference of different schools.

İsmet Özel, is one of the names that directed the periods of Turkish poetry in the Republican Era in terms of projection. Özel, takes its place in Turkish literature in 1964 by recognizing and adopting the aesthetic and cognition pleasure of the Second New Movement. The Movement for is an appropriate medium to write and publish his poems. "I saw what these poets reveal as a unique opportunity for my own writing adventure. Here I could experience the importance of writing without coming to the fore what I wrote. That's what I wanted from the beginning. " (2014: 25), the poet explains the reason why he is in this school. The book "Geceleyn Bir Koşu", which wrote the poems of his own I from the very first poems, has traces from the Second New School in terms of form. However, after the 1965's, the poet creates her own poetry world by removing the influence of the Second New in terms of both conceptual content and the image and image world. Özel;

"The second New poets were 'little poets'. In the country where Mevlana lives, they have not been the artery and conscience of the society. These poets did not want to approach the people they live with. Being loved by the wide audience has been alarming for these poets. They despised their readers. Perhaps they are right in this. Because the period in which knowledge and the desire to know has increased, it

was a period of collapse for the poets in question. Thus, they were right in terms of their diameter in avoiding clarity and getting along with people.” (1970: 7).

Expresses her departure from the Second New Movement with her statements. While expressing meaning and value to the world and to itself, the changing poet’s view of poetry and art also changes direction. Eroğlu, “When the poetry of is considered alone, it is an application of the Second New Poetry that has come to life again in another poetry language.” (1982: 15) says. Of Eroğlu is in place; although the poet took his place in modern Turkish poetry with the reference of this school, it is different from the Second New School in terms of interpreting man and the world. While the difference ensures that his poems are original, he directs the poet to a socialist realistic. Partizan, written in 1964, is the embodiment of this orientation. The Marxist view, especially on which the socialist realistic is based, became the main axis of the poetry perspective until the 1970s. Özel, defines her poems she wrote with a Marxist view in the magazine she published as Halkın Dostları;

“Turkey society to treatment for all institutions, to go with humanitarian values is wrong to get rid of the influence of foreign culture and advanced society to new war. The literature of this war is also born. The poem is fight poetry. His life in all aspects, but in a deliberate direction; It is a poem aiming to tell in the direction of the glorification of people, their fatigue, their despair, and the victory of the human being. It is a poem of crowds, love armies, and militant kora, not rickety individual resenters. Turkish poetry and literature is parallel to the advancement and glory of the values of the people. He regards himself as the heir of the cultural whole created by the peoples of the world.” (1970: 7).

Social values, the poet, while losing her human essence, revolts and objectified order in her poetry, on the other hand, she deals with the loneliness, strangeness and belonging

problem of the human being stuck in the modern world. Özel is a poet of restlessness, rebellion, quarrel and cry that has a problem of identity and existence. "Yes, Revolt", published in 1969, is the most characteristic example of the reflections of rebellion, fight and cry. Considering the metaphorical reflections of the complexity of his soul in poetry, the poet entered the crossroads after 1970. Having a conflict in the world of values, Özel changes the medium of his poems with a radical attitude. It is completely abstracted from the socialist based on the materialist view and tends to Islamic discourse. Amentü, is a symbolic example of. According to İbrahim Tüzer;

"İsmet Özel ended her uneasiness and accompanying search with the first 9 poems of the Book of Murders in 1974 with her poem named Amentü published in the journal *Diriliş* by Sezai Karakoç. Thus, the poet, who was connected to the Muslim view, clarified the meaning of his existence with the field of "absolute security", which he knitted around him, and resolved his primary/existential problem by removing his ontic anxiety." (2012: 138-139).

In the words of Tüzer, Islamic discourse turns into a recipe salvation that pulls the poet from interrogation that reaches the faults and deliriums in his soul. Özel, finds this recipe of salvation, which is reflected in his credo expression, not as sudden and coincidentally, but as a result of inquiries and searches of his uneasy, anxious, restless spirit. The poet, who has been trying to find and build her own self since her first poems, ends the pain of being, between faith and denial in Amentü. The poet tries to understand and explain far beyond the values he believed in and believed in the world-me relationship in Amentü; it tends to perceive and interpret its place in the world within the framework of the virtue of creature, not with previous admissions.

Giriş

20. yüzyıl medeniyet tarihimiz bakımından yeni bir oluş serüvenine tekabül eder. Zira savaşlar ve kayıplardan dolayı çözümlüğe doğru sürüklenen Osmanlı İmparatorluğu'nun durumu, aydınlar ve sanatçıların değerler dünyasına önce şüpheyle bakmasına, sonra sorgulamasına neden olur ve onları arayışa iter. Cumhuriyet rejimiyle var olan köklü değişim, bu arayışın somut neticesidir. Köklü değişimin en temel etkileri, sanatta ve edebiyatta yansıma bulur. Bilhassa Cumhuriyet dönemi Türk şiiri, bu yansımadan etkilenir ve farklı ekollerin referansı ile izleksel kurgusunu ve söyleyiş tarzını semboller aracılığıyla daha geniş bir boyuta taşır.

İsmet Özel, Cumhuriyet Dönemi Türk şiirine izleksel ve sembolik açıdan yön veren şairler arasında yer alır. 1964 yılında İkinci Yeni Hareketi'nin estetik düzeydeki duyuş/biliş zevkini tanıyarak ve benimseyerek Türk edebiyatındaki yerini alan İsmet Özel için İkinci Yeni Hareketi, şiirlerini yazmak ve yayınlamak için uygun ortamdır. Özel, "Ben bu şairlerin ortaya koyduklarını kendi yazma serüvenim için başlı başına bir imkân olarak gördüm. İşte neyi yazdığım ön plana çıkmaksızın yazmanın önemini yaşayabilirdim. Benim başından beri istediğim buydu." (2014: 25) sözleriyle bu ekolde oluşunun nedenini açıklar. İlk şiirlerinden itibaren kendi ben'ini merkeze alan Özel'in Geceleyin Bir Koşu adlı kitabı, biçim bakımından İkinci Yeni ekolünden izler taşır. Lakin Özel, 1965'li yıllardan sonra hem kavramsal içerik hem de sembol dünyası yönünden İkinci Yeni ekolünün etkisinden çıkar ve kendisine özgü şiir dünyası yaratır. Özel;

"İkinci Yeni şairleri 'küçük şair'lerdi. Mevlana'nın yaşadığı ülkede toplumun atardamarı, vicdanı olamamışlardır. İkincisi bu şairler birlikte yaşadıkları insanlara yaklaşmak istememişlerdir. Geniş okuyucu kitlesi tarafından sevilme bu şairler için ürkütücü olmuştur. Okuyucularını hor görmüşlerdir. Bunda belki haklıdırlar da. Çünkü bilginin

ve bilme isteğinin arttığı şu dönem söz konusu şairler için çöküş dönemi olmuştur. Demek ki netlikten, insanlarla anlaşmaktan kaçmakta çapları gereği haklı idiler." (1970: 7)

İfadeleriyle İkinci Yeni ekolünden ayrılışını gerekçelendirir. Dünyaya ve kendisine anlam ve değer izafe ederken değişen Özel'in değerler dünyası, şiire ve sanata bakış açısında da etkisini gösterir. Ebubekir Eroğlu, "İsmet Özel'in şiiri tek başına ele alındığında, İkinci Yeni Şiirinin başka şiir dili içinde yeniden hayat bulmuş bir uygulamasıdır" der. (1982: 15) Eroğlu'nun tespiti yerindedir; zira Özel, her ne kadar bu ekolün referansı ile modern Türk şiirinde yerini alsada insanı ve dünyayı yorumlayış bakımından İkinci Yeni ekolünden farklıdır. Farklılık, şiirlerinin orijinal mahiyet kazanmasını sağlamakla beraber, Özel'i toplumcu gerçekçi bakış açısına yöneltir. 1964'te yazılan Partizan adlı şiiri, bu yönelimin somut halidir. Bilhassa toplumcu gerçekçi bakış açısının dayandığı Marksist dünya görüşü, 1970'lere kadar şiir perspektifinin temel eksenidir. İsmet Özel, Marksist dünya görüşüyle yazdığı şiirlerini Halkın Dostları adlı çıkardığı dergide şöyle tanımlar;

"Türkiye toplumu bütün kurumlarını sağaltmak, insani değerlerine sahip çıkmak, yabancı kültürlerin yanlış etkilerinden kurtulmak ve yeni ileri bir toplum yaratmak savaşındadır. Bu savaşın edebiyatı da doğmaktadır. Önümüzdeki şiir kavga şiiridir. Hayatı bütün yönleriyle ve fakat kasıtlı bir doğrultuda; insanın yücelmesi, yorgunluğunun, umutsuzluğunun yenilmesi, insani olanın galebe çalması doğrultusunda anlatmak amacını güden bir şiirdir. Cılız bireysel küskünlerin değil, kalabalıkların, aşk ordularının, militan koralardan şiiridir. Doğmakta olan Türk şiiri ve edebiyatı halkın ve halk değerlerinin ilerlemesine ve yücelmesine koşuttur. Kendini dünya halklarının yarattığı kültür bütününe mirasçısı saymaktadır." (1970: 7)

Toplumsal değerleri önceleyen Özel, bu dönem şiirlerinde bir yandan insani özünü yitirerek meta ile kuşatılmış, nesneleşmiş düzene başkaldırırken, diğer yandan modern dünyaya sıkışıp kalmış insanın yalnızlığını, yabancılığını ve aidiyet sorununu

büyük çatışmalar ve sorgulamalar referansında ele alır. Zira İsmet Özel, kimlik ve varoluş sorunu yaşayan huzursuzluk, isyan ve kavga şairidir. 1969'da yayımlanan Evet, İsyân adlı şiir kitabı, isyanın, kavganın ve huzursuzluğun yansımalarını içeren en karakteristik örnektir. Ruhundaki karmaşanın metaforik izlerini şiirlerinde ele alan Özel, 1970'ten sonra yol ayrımına girer. Reşat Güngör Kalkan'ın ifadesiyle "1970 ve 1972 yılları, İsmet Özel'in hayatında dönüm noktası teşkil edecek olaylara, değişimlere gebe dir. İçsel tepki olarak her zaman sancılı, yerini yadırgayan bir gerilim ve tedirginlik taşımaktadır." (2010: 162)

Değerler dünyasında çatışma yaşayan İsmet Özel, şiirlerinin mecrasını radikal bir tavırla değiştirir. Ve materyalist dünya görüşüyle temellenen toplumcu gerçekçi bakış açısından tamamen soyutlanarak İslami söyleme yönelir. Amentü, bu yönelişin sembolik örneğidir. İbrahim Tüzer'e göre;

"İsmet Özel, Cinayetler Kitabı'nın ilk 9 şiiriyle ortaya koyduğu huzursuzluğunu ve beraberinde gelen arayışını, Sezai Karakoç'un Diriliş dergisinde yayımladığı Amentü adlı şiiriyle 1974 yılında sonlandırmış olmaktadır. Böylelikle Müslüman dünya görüşüne bağlanan şair, varoluşunun anlamını ben'i etrafında ördüğü "mutlak emniyet" alanıyla netleştirmiş ve ontik kaygısını gidererek asli/varoluşsal sıkıntısına çözüm bulmuştur." (2012: 138-139)

Tüzer'in deyimiyle İslami söylem, Özel'i hafakanlara varan sorgulamalardan ve ruhundaki hezeyanlardan çekip çıkaran bir kurtuluş reçetesine dönüşür. Fakat İsmet Özel, Amentü ifadesinde yansıma bulan bu kurtuluş reçetesini, ani ve tesadüfi şekilde değil, tedirgin, endişeli, huzursuz ruhunun sorgulamaları ve arayışları neticesinde bulur. Zira ilk şiirlerinden itibaren kendi ben'ini bulma ve inşa etme çabası gösteren Özel, yaşadığı varlık sancısını, inanç ile inkâr arasındaki kararsızlığını, Amentü'de nihayete erdirir. Amentü'de dünya-ben ilişkisini, o zamana kadar benimsediği ve inandığı değerlerin çok ötesinde anlamaya ve izah etmeye

çalışır; dünyadaki yerini önceki kabullerle değil, "eşref-i mahlûkat" çerçevesinde algılamaya ve yorumlamaya yönelir. Algılama ve yorumlama biçiminin arka planı, Özel'in şiirlerinde sembolik söylemle görünüm kazanır. Sembollerin çağrışım dünyasından yararlanan Özel, sıradan, basit ve sığ anlamların ötesinden konuşarak gerçeklik algısından okuyucuyu yalıtır ve yeni bir anlam dünyasına davet eder. Zira sembol, "en genel tanımıyla kendisi olmayan'dır. Yani bir şey'in kendi anlamı dışında daima başka bir değer'i, kavram'ı, fenomen'i tanımlamaya yönelik bir anlam ve/ya anlam dizgeleri doğrultusunda kullanılmasıdır." (Korkmaz, 2014: 287) Bu boyuttaki soyut bir kullanım formu sayesinde şiirlerinde yeni anlam kombinasyonları yaratan Özel, metinlerini ilk anlamsal okumalardan tamamen uzaklaştırarak kurgular. Amentü, bu kurgunun somut yansımasıdır.

Modern Dünyaya Sıkışmış Ben'in Varlık Sancısı

Toplumun kimliksel bağlamdaki değişimini modernleşme üzerinden ele alan İsmet Özel, değerler dünyasındaki bozulmaya, çürümeye ve yabancılaşmaya dikkati çeker. Özel'e göre bu nitelikteki bozulmanın temel nedeni, kendisi olma problemi yaratan modern toplumdur. Anthony Giddens'in belirttiği gibi "Modern toplumda benlik, kırılgan, hassas, bölünmüş, parçalanmıştır." (2014: 215) Giddens'in analizi, Özel'in düşüncesiyle örtüşür niteliktedir. Özel'e göre modern dünya, insan aleyhine değişen ve örgütlenen düzenin ifadesidir. Zira modern dünya bu haliyle, insani öze zarar verir; sahtelik ve yapaylık arkasına saklanarak, sahilik duygusunu yok eder. Zygmunt Bauman'ın ifadesiyle "Moderniteyle beraber bireyin kişisel özerklik, kendini tanımlama, sahi bir hayat sürdürme ihtiyaçları, sahip olma ve tüketme ihtiyacına dönüşür." (1996: 189) Bauman'ın analizinde yer alan olumsuz dönüşüm, Özel'in yaşadığı dönemin minimal düzeyde yansıması olarak

düşünülebilir. Özel, dünyaya baktığı zaman, kalıplaştırılarak tekleştirilmiş, metalarla çevrelenmiş son derece sığ ilişkiler ağı görür ve bu ilişkiler ağının yarattığı nesneleşmeyi, mekanikleşmeyi sembolik düzlemde eleştirir:

Dilce susup
 Bedence konuşulan bir çağda
 Biliyorum kolay anlaşılmayacak
 Kanatları kara fücur çiçekleri açmış olan dünyanın
 Yanık yağda boğulan yapıların arasında
 Delirmek hakkını elde bulundurmak
 Rahma çağdaş terimlerle yanaşmak için
 Bana deha değil
 Belgeler gerekli
 Kanıtlar, ifadeler, resmi mühür ve imza

(Özel, 2013: 178)

Özel, kendisi olmaktan çıkarak cisimleşen, maddeleşen, sadece şeklen ve somut görüntüden ibaret olan insanı, dönemin ruhu ve ağırlık değeri üzerinden aktarır; "dilce susup bedence konuşulan bir çağ", bu aktarımın sembolik söylemidir. Değersizleşen ve anlamsızlaşan dünyaya duyulan tepkinin tezahürü olmakla beraber, bu dünyanın yaratacağı sorunlarını ve sıkıntıları da yansıtan bir göstergedir. Zira insanın susup yerini kuru bedene terk etmesi, bedene hapsedilmişliği, mutlak ve içinden çıkılmaz tükenişe işaret eder; Özel, bu tükenişin tüm değerleri yeryüzünden silmeye, kovmaya hazır yutucu bir mekanizma olduğunu bilir. Mekanizmanın varlığı, moderniteye gönderme yapmakla beraber, insanın köleleşmesi, tektipleşmesi ve boyutsuzlaşmasıyla iyice genişleyecek, etkisini ve gücünü artıracaktır. Zira insan, dünyadaki yerini sadece bedeniyle belirleyen ya da ispatlayan varlık değildir; hayatı görünenin ötesinde deneyimlemesini sağlayan çok sayıda varoluşsal kaynakları vardır. Dil, varoluşsal kaynaklar

arasında en önemlisidir. Edward Said'e göre "Herkes hayatı belli bir dilde yaşar; deneyimlerini bu dilde kazanır ve yine bu dilde anımsar." (2014: 16) Said'in sosyolojik çıkarımı, Özel'in düşüncesinde yansıma bulur. Dil, kendimizi ve değerlerimizi daha derin boyutlarda kavramak, hayatın sonsuzluğa doğru akan müşterek öyküsünde buluşmak için insanın tutunduğu en önemli "kültürel bellek mekanı[dır]." (Assman, 2015: 1) Lakin modernite, kültürel değerlerimizle ilişkimizi sonlandırmış, insanı salt nesneye çevirmiştir. Georg Simmel'in deyişiyle;

"Son yüzyıldır nesnelere, kurumlarda ve hayatımıza konfor getiren eşyalarda cisimleşmiş olan muazzam kültüre baktığımızda ve bütün bunları bireyin aynı dönemde kaydettiği kültürel ilerleme ile kıyasladığımızda ikisi arasında korkunç bir orantısızlık olduğu görülür. Birey, bir niceliğe indirgenir(...), elinden her türlü ilerlemeyi ve maneviyatı ve değeri söküüp alan ve bunları salt bir nesnel bir hayat formuna dönüştüren muazzam bir şeyler ve güçler organizasyonu içindeki bir dişliden ibaret hale gelmiştir." (2009: 327)

Simmel'in analizi, Özel'in düşüncesinde karşılık bulur. Moderniteyle beraber insanın söze ve sese dönüşen tarafı tamamen yok olmuş, dil gibi muhkem değer suskunluğa mahkûm edilmiştir. Bu durum, sadece ifşaya, seyirliğe ve dışsallığa dayalı kirlenmiş, yıpratılmış, aşınmış bir düzen yaratır. Özel, bu düzeni "kanatları kara fücur çiçekleri açmış olan dünya" olarak tanımlar. "Kanatları kara fücur çiçekleri açmış olan dünya", modernitenin kendisidir; modernite, yapay imajlarla insana dünya resmi çizerek insanı yanıltır. Richard Kearney, "Modern dünya imajın hüküm sürdüğü bir dünyadan bahseder, gerçekliğin, görüntünün soluk bir yansımasından ibaret hale geldiği görüntü medeniyeti[dir]" der. (Morley vd. 2011: 64) Kearney'in tespitinde yer alan görüntü medeniyeti, sürekli dayattığı rollerle ahlaki değer bakımından kokuşan ve içten çürüyen algının hâkim olmasına neden olur.

Kokuşan ve içten çürüyen algı, değersizleşmeye gönderme yapan "kara fücur" ifadesiyle yansıtılır. "Fücur", sonsuzluğa

ve güzelliğe doğru uzanışın göstergesi olan kanat ve çiçeğe dokunarak kötülük tohumlarını çoğaltmış, dünyanın kanatlarını karartmıştır. Kanat ve çiçeğin kara ve fücür sıfatıyla aynı düzlemde verilmesi, değersizleşmenin hangi boyutlarda olduğuna işaret etmekle beraber, umut ve teselli kaynaklarının da tükendiğini gösterir. Bu olumsuz durumun sıkıntısını artıran diğer neden, insanın "yanık yağda boğulan yapılar" arasında sıkışmasıdır. "Yanık yağda boğulan yapılar", betonlaşan ve yığılaşan kent yaşantısının insanı zehirleyen ve kirleten tarafıdır. Rousseau, "Kentler, insan türünün girdabıdır" der. (2019: 142) Rousseau'nun tespitindeki girdaba dönüşen, nefes aldırmayan ve boğan yapıyla kent, bunaltıcıdır. Sennett, "Modern binaların çoğunun lanetlenmiş gibi görünen duyuşal yoksunlukla, kent ortamı sakatlayan sıkıcılıkla, monotonluk ve elle tutulur kısırlıkla" (2011: 11) çevrelendiğini düşünür. Bu çevrelenme Özel'i kuşatmakta; anlaşılma, duyulma ve görülme problemi yaşatmaktadır. Zira yaşadığı dönem, "rahma çağdaş terimlerle" yaklaşacak kadar formel ve mekaniktir. Rahim, irfan kültürümüzde doğurganlığı, üretkenliği ve bereketi temsil etmekle beraber, mutlak kudretin de ismi şerifine işaret eder. Sonsuz açılımları barındıran rahma, değerler kategorisindeki yerini önemseyerek ya da içtenlik içeren çağrışımlarla yaklaşmak yerine onu terimlerle açıklamaya, izah etmeye çalışmak, sığılaşma, maddeleşmedir.

Maddeleşme, sığılaşma; belgeleri, mühürleri, imzaları ve kanıtları gerekseyen zihniyetin tavrında yansıma bulur. Her şeyi görüntü düzeyiyle tanımlamak, ispat etmek, kanıtlamak gayreti, insana anlam ve değer empoze eden kutsal akışın önünü tıkar; dünyayı yaşanılabilir bir yer olmaktan çıkarır. Jung'un ifadesiyle "Bir uygarlık ne kadar seküler, maddeye saplantılı biçimde dışarıya dönük olursa, insanların mutluluğu da o ölçüde tehdit altında olacak, anlamsızlık ve amaçsızlık duygusu insanların hayatını o denli sarıp sarmalayacaktır." (Aktaran Sayar, 2013: 81) Jung'un analizindeki anlamsızlık

ve amaçsızlık, Özel'in düşüncesiyle bağdaşır niteliktedir. Zira insan, bir madde değildir; ona ait olan her şey, ispatlanamaz; sadece verilere, resmiyetlere dayalı bu tarz yönelişler, insanı nesneye indirgeyerek her şeyin örtük anlamını ve gizemini bozar. Ezberlenmiş, kategorize edilmiş ve sınıflandırılmış ilişkiler üzerine kurulu bir sistem yaratır. Özel, sistemin yarattığı kaostan rahatsızdır.

Modern dünya, sadece maddeleşen ve sistematikleşen yanıyla Özel'i huzursuzluğa sürüklemeyebilir; Özel, bu dünya içinde cevabını vermediği soruların ve anlamlandıramadığı düşüncelerin kuşatmasında asılı kalır:

Gençken
Peş peşe kaç gece yıllarca
Acıyan, yumuşak yerlerime yaslanıp uçardım
Bilmezdim, neden bazı saatler
Alaturka vakitlere ayarlı
Neden karpuz sergilerinde lüküs yanar
Yazgı desem sanki kötü bir şey dokunmuş olurdu dudaklarıma
Tokat aklıma bile gelmezdi
Babam on beşli olmasa.

(Özel, 2013: 178)

Kimliksel boyutta değer karmaşası yaşayan Özel, içine düştüğü çıkmaza anlam vermeye çalışır. Değer merkezli bu karmaşa, bir bakıma medeniyet buhranının da yansımasıdır. Moderniteyle beraber yaklaşık olarak 150 yıllık süreç içinde sosyo-kültürel bakımdan değişen toplum, gelenek üzerine inşa edilmiş kodları hafızasından yavaş yavaş silmiş, hatta tamamen unutmaya terk etmiştir. Giddens'e göre, "Modernliğin sonucunda ortaya çıkan yaşam tarzları bizi geleneksel toplumsal düzen türlerinin tamamından eşi görülmedik bir biçimde söküp atmıştır." (2012: 12) Giddens'in sosyolojik çıkarımı, Özel'in sorgulamalarında açığa çıkar. Özel, hayatı

sorgularken amaçsızlıkta, boşlukta ve anlamsızlıkta tükenmiş zamanlar görür ve bu zamanları “gençken” ifadesinde sembolleştirir. Gençlik, mutlu bilgisizliğin, aymazlığın ve serkeşteliliğin aktarımıdır; hatalara, günahlara, yanlışlara doğru sürüklenen insanı, kendi şahsında aktaran Özel, geçmişiyile yüzleşerek yaşanmışlıklarından dolayı pişmanlık duyar. Duyduğu pişmanlığı “gençken kaç gece acıyan yumuşak yerlerine yaslanıp uçardım” ifadesiyle anlatır. Tensel ilişkileri önceleyen bakış açısının yozlaşmış tarafına, zaafımıza, cinsel fetişizmle beslenerek duyarsızlaşan algımıza dikkati çeker. Zira bu algı, değerler dünyasında büyük yanılısamaya neden olmuş; “bilmezlik” durumu yaratmıştır. Bilmezlik, sorularına kendisi ve yaşamından ödünçleme yaparak cevaplar bulamayan Özel’in çıkmazında belirginleşir. Çıkmazın sembolik görüntüsü, modernitedir. Fromm, “Modern insanın içine itildiği ilişkiler bütünü onu küçülmüş ve ruhsal açıdan zedelemiş olduğu için kültür yeteneği de çok azaltmıştır” der. (2019: 201) Fromm’un ifadesi, Özel’in bahsettiği yaşama biçimiyle özdeşleştirilebilir.

Modernite, Özel’e göre insanı şablona, taslağa dönüştürmüş; geleneksel söylemi dışlamış, önemsizleştirmiş ve yaşamdan kovmuştur; zira “İnsan maddi tüketime tek taraflı ağırlık vermekle, kendisiyle ve yaşamıyla olan bağı yitirdi. Dinsel inancını ve ona bağlı insansal değerlerini yitirince, maddi değerler üzerinde yoğunlaştı.” (Fromm, 1995: 16) Oysa inançlarımıza bağlı değerlerimiz, geleneklerimiz, cisimleşmekten, yalıtılaşmaktan ve nesneleşmekten insanı kurtararak kimliksel boyutta aidiyet kazandırır; “Geleneksel kültürde geçmişe, önceki kuşakların deneyimlerini içerdiği ve sürdürdüğü için saygı gösterilir ve simgelerine değer verilir.” (Giddens, 2012: 38) Lakin Özel, Giddens’in düşüncesindeki değerler çağrışım dünyasına yabancıdır. Onu anlayacak, kendisine sunduğu gizemi çözecek kadar kazanıma ya da bilgi birikime sahip değildir. Varoluşunun temel sorununa

dönüşen bu durum, "neden bazı saatlerin alaturka vakitlere ayarlı olduğunu" kavrayamayışında ortaya çıkar. "Alaturka vakitlere ayarlı olan saat", ezan ve namaz ritüeline örtük bir göndermedir.

Uhrevi tarafıyla insanı manevi boyutta tedavi ezan, kadim kültürümüzün derinliklerinden gelen sestir; bu sesin ruhumuzda ve hafızamızda yarattığı çağrışım, Özel'i duygu ve düşün dünyasında bir yere götürmez. Aksine "neden" sorularıyla tek başına bırakır. Kemal Sayar'ın düşüncesine göre "Kadim gelenekler, her insanın saygınlık ve değer bakımından biricik olduğunu söyleyerek her birimize sonsuz değer atfeder." (2013: 47) Fakat Sayar'ın ifadesindeki geleneğe ait söylem, Özel'i bir yere taşıyamadığı için o, saygınlık ve değerden yoksundur. Bu yoksunluk, namaz ve ezanın yanı sıra, "karpuz sergilerinde yanan lüküsü" de içselleştirememesine neden olur. Zira tercih ettiği yaşam biçiminden ötürü kökensel bağlarında var olan değerleri, bilinçaltında bastırmış, dışlamış ve aşağılamıştır. Lakin Özel, sorgulayışlarıyla beraber bu değerlere örtük şekilde yönelmeye başlar; onu yönelişe iten temel sebep, günah ve suçluluk psikozundan arınma ihtiyacıdır. Bu ihtiyacının tezahürüne rağmen Özel, inanmakla reddetmek arasında sıkışıp kalır; "yazgı desem sanki kötü bir şey dokunmuş olurdu dudaklarıma" sözlerinde cisim bulan bu sıkışmışlık, kader kavramına yönelik mutlak sorgulayıştta yansıma bulur. Çünkü akli önceleyen modernite, ilk olarak kaderi reddetmiştir. Anthony Giddens;

"Modern toplumsal hayat ve kültürün doğası dikkate alınır, günümüzde kaderi gelecekteki olayların müdahaleye açıklığının karşısına koyma eğilimindeyiz. Kader önceden düzenlenmiş bir determinizm biçimi olarak alınır ve modern bakış açısıyla karşıtlık içindedir. Kadercilik modernitenin reddi, yani olayların gelecekte almaları gereken yönde ilerledikleri görüşü lehine kontrollü bir gelecek yöneliminin reddedilmesidir" der. (2014: 144)

Giddens'in bahsettiği durum, Özel'in/dönemin ruhunu yansıtır. Kader, geleneksel değerleri kavram boyutunda temsil eder. Kaderin kendi hafızasındaki, hayatındaki yerini araştırırken bocalayan, şaşırıp kalan Özel, geleneksel unsurları ve unutulmaya yüz tutmuş tarihsel dönemi babası aracılığıyla hatırlamaya çalışır. "Tokat aklıma bile gelmezdi, babam on beşli olmasa" cümlesiyle aktarılan bu hatırlama biçimi, kendisine yönelik örtük eleştiri olmakla beraber, milli ülküye canları pahasına sahip çıkan yaşamsal atılıma vurgu yapar. Çok genç yaşta olmalarına rağmen özgürlük adına mücadele eden neslin ruhunu babasıyla yansıtan Özel, bu neslin varoluşsal serüvenini tesadüfi şekilde anımsar. İnsanın kendisini yeniden kuran gücü, tesadüfen anımsaması, nesneleşmeye ve yabancılaşmaya işaret eder.

Modernitenin varlık sancısı yaratan diğer görüntüsü, gölge metaforuyla yansıtılır. Gölge, karanlık, boş bir silüettir; somut bir gösterge olmaktan çıkan gölge, toplumun tanımlayıcı bir modeline dönüşür:

İnsanın gölgesiyle tanımladığı bir çağda
 Marşlara düşer belki birkaç şey açıklamak
 Belki ruhların gölgesi
 Düşer de marşlara
 Mümkün olur babamı
 Varlık sancısıyla çağırmak

(Özel, 2013: 178)

İnsani özü yutan modernitenin sınırlayıcı tarafı, Özel'in gerçeklik endişesi taşımasına ve arayışına neden olur; daha refah, daha mutlu ve daha özgür hayat vadederek tüm değerlerimizin içini boşaltan modernite, dayattığı rollerle insanı gölgeye dönüştürmüştür. İbrahim Tüzer'e göre "Gölgesiyle tanımlanan bir insan, artık kendi ışığını kesmekte ve "kendi tuzağına düşerek" gölgesi tarafından

ele geçirilmiş olmaktadır.” (2012: 254) Tüzer'in ifadesindeki tuzak, modernite olarak düşünülebilir. Aslımızı tutsak edip, karanlık yansımamızı esas alan modernite, insanı kendinden uzaklaştırır. Zira gölge, kendisi olmaktan çıkıp, aslı olmayanı yansıtan insana atıftır; gölgenin insana atfedilmesi ve insanın boşluk üzerinden tanımlanması, varoluşundaki müphemliğe ve değersizliğe işaret eder. Değer boyutundaki müphemliğin büyüklüğü karşısında ürken ve savunmasız kalan Özel, iki farklı kurtuluş reçetesine tutunur. İlki marşlardır; marşlar, uyku halinde olan insanı kendi gerçekliğine çağırır ve kitlesel boyutta uyanışı sağlar. Marşların öznesi ise, insan değil, ruhlardır. Ruhların gölgesiyle babasını şimdisi'ne çağırın Özel, geçmişe ait değere sığınır. Çünkü dönem, insan gerçekliğini reddederek gölgeleri öncelediği için Özel'in algısında memnuniyetsizlik yaratır. Memnuniyetsizlik, “varlık sancısında” yansıma bulur. Varlık sancısıyla babasını çağırın Özel, aslında yaşam serüvenini kendisi olarak gerçekleştiren iradenin/babasının gücünü ve enerjisini içselleştirmek arzusundadır:

Dokunduğum banknotlardan tiksilmeyi itiraz
Nakışsız yaşamakları
Silahlanmak sayarak
Çıkardım
Boğaza tıkanan lokmanın hartasını
Çıknımda güneşler halka dağıtmak için
Halkı suvarmak için bin saçlarımda bin ırmak
İhtirdim caddeleri meğerki mezarlarmış
Hazırmış zaten duvar sıkılmış bir yumruğa
Fly Pan- Am
Drink cola-cola

(Özel, 2013: 179)

Özel, modern zamanların kişiliğimize yönelik yoğun baskısı üzerine insanı düşündürmek ister. Meta fetişizmini yücelterek

kaba iştihası ve yayılma şehvetiyle kendisine yaşam alanları yaratan modernite, “banknotlarla” varoluşumuz üzerindeki hâkimiyetini sürdürür. Fromm’un “Çağdaş insan, (...) kendisini makinanın çarkına dönüştürmüş, karnı tok, sırtı pek ama özgür bir insan değil de bir robot haline gelerek özgürlüğünü yitirmek yönünde ilerliyor.” (2008: 1) ifadesi, Özel’in eleştirdiği durumla örtüşür niteliktedir. Maddenin hâkimiyete sorgulayıcı tavırla yaklaşan Özel, insani özü değersizleştirerek sadece alınıp satılma üzerine kurulu dünyayı iğreti bulur ve kendisine dikte ettiği yaşam tarzını mutlak şekilde başkaldırır. Albert Camus “Her başkaldırı edimi bir değeri korumaya yönelir” der. (2010: 22) Camus’un bahsettiği başkaldırımı gerekçelendiren değer, “nakışsız yaşamaları silahlanan” Özel’in tavrında yansıma bulur.

Nakışsız yaşamalar, gösteriye ve şatafata dayalı yaşamların aksine sadeliğe, yalınlığa ve samimiyete yönelidir. Mutantan boyutuyla gösteriye dayalı yaşamlara radikal bir tavırla karşı çıkan İsmet Özel, bezeksiz yaşamları kuşanır. Bezeksiz yaşamlar, “boğazına tıkanan lokmanın hartasını” çıkarmak için kendisine güç veren sığındığı kurtuluş reçetesidir. Boğazına tıkanan lokma, somut gösterge değil, mutlak endişenin öne sürümüdür. Zira Özel, kontrolsüz büyüyen ve değerleri istila eden tehlikenin farkındadır. Aslını kaybederek sahteliğe, nümayişe inanan insanı, içine düştüğü tuzaktan, yanılığdan kurtarmak için “çıkınında güneşler” taşıyan Özel, modernite gibi insanı özü yutarak karanlık zamanlar oluşturan sisteme, aydınlığı kuşanarak karşı durur. Güneş, aslında insanın kendisini yeniden görmesi, fark etmesi ve hayatına yeniden biçim vermesi için Özel’in inşa ettiği dünya düzenidir; lakin o, bu dünya düzenine insanları çağırarak için şehrin caddelerini dolaştığında mezarlar görür.

Mezarlıkta yansıma bulan insan, proje ya da taslak kişiye dönüştürülerek öldürülmüştür. Ölüm, biyolojik boyutta değil, modernitenin koşullandırmasına biat ederek metalaşmanın

akışına kapılan insanın yaşadığı kimlik krizinden kaynaklanır. Fromm'undüşüncesine göre "Kimlik krizi, temelde insanoğlunun giderek artan yabancılaşmasından ve maddeleşmesinden kaynaklanmaktadır ve kişinin tekrar yaşama dönmesi, tekrar etkin hale gelmesi ölçüsünde çözümlenebilir." (1995: 97) Fromm'un bahsettiği maddeleşmeye ve yabancılaşmaya dayalı kimlik krizi, "Pan am şirketiyle uçunuz, kola içiniz" söylemine tapınan insanın tavrında yansıma bulur.

Değerler Dünyasında Bozulma ve Çürüme

Değerler dünyasındaki bozulma ve çürümenin temel nedeni, yabancılaşmadır. Cevizci'nin ifadesiyle "yabancılaşma, kişinin kendi benliğiyle ya da zihin halleriyle, kendisi arasına duygusal bakımdan mesafe bırakması durumu, kişinin gerçek beniyile olan içsel temasını yitirdiğini anlamasının sonucu olan kendinden kopma halidir." (2000: 359) Cevizci'nin tanımında yer aldığı gibi Özel'in ben'iyle arasındaki duygusal mesafenin koptuğu ve içsel temasın yok olduğu görülür. Bu durum, tam anlamıyla yabancılaşmanın yansımasıdır. Pragmatik kaygıların ve maddi yönelimlerin insanı şey'leştirdiği dünyaya, kendi deneyimlerimden bakan Özel, hassasiyetlerin, inceliklerin ve güzelliklerin üzerine düşen gölgeyi görür. Gölgenin kişileşmiş biçimi, baba olarak düşünülebilir. Baba, içtenlik imgesi değil, günübürlük endişelerin ve faydacı bakış açısının karakteristik yansımasıdır:

Meyan kökü kazarmış babam kırlarda
Ben o yaşta koltuğumda kitaplar
İşaret parmağımda zincir, cebimde sedef çakı
Cebimde kırlangıçlar çılgınlık sayfaları
Kafamda yasak düşünceler, Gide mesela
Kar yağarken kirlenen bir şeydi benim yüzüm.
Her sevinç nöbetinde kusmak sunuldu bana
Gecenin anlamı tıkansın diye ıslık çalar

Resimli bir kitaptan çaldım hayatımı
 Oysa her gün merkep kiralayıp kazılan kökleri
 Forbes firmasına satan babamdı.

(Özel, 2013: 178)

Yukarıdaki ifadeler, değersizleşmeye yönelik mutlak eleştirinin öne sürümüdür. Değersizleşme, değişen dünya düzeni karşısında kendisi olarak kalamayan ve sadece somut boyutta yaşama endişesi taşıyan insanda cisimleşir. Richard Sennet, bu durumu, "karakter aşınması" olarak adlandırır ve "kapitalizmin insan karakterine yönelik saldırısı" (2010: 7) biçiminde değerlendirir. Sennett'in çıkarımında yer alan karakter aşınmasının kişileşmiş hali, Özel' e göre babasıdır. Bir önceki metinde savaştı ve mücadelecî ruhun izdüşümlerini taşıyan baba, modern hayatın getirisiyle değişmiş, kendisini güvende hissetmek ve daha iyi koşullarda yaşamak için çıkarıcı zihniyete hizmet etmiştir. Giddens'in "Güven, çoğu kez faydacı kabulde iç içe geçer: faydacı kabul, insanın modern kurumlarla yaptığı bir tür pazarlık girişimidir." (2014: 38) ifadesi, Özel'in eleştirisiyle örtüşür. Giddens'in analizi, yani faydacı kabulde pazarlık girişimi, babanın şahsında yansıma bulur. Baba, idealist ülkünün kişileşmiş biçimi iken, nesnel ve maddesel düzeyde hayatı kavrayışı ve yorumlayışı, kendi özünü yitirmesine ve yabancı biri olmasına neden olur.

Yaşamı sadece alıp satmaya dayalı ticari kazanca indirgeyen sistem, babasını da esir almış sahip olma ve kazanma tutkusundan başka her şeyi görmezleştirmiştir. Fromm'a göre "Sistemlerin yaşayabilmesi için insan ve onun değerleri yerini ekonomik gelişimin çarkına bırakmıştır." (2019: 11) Babası bu çarkın işleyicisine dönüştüğü için onun benimsediği düzen ve anlayış, Özel'e çok uzaktır; zira o, insanı esas alan yaşamı benimser. Herbert Marcuse, "İnsan emeği, değer yasası uyarınca metalar üreten bir meta olmak yerine, özgürlük yasası uyarınca insani ihtiyaçların karşılanması için üretim yapabilir"

der. (1972: 31) Marcuse'un ifadesi, Özel'in bakış açısıyla ortak bir paydadadır. Oysa babası, güce, erk'e dayalı tapınma kültürünü önceleyen ve insanı yabancılaştıran kapitalist dünyada yer alır. İsmail Tunalı'ya göre "Yabancılaşmanın en yoğunlaştığı toplum düzeni, kapitalist düzendir." (2003: 112) Özel ve kapitalizm arasındaki çatışma, tüm yönleriyle baba-ben ikileminde aktarılır. Babasıyla arasındaki ışık yılı mesafeleri aşamayan Özel, "tecimleşen hayatlar" yerine kendisine özgü olanı seçer.

"Cebindeki kırlangıçları, sedef çakıyı, işaret parmağındaki zinciri ve yasak düşünceleri" kendilik değeri gibi ödünçleyerek sisteme başkaldırır. "Zincir, sedef çakı ve yasak düşüncelere" temayül, başkaldırının izlerini taşır. Gündoğan'a göre "Başkaldırmak bir gerçekliğe, gerçekliğin ortaya koyduğu değere protestoda bulunmaktır." (2018: 145) Bilhassa yasak düşüncelerde yansıma bulan protesto, Gide sembolünde açığa vurulur. Andre Gide, kendi döneminde aykırı düşüncelerinden dolayı sansürlenmiş bir yazardır; Özel'in algısında yasaklanmış birinin hâkimiyeti ve onu içselleştirmesi, iç dünyasından kaynaklanır. İç dünyasında dindiremediği kaos, Gide'ye yönelmesine neden olmakla beraber, karşı çıkışlar, isyan ve kavga şeklinde kendini dışa vurur. Özel, huzursuzluğu dindirmeye çalışsa da, benimsediği değerlerin kendisini mutlu etmediğini ve tüm aykırı davranışların huzursuzluğunun asıl nedeni olduğunu düşünür.

Huzursuzluk, "kar yağarken kirlenen bir şeydi yüzüm, her sevinç nöbetinde kusmak sunuldu bana" ifadesinde yansıma bulur. Kar, sembolik açıdan incelendiğinde beyaz rengiyle bozulmamış, yıpratılmamış ve kirlenmemiş zamanlara işaret eder; lakin kar, tüm olumlayıcı gücüne rağmen Özel'i rahatsız eder. Bu durum, masumiyetini yitirmiş yaşanmışlıklarından kaynaklanır; "sedef çakının, zincirin ve yasak düşüncelerin" dokunuşuyla kirlenen hayat, sevinçleri ve mutlulukları bile "kusmak nöbetlerine" çevirir. Kusmak, sefahat, sefalet ve ahlaki

boyuttaki düşmüşlükle örülü olan geçmişin yansımasıdır. Travmatik acıya ve pişmanlığa dönüşen geçmiş, saadet dolu zamanların sesini susturarak güzelliklerin üzerine iriteliği ve iğretiliği akitir.

Kar ile kirlenmenin, mutlulukla kusmanın ruhunda yarattığı kargaşaya karşı kurtuluş yolları arayan Özel, karanlık zamanlara karşı ıslık çalar. Karanlık zamanlar, niceliksel boyutundan çıkıp gecede belirir. Özel, gecenin kendisini çılgınlıklara sürükleyen kışkırtıcı etkisini durdurmak için sesler çıkartır. Örtük savunma biçimi olarak değerlendirebileceğimiz ses, aslında kuşatması altında kalmaktan korktuğu geçmiştir. Beatriz Sarlo'nun deyimiyle, "Geçmişin geri dönüşü her zaman kurtarıcı bir hatırlama anı değildir." (2012: 1) Yaşanmışlıklarından/geçmişinden kaçarken kendisine yeni bir hayat kurmak isteyen Özel, "resimli kitaplara" başvurur. İnsanın kendisine ait olanı inşa ederken resimli kitaplara yönelmesi, tam anlamıyla yabancılaşmaya işaret eder. Fischer, "Tecimleşen kapitalist dünya içinde yaşayan insan hem bu dünyaya hem de kendisine yabancılaştı" der. (1974: 143) Fischer'in bahsettiği yabancılaşmanın örneği olan resimli kitaplar, kalıplaştırarak tek formata indirgenmiş, sahilliği, gerçekliği zedeleyen formlardır. Sistemin yanılmalara ve aldanışlar üzerine kurulu yanını açığa vuran resimli kitaplar, süslü, şaşalı görünümüleriyle Özel'in tek referansı olur. Çünkü Özel, hayatına baktığı zaman, metanın güdümünde sıkışmış baba; suçluluk duygusuyla beliren mazisini görür. Mazi ve baba rol ödünçleyebileceği değer mekânları olmaktan çıkmıştır; bu nedenle Özel, resimli kitaplar gibi sanal ve yapay olana başvurur. İnsanın kendisini nesne ile tanımlaması, değerler dünyasındaki bozulmaya ve çürümeye vurgu yapar:

Budur

İşte bir daha korkmamak için korkmaz görünen korku

İşte şehirleri bayındır gösteren yalan

İşte mevsimlerin değiştiği yerde buharlaşan
Kelepçeler, sürgünler, gençlik acılarıyla
Güç bela kurduğum cümle işte bu;
Ten kaygusu yüklü ağır bir haç taşımaktan
Tenimin olanca ağırlığı yok oldu

(Özel, 2013: 179)

Kandırmaca mantığına dayalı sisteme tahammülsüzleşen Özel, insanın yok oluşa doğru nasıl sürüklendiğini bilir. "Korkmamak için korkmaz görünen korku", yok oluş kaygısının yansımasıdır. Simmel'in "İnsanın iç güvenliği'nin yerini modern hayatının hercü mercinden, heyecanından, doğan belirsiz gerilim, gizli huzursuzluk ve çaresizce bir telaş alır." (2012: 21) şeklindeki analizi, Özel'in bahsettiği düzenle özdeşleşir. Kendi ürettiği sistem tarafından yutulma kaygısı taşıyan insan, kaygısının gerçeğe dönüştüğünü görür ve korkar. Zira gösteriş ve dışsallığa dayalı yapısıyla insanı yapay nesnelere boğan sistem, "şehirlere bayındır gösteren yalanıyla" aldatıcıdır. Değişen dünyayla beraber refah seviyesinin ve yaşam standartlarının da iyileşeceğini düşünen insan, kalabalıklaşan, yığınlaşan şehirlere kendini mahkûm etmiş, modern hayatın dağdağasından, keşmekeşinden ve karmaşasından kurtulamamıştır. Gerçekliği görmezleştirerek sahte görüntüler sunan düzen, şehirlere bayındır gösterir. Bayındır, "gelişip güzelleşmesi, hayat şartlarının uygun duruma getirilmesi için üzerinde çalışılmış olan, bakımlı, imar edilmiş yer" (TDK, 2005: 226) anlamına gelmesine rağmen şehirler, çarpık, bozuk ve renksiz silüetiyle boşucudur. Selçuk Timur'un ifadesiyle "silikleştiren yoğun imgeleriyle kent mekânı, benliği alabora eden akışkanlığına bağlı olarak zamanın bunaltıcı boyut kazandığı bir yaşam alanıdır." (2017: 246) Özel, Timur'un tespitindeki yaşam alanının etkisini derinden hisseder. Daha çok kazanç mantığının aracı haline dönüştürülen şehir, insanı büyük ürküntüye sürükler.

Kasvetin, kaosun ve büyük didişmenin izlerini taşıyan şehir, gün geçtikçe tuğlalaşır, betonlaşır. Şehirlerin betonlaşan, tuğlalaşan tarafı, zamanla insana sirayet eder; çünkü mekân ile insan arasında çok yakın bir ilişki vardır. İlişkinin kişileşmiş yüzü, Özel'in yaşamında yansıma bulur. Tıpkı şehirler gibi sureti bozulan, kişiliksiz, kimliksiz metaa dönüşen Özel, bu durumu "ten kaygusu yüklü ağır bir haç" taşımakla aktarır. "Ten kaygısı yüklü ağır haç", yabancılaşmanın sembolik boyuttaki tezahürüdür. Ten kaygısı, bedensel boyuttaki hazların, tatmin ve doyum duygusunun izlerini taşır; bu kaygıyla yüklü ağır haç ise, aidiyet duygusunu boşlukta bırakan değer dünyasının yansımasıdır. Zira "haç", inanç biçimimize aykırı bir semboldür; insanın kendi oluş'unu tarihsel kazanımları ya da bin yıllık kültürün sesi yerine yabancı değerler üzerinden tanımlaması, hem kişilik düzleminde hem de kültürel boyutta yaşanan çözümlüşe işaret eder. Çözülüşün ruhunda yarattığı travmaya dayanmakta zorlanan Özel için her şey, büyük bir yüke dönüşür:

Şahlanan grevler için kakhahalarım küstah
Bakışlarım beyaz bulutlara karşı obur
Marşlara ayarlanmak hevesindeki sesim
Gider şehre ve şaraba yaltaklanarak

(Özel, 2013: 178)

Benimsediği/inandığı değerler sistemine müstehzi tavırla yaklaşan Özel, yozlaşmanın kişileşmiş biçimi olduğu için her şeye karşı umarsız ve duyarsızdır. Duyarsızlık, "şahlanan grevlere küstah kakhahalarla" tepki vermesinde yansıma bulur. Dönemin hâkim ruhunu yansıtan grevler, sisteme yönelik başkaldırı niteliği taşır; lakin Özel, grevleri faydasız ve boş çaba olarak düşündüğü için alaysı tavırla karşılık verir. Kendisinin de içinde bulunduğu düzeni, bir anda dışlaması ve hakir görmesi, şehrin ve şarabın cezbedici ve kıskırtıcı tarafına yönelişinden kaynaklanır.

Debdebenin, gösterişin ve sefahatin mekânsal durağı olan şehir, sarsılmaz inançla bağlı olduğu değerleri bir anda alaşağı etmiş, Özel'i maddeleştirmiştir. Maddeleşmenin ahlaki dokuyu çürüten kirli yüzü, "şaraba yaltaklanma" ifadesinde cisimleşir. Şarap, bir tür afyonlanmadır; sağduyumuzu yok eden, mevcut olanı görmezleştirerek sanal görüntü sunan şarap, yanıltıcıdır. Zayıf ve güçsüz kişilikleri güdümüne alarak yönlendirir ve Özel'in de yaşamında yansıma bulan yaltaklanma gibi problematik bir yabancılaşma süreci doğurur. Fischer'ın "kendisine yabancılaşan insan, kendisini bir fetiş, bir maske, ürkütücü bir yaratık olarak görmeye başlar." (1974: 127) şeklindeki bakış açısı, Özel'in dünyayı algılayış biçiminde ortaya çıkar. İnsanın varlığını "yaltaklanma" gibi haysiyet/erdem duygusunu tahrip eden tavırla açıklaması, değer dünyasındaki bozulmaya ve çürümeye gönderme yapar. Kemal Sayar'a göre "günümüz maddeci kültüründe değer ve onur gibi kavramlar, pek uçucu, bir o kadar da aşınmış, dolayısıyla bir insana rehberlik edemez hale gelmiştir." (2013: 83) Bu nitelikteki yabancılaşma, sadece şahlanan grevleri değil, "marşlara ayarlanmak hevesinde olan sesini" de susturur. Marşlara ayarlanmak hevesinde olan ses, isyana, topyekûn protestoya ve haykırışa yönelen bakış açısıdır. Ruhu bu bakış açısına ve isyan niteliği taşıyan grevlere çok yakın olsa da sürüklendiği yabancılaşma, inançlarını ve değerlerini zedeler. Oysa Özel'in sahih duruşu, "şahlanan grevlerde, marşlara ayarlanan sesinde" ortaya çıkar; zira Özel, bunları "beyaz bulutlar" olarak değerlendirir. "Beyaz bulutlara karşı obur" oluşu, aslında bu mücadelenin sürekliliğine, devamlılığına yönelik örtük özlemini dile getirir. Lakin Özel özlemini gerçekleştirmek yerine, bastırdığı, gizlediği ve olmak istediği ben'ine ironik ve eleştirel tavırla yaklaşarak "yaltaklanma" gibi insanlık onurunu zedeleyen, küçük düşüren davranışla kendisini yok etmeyi seçer.

Değerler dünyasındaki çürümenin ve yabancılaşmanın diğer görüntüsü, toplumun bakış açısıyla yansıtılır:

Ezan sesi duyulmuyor haç dikilmiş minbere
 Kafir Yunan bayrak asmış
 Camilere her yere
 Öyle ise gel kardeşim
 Hep verelim el ele
 Patlatalım bombaları
 Çanlar sussun her yerde
 Çanlar sustu ve fakat
 Binlerce yılın yabancıısı bir ses
 Değdi minarelere: Tanrı uludur Tanrı uludur
 Polistir babam
 Cumhuriyetin bir kuludur

(Özel, 2013: 179)

Kuşatma altında olan toplumu, ortak ülkü etrafında toplamaya çalışan Özel, değerlerin koca tehditle çevrelendiğine dikkatimizi çeker; “ezan sesi duyulmuyor, haç dikilmiş minbere”, “kâfir Yunan bayrak asmış, camilere her yere” sözlerinde yansıma bulan bu tehdit, kimliksel boyutta yok oluşun ifadesidir. Ezan, zamanla sınırlandırılmış ritüel olmaktan çok, müşterek akışın manevi boyutunda buluşma/varolma biçimidir; bu sesin susturulması ve tutsak edilmesi, minberlerimizde bize ait olmayanı konuşlandırır. Bize ait olmayan “haç” sembolüyle aktarılır. İslami dünya görüşüne aykırı olan bu durum, Özel’i içten içe rahatsız eder; rahatsızlığın boyutunu artıran şey ise, bayraklarımızın indirilmesidir. Oysa bayrak, kimliksel düzeyde özgürlüğü temsil eder; özgürlüğün yabancıının tasallutuna uğraması, büyük tehlikenin işaretidir. Özel, tehlikeye karşı, yeniden var olma refleksi hareketine geçirmek ister ve toplumsal hafızaya seslenir; “hep verelim el ele, patlatalım bombaları” seslenişin dilsel göstergesidir. Fakat varoluş mücadelesinin üzerine kültürel boyutta değişim bir gölge gibi düşer; ezanlar duyulmaya, bayrağımızın dalgalanmaya, çanlar

susmaya başlar. Lakin Özel, huzursuzdur; huzursuzluğu besleyen neden, ezanların aslından, özünden uzaklaşmasıdır. Nice asırlık geçmişçi olan ezanların bir anda Türkçe okunmasını "binlerce yılın yabancı bir ses" ifadesiyle eleştiren Özel, bu yabancılığı dayatan sistemi örtük biçimde sorgular. Sorgulamanın kişileşmiş biçimi, babadır. İbrahim Tüzer'in "Şair, toplumun Cumhuriyetin kurulduktan sonraki serüvenini şiirselleştirip ironik bir tarzda dikkat çekmeye çalıştığı yabancılığa işaret ederken kullandığı özne, "baba"dır." (2012: 55) tespiti dikkate alındığında baba, sistemin sorgusuz, sualsiz uygulayıcısıdır. Zira Özel, babasını yaptırımları yerine getiren ve sadece kendisine söyleneni yapan, karşı çıkışları, itirazları olmayan bir kul olarak değerlendirir.

Değişimin Sembolik Yüzü: Amentü

Amentü, "Arapça "inandım" anlamına gelen ve İslamiyet'in temel inançları olan "Allah'a, onun meleklerine, kitaplarına, peygamberlerine, ahiret gününe, kadere, hayır ve şerrin Allah'tan geldiğine inanmayı dile getiren söz[dür]" (TDK, 2005: 89) Özel'in hayatında kökten değişime gönderme yapan Amentü, varoluşuna yönelik en derin hakikati çağırır. Benimsenmiş doğruları ve kabulleri sembolik düzlemde yansıtır. Lakin Özel, doğruları ve kabulleri ani ve tesadüfi şekilde elde etmez. Büyük çatışmalar, sorgulamalar ve arayışlar neticesinde erişilen Amentü, değerler dünyasındaki değişimin öyküsüne işaret eder. Değişim, o zamana kadar savunulan yaşam biçiminin topyekûn protestosu ve reddi olduğu için zor ve sancılıdır. Zira Özel, şiirin hemen hemen bütün mısralarında sancılı sürecin izlerine yer verir. Hakikat arayışına yaşadığı hayatın uyum sağlamadığını, zihnini meşgul eden sorulara cevap vermediğini, yetersiz kaldığını fark eden şair, her şeye yeniden yön vermek ister. Özel;

"Ben bilgiye bir açılım, bir genişleme ve öğrendiklerimle dünya üzerindeki varlığımı anlamlandırma imkânı olduğu için rağbet ediyorum. Fakat bilgi olarak karşıma çıkan dünya görüşleri önce yeni bir ufuk göründükleri halde, sonradan sadece kendi kanallarında seyretmek şartıyla yararlanılacak bilgiler sunduklarını itiraf eden diktatörler haline dönüşüyorlardı. Oysa benim birinci derecede önemseydiğim herhangi bir dünya görüşünün bayrağının yükseltilmesi değil, kendimle birlikte yaşadığım insanlara ve mümkünse bütün insanlığa iyileştirme getirecek bilgilere varmak, bu bilgileri geçerli kılan düşünme yollarını açık tutmaktır" Der. (2014: 87)

Bütün insanlığı iyileştirecek düşünme yolu Özel' e göre, salt bilgiden ibaret olan materyalist dünya görüşü değil, İslami tefekkürdür. Özel, İslami tefekkürün hayatındaki yerini şöyle yorumlar:

"Kuran nazil oldu ve neyi bilmenin insana ne yüklediği ortaya İslam'la çıktı. Müslümanlar arasına katılmak hayatın bir hediye olduğunu görmenin yolunu açtı. Hayatın özüne yerleştirilenin hidayetimize vesile teşkil ettiğini vahdet dini ile bildik. İslam'a girmekle hakka riayetini ancak herkesin mükellefiyetlerini yerine getirdikçe gerçekleştirdiğini kavrayabildik. Aksi hale müncer oluş, cahillere düşer. İnsan sorumluluktan uzaklaştıkça özüne yabancılaşır." (2014: 13)

Sorumluluk ve değer bilinciyle ilişkilendirilen İslam, bilhassa yabancılaşma sorununa karşı sağlam bir manevi dayanaktır. Korkmaz'ın deyimiyle "Modernleşmenin getirdiği yabancılaşmaya başkaldıran şair, İslami değerleri kimliğin en özgün ve işlevsel koruyucusu olarak görür." (2004: 296) Korkmaz'ın ifadesinde belirttiği gibi kimliğinin en özgün ve işlevsel koruyucusuna dayalı yaşama biçimi, geçmişinden tamamen soyutlanıp iyileşmek isteyen Özel'in yeniden oluş'a vurgu yapmakla beraber, babanın şahsında yansıma bulur:

İnsan

Eşref-i mahlûkattır derdi babam

Bu sözün sözler içinde bir yeri vardı
Ama bir eylül günü bilek damarlarımı kestiğim zaman
Bu söz asıl anlamını kavradı
Geçti çıvganların, çıbanların, reklamların arasından
Geçti tarih denilen tamahkar tüccarı
Kararmış rakamların yarıklarından sızarak
Bu söz yüreğime kadar alçaldı
Damar kesildi, kandır akacak
Ama kan kesilince damardan sıcak
Sımsıcak kelimeler boşandı
Aşk için karnıma ve göğsüme
Ölüm için yüreğime sürdüğüm ecza uçuştu birden
Aşk ve ölüm bana yeniden
Su ve ateş ve toprak
Yeniden yorumlandı.

(Özel, 2013: 180)

Sembolik boyutta kendini tanıma ve yeniden görme biçiminin yansıması olan metinde Özel, hayata anlam ve değer kazandıran temel gücün insan olduğuna inanır. Ve bu düşüncesini, "insan eşref-i mahlûkattır derdi babam" sözleriyle aktarır. Yaratılmışların en şerefli olma mertebesi, Özel'in aklına "bir eylül günü bilek damarlarını kestiği zaman" gelir; bilek damarlarını kesmek, tipik bir intihar psikozuna vurgu yapar. Durkheim, "İntihar, yaşama önem vermeyen insanın umutsuzluğundan doğan bir edimdir" der. (2013: 4) Özel'in yaşama bakışını, Durkheim'in çıkarımında yer alan önemsizlikten duygusundan kaynaklandığını söyleyebiliriz. Zira Özel için yaşam, kaos ve keşmekeşiyle gayya kuyusudur; "dünyaya gelmek, saldırıya uğramaktır. Yaşıyor olmak, savaşıyor olmaktan başka bir şey değildir; son nefesimizi verdiğimizde bize yapılan ilk saldırıyı tamamen püskürtmüş

oluruz.” (2014: 9) Onun için anlamsız ve değersiz görünen yaşam sonlandırılmalı, iç hezeyanı, umutsuzluğun kuşatması yok edilmelidir; yok olmak için Özel, intiharı seçer. Bronner’a göre “İntihar, mutlak bir anlam kaynağına duyulan ihtiyaçtan ve anlamsız bir dünyanın sessizliğinden kaynaklanan varoluşsal bir ümitsizlik eylemidir.”(2015: 53) Lakin Bronner’in analizinde yansıtılan ümitsizlik, babasından duyduğu sözle bağdaşmaz. Çünkü en şerefli varlık olan insan, inancına tutunarak en zor ve sıkıntılı zamanlarda bile içine düştüğü buhranı aşma kudretine sahiptir; bu nedenle insanın bilerek ve isteyerek yaşamından vazgeçmesi, mümkün değildir. İç dünyasında büyük paradoksa dönüşen bu durum, babasını içselleştirmesiyle çözülür. Manevi anlamdaki anımsama biçimi, bozulan, değersizleşen ve tükenişe doğru sürüklenen dünyaya karşı hafızasında mutlak huzura ve güvene dönüşür; huzurun ve güvenin kavramsal içeriği İslam’da yansıma bulur; “Ben bugün Kuran’a bağlanmakla varoluşsal güvenliğime kavuştuğum inancındayım. İslam benim için bir şifadır. Yaralı olmayan veya yarasını tanımayan bir şifadan nasibini alamaz.” (Aktaran Kalkan, 2010: 169) diyen Özel, asıl anlamını kavramaya başladığı hayata mutlak bir yöneliş içindedir. Kendisini en ümitsiz anda yakalayan ve insan oluşun önemini idrak ettiren düşünce, geçmişinin olumsuzluklarıyla kuşatılmış olsa da Özel, “çıvganların, çıbanların, reklamların arasından geçerek, kararmış rakamların yarıklarından sızarak” “eşref-i mahlûkatta” açılmaman varoluş amacına erişir.

“Çıvganlar, çıbanlar, reklamlar, kararmış rakamlar”, değer istismarına neden olan yaşanmışlıkların sembolik görüntüleridir; modern dünyanın memnun etme vaadine kapılarak yanılan mutsuz ve endişeli bilinçlerin somut aktarımlarıdır. Özel, iğreti yüke dönüşen ve kirlenmişlik, boşluk duygusu yaratan bu yaşama biçimine İslami değerleri referans alarak itiraz eder. Zira İslami değerler, özünden gelen sestir; sesin söze dönüşmesi ve şaire ulaşması, hem

huzursuz ruhunu dinginleştirir hem de kendisi olma arayışına cevap niteliği taşır. Anthony Giddens, "Dini değerler, birden çok anlamda, güvenin bir aracıdır" der. (2012: 91) Bu güvene eriştiği an Özel, "kesilen damarlardan kan aktığını" görür; akan kan, geride bırakılan, vazgeçilen hayatıdır. Kanın vücudundan boşalmasıyla duyduğu sesi/sözü içselleştiren Özel, eşref-i mahlûkatta saklı olan gizemi çözer ve kendisini kuşatan sınırsız kelimelerin anlamını kavrayarak hayatı "yeniden yorumlar."

Yeniden yorumlamanın su, ateş ve toprakta öncelik kazanması, dikkat çekicidir; hakikatini dünyaya nizam kazandıran kültürle izah etmek, İslami düşünceye örtük bir gönderme olarak düşünülebilir. Varoluş biçimine atıfta bulunan unsurlarla Özel, bir bakıma kendini tanıır. Kanter'in ifadesiyle;

"Varlık, kendi oluşunu dünyalık yaşamın ötesinden sonsuzluğa doğru taşıyan sürekli bir akıştır. Bu akışı anlamlandırmak isteyen insan, kendi varlığıyla birlikte diğer varlıkları da tanımak arzusundadır. Kendi varlığını öteki varlıklarla birlikte tanımlamaya, anlamlandırmaya çalışan insan, yaradılışının özünü ulaşmayı amaçlar. Bu amaç yolunda ise kendi özünü, cevherini teşkil eden maddeler üzerine yoğunlaşır. Kendi özünü oluşturan töz ile bu noktada karşılaşan insan, bu tözlerin dünya üzerindeki diğer varlıklardaki durumunu da keşfeder." (2018: 111)

Kanter'in izah ettiği varlık zincirindeki yerini idrak etmek isteyen Özel, hafızasında var olan babasına ait çağrışımlara başvurur:

Hayat

Dört şeyle kaimdir, derdi babam

Su ve ateş ve toprak.

Ve rüzgar.

Ona kendimi sonradan ben ekledim.

Pişirilmiş çamurun zifiri korkusunu

Ham yüreğimin pütürlerini geçtim.
 Gövdemi alemlere zerk ederek
 Varoldum kayrasıyla varedenin
 Eşrefi mahlukat
 nedir bildim.

(Özel, 2013: 180)

Alıntı metin, dünyayı kendinde deneyimleyerek varoluşunu onaylamak isteyen Özel'in bakış açısını yansıtır. Kendini bulma ve tanıma amacıyla olan Özel, varlığını su, ateş, toprak ve rüzgâr gibi yaratılışına kaynaklık eden unsurlarla bir arada düşünür. Lakin insan, bu unsurlardan daha ötededir ve sadece verili nizamdan ibaret değildir. Özel'e göre kendisi bu nizamın ötesinde varoluşunun idrakine varmaya çalışır. Jung'un "İnsan, türünün en önemli özelliği nedeniyle kendini tanıyamamakta ve kendisi için anlaşılmaz bir gizem olmaya devam etmektedir." (2010: 68) ifadesinde yer alan gizemi çözmek, görünenin ötesinde kendine anlam ve değer kazandırmak için mücadele eden Özel, insanın hava, su, toprak ve ateşten ziyade, düşünen, kavrayan ve anlayan bilinç olduğunu fark eder. Zira Rene Guenon'un deyimiyle "İnsan, kendisini idrak ile gerçekleştirir."(2013: 73) Guenon tespiti, Özel'in varoluş gayesini açıklar niteliktedir.

Varoluş gayesi, anasır-ı erbaya "kendimi sonradan ben ekledim" diyen Özel'in düşüncesinde yansıma bulur. Kendini daha derin boyutlarda keşfetmek adına sancılı ve sıkıntılı sürece gönderme yapan Özel, bu süreci aşmak için ceht etmenin ve çaba göstermenin gerekliliğine inanır. Çünkü sürekli oluş içinde olan insan, salt kuru bedenden daha fazlasıdır. Yunus Emre'nin "her dem yeniden doğarız" ifadesinde yer alan oluşun hikmetini tüm boyutlarıyla kavramak, gayret göstererek, düşünerik ve emek harcıyarak mümkündür. Bu çabasını, "ham yüreğinin pütürlerini geçerek, gövdesini âlemlere zerk ederek" dile getiren Özel, "pişirilmiş çamurun

zifiri korkusunu" yener. Mevlana'nın "hamdım, piştim, yandım" söylemine gönderme olarak düşündüğümüz bu ifade, Özel'in serüveninin hülasasıdır.

"Ham yüreğinin pütürleri", hırs, ihtiras ve nefis gibi körleştirici yönelimlerimizdir. Frager'ın "Benlik ya da nefis, pişemizin en kötü hasmı olarak başlayan, ancak paha biçilmez bir alete dönüştürülebilecek bir unsurdur." (2011: 31) analizinde yer alan en kötü hasım, olmamış/olgunlaşmamış tarafı olmakla beraber Özel'in geçmişi olarak düşünülebilir. Özel, en kötü hasımdan kurtulmak için zorlu ve sıkıntılı bir süreçten geçer. Bauman'ın deyimiyle "Geçmiş ortadan kaldırmak, tekrar doğmak, eski, yıpranmış ve artık istenmeyen benliği iskartaya çıkarırken farklı ve daha çekici bir benlik edinmek, tamamen farklı biri gibi yeniden hayata gelmek ve yeni başlangıç yapmak, yorucu çaba ve zahmetli özveriyi içeren kişisel gelişimdir." (2011: 27) Özel, Bauman'ın dile getirdiği gelişimi, "ham yürekten pişirilmiş çamurun zifiri korkusuna" evirilişle gerçekleştirir. Bu eviriliş, aynı zamanda insani kâmil oluşa işaret eder. Zira "İnsani kâmil, dünyevi ve şartlanmış benlikten kurtulmaktır." (Sayar, 2013: 37) Benlikten kurtulma, pişirilmiş çamurun zifiri korkusunda tezahür eden ölüm olarak düşünülebilir. Dolayısıyla Özel, dünyalık hallere itibar etmeden "eşref-i mahlûkat" olarak addedilişinin özünü ve kendisine söylenen sözün içindeki gizli olan hikmeti anlamaya başlar; yeniden var olur.

Sonuç

İsmet Özel, Türk şiirinin, Cumhuriyet dönemindeki izleksel kurgusunu ve sembolik yapısını şekillendiren bir şairdir. Türk edebiyatına İkinci Yeni şiirini tanıyarak ve benimseyerek katılan İsmet Özel, daha sonra bu ekolden ayrılır ve toplumcu gerçekçi şiire kaynaklık eden Marksist söylem çerçevesinde şiirler kaleme alır. 1970'lerin başında Marksist söylem

içindeki yerini sorgulamaya ve bu çizgiden uzaklaşmaya başlayan İsmet Özel, dünya-ben ilişkisini anlamaya çalışırken varoluşunu esas alır. Lakin varoluşunu Marksist söylemin arka planını oluşturan materyalist dünya görüşüyle değil, İslami söylem merkezinde temellendirir. Amentü, bu temellendirme biçiminin en somut yansımasıdır.

Amentü, modern dünyanın insanı tek boyutlu hale getirerek kendine ve değerlerine karşı yabancılaştıran ve yozlaştıran tarafına protesto niteliği taşır. Nesneleşen, metalaşan sahte ve yapay yaşamlara karşı radikal duruş sergileyen İsmet Özel, kendi gerçekliğini arar. Zira o zamana kadar benimsediği değerlerin aldatmaca sistemden ibaret olduğunu düşünen İsmet Özel, değerler dünyası bakımından köklü bir değişim yaşar. Değişimin kurucu nüvesi, İslami bakış açısına dayalı geleneksel bellektir. Geleneksel bellekten gelen sesi iç dünyasında tanımaya ve içselleştirmeye başlayan Özel, insan oluşun hem önemini hem de sorumluluklarını "eşref-i mahlûkat" sözünden esinlenerek anlamaya başlar. "Eşref-i mahlûkat", hayata tüm boyutlarıyla yön verebilen idrak ve bilincin öznesidir.

Amentü bağlamında ele aldığımız çalışmada İsmet Özel'in şiirlerinde yer alan sembolik söylem, kendi çağına tanıklık eden şairin yansımalarını içermekle beraber yaşadığı iç çatışmalara, sorgulamalara ve değişimlere de işaret eder.

Kaynakça

Assman, Jan (2015). *Kültürel Bellek*. Ayşe Tekin (Çev.). İstanbul: Ayrıntı.

Bauman, Zygmunt (1996). *Yasa Koyucular ile Yorumcular*. Kemal Atakay (Çev.). İstanbul: Metis.

Bauman, Zygmunt (2011). *Yaşam Sanatı*. Akın Sarı (Çev.). İstanbul: Versus.

Bronner, S.E.(2015). *Camus, Bir Ahlakçının Portresi*. Tuğba Sağlam (Çev.). İstanbul: İletişim.

Camus, Albert (2010). *Başkaldıran İnsan*. Tahsin Yücel (Çev.). İstanbul: Can.

Cevizci, Ahmet (2000). *Felsefe Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Paradigma.

Demir, Selçuk Timur (2017). "Modern Kültürde Kentten Kaçmanın ve Uzaklara Gitmenin Sosyolojisi". *İnsan Dergisi*, 13: 242-252.

Durkheim, Emile (2013). *İntihar*. Zühre İlkgelen (Çev.). İstanbul: Pozitif.

Eroğlu, Ebubekir (1982). "İmgeyi Boşlayan Şiir". *Yönelişler Dergisi*, 13: 1-5.

Fischer, Ernst (1974). *Sanatın Gerekliliği*. Cevat Çapan (Çev.). İstanbul: Kuzey.

Frager, Robert (2011). *Kalp, Nefs ve Ruhun Psikolojisi*. İbrahim Kapaklıkaya (Çev.). İstanbul: Gelenek.

Fromm, Erich (1995). *Umut Devrimi*. Şemsa Yeğin (Çev.). İstanbul: Payel.

Fromm, Erich (2008). *Özgürlükten Kaçış*. Şemsa Yeğin (Çev.). İstanbul: Payel.

Fromm, Erich (2019). *Sahip Olmak Ya da Olmak*. Aydın Arıtan (Çev.). İstanbul: Say.

Giddens, Anthony(2012). *Modernliğin Sonuçları*. Ersin Kuşdil (Çev.). İstanbul: Ayrıntı.

Giddens, Anthony,(2014). *Modernite ve Bireysel Kimlik*.Ümit Tatlıcan (Çev.). İstanbul: Say.

Guenon, Rene(2013). *Varlığın Mertebeleri*. Vildan Yalsuzuçanlar (Çev.). İstanbul: Etkileşim.

Gündoğan, Ali Osman (2018). *Albert Camus ve Başkaldırma Felsefesi*. İstanbul: Öteki.

Jung, Carl Gustav (2010). *Keşfedilmemiş Benlik*. Barış İlhan, Canan Ener Silay (Çev.). İstanbul: İlhan.

Kalkan, Reşit Güngör (2010). *Ben İsmet Özel Şair*. İstanbul: Okur Kitaplığı.

Kanter, Fatih (2018). "Necip Fazıl'ın Şiirlerinde Anasır-ı Erba". *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları Dergisi*, 20: 110-126.

Korkmaz, Ramazan(2014). *İkaros'un Yeni Yüzü Cahit Sıtkı Tarancı*. Ankara: Akçağ.

Korkmaz, Ramazan (2004). *Yeni Türk Edebiyatı El Kitabı*. Ankara: Grafiker.

Marcuse, Herbert (1972). *Karşıdevrim ve Başkaldırı*. Gürol Koca- Volkan Ersoy (Çev.). İstanbul: Ara.

Morley, David; Robins, Kevin (2011). *Kimlik Mekânları*. Emrehan Zeybekoğlu (Çev.). İstanbul: Ayrıntı.

Özel, İsmet (1970). "Tanrı Mezarını Isıtsın". *Halkın Dostları Dergisi*. 1. Ankara: 7.

Özel, İsmet (2013). *Erbain, Kırk Yılın Şiirleri*. İstanbul:Tiyo

Özel, İsmet (2014). *Waldo Sen Neden Burada Değilsin*. İstanbul: Tiyo.

Rousseau, Jean Jacgues (2019). *Emile*. Yaşar Avunç (Çev.). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür.

Said, Edward (2014). *Yersiz-Yurtsuz*. Aylin Ülçer (Çev.). İstanbul: Metis.

Sarlo, Beatriz (2012). *Geçmiş Zaman*. Peral Bayaz Charum, Deniz Ekinci (Çev.). İstanbul: Metis.

Sayar, Kemal (2013). *Olmak Cesareti*. İstanbul: Timaş.

Sayar, Kemal (2013a). *Her şeyin Bir Anlamı Var*. İstanbul: Timaş.

Sayar, Kemal (2013b). *Merhamet*. İstanbul: Timaş.

Sayar, Kemal (2013c). *Sufi Psikolojisi*. İstanbul: Timaş.

Sennet, Richard (2010). *Karakter Aşınması*. Barış Yıldırım (Çev.). İstanbul: Ayrıntı.

Sennet, Richard (2011). *Ten ve Taş*. Tuncay Birkan (Çev.). İstanbul: Metis.

Simmel, Georg (2009). *Bireysellik ve Kültür*. Tuncay Birkan (Çev.). İstanbul: Metis.

Simmel, Georg (2012). *Modern Kültürde Çatışma*. Tanıl Bora, Nazile Kalaycı, Elçin Gen (Çev.). İstanbul: İletişim.

TDK (2005). *Türkçe Sözlük*. (10. Baskı). Ankara: Türk Dil Kurumu.

Tunalı, İsmail (2003). *Marksist Estetik*. İstanbul: Kaynak.

Tüzer, İbrahim (2012). *İsmet Özel Şiire Damıtılmış Hayat*. İstanbul: Dergâh.

BİLİNMEYEN SULAR'DA KAÇINILMAZ İKİLEM



Ahmet Duran ARSLAN

Sorumlu Yazar/Corresponding

Author:

Araş. Gör., Muğla Sıtkı Koçman
Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi,
Yeni Türk Edebiyatı Anabilim Dalı,
Muğla, Türkiye.

ORCID: 0000-0002-5131-2499

E-mail:

ahmetduranarslan@gmail.com

Geliş Tarihi/Submitted: 03.04.2020

Kabul Tarihi/Accepted: 24.10.2020

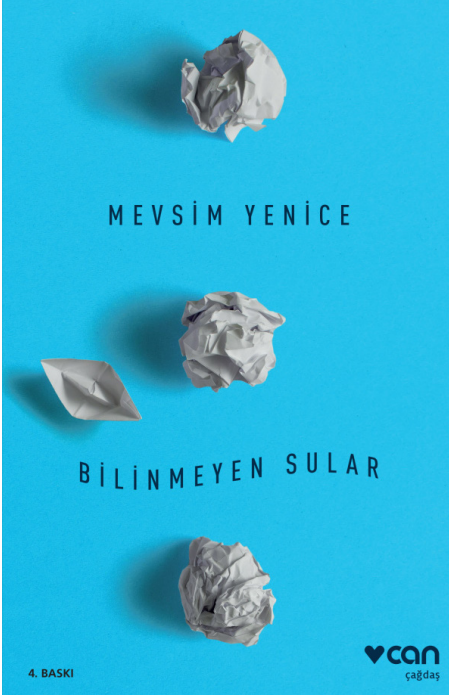
Tanıtımı Yapılan Kitap:

Yenice, Mevsim (2019). *Bilinmeyen
Sular*. İstanbul: Can.

ISBN: 978-975-074-046-6

Bütün sesler ve yüzler çekildikten, karanlık aydınlığa galebe ettikten sonra başlar korkuların birçoğu. Çünkü bu vakitler tekinsizliğe gebedir. İnsan ise böyle zamanlarda -hayatta kalma dürtüsünden olsa gerek- eylemsizliğe yönelir. Ancak elbette ki bu eylemsizliği kabullenmeyerek "karanlığın yüreği"ne doğru yol almak isteyenler de vardır. İşte bu yürüyüşe meftun eserlerden biri, Mevsim Yenice'nin *Bilinmeyen Sular*'ı... Kitabın anahtar cümlelerinden biri, hatta mottosu olarak nitelendirilebilecek şu ifadeye dikkat: "Hiç bilmediğin sular da yüzmek boğulacağın anlamına gelmez." (2019: 21) Bu sözün insanı harekete geçirebilecek, ona cesaret aşılayabilecek bir ışığa sahip olduğu doğru! Peki ama belki de tüm ömrünü arzu ile kaygı ikiliminin ortasında geçiren insan için bu motivasyon yeterli mi?

Şunu başta ifade etmek gerekir ki, kitaptaki öykülerde hüznü, kederi ya da acıyı görmek mümkün. Ama bunca olumsuz duyguya rağmen yine de insanı umuda, belki daha doğru bir ifadeyle mücadeleye çağıran bir yanı var bu öykülerin. Bu çağrı, Samuel Beckett'in çağrısıyla akraba bir bakıma: "Hep denedin, hep yenildin. Olsun. Gene dene, gene yenil. Daha iyi yenil." (1983: 7) Ya da Pink Floyd'un kitapta da atıf yapılan "High Hopes"taki (1994) şu cümleleriyle: "Yorgun gözlerimiz hâlâ ufukta geziniyor / Bu yoldan defalarca geçtik oysa". Ya da Murathan Mungan'ın yazıp Yeni Türkü'nün



seslendirdiği "Fırtına"daki (1988) şu dizelerle: "Ne geçmiş tükendi / Ne yarınlar / Hayat yeniler bizleri / Geçse de yolumuz bozkırlardan / Denizlere çıkar sokaklar". Bu sanatsal mücadele çağrılarının örneklerini çoğaltmak mümkün. Ancak düşünce ya da teori düzeyindeki bu estetik çağrıların eylem ya da pratik düzeyindeki karşılığı nedir acaba? Bilinmeyen Sular'da bu soruya, arzu ile kaygı arasındaki bu gerilime bir metaforla karşılık veriliyor: "salıncak". Bu bağlamda kitaptaki "Dostlar Böyle Yapar Çünkü"

öyküsü dikkat çekicidir. Yıllardır yaşadığı yerden artık ayrılmaya karar verdiğini bildiren bir karakter için anlatıcı-karakter şunları kaydeder:

"Hiçbir yere gidemeyecek, biliyorum. Kendimden. Yıllardır bu ıssız saatte, coşkusu sönmüş parkta oturup aynı şeyleri konuşmamızdan. Ve hâlâ işte burada, salıncakta bir ileri bir geri sallanmaktan öteye gidemediğimizden. Biliyorum. O da biliyor. Susup gidecekmiş gibi yapmaya, sallanmaya devam ediyoruz." (2019: 42)

Kurduğu hayalin sahteliğini kendine dahi itiraf etmekten aciz bir karakter burada söz konusu olan. Ancak anlatıcı-karakter de ondan çok farklı durumda değil aslında. Belki de aralarındaki tek fark, aciziyetini kabullenip kabullenememe noktasında beliriyor. Bu karakterler "aynılık sınırları" nı aşamayan, konfor alanlarını terk edip "öte"ye gidemeyen, coşkusunu yitirmiş bir parkta mütemadiyen sallanmaya mahkûm kişiler... Onlar aracılığıyla, bilinmeyen suların çekiciliği ile ürkütücülüğü ya da bir başka ifadeyle arzu ile kaygı arasındaki gerilim nedeniyle eylemsizliğe

esir olmuş kişilere, tabiri caizse “salıncaktakiler”e iğneleyici bir selam gönderiliyor. Kitaptaki başka öykülerin de yine gitmek ile kalmak, cesaret ile korkaklık gibi ikili karşıtlıklar arasındaki gerilimden beslendiğini söylemek mümkün.

Ayrıca, “bilinmeyen sular” metaforunu yazma edimi etrafında düşünmek de velut neticeler doğurabilir. Yazıyı simgesel ya da hayalî bir mekân olarak tasvir etme imkânımız olduğuna göre, acaba yazma ediminin kendisini de bir çeşit “bilinmeyen sular” olarak düşünebilir miyiz? Yazmanın doğasında da türlü bilinmezlik ve tekinsizlik yok mudur? Yapılan onca plan-programa, hazırlanan onca çalışma taslağına rağmen yine de kontrolün sağlanamadığı kimi durumlar, üstesinden gelinemeyen kimi sorunlar ya da dizginlenemeyen kimi karakterler söz konusu değil midir? Yazının ve hatta onu inşa eden kelimelerin de gizemli bir kimliğinin, aklının ya da en azından bir gerçekliğinin olduğu söylenemez mi? Dahası, kanonize olmuş isim ve temaların dışında yazma girişimi de bir çeşit “bilinmeyen sulara yolculuk” olarak tanımlanamaz mı? Özgün olma arzusu ve edebî çevreden dışlanma kaygısı yine yan yana yürümüyor mudur? Bu sorular, bir kitaba seçilecek başlığın çağrışım alanının ne denli önemli olduğu konusunda bir fikir verebilir sanırım.

Kitapta tekinsizliği çağırان önemli bir metafordan daha bahsetmek gerekir: “tuval”. “Bataklık Balığı” öyküsünde, Theo’nun ressam John Rett Mill’in “Azize Brigid” tablosuna bakarken aklından geçirdikleri bu anlamda önemlidir:

“Karşımda duran büyük tuvalin sağ alt köşesinde, onlarca rengârenk figürün arasında kibrit kutusu büyüklüğünde boş bırakılmış beyaz bir alan keşfetmiş ona bakıyordum. Kendime o karmaşada bir yer bulmuştum. Tek bildiğim tuvalin bana ayrılmış ufacak köşesine bir figür gibi kıvrılıp uyumak arzusuydu.” (2019: 52)

Buradaki “büyük tuval” ifadesini “dünya”yı karşılayan bir metafor olarak okumak mümkündür. Theo -âdeta yeni bir ülke gibi- harita üzerinde keşfettiği “beyaz alan”a yerleşmek ve orada karmaşadan uzak yaşamak ister. Bu durumda “rengârenk figürl-

er” de dünya üzerindeki okyanus, deniz, dağ, buzul, kıta, ülke gibi fiziki gerçeklere karşılık gelir. Ancak bu renklilik, zenginliğin değil karmaşanın işaretidir Theo’ya göre. Dolayısıyla arzu ile kaygı yine el eledir ve düello bellidir: karmaşanın içinde uyumak.

Kitaptaki karakterlerin iç konuşmalarındaki ikilemlerden son bir örnek daha... Bu sefer kitaba adını veren “Bilinmeyen Sular” öyküsünden... Hem öykünün hem kitabın ilk cümlelerine ev sahipliği yapan şu pasaja dikkat:

“Apartmanın önündeyim. Kutucuklar hâlinde yan yana ve üst üste dizilmiş pencerelere bakıyorum, içlerindeki zifirî karanlığa. Bunca daireyi, odayı, insanı içinde barındırabilen yapının temelini düşünüyorum, iskeletini. Binanın taşıyıcı kolonlarını, sağlamlaşması için taş ve kumla doldurulan kolon boşluklarını, kirişlerin eklem yerlerinden bedene bağlanarak bir bütün gibi durmalarını. Ben de hayatı böyle dimdik, yerimden milim kıvıldamadan, heybetli bir yapı gibi karşılayıp taşıyabilir miyim? Dingin bir bina olabilir miyim sahiden?” (2019: 13)

Buradaki ikilem, anlatıcı-karakterin belirli bir süre ayrı kaldığı evine tekrar girmeden önce onun önünde bir anlığına donakalması ve tüm dikkatini evin bulunduğu apartmana yoğunlaştırmasıyla başlar. Bina ile beden ilişkisi üzerinden işlenen bu ikilem, özellikle anlatıcı-karakterin en sondaki iki sorusuyla daha belirgin hâle gelir. Bir yandan muhtelif bileşenleri ustalıklı bünyesinde barındıran, tüm yüküne rağmen duruşundan ve bütünlüğünden ödün vermeyen bu binaya benzemek ve türlü güçlüklerle çevrili hayat karşısında parçalanmamak, dimdik durmak arzusu duyar. Ancak öte yandan son sorusuna eklediği “sahiden” ifadesinin de gösterdiği üzere, derin bir kaygı ve kuşku içinde gözüktür. Kaçınılmaz ikilem yine iş başındadır.

Mevsim Yenice’nin Tekme Tokatlı Şehir Rehberi (2017) adlı ilk öykü kitabının ardından gelen Bilinmeyen Sular’ı (2019), insan doğasının önemli bir özelliğine, arzu ile kaygı arasındaki gerilime dikkat çekmesi açısından kayda değer bir eserdir. Söz konusu “kolektif gerilim”in özgün bir dil ve içerikle sunulmuş olması ise kitabın en büyük artısı olarak nitelenebilir.

Kaynakça

Beckett, Samuel (1983). *Worstward Ho*. London: John Calder.

Pink Floyd (1994). "High Hopes". *The Division Bell*.

Yeni Türkü (1988). "Fırtına". *Yeşilmişik*. (Söz: Murathan Mungan).

Yenice, Mevsim (2019). *Bilinmeyen Sular*. İstanbul: Can.

TÜRK ŞİİRİNİN İMGEYLE İMTİHANI



Mustafa KARADENİZ

Sorumlu Yazar/Corresponding

Author:

Dr. Öğr. Üyesi, Batman Üniversitesi,
Fen Edebiyat Fakültesi, Yeni Türk
Edebiyatı Anabilim Dalı, Batman,
Türkiye.

ORCID: 0000-0002-4833-0207

E-mail: gulderim@hotmail.com

Geliş Tarihi/Submitted: 24.04.2020

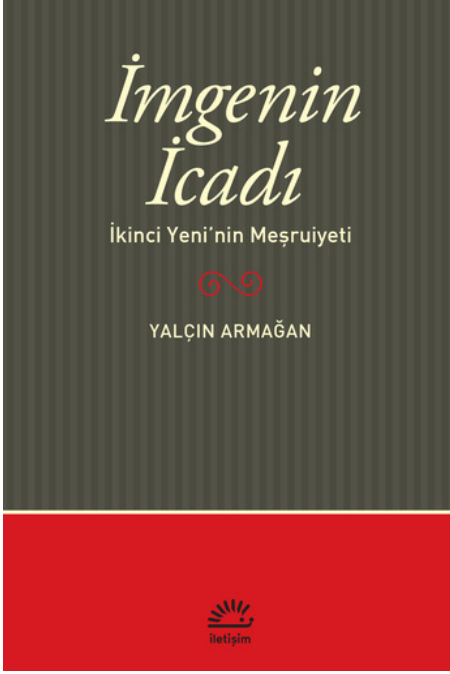
Kabul Tarihi/Accepted: 24.10.2020

Tanıtımı Yapılan Kitap:
Armağan, Yalçın (2020). *İmgenin
İcadı - İkinci Yeni'nin Meşruiyeti*.
İstanbul: İletişim.

ISBN: 978-975-052-761-6

Yalçın Armağan'ın 2019 yılında İletişim Yayınları'ndan çıkan *İmgenin İcadı* adlı kitabı, adından da anlaşılacağı gibi, şiir eleştirisi ve teorisi konusunda kerteriz alınan en temel kavramlardan birini, imgeyi odağına alıyor. 224 sayfadan oluşan eser, yazarın 2011'de yine İletişim Yayınları'nca yayımlanan ilk kitabı *İmkânsız Özerklik*'in hem kronolojik hem de kavramsal ve tematik bağlamda süreği niteliğinde. Ön sözünde, kitabın bu özelliğine yazarınca bilhassa işaret edilir: "İmgenin İcadı, ilk kitabım *İmkânsız Özerklik*'in devamı olarak görülebilir. (...) *İmkânsız Özerklik*'te modernist şiirin niçin dirençle karşılaştığını, *İmgenin İcadı*'nda ise bu direncin hâkim fikirler açısından nasıl kırıldığını yorumlamaya çalışıyorum" (s.9-10). İmgenin İcadı, 1950 ve 1983 yılları arasında imge hakkında yazılmış, kapsam ve etki ağı bakımından kritik önemi haiz yazıları temel olarak imgenin Türk şiirindeki serencamını serimlemeyi amaçlıyor. İmge konusundaki temel gelişmelerin bu tarihsel aralıkta gerçekleştiğini düşünen Armağan, 1980 sonrasında ise dikkate değer bulunduğu üç yazıya yer veriyor. Ancak kitap, yazınsal bir terim olarak değil tarihsel bir figür olarak imgenin Türk edebiyatındaki görece kısa tarihine odaklanır. Başka bir deyişle, kavram estetik/metin merkezli değil sosyolojik ölçütler gözetilerek incelenir.

Üç bölümden oluşan kitabın giriş olarak nitelendirilebilecek "Başlarken" başlığı altında, imge kavramı incelenirken esas alınacak teorik ve kav-



ramsal çerçeve hakkında okura doyurucu bilgiler sunulur. Peter Bürger'in *Avangard Kuramı* kitabındaki, bir dönemin sanat kurumunu anlayabilmek için "dağıtıcı aygıtlar"a ve "hâkim fikirler"e bakmak gerektiği (Bürger 2014) tezi araştırmanın teorik zeminini oluşturur. Fakat *İmgenin İcadı*, daha ziyade, Bürger'in tezinin "hâkim fikirler" bölümü üzerine temellenir. "Dağıtıcı aygıtlar" kavramı, kitabın ön ve son sözlerinde işaret edildiği gibi, üçüncü kitabın temel meselesi olarak tasarlanmıştır. Bu paralelde Armağan, kültür ve sanat

alanındaki dönüşümlerin, baskın düşünce tarzlarının bir mücadele sonucunda değişmesi ve dolaşıma sokulmasıyla mümkün olduğunu belirtir. Bu mücadele ve kabul görme sürecini Oğuz Atay ve Yusuf Atılgan'ın kitapları üzerinden tartışan yazar, temel dinamiğin estetik değil sosyolojik olduğunu iddia eder. Dolayısıyla yazara göre, edebî metne içkin bir kıymetten söz edilemez, kıymetin kaynağı döneme hâkim düşünce ve beğeni tarzının idaresindeki bakıştır. Bu paralelde Armağan, belli bir dönemin hâkim fikirlerini makul bir şekilde analiz edebilmek için o fikirler yön veren kavramlara odaklanmak gerektiğini savunur. "Şiir nedir?" sorusunun, söz gelimi, Türkiye'de "mevzun ve mukaffa lakırdı"dan "imge kurma sanatı"na doğru kaymasının kavramsal düzeydeki bu değişimi çok çarpıcı bir şekilde yansıttığı belirtilir. Armağan'a göre "1948'de Türkiye'de şiir üzerine düşünürken henüz imge (ya da imaj) kavramına ihtiyaç duyulmaz, hâkim fikir imge olmadan inşa edilir. Oysa 2004'e gelindiğinde imge kavramı olmadan şiir üzerine düşünmek neredeyse imkânsız hâle gelmiştir" (s. 19).

Sadece Türkiye’de değil tüm dünyada imgenin ne olduğuna dair belirsizlik kitabın en temel vurgularından biridir. Müphemliği bağlamında kavramın Türk edebiyatındaki izini süren yazar, imgenin 1950’lerden sonra şiir alanında enikonu görünmeye başladığını, öncesinde kullanılmamış olduğunu belirtir. Kitabın alt başlığı olan “İkinci Yeni’nin Meşruiyeti”nden de anlaşılacağı gibi, imge kavramı İkinci Yeni şiiri bağlamında incelenir. Çünkü 1950’lerde sıkça kullanılmaya başlanan imgeyle İkinci Yeni şiirinin başta anlamsız bulunan ve dirençle karşılaşan dili arasında paralellik kurulur. İmge tanımlanırken İkinci Yeni’nin dili örnek alınır. Bu yüzden Armağan’a göre “Türkiye’de imgenin tarihi aynı zamanda İkinci Yeni’nin tarihidir. İkinci Yeni’[nin] kendine meşruiyet zemini kurması[nda] ve hayli uzun bir sürecin ardından kabul görmesinde imge kavramı ‘kurucu’ bir rol oynar. İmge bu süreçte İkinci Yeni’nin kavramsal meşruiyet aracına dönüşür” (s. 27). Yenilikçi eserlerin doğal kaderi olan estetik dirence maruz kalma, İkinci Yeni için de söz konusudur. Bu şiir hareketinin meşruiyet kazanması, kültür hayatını yöneten hâkim fikirler ve dağıtıcı aygıtların zamanla değişmesiyle mümkün olur. 1950’lerde anlamsız ve saçma bulunan şiirler zamanla modern şiir katına yükseltilir. Dolayısıyla İkinci Yeni şiiri, kitapta, bir estetik anlayışın zamanla nasıl değiştiğinin dikkate değer bir örneği olarak ele alınır.

İmge kavramının dolaşıma girdiği 1952-1964 yılları arasındaki gelişmeler “Modernist Şiirin Şafağı” başlığını taşıyan birinci bölümü oluşturur. Bu yıllar içinde kavrama dair yayımlanan önemli teorik yazılara yer verilir. Yazar, 1950’lerin başında teorik ve pratik düzlemlerde kavramı kullanan ilk ismin Attilâ İlhan olduğunu ancak yaygınlaşması için İkinci Yeni’nin doğuşunun ve meşruiyet kazanmasının bekleneceğine işaret eder. Marksist estetiği kendine özgü bir toplumculuğa tahvil etmek için başvurduğu imge, İlhan’ın niyet ettiğinin aksine İkinci Yeni’nin amblemi hâline gelir. İlhan’ın Marksist estetiği salt Plekhanov’un fikirlerinden ibaret gibi düşünmesi ve onun bir cümlesinden bir kuram üretmeye çalışması Armağan’ın eleştiri oklarının hedefi olur. Bu yüzden Oktay Rifat’ın Kasım 1956’da yayımlanan *Perçemli Sokak* kitabının

ön sözü daha fazla ilgi uyandırır. Rifat'ın imge teorisi, dilin doğası bağlamında şiirsel söylemi belirlemeye çalışır. Kitapta ayrıntılı bir incelemeye tabi tutulan bu ön sözün temel amacı, şiir dilini verili gerçekliğin baskısından kurtarmak olarak özetlenir. Devamında Attilâ İlhan'la mukayese ederek şunlar söylenir: "Attilâ İlhan 'imaj' sözcüğünü Marksist bir edebiyat teorisi kurmak için kullanır ve gerçekliğin baskısını hafifletse bile nihai noktada yine gerçekliğe bağlı kalır. Oktay Rifat ise aynı sözcüğü kullanarak gerçekliği anlam baskısından kurtarmaya çalışır" (s. 62). Sağlam bir teorik çerçeve kuramasa da Rifat'ın şiirin anlam baskısından kurtarılması için önerdiği "görüntü" sözcüğü müstakbel imge tanımının nüvesini oluşturacaktır. Bu açıdan Armağan, Rifat'ın ön sözünü dikkate değer bulur.

1956 yılı, imge kavramının doğum yılı gibidir. Hüseyin Cöntürk'ün o günlerde İlhan ve Rifat'ın yazılarıyla eşzamanlı olarak yayımlanan "Tasartı (İmage) Üzerine" adlı kapsamlı bir analiz içeren yazısı, imgenin artık enikonu bir inceleme ve tartışma nesnesi hâline geldiğini gösterir. Hacminden dolayı Pazar Postası'nda terfika hâlinde yayımlanan bu yazıdaki fikirlerde sonraları Cöntürk'ün çok ısrarcı olmadığı belirtilir. Ancak kavramı adlandırma, tanımlama ve sınıflama konusunda yeterince tatmin edici olmasa da dilde deformasyonu modern şiir için kurucu bir tasarruf olarak görmesi, bu yönüyle İkinci Yeni şiirine meşruiyet zemini kazandırmaya çalışması bakımından yazının belirtisel bir önemi olduğu söylenir. 1950'li yılların ikinci yarısında İkinci Yeni merkezli imge tartışmalarında anlam konusunun bilhassa öne çıktığı görülür. Armağan, Muzaffer İlhan Erdost ve İlhan Berk'in konu hakkındaki yazılarına işaret ederek imge bağlamında o yıllarda yavaş yavaş değişmeye başlayan şiir okuruna ve alımlama tartışmalarına dikkat çeker. Bu yazıların temel amacı İkinci Yeni'nin anlamsız değil; özgün, özerk ve modernist bir şiir tarzı olduğunu anlatabilmektir. Ancak Erdost, İlhan ve diğer İkinci Yeni şairlerinin meram anlatma çabalarına rağmen, bu yıllarda kavram henüz yeterince dolaşıma girmediği için İkinci Yeni "anlamsız şiir" olarak yaftalanır. 1960'lara gelindiğinde kavram, şiir meyanında yerleşmeye başlar ancak bu defa, konjonktür/hakim fikir değişti-

ği için İkinci Yeni'nin meşruiyetine değil reddedilmesine yol açar. Bu reddiye, "Modernist Şiirin Krizi" başlıklı ikinci bölümde etraflıca ele alınır.

1965'te Nâzım Hikmet'in eserlerinin dolaşımının serbest hâle gelmesi Türk şiirinde paradigmatik bir değişime kapı aralar. Nâzım'la birlikte âdeta küllerinden doğan toplumcu gerçekçi şiir, genç şairlerin de temel ilgi odağı olur. İkinci Yeni şiiri ise, "halkı şiirden soğutma gerekçesi"yle soruşturmaya uğrar. Soruşturma neticesinde İkinci Yeni'ye, Türk şiirine musallat olmuş bir hastalık teşhisi konur. Armağan bu manzaranın imge kavramı dolaşımında ikircikli bir duruma kapı araladığını belirtir: "Bir yandan imgenin şiir için gerekli olduğuna inanılır, diğer yandan 'imgeci şiir' dendiğinde bir tür anomali olarak görülen İkinci Yeni'ye işaret edilir" (s. 95). Yazara göre şiir alanında Nâzım'la başlayan bu paradigma değişikliği, o dönemin genç şairlerini de imgeye yaklaşım tarzı bakımından daha güdümlü bir düzeye çeker. Söz gelimi, o dönemin sıkı Marksist-toplumcu şairlerinden biri olan İsmet Özel, imgenin insan ve toplumla bağını koparmaması gerektiğinden söz eder. Özel, verili olanın dışında anlamlar içeren bir imge anlayışının köksüz ve anlamsız olduğunu öne sürer. Toplumcu gerçekçi şairlerin genel karakterini yansıtan imgenin denetim altına alınması fikrini Özel de savunur. Özel'in yanı sıra Ataol Behramoğlu ve Cahit Zarifoğlu gibi imgenin ve İkinci Yeni tarzının sularından geçen şairler de dönemi şekillendiren hâkim düşünme tarzının basıncı altında güdümlü ve konvansiyonel bir şiirin etki alanına girmişlerdir.

Armağan'a göre 1960'larda Nazım Hikmet ve Ahmet Arif'in yürüncesine iyice yerleşen Türk şiiri, 1980'lere kadar İkinci Yeni karşıtlığı ekseninde şekillenir. Dönemin iki önemli ismi, Attilâ İlhan ve Asım Bezirci, imge kavramı etrafında İkinci Yeni'yle bir "kavgaya" girer. Kavganın yetmediği yerde, mücadele bir "savaş" a dönüşür. Sonradan kitap oylumuna ulaşan bu polemik ve eleştiri yazılarında İlhan, İkinci Yeni'yi "imge mekanizmasını boşa işletmekle"; Bezirci ise imgeyi gelişigüzel, disiplinsizce kullanmakla itham eder (s. 123). Ancak imge karşıtlığını toplumcu bir şair olmanın gereği kabul eden Bezirci'nin 1980 sonrası imge-

ye yönelik tutumundaki bariz değişim, kavramın tarihini ve edebiyat ortamındaki paradigmatik dönüşümü anlamak açısından oldukça fikir vericidir. 1970'lerin toplumcu gerçekçi sanat anlayışının idaresindeki kültür hayatında, Bedrettin Cömert'in imge konusundaki yazıları da atlanmaz. 1970 yılında Halkın Dostları dergisinin 9-12. sayıları aralığında tefrika olarak yayımlanan "Sanatın Ayırıcı/Özgül Niteliği: Semantik Örgensellik" adlı yazı dizisinin temel meselesi imge kavramını dilbilim ve Marksist estetik bağlamında serimlemektir. Cömert'in kompozisyon fikrinden yeterince nasiplenmemiş bu yazıları amaçlanan etki ve tartışma ortamını üretmez. Bununla birlikte Armağan, bu yazıları tarihsel önemi bir yana, Marksist estetik bünyesindeki gerilimi yansıtmaması bakımından önemli olarak değerlendirir. Armağan'a göre İkinci Yeni karşıtlığının Marksist olmanın bir alameti hâline gelmesinde Asım Bezirci'nin İkinci Yeni Olayı kitabının büyük payı bulunmaktadır. Bu kitabın etkisiyle "dönemin şairleri İkinci Yeni hakkında neredeyse hiçbir olumlu fikre sahip değildir. İmgenin İkinci Yeni'yle özdeşleştiği yerde imgeye karşıdirlar ama imgeyi şiir için gerekli görüyorlarsa bu seferde bir alt kategoriyle kendi anlayışlarını İkinci Yeni'den ayırmayı denerler" (s. 135). Sanatın siyasetin güdümüne girdiği, edebiyatın deyiş yerindeyse kanla yazıldığı 1970'li yıllar, doğal olarak, estetik unsurları değil mücadele ve ideolojiyi önceleyecektir. Ancak ilginç şekilde, 1983'ten sonra imge kavramı Marksist estetiğin doğal ve ezeli bir ögesi olarak kabul edilmeye başlanır. Şiir ortamını yöneten hakim fikrin değişmesine paralel olarak 1980'ler imge kavramının yeniden parladığı yıllar olur. "Modernist Şiirin 'İkinci' Şafağı" adını taşıyan üçüncü ve son bölüm kavramın alımlama tarzındaki bu kırılmaya odaklanır.

Yalçın Armağan, 1965 ve 1980 yılları arasında gözden düşen İkinci Yeni şiiri ve imge kavramının 1980'lerde tekrar mevzi kazandığını, merkeze yerleşmeye başladığını belirtir. Slogancılığın katılığından kurtulmak için, daha önce dışlanan imge toplumcu şiirin bünyesine katılmak istenir. Bunun bir sonucu olarak "toplumcu-imgeci şiir" gibi oksimoron şiir tanımları dolaşıma girer. 1976 yılında İzmir'de Dönemeç dergisi etrafında bir araya gelen

Ahmet Günbaş ve Ali Rıza Ertan gibi genç kuşaktan şairler, Attilâ İlhan'ın Demokrat İzmir gazetesini yönettiği dönemdeki tanışıklıktan da cesaret alarak "imgeci-toplumcu şiir" tanımını öne sürerler. Ancak bu tanım da İlhan'ın imge konusundaki düşünceleri gibi pek ilgi uyandırmaz. Fakat Armağan'ın kanondan enikonu uzakta olan böyle bir girişimi arayıp bulması ve dolaşıma sokmasının, kıymetli ve örnek bir çaba olduğunu belirtmek gerekir. Çünkü konu nesnesini ele alırken sadece kendinden önce yürümüş yolu yürümüyor Armağan, ana yollarla yetinmiyor. Gerektiğinde tali yollara, arka sokaklara, kimsenin pek itibar etmediği sapaklara da uğruyor, sabırla göz gezdiriyor.

Özdemir İnce'nin Temmuz 1983'te *Varlık*'ta yayımlanan "İmge ve Serüvenleri" adlı yazısı imge kavramı açısından bir milat olarak değerlendirilir. Çünkü 1960 ve 1970'lerde Marksist çevreler tarafından dışlanan imge, bu yazıda Marksist estetiğin kurucu kavramlarından biri olarak görülmekte ve şiir artık imge ışığında tanımlanmaktadır. İnce'nin imgeyi çağdaş şiir için zorunlu sayan yazısı, Armağan'a göre "Şiir, imge kurma sanatıdır." önermesinin toplumcu gerçekçi cenah tarafından da kabul edildiğinin resmidir (s. 159). Ancak İnce'nin yazısı da kendisinden önceki girişimler gibi, tipik bir peripeteia¹ durumuyla sonuçlanır. Beklenenin aksi gerçekleşir. Eylem sonuçları itibariyle tersine döner. Armağan, İnce'nin de Bezirci, İlhan, Cömert ve Özel gibi imgeyi dizginlemeyi amaçlayan yazılarının İkinci Yeni'nin hortlamasını önleme amacı taşıdığını düşünür: "İmge ve İkinci Yeni özdeşliğini yıkmak için sıkça başvurulacak yöntemi İnce de kullanır. İmge, tarih dışı bir konuma getirilerek belirli bir dönem ya da tarzdan azade kılınmaya çalışılır" (s. 171). Başka bir deyişle "imge, toplumcu edebiyatın bünyesine katılırken İkinci Yeni'den kurtarılmak için tarih dışılaştırılır" (s. 172). Ancak bu beklenti ve öngörü 1990'lardan itibaren İkinci Yeni şiirinin "kurucu" olarak kanıksanmasıyla tersine döner. Armağan'a göre İnce, imgeye toplumcu gerçekçi şiir nezdinde meşruluk kazandırmaya çalışırken aksini amaçlarsa da

1 Aristoteles'in *Poetika* adlı eserinde tragedyalarda eylemin tersine döndürülmesi anlamına gelen terim. Karakterin olabirlik ya da zorunluluğa göre bir tür baht dönüşü yaşadığını ifade etmek için kullanılır. Aristoteles (2012). *Poetika*, Samih Rifat (çev.) İstanbul: Can.

İkinci Yeni'nin kanonikleşmesine de katkıda bulunur. 2000'lerde benzer bir çaba içine girenlerden biri de Sabit Kemal Bayıldırır olur. Amaç ve söylem açısından İnce'nin çabasını hatırlatan Bayıldırır, "İmgenin Serüvenleri" adlı yazıda imgeyi tarih dışına çıkararak toplumcu şiire mal etmeye çalışır. Armağan'a göre toplumcu gerçekçi kanadın 1980'lerden sonra kavramı hazmedebilmek için tarih dışı hâle getirmesi, temeli tarihselliğe dayanan bir anlayış için bariz bir çelişkidir. İmge kavramı, 1980 sonrası Türk şiirinin sergilediği çeşitlilik içinde ana kulvarlardan birini oluşturur. Ancak önceki dönemlerin aksine imge artık hem bireyci hem de toplumcu şiirin önemli bir öğesidir. Tuğrul Tanyol, Metin Celâl gibi dönemin genç eleştirmenleri imgeyi şiirin gerekli şartı olarak değerlendirirler. İmge artık şiir için bir zorunluluk sayılmakta, ayrıca geçmişe teşmil edilerek doğallaştırılmaktadır (s. 186).

İmge'nin İcadi, konu nesnesi paralelinde birtakım önemli tespitler de içeren bir çalışmadır. Bu tespitlerden ilki, ele alınan tarihsel kesit içinde imge konusunu etrafıca ele alan yazıların uzunluklarından ötürü dergilerde tefrika hâlinde yayımlanmasıdır. Armağan bu durumu, imge konusunun her yönüyle aydınlatılmak istenmesi arzusunun bir ifadesi olarak yorumlar. Bununla birlikte etrafında bu kadar tartışılan bir kavram hakkında 1990'lara kadar kitap oylumunda bir çalışma yapılmamış olması ise kavramın içerdiği belirsizliğe bağlanır. İkinci tespit bariz bir eleştirel ton içerir. 1980 sonrası şiir eleştirisinde imgeden geçilmez; ancak imgenin ne anlama geldiği, neye tekabül ettiği hiç inceleme konusu olmaz. Yazara göre, kavramın tanım ve kapsamı konusunda bu kadar ketum kalınması herkesin birbirini anlaması ya da anlıyor görünmesinden kaynaklanır. Ancak kitap boyunca işaret edilen tartışmalara bakınca, ketumluğun kavramın tanım ve kapsamı konusunda bir görüş birliğinden kaynaklanmadığı kolayca anlaşılır.

1990'lardan sonra modern şiirin kurucu unsuru olarak kanıksanan imge, İkinci Yeni'yi aşma girişimleri kapsamında bir kez daha tahtından indirilmeye çalışılır. Hakan Arslanbenzer'in 1998'de yayımlanan "İmgenin Ölümü" başlıklı yazısı bu girişimin tipik temsilcilerinden biri olarak incelenir. Eleştirisinin dozunun

bir nebze daha arttığı bu kısımlarda Armağan, ironik bir tavırla, Arslanbenzer'in merhumun ölüm ilanını paylaştığını fakat niçin öldüğünü paylaşmadığını ifade ederek getirilen öneriyi eleştirir: "İkinci Yeni'ye karşı çıkan ve elli yıl sonra bu anlayışı devam ettirmenin mümkün olmadığını söyleyen Arslanbenzer, İkinci Yeni'den elli yıl önce yazan Mehmet Akif'te buluşmayı teklif eder ve 'imgeci şiir'i neo-epik dediği bir şiirle alt etmeyi dener" (s. 196). Bölümün son başlığı imgenin akademideki alımlanma tarzına ve yoğunluğuna dikkat çeker. Kitabın, imge konusunda yapılmış akademik çalışmaları doğrudan amaçlamadığını belirten Armağan, yine de kavram konusunda şu ana kadar yapılmış en kapsamlı çalışma dediği Adem Can'ın "Şiir Üzerine Yapılan Çalışmalarda İmge Terimi" adlı makalesi üzerinden bir değerlendirme içine girer. Can'ın makalesinin içerdiği birtakım tutarlılık ve mantık hataları gerekçeleriyle beraber ortaya konur. Armağan, imge kavramını aydınlatmayı amaçlayan bir yazının "medeniyet tasavvuru" yokluğuyla sonuçlanmasını eleştirir (s. 206).

2000'lere geldiğinde ölüm ilanlarına rağmen şiir söz konusu olduğunda imge kavramı artık baş köşeye oturmuş ve meşruiyet kazanmıştır. Ancak İkinci Yeni odağında, 1950'lerden 2000'lere devam eden mücadele lehte sonuçlansa da imge kavramının henüz tatmin edici bir berraklığa sahip olmadığını yazar bir kez daha dile getirir. Ancak tanımlanmaya, kendisine sınırlar çizilmesine karşı gösterdiği direnç, paradoksal şekilde, kavramın yö-rüngesindeki estetik ve eleştirel çabanın sürekliliğinin de temel motivasyonu olabilir. Herodot tarihindeki meşhur hikâyeye etrafında 2500 yıldan bu yana süregelen yazınsal ve felsefi yorumlama faaliyetinin temel sebebi, Mısır kralının niçin ağladığının doğrudan ifade edilmemesi, anlamın askıya alınmasıdır. İmge kavramını modernist bir şiir tarzıyla bir arada düşünmeyi mümkün kılan da içerdiği bu belirsizlik ve yoruma açıklık olsa gerektir.

Yalçın Armağan'ın yoğun ve titiz bir emeğin ürünü olduğu anlaşılan *İmgenin İcadı*, tasarlanan bir dizinin ikinci kitabı. İmge konusundaki literatüre önemli bir katkı yaptığı, kavramın gelişimini 2000'lere kadar takip etmesinden de anlaşılabilir. Bununla birlikte inceleme konusu ve tarzı itibarıyla dikkate değer bu

çalışmanın kompozisyonda göze çarpan lüzumsuz tekrarlar ve bariz imla hataları bakımından sonraki baskılar için gözden geçirilmesinde fayda var (Bu yazı vesilesiyle tespit edilebilen maddi hatalar için şu sayfalara bakılabilir: s 16, 25, 27, 29, 45, 51, 54, 62, 63, 86, 159, 192, 198, 200, 208, 209, 211). Kitabın künye bilgileri kısmında adı geçen editör ve redaktörün en azından bu sorumluluk duygusuna sahip olması gerekir. Edebiyatın, şiir eleştirisinin merkezine dili yerleştiren bir çalışmanın, dil konusunda sergilediği bu özensizlik bariz bir tutarsızlığa kapı aralıyor, kitabın serdettiği düşüncelerin samimiyeti konusunda ister istemez şüphe uyandırıyor.

Bitirirken şunu da söylemeden geçmemeli: İmge kavramını İkinci Yeni dolayımında ele alan bir çalışma, aynı zamanda sıkı birer şiir teorisyeni olan İkinci Yeni şairlerinin kavrama ilişkin düşüncelerinden de yeterince yararlanabilmeliydi. Armağan, imge konusunda en fazla söz alan İkinci Yeni şairlerinden biri olan Cemal Süreya'nın düzyazılarında folklor konusuyla uğraştığını, görüntü sözcüğünü kullandığını ama imgeye merkezî bir yer vermediğini söyleyerek Süreya'nın kavramı doğrudan kullandığı, ayrıntılı bir şekilde ele aldığı "İmgenin Kökleri" yazısını ıskalar. 15 Eylül 1988'de Ahmet Oktay'ın hazırlayıp sunduğu "Okurken Yazarken" programına konuk olan Süreya'nın kavrama dair ayrıntılı tanım ve düşüncelerinden de nedense hiç söz etmez. "Bayan-kuş", "Ahmed Arif", "Kelime Kabuğu", "Şiirde Yeni Kelimeler" gibi ilk elden akla gelen yazılar da aslında doğrudan olmasa da Süreya'nın imge kavramına dair düşüncelerini içeren yazılardır (Süreya 2012). Dolayısıyla Armağan'ın, Süreya'nın imge konusuna düzyazılarında merkezî bir yer vermediği yargısı biraz sorunludur. İçerdiği birtakım kusurlara rağmen *İmgenin İcadı*, gerek konusu gerekse inceleme tarzıyla Türkçe şiir eleştirisi konusunda nitelikli ve alana kıymetli katkılar sunan bir kitap. Dizinin ön sözde vadedilen üçüncü kitabını şimdiden merak ettirdiğini söylemek mümkün.

Kaynakça

Aristoteles (2012). *Poetika*, Samih Rifat (Çev.) İstanbul: Can.

Armağan, Yalçın (2019). *İmgenin İcadı-İkinci Yeni'nin Meşruiyeti*. İstanbul: İletişim.

Süreya, Cemal (2012). *Şapkam Dolu Çiçekle*. İstanbul: Yapı Kredi.

