

**T.C.**  
**RECEP TAYYIP ERDOĞAN ÜNİVERSİTESİ**  
**SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**  
**TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANA BİLİM DALI**  
**YENİ TÜRK EDEBİYATI BİLİM DALI**

**NİLGÜN MARMARA'NIN HAYATI VE ŞİİRLERİNİN İNCELENMESİ**  
**(Yüksek Lisans Tezi)**

**Tezin Yazarı**

**Cansu ÖZ**

**Tez Danışmanı**

**Yrd. Doç Dr. Hasan AKTAŞ**

**RİZE 2014**

T.C.  
RECEP TAYYIP ERDOĞAN ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANA BİLİM DALI  
YENİ TÜRK EDEBİYATI BİLİM DALI

**NİLGÜN MARMARA’NIN HAYATI VE ŞİİRLERİNİN İNCELENMESİ**  
**(Yüksek Lisans Tezi)**

**Tezin Yazarı**

Cansu ÖZ

**Tez Danışmanı**

Yrd. Doç. Dr. Hasan AKTAŞ

**Tez Savunma Tarihi**

02/09/2014

**Tez Jürisi Üyeleri**

Adı ve Soyadı

İmza

Başkan : Yrd. Doç. Dr. Hasan AKTAŞ

.....

Üye : Yrd. Doç. Dr. Oğuz ERDOĞAN

.....

Üye : Yrd. Doç. Dr. Abdullah BAY

.....

**Enstitü Müdürü**

Prof. Dr. Şevket TOPAL

..... / ..... / 2014

Onay Tarihi

**RECEP TAYYİP ERDOĞAN ÜNİVERSİTESİ**  
**SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE,**

Bu tezi bilimsel metotlara ve etik davranış ilkelerine uygun olarak hazırlayıp sunduğumu, tezde bana ait olmayan tüm bilgi, düşünce ve sonuçları belirttiğimi ve kaynağımı gösterdiğimi beyan ederim.

02/ 09 / 2014

**Cansu ÖZ**

## ÖN SÖZ

Tezimizi hazırlarken kendimizi çağının onun varoluşunu şiirleriyle değil de ölümüyle onaylayarak ona haksızlık ettiği bir şaire karşı sorumlu hissettik. Bizim bu durumumuz Jorge Luis Borges'in *Yolları Çatallanan Bahçe*'sindeki İngiliz Stephen Albert'in Ts'ui Pên isimli Çinli bir romancıya karşı duyduğu sorumluluk gibidir.

Ts'ui Pên, Yunnan Valisi'ydi ve bu konumu ona zenginlik, rahat bir hayat, güzel kadınlar, iktidar, güç gibi pek çok olanak sağlamıştı. Fakat o, sahip olduğu her şeyden bir roman yazmak ve bir labirent kurmak için vazgeçmiş ve kendisini Duru Yalnızlığın Köşkü'ne kapamış, bu amacını gerçekleştirmek içinse hayatın on üç yılını vermiştir; ama sonunda bir yabancı tarafından öldürülmüştür. Romanı da bölüm pörçüktür; hiç kimse bu romandan bir şey anlamaz. Onun labirentiniyse hiç kimse bulamamıştır. Öldüğünde mirasçıları onun karmakarışık el yazmalarını ateşe atıp yok etmek istemişlerdir. Onlara göre romanın basılmasının bir anlamı yoktur; çünkü bu, sadece “karşıtlıklar içindeki bir taslaklar yığını”, saçmalıklardan ibaret bir metindir. Fakat bilge bir keşiş bu kitabın basılması gerektiğine diretir ve onların bu kitabı yakmalarına mani olur. Ts'ui Pên'in soyundan gelenler de bu keşişi lanetle anarlar.

Hiç kimse Ts'ui Pên'in “emek- üretim- aşk- tükeniş” koşutluğunda yazdığı bu romanı anlamaya çalışmaz, yazdıklarına üstünkörü bir bakışla göz gezdirdikten sonra basılmaya bile değer bulmazlar, yakarak onun kalabalığından kurtulmak isterler. Bu, Ts'ui Pên'e ve eserine çok büyük bir haksızlıktır. Onu sadece bir yabancı anlamaya çalışır, romanın ve labirentin sırrını çözmek için emek verir. Araştırmaları sonucu görür ki aslında roman ve labirent aynı şeydir ve roman hiç de anlamsız değildir. Felsefî tartışmalarla dolu, derin bir kitaptır. Nilgün Marmara'ya da yaşadığı çağ haksızlık etmiştir. İnsanlar onun emek verdiği şiirlerini anlamaya çalışmak yerine hayatındaki magazinellerle ilgilenmiş; kendisi ve şiirleri hakkında da yüzeysel değerlendirmelerde bulunmuşlardır. Oysaki Marmara da Ts'ui Pên gibi büyük bir bilgi birikimine sahip, çok yönlü bir insandır; onun eserleri de Ts'ui Pên'in romanı gibi epistemolojik yönden çok derin ve çok boyutlu; farklı açılardan incelenmesi gereken, farklı geleceklere uzanan metinlerdir. Onun şiirleri hakkında yapılan ciddi

çalışmalar çok azdır; kapsamlı, ayrıntılı bir çalışma ise şu ana kadar hiç yapılmamıştır. Hakkında yazılanlar daha çok ölümüyle ilgilidir. Efsaneleştirilen ölümü onun şairliğine ve şiirlerine gölge düşürmüştür. Oysaki onda ve eserlerinde keşfedilmesi gereken pek çok giz vardır. Eserlerindeki ayrıntılar, dikkatli okuyucuları çok farklı zamanlara taşıyıp sonsuzluklara ulaştırabilir.

Ts'ui Pên “Yolları Çatallanan Bahçe’mi çeşitli geleceklere (hepsine değil) bırakıyorum.” diye yazmıştı. Marmara da eserlerini Stephen Albert gibi bilinçli okuyuculara (ortalama algıya sahip “düz okur” kitlesine değil) kendileriyle beraber çeşitli geleceklere taşımaları için bırakmıştır. Biz de bu bilinçle onu ve şiirlerini anlamaya çalıştık, bu amaçla üç yıl boyunca emek verdik. Başlangıçta Stephen Albert’in Ts’ui Pên’e yabancı olması gibi biz de Marmara’ya yabancı bir konumdaydık. Onu anlamaya ve tanıtmaya yönelik kapsamlı bir çalışma yapmayı amaçladık. Bu tezin onun hakkında yapılacak yeni ciddî araştırmalara vesile olacağından eminiz. Asıl amacımız da yeni gelecekler için bir kapı açmaktır.

Çalışmamızı hazırlarken benden yardım ve desteklerini esirgemeyen, beni yönlendiren, engin birikimlerinden istifade ettiğim değerli hocam Hasan AKTAŞ’a; Nilgün Marmara hakkında tez hazırlayacağımızı öğrenince ona olan gönül borcunu ödemek için bana elinden geldiğince yardım eden, Gümüşlük’teki evinde beni iki gün misafir ederek bildiklerini, tanık olduklarını ve elindeki dökümanları benimle paylaşan Marmara’nın çok yakın arkadaşı Ressam Emel ŞAHİNKAYA’ya; üç yıllık zorlu çalışma sürecinde bana her zaman destek olan, ben ümitsizliğe düştüğümde beni yüreklendiren, vazgeçmememi söyleyen ve o olmasaydı asla başaramazdım dediğim eşim Mehmet ÖZ’e; hayatımın her döneminde olduğu gibi bu aşamada da bana hep özveride bulunan, iyi ki varsınız dediğim canım annem ve babama; *Nosthalgia*, *Petra von Kant’ın Acı Gözyaşları* gibi filmlere ulaşmamı sağlayan sevgili kardeşime; daha iyi ders çalışmam için renkli kalemlerini benimle paylaşan sevimli kızıma; Gümüşlük yolculuğu sırasında bana eşlik eden kuzenim Cennet UĞUR’a; boş derslerimizde beraber şiir ve film analizi yaptığımız İngiliz edebiyatı, psikanaliz ve feminizm hakkında bilgi sahibi olan arkadaşım Mehtap OKUR’a; bu stresli

dönemimde dertlerimi hiç çekinmeden paylaştığım, bana moral veren çok yakın üç arkadaşım Hamide UĞUR, Gülce YILDIZ, Songül KARACA ve Nurdan MUTLU'ya çok ama çok teşekkür ederim.

## İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ.....	4
İÇİNDEKİLER.....	7
ŞEKİLLER LİSTESİ.....	10
KISALTMALAR LİSTESİ .....	13
GİRİŞ.....	15

### 1. BÖLÜM NİLGÜN MARMARA'NIN HAYATI

1.1.ÇOCUKLUK VE GENÇLİK DÖNEMİ.....	21
1.2.ÜNİVERSİTE VE EVLİLİK YILLARI.....	23
1.3. EFSANELEŞTİRİLEN ÖLÜMÜ.....	33
1.4.TANIŞTIĞI KİMİ ŞAİRLER.....	37
1.4.1.Nilgün Marmara ve İlhan Berk .....	38
1.4.2. Nilgün Marmara ve Seyhan Erözçelik.....	40
1.4.3. Nilgün Marmara ve Cemal Süreya.....	43
1.4.4. Nilgün Marmara ve Haydar Ergülen.....	44
1.4.5. Nilgün Marmara ve Ece Ayhan.....	47
1.4.6. Nilgün Marmara ve Mustafa Irgat.....	58
1.4.7.Nilgün Marmara ve Lale Müldür .....	58
1.4.8. Nilgün Marmara ve Cezmi Ersöz.....	78
1.4.9. Nilgün Marmara ve Gülseli İnal.....	79
1.5. NİLGÜN MARMARA VE EMEL ŞAHİNKAYA.....	81

1.6. NİLGÜN MARMARA’NIN YAŞADIĞI DÖNEMİN TOPLUMSAL, SİYASAL ÖZELLİKLERİNİN RUH DÜNYASINA VE SANATINA ETKİSİ .....	82
1.7. RUHSAL DURUMU İLE SANATI ARASINDAKİ İLİŞKİ .....	98
<b>2. BÖLÜM NİLGÜN MARMARA’NIN ESERLERİ</b>	
2.1. SYLVIA PLATH’IN ŞAIRLİĞİNİN İNTİHARI BAĞLAMINDA ANALİZİ .....	135
2.2. KIRMIZI KAHVERENGİ DEFTER .....	148
2.3. DAKTİLOYA ÇEKİLMİŞ ŞİİRLER VE METİNLER .....	160
<b>3. BÖLÜM NİLGÜN MARMARA’NIN SANAT HAKKINDAKİ GÖRÜŞLERİ</b>	
3.1. SANAT, AŞKINLIK VE KURTULUŞ .....	162
3.2. SANAT VE CİNSİYET .....	174
3.3.SANAT VE BEDEN .....	188
3.4. SANAT, DİL VE SÖZCÜKLER .....	194
3.5. SANAT, DÜŞLER VE MİTLER .....	236
<b>4. BÖLÜM NİLGÜN MARMARA’NIN ŞİİRLERİNDEKİ TEMATİK UNSURLARIN İŞLENİŞİ</b>	
4.1.ÖLÜM- HAYAT SARMALI .....	263
4.1.1. Ölüm .....	263
4.1.2.Hayat .....	618
4.2.ÖZNE VE ÖTEKİLER .....	658
4.2.1.Aile İlişkileri .....	658
4.2.2.Öteki Olmak/ Kadın Olmak .....	683



4.2.3.Özne ve Öteki Arasındaki Yaralayıcı İlişki.....	700
<b>5. BÖLÜM NİLGÜN MARMARA’NIN ŞİİRLERİNDE BİÇİMSEL ÖZELLİKLER, DİL VE ANLATIM</b>	
5.1. BİÇİM.....	773
5.1.1.Şiirsel Anlatımın Yüzeysel Biçimleri.....	774
5.1.1.1. Özgür Dizeli Betikleri.....	774
5.1.1.2. Düzanlatımlı Betikleri.....	778
5.2. ARMONİ VE RİTİM.....	787
5.3. İMGE.....	789
5.4. ŞİİRLERİNDEKİ DİL VE ANLATIMIN GENEL ÖZELLİKLERİ.....	790
<b>6. BÖLÜM NİLGÜN MARMARA’NIN SANATININ BESLENME KAYNAKLARI VE ETKİLENMİŞ OLABİLECEĞİ ŞAİRLER, YAZARLAR, DÜŞÜNCE AKIMLARI</b>	
<b>SONUÇ.....</b>	<b>911</b>
<b>KAYNAKLAR.....</b>	<b>916</b>
<b>EKLER.....</b>	<b>954</b>
<b>ÖZET.....</b>	<b>983</b>
<b>ABSTRACT.....</b>	<b>984</b>
<b>ÖZ GEÇMİŞ.....</b>	<b>985</b>

## ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekiller	Sayfa
(Resim 1) Marmara'nın ölümüyle ilgili bir gazete haberi.....	955
(Resim 2) <i>Kırmızı Kahverengi Defter</i> 'in ön kapağındaki fotoğraf.....	956
(Resim 3) Müteveffa Koleksiyoncu Yavuz Demir'in koleksiyonundan kaybolan, 69-96 numaralı <i>İkona</i> isimli hangi döneme ve coğrafi bölgeye ait olduğu bilinmeyen bir eser. Tahta üzerine tasvir edilmiş, 29,5x 34,6 cm.....	957
(Resim 4) <i>Kırmızı Kahverengi Defter</i> 'deki fotoğraf.....	957
(Resim 5) Bir Hz. İsa tasviri.....	958
(Resim 6) Hz. Meryem'in günahsız gebeliğini anlatan bir ikon.....	958
(Resim 7) Stelarc'ın <i>Üçüncü Bir El ve Lazer Göz Eklenmiş Vücut</i> 'u, 1986.....	959
(Resim 8) <i>Boğuntu</i> (Edward Munch, 1893). Yağlıboya, 84 cm × 66 cm (33 in × 26 in).....	959
(Resim 9) <i>Siyah Kare</i> (1915).Yağlı boya, Rus Devlet Müzesi, St. Petersburg.....	960
(Resim 10) İsimsiz, 1969. Tuval üzerine, akrilik. 233,7 cm X 200,7 cm.....	961
(Resim 11) İsimsiz, 1969. ....	961
(Resim 12) <i>Yellow Band</i> (1956). Tuval üzerine yağlı boya. 218.4 x 203.2 cm.....	962
(Resim 13) İsimsiz, 1949.....	962

(Resim 14)	<i>Red Studio</i> (Henry Matisse, Modern Sanatlar Müzesi, New York ).....	963
(Resim 15)	<i>Rust and Blue</i> (1953). Tuval üzerine yağlıboya. ....	963
(Resim 16)	<i>Blue</i> .....	964
(Resim 17)	<i>Dark Greens on Blue with Green Band</i> (1956).....	964
(Resim 18)	Lacan'ın şeması. Bu şemaya Slavoj Žižek'in <i>Yamuk Bakmak</i> isimli, Tuncay Birkay tarafından tercüme edilen, Metis Yayınları tarafından 2005'te basılan kitabında; 182. sayfada yer verilmiştir. ....	965
(Resim 19)	Altı köşeli yıldız.....	965
(Resim 20)	<i>The Slave Ship</i> (J.M.W. Turner, 1840). Tuval üzerine yağlı boya, 90.8 × 122.6 cm.....	966
(Resim 21)	<i>The Misfits</i> (Emel Şahinkaya, 1986), 128 X 140 cm.....	966
(Resim 22)	<i>Pramparça, Işıkla Parçalanmış, Işığın Parçaladığı</i> (Emel Şahinkaya, 1988).90 X 110 cm.....	967
(Resim 23)	<i>Composition with Animals</i> (Guiseppe Archimboldo, 1550).....	968
(Resim 24)	<i>Trojan Horse</i> (Guiseppe Archimboldo).....	968
(Resim 25)	<i>Nemesis</i> (Alfred Rethel, 1837).....	969
(Resim 26)	Marmara'nın bu çocukluk fotoğrafına <i>Kırmızı Kahverengi Defter</i> 'in arka kapağında da yer verilmiştir. ....	976
(Resim 27)	Marmara'nın bir fotoğrafı.....	977
(Resim 28)	Marmara, Ayhan ve Ergülen. Marmara'nın Kızıltoprak'taki evinde.....	977
(Resim 30)	Ayhan, Marmara ve Şahinkaya'nın bir fotoğrafı.....	978

- (Resim 31) Marmara, çok sevdiği Yazgülü ve Şahinkaya'yla birlikte bir vapur yolculuğu sırasında .....979
- (Resim 32) Marmara'nın Şahinkaya'yla bir fotoğrafı .....979
- (Resim 33) Şahinkaya'nın kayıp bir resmi, boyutu bilinmiyor. Yazgülü, Marmara ve Şahinkaya. Üstte Marmara'nın çok sevdiği manolya ağacı. Marmara, Lethe Irmağı'nın suyunu içmek üzere. Şahinkaya bu resim için iki isim düşünmüş: "Manolya Delirmezden Önce" ve "Lethe'den Bir Tas Su" .....980
- (Resim 34) Şahinkaya'nın 1985'te yaptığı, Marmara'yı anlattığı bir portresi, 119x138 cm. Resmin arka planındaki yeşil daire, Marmara'nın *Kırmızı Kahverengi Defter*'de söz ettiği yeşil merkezi akla getiriyor.....981
- (Resim 35) Dinar Badosu (Tan Oral, karikatür). Bu karikatüre *Gergedan Yeryüzü Kültürü* dergisinin Ocak 1988 tarihli 11. sayısında, 45. sayfasında yer verilmiştir.....982

## KISALTMALAR LİSTESİ

a.g.b.p. : Adı geçen bitirme projesi

a.g.d.y. : Adı geçen dergi yazısı

a.g.e. : Adı geçen eser

a.g.g.y. : Adı geçen gazete yazısı

a.g.m. : Adı geçen makale

a.g.t. : Adı geçen tez

a.g.y. : Adı geçen yazı

bkz. : Bakınız

c. : Cilt

ed. : Editör

haz. : Hazırlayan

Hz. : Hazreti

M.Ö. : Milâttan önce

M.S. : Milâttan sonra

s. : sayfa ve seine

p. : page

ss. : sayfadan sayfaya

sy. : Sayı

trc. : Tercüme, tercüme eden

ts. : Tarihsiz

vb. : ve benzeri, ve benzerleri

vd. : ve devamı, ve diğerleri

ys. : Basım/Yayın yeri yok



## GİRİŞ

Ece Ayhan'ın *Meçhul Öğrenci Anıtı* isimli politik göndermeler içeren, manifesto niteliğindeki ünlü ve sevilen şiirinin<sup>1</sup> son ünitesindeki bir hitap dikkat çekicidir:

Arkadaşları zakkumlarla örmüşlerdir bu şiiri:  
Aldırma 128! İntiharın parasız yatılı küçük zabıt okullarında  
Her çocuğun kalbinde kendinden daha büyük bir çocuk vardır  
Bütün sınıf sana çocuk bayramlarında zarfsız kuşlar gönderecek.<sup>2</sup>

Şiir, güncel bir olaydan- Devlet Mimarlık Akademisi öğrencilerinden biri olan Battal Mehetőğlu'nun 14 Aralık 1969'da ona karşıt bir siyasî grupta yer alan kişilerce vurulmasından- hareketle kaleme alınmıştır. Şiirde tekilden-bir kişinin ölümünden-yola çıkılmışsa bile çoğula ulaşılmaktadır. Bir kişinin öldürülmesinden sistem tarafından öldürüldüğü düşünülen bütün insanlara giden bir çoğullama söz konusudur.<sup>3</sup> Şiirde öldürülen çoğul kişiye bir sayıyla hitap edilir: "128". Bu sayı yalnızca bir öğrencinin okul numarasını ifade etmez, devletin dışındaki kişiliklerin tamamını simgelemektedir.<sup>4</sup> Ayhan bu hitabı daha sonra Nilgün Marmara isimli marjinal bir şaire yönelik olarak kullanır<sup>5</sup>.

Marmara, 1980 Kuşağı şairlerinden biridir. Bugüne değin onun hakkında- özellikle ölümü hakkında- çok şey yazılmış; fakat hayatı ve şiirleri üzerine ciddî ve kapsamlı araştırma yeterince yapılmamıştır. Onun hakkında yapılan ciddî çalışmalar arasında Yusuf Erdam'ın *Son Söz İntihar: Nilgün Marmara ve Sylvia Plath'ın Şiirleri* (1994) isimli seminer çalışmasını ve Marmara'nın şiirlerini İngilizceye yaptığı çevirileri; Nadide Karkıner'in *Bir İletişim Biçimi Olarak Şiir: Sylvia Plath ve Nilgün Marmara Örneği* (2007) isimli makalesini, Nilay Kaya'nın *Üç Adımlık Yerküre: Nilgün Marmara ve Şiir Dünyası Üzerine Bir İnceleme* (2010) isimli makalesini,

---

<sup>1</sup>Sabahattin Umumlu, "Ece Ayhan Şiirinde Öznenin Hâlleri ya da Vurulan Bir Şiirin Ayak Değiştirmesi", *Poetika Ece Ayhan*, ed. Eren Barış, Ankara: Ortadünya Yayıncılık, 2007, s. 100.

<sup>2</sup> Ece Ayhan, "Meçhul Öğrenci Anıtı", Ece Ayhan, *Bütün Yort Savul'lar! 1954- 1997 Toplu Şiirler*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2004, s. 123.

<sup>3</sup>Sabit Kemal Bayıldırın, "Meçhul Öğrenci Anıtı", 8 Mart 2012 Perşembe, <http://sibiryaberberi.blogspot.com.tr/2012/03/mechul-ogrenci-ant.html> [25.06.2014].

<sup>4</sup> Sabit Kemal Bayıldırın, a.g.m.

<sup>5</sup> Ece Ayhan, *Sivil Denemeler Kara*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1998, ss. 40, 52, 54'ten naklen: Sabit Kemal Bayıldırın, a.g.m.

Göksenin Abdal'ın *Nilgün Marmara Şiirinden Örneklerle Edebiyat Çevirisinin Bir Alt Alanı Olarak Şiir Çevirisi* (2012) isimli bitirme projesini ve *Çevirmenin Yolu İmgelem ve Metafordan Geçer* (2012) isimli çeviri çalışmasını, Turna Işıklı'nın *Bir İntihar ve Şiir Otopsisini: Nilgün Marmara Şiirine Dair Analizler* (2011) isimli bitirme tezini sayabiliriz. Bu çalışmalar, ciddî olmakla birlikte kapsamlı, yeterli değildir.

Kaya, onu Sylvia Plath isimli bir başka şairle karşılaştırır; Plath'ın gizdökümcü olduğunu, Marmara'nınsa “gizem taşıyıcı” olduğunu belirtir:

Nilgün Marmara, Plath'in gizdökümcü bir şair olduğunu söylüyordu, biz ise ona kendi şiirlerinden bir tabirle ‘gizem taşıyıcı’ diyebiliriz yarattığı imgeler dolayısıyla. Sonuç olarak şiirde Plath'in simgeler denizine, Marmara'nın ise imgeler denizine kaçtığını söylemek yerinde olacaktır.<sup>6</sup>

Aslında Marmara'yı hem kişiliği ve yaşamının bilinmeyenleri hem de günlüğündeki ve eserlerindeki kapalı söylem, eserlerinin zor anlaşılabilirliği dolayısıyla “gizem taşıyıcı” diye nitelendirebiliriz. Onun hayatı, kişiliği ve şiirleri hakkında bilinmeyenler ancak ciddi ve kapsamlı araştırmalarla aydınlığa kavuşacaktır.

Marmara'nın şiir yazdığı dönemin en önemli özelliklerinden biri kadın şairlerin gerçekleştirdiği atılımdır. 1980'lerde birçok kadın şairin şiiri dergilerde yayımlanmaya başlar. Bu kadınlardan büyük bir kısmı daha sonra çeşitli sebeplerle şiirin uzağına düşer ve unutulurlar. 1980'lerin kadın şairleri arasında Lale Müldür, Gülseli İnal ve Marmara şiir dünyasında kalıcı olmayı başarırlar. Müldür ve İnal şiir yazmayı sürdürmektedir, Marmara'ya gelince çok genç bir yaşta- henüz yirmi dokuz yaşındayken- vefat eder ve “bir fenomen” olarak hatırlanır. Asiltürk, onun şiirlerini erken vefat ettiği için “tamamlanmamış bir şiir” olarak değerlendirir.<sup>7</sup> Böyle olsa bile oldukça yetkindir. İlk şiiri *İzlenimci Şiir*, 1977 tarihli. Marmara, bu şiiri yazdığı on dokuz yaşındadır. 1977'de bu şiiri *Çiçek Dürbünü Benzetisi İyimserce ve Ancak Yazgıdır Bu* izler. Üç şiir de geniş anlam katmanları ve felsefî derinliği olan şiirlerdir. Şairin 1980'lerde edebiyat dergilerinde bazı şiirleri yayımlanır ve bu şiirler onun

<sup>6</sup> Nilay Kaya, “Üç Adımlık Yerküre : Nilgün Marmara ve Şiir Dünyası üzerine Bir İnceleme” , <http://alekseypavlovic.blogspot.com.tr/2010/11/uc-admlk-yerkure-nilgun-marmara-ve-siir.html> [27.11.2010].

<sup>7</sup> Baki Asiltürk, *Türk Şiirinde 1980 Kuşağı*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2013, s. 67.



yaşının çok üzerinde bir yetkinliktedir. Hülya Soyşekerci *Yazarlara ve Yapıtlara Yönelik Okumalar* isimli kitabında onun Hürriyet Gösteri dergisinde yayımlanan bir şiiriyle ilgili olarak şunları anlatıyor:

Nilgün Marmara'yı ilk olarak 1980'lerde, Hürriyet Gösteri dergisinde yayımlanan derinlikli bir şiiri ve inanılmaz güzellikteki fotoğrafıyla anımsıyorum. Açık renk uzun saçları, açık renk oldukları fark edilebilen güzel gözleri, gülümseyen genç yüzüyle, siyah-beyaz bir fotoğrafın içinden bakıyordu. 'Bu denli anlam katmanları içeren, gizem dolu felsefi şiiri fotoğraftaki genç kız mı yazmış?' diye düşünmüş; ona ve şiirine hayranlık ve beğeniyle bakmışım. Onunla yaşıt oluşumuzdan da etkilenmişim.<sup>8</sup>

Çalışmamızda kısa ömrüne rağmen nitelikli şiirler yazan bu şairin hayatı ve şiirlerini ele alacağız. Tezimiz toplam altı bölümden oluşmaktadır. İlk bölümde şairin hayatı, ikinci bölümde eserleri, üçüncü bölümde sanat hakkındaki görüşleri, altıncı bölümde ise sanatının beslendiği kaynaklar üzerinde duracağız. İlk üç bölümde ve altıncı bölümde ağırlıklı olarak sanatçıya dönük biyografik eleştiri ve psikanalize dayanan eleştiri yönteminden yararlanacağız. Bunu yapmaktaki amacımız hem sanatçının kişiliğini hem de şiirlerine hangi açılardan bakmamız gerektiğini çok iyi anlayabilmektir. Dördüncü ve beşinci bölümde ise şiirlerinin içerik, biçim, dil ve anlatım özelliklerini incelemeye çalışacağız. Bu iki bölümde ağırlıklı olarak alımlama estetiği kuramından yararlanmakla birlikte zaman zaman psikanalize dayanan kuramla arketipsel kurama da başvuracağız. Dördüncü bölümde yer alan *Öteki Olmak/Kadın Olmak* alt bölümünde ise daha çok feminist eleştiri kuramından yararlanacağız. Çalışmamızın bütününde ise metinlerarası ilişkiler kuramına başvuracağız. Bu kadar çok kuramdan yararlanmamızın sebebi eserlerinin çok yönlü olmasıdır. Tek bir kuram onun şiirlerini açıklayabilmek için kâfi gelmeyecektir.

Marmara'nın şiirleri zengin çağrışımlar içeren, çok anlamlı özellikte olduğu ve anlaşılması için büyük bir bilgi birikimi gerektirdiği için okuru edilginlikten çıkmaya mecbur etmektedir. Onun şiirlerindeki söylenmeyenleri bulabilmek için boşlukları doldurmaya çalışacağız; fakat bunu keyfi olarak değil onun hayatı ve kişiliğiyle ilgili ipuçlarından da yararlanarak şiirlerindeki göstergeler doğrultusunda,

---

<sup>8</sup> Hülya Soyşekerci, *Yazarlara ve Yapıtlara Yönelik Okumalar*, İstanbul: Kanguru Yayınları, 2008'den naklen: Sıddık Akbayır, *Bir Fotoğrafınız da Bende Kalmış*, İstanbul: Akçağ Yayınları, 2008, s. 239.

bu göstergeleri esas alarak yapacağız. Şiirlerde kesin doğru anlam şudur diye bir yaklaşım içinde değiliz. Edebî eserlerin az çok farklı şekillerde yorumlanması kaçınılmazdır ve bu durum bir sakınca değildir<sup>9</sup>. Zaten bugün pozitif bilimlere bile elde ettikleri veriyi nihaî olarak görmemektedir. Üstelik sanat eserleri belli bir anlam yerine sayılmayacak kadar çok anlam ifade edecek yapıdadır ve bu durum yapıya eksi getirmez, zenginlik katar.<sup>10</sup> Bu bağlamda her okuyucu da bu şiirlere farklı açılardan yaklaşarak onun gizlerinin, zenginliklerinin keşfedilmesine bir katkıda bulunacak ve onu kendisiyle birlikte yeni sonralara götürecektir. Bu arada okuyucu da eserle birlikte değişik zamanlara açılma imkânı elde edecektir. Jorge Luis Borges'un *Yolları Çatallanan Bahçe* isimli öyküsündeki Stephen Albert isimli bir kahraman bu mesele üzerinde kafa yorar:

Bu mektubu bulmadan önce, kendi kendime bir kitabın nasıl sonsuz olabileceğini sormuştum. Dönümlü, dairevi bir ciltten başka bir şey gelmedi aklıma. Son sayfası ilk sayfayla eş olan, dilediğince sürüp gitme olasılığını içeren bir kitap. 1001 Gece Masalları'nın tam ortasına rastgelen o geceyi de hatırladım; hain Şehzade (elyazmasını kaleme alanın büyüdü bir gâflet anı sonucunda) 1001 Gece Masalları'nı başlatan masalı, yani 'Şehzade'ın sultana masal anlatması masalını' kelimesi kelimesine anlatmaya başlar da böylece sonsuza kadar tekrar tekrar başa dönmeyi de göze almış olur ya... Sonra babadan oğula geçen, geçerken de her bir kişinin yeni bir bölüm eklediği, ya da atalarının yazdığı sayfaları sofuca bir dikkatle düzelttiği Platoncu bir metni de düşündüm. Bu varsayımlarla oyalandım bir süre; ama bunlardan hiçbirinin Ts'ui Pen'in kitabının birbiriyle çelişen bölümleriyle uzaktan yakından ilgisi yoktu. Zihnim böyle karmakarışıkken Oxford'dan sizin de gözden geçirdiğiniz elyazması geldi. O cümle dikkatimi çekmişti elbet: *Yolları Çatallanan Bahçe*'mi çeşitli geleceklere (hepsine değil) bırakıyorum. Daha ilk bakışta anladım: '*Yolları Çatallanan Bahçe*', o karmakarışık romandı; çeşitli geleceklere (hepsine değil) sözü çatallanmanın uzamda değil zamanda olduğunu düşündürdü.(...) <sup>11</sup>

Peki Marmara'nın şiir evreni zamanda çatallanmalara ne ölçüde imkân verebilir? Marmara gibi 1980 Kuşağı şairlerinden biri olan Tuğrul Tanyol 6 Temmuz 2001'de *Radikal Kitap*'ta yayımlanan *Zavallı Şair* isimli yazısında kendi kuşağıyla ilgili yaptığı bir değerlendirmede bazı şairlerin kariyerist tutumlarını eleştirirken şunları dile getirir: "(...)Giderek büyüyen, birbirini kıskanan, birbiriyle yarışmaktan

<sup>9</sup> Berna Moran, *Edebiyat Kuramları ve Eleştirisi*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2009, s. 246.

<sup>10</sup> Umberto Eco, *Açık Yapıt*, trc. Yakup Şahan, İstanbul: Kabalcı Yayınları, 1992, s. 249'dan naklen: Mustafa Türkyılmaz, "Alımlama Estetiği ve Okur Merkezli Yaklaşımın Eski Edebiyat Eğitime Uygulanması", *Selçuk Üniversitesi Ahmet Keleşoğlu Eğitim Fakültesi Dergisi*, sy. 29(2010), s. 161.

<sup>11</sup> Jorge Luis Borges, *Yolları Çatallanan Bahçe*, trc. Fatih Özgüven, İstanbul: İletişim Yayınları, 1995, ss. 42- 43.

başka bir işe yaramayan kötü sözler üreticisi bir kalabalık... Şunu iyice görmeliyiz, aramızdan çok azımız zamanın yok edici gücüne karşı koyabilecek.(...)”<sup>12</sup> Marmara'nın şiirleri tamamlanmamış olmasına rağmen zamanın yok edici gücüne karşı koyabilmiştir ve biz onun şiirlerinin Stephen Albert gibi bilinçli okuyucularca yeni geleceklere açılacağı, aynı zamanda onun da Ts'ui Pên'in bahçesi gibi okuyuculara değişik zamanlar açacağı düşüncesindeyiz.

---

<sup>12</sup> Haydar Ergülen, “Şairlerden Bıktım”, *Radikal*, 12 Temmuz 2001'den naklen: Baki Asiltürk, a.g.e., s. 39.

## **1. BÖLÜM**

### **NİLGÜN MARMARA'NIN HAYATI**

## 1.1.ÇOCUKLUK VE GENÇLİK DÖNEMİ

Marmara 13 Şubat 1958'de İstanbul'da, Kadıköy'de dünyaya gelmiştir. Göçmen bir ailenin kızıdır. 1940'larda İstanbul'a gelen Vidinli annesiyle, Plevenli babası göçmen talebe birliğinde tanışıp evlenmiştir. Çok varlıklı değillerdir; ama çocuklarına iyi imkânlar sunmuşlardır. Şair, ona kimi zaman annelik yapan kimi zaman da kendilerine içsin diye verilen sütleri dökmek gibi yaramazlıklarına suç ortağı olan kendisinden birkaç yaş büyük olan ablası Aylin ile birlikte Schubert ninnileriyle büyür. Annesi Perihan Hanım, evde zengin bir kütüphane oluşturmaya özen gösterir. Hem Nilgün'ün hem de Aylin'in çocukluk yıllarına dair en güzel zamanlar Varna'da geçirdikleri mutlu yaz tatilleridir.<sup>13</sup>

Şair ilkokulu Kadıköy Altıyol'daki Gazi Mustafa Kemal Paşa İlkokulu'nda okur. İlkokulu bitirdikten sonra döneminin en iyi okullarından biri olan Kadıköy Maarif Koleji'nde öğrenim görmeye hak kazanır. Bu kolej, Türkiye Cumhuriyeti'nin dünya çapında tanınan köklü ve seçkin öğretim kurumlarından biridir. Kesintisiz İngilizce hazırlık eğitimi veren tek devlet ortaöğretim kurumudur. Okulda nitelikli yabancı dil eğitimi verilmektedir; sözel dersler ise Türkçe okutulmaktadır. Bu okul, Milli Eğitim Bakanlığının yaptığı sınavla öğrenci almaktadır.<sup>14</sup> Türkiye Cumhuriyetine yön verecek üst düzey eğitilmiş siyasetçi, bilim adamı, sanatçı yetiştirmek amacıyla açılan bu okulda öğrenim görmeye hak kazanmak çok zordur; ama Marmara zekâsı ve duyarlılığıyla bunu başarır.<sup>15</sup>

Şahinkaya'nın kendisiyle yaptığımız görüşmede belirttiğine göre Marmara, Maarif Koleji yıllarında çok iyi bir yabancı dil eğitimi almış; üstelik roman, şiir, inceleme gibi pek çok türde bir sürü kitap okumuştur. Bu durum kitapsever annesini çok mutlu etmektedir. Okul çevresi tarafından çok sevilen ve beğenilen, özel olduğu düşünülen bir öğrencidir. O yıllarda okuyup da çok etkilendiği kitaplardan biri

<sup>13</sup> Sıddık Akbayır, a.g.e., ss. 229, 241.

<sup>14</sup> “Kadıköy Maarif Koleji”, <http://www.wikipedia.org.>, [25.05.2011].

<sup>15</sup> Seyhan Erözçelik, “Çocuk Hanımefendi”, Nilgün Marmara, *Daktiloya Çekilmiş Şiirler*, İstanbul: Everest Yayınları, 2006, s. IX.

Thomas Hardy'nin *Asi Kalpler*'i diğeri ise D. H. Lawrence'ın *Kayıp Kız*'ıdır.<sup>16</sup>

*Asi Kalpler* insanın yaşamak istediğı hayatla, yaşamak zorunda kaldığı sefil hayat arasındaki zıtlığı bütün gerçekliğiyle yansıttığı için Hardy'nin en karamsar romanlarından biri olarak görülür. Yazar, acımasız doğa yasalarıyla savaşıyan insanların ıstıraplarını etkileyici bir şekilde yansıtır. İnsanların özgür iradeleri dışında gerçekleşen ellerinde olmayan durumlar vardır. Hardy'nin karakterleri de yaşadıkları talihsizlikler sonucunda önemli kararlar almak zorunda kalırlar ve Doğa yasaları onların anlayışından farklı işlediğı için genelde verdikleri kararlar yanlıştır. Jude Fawley de insanın Doğa'ya karşı verdiği yenilgiyle bitecek bir mücadeleyi anlatan bir temsilcidir.<sup>17</sup> *Kayıp Kız*'da da *Asi Kalpler*'deki gibi ahlâki değerler sorgulanmış ve "İngiliz toplumunun kötü gerçeğı" olan sınıf farklılıkları<sup>18</sup> sorunu üzerinde durulmuştur. Yalnız bir noktada bu iki roman birbirine karşıttır. Şöyle ki Doğalcı bakış açısıyla kaleme alınan *Asi Kalpler*<sup>19</sup> ne kadar kötümser bir romansa Doğalcılığın bilimsel kaderciliğinin reddedildiğı *Kayıp Kız* da o derece iyimser bir romandır. Romanın ana kahramanı Alvina yaşadığı bütün olumsuzluklara rağmen umutsuzluğa düşmez. Hayat mücadelesinden yenilgiyle çıksa bile yaşamak ve mücadele etmek güzeldir ve onun yenik düştüğü kader kendisinin kaderidir. Dışarıdan bir güç değil kendi iç doğasına aittir.<sup>20</sup>

Kitapların bu özelliğı Marmara'nın rahatsızlığı dolayısıyla iki ayrı ruh durumu arasında gidip gelişini çağrıştırmaktadır. *Asi Kalpler*, Marmara'nın olumsuzluklardan dolayı umutsuzluğa düştüğü, hayata hayır dediğı, karamsar yönüne; *Kayıp Kız* ise her ne olursa olsun umutlu olduğı, bütün olumsuzluklarına rağmen son nefesine kadar hayata evet dediğı neşeli yönüne benzemektedir.

---

<sup>16</sup> Emel Şahinkaya, Muğla-Gümüşlük, 18 Ağustos 2011.

<sup>17</sup> İdil Bahçeli, *Thomas Hardy'nin Şiirleri ile Tess of the d'urbervilles ve Jude the Obscure Adlı Romanlarında Doğalcı Unsurlar*, (yüksek lisans tezi), Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara, 2008, s. 34, <http://www.belgeler.com.tr> [12. 07. 2012].

<sup>18</sup>Gönül Bakay, "D.H. Lawrence ve Yeni Yaklaşımlar", s. 107, <http://www.iudergi.com.tr> [19.07.2012].

<sup>19</sup> İdil Bahçeli, a.g.t., s. 58.

<sup>20</sup> D. H. Lawrence, *Kayıp Kız*, trc. Murat Belge, İstanbul: Adam Yayıncılık, 1982, s. 59.

## 1.2.ÜNİVERSİTE VE EVLİLİK YILLARI

Marmara Kadıköy Maarif Koleji'nin ardından İstanbul Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı bölümüne girer; ama üniversitedeki siyasî gruplardan rahatsız olur. Türkoloji'de sanatçı olunamayacağını düşünmüş ve sınava yeniden girmeye karar vermiştir. Sınava hazırlandığı süreç içinde bir holdingde yönetici asistanlığı yapmış; ayrıca yazın Marmaris'teki Turhan Oteli'nde de çalışmıştır. Yaz bittiğinde İstanbul Boğaziçi'ndedir, İngiliz Dili ve Edebiyatı bölümünü kazanmıştır. Babası Fikri Bey, kızının her gün Kadıköy-Bebek arasındaki uzun yolda yorulmasını istemez ve onun için kampüs yurdunda yer ayırır. Rahat olmayan, eski bir yatakta uyumasına da gönlü razı olmadığı için büyük kızı Aylin'le birlikte Tahtakele'ye gidip yepyeni ve yumuşacık bir yatak alırlar ve Nilgün'ün yurttaki odasına yerleştirirler ve şair burada yeni bir hayata başlar. Kendisini evlerinin küçük salonundaki rafları klasiklerle dolu kütüphanenin de ötesinde bir dünyada bulur. Boğaziçi Üniversitesinde spor salonu ile kantinin bulunduğu yerde, bahçeye bakan Umutsuzlar Merdiveni diye tabir edilen ünlü bir merdiven vardır. Şair de öğrenciyken derslere pek girmez, Umutsuzlar Merdiveni'nde vakit geçirir.<sup>21</sup> Burada şaire ne apolitiklerin “sosyete kantini” ne solcuların “orta kantin”i ne de fakülte kulüpleri cazip gelmiştir.<sup>22</sup>

Marmara bu dönemde II. Dünya Savaşı'nda Fransa'nın Provance bölgesinde görev alan “Yüzbaşı Alexander” lakaplı Şair René Char'ın bir şiirinin çevirisini yapar. Bu arada ev toplantıları sırasında tanıştığı Kağan Önal ile evlenir.<sup>23</sup> Ayhan da onların nikah şahitleridir. Marmara, evlilik töreninde gelinlik giymemiş, hiç süslenmemiştir.<sup>24</sup>

Marmara bitirme tezini- *Sylvia Plath'ın şairliğinin İntiharı Bağlamında Analizi'ni*- 1985'te tamamlar. Onun Plath hakkında tez hazırlamayı seçmesinin nedeni ise hem algıda seçicilik kavramı ile ilgilidir-onu çok iyi anlayarak kendi

---

<sup>21</sup> Sıddık Akbayır, a.g.e., s. 231.

<sup>22</sup> Perihan Özcan, "Kuşlara İyi Bakın ", *K dergisi*, sy. 59(16 Kasım 2007), ss. 2-7'den naklen: Sıddık Akbayır, a.g.e., s. 230

<sup>23</sup> Soner Yalçın, “Şair Nilgün Marmara'yı Ergenekon mu Öldürdü?”, <http://www.hurriyet.com.tr> [30.01.2011].

<sup>24</sup> Sıddık Akbayır, a.g.e., s. 233.

hastalığını da anlamak istemiştir- hem de bu şairin şiirlerini çok başarılı bulması ve beğenmesidir.<sup>25</sup> Plath'ın bütün eserlerini, hatta karalamalarını dahi baştan sona okumuştur.<sup>26</sup> Onun bireyin yalnızlığına ve varoluş sorununa bakışından derinden etkilenmiştir.<sup>27</sup> Marmara'nın yakın arkadaşlarından biri olan Haydar Ergülen bu etkiyi "Sylvia Plath çalışıyordu, şiirlerini çalışıyordu, ölümünü çalışıyordu, ölümüne çalışıyordu."<sup>28</sup> diyerek ifade eder. Tabii bu etki, Ayhan'ın da belirttiği gibi şairin özgünlüğünü gölgede bırakacak nitelikte değildir<sup>29</sup>.

Marmara, kendisi böyle sorunlar yaşamasa da Plath'ın Ted Hugs ile evliliğini incelerken toplumun kadınlar üzerine haksız bir şekilde ağır sorumluluklar yüklediğinden, onların birer birey olduklarının göz ardı edildiğinden çok etkilenmiştir. Plath'ın şu satırlarına günlüğünde de yer vermiştir:

E. Jelinek var olmadığını savunuyor. 'Tarihin eğlendirici yanı kadının ölümü olmuştur. Kadın sonu gelmeden önce bir kez daha isyan etse de, lezbiyen olsa da, kesici dişlerini ameliyatla sertleşmiş erkeklik organına dönüştürüp onlarla kendi çocuklarının kanını emse de bu böyle. Çünkü erkek toplumu dünyayı bozdu.'<sup>30</sup>

Önal, Boğaziçi Üniversitesi Endüstri Mühendisliği bölümünü okumuştur. Bir ara Marmara'yla birlikte Gümüşlük'teki Sisyphos isimli pansiyonu müzik çalarak, şiirler okuyarak işletmişlerdir.<sup>31</sup> Eşi de onun kadar olmasa da edebiyatla ilgili bir kimsedir<sup>32</sup>.

Marmara, evliliğinin ilk yıllarına gelen dönemde bir ara Boğaziçi Üniversitesi'nde akademisyen olarak kalmak istemiştir; ama bu niyetini gerçekleştirememiştir. Bebek'teki Mısır Konsoloslusunda işe başlamıştır; ancak

---

<sup>25</sup> Emel Şahinkaya, Muğla-Gümüşlük, 18 Ağustos 2011.

<sup>26</sup> Cemal Süreya ve Ece Ayhan, "Kargalar ve Nilgün Marmara", *Gergedan Yeryüzü Kültürü dergisi*, Dönemli Yayıncılık, sy.11(Ocak 1988), s. 44.

<sup>27</sup> Siddık Akbayır, a.g.e., s. 238.

<sup>28</sup> Haydar Ergülen, "Dünyayla Yaralı Nilgün Marmara", *Sabit Fikir*, sy. 01(1 Mart 2011) , s.34.

<sup>29</sup> Ece Ayhan, "Şairlerin Ön ve Arka Bahçeleri", Ece Ayhan, *Aynalı Denemeler*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1995, s. 55'ten naklen: Erdoğan Kul, *Ece Ayhan Şiirleri Üzerine Bir Araştırma* (doktora tezi), Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara, 2007, s. 190, <http://acikarsiv.ankara.edu.tr>, [22.09.2012].

<sup>30</sup> Nilgün Marmara, *Kırmızı Kahverengi Defter*, İstanbul: Telos Yayınları, 2000, s. 64.

<sup>31</sup> Ece Ayhan, *Şiirin Bir Altın Çağı*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1993, s. 63'ten naklen: Nilay Kaya, a.g.m.

<sup>32</sup> Emel Şahinkaya, Muğla-Gümüşlük, 18 Ağustos 2011.



manzarasını çok beğendiği bu yere yalnızca bir hafta dayanabilmiş, işi bırakmıştır.<sup>33</sup> Daha sonra bir reklam ajansında çalışmayı denemiş; ancak bu işe de yalnızca bir gün dayanabilmiştir. Burada, ilk gün ona ölüm ilanı yazdırmışlardır. O da buna çok gülmüş ve işten ayrılmıştır.<sup>34</sup>

Hasan Aktaş *Çağdaş Türk Şiirinde Tip ve Karakterler* isimli eserinde şairlik ve reklamcılığın birbiriyle bağdaşmayan işlerden olduğunu belirtir.<sup>35</sup> Marmara da şair olmak için doğmuş, yaşamış ve ölmüştür; hayatını bir reklamcı olarak sürdürmek istememiştir. Althusser'in 60'larda devlet aygıtı dediği ideolojik aygıtların işlevini günümüzde büyük ölçüde reklam şirketleri yerine getirmektedir. Bu şirketlerde de genellikle kendilerini 80'lerin şairleri olarak adlandıran kişiler çalışmıştır. Televizyonda yayınlanan reklam metinleri insanlara sömürünün olmadığı bir dünyayı anlatmaz. Trajik olan durum şudur ki bu reklam metinlerini kendisini solcu olarak tanımlamış ya da oradan geldiğini ileri sürmüş şairler yazmaktadır. Dünyanın rasyonelleştirilmesi modernliğin özek amaçlarından. Olup bitenlerin, insan eylemlerinin mitoloji ve dine dayalı açıklaması yerinden sökülme istenir. Bu açıklamaların kökeninde yer alan büyü yerine gerçeğin kendisi konmak istenir. Nedeni bilinmeyen olaylar, aşkın olanla değil yine gerçeklikte yer alan başka bir olayla neden- sonuç ilişkisi içinde açıklanmalıdır. Çünkü, meydana gelen bir olayın bir nedeni yine başka bir olaydır. Ancak kapitalizm varlık nedeni gereği yeni bir büyü (fetiş) alanı oluşturur. Bu fetiş alanıyla ilişkilerin asıl doğası, nesnelere asıl işlevi bir gizleme altına alınır. Mitoloji ve din bunları giz altına alırken kapitalizm gizleme altına almıştır. Nesnelere asıl işlevlerinin gizlenmesi de bir nevi aşkınlaştırmadır. Sunulan ürüne denilmektedir ki bu olağanüstü bir şey, hayatınızın anlamı ve mutluluğunuzun sırrı onda gizli. Basit nesnelere aşkınlaştırılması ise oldukça lirik metinlerin üretilmesini gerektirir.<sup>36</sup>

---

<sup>33</sup> Perihan Özcan, "Kuşlara İyi Bakın", *K dergisi*, sy. 59(16 Kasım 2007), ss. 2-7'den naklen: Sıddık Akbayır, a.g.e., s. 232.

<sup>34</sup> Sıddık Akbayır, a.g.e., s. 232.

<sup>35</sup> Hasan Aktaş, *Çağdaş Türk şiirinde Tip ve Karakterler*, Edirne: Yort Savul yayınları, 2006, s. 80.

<sup>36</sup> Yücel Kayıran, "Cemaat Kaygısı", Yücel Kayıran, *Felsefi Şiir Tinsel Poetika*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2011, ss. 465- 466.

Marmara kapitalizme karşı olduğu için reklamcılığın kendisine uygun olmadığını düşünmüş ve bu işe daha fazla devam etmek istememiştir. Bu girişiminden sonra iş aramaktan vazgeçmiş ve kendisini tamamıyla şiirlerine vermiştir. Zaten yaşamının son yıllarında sağlık durumu da düzenli bir işte çalışmasını engelleyecek derecede bozulacaktır.<sup>37</sup> Bipolar bozukluk hastalarının %50'si yaşamlarının yarısını semptomatik olarak geçirmektedir. % 32 oranında depresyon, % 9 oranında mani ya da hipomani duygudurumunda olmaktadır. Onların büyük çoğunluğu hastalık dönemleri arasında işlevsellik dönemlerine tam olarak geri dönerlerse de bazılarında (%20-30) duygudurum oynaklığı görülebilmektedir. Hastalar; kişilerarası ilişkilerinde sorunlar yaşayabilmektedir. İş yaşamında mesleklerini icra ederken de çok zorluk çekebilirler. Semptomatik iyileşmeden sonra işlevsel iyileşme zaman almaktadır, üstelik hastalık dönemleri tekrarladıkça işlevsellikteki bozulma daha da ilerlemektedir.<sup>38</sup>

Bir süre sonra- 1985 yılının sonlarında- eşinin işi dolayısıyla onunla birlikte Libya'ya giderler. Kaldıkları yerin bir ucu deniz bir ucu çöldür. Bundan, Şahinkaya'ya yazdığı mektupta şöyle söz etmiştir: “Burada deniz her daim tepinmede ve bir deli çöl faresi de hiç anlamıyormuşçasına yuvasından çıkıp çıkıp dikelerек köpükleri izlemede. Çöl suya su çöle alışamıyor. Ya denizlerin dibindeki kum? Milyonlarca yıldır nasıl bir birliktelik böyle iç içe?”<sup>39</sup>

Bu değişiklik, onun çok farklı hayatlarla, insanlık durumlarıyla yüz yüze gelmesine neden olmuştur:

Şimdi korunaksız bir utku işte; varış, koya yaslanma, çöle sırt verme, ufkun uzaklığını tek uzaklık bilme... Böyle yaşanacak bir uzun süre. Denge!??

Öyle tuhaf bir ülke ki bu Libya, her yer Kadayıf posterleriyle dolu. Tripoli oldukça bayındır sayılabilir ama ara yollar ve Tobruk inanılmaz bir bırakılmışlık içinde. Her şey yırtık sökülük patlak yarım kırık dökük. Toz, taş, kum, çoraklık. Erkekler ince uzun siyahî, ak tünik ve şalvarlar içinde kadınlar tombulca (...) kimileri örtülü kimileri değil. Büyük bir durağanlık- görülen pek çok taşıt da bu devinimsizliği kırmıyor, bozmuyor. Sokaklarda, caddelerde arabalar sanki

<sup>37</sup> Emel Şahinkaya, Muğla-Gümüşlük, 18 Ağustos 2011.

<sup>38</sup> Ömer Akay, *Bipolar Bozuklukta Kişilik Özelliklerinin Hastalık Seyrine Etkisi*, (tıpta uzmanlık tezi), Zonguldak Karaelmas Üniversitesi Tıp Fakültesi, Zonguldak, 2008, s. 6, <http://www.belgeler.com.tr>, [26.11. 2011]

<sup>39</sup> Nilgün Marmara'nın Emel Şahinkaya'ya Tobruk'ta bulunduğu sırada yazdığı, 20 ya da 21 Kasım 1985 tarihli bir mektubundan.

kendi kendilerini yönetiyorlar, sanki içlerinde hiç insan yok. Varolduğunu varsaysan bile, kendilerinden çok arabalarını dolaştırıyorlar gibi bir halleri var. Belli ki çok sıkılıyorlar, hangi dala konacaklarını şaşırılmış kuşlar bunlar!<sup>40</sup>

Bu uçsuz bucaksız kum denizinin çok gizemli bir tarihi vardır. Burada hayat çok zordur, insanlar da vahşileşmiştir. Bu yönüyle çöl barbarlık ve vahşiliğin simgesi olmuştur. Öyle ki çöl insanları küçücük kız çocuklarını diri diri toprağa gömecek kadar acımasızdı.<sup>41</sup> Marmara da çölün ölümcül yüzü ile ilgili bir izlenimini yazdığı mektuplardan birinde ifade etmiştir:

Konuk edildiğim bu çölde, gündüzleri çok sık kutlu bir tiksintiyle buruştuğumu düşünüyorum. Vahaya giden dar yollarda iğrenç kokular muştucuları az sonra orada kalakalmış hayvan leşleriyle karşılaşmanın. Post, toynak, didiklenmiş et, donmuş koyu kırmızısı kanın, sinekler, sonsuzluk imleri kemikler... Mutlu gezintiler elbette! Örerken ve örülürken, tıgla ipliğin kurduğu zarif ilişki kuşkusuz! Yakalayabilmek için yaban hayvanlarının üzerine bu iplikle bu tıgla örülen bu ağ atılıyor, zaptedilmesi gereken deliler üzerine...<sup>42</sup>

Marmara, baskıcı bir ülke olduğu için Libya'da bunalmış ve burada daha fazla kalmak istememiştir. Eşiyle birlikte İstanbul'a dönüşlerinde Marmara'nın psikolojisi daha da kötüleşmiştir.<sup>43</sup> Çölün ölümcül yüzü ile karşı karşıya gelmek onun ruhunda büyük sarsıntılara yol açmış ve onun psikolojisini olumsuz etkilemiş olabilir; ama bir de şu vardır ki "asıl bireyleşme süreci" ya da "kişinin kendi iç merkeziyle bilinçli olarak karşı karşıya gelmesi" çoğunlukla kişiliğin yaralanması ile hissedilen acı sayesinde gerçekleşir. İnsan için bu şok, bir gelişme, hatta bir kurtuluş olabilmektedir<sup>44</sup>.

Çöl her ne kadar insanın ölümle yüz yüze geldiği korkunç bir yer olsa da bu vahşi ortamda büyük sanatkâr, düşünür ve peygamberler yetişmiştir. Hz. Muhammed de bir çöl peygamberidir ki çölü çok büyük bir medeniyete dönüştürmüştür. Çöl vahşiliğin ve barbarlığın simgesi olduğu gibi vahyin, mutlak ve entellektüel bilginin

---

<sup>40</sup> Nilgün Marmara'nın Emel Şahinkaya'ya Tobruk'ta bulunduğu sırada yazdığı, 21 Ekim 1985 tarihli bir mektubundan.

<sup>41</sup> Hasan Aktaş, *Yeni Türk Şiirinde Cüneyd-i Bağdadî Okulu ve Misyonu*, Edirne: Yort Savul Yayınları, 2008, s. 79.

<sup>42</sup> Nilgün Marmara'nın Emel Şahinkaya'ya Tobruk'ta bulunduğu sırada yazdığı, 20 ya da 21 Kasım 1985 tarihli bir mektubundan.

<sup>43</sup> Soner Yalçın, a.g.g.y.

<sup>44</sup> M. L. von Franz, "Bireyleşme Süreci", Carl G. Jung, *İnsan ve Sembolleri*, trc. Ali Nahit Babaoğlu, İstanbul: Okuyan Us Yayınları, 2009, s. 166.

de simgesi olmuştur. Vahşilik ve barbarlığın karşıtı olan irfan ve umran da çöle aittir. Çünkü çöl insanın kendisiyle ve yaratıcısıyla baş başa kalıp nefis muhasebesi yapabileceği en uygun yerdir. Çölün ıssızlığı, uçsuz bucaksızlığı ruhları ürpertir. İnsan, burada varoluş ve yok oluşu düşünmeye çokça vakit bulacaktır. Çöl, şiirin ve musikinin temel objesi olarak kabul edilir ki aruz vezni de develerin ritmik yürüyüşlerinden esinlenerek oluşturulmuştur.<sup>45</sup> Marmara da çölde son ve sonsuzluk, varlık ve yokluk sınırında kendi beniyle muhasebe yapar. Çöl onun yeisi olduğu kadar ümididir de:

(...) Öyle çok anı, istek yaşam tortusu, umut ışığı döneniyor ki içerden, dışarıdan izlenebileceğini sanıyorum. Yalnız olunca bir çeşit güven; içlerine girilmezliği kesin de olsa nesnelere aramda bir anlaşma, onlardan bana doğru yayılan dalgalarda garip bir kaynaşmanın büyüü...<sup>46</sup>

Üstelik Marmara, Libya’da kaldığı süre boyunca çok sayıda kitabı okuma fırsatı bulmuş; çöldeki sakin ve durağan hayatını edebiyat, sanat, felsefe, psikoloji ile ilgili kitaplar, dergiler okuyarak değerlendirmiştir. Pek çok şiir yazmış ve yazdığı şiirleri yakın arkadaşlarına göndermiştir.<sup>47</sup> Bir tiyatro oyununu ve *Gizi Kazınmış Aynada Yüzyüze Geldiler* isimli kısa bir öyküyü de yazmaya başlamıştır<sup>48</sup>. Bu öyküye *Kırmızı Kahverengi Defter*’de yer verilmiştir; ama mektuplarında sadece konusundan söz ettiği ve oyundaki erkek kahramanının bir konuşmasını verdiği tiyatro oyunu hiçbir kitabında yoktur.

Şahinkaya’ya yazdığı mektubunda bu tiyatro oyunu hakkında şunları anlatır:

Oyun yazıyorum. Dekor, çeşitli garip nesnelere, tabutsu tahta kutulardan, şişme bebeklerden oluyor, sahenin bir ucu bahçe. Bir kadın- erkek, bir de erkek-kadın oyuncu var. Yani çok bildik deyimiyle bir kadın bir de erkek, iki oyuncu. Büyük mor renkli bir yürek (oylumlulu) sırtlarda taşınıyor, yere indiriliyor, kimi zaman kucakta, üzerine yatılıyor bazen. Dönüşümde bitirmiş olmayı umuyorum. Adı için bazı seçenekler var şimdilik: “Sırtındaki Yürek”, “Sırt Kalp”, “Sırtlan Yüreği”<sup>49</sup>.

<sup>45</sup> Hasan Aktaş, a.g.e., ss. 78-80.

<sup>46</sup> Nilgün Marmara’nın Emel Şahinkaya’ya Tobruk’ta bulunduğu sırada yazdığı, 15 Ocak 1985 tarihli bir mektubundan.

<sup>47</sup> Emel Şahinkaya, Muğla-Gümüşlük, 18 Ağustos 2011.

<sup>48</sup> Nilgün Marmara’nın Emel Şahinkaya’ya Tobruk’ta bulunduğu sırada yazdığı, 15 Ocak 1985 tarihli bir mektubundan.

<sup>49</sup> Nilgün Marmara’nın Emel Şahinkaya’ya Tobruk’ta bulunduğu sırada yazdığı, 20 ya da 21 Kasım 1985 tarihli bir mektubundan.

Marmara, eşiyle birlikte bir süre Libya'da kaldıktan sonra çok sevdiği Ingeborg Bachmann'ın memleketi Avusturya'ya gitmiştir; ama her nereye giderse gitsin şiirin peşini hiç bırakmamıştır<sup>50</sup>. Bir müddet sonra-1986'da- İstanbul'a yeniden dönerler. Bu arada, şairin hastalığı gittikçe ağırlaşmakta; ailesi ve yakın çevresi ile ilişkileri de kötüye gitmektedir. Ailesinin kendisini tehdit olarak algıladığı düşüncesine kapılmıştır, gitgide kendisini çevresinden yalıtmıştır.<sup>51</sup> Tedavi olması gerekmektedir; ama bunu reddeder. Eşinin bir röportajda söylediğine göre kullanması gereken ilaçların zihni uyuşturucu etkisi vardır, şair bu ilaçları alınca entellektüel faaliyetlerde bulunamayacaktır; bu nedenle de onları almayı istememektedir.<sup>52</sup>

Marmara'nın tedavi olmayı reddetmesinin bir sebebi de bipolar bozukluk rahatsızlığı geçiren insanların kişilik özellikleri ile ilgili bir durumdur. Meltem Dursun'un 2007'de Prof. Dr. Mazhar Osman Bakırköy Ruh ve Sinir Hastalıkları Hastanesinde K3 K2 Psikoz Servisi'nde tedavi gören kırk yetişkin bipolar bozukluk teşhisi alan erkek hastayı kırk yetişkin sağlıklı erkek ile karşılaştırdığı araştırmasına göre hasta grup kişilik taraması testinden en düşük puanı "danışmaya hazır oluş"tan almıştır. Bu durum, hastaların kimi zaman problemlerini görmezden geldiklerini, yardım alsalar dahi bu süreçten yarar göremeyecekleri anlamına gelir.<sup>53</sup> Ömer Akay'ın bipolar bozukluk hastalığı hakkında yaptığı çalışmasında belirttiğine göre yapılan birçok araştırmanın sonucu göstermektedir ki bu rahatsızlıkta tedaviye uyumsuzluk oranı %20 ile 66 arasında değişmektedir. Tedaviye uyumsuzluk da bu hastalarda yinelemenin ve hastalığın kötü sonuçlarının en önemli göstergelerindedir. Bu ağır hastalık tedavi edilmezse ölüm ile de sonuçlanabilmektedir. Şöyle ki depresif ve karma dönemlerde hastalarda özkıyım girişimleri görülmektedir, onların % 10-19'u intihar ile kaybedilmektedir. Özkıyım girişimleri ilk hastalık döneminde sık sık, daha sonraki hastalık döneminde ise daha ciddi yaşanmaktadır. Onlarda intihar riski

---

<sup>50</sup> Ece Ayhan, "128 Nilgün Marmara", Ece Ayhan, *Sivil Denemeler Kara*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2008, s. 56.

<sup>51</sup> Nilgün Marmara, a.g.e., s. 102.

<sup>52</sup> Buket Aşçı, "Eşimin Günlüklerini İstiyorum, Buna Gasp Denir", <http://vatankitap.gazetevatan.com>. [04.11.210].

<sup>53</sup> Meltem Dursun, *Bipolar Bozukluklarda Kişilik Özellikleri*, (yüksek lisans tezi), Maltepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, 2008, ss. 6, 128, <http://www.belgeler.com>. tr [26. 11. 2011].

genel toplum örneğine göre on beş kat daha fazladır ve intiharların %79'u depresif dönemlerde yaşanmaktadır. Tedavi edilmeyen bipolar bozuklukta ölüm riski daha fazladır. Lityum gibi duygudurum dengeleyicileri, antidepresan ve anti psikotik kombinasyonları ile yapılan tedaviler, şiddetli belirtilerle seyreden durumlarda dahi intihar riskini azaltmaktadır.<sup>54</sup>

Bipolar bozukluk hastalarında yapılan beyin görüntüleme çalışmaları sonucunda hastalarda limbik bölgeleri bağlayan mediyal temporal bölge ve striatumu içeren prefrontal alanlarda değişiklikler olduğu gözlenmiştir. Tedavi olmamış bipolar bozukluğu olan kişilerde sol anterior gri maddede azalma gerçekleşmektedir. Lityum ise gri madde değişikliklerini geri döndürmektedir.<sup>55</sup> Dinlenmesi gereken; ama okuma- yazmaya ara vermek istemeyen ve bu yüzden de lityum tuzlarını almayı reddeden Marmara'nın hastalığı iyice ilerleyecektir; öyle ki bilişsel yetilerinde bozulmalar ortaya çıkacaktır:

Dün bize gittik, ben de yemekleri hazırladım, sonra uyuyakaldım. Uyandığında Nilgün sol gözünü bozmuştu. Kirpik kaçtı diye ovarak oymuştu. Yeni almış olduğu kuşlar da evde ölmüş olabilirlermiş. Ağladı ve Feryal ona inandı. <<Üzülme, ben gidip bakarım, sana telefon ederim, ölmediklerini söylerim>> Ama Nilgün gülerken <<Saçmalama, sana ne kuşlardan ölmüşlerse de>> deyince Feryal ağladı ve ben de bardak fırlatıp kırdım. Ben öyle yapıyorum, önümdeki camı alıp atıveriyorum, çok da güzel sesi var kırılanın ve kendi kendini kıranın hiç yok.

(...)

Nilgün bana sümbül ve sim çiçekleri getirdi. Gözüne kaçan kirpiği çıkarmış ama o bir başkasının kirpiğiymiş.(...)<sup>56</sup>

Bipolar bozukluk yaşayan kişilerde bilişsel bozulma şizofreninin sonlanımındaki kadar yüksek oranda değildir. Yine de bu hastaların üçte biri nöropsikolojik rahatsızlıklar geçirebilmektedir.<sup>57</sup> Marmara'nın hastalığı gibi çok ağır durumlarda, duygudurumla uyumlu olarak yanılsamalar ve varsanılar görülebilmektedir. Hastalar büyüklük, üstünlük belirten sesler işitebilir; aşırı yorgunluk, beslenememe, bitkinlik, elektrolit dengesizliği gibi sebeplerle onların bilinçleri bulanabilir, yönelimleri bozulabilir<sup>58</sup>.

<sup>54</sup> Ömer Akay, a.g.t., ss. 6-7, 14-15.

<sup>55</sup> E. Isık, E. Taner, I. Umut; *Güncel Klinik Psikiyatri*, [y.s.], 2008, ss. 146-170'ten naklen: Ömer Akay, *Bipolar Bozuklukta Kişilik Özelliklerinin Hastalık Seyrine Etkisi*, ss. 6-7, 14-15.

<sup>56</sup> Emel Şahinkaya Günsur, "Kar Zaman", *Sokak*, Kaos Yayınları, İstanbul, 1987, ss. 152- 153.

<sup>57</sup> Ömer Akay, a.g.t., s. 6.

<sup>58</sup> Meltem Dursun, a.g.t., ss. 33-34.

Aslında çok sosyal ve sevilen biri olan Marmara, psikolojik durumunun kötüleşmesiyle birlikte paronoid sanrılar görmeye başlamış; çevresindeki herkesi, ailesini dahi düşman olarak algılamaya başlamış; izlendiğini zannetmiş<sup>59</sup> ve kişilerarası ilişkilerinde sorunlar yaşamıştır<sup>60</sup>. 13 Ekim 1987’de depresif epizotlarının birinde yakınlarına bir özür mektubu yazdıktan sonra kullanması gereken ilaçların hepsini içmeye kalkışmış; ama bunun yerine kendisini evinin penceresinden boşluğa bırakmış ve hayatını kaybetmiştir<sup>61</sup>.

Şairler, duygusal yönü güçlü insanlar olup çevrelerindeki olaylara ve kendilerine bakışları sıradışıdır. Onların duyguları, sevinçleri kederleri sıradan insanlardan çok daha güçlüdür. Bundan dolayı da onlar intihara yatkın kişiler olarak değerlendirilmiştir. Fransız Sosyolog Emile Durkheim, intihara neden olan temel öge olarak kişinin toplumsal bir gruba bağlanamamasını görür.<sup>62</sup> İntihar olaylarındaki artışın nedeni toplum içindeki sosyal bütünlüktür ki toplumsal bağlarda meydana gelen gevşemeler bireyi sarsar, onun üzerinde yıkıcı etkiler bırakır. Durkheim’a göre intihar eden kişiler aslında toplumun kurbanlarıdır. Birey ya toplum içinde kendini var edemez ya da din, ideoloji, aile gibi toplumsal kurumlar insanlara ölümü bir misyon olarak yükleyebilir.<sup>63</sup> İnal’a göre de Marmara bir kurban isteminin en cazip adayıydı. Her kurban töreni sonrasında yaşananlar gibi çevresindekiler pişmanlık duyacak ve onu yücelteceklerdir.<sup>64</sup>

Marmara'nın da eşi, ailesi, çevresi ve toplumla ilişkileri yaşamının son dönemlerinde sorunlu olmuştur<sup>65</sup>. Bunun bir sebebi onun rahatsızlığıdır; fakat bir başka sebebi daha vardır: Şair çevresindeki insanlar tarafından anlaşılammıştır. İnal, Kızıltoprak’ta biraraya geldikleri günlerde kimi arkadaşlarının onu sadece büyüleyici,

---

<sup>59</sup> Emel Şahinkaya, Muğla-Gümüşlük, 18 Ağustos 2011.

<sup>60</sup> Nadide Karkıner, "Bir İletişim Biçimi Olarak Şiir: Sylvia Plath ve Nilgün Marmara Örneği", s. 208, <http://www.littera.hacettepe.edu.tr> [11.10.2012].

<sup>61</sup> Sıddık Akbayır, a.g.e., s. 242.

<sup>62</sup> "İntihara Yatkın Şairi Nasıl Anlıyoruz?", *Bilim ve Teknik Dergisi*, Eylül 2001, <http://www.biltek.tubitak.gov.tr>. [08.10.2012].

<sup>63</sup> Müslüm Yücel, *Edebiyatta Ölüm ve İntihar*, İstanbul: Agora Kitaplığı, 2007, ss. 37-38.

<sup>64</sup> Gülseli İnal, "Omega Kapısından Giriş Nilgün Marmara", *Yasakmeyve*, sy. 22 (Eylül- Ekim 2006), s. 75.

<sup>65</sup> Nadide Karkıner, a.g.m., s. 208.

güzel bir kadın olarak gördüğünü belirtir. Çevresindeki erkekler çok güzel bir kadın olduğu için ona hayrandır; ama onun sayfalar dolusu şiir yazdığını bilmezler.<sup>66</sup> Onun edebiyata ve sanata olan tutkusunu gerçekten anlamış değillerdir. Şahinkaya da onun zaten anlaşılmayı beklemediğini, bütün bunların umrunda olmadığını söyler.<sup>67</sup>

Psikoloji alanında ölüm içgüdüsünden söz eden ilk kişi olan Freud'a göre matem ve melankolinin karmaşık süreci hakkında bilgi edinmeden intihar anlaşılmaz. 1920'de kaleme aldığı Haz İlkesinin de Ötesinde adlı eserinde intiharın içsel gelişimini açıklar. Ona göre, intihar cinsellik karşıtı bir birincil saldırganlıktır. Bu saldırganlık insanı inorganik hayata döndürmeye çalışır. İntiharı "(...) ölüm içgüdüsünün melankolide etkin olan bir tür süper ego hastalığı" olarak tanımlar. İnsanları intihara sürükleyen etmenlerden biri de korkudur. İnsanlar tehlikeler karşısında kendini savunur ve kendini savunamayacak denli çaresiz hissettiğindeyse acılarını dindirmek için kendini öldürür. Kendisi de yaşamının son yıllarında acılarını dindirmek için ötenaziye seçer. Daha sonra Freudcu Psikanalist Karl Menninger da intiharı oluşturan üç öğeden söz eder: öldürme isteği, öldürülme isteği, ölme isteği. Ona göre değersizliğin ve içsel kaosun acı verici bilinmezliklerinde gezinen insan acılarını dindirmek için intihar eder.<sup>68</sup>

Marmara da iğneyi hep kendisine batırmıştır. Onun James Kaufmann'ın *Journal of Death Studies* dergisinde yayımladığı araştırmasında tasvir ettiği iç dünyasındaki şiddetli sancıları şiirlerle anlatmaya çalışan, kendine zarar vermeye yatkın kişilerden<sup>69</sup> olduğu söylenebilir. Bipolar bozukluğu olan kimseler, zaten kendilerine zarar vermeye eğilimlidir.

Freud, depresyonun kişinin kendisini oral doyumdan yoksun bıraktığı için kızgınlık hissettiği nesnenin kaybına karşı geliştirdiği bir yas tepkisinden doğduğunu ileri sürer. Kişi, nesneye karşı yaşadığı öfkeyi suçluluk duygusu nedeniyle kendisine

---

<sup>66</sup> Gülseli İnal, a.g.d.y., s. 75.

<sup>67</sup> Emel Şahinkaya, Muğla-Gümüşlük, 18 Ağustos 2011.

<sup>68</sup> Müslüm Yücel, a.g.e, s. 39

<sup>69</sup> Nurdal Durmuş, "Şairin Son Sığınağı 'İntihar!'," <http://www.nurdaldurmus.com/gunlukler/sairin-son-siginagi-intihar/htm> [01.12.2010].



yöneltir ve depresyona girer.<sup>70</sup> Bipolar bozukluğu olan hastalar da yaşadıkları nesne kaybına engel olamamakta; bu yüzden kendilerini suçlamakta ve öfkelerini de kendilerine yöneltmektedirler. İçte yansıtılan öfke ise organizmada kendisini depresyon olarak göstermektedir. Dursun'un bipolarlı hastalara uyguladığı sıfat tarama listesi kişilik testinin sonuçlarına göre hasta grubu en yüksek puanı kendini suçlama konusunda almıştır. Hastalar; çoğunlukla kırılğan, yorumlara ve küçük düşürücü davranışlara karşı duyarlı kişilik yapısına sahiptir. Hemen her olayda kendilerini suçlamaktadırlar.<sup>71</sup> Marmara da çocukluk kavramına saflık, temizlik ve masumiyet gibi değerler yüklemiş ve çocukluğunu korumaya çalışmıştır. Kin ve gururun olmadığı saf ve temiz bir alanda yaşamak istemiştir. Ne var ki bu dünyadaki çıkar ilişkileri onu yormuş ve umutsuzluğa düşürmüştür.<sup>72</sup> Çocukluğuyla birlikte arzularını, tutkularını ve saflığını da yitirdiğini düşünmüştür. Bu kayıptan duyduğu öfkeyi ise kendisine yöneltmiştir.

### 1.3. EFSANELEŞTİRİLEN ÖLÜMÜ

Marmara'nın ölümünün ardından çok şey söylenir, yazılır. İnsanlar onun ölümünü efsaneleştirmiştir. Kendisini Rumeli Hisarı'ndan attığı, üzerinde mor bir eşarabın olduğu, atlarken bu eşarabın dalgalandığına, hatta bu ölümün intihar değil cinayet olduğuna, onu MİT'in öldürdüğüne dair söylentiler yayılmıştır.<sup>73</sup>

Şairin intihar etmesinin nedeni olarak Plath hakkında bitme tezi hazırlamasını gösterenler olmuştur.<sup>74</sup> Plath; trajik yaşamı, yazdığı şiirleri ve intihar şekli ile bir sembol olmuş ve kendisinden sonra gelen birçok kadın şair ve yazarı etkilemiştir. Prof. Dr. James Kaufman, şairlerin ve kadınların ruhsal sorunlarla baş etme olasılığının düşük olduğu; bu yüzden de onların intihara yatkın olduğunu ileri sürer. Bu durumu da "Sylvia Plath etkisi" olarak adlandırır. Bu teorinin en önemli

---

<sup>70</sup> S. Ünal, *Depresyon ve Kişilik*, Duygudurum Bozuklukları Dizisi, Depresyon ve Mani, [y.s.], 2000, ss. 72- 73'ten naklen: Meltem Dursun, a.g.t., s. 126.

<sup>71</sup> Meltem Dursun, a.g.t., ss. 125- 126.

<sup>72</sup> Gülseli İnal, a.g.d.y., s. 76.

<sup>73</sup> Buket Aşçı, a.g.g.y.

<sup>74</sup> Eradam, böyle düşünenleri eleştirmiştir. Bkz. Yusuf Eradam, "Susma Cesareti Sylvia Plath & Şiirle Atılan Çılgılık", <http://www.yusuferadam.com/susma.html> [14.03.2011].

özelliklerinden biri özgün üretim ve deliliği bağdaştırmasıdır. Teori, özgün üretim yapabilmek için insanın içsel duygularını normal insanlardan çok daha derin hissetmesi gerektiği, bu derinliğin de şairi intihara kadar götürebileceği esasına dayanır. Marmara'nın intiharı da Kaufman'ın “Sylvia Plath etkisi” ile ilişkilendirmiştir.<sup>75</sup>

Marmara'nın intiharından sorumlu olan kişinin Ayhan olduğu da ileri sürülmüştür. İnal, onun intiharından sorumlu olan kişinin Ece Ayhan olduğunu düşünür. Ayhan'ın Marmara hakkında yazılar yazmasını da o yaşarken takındığı aldırmaazlığın üstünü örtmek olarak değerlendirir. Ona göre Ayhan'ın, Aldırma Nilgün Marmara isimli yazısında Gümüşlük'te onun şiirini bildiğini yazması da bir aldatmacadır.<sup>76</sup>

Birçok insan Marmara'nın ölümünden Ayhan'ı sorumlu tutmuştur. Ayhan bir gün arkadaşlarıyla bir meyhanede otururken bir genç kız bir şey söyleyeceğim diyerek onun yanına yaklaşır ve bir şişe kırmızı şarabı başından aşağıya döker. Ayhan kıza bir şey yapmaz ve der ki “babalarına yapmıyorlar, bana yapıyorlar; çünkü güçleri bana yetiyor”. Oysa Ayhan'ın ne üzerindeki ceketten başka bir ceketi ne de onu kuru temizlemeye verecek parası vardır.<sup>77</sup> Ayhan, kendisine yönelik suçlamalara *Nilgün Marmara Üzerine 8 soru ve 128 Nilgün Marmara isimli yazılarıyla cevap vermiştir*.<sup>78</sup>

Müldür ise bir yazısında asıl suçlunun Ayhan olmadığını, Kağan Önal'ın general babasının tuttuğu biri tarafından pencereden atılarak öldürüldüğünü iddia etmiştir<sup>79</sup>. Ardından Soner Yalçın isimli bir gazeteci *Nilgün Marmara'yı Ergenekoncular mı Öldürdü?* diye bir yazı kaleme almıştır. Önal ise Müldür'e onun ruh sağlığının yerinde olmadığını söyleyerek tepki gösterir ve bütün bunlardan duyduğu üzüntüsünü belirtir: “Bu yazıyla ilgili dava açma hakkımız var ve o ihtimali

---

<sup>75</sup> Nurdal Durmuş, a.g.m.

<sup>76</sup> Gülseli İnal, “Gülseli İnal'ın Kaleminden Nilgün Marmara (\*) Senkronize Bir Anı”, <http://adanasanat.blogspot.com/2010/06/gulseli-inaln-kaleminden-nilgun-marmara.html> [30.04.2011]

<sup>77</sup> Cezmi Ersöz, *Yine Seninle Geldi Hayat*, İstanbul: Gendaş Yayınları, 2002, s. 16.

<sup>78</sup> “Sylvia Plath ve Nilgün Marmara'nın Eserlerinde Ölüm ve İntihar Temalarının Karşılaştırmalı Olarak İncelenmesi”, 8 Eylül 2006, <http://blog.harunakgun.com/page/23/htm>[14.03.2011].

<sup>79</sup>“Bir Yazı Lale Müldür'den”; <http://aliyeozlu.blogcu.com/bir-yazi-lale-muldur-den/9554550.htm> [27.01.2011].

de düşündük. Ama ben Lale Müldür'ün aklı ve cezaî ehliyetinin olmadığını, bu yazının da ciddiye alınacak yanı olmadığını düşünüyorum. Lale, Nilgün'ün son birkaç ayında onunla hiç görüşmemişti bile.”<sup>80</sup>

Şairin çocuğu olmadığı için bunalıma girip intihar ettiğine dair bile gazete haberleri çıkmıştır. (Resim 1)

Marmara'ya ilgi duyan insanlar da onun hem epistemolojik yönü çok güçlü olan hem de felsefî özellikler gösteren şiirlerini anlamaya çalışmak yerine kolay olanı seçip ölümü üzerinde durmakla yetinmektedir. Elbette ki şairlerin ölümü sorgulanabilir; ama sorun bu sorgulamaların uzman kişiler tarafından yapılmaması, bilimsel olmaması ve oldukça yetkin şiirler yazan bir şairin eserlerinin ölümünün gölgesinde kalmasıdır. Bu durum, Yalçın Sadak ve Yücel Kayıran'ın yazılarında söz ettiği “Türk şiirinde magazinelle yaklaşım ve patronaj zihniyeti”nin<sup>81</sup> somut örneğidir.

1980 sonrası Türk şiir ortamında –düzyazı ile kamusal alanda(dergilerde)- yazınsal ilişkilerin dikey olarak kurulması anlamında bir yapılanma ortaya çıkmıştır. Yayımlanan düzyazıların konu nesnesi şiir değildir de şairlerin konuları, birbirleriyle ilişkileridir. Bu yazılar, yazınsal ve eleştirel çözümlemeden çok popüler kültür ürünleri niteliğine sahiptir. Bu değişim, olumsuz olarak değerlendirilmiştir. 1980'lerden sonra edebiyat dergileri gittikçe magazinleşmiş, karşılıklı paslaşmalara ve payelendirmelere dayanan yazılarla dolmuştur. Dergi yazılarında “malzemesi, konu nesnesi edindiği şiirin kendisinde, diğer şiirlerden farklı olarak mevcut olan poetik ve yaşamsal nitelikler” olan eleştirel yaklaşımın yerini magazinelle yaklaşım almaya başlamıştır.<sup>82</sup>

Ortaya çıkışı Aydınlanma döneminin ansiklopedistlerine kadar geri

---

<sup>80</sup> Soner Yalçın, a.g.g.y.

<sup>81</sup> Yalçın Sadak, Ludingirra dergisinin Bahar 1998'de yayımlanan 5. sayısında yer verilen *Opera Odağında Suları Bulandırmak* isimli yazısında, Yücel Kayıran ise hem aynı derginin Yaz 1998'de yayımlanan 6. sayısında hem de yazarı kendisi olan *Felsefî Şiir* isimli kitabında yer verilen *Türk Şiirinde Magazinelle Yaklaşım ve Patronaj Zihniyeti Üzerine Eleştirel Bir Deneme* isimli yazısında bu sorunu ele almıştır. Bkz. Yücel Kayıran, “Türk Şiirinde Magazinelle Yaklaşım ve Patronaj Zihniyeti Üzerine Bir Deneme”, Yücel Kayıran, a.g.e., ss. 412-444.

<sup>82</sup> Yücel Kayıran, “Türk Şiirinde Magazinelle Yaklaşım ve Patronaj Zihniyeti Üzerine Bir Deneme”, Yücel Kayıran, a.g.e., ss. 412-414.

götürülebilen magazinel yaklaşım modern döneme ait bir olgudur; ama kitle iletişim araçlarının gelişimi ile birlikte magazin işlevi kökenlerinden koparak modernizmin kapitalist düzeneğine belirlenen bir araç olmuştur. Hem modernliğin hem de magazinel yaklaşımın en önemli işlevlerinden biri büyü bozma olsa da onlarda bu işlev niyetleri bakımından birbirinden farklıdır. Modernite toplumsal ve doğal olayları mitoloji ve dinin tanımlamasıyla oluşan büyüden arındırmayı hedeflemiş, olup biteni nedensellik ile açıklamaya, anlamlandırmaya çalışmıştır. Magazinel yaklaşım ise modern döneme ait bir olgu olmasına rağmen bu dönemin bakış açısının hedeflediğinin tam tersine olaylar arasındaki nedensellik bağına koparır. Sonuç durumundaki olayın nedenini gündeliğin bayağılıkları içinde sunarak anlamsızlaştırır. Aynı zamanda bu olayı fantastikleştirir. Herhangi bir cinayet, kaza gerçekdışı motiflerle süslenecek abartılır, olması gerekenden çok daha yüksek bir konuma getirilir. Olumsuz bir durum, eleştirileceği yerde yüceltilir.<sup>83</sup>

Marmara'nın da hem ölüm nedeni-çocuk sahibi olmak isteyip de olamaması, Sylvia Plath'a öykünmesi, başkaları tarafından kandırılması gibi- gündeliğin bayağılıklarına indirgenmiş; hem de bu olay gerçekdışı unsurlarla –gizli bir örgüt tarafından öldürülmesi, kendini Galata Kulesi'nden boşluğa bırakırken mor eşarabının dalgalanması gibi- abartılarak fantastikleştirilmiştir. Üstelik rahatsızlığı dolayısıyla içine düştüğü olumsuz durum; “Hepimizin yapmak istediğini; ama hiçbirimizin yapamadığını bu kız yaptı.” diye ifade edilip<sup>84</sup> cesaret timsali olarak gösterilmiş, yüceltilmiştir.

Bugün, çeşitli kitle iletişim araçlarıyla insanın varoluşu ile ilgili olanaklar ve bu olanaklar ile ilgili arkaik temalar birer metaya, ardından da arkaik temalara dönüştürülerek simülasyonlar oluşturulmaktadır<sup>85</sup>. İnsanların eserlerini okudukları şairlerin, yazarların hayatlarını merak etmesi doğaldır. Bu yüzden ünlü şairler, yazarlarla ilgili anıların, izlenimlerin kaleme alındığı yazılar çok ilgi görebilir; hatta

---

<sup>83</sup> Yücel Kayıran, “Türk Şiirinde Magazinel Yaklaşım ve Patronaj Zihniyeti Üzerine Bir Deneme”, Yücel Kayıran, a.g.e., ss. 414- 416.

<sup>84</sup> Ece Ayhan, “Nilgün Marmara Üstüne Sekiz Soru”, Ece Ayhan, Sivil Denemeler Kara, s. 52.

<sup>85</sup> Yücel Kayıran, “Türk Şiirinde Magazinel Yaklaşım ve Patronaj Zihniyeti Üzerine Bir Deneme”, Yücel Kayıran, a.g.e., s. 424.

güvenilirse sanatçıya dönük eleştiriler için kaynak da olabilir. Ancak bu olgu, ne bir şairin şiirlerinin olması gereken konuma ölümünün getirilmesini ne de onun yaşadıklarının gerçek olmayan olay ve durumlarla süslenerek anlatılmasını gerektirirdi.

Magazinel yaklaşım patronaj ilişkilerini de beraberinde getirmiştir. Bu ilişki biçiminin usta-çırak ilişkisi gibi hiyerarşik bir konumlandırmaya ve gelenekçi bir zihniyete dayanır. Burada söz konusu olan, geçmişte ortaya çıkan şiir birikimine sahip çıkma anlamında bir gelenekçilik değildir. Modern öncesi toplumsal yapıya ait olan örgütlenme anlayışını modernliğin koşulları içinde gerçekleştirmeye çalışmaktadır. Eşit olmayanlar arasındaki kişisel ilişkilere dayanan bu sistemde her iki tarafın da övgü ve koruma altına alışı gibi verilecek bir şeyleri vardır. Kayıran, çeşitli dergi ve gazete yazılarında dile getirilenleri, masum bir anı anlatma edimi olarak değil de egemenlik kurma girişimi olarak değerlendirmiştir.<sup>86</sup> Hiyerarşik örgütlenmenin içindeki her alt yönetici kendi altındakilere tepeden bakmakta, onların da her biri altındakilerden tiksiniyor.<sup>87</sup> Bu durum, “edebî bir faşizm”<sup>88</sup>; anlatılanlar ise “mistisizmi olamayan bir mitoloji”<sup>89</sup> olarak değerlendirilmiştir. Şahinkaya’nın belirttiğine göre Marmara’nın hayattayken şiirlerini küçümseyen ve dergide yayımlanmasına izin vermeyen kimseler de öldükten sonra onun şairliğini yüceltmişlerdir<sup>90</sup>.

#### 1.4.TANIŞTIĞI KİMİ ŞAİRLER

İstanbul Kızıltoprak'ta buldukları dönemlerde Marmara ve Kağan Önal'ın

---

<sup>86</sup> Yücel Kayıran, “Türk Şiirinde Magazinel Yaklaşım ve Patronaj Zihniyeti Üzerine Bir Deneme”, Yücel Kayıran, a.g.e., ss. 435-437, 441.

<sup>87</sup> Umberto Eco, Ur- Faşizm ya da Edebî Faşizm”, trc. Osman Deniztekin, *Varlık*, Ekim 1995, s. 6’dan naklen: Yücel Kayıran, “Türk Şiirinde Magazinel Yaklaşım ve Patronaj Zihniyeti Üzerine Bir Deneme”, Yücel Kayıran, a.g.e., s. 442.

<sup>88</sup> Umberto Eco, Ur- Faşizm ya da Edebî Faşizm”, trc. Osman Deniztekin, *Varlık*, Ekim 1995’ten naklen: Yücel Kayıran, “Türk Şiirinde Magazinel Yaklaşım ve Patronaj Zihniyeti Üzerine Bir Deneme”, Yücel Kayıran, a.g.e., s. 442.

<sup>89</sup> Murat Belge, “Gündelik Hayat ve Magazin”, *Tarihten Güncelliğe*, İstanbul: Alan Yayıncılık, 1983, s. 426’dan naklen: Yücel Kayıran, “Türk Şiirinde Magazinel Yaklaşım ve Patronaj Zihniyeti Üzerine Bir Deneme”, Yücel Kayıran, a.g.e., s. 429.

<sup>90</sup> Emel Şahinkaya, Muğla-Gümüşlük, 18 Ağustos 2011.

evleri şairler için bir buluşma noktası olmuştur. O ve eşi, pazar günleri şair dostlarıyla birlikte fırında tavuk budu partisi yaparlar.<sup>91</sup> Yakın arkadaşı Seyhan Erözçelik şiire gönül veren Marmara'nın oturduğu evin kapılarının şiirsever her insana açık olduğunu, Türkiye'deki önemli şairlerin de oradaki sofranın misafiri olduğunu söyler. Marmara; İlhan Berk, Fazıl Hüsni Dağlarca, Cemal Süreya gibi şairleri kişisel olarak tanımıştır. Kendi dönemindeki şairlerden Haydar Ergülen, Orhan Alkaya, Müldür, İnal, Cezmi Ersöz, Turgay Özen ve Mustafa Irgat en yakın arkadaşları olmuştur. Onlarla şiir üzerine konuşmuştur. Kendisi de Batı edebiyatı, özellikle Anglo Sakson şiiri hakkında oldukça birikimli biridir.<sup>92</sup> Bu etkileyici, güzel ve kültürlü kadının şair arkadaşlarının hayatlarında özel bir yeri olmuştur, onun ardında bıraktığı, “anı”dan fazla bir şeydir.<sup>93</sup>

#### 1.4.1. Nilgün Marmara ve İlhan Berk

Marmara'yı 1981'de şiir çevresine tanıtan Berk olmuştur. Berk Bodrum'dayken Marmara'ya mektuplar, kartlar göndermiş ve ona "Büyük Nilgün" diye hitap etmiştir.<sup>94</sup> Berk'in Littera Amor şiirleri de Marmara içindir<sup>95</sup>.

Littera Amor şiirlerinden dizeler:

işte. Seni ne zaman usumun yangınlarından kurtarıp kursam, sen bana hep böyle insanlığın hâline benzeyen (hem iyi ki öyle, bir insan başka türlü nasıl güzel olabilir?) yıkıntılar içinden gelip vuruyorsun. Belki de bu benim sana hüznler yaratmak istememdir. Böylece de insana en yakışan şeyi bulduğumu sanmam, onunla gönenmemdir. Böylece de insana en yakışan şeyi bulduğumu sanmam, onunla gönenmemdir. Ya da (bu belki çok şaşırtıcıdır ama birden çok eski çağlara uzanıp, Nefertiti'yi (bilmem niçin Nefertiti?) düşünüp, sana tarihte bir yer aramak istememden geliyordur bu. Kim bilir? Yoksa başka niçin seni böyle yıkıntılar, ölü kentler, ölü tarih içinde kurayım?<sup>96</sup>

Şiirdeki anlatıcı- şair- insana en çok yakışan hâlin hüzn olduğunu; bu yüzden de sen diye hitap ettiği bir kadını hüznü bir hâlde hayal etmek istediğini dile getiriyor. Şairler geçmişten günümüze hüznü yüceltmişlerdir. Osmanlı Divan şiirinde

<sup>91</sup> Soner Yalçın, a.g.g.y.

<sup>92</sup> Sıddık Akbayır , a.g.e., ss. 230, 237.

<sup>93</sup> Haydar Ergülen , a.g.d.y., s. 34.

<sup>94</sup> Sıddık Akbayır , a.g.e., s. 237

<sup>95</sup> Haydar Ergülen, a.g.d.y., , s. 34.

<sup>96</sup> İlhan Berk, “Littera Amor, IV”, İlhan Berk, *Toplu Şiirler*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2008, s. 724.

hüzün, şaire en çok yakışan unsur olarak görülmüştür. Âşıklar, devamlı hüzün hâl ve makamı içinde bulunmaktadır. Osmanlı Divan şiirinde Hz. Yakup hüzünlü kimselerin piri olarak kabul edilir. Yakup Peygamber, kaybettiği oğlu Yusuf için çok üzülmüştür; halk onun ağlayışından rahatsız olunca kendisine şehir dışında bir kulübe inşa edip orada yas tutmuş ve ağlamaktan gözlerini kaybetmiştir; “kulbe-i ahzan (hüzünler kulübesi)” denilen bu evde taş bir yatakta uyuyarak, geven dikeninden bir yorgan örtünerek çile çekmiştir; onun oturduğu minder ise gam köşesi diye anılmaktadır. Hz. Yakup, bu nedenle eski şiirde hüznün sembolü olmuştur. Âşıklar, kendilerini çektikleri çileler sebebiyle Yakup Peygamber’e benzetmiştir; öyle ki Klasik Divan şiiri döneminden beri şair, “kulbe-i ahzan denen hüzünler kulübesinde elem tahsil eden bir gam talebesi” olarak görülmekte, buradan mezun olan öğrencinin de tasavvufî yönden kâmil insan aşamasına ulaştığı düşünülmektedir.<sup>97</sup> Çünkü hüzün insanların ruhunu inceltmektedir, ruh incelirse de bunun geriye dönüşü yoktur, gitgide daha da inceliş ve şeffaflaşır, duyarlılaşır<sup>98</sup>.

Ahmet Hâşim’in “Melâli anlamayan nesle aşına değiliz.”<sup>99</sup> diye, Yavuz’un “Hüzün ki en çok yakışandır bize”<sup>100</sup> diye şiir yazmasının, Ahmet Hamdi Tanpınar’ın ise ıstırabı “insanlığın ekmeği”<sup>101</sup> olarak görmesinin sebebi budur. Berk de mutlu olan bir kimsenin iyi şiir yazamayacağını<sup>102</sup> düşünür. Onun Littera Amor, IV şiirindeki anlatıcı da çok güzel olan bir kadına hüzünler yaratmak istemekte, bu nedenle onu viran olmuş yapılarla birlikte hayal etmektedir. Sonuçta aşk temel çelişkisi olan hüznü taşımaya mecburdur<sup>103</sup>, anlatıcı da edebî aşkın kaynağı<sup>104</sup> konumundaki güzel kadını hüzün olmadan düşünememektedir. Onun edebî aşkını

<sup>97</sup> Hasan Aktaş, *Çağdaş Türk Şiirinde İnsan*, Edirne: Yort Savul Yayınları, 2007, ss. 246, 250.

<sup>98</sup> Tülin Aksoy, “Gülümsemek Hüznü Kandırmaktır”, 25 Nisan 2010, <http://blog.milliyet.com.tr> [14.10.2012].

<sup>99</sup> Ahmet Haşim, “O Belde”, Ahmet Haşim, *Göl Saatleri*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2010, s. 38.

<sup>100</sup> Hilmi Yavuz, “Nazım Hikmet”, Hilmi Yavuz, *Hüzün ki En Çok Yakışandır Bize*, İstanbul: Can Yayınları, 1989, s. 90.

<sup>101</sup> Ahmet Hamdi Tanpınar, *Huzur*, [y.s.], [t.s.]’den naklen: *Kalem Bizde*, Yolbaşı İlköğretim Okulu, Rize, sy. 2 (2012), arka kapak.

<sup>102</sup> İlhan Berk, *Kanatlı At*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1994, s. 101’den naklen: Hudai Morsunbul, *Resim ve Şiir İlişkisi Işığında İlhan Berk Sanatı*, (yüksek lisans tezi), Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Eskişehir, 2006, s. 42, <http://www.belgeler.com.tr> [13.06.2012].

<sup>103</sup> Hudai Morsunbul, a.g.t., s. 53.

<sup>104</sup> Hudai Morsunbul, a.g.t., s. 114.

ifade ederken tarihe gönderme yapması, var olma ve var etme çabası<sup>105</sup> ile de açıklanabilir. Şair, edebî aşkı tanımlamak için tarihe inme<sup>106</sup> yoluna gitmiştir.

#### 1.4.2.Nilgün Marmara ve Seyhan Erözçelik

Üniversite yıllarında birlikte Hisar Kahve'de sohbetler ettiği yakın dostu Seyhan Erözçelik için Marmara her şeyden önce “Çocuk Hanımefendi”dir. Aynı zamanda onun şiirlerinin ilk okuru ve eleştirmenidir de.<sup>107</sup> Ona göre; her türlü bilgiye açık, soran, sorgulayan çocuk hanımefendi yazdığı şiirlerde de her sözcüğün hesabını vermiştir.<sup>108</sup> Dilbilim açısından sözcük sadece bir göstergedir, dilbilim sözcükleri antropolojik ve tarihsel içeriğinden arındırarak kendi başına varlıklar olarak ele alır; oysa poetik bakımdan sözcükler tek başına varlıklar değil tecrübe denilen varolma durumunun taşıyıcılarıdır. Her insan, tecrübelerini kendi huy ve karakteri doğrultusunda yaşar. Şairlerin sözcükleri de tecrübelerini dile getirir. Onların sözcüklerini değerli kılan tecrübeleridir.<sup>109</sup> Marmara'nın şiirlerinde kullandığı sözcüklerin hesabını vermesi de tecrübeleri ile ilgilidir.

Erözçelik, Marmara'yı kederli dansları, şarkıları, çocukça küçücük sakarlıkları, bağışlanabilir sorumsuzluklarıyla anar. Erözçelik'e göre onun yaptığı her benzemezlik vahşi topluma sunulan zehirli bir çiçektir ki onun çiçeklerini çok az insan fark etmiş ve ondan etkilenmiştir.<sup>110</sup>

Erözçelik, Marmara'yı beyaz ve soylu bir kargaya benzetir<sup>111</sup>. Karga; ötücükuşlar takımının kargagiller familyasının siyah tüylü, geniş kanatlı, güçlü gagalı, gezici ve ötücü kuşudur<sup>112</sup>. Onun yumurtadan beyaz renkli çıkma ihtimali milyonda birdir, böyle bir olasılık gerçekleşirse anne karga beyaz tüylü yavrusunu

---

<sup>105</sup> İlhan Berk, *Kanatlı At*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1994, s. 97'den naklen: Hudai Morsunbul, a.g.t., ss. 53- 54.

<sup>106</sup> Hudai Morsunbul, a.g.t., s. 54.

<sup>107</sup> Sıddık Akbayır, a.g.e., s. 237

<sup>108</sup> Seyhan Erözçelik, "Çocukluğun kendini saf bir Biçimde Akışa Bırakması, Ne Güzeldi. Yiten Bu İştel...", *Argos Yeryüzü Kültürü* dergisi, sy. 3(Kasım 1988), s. 186.

<sup>109</sup> Yücel Kayıran, "Sözcüklerin Tini, Şairin Yaşamı", Yücel Kayıran, a.g.e., ss. 139- 141.

<sup>110</sup> Seyhan Erözçelik, a.g.d.y., ss. 186-187

<sup>111</sup> Seyhan Erözçelik, a.g.d.y., s. 186.

<sup>112</sup> Hasan Aktaş, *Çağdaş Türk Şiirinde Kuşlar*, Edirne: Yort Savul Yayınları, 2005, s. 67.



diğerlerine benzemediđi için yuvadan ařađı atar<sup>113</sup>. Bu kuř cinsi tuhaf sesi, siyah rengi ve parlak cisimlere olan dűřkűnlűđű nedeniyle mitolojiye ve sanata sıklıkla konu olmuřtur<sup>114</sup>. Siyah rengi ve rahatsız edici sesi dolayısıyla pek sevilmez. Eski Tűrk řiirinde sűrekli olarak kűtű haberler getiren uđursuz bir kuř olarak dűřűnűlműřtűr. Kara yűzlűlűđű, řirkinliđi nedeniyle de ařıđın rakibinin en çok benzetildiđi hayvanlardan biri olmuřtur. Dűnya edebiyatında karga ile ilgili pek çok manzum eser yazılmıřtır.<sup>115</sup> Kimi ۆykűlerde aptal olarak tasvir edilmiřtir; ancak arařtırmalar karganın en zeki kuř olabileceđini<sup>116</sup> gűstermektedir. ۆstelik, zekâ seviyesi yűksek olan bu kuřların arasında çok bűyűk bir dayanıřma vardır<sup>117</sup>.

Eski Tűrk řiirinde uđursuzluk, řirkinlik gibi kűtű ۆzelliklerle sűz konusu edilen karganın modern Tűrk řiirinde zekası ve toplumsallıđı gibi olumlu niteliklerine dikkat çekilmeye bařlanmıřtır. Aktař, Divan řiirinde ve modern řiirde kuřları tematik olarak incelediđi *ađdař Tűrk řiirinde Kuřlar* isimli kitabında kargaya řimdiye kadar haksızlık edildiđini, kuřlar içinde en toplumcu ve devrimci olanının karga olduđunu belirtir.<sup>118</sup> Ayhan ise Cemal Sűreya ile yaptıđı *Kargalar ve Nilgűn Marmara* isimli sűyleřide kargaların marjinal dayanıřması ۆzerinde durur<sup>119</sup>. Karga, Modern Tűrk řiirinde radikal bir militan ve devrimci bir karakterin sembolű konumuna gelmiřtir.<sup>120</sup>

Kargalar ve kuzgunlar etrafında geniř bir mitoloji ve mistisizm vardır. Onlar, kimi inanıřlarda gűnahın simgesidir. Bařlangıçta beyaz olan bu kuřların iřledikleri gűnah dolayısıyla renklerinin siyaha dűnűřtűđűne inanılmıřtır. Yunan-Roma mitolojisinde karga ve kuzgunlar bařlangıçta kuđu gibi beyazdırlar. Ne zaman ki Apollo'nun hamile ařıđını gűzetlemekle gűrevli bir karga kűtű haberler getirir, o zaman renkleri siyaha dűnűřtűrűlűr.<sup>121</sup> Tufan sűylencesine gűre ise Nuh Peygamber tufandan sonra yeryűzűnűn kuruyup kurumadıđını ۆđrenmek için bir kargayı

<sup>113</sup> “Beyaz Karga”, <http://www.meydansozluk.com> [12. 09. 2012].

<sup>114</sup> “Karga”, *Vikipedi ۆzgűr Ansiklopedi*, <http://tr.wikipedia.org> [12. 09. 2012].

<sup>115</sup> Hasan Aktaş, a.g.e., s. 67.

<sup>116</sup> “Karga”, <http://tr.wikipedia.org/wiki/Karga>[12. 09. 2012].

<sup>117</sup> “Karga ve Muhteşem Zekâsı”, <http://www.bilgiustam.com> [12.09.2012].

<sup>118</sup> Hasan Aktaş, a.g.e., s. 67.

<sup>119</sup> Cemal Sűreya ve Ece Ayhan, a.g.d.y., s. 44.

<sup>120</sup> Hasan Aktaş, a.g.e., s. 16.

<sup>121</sup> “Karga Totemi”, <http://sehirde-yaban.blogspot.com/2012/02/karga-totemi.html>[20. 10. 2011].

görevlendirmiş; ama yeryüzüne inen karga gördüğü bir leşle meşgul olmuş ve bir daha geri dönmemiştir. Nuh Peygamber de ona beddua etmiştir. Bu nedenle onun yüzü kıyamete kadar kara olarak kalacaktır.<sup>122</sup> Erözçelik de muhtemelen Marmara'yı hem özgünlüğü ve marjinalliği hem de çıkar ilişkilerinden uzak, saf bir insan olması dolayısıyla beyaz bir kargaya benzetmiştir.

Erözçelik'in *Yağmur Taşı* (2004) isimli kitabındaki şiirlerden biri, Marmara hakkındadır:

#### **Nilgün'ün Göztaşı**

Ahşap bir kutu.

Açtım.

Öyle duruyordun ve bakıyordun bana.

Göğermiştin.  
Göz mıknaıısıydın.

Ne tuhaf, içimde inanılmaz  
bir istek uyandırdın.

Nilgün, "Sakın ağzına sürme!" diye uyardığında,  
ben çoktan dilimi değdirmiştim sana.

Acıydın.

Acı.

Şimdi yüreğimde bir taş<sup>123</sup>

Göz taşı bakırın sülfirik asitle tepkimesi sonucu ortaya çıkan mavi bir kristaldir. Çok güzel; ama zehirli bir taştır.<sup>124</sup> Şiirdeki anlatıcının göğerdığını söylediği bakır sülfat kristalleri ise Marmara'nın şiirlerinin metaforudur. Anlatıcı, Marmara'nın şiirlerinin trajik yönü üzerinde durmuştur.

---

<sup>122</sup> Hasan Aktaş, a.g.e., s. 67.

<sup>123</sup> Seyhan Erözçelik, "Nilgün'ün Göztaşı", Seyhan Erözçelik, *Yağmur Taşı*, İstanbul: Simurg Yayınları, 2004, s. 49.

<sup>124</sup> "Bakır (II) sülfat", *Vikipedi Özgür Ansiklopedi*, <http://tr.wikipedia.org> [30.06.2014].

Marmara'nın şiirleri insan varlığının aporia durumunu<sup>125</sup> asıl mesele olarak gören bir bilincin şiirleridir. Onun hem Apollonca düş sanatçısı hem de Dionysosça coşkunluk sanatçısı<sup>126</sup> olduğu söylenebilir. Acı çekmektedir; çünkü bilen(sezen) kişidir, evrenin yürek atışlarını duyabilmektedir. Onun şiirlerinin trajik yönü bundan kaynaklanmaktadır. Şairlik zaten merhametle, acıma duygusuyla, rikkatle ilgili bir hâl, şiir ise acıyı hissetme hâlidir<sup>127</sup>. Acı ne kadar büyürse bilinç o kadar derinleşecek ve yaratıcı boyutlara varacaktır<sup>128</sup>.

Trajik şiir, başlangıçta belirlenmemiş, açıklanmamış, müziğe dayanan bir varlıktan; yani acı duygusundan doğan estetik bir objedir. Şair ilkin Dionysosça bir sanatçı olarak “temel Bir” ile kendi acısı ve direnişi yüzünden bir olur, onun görüntüsünü ise müzik niteliğinde ortaya koyar. Daha sonra bu müzik Apollonca düş kurmanın etkisiyle yeni bir biçimlendirmeye, bir düş görünümü içinde görülebilir duruma gelir. Temel acının formsuz hâli müzikle ilgili kavramdan görünüş içinde çözülür ve kendisinin biricik benzerini oluşturur. Bu süreçte sanatçıya evrenin özülü arasındaki birliği bir düş kurma yeri gösterir. Bu yer; temel karşıtlığı, temel acıyı, görünüşün bütün ana beğencini duyurur. Şairin beni de varoluş uçurumundan haykırır, şiirini okuyanları kendi içindeki kapsayıcı yaşam özünün anlamına yöneltir.<sup>129</sup> Peki, okuyucu “bireyin acıklı cam örtüsü içinde ‘evren gecesinin geniş uzayı’ndan çıkan sayısız beğenç ve üzüntü bağrıışmasının yansıyan çılgılığı”<sup>130</sup> dinleyebilecek müktesebata sahip ya da dinlemeye katlanabilecek midir? Marmara'nın şiirlerini okumak isteyenleri anlatıcı bu yüzden uyarmaktadır.

### 1.4.3. Nilgün Marmara ve Cemal Süreya

Süreyya Marmara'yı Amerikan yazarı Scott Fitzgerald'ın çılgın karısı Zelda'ya

---

<sup>125</sup> Aporia, içinde yaşadığımız çağın koşullarında her türlü gelişmeye rağmen insanın yüz yüze geldiği veya içine sürüklendiği çıkmaz durumdur. Bkz. Yücel Kayıran, “‘Felsefi Şiir’ İçin Eşik Söz”, Yücel Kayıran, a.g.e., s. 9.

<sup>126</sup> Friedrich Nietzsche, *Müziğin Ruhundan Tragedyanın Doğuşu*, trc. İsmet Zeki Eyüboğlu, İstanbul: Say Yayınları, 2011, s. 22.

<sup>127</sup> Yücel Kayıran, “Kötülük Problemi Karşısında Şair, Evet Etik!”, Yücel Kayıran, a.g.e., s. 392.

<sup>128</sup> Alper Oysal, “İkinci Basıma Sunuş”, Rollo May, *Yaratma Cesareti*, trc. Alper Oysal, İstanbul: Metis Yayınları, 2010, s. 9.

<sup>129</sup> Friedrich Nietzsche, a.g.e., ss. 36, 37, 137.

<sup>130</sup> Friedrich Nietzsche, a.g.e., s. 136.

benzetir ve ona böyle hitap eder. Günler kitabında da zaman zaman ondan “Zelda” diye söz eder. Onu, daha sonradan fark ettiği yüzündeki acıyla hatırlar:

Çok değişik bir insandı Zelda. Akşamları belli saatten sonra kişilik, hatta beden değiştiriyor gibi gelirdi bana. Yüzü alarır, bakışlarına çok güzel, ama ürkütücü bir parıltı eklenirdi. Çok da gençti. Sanırım otuzuna değmemişti daha. Ece ile gergedan için yaptığımız aylık söyleşide ondan şöyle söz ettim: Bu Dünyayı başka bir hayatın bekleme salonu ya da vakit geçirme yeri olarak görüyordu. Dönüp baktığımda bir acı da buluyorum Nilgün'ün yüzünde. O zamanlar görememişim. Bugün ortaya çıkıyor.<sup>131</sup>

#### 1.4.4. Nilgün Marmara ve Haydar Ergülen

Marmara Lina Salamandre adıyla yayımlanan şiirlerin Ergülen'e ait olduğunu fark eder ve bunu ona söyler. Ergülen, Hafız ile Semender adlı şiir kitabının ön sözünde bu anıyı yıllar sonra şöyle anlatacaktır:

Nerede bıraktık o cümleyi: “Hafız, semender değil midir?” Hafız semenderdir. İki bildiğim hafız var, üçüncüsü ‘Bilmediğim’ Hafız, benim. Ben kimim? Kabareden emekli bir ‘Kızkardeş’ olan Lina Salamandre da benim. Ben, kimsem. Hafız ile Salamandre’nin ‘ben’ olduğuma kim karar verebilir? Kim bilebilir? Osman Hakan A., Necatigil Şiir Ödülü’nü kazanmasıyla kendisiyle yapılan söyleşide söylemişti, “Ben Necatigil’im diye. Ben de Hafız ve Salamandre dolayısıyla “Ben Haydar Ergülen’im mi demeliyim? Sormazlar mı Haydar Ergülen kim, uzatmazlar mı Hafız kim, Salamandre kim? (Benzerlik ya da taklit biçiminde eleştirenler çıkabilir, fakat şu paylaşılamayan Reşit İmrahor kim/lerdi? Onlar mıydı? Yoksa hepsinin bir Reşit İmrahor’u mu vardı? (Galiba vardı.) Lina Salamandre Şiir Atı’nda ilk yayımlandığında güzelim Nilgün Marmara söylemişti: ‘Bu sensin!’ ve “Kırmızı sakallı bir asker gibi şaşırtıcı” dizesini göstermişti. Kabul edip etmemek kime kalıyordu bu durumda? Bana mı, adına konuştuğum, adıma konuşan yoksa bana rağmen beni açıklayacak olan Lina Salamandre’a mı?<sup>132</sup>

Ergülen o dönem çok yalnız olduğunu ve başka yalnızlarla birlikte sık sık Kızıltoprak’taki eve gittiğini yazar. Kendisi de “Nilgün yalnızları”ndan ya da “Nilgün’ün yalnız bıraktıkları”ndan biridir. Onun için Marmara hem olmayı hem de olmamayı, aslında olmayacak bir şeyi seçmiş ve hiç kimsenin göze alamayacağı bir yolculuğa çıkmıştır.<sup>133</sup>

Ergülen Marmara’nın *Kırmızı Kahverengi Defter*’inde sıraladığı kadınlara mahcup kadını eklemiştir. Marmara şiir yazdığını kimseye söylemez. Yaşamının

<sup>131</sup> Cemal Süreya, *Günler*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2006, s. 340.

<sup>132</sup> Haydar Ergülen, “Hafız ile Semender”, Haydar Ergülen, *Hafız ile Semender Toplu Şiirler 2*, İstanbul: Adam Yayınları, 2002, s. 14.

<sup>133</sup> Haydar Ergülen, a.g.d.y., s.34.

sonlarına doğru paylaşmaya başlar. *Beyaz*'da ve *Şiir Atı*'nda şiirleri yayımlanır. Ölümünden bir ay önce daha sonra kitap halinde yayımlanacak şiirlerini Ergülen'e getirir. Mahcup bir şekilde bunların on yıldır yazdığı şiirler olduğunu söyler, beğenilirse *Şiir Atı* yayınlarında basıp basılmayacaklarını sorar. Ergülen şiirleri hemen okuyup bir kaç gün sonra telefon ederek yayımlayacaklarını söyler. Marmara da çok sevinir, üzerinden ağır bir yük kalkmıştır artık. Ergülen bu şiirleri çok şaşırtıcı bulur. Ona göre bu şiirler iyi bir şairi haber verir. Eğer bir önceki günün akşamında Marmara yaşamına son vermeseydi, 14 Ekim 1987'de eşi ile birlikte Kızıltoprak'taki evlerinde Ergülen'in doğum gününü kutlayacaklardır.<sup>134</sup>

Ergülen'in kimi şiirleri Marmara'yı çağrıştıracak ifadelerle doludur. Örneğin *Büyük Gözlü Kız* şiirindeki "yanan kadın" ifadesi Marmara'nın günlüğünde sıraladığı kadınlardan<sup>135</sup> biridir:

Kendini hâlâ yanan kadından kurtarma  
Büyük gözlü kız hepimize gücenir  
onca kötülükten bir iyilik çıkarabildi  
onca lüks onca kayıp taşındı iyiliğe  
başkalarının uzaklığından taşınan herkes  
Büyük gözlü kızın komşusu oldu  
mendilinde başkasının gözyaşını taşıyan herkes,  
Büyük gözlü kızın gözleri doldu<sup>136</sup>

Ergülen'in *Ali Dükkânı*'na giden şairler trenindeki yolculardan biri de Marmara'dır:

Bütün trenler gecikmeli.  
Makasçılar işi yavaşlatıyor.  
'Bey'ler gelecek: Behçet Bey, Beşiktaş Pazarı'ndan  
Kuşkonmaz almış, filesi dolu. Turgut Bey, elinde  
'sümbülteber, 'Yalnız At'ıyla şimdi gelir.  
Edip Bey bütün mektuplarını dağıtmış,  
Çantasında kalan son mektubu kendisine yazmış:

<sup>134</sup> Haydar Ergülen, "Dünyayla Yaralı Nilgün Marmara", s. 35.

<sup>135</sup>

Rüzgârla/ Yanan kadın/ Mahzun köpeğe sırtını dönen kadın/ Şiir yazan, canına kıyan kadın/ Kürekçi erosun kayığındaki kadın/ Çiçek kadın/ Seyyah kadın/ Bahçe kadın/ Masa kadın/ Pencere kadın/ Çoğul kadın/ Çocukluk kucığında kadın/ Martı tüyü kadın/ Çöl zambağı kadın/ Kontrat imgesi kadın/ Köpük kadın/ Şafak kadın/ Durgun hayat kadın

Bkz. Nilgün Marmara, a.g.e., s. 35.

<sup>136</sup> Haydar Ergülen, "Büyük Gözlü Kız", Haydar Ergülen, *Nar Toplu Şiirler 1*, İstanbul: Adam Yayınları, 2002, s. 143.

‘Sahi ben seni uzun bir yolda yürürken  
Gördüm müydü hiç?’, Oktay Bey, mısır seferinden,  
dönüyor, tek ganimeti bir kadeh: ‘Doldur kadehimi  
Hasancan’, Cemal Bey parklardan, bahçelerden,  
Köprülerden geçecek ve Toros Ekspresine yetişecek.  
‘Bey’ler gidiyor. Makasçılar yolları açtı.  
Yerler numaralı ve artık trene Türkçe bir ad  
bulmak gerekmiyor.  
Çünkü tren, Türkçenin en uzun kelimesi,  
Ve Ergin Bey, ‘Yavrum Ergin’ geç kalmış gibi,  
Trene uçakla yetişiyor. ‘Yedi Güzel Adam’ın  
Cahit’i, zarif bir jestle treni durduruyor.  
Nilgün Hanım, pelerinini bir balkonda bırakıp  
‘Bey’leri selamlıyor: Tren kraliçesi seçilecek.  
.....  
Trenin durduğu son istasyonun adı: Ali Dükkânı.<sup>137</sup>

Ali, “1. Yüce, ulu, yüksek. 2. Orun bakımından en üstün.”<sup>138</sup> anlamına gelir. Dört büyük halifenin sonuncusunun da ismidir. Ona bu ismi Hz. Muhammed vermiş ve onun hakkında “Ben ilmin şehriyim, Ali de onun kapısıdır. O hâlde ilim isteyen kimse Ali’nin kapısına gelsin.” demiş ve onun Kur’an-Natık (Konuşan Kur’an) olduğunu beyan etmiştir. Kâinatın sırrının Kur’an’da, Kur’an’ın sırrının besmelede, besmelenin sırrının be harfinde, be’nin sırrının altındaki noktada, noktanın sırrının da Hz. Ali’de gizli olduğu rivayet edilmiştir. Onun adına oluşturulmuş bir divan vardır. Sözleri ve hutbeleri ölümünden sonra Nehcü’l Belaga adlı eserde toplanmıştır.<sup>139</sup> Hz. Ali, bir velidir. Hatayî, Âşık Kurbanî, Müdamî gibi rüyasında onun elinden aşk badesi içip de şiir söylemeye başlayan şairler vardır.<sup>140</sup> Doğu’nun en büyük lirik şairlerinden biri olarak görülen Hafız-ı Şirazi’nin şair olmasının sebebi de bir rivayete göre Hz. Ali’yi rüyasında görmesidir. Hz. Ali, bir gün Dicle kıyısına gider. Divit ve kalemle kâğıtlara bir şeyler yazar ve bu kâğıtları nehre atar. Kâğıtlarda yazılı olan şeylerin hakikate ve marifete ait sözler olduğunu, daha sonra Şiraz’dan gelecek bir âriften zuhur edeceğini insanlara bildirir.<sup>141</sup> Şairler Hz. Ali’den feyz aldıkları gibi

<sup>137</sup> Haydar Ergülen, “Ali Dükkânı”, Haydar Ergülen, *Hafız ile Semender*, ss.232-233.

<sup>138</sup> “Ali”, *Büyük Türkçe Sözlük*, <http://tdkterim.gov.tr/bts/> [16. 09. 2012].

<sup>139</sup> Hasan Aktaş, *Çağdaş Türk Şiirinde Dinî Motifler*, Rize: Yort Savul Yayınları, 2011, ss. 157- 158.

<sup>140</sup> Erol Gündüz, “Divan ve Halk Edebiyatı Sanatçılarında İlham Kaynağı Olan Rüya”, *Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, sy. 22(2009), s. 199, <http://www.sosyalbil.selcuk.edu.tr> [16. 09. 2012].

<sup>141</sup> Haydar Ergülen, “Hafız ile Semender”, Haydar Ergülen, *Hafız ile Semender*, s.8.

takdir ettikleri kimseleri Hz. Ali'ye de benzetmiştir<sup>142</sup>. Şiiri bir mazi dükkânına, treni de bu dükkâna hatıra taşıyan bir araç olarak tasvir eden Ergülen<sup>143</sup> de şairler treninin ulaştığı nihai yere Ali Dükkânı ismini vermiştir.

Ergülen'in *Üzüm* şiirinde, Marmara'nın *Düşü Ne Biliyorum* şiirindeki "Ey, iki adımlık yerküre/ Senin bütün arka bahçelerini/ gördüm ben!"<sup>144</sup> dizelerine "İnsan hayli üzgün bahçelerden geçmese/Şiir yazar mı üzümün tatlı sözlerinden"<sup>145</sup> diyerek anıştırma yapmıştır. Bahçe, Ergülen için de önemli bir simgedir. Acı çekme ve olgunlaşma yeridir.

Ergülen, *Yelkenli* şiirinde Marmara'nın *Bir Kez Erlerin de Söylediğince Bu Kız Elmalı Bir Kaptan Olmalıydı* şiirine gönderge yapar:

"Bu kız elmalı bir kaptan olmalıydı"  
gülümseme ağacından bir yelkenlide

bu kız sınıfsız öğretmen abla  
gözü balkonda bir ıhlamur ağacından  
iniyor çocukluk uykularının provasına  
ve kahyor önce ateşi kurtarmak için  
dilin odalarındaki yangına<sup>146</sup>

#### 1.4.5. Nilgün Marmara ve Ece Ayhan

Hem Ayhan için Marmara hem de Marmara için Ayhan özel bir isimdir. Bu iki şair birbirlerini derinden etkilemiştir Gümüşlük, o dönemlerde Türk entellektüellerinin uğrak yeri<sup>147</sup>. Marmara ve Önal Gümüşlük'te Sysyphos Pansiyon'u işletirken Ayhan da orada kalıyordu. Ayhan daha sonra İstanbul'a dönüp Büyükkada'da Sena ve Doğan Kemancı'nın evinde kalır. O günlerde Marmara, Ergülen ve başka arkadaşlarıyla Ayhan'ı ziyarete gitmiştir. Daha sonraki Günlerde Ayhan,

<sup>142</sup> Hasan Aktaş, a.g.e., s. 158.

<sup>143</sup>Yusuf Çopur, "Yusuf Çopur'un Haydar Ergülen'le Gerçekleştirdiği Söyleşi", <http://www.edebiyathaber.net/yusuf-copurun-haydar-ergulenle-gerceklestirdigi-soylesi/> [16. 09. 2012].

<sup>144</sup> Nilgün Marmara, *Daktiloya Çekilmiş Şiirler*, s. 164.

<sup>145</sup> Haydar Ergülen, *Nar Toplu Şiirler 1*, s. 211.

<sup>146</sup> Haydar Ergülen, "Yelkenli", Haydar Ergülen, *Nar Toplu Şiirler 1*, s. 117.

<sup>147</sup>Ece Ayhan, *Şiirin Bir Altın Çağı*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1993, s. 63'ten naklen: Nilay Kaya, "Üç Adımlık Yerküre: Nilgün Marmara ve Şiir Dünyası üzerine Bir İnceleme".

Marmara ve Önal'ın Kızıltoprak'taki evlerine yerleşmiştir.<sup>148</sup>

Ayhan, Türkiye'de şiir seven, şiir okuyan, şiir yazan birçok insan için çok önemli bir isimdir. Marmara da Ayhan'ın şiirlerinin takipçisiydi.<sup>149</sup> İnal'la sohbetlerinde en sevdiği konu Ayhan'dır. Bu aykırı ve muhalif şair, Marmara'nın ilgisini çekmiştir. Marmara onun her hareketini hoşlanarak anlatmaktadır.<sup>150</sup> Ayhan da kitaplarında yazdıklarını Marmara ve arkadaşlarıyla sohbetleri sırasında söylemiştir.<sup>151</sup>

Ayhan Marmara'yı ölümünden sonra yazılarında sık sık anar. Kendisini çok etkileyen bu şairi hiç değilse yazılarında yaşatmak ister.

*Mor ötesi Requiem*'de ilkokul yıllarından söz eder. Öğretmenleri onu ve arkadaşlarını silgi, gönye ve iletkileriyle bir idamı seyretmeye götürür. Oysaki okullarının ismi “Cankurtaran İlkokulu”dur. İşte tam bu sırada şunu belirtir: “(SÜPERLATİFLERİ ÇOK İYİ BİLEN BİR KIZ ÇOCUĞU. Nilgün Marmara. 1987)”<sup>152</sup> Kitabının son bölümünde yine birdenbire Marmara'yı işaret eder : “Hiç çılgınlık atmadan Kızıltoprak'ta. Çile çekenler belli olmasın için tahta laternayı, güneşe gider bir deve gibi süslemişlerdir. Doğrusu dışardaki kadının acısı hiç belli olmuyordu. (...)”<sup>153</sup> *Öküzlemeler*'de “*Nilgün Marmara ...*” başlığı altında yine ondan söz eder. Marmara dünyanın arka bahçesini görmüştür. Arka bahçeyi görmek ise korkunçtur; çünkü bütün renkler yitip gider .<sup>154</sup> *Aynalı Denemeler*'inde yer verdiği Ressam Ömer Uluç ile yaptığı söyleşide İdris Küçükömer'den söz ederken yine Marmara'yı anar. Küçükömer ölünce karga seslerinin altında gömüleceğini söylemiştir. Şimdi ““Beyaz Karga”larlı ve dünya güzeli Nilgün Marmara'yı” anmanın tam sırasıdır. Ömer Uluç da kinayeli bir şekilde kargaların resme, şiire ve söz

---

<sup>148</sup> Haydar Ergülen, a.g.d.y., s.34.

<sup>149</sup> Cezmi Ersöz, a.g.e., s. 15.

<sup>150</sup> Gülseli İnal, “Omega Kapısından Giriş Nilgün Marmara”, s. 75.

<sup>151</sup> Gülseli İnal, “Gülseli İnal'ın Kaleminden Nilgün Marmara (\*) Senkronize Bir Anı”.

<sup>152</sup> Ece Ayhan , *Morötesi Requiem ( Ağzıbozuk Bir Minyatür )* , İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1997, s. 89.

<sup>153</sup> Ece Ayhan, a.g.e., s. 104.

<sup>154</sup> Ece Ayhan, “Nilgün Marmara...” , Ece Ayhan, *Öküzlemeler*, İstanbul: Sel Yayıncılık, 2004, s. 23.



sanatlarına en yakın duran hayvan olduğunu söyleyerek onu onaylar.<sup>155</sup>

Ayhan'ın şairlerden oluşan Dinar Bandosu'nda Marmara şef ve Tambur Majör'dür.<sup>156</sup>

Tambur, Klasik Türk müziğinin başlıca çalgılarından biridir. Yay veya mızrapla çalınır. Ağaçtan yapılan, uzun saplı, telli bir çalgıdır. Klasik ve çağdaş Türk şiirinde ondan kimi zaman söz edilir.<sup>157</sup> Tambur, acıklı acıklı inler. Sesi yakıcı ateş gibidir :

Sine-i tanburunda Mızrâb inleyen kanunda tel  
Âteş-i suzâna benzer aşka isrârın nedir ?<sup>158</sup>

Tanbur , yalnızlığı ve sonbaharı çağrıştırır :

bir yalnızlığın iklimine koyulmuş  
ve içi bir hazanın terennümüyle oyulmuş  
kötürüm bir tanbur gibi<sup>159</sup>

Tanbur dinlemek acıdan güller devşirmektir:

eşkâlimiz acıdan güller devşirir billâh  
bir tambur gezinirken kaybolmuş makamları<sup>160</sup>

Hakikaten Marmara'nın şiirleri de bir yönüyle tambur sesi gibi “ateş-i suzân”a benzer. Kimi şiirlerinde hüznün duygusu ve lirizm öylesine yoğundur ki onun yalnızlık ikliminde sonbaharların, ölümün şiirini yazan bir şair olduğu söylenebilir ve şiirlerini okumak da acıdan güller devşirmek gibidir. Aslında bu durum, 1980-1990 şiirinin bir özelliğini de yansıtmaktadır.

1980-1990 şiiri yeni bir duyarlılık olarak gelişmiştir. Bu yaklaşım, Nazım Hikmet'in temsilcisi olduğu Kurmacı, Gelecekçi şiir ve onun duyarlılığından çok farklıdır. Şiirler gelecek kaygısı taşımaz ve toplumsal politik önermelerin

<sup>155</sup>Ece Ayhan, “İki Kedinin Konuşması”, Ece Ayhan, *Aynalı Denemeler*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1995, s. 11.

<sup>156</sup> Ece Ayhan, “Dinar Bandosu Yine Tam Kadro!”, Ece Ayhan, a.g.e., s. 16

<sup>157</sup> Hasan Aktaş, *Çağdaş Türk Şiirinde Sosyal Hayat*, Edirne: Yort Savul Yayınları, 2006, s. 209.

<sup>158</sup> M. Nejat Sefercioğlu, “Gönül Telinden”, M. Nejat Sefercioğlu, *Divançe-i Seferi*, İstanbul: Yıldız Matbaacılık, 1997, s. 108'den naklen: Hasan Aktaş, a.g.e., s. 209.

<sup>159</sup> Murathan Mungan, “Kıssa XXVII”, Murathan Mungan, *Osmanlıya Dair Hikâyat*, İstanbul: Metis Yayınları, 1995, s. 102'den naklen: Hasan Aktaş, a.g.e., s. 209.

<sup>160</sup> Sefa Kaplan, “Yenik Ordunun Subayları Gazeli”, *İnsan Bir Yalnızlıktır*, İstanbul: Bebekus'un Kitaplığı, 1990, s. 54'ten naklen: Hasan Aktaş, a.g.e., s. 209.

uzağındadır. Yüksek sesle haykırmak, kitleselleşmek reddedilmiş; ideolojik ya da felsefi yönelim önemsenmemiştir. Sözcüklerin anlam katmanları ve duyarlılıkları bir duyum ve doyum eşiği olarak görülmüştür. Şiirlerde neo-klasik bir algılama gizlidir; alaturkanın, Türk müziğinin sesi ve duyarlılığı hissedilir.<sup>161</sup>

Ayhan latife olsun diye tanıdığı kişileri ünlü müzisyenlerle eşleştirmiş ve Marmara'ya da Billie Holliday'i uygun görmüştür. Ona göre Marmara, Holliday'in suretinde bir şairdir.<sup>162</sup>

Holliday (7 Nisan 1915- 7 Temmuz 1959), Amerikalı bir şarkıcı, şarkı sözü yazarı ve bestecidir. Onun çileli bir hayatı olmuştur. Gezgin bir müzisyenin kızıdır. Çocukluğunu fakirlik içinde geçirmiş, eğitimden yoksun büyümüştür. On sekiz yaşında gece kulüplerinde şarkı söylemeye başlamış ve ünlü organizatör John Hammond tarafından keşfedilmiştir. Blues türünü kendine yaşam tarzı edinen sanatçı, caz tarihinin önemli seslerinden biri olmuş ve birçok caz ve blues şarkıcısı ondan esinlenmiştir. Kırk dört yaşındayken siroz hastalığına yakalanıp ölmüştür.<sup>163</sup> Marmara da Holliday gibi caz gırtlığına sahip güzel bir kadındır<sup>164</sup> ve Holliday gibi genç yaşta ölmüştür. Holliday'in söylediği *Gloomy Sunday* (Kasvetli Pazar) şarkısı ise dünyada korkunç bir intihar dalgasına yol açmış ve dünya müzik tarihine unutulmaz bir etki bırakmıştır.<sup>165</sup>

Ayhan, Marmara'nın Giacomina Puccini'nin *Tosca* isimli operasına çıkabileceğini belirtir<sup>166</sup>. Marmara karakteri, nihilist tutumu ve ulaşılmazlığı dolayısıyla bu operadaki Floria Tosca isimli bir kadına benzetmektedir. Tosca, kompleks bir karakterdir; onu canlandıracak kişinin aynı anda hem sanatçı ruhlu hem kiskanç hem âşık hem katil hem çaresiz hem de dindar olması gerekmektedir.<sup>167</sup>

---

<sup>161</sup> Hasan Bülent Kahraman, *Türk Şiiri, Modernizm, Şiir*, İstanbul: Agora Kitaplığı, 2004, ss. 406- 407.

<sup>162</sup>Ece Ayhan, "Kim Kimin Sureti", Ece Ayhan, a.g.e., s. 43.

<sup>163</sup> "Billie Holliday", [http://tr.wikipedia.org/wiki/Billie\\_Holiday](http://tr.wikipedia.org/wiki/Billie_Holiday) [10. 05.2011]

<sup>164</sup> Soner Yalçın, a.g.g.y.

<sup>165</sup> "Bir İntihar şarkısı/Gloomy Sunday", <http://blog.milliyet.com.tr> [01.07.210].

<sup>166</sup> Ece Ayhan, *Hay Hak! Söyleşiler*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2002, s. 82.

<sup>167</sup>Serhan Bali, "Kiskanç, aşık ve de çaresiz Tosca", <http://www.radikal.com.tr/Radikal.aspx>[20.10.2009].

Keskin duygu dönüşümleri onun karakterinin yapı taşlarıdır.<sup>168</sup> Tanınmış ve sevilen bir şancıdır. Aşk ve sanat için yaşamaktadır.<sup>169</sup> Hayata bakış açısı nihilisttir. Niçin ıstırap çektiğine anlam veremez ve Tanrı'ya şöyle yakarır:

Ben yaşardım aşk ve sanatla.  
Bembeyazdır ömrümün geçtiği yol.  
Tek bir dert yok ki merhametinle şifa bulmasın.  
Her gün temiz bir kalbe gelip  
Mihrap önünde sana imanla yalvaran,  
Sana çiçek getiren ben,  
Ben değil miydim?  
Söyle...  
Ve şimdi bu müşkül an gelince  
Böyle yarab neden beni yalnız bıraktın sen?  
Elmaslarımla ben Meryem'i süslerdim.  
Bir sonsuz aşkla sesim semalara yükselirdi...  
Kara saatlerde neden? Neden yarab, ah...  
Bıraktın sen yalnız beni, neden?<sup>170</sup>

Böyle bir nihilist tutum, Marmara'nın şiirlerinde de vardır:

Soruyor hatırasında, “sırtımda ve  
sırtında gezinen bu ürperti kim,  
bir damla süt yerine bu ağu kim?”  
(...)<sup>171</sup>

Şiirdeki anlatıcı yaşarken karşılaştığı olumsuzlukların şaşkınlığı içindedir. Çektiği acılara anlam veremez.

Tutuklanacakken “kurban sunumunun ayinsel görünümü içinde”<sup>172</sup> kendini saray surlarından aşağıya bırakan Tosca'nın son sözü alaycı bir şekilde söylediği “Aptallar! Siz beni asla yakalayamayacaksınız!”<sup>173</sup> olmuştur. Kendisine kötülük etmek isteyen kimseler, bir sanatçının derinliğini idrak edebilecek müktesebata sahip

<sup>168</sup> Özlem Belkıs, “Kadının Ölmesi Gerekir: Giacomo Puccini'nin Operalarındaki Kadın Karakterlere Feminist Eleştirel Yaklaşım”, *Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi*, İzmir, sy. 4 (2010), s. 60, <http://www.mitosweb.com>, [25. 09. 2012].

<sup>169</sup> Umut Güngör, *Giacoma Puccini'nin Opera Sanatına Yaklaşımı ve Tosca Operası*, Mersin Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, (yüksek lisans tezi), Mersin, 2005, ss. 87, 113. <http://www.belgeler.com>, [25. 09. 2012].

<sup>170</sup> Umut Güngör, a.g.t., s. 130.

<sup>171</sup> Nilgün Marmara, “Kan Atlası”, Nilgün Marmara, a.g.e., ss. 161- 162.

<sup>172</sup> Kurban sunumunda, koro hâlinde yinelenen büyümlü sözler, dağınık ve kayıtsız duran kalabalığın dikkatini çekmeye başlar. Şiddet ayinsel bir biçimde gelişir. Kurban törenlerinin hazırlık aşamasındaki kavga taktikleri, biçimsel simetri ve onun sürüp giden karşılıklı konumlanması kadınların opera sahnesinde ölümlerinden önceki koro ve orkestra bölümleri ile ilişkilendirilebilir. Bkz. Özlem Belkıs, a.g.m., s. 58.

<sup>173</sup> Umut Güngör, a.g.t., s.46.

değildir. Bir anlamda, sanatçılar zaten ulaşılmazdır. Kahraman, *Türk Şiiri Modernizm Şiir* isimli eserinde “Bir şair hakkında yazmak gibi bir hak olabilir mi?” diye sorar. Çünkü hiçbir yazı bir şairi kuşatamaz, kapayamaz. Üstelik her bakış açısının, her yöntembilimin kurduğu şair de ötekenden farklıdır.<sup>174</sup> Bu bağlamda Marmara’yı da hiç kimse yakalayamayacaktır.

Ayhan, *Aynalı Denemeleri*’nde yine Marmara’nın dünyanın arka bahçelerini gördüğünden söz eder. Ona göre Marmara yalnızca güzel bir kadın değil, mecazî anlamda tam bir erkektir. İlginç, özgün ama aynı zamanda sahici bir şairdir ve şiirin peşini hiç bırakmamıştır.<sup>175</sup> Görmezlikten gelinmiş, hakkı yenilmiş bir şairdir.<sup>176</sup> Ayhan yazılarında ondan hep beğeniyle söz etmiştir. Kimi zaman bundan dolayı eleştirilmiştir de. 1988’de Sefa Kaplan onunla marjinallik üzerinde bir konuşma yapar. Ayhan da Marmara’dan söz etmekten kendini alamaz. Gergedan’daki dört kişi de onun Marmara’nın ölümünü istismar ettiğini yazar. Ayhan da ben nasıl böyle bir şey yapabilirim diye kendisini savunur. Ayhan’ın elinde değildir Marmara’dan söz etmemek; çünkü onu çok seviyordur: “(...) Ben nasıl söylerim Nilgün Marmara’yı Çok sevdiğimi? Bir moruk genç kızı sevmiş derler. (...)”<sup>177</sup> Kendisini Marmara’yı duygusal bir bakışla değerlendiği için eleştirmeleri üzerine Marjinallik isimli söyleşisinde elbette ki duygusal davranacağını; çünkü yaşadığı süre içinde Marmara’nın tek bir açığını görmediğini, yaptığı işin de zar atmak olmadığını dile getirir.<sup>178</sup>

“Zar atmak”, hem Türk şiirinin hem de Türk şiir eleştirisinin son yirmi yılında sıkça kullanılmış deyimlerden biridir, Ataç’ın biçemi ile popülerleşmiştir. Kayıran; bu deyim eleştirmenler ve şairler tarafından sorumsuzca kullanıldığını, dolayısıyla da bulanık bir kavram hâline geldiğini belirtir. Zar atmak, aslında bir oyun, bir kumar terimidir. Kazanmanın olduğu gibi kaybetmenin de olduğu riskli bir oyundur. Bir kimseye zar atmak da var olan bir şey üzerinde değil, henüz var olmayan bir olasılık

---

<sup>174</sup> Hasan Bülent Kahraman, a.g.e., s. 36.

<sup>175</sup> Ece Ayhan, “Şairlerin Ön ve Arka Bahçeleri”, Ece Ayhan, *Aynalı Denemeler*, s. 59.

<sup>176</sup> Ece Ayhan, “128 Nilgün Marmara”, Ece Ayhan, *Sivil Denemeler Kara*, s. 54.

<sup>177</sup> Ece Ayhan, “Ece Ayhan’ın Şair Defteri”, Ece Ayhan, *Aynalı Denemeler*, s. 52.

<sup>178</sup> Ece Ayhan, “Marjinallik”, Ece Ayhan, *Sivil Denemeler Kara*, s. 79.

üzerinde konuşmaktır. Oysa eleştirilenler ve şairler kâhin ya da kumarbaz değildir; onların var olan durumlar üzerinde düşünce üretmeleri gerekir; çünkü var olan iyi tanımlanırsa yargıların geçerliliğinden söz edilebilir.<sup>179</sup> Bu bağlamda Ayhan'ın Marmara hakkındaki yazıları var olan bir durumu söz konusu olduğu için “zar atmak” değildir.

Ayhan'ın Marmara'nın bir yerlerde kendisini duyduğundan ve anlayacağından emin bir hâli vardır. *Nilgün Marmara'ya Sorular* isimli yazısında onunla dertleşir. Köylerden kentlere göç sorunundan ve Türkiye'deki insanların kitaba ve yazıya karşı düşmanlıklarından söz eder.<sup>180</sup>

Ayhan, yazılarında Marmara'dan “128 Nilgün Marmara” diye söz eder. Bu numara hem onun *Meçhul Öğrenci Anıtı* isimli şiirindeki devrimci öğrencinin<sup>181</sup> hem de Füzûzan'ın *Kış Gelmeden* isimli öyküsündeki arka sıralarda oturan, unutulmuş, dışlanmış öğrencinin<sup>182</sup> okul numarasıdır. Tesadüf olmuştur ki Ayhan Marmara'nın cenazesinde annesinin yanına gidip okul numarasını sorar. Onun okul numarası da mezar numarası da “128”dir.<sup>183</sup> Onu başka hiç kimsede bulunmayan, çok değişik bir mor elbiseyle bir öğrenci olarak hayal eder. Bu öğrenci derslere pek girmez, umutsuzlar merdiveninde oturur. Sırası önlerde olmasına rağmen arkalarda bulunmayı tercih eder. Bir tenefüs daha yaşasaydı tabiattan tahtaya kalkacaktır. Şair, onun kendisiyle aynı sınıfta ve aynı sırada olduğunu yazar.<sup>184</sup>

Ayhan, Marmara'nın gözlerini onun iç dünyasının derinliklerini yansıtan bir ayna gibi tasvir etmiştir: “Hani denizin, özellikle de Ege'de denizin derin yerleriyle sığ yerleri arasında açıklanamaz ve derin bir mavilik vardır. Evet, işte Nilgün'ün gözleri öyle bir renkteydi, resim boyası satan kırtasiyecilerde bile böyle bir maviliğe rastlayamazsınız.(...)”<sup>185</sup> Onun için Marmara hem kusursuz denebilecek bir güzelliğe

---

<sup>179</sup> Yücel Kayıran, “Saldırı Mantığı”, Yücel Kayıran, a.g.e., s. 485.

<sup>180</sup> Ece Ayhan, “Nilgün Marmara'ya Sorular”, Ece Ayhan, a.g.e., s.53.

<sup>181</sup> Ece Ayhan, “Meçhul Öğrenci Anıtı”, Ece Ayhan, *Bütün Yort Savul'lar! 1954- 1997 Toplu Şiirler*, s. 123.

<sup>182</sup> Füzûzan, *Benim Sinemalarım*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2006, ss. 70-128.

<sup>183</sup> Gülseli İnal, a.g.d.y.

<sup>184</sup> Ece Ayhan, “128 Nilgün Marmara”, Ece Ayhan, *Sivil Denemeler Kara*, ss.55-56

<sup>185</sup> Ece Ayhan, “128 Nilgün Marmara”, Ece Ayhan, a.g.e., s. 56.

hem de marjinal denebilecek sahiciliğe sahiptir<sup>186</sup>; ama bu, fark edilmemiştir.<sup>187</sup>

Ayhan'a göre Marmara tercüme anlamında bir marjinaldir; çünkü Türkiye Cumhuriyeti de tercüme bir cumhuriyettir. Tercüme bir cumhuriyetin içinde başka türlü mümkün değildir.<sup>188</sup> Onun tercüme bir cumhuriyet ve tercüme marjinallikle işaret ettiği sorun tepeden inmeciliktir. Ona göre Türkiye'de yasalar toplumu değiştirmekten çok bürokrasinin yetkilerini pekiştirmeye çalışmaktadır<sup>189</sup>. Cumhuriyet, gerçekte olması gerektiği yapı ve özelliğe henüz sahip olamamıştır<sup>190</sup>. Böyle bir ülkede, kamusalılık en muhalif insanların dahi ruhuna işlemiştir<sup>191</sup>. Cumhuriyet rejimi de Osmanlı monarşisi gibi "kamusalılık"ın dışında hiçbir şeye yaşama şansı vermemiştir. Bu düzende "Marj" a, bireye, ütopyaya zaman ve yer yoktur.<sup>192</sup>

Ayhan'ın Marmara'yı marjinal diye nitelendirmesinin sebebi toplumda yaygın olan marjinallik anlayışından çok farklıdır. Ona göre marjinallik toplum tarafından yanlış anlaşılmakta; serserilikle, madde bağımlılığıyla karıştırılmaktadır:

Kimileri, neredeyse, Beyoğlu İstiklal Caddesi'nde, her gün, yaya kaldırımlarına araba park eden hödükleri de 'marjinal' sayıyor! (...) Oysa 'marjinal'ın de alkollülikle, hödüklükle, hapçılıkla, pislikle ve benzerleriyle ilişkisi yoktur. (...) Bir kez, 'marjinal' sözcüğün her anlamıyla 'dürüst' ve 'doğru' insanlardır. Ve herhangi bir 'kötülük dayanışması'na girmeye tenezzül dahi etmezler. (...)<sup>193</sup>

Hem felsefe ve sanatla uğraşan marjinal kimseler hem de serseriler vurdumduymazlık ve esriklik bakımından birbirine benzeyebilir; ama onların vurdumduymaz ve esrik olmalarının sebebi birbirinden çok farklıdır. Serserilerin vurdumduymazlığı hayata karşı kayıtsız olmalarından ileri gelirken Ayhan'ın

<sup>186</sup> Ece Ayhan, "13 Sevim Burak! 13 Sevim Burak! Ya da Yankı", Ece Ayhan, a.g.e., s. 57.

<sup>187</sup> Ece Ayhan, "Kentte Keşifler: Sait Faik'in Açık ya da Gizli Kış Mekânları", *Bir Şiirin Bakır Çağı*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2002, s. 142.

<sup>188</sup> Ece Ayhan, "Marjinallik", Ece Ayhan, *Sivil Denemeler Kara*, s.78.

<sup>189</sup> Ece Ayhan, "Berlin'de Adı Bir 'Sivil Söyleşi' Konulmuştur", Ece Ayhan, *Şiirin Bir Altın Çağı*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1993, s. 185'ten naklen: Erdoğan Kul, a.g.t., s. 56.

<sup>190</sup> Erdoğan Kul, a.g.t., s. 56.

<sup>191</sup> Ece Ayhan, "Aydınlara Bir Bakış Sürüyor", Ece Ayhan, *Aynalı Denemeler*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1995, s. 57'den naklen: Erdoğan Kul, a.g.t., s. 61.

<sup>192</sup> Ece Ayhan, "Ömer Uluç'la Sanat ve Delilik Üzerine", Ece Ayhan, *Şiirin Bir Altın Çağı*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1993, s. 205'ten naklen: Erdoğan Kul, a.g.t., s. 54.

<sup>193</sup> Ece Ayhan, "Haklılığın İnadı ya da Kötülük Toplumu", Ece Ayhan, *Şiirin Bir Altın Çağı*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1993, s. 33'ten naklen: Erdoğan Kul, a.g.t., ss. 110-111.

kastettiği anlamdaki marjinallerin vurdumduymazlığı mevcut düzene karşı tepkisinden kaynaklanmaktadır. Serseriler, alkol vb. maddelerle sarhoş olurken marjinaler şuurun mükellefiyetini taşıyamadıklarından sarhoş olurlar. Şuurun mükellefiyeti çok ağırdır, her ruh onu kaldıramaz, bu nedenle de kimi insanlar farkındalığının farkına varmadan sarhoş olurlar.<sup>194</sup>

Marjinaleri yaşam biçimleriyle toplumun yüz akı olarak gören Ayhan'a göre bu çarpıtma kasıtlıdır; çünkü iktidar ve sistem açısından marjinallikte çok büyük bir tehlike vardır, marjinal kimseler daha çekirdek hâlindeyken ezilmek istenir.<sup>195</sup>

Şair, "uçtalık" diye de adlandırdığı<sup>196</sup> bu kavramı Ricardo'nun rant kuramıyla açıklamıştır. Bu kurama göre, kasabanın en uzağındaki son tarlanın ürünü o ürünün piyasadaki fiyatını da belirlemektedir.<sup>197</sup> Şöyle ki ürünlerin borsaya taşınma maliyetleri merkeze uzaklıklarına göre artmakta, dolayısıyla da en yüksek maliyet merkeze en uzaktaki ürün için olmaktadır<sup>198</sup>. Ayhan'a göre aynı durum şiir için de geçerlidir. Bunalım ortaya çıktığında ilk gidenler "marjinal tarla"dakilerdir; bu nedenle de marjinallik aynı derecede "handikaplı"dır.<sup>199</sup>

Marjinalliği "her türlü toplumsal cenderenin ya da çemberin alabildiğince ve gerçekten de en 'uc'unda, (bir 'uçbeyi' gibi kalarak) insanın kendi işlediği iş'e karınca kararınca bir katkı'da bulunması"<sup>200</sup> olarak tanımlamış ve şair için marjinal bir duruşa sahip olmayı çok önemli görmüştür.<sup>201</sup> Ona göre hem düşüncede hem de

---

<sup>194</sup> Hasan Aktaş, *Celladına Gülümseyen Şair İsmet Özel, Metindilbilimsel Bir Çözümleme*, Rize:Yort Savul Yayınları, 2011, ss. 167- 168.

<sup>195</sup> Ece Ayhan, "Marjinallik", Ece Ayhan, *Sivil Şiirler*, İstanbul: Cem Yayınevi, 1993, s. 22'den naklen: Erdoğan Kul, a.g.t., s. 111.

<sup>196</sup> Ece Ayhan, "Aldırma Nilgün Marmara", Ece Ayhan, *Şiirin Bir Altın Çağı*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1993, s. 62'den naklen: Erdoğan Kul, a.g.t., s. 110.

<sup>197</sup> Ece Ayhan, "Mehmet Güleriyüze İktisat ve Resim Üzerine", Ece Ayhan, *Şiirin Bir Altın Çağı*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1993, s. 214'ten naklen: Erdoğan Kul, a.g.t., s. 110.

<sup>198</sup> Ece Ayhan, "Haklılığın İnadı ya da Kötülük Toplumu", Ece Ayhan, *Şiirin Bir Altın Çağı*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1993, s. 32'den naklen: Erdoğan Kul, a.g.t., s. 110.

<sup>199</sup> Ece Ayhan, "İlhan Berk ile Ece Ayhan İkinci Yeni Akımını Anlatıyor", Ece Ayhan, *Dip Yazılar*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1996, s. 146'dan naklen: Erdoğan Kul, a.g.t., s. 61.

<sup>200</sup> Ece Ayhan, " 'Marjinal' Bir İnsan Olarak Fikret Ürgüp", Ece Ayhan, *Şiirin Bir Altın Çağı*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1993, s. 59'dan naklen: Erdoğan Kul, a.g.t., s. 110.

<sup>201</sup> Erdoğan Kul, a.g.t., s. 110.

şiiirde sınırlar zorlanmalı, sınır çarpışmaları göze alınmalıdır<sup>202</sup>. Yeni marjinallerden Marmara da yakın ve uzak çevresinden ayrı, garip bir sınırdadır<sup>203</sup>.

Ayhan, kimi zaman yazılarında marjinal olarak kabul ettiği kimselerin özelliklerini anlatmıştır. Bu özellikler, şöyle sıralanabilir:

- Çok uzaktan da olsa hükümetle, iktidar ilişkileriyle hiçbir biçimde ilişkisi olmamak<sup>204</sup>,
- Uğraştığı sanatsal, düşünsel ya da bilimsel alana ömrü boyunca bir katkısı bulunmak<sup>205</sup>,
- Her halükârda mülkiyetle ilişkili bulunmamak<sup>206</sup>,
- Çıkar hesapları yapmamak, hesapçılıktan uzak durmak<sup>207</sup>,
- Sözcüğün her anlamıyla dürüst ve doğru olmak ve herhangi bir ‘kötülük dayanışması’na girmeye tenezzül bile etmemek<sup>208</sup>,
- Kendinden, kendi yaptıklarından, kendi şiirlerinden söz etmemek,<sup>209</sup>
- Hamasetle asla ilgilenmemek<sup>210</sup>.

Ayhan’a göre Marmara bu özelliklere sahip bir şairdir. Konuşmaları bir aşağı bir yukarı şiir üzerine olsa da kendi şiirlerinden söz etmez, asla övünmez<sup>211</sup>. Kötülük dayanışmasının dışında, doğru ve dürüst bir insandır; şair, onun bir tek açığını görmemiştir<sup>212</sup>. Üstelik mülkiyet duygusu olmayan ve sürekli okuyan, kendi sınırlarını aşmaya çalışan bir kimsedir:

İşin elbette değişik köşegenleri vardır; ama yazın’ı paralanırcasına sıkı okumaklar, öğrenci gibi gece gündüz ineklemekler, onda mülkiyet duygusunun yani pisliğinin zırnığının olmaması, sürekli olarak Billie Holiday’i (bu arada Azerbaycanlı tenör Lütfiyar İmanof’u) dinlemekler; Bunuel’i (benim gibi),

<sup>202</sup> Ece Ayhan, “Mehmet Güleriyüzle İktisat ve Resim Üzerine”, Ece Ayhan, *Şiirin Bir Altın Çağı*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1993, s. 214’ten naklen: Erdoğan Kul, a.g.t., s. 109.

<sup>203</sup> Cemal Süreya ve Ece Ayhan, a.g.d.y., s. 45.

<sup>204</sup> Ece Ayhan, “Haklılığın İnadı ya da Kötülük Toplumu”, Ece Ayhan, *Şiirin Bir Altın Çağı*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1993, s. 33’ten naklen: Erdoğan Kul, a.g.t., s. 111.

<sup>205</sup> Ece Ayhan, “Berlin’de Adı Bir ‘Sivil Söyleşi’ Konulmuştur”, Ece Ayhan, *Şiirin Bir Altın Çağı*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1993, s. 185’ten naklen: Erdoğan Kul, a.g.t., s. 111.

<sup>206</sup> Ece Ayhan, “Haklılığın İnadı ya da Kötülük Toplumu”, Ece Ayhan, *Şiirin Bir Altın Çağı*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1993, s. 33’ten naklen: Erdoğan Kul, a.g.t., s. 111.

<sup>207</sup> Ece Ayhan, “Yavuz Tanyeli’yle Bir Söyleşi”, Ece Ayhan, *Şiirin Bir Altın Çağı*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1993, s. 238’den naklen: Erdoğan Kul, a.g.t., s. 111.

<sup>208</sup> Ece Ayhan, “Haklılığın İnadı ya da Kötülük Toplumu”, Ece Ayhan, *Şiirin Bir Altın Çağı*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1993, s. 33’ten naklen: Erdoğan Kul, a.g.t., s. 111.

<sup>209</sup> Ece Ayhan, “Kargalar ve Nilgün Marmara”, Ece Ayhan, *Şiirin Bir Altın Çağı*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1993, s. 162’den naklen: Erdoğan Kul, a.g.t., s. 111.

<sup>210</sup> Ece Ayhan, “Marjinallik”, Ece Ayhan, *Sivil Şiirler*, İstanbul: Cem Yayınevi, 1993, s. 22’den naklen: Erdoğan Kul, a.g.t., s. 111.

<sup>211</sup> Cemal Süreya ve Ece Ayhan, a.g.d.y., s. 44.

<sup>212</sup> Ece Ayhan, “Marjinallik”, Ece Ayhan, a.g.e., s. 79.



özellikle Tarkovski'yi, Fassbinder'i içtenlikle ve sevgiyle sevmekleri (Bunuel'in Los Olvidados'unu, Fassbinder'in "Petra von Kant'ın Acı Gözyaşları'nı birlikte izlemiştik) ... gibi güzel şeyler neden ve nasıl bir tek onda, arkadaşları içinde bir tek onda, Nilgün Marmara'da birleşmiştir, daha bilmiyoruz.<sup>213</sup>

Ayhan *99 Tezer Özlü! Ya da Bir Başka Yankı* isimli yazısında yine Marmara'ya atıfta bulunur. Marmara, Tezer Özlü ve Hayalet Oğuz'u (Oğuz Atay'ı) birbirinden ayrı düşüremez.<sup>214</sup>

*Nilgün Marmara Üstüne Sekiz Soru* isimli yazısında Marmara'nın şairliğini özetler :

1. Nilgün Marmara ," korkunç kokular saçan renk cümbüşü içinde, çekiciği kavranamaz çiçekli yolların, sürekli kuşkucu yolcusu" mudur sizce? Nereye, nasıl ve kimle gittiği belli olmayan bir yolcu mu?
2. Nilgün Marmara'da yaşamla ölüm arasındaki o yerin, o noktanın bakışımı, günle gece arasındaki, diyalogla monolog arasındaki o yer, o nokta mıdır?
3. Nilgün Marmara'nın şiirinde, dış dünyayla ilk karşılaşma, tanışma heyecanı ve bir o kadar da yorgunluğu olduğunu söyleyebilir miyiz?
4. Tekrarın getirdiği sonluk ile oluşumunu tamamlayamayan an'lardan oluşan (oluşamayan) sonsuzluk arasındaki çekişmenin Nilgün Marmara'nın şiirinde bir karşılığı var mı?
5. Nilgün Marmara'nın şiirinin dinamiğini oluşturan ruh durumu (ya da ruh durumları) ile yazı arasındaki ilişki sizce nedir?
6. Nilgün Marmara'nın özel hayatına, şiirle olan ilişkisine dair anılar ya da birtakım diyaloglar hatırlıyor musunuz?
7. Nilgün Marmara'nın şiirinde Türk ve Dünya şiiriyle-şairleriyle birtakım etkileşimler sezdimiz mi?
8. Şair, şiir ve "intihtar duygusu" üçgeni içerisinde sizin için ilk elde beliren çağrışımlar neler olabilir?<sup>215</sup>

Marmara'nın şiirlerinin anahtarının hayatın içine gömülü olduğunu; dünya ile yaralı olan bu şairin imgelerinin asıl kaynağının hayatın kendisi, yani "yara" olduğunu belirterek<sup>216</sup> onun şiirlerinin okuyucularına önemli bir ip ucu verir.

Ayhan için Marmara sivil şairlerin<sup>217</sup> en önde gidenidir ve kendi kuşağı rahatlıkla onun adıyla anılabilir.<sup>218</sup>

<sup>213</sup> Ece Ayhan, "Umutsuzlar Merdiveni", Ece Ayhan, *Bir Şiirin Bakır Çağı*, ss. 30-31.

<sup>214</sup> Ece Ayhan, "Acaba Fatih Kokmadı mı?", Ece Ayhan, a.g.e., s. 40.

<sup>215</sup> Ece Ayhan, "Nilgün Marmara Üstüne Sekiz Soru", Ece Ayhan, *Sivil Denemeler Kara*, s. 51.

<sup>216</sup> Ece Ayhan, "Üç Kez, Nilgün Marmara!", Ece Ayhan, *Aynalı Denemeler*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1995, s.20'den naklen: Erdoğan Kul, a.g.t., s. 190.

<sup>217</sup> "İktidarın, devletin ve resmi söylemin yanı sıra kuralcı edebiyat dizgesinin de dışında ve karşısında olan şiir"ler yazan şairler. Bkz. Erdoğan Kul, a.g.t., s. 209.

<sup>218</sup> Ece Ayhan, "Nilgün Marmara Üstüne Sekiz Soru", Ece Ayhan, *Sivil Denemeler Kara*, s. 52.

#### 1.4.6.Nilgün Marmara ve Mustafa Irgat

Marmara'nın çok sevdiği yakın arkadaşı Irgat da genç yaşında kansere yakalanıp yaşamını yitirmiştir<sup>219</sup>. 1995'te kırk beş yaşında aramızdan ayrılan bu şairden de geriye iki şiir kitabı (*Aitsiz Kimlik Kitabı* ve *Sonu Zor*) ve sinema yazıları (*Duhuldeki Deney*) kalır. Onun *Sonu Zor* isimli şiir kitabı Marmara'ya ve onun şiirlerine göndermelerle doludur. Kitapta Marmara'ya ithafen yazılmış şiirler de vardır.<sup>220</sup>

#### 1.4.7.Nilgün Marmara ve Lale Müldür

Hem Müldür hem de Marmara "korkularla büyütülüp içine kapanan, sonra da şiire, yazıya sığınan bir kuşağın uyumsuz kadın sanatçıları" arasında<sup>221</sup> değerlendirilir. İkisi de bipolar bozukluk hastasıdır<sup>222</sup> ve mistik planda çok iyi anlaşır<sup>223</sup>. Ayhan'ın tabiriyle onlar mistik çorba yapmayı seviyordur<sup>224</sup>. Levent'te ikâmet eden Müldür, sık sık Marmara'nın Kızıltoprak'taki evine misafir olmaktadır. Hatta bir gece kar kış demeden Kürşat Başar'la birlikte onun evine gidip sabahlarlar. Marmara eve gelen konuklara çok güzel kahvaltılar hazırlamaktadır. Müldür'le de çok güzel kahvaltıları, sohbetleri olur. Marmara yaşamının son yıllarına doğru iyice mistisizme yönelir ve yaşadığı mistik olayları Müldür'e anlatır. Onu bir tek Müldür anlayacaktır; çünkü benzer şeyleri o da yaşamaktadır : "(...) telefon defterine bakıyor, orada Ayşe ismi var, bu isme yoğunlaşıyor, çok düşünüyor, yolda karşısına Ayşe diye biri çıkıyor. (...)"<sup>225</sup>

İki şairin mistisizme yönelmelerinde yaşadıkları dönemin sosyal ve siyasal özelliklerinin de etkisi olmuştur. 1970'ler, toplumsalçı şiirin kuşatıcılık içinde olduğu

---

<sup>219</sup> Yılmaz Odabaşı, "Hayatın Neresinden Dönülse Kârdır" Diyen Marmara'nın Nilgün'ü", <http://www.yilmazodabasi.com.tr/yazi107MARMARA'NiNN%C4%B0LG%C3%9CN'%C3%9C.html> [30.04.2011].

<sup>220</sup> Mustafa Irgat, *Sonu Zor*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2011, 144 s.

<sup>221</sup> Sıddık Akbayır , a.g.e., s. 225

<sup>222</sup> Soner Yalçın, a.g.g.y.

<sup>223</sup> Sıddık Akbayır , a.g.e., s. 244.

<sup>224</sup> Lale Müldür, "Ece Ayhan'ın Ardından Garibellaların Kraliçesi", <http://birdirbir.org> [12. 07. 2012].

<sup>225</sup> Hatice Meryem , "Lale Müldür' le Söyleşi: 'Geldiğim nokta bu ' , *Öküz*, sy.74(Temmuz 2000)'den naklen: Sıddık Akbayır , a.g.e., ss. 244-245

bir dönemdi. Bu yıllarda yazılan şiirlerde “gerçekçiliğin içinde boğulan ‘ben’”in yerini toplumsalcı bir kimlik almıştır; “Gelecek zaman kipine hapsedilmiş, mistifikasyondan uzak, estetik kaygının fazla sorgulanmadığı, dille muhalefet arasındaki ortak anlamlılığın ciddiye alınmadığı bir atmosfer(...)” söz konusudur. 1980’lerde –toplumsal bilince çıkan apolitikleşmenin de etkisiyle olmalı- şiirde toplumsalcılık hareketi kırılmaya uğramıştır. Baskı, bir kaosu beraberinde getirmiş ve 1980’lerin ilk yıllarında şiire başlayan şairler duygusal savrulmalar yaşamıştır. Şairler ve şiir okuyucuları kendilerini çok sesliliğin içinde bulmuştur. Bu dönemde; toplumsalcı kökleri yeterince anlaşılammış II. Yeni şairlerinin şiirleri, Divan şiiri, Anglosakson şiiri, dinsel- kutsal metinler şiiri besleyen kaynaklardır. II. Yeni şairlerinin şiirlerine yoğun ilgi duyulmuştur. Kimi şairler Divan şiirinin estetik yapısını ve mükemmeliyetini modern bir kimlikte sürdürmek istemiş, kimi şairler Anglo Sakson şiir geleneğinden feyz alıp avangardizmin içinde yeniliğin izini sürmek çabasında olmuş, kimi şairler de Ortadoğulu dinsel- kutsal metinlerden esinlenerek farklı bir şiir üslûbu oluşturma arayışı içinde olmuşlardır. 1970’lerin toplumsalcı ve maddeci duyarlılığı, 1980’lerde yerini estetiğe ve mistisizme bırakmıştır.<sup>226</sup>

Marmara da Müldür gibi bir sayıklama hâli içinde, varlık ve yokluk arasında gidip gelmiş; hastalığı süresince de insanın yer yüzünde var olma hâllerini ve nedenlerini sorgulamış ve sorgularken kendisini acıtmıştır<sup>227</sup>. Bunun doğal bir sonucu olarak iki şairin şiirlerinde kimi benzerlikler söz konusudur. Marmara’nın şiirleri de Müldür’ünkiler gibi “mistisizm ile depresyonun buluşma ya da çakışma ân”larının ürünleri; “depresif yorulmaların, yaralanmaların, parçalanmaların” eserleridir<sup>228</sup>.

Marmara da Müldür gibi aşkınsal bir ontoloji içinde varlık problematiğini açıklamıştır, onun şiiri de Müldür’ün şiiri gibi insanî durum ve konuları, varoluş

---

<sup>226</sup> Orhan Kahyaoğlu, “ ‘Uzak Fırtına’ 1980’li Yılların Biricik ve Savruk Şiiri” , *Lale Müldür Şiiri ve Ultra Zone’da Ultrason*, ed. Cenk Gündoğdu, İstanbul: İkaros Yayınları, 2009, ss.79-80.

<sup>227</sup> Betül Tarıman, “Lale Müldür Şiirini Anlama Çabası” , *Lale Müldür Şiiri ve Ultra Zone’da Ultrason*, ed. Cenk Gündoğdu, ss. 115-116.

<sup>228</sup> Hüseyin Alemdar, “Ultra-Zone’da Lale Müldür Hâlleri”, *Lale Müldür Şiiri ve Ultra Zone’da Ultrason*, ed. Cenk Gündoğdu, ss. 17, 20.

kaygısını yansıtmaktadır<sup>229</sup>.

ayna gibi bir dönem içinden geçmeye korktuğun  
şimdi. burada. hiç kimse yok. kendinden korkuyor  
musun. bırak tut elinden, bileğinden kavra  
kimin ama kimin diye bir ses  
yankılanır gözyaşı vadilerinde!  
bir kömür madeni düşün bir köşesinde bir ayna  
karaltıların arasında parıldayan bir cisim  
daha uzak hiçbir şey olamaz sana- bir ayna.  
'göğü genişleteceklerini söylüyorlar'  
diye haykırır bir ses.  
Ayna, Ayna! Evet göğü bilmediğimiz yerlerinden  
azar azar genişletecekler.  
Şark'ı anlamaya çalışıyorum. Sonra hepsi bu.  
Buradayım. Niçin ne olduğunu anlamaya çalışıyorum.  
Yemeklerden önce bir tablet bahar. Niçin ne  
olduğunu anlamaya çalışıyorum. Asteriks ama  
bundan daha kötü bir şey olamazdın sen. Hah -ha.  
kafanda asteriks gibi bir şey taşımazsan  
renkler sana gelmez.<sup>230</sup>

Müldür'ün *Bir Tablet Bahar* isimli şiirinin bu ünitesinde anlatıcı insanın hem kendisi hem de dünya ile yüzleşmesi gerektiğini dile getirir. Şiir, bu yönüyle İsmet Özel'in *Celladıma Gülümserken Çektirdiğim Son Resmin Arkasındaki Satırlar* şiirindeki "söyleyin/ aynada iskeletini/ görmeye kadar varan kaç/ kaç kişi var şunun surasında?"<sup>231</sup> dizelerini çağrıştırmaktadır. Çünkü kişinin aynada iskeletini görmesi de kendisiyle yüzleşmesi demektir. Kendiyle yüzleşmek ise gerçeklerle yüzleşmeyi zorunlu kılar; ama insanın hem kendisiyle hem de hayatla yüzleşmesi kolay bir şey değildir, psikolojik ve sosyolojik çatışmaları beraberinde getiren bir hesaplaşmadır.<sup>232</sup> Marmara da *Geriye Dönüştürsün* şiirinde gerçeklerle yüzleşmenin yıkıcı olduğunu ayna sembolü ile dile getirmiştir:

Her yüz kabulü parçalanmayı çağırır eliaçıklık,  
ama,  
Yüzüm yanındadır seninkinin, sırlı camın  
değerbilirliğinde,

<sup>229</sup> Hüseyin Avni Cinozoğlu, "Lale Müldür Şiiri Ultra-Zone'da Ultrason'a Yolculuk", *Lale Müldür Şiiri ve Ultra Zone'da Ultrason*, ed. Cenk Gündoğdu, ss. 56, 58.

<sup>230</sup> Lale Müldür, "Bir Tablet Bahar", Lale Müldür, *Anemon*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2005, s. 361.

<sup>231</sup> İsmet Özel, "Celladıma Gülümserken Çektirdiğim Son Resmin Arkasındaki Satırlar", İsmet Özel, *Celladıma Gülümserken Çektirdiğim Son Resmin Arkasındaki Satırlar*, Ankara: İmge Kitabevi, 1984'ten naklen: Hasan Aktaş, a.g.e., ss. 23- 30.

<sup>232</sup> Hasan Aktaş, a.g.e., s. 214.

imgeleriz birbirimizi içsel yakarıyla, bilirim.  
Sakinmayla ertelediğimiz, gecikmiş an,  
Kurtulsun dilerim kuşkudan; sorusundan gerçek mi,  
gerçek mi?<sup>233</sup>

Türk şiirinde ayna hakikatin tecrübesi ve tefsiri için kullanılan önemli sembollerden biridir. Bununla ilgili olarak Vural Bahadır Bayrıl da “Şarkta hakikat aynasız anlaşılmaz.” demiştir. Peki insanlar sırlı camın ardındaki hakikatleri görebilecek kadar cesur mudur? Sırlı camın ardındakileri görebilmek için paramparça olmayı göze almak gereklidir. Şairler de bedeli parçalanmak dahi olsa iç ve dış dünya ile hesaplaşmayı göze almış kişilerdir.<sup>234</sup>

Hem *Bir Tablet Bahar*'daki hem de *Dönüşsüz Yara*'daki özneler gerçekleri ayırt etmek, görmek, anlamak ister. *Bir Tablet Bahar*'daki “Kimin?” sorusu Marmara'nın şiir evrenindeki özne için de önemlidir: “Ben kimim'in arayışı kaç adım gider öz tanıma? Engin bir su izinde yanıtta vardığında, ne kadar bilebiliriz Kimiz'i?”<sup>235</sup> *Kim'in* isimli bir şiiri de vardır. *Kim'in* şiirinden:

Sır imgesi yine birlikte, benzemeyenle,  
Dolduruyor için dışını, var ya.  
Ve son damla Diana kayrasıyla,  
Önce kim'in olana döndürülüyor.<sup>236</sup>

Hem Marmara'nın hem de Müldür'ün sanatın hayatı olumlu anlamda değiştirebileceğine dair inancı vardır.

Müldür dünya tarihinin şu an geldiği aşamada (modernitenin yıkıcı bir şekilde sonuçlanması, rasyonel olanın irrasyonel hâle gelmesi<sup>237</sup>) şiirin ve şairin önemi üzerinde durur:

Tanrıların kaçışı, kutsallığın da ortadan kalkmasını getirmez (...). Yine de büyük çoğunluk, büyük şüphecilerden daha kolay baş edebilir bu dekadans duyguyla. Dasein'daki bu yırtılışın, parçalanışın bilincine “mutsuz bilinç” adını veriyor Hegel. İşte artık kimselerin dinlemediği şair, bütün yıkılmışlığına rağmen

<sup>233</sup> Nilgün Marmara, “Geriyeye Dönüşsüz”, Nilgün Marmara, a.g.e., s. 17.

<sup>234</sup> Hasan Aktaş, a.g.e., ss. 214-215.

<sup>235</sup> Nilgün Marmara, “Kuraklık Ana”, Nilgün Marmara, *Metinler*, İstanbul: Şiir Atı Yayıncılık, 1990, s. 13.

<sup>236</sup> Nilgün Marmara, “Kim'in”, Nilgün Marmara, *Daktiloya Çekilmiş Şiirler*, s. 117.

<sup>237</sup> Hüseyin Avni Cinozoğlu, “Lale Müldür Şiiri Ultra-Zone'da Ultrason'a Yolculuk”, *Lale Müldür Şiiri ve Ultra Zone'da Ultrason*, ed. Cenk Gündoğdu, s. 57.

herkesin sesi olarak, böyle bir noktada, öyle acil bir noktada duruyor.<sup>238</sup>

Eski zaman şairlerinin hem bilge hem de hekim olmasını örnek vererek şiirin iyileştirici, şifa verici işlevi olduğunu savunur; bir şairin kendisini yaralayan mesele hakkında şiir yazarsa iyileşebileceğini düşünür<sup>239</sup>.

Marmara da Şahinkaya'ya yazdığı mektupta sanatın iyileştirici ve yaşamı geliştirici işlevi üzerinde durur:

Evet Nietzsche'ye göre "insan hasta bir hayvandır" ama bence insan can çekişme durumundan kendini kurtarmaya çalıştıkça, sağaltabildiği ölçüde insan(ve belki de olması gereken gerçek hayvan!) olabilir çünkü yaşamın şen döngüsü böyle olmasını dilemektedir ya da ben bu hayalî dileği bir buyruk bilmek istiyorum. Görmek- görebilmek- bilmek aşamaları böylece gerçekleştirilir; sayrılıktan bu genel geçer, bu ezici, bu kalık, bu tuhaf çoğunluğun sürücül toprağından bir mavi kan yaratarak ve onunla beslenerek, besleyerek. Çok mu baş edilir olumlanır bir karmaşadır bu mavi kanın yaratılma süreci, bu çır çır çırpınma, gül dikenleri arasındaki dans, aklın zamanla tuttuğu bu güreş? Değil belki, ne var ki, insan dönüştürerek oynayan, oynayarak dönüştüren varlıksa değerler yeniden yaratılabilirliğini korur en azından, yaşamın önerdiği ve geri bıraktığı zenginliğin içinden seçimler yapmada özgürdür artık, seçilmesi gereken kimi zaman bitimsiz bir acı da olsa... O zaman acı sonsuzca boyutlanır, çok katlı sevinç paylarını içerir avaz avaz haykırmalar ve gözyaşlarını da... Görünümü dingin bir mavi olur, gümüş bir göl kadar kıpırtısızdır; insan bir yüzeyinde bir dibinde yaşar onun, tabanı erişilmez kuyumların eriyikleriyle kaplıdır, bunun içinde olmayanlar bilmezler- işte şu bir parça donuk mavi gümüş yüzeyinde küçük bir kafa derler- bilemezler nasıl bir yumuşak taklalar evrenidir o kapalı ülke...<sup>240</sup>

Hem Müldür'ün<sup>241</sup> hem de Marmara'nın şiirlerinde sonsuzluk kavramı öne çıkmaktadır.

Bilincin eşliğinde sürekli biçim  
Değiştiren o çekici madde.  
Bir aklın sonsuz kıyıları  
Ya da tozlu bir cam.  
Bir sarabande. Yok olurken  
sen zihnî bir labirentte.  
O sonsuz kıyılara çekilen  
bütün o ölümcül nesnelere...

<sup>238</sup> Lale Müldür, *Anne Ben Barbar mıyım*, İstanbul: L&M Yayınları, 2006, s. 52'den naklen: Hüseyin Avni Cinozoğlu, "Lale Müldür Şiiri Ultra-Zone'da Ultrason'a Yolculuk", *Lale Müldür Şiiri ve Ultra Zone'da Ultrason*, ed. Cenk Gündoğdu, s. 57.

<sup>239</sup> Sadık Yalsızuçanlar, "Kız Kız Kızılderili Şiirler ya da Ultra-Zone'da Ultrason", *Lale Müldür Şiiri ve Ultra Zone'da Ultrason*, ed. Cenk Gündoğdu, s. 161.

<sup>240</sup> Nilgün Marmara'nın Emel Şahinkaya'ya Tobruk'ta bulunduğu sırada yazdığı, 29.12.1985 tarihli bir mektubundan.

<sup>241</sup> Hüseyin Avni Cinozoğlu, "Lale Müldür Şiiri Ultra-Zone'da Ultrason'a Yolculuk", *Lale Müldür Şiiri ve Ultra Zone'da Ultrason*, ed. Cenk Gündoğdu, s. 65.

Sara... Sarabande...<sup>242</sup>

Sarabande, Araplardan alınmış, ağır adımlarla yapılan bir İspanyol dansıdır. Müldür'ün *Sarabande* şiirinde tasvir ettiği bu dans, “zamanla sonsuzluğun keşiştiği an”lardan<sup>243</sup> biridir. Marmara da *Nostalgia* isimli şiirinde bu anlardan birini şöyle yazıya dökmüştür:

Kendinden başka her neni geri iten ve titreten öz; oluş doğrusu, çemberin içkinliği... Saydam yankılanışlarla sunar düştürtücü sevincin ateşini. Ak bedeni kuştüyünün yeniden ve yine her konmayışı toprağa, uçucu teması onun suyla, geri dönüşü bir gökkuşağına. Karanlık ruhu özlemin, ışıltı yükledikçe o densiz din bölgesine, ay dansı acının yayılır geçmişten sonsuza doğru... İncecik uluyarak ince çağrısı yaralı köpeğin, kıpırtısız göl ve çevresi ve dönen MANDALA gözle gök arasında. Sular sular sular. Kızıl, mor, kahverengi, yeşil, mavi, kalın ağır sular... Biriktirilen artmayan akış... Nurdan çehresi yağmurun, kasnağın tepinişi kendi bağnaz çevriminde, çekilişi bir o yandan bu öbür yana yalnızlık ısrarıyla. Una... una... é una çılgınlığıyla o olanın o olmayanı yadsımasından dağılan yaş bağıyla... Sürdürülen canevi yıkımı, sis, buhur ve ıslaklık yemini. Bu bir içim su tığıyla işlediği dantellerle sonlunun çukurunu sonsuzla dolduran kayra yükü. Coşku külü, ben yangınından sonra doymuş inancın kanıtı.<sup>244</sup>

Müldür kimi şiirlerinde var olan şeylerin varlıktan hiçliğe doğru gidişi<sup>245</sup> üzerinde durmuştur:

bir nehiraltı bitkileri seli  
ağustos yok oluyor ince  
uğultularla  
suları azalan nehirler  
kilitli yüreklere kazıyor  
yataklarını

bir sonbahar penceresinden  
bir fresk görüyorum  
visione  
yıldızların dökülüşünü görüyorum  
bir incir ağacı  
ağır bir rüzgârla  
çarpılmış gibi

toprak renklerine bakıyorsunuz

<sup>242</sup> Lale Müldür, “Sarabande”, Lale Müldür, a.g.e., s. 61.

<sup>243</sup> Sadık Yalsızuçanlar, “Kız Kız Kızılderi Şiirler ya da Oltra-Zone’da Ultrason”, *Lale Müldür Şiiri ve Ultra Zone’da Ultrason*, ed. Cenk Gündoğdu, s. 159.

<sup>244</sup> Nilgün Marmara, “Nostalgia”, Nilgün Marmara, a.g.e., s. 113.

<sup>245</sup> Orhan Kahyaoğlu, “‘Uzak Fırtına’ 1980’li Yılların Biricik ve Savruk Şiiri”, *Lale Müldür Şiiri ve Ultra Zone’da Ultrason*, ed. Cenk Gündoğdu, s. 84.

atların gelişini görüyorsunuz  
VİSİONE  
mitlerin ölümünü  
ve insanlar hiçbir şeye aldırıyorlar artık  
bir gün bir nehiraltı bitkileri selinde  
duracak ve  
“her şey öldü, Visione”  
diyeceğim<sup>246</sup>

Müldür, *Bir Yağmur Penceresinden* isimli şiirinde bu dünyanın gelip geçici bir yer, sonunun hiçlik olduğunu kutsal kitaplarda- *İncil* ve *Kur'an-ı Kerim'de*- söz edilen kıyamet sahnelerinden yararlanarak dile getirmiştir.

*Yuhanna İncili'*nde kıyamet gününde aşırı bir susuzluğun yaşanacağı işaret edilir. Irmaklar ve su kaynakları kana dönüşür, zehirli bir hâl alır:

Ve üçüncü tasını ırmaklara ve suların pınarlarına boşalttı; ve kan doldular. Ve sular meleğinin: Ey var olan ve olmuş olan Kuddûs, âdilsin, çünkü böyle hükmettin; çünkü mukaddeslerin ve peygamberlerin kanını döktüler, ve onlara içmek için kan verdin; lâyıktırlar, dediğini işittim. Ve mezbahın: Evet, ey her şeye kadir olan Rab Allah, senin hükümlerin hakiki ve doğrudur(...)<sup>247</sup>

Fırat Irmağı'nın sularının çekileceği üzerinde de durulmuştur:

Ve altıncı tasını büyük Fırat Irmağı üzerine boşalttı; ve şarktan gelen kralların yolu hazırlansın diye, onun suları kurudu. Ve ejderin ağzından ve canavarın ağzından ve yalancı peygamberin ağzından çıkan kurbağalara benzer, üç murdar ruh gördüm; çünkü alametler yapan cin ruhlarıdır; her şeye kadir olan Allah'ın büyük gününün cengi için onları toplamak üzere, bütün dünyanın krallarına gidiyorlar.<sup>248</sup>

Fırat Irmağı'nın suyunun çekilmesinden sonra insanların birbirine düşeceğine dair İslam dininde çeşitli hadîsler de mevcuttur:

"İhtimal, Fırat'ın suları çekilecek, kuruyacak. Ortaya altından bir hazine çıkacak, kim orada bulunursa, hiç bir şey almasın."(Buhari, Fiten, 24, Müslim, Fiten, 30.)

"Fırat nehrinin suları çekilerek altından bir dağ ortaya çıkacak, insanlar bunu almak için, vuruşacak ve her yüz kişiden, sadece biri hayatta kalacak. Bu zaman gelinceye kadar kıyamet kopmaz." (Müslim, Fiten, 29.)

"Fırat'ın altın bir define üzerinden açılması yakındır. İmdi orada kim bulunursa ondan bir şey almasın."(Müslim, el-Fiten, 29.)

<sup>246</sup> Lale Müldür, "Bir Yağmur Penceresinden", Lale Müldür, a.g.e., ss. 22-23.

<sup>247</sup> Yuhanna'nın Vahyi XVI: 4-7'den naklen: Galip Atasagun, *Hristiyanlık'ta Dünyanın Sonu ve Ahiret Kavramı*, (yüksek lisans tezi), Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya, 1989, s. 121, <http://www.belgeler.com.tr> [26. 11. 2011].

<sup>248</sup> Yuhanna'nın Vahyi XVI: 12- 15'ten naklen: Galip Atasagun, a.g.t., ss. 122-123.



"Fırat nehrinin altın bir dağ üzerinden açılması yakındır. İnsanlar bunu işitince ona yürüyecekler ve onun yanında bulunan insanların bundan bir şey almasına müsaade edersek, bunun hepsi götürülür, diyecektir. Müteakiben onun için harp edecekler ve her yüz kişiden doksan dokuzu öldürülecektir." (Müslim, Fiten, 29.)<sup>249</sup>

Şiirdeki yıldızlarla ilgili imge (yıldızların bir incir ağacından dökülen ham incirler gibi dökülmesi) *Yuhanna İncili*'nde de vardır:

Ve altıncı mührü açtığı zaman, gördüm, ve büyük zelzele oldu, ve güneş kıldan çul gibi siyah oldu, ve bütün ay kan gibi oldu; ve göğün yıldızları, incir ağacı büyük yel tarafından sarsıldığında ham incirleri attığı gibi, yer üzerine düştüler. Ve gök, dürülmekte olan bir tomar gibi çekildi; ve her bir dağ, ada yerlerinden kaldırıldılar. Ve dünyanın kralları ve büyükleri ve binbaşılıarı ve zenginleri ve kudretlileri ve her kul ve hür adam mağaralara ve dağların kayalarına saklandılar; ve dağlara, kayalara diyorlardı: Üzerimize düşün ve taht üzerinde oturanın yüzünden ve Kuzu'nun gazabından bizi gizleyin; çünkü onların gazabının büyük günü geldi, ve kim durabilir?"<sup>250</sup>

Yıldızların dökülmesi *Kur'an-ı Kerim*'de de geçmektedir. Tekvir sûresinde dünyanın sonunun nasıl geleceği şöyle tasvir edilmiştir:

- 1- Güneş (ışığı söndürülüp) dürüldüğü zaman,
  - 2- Yıldızlar yerlerinden kopup (yere) döküldüğü zamanm,
  - 3- Ve dağlar yürütüldüğü vakit,
  - 4- Yüklü develer çobansız, başıboş bırakıldığı zaman,
  - 5- Ve vahşi hayvanlar toplandığı vakit,
  - 6- Denizler tutuşturuşup kaynar ateş hâline getirildiği zaman,
  - 7- Canlar bir araya geldiği zaman (mümin mümin ile cennette, kâfir kâfir ile cehennemde).
  - 8- O diri diri toprağa gömülen kız çocuğuna sorulduğu zaman,
  - 9- O hangi gınahtan dolayı öldürülmüştür?
  - 10- Amel defterleri açıldığı zaman,
  - 11- Gökyüzü sıyrıldığı zaman,
  - 12- Cehennem şiddetle alevlendirildiği zaman,
  - 13- Ve cennet yaklaştırıldığı vakit
  - 14- Artık her can kendisi için ne hazırlandığını anlar.
- (...)<sup>251</sup>

İnfitar sûresinde de yıldızların dökülüşünden söz edilir:

- 1- Gök yarıldığı vakit,
- 2- Ve yıldızlar döküldüğü vakit,
- 3- Denizler akıtıldığı vakit,
- 4- Mezarlar alt üst erdilir içindeki ölümler dışarı çıkarıldığı vakit.
- 5- Her bir can, (ölmeden) önce ne gönderdiğini ve (ölümden) sonraya ne bıraktığını

<sup>249</sup> Aydoğan Kılıç, "Fırat'ın Altındaki Hazine", <http://www.aksiyon.com.tr/aksiyon/haber-2468-26-firatin-altindaki-hazine.html> [12. 04.1997].

<sup>250</sup> Yuhanna'nın Vahyi VI, 12- 17'den naklen: Galip Atasagun, a.g.t., s. 109.

<sup>251</sup> Tekvir 81/1-14, Elmalılı M. Hamdi Yazır, *Kur'an-ı Kerim'in Yüce Meali*, sadeleştiren Mustafa Kasadar, İstanbul: Ravza Yayınları, 2011, ss. 280- 281.

bilir.  
(...)<sup>252</sup>

Şiirde söz edilen atların gelişi; savaş, ölüm, hastalık, açlık gibi felaketlerin gelişidir. *Yuhanna İncili*'nde bu olayın bahsi geçmektedir:

Ve altıncı melek boru çaldı ve Allah'ın önünde olan altın mezbahın dört boynuzundan bir ses işittim; elinde boru olan altıncı meleğe diyordu: Büyük Fırat Irmağı yanında bağlı olan dört meleği çöz. Ve insanların üçte birini öldürsünler diye, saat ve gün ve ay ve yıl için hazırlanmış olan dört melek çözüldüler. Ve atlı orduların sayısı iki kere on bin kere on bin idi; ve ağızlarından ateş ve duman ve kükürt çıkıyordu. İnsanların üçte biri bunların ağızından çıkan ateşten ve dumandan ve kükürtten, bu üç beladan öldüler. Çünkü atların kudreti ağızlarında ve kuyruklarındadır; çünkü onların kuyrukları yılanlara benzer, ve başları vardır, ve bunlarla zarar verirler. Ve bu belalarla öldürülmemiş olan insanların baki kalanları cinlere ve göremeyen ve işitemeyen ve yürüyemeyen altın ve gümüş ve tunç ve taş ve ağaç putlara secde kılmamak üzere kendi ellerinin işlerinden tövbe etmediler; ve kendilerinin katilliklerinden ve sihirbazlıklarından ve kendi zina ve hırsızlıklarından tövbe etmediler<sup>253</sup>

Kıyamet, insanların dünyadaki mücadelelerinin bir açıdan hiçlik mertebesine indiği, yaratıcının -bir başka sonsuzlukta yeniden kabul etmeden önce- insanlardan vazgeçtiği<sup>254</sup> bir gündür, yeni bir dünyanın doğmadan önce bu dünyanın hiçliğe karıştığı bir sonudur.

Hiçlik kavramı Marmara için de çok önemlidir. Hiçlik, onun şiirlerindeki zaman, mekân, dil ve sesi biçimlendiren bir öğedir<sup>255</sup>. Şair, *Palto ve Pipo* şiirinde bir güç tarafından hiçliğe doğru çekilen insanların bu hiçlikte kısıtlı imkânlarla kendilerini var etme çabası üzerinde durur:

...  
Geridekilerin zıpkınları,  
Zıpkınlar ki hep kırkıtır,  
Kara deliklerinde sonsuzun yer ararlar  
edinmeye.<sup>256</sup>

Her iki şair için de hiçlik gibi önemli kavramlardan bir diğeri ise ölümdür.

siyah bir tekne...taşınıyordum işte... üstümde beyaz  
çaputlar vardı ve boylu boyunca uzanmıştım...

<sup>252</sup> İnfıtar 82/1-5, Elmalılı M. Hamdi Yazır, a.g.e., s. 281.

<sup>253</sup> Yuhanna'nın Vahyi IX: 13- 21'den naklen: Galip Atasagun, a.g.e., ss. 116- 117.

<sup>254</sup> Süreyya Karacabey, "Kıyamet", *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, sy. 25(2008), ss. 101, 109. acikarsiv.ankara.edu.tr [06. 10. 2012].

<sup>255</sup> Sıddık Akbayır, a.g.e., ss. 231, 243.

<sup>256</sup> Nilgün Marmara, "Palto ve Pipo", Nilgün Marmara, a.g.e, s. 128.

Ölüler kitabı bırakılmıştı yanıma...  
uzaklarda Anubis bir yüreği tartıyordu...

X  
aklımda belirsiz bir şeyin anısıyla  
o memento mori  
karanlıklar evine girdim  
bir şiirin beynini inşa etmek için

ellerimde kara bir yürek  
“buradaydı” dedim ve  
attım size doğru

kim olduğunuzu biliyorum artık  
uzak mısınız yakın mı bilmiyorum  
karanlığım nesnesiz bir dil olacak  
yüreğimin kızıl zikzağını vereceğim ona

kendimi yolun sonunda  
sandığım bir zaman  
karanlık bir evde  
kendime geldim  
bedenim yok olmuş gibiydi  
tatlı bir esinti onu  
uzaklara taşıyana  
kadar bekledim  
bir an bekledim  
karbonlaşmış bir yürek  
savrulsun diye bir güneş rüzgârında  
o zaman kalktım  
ve Güneş'e bir ilahi söyledim  
ilahi söyledim ve Güneş'e, Zaman, Aztlan  
Nuevo Mundo.....<sup>257</sup>

Müldür, *Güneş Çekilmesi* isimli şiirinde ölüm kavramını Eski Mısırlıların ve Azteklerin mitleriyle ele almıştır.

Eski Mısırlılar, ölülerinin cesetlerinin çürümesini engellemek için onları mumyalardı; çünkü cesetler çürüyüp kokarsa öbür dünyada nefeslerini yeniden bulamazdı. Ruh, bedenle birleşemez ve kaybolurdu. Mısır mitolojisine göre Cenaze Şeritleri Tanrısı Anubis ilk insanlara cesetleri bozulmaz hâle getirmeyi öğretmişti. Mumyalanan ceset kendisini ölüler diyarına götürecek güneş kayığına bindirilir ve başucuna aşağı dünyada yolunu kaybetmemesi için ne yapılması gerektiğini anlatan ölüler kitabından bölümler konurdu. İlk olarak Thot ve Anubis, ölünün ne kadar günah ve sevabı olduğunu belirlemek için tanrıların terazisini sorguya çekerlerdi.

<sup>257</sup> Lale Müldür, “Güneş Çekilmesi”, Lale Müldür, a.g.e., ss. 42- 43.

Kefelerden birinde ölünün kalbi olurdu. Kalp, “ölünün açık iradesinin ve ahlakî vicdanının yeri” olarak düşünülürdü. Kefelerin diğerinde ise Maat’ın; yani gerçeğin tüyü bulunurdu. Ölünün “Maâ Kherau” olması; yani doğru ve temize çıkmış sayılması için kalbinin ağırlığının tartılınca tüyden daha hafif gelmesi gerekirdi. Eğer Thot, Ölüler Tanrısı Osiris’e dönüp “Falanca terazide tartıldı. Kalbi doğrudur; çünkü bu kalp bir tüyden daha ağır değil.” derse eksiksiz olarak istediği her yere-yaşayanların toprağına, aşağı dünyanın on iki bölgesine, hatta Samanyolu’nun derinliklerine- gidebilir. Artık, o bir ölü insan değildir de “yok olmazlar”dan biridir.<sup>258</sup> Şiirdeki anlatıcı da güneş kayığına binmiş, kalbi Anubis tarafından tartılmakta olan Mısırlı bir ölüdür. Akıbeti henüz belli değildir.

Eski Mısır’da ölünün ağzı ve gözlerinin açılma seremonisi düzenlenirdi. Bu seremoniler Mısır’ın en eski doktrinlerine dayanırdı. Onların düzenlenmesi ile amaçlanan ölünün ruhunu bulmasına ve vücudunu kullanmasına yardımcı olmaktı. Baştaki ve karındaki delikler kutsal kabul edilen araçlar, ritüel sıvazlamalar ve büyü formülleri ile açılırdı. Skarabe şeklindeki, taştan ya da metalden bir kalp ağzın açılışından sonra ölünün kalbine konulur ve *Ölüler Kitabı*’nın bablarından biri okunurdu: “Yerine koymak için sana, kalbini karnına getiriyorum. Horus’un kalbini anasına, İsis’in kalbini oğluna getirdiği gibi.” Bu seremoni sayesinde ölü, karanlıkların dibinde tekrar görebilecek, işitebilecek, nefes alıp verebilecek, dinleyip konuşabilecektir.<sup>259</sup> Şiirin X. ünitesi de ölü biri olan anlatıcının karanlıkların içinde yeniden doğması ve ışığa kavuşması ile ilgilidir.

Şiirde geçen yabancı kavramlardan biri olan “Nuevo Mundo” İspanyolcada “yeni bir dünya”<sup>260</sup> anlamına gelir; Aztlan ise Azteklerin çıkış yerinin ismidir, “beyazlık, balıkçıların ülkesi”<sup>261</sup> demektir.

Aztekler, XII. yüzyılda Colorado Nehri’nin kuzeyindeki Aztlan’ı terk eder, bir

<sup>258</sup> Albert Champdor, *Eski Mısır’ın Ölüler Kitabı*, trc. Suat Tahsuğu, İstanbul: Ruh ve Madde Yayınları, 1984, ss. 48-49, 93.

<sup>259</sup> Albert Champdor, a.g.e, ss. 64, 66.

<sup>260</sup> “Nuevo Mundo”, <http://www.nedemek.org> [09.09.2014].

<sup>261</sup> “Aztek Göçü Efsanesi”, <http://www.ufonet.be/kayip-uygarliklar-konular/212-aztek-yok-olus.html> [09.09.2014].

süre oradan oraya dolaşırlar. 1325'te bugün Mexico City olan yere yerleşirler. Orada bulunan Tolteklere saygı gösterirler. Bir süre sonra Toltek kültürü Aztek kültürünün bir parçası hâline gelir. Büyük Toltek Tanrısı Ketzalkoatl, Aztek Güneş ve Savaş Tanrısı Huitzilopoçtli ile özdeşleştirilir. Aztek- Toltek söylencelerine göre hem tanrıların hem de insanların evreni ve insanları korumak için kurban vermeleri gerekir. Aztekler için önemli bir dinsel kavram, “Güneş’e insan kurban etme gereksinimi”dir. Onlar, güneşin hareketsiz kalırsa dünyayı yok edeceğini düşünür, güneşin günlük yolculuğu sırasında durmasından endişe ederler. Tanrılara veya insanlara ait yürek ve kanın güneşin susuzluğunu gidereceğine, yolculuğunu sürdürebilmesi için ona gerekli enerjiyi vereceğine inanırlar. Bu yüzden de kurban edecek insan bulmak için savaşa dahi giderler. Onlara göre ilk dört dünyada yaşayan insanlar kurban vermek istemedikleri için tanrılar tarafından cezalandırılmıştır. Beşinci dünya ise iki tanrının yaşamlarını güneşe kurban etmeye hazır oluşları sayesinde ışığa kavuşmuştur. Bir başka söyleneceye göre ise Ketzalkoatl isimli tanrı daha sonra kendisini güneşe kurban olarak sunmuştur. Azteklerin de her yıl bir erkek çocuğunu güneşe kurban etme gelenekleri vardır.<sup>262</sup>

Güneş, yaşamın temelindeki bütünlüğe işaret eden daire şeklindeki aşkınsal simgelerden<sup>263</sup> biridir. İnsan kurbanı ise keder taşıdığı kadar sevinç de taşır; çünkü ölüm bir yenilenmedir, kurban törenleri de bu nedenle “ölüm yoluyla yeni bir doğumun dramı” olarak nitelendirilmiştir<sup>264</sup>. Şair de ölümün bir son olduğu kadar başlangıç da olduğunu, aşkınsal öze geri dönüş olduğunu Mısır ve Aztek mitlerindeki ölüm ve kurban motiflerinden yararlanarak dile getirmiştir.

Şiirde geçen “memento mori”, “fani olduğunu hatırla”, “öleceğini hatırla”, “ölümünü hatırla” gibi anlamlara gelen Latince bir deyiştir. Bu deyiş, insanlara ölümlü olduklarını hatırlatan sanat eserleri için de kullanılmaktadır.<sup>265</sup> Anlatıcı da

---

<sup>262</sup> Donna Rosenberg, *Dünya Mitolojisi Büyük Destan ve Söylenceler Antolojisi*; trc. Atıl Ulaş Cüce, Bengü Odabaşı, Erdal Cengiz, Erhan Kuzhan, Koray Akten, Kudret Eminoğlu, Tahir Kocayığıt ve Tuluğ Kenanoğlu; İstanbul: İmge Kitabevi, 2003, ss. 763- 766.

<sup>263</sup> Aniela Jaffé, “Görsel Sanatlarda Sembol”, Carl G. Jung, a.g.e., s. 240

<sup>264</sup> Joseph L. Henderson, “Modern İnsan ve Mitler”, Carl G. Jung, a.g.e., ss. 122- 123.

<sup>265</sup> Memento Mori, *Vikipedi Özgür Ansiklopedi*, <http://tr.wikipedia.org> [12.10.2012].

içine girdiği karanlıklar evini insanlara ölümü düşündüren, kasvetli bir yer olarak tasvir etmiştir. Burada yüreğini ortaya koyup bir şiir yazarak kendisini yeniden var edecek, ölümsüzleşecektir. Dolayısıyla ölüm bir son olduğu kadar bir başlangıçtır da.

Marmara da *Kırmızıya Yöneliş* şiirinde ölümün “hayat sarmalının hem başlangıç hem sonuç cümlesi olması”na<sup>266</sup>, diğer bir deyişle çift anlamlılığına dikkat çekmiştir:

Sen ben ağlarken  
Avucum bir deniz mi çocuk?  
Meleksi birliktelik içre,  
Göksel haleyle çevrelenmiş  
Ölümün ve yaşamın ikircilliği.  
(...)<sup>267</sup>

“İkircil”, felsefe ile ilgili bir kavramdır, “İki anlama da gelen ve iki türlü yorumlanabilecek nitelikte olan, iki anlamlı”<sup>268</sup> demektir. Şair bu sıfatı ölüm kavramına yükleyerek onun bir son olduğu gibi başlangıç da olduğunu ima etmiştir.

Hem Marmara hem de Müldür “çocukluğun saf dünyası içinde gezinmek” arzusu içindedir. Marmara, çocuklara çevresinde bulunan yetişkinlerden çok daha fazla ilgi duymuştur. Çocukların hayata bakış açısı ve akıl yürütme biçimleri onun ilgisini çekmiştir.<sup>269</sup> Şahinkaya onun bir kaldırımında oturup kızı Yazgülü ile yarım saat boyunca ilgilendiğini söyler. Herkes onları beklemektedir, ikisi ise her şeyi unutup kaldırımında tatlı bir sohbete dalmışlardır.<sup>270</sup> Müldür ise şiirlerinde insana ve kendisine seslenirken duygularının hiç kimseden sakınmamış; kederini, neşesini ve aşkını okurlarıyla paylaşmıştır; kendinden çıkıp başka yerlere ve coğrafyalara yolculuk etmiştir. Onun şiirlerinde gittiği yerlerden biri de çocukluk dünyasıdır.<sup>271</sup> Müldür de Marmara gibi bu saf ve temiz alana sığınmak istemiştir. Onun *Saint-Exupery Gece Uçuşları* şiiri bu isteği yansıtan şiirlerinden biridir:

<sup>266</sup>Orhan Kahyaoğlu, “‘Uzak Fırtına’ 1980’li Yılların Biricik ve Savruk Şiiri”, *Lale Müldür Şiiri ve Ultra Zone’da Ultrason*, ed. Cenk Gündoğdu, s. 86

<sup>267</sup> Nilgün Marmara, “Kırmızıya Yöneliş”, Nilgün Marmara, a.g.e., s. 19.

<sup>268</sup>“İkircil”, *Büyük Türkçe Sözlük*, <http://tdkterim.gov.tr/bts/>, [08.10.12].

<sup>269</sup> Gülseli İnal, “Omega Kapısından Giriş Nilgün Marmara”, s.76.

<sup>270</sup> Emel Şahinkaya, Muğla-Gümüşlük, 18 Ağustos 2011.

<sup>271</sup> Betül Tarıman, “Lale Müldür Şiirini Anlama Çabası”, *Lale Müldür Şiiri ve Ultra Zone’da Ultrason*, ed. Cenk Gündoğdu, s. 104.

Amca ben mavi üzerine beyaz kır çiçekli uzun bir elbise giyip ,  
Geniş kenarlı hasır şapkamı size doğru fırlatmak  
İstiyorum!  
Do, a deer, a female deer  
Re, a drop of golden sun...  
Moryeşil Kelt armamı unutup,  
Madonna ve Michel Jackson'ı da unutup,  
Boyun eğmek zorunda kaldığım her şeyi unutup,  
Böyle çok sessiz ve huzurlu bir yerde dinlenmek istiyorum.  
Kurbağa yakalayan kızıl saçlı Tom Sawyer'i unutup,  
Tıpp, kötü kırmızılıkları, rüzgârları, yelkenleri unutup,  
Bayramda amcamın elini öpüp onunla barışmak istiyorum.

Tek ayak üzerinde yeteri kadar durdum.  
Ce eee cezam bitti mi, işte söz bir daha yapmayacağım.  
Daktilom bile tutukladığına göre artık ağaçlardan  
Erik toplayabilir miyiz amca?<sup>272</sup>

Müldür'ün kimi şiirlerinde ruh ikizini arayan ve onunla "Ultra-Zone"da (öte bölgede) yaşamak isteyen bir şiir kişisi vardır: "Orada hiçbir şey olmayacak/ Bir zamanlar kayıp olup/ Şimdi bulunmuş ruhlarımızdan başka/ Bir de ultraviyole bir varlık, ultra-zone/ bir ışıktadır..."<sup>273</sup> Böyle bir özne Marmara'nın şiirlerinde de vardır. *İkiz* şiirinde ruh yoldaşını yanında ister: "Getirin ikizimi,/ beşiklerimiz bir olsun açıklığın eşiğinde, / Uyutun dingin yankısını saflığın/ aynı kundakta."<sup>274</sup>

Müldür'ün şiir evreninde Ultra-Zone, mor ötesinde bir yerdir<sup>275</sup>. Marmara da böyle bir alanda yaşama isteğini *Çan Örtü* şiirinde "Mor ötesi çuvallar içre gizlenmek isterdim."<sup>276</sup> diye ifade etmiştir.

Hem Marmara'nın hem de Müldür'ün şiirlerinde evrendeki sonsuz ihtimale dikkat çekilmiştir. Evren, bu özelliği dolayısıyla Müldür'ün *Kuzey Penceresi* şiirinde bir ihtimaller bulutuna benzetilmiştir: "İnsanlar Bohr'un atomik modelleriydi aslında. Bir ihtimaller bulutunda kavranabilirlerdi ancak ve spiraller hâlinde bizden uzaklaşıyorlardı(...)"<sup>277</sup>. Eğer sözcüğü sonsuz sayıda ihtimali içinde taşır. Şiirdeki

<sup>272</sup> Lale Müldür, "Saint- Exupery Gece Uçuşları", Lale Müldür, a.g.e., s. 175.

<sup>273</sup> Tuncer Uçarol, "Lale Müldür'ün 20 Şiiri (Günce Eleştirisi)", *Lale Müldür Şiiri ve Ultra Zone'da Ultrason*, ed. Cenk Gündoğdu, ss. 141- 142.

<sup>274</sup> Nilgün Marmara, "İkiz", Nilgün Marmara, a.g.e., s. 59.

<sup>275</sup> Tuncer Uçarol, "Lale Müldür'ün 20 Şiiri (Günce Eleştirisi)", *Lale Müldür Şiiri ve Ultra Zone'da Ultrason*, ed. Cenk Gündoğdu, s. 142.

<sup>276</sup> Nilgün Marmara, "Çan Örtü", Nilgün Marmara, a.g.e., s. 34.

<sup>277</sup> Lale Müldür, a.g.e., s. 240.

anlatıcıya göre insanlar nedensel bakış açısı ile düşünmek yerine sonsuz ihtimali göz önünde bulundurmalı; bu böyle ve başka birçok farklı biçimde de olup bitebilir<sup>278</sup>, diye düşünülmelidir; çünkü nedensel bakış açısı evrenin derinliğini ve karmaşasını kavramak için yetersiz kalır. Marmara'nın *Kan Atlası* şiirindeyse bir eğer adasından söz edilir: “Çolak mırıltılarla dövülen çocuk/ her gün her gece eğer adasında,/ Gözü ağzı elinden alınmış, yosunlar/ sarmış bedenini ılgınlarken bunu/ su içinde...”<sup>279</sup>

Müldür, ağır bir depresyon geçirdiği dönemde Marmara'yla dertleşir. Ona intihar etmek istediğini söyler; bunun üzerine Marmara ona çok kızar. Daha sonra da Vural Bahadır Bayrıl'dan Marmara'nın intihar ettiğini öğrenen Müldür sarsılır. Çevresindeki yakın arkadaşları hep ölmüştür.<sup>280</sup>

Şairliği keşişlik, şiiri ise günümüzde saf kalan tek uğraş olarak gören<sup>281</sup> Müldür Marmara'yı bir 'Mayerling'e, 'Medici'ye , 'Magdalen'e benzetir. Marmara, onda kalabalıklar içinde bir Slav düşesi izlenimini uyandırmıştır. Ona göre Marmara'nın şairliği abartılmaktadır. Aslında çok iyi bir şair değildir. Marmara'nın şiirini “*Batılı simultane voyante tekniklere öykünüş*” diye özetler.<sup>282</sup>

Müldür'ün Marmara için yazdığı *Korku Otobüsleri Serisi* isimli şiirinden kimi bölümler:

siz korku otobüsü nedir bilir misiniz nereden bileceksiniz  
rimbaud bilirdi isidore ducasse bilirdi, korku otobüslerine  
herkes binemez ayrıcalıklılardan başka  
rimbaud sesli harflerin birer rengi olduğunu söylüyor  
peki rimbaud'nun bu renkleri gerçekten gördüğünü kim biliyor

AURA GÖRÜYORDU O

siz nur görmek ne demektir bilir misiniz

<sup>278</sup> Sadık Yalsızuçanlar, “Kız Kız Kızıl Derili Şiirler ya da Ultra- Zone'da Ultrason”, *Lale Müldür Şiiri ve Ultra Zone'da Ultrason*, Ed. Cenk Gündoğdu, s. 152.

<sup>279</sup> Nilgün Marmara, “Kan Atlası”, Nilgün Marmara, a.g.e., s. 161.

<sup>280</sup> Siddık Akbayır, a.g.e., s. 245

<sup>281</sup> Lale Müldür, *Haller Leyla*, Leyla ile Mecnun Yayıncılık, İstanbul 2006, ss. 27, 51'den naklen: Mahmut Babacan, “Lale Müldür'e Göre Şiir ve Şair 'Lale Müldür'ün Poetik Görüşleri'”, *Lale Müldür Şiiri ve Ultra Zone'da Ultrason*, ed. Cenk Gündoğdu, ss. 49-50.

<sup>282</sup> “Bir Yazı Lale Müldür'den”.



nereden bileceksiniz  
hiç bilinçaltınızla karşılaştınız mı  
arketipler yakınlaştırıldı mı  
hiç korku otobüsüne bindiniz mi siz<sup>283</sup>

Şiirde söz edilen korku otobüsleri; sıradan insanlardan farklı, özel kimselerin binebileceği araçlardır. Bu özel kimseler ise Arthur Rimbaud, gerçek adı İsdore Ducasse olan Comte de Lautréamont gibi gizemci şairlerdir. Şiirdeki anlatıcı da onlardan biridir. Bu anlatıcı bilinçaltı ile karşılaşmanın, arketiplere yaklaşmanın, aura görmenin; diğer bir deyişle aklın bilinmeyen, özel bölgesine ulaşmanın sıradan şairlerin işi olmadığı<sup>284</sup> farkındadır. Gerçek şiire uzanan yolculuğun ise aslında insanın kendi iç gerçeğine açılan bir yola çıkmak olduğunu<sup>285</sup> bilir. İnsanın iç aydınlığındaki yitik bölgelerde yer alan söylencelerden yankılanan ses üstü dalgalar vardır, kimsenin göremediği ve duyamadığı bu dalgalar şiirlerin dokusuna biçim özelliği kazandırmaktadır. Şairler, bu dalgaları algılayabilmektedir.<sup>286</sup> Şiirleri bilinç, bilinçaltı ve bilinçüstünün ortaklaşa ürünü olan Rimbaud da *Sayıklamalar II Sözün Simyası* adlı şiirinde kendi çılgınlıklarından birinin öyküsünü anlatmıştır:

Rengini buldum sesli harflerin! - A kara, Ö ak, I kırmızı, O mavi, Ü yeşil. Her sessiz harfin biçimini ve devinimini yeni bir düzene koydum, ve harfler arasındaki içgüdüsel ses uyumlarıyla bir gün bütün duyularca benimsenebilecek şiirsel bir söz bulmakla övündüm. Çeviriyi şimdilik bu işe katmıyordum. (\*) İşte incelemeye başladım. Sessizliği, geceleri inceliyor, sözle anlatılamayan şeyleri saptıyordum. Saptıyordum hayal alemlerini..<sup>287</sup>

Şair, sadece düşüncüyü değil koku, ses, renk vb. tüm duyarları iletebilen; bütün duyulara açık olan şiirsel söz için sesli harflerin rengini bulmuş; sessiz harflerin biçimini, devinimini düzenlemiş; sanrı içindeyken duyarların alışılmış düzenini bilinçli bir şekilde bozmuş; organik-inorganik doğadaki bütün varlıklarla bütünleşmiş; tüm varlıklar onun öteki yaşantıları olmuştur. Bu görme, duyma biçimi sıradanın ötesinde bir durumdur. Şair, sanrılarının sözcükleriyle şiir yazarken sözcükler simgeler

<sup>283</sup> Lale Müldür, “Korku Otobüsleri Serisi”, Lale Müldür, a.g.e., s. 129.

<sup>284</sup> Mustafa Şerif Onaran, “Lale Müldür’ün Şiirinde Sevi İlişkileri”, *Lale Müldür Şiiri ve Ultra Zone’da Ultrason*, ed. Cenk Gündoğdu, s. 89.

<sup>285</sup> Mustafa Şerif Onaran, “Lale Müldür’ün Şiirinde Sevi İlişkileri”, *Lale Müldür Şiiri ve Ultra Zone’da Ultrason*, ed. Cenk Gündoğdu, s. 89.

<sup>286</sup> Mustafa Şerif Onaran, “Lale Müldür’ün Şiirinde Sevi İlişkileri”, *Lale Müldür Şiiri ve Ultra Zone’da Ultrason*, ed. Cenk Gündoğdu, s. 90.

<sup>287</sup> Arthur Rimbaud, *Illuminations Cehennemde Bir Mevsim*, trc. Erdoğan Alkan, İstanbul: Çağdaş Yayıncılık, 2001, s. 130.

hâlinde kendiliğinden gelmekte, düşsel görüntü kendi dilini beraberinde getirmektedir.<sup>288</sup> Arzular ve itkiler şairi “tuhaf olana”- “öteki dile”- itmekte, şair hesaplanmış, müthiş duyu karmaşaları yoluyla kendini vizyone eşlemektedir<sup>289</sup>. Bu görme, duyma biçimi her ne kadar ayrıcalıklı ve özel olsa da ıstırap vericidir. Korku otobüsüne binmeyi de şiirdeki anlatıcı “dile getirilmez bir işkence”<sup>290</sup> olarak ifade etmiştir:

PEKİ BEN NE YAPIYORUM BURADA  
PEKİ BEN NE YAPIYORUM ÇİÇEKLERLE  
GARLANDLARLA  
BAŞIMDA BEYAZ FARBELALARLA  
FİSTONLU BİR DONLA  
FİSTONLU BİR DONLA  
ALLAH KAHRETSİN PEKİ BEN NE  
YAPIYORUM BURADA  
Fistonlu bir donum var  
saniyorsunuz hemen inaniyorsunuz  
güliyorsunuz ağlamıyorsunuz  
demek beni gizli gizli seviyorsunuz  
demek boşunaydı benim bunca sene  
sizin için gri flaubertler  
yeşil baudelaireler okuyuşum  
gece uyumayışların ingilterrelere  
gidişlerin gelişlerin döntüşlerim  
helak oluşların bütün bunlar siz  
kıs kıs gülesiniz kızasınız  
çekiştiresiniz diyeydi<sup>291</sup>

Şiirdeki anlatıcı sadece şair olmanın değil eril bir dünyada kadın olmanın neden olduğu hüznün ve huzursuzluk içindedir. Evrende tüketilen ama bir o kadar da tüketen konumunda olan insan hem huzursuzdur hem de sonsuz olduğu düşünülen evrene huzursuzluk vermektedir. İnsan olmak zor bir durumdur; ama kadın olmak çok daha zordur. Sınıflı topluma geçilmesiyle birlikte rol paylaşımı sonucunda erkekler gücü ele geçirmiştir.<sup>292</sup> Ana dili kavramının dahi aslında baba dili olduğu<sup>293</sup> erkek egemen bir düzende kadınlar entellektüel açıdan geri kalmıştır, tarihsel nedenlerden

<sup>288</sup> Erdoğan Alkan, “Arthur Rimbaud(1854- 1891)”, Arthur Rimbaud, a.g.e., ss. 32- 33.

<sup>289</sup> Lale Müldür, *Haller Leyla*, İstanbul: L&M Yayıncılık, 2006, ss. 53, 63’ten naklen: Mahmut Babacan, “Lale Müldür’e Göre Şiir ve Şair ‘Lale Müldür’ün Poetik Görüşleri””, *Lale Müldür Şiiri ve Ultra Zone’da Ultrason*, ed. Cenk Gündoğdu, s. 50.

<sup>290</sup> Lale Müldür, *Haller Leyla*, İstanbul: L&M Yayıncılık, 2006, s. 63’ten naklen: Mahmut Babacan, “Lale Müldür’e Göre Şiir ve Şair ‘Lale Müldür’ün Poetik Görüşleri””, *Lale Müldür Şiiri ve Ultra Zone’da Ultrason*, ed. Cenk Gündoğdu, s. 50.

<sup>291</sup> Lale Müldür, “Korku Otobüsleri Serisi”, Lale Müldür, a.g.e., s. 131.

<sup>292</sup> Betül Tarıman, “Lale Müldür Şiirini Anlama Çabası” , *Lale Müldür Şiiri ve Ultra Zone’da Ultrason*, ed. Cenk Gündoğdu, ss. 114-115, 117.

<sup>293</sup> Luce Irigaray, “The Bodily Encounter With the Mother”, *The Irigaray Reader*, ed. M. Whitford, Oxford: Blackwell , 1992, p. 41’den naklen: Hasan Bülent Kahraman, a.g.e., s. 350.

ötürü kadın şair sayısı azdır, üstelik kimi eleştirmenler ve erkek şairler “kadın şair olamaz” diye düşünerek kadınların şiir yazmasına itiraz dahi edebilmektedir<sup>294</sup>. Böyle bir ortamda kadın şairlerin kendilerini var etmeye çalışması elbetteki çok sıkıntılı olacaktır. Woolf, *Kendine Ait Bir Oda*’da kadınların niçin Shakespeare gibi bir deha çıkaramadığını sorgular, “üstün yeteneğini şiire dökmeyi denemiş bir kızın başkalarının önüne çıkarılmış engellerin ve zorlukların altında ne kadar ezildiğini, öte taraftan kendi çelişik güdülerinin etkisinde bir o yana bir bu yana çekilip acı duyduğunu, bu yüzden beden ve akıl sağlığını bir ölçüde yitirdiğini bilmek için ruhbilimden bir parça anlama”nın<sup>295</sup> yeterli olduğunu söyler. Kadın şairler, XVI. yüzyılda yaşanan sorunların benzerini XXI. yüzyılda yaşamaya devam etmektedir.

doğa bizden intikam alıyor farketmeyiniz siz hala doğayı  
seviyorum demeyi bir şey sayınız ulan doğa size düşman  
be doğa size çoktan arkasını döndü sabah otobüs şehrin ıssız  
saatlerine vardığında o ürkütücü grilikte ağaçlar bize nasıl  
bakıyorlardı biliyor musunuz sen nasıl seveceksin şimdi o  
ağaçları bu tuhaf çinko yağmurları nasıl seveceksin niye böyle  
yapıyorlar biliyor musunuz çünkü artık

onlar da bizim ne boktan olduğumuzu anladı direniyorlar ne  
direnmesi savaşıyorlar bizimle aramızda kovboylar kalsaydı  
ağaçlara silahsız yaklaşmazdı ya öyle işte  
gülüyorsunuz ağlamıyorsunuz  
SUSUNUZ SUSUN DİYORUM SİZE  
ANLAMİYORSUNUZ  
HEM BEN ALDIRIYORUM MU SANIYORSUNUZ<sup>296</sup>

Şiirde modern zamanlarda bireyin doğa ile ilişkileri de mesele edilmiştir. Şiirin atmosferine ürkütücü bir grilik hakimdir. Gri, karamsarlığın rengidir, postmodern dünyada değerlerin kesinliğini yitirşi melankoliyle, gri bir alanla sonuçlanmıştır<sup>297</sup>. Her tarafta bir kirlenmişlik söz konusudur; her şey belirginliğini yitirmiş, sisli bir görünüme bürünmüştür. Bu görünümün altında yaşamın güzel

<sup>294</sup> Lale Müldür, *Haller Leyla*, İstanbul: L&M Yayıncılık, İstanbul 2006, s. 145’ten naklen: Mahmut Babacan, “Lale Müldür’e Göre Şiir ve Şair ‘Lale Müldür’ün Poetik Görüşleri”, *Lale Müldür Şiiri ve Ultra Zone’da Ultrason*, ed. Cenk Gündoğdu, s. 55.

<sup>295</sup> Virginia Woolf, *Kendine Ait Bir Oda*, trc. Suğra Öncü, İstanbul: İletişim Yayınları, 2010, s. 56.

<sup>296</sup> Lale Müldür, “Korku Otobüsleri Serisi”, Lale Müldür, a.g.e., s. 132.

<sup>297</sup> Lale Müldür, *Anne Ben Barbar mıyım*, İstanbul: L&M Yayınları, 2006 ss. 109- 110’dan naklen: Tülin Arseven, “Lale Müldür’ün Şiir Dilinde Renkler”, *Lale Müldür Şiiri ve Ultra Zone’da Ultrason*, ed. Cenk Gündoğdu, 24.

ayrıntıları yokolmuştur.<sup>298</sup> Dünyanın büyük bir bölümünü etkisi altına alan Batı modernitesi bilimsel ve teknolojik gelişmeleri insanlık yararına sınırlamamış, yıkıcı bir karakter göstermiştir; onun hedeflediği insan tipi, psikolojiden arındırılmış, mekanik insandır.<sup>299</sup> Böyle bir insan tipi ne canlılığın devamı için oksijen elde edilen ağaçların ne de çinko gibi faydalı mineraller ve yaşamın temel yapı taşları amino asitler yönünden çok zengin olan şifalı yağmurların<sup>300</sup> güzelliğini, derinliğini, olağanüstülüğünü kavrayabilir. Onların değerini bilmez.

İnsanlar; içinde yaşadığı, beslendiği doğayı modern dünyada sürekli olarak kendi istekleri doğrultusunda değiştirmek istemiş, bunun doğal bir sonucu olarak da teknolojik akılcılıkla belirlenen yaşamlarında doğa ile ilişkilerinden giderek uzaklaşmışlardır; doğa ise kendisini değiştirmeye çalışan insana karşı kendi varlığını koruma çabasını yüzyıllardır sürdürmektedir<sup>301</sup>. Doğaya bağlı oldukları hâlde onu dışarıdan bakan bir gözle kavramaya çalışan insanlar<sup>302</sup> büyük bir yanılğıya düşmüştür; bunun bedelini ise çok ağır bir şekilde ödemektedir. Bu konuda, Fransız şairi Blaise Cendrars'ın III. Dünya savaşını kastederek söylediği cümle düşündürücüdür: “Bilim ve teknoloji bu akıl almaz hızıyla devam ederse insanlık yeniden mağara çağına dönecektir.”<sup>303</sup>

Bir kere, insanların ait oldukları doğaya bakış açısı sorunludur. Sanat Eleştirmeni Levent Çalıkoğlu, bu konuda şunları ifade etmiştir:

“Doğaya ilişkin kavrayışımızın şekli, onun parçası olup olmadığımızı kabul etmekle eş anlamlıdır. Crispin Sortwell'in Hegel'i eleştirdiği şekliyle söylesek, karşımızdaki şelaleyi hayran hayran izlemek ve neden-sonuç ilişkileri bulmak

---

<sup>298</sup> Tülin Arseven, “Lale Müldür'ün Şiir Dilinde Renkler”, *Lale Müldür Şiiri ve Ultra Zone'da Ultrason*, ed. Cenk Gündoğdu, s. 46.

<sup>299</sup> Hüseyin Avni Cinozoğlu, “Lale Müldür Şiiri Ultra-Zone'da Ultrason'a Yolculuk”, *Lale Müldür Şiiri ve Ultra Zone'da Ultrason*, ed. Cenk Gündoğdu, s. 67.

<sup>300</sup> “Yağmurun Faydaları”, <http://merhancag.blogspot.com/2012/05/yagmurun-faydalar.html> [03.10.2012].

<sup>301</sup> Burcu Günay, *Günümüz Sanatında Postmodernist Yaklaşımlar*, (yüksek lisans tezi), Abant İzzet Baysal Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Bolu, 2005, s. 90, <http://www.belgeler.com.tr> [11.10.2012].

<sup>302</sup> Burcu Günay, a.g.t., s. 90.

<sup>303</sup> Hüseyin Avni Cinozoğlu, “Lale Müldür Şiiri Ultra-Zone'da Ultrason'a Yolculuk”, *Lale Müldür Şiiri ve Ultra Zone'da Ultrason*, ed. Cenk Gündoğdu, s. 67.

yerine şelaleyi oluşturan suyun bir damlası olmayı kabul edip suyun akışını anlamının daha doğru bir doğa kavrayışı olduğunu düşünebiliriz.”<sup>304</sup>

Bireyler, doğanın bir parçası olduklarının bilincinde olup ona göre hareket etmedikten sonra onu sevip sevmemelerinin de bir önemi yoktur. Şiirdeki anlatıcı insanlara büyük bir yanılığın içinde olduklarını haykırmaktadır; ama kimse onu ciddiye almamakta, hatta herkes onunla alay etmektedir. Anlatıcının söylediği acı gerçekler, ağlanılması gereken durumlardır; ama insanlar onun söyledikleri üzerinde biraz olsun düşünmek yerine ona gülüp geçmektedir. Oysa kendini bilmez insanların ona böyle muamele etmesi anlatıcının umrunda dahi değildir. O, bütün bunlara zaten aldırılmıyordur. Şair, şiirin bu ünitesinde Ayhan’ın *Meçhul Öğrenci Anıtı* şiirine anıştırma ve *Aldırma Nilgün Marmara* isimli yazısına gönderge yapmıştır.

Atla git abla  
Biz yetişiriz mutlaka  
Sizde niye suçluluk duygusu var biliyor musunuz  
Çünkü gerçekten suçlusunuz da ondan  
Demek her şeyi ama her şeyi istiyorsunuz  
Ne güzel o zaman size pembe fil alayım

Atla git abla  
Biz yetişiriz mutlaka<sup>305</sup>

Şiirdeki bu dizeler, Marmara’nın *Çiçek Dürbünü Benzetisi İyimserce* şiirindeki şu dizeleri çağrıştırmaktadır:

O çocuksuluğun ayırında olamayan  
Ve direnmeye karşın etkilerini  
Zorbalıkla yayan kurnazlarca  
Huniler ve sinsilikle içirilen beklentiler<sup>306</sup>

*Çiçek Dürbünü Benzetisi İyimserce*’de masumiyetlerini ve insanî değerlerini kaybetmiş, aç gözlü insanlara eleştiri söz konusudur. Çocukluğun saflığı, masumiyeti bu insanlara uzaktır. *Korku Otobüsleri Serisi*’nde ise şiirdeki anlatıcı çocuksu bir duyarlılıkla bu aç gözlü insanlara o zaman size pembe bir fil getireyim, der. Mitolojide ruh ya da hırba adlı bir kuş yavrularını doyurmak için fil kapıp götürür<sup>307</sup>. Şiirdeki anlatıcı da aç gözlü insanları pembe bir fille doyurmak ister. Filin renginin

<sup>304</sup> Ali Akay ve Levent Çalıkoğlu, *Doğayla Buluşmak*, Akbank Kültür Sanat Merkezi, İstanbul, 2005, s. 22’den naklen: Burcu Günay, a.g.t., s. 90.

<sup>305</sup> Lale Müldür; “Korku Otobüsleri Serisi”, Lale Müldür, a.g.e., s. 133.

<sup>306</sup> Nilgün Marmara, “Çiçek Dürbünü Benzetisi İyimserce”, Nilgün Marmara, a.g.e., s. 6.

<sup>307</sup> Hasan Aktaş, *Çağdaş Türk Şiirinde Hayvanlar*, Rize: Yort Savul Yayınları, 2008, s. 52.

pembe olması da düşündürücüdür; çünkü pembe sistem dışında kalmanın; dolayısıyla saflığın, masumiyetin ve insanî duyguların rengidir, insanlara insan olduklarını hatırlatır<sup>308</sup>.

#### 1.4.8. Nilgün Marmara ve Cezmi Ersöz

Ersöz de kimi yazılarında Marmara'yı anmıştır. *Yine Seninle Geldi Hayat* isimli kitabında Marmara'dan “Hayatımda vazgeçilmez değeri olan şair” diye söz eder. Marmara, onun art arda ölen en çok sevdiği iki insandan biridir; hayatın öte tarafındaki çağırınların yanına gitmiştir. *İyiler Erken Ölür* isimli yazısını ithaf ettiği kimselerden biri Marmara'dır. Ersöz bu yazısındaki “Birini ay çağırır, öbürünü denizler, bir diğerini uçurumlar...”<sup>309</sup> cümlesinde Marmara'ya anıştırma yapmıştır. Marmara, ölümünden kısa bir süre önce yakın arkadaşı Irgat'a “Aydan el sallıyorlar bana.” demiştir<sup>310</sup>.

Ersöz, Gümüşlük'e Marmara'yı görmek için gelir; ancak göremez. Çünkü bir iki saat önce buradan ayrılıp İstanbul'a dönmüştür. Kendisine Marmara'ya yazdığı mektup iade edilir. Bunun üzerine Ersöz, şu dizeleri yazar: “Zarfını ben açardım, sana yazdığım mektupların.”<sup>311</sup> O, bu dizeyi daha sonra bir kitabına<sup>312</sup> ad olarak verir.

*Savruk Yılların Soldurduğu Bedenime Dokun* şiirini Marmara için yazmıştır.

Şiirinde ondan şöyle söz eder:

Ey uyumlu şizofrenler  
hüzünlü benciller  
bağışlayın bana bu akşamı...  
Kimsesiz çocukların gözlerinde  
seyrettiğim bu akşamı.

Birkaç randevu için beklettiğim intiharım  
ve umudun kan kıyısından gelen kadın  
için bağışlayın.

<sup>308</sup>Tülin Arseven, “Lale Müldür’ün Şiir Dilinde Renkler”, *Lale Müldür Şiiri ve Ultra Zone’da Ultrason*, Ed. Cenk Gündoğdu, s. 41.

<sup>309</sup>Cezmi Ersöz, “İyiler Erken Ölür”, *Leman*, 24 Haziran 2000, <http://fikirdanis.8m.com/iyiler.htm> [25.05.2011].

<sup>310</sup>Cemal Süreya ve Ece Ayhan, a.g.d.y., s. 44.

<sup>311</sup>Siddık Akbayır, a.g.e., s. 237

<sup>312</sup>Cezmi Ersöz, “Zarfını Ben Açardım Sana Yazdığım Mektupların”, Cezmi Ersöz, *Zarfını Ben Açardım Sana Yazdığım Mektupların*, İstanbul: Tekin Tayınları, 2008, s. 8.

O esirgeyen gülüşü ve köpüklü eşarbiyle  
gelirdi çünkü  
umudun kan kıyısından gelirdi.

Ve artık cüzzamlı çocukların yüzlerini  
okşayan elleri  
savruk yılların soldurduğu bedenime  
dokunsa kaygılanmazdı...<sup>313</sup>

Şair, Marmara'yı Cumhuriyet'in cüzzamlı çocuklarıyla<sup>314</sup>-dışlanmışlarla, yer bulamamışlarla, kenarda kalmış kimselerle; diğer bir deyişle ötekiyle- birlikte hayal etmiştir. Marmara'nın da içinde bulunduğu 1980 sonrası şairlerine göre yabancılık, yer bulamamışlık, dışlanmışlık kıvanç duyulması gereken durumlardandır, bu şairlerin yazdıkları şiir de “çevrenin şiiri” olarak nitelendirilmiştir. Onlar için merkez daima karşı çıkılmak için vardır ve çocukluk, kent kavramları bir çıkmazdır; çünkü tüm bir toplumsallık, baskı ve dışlanma orada kendisini gösterebilir.<sup>315</sup>

#### 1.4.9. Nilgün Marmara ve Gülseli İnal

İnal da Marmara'nın yakın arkadaşlarından biridir. Onun *Kırmızı Kahverengi Defter* isimli güncesini İnal yayına hazırlamıştır.

İnal, Marmara'yla onun Kızıltoprak'taki evinde tanışır. Evde bir parti düzenlenmektedir, o da bu konuklardan biridir. İnal, ilk karşılaşmalarında Marmara'nın rahat, aldırışsız tavırlarından etkilenmiştir:

( ... ) İlerde salonun diplerinden omuzları mor bir şalla sarılı biri yanımıza doğru yaklaşıyordu; yüzündeki hafif, alaycı gülümsemeyle önce Ece'ye sonra İlhan'a yaklaşarak öper gibi yapmıştı. Son derece sakin ve umarsız yüzünde sessizlikle donanmış bir ifadeyle yanındaki üstadlarla konuşmaya başladı. Tam yanımda duruyordu ve bana dönüp bakmamıştı bile. Ama evine yeni gelen konuğun farkındaydı. Çok sonra 'Ben Nilgün.' dedi, ardından sakin bir edayla yürüyüp salondan çıktı. (...) <sup>316</sup>

İnal Marmara'nın insanlara iletişim kurarken önyargısız bir tutumla hareket ettiğini ve onun her türlü baskı ve yaptırıma karşı bir insan olduğunu söyler. Aslında

<sup>313</sup> Cezmi Ersöz, “Savruk Yılların Soldurduğu Bedenime Dokun”, <http://www.antoloji.com.tr>, [29.09.2012].

<sup>314</sup> Ersöz bu dizesinde Ayhan'ın yazılarına anıştırma yapmıştır. Ayhan yazılarında, şiirlerinde “yaralı” olmak durumundan söz eder. Bkz. Erdoğan Kul, a.g.t., ss. 39, 298.

<sup>315</sup> Hasan Bülent Kahraman, a.g.e., ss. 397- 398.

<sup>316</sup> Gülseli İnal , “Omega Kapısından Giriş Nilgün Marmara”, ss. 73- 74.

bu rahat, aldırılmaz kadının içinde kavurucu bir volkan kaynamaktadır; ama o lavlarını dışarıya püskürtmek yerine kendi içine akıtacaktır. İnal, onu hüzünlü gözleri ve yüzünden hiç eksik olmayan gülümsemesiyle anar.<sup>317</sup>

İnal, Marmara'nın herkesten sakladığı şiirlerini ilk olarak kendisine gösterdiğini iddia etmiştir. Marmara'yı bir gün kız kardeşi Yaprak'ın evine götürür. Burada çok güzel vakit geçirirler. Daha sonra bir taksiye binerek oradan ayrılırlar. İnal'ın semtine geldiklerinde Marmara İnal'a şiirler yazdığını ve bunları kimsenin bilmediğini söyler. İnal, bu duruma çok şaşırır. Birkaç gün sonra Marmara'nın Kızıltoprak'taki evinde ona şiirlerini gösterir: “( ... ) salonun ortasındaki cam masanın üzerinde sayısız şiir tomarı içinde birini bana uzatıyor okumam için. (...)”<sup>318</sup>

Marmara, Daktiloya Çekilmiş Şiirler'de yer alan *Sonra Ölümün Çağrılısı Olarak Gelirsin Dünyaya*<sup>319</sup> isimli şiirini İnal'a ithaf etmiştir. İnal'ın bir şiir kitanının ismi de *Sulara Gömülü Çağrı*'dir<sup>320</sup>. Ayrıca İnal *Rüya Divanı* isimli şiir kitabında Marmara'yla birlikte Korku Otobüsü'ne<sup>321</sup> biner ve bir şiir şölenine gider:

Nilgün ziyaretime geliyor. Benim evin terasında oturuyor ve okyanusa bakıyor. Hiç konuşmuyor, okyanus suları çok sakin. Bana hediyeler getirmiş. Hiç konuşmadan bohçayı açıyor; içinden kokulu çiçekler, sabunlar, demet demet para, kolonyalar, eşarplar, kolyeler, yüzükler çıkıyor. Hepsini benimmiş. Bohçayı bana veriyor.

Derken hazırlanmaya başlıyoruz, bir şiir şölenine davetliyiz. Nilgün benim için getirdiği giysileri veriyor bu kez bana. Parlak kumaşlardan yapılmış elbiseler, rügan bir çift pabuç ‘şiir okurken bunları giymelisin’ diyor. Giysilere bakarken birden kendimi açık kahverengi hırpani eski giysiler içinde, çok eski bir otobüsün içinde buluyorum. Direksiyon yok, camlar yok, pencere yok, kapı yok. Kapalı kutu gibi çıkışı olmayan bir otobüs bu.

Birden otobüs hareket ediyor ve hızlanıyor. Ancak onu durduracak herhangi bir şey de yok. Otobüsü kimin kullandığı belli değil. Hızlandıkça ölüme gittiğimi seziyorum ve kendimi kurtarmak için bu ölüm otobüsündeki yan bölmelere birine yüklenip kendimi dışarıya atıyorum. Karşımda Nilgün'ü buluyorum; ona dönüp aynı senin gibi bir deney yaşadım diyorum, senin başına gelen benim başıma geldi’. Nilgün ‘Onu bırak şimdi işimiz var şiir toplantısı için şu parlak

<sup>317</sup> Gülseli İnal , a.g.d.y., s. 75.

<sup>318</sup>“Gülseli İnal'ın Kaleminden Nilgün Marmara(\*)Senkronize Bir Anı”.

<sup>319</sup> Nilgün Marmara, “Sonra Ölümün Çağrılısı Olarak Gelirsin Dünyaya”, Nilgün Marmara, a.g.e., ss. 134- 135.

<sup>320</sup>

<sup>321</sup> Gülseli İnal, *Gece Düşü* isimli bu şiirinde Lale Müldür'ün Nilgün Marmara için yazdığı *Korku Otobüsleri Serisi* 'ne anıştırma yapar.



giysileri giy' diyor. Parlak giysileri giymeden uyanıyorum.<sup>322</sup>

### 1.5. NİLGÜN MARMARA VE EMEL ŞAHİNKAYA

Marmara'nın Ayhan aracılığıyla, 1983 kışında tanıştığı ressam arkadaşı Şahinkaya ile çok büyük dostlukları olmuştur. İkisi de tesadüfen ilkokulu aynı okulda okumuş ve bu sırada aynı kişiye- Derya diye bir erkek çocuğuna- âşık olmuşlardır. Aynı burçtandırlar, Ayhan onları siyam ikizlerine benzetir. Her ikisi de karakter olarak çılgın ruhludur; fakat Şahinkaya Marmara'dan daha dikkatlidir, kendisini kaybetmez.<sup>323</sup>

Şahinkaya'nın Yazgülü isiminde küçük bir kızı vardır ki Marmara onu çok sever. Onunla çok iyi ilgilenir. Libya'da bulunduğu sırada Şahinkaya'ya olduğu gibi bu küçük dostu için de mektuplar yazar. Regarenk mektuplardır bunlar.<sup>324</sup>

Şahinkaya yemek yapmayı seven ve çok güzel yemekler yapan, anaç bir kadındır. Midesinden rahatsız olan Marmara için zaman zaman çorba pişirir. Marmara, çorbayı içtikten sonra rahatlayıp uykuya dalar ya da kendi evine gider. Flamenkoyu çok seven bu iki dost İspanyolca öğrenmek ister ve birlikte İspanya'ya gitmeye karar verirler. Ne var ki Marmara'nın vakitsiz ölümü dolayısıyla Şahinkaya bunu daha sonra tek başına gerçekleştirir. Şahinkaya, Marmara'yla dostlukları hakkında şunu dile getirdi: "Hayatta hiç öyle bir arkadaşım olmadı. Çünkü ben tercih etmedim. Öyle bir dostluğun korkunç bir bedeli var."<sup>325</sup>

Marmara'nın âni ölümü Şahinkaya'yı derinden sarsar, ağır bir depresyon geçirir, ilaçlarla ayakta kalır. Kızı Yazgülü de bu ölümü kabullenemez. Şahinkaya, kızına bu ölümü açıklamakta çok zorlanır. Çok sevdikleri, kendilerine çok yakın bir insanı kaybetmek her ikisi için de çok ağır olmuştur.

---

<sup>322</sup> Gülseli İnal, "Gece Düşü", Gülseli İnal, *Rüya Divanı*, İstanbul: Yasakmeyve Yayınları, 2009, s. 49.

<sup>323</sup> Emel Şahinkaya, Muğla- Gümüşlük, 18 Ağustos 2011.

<sup>324</sup> Emel Şahinkaya, Muğla- Gümüşlük, 18 Ağustos 2011.

<sup>325</sup> Emel Şahinkaya, Muğla- Gümüşlük, 18 Ağustos 2011.

## 1.6. NİLGÜN MARMARA’NIN YAŞADIĞI DÖNEMİN TOPLUMSAL, SİYASAL ÖZELLİKLERİNİN RUH DÜNYASINA VE SANATINA ETKİSİ

Marmara’nın çocukluk ve gençlik dönemi Türkiye'nin karmaşa içinde olduğu bunalım yıllarıdır. Dokuz yıl arayla iki darbe yaşanır: 12 Mart 1971 ve 12 Eylül 1980. O dönemde, ülke kaosu içindedir. İdeolojik saplantıya düşmüş insanların insan olduğunu unutup birbirlerine kıyması ve baskı ortamı... Farklı ve karşıt fikirlere paranoyakça yaklaşım, güvensizlik, zıt değerlerin bombardımanı altında kalan insanların içinde bulunduğu çıkmaz, ekonomik sıkıntılar ve 1975'te %200 artış hızı gösteren cinayetler...<sup>326</sup> Sokağa çıkma yasakları, toprağa gömülen silahlar, banyo kazanlarında yakılan kitaplar, renksizliğe mahkum edilmiş bir ülke... Bazı şarkıcıların fotoğrafları dışında renkli hiçbir şey yoktur.<sup>327</sup> Şair, gençlik döneminde siyasi olayların içine girmemiştir; ama bu kaos ortamı onun ruhsal bunalımının artmasına neden olmuştur. Henüz ilk şiirlerinde dahi baskı ortamından duyduğu rahatsızlık sezilir:

Yerleşik yabancılığın acısı  
Öz düşmanları kendilerinin sevgisiz bilisiz  
ve acımasız kabukluların zincirlediği  
kara tamlama.  
Bir neden yabancıya?  
Bir neden yerleşğe?  
Bir neden yerleşik yabancıya?  
Susturduklarından sonsuzun dilini,  
Dışıyla gerçeğin çizgisini kalın koca leş  
doğrusuyla belirleme.<sup>328</sup>

Zaten çok duygusal bir çocuk olan Marmara, ortaokul ve lise yıllarında daha da hassaslaşır<sup>329</sup>. Çok varlıklı bir ailede yetişmese de ailesi ona özellikle eğitim konusunda iyi olanaklar sunmuştur. Bu bakımdan yaşıtı pek çok çocuktan- özellikle günümüzde bile eğitimi türlü nedenlerle engellenmeye çalışılan kız çocukları göz önünde bulundurulursa<sup>330</sup>- daha şanslıdır. Ne var ki anne ve babaların çocuklarını iyi

<sup>326</sup> Emre Kongar, *21. Yüzyılda Türkiye*, İstanbul: Remzi Kitabevi, 2004, ss. 200-209.

<sup>327</sup> Müslüm Yücel, a.g.e., s. 89

<sup>328</sup> Nilgün Marmara, “Çiçek Dürbünü Benzetisi İyimserce”, Nilgün Marmara, a.g.e., s. 3.

<sup>329</sup> Emel Şahinkaya, Muğla-Gümüşlük, 18 Ağustos 2011.

<sup>330</sup> Emre Kongar, *21. Yüzyılda Türkiye* isimli kitabında 21. Yüzyılın eşliğindeki Türkiye’de kadınların %18’inin hâlâ okuma yazma bilmediğini belirtir. Üstelik konut, eğitim, sağlık hizmetleri konusunda

yetiştirilmesi de bütün sorunları çözmeyebilir.

D. W. Winnicott, günümüzde yaşanan sorunlardan bazılarının modern tutumlardaki pozitif unsurlardan da kaynaklandığını<sup>331</sup> belirtir. Modernleşme süreci dertlerle başa çıkmanın eski biçimlerini zayıflatmıştır. Sorunları dile getirmek için hâlâ önemli kanallar vardır; ama artık dil değişmiştir. Eski dillerin yerini ise genel stres dilinden daha özgül ifadelerle değin psikolojik dil almıştır. Kişinin toplumsal dünyasındaki duraksayılar; şeytanî güçlerin hükmedişi, günah vb. olarak ifade edilmez. İslam, Hristiyanlık, Budizm gibi dinî geleneklerde ıstıraba tahammül etmek çok önemlidir; ıstıraba katlanmanın ve çileler çekmenin insanları olgunlaştırdığı düşünülür. Modern zamanlar tahammül duygusunu dahi alıp götürmüştür; ıstırap başa çıkılması gereken bir stres durumu ya da iyileştirilmesi gereken bir hastalık olarak algılanmaya başlanmıştır. Kişinin kendi çevresinde yaşamın anlamı, değeri gibi konular etrafında yaşantısını yeniden kurması; farklı bir açıklama sistemi bulması için ona yardım etmek yerine çoğunlukla bir antidepresan önerilmektedir.<sup>332</sup> Çocuklar bir şekilde kendilerini bulsalar bile “bütün kendilik”lerini bulmaktan aşığısıyla yetinmeyeceklerdir. Üstelik “bütün kendilik” sadece sevecen değil saldırgan ve yıkıcı unsurları da kapsar. Sonunda uzun bir mücadele verilir, kişinin bunu atlattığı hayatta kalması gerekecektir.<sup>333</sup> Üstelik Marmara'nın ortaokul ve lise yılları da Türkiye'nin oldukça sancılı bir döneminde geçmiştir.

Şair, 27 Mayıs 1960 darbesi sırasında henüz iki yaşındadır. Onun erken çocukluk dönemi darbe sonrası Türkiye'sinin büyük bir kentinde, İstanbul'da geçer. Şair, o yıllarla ilgili bir kent izlenimini günlüğünde şöyle anlatır:

Tarkovsky, dünyayla tanışma tümcesi olarak ‘Anne bak guguk kuşu’  
örneğini veriyor. Bense bir pencereye soluğumu üfleyerek bulandırdığım camda  
“Anne bak çöpçü”  
“Anne bak sinek”  
“Anne bak polis”

---

büyük sorunlar yaşanmaktadır, bunlar niceliksel olarak yetersizdir. Bkz. Emre Kongar, a.g.e., ss. 27-29. Biz bu sorunların zaman içinde aşılabileceğini umut ediyoruz.

<sup>331</sup> D. W. Winnicott, *Oyun ve Gerçeklik*, trc. Saffet Murat Tura, İstanbul: Metis Yayınları, 2010, s. 173.

<sup>332</sup> Kemal Sayar, *Psikiyatri ve Kültür*, İstanbul: İnsan Yayınları, 2000, ss. 37-39.

<sup>333</sup> D. W. Winnicott, a.g.e., ss. 173-175.

Dediğimi anımsıyorum.<sup>334</sup>

Bilindiği gibi pek çok şey unutulurken önemsiz görülen çocukluk dönemi anıları yaşamımızın büyük bir bölümü boyunca varlığını sürdürme direnci gösterir.<sup>335</sup> Çocukluk anılarında düşlerde yaşanan aynı gerileme söz konusudur. Sonraki anıları görsel bir öge olmadan gerçekleşen insanlarda bile çocukluk anıları görsel açıdan esneklik gösterir. Görsel bellek böylece bebeklik dönemi anısı tipini koruyabilir. Çocukluk anıları ile ilgili görsel sahnelerde birey kendisini çocukluk hâliyle, çocuk kıyafetleri içinde görmektedir. Ancak, görsel belleğe sahip yetişkinler sonraki anılarını hatırladıklarında artık kendilerini görememektedir. Aslında birey farklı yönleri ele alarak en erken çocukluk anılarında gerçek anıların izini değil onun daha sonraki gelişmiş hâlini, daha sonraki farklı ruhsal güçlerin etkisine maruz kalmış, değişmiş hâlini saklamakta ve onun çocukluk anıları gizlenmiş anılar şeklini almaktadır. Bir insan topluluğunun masalları ve efsaneleri sayesinde koruduğu çocukluk anıları bu anılarla benzerlik göstermektedir.<sup>336</sup> Dolayısıyla çocukluk anıları bugünle de ilişkilidir. İnsanların duygu, düşünce ve davranışları hakkında ipucu verebilirler. Üstelik çocukluk anılarının hatırlanması ve arketipsel davranış biçimlerinin repröduksiyonu da geniş bir ufuk ve bilincin genişlemesi etkisi sağlar.<sup>337</sup> Bu açıdan, Marmara'nın erken çocukluk döneminden kalan bu anı sanatçının anlaşılabilmesi için önemlidir.

“Anne bak, guguk kuşu!”, Yönetmen Andrey Arsenyeviç Tarkovski'nin *İvanovo Detstvo* (İvan'ın Çocukluğu, 1962) isimli filminin ilk dakikalarında geçen bir sahnesindedir. Huzur verici, doğal bir ortamda küçük bir çocuk- İvan- görünür. Bir örümcek ağının arkasındadır. Sonra bir keçi ve ardından da kelebek görünür. Çocuk kelebekten çok etkilenir ve onun peşinden koşmaya başlar. Ağaçların arasına girer ve yüzünü yukarı kaldırır. Eliyle güneşi kapatmaya çalışır. Güneşe bakmaya çalışır. Ardından arkasına döner ve annesine koşar. Annesinin elindeki kovadan su içer ve ona bir guguk kuşu gördüğünü söyler. Bu sırada gök gürülür ve annesi korkar. Bu

<sup>334</sup> Nilgün Marmara, *Kırmızı- Kahverengi Defter*, s. 59.

<sup>335</sup> Sigmund Freud, *Günlük Yaşamın Psikopatolojisi*, Ankara: Alter Yayınları, 2011, ss. 55-57.

<sup>336</sup> Sigmund Freud, a.g.e., ss. 58-60.

<sup>337</sup> Carl G. Jung, “Bilinçdışına Giriş”, Carl G. Jung, a.g.e., s. 99.

sırada İvan rüyasından uyanır. Savaş dolayısıyla harabeye dönmüş bir yel değirmeninin içindedir. Tarkovski felaketi anlatmak için uçan bir kuş imgesini kullanmıştır<sup>338</sup>. Artık, güzel rüyadan uyanmanın vakti gelmiştir. Her ne kadar büyük bir savaş görmese de bir açıdan Marmara'nın dünya ile tanışması da vahim olmuştur. Şair huzur verici doğal bir ortamla değil de bulanık bir pencerenin ardından görülen boğucu bir kentle yüz yüze gelmiştir. Bu durum, modern kentlerde büyüyen çocukların ortak sorunudur. İnsanlık, kendisini rahat etmek için her şeyin düşünüldüğü, hizmetlerin kusursuz olmasa da bir şekilde yürütüldüğü konforlu bir hapishaneye kapatmıştır. Marmara'nın pencerenin ardından gözlemlediği bu yapay dünya, Max Weber'in "büyüsü bozulmuş dünya" kavramını çağrıştırmaktadır.

Weber'e göre, teknik ve bilimin toplumsal yaşamın bütününe yayılması ve bu yaşam üzerinde egemenlik kurması modernliğin totaliter bir nitelik kazanmaya başladığını gösterir. Artık, teknik ve bilim mistik güçlerin yerini almış, ilâhî vahiy yerini akla bırakmıştır. Bu durum, dünyanın renkliliğinin ve çeşitliliğinin yitmesine, dünyanın büyüünün bozulmasına yol açmıştır.<sup>339</sup> Büyülü dünya imgesinin yitiriliş süreci önce Hristiyanlıkta ve Batılı toplumların gelişim çizgisinde rasyonel bir hayat anlayışına evrilmiş, bundan sonra evrensel bir geçerlilik ve anlam kazanmıştır<sup>340</sup>. Yaşanan dünyevileşme insanları adeta demirden bir kafese hapsetmiştir<sup>341</sup>. Aklın demir kafesine dönüşen bürokratik ve teknik rasyonalizasyon sonucu insan sadece akılcı bir varlığa indirgenmiş, her türlü evren imgesi ise sekülerleştirilmiştir<sup>342</sup>. Büyünün bozulması ile iyi, doğru ve güzel; diğer bir deyişle bilim, etik, estetik ve teoloji birbirinden ayrılmış ve geçmişin kapsamlı değer sistemleri modern dünyada

---

<sup>338</sup> Murat Erdem, "Dünya Sinemasında İkinci Dünya Savaşı", s. 11, <http://www.academia.edu.tr> [26.08.2014].

<sup>339</sup> Max Weber, *Sosyoloji Yazıları*, trc. Taha Parla, İstanbul: Hürriyet Vakfı Yayınları, 1986, ss. 135-136'dan naklen: Artun Avcı, *Modern İletişim Bunalımı ve Gerçeküstücü İletişim*, (yüksek lisans tezi), Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, 2003, s. 43, <http://www.belgeler.com.tr> [26.11.2011].

<sup>340</sup> Ahmet Çiğdem, *Bir İmkân Olarak Modernite: Weber ve Habernas*, İstanbul: İletişim Yayınları, 1997, ss. 119-121'den naklen: Artun Avcı, a.g.t.,s. 44.

<sup>341</sup> Alain Touraine, *Modernliğin Eleştirisi*, trc. Hülya Tufan, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2000, ss. 200-211'den naklen: Artun Avcı, a.g.t.,s. 44.

<sup>342</sup> Artun Avcı, a.g.t., s. 44.

kökten bir parçalanmaya maruz kalmıştır<sup>343</sup>. Her türlü iletişim biçimi teknikleşmiş, teknik ve bilim toplumsal yaşam alanının hepsine egemen olmuştur. Bilim hayat üstünde egemenlik kurmamızın gerekip gerekmediği, bunun anlamlı olup olmayacağı sorusunu dikkate almamıştır.<sup>344</sup> Sonunda radikal rasyonelleşme irrasyonelliği doğurmuştur<sup>345</sup>. Aydınlanma düşüncesi ile birlikte gelişen tarihsel süreç, insanlığı geleneksel değerlerin baskılarından kurtarmış, ama bu defa da rasyonalizmin baskılarına maruz bırakmıştır<sup>346</sup>.

Weber'e göre "rasyonel planlamayla baskı", "dünyanın totalizasyonuna yönelik eğilim", "bilgide standardizasyon", "evrensel doğrulara ve değerlere inanç" "mantık ve özgürlük düşüncesinin gelişimine inanç" modernizmin temel özelliğidir ve modern bir düzende "bürokratik seçkinlerin ve kurumların kendi iktidarlarını daha üstün bilgi kapasitesine sahip oldukları gerekçesiyle ve bu iktidarın bizzat aklın iddialarını cisimleştirdiğini iddia ederek haklılaştırdıkları bir bürokratik ve kurumsal tahakküm", diğer bir deyişle "rasyonel bir bürokrasi" söz konusudur<sup>347</sup>. Bürokratik örgütlenme bir makineye benzer, bu düzenin bir üyesi de sadece bir çark dişlisidir<sup>348</sup>. Modern yönetim sistemi ile feodal sınıfların yerine bürokratik devletin maaşlı memurları gelmiş, devlet gittikçe memurlar diktatörlüğü hâline gelmiştir<sup>349</sup>. Ayrıca mevcut kapitalist kurumlar da yine işleyiş yönünden devlet bürokrasisine benzemektedir. Modern düzende yaşayan insanlar, kafes tarafından şekillendirilmekte ve yok olup gitmektedir.<sup>350</sup> Modern düzenin üyesi "resmî olarak sınanmış ve derece verilmiş, sürekli görevlere ve kariyere hazır, dünya görüşü dar bir profesyonel"dir.

---

<sup>343</sup> Şeyla Benhabip, *Modernizm, Evrensellik ve Birey*, trc. Mehmet Küçük, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1999, s. 73'den naklen: Artun Avcı, a.g.t.,ss. 44-45.

<sup>344</sup> Max Weber, *Sosyoloji Yazıları*, trc. Taha Parla, İstanbul: Hürriyet Vakfı Yayınları, 1986, s.140'tan naklen: Artun Avcı, a.g.t.,s. 45.

<sup>345</sup> Peter Wagner, *Modernliğin Sosyolojisi*, trc. Mehmet Küçük, İstanbul: Sarmal Yayınları, 1996, s. 104'ten naklen: Artun Avcı, a.g.t.,s. 45.

<sup>346</sup> Artun Avcı, a.g.t.,ss. 45-46.

<sup>347</sup> Best Steven ve Douglas Kellner, *Post Modern Teori*, trc. Mehmet Küçük, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1998, s. 265'ten naklen: Artun Avcı, a.g.e.,s. 46.

<sup>348</sup> Anthony Giddens, *Max Weber Düşüncesinde Siyaset ve Sosyoloji*, trc. Ahmet Çiğdem, İstanbul: Vadi Yayınları, 1996, ss. 61-62'den naklen: Artun Avcı, a.g.t.,s. 46.

<sup>349</sup> C. Wright Mills ve H. H. Gerth, "Yazar ve Yapıtı", *Max Weber Sosyoloji Yazıları*, trc. Taha Parla, İstanbul: Hürriyet Vakfı Yayınları, 1986, s. 51'den naklen: Artun Avcı, a.g.t.,ss. 46- 47.

<sup>350</sup> Artun Avcı, a.g.t., ss. 46- 47.

“Kahramanlıktan, insanca kendiliğindenlikten ve yaratıcılıktan yoksun” durumdadır.<sup>351</sup> Bu perspektife göre, Marmara’nın penceresinin ardında gördüğü polis ve çöpçü de rasyonel bürokrasinin birer üyesi, bir makinenin dişli çarklarıdır, benlikleri tahrip olan ve yok olma noktasına gelen insanlardır. İkisi de yapay bir dünyanın kirliliği ile meşguldür.

Louis Althusser’e göre kapitalist devletin işleyişi ve düzeni sağlayan ideolojik tabii kılma ve siyasal baskı mekanizmaları vardır. Devlet aygıtı, kendisini doğrudan doğruya ve bilinçli olarak bir tek merkezden yönetme ve merkezîleşmiş bir beden olarak gösterir. Uzuvar arasında baskı ve baskının uygulanması için tam bir iş bölümü vardır. Bütün bu üyeler, aynı bedene aittir. Baskı işlevinin yürütücüleri ise egemen sınıfın siyasal temsilcileridir. Polis de jandarma, mahkemeler, hapishaneler gibi devletin baskı aygıtının uzmanlaşmış müfrezesinden biridir. Bu müfreme, üretim ilişkilerinin yeniden üretimine değil, hukuka aykırı davranıldığı durumları yasakladığı ve cezalandırdığı için üretim ilişkilerinin işleyişine müdahale etmektedir. Çöpçü ise devletin ideolojik aygıtlarından birine bağlıdır. İdeolojik aygıtlar çoğul olarak var olur ve görece bağımsız bir maddî varoluşa sahiptir. Devletin doğrudan doğruya komutası altındadırlar; ama kolay kolay yoğrulamazlar.<sup>352</sup>

Polisin bağlı olduğu baskı aygıtlarıyla çöpçünün bağlı olduğu ideolojik aygıtlar bu perspektife göre birlikte bir amaca hizmet etmektedir. Şöyle ki hukukî ve siyasî üst yapı ile ideolojik üst yapı arasında bir ayrım vardır; ancak bu ayrım; devletin, devlet iktidarının ve devletin baskı ve ideolojik aygıtlarının birliğinin egemenliği altında vardır. Egemen sınıfın ideolojisi de aygıtların birbirinden ayrı olmasına ve kendi içindeki çelişiklere karşın devlet iktidarına sahip olan sınıfın ideolojisi olarak ideolojik birlik şeklinde toplanmıştır. Dolayısıyla devlet, baskı aygıtı ve ideolojik aygıtların iktidar altında birleşmesidir. Onların bu birlikteliği iktidarı ellerinde tutan kişilerin sınıf siyaseti sayesinde. İktidara sahip olanlar, baskı

---

<sup>351</sup> C. Wright Mills ve H. H. Gerth, “Yazar ve Yapıtı”, Max Weber, *Sosyoloji Yazıları*, trc. Taha Parla, İstanbul: Hürriyet Vakfı Yayınları, 1986, s. 51’den naklen: Artun Avcı, a.g.t.,s. 47.

<sup>352</sup> Louis Althusser, *İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları*, trc. Alp Tümertekin, İstanbul: İthaki Yayınları, 2003, ss. 29, 55- 57, 68- 69, 85- 86.

aygıtını kullanarak devlet ideolojisinin devlet aygıtlarında gerçekleşmesini sağlarlar. Devlet ideolojisi din, hukuk, ahlak, siyaset gibi farklı alanlardan alınan izlekleri değerler sistemi içinde bir araya getirir. Bunu yapmaktaki amacı hem sömürülenleri hem de baskı ve sömürü etmenlerini işletmek; diğer bir deyişle “üretim ilişkilerinin yeniden üretimini” gerçekleştirmektir. Egemen ideoloji- kapitalist sistemin ideolojisi- her yerde bulunur. Yaşamın her anında, her yanında insanın karşısına çıkar.<sup>353</sup> Sıradan bir günde, pencere camının ardında, hatta evin içinde sürekli olarak karşısına çıkar ve insan sonunda onu kabul eder. Althusser bu görüşünü şöyle dile getirmiştir:

(...)İşte durmadan bir “apaçıklık”tan başka bir apaçıklığa gönderilmek, hukukî ideolojinin “apaçıklığından” ahlâkî ideolojinin “apaçıklığına”, oradan da felsefî ideolojinin “apaçıklığına”, sonra da siyasî ideolojinin “apaçıklığına” gönderilmek sayesinde bütün ideolojik “apaçıklıklar” dolaysızca doğrulanır ve DİA’ların çeşitli pratikleri yoluyla her bireye kendilerini kabul ettirmiş olurlar.(...)

Althusser’e göre aslında, hiçbir şey görüldüğü gibi değildir. İdeolojide gerçekler tasarımlanmaz, onların yerine insanların boyun eğmek durumunda kaldığı gerçek ilişkilerle kurdukları imgesel ilişki tasarımlanır. Özneler gelince de “(...)kendi var oluş koşullarıyla, yani son kertede üretim ilişkileriyle kurdukları imgesel ilişkiye bağlı olarak imgesel anlamda çarpıttıkları, dünyaya ilişkin belirli bir (dinsel, ahlakî vb.) tasarımı içinde yaşayan(...)” insanlar söz konusudur.<sup>354</sup>

Neden doğal bir ortamda özgürce koşup bir kelebekle oynamak varken bulanık bir pencere camının ardından bakıp yalnızca dünyaya seyirci olarak kalınıyor ya da neden güzel bir kuş değil de rahatsız edici bir sinekle dünyayla tanışılıyor? Bize göre bunların hepsinin sorgulanması gerekir.

Weber’e göre yönetim biçimi kapitalist, sosyalist, cumhuriyet vb. ne olursa olsun sanayi uygarlığı kontrol edilemez boyutlarda ilerlemiş, teknoloji insanları tahakküm altına almış ve insanlar “toplumsal yaşam içinde etkisiz bir seyirci” hâline gelmiştir. Toplum, araçsal ilişkiler tarafından belirlenmektedir. Demir kafes, “mekanize edilmiş bir taş kesilme durumu”na yol açmıştır.<sup>355</sup> “ ‘Yaşamın

<sup>353</sup> Louis Althusser, a.g.e., ss.56-58, 138.

<sup>354</sup> Louis Althusser, a.g.e., ss. 92, 94, 138.

<sup>355</sup> Tom Bottomore, *Frankfurt Okulu*, trc. Ahmet Çiğdem, Ankara: Vadi Yayınları,1997, s. 43’ten naklen: Artun Avcı, a.g.t., ss. 71- 72.



yabancılaşmış biçimlerini inceleyebilmek için bireysel varoluşun en gizli, en gözden ırak noktalarında bile belirleyen nesnel güçleri' açıklamaya çalışan"<sup>356</sup> W. Theodor Adorno'ya göre ise modern dünyadaki yaşam, "sakatlanmış bir yaşam"dır ve modern dünyada hem iletişim hem de özgürlük olgusu varolma olanağını yitirmiştir<sup>357</sup>. Bunun sonucunda da incelik, kibarlık ve saydamlık; sahtelik ve yalana dönüşmüştür<sup>358</sup>. İnsanlar, doğadan giderek uzaklaşmıştır. Öyle ki XX. yüzyılın ilk çeyreğinde güneşin batışı dahi şiirden kovulmuştur. Sezgileri güçlü kimi şairler bu durumu, "evrensel bir bunalım ve boğuntu çağının başlangıcı"<sup>359</sup> olarak görmüşlerdir. Dadaizmin önde gelen isimlerinden Tristan Tzara, bu hareketin doğuşunu anlatırken "Çağdaş uygarlığın bütün görünüşlerinden nefret ediyorduk(...)"<sup>360</sup> der. İşte dünyayla tanışma hatırası olarak akılda kalan bulanık bir camın ardından görülen sinek izlenimi de çağdaş uygarlığın görünüşlerinden duyulan bu tiksintiyi ifade eder.

Herbert Marcuse'a göre modern yabancılaşmanın sebebi insanın doğa ile ve diğer insanlarla ilişki biçimleridir. Marcuse, Freud'dan etkilenmiştir. Ona göre insandaki eros dürtüsü yazılı tarih boyunca baskı altına alınmıştır. Yazılı tarihi oluşturan da hem erosun baskı altına alınması hem de eşitsizliğe ve tahakküme dayanan sınıflı toplumun baskısıdır. Kurtuluşu insanın içgüdüsel doğası ile ilgili haz ilkesiyle dış dünyanın gerçeklik ilkesinin uzlaşabilmesinde görür. Ona göre, akıl araçsal bir çerçeveden çıkarılmalı, eros kavramını içermelidir. İnsanın doğa ile uyumu bu şekilde sağlanabilir.<sup>361</sup>

İnsanlık geç de olsa doğayı hakimiyet altına alma düşüncesinin yanılığını olduğunu, gerekli olanın doğayla uyum içinde yaşamak olduğunu anlamıştır. Bu

---

<sup>356</sup> W. Theodor Adorno, *Minima Moralia: Sakatlanmış Yaşamdan Yansımalar*, trc. Ahmet Doğukan ve Orhan Koçak, İstanbul: Metis Yayınları, 1998, s. 13'ten naklen: Artun Avcı, a.g.t., s. 68.

<sup>357</sup> Jean Michel Besnier, *İmkânsızın Politikası- İsyarla Bağlanma Arasında Entelektüel*, trc. Işın Gürbüz, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1996, s. 212'den naklen: Artun Avcı, a.g.t., s. 68.

<sup>358</sup> W. Theodor Adorno, *Minima Moralia: Sakatlanmış Yaşamdan Yansımalar*, trc. Ahmet Doğukan ve Orhan Koçak, İstanbul: Metis Yayınları, 1998, s. 37'den naklen: Artun Avcı, a.g.t., s. 69.

<sup>359</sup> Tuğrul İnal, "Gerçeküstüçülük", *Türk Dili Yazın Akımları Özel Sayısı*, sy. 349(1981) , s. 263'ten naklen: Artun Avcı, a.g.t., s. 156.

<sup>360</sup> Tristan Tzara, "Dada'nın Doğuşu", trc. Özdemir İnce, *Türk Dili Yazın Akımları Özel Sayısı*, sy. 349(1981) , ss. 257- 258'den naklen: Artun Avcı, a.g.t., s. 153.

<sup>361</sup> Perry Anderson, *Batı'da Sol Düşünce*, trc. Bülent Aksoy, İstanbul: Birikim Yayınları, 1982, ss. 128-129'dan naklen: Artun Avcı, a.g.t., ss.78-79.

yanılığının bedeli ise ağır olmuştur. Doğa, kendisini hakimiyet altına aldığını düşünerek büyülenen insandan intikamını almış, sonunda insan onun kurbanı olmuştur.<sup>362</sup> Bunun çarpıcı örneklerinden biri de çocukların artık doğal güzelliklerden mahrum bir şekilde büyümeleridir. Freudcu Psikanalize göre yaşamın ilk üç dönemi-oral dönem (0-18 ay), anal dönem (18 ay-3 yaş), fallik dönem (3-7 yaş)- kişiliğin önemli ölçüde şekillendiği yıllardır<sup>363</sup>. Çocukluğunu doğadan uzak bir şekilde geçiren bireylerin ise kişilik gelişimi sağlıklı olmayacaktır.

Bebekler ve çocuklarla gerçekleştirdiği klinik çalışmalarla psikanaliz alanına önemli katkılarda bulunan Winnicott'a göre çocuk, başlangıçta zamansal ve mekânsal yönden dağınık deneyimler yaşar. Çocuğun bu dağınık deneyimleri ise kendiliğın çekirdeğini oluşturur. Çocuktaki kendiliğın bütünleşmesi annenin yardımıyla ve onun sağladığı çevre içinde gerçekleşir.<sup>364</sup> Annenin çocuğın ihtiyaçlarını karşılaması çocuğın yanılısına yaşamasına neden olur. Çocuk, kendisini her türlü tatminin kaynağı olarak görür ve “tümgüçlülük deneyimi” yaşar.<sup>365</sup> Bu deneyim çocuğın gelecek yaşamında karşılaştığı zorlukların üstesinden gelmesinde büyük rolü olan özgüven duygusunun kaynağıdır. Anne daha sonra dereceli bir şekilde çocuğın bu yanılısamasını kırmalıdır. Çünkü çocuğın dış dünyanın gerçeklerini tanınması gereklidir. Çocuk, gerçeklik aşamasına geçmeden önce, annesi üzerindeki tümgüçlü kontrolü yerine koyabileceğı başka bir nesne –“geçiş nesnesi”- arar. Aslında insan sürekli olarak tümgüçlü bir denetime sahip olduğı, iç dünyasının ihtiyaçlarını dikkate alarak düzenlediğı bir dünya ile dış dünya arasında gidip gelir. Bu iki dünya arasında çatışma yaşar.<sup>366</sup>

“Geçiş nesnesi” oyuncak ayı, bebek, battaniye kenarı, parmak gibi bebeğın kullandığı ve bağlandığı ilk ben olmayandır ve onun geçiş nesnesine verdiğı isim

---

<sup>362</sup> Carl G. Jung, *Bilinçdışına Giriş*, Carl G. Jung, a.g.e., s. 101.

<sup>363</sup> Meltem Dursun, *Bipolar Bozukluklarda Kişilik Özellikleri*, (yüksek lisans tezi), Maltepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, 2008, s. 18, [http:// www. belgeler.com.tr](http://www.belgeler.com.tr) [26.11.2011].

<sup>364</sup> Saffet Murat Tura, “Winnicott ve Geçiş Deneyimi”, D. W. Winnicott, a.g.e., s.10.

<sup>365</sup> D. W. Winnicott, *Human Nature*, Free Asso Books, Londra 1998'den naklen: Saffet Murat Tura, “Winnicott ve Geçiş Deneyimi”, D. W. Winnicott, a.g.e., s.10.

<sup>366</sup> Saffet Murat Tura, “Winnicott ve Geçiş Deneyimi”, D. W. Winnicott, a.g.e., ss. 11-12.

önemlidir. Bu nesne iç dünyaya ait değil de bebeğin sahip olduğu bir şeydir; ama bebeğin bakış açısına göre dış dünyaya ait bir nesne de değildir. O, bir yanılısama alanına, ara bölgeye aittir. Zamanla “geçiş nesnesi” de anlamını kaybedecektir; ama onun ait olduğu “ara deneyimleme”-oyun oynama- bölgesi ya da “potansiyel mekân” bebeğin tüm hayatında sanat, din, bilim gibi çeşitli alanlarda varlığını sürdürecektir. İster çocuk ister yetişkin olsun birey ancak bu bölgede oyun oynarken yaratıcı olabilir, kendini keşfedebilir. Yaratıcı etkinliklerin gerçekleştiği bu yerin kullanım biçimi ise bireyin varoluşunun ilk evrelerinde gerçekleşen yaşam deneyimlerine bağlıdır.

Bireyin dış gerçeklikle etkileşimi oldukça önemlidir. Çünkü, olumsuz koşullarda onun yaratıcılığı çevre faktörleri tarafından tahrip edilebilir. Bireyler ya yaratıcı bir şekilde yaşayıp hayatın yaşanmaya değer olduğunu hissetmekte ya da yaratıcı bir şekilde yaşamayıp yaşamın değerinden şüpheye düşmektedirler. Bu değişken ise bebeğin yaşam deneyiminin başında ya da ilk dönemlerindeki çevre koşullarının niteliği ve niceliği ile de bağlantılıdır. Winnicott, çevre koşullarının bebek üzerindeki etkisini şöyle açıklamıştır: “(...)bir bebeğin tarihi sadece bebek açısından yazılamaz. Aynı zamanda bağımlılık ihtiyaçlarını karşılamayı başaran ya da başaramayan çevre koşulları açısından da yazılmalıdır.” Sorun iki türlü olabilir: Ya bebeğe fırsat verilmez- bebeğin kültürel deneyim yaşayabileceği, oyun oynayabileceği bir alan yoktur- ya da başlangıçta bir güven duygusu ve potansiyel mekân oluşturulmuştur; ama bu yer daha sonra bebek dışında bir unsurun ona koyduğu şeylerle dolmuştur. Bu şeyler, zulmedici niteliktedir ve bebek onlara karşı koyamaz. “Güvene yol açan deneyime bağlı” olan; “bebek ile anne, çocuk ile aile, birey ile toplum ya dünya arasındaki” bu bölge sömürülürse çeşitli patolojik durumlar yaşanabilir.<sup>367</sup> Marmara için sorun ikincisi olmuştur. Onun “potansiyel mekân”ını dolduran zulmedici şeyler de modern unsurlardır.

O yıllarda ordunun siyaset üzerinde çok büyük etkisi vardır. İnsanlar sağ ve sol olmak üzere iki kutba ayrılmıştır ve ötekine saygı diye bir şey yoktur. Ülkede

---

<sup>367</sup> D. W. Winnicott, a.g.e., ss. 20, 23, 28, 33,75, 91, 94, 127-130.

somut şiddet olayları yaşanmaktadır. 1968 yılı ülkemizde de öğrenci eylemlerinin başlangıç yılı oldu. Üniversite öğrencileri yetersiz eğitim olanakları, mezuniyet sonrası işsizlik tehlikesi ve Batı Avrupa'daki benzer olaylar sonunda dersleri boykot etmeye, binaları işgale başladı. 1968'in sonlarında bu eylemler siyasal nitelik kazandı. Amerikan emperyalizmine ve o günkü iktidara karşı gösteriler başladı. O dönemde hükümetin önünde Menderes örneği vardı. Hükümet, daha önceden Adnan Menderes'in başına gelenlerden çekindiği için şiddete karşı bastırıcı önlemler uygulayamıyordu. Yetkisinin yetersiz olduğunu ileri sürüyor ve bir anayasa değişikliğine gidilmesinin gerekli olduğunu savunuyordu. Çeşitli şiddet grupları vardı ve bunlar adam kaçırmak, soygun yapmak, adam öldürmek gibi eylemlere girişti. Bütün bunların gerekçesi ise halkı kurtarmaktı. Söz konusu olan sadece siyasal tedirginlik değildi, ekonomik doyumsuzluk durumu da vardı. Enflasyonun devrim nedeni olduğuna inanılmıştı. Halkın şiddet eylemleri ile uyandırılacağına dair bir kanı vardı.

Emre Kongar'a göre Marksizm adı altında Marksizmden saptırılmış düşünceler topluma sunuluyor ve kendisini marksist olan gören çoğu insan bu ideolojiyi saptırılmış bir biçimde çevresindekilere aktarıyordu. Eylemcilerin kullandıkları yöntemler, çoğunlukla dış ülkelerden alınan, Türk toplumunun tarihsel gelişimini ve kendisine özgü niteliklerini yansıtmayan ilkelere dayalıydı. Uygulanan yöntemler halkı onlardan iyice yabancılaştırdı. Eylemcilerin bir kısmı mahkeme kararıyla asıldı, kimisi vuruldu, çeşitli biçimlerde cezalandırıldılar. Ayrıca, 1968'de sağ görüşlü eylemcilerden oluşan komando kampları da yurdun çeşitli yerlerinde etkinliğe geçirildi. Onların kökü ise 1940'lara dek uzanan ırkçı eylemle bütünleşme içindeydi. 1971'de 12 Mart Muhtırası verildi. Temel hak ve özgürlükler iyice kısıtlandı. 26 Nisan 1971'de şiddet eylemlerini durdurmak için on bir ilde sıkıyönetim ilan edilmiştir. Başbakan Nihat Erim 1961 Anayasası'nın Türkiye için lüks bir anayasa olarak nitelemiştir. Ülkede anayasa tartışmaları sürerken İsrail başkonsolosu şiddet eylemcileri tarafından kaçırılıp öldürülmüştür. Bu olaylar yaşandıktan sonra profesör, yazar, öğretmen gibi okumuş kesimdeki pek çok insan gözaltına alınmıştır. Anayasa değiştirildikten sonra da Türkiye İşçi Partisi, ayrıca

bazı sol eğilimli dergiler kapatılmıştır.<sup>368</sup> Bu sırada on üç yaşında bir çocuk olan Marmara her ne kadar bu olayların uzağında olsa da çevresinde yaşananlar, ülkesindeki karamsar ve güvensiz atmosfer onu duygusal olarak etkilemiştir. Şair yaşamının son döneminde izlenme, takip edilme gibi paranoialar yaşamıştır.<sup>369</sup> Kemal Sayar, totaliter rejimlerde yaşayan insanlar için politik cezalandırma korkusu yaşamının hayatın bir gerçeği olduğunu vurgular. Bu durum, paronoid sanrı yaygınlığının çoğalmasına neden olmaktadır.<sup>370</sup>

1970'lerin sonlarına doğru, şiddet eylemleri ve cinayetler tam bir iç savaş durumunu belirtiyordu. Kitlesele çatışmaların boyutları büyümüşü. İnsanların çoğu, kendi düşüncelerinin kesin ve tek doğru olduğuna inanıyordu, bunun için ölmeye ve öldürmeye hazırdu. Siyasal ve ekonomik olarak farklı düşünen insanlara vatanseverlik-vatan hainliği çizgisi üzerinde kuşkuyla bakılıyordu. Oysaki hangi kavram şiddetin gerekçesi olarak kullanılırsa bundan en çok o kavram zarar görür. Ülkede bir güven bunalımı söz konusudur. Partilere ve politikacılara güven duyulmamaktadır. Bireyler ise zıt değerlerin bombardımanı altında kalmakta ve çoğunlukla uçlara kayma eğilimi göstermektedir. Aile gittikçe çözülmekte ve birey üzerindeki etkisini yitirmektedir. Endüstriyel toplumlarda toplumsal denetim ögesi olan kulüp, dernek, sendika gibi kurumlar gerçekleşmemiştir. Toplumsallaştırma işlevini yerine getirecek kitle iletişim araçları ise yetersizdir. Basın, şiddet ve terör eylemleri konusunda tam bir tutarsızlık ve şaşkınlık içindedir. Kimi zaman olaylar abartılarak verilmiş, kimi zaman örgütler övülerek özendirilmiş, kimi zaman da tek taraflı saptırmalar yapılmıştır. Silahlı eylem propogandası “düşünce özgürlüğü” maskesi altında açıkça yapılmıştır. Hem sol hem de sağ gruplar silahlı eylem yoluyla Türkiye'yi kurtarma reçetelerini açıkça yayınlıyor ve tartışıyordu.<sup>371</sup> İstanbul'da 1 Mayıs 1977'de, Kahramanmaraş'ta 1978'de olduğu türden katliam şeklindeki

---

<sup>368</sup> Emre Kongar, a.g.e., ss. 165-176.

<sup>369</sup> Emel Şahinkaya, Muğla-Gümüşlük, 18 Ağustos 2011.

<sup>370</sup> Kemal Sayar, a.g.e., s. 50.

<sup>371</sup> Emre Kongar, a.g.e., ss. 201-215.

olaylarda resmi açıklamalara göre binlerce insan hayatını kaybetmiştir.<sup>372</sup> 12 Mart öncesi iktidar hemen hemen hiçbir silahlı eylem propogandasına gitmemiş, 12 Mart'ı izleyen günlerde ise sakıncalı diye romanlar dahi toplatılmıştır<sup>373</sup>. Marmara'nın sorgulamaları ve sıkı gözlemciliği de bu karışık dönemde başlar<sup>374</sup>.

Marmara'nın üniversite öğrenimi gördüğü yıllar, Türkiye'deki insanların politikadan uzaklaştığı yıllardır. Marmara sol görüşü benimsemiş biri<sup>375</sup> olsa da bu grupların içine girmez. Üniversite yıllarında daha çok sinema ve şiirle ilgilenir. Onun bu tutumu "Şair gerçekten apolitikleştirilebilir mi?"<sup>376</sup> sorusunu akla getirmektedir.

Fevzi Demir ve diğerlerine göre Türkiye'de gerçekleşen tüm öteki askeri eylemler gibi 12 Eylül 1980 Askerî Darbesi de toplumun pek çok kesimi tarafından beklenen ve istenen bir hareketti. 1979'un sonlarında Cumhurbaşkanı Fahri Korutürk'e bir uyarı mektubu verilmiş; fakat bu mektup umulan etkiyi oluşturamamıştır. Bunun üzerine Genelkurmay Başkanlığı'nda olası durumlara karşı bazı hazırlıklar yapılmıştır. Doğu ve Güneydoğu Anadolu'da bir ayaklanma çıkmasından kuşkulaniılmaktadır. Ülkenin siyasal durumu ve burada hakim olan ruh durumu askeri darbenin iyi karşılanacağını göstermekteydi. Kenan Evren de 17 Haziran 1980'de Bayrak Harekâtı'nı başlatmıştır. Amaç, 11 Temmuzda iktidarı ele geçirmektir. Bülent Ecevit'in hükümete karşı verdiği önerge bu müdahalenin ertelenmesine neden olmuştur. Sonuçta, Yüksek Komuta Kademesi'nce önceden planlanan bu darbe 12 Eylülde gerçekleşmiştir. Saat 13.00'te TRT'de mesajlar yayınlanmış; askeri harekâtın gerekçesi belirtilmiştir. Buna göre darbe yapılmasının sebebi devletin ve milletin geleceğini tehdit eden en ağır buhrana sürüklenmiş olmasıdır. Toplumsal bölünmeler, ekonomik çöküş, anarşi ve şiddet olaylarından siyasî partiler ve politikacılar sorumlu tutulmuştur. Kara, deniz, hava ve jandarma komutanları da Genel Kurmaybaşkanı Kenan Evren'in başkanlığında Milli Güvenlik

---

<sup>372</sup> Fevzi Demir ve diğerleri, *Çağdaş Türkiye Tarihi Atatürk İlkeleri ve İnkılap Tarihi*, ed. Fevzi Demir, Mersin: T.C. Mersin Üniversitesi Yayınları, 2003, s.123.

<sup>373</sup> Emre Kongar, a.g.e., s.215.

<sup>374</sup> Emel Şahinkaya, Muğla-Gümüşlük, 18 Ağustos 2011.

<sup>375</sup> Soner Yalçın, a.g.g.y.

<sup>376</sup> Yücel Kayıran, "12 Eylül: Türk Şiirinde Bir Moment", Yücel Kayıran, a.g.e., s. 400.

Konseyi'ni oluşturmuşlar ve bu konsey Kasım 1983 genel seçimlerine kadar Türkiye'yi yönetmiştir.

MGK çeşitli kararnameler yayınlamıştır. Bu kararnameler ile parlamento dağıtılmış, siyasî partiler kapatılmış, parti liderleri tutuklanmış, hemen tüm meslek kuruluşlarıyla sendika konfederasyonlarının faaliyetleri askıya alınmıştır. Bunun dışında 12 Eylül'de grevci işçilere işbaşı yapmaları emredilmiş ve grev yapmak yasaklanmıştır. Bu durum, Türkiye İşveren Sendikaları Konfederasyonu Başkanı Halit Narin tarafından memnuniyetle karşılanmıştır. Anayasa Komisyonu kendi içinde görev bölüşümünü yaptıktan sonra çeşitli kurum ve kuruluşlardan anayasa konusundaki fikirlerini almış ve bunlar hakkındaki raporlardan yararlanarak anayasa taslağını oluşturmuşlardır. Taslak, Millî Güvenlik Konseyi tarafından incelendikten sonra 7 Kasım 1982'de halkoyuna sunulmuş ve %91,1 evet oyuyla kabul edilmiştir.

Yeni anayasa, kendinden önceki döneme tepki niteliğindedir; ama insan hakları ve özgürlükleri ile ilgili hükümlerinde büyük eksiklikler vardır. Üstelik, 1978 sonunda bazı illerde uygulanan sıkıyönetimlerin 12 Eylül ile birlikte bütün illerde uygulanmasına karar verilmiştir. Böylece askeri yönetim kuşkuları ile yargı denetimi dışında kalan sıkıyönetim uygulamaları insan hakları ihlallerini doruk noktasına ulaştırmıştır. 1983'te çok partili hayata yeniden geçilmesinden sonra sıkıyönetim uygulamaları giderek azaltılmış, bunun yerine ise bazı yerlerde olağanüstü hal uygulamasına gidilmiştir. Yine, bu uygulamanın da yargı denetimi açısından önemli istisnaları vardır.<sup>377</sup>

Kayıran'a göre 12 Eylül 1980, Türk şiirinde bir momentin ortaya çıkmasına da neden olmuştur; ama onun Türk şiirine doğrudan bir etkisi olmamıştır. Nazım Hikmet'in başına gelenler, Enver Gökçe'nin kovuşturmaya uğraması, Can Yücel'in 12 Mart'taki hapisliğiyle kıyaslanınca 12 Eylül askerî yönetiminin Türk şiiri üzerinde fiilî bir etkisi olmamıştır. Bununla ilgili tek örnek, Yaşar Miraç'a getirilen yasaklamadır. Bu yasaklama, askeri yönetimin lideri Kenan Evren tarafından TRT 1'in Haberler programında dile getirilmiştir. Gerekçe, devletin jandarmasını

---

<sup>377</sup> Fevzi Demir ve diğerleri, a.g.e., ss. 324- 327.

karalayan bir şaire devlet ödülü verilemeyeceği, bir şairin de eleştirdiği devletin verdiği ödülü almaması gerektiğidir. Ancak bu örnek de 12 Eylül askeri yönetiminin Türk şiirini değiştirmeye yönelik bir baskı kurduğunu temellendirmek için yetersiz kalır. Üstelik bu yasaklama şairin şiir yazmasını engellememiştir. Kayıran, onun daha sonra yayımlanan kitaplarındaki şiirlerin yasaklamadan önceki şiirlerinden nitelikçe daha güçlü olduğunu belirtir. Tabii 12 Eylül askeri darbesinin sorunu şairler ve şiir olmasa da şiir 12 Eylül'den sonra 12 Eylül'den önce yazıldığı gibi yazılamamıştır.

12 Eylül 1980'den önce Türk şiirinin yaygın söylemine egemen olan, kendisini toplumcu, toplumcu gerçekçi, devrimci, solcu olarak nitelendiren ya da böyle nitelendirilen toplulukların içinde yer almış şairlerin şiirleriydi; ama sol bir söylemin içinden gelen şiir 12 Eylül'den sonra poetik temelini ya da politik inancını kaybetmiştir. Hilmi Yavuz, Seyyit Nezir, Yaşar Miraç, Erol Çankaya, Tahir Abacı, Ahmet Telli, Hüseyin Yurttaş, Veysel Çolak gibi 70'li yılların pek çok şairin şiirinde politik inanç ve solcu retorik kaybolmuştur. Bunun sebebi ise şairlerin iradesine aşkın değil içkindir. 12 Eylül'ün şairler ve şiir üzerindeki etkisi doğrudan zorlayıcı bir etki değildir de kendiliğinden olanın açığa çıkmasına neden olan bir etkidir. Düzyazı ve şiirle ilgili tartışmalar için de aynı durum söz konusudur. 80'lerde Tuğrul Tanyol ve Metin Celal şiirin sloganlaştırılmasına karşı çıkmış; ama 70'li yılların şairleri bu eleştiriler karşısında 12 Eylül'den önce yazdıkları şiirleri savunmamışlardır. Üstelik 89'da reel sosyalizmin çöküşüne de duygusuz kalmışlardır.

Dönemin şairlerindeki bu dönüşüm dışarıdan bir baskıyla- “askeri rejimin apolitikleştirme politikasıyla”- açıklanmıştır; ama söz konusu olan toplum değil şairlerdir. Depolitizasyon 12 Eylül'den değil şairlerin kendi içlerinden gelmektedir. Aslında, kırılma 12 Eylül'den önce gerçekleşmiştir. 12 Eylül darbesi ve daha sonra gerçekleştirilen tüyler ürpertici uygulamalar kayıtsızlıkla karşılanmıştır. Böylesine derin bir depolitizasyonun nedeni darbeye iradesinin toplumda zaten varolan bir eğilimle buluşmasıdır. Toplumsal muhalefet hareketi 1977 ortalarında duraklamaya başlayıp giderek yok olmuştur. 1977'nin “Kanlı 1 Mayıs Olayı” depolitizasyonun başlangıcı kabul edilmektedir. Kayıran'a göre bu olay, kendilerini sosyalist olarak



görenlerin kitlelerin gözünde güvenilirliklerini yitirdiği tek olay değildir; ama en önemlilerinden biridir. Dönemin şairleri bütün bunları hissetmektedir; ama onların edimleri 12 Eylül darbesinden sonra ortaya çıkıp meşruluk kazanır. Bu dönemle birlikte devrimci şair kavramı Türk şiiri ortamında yaygınlığını yitirmeye başlar. Bunun sebebi de aslında Latin Amerika şiirine ait olan bu kavramın Türk şiirinin 70’lerdeki doğasından ortaya çıkmamasıdır. Yazılan şiirlerdeki özne sadece “bağlı bulunduğu ideolojik ve siyasal fraksiyonun ajitasyonunu yapan bir aktör” konumundadır, bu şiirler duygu derinliğinden yoksundur. Şairler, yüz yüze geldiği durumlar karşısında yaşadıkları metafiziksel gerilimlerini yitirmişlerdir. 1970’lerde Türk şiiri bir krizin içindedir; ama bu kriz 12 Eylül’le birlikte sona ermiş ve şairler de kendi doğalarına yeniden kavuşmuşlardır. En azından, şiirin sağlığı bakımından olumlu bir depolitizasyon olmuştur. 12 Eylül’ün insana ne yaptığını anlatacak bir dil de insanın varlık durumunu ideolojik olarak değil, içsel bir şekilde hissetmesiyle mümkün olacaktır.<sup>378</sup>

12 Eylül, Marmara gibi yetişmekte olan şairleri yetişkin olanlardan çok daha fazla etkilemiştir. Belli yaşa ulaşmış bir insan gerçekleşmekte olan siyasî ve toplumsal olaylara karşı bir dirençliliğe sahiptir. Bir tür savunma mekanizması olan bu dirençlilik ruhsal bütünlüğü bozacak olan etmenlerin içselleştirilmesini engelleyebilir. Yetişmekte olan şairlerse yeterince tecrübeli olmadıklarından böyle bir dirençlilikten yoksundur. Kendi iç dünyalarında çok büyük gerilimler yaşamışlardır.<sup>379</sup> Marmara da 1979’da rahatsızlanır, bipolar bozukluk hastalığına yakalanır. Sıkı yönetim günlerinde sinema ve şiirle ilgilenerek, arkadaşlarıyla ev toplantılarında vakit geçirerek rahatlamaya çalışır. İnsanlar evlerde buluşur; çünkü çay bahçeleri kapatılmıştır. Sokağa çıkma yasağı vardır. Louis Bunuel’in *El Ángel exterminador* (Öldürücü Melek, 1962) filmindeki gibi birbirleriyle pek samimi olmayan insanlar evlerine dönemeyip beraber kalmak zorunda kalır. Bu toplantılarda siyaset konuşulmaz; daha çok sanat ve edebiyat üzerine tartışmalar yapılır.<sup>380</sup>

<sup>378</sup> Yücel Kayıran, “12 Eylül: Türk Şiirinde Bir Moment”, Yücel Kayıran, a.g.e., ss. 393- 403.

<sup>379</sup> Yücel Kayıran, “12 Eylül: Türk Şiirinde Bir Moment”, Yücel Kayıran, a.g.e., s. 394.

<sup>380</sup> Emel Şahinkaya, Muğla-Gümüşlük, 18 Ağustos 2011.

Şiir söylemek, hiçbir şey elde etmemiş olmanın delilidir.  
Hele kendini görmek, bilgisizlikten ibarettir.  
Âlemde derdime mahrem olacak kimseyi  
göremediğimden  
bir hayli şiir söyledim, kendimi şiirle eğledim.  
Senin sırdaşın, mahremi varsa açıl.  
Kanlar saç, kan ağla, sırların aslımı sor ara!  
Ben de kanlar ağladım, kanlı gözyaşları saçtım  
öyle bir kanı, kelimelerle gizledim!  
Feridüddin-i Attar

## 1.7. RUHSAL DURUMU İLE SANATI ARASINDAKİ İLİŞKİ

Marmara başlangıçta gayet neşeli biridir. Müldür, onun hayat dolu biri olduğunu söyler.<sup>381</sup> 1979’da bipolar bozukluk rahatsızlığına yakalanması duygudurumuyla birlikte hayatının da altüst olmasına, büyük sıkıntılar çekmesine neden olcaktır. Bu durum doğaldır ki sanatını da etkileyecektir.

Bipolar bozukluk, “belli bir düzen olmaksızın tekrarlayan depresif, manik ya da her ikisini de kapsayan, karma epizotlarla giden ve bu epizotlar arasında kişinin tamamen sağlıklı duygudurum hâline dönebildiği, kronik seyirli ve epizodlarla seyreden bir duygulanım bozukluğu”na denir. Bipolar bozukluk gibi duygudurum bozukluklarının nasıl ortaya çıktığına dair yapılan pek çok araştırma vardır. Bazı çalışmalar, bu rahatsızlığa sebep olarak psikososyal ve çevresel etmenleri göstermektedir. Ama son dönemlerde yapılan çalışmalar göstermiştir ki psikososyal ve fiziksel olaylar sebebiyet verici olmaktan çok dönemlerin zamanlamasında etkilidir. Nedenselliğin büyük ölçüde biyolojik, özellikle de genetik etmenlerden kaynaklanma ihtimali söz konusudur. Presibite eden olayların ilk hastalık dönemlerinin yaşanmasında açıkça etkisi olduğu görülmüştür; ancak daha sonraki hastalık dönemleri için aynı şey söz konusu değildir. Ciddî bir psikolojik rahatsızlıktır, kaotik ve kronik seyirlidir, pek çok bozuklukla komordibite gösterdiği gibi kişilik bozuklukları ile de ilişkilidir. Bazı kişilik özellikleri bipolar bozukluğu şiddetlendirebildiği gibi bu hastalık kişilik ve mizaçta değişimlere de neden olabilmektedir. Yaşam boyu sürmekte ve yinelemektedir<sup>382</sup>. Çoğunlukla 20’li

<sup>381</sup>Lale Müldür, “Nilgün Marmara’nın İntiharıyla İlgili Bir Ayrıntı”, <http://www.literaryblueballs.blogspot.com> [27. 12. 2010].

<sup>382</sup>Ömer Akay, a.g.t., s. 1-3, 5-6, 8.

yaşlarda ortaya çıkmaktadır<sup>383</sup>. Marmara da bu rahatsızlığa yakalandığında yirmi bir yaşındadır.

Bipolar bozukluğun görülme sıklığı erkeklerde ve kadınlarda eşit düzeydedir; ancak manik atak daha çok erkeklerde, depresif ataklar ise daha çok kadınlarda görülmektedir, erkeklerde manik ve depresif epizotların sayısı yıl içinde eşit kalma özelliğine karşın kadınlarda yıllar geçtikçe depresif epizot sayısı baskınlaşmaktadır.<sup>384</sup> Marmara'nın şiirlerinde de bu duruma koşut olarak yaşamının son yıllarına doğru hüznün ve karamsarlık giderek artmıştır. Şairin 1977-1981 yılları arasında yazdığı şiirlerde 1982-1987 yılları arasında yazdığı şiirlerle kıyaslayınca daha iyimserdir. İlk dönem şiirlerinde görülen yaşama sevincinin, insanlığın bir gün kurtulaşa ereceğine dair inancın yerini daha sonra hayatın olumsuzlukları karşısında duyduğu üzüntü ve çaresizlik alacaktır. Örneğin 1980'de yazdığı *Öte Işıklar Arzusu* şiirinde koşullar ne kadar güç olursa olsun umutlu bir özne vardır:

Boğazları görünmeyen eller ve lekeler sarmıştır  
artık, yazık!  
Hiç yaşamadığımdan nice çocuk mknatısı.  
Usum siler denir yüreğim yitidiğinde kulluğunu,  
Şimdi pembe umutlu bir ihtimal usum yazar için,  
Çünkü dans, kırmızı yaşam ve içleştirdiği ak ölüm!<sup>385</sup>

1986'da yazdığı *Beden* şiirinde ise pembe umutlu ihtimalin yerini kara bir umutsuzluk alacaktır:

Genç bir yangında ölünür,  
Kara- lav- göldür yüzeyi açılmaz.  
Şimdi kırgın, eskil bir aşktır gidilmez.<sup>386</sup>

Bipolar bozukluk rahatsızlıklarında manik epizotlar ve depresif epizotlar görülmektedir. Manik epizot sırasında hastalar canlı, aşırı hareketli ve coşkuludurlar. Taşkın davranışlarda bulunurlar. Çok şiddetli durumlarda aşırı hızlanma ve devinimin artması dolayısıyla hastalar dağılmış ve bitkin vaziyettedir. Konuşmaları yüksek sesli ve çok hızlıdır. Düşüncedeki aşırı hızlanmaya paralel olarak konuşma da hızlanmaktadır. Hasta konuşurken konudan konuya atlar. Diğer insanlarla hemen

<sup>383</sup> Ömer Akay, a.g.t., s. 7.

<sup>384</sup> Ömer Akay, a.g.t., s. 7.

<sup>385</sup> Nilgün Marmara, "Öte Işıklar Arzusu", Nilgün Marmara, *Daktiloya Çekilmiş Şiirler*, s. 23.

<sup>386</sup> Nilgün Marmara, "Beden", Nilgün Marmara, a.g.e., s. 149.

dostluk kurar; ancak kurduğu dostluklar yüzeysel ve kısa sürelidir. Duygulanımı coşkulu, aşırı neşeli ya da öfkeli. Eğer engellenirse saldırgan tutumlar sergileyebilir. Hastanın başlangıçta hafif bir hızlanma içinde olan duyguları gitgide şiddetlenir ve taşkınlık durumu (mani) yaşanır. Bazı hastalarda taşkınlık ve çökkünlük bir arada da görülebilir.

Manik epizot sırasında hastaların bilinçleri açıktır. Başlangıçta onlarda dikkat, algı ve bellek artması görülebilir; ancak daha sonra dikkatlerini belli bir noktada tutamadıkları için algılamaları dağılır. Hastalar, çok ağır durumlarda duygudurumlarıyla uyumlu olarak yanılsamalar (illüzyon) ve varsanılar (halüsilasyon) görebilirler. Aşırı yorgunluk, beslenememe, bitkinlik, elektrolit dengesizliği bazen onlarda bilinç bulanıklığına, yönelim bozukluğuna neden olabilir. Çağrışımlar hızlanır ve artar. Bu sırada hastalar konudan konuya atlasalar da düşüncelerinde genellikle anlam ve kafiye bağlantısı vardır. Fikirler birbiri ardına gelir. Hastalar fikir uçuşması durumunu yaşarlar. Kendilerini kimsenin yapamayacağı işleri yapacak güçte hisseder, herkesten üstün ve yetenekli görürler. Büyüklük sanrıları yaşarlar. Kendilerini üst düzey görevlere hazır hisseder ve büyük planlar kurarlar. Bunun sonucunda büyük yatırımlar yapabilir, kontrolsüzce para harcayıp gereksiz şeyler satın alabilirler. Hastaların devinimleri o kadar hızlanmış ve artmıştır ki sabaha kadar dolaşıp şiirler yazıp konuşabilirler. Yorulmak nedir bilmezler. Çevrelerindeki insanlar onların aşırı hareketliliğinden tedirgin olabilir. Ancak, çevresindekiler onların hareketliliğini önlemeye çalışırsa bu defa hastalarda öfkeli hareketlilik ve saldırganca davranışlar ortaya çıkabilir. Bu durum, hastalar ve yakınları açısından çok tehlikelidir.

Hastalar, günlerce sabahlara dek uyumamalarına rağmen ertesi gün enerjik ve hareketli olurlar. Onların iyilik dönemlerinde uyku düzenlerinin birdenbire bozulması bir mani epizotunun başlangıcı olabilir. Hastaların yemek yeme gibi fizyolojik ihtiyaçlarında artış söz konusudur; ne var ki aşırı hareketlilikleri dolayısıyla bu ihtiyaçları için vakit bulamazlar. Giderek yorgun düşer; ama dinlenmek istemezler. Bir süre sonra sesleri kısılabilir, zayıflar, bitkin düşerler ve dehidrasyon (kuruluk)

belirtileri gösterirler, onların ateşleri çıkabilir. <sup>387</sup>

Marmara'nın *Daktilya Çekilmiş Şiirler* isimli eserindeki *Nosthalgia* şiiri onun manik epizotları sırasında ortaya çıkmış gibidir. Şair, okuyucuları âdeta sağanaklar halinde gelen bir imge yağmuruna tutar. Okuyucu şiddetli bir sözcük selinin akıntısına sürüklenip kaybolur:

Kendinden başka her neni geri iten ve titreten öz; oluş doğrusu, çemberin içkinliği... Saydam yankılanışlarla sunar düştürtücü sevincin ateşini. Ak bedeni kuştüyünün yeniden ve yine her konmayışı toprağa, uçucu teması onun suyla, geri dönüşü bir gökkuşağına. Karanlık ruhu özlemin, ısıltı yükledikçe o densiz din bölgesine, ay dansı acının yayılır geçmişten sonsuza doğru... İncecik uluyarak ince çağrısı yaralı köpeğin, kıpırtısız göl ve çevresi ve dönen MANDALA gözle gök arasında. Sular sular sular. Kızıl, mor, kahverengi, yeşil, mavi, kalın ağır sular... Biriktirilen artmayan akış... Nurdan çehresi yağmurun, kasnağın tepinişi kendi bağınaz çevriminde, çekilişi bir o yandan bu öbür yana yalnızlık ısrarıyla. Una... una... é una çılgılığıyla o olanın o olmayanı yadsımasından dağılan yaş başıyla... Sürdürülen canevi yıkımı, sis, buhur ve ıslaklık yemini. Bu bir içim su tığıyla işlediği dantellerle sonlunun çukurunu sonsuzla dolduran kayra yükü. Coşku külü, ben yangınından sonra doymuş inancın kanıtı. <sup>388</sup>

Şairin *Metinler* isimli eserinde de *Nosthalgia*'daki gibi birbiri aradına gelen hızlı monologların olduğu şiirleri vardır:

(...) Orada, motorları geçen işleyişle beynimin, yalanlar, gerçekler, düşsellik, geçmiş, olacaklar, tüm olasılıklar, göksellik, yersellik, erlik, dişilik, hüsnalık, görülenler, görülemeyenler, yaşadıklarını sananlar, hiç yaşamayacaklarını sezenler, göreceli tutuncular bularak onlara sarılıp ana memelerini bırakmak istemeyenler örneği yaşamlarını sürdürmekte beklenenler, ışıklı hayatlar, karanlıkta gizlenenler, seçmeler, vazgeçmeler, sürdürmekte beklenenler, ışıklı hayatlar, karanlıklara gizlenenler, seçmeler, vazgeçmeler, değişimler, tanrılılar, tanrısızlar, yakaranlar, ilençleyenler, yeni canlar yaratmak için çırpınanlar, yarattıktan sonra pişmanlıkla yananlar, bu olayı unutmuş olanlar, kendilerini bile sürüklenme gücünden yoksun insana dönüşebilecekleri daha tohumken yokedenler, çılgınca arzulayanlar, arzularını gizleme zorunluluğu duyanlar, taşıdıkları gizil güçten habersiz olanlar, en yüce sevgileri düşleyenler, sevgi sözcüğünü silenler, yine yazanlar, yazgı diye ölümü bekleyenler, yaşamlarının son bulacağına baş kaldıranlar, elleri ve gözleri göğe çevrili o en büyüğün ellerini tutacağını ve göz kapaklarını okşayacağını umanlar- üzerine, üzerinde sonsuz düşün gidiş gelişleriyle kıvranabilirim... <sup>389</sup>

Marmara'nın 1980'e kadar yazdığı şiirlerde bütünlüklü bir yapı sunarken

<sup>387</sup> Meltem Dursun, a.g.t., ss. 33-35.

<sup>388</sup> Nilgün Marmara, "Nosthalgia", Nilgün Marmara, *Daktilya Çekilmiş Şiirler*, ss. 112- 113.

<sup>389</sup> Nilgün Marmara, *Metinler*, s. 6.

1980'den sonra yazdığı kimi şiirlerde- *Öte Işıklar Arzusu, Tekne, Canavarın Fistanı, Mavi Gül Tadı, Kuğu Ezgisi, Cam Kelepçeye Evet, Dönüşsüz Yara, Kızıl Göl, Beden, Kuraklık Ana, Zaman, Yer, Sonra* gibi şiirlerinde- bipolar bozukluk hastalarının manik epizotları sırasında dikkatlerini bir yöne yoğunlaştırmakta güçlük çektiği için konudan konuya atlamaları gibi bir dağınıklık söz konusudur. Bu şiirlerinde üniteler arasındaki bağlantı ilk izlenimde fark edilmeyebilir.

Onun bedeni bir tımarhane  
İçinde çok işçi, deli ve çalışkan!

Onun bedeni bir kule.  
İçinde çok basamak, karanlık ve nemli.  
Güdürek çıkarır merdivenlerden,  
Ağlatarak indirir aşağı!

Onun bedeni bir küre  
Yüzeyi çok giz, parlak ve akışkan.  
Döndürdükçe gösterir çarpıtırmaz,  
Zamana saygılı ve acıyan

...  
Öğretmen,  
Hiçbir şeyi öğretiyordu,  
Geri alıyordu çift katlı korkudan  
Bilme sevincini.  
Naylon bir peruka saç yerine –kafası kazılıydı–  
Naylon bir hayat ve plastik bir korku.  
İnce kolları ve ince bacaklarıyla düğümlenmiş,  
Tebeşire, tahtaya ve harflere.  
Öğretmemek için geliyordu sınıfa,  
Kapatmaya ve öğrenme arzusunu  
Yargılamaya; bir kitap tıkayıp  
Boğazlara, susturmaya zaman hakkını.

Korkuyordu, çoğunluk sandığı  
bu azınlıktan

...  
Genç bir yangında ölünür,  
Kara lav göldür yüzeyi, açılmaz.  
Şimdi kırgın eskil bir aşktır; gidilmez.

Toprak ağladı yıllardır mantar  
Gözlerinden; yaşlar ağdı boyunlarına  
Tozlu ağaların...

Ahşap bir ışık yolu suda, nereye?  
Düş gölgesini çakar çekiç kırılganlara,  
Akışkan soyun çirkefini ve yakalanamayan  
mesafeyi!  
Yağma sürer kırdı bir değnek çizgisinde;

Ama, vazgeçebilir de bir karınca  
ot düzeninden!<sup>390</sup>

*Beden* şiirinin ilk ünitesinde bir varlığın bedeninden, ikinci ünitesinde bir öğretmenden, üçüncü ünitesinde ise ise ot düzeninden vazgeçmek isteyen bir karıncadan söz edilmiş; her ünite farklı bir konu işlenmiştir ve bunların sanki birbiriyle ilişkisi yok gibidir. Oysa ilk ünite söz edilen, Plotinos'un evrenini çağrıştıran<sup>391</sup> kule bedeninin insanların dünyası olduğu düşünülürse şiirden şöyle bir anlama ulaşılır: Şiirde sistem- ideoloji- birey ilişkisi üzerinde durulmuştur. İkinci ünite en önemli ideolojik aygıtlardan biri olan eğitime geçilir, eğitim sisteminin yanlışlıkları, insanlar üzerindeki tahakkümü, onları yapay bir dünyanın yapay bireyleri olmaya zorladığı üzerinde durulur. Son ünite ise ot düzeninden vazgeçmek isteyen karınca böyle bir düzende yaşayan, bunalımlı bir bireydir, çıkmazın içindedir.

Burada daha ne kadar öleceğim?  
Yeryüzüyle gökyüzünün aracısı olarak bulutu haraca kestiğiniz yerde?

Ben size alışmam. Tehdit: koltuğunuzun bedeninizle dolmaması. Tehdit: bir merdivenin uygunsuz konumu, gözümüne saldıran güneş ışınlarında yüzünüzün yokoluşu. “Ağlıyordum, onu gönlümde isterdim ve sadece orada.” Öylesine yoksulluk, bir sevi düşününün bu kadar yayılması günlere, hiç karşılıksız...

Ağlıyorduk. Ben bu ıslaklığı tanyordum, düşümde böyle düşünüyordum size dokunurken. Siz bu ıslaklığı tanyordunuz, düşümde böyle düşünüyordunuz. Nasıl biliyorduk, nasıl? Her ışıltılı anın acı yükünü, ülkemizin sonsuzca yumuşayarak kuraklıktan kurtulduğunu; bu gözyaşlarının susulmuş her çığlık, beklenmiş her sevinç için bu kadar akıcı, saran ve parlak...<sup>392</sup>

Marmara'nın *Zaman Yer Sonra* şiirindeki bu dizeler bir bipolar bozukluk hastasının sayıklamaları gibidir. Konuşma dilinin savrukluğu içinde, zaman zaman kesintili cümleler kurarak içini dökmüştür. “Beninin tutsaklığının yoğun ve çatışkılı bun sürecini”<sup>393</sup>; sınırda bulunmasını- “isteme, kaybetme ve kendini koruma

<sup>390</sup> Nilgün Marmara, “Beden”, Nilgün Marmara, *Daktiloya Çekilmiş Şiirler*, ss. 147- 149.

<sup>391</sup> Hançerlioğlu Plotinos'un bu evrenini “Her çıkanın, çıktığına bin pişman, bir an önce çıktığı yere dönmek istediği bir hoşnutsuzlar evreni” olarak tanımlar. Burada her cisim Tanrı'nın izini taşıyıp, ondan gelip ona geri dönmek istemektedir. Cisimlerin ötesindeki dibi olmayan uçurumdaki “biçimlenmemiş kaba özdekler” biçimlenerek aşama aşama Tanrı'ya dönerler. Tanrı'nın yukarıya doğru ebedî olması gibi bunlar da aşağıya doğru ebedîdir. Bkz. Orhan Hançerlioğlu, *Düşünce Tarihi*, İstanbul: Remzi Kitabevi, 1995, ss. 117- 118.

<sup>392</sup> Nilgün Marmara, “Zaman, Yer, Sonra”, Nilgün Marmara, *Metinler*, ss. 22-23.

<sup>393</sup> Nurettin Boztemir, “Nilgün Marmara Şiirine Dair”, s. 1, <http://www.belgeler.com.tr> [26. 11. 2011].

arasındaki gerilimde yaşayan bir kişi olmasını”<sup>394</sup> - anlatırken karşılıksız aşkından söz etmeye başlamış, ardından da daha iyi bir dünya idealini ifade etmeye geçmiştir. Şiirdeki anlatıcının içsel enerjisi herhangi bir engelle karşılaşmamıştır, sözcükleri soluk alıp verir gibi art arda gelmektedir; bu yönüyle onun iç dökmeleri Dostoyevski'nin *Suç ve Ceza* isimli romanındaki Raskolnikov'un konuşmalarına<sup>395</sup> da benzemektedir.

Depresif erpizodlar sırasında ise hastalarda tüm etkinliklere karşı ya da etkinliklerin çoğuna karşı her gün gün boyu süren bir ilgisizlik söz konusudur. Aşırı kilo alımı ya da kaybı, uykusuzluk ya da aşırı uyku görülebilir. Hastalar severek yaptıkları işlerden bile artık zevk almamaya başlamışlardır. Hemen her gün psikomotor ajitasyon ve retardasyon yaşarlar. Kendilerini yorgun, bitkin hissederler. Hezeyan düzeyinde değersizlik, aşırı ya da uygun olmayan suçluluk duyguları içindedirler. Onların düşüncelerini belli bir konu üzerinde yoğunlaştırma ve karar verme yetileri zayıflamıştır. Depresif erpizodlar sırasında en tehlikeli, riskli durum ise bu hastalarda yineleyen ölüm düşüncelerinin – aşırı derecede ölüm korkusu ya da intihar tasarıları gibi- olmasıdır.<sup>396</sup>

Marmara'nın kimi şiirlerinde bipolar bozukluk hastalarının depresif epizotları sırasında yaşadıkları günlük etkinliklere karşı isteksizlik; hayattan zevk alamama durumu söz konusudur:

Bilincin boz yüklerini attıkça omuzlarımdan  
Şimdi solduruyorum canlarını taşkın kırmızımın  
Yeşil coşkunun  
Geriye mavi bir taş, belirsizlikler taşı,  
Hüzünlü kabuk kalıyor yine!

Dönemiyorum artık ezinç bilgisiyle sınırı dürülmüş  
Geçmiş renklere; böyle karşı karşıyayım geri çekilen  
Farkın ağdıyla!<sup>397</sup>

Şiirdeki özne, gitgide arzularını, tutkularını yitirmiştir.

Marmara'nın şiirlerinde kimi zaman manik döneminde olan bipolar bozukluk

<sup>394</sup> Yücel Kayıran, “Sözcüklerin Tini Şairin Yaşamı”, Yücel Kayıran, a.g.e., s. 133.

<sup>395</sup> Yücel Kayıran, “Sözcüklerin Tini Şairin Yaşamı”, Yücel Kayıran, a.g.e., s. 133.

<sup>396</sup> Meltem Dursun, a.g.t., s. 36.

<sup>397</sup> Nilgün Marmara, “Geçmiş Yüğü”, Nilgün Marmara, *Daktiloya Çekilmiş Şiirler*, s. 86.



hastaları gibi kendine çok güvenen bir özne, kimi zaman da depresif döneminde olan bipolar bozukluk hastaları gibi yorgun, bitkin bir özne vardır:

Bir tan vakti eylemini düşlüyorum,  
Ayrımcı doğaya ve masaya karşı,  
Kürdan kılıçlarımla, fikrimin selüloza  
Düşman ordusuyla karşılayacağım...<sup>398</sup>

Şiirdeki özne ayrımcı doğa ve kapitalist toplum düzeni karşısında çok güçsüz de olsa cesurca bir tutum sergilemektedir, kararlıdır.

Sevgili karagönüllülüğüm ve karamsarlığım içkinliğinde sunabileceğim  
olasılıkları çoğaltabilirim. İyiciliğimden nedir diye sorulursa-  
ŞİMDİ DURMAK ARTIK BÜYÜK OZANLAR  
ÇAĞLAYANINDA YUNMAK VAR.

Göğünüzün genleşmesi dileği ve sevgiyle.<sup>399</sup>

*Zarf Dileği* isimli şiirdeki öznenin iki ayrı mizacı vardır. O, karamsar biri olduğu kadar iyimser biridir. Şiirin son dizelerinde onun daha çok iyimser yanı ön plandadır. Özne kendisine güvenen ve ne yapmak istediğini bilen biridir, gelecekte umutludur. Ona yaşama gücü verense şiire duyduğu sevgidir.

Sen günün ilk saatlerinin kırılğanlığında,  
şen bir yüzle doğmuştun, biliyorum, Gün,  
güçlü soluğu duyduğunu yadsımadı. Gökeller  
parmakların efsunla yunarak hayatın özsuğunu  
damlatıyordu dev sevgilerinin göz kapaklarına  
evrenin!  
Fısıltı yüreğinde sürüklendi katmerlendi.

O bir gece geçilmezi geçtiğinde  
sayrılığın kapısına  
Nergisin orta sarılığında ulaştı.  
Sonra renk akşamdan geceye geceden sabaha  
varış anları olmuştu.  
Kararlı ve yumuşak dokunuşlarla  
İçeri süzülmeğe üzre çiçeğine sessizce yalvarıyordu-  
Işık, ışık hangi titreşimde erermiş iştiklenliğe?  
İç bahçelerini kurabilmiş kaç'a ağlasın yüreğim?  
Sarı yanıtladı; çağrı sunusu en içten,  
Bir aralıktan,  
İnce incecikti...

Ar ovanın bitimsiz doğusunda kaynağa kavuştu,

<sup>398</sup> Nilgün Marmara, "Kılıç", Nilgün Marmara, a.g.e., s. 47.

<sup>399</sup> Nilgün Marmara, "Zarf Dileği", Nilgün Marmara, *Metinler*, s. 11.

Orada, kendi pak görünümüyle kucaklaştılar.<sup>400</sup>

Marmara, *Saksıda Gizlenen* şiirinde bir nergisin sabahın ilk saatlerinde gün ışığını özümsemesinin, hayatın güzellikleri ile ilgili bir ayrıntının resmini çizmiştir. Nergisin gün ışığını özümlemesi cinsel anlamda doyumunu simgeleyebileceği gibi kişinin psişik bütünlüğüne ulaşmasını da simgeleyebilir. Şiirde eros dürtüsü<sup>401</sup> baskındır.

Bu ölümcül tavşan gecelerinde,  
Kızıl gözlerimi takınıp da,  
Onlar, acılar da ölür diye,  
Yutuyorduk düş sellerini zamanın  
Uzaklık bilisinde.

Ayın soyağacında aslı bebekleri,  
Vuruyorduk bir bir keskin bakışla.  
Böylece iniyordu küçük cesetler,  
Yerkürenin donuk kıvrımlarına..

Onları da katıyorduk acılara sınırsız,  
Altın simyasının hiç buluşunda,  
Dökük ellerimizin güçsüzlük iminde,  
Onlar, acılar da ölür dileğiyle,  
Daha ne kadar çaba?<sup>402</sup>

Marmara'nın *Yıkım* şiirinin ise *Saksıda Gizlenen*'in tam tersi depresyonun şiiri olduğu söylenebilir, şiirde tanatos(ölüm) ilkesi baskındır. Şiirdeki öznenin tüm olumsuzluklara rağmen başlangıçta bir umudu vardır; ancak daha sonra o derece yıpranmış ve yorulmuştur ki mücadeleyi bırakmıştır. Umutsuzluğun içindedir. Dünyada gerçekleşen her doğumun doğan insan açısından bir felaket olduğunu düşünmektedir. Bu yüzden onun hayatın devamını sağlayan doğurganlığı olumsuzlayıcı bir tutumu vardır.

Marmara kimi zaman bu dünyayı çok kötü, katlanılmaz, çirkin bir yer olarak görür. Bu yüzden de doğurganlığı reddeder. Gürültü yapan çocuklarını yüksek

<sup>400</sup> Nilgün Marmara, "Saksıda Gizlenen", Nilgün Marmara, *Daktilo'ya Çekilmiş Şiirler*, ss. 39-40.

<sup>401</sup> Freud'a göre canlı tözü hayatta tutma, varlığını koruyup sürdürme ve gittikçe daha büyük birlikler içinde bir araya getirme dürtüsü "eros", ve bu birlikleri ayrıştırıp parçalamaya, en baştaki anorganik duruma getirmeye çalışan eraosa karşıt bir "ölüm" dürtüsü vardır. Hayat denen fenomen de bu iki dürtünün hem birlikte hem de birbirlerine karşı çalışmalarıyla açıklanabilir. Her iki dürtü de birbirinden yalıtık bir şekilde değil çok değişik miktarlarda birbiriyle karışım hâlinde bulunur. Bkz. Sigmund Freud, *Kültürdeki Huzursuzluk*, trc. Veysel Atayman, İstanbul: Say Yayınları, 2011, ss. 131-132, 140, 155.

<sup>402</sup> Nilgün Marmara, "Yıkım", Nilgün Marmara, a.g.e., s. 87

sesle uyaran ablası Aylin'e "İşte bu yüzden, kendi çocuğumu incitirim diye anne olmak istemiyorum."der. Bir başka sefer de ona "mutsuzlar ordusuna yeni bir nefer katmamak için" anne olmak istemediğini söyler.<sup>403</sup> Günlüğünde de bir Çin atasözüne yer verir:“ ‘Yalnız iki tür insan iyidir: Gömülmüşlerle doğmamışlar!’”<sup>404</sup> Marmara'nın depresif epizotları sırasındaki ruh dünyasına koşut bir şekilde şiirde de ölüm içgüdüğü ya da anneye geri dönme isteği<sup>405</sup> ile ilgili bir durum söz konusudur.

Bitsem diledi hayvan uzun aralıklardan sonra,  
Kara testi sapları kadar uzak boynuzda.  
“Boynum katil mercanlarla kuşatılmış,  
Güzüm uzak, kışım ağır, acım  
aşikâr aç; bir durak!”<sup>406</sup>

Şiirdeki özne bir çökkünlük durumu yaşamaktadır; o kadar bitkin ve yorgundur ki artık ölmeyi istemektedir.

Emine Gürbüz *Nilgün Marmara- “Hayatın Neresinden Dönülürse Kârdır”* isimli yazısında “Şiirler yazıyordu Nilgün Marmara, intihar kokan şiirler yazıyor ‘yaşama karşı ölüm’ diyordu.”<sup>407</sup> der; fakat Marmara'nın şiirlerine sanıldığı gibibir intihar teması hakim değildir. Bazı şiirlerinde ölüm isteği vardır; ancak son şiirlerinde dahi ölümle bağıntılı bir intihar tematik unsuru çok fazla değildir. Birkaç şiirinde bipolar bozukluk hastalarının depresif epizotları sırasında görülen intihar tasarımlarına ulaşılabilir. Örneğin *Savrulan Beden* şiirinde:

Pek az zamanı kaldı bu zora koşulmuş bedenimin,  
Olduğum gibi ölmeliyim, olduğum gibi...  
Tüy, kan ve hiçbir salgıyı düşünmeden,  
Kesmeliyim soluğunu doğmuş olmanın!

Nasıl da biçilmiş kaftan ölüm  
bu solgun yürek için.

<sup>403</sup> Perihan Özcan, “Kuşlara İyi Bakın” , *K dergisi*, sy. 59 (16 Kasım 2007), ss. 2-7'den naklen:Sıddık Akbayır, a.g.e., s 229.

<sup>404</sup> Nilgün Marmara, *Kırmızı- Kahverengi Defter*, s. 63.

<sup>405</sup> Lacan'a göre ihtiyaç duyulan her şeyin dolayısızca karşılandığı ve mutlak bir doyumun yaşandığı bir mutluluk durumu döl yatağındaki ceninededir; ama anneye dönme bir ölüm, kültürel yaşamın düşmanıdır. Çünkü anne ile dolayısızca haz baba yasası tarafından yasaklanmazsa biyolojik varlık kültürel bir özneye dönüşemez. Bkz. Saffet Murat Tura, *Freud'dan Lacan'a Psikanaliz*, İstanbul: Pusula Yayıncılık, 2010, s. 65.

<sup>406</sup> Nilgün Marmara, “Hayvan Güldü”, Nilgün Marmara, *Daktioya Çekilmiş Şiirler*, s. 130.

<sup>407</sup> Emine Gürbüz, “Nilgün Marmara- ‘Hayatın Neresinden Dönülürse Kârdır’” , *Düşle*, sy. 66 (Mart 2007), <https://siirantolojim.wordpress.com> [07.07.2014].

Sevinçlerle sevinçleri bağlamayan zaman bir.,  
bir boz köprü ve onun dayanılmaz gölgesi.

Yitiyor işte gözardı edilen bedenim,  
Olduğum gibi ölmeliyim, olduğum gibi...  
Dost, ana baba ve hiçbir umudu düşünmeden  
Doğramalıyım bu tiksiniç vücudu beynimle!

Bilir miydim yaklaşan karanlığı daha önceleri,  
Son verilebilir yaşamın benimki olduğunu?  
Şendim, şendim ben,  
Kahkaham insanları ürkütürdü!

Zamanı azaldı artık, zorlanmış bedenimin,  
Olduğum gibi ölmeliyim, olduğum gibi...  
Aşk, bağ ve hiçbir utkuyu düşünmeden,  
Kalıvermeliyim öylece kaskatı!<sup>408</sup>

Marmara'nın duygu durumları rahatsızlığı dolayısıyla değişkenlik göstermektedir. Bu durum, şiirlerine de yansımıştır. Bize göre şair, 1984'te kaleme aldığı *Pembe Sevgili* şiirinde kendi duygu durumlarını anlatmıştır:

Ey, öyleydi o!  
Kedilik kafesinde yaşardı,  
Kötülük denli gerçektir,  
Dünyaya karşı güler, gülerdi.

Pembe sevgili  
Deliliğin oyuncak odasında  
Sanat denli kurmaca gözyaşıyla  
Ağlar, ağlardı dünyaya karşı.<sup>409</sup>

Şiirin ilk ünitesinde gülme, ikinci ünitesindeyse ağlama eyleminin vurgulanması bipolarlı kadın hastalarda yıllar geçtikçe depresif epizotların baskınlaşmasıyla ilişkilidir. Şiirdeki öznenin dünyasında kahkahaların yerini zamanla gözyaşı alacaktır.

Şiirin ilk ünitesinde özne köşeye sıkışmış bir tutsağa, onun yaşadığı yer ise bir kafese benzetilmiştir. Özne, içinde yaşadığı kafeste her şeye rağmen gülebilmektedir. Onun yüz yüze geldiği her şey kötülük denli gerçektir ve bunlardan kaçış yoktur; Kendisi için tek çareyse hayatı kucaklamaktır; ne var ki onun içinde olduğu

---

<sup>408</sup> Nilgün Marmara, "Savrulan Beden", Nilgün Marmara, a.g.e., ss. 97- 98.

<sup>409</sup> Nilgün Marmara, "Pembe Sevgili", Nilgün Marmara, a.g.e., s. 122.

depresyon hâli buna engel olur<sup>410</sup>. Şiirin ikinci ünitesindeyse öznenin sahip olduğu bir oyuncak odadan söz edilmektedir. Bu oda, edebiyatın, sanatın ya da şizofren bir insanın hayal dünyasıdır. Şiirdeki özne çok yorulmuş, acı gerçeklere karşı gülebilme gücünü tüketme noktasına gelmiştir. O da yaşanamaz bir durumda yaşamak için iki özel savunma stratejisi<sup>411</sup> geliştirmiştir: sanat ve delilik. Kendisine oyuncak bir oda kurmuştur. Çevresinden gelen paradoksik baskılara, isteklere, itmelere, çekmelere<sup>412</sup>; tüm kötü gerçeklere karşı korunmak için bu odaya sığınmıştır. Burası iki şekilde düşünülebilir, ya bir sanatçının şiir yazma gibi sanatsal etkinlikte bulunduğu “potansiyel oyun mekânı”dır ya da psikolojik rahatsızlığı olan bir kimsenin fantezi kurma yeridir. Bu durumda Pembe Sevgili, hem bir sanatçı hem de psikolojik rahatsızlığı olan bir kimsedir. Sınırdadır. Şöyle ki sanat bir tür yaratıcı oyun etkinliğidir<sup>413</sup>. Yaşamla bağlantılıdır; yaşamı geliştirir, zenginleştirir. Fantezi kurmaksa kendi başına bir olgudur, enerjiyi içine çeker, ancak onun yaşama katkısı yoktur. Çözülmüş zihinsel faaliyetleri yüzünden dış dünyadan koparak fanteziler içinde yaşayan kimseler vardır.<sup>414</sup> Kişi, dünyayı farklı bir şekilde yeniden yaratmak, onun yerine en katlanılmaz yanların ayıklandığı ve kendi arzularının bunların yerine geçtiği bir başka dünya inşa etmek isteyebilir; ama çaresizlik içinde içinde hiddetlenip mutluluk yoluna yönelen kişiler genelde hiçbir sonuca ulaşamaz; çünkü

<sup>410</sup> Göksekinin Abdal, *Nilgün Marmara Şiirinden Örneklerle Edebiyat Çevirisinin Bir Alt Alanı Olarak Şiir Çevirisi*, (Bitirme Projesi), İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi, İstanbul, 2011- 2012, <http://www.academia.edu> [24. 10. 2012].

<sup>411</sup> “Şizofren olarak etiketlenen yaşantı ve davranış, bir kişinin yaşanamaz bir durumda yaşamak için icat ettiği özel bir stratejidir. Hayat koşullarında kişi artık savunulamaz bir konumda olduğunu hissetmeye başlamıştır.” Bkz. Gökçen Şahmaran, *Postmodern Dönem Sanatına Şiddet ve İroni Kavramlarının Yarattığı Şizofrenik Açılım*, (yüksek lisans tezi), Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir, 2006, s. 199, <http://www.belgeler.com.tr> [11.01.2012]

<sup>412</sup> Gökçen Şahmaran, a.g.t., s. 200.

<sup>413</sup> Afşar Timuçin, *Estetik* isimli eserinde yaratma sürecinde usdışının etkinliğini irdelerken sanatçıların ve çocukların ortak özelliğinin oyun oynamak olduğunu ifade etmiştir:

(...) Çocuk da sanatçı da düşlemlerle zenginleştirilen bir oyunun içindedir. Düşlem de oyun da gerçekliğin şemalarına ulaşmaya çalışır. Deha çocuksu bir güçtür, oyunda var olmuştur ve hep oyun oynar, alışılmamışa yönelir, kendinde alışkanlıklarla çekişir. Deha, çocuk gibi varlığını oyunda kazanır. Dehanın oyunu bir tür çocuk oyunudur, çocuklukla oynayıştır. Buna göre gerçekliği açınlayan en güçlü simgeler çocukluğun gereçleriyle kurulur. Hiçbir deney, çocukluk deneyleri kadar canlı, kavrayıcı ve açıklayıcı değildir. Sanatın çocuğa, çocuğun sanata benzemesi bundandır.

Bkz. Afşar Timuçin, *Estetik*, İstanbul: Bulut Yayınları, 2008, s. 124.

<sup>414</sup> D. W. Winnicott, a.g.e., ss. 46- 47, 49.

gerçeklik fazlayısıyla kuvvetli ve zorlayıcıdır; sonunda kişi çıldırabilir<sup>415</sup>. Pembe Sevgili de evet ile hayır arasındaki çizgidedir. Çözümleri katı bir şekilde örgütlenip<sup>416</sup> fantezileri onun ruhunu ele geçirebilir, yaratıcı kavrayışını tahrip edebilir. Bunun sonu intihara kadar gidebilir; çünkü kişinin hayatın yaşanmaya değer olduğunu hissetmesini sağlayan şey yaratıcı kavrayıştır<sup>417</sup>. Ya da buna direnip oyun oynamanın özel biçimlerinden<sup>418</sup> biri olan sanat aracılığıyla fantezilerini rüya ve gerçeklikle ilişkili hayal gücüne<sup>419</sup> dönüştürebilir, böylece kendisini iyileştirebilir. Acaba iç mücadelesinden hangisi galip çıkacaktır? Psikoz mu yoksa deha mı?

Bipolar bozukluk hastalarının sağlıklı bireylerden farklı kişilik özellikleri vardır. Meltem Dursun'un 2007'de Prof. Dr. Mazhar Osman Bakırköy Ruh ve Sinir Hastalıkları Hastanesi'nde K3 K2 Psikoz Servisi'nde tedavi gören kırk yetişkin bipolar bozukluk teşhisi alan erkek hastayı kırk yetişkin sağlıklı erkek ile karşılaştırdığı araştırmasına göre hasta grup yakınlık, bağımsızlık, değişiklik, ilgi görme, kendini suçlama, yaratıcı kişilik, kadınsı özellikler alt testlerinde sağlıklı gruptan yüksek puan almıştır. Sağlıklı grup ise başarıma, başatlık, saldırganlık alt testlerinde hasta gruptan yüksek puan almıştır. Sıfat tarama listesi kişilik testi sonucuna göre hasta grup en yüksek puanları kendini suçlama, ilgi görme, yakınlık, ideal benlik, erkeksi özellikler, kadınsı özellikler, oto kontrol, şefkat gösterme, yaratıcı kişilik, duyguları anlama özelliklerinden; en düşük puanları ise danışmaya hazır oluş, saldırganlık ve özelliklerinden almışlardır. Sağlıklı grup ise en yüksek puanları başatlık, ideal benlik, düzen, kendini suçlama, oto kontrol, uyarlık, danışmaya hazır oluş, sebat, başarıma, şefkat gösterme özelliklerinden; en düşük puanları ise karşı cinsle ilişkiler, değişiklik, bağımsızlık, ilgi görme, kadınsı özellikler, yakınlık, yaratıcılık özelliklerinden almıştır. Bu araştırmanın sonucuna göre bipolar bozukluk hastaları sağlıklı kimselerden daha duyarlı, empati becerileri daha gelişmiş, daha yaratıcı, kendilerine zarar verme eğilimleri daha yüksek, daha

---

<sup>415</sup> Bkz. Sigmund Freud, a.g.e., ss. 78- 79.

<sup>416</sup> D. W. Winnicott, a.g.e., s. 47.

<sup>417</sup> D. W. Winnicott, a.g.e., s. 88.

<sup>418</sup> D. W. Winnicott, a.g.e., s. 61.

<sup>419</sup> D. W. Winnicott, a.g.e., s. 47.

fazla ilgiye ihtiyaç duyan kişilerdir. Hasta grubun kendini suçlama özelliğinden çok yüksek puan alması, saldırganlık özelliğinden ise çok düşük puan alması onlarda saldırganlığın olmadığı anlamına gelmez. Onlar, öfkelerini içe yansıtmaktadır; saldırganlıkları dış dünyaya değil kendi psikolojik bütünlüklerinedir. Nesne kaybından dolayı yaşanan öfke asıl kaynağına ulaşamadığı için içe alınmakta ve patoloji, ortaya çıkmaktadır.<sup>420</sup>

Marmara'nın *Giysi* şiirindeki özne böyle bir ruh durumu içindedir. Hayata ve topluma duyduğu öfkeyi kendi psikolojik bütünlüğüne yansıtmakta ve kendisine zarar vermektedir:

Ten rengi acıdan sıyrılmış  
boşluktaki kara elbise,  
Bebek renginden ayrılmış dans ediyorum,  
esintiye bırakmış, yüzüyor kendini,  
şişerek inerek, başıboş  
gök ve denizde.

Yıkılmış lalesini ve kırmış çanları,  
Eteği panayırda yerin malı değil.  
Hırçın bir akış doldursun artık  
içini yas giysisinin.<sup>421</sup>

*Zaman, Yer ve Sonra* şiirinde kendisine acı çektirmeye eğimli, melankolik bir ben vardır:

Delilik sevgilim, bir sözcük üzerine kurulmuyor, varolanı dürtüyor, eşeliyor, o bölgede yer ediniyor. Bir sabah, bedenimin tüm hücrelerini ele geçirmiş bir acıyla uyanıyorum, bundan böyle nereye baktığı bilinmeyen gözlerinizle her karşılaştığımda katlanacak bir acıyla.

Onu sürükleyeceğim. Sürükleyeceğim ki, açığa çıkarılamayacak, tanımlanabilir gün ve gecelere maledilmeyecek bir sevi karabasanından aldığım pay, saygısını bulsun içkin dünyasında belirsiz “Ben”in.

Yaşlı yüreğin utangaç itirafı: “SİZİ SEVMEKTE ÖLÜYORUM”<sup>422</sup>

*Çan Örtü* şiirinde ise özne, insanî arzuları dolayısıyla suçluluk duymaktadır:

Bu soydışı gizli ayinlerde  
aştık istemeden  
Dışa karışma- yayılma- yokolma tehdidini.  
Saydam kırmızı gökkuşağından ayrıldı.

<sup>420</sup> Meltem Dursun, a.g.t., ss. 124- 130.

<sup>421</sup> Nilgün Marmara, “Giysi”, Nilgün Marmara, a.g.e., s. 141.

<sup>422</sup> Nilgün Marmara, “Zaman, Yer, Sonra”, Nilgün Marmara, *Metinler*, s. 23.

Suçluyduk, biliyoruz.<sup>423</sup>

Bipolar bozukluk hastaları dışarıdan gelecek ilgi ve desteğe büyük ölçüde ihtiyaç duymakta, bu ihtiyaçları karşılanmadığında ise çaresizlik duygusu yaşamaktadırlar<sup>424</sup>. Marmara da *Petra von Kant'ın Acı Gözyaşları* şiirinde etrafındakiler tarafından sevilme ihtiyacını dile getirmiştir:

Sevgi Petra'ya aşk ona verin dostluk  
Kalsın eller süslü göğsünde hınzır dudağında.  
Yazgısı değişsin bir kezcik çatlağın, hani şiddetiyle  
Evleri bölen insanları ve henüz doğmamışları bile.  
...  
Buğunun sonsuz etkisini duyuyoruz...  
Susuzluklarımızı kızıl yapraklara  
devrederek  
Dinliyoruz iletilmeyen vücutlarımızı:  
Yorgun bir tansıktan artakalan  
kivılcımlar sanki...  
Çoraklığımızı katıyoruz hep birlikte,  
Uyandıığımızda yalnızlığın yanbaşımızda  
uyuduğunu görmek...<sup>425</sup>

Bipolar bozukluk hastaları empati becerileri yüksek, duyarlı ve şefkatli kimselerdir; bu durum, kendi duygusal yapılarının da çok hassas bir dengede duruyor olmasından doğan bir hassasiyettir. Onların sıcaklık, samimiyet, sempatiklik gibi dünyada evrensel olarak kabul edilen kadınsı özelliklere sahip olma dereceleri sağlıklı kimselerden daha yüksek düzeyde olabilmektedir.<sup>426</sup> Marmara'nın şiirlerinde de bipolarbozukluk hastalarının duyarlılığı vardır.

Karanlıkta durakalınan bu boşluk değil  
Başlatan bakışımı ve eşlenmesini artık zamanın,  
Sen Petra, gözyaşının acısı ve dökük saçların, değişken saçların.  
Dayanınca kırılan kaburga yürek duvarına  
Zorsa böyle birleştirmek aşkları  
Acısı benimdir artık gülünç Petra'nın.

Çünkü seslerini duyuyorum ayırdı bilmeyenlerin  
Duyuyorum onların yalın, sürücül ve yapılanmış  
gülüşlerini.

...  
Korktum Petra, her iniş çıkışında sesinin

<sup>423</sup> Nilgün Marmara, "Petra von Kant'ın Acı Gözyaşları", Nilgün Marmara, *Daktiloya Çekilmiş Şiirler*, s. 35.

<sup>424</sup> Meltem Dursun, a.g.t., s. 126.

<sup>425</sup> Nilgün Marmara, a.g.e., s. 107- 108.

<sup>426</sup> Meltem Dursun, a.g.t., s. 127.



Benzerliğinden korktum herkesin bir hayvana.  
Yakıyordu senin gözyaşın benim şakağımı  
Ve böğürmek isterdim delice, hiç anlamayanlara  
...<sup>427</sup>

Şiirdeki anlatıcı, R. W. Fassbinder'in Petra von Kant'ın Acı Gözyaşları filmindeki Petra karakteri ile özdeşim kurmaktadır. Petra'yı çok iyi anlamaktadır; çünkü onun çektiği ıstırapların benzerini kendisi de çekmektedir. O da insanların anlayışsızlığından, önyargılarından zarar görmüştür ve sevgiye açtır. Anlatıcı, Petra acı çekerken adeta onunla beraber acı çekmektedir.

Kuramadığım güzelliklerin sessiz görünümü,  
ulaşılmanın boyun eğen yansıması,  
Sevda ile seslenir sizlere<sup>428</sup>

*Kuşu Ezgisi* şiirindeki duyarlı anlatıcı; hayat ve toplum onu karşısına alsada çevresindeki insanlara mutluluk vermeye devam etmeye<sup>429</sup> kararlıdır. Her ne olursa olsun onlara şiirlerinde sevda ile seslenecektir.

Ölüm dönmüş eve  
ağulu güllerden  
iki memesıyla.  
Kan damlıyor  
kan  
uçlarından

–Dingin bir uykunun  
ilk belirtisi–

Benim yalnız bakışım  
herhangi bir gökkuşağının  
çözülüp düşmesine tutkun.  
Masum dileğini izler  
yeğın bir kasırganın:

Yas olmasın!

Yas olmasın!<sup>430</sup>

*Aile* isimli şiirdeki anlatıcı, yaşam ve ölüm arasındaki sınırdadır; şiirin ilk ünitesinde kendisine yaklaşmakta ölümün korkunçluğunu betimler. Yavaş yavaş can vermektedir. Ölüm acısı çekerken dahi diğerlerini düşünmektedir. Hiç kimsenin

<sup>427</sup> Nilgün Marmara, "Petra von Kant'ın Acı Gözyaşları", Nilgün Marmara, a.g.e., ss. 106- 107.

<sup>428</sup> Nilgün Marmara, "Kuşu Ezgisi", Nilgün Marmara, a.g.e., s. 99.

<sup>429</sup> Göksenin Abdal, a.g.b.p., s. 13.

<sup>430</sup> Nilgün Marmara, "Aile", Nilgün Marmara, a.g.e., s. 104.

üzülmesini istemez. Büyük bir içtenlikle yas olmamasını, herkesin mutlu olmasını temenni eder.

Bipolar bozukluk hastalarının duygudurumları gibi bilişsel süreçleri de farklı özellikler göstermektedir, düşünceleri günlük yaşamın norm ve sınırlarından soyutlanmış gibidir, özellikle manik epizotlar sırasında hastaların imkânsız diye nitelendirilebilecek fikirleri vardır ve onlar bu fikirlerini rahatça anlatırlar<sup>431</sup>. Marmara'nın şiirlerinde de bipolar bozukluk rahatsızlığı yaşayan kimselerin bilinçli aklın kural, sınır ve mantık ölçütlerinden uzak düşünce yapısı görülmektedir. Şair, günlük yaşamdaki kişisel deneyimlerini günlük dile yabancı ve anlam yönünden kapalı bir anlatım içerisinde, anlaşılmağı göze alarak şiire dönüştürmektedir. Ona göre kişinin ait olduğu asıl yer kendi iç dünyasıdır; ne var ki kişi bu dünyaya yabancıdır ve toplum da “birbirinin ruhunu zedeleyen, acılandıkça zalimleşen, zalimleştikçe kendine, kendi ‘öz’üne yabancılaşan insanlar”dan oluşmaktadır. Şair, modern insanın yabancılaşma problemini gündelik dilde nadiren kullanılan sözcüklerden ve bu sözcüklerin potansiyel anlamlarından yararlanarak özgün bir şekilde ifade etmiştir. Onun şiiri devrik ve eksilteli cümlelerle, yarım bırakılmış söz öbekleriyle, çok anlamlı sözcüklerle doludur.<sup>432</sup>

Onlar  
gömünün görkemli uzaklığında  
kuyumların dokusunu keşfederler;  
lal rengi dilin altına döşek sererek—  
her kendine karşı—<sup>433</sup>

*Hedef* isimli şiirin son ünitesinde alışılmamış bir bağdaştırma (dilin altına döşek serme), devrik cümle kullanımı, sözcüklerin birden çok anlama gelecek şekilde kullanımı dikkat çeker. Gömü sözcüğü “Toprak altına gömülerek saklanmış para veya değerli şeyler, define”, “yeraltı deposu, mahzen”, “Derinlik, çukurluk”, “Bir bilgi erişim dizgesinde, derlemin kapsamına giren kavram ve konuları belirten anahtar-sözcükleri, bunlar arasındaki anlamsal ve üreysel ilişkilerle birlikte, devingen bir

<sup>431</sup> Meltem Dursun, a.g.t., s. 127.

<sup>432</sup> Göksenin Abdal, a.g.b.p., ss. 10, 15.

<sup>433</sup> Nilgün Marmara, “Hedef”, Nilgün Marmara, a.g.e., s. 44.

biçimde içeren bir sözdağarı ya da sözlük.”<sup>434</sup> anlamındadır. Lal sözcüğü “Dili tutulmuş, konuşamaz duruma gelmiş, dilsiz.”, “Parlak kırmızı renkte, billurlaşmış, saydam bir alüminyum oksidi olan değerli bir taş”, “Bu taşın renginde olan.”, “Kırmızı renkli bir çeşit mürekkep.”<sup>435</sup> demektir. Dil sözcüğü ise “Ağız boşluğunda, tatmaya, yutkunmaya, sesleri boğumlamaya yarayan etli, uzun, hareketli organ, tat alma organı”, “İnsanların düşündüklerini ve duyduklarını bildirmek için kelimelerle veya işaretlerle yaptıkları anlaşma, lisan, zeban”, “gönül, yürek”<sup>436</sup> gibi anlamlara gelmektedir. Anlatıcının “Onlar” diye söz ettiği kişiler saklı bir dilin mi, hikmetlerin mi, hazinenin mi, sevgilin kalbinin mi peşindedir? Şiirdeki dil tatma organı ya da iletişim aracı olan dil midir yoksa yürek, gönül (“Tasavvufta Allah’ın tecellisinin zuhur ettiği ayna”<sup>437</sup> gibi) anlamına mı gelmektedir? Gömü, lal, dil sözcüklerinin farklı anlamları düşünülerek şiir yorumlanabilir.

Bipolar bozukluk hastalarının olaylara belli kalıplardan bakmamaları, önceden belirlenmiş sınırların ötesinde düşünmeleri<sup>438</sup>, yenilik arayışı içinde olmaları<sup>439</sup> gibi özellikleri “yaşama yepyeni bir gözle bakabilme ve bunu kullanarak güzel veya işe yarayan şeyler ortaya çıkarabilme yeteneği”<sup>440</sup> olan yaratıcı düşünmeyi de beraberinde getirmektedir<sup>441</sup>. Yaratıcı düşünmeyi modern bilimsel yöntemlerle ilk defa araştıran psikiyatrist Nancy Coover Andreasen bir araştırmasında bu konu ile ilgili önemli bir sonuca ulaşmıştır.

Andreasen, 1970’te ünlü yazarların ailelerinde şizofreni hastalığına yakalanmış fertler bulunduğu ve yine ailelerinde yaratıcı kişiler olduğu hipotezini test eder; ancak bu hipotez doğru çıkmaz. Bununla birlikte, yazarlarda ve ailelerinde ortalamaya göre daha yüksek oranda duygudurum bozukluğu ve yaratıcı düşünme görüldüğünü tespit eder. Yazarlarda ve ailelerinde duygudurum bozukluğu ile yaratıcılık bir arada

<sup>434</sup> “Gömü”, *Büyük Türkçe Sözlük*, <http://tdkterim.gov.tr> [26.10.2012].

<sup>435</sup> “Lal”, *Büyük Türkçe Sözlük*, <http://tdkterim.gov.tr/bts/>[26.10.2012].

<sup>436</sup> “Dil”, *Büyük Türkçe Sözlük*, <http://tdkterim.gov.tr/bts/>[26.10.2012].

<sup>437</sup> Hasan Aktaş, *Çağdaş Türk Şiirinde İnsan*, s. 47.

<sup>438</sup> Meltem Dursun, a.g.t., s. 127.

<sup>439</sup> Ömer Akay, a.g.t., s. 66.

<sup>440</sup> Bahri Karaçay, “Yaratıcı Beyin”, *Bilim ve Teknik*, sy. 497 (Nisan 2009), s. 40.

<sup>441</sup> Meltem Dursun, a.g.t., s. 127.

bulunmaktadır. Psikiyatrist, yaratıcı düşünmenin biliş-duygu yelpazesinden kaynaklandığını, sanatsal yaratıcılık söz konusu olduğundaysa yelpazenin duygulara yakın bölümünün daha çok kullanıldığını belirtmiştir.<sup>442</sup> Sanatsal yaratıcılığın daha çok duygusal kaynaklı olması Marmara gibi duygularını normal insanlardan daha yoğun bir şekilde yaşayan duygudurum bozukluğu hastaları için bir avantaj olabilir. Hissedilen yoğun duygular, ayrıca hızlı düşünsel faaliyetler, fikir uçuşmaları, gündeliğin norm ve sınırlarını aşan düşünceler Marmara'nın şiirlerini yetkinleştirmiştir.

Bipolar bozukluk hastalarının yaratıcı düşünme yeteneklerinin yüksek düzeyde olması psikososyal destek süreçlerinde çeşitli sanat etkinliklerinden ve terapilerinden yarar sağlanabileceğini de göstermektedir<sup>443</sup>.Varoluşçu psikoterapinin temsilcilerinden biri olan Rollo May, nevrozun geometrik ilerleme boyutu taşıdığını; insan soyuna verilmiş iyi belalardan biri olduğunu<sup>444</sup> düşünür. Nevroza, diğer bir deyişle acı çekmeye yaklaşımı<sup>445</sup> aşkın niteliktedir. Acı çekmenin üzerine gidildiği takdirde yeni bir düzenin kurulmasına giden yolun başlangıcı olduğunu düşünür. Sonuçta acı, felsefenin hareket noktasıdır, insanların tecrübe kazanmasını ve olgunlaşmasını sağlar. Psikolojik rahatsızlığı olan kimseler de psikologlara, psikiyatristlere yaşamlarının anlamı sorunlarıyla gelmektedir. Bu durum psikolojinin aşkın yanının sadece bilimsel doktrinlerin içinden çıkarılamayacağını göstermiştir. May gibi psikoloji disiplininin bazı kimseler de bu probleme çözüm olarak iki aşkın kayanağa- felsefeye ve sanata- başvurma yoluna gitmişlerdir.<sup>446</sup>

May'e göre kaygı çağın sorunu ve nevrozun en temel semptomudur; ama onun eritilmesi gerçekçi olmaz. Hasta kaygıları ile yüzleşip onların bilincine varmalıdır. Bu

---

<sup>442</sup> Bahri Karaçay, a.g.m., ss. 41-42.

<sup>443</sup> Meltem Dursun, a.g.t., s. 131.

<sup>444</sup> Alper Oysal, "İkinci Basıma Sunuş", Rollo May, a.g.e., s. 8.

<sup>445</sup> Nevroza ya da acı çekmeye iki farklı bakış açısı söz konusudur. İçkin yaklaşımda, acının ve kötünün varlığı mevcut düzen için bir tehdit olarak görülür, bu varlığın çevreden uzaklaştırılarak ortadan kaldırılması gerektiği düşünülür. Aşkın yaklaşımda ise acı yeni bir düzenin kurulması ve yeni bir dönemin başlaması için bir fırsat olarak görülür, bu varlığın büyüdükçe bilincin içine işlediği, anlaşıldığı ve yeni eylem yollarının bulunmasını kolaylaştırdığı düşünülür. Bkz. Alper Oysal, "İkinci Basıma Sunuş", Rollo May, a.g.e., s. 8.

<sup>446</sup> Alper Oysal, "İkinci Basıma Sunuş", Rollo May, a.g.e., ss. 7- 8, 10.

duygu ancak hasta tarafından anlaşıldığında yapıcı olur. İnsan, yaratıcı bir süreçte problemlerinin bilincine varıp benliğini tekrar bulmalıdır. May, nevrozun bir uyumsuzluk değil uyum yöntemi, yaratıcı bir etkinlik olduğunu savunur. Onun için nevroz eskitilmiş bir dünyaya uymanın yoludur ve hastanın yaratıcı potansiyeli nevrozda saklıdır; psikoterapi de nevrozun içindeki yapıcı gizilgüçleri ortaya çıkarmalıdır. Terapist, hastaya yapıcı gizilgüçlerini ortaya çıkarması için yardımcı olmalıdır.<sup>447</sup> Örneğin onu sanatsal etkinliklere yönlendirebilir. Otto Rank isimli bir psikoterapist de bu hususta May'le hemfikirdir. Ona göre normal, nevrotik ve sanatçı olmak üzere üç insan tipi olup bu tiplerden nevrotiklerin ve sanatçıların- ortak bir yönü vardır: Onlar kendilerini normalin standartlarına uydurmakta zorlanmakta, normalden sapmaktadırlar. Sanatçı bu durum karşısında yaratıcı davranabilmektedir; ne var ki nevrotik tipte yaratıcılık eksikliği vardır. Yaratıcı düşüncenin iki önemli unsuru yıkma ve yapmadır. Sanatçı bu iki unsurun sentezini gerçekleştirebilmektedir, nevrotiğin eylemleri ise sadece yıkıcılık düzeyindedir. Bu yıkıcılığın salt tepkisel hâlinin yaratıcılığa dönüştürülmesi gerekir.<sup>448</sup>

Bu bilgiler ışığında görülmektedir ki Marmara'nın şiir yazma girişimleri hissettiği kaygılar, yaşadığı sorunlarla yüzleşerek bunların üstesinden gelme eylemidir. Şair şiir yazarak içini dökmüş, rahatlamış; böylelikle içindeki yıkıcı duyguları yapıcı hâle getirmiştir. Bu şekilde şiir yazarak hayata tutunmuştur<sup>449</sup>.

Her devrim farklılıktan duyulan acı ile gelişmekte, yaratıcı eylem hayır ile başlamaktadır. Ölüm, acı ve kötülükle yüzleşme gelişmenin ön koşuludur. Bütün bu olumsuzluklarla yüz yüze gelen nevrotikler de doğruya en yakın kimselerdir. Rank'a göre sorun, aşırı bilincin onlarda her türlü rol yapma, yanılısama imkânını yok etmesidir. Bu durum, onların yaşamlarına devam etmelerini imkânsızlaştırmaktadır; onların yaşamak için yanılısamayı öğrenmeleri gereklidir; bu yüzden de terapi daha çok yanılısama ve oyun ilkesine göre kurulmalıdır.<sup>450</sup> Hastaların sanatla -ister

---

<sup>447</sup> Alper Oysal, "İkinci Basıma Sunuş", Rollo May, a.g.e., ss. 11, 14, 16.

<sup>448</sup> Alper Oysal, "İkinci Basıma Sunuş", Rollo May, a.g.e., ss. 19- 21.

<sup>449</sup> Emel Şahinkaya, Muğla- Gümüşlük, 18 Ağustos 2011.

<sup>450</sup> Alper Oysal, "İkinci Basıma Sunuş", Rollo May, a.g.e., s. 23.

alımlayıcı ister yaratıcı konumunda- ilgilenmeleri de zihin ve hayal güçlerini “özgür bir oyun”un<sup>451</sup> içine dahil edebilir.

---

<sup>451</sup> Kant insanlarda estetik yargı oluşma sürecini özgür bir oyuna benzetir. Ona göre estetik yargıda genel bildirilebilirliği kavram ve objektiflik değil duygu ve sübjektiflik sağlar. İnsanlarda estetik yargıların ortaya çıkması öyle bir ruhsal durumdur ki onların tüm bilgi ve yetilerini; duyarlılık, zihin ve hayal güçlerini özgür bir oyun ilgisi içine alır. İnsanların sanat eserleri ile etkileşimi bilgi olayındaki gibi kavramsal, mantıksal ve kategorial değildir; kuralsız, kavramsız, kategorisiz, özgür bir oyun olarak sürer. Bu oyun, insanların bilgi yetilerinin obje tasarımı ile uyumlu ilgisinin ürünüdür, onun bir yargı olarak dışlaşması sonucu estetik yargı ortaya çıkar.

Kant’tan etkilenmiş olan Friedrich Schiller de estetik olanı kendine özgü bir dünya olarak kabul eder. Düşünürüne göre onun kendine özgü bilgisi ve ahlâk karşısında sahip olduğu niteliklerden dolayısıdır. Bilme ile kavranılan doğada insan doğa güçlerinin zorunluluğuna bağlıken ahlakî ve istemsel yaşamda insan doğaya egemen olup onun gücünü aşmaktadır. Estetik tavırda ise insan her ikisinin de özgür bir oyunun içinde bir araya getirilerek bilme- isteme, bilgi- ahlâk karşıtlığına son verir, onlardan bir harmoni oluşturur. İşte güzellik duyusu ve aklın bir harmonisidir, “*aklın(özgürlüğün) görünüşte(duyularda) ortaya çıkması*”dır. İnsanın varlığı sadece duyusal- madde içtepesi (insanın duyusu) ile biçim içtepesinden (insanın akıl yanı) ibaret olsaydı bu iki içtepeyi karşıt kuvvetlerinin çatışma alanı olmaktan öteye gidemezdi. Onu çatışma alanı olmaktan ve düzensizlikten kurtaran ise iki içtepeyi kendi içine alan oyun içtepesidir. Bu içtepeyi, diğer iki içtepeyi birleştirilerek canlı biçime (güzelliğe) yönelir. Güzellik, görünüş içinde bir özgürlük, canlı bir biçimdir ve insan eğitiminin en önemli ereğidir; çünkü onda madde ve biçim içtepesi uyum içinde birleşince bu iki içtepeyi - zorlayıcı gücü oyun içtepesinin özgürlüğünde ortadan kalkar. İnsan, insanî olana, sonsuzluğa bu özgür oyun aracılığıyla ulaşmaktadır.

İsmail Tunalı ise *Estetik* isimli eserinde Kant ve Schiller gibi düşünürlerin bu konudaki görüşlerine yer verdikten sonra bir sanat eseri karşısında alınan estetik tavrın insanı kurgusal bir dünyaya götürmesi ve ereği kendisinde olması dolayısıyla onunla oyun arasında ilgi kurar; ancak onun çocuk oyunlarındaki gibi yalın bir kurgu ve hayal olmayıp düşünsel ve duygusal yönden karmaşık bir olay olduğunu vurgular. Bkz. İsmail Tunalı, *Estetik*, Remzi Kitabevi, İstanbul 2010, ss. 25- 27, 148-149, 249.

Ayrıca sanat eserinin oluşturulma sürecini de Charles Bordele, B. Croce gibi kimseler bir oyun etkinliği olarak görürler. Bkz. Mustafa Ergün, “Estetik (Sanat Felsefesi)”, [y.s.], [t.s.], s. 3, <http://www.belgeler.com.tr> [24. 10. 2012].

Freud da sanatsal yaratımın kökenini oral fiskasyon ile ilişkilendirmiş ve sanatsal etkinliğin ilk dışavurumunun çocuklarda aranması gerektiğini ileri sürmüştür, onun için sanatçı oyun oynayan bir çocuk gibidir:

Oyun oynayan tüm çocuklar kendilerine özgü bir dünya yaratır; daha yerinde bir deyişle, yaşadığı dünyanın nesnelere kendi beğenisine uygun olarak kurduğu yeni bir düzen içine yerleştirir; böylece tıpkı bir sanatçı gibi davranır. Buna bakıp da yaşadığı dünyanın çocuk tarafından ciddiye alınmadığını söylersek haksızlık ederiz; tersine çocuğun yaptığı, oynadığı oyunu pek ciddiye almaktır; oyun uğrunda harcağıp tükettiği duygular kabarık toplamlara varır. Oyunun karşıtı ciddilik değil gerçektir. Duygu donatımındaki eksikliklere karşın, oyunun dünyasını gerçek dünyadan kuşkusuz ayırır çocuk; gerçek dünyanın gözle görülür elle tutulur somut nesnelere, hayalinde yarattığı nesne ve durumlara dayanarak yapar. Gerçek dünyaya böyle bir yaslanmış dışında çocuk oyunlarını düşlemlerden ayıracak başka bir ölçüt yoktur. Sanatçı da tıpkı oyun oynayan bir çocuk gibi davranır; o da kendine bir hayal dünyası yaratarak, bu dünyayı ciddiye alır; yani zengin bir duygu hazinesiyle donatarak, gerçeklikten kesin sınırlarla ayırır onu.

Bkz. Haldun Soygur, “Sanat ve Delilik” , <http://www.fotografya.gen.tr> [29.10.2012].

Alımlama bağlamında düşünülduğünde: Mutluluğun çoğunlukla güzelliğin kendisini duyularımıza ve yargılarımıza göstermesinden doğan; insanların, doğadaki varlıkların, peyzajların, sanat gibi çeşitli alanlarla ilgili eserlerin güzelliklerinin verdiği hazda arandığı bir durum vardır. Hayatın amaç ve hedefine yönelik estetik bir tavır acı çekme tehlikesine karşı insana bir korunma sağlamasa da birçok hasarı karşılayabilmektedir<sup>452</sup>. Yaratma bağlamında düşünülduğünde ise: Sanattaki yansıtma süreci imgelemin geçerli ve sağlıklı bir uygulamasıdır. Bu süreçte boya, tuval, mermer, dil, musiki kişilerin fikirlerini ortaya çıkarmasında varoluşsal ve güçlü etkilere sahiptir. Kişi, sadece bu nesnelere değil dış dünyada karşılaştıklarıyla da diyalektik bir ilişki içinde yeni anlam, vitalite çeşitlerini ortaya çıkarmaya cesaret eder. Bazı sanatçılar bu yaratıcı etkinlik sayesinde çıldırmaktan kısmen korunmuşlardır.<sup>453</sup> Örneğin Beethoven'ın eserlerini oluşturmasında çevresindeki insanların kendisinde uyandırdığı hayal kırıklığı duygusunun etkisi olmuştur; müzisyen, böyle bir olumsuzluk karşısında ideal sevgi ve dostluğun hayali ile besteler yapmıştır. Alper Oysal, onun gerçek dünyaya karşı düşmanlığını yüceltmese psikotik bir paranoyak olacağını belirtir.<sup>454</sup> Marmara da yaşamındaki, iç dünyasındaki trajedileri şiirlerine yansıtmiş ve onları bu doğrultuda şekillendirmiştir; bu bağlamda eserlerindeki iki temel kavram yaşam ve ölüm<sup>455</sup> olmuştur:

Dünyamsın benim, zorbam, düzenim,  
Bundan gözlerim göğe çevrili,  
ellerim denizde.  
Hiç katılmadan sende yaşıyorum,  
dirimimsin benim,  
Doğarken öldüğüm.<sup>456</sup>

Yaratıcılık ve özgürlüğün kültüre uymayan kişilerde bütünleşmesi bunların nevrozun ürünü olduğu anlamına gelmez. Yaratıcı süreç, hastalığın bir sonucu değildir, onu “duygulanımsal sağlığın en yüksek derecedeki betimi” olarak tanımlayabiliriz; ancak hayattaki her şeyde olduğu gibi bu süreçte de bir risk vardır.

<sup>452</sup> Sigmund Freud, *Kültürdeki Huzursuzluk*, s. 80.

<sup>453</sup> Rollo May, a.g.e., s. 123.

<sup>454</sup> Alper Oysal, “İkinci Basıma Sunuş”, Rollo May, a.g.e., s. 18.

<sup>455</sup> Seda Köycü, “Halina Poswiatowska ve Nilgün Marmara: İlki Yaşama, Diğeri Ölümüne Seslendi”, <http://acikarsiv.ankara.edu.tr>, [21.03.2011].

<sup>456</sup> Rollo May, a.g.e., s. 65.

Yaratıcı olmak cesaret gerektirir; çünkü başkaldırı ve yıkıcılık boyutundan ötürü suç duygusu da taşımaktadır. Pek çok sanatçı bunun ağırlığını kaldıramayıp kendi yaşamına son vermiştir. Deha ve psikoz birbiriyle aynı şey olmasa bile birbirlerine çok yakındır. Antik Yunan uygarlığındaki Prometheus miti de yaratıcılığın sanatçıya verdiği huzursuzluğun sembolik bir anlatımıdır. Bu mite göre Olympos Dağı'nda yaşayan Titan Prometheus insanların ateşe ihtiyaç duyduğunu görünce ateşi Tanrılardan izinsiz alıp insanlığa hediye etmiştir, böylece uygarlığın başlamasına vesile olmuştur. Ancak Zeus, kendisinin emirlerine aykırı hareket ettiği için Prometheus'a çok öfkelenmiş ve onu cezalandırmıştır. Kafkas Dağı'nda zincire vurdurtmuştur. Her sabah bir kartal gelip gece olunca onun tekrar büyüyen ciğerini yiyecektir. Sanatçılar da Prometheus gibi günün sonunda kendilerini bitmiş, tükenmiş hissedebilir, imgelemlerini bir daha asla dışavuramayacakları sanısına kapılabilirler; ama Prometheus'un ciğerlerinin tekrar büyümesi gibi enerji ile dolup bir sonraki gün görevlerini sürdürmeye döneceklerdir.<sup>457</sup> İnal Marmara'nın bu süreci nasıl yaşadığını, gün içindeki umut- umutsuzluk döngüsünü, şöyle anlatır:

(...)Günlük yaşamına hafif bir edayla başlıyor, güneşi her gün sevgiyle selamlıyor; ancak gün ilerledikçe yakın çevresinden ona akan terslikler karşısında, gün sonunda kendisini gül bahçesinde yerde yatarken buluyordu. Taşıyamadığı yığınla olgu, şey, varoluş yasaları onu derinden kısıktırak yakalayıp yere seriyordu. O ise içinde aşktan başka bir şeyin tanınmadığı bir yaşam düşünüyordu.(...)<sup>458</sup>

Mitolojideki Prometheus nasıl adaletsiz tanrılara başkaldırıysa sanatçılar da “toplumun insan yığınları tarafından tapınılan putlar”a- maddî başarı ve sömürünün güçlerine- karşı başkaldırır; bu yüzden de onun gibi acı çekerler. Para kazanmak ya da teknik gücü arttırmak için kullanılan teknolojik yaratıcılıktan farklı olarak yaşantımızın anlamını derinleştiren ve genişleten tinin yaratıcılığı kapitalist toplum ve yaşama tarzının böyle önkabullenişlerini reddeder. Bilinçdışı itilimler, böyle bir ortamda yaşayan ve şekillenen bireylerin ussallığına bir tehdittir; dolayısıyla sistemdeki sanatçılar dahi ister istemez bilinçdışı eğilimleri dolayısıyla kaygı yaşayacaktır.

<sup>457</sup> Rollo May, a.g.e., ss. 53- 55, 63.

<sup>458</sup> Gülseli İnal, “Omega Kapısından Giriş Nilgün Marmara”, s. 75.



Günümüzde bilinçdışının teknikler ve makinelerle ilişkisi bazı ikilemlerin ortaya çıkmasına neden olmuştur. Mekanize olmuş bir dünyada bilinçdışı fenomenler bu düzeni bozacağı endişesiyle bir tehdit olarak algılanabilmektedir. Çünkü mekanizasyon tekbiçimciliği, önceden bilinirliği ve düzenliliği gerektirir; oysa bilinçdışı fenomenler usdışı ve özgün olduğu için bütün bunlara aykırıdır. Bilinçdışı deneyimlerinin gizleri modern dünyanın temelini oluşturan teknolojiye hiç mi hiç uymadığı için insanlar bilinçdışı deneyimlerden tedirgin olmakta ve kendileriyle bilinçötesi dünya arasına araçlar ve mekanizmalar ile sınır oluşturmaktadır. Bu durum, teknolojinin hem insan- doğa hem de insan- onun iç doğası arasında bir engel olarak kullanılma tehlikesini beraberinde getirmektedir.

Bilincin bir uzantısı olan araçlar ve teknikler bilincin daha geniş ve karmaşık boyutu olan bilinçdışına karşı savunma mekanizmaları hâline gelerek kolayca bilinçten korunmaya dönüşebilir. Oysa yaratıcılığın bilimin uygulama ve ilerlemesine doğru yöneltmesi ancak psikolojik bir savunma olarak hizmet etmediği sürece olumludur. Aksi takdirde teknolojik yaratıcılık kendi varoluşuna dahi bir tehdit hâline gelir. İnsanlar eğer yaratıcılığın bilinçötesi boyutlarına açık olmazsa, tinin yaratıcılığından kopup uzaklaşırsa bilimsel ve teknolojik yaratıcılığını da yitirecektir. Bilimsel ve teknolojik yaratıcılık ancak kişilerin “saf bir hâlde yaratma özgürlüğü” ile güvencededir. Tinin yaratıcılığı sanat için olduğu gibi bilim içindir de. Dolayısıyla May, onun ussal ve düzenli toplum yapısını tehdit etmesini gerekli görmüş; yeni fizikçi ve matematikçilerin de bu gerçeğin farkında olduğunu ve biliçdışı aydınlanma ve bilimsel buluş arasındaki karşılıklı ilgiyi ortaya koymada daha da ilerlediğini belirtmiştir.<sup>459</sup>

Teknolojinin ilerlemesi ve kitle iletişiminin yaygınlaşmasıyla ortaya çıkan uyumculuğun ve tektipliliğin modern toplumda yaratıcılığa ket vurması<sup>460</sup> Marmara’yı da kaygılandırmıştır. Sanatçı, hem kendisiyle hem de içinde bulunduğu

---

<sup>459</sup> Rollo May, a.g.e., ss. 56, 88- 90.

<sup>460</sup> Rollo May, a.g.e., ss. 90- 91.

dünyayla yaşadığı diyalektik ilişki<sup>461</sup> sonucu bir şeyler üretebilmek, bu şekilde kendisini var etmek ister; ama bunu gerçekleştirip gerçekleştiremeyeceğine dair içinde bir kaygı vardır, bir şeyler kendisini bu arzusundan mahrum bırakmak istiyordur:

Varolmaktan alıkonmamak  
gamlı/ gamsız  
içe açılan gözler  
ve yabancılar da...<sup>462</sup>

Marmara kapitalist sisteme uyum sağlayamamış, kimi zaman toplumla çatışmış; bu yüzden kendisini yakınları için bir tehdit olarak algılamış ve acı çekmiştir:

26 Nisan Pazar gecesi anne-baba evindeki televizyonda gördüğüm yeşil ışınla ve babamın “bu ülkede gerçek deli bile yoktur, hepsi sahtekardır” demesiyle başladı. 25 Nisan Cumartesi gecesiye E...derin korkusu ve suçluluğuyla bana saldırdığında aldığım derin yara, 26 Nisan Pazar günü ben tarafından düşünüldü ve her şey bir bir açıklığa kavuştu. Ben bir tehdit onlar için çünkü bir varlığım, cinssiz bir bebek, rolünü bulamamış, iyi ezberleyememiş bir hayvan, her yöne savrulabilir, dağılılabir bir atom... Bu atomik kuvvetten korkuyorlar, enerjisinden, çekirdek enerjiden, çünkü onlar potansiyeli ekonomik...<sup>463</sup>

Bu durum Marmara gibi sanatçıların psişelerinin (ruhlarının) yaralanıp tahrip olmasına<sup>464</sup> ya da var olan yaralarının kötüleşmesine neden olabilir. Hatta bazen onları sanata duydukları aşk dahi kurtaramayabilir.

Macera ruhlu olma, isyankârlık, bireycilik, duyarlılık, şakacılık, sadelik, sebatkârlık yaratıcı bireyi tanımlayan kişilik özelliklerdir. Onlar, bir şeyleri keşfetme

---

<sup>461</sup> May, dünya ile benlik ve benlik ile dünya arasında kesintisiz bir diyalektik süreç olduğuna dikkat çeker ve yaratıcılığı “bilinci yoğunlaşmış insanın kendi dünyası ile karşılaşması” olarak tanımlar. Bkz. Rollo May, a.g.e., ss. 73, 76.

Kişi kendi kendisiyle de diyalektik bir ilişki içindedir. Örneğin Nietzsche benliğin çoğul ve dinamik olduğunu, birbirleriyle mücadele ve etkileşim içinde bulunan farklı unsurlardan oluştuğunu, benlik içerisinde farklı içgüdüler ve arzuların birbirleriyle çatışma hâlinde olduğunu belirtir. Ona göre kişi bu farklı unsurların görelî birliğini sağlayabilirse bir birey olarak var olabilir, aksi takdirde nihilizme düşer. Bkz. Derda Küçükalp, *Politik Felsefede Nihilizm Sorunu: Nietzscheci Bir Tartışma*, (doktora tezi), Uludağ Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Bursa 2005, ss. 6, 8, 103, <http://www.belgeler.com.tr> [26.11.2011].

<sup>462</sup> Nilgün Marmara, *Kırmızı Kahverengi Defter*, s. 45.

<sup>463</sup> Nilgün Marmara, a.g.e., s. 102.

<sup>464</sup> N. Tural, “Çağımız Bizi Niye Hasta Eder?”, *Varlık*, sy. 5, (Mayıs 2007), s. 4’ten naklen: Nadide Karkıner, “Bir İletişim Biçimi Olarak Şiir: Sylvia Plath ve Nilgün Marmara Örneği”, s. 208. <http://www.littera.hacettepe.edu.tr> [09.03. 2011].

çabası içinde hareket ederler ve onların bu çabası kimi zaman toplumsal norm sınırlarını zorlayabilir. Onlar bir yandan başkalarının ve kendilerinin yaşayıp hissettiklerine karşı çok duyarlı oldukları için bir yandan da dış dünya tarafından dayatılan sınırlardan hoşlanmadıkları için gerilim yaşarlar. Onlar, her iki açıdan da uçtadır. Aşırı duyarlılık ve sınırları aşma arzusu onlarda kaçınılmaz olarak zedelenme ve acı hissine neden olacaktır. Buna karşın onların kendilerini dayanıklı kılan özellikleri de vardır. Onlar, serüvenciliklerini ve isyankârlıklarını özünde neşe olan şakacılıkla birleştirebilirler. Üstelik sınırları zorlama ve farklı algılama eğilimlerinden dolayı reddedilmeleri durumunda sebat etme yeteneğine de sahiptirler. Onlarda bu kişilik özellikleri ego sınırlarından yoksunluk, fikirlere karşı açıklık, yoğun merak, yoğun konsantrasyon, obsesyonelite, mükemmeliyetçilik, yüksek düzeyde enerji gibi bilişsel özelliklerin birtakım nitelikleriyle bir arada bulunur. Onların bu durumları yaratıcılıkla ilgili pek çok noktayı açıklayabilir. Örneğin yaratıcı insanların duygudurum oynamalarına karşı yatkın olmalarının sebebi de onların bu özellikleriyle ilgilidir.

Yaratıcı insanlar genellikle olaylara, durumlara, varlıklara önyargılardan arınmış olarak yaklaşır. Varlığı daha az yaratıcı insanlarca kabul edilen, yaşamı kolaylaştıran düzen ve kurallar; her şeyi özgün ve farklı açıdan gören yaratıcı insanlar için olmayabilir. Bu durum onlarda dış dünyayla beraberlikten yoksunluk, yalnızlık, kendini yabancı hissetme gibi duyguların ortaya çıkmasına neden olabilir. Ayrıca, bilgi ya da algının kesin standartları ya da kanıtının olmayışı ego sınırlarında bulanıklık durumuna yol açabilir.<sup>465</sup> İnsanların kendilerini imgelemlerinin akışına bıraktıkları anlar dünyadaki yerlerini yitirme ve tümünden soyutlanma tehlikesiyle yüz yüze geldikleri zamanlardır. Kişinin kendi öznelinde direktip ayrık bir şekilde kendi imgelemini izlemesi onun nesnel dünyayla ilişkisinin kopmasına neden olabilir. Bu süreç sonunda ortaya ilginç kopukluklar ve fanteziler çıkabilir; ama bunlar

---

<sup>465</sup> N. C. Andreasen, *Creativity and Mental Illness: A conceptual and historical overview Depression and The Spiritual in Modern Art*, J. J. Schildkraut ve A. Otero (ed.), John Wiley & Sons, Chichester, 1996, p. 2- 15'ten naklen: Haldun Soygur, a.g.m.

yaratıcı etkinliğin ürünlerinden çok farklıdır.<sup>466</sup>

Hem psikozlu kimseler hem de sanatçılar dünyadan doyum sağlayamayan kişilerdir. Onların pek çok bilişsel özelliğinin ortak olduğu ileri sürülmüştür. Bu iki tip gerçeği alışlagelenden farklı bir şekilde algılamakta ve sözcükleri, dili sıra dışı bir şekilde kullanabilmektedirler; ancak bir noktada ikisi birbirinden keskin bir sınırla ayrılır. Sanatçılar ilkel ve sapkın zihinsel süreçlerini günlük yaşamla uyumlandırmayı başarabilir, sonuç bir yaratıcılık ürünüdür. Örneğin bir şizofrenin sanrılarındaki metamorfoz şiirsel yaratıcılıkta metafor hâline getirilebilir. Nesnelere başka nesnelere özdeşleştirilir ve tahmin edilemeyen görüntüler kullanılarak metaforlar üretilmeye çalışılır.<sup>467</sup> Marmara'nın psikotik bir dönem yaşadığı sırada arkadaşı Şahinkaya'ya söylediği “Kırmızı kanepeler ve şarabî kadın ve öküz gözlü şarap”<sup>468</sup> sözü ile *Çan Örtü* şiirindeki “Bir dönüştü tekrarlanan,/ Ruhlanan bardaklarda şarap tadardık,/ Unutanlardan değil hatırlayanlardandık./ Sessizce büyük kitapların/ Aykırı kahramanları girerdi çağrısız. /İsimler karışmış biraz, yakın tinleri/ birbirine ve bize ama.(...)”<sup>469</sup> dizeleri bu bağlamda birbirinden çok farklıdır. Birincisi sadece sayırlı bir “özdeşim”<sup>470</sup> iken ikincisi olağandışı düşünce süreçlerinin kontrol altında tutularak<sup>471</sup> diğer bir deyişle sınırlandırılarak<sup>472</sup> işe yarar hâle getirilmesi<sup>473</sup> ile ortaya çıkmış bir

---

<sup>466</sup> Rollo May, a.g.e., ss. 129, 131- 132.

<sup>467</sup> E. F. Torrey, *Surviving schizophrenia: a family manual*, New York: Harper & Row Publishers, 1983, s. 61 ve S. Arieti, *Bir Şizofrenle Yaşamak: Aile ve arkadaşlar İçin Rehber*, trc. A Eti, Ankara: Ekin yayınları, 1994, ss.193-195'ten naklen: Haldun Soygur, a.g.m.

<sup>468</sup> Emel Şahinkaya, Muğla- Gümüşlük, 18 Ağustos 2011.

<sup>469</sup> Nilgün Marmara, “Çan Örtü”, Nilgün Marmara, *Daktiloya Çekilmiş Şiirler*, s. 34.

<sup>470</sup> E. F. Torrey, *Surviving schizophrenia: a family manual*, New York: Harper & Row Publishers, 1983, p. 61 ve S. Arieti, *Bir Şizofrenle Yaşamak: Aile ve arkadaşlar İçin Rehber*, trc. A Eti, Ankara: Ekin Yayınları, 1994, ss.193-195'ten naklen: Haldun Soygur, a.g.m.

<sup>471</sup> E. F. Torrey, *Surviving schizophrenia: a family manual*, New York: Harper & Row Publishers, 1983, p. 61 ve S. Arieti, *Bir Şizofrenle Yaşamak: Aile ve arkadaşlar İçin Rehber*, trc. A Eti, Ankara, Ekin yayınları, 1994, ss.193-195'ten naklen: Haldun Soygur, a.g.m.

<sup>472</sup> Yaratıcı süreçte beliren iki diyalektik ilke vardır. Bunlardan biri “vitaliyeye ilişkin Dionysos ilkesi”, diğeri ise “biçim ve ussal düzene ilişkin Apollon ilkesi”dir. Yaratıcılık sadece duyarlılıktan, imgelemenden ibaret değildir, sınırlamayı, biçimlendirmeyi de gerektirir. İnsanı sınırlayan şeyle birlikte ve ona karşı ortaya çıkar. Zaten, hiçbir sınır olmasaydı bilinç de olmazdı. Bilinç, sınırların farkına varılmasıyla ortaya çıkar. Sanat eserlerinin de kendiliğindenlik ve sınırlamalar arasındaki gerilimlerden doğduğu, biçimin yaratıcı edim için esas yapı ve sınırlamaları sağlaması ile oluştuğu söylenebilir. Bkz. Rollo May, a.g.e., ss. 70, 126-127, 129.

Gerçeküstücüler ise gerçek yaratıcı kimsenin bilinçdışı hiçbir estetik kurala bağlı olmadan, özgün bir şekilde sözcüklerle görüntülemek olduğunu düşünür, dili anlağın denetiminden

üründür.

Şair yaşadığı krizleri, rahatsızlıkları ve çatışmaları şiirleri aracılığıyla anlatarak<sup>474</sup> içini dökmüştür: “Artan imgeler yoğunluğuyla kısıtılan bir durum saat bu beden! Olanaksızlığın solak bedeni sonsuz eksilenmede; şimdi elleri soğuyor, yalnız yüreği ağlıyor, aç!”<sup>475</sup> Günlük yaşamdaki yaralı ve boşlukta olma durumunu bir temsil alanı olan şiir aracılığıyla ifade etme<sup>476</sup> yolunu seçmiştir; semptomlarını sembollere dönüştürerek kendi kaosundan düzen ve uyumu biçimlendirip çıkarmak<sup>477</sup> için çaba harcamış, bu yolla rahatlamaya ve hayatını anlamlı kılmaya çalışmıştır.

Marmara'nın günlük yaşamı rahatsızlığı dolayısıyla ıstıraplarla doluydu, şair ruhsal durumuna koşut olarak şiirlerinde ölüme temsilî olarak<sup>478</sup> yer vermiştir:

Simdi ölü bir kirpiyim.

Yüzeyi dikenlerle kaplatan, dışa çekerken döndüren gözümü en derine sen oluyorsun. Bir kez yakmıştın beni, bir kumsalın ürkünç gecesinde. Eziyetçi tanıklığın, tutuşan dikenlerimin çığlığını gömmüştü küle. Kısık gözkapakların yeterince örtmüyordu parlıtısını gözlerinin, az aralığında hazzını izliyordum yanadurarak. Duymuyordun denize ulaşmaya yalvardığımı tinimin, öte kıyılara, tuttuğun ve yok ettiğin oluyordu, sen oluyordun. Sonsuz tiksintin her yalımın canavarlığına güç ekliyordu; benim yanarak özgürleşecek sınırlarıma ise meleksilik. Önceleri, senin çektiklerinle, acılarımı yendiğime inanmışım. Ah!

---

kurtarmaya çalışır; bu amaçla eserlerinde otomatik yazı, hipnotik uyku, leziz ceset, paranoyak eleştiri gibi çeşitli yöntemlere başvururlar, rastlantısala yer verirler. İçinde yer aldıkları sanat hareketini de *Gerçeküstücülüğün Birinci Bildirisi*'nde şöyle tanımlamışlardır: “*GERÇEKÜSTÜCÜLÜK, ad. Sözle, yazıyla ya da başka bir yolla, düşüncenin gerçek işleyişini ortaya koymak için başvurulan saf tinsel özdevinim(automatisme psychique pur). Usun denetiminden kurtulmuş, her türlü estetik ve ahlaksal kaygı dışında kalan düşüncenin gün ışığına çıkarılması.*” Bkz. Nuran Kutlu, “Gerçeküstücü Yazında Şiirsellik Sorunu”, *Şiir ve Şiir Kuramı Üstüne Söylemler*, Eray Canberk ve diğerleri, İstanbul: Düzlem Yayınları, 1996, ss. 73, 76- 77.

Gerçeküstücülerin eserlerinde dahi bilinçli aklın düzenleyici, sınırlayıcı gücü etkindir. Adorno, *Gerçeküstücülüğe Yeniden Bakarken* isimli makalesinde bu eserlerdeki nesnel dünyasının düş gören insanın düşündeki nesnel dünyasından farklı olduğunu, gerçeküstücü eserlerde nesnelere düşlerde olduğundan daha nesnel bir görünüm aldığını belirtir. Sonuçta gerçeküstücülerin insanın çocukluğundan yitirmiş olduklarının, arkaik olanın görüntülerini elde etmek için başvurduğu kolaj, montaj, şok eylemleri sanatsal biçim ve tekniklerdir. Bkz. W. Theodor Adorno, “Gerçeküstücülüğe Yeniden Bakarken”, [y.s.], 1987, ss. 130 -132'den naklen: Artun Avcı, a.g.t., s. 162.

<sup>473</sup> E. F. Torrey, *Surviving schizophrenia: a family manual*, Harper& Row Publishers, New York, 1983, p. 61 ve S. Arieti, *Bir Şizofrenle Yaşamak: Aile ve arkadaşlar İçin Rehber*, trc. A Eti, Ankara: Ekin yayımları, 1994, ss.193-195'ten naklen: Haldun Soygur, a.g.m.

<sup>474</sup> Nadide Karkiner, a.g.m., s. 208.

<sup>475</sup> Nilgün Marmara, “Kıskançlık”, Nilgün Marmara, *Metinler*, s. 26.

<sup>476</sup> Nadide Karkiner, a.g.m., s. 208.

<sup>477</sup> Rollo May, a.g.e., s. 138.

<sup>478</sup> Nadide Karkiner, a.g.m., s. 208.

sonra, yanılığın anlaşılmasıyla, özkıyım dilendi bir şenlik yerine. Teslim oldum yalnızca göğün ve suyun her zaman varolacağını bilmeye. İşkencen tüketilen otlarla, cam pürçükleriyle artarak muştuluyordu yaklaşan özgürlüğü. Arzuyla sunuyordum o zaman, ateşten başka hiçbir şeyin ulaşamadığı derimi. Zorba bir tansıktı bu; nasıl da açığa çıkışı karsıtlığı! Açgözlü dokunmayı yakarak silmeyi seçiyordum, sense onu hep baştan yazmayı. Sevgilerin yetişemeyeceği gerçeği serinletiyordu yanan bedenimi, seninse yanına varamadığın acın katlanıyordu, bahşedemediğin zevkine koşut!<sup>479</sup>

Şairin, “kendi iç çatışma ve ihtiyaçlarına duyarlı kalmak”<sup>480</sup> ile yetinmediği, “kendi ve hayatla çatışmayı göze alıp, kendine ve hayata müdahil olmaya, kendini ve hayatı değiştirip dönüştürmeye heveskâr olan ruhu”<sup>481</sup> da şiirlerine taşıdığı<sup>482</sup> görülür:

Çerçeveleri yalnızlıklarımızdan oluşan kapıları acılardan örülmüş, toz, taş, geçmiş ve şimdi’yi saklayan güzellik! Hiç bitmesin diyoruz dingin tavrımız, bir kez seçilmiş uğraşı yaşamdan ayırmamakla. Arınalım, arınalım artık yozluklarından, şu densiz yeryüzünün kalık çirkefinden;

Sevgi yazısıyla!<sup>483</sup>

Ayhan, *Aynalı Denemeler*’inde Marmara’nın dünyayla yaralı olduğunu<sup>484</sup> belirtir. Dünyayla yaralı olan bu şair, tesselliyi şiir yazmada bulmuştur. Onun *Zarf Dileği* şiirindeki anlatıcı da yazma eylemi ile yaralı ruhunu iyileştirmeye ve dünyayı daha da güzel bir yere dönüştürmeye çalışan, böylece hayatına bir anlam vermek isteyen dışlanmış, yalnız kalmış bir kimsedir:

Bu nasıl böylesine pekgözlü; ürkek ve umutlu bir girişim bilinmiyor-

Bilinebilir olanı, size, tansıksı, büyüleyici kokulu, düşsel saydamlıktaki yeşil elmanın eriyişine tanıklık duyumunu, yanı sıra, dostluğumuzun (oluşmuş muydu hiç, yoksa böyle bir kavramı benimsemekle yanılığa mı düşüyorum?) tükenişini yeğinlikle algıladığımı ulaştırmak arzusundan başka ne olabilir? Şu an ses çıkarmak istemiyorum, ayınsı bir yazma eylemini yaşamak tını tümüyle doyurabilir, nasıl ki bu doyum çoğu kişi müzik ile gerçekleştiriyor. Yaşamın kaynağının yazı olduğuna duyulan inanca güçleniyor her geçen gün. Ya konuşma? Onun kendine özgü bambaşka bir yapısı var ve en az ikiliyi gerektirdiği için gerçeklikte. Hayır, monoloğu unutmuyorum, ancak, taşıdığı sayrı öznellik açısından söz konusu edilemez şimdilik. Ve diyalog?! Eksikliğinin beni o gece (şu tuhaf başkaldırılığım, suskunluğum ve umuarsızlığımın gözler önüne

<sup>479</sup> Nilgün Marmara, “Kirpinin Öcü”, Nilgün Marmara, *Metinler*, ss. 18-19.

<sup>480</sup> H. Sunat, “Ey Ruh Nereye?”, *Varlık*, sy. 5, (Mayıs 2007), s. 10’dan naklen: Nadide Karkıner, a.g.m., s. 208.

<sup>481</sup> H. Sunat, “Ey Ruh Nereye?”, *Varlık*, sy. 5, (Mayıs 2007), s. 10’dan naklen: Nadide Karkıner, a.g.m., s. 208.

<sup>482</sup> Nadide Karkıner, a.g.m., s. 208.

<sup>483</sup> Nilgün Marmara, “Zaman, Yer, Sonra”, Nilgün Marmara, a.g.e., s. 21.

<sup>484</sup> Ece Ayhan, “Üç Kez, Nilgün Marmara!”, Ece Ayhan, *Aynalı Denemeler*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1995, s. 23.

en uç noktada serildiği, dışa açıldığı karanlık) ne denli yıprattığını, ne ölçüde onulmaz yaralar açtığını, ölümle yaşam arasındaki o geçiş yerine nasıl duygusuzca atıverdiğini ve sonra hiç üzünçsüz bir bakan'ı yapıldığını ve o yargılayıcı bakışın, kendi dışındaki herkes için yapabilecek olanın bilincine vardığımda en büyük acıyı bir travma gibi öç alırcasına elim tutuşturduğunu ve işte bu sarsıcılığının bana neler anlamlayabileceğini hiç düşünebiliyor musunuz?<sup>485</sup>

Psikolojik rahatsızlığı olan hastaların ortak noktası iç dünyalarında yaşadıkları krizleri, rahatsızlıkları, çatışmaları ifade etmekte zorluk çekmeleridir. Bu durum ruhsal olanın tehlikede olduğunu göstermektedir. Ruhsal yaşam, artık tüm bu krizleri anlamlandırmak için olması gereken yerde bulunmamaktadır. Psişe (ruh) bozulduğunda ya da yitirildiğinde kişi ıstıraplarını dile getirecek sözcükler bulamaz hâle gelir. Bu travma kişide şiddete başvurma, uyuşturucu ya da sakinleştiricilerle rahatsızlığı giderme gibi eğilimlere neden olabilir.<sup>486</sup> Marmara da kendisine ne olduğunu ve neden olduğunu anlamakta zorluk çekerken kendisini şiirler yazmaya, hayat ve evren hakkında yargılarda bulunmaya zorlamıştır<sup>487</sup>; ancak bu mücadelesini bir yere kadar sürdürebilmiştir...

Freud, *Kültüdeki Huzursuzluk* isimli eserinde acı çekmeye karşı korunmanın bir yolu olarak libido kaydırmaları ve fantezi tatminleri üzerinde durmuştur. Libido kaydırmasını, “dürtü hedeflerinin yerlerini dış dünyanın tatmin aksamalarından etkilenmelerini önleyecek şekilde değiştirmek” olarak açıklamış, buna örnek olarak bilim, sanat vb. aracılığı ile dürtülerin yüceltilmesini göstermiştir. Ona göre insan haz elde etmeyi psişik ve entelektüel çalışmanın kaynaklarından besleyerek hazzını arttırabilir; böylece dürtü kaderi ona daha az zarar verecektir. Bir sanatçının eserini oluşturmasından, bir araştırmacının herhangi bir problemi çözüp o problemle ilgili hakikati ortaya çıkarmasından aldığı haz birincil dürtü uyarımlarının doyurulması ile karşılaştırıldığında daha ılımlıdır ve bedenselliği sarsmaz; ancak bilimsel ve sanatsal çalışmaların örnek olarak gösterilebileceği libido kaydırması da kişiyi dürtü kaderinden mükemmel bir şekilde koruyamaz. Freud; bir diğer yol olan fantezi

---

<sup>485</sup> Nilgün Marmra, “Zarf Dileği”, Nilgün Marmara, a.g.e., ss. 9- 10.

<sup>486</sup> N. Tatal, “Çağımız Bizi Niye Hasta Eder?”, *Varlık*, sy. 5 (Mayıs 2007), s. 4'ten naklen Nadide Karkıner, a.g.m., ss. 208-209.

<sup>487</sup> Nadide Karkıner, a.g.m., s. 209.

tatminini ise insanın yanılsamalarından (hayallerden) tatmin sağlanması olarak açıklamış, fantezi tatmininde gerçek ile bağlantının iyice gevşediğini belirtmiştir. Ona göre, “kişinin, gerçeklikten uzaklaşmışlıkları yüzünden zevkini bozmak istemediği, ama öyle olduklarını bildiği” yanılsamaların(hayallerin)kökeni fantezi yaşantısıdır ve bu yaşantı, gerçeklik sınavının taleplerinden uzak tutulmakta ve çok zor kabul ettirilebilecek arzuların yerine getirilmesine ayrılmaktadır. Freud, fantezi tatminine örnek olarak alımlayıcının sanat eserinden aldığı hazzı göstermiş; ama bu hazzın da insanı hayatın dert ve sıkıntılarında bir süre uzaklaştırdığını, gerçek sefaleti unutturabilecek kadar güçlü olmadığını vurgulamıştır.<sup>488</sup> Üzücüdür ki edebiyat dünyası Marmara’ya ruhunu acıların tahrip etmesini önlemek için “kaderin delemeyeceği bir zırh”<sup>489</sup> sunmamıştır.

Kişi kendisini ancak yaratıcı olduğunda keşfedebilir<sup>490</sup>. Kendilik “kişiliğin öznel yanını oluşturan ve insanın kendi kişiliği üstündeki kanılarının toplamı”na denir, insanın ruhsal eylemlerinin tümüdür. Kişilik kavramı daha çok ötekinin algısıyla ilişkilidir, buna karşılık kendilik insanın kendi kişiliğini olduğu gibi tanımasını, bu amaçla kendisine sorular sormasını ve bu sorulara kendisinin samimiyetle cevap vermesini gerektirir. Edebiyat alanı da türleri ve yöntemleriyle sanatçılara kendilerini sorgulaması, tanınması, gerçekleştirilmesi için önemli bakış açıları sunabilir.<sup>491</sup> Ancak, bu demek değildir ki insan kendisini yaratıcı hissettiğinde ve yaratıcı bir şey yaptığında kendisi olmuş ve artık onun arayışı sona ermiştir. Bir sanatçı sanat açısından değerli bir şeyler üretmiş ve evrensel takdir görmüş olabilir; ancak bütün bunlara rağmen hâlâ kendini bulamamış olabilir.<sup>492</sup> Marmara da günlüğüne hâlâ kendisini bulamadığını yazmıştır:

Bir şeyden kaçıyorum bir şeyden, kendimi bulamıyorum, dönüp gelip kendime yerleşemiyorum, kendime bir yer edinemiyorum, kendime bir yer... Kafatasımın içini, bir küçük huzur adına aynalarla kaplattım, ölü benim kendini izlesin her yandan, o tuhaf sır içinden! Paniğini kukla yapmış hasta bir çocuğum

<sup>488</sup> Sigmund, Freud, *Kültürdeki Huzursuzluk*, ss. 76- 78.

<sup>489</sup> Sigmund, Freud, a.g.e., s. 78.

<sup>490</sup> D. W. Winnicott, a.g.e., s. 75.

<sup>491</sup> Mehmet Alkan, “Boris Vian’ın Romanlarında Kendilik Sorunu”, *Burdur Eğitim Fakültesi Dergisi*, sy. 11 [t.s.], <http://efd.mehmetakif.edu.tr> [01.11.2012].

<sup>492</sup> D. W. Winnicott, a.g.e.,ss. 75-76.



ben. Oyuncağı panik olan sayrı yalnızlık nasıl da eğlenir.<sup>493</sup>

Yaratma edimi, kendinden çıkıp kendine geri dönme<sup>494</sup> olarak tanımlanabilir. Şair; bu satırları günlüğüne yazdığı dönemde bu edimi gerçekleştirememektedir. Bir türlü yaratıcı olamamaktadır.

Şair daha sonraki bir dönemde de günlüğüne kendi olamadığı, kendini gerçekleştiremediği için acı çektiğini yazacaktır:

Biz niye kendi zamanlarımızı yaşayamıyoruz, niye hep başka zamanlar ve hep başka kendimiz? Ne bu. Ertelenen, bir tansık olma dileğiyle- tansığın olmasını beklemek değil, özün tansığa dönüşmesini ummak- ben'i ve biz'i tansık yapma arzusu? 'Şimdi'nin karanlığı daha ne kadar üretilecek? Bu karanlıkta beslenen ruh kurtçukları daha ne kadar maledecek bizleri kendilerine? Bu kurtlar içten içe daha ne kadar uluyacaklar? Bu görünmez salıncakta daha ne kadar sallanacağız "Aya dokunmak istiyorum" tümcesini sessiz bir çığlık olarak yineleyerek. Bu huzur için çığlıklar ne, köpekler toplumunda, kim duyar? Çığlıklar neden bu den sessiz? Bu balıkhaneler, bu kancalar niye varlar; yüzlerimiz neden yüz bedenlerimiz niçin balık öyle asılı dururken ve dönerken ağır aksak?<sup>495</sup>

Onun *Kuraklık Ana* şiirinde de içsel kaosunun acı verici bilinmezliklerinde dolaşırken özünü bilme, ona kavuşma arzusu içinde olan bir özne vardır:

Azınlık sorusu şudur; Kuraklık ana!

Ben kimim'in arayışı kaç adım gider öz tanıma? Engin bir su izinde yanıtı vardığında ne kadar bilebiliriz kim'iz'i?

Korku ağına sarınarak, değirmi bakışını yineliyor. İmliyor sessizce; "Tam bu kadar işte!" diyor, oluş tarihine, bizi geri gönderen. Sonra gözleri yeniden karanlığa yönelmiş, Kuraklık ananın.<sup>496</sup>

Winnicott, bir sanatçının hangi aracı kullanırsa kullansın eğer kendisini arıyorsa onun genel yaratıcı yaşam alanında büyük bir ihtimalle başarısızlığa uğramış olduğunu vurgular; çünkü sanat eserleri güzellik, beceri ve insanlar üzerinde etkisi yönünden çok değerli olsalar bile kendilik bedeninin ya da zihninin ürünleri ile yapılan şeylerde mevcut değildir ve bitmiş bir eser de temeldeki kendilik duygusu eksikliğini telafi edemez<sup>497</sup>. Marmara da şiirle ilgilenerek ve şiir yazarak kendini

<sup>493</sup> Nilgün Marmara, *Kırmızı Kahverengi Defter*, s. 60.

<sup>494</sup> Afşar Timuçin, a.g.e., s. 203.

<sup>495</sup> Nilgün Marmara, a.g.e., s. 85.

<sup>496</sup> Nilgün Marmara, "Kuraklık Ana", Nilgün Marmara, *Metinler*, s. 13.

<sup>497</sup> D. W. Winnicott, a.g.e., ss. 75-76.

gerçekleştirmeye çalışmıştır; ancak bir süre sonra eserini bitirdiğinden emin olunca bu hayatta tutunacak hiçbir şeyi kalmadığı sanısına kapılmıştır<sup>498</sup>. Onun kendilik duygusu eksikliği yaşadığı ve genel yaratıcı yaşam alanında başarısızlığa uğradığı söylenebilir. Şair, yaratıcı yaşama kapasitesinin nasıl kaybolma noktasına geldiğini günlüğünde şöyle dile getirmiştir:

Gerçekliğin benim düşlerimden bir ayrımı yok– Öylesine ince delikli bir ağ ki  
bu üzerime kapanan, kapanan, kapanan

Bu KAPAN!

Gömütün kapağı hep açık, ölünceye dek – yaşadıkça uçuşan anları, düşünceyi  
ve duyuları bir bir atıyoruz içeri, sonra hiçbir şey biriktirilemez, üretilemez  
duruma geldiğinde kendimiz giriyoruz ve örtüyoruz kapağı üzerimize.<sup>499</sup>

Kişilerdeki yaratıcı yaşama kapasitesi aslında yok edilemez, en umutsuz durumlarda dahi yaratıcı yaşam insan ruhunun derinliklerinde varlığını sürdürmektedir. Sorun yaratıcı yaşamın gizli kalması ve insanın onu kullanamamasıdır.<sup>500</sup> En ağır durumda bu kapasite tamamen gizlenmiştir ve onun var olduğuna dair hiçbir iz kalmamıştır. Böyle bir ruh durumunda olan bir kimse içinse ölü ya da diri olmak bir şey ifade etmez, artık hiçbir şey umrunda değildir.<sup>501</sup> Marmara da yaşamının son günlerinde muhtemelen böyle bir ruh durumu içindedir.

Marmara zihinsel faaliyetleri azalttığı<sup>502</sup> için rahatsızlığı dolayısıyla kullanmak zorunda olduğu lityum tuzlarını almayı reddetmiş, tedavi olmayı istememiştir, bu durum onun hastalığının iyice ilerlemesine neden olmuştur. Onun Avusturyalı Şair- Yazar Ingeborg Bachmann için söyledikleri aslında kendisi için de geçerlidir:

Bir kadın bütün parçalanmış, yanmış akli ve hiç sarsılmayacak  
açıklığıyla yazmış bir kadın... İçinden raslantıyla geçtiği geçirildiği zamanlar,  
durumlar, ilişkiler yaralar açtıkça, kaçınılmaz olan dille göğe bir güneş bir ay ve

<sup>498</sup> Emel Şahinkaya, Muğla- Gümüşlük, 18 Ağustos 2011.

<sup>499</sup> Nilgün Marmara, *Kırmızı Kahverengi Defter*, s. 44.

<sup>500</sup> D. W. Winnicott, “La Schizophrénie infantile en termes d’échec d’adaptation”, *Recherches*, Özel sayı: “Enfance aliénée” II, Paris, Aralık 1968’den naklen: D. W. Winnicott, a.g.e., s. 92.

<sup>501</sup> D. W. Winnicott, “Ego Distortion in Terms of True and False Self” (1960) , *The Maturation Processes and the Facilitating Environment*, Londra: Hogart Press ve the Institute of Psycho- Analysis, 1965’ten naklen: D. W. Winnicott, a.g.e., s. 92.

<sup>502</sup> “Lithuril”, <http://www.psikofarma.info> [04.11.2012].

bir çizgi yapmak ve sonra delirmek görevi... (...) <sup>503</sup>

Şair, günlüğünde edebiyata olan büyük tutkusunu ifade etmiştir: “Ölüm, yaşayabilmek için sonsuzca kaçındığımız, ama sözcükleri yaşatabilmek için kucak açtığımız...”<sup>504</sup>

May, bugün yaratıcılığa dair pek çok probleminin asıl kaynağı olarak insanlarda tutkunun eksik olmasını gösterir, modern zamanlarda insanların büyük çoğunluğu bu duyguyu yitirmiştir<sup>505</sup>. “Tutkunun yok edildiği bir çağda”<sup>506</sup> yaşayan Marmara ise tam tersine bu duyduyu oldukça yüksek yoğunlukta hissetmektedir:

Merkezden uzak olunca bile onun çevresinde sızıp uyumak, ölmek, uyanmak istememek, uyanınca yine insanlara kendine sonsuzca birbirine dötüşen kendi- başkası- kendine saldırmak, merkezi unutamamak, başkasından arınamamak, vazgeçememek; öfke, umarsızlık... Çembere katılamamak, merkezle donamamak, değirmi dilin sözcükleriyle sarınamamak... Sonra yine, yakın içinde ve göbeğinde olmasa bile, yakın çevresinde unutmak.

Düz duvara tırmanan bir aklım olsaydı diyorum, hiç durmadan koşuşturan, atlayan zıp zıp bir akıl. Her şeyin ötesine berisine sıçrayan akılların havsalarının alamayacağı bir akıl. Bu eksiksiz gediksiz kaydeden vücudun, bu anı deposunun tüm koordinatlarını belirleyebilecek, yaşarken sonsuzca yazabilecek bir akıl.

Saklamanın, kaydetmenin sevinci ve acısı<sup>507</sup>

Yaratıcı karşılaşma kimi zaman öyle yoğun olur ki sanatçı kendisini tamamen çalışmasına verir ve yaratıcı zorlama ona bir huzur anı dahi bırakmaz. Bir sanatçıda böyle bir kaygının ortaya çıkmasının sebebi biçimlendirmeye çalıştığı ideal görü ve nesnel sonuçlar arasındaki kırılmayla ilgilidir. Kavramlaştırma ve gerçekleştirme süreçlerinde görülen farklılık bir çelişkinin ortaya çıkmasına neden olmaktadır. Bu çelişki sanatsal yaratıcılığın temelinde vardır ve sanatçının kaygılanmasına neden olur.<sup>508</sup> Marmara da günlüğünde böyle bir kaygıyı yaşadığını dile getirmiştir. Şair, algıladığı gerçekliği biçimlendirmek için bıkmadan usanmadan mücadele verir. Her tutkulu sanatçı gibi karşılaşma ve tekrar karşılaşmanın sürüp giden deneyimini yaşamaktadır; böyle bir mücadele vermeye, aczi yenmek için çabalamaya mahkûm

<sup>503</sup> Nilgün Marmara, *Kırmızı Kahverengi Defter*, s. 49.

<sup>504</sup> Nilgün Marmara, a.g.e., s. 25.

<sup>505</sup> Rollo May, a.g.e., ss. 103- 104.

<sup>506</sup> Rollo May, a.g.e., s. 104.

<sup>507</sup> Nilgün Marmara, a.g.e., s. 77.

<sup>508</sup> James Lord, *A Giacometti Portrait*, New York, 1964, p. 22, 24'ten naklen: Rollo May, a.g.e., ss. 99- 100.

edilmiştir<sup>509</sup>. Şiir yazma sürecinde acı çekmeye mecburdur; çünkü sanat eseri acılar ve yırtılmalarla içten gelir. Sembol ve mit gibi özel biçimlerin doğuşu<sup>510</sup> kaygılandırıcı ve yıpratıcı deneyimler sonucunda gerçekleşir. Onun kendisini umarsız hissetmesinin sebebi mahkûmiyeti, acı çekmek zorunda oluşudur.

Marmara şiir yazma süreçlerini çembere ulaşma mücadelesi olarak ifade etmiştir. Çember, yaşamın temelindeki bütünlüğün sembolüdür<sup>511</sup>. Yaratma sürecinin karşılaşma aşamasında da bir aşkınlık ve bütünleşme durumu yaşanmaktadır<sup>512</sup>. Bu sırada kişi, kendisini kendi üstüne yükselmiş ve aşılmış duyar. Kendi olan dışsal olanla bütünleşmektedir. Özne ile nesne birbirine kavuşmaktadır. Nesne özneye sarılmakta, özne de kendisini nesneye sarılmış olarak hissetmektedir. Bu süreçte özne ne kadar kendisini nesneye yansıtırsa nesneyi o kadar kavrar. Bu diyalektik ilişki sonucu sanat eseri ortaya çıkarken özne heyecanlarla doludur; temel fikrini çeşitlendirir, fikirden fikre atlar. Bu durum yeni esinleri, heyecanları beraberinde getirir. Bazı sanatçılarda yaratma eylemi esin edimlerinin birbirini izlemesiyle gerçekleşir. Ancak, bir sanatçının kendisiyle mücadele ederek kendisini aşma girişimi her zaman başarıyla sonuçlanacak diye bir şey yoktur. Sanatçı fikrini somutlaştıramayabilir ya da onu somutlaştırıp estetik nesneye dönüştürmekten vazgeçebilir.<sup>513</sup> Marmara da şiir yazma sürecinde başarısızlığa uğradığı zamanları “Çembere katılamamak, merkezle donamamak, değirmi dilin sözcükleriyle sarınamamak...” diye ifade etmiştir.

Kimi zaman fikrin esere dönüştürülmesi çok uzun ve sancılı olabilmektedir<sup>514</sup>. Sanatçı, bilinçli bir farkındalık içinde bir bütünlüğü tamamlamaya uğraşırken tükenme noktasına gelebilir ve iradî çabasını kesintiye uğratabilir. Bilincin gevşeme anında aniden ortaya çıkan bir fikir ve yeni bir biçim onun tamamlamaya

---

<sup>509</sup> James Lord, *A Giacometti Portrait*, New York, 1964, p. 38- 41'den naklen: Rollo May, a.g.e., s. 100.

<sup>510</sup> Rollo May, a.g.e., s. 103.

<sup>511</sup> Aniella Jaffé, “Görsel Sanatlarda Sembol”, Carl G. Jung, a.g.e., s. 240.

<sup>512</sup> Rollo May, a.g.e., s. 107.

<sup>513</sup> Afşar Timuçin, a.g.e., ss. 204- 207.

<sup>514</sup> Afşar Timuçin, a.g.e., s. 206.

uğraştığı bütünlüğü tamamlamasını sağlayabilir.<sup>515</sup> Marmara'nın da merkezin uzağındayken kendisini merkezi düşünmekten alıkoyamaması ve ona ulaşmak için çaba harcaması; yorulup da bu mücadelesine bir süre ara verdiği ve farkındalığını başka işlere yönelttiği (merkeze ulaşmayı bir süre için unuttuğu) bir zamanda ona yaklaşması böyle bir durumdur.

Eğer bir sanatçı fikrini esere dönüştürme girişimini gerçekleştirirse bir sona ulaşmışlık duygusu hisseder. Kendisini aşmıştır; ama eserini oluşturduktan sonra yine kendisine dönecektir. Ortaya çıkan estetik nesne onun eseri de olsa bu eseri oluşturduğu anda eser ondan çıkıp gitmiştir.<sup>516</sup> Marmara'nın da ölmek diye ifade ettiği yine böyle bir durumdur. Şair, bu ölümden uyanmak istememektedir; ama uyanıp kendine dönecek ve yeniden kendisini aşmaya çalışacaktır. Şiir yazmak şaire çok büyük ıstıraplar ve hazlar vermektedir. Şair, şiddetli acı ve sevinç duyguları arasında gidip gelir.

Marmara'nın edebiyata olan büyük tutkusu onun yetkin şiirler yazmasını sağladığı gibi onu yanıltmıştır da. Eğer tedavi olmayı reddetmeseydi ya da tedavi olmaya ikna edilseydi bugün Müldür gibi yaşıyor olabilir ve çok daha yetkin şiirler yazabilirdi. Storr, bipolar bozukluk rahatsızlığının kişiyi yaratıcılığa yöneltebileceği gibi ona ket vurabileceğini de<sup>517</sup> belirtmiştir. Sonunda hastalığı Marmara'yı yaratıcılıktan tamamen yoksun bırakmış ve ölüme sürüklemiştir.

---

<sup>515</sup> Rollo May, a.g.e., s. 82.

<sup>516</sup> Afşar Timuçin, a.g.e., s. 203.

<sup>517</sup> A. Storr, Yaratma Dürtüsü, trc. İ. Babacan, İstanbul: Yayınevi Yayıncılık, 1992, ss. 246- 261'den naklen: Haldun Soygur, a.g.m.

## **2. BÖLÜM**

### **NİLGÜN MARMARA'NIN ESERLERİ**

## 2.1. SYLVIA PLATH'IN ŞAIRLİĞİNİN İNTİHARI BAĞLAMINDA ANALİZİ

Bu eser, Marmara'nın Ocak 1985'te Boğaziçi Üniversitesi'ne sunduğu bitirme tezidir. Tez, Yrd. Doç. Cem Taylan'ın denetiminde hazırlanmıştır. Yirmi yıl sonra Dost Körpe tarafından Türkçeye çevrilmiştir. Marmara'nın ifadesiyle "Sanat ve Bilim Fakültesi Batı Dilleri ve Edebiyatları Bölümünden Mezun Olmak için Gerekli Koşulları Kısmen Karşılama Amacıyla Teslim Edilmiş Bir Tez"dir<sup>518</sup>.

Marmara, eserinin giriş bölümünde Plath'ı ve şairliğini şöyle değerlendirir: "(...) şiirlerini ölüm kavramını derinden algılayarak yazmış ve intiharında da sanatındaki kadar başarılı olmuş bir kadın (...)"<sup>519</sup>

Yazar, eserinin birinci bölümüne geçmeden önce H. Crane'in bir şiirine yer verir:

Çölde  
Bir yaratık gördüm, çıplak , vahşi .  
Çömelmiş oturuyor  
Yüreğini ellerinde tutuyor  
Yiyordu.  
Dedim ki : “Tadı güzelmi dostum ?  
“Acı,acı,” diye karşılık verdi ;  
“ Ama seviyorum  
Çünkü acı  
Ve benim kalbim .”<sup>520</sup>

Kemal Erol, *Modern Türk Şiirinde Aşk Ölüm ve İntihar* isimli çalışmasında Dostoyevski'nin *Yeraltından Notlar* isimli romanındaki anlatıcının “Yemin ederim baylar, fazla bilinçli olmak bir hastalıktır, gerçek eksiksiz bir hastalık...”<sup>521</sup> sözünden hareketle aşırı bilinçli kimselerin olaylar, durumlar üzerinde derinlemesine düşüncülerinin, bunların arka planlarını iyice irdelemelerinin onlar için hastalık gibi tehlikeli sonuçlara da neden olabileceğini vurgular. Düşünce ve duyarlılık, huzursuzluğu da beraberinde getirebilmektedir. Örneğin şairler, beyin enerjilerini

<sup>518</sup> Nilgün Marmara, *Sylvia Plath'ın Şairliğinin İntiharı Bağlamında Analizi*, trc. Dost Körpe, İstanbul: Everest Yayınları, 2007, ön kapak.

<sup>519</sup> Nilgün Marmara, a.g.e., s. 3

<sup>520</sup> Nilgün Marmara, a.g.e., s. 5.

<sup>521</sup> Ahmet Sarı, *Sanat ve Normaldışılık*, Salkımsöğüt Yayınları, Ankara 2006, s. 41'den naklen: Kemal Erol, *Modern Türk Şiirinde Aşk Ölüm ve İntihar*, Ankara: Akçağ Yayınları, 2010, s. 305.

sınır tanımadan harcamakta ve zihinsel yoğunlaşma süreçlerinde ruhsal ve fiziksel yönden çok büyük acılar çekmektedir. Aşırı derecede duyarlı ve ince düşünen kimseler oldukları için dünyanın kötü gerçekleriyle uyuşamamaktadır. Normal insanlardan farklı bir estetik bakış açısına, kırılğan bir yapıya sahiptir; bu nedenle de hayatın olumsuzlukları onları normal insanlardan çok daha fazla yaralamaktadır. Kendisi ve dünyayla ilgili olumsuzlukları değiştirme arzusu içinde olan ama bunu gerçekleştiremeyen duyarlı bir birey, mevcut duruma karşı hissettiği öfkeyi kendisine yönelterek boşaltmaya çalışabilir.<sup>522</sup> Marmara da böyle bir şiiri tezinde epigraf olarak kullanarak Plath gibi pek çok şairin aşırı duyarlı ve bilinçli olduğu için acı çektiğini ve kendisine zarar verdiğini ima etmiştir.

Kitabının ilk bölümünde Gizdökümcü şiir ve Plath'ın Gizdökümcü tarzındaki yeri üzerinde durur. Gizdökümcülüğün Fransız sembolizmi ve sürrealizme dayandığını belirtir. Yazar; Rimbaud, Charles Baudelarie, Paul Verlaine, Stephané Mallarmé gibi şairleri asi evlatlar olarak görmektedir. Onlar illüzyona ve fanteziye yönelerek, budalalığa yaklaşan bir şekilde bilinçaltına yönelmiş ve toplumun savunduğu değerleri reddeden, her türlü deliliğe onay veren sürrealizme yol açmışlardır.<sup>523</sup>

Marmara, bu bölümde kendini yok etme kavramına bakış açısını yansıtmıştır. Ona göre, kendini yok etme kavramı hem dinsel hem de romantiktir. Bu kavram; deliliği dünyevileştiren ve deliliğin romantik havasını azaltan Gizdökümcü şairlerde de bir başlangıç noktasına dönüşmüştür. Tarihsel koşullar (XX. yüzyılda insanlığın başına gelen büyük trajediler) onların kişilik denen şeye isyan etmelerine ve benliklerini parçalamalarına, yok etmelerine neden olmuştur. Gizdökümcü şairlere göre, kişi evrensel ıstıraplarda kendini unutmaları ve hem parçalanan hem de bütünleşmeyen yeni bir benlik edinmelidir. Yazar, insanlığın XX. yüzyılın ilk yarısında yaşadığı trajedileri disiplinlerarası ilişki kurarak Alain Resnais'in *Hiroşima Sevgilim* filmiyle somutlaştırmış ve daha sonra bu trajedinin şairler üzerindeki etkisini ele almıştır. Feodal çağın “kendini bil” düsturunun XX. yüzyılda “kendi

<sup>522</sup> Kemal Erol, a.g.e., ss. 283,305, 352, 360- 361.

<sup>523</sup> Nilgün Marmara, a.g.e., s. 8 .



şeytani derinliğini tasdik et” anlayışına dönüştüğünü belirtmiş; Nietzscheci perspektifin etkisiyle Batı’da düşünce ve sanat alanında gerçekleşen büyük kırılmayı<sup>524</sup> oldukça kısa ve özlü bir şekilde ifade etmiştir. Ardından Plath’ın şiirlerinde ideolojik kaygıların ikinci planda olduğunu ama onun bireysel ıstıraplarını II. Dünya Savaşı’nda mağdur olan insanların çektikleri acılarla betimlediğine dikkat çekmiştir. Onun bu tutumunu dehşeti yok etme ve neşeyi geri getirme arzusu olarak değerlendirmiştir.<sup>525</sup>

Nietzsche’nin yetkin insanı güçlü kılanının onu öldürmeyen ıstıraplar

---

<sup>524</sup> Avrupa’da Feodal Çağ’da Hristiyanlığın insan anlayışı egemendi. Hristiyanlığa göre insanın kötü bir doğası vardır ve o, kötü doğası nedeniyle günah işleyip cennetten kovulmuş, yeryüzüne gönderilmiştir. Eğer Tanrı tarafından verilen arınma hakkını kullanmazsa, Tanrı’nın buyruklarına göre hareket etmeyip içgüdülerine göre yaşarsa cezalandırılacaktır. Onun ruhundan tanrısal olmayanı- diğer bir deyişle dünyevî ve bedensel olanı- temizlemesi gerekir. İnsan, bunun bilincinde olur ve buna göre hareket ederse yükselecek, kurtuluşa erecektir. Hristiyan ahlâkı her ne kadar dünya içerisindeki insanın küçük ve rastlantısal olduğunu vurgulasa da ona olağanüstü bir konum atfetmiş, onu dünyadaki en değerli varlık olarak ilan etmiştir. Böylece insanların kendilerini hor görmesini engellemiş ve onları nihilizmden korumuştur.

Nietzsche’ye göre bu koruma bir yere kadar olmuştur. Hristiyanlığın dünyevî ve bedensel olanı tümünden reddetmesi, insanların içgüdülerini köreltmeye çalışması nihilizmi beraberinde getirmiştir. Batı dünyasında dinî söylem hayattan kopukluğu dolayısıyla yıkılma noktasına gelmiştir. İnsanlar akıl ve bilime umut bağlamış; ancak bunda da ileri gitmişler, akıl ve bilim onlar için adeta Tanrı’nın yerini almıştır. Kendi güçlerinin sonsuzluğuna, akıl ve bilim aracılığıyla her şeyi çözebileceklerine inanmışlar ve doğanın trajik yasalarını unutmuşlardır. Sonuç büyük bir yıkım olmuştur. Hem Hristiyanlığın hem de onun bir uzantısı olan, akıllı ve bilimi merkeze alan Aydınlanma düşüncesinin insan anlayışı da eleştirilmiştir. XIX. yüzyılın ikinci yarısında Nietzsche *Böyle Buyurdu Zerdüş’tü*, *Ecco Homo* gibi eserlerindeki eleştirileriyle Batı düşünce dünyasını sarsmıştır. *Tragedyaların Doğuşu* isimli eserinde Hristiyan ahlâkını yaşam güçlerini simgeleyen Dionysosçu öğeyi reddettiği için eleştirmiştir. *Ecco Homo* ve *Böyle Buyurdu Zerdüş’tü*’teyse gerçek diye nitelendirilen her türlü varlığı inkâr etmiş, mevcut her türlü siyasî düzeni reddetmiş, toplumun birey üzerindeki baskılarına karşı çıkmıştır. Bu eserlerinde “kendi iradesi ile iktidarı arzulayan üstün insan”dan söz etmiştir.

Bu düşünürü göre iktidara ulaşma arzusu bastırılmış içgüdülerin öteki yüzü; daha güçlü ve yüksek bir varlık olma isteğidir. Üstün insan da geleneksel kavramların üzerine çıkıp kendisini aşarak bu arzuyu gerçekleştirir ve kendi kendisinin efendisi olur. Modern insanın benimsediği değerlerin geleneksel dayanakları artık çökmüştür; yapılması gerekense insanlığın ıstıraplarını yenmesini sağlayacak asıl gerçekleri araştırmaktır. Ahlâk, gerçek gibi kavramlar da görecelidir. Bu bağlamda Nietzsche felsefesi ile “Kendini bil” anlayışından “Kendi şeytanî derinliğini tasdik et.” anlayışına geçildiği söylenebilir.

Nietzsche’nin fikirlerinin yaşadığı dönemden günümüze Batı düşüncesi ve sanatına etkisi büyük olmuştur. Kavramların sınırlarının zedelenmesi gibi sanatın sınırları da belirsizleşmiş ve sanatsal etkinlikler giderek yıkıcı görsel pratiklere dönüşmüştür. Sanatçılar eserlerinde iğrençliğe karşı iğrençlikle, şiddete karşı şiddetle tepki göstermeye başlamıştır. Bkz. Demet Köse, *Nietzsche Felsefesi, Modernizm, Ahlâk ve İmmoralizm*, (yüksek lisans tezi), Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara, 2008, ss. 57-59, 78- 79, 86 ve Gökçen Şahmaran, a.g.t., ss. 85-86, 102.

Bize göre Plath’ın olduğu gibi Marmara’nın eserlerindeki şiddet unsurunun arka planında da bu olgu vardır.

<sup>525</sup> Nilgün Marmara, a.g.e., ss. 10 - 12.

olduğunu<sup>526</sup> dile getirmesi gibi Marmara da Gizdökümcülüğün bireyin rahatsızlığını ifade etmesi değil rahatsızlığını sözcüklerle yeniden yaşaması olduğunu vurgulayarak Gizdökümcü şiirin bireye ıstıraplarıyla yüzleşmesi ve onları yenmesi için bir imkân sunduğunu ima etmiştir. Ona göre Plath ıstıraplarını şiir yazarak yenmeye çalışmış; ama sonunda ölüme yenik düşmüştür ve şiirleri de bu yenilgiyi yansıtır<sup>527</sup>.

Yazar, eserinin ikinci bölümüne geçmeden önce Dostoyevski'nin bir sözünü alıntılar:

Yarının hiçlik olması tehtidiyle mutlu olmam ve olmayacağım. Derin bir hakaret bu... Bu yüzden, beni acı çekmem ve yok olmam için, fikrimi sormadan ve küstahça var eden bu doğayı; su götürmez davacı, savcı ve davalı rolümle, kendimle birlikte mahkum ediyorum... Doğayı yok edemediğim için de, sadece kendimi yok ediyorum, hiçbir suçlunun bulunmadığı bir tiranlığa katlanmaktan bezmiş...<sup>528</sup>

Dostoyevski'nin bu sözü pek çok umutsuz insanın kendisine, doğaya ve hayata bakış açılarını özetleyici niteliktedir. Doğa acımasız, insanlar kötü ve hayat katlanılmaz... Yaşadıkları ya da tanık oldukları olumsuzluklar onları bu düşüncelere yöneltebilir ve nihilizme sürükleyebilir. Örneğin Plath II. Dünya Savaşı'nın dehşetine, Marmara ise darbe yıllarının karmaşasına tanık olmuşlardır. Bu iki sanatçı da zaman zaman bu dünyanın gereksiz ve anlamsız şekilde kötülük içerdiği<sup>529</sup> düşüncesine kapılmış olabilir.

Bu epigrafta ifade edilen doğa hakkındaki düşünceler, bir yönüyle süreç teizmine de benzemektedir. Epigrafta söz edilen doğa ile Süreç teizminin Tanrı'sı birbirine çok benzemektedir. Süreç teizminde oluşum ve varlık kavramları ön plandadır ve değişim, gelişim, evrim düşüncesi bütün varlıkları kapsar, klasik teizmin tam tersi Tanrı kudret bakımından sınırlıdır, varlıklar üzerindeki etkisi zorlayıcı değil ikna edicidir. Varlıklar, Tanrı'nın kontrolü olmaksızın özgür iradeleriyle eylemde

<sup>526</sup> Friedrich Nietzsche, *Ecco Homo Kişi Nasıl Kendisi Olur?*, trc. Korkut Ata, İstanbul: Avrupa Yakası Yayıncılık, 2014, s. 23.

<sup>527</sup> Nilgün Marmara, a.g.e., s. 12.

<sup>528</sup> Nilgün Marmara, a.g.e., s. 15.

<sup>529</sup> J. L. Mackie, "Evil and Omnipotence", *The Problem Of Evil*, ed. Marilyn M. Adams ve Robert M. Adams, New York: Oxford Univ. Press, 1990, p. 31 ve H. J. McCloskey, "God and Evil", *God and Evil*, ed. Nelson Pike, New Jersey: Prentice-Hall, 1964, p. 71'den naklen: Özcan Akdağ, *Kötülük Problemi ve Özgür İrade Savunması*, (yüksek lisans tezi), Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara, 2006, s.11, <http://www.belgeler.com.tr> [26.07.2012].

bulunur. Tanrı onların eylemlerine müdahale edemez ve kötülüğü de ortadan kaldıramaz. Onun gücü sınırlı olduğu için de kötülüklerden ve iyiliklerden sorumlu tutulamaz.<sup>530</sup> Bu anlayış, insanın ahlâki özgürlük alanını genişletse de sınırlı bir Tanrı anlayışının ahlâkî ve dinî şuuru tatmin edemeyeceği gerekçesiyle<sup>531</sup> eleştirilmiştir.

Marmara, eserinin ikinci bölümünde intihar ve sanat ilişkisini ele almıştır. Yazar, sanatın kaynağını acı olarak görür. Sanatçıların eser verme olgunluğuna erişebilme süreçlerini uzun bir ıstırap prosedürü olarak değerlendirir. Ancak, bu ıstıraplar sanatçıları deliliğe, intihara kadar sürükleyebilmektedir. Ona göre sanatçıların bu dünyada çevreleriyle iletişim kurarken yaşadıkları kaygılar, çektikleri ıstıraplar onları bir tepki vermeye- eyleme- sürükler ki bu tepki ve eylem sanat eseri olarak somutlaşır. Ancak kimi zaman bu dünyada karşılaştığı güçlükler sanatçının benliğinin incinmesine ve benliğini yok edip intihar etmesine yol açar. Marmara, bu bölümde Freud'un intihara bakış açısı üzerinde eleştirel bir tutum sergileyerek durur. Freud'a göre intihar, ölüm ilkesinin yaşam ilkesini iptal etmesiyle ortaya çıkar. Ölüm içgüdüsünün sonucunda gerçekleşen bir eylemdir ki bu eylem düzeni bozmayı, kini, diğerini öldürmeyi içerir. Yazar, Freud 'un ölüm içgüdüsünü sorgular : “(...) Ama bu ölüm içgüdüğü bu kadar etkiliyse intihar olaylarının neden bu kadar düşük olduğu sorulabilir. ( ... )” Kendini yok etmeyi “kendini koruma girişimi, sevgi görmek için atılan bir çığlık, mutlu yaşama olasılığının aranışı” olarak ifade eder.<sup>532</sup>

Hakikaten de ölüm ve mutlu yaşama isteği arasında çok güçlü bir ilişki vardır. İnsanlar, memnun olmadıkları ortamlarda yaşamaya mecbur kaldıklarında ve büyük sorunlarla karşılaştıklarında ruhsal bunalıma düşebilirler. Bu durumda kişi bir korku hâlinin içindedir, çevresinden ve kendisinden kaçmaya çalışır ve ölüme sığınabilir. Ölüm, acıya karşı koymak, acıyı sonlandırmak için bir yoldur. Yaşarken bir türlü mutluluğu bulamamış kimi şairler de ölümle huzura kavuşmayı ummuşlardır. Örneğin Ahmet Hâşim, içinde yaşadığı toplumsal çevreye uyum sağlayamamış,

---

<sup>530</sup>Michael Peterson, *God and Evil: An Introduction to Issues*, Colorado: Westview Press, 1998, p. 100-101'den naklen: Özcan Akdağ, a.g.t., s. 45.

<sup>531</sup> Mehmet S. Aydın, *Tanrı- Ahlâk İlişkisi*, Ankara: TDV Yayınları, 1994, ss. 179- 180'den naklen: Özcan Akdağ, a.g.t., s. 46.

<sup>532</sup> Nilgün Marmara, a.g.e., ss. 18- 19.

gitgide yabancılaşmış ve “huzur bulmayı ümit ettiği bir hayal beldesi” aramıştır; ancak bununla da tatmin olamayıp ölmeyi arzulamıştır.<sup>533</sup> Şairin *Ölmek* şiiri bu arzunun somutlaşmış ifadesidir. Şair, Kahır Dağı’nın zirvesine çıkıp oradan kendisini hüsrânın umutsuz boşluğuna bırakmak, güneşi arkasından sürükleyerek kalbin ümidinin sesini dinlemeden kendisini yokluğun kollarına bırakmak ister:

(...)  
Titrek  
Parıltılarla yanan bir mesâ-yı mezbaha-renk  
Dağılırken suhûr-u üryâna  
Firâz-ı zirve-i Sinâ-yı kahra yükselerek  
Oradan,  
Oradan düşmek, ölmek istiyorum  
Cevf-i ye’s-âşinâ-yı hüsrana...

Kanlı bir gömlek  
Gibi hârâ-yı şemsi arkamdan  
Alıp sürükleyerek  
O dem ki refref-i hestîye samt olur kaim  
Ve bir günün dem-ı âlâyîş-i zevâlinde  
Sürüklenir sular âfâka şu’le halinde  
O dem ki kollar açar cism-i na-ümide adem,  
Bir derin sesle ‘‘Haydi!’’ der uçurum,  
O dem,  
Firâz-ı zirve-i Sinâ-yı kahra yükselerek  
Oradan,  
Savt-ı ümmîd-i kalbi dinlemeden  
Cevf-i hüsrana düşmek istiyorum.<sup>534</sup>

Erol, ölüm içgüdülerinin kişilerin içinde buldukları dünyayı algılama durumu ve mutluluğu yakalama düşüncesiyle yakından ilgili olduğunu belirtir. Örneğin hem mistikler ve hem de melankolik kimseler huzur bulmak için ölmeyi arzular; ancak mistikler fani âlemden baki âleme geçmek ve Tanrı’ya bir an önce ulaşmak için ölmeyi isterken melankolik kimseler mutsuzluk, bıkkınlık ve tükenmişlik duyguları içinde kurtuluşu yok oluşta arar ve intihar gibi çeşitli yollara başvurarak kendilerini ve toplumsal çevrelerini cezalandırmak ister.<sup>535</sup> Rank da insanın kendi yaşamına son vermesini “anksiyeteden kaçış, yani canlılığın en mutlu

<sup>533</sup> Kemal Erol, a.g.e., ss. 288- 289, 292- 293.

<sup>534</sup> Ahmet Hâşim, *Piyale*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2010, s. 31.

<sup>535</sup> Kemal Erol, a.g.e., s. 288.

olduğu ana rahmine geri dönme isteği”<sup>536</sup> olarak ifade etmiştir.

Marmara, bu bölümde felsefî akımların ve dünya dinlerinin intihara bakış açılarını kısaca özetler ve yorumlar. Aristo'nun intiharı sorumsuz bir eylem, devlete karşı işlenmiş bir suç olarak görmesini eleştirir: “(...) Peki toplumun kalıplaşmış normlarına, kişinin zihnini ve psikolojisini kurmak suretiyle mahveden kurallara, devletin rahatsız edici kanunlarına ne demeli diye sorabilirsiniz...( ... )” İslâm, Budizm, Hristiyanlık gibi büyük dinlerin de intiharı ölümcül bir günah olduğunu bildirerek kitlelere korku verdiklerini düşünür. İntihar eden şair ve romancıları anar: “(...) Aklımıza Kleist, Nerval, Mayakovski, Pavese, Krevel, Yache, Duprey, Carevan gibi şairler ve London, Hemingway, Wolf gibi romancılar gelebilir; ki yürekleriyle zihinlerinin sentezinin düzeni değiştirmeye çalışmış, ancak umutsuzluğa kapılarak pes etmişlerdir. (...)” Lautre'amant, Rimbaud, Dostoyevski, Baudelaire, Rilke, Artaud, Kafka gibi sanatçıların ise intihar etmediklerini; ama eserlerinde yoğun bir şekilde ölüm ve intihar temalarını işlediklerini imâ eder: “( ... ) Ölümü ısrarla kapıda bekleterek ıstıraplarını kendilerine ve başkalarına ölüm ve intihar giysileri dikerek ifade etmiş kişileri de anımsarız elbette ( ... )”<sup>537</sup>

Siyasi ve sosyal ortamda gerçekleşen buhranın etkisiyle şairlerin ve yazarların intihar ettiği ya da kendileri intihar etmeseler de eserlerinde intiharı ele alarak, kahramanlarına intihar ettirerek ölüm arzularını dışavurdıkları olmuştur. Sanatçıların- özellikle şairlerin intihar etmesi- “felaketi sanata dönüştürme eylemi” olarak değerlendirilmiş, şairlerin diğer meslek gruplarına kıyasla daha fazla intihar girişiminde bulunmaları ve fikrî yönden intihara eğilimli olmaları ise intihar ve edebiyat arasında bir ilişkinin olabileceğini düşündürmüştür. Toplumda, sıradan bir kimsenin kendi yaşamına son vermesi onun ruh sağlığının bozulması gibi sebeplerle açıklanırken bir şairin kendi yaşamına son vermesi ise var olan düzene bir tepki ya da bu düzende yaşayan insanlara bir mesaj olarak yorumlanabilmekte, bu ölüme mistik

---

<sup>536</sup> Mustafa Seydioğlu, *İntihar Girişiminde Bulunan Kişilerin Sosyodemografik Özelliklerinin İncelenmesi Depresyon ve Sosyal Destek Algısı Açısından Değerlendirilmesi*, (basılmamış yüksek lisans tezi), Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sağlık Bilimleri Enstitüsü, Van, 2002, s. 19'dan naklen: Kemal Erol, a.g.e., 281.

<sup>537</sup> Nilgün Marmara, a.g.e., ss. 20- 21.

anlamlar da yüklenebilmektedir. Çünkü şairlerin estetik bakış açıları sıradan insanlardan çok daha farklıdır ve onlar sıradan insanlara göre çok daha duyarlı olabilmektedir. Ama hangi sebeple olursa olsun intihar eylemi hemen hemen bütün toplumsal sistemlerde olumsuz anlamda eleştirilmiştir.<sup>538</sup> Toplumsal sistemlerin intihar hakkındaki başlıca görüşleri şöyle sıralanabilir:

1. Kendine öldüren kişi topluma haksızlık etmektedir.
2. İntihar, bir zayıflık, kolayca kaçan bir çözüm, bir korkaklıktır;
3. İntihar, Tanrı'ya karşı görevlerimizin çiğnenmesidir;
4. İntihar, kişinin kendisine uyguladığı bir acımasızlıktır;
5. İntihar doğaya aykırı bir davranıştır;
6. İntihar, ortak duygunun devredilemez olmasını istediği ve çok benimsediği ilkeye karşıdır;
7. Modern toplumlarda, intiharın toplumsal yönden onaylanmazlığı, bu toplumların insan kimliğinin saygınlığına atfettikleri önem yüzünden daha da yaygınlaşmıştır.
8. İntihar sürekli bir tehlike oluşturmaktadır, çünkü kendisini öldürmekte kararlı olan kişi, önemsiz bir neden yüzünden hemcinslerinin yaşamına kastetmekte duraksamayacaktır.
9. İntihar, şeyleri göreceleştirme yetersizliğinden kaynaklanmaktadır.<sup>539</sup>

Toplumsal sistemlerin intihar eden kimseleri mahkûm etmesi gibi Marmara da -en az toplumun müntehirleri suçladığı derecede- toplumu suçlamış, toplumun bireyleri bu noktaya getirdiğini düşünerek tezinde topluma olan öfkesini dile getirmiştir. Bir noktada ona hak verilebilir; ancak çalışmasında bir şeyi göz ardı etmiş ya da üzerinde durmaya gerek duymamıştır. Mücadeleden vazgeçmek mevcut durumu iyi yönde değiştiremez, onun daha da kötüye gitmesine de neden olabilir. Bu bağlamda Mehmet Çelik'in *Her Şeye Rağmen* şiiri anlamlıdır:

Yaşanan her şeye rağmen,  
Bütün varlıkla yola devam etmek,  
Çözüm değil önüne gelene sitem etmek ,  
En kısa yol; gayret edip kendine yetmek...  
...  
Giden hiçbir şeyin yok dönüşü geriye,  
Bütün iş yaşanan andan tad almak,  
Daha neler eklenecek biriken seriye,  
Maharet saldırılara rağmen ayakta kalmak...<sup>540</sup>

<sup>538</sup> Kemal Erol, a.g.e., s. 362.

<sup>539</sup> Eric Volant, *İntiharlar Sözlüğü*, trc. Turhan Ilgaz, İstanbul: Sel Yayıncılık, 2005, s. 49'dan ve Nurullah Ulutaş, *İntihar ve Roman*, (basılmamış doktora tezi), Uludağ Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Bursa, 2007'den naklen: Kemal Erol, a.g.e., ss. 362- 363.

<sup>540</sup> *Yüz Yıllık Türk Şiir Atlası 2*, Derleyen: Özcan Ünlü, İstanbul: Birey Yayınları, 2004, s. 65'ten naklen: Kemal Erol, a.g.e., s. 363.

Marmara, Plath'ın intiharını ise “otobiyografik yıkımlara” ve onun yaşadığı dönemin tarihsel, toplumsal koşullarına<sup>541</sup> bağlar. İntihar eylemi ile bu eylemin gerçekleştiği toplumun yapısı arasında da bir ilişki vardır. Sosyologlar, intiharların arka planında toplumu biçimlendiren etmenlerin bir ya da daha fazlasının etkisi olduğunu belirtmektedir.<sup>542</sup> Örneğin Quetelet intiharı “toplumun korkunç düzenle ödediği bir borç, bir vergi” olarak görür. Massaryk’e göre “uygarlığın gelişimi ile intiharın artması arasında sıkı bir paralellik” vardır. İkel toplumlarda intihar vakaları yok denecek kadar az görülürken toplum uygarlaştıkça intihar olayları da artmıştır.<sup>543</sup> Durkheim da sosyal problemlerin insanları intihara sürükleyebileceğine dikkat çeker. Toplumsal bağların zayıflaması, kültürel değerlerin çözülmesi, sosyal adaletsizlik, sosyal düzensizlik, kaos ortamı kişilerin ruh sağlığını olumsuz etkileyebilmektedir.<sup>544</sup>

Marmara’ya göre Plath, sonunda kendi yaşamına son vererek varolmanın yolunu seçmiş, varlığının tanımını hiçlikle yapmıştır. Marmara, A. Alvarez'in Plath'ın intiharına ilişkin değerlendirmesi üzerinde durur ve konuya farklı bir bakış açısı getirir:

‘Ölüm hakkında yazdıkça, hayal dünyası giderek güçlendi ve bereketli hale geldi. Böylece yaşamak için her türlü sebebi oldu,’ der Alvarez. Her türlü sebebi oldunun yerine hiçbir sebebi olmadığını koyabiliriz çünkü Plath bunu bizzat yapmıştır. Her şeyin yerine hiçbir şeyi koymuştur. Ona göre stimülasyon iki uçlu bir değnekti; bir ucu yaşama, diğer ucuysa ölüme dönük. O, érien" (hiçlik) ucunu seçti.<sup>545</sup>

Plath (1932 Boston- 1963 Londra) çocukken babasını kaybeder ve bu onun için yıkım olur. Smith Koleji'ni bitirdikten sonra İngiltere'ye gidip Cambridge Üniversitesinde okur. Burada Ted Hughes ile tanışıp evlenir. Başlangıçta her şey çok güzel gitmektedir; çocukları olur. Ancak o, daha sonraları evliliğin ve toplumun kendisine bir kadın olduğu için biçtiği sorumlulukların altında ezilir.<sup>546</sup> Evliliklerindeki haksız iş bölümü onun kendisi gibi şair eşinin gölgesinde kalmasına

<sup>541</sup> Nilgün Marmara, a.g.e., s. 22.

<sup>542</sup> Kemal Erol, a.g.e., s. 281.

<sup>543</sup> Müslüm Yücel, *Edebiyatta Ölüm ve İntihar*, İstanbul: Elma Yayınları, 2003, s. 21'den naklen: Kemal Erol, a.g.e., ss. 281- 282.

<sup>544</sup> Kemal Erol, a.g.e., s. 282.

<sup>545</sup> Nilgün Marmara, a.g.e., ss. 19, 29.

<sup>546</sup> Yusuf Eradam, *Benden Önce Tufan*, İstanbul: İmge Kitabevi, 1997, ss. 14-26.

neden olur. Bir de bunun üzerine eşi tarafından aldatılıp terk edilmenin acısı eklenir. Çocukların sorumluluğunu tek başına üstlenir. Şiirleri başarısız bulunur. Marmara, Plath gibi büyük trajediler yaşamasa da onun iç dünyasında yaşadığı sarsıntıları ve ıstıraplarını çok iyi anlamıştır. Soyşekerci'nin de söylediği gibi bu iki şair arasında “büyülü bir ruh yoldaşlığı” vardır.<sup>547</sup>

Marmara, eserinin üçüncü bölümünde Plath'ın şairliğini ifade eder, kadın şairlerin şiirlerindeki ortak özellikler üzerinde durur ve erkek egemen bir toplumda yaşayan kadın sanatçıların sorunlarına kısaca değinir. Kadın sorunları konusunda radikal bir tutum<sup>548</sup> sergilemekte, ataerkilliği kültürün bir sonucu olarak görmektedir. Ataerkil ideolojinin kadını ikincil ve zayıf cins olarak görmesi probleminde dikkat çeker: “(...)kadınlara ait kayıtların her ne iseler, (genelde) özen görmeleri, anlamlandırılmaları, değer verilmeleri ve korunmaya çalışmaları henüz başarılı değil. Bu fenomen (erkeklerin kurduğu bir uygarlıktaki düşük statü) kadınların şiirlerinde ciddiyetle yansıtılır(...)” Yazar, “ölüm, aşk, canlı olmanın ayrıntıları, küçük hisler, insan zihniyle dışsal geçeklik arasındaki ilişkinin kadınsı bir duyarlılıkla ele alınışı” gibi temaların kadınların şiirlerinde ortak olduğunu belirtir. Kadınların birer sanatçı olarak edebiyatla ilgilenmelerinde Romantizm'in etkisine dikkat çeker:

Her ne kadar Romantizm 19. yüzyılda akıl çağına, insan ırkına ve tarihe tamamen mantıksal bir bakış olan neo-klasizme tepki olarak ortaya çıkmış bir akım olarak tanımlansa da; bu terimi bağlamından çıkararak sadece romantikliği,

---

<sup>547</sup> Hülya Soyşekerci, *Yazarlara ve Yaptılara Yönelik Okumalar*, Kanguru Yayınları, İstanbul, 2008'den naklen: Sıddık Akbayır, a.g.e., s. 238.

<sup>548</sup> Feminizm, “toplumda kadının kısıtlı olduğuna inanılan ve yararlanması gereken hakları çoğaltıp erkeğinkiler düzeyine çıkarmak, eşitlik sağlamak amacını güden düşünce akımı” olarak tanımlanır. Bkz. Gökçen Şahmaran, a.g.t., s. 193.

Marksist, liberal, sosyalist, radikal gibi çeşitli feminist yaklaşımlar vardır. Marksist ve sosyalist feministler, erkek egemenliğini özel mülkiyeti koruyan kapitalizmin neden olduğu bir durum olarak kabul ederler. Liberal feministler; sosyal hayatta, çalışma ve aile hayatında kadının erkekle eşit olmasını isterler. Yasal değişikliklerle kadın sorununun çözülebileceğini düşünürler. Radikal feministler ise ataerkilliğin kültürün bir sonucu olduğunu düşünürler. Onlara göre ataerkil ideoloji kadını ikinci sınıf ve zayıf bir cins olarak görmekte, ev işi ve çocuk yetiştirme rolüne indirgemektedir. Toplumsal yapının bir parçası olan kültürü belirleyen tek etmenin ekonomik ihtiyaçlar değildir; bu nedenle de ataerkillik birbirinden farklı toplumsal yapılarda farklı şekillerde ortaya çıkmaktadır. Ataerkilliğin ancak kültürün değişmesiyle ortadan kalkacağını düşünürler. Onları diğer feministlerden ayıran iki temel özellik; kadınlar tarafından, kadınlar için geliştirilmiş olması ve kadınların baskı görmesini hükmetmenin en temel ve evrensel şekli olarak görmeleridir. Bkz. M. Aytül Kasapoğlu, “Sosyolojinin Tarihsel Gelişimi ve Kuramsal Yaklaşımlar”, *Davranış Bilimleri- I*, ed. A. Çiğdem Kirel ve Zerrin Sungur, Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Açıköğretim Fakültesi Yayını, 2012, ss. 46- 48.



kadınları ve romantikliğın tüm kadınlar, özellikle de tarihsellik dışında, hayata bakışlarını edebi kariyeriyle netleştiren kadınlar üstündeki etkilerini yücelten oturmuş bir gelenek olarak yorumlayabiliriz.(...) <sup>549</sup>

Romantizmin kadınların birer sanatçı olarak edebiyatla ilgilenmelerinde özel bir yeri vardır. Bu dönemde kadın sanatçılar kendilerini -özellikle roman türünde- yazarak ifade etmeye çalışmışlardır. Wolf, bundan şöyle söz eder:

Ve böylece 19. Yüzyıla gelmiş bulunuyoruz. Ve burada ilk kez, tümüyle kadınların yapıtlarına ayrılmış raflar buldum. Bu kitaplara göz gezdirirken, ama neden birkaç tanesinin dışında çoğunluğu roman bunların, diye sormaktan kendimi alamadım. Esas eğilim şiirdi. Başlangıçta şarkıcıların başı bir kadın ozandı. Hem İngiltere’de hem de Fransa’da kadın ozanlar kadın romancılardan daha önce görülür. Dahası diye düşündüm, dört ünlü ada bakarak, George Eliot’un Emily Bronte ile ortak noktası neydi? Charlotte Bronte, Jane Austen’i anlamakta başarısızlığa uğramamış mıydı? Aralarında kurulabilecek tek bağlantı çocuksuzlukları olan bundan daha bağdaşmaz dört kişi bir odada bir araya gelemezdi- öylesine bağdaşmazlardı ki, aralarında bir karşılaşma ve karşılıklı konuşma hayal etmek çok çekici görünüyordu. Bununla birlikte dördü de kaleme sarıldıklarında anlaşılmaz bir gücün etkisiyle roman yazmışlardır. Bunun orta sınıftan olmalarıyla ve sonraları Miss Emily Davies’in çok çarpıcı bir biçimde gösterdiği gibi, 19. Yüzyılda orta sınıftan bir ailenin tek bir oturma odasına sahip olmasıyla ilgisi var mıydı? Yazmak isteyen bir kadın, ortak oturma odasını kullanmak zorundaydı. Ve Miss Nightingale’in şiddetle yakındığı gibi- “kadınların hiçbir zaman kendilerine ait diyebilecekleri bir yarım saatleri yoktur”- kadının işi her zaman yarıda kesilirdi. Yine de, orada düzyazı ve roman yazmak, şiir ya da oyun yazmaktan daha kolaydı. Daha az dikkat gerektiriyordu. Jane Austen yaşamının sonuna dek böyle yazmıştır. “Bütün bunları nasıl başardığı şaşırtıcıdır,” diye yazar yeğeni günlüğünde, “çünkü sığınabileceği ayrı bir çalışma odası yoktu ve çalışmalarının çoğu, birçok kez rastgele yarıda kesilme pahasına herkesin oturduğu oturma odasında ortaya çıkarılmış olmalı. Bu uğraşımın kendi ailesi dışında herhangi bir kimse ya da konuklar ya da hizmetçiler tarafından anlaşılmamasına özen gösterirdi. Jane Austen el yazmalarını saklar ya da üzerlerini kurutma kâğıdıyla örterdi. 19. Yüzyılda bir kadının gördüğü tüm yazınsal eğitim kişilik gözlemlemesinden ve duyguların incelenmesinden ibaretti. Duyarlılığı, yüzyıllardan beri ortak oturma odasınınca geliştirilmişti. İnsanların duyguları onun üzerinde etki bırakırdı; yakın akrabaları her an gözlerinin önündeydi. Bu yüzden orta sınıf kadını yazmaya başlayınca doğal olarak roman yazdı.(...) <sup>550</sup>

Devrimci ya da ütopyacı niteliği olan Romantizm, pre-kapitalist bir düzenin özlemine çeker; ama referanslarını kimi geçmiş uygarlıklarda bulsa da geçmişteki bir düzeni ideal olarak kabul edip bu düzene geri dönmek istemez; bunun yerine ütopyik, eşitlikçi bir örgütlenmenin gerçekleşmesi için kökten değişimleri savunur. Örneğin Byron, Shelley, Keats gibi sanatçılar politik ve toplumsal yönden muhalif bir duruş

<sup>549</sup> Nilgün Marmara, a.g.e., ss. 30- 32.

<sup>550</sup> Virginia Wolf, a.g.e., ss. 74- 75.

sergilemişler ve radikal- devrimci önermelerde bulunmuşlardır. XVIII. yüzyılda yaşanan paradigma değişimleriyle küreselleşme sürecinde yaşanan değişimler arasında bu bakımdan paralellikler söz konusudur; üstelik güncel sanat hareketlerinde, çeşitli sergilerde ve küratoryal saptamalarda Romantizm'in etkileri görülmektedir. Bu nedenle yaşadığımız dönem de Neo-Romantik olarak tanımlanmıştır.

Yaşadığımız dönemde XVIII. yüzyılda olduğu gibi sistem değişiklikleri ve büyük trajediler yaşanmıştır. Soğuk Savaş'ın bitmesiyle tek kutuplu dünyaya geçilmiş, Sovyetler Birliği'nin çökmesiyle birlikte büyük anlatılar çözülmüş, küresel terör eylemleri ve ekolojik felaketler gibi küreselleşmenin olumsuzluklarıyla birlikte adalet isteğinin ve umudun ön plana çıktığı sanatsal çıkarımlar ön plana çıkmıştır. Hem kaçış hem de ütopya düşüncesi tekrar gündeme gelmiştir. Romantikler, sanatın aşkın ruhani deneyimler ile telafi edici bir yönü olduğunu düşünmekteydiler ve var olan düzene karşı çıkıp kitleleri farklı koşulları olan yeni bir dünyanın mümkün olduğuna inandırmak istediler. Günümüzde de hem nostaljik kaçış düşüncesi hem de ütopyaya dayalı söylem çoğulcu platformlarda yer almaktadır. Tek merkezli ya da beyaz, anglo-sakson erkek diye nitelendirilen tarih yazımına ve farklı sosyal, etnik ve cinsel kimliklerin okuma dışında bırakılmasına karşı çıkan ve kadınların, eşcinsellerin, farklı etnik kimlikten insanların özgürleşme hareketlerini merkeze alan postmodernist sanat anlayışları da Romantizm'e dayanmaktadır.<sup>551</sup>

Marmara, kadınların seçkin bir farkındalığa sahip olduğunu vurgulayarak bireylerin ister kadın ister erkek, ister çocuk ister yetişkin olsun birbirleriyle yetersiz ve mutsuz ilişkilerini gördüğünü ve onların romantik acılarını aktarmaya çalıştığını dile getirir<sup>552</sup>. Yazarın kadınların farkındalığını, duyarlılığını vurgulamasında “üçüncü dalga” diye söz edilen Batı'daki feminist hareketlerin etkisi vardır. 1980'lerden itibaren kadın hareketleri ile kadınlık ve insanlık arasındaki ilişkiye

---

<sup>551</sup> Gökçe Süvari, *Post Modernist Süreç İçerisinde Güncel Retro- Romantik Yaklaşımlar*, (Yüksek Lisans Tezi), Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir, 2007, ss. 12, 27- 28, 83. <http://www.belgeler.com.tr> [11. 01. 2012].

<sup>552</sup> Nilgün Marmara, a.g.e., ss. 31- 32.

dikkat çekilmeye çalışılmış ve kadınlığın değerleri insanlığa benimsetilmek istenmiştir. Postmodernist ve post yapısalcı tartışmaların etkisi ile gelişen; siyasal olmaktan ziyade felsefi ve kültürel nitelikli olan bu yeni anlayış, kadın olmayı, farklı ve özgün bir kimlik kaynağı olarak görmüştür. Kadının fizyolojik yapısını ve yetiştirme sürecini referans alarak kadının erkekten farklı bir bilişsel yapıya, algı sürecine, kişilik yapısına ve bilgi çerçevesine sahip olduğunu ileri sürer. Bu farklılıkların bütün insanlığın ihtiyaç duyduğu sevgi, şefkat, merhamet, bağışlama, yardımseverlik, duygusallık, romantizm gibi pozitif değerler barındırdığını ve bu yüzden de insanlığın kültürünü ve siyasetini bu değerler ile şekillendirmenin gerekli olduğunu savunur.<sup>553</sup>

Marmara'ya göre, Plath babasız olduğu ve annesi tarafından büyütüldüğü için başat bir erkek figürünü hep özlemiştir. Oysa kendisini biraz androjen hissetse belki de intihar etmeyecektir. Yazar, eserinin dördüncü bölümünde Plath'ın şiirleri ve düzyazılarını birbiriyle karşılaştırır. Aslında Plath; öykü veya roman yazma tutkusu içinde bir sanatçıdır. Ne var ki *Sırça Fanus* isimli otobiyografik romanı ve öyküleri de ilgi görmez. Marmara, *Sırça Fanus*'u Plath'ın kendi geçmişinin farkına varmasını sağlayan ve uzun vadede muhteşem şiirlerini doğallıkla etkileyecek olan değerli bir otobiyografik roman olarak görür. Ardından Plath'ın kısa yaşamına dair çarpıcı bir değerlendirmede bulunur: “Plath sıkıcı bir hayat sürse belki yaşama sürecini uzatabilirdi; ama bunu yapamadı; çünkü hayatının kapısını şiirinki gibi kapamayı yeğledi, hızlı ve manikçe, itiraz edilmez bir kesinlikle.” Yazar eserinin son bölümünde Plath'ın şiirlerini kronolojik bir şekilde ve kimi zaman metinlerarası ilişkiler kurarak analiz eder. Üslûp, teknik ve değer irdelemelerinde bulunmak yerine Plath'ın ruh halinin şiirleri üzerindeki etkisi üzerinde durur.<sup>554</sup>

*Sylvia Plath'ın Şairliğinin İntiharı Bağlamında Analizi* yetmiş sayfalık, küçük hacimli bir kitaptır; ama kitabın yoğun bir anlatımı vardır ve bu kitaptaki değerlendirmeler yazarın oldukça birikimli biri olduğunun ip uçlarını verir. Yazar, oldukça çarpıcı yorumlar yapmıştır. Eser, akademik bir çalışmadır; ama bu durum

<sup>553</sup>“Türkiye’de Kadın Hareketinin Tarihi: Değişen Bir Şey Var mı?”, [www.fatih.edu.tr/~omercaha/Makaleler/.../KadininTarihi.doc](http://www.fatih.edu.tr/~omercaha/Makaleler/.../KadininTarihi.doc) [25. 11. 2012].

<sup>554</sup> Nilgün Marmara, a.g.e., ss. 3, 38, 42, 46.

Marmara'yı şair duyarlılığıyla Plath'a yaklaşımdan alıkoymaz. Yazar, bu eserinde şiirsel bir üslûpla özgün çıkarımlarda bulunmuştur.

Eser, Marmara'nın intihara bakış açısını yansıttığı için de önemlidir. Yazar, Plath'ın ölümü üzerinde dururken aslında kendi ölümünün de işaretlerini verir.

## **2.2. KIRMIZI KAHVERENGİ DEFTER**

Şubat 1992'de Marmara'nın annesi Perihan Hanım, onun yakın arkadaşı İnal'a iki tane defter ve birtakım notlar teslim eder. Bunlar, Marmara'nın tuttuğu günlüklerdir. Onun kitapsever annesi ve şair arkadaşı bu yazılar içinden basıma uygun olanları kitap hâline getirmeyi amaçlamaktadır. Günlükleri, İnal basıma hazırlar. Çalışma, dört ay sürer. Yazıların kitap hâline dönüştürülmesi kolay olmamıştır; çünkü bunların hepsi Marmara'nın ruh hâli gibi karmakarışıktır ve çoğunda da tarih belirtilmemiştir. Şairin defterlerinde mektup ve şiir taslakları, okunan kitaplardan notlar, çeviriler, fragmanlar vardır. Şair, defterlerine ruh durumlarına göre notlar yazmıştır; onun defterleri serzenişler ve isyanlarla doludur. Defterlerden birinin rengi kırmızı, diğeri kahverengidir; bu yüzden de İnal, Ayhan ve Erözeçelik, 1992 yazında kitabın isminin *Kırmızı Kahverengi Defter* olmasına karar verir.<sup>555</sup>

Kitap, 1993'te Telos Yayıncılık tarafından yayımlanmıştır. Şu anda tükenmiştir. İnsanlar, bu kitabı çok merak etmektedir. Bu kitaba ulaşmaya çalışan çok sayıda insan vardır, kitabın fotokopisine bile razıdırlar. İnternet, fecebook sayfalarına Kırmızı Kahverengi Defter'e nasıl ulaşabilirim diye yazan kişiler vardır. Sahafılar dahi bu kitabı aramakta; ama bulamamaktadır.

Kitabın yayımlanması da tartışmaya neden olmuştur. Defterler orijinal hâliyle okura sunulmak istenmiş; ama bu şekilde yayımlanamamıştır<sup>556</sup>.

---

<sup>555</sup> Gülseli İnal, "Cam kırıklarından bir elbise", Nilgün Marmara, *Kırmızı Kahverengi Defter*, ss. 9-11.

<sup>556</sup> Kağan Önal'ın Buket Aşçı'yla yaptığı bir röportaja göre İnal, Marmara'nın orijinal günlüklerini Perihan Hanım'a iade etmemiştir. Kağan Önal, bu duruma tepkilidir. Perihan Hanım, günlükleri Kağan Önal'dan almıştır. O, günlüklerin özel şeyler olduğu için basılmasını istememektedir; ama Perihan Hanım'ı kıramaz. Kağan Önal, eşinin günlüklerini okumaya cesaret edememiş, kendinde o gücü bulamamıştır. Bir süre sonra Enis Batur, Kağan Önal'a Marmara'nın yayın haklarını Yapı Kredi

Kitabın ön kapağındaki fotoğraf, ikonografi tekniğinden esinlenerek çekilmiştir. (Resim 2)

M. Çağatay Gökten, *Din Olgusu ve Fotoğrafik Yaklaşımlar* isimli yüksek lisans tezinde sanat alanında yapılan her şeyi çok büyük bir kitabın sayısız sayfasına eklenen yeni bir satıra benzetir, kitaba devam edebilmek ve ona yeni bir sayfa ekleyebilmek içinse önceki sayfaların içeriğinden haberdar olmak gerektiğini belirtir. İnsanların üretilen şeyleri anlayabilmesi, bunların üzerine farklı şeyler ekleyerek yeni şeyler üretebilmesi için geçmişe ait birikimi çok iyi bilmesi gereklidir. Günümüzde ikonografi tekniği de sanatçıların yeni şeyler üretmesi için bir ilham kaynağı olabilmektedir. Sanatçılar, ikonografiden ilham alarak taklitler üretebildiği gibi yeni ikonlar üreterek çağın ikonografisini oluşturmaktadır. Artık her görüntü ikon hâline getirilebilmektedir. Fotoğrafik Çağ'ın 1827'de "basit bir asfalt kaplama yüzeyinin kullanılarak, birçok saatin üzerindeki poz süresiyle üretilmiş bir fotoğraf makinesi görüntüsü"yle başlamasının ardından birçok gelişme yaşanmıştır. Yaşadığımız dönemde sadece Almanya'daki büyük laboratuvarlarda her yıl beş milyarın üzerinde baskı yapıldığı düşünülürse bu gelişmenin ne denli ileri düzeyde olduğu görülür. Fotoğrafların, filmlerden görüntülerin, televizyonun, video ve dijital medyanın

---

Yayınlarına vermesini teklif eder, kendisi o sıralarda Yapı Kredi Yayınları genel yayın yönetmenliğini yapmaktadır. Kağan Önal, İnal'la Erözeçelik'in evinde buluşur ve ondan Marmara'nın defterlerini ister; ama İnal "Onlar, benim." diyerek günlükleri vermez.

Önal, daha sonra kitabın yayın haklarını Everest Yayınlarına vermek ister. Bu yayının genel yönetmeni Sırma Köksal, İnal'dan defterleri ister; o da kitabın editörlüğünü yapmak koşuluyla defterleri geri vereceğini söyler. Sırma Hanım, onun bu isteğini mantıklı bulmaz ve "Tıpkıbasımın editörlüğü mü olur? Biz de defterleri aynen basmak istiyoruz." deyince "Defterleri Süleymaniye Kütüphanesi'ne bağışladım, ölümünden yirmi yıl sonra açılacak." karşılığını alır. Önal, bunun üzerine Perihan Hanım'dan günlükleri istemesini rica eder. Ancak, İnal günlükleri Perihan Hanım'a da vermez. Üstelik Marmara'nın Perihan Hanım'dan aldığı fotoğrafları da iade etmemiştir. Ona Marmara'nın günlüklerinin nerede olduğuna dair çelişkili şeyler söylemiştir. Bu defterlerin önce Yalova'daki bir çiftlikte, sonra da Süleymaniye Kütüphanesi'nde olduğunu söylemiştir.

İnal ise suçlamalara şöyle karşılık verir:

Kırmızı-Kahverengi Defter'i hazırlarken Nilgün'ün el yazılarından yararlandım ve bu metinleri annesine geri iade ettim. El yazmalarının içinden seçtiklerimi ayıklarken bana Nilgün'ün çocukluk arkadaşı Ahmet Soysal yardım etti ve sınıfladık; hangisi çeviri hangisi Nilgün'ün metinlerini sorarak yaptık bunu. Arkasından Ece Ayhan'la gözden geçirdik ve Ece Ayhan bir önsöz yazdı. Kitap yayınlandı. Hepsi bu.

Marmara'nın orijinal günlüklerine ne olduğu bir muamma durumuna gelmiştir. Bkz. Buket Aşçı, a.g.g.y.

insanları daha fazla etkileyebilmek için adeta birbirleriyle savaştığı günümüz dünyası “Görüntüler Çağı” olarak adlandırılmıştır. Fotoğrafik görüntüler de yaşamın her alanında olduğu gibi sanatsal alanda da büyük ilgi görmüştür. Sanat fuarlarında, müzayedelerde, müzelerde, sanat galerilerinde büyük ilgi gören sanatsal çalışmalar hâline gelmiştir ve artık her fotoğrafik görüntü de potansiyel olarak bir ikon olma özelliğine sahiptir.<sup>557</sup>

İkonların dönemlere göre oluşum mekanizmaları vardır. Bu nesnelere, geçmişte dinî bir sistem içerisinde tapınma nesnesi olarak değer görmüş; fakat zamanla dinî bağlamını kaybederek farklı içerikler de kazanmışlardır. Bir görüntünün ikon hâline gelmesi, bundan sonraki varlığının kalıcılık kazanması ve onun değişimlere, yeniden kurgulamalara açık insanlığın ortak bir hazinesi olması açısından önemlidir. Örneğin, günümüz sanatçıları Leonardo da Vinci’nin *Mona Lisa*’sını bir ikon olarak değerlendirmiş ve onu ilham kaynağı olarak görerek onun yeni sunumlarını gerçekleştirmişlerdir.<sup>558</sup> İkonografi geleneği sanat eserlerinin çeşitli tekniklerle yeniden üretilebildiği Görüntüler Çağı’nda fotoğrafçılara yararlanabilecekleri bir kültür sağlamıştır. Yaşadığımız dönemde kutsal ve kutsal olmayan, teolojik ve estetik geleneğin ikonlarından yararlanarak yeni ikonlar üretilmekte, ikonlar bu dönemin üslubu içinde yeniden sunulmaktadır. Örneğin haç ikonografisi pek çok çalışmaya konu olabilmekte, fotoğraflarda yeni ikonlara dönüştürülebilmektedir.<sup>559</sup> Marmara’nın Kırmızı Kahverengi Defter’in ön kapağındaki fotoğrafı da bunlardan biridir.

Fotoğrafta , Hristiyanlıkla ilgili ikonlardan esinlenilmiştir<sup>560</sup>. (Resim 3 ve 4)

Fotoğraf, dik çerçeveye yerleştirilmiştir. Fotoğrafta, Marmara’nın önündeki nesne bir pencereye benzemektedir ve bu nesnenin hayat ve ölüm arasındaki dikey

---

<sup>557</sup> M. Çağatay Gökten, *Din Olgusu ve Fotoğrafik Yaklaşımlar*, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, (yüksek lisans tezi), İzmir, 2006, ss. 71-72. [http:// www. belgeler.com.tr](http://www.belgeler.com.tr) [02.12.2012].

<sup>558</sup> Walter Benjamin, *Pasajlar*, trc. Ahmet Cemal, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1993, s. 49’dan naklen: M. Çağatay Gökten, a.g.t., s. 72.

<sup>559</sup> M. Çağatay Gökten, a.g.t., ss. 72- 73.

<sup>560</sup> Emel Şahinkaya, Muğla- Gümüşlük, 18 Ağustos 2011.

sınır olabilir. Marmara da yalnız bir birey olarak bu sınırdadır.

Berk, pencereyi “Bir göz (her şeyi ayraç içine alan)/ çitleyen, kodlayan, dondurup bırakan./ Bir imge avcısı./ Evin neresinde olursam dışarısını daha iyi görürüm diyordur./ Pencere görünümün kendisi olduğuna inanır.)/ varlığını da boşluğa borçludur pencere./ Dünyayı önüne almıştır.”<sup>561</sup> diye anlatır. Şairin arkasındaki ağaçlarla dolu, aydınlık mekân da hayatı, pencerenin ardındaki karanlık ise ölümü, hiçliği, boşluğu simgelemektedir. Yine fotoğrafta hayat ve ölüm gibi birbirine karşıt iki olgunun ifadesi için siyah- beyaz renk tercihinde bulunulmuştur.

Marmara da çok bunaldığı depresif dönemlerinde çıkış yolu olup olamayacağını sorguladığı bu sınırı pencere simgesiyle ifade etmiştir:

Yeryüzünün tüm bağırsakları uzunluğunca umutsuzluğumuz içerde  
labirentin karmaşıklığı boyunca katlanan bir saldırma ve saldırılma korkusu.  
Çıkış yolu mu? Arka pencere hangi gezegene açılır? Baktığı yer yakın  
bir beyaz duvar, kısaltılmış uzunluk...<sup>562</sup>

Marmara'nın önündeki nesne bir pencere olarak düşünülebileceği gibi Doğu'da yaygın olarak kullanılan ve dört kolu birbirine eşit olan bir Yunan haçı<sup>563</sup> olarak da düşünülebilir.

Haç, Hristiyanlık denince akla gelen ilk simgelerden biridir; Hz. İsa'yı, onun görevini ve kilisesini tasvir eder. Hz. İsa'nın ölümünü ve insanın ezeli günahattan kurtuluşunu simgelemektedir. Hz. İsa'nın insanlığın günahlarının kefareti olarak çarmıha gerilmesi dolayısıyla Hristiyanlığın ana sembolü olarak kullanılmıştır. Yeni Ahit'te Hz. İsa'nın ölümünün eş anlamlısı olarak ifade edilmiş ya da onun kanı olarak tanımlanmıştır.<sup>564</sup> Ayrıca, Hristiyanlık öncesinde de dinî ya da din dışı amaçlarla bir simge olarak kullanılmıştır<sup>565</sup>. Yahudiler, onu süsleme amacıyla kullanırken<sup>566</sup>

---

<sup>561</sup> İlhan Berk, “Pencere”, İlhan Berk, *Toplu Şiirler*, s. 1445.

<sup>562</sup> Nilgün Marmara, *Kırmızı Kahverengi Defter*, s. 37.

<sup>563</sup> M. Çağatay Gökten, a.g.t., s. 35.

<sup>564</sup> M. Çağatay Gökten, a.g.t., s. 34.

<sup>565</sup> AnaBritannica Genel Kültür Ansiklopedisi, “Haç”, İstanbul 1986, c. X, s. 246'dan naklen: M. Çağatay Gökten, a.g.t., s. 34.

<sup>566</sup> Galip Atasagun, *İlahi Dinlerde (Yahudilik, Hristiyanlık ve İslam'da) Dini Semboller*, Konya: Sebat Ofset Matbaacılık, 2002, ss. 247-248'den naklen: M. Çağatay Gökten, a.g.t., s. 35.

çoktanrıçılar ise T biçimindeki haçları mutluluğun simgesi olarak kullanmaktaydı<sup>567</sup>. Bunun dışında haç işareti ilk zamanlar utanç verici bir ölümün aracı olarak görülüyordu. Roma'nın zulmünden dolayı bu işaret ancak M.S. III. yüzyılda bir Hristiyan sembolü olarak açıkça kullanılmaya başlanmıştır. Hristiyanlığı benimseyen İmparator Konstantin önemli bir savaş öncesi bir akşam çadırında uyurken rüyasında “‘In hog signo vinces’ (bu zafer işareti)” yazılı parlak bir haç görünce bu işareti imparatorluk bayrağı ile askerlerin kalkanları ve miğferleri üzerine yerleştirmiştir. Konstantin, 27 Ekim 312’de Milvian Köprüsü’nde rakibi Maxentus’a karşı büyük bir zafer kazanınca da haç işareti artık resmi olarak kullanılmaya başlamıştır.<sup>568</sup>

Hristiyanlığın ilk dönemlerinde din uğruna ölenlerin mezarlarına haç işareti konurken daha sonraları bütün mezarlarda kullanılmış ve boyunlarda taşınmıştır. Protestanlar dışındaki Hristiyanlar dua ederken haç işareti yapar, haç çıkarır; sağ elin parmaklarıyla göğse haç biçimi çizerek kutsama yaparlar. Haç çıkarma baba, oğul, kutsal ruh üçlemesini simgeler.<sup>569</sup> Bir, iki ya da beş parmakla haç çıkarma biçimleri ve bunların çeşitli anlamları vardır. İki parmak, Hz. İsa'nın insanî ve ilahî yönlerini simgeler. Monofitler ise Hz. İsa'nın tek tabiatlı olduğuna inandıkları için haç çıkarırken yalnızca işaret parmaklarını kullanır. Büyük haç çıkarma beş parmakla yapılır; beş parmak açık tutularak alna, göğse ve soldan sağa doğru iki omza değdirilir. Burada beş parmak Hz. İsa'nın bedenindeki beş yarayı (ellerindeki ve ayaklarındaki çivi yaraları ile böğründeki mızrak yarası) simgelemektedir.<sup>570</sup>

Bize göre haçın bir simge olarak kullanılışı Hristiyanlıkta acı çekmenin çok önemli olduğunu gösterir. Bu aletin insanların acı çekerek ölmelerine neden olduğu için lanetlenmesi gerekirken tam tersine Hristiyan inancında kutsal kabul edilmiştir. Bu simge, ona Hz. İsa'nın kanı değdiği için günahları giderme aracı olarak da

<sup>567</sup> Orhan Hançerlioglu, “Haç”, *İnanç Sözlüğü*, İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları, 1975, s. 222’den naklen: M. Çağatay Gökten, a.g.t., s. 35.

<sup>568</sup> Galip Atasagun, *İlahi Dinlerde (Yahudilik, Hristiyanlık ve İslam’da) Dini Semboller*, Konya:Sebat Ofset Matbaacılık, 2002, ss. 247-248’den naklen: M. Çağatay Gökten, a.g.t., ss. 34- 35.

<sup>569</sup> Orhan Hançerlioglu, “Haç”, *İnanç Sözlüğü*, İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları, 1975, s. 222’den naklen: M. Çağatay Gökten, a.g.t., s. 35.

<sup>570</sup> Galip Atasagun, *İlahi Dinlerde (Yahudilik, Hristiyanlık ve İslam’da) Dini Semboller*, (doktora tezi), Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya, 1996, s. 146, [http:// www. belgeler.com. tr](http://www.belgeler.com.tr) [26.11. 2011].



kullanılmıştır.<sup>571</sup> Bunun dışında kötü güçlerden korunmak ve şifa bulmak için de haçtan yararlanılmıştır. Hristiyanlar flamalarda, bayraklarda, hanedanlığa ait aletlerde, kiliselerin mimarisinde, dini kitapların üzerinde vb. bu simgeye yer verirler.<sup>572</sup> Ona her baktıklarında Hz. İsa'yı hatırlamak ve aynı hatırayı- Hz. İsa'nın insanlık için kendini kurban etmesini- yeniden yaşamak isterler<sup>573</sup>.

Fotoğraftaki haç, Marmara'yı dörde bölmekte, parçalamaktadır. Fotoğraf, bu özelliğiyle Hz. İsa'nın halesi dörde bölünmüş tasvirlerini akla getirir. (Resim 5 ve 6)

Dinî resimlerde Hz. İsa'nın halesinin dörde bölünmesi hem onun insan olarak çektiği ıstırapların, çarımhtaki acı çekerek can verişinin hem de “farklılaşmış bütünlüğü”nün ifadesidir<sup>574</sup>. *Kırmızı Kahverengi Defter*'in ön kapağındaki fotoğrafta da –amaç farklı olmakla birlikte- haç buna benzer bir anlamda kullanılmıştır, bunalmalar çağında yaşayan yalnız bir bireyin ıstıraplarını simgelemektedir.

Yaşadığımız dünyada Modernizm'den Postmodernizm'e uzanan süreçte I. ve II. Dünya savaşlarıyla ortaya çıkan toplumsal ve ekonomik krizlerin (insan topluluklarının bilimsel ve teknolojik gelişmelerden yararlanılarak üretilen araçlarla yok edilmeleri gibi) etkisiyle modernizmi sorgulamaya ve ona olumsuz tepki göstermeye başlamışlardır.<sup>575</sup> II. Dünya Savaşı'ndan sonra 1950-60 ve 70'lerde meydana gelen toplumsal ve siyasal hareketler Batı medeniyetinin bilinç ve düşünce yapısında kırılmalara yol açmıştır. Farklı toplumsal teoriler bir arada tartışılmaya başlanmıştır. Nietzsche, Heidegger, Wittgenstein, Sade, Bataille gibi kişiler Postmodern eleştirilerin ilk işaretlerini vermişlerdir. Daha sonra Jean Baudrillard içinde bulunduğumuz postmodern süreci yeni toplum ve kültür biçimlerinin oluşturulduğu, taklitler ve simülasyonların egemen hâle getirildiği bir dönem olarak değerlendirmiştir. Jean- François Lyotard bu süreçte Marksist söylemler gibi büyük

---

<sup>571</sup> Ahmet Kahraman, *Dinler Tarihi*, İstanbul, 1975, s. 188'den naklen: M. Çağatay Gökten, a.g.t., s. 36.

<sup>572</sup> M. Çağatay Gökten, a.g.t., s. 36.

<sup>573</sup> Ahmet Kahraman, *Dinler Tarihi*, İstanbul, 1975, s. 188'den naklen: M. Çağatay Gökten, *Din Olgusu ve Fotoğrafik Yaklaşımlar*, s. 36.

<sup>574</sup> Aniela Jaffé, “Görsel Sanatlarda Sembol”, Carl G. Jung, a.g.e., s. 241.

<sup>575</sup> Burcu Günay, a.g.t., s. 4.

söylem ve umutların sona erdiğini ileri sürmüştür. Friedrich Jameson ise toplumsal alanda yaşanan kırılmayı Neo-Marksizan bir çerçevede kuramsallaştırmış, postmodernizmi “geç- kapitalizmin kültürel mantığı” olarak sunmuş, yeni sosyo-ekonomik sistemin geç- kapitalizm kültürünü oluşturduğundan söz etmiştir. Ona göre kapitalizm günlük yaşamı derinden etkilemiş, yeni bir postmodern toplum oluşturmuştur; böyle bir düzenin çözülmeci yapısının siyasete ve sanata da yansımaları olmuştur. Bu bağlamda pastiş<sup>576</sup> ve şizofreni günümüz sanatının iki temel özelliğidir.

Düşünür, postmodern dünyayı “birey öznenin yok olduğu, parçalandığı, üslûpsal yeniliğin olamayacağı bir dünya” olarak görür, böyle bir dünyada yapılabilecek tek şeyin pastiş olduğunu belirtir ve bu yöntemi Lacan’ın şizofreni kuramı ile açıklar. Nasıl ki şizofren bir kimse gelecekle bir bağlantısı olmadan geçmişten kalan anılarla şimdide yaşarsa bir belleksizlik ve gelecekte yoksunluk durumunun yaşandığı postmodern dönemde sanatsal düzlemde pastiş ve şizofreni olguları ortaya çıkmış ve sanat eserlerinde kolaj, montaj, bölük pörçüklük, kırılma, dağılma, parçalanma gibi Neo-Nihilist özellikler tezahür etmiştir.<sup>577</sup> İnsanlığın yaşadığı olumsuzluklar sonucu ortaya çıkan nihilizmin etkisiyle sanatçılar, çelişki düzeyine inne eğilimi göstermiş; figürleri biçimsel anlamda parçalayarak insan kişiliğinin parçalanmışlığını vurgulamak istemişlerdir.<sup>578</sup>

Sanatsal düzlemde görülen yaratıcılık ve yıkıcılığın bu birlikteliğinin kökleri Sürrealizme, Dadaizme, hatta Romantizm’e kadar uzanır. Sanatçılar, romantik bir

---

<sup>576</sup> Pastiş “Çesitli yapıtların taklit edilerek yeniden biçimlendirilmesi ve bazı üslup özelliklerinin topluca ya da birkaçının bir arada, her şeyin hiçbir kural gözetilmeden bir araya getirilmesi olgusu”dur. Bkz. Gökçen Şahmaran, a.g.t., s. 69.

Pastiş yöntemi, kısaca “benzerini yapma” diye de ifade edilebilir. Pastiş, özsel olarak biçimsel bir yöntemdir; ama bu yöntemde taklit etme biçimsel olabileceği gibi izleksel de olabilir. Eğlendirmek, gülünç etki oluşturmak, yermek, övmek, saygı uyandırmak, eleştirel çözümleme yapmak gibi çok çeşitli amaçlarla bu yöntem başvurulabilir. Örneğin Marcel Proust’un edebî eser eleştirisi ve çözümlemesi yapmak amacıyla Lemonie Davası’nı Balzac, Flaubert, Sainte- Beuve, Renan, Michelet, Régnier, Goncourt, Saint Simon ve Chateaubriand’ın üslûplarını taklit ederek dokuz farklı biçimde yazması bir pastıştır. Bkz. Kubilay Aktulum, *Metinlerarası İlişkiler*, Ankara: Öteki Yayınevi, 1999, ss. 134- 136, 139.

<sup>577</sup> Gökçen Şahmaran, a.g.t., ss. 53- 54, 86.

<sup>578</sup> Burcu Günay, a.g.t., s. 4.

uyaniş ve sistemi değiştirme arzusu ile klasik estetik biçimin sınırlarını ihlal etmekte, saldırgan bir tutum göstererek, rahatsız ederek, ürküterek, parçalayarak eserlerini oluşturmaktadır.<sup>579</sup>

*Kırmızı Kahverengi Defter*'in ön kapağındaki Marmara'yla ilgili fotoğraf postmodern sanat tarihi ile ilgili göndermelerle dolu olduğu için kuramsal<sup>580</sup> niteliktedir. Bize göre fotoğrafta toplumsal bir sorun- postmodern dünyada yaşayan bireylerin çıkmazları, ıstırapları- ele alındığı için onun ahlakî- yargılayıcı bir fotoğraf<sup>581</sup> olduğu da söylenebilir.

Sanatçının *Kırmızı Kahverengi Defter*'de üzerinde durduğu konular şöyle özetlenebilir:

- Hayat ve ölüm, varlık ve hiçlik, Tanrı, düşünüş, zaman kavramları;
- İnsan ilişkileri, sömürü, kadın sorunları;
- Yaratma, şiir yazma süreçleri;
- Edebiyat, resim, tiyatro, müzik, sinema gibi sanatsal alanlar ile ilgili yaptığı yorumlar;
- Kişilik kavramı (insan kişiliğinin gerçekliği, kişiliğin dişil ve eril yönü).

Marmara'nın güncesinde üzerinde durduğu şeyler sanatçı kişiliğinin anlaşılması, şiirlerinin çözümlenmesi için önemlidir. Bu konuda, kitabı yayına

---

<sup>579</sup> Gökçen Şahmaran, a.g.t., s. 50.

<sup>580</sup> "Konusunu sanattan, sanatın yapılış şeklinden ve sanat politikasından alan, sanatçısının kuramsal düşünceleri ile örtüşen fotoğraflar" a kuramsal fotoğraflar denir. Bu tür fotoğraflar sanat ve sanat tarihi ile ilgili göndermelerle doludur. Cindy Sherman'ın sosyal medyada kadının nasıl temsil edildiğini ironik bir şekilde eleştiren fotoğrafları, 1970'li yılların kuramsal fotoğrafçıları Robert Cumming ve Victor Burgin'in eserleri kuramsal fotoğraflara örnek olarak gösterilebilir. Bkz. Mehtap Us Terzi, *Fotoğraf Okuma ve Eleştiri*, (yüksek lisans tezi), Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İstanbul, 2006, s. 17, <http://www.belgeler.com.tr>.

<sup>581</sup> "Savaşlar, AIDS, uyuşturucu kullanımı, evsizlik, yoksulluk, kadının toplumdaki yeri, işçi sınıfının yaşam şartları gibi fotoğrafçının konuyu anlatmak ve mesaj iletmek için ürettiği sosyal ve politik yönü ağır basan fotoğraflar" a ahlakî yargılayıcı fotoğraflar denir. J. Riis'in varoş fotoğrafları, D.Lange'ın yoksulluk fotoğrafları, E.Smith'in civa zehirlenmesi fotoğrafları ahlakî yargılayıcı fotoğraflara örnek olarak gösterilebilir. Bkz. Mehtap Us Terzi, a.g.t., s. 15.

hazırlayan İnal ön sözde şunları belirtir:

Defterlerin yayımlanmasıyla ilgili çetin karardan sonra, sessizliğin ilk harfi “R”, benim adıma beni karşıladı. Şimdi sözcükler, Nilgün’ün Araf’ından imler olarak yazı masama düşüyor. Her şeyden önce, ona şiirini kurduran, uç noktalara çeken akıl yürütmelerin ve tek başına yürümlerin, çöle dalmaların, uzaya saplanmaların, yıldızlarla eşlenmelerin, madenî bir sesle konuşmaların sırrını bilerek... Sanat ile hayat arasındaki uçurumun kapatılmasına çalışmasından ve sonra, bundan bilerek yüz çevirmesinden yola çıkarak, yarattığı im’in anlamını kavramaya çalışarak... Sıradan ve gündelik olanda bulamadığımı imge’de bulma ümidini de reddederek; ayrımları, gerçek ve güç ilişkisini öne çıkarıp, anlayışı ve anlaşmayı bir aldatmaca olarak gördüğü bu “Gözyaşlarımızın Küresi”nde onu bir kez daha selamlıyorum.<sup>582</sup>

Marmara, yaşamının son günlerinde gördüğü bazı rüyaları da defterlerine not etmiştir ve bu rüyalar önemlidir. Şöyle ki rüyalar bireysel bilinçdışının kişisel dışavurumudur. Bilinçdışı ile bağlantı temel olarak düşler aracılığıyla sağlanır.<sup>583</sup> Freud, rüyaların rastlantısal değil, bilinçli düşünceler ve sorunlarla ilgili olduğunu düşünmüş ve serbest çağrışım yöntemini kullanarak rüyaları incelemiştir. İnsanları rüyaları ve onlarla ilgili düşünceleri hakkında konuşurarak onların sıkıntılarının nedenlerini açık etmeye çalışmıştır. Jung ise serbest çağrışım yöntemini yetersiz ve hatalı görmüştür. Ona göre serbest çağrışım zikzaklı bir yol izleyerek insanları rüya materyalinden uzaklaştırmaktadır. Rüyaların özgün ve önemli bir işlevi, amaca uygun bir yapısı vardır. Rüyalardan yola çıkarak başka yollardan yararlanarak da ulaşılabilecek düşüncelere ulaşmak için çaba harcamak yerine rüyaların asıl içeriğine ve biçimine daha fazla önem vermek gerekir. Bir insanın ruhsal yaşam öyküsünü değerlendirmek, anlamak için rüyalara ve bilinçdışına yönelinmelidir. Asıl görev, bilinçaltının niçin bu resimlerden birini seçmiş olduğunu bulmaktır.<sup>584</sup>

Marmara’nın defterlerine not ettiği düşlerin ortak yönü rahatsız edici olmalarıdır. Bunlar birer anksiyete düşüdür. Anksiyete düşleri düş görme işleminin uç durumudur. Düş işlemi rahatsız edici düşünceleri bunların karşıtılarıyla değiştirmeye, bunları baskılamaya çalışır. Ancak kimi zaman rahatsız edici düşünceler değişmiş de olsa ayırt edilebilir bir şekilde düşün görünür içeriğine girebilir. Bu durumda düş ya tam bir kayıtsızlık içinde yaşanabileceği gibi onu gören kişinin sarsılmasına, çok

<sup>582</sup> Gülseli İnal, “Cam kırıklarından bir elbise”, Nilgün Marmara, a.g.e., s. 11.

<sup>583</sup> John Freeman, “Giriş: John Freeman”, Carl G. Jung, a.g.e., s. 8.

<sup>584</sup> Carl G. Jung, “Bilinçdışına Giriş”, Carl G. Jung, a.g.e., ss. 25- 29.

etkilenmesine, hatta bu kişide anksiyete gelişmesine bile neden olabilir. Egoyu rahatsız edici, bilinçdışı ve bastırılmış istek bir önceki günün rahatsız edici kalıntılarının desteğiyle düşe girer. Bilinç dışı ile bilinç arasında bir uçurum ortaya çıkar. Bunun sonucunda ya bastırılmış isteğin doyurulmasındaki doyum çok büyük bir duruma gelir ve gün kalıntıları ile ilgili rahatsız edici duygular dengelenerek kayıtsızlık yaşanır ya da ego düşün oluşumunda çok daha büyük pay edinir, bastırılmış isteğin doyurulmasına şiddetli bir tepkiyle yanıt verir, bir anksiyete patlaması ile düşü sonlandırır.<sup>585</sup> Anksiyete düşleri iki etmeden kaynaklanır. Akciğer ve kalp hastalıkları gibi bedensel etmenler bu tür düşlere neden olabilir. Ayrıca psikoseksüel düşlerdeki anksiyete psikonevrotik de olabilir.<sup>586</sup> Marmara'nın anksiyete düşleri gördüğü dönem de hastalığının iyice ilerlediği yaşamının son günleridir. Sanatçı, hastalığının etkisiyle bu tür rüyalar görmüştür.

Marmara'nın günlüğüne not ettiği bir rüyası:

14 Temmuz Çarşamba... Sabah şekerlemesi sırasında bir düş; denizin üzeri yaşlı ve iri kuşlarla(benim geri verdiğim Zebrafinch türü) kaplı ve birlikte yürüyoruz, onları yakalamaya çalışıyorum ve yakalayamıyorum. Üzüntü bedeni...<sup>587</sup>

Kuşlar, aşkınlık simgelerinden biridir. Bu tür simgeler, insanın sınırlı bir varoluş durumundan kurtulup onu aşmasını, ruhsal gelişiminin daha yüksek, olgun bir aşamasına doğru ilerlemesini sağlar. İnsan, çocukluk döneminden sonra bütünlük duygusunu kaybeder, onun tekrar buna kavuşabilmesi için bilincini bilinçdışı ruhsal içerikle birleştirmesi gerekir. Bu birliktelikten “*ruhun aşkın işlevi*” ortaya çıkar. Diğer bir deyişle insan, bu birlikteliği gerçekleştirirse kendi kişisel benliğini tam olarak gerçekleştirir. İşte kuş gibi aşkınlık simgeleri insanın bu amaca ulaşmak için çaba harcanmasını temsil eder.<sup>588</sup> Marmara'nın kuşlara ulaşmak istemesi; ama bir türlü onları yakalayamaması onun ruhsal bütünlüğünü sağlayamadığı ve bunun için acı çektiği anlamına gelebilir. Sanatçı, buna benzer rüyaları daha önce de görmüştür.

<sup>585</sup> Sigmund Freud, *Düşlerin Yorumu II*, trc. Emre Kapkın, İstanbul: Payel Yayınları, 2010, ss. 214, 278- 279.

<sup>586</sup> Sigmund Freud, *Düşlerin Yorumu I*, İstanbul: Payel Yayınları, 2010, s. 285.

<sup>587</sup> Nilgün Marmara, *Kırmızı Kahverengi Defter*, s. 113.

<sup>588</sup> Joseph L. Henderson, “Modern İnsan ve Mitler”, Carl G. Jung, a.g.e., s. 149.

Şahinkaya'ya yazdığı mektuplarda yine buna benzer rüyalar gördüğünden söz etmiştir<sup>589</sup>. Bütün rüyalar, onları görenlerin yaşamlarıyla bağlantılıdır. Onlar, bir bütün olarak belirli bir kurguyu ya da üslûbu izlerler; bu nedenle geniş bir psikolojik etmenler ağının parçaları olarak kabul edilirler.<sup>590</sup> Marmara rüyalarında bütünlüğünü sağlamak ister ama bu deneyimi yaşamayı başaramadığı için kendini üzgün ve huzursuz hisseder. Sanatçının şiirlerinde de yaşayamadıkları için acı çeken bir özne vardır:

Kuramadığım güzelliklerin sessiz görünümü,  
Ulaşılamayanın boyun eğen yansıması,  
Sevda ile seslenir sizlere!<sup>591</sup>

Erol, bu konu ile ilgili olarak Marmara'nın "*kendi kapalı dünyasında Introvert bir tip oluşturan, klostrofobik ortamlarda hayallerini yaşatmaya devam eden bir karakter*"i taşıdığını, gerçekleştiremediği hayalleri ve arzularının onun fantazmalarını oluşturan kaynaklar olduğunu<sup>592</sup> belirtir.

*Kırmızı Kahverengi Defter*'de dikkat çeken notlardan biri de Marmara'nın yazdığı nesirlerdir. Örneğin:

Gizi kazınmış aynada  
yüzyüze geldiler.

Pencerede elmas tanecikler ve çevresinde delikler. Göz için.

Deli. Çöl faresi. Kum bekçisi. Cımbız gözlü. İğne burunlu. Eskiden bir yıldızmış. Göğünü yitirmiş. Kumda şimdi. Falına bakıyor. Yeniden dönecek mi? Taneleri kimi zaman tek çıksın diye sayıyor. Olmuyor, çift çıkıyor. Bazen 'çift' tutuyor içinden. Bu kez de tek çıkıyor.

Bulamıyor gök kuma hangi sayıyla yazılmış. Geceleri iyice umutsuz, renk körü... Çölde her şey birbirine karışıyor. Yakınındaki ev bir canavar, kıpırtısız, tetikte. Penceresinde elmas tanecikleri var, bunun ayırımında. Ardında bir karaltı bazen; izleniyor, bunun da ayırımında. Cımbız gözlerini belli etmeden odaklıyor pencereye doğru, dönüp, dikeliyor. Işıklıysa zaman, maki şemsiyesinin gölgesine sığmıyor. Bulutlu günler saydığı bir yana

aktardığı kum taneciklerinden oluşan tepenin üzerine tünüyor. Paranoyak bir fare. Canavardan çok korkuyor. Çöle eklenmiş denize bakıyor geride duran elmas

<sup>589</sup> Nilgün Marmara'nın Emel Şahinkaya'ya 29 Aralık 1985 tarihli, Tobruk'ta bulunduğu sırada yazdığı bir mektubundan.

<sup>590</sup> M. L. von Franz, "Bireyleşme Süreci", Carl G. Jung, *İnsan ve Sembolleri*, s. 160.

<sup>591</sup> Nilgün Marmara, "Kuğu Ezgisi", Nilgün Marmara, *Daktiloya Çekilmiş Şiirler*, s. 99.

<sup>592</sup> Kemal Erol, a.g.e., s. 37.

çerçeveyi unutmadan. Her ikisini de anlamıyor. İkiye ayırıyor tek ve çift gibi. Arkadaki canavarın sayısı tek, önünde açılan mavilik çift. Suya varamıyor, ıslanma korkusu var, eve de dokunamaz her gün her gece orada tek başına; pencere; karaltı; canavar... Dehlize iniyor, ürpertiyle kıvrılıyor karanlığa. Çıkarsam, çıkarsam, bakacak aşağılayarak, anlayışsız, ezercesine, bakacak bana. Denize bakıyormuş gibi yapıyor; beni izliyor saydığım tanecikleri, şemsiyemi, dehlizime inen delikleri... Gözlerime bakıyor. Gözlerimi cımbıza benzetiyor, iğne burunlu diyor bana, deli diyor, kum bekçisi diyor, göğünü yitirmiş bir yıldız diyor bana, kumda fal

baktığımı sanıyor, gök haritasındaki yerimi bulmaya çalıştığımı. Renk körüymüşüm, paranoyakmışım, umutsuzmuşum, korkuyormuşum denizden evden ondan. Dehlizimde tetikte beklediğimi düşünüyor, tedirgin olduğumu. Bilmez ki tüyle kaplanmış et ve kanda akışan hayvan erincini. Diş ve tırnak ve kuyruk ve kürk ve hız ve kayma ve... Dişlerini gösterecek bir gün, maskesi düşecek diye düşünecek. Hayvan dişlerini. Hayvan güldü. Güldü hayvan oysa, bilemez. Öfke sanacak, saldırıdaki inceliği öfke bilecek, kin kabul edecek tümünü, dişi, tırnağı, kuyruğu, kürkü, hızı, kaymayı.

Her gün her gece her an önünü ve ardım düşünüyör. Hiç bir düş kurmadan, yalnızca ön ve art. Art ve ön. Uluma ve dokunma korkusunu yenersen suya dalabilir, yüzebilir, dönüp canavara tırmanabilir. Pencerenin elmas taneciklerinden birine yakın durup bir deliğe yaklaşarak dişlerini gösterebilir. Öç alma duygusuyla yanarak 'Neden büyüdünüz, genleştiniz, yayıldınız, gövdelerinizle, aletlerinizle, anlaklarınızla, aşklarınızla, ağlatılarınızla, güldürülerinizle, yüceliklerle, baygınlıklarla; bu yerküreyi nasıl iyeliğinizin bir yapıtı olarak algılıyor onu altetmeye çalışıyorsunuz?' sorabilir. Neden ve nasilla, damarlarında akışan hınç dile, dişe gelir o zaman. Benden tiksiniyor. Donanımlı olduğumu sanıyor, kürkümün bir zamanlar olduğunu, sonra yok olduğunu varsayıyor.<sup>593</sup>

Bu satırlardaki tanecikler, şemsiye, dehliz, cımbız göz aslında anlatıcının aynada gördükleridir. Aslında anlatıcı yansıtma yapmış, kendi özelliklerini çöl faresine yüklemiştir. Eskiden bir yıldızken şimdi kumda bir çöl faresi olduğunu, göğünü yitirdiğini dile getirmesi onun güzelliğini ve kendisini hayata bağlayan şeyi kaybettiğini düşündüğünü gösterir. Göğünü bulamamaktadır; yâni kendisini kaybetmiş hissetmektedir. Metinde tek sayılı diye söz edilen evdir, çift sayılı diye söz edilense özgürlüğü ve sonsuzluğu simgeleyen mavilik; yâni deniz ve gökyüzüdür. Anlatıcı ikisinden de uzak durmaktadır; çünkü paranoya içindedir ve hiçbir şeyden emin değildir. Onun fala bel bağlaması da aslında umutsuz olduğunu göstermektedir. Anlatıcı maki şemsiyesiyle ışıktan korunduğunu dile getirerek kendisini sistemden, toplumdan yalıtıldığını, bu şekilde kendisini korumaya aldığını ifade etmiştir. Her an tetiktedir. Özgürlüğünü kazanıp kendisini göstermeye cesareti yoktur. Metinde suya

<sup>593</sup> Nilgün Marmara, *Kırmızı Kahveregi Defter*, ss. 51, 53, 55, 57.

dalıp yüzmek özgürlüğü, geri dönüp canavara tırmanmaksız kendini göstermeyi simgeleyebilir. Tüm cesaretini toplayıp diğerlerine her şeyleriyle dünyayı sahiplenme girişimlerinin nafile olduğunu, aslında dünyayla gereksiz bir savaş içinde olduklarını haykırmak istemektedir. Çevresindekiler aslında onu tanımamaktadır, düşündüklerinin tam tersi o hep korunmasız biridir. Ötekilerin ondaki öfke ve kinden kaynaklandığını düşündükleri saldırganlığın asıl sebebi sadece doğal bir korunma içgüsüdür.

### **2.3.DAKTİLOYA ÇEKİLMİŞ ŞİİRLER VE METİNLER**

Marmara son mektubunda eşine "İstersen daktiloya çekilmiş şiirlerimi bastırabilirsin." diye yazar. Şairin ölümünden sonra eşi ve dostları onun şiirlerini *Daktiloya Çekilmiş Şiirler* (1988) ve *Metinler* (1990) diye iki ayrı kitap olarak Şiir Atı'nda yayımlarlar. *Daktiloya Çekilmiş Şiirler* Marmara'nın eşinden yayımlanmasını istediği şiirlerdir. *Metinler* ise onun daha sonra bulunan geride kalmış şiirleridir.<sup>594</sup> Bu kitaplar ilk olarak Şiir Atı Yayıncılık tarafından yayımlanmıştır. *Daktiloya Çekilmiş Şiirler* ise daha sonra Telos Yayıncılık (2002) ve Everest Yayınları (2006, 2008, 2010) tarafından da basılmıştır.

Marmara eserlerinin kitap olarak yayımlanması mutluluğunu yaşayamadı.

---

<sup>594</sup> Buket Aşçı, a.g.g.y.



### **3. BÖLÜM**

#### **NİLGÜN MARMARA'NIN SANAT HAKKINDAKİ GÖRÜŞLERİ**

### 3.1. SANAT, AŞKINLIK VE KURTULUŞ

Sanatla ilgilenen pek çok insan benzer şeyden söz etmektedir. Ne diyeceklerini ve ne yazacaklarını bilmiyorlardır; ancak bir an gelir ki onların içlerindeki bir şey yapacaklarını üretir. Örneğin ünlü oyun yazarı Neil Simon yaratıcı anlarını “bilinçli olarak yazmıyorum, sanki omzumda bir esin perisi oturuyor” diye ifade eder. Bu durum, bilinçdışından kaynaklanır.<sup>595</sup>

Yaratıcı edim sırasında bilinçdışı ile bilinç arasındaki bağlantı sağlanmıştır. Bilinçaltı, bilinçdışı ve bilincin birlikte işlediği; entelektüel, iradî ve duygulanımsal işlevlerin hep birlikte rol aldığı, tüm benliği içeren bu hâl “vecd” ya da “ecstasy” olarak adlandırılır. Vecd, “kendinden geçecek derecede dalgınlık; kendini kaybedercesine ilahî aşka dalma; aşırı heyecan; kederlenme” gibi anlamlara gelir. Bu sözcüğün İngilizce karşılığı ise “ecstasy”dir. “Ecstasy”nin sözlük anlamı ise “düzeni bozulma; yerinden oynama, edilme”dir. “Yoğun bir duygusal tahrik, acı ya da diğer bir duyum tarafından kendini kontrol edebilmenin, usun ötesine geçme, güçlü bir duygu tarafından ele geçirilme” diye tanımlanan vecd ya da ecstasy hâli birbirine karşıt pek çok düşünce tarafından yüceltilmiştir. Ruhlarla ilişki(trans), melankoli, aşk, uyarıcılar, Tanrı’ya yönelme vecd ile sonuçlanabileceği gibi sanatsal yaratı da bu hâlin yaşanmasına neden olabilir.<sup>596</sup> Bu sırada ruh sezgisel bir edimle fikri esin çerçevesinde kendisinde yakalar; yani sanatsal bir fikir sezgide açınarak duyulur duruma gelir. Zihin ya tamamen kendi içindeki bir ögeyi yakalamış ya da dışındaki bir nesneyi duygusal ve düşünsel etkinliğiyle kuşatmıştır. Birdenbire ortaya çıkan ve esin ya da ilham diye de adlandırılan bu duygu taşkınlığı, anlık olmasa dahi çok kısa süren etkinliğinde “bilincin görünmez koşullarında” çok daha önceden kurulmuş fikri kaygan bir biçimde duyurur, sanatçının bilincinde görünür kılar. Sanatçı, fikrin o an kurulduğu hissine kapılabilir ve tam anlamıyla bir aşkınlık duygusu yaşar.<sup>597</sup> Marmara da poetikasını dile getirirken sanatın aşkın bir yönü olduğu üzerinde durur:

Şiir, dairesel bir labirente yeşil merkezden dağılan ana yolları kesen kısa keçi

<sup>595</sup> Bahri Karaçay, a.g.m., ”, s. 42.

<sup>596</sup> Rollo May, a.g.e., s. 71.

<sup>597</sup> Afşar Timuçin, a.g.e., s. 204.

yolları açmaktır; üzerinden kurtlar da aşırır, tilkiler de... Sıçrama, uzun yolları kesmek amacı, çembere ulaşma duygusu ve “hasta olmayan hayvana” duyulan özlemle gerçekleştirilir.<sup>598</sup>

Marmara gibi pek çok kimse de (bilim adamı, düşünür ve sanatçılar) sanatın- özellikle şiirin- aşkınlık boyutunu irdelemiştir.

İslâm medeniyetinde ilahî aşkı ifade etmenin en iyi yolu olarak şiir ve musiki kabul edilir. Her iki sanat alanında da ritim çok önemlidir. Şiirde belli ölçülere dayanan ritim, âlemdeki ritim ve ahengi yakalamaya çalışır. “Şuur” ile aynı kökten olan şiir “bilincine varmak, derinden kavramak, hissetmek, sezmek” gibi anlamalara gelir, “için dışa yansıması ve mânânın surete bürünmesi” olarak görülür ve bu özelliğiyle önem kazanır. Bâtına, hayatın özüne, fizikötesine işaret eder ve onun nihai anlamda derinliğinin, büyüklüğünün kaynağı da mecazî bir yolla gerçekleşen hakikat ile ilişkisidir.<sup>599</sup> İslam şiiri, eşyayı çıplak bir olgu olarak ele almaz, onun niteliksel yönünü de dikkate alır, biçimin öze delâletini savunur. Âlemin içsel bütünlüğünü ve çeşitli boyutlarını daima göz önünde bulundurur. Âlemdeki aslî uyuma ilişkin sezgi şiirin hikmete yaslanmasına imkân vermiş ve şiir “âlemin güzelliği, onun bâtinî birliğinin, bölünmez bir özle, dolayısıyla sayı ve ölçüye gelmez bir gerçeklikle uyum içinde olduğunun göstergesi” olarak görülmüştür.<sup>600</sup> Bu anlayış şiiri “Allah’ın bu dünyadaki doğrudan bir etkisi ve manevî âlem şuurunu insanda uyarmanın en kestirme yolu” ve hakikatin ifadesi konusunda mantığın yetersiz kaldığı durumlarda önemli bir imkân olarak kabul eder; İslam şiiri de eşyanın fizik ötesi seslerini yakalamaya ve insan ile ilahî âlem arasında mahrem bir bağ kurmaya çalışır ve “zihni yürüyüşün ruhî açılışlarla buluştuğu bir ayin”e dönüşür.<sup>601</sup> Fikir ve duygunun şiirdeki buluşması ise “âlemdeki düzen ve güzelliğin dil düzeyindeki bir tezahürü” olarak değerlendirilmiştir. Böyle bir şiir, eşyadaki ahengi dil düzeyine yankılandırmakta ve insanın varlığının daha üst durumlara yükselmesinde önemli bir aracı konumundadır. Bu anlayışa göre şair de görünenin ötesine geçebilen, mutlak ve kalıcı güzelliği fark

<sup>598</sup> Nilgün Marmara, a.g.e., s. 37.

<sup>599</sup> Turan Koç, *İslam Estetiği*, İstanbul: İsam Yayınları, 2009, s. 166.

<sup>600</sup> Titus Burckhardt, *Aklın Aynası: Geleneksel Bilim ve Kutsal Üzerine Denemeler*, trc. Volkan Ersoy, İstanbul, 1987, ss. 29-30’dan naklen: Turan Koç, *İslam Estetiği*, ss. 166- 167.

<sup>601</sup> Turan Koç, a.g.e., ss. 167- 168.

edebilen ve bunu dile getirmeye çalışan biridir.<sup>602</sup>

Nietzsche de benzer düşünceleri *Müziğin Ruhundan Tragedyanın Doğuşu* isimli eserinde dile getirmiştir. Düşünür, yaşamın biri uyanık, diğeri düşlere dalan iki yarımı olduğundan söz etmiş ve insanın özünün giz dolu temeli konusunda düşün bir karşıt değerler gömüsü olduğunu ileri sürmüştür. Ona göre, doğada çok güçlü bir sanat eğilimi vardır ve “gerçek oluş” ya da “temel Bir”, tükenmezcesine acı çekiş ve çatışmalarla doludur. İnsan kendi deneysel varlığını evrenin varlığı içinde, “temel Bir’in ortaya konmuş bir tasarımı” olarak idrak eder. Düş de insanlara “görünüşün görünüşü” ve “temel tutkunun daha yüksek bir sevinci” olarak verildiğinden doğanın özünde sanatçıda ve sanat eserinde bulunan sevinç vardır. Nietzsche, Schiller’in şiirin müziğe dayalı bir düzen olduğu; duygunun ise şairde başlangıçta belirlenmemiş, açıklanmamış bir varlık olduğunu ve daha sonra düzenlendiği görüşlerinden hareketle bir şairin nasıl eserini oluşturduğunu ele almıştır. Nietzsche’ye göre bir şair Dionysosça bir sanatçı olarak “temel Bir”le kendi acısı ve direnişi yüzünden bir olur ve bu “temel Bir”in görüntüsünü müzik niteliğinde ortaya koyar. Evrenin dolaysız bir şekilde gerçekleşen bu yansıması başka türlü olursa; yani “yeni bir biçime giriş” diye nitelenirse bu müzik Apollonca düş kurmanın etkisiyle, yeni bir biçimlendirmeye bir düş görünümü içinde görünür. “Temel acı”nın kavramdan ve biçimden yoksun, müzikle ilgili yansıması görünüş içinde çözülür ve böylece ikinci bir yansımaya gerçekleşir, onun biricik benzeri ya da örneği ortaya çıkar. Bu sırada şair sadece kendisinden doğan farklı türdeki nesnelleşmelere evrenin hareketlendirici bir merkezi olarak “ben” der. Bu benlik; yani “görüntüyü sağlayan deneysel gerçek” insanların özdeşi değildir, biricik bir gerçektir. Varlığın temelinde bulunan ve olmakta olan dingin, ebedî bir benliktir. Şairin görüntüleriyle mutlak üstün usun bakışı varlığın temeline inmektedir.<sup>603</sup>

Şiiri aşkınlaştırma olarak görmesi bakımından İslam medeniyetinin, Nietzsche’nin ve Marmara’nın şiir anlayışı birbirine çok benzemektedir.

---

<sup>602</sup> Cihan Okuyucu, *Divan Edebiyatı Estetiği*, İstanbul, 2004, s. 67’den naklen: Turan Koç, a.g.e., s. 168.

<sup>603</sup> Friedrich Nietzsche, a.g.e., ss. 31- 32, 36- 38.

Şiir- aşkınlık ilişkisi çok eskiden beri bilinmektedir. Bu konuyla ilgili önemli bir husus da şudur ki şiirdeki aşkınlık bu yazı türünün sadece “ilham, vecd içinde şiir söylemek, şiirin şamanizmdeki gibi sağaltım etkisini kullanmak” gibi özelliklerinden kaynaklanmamaktadır. Şiirlerde kullanılan imge, metafor gibi unsurların aşkınlılaştırıcı işlevleri vardır. Çünkü imge “gerçeğin ikinci derecede türevi”dir. Şair imgeler kullanarak var olan gerçeklik düzleminin dışına çıkar ve yeni bir gerçeklik düzlemi oluşturur, bir önermede bulunur ve yeni bir konum hazırlar. Oluşturduğu dilin ayrışık yapısı onu günlük anlamsal-iletişimsel süreçten kopararak onun yeni bir olgu ve tanım düzlemine geçiş yapmasını sağlamaktadır.<sup>604</sup> Şiir sezgilerin harekete geçirilmesine dayandığı için kurmacaya dayanır, yokluğun içinden üretilir, beklenmeyenine öne çıkarılmasını öngörür, çarpıtmayı gerektirir. Dilin verili ve ulamsal yapısının yerine onun değiştirilmiş, dönüştürülmüş, bağıntılarından koparılmış bir kapsamını ihtiva eder. Çarpıtmayla şiir gerçeklik duygusundan uzaklaşır ve gerçekliğin ötesine geçer. Bu durumda, şiiri okuyan kişi de artık başka bir dünyanın içinde olduğunu kabul eder, varsayar.<sup>605</sup> Bu bağlamda Derrida’nın görüşleri önemlidir.

Derrida’ya göre edebî bir metin kendinde sonlu olamaz, bir metnin ortaya çıkışı da mutlaka aşkın bir okumayı gereksinmektedir; eğer bir metin bunu göz önünde tutmazsa kendi kendisini ortadan kaldıracaktır<sup>606</sup>. Dolayısıyla bir şiirin ortaya çıkması kurmaca- gerçeklik çelişkisi ile ilgili bir aşkınlık gerektirdiği gibi şiir ile okuma ve aşkınlık arasında da bir ilişki vardır. Şiirin ortaya çıkması okuma eylemine, okuma eylemi de şiirin aşkınlılaştırılmasına neden olacaktır. Nasıl ki herhangi bir varlık, kendi gerçekliğinden soyutlanıp duyular-duyarlılıklar dünyasına taşınarak kutsallaştırılırsa şiir de aşkınlığına, boşluk-yokluk ilişkisine okumayla ulaşır. Kavranması bir zorunluluğa dayalı olduğu ve uzak, soğuk bir anlamla çevrili bulunduğu için onu da kutsal ile özdeşleştirebiliriz. Aşkınlılaştırılmış bir anlamın başlangıçta bilinç ile ilişkisi yoktur. Bilinç onu sonradan algılamaktadır. Bu sürecin

<sup>604</sup> Hasan Bülent Kahraman, a.g.e., s. 465.

<sup>605</sup> Hasan Bülent Kahraman, a.g.e., ss. 438- 440.

<sup>606</sup> Jacques Derrida, *Acts of Literature*, ed. D. Atridge, New York ve Londra: Routledge, 1992, p. 45’ten naklen: Hasan Bülent Kahraman, a.g.e., s. 439.

başlangıcını duyular- sezgiler düzlemi oluşturmaktadır.<sup>607</sup>

Bütün bu özellikleri dolayısıyla Derrida şiirin bir kalp işi, yürekle kavranan bir olgu olduğunu öne sürmüştü ve bu durumun bir deyim olarak ortaya çıktığını belirtmiştir: Fransızca “apprendre par coeur”, Arapçada ise “hafıza an zahiri kalp”<sup>608</sup>. Şiirin nesnesi de gerçeklikten çok sezgiye dayalıdır, “ ‘olmayan’ bir düzlem”e ya da yok bir mekâna aittir. Bu da, şiirin mekânı boşalttığını ve onu okuyan insanı sınırsızlıkla kuşattığını göstermektedir.<sup>609</sup> Mekânın çözülüp yokluğa itilmesi ve özgül yeni bir mekânın kurulması zaman kavramını da etkiler. Mekânın ortadan kalkması zamanın da ortadan kalkmasına neden olur ve şiirin kapsadığı zaman, zaman ötesine ya da zamansızlığa doğru genişler. Öyleyse şiirin zamanının bir sonsuzluk olduğu da söylenebilir.<sup>610</sup> Marmara da günlüğünde şiirin tanımını yaparken aynı zamanda şiir ile ilgilenmenin insana alışılmış olanı aşarak sonsuzluk ve sınırsızlık deneyimini- okyanusvari duyguyu- sunduğunu, bu yönüyle şiirin onu nihai aşamaya -zamanın ve mekânın ötesine geçme aşamasına- ulaştırabileceğini ifade etmek istemiştir.

Marmara, poetikası hakkındaki görüşlerini dile getirirken Nietzsche’ye ve Lacan’a gönderme yaparak insanın eksik, kusurlu bir varlık olduğundan söz eder.

Nietzsche, Deccal isimli eserinde insanın hastalıklı bir hayvan olduğundan söz eder:

(...) İnsan katiben yaratılmışların tacı değildir: her yaratık kusursuzluğun merdiveninde insanla aynı basamakta durmaktadır... Ve bunu iddia ederken bile fazla ileri gidiyoruz: insan rölâtif bir açıdan bakıldığında hayvanların en hastalıklısı, en kötü yetişmiş olanı ve içgüdülerinden en tehlikeli biçimde uzaklaşmış olanıdır(...)<sup>611</sup>

Nietzsche’nin yine de insana dair bir umudu vardır:

<sup>607</sup> Hasan Bülent Kahraman, a.g.e., ss. 441, 443- 444.

<sup>608</sup> Jacques Derrida, “Che cos’è la poesia?”, *A Derrida Reader*, ed. Peggy Kamuf, Columbia University Press, 1991, p. 290- 297’den naklen: Hasan Bülent Kahraman, a.g.e., s. 444.

<sup>609</sup> Jacques Derrida, *Memoirs of The Blind: The Self Portrait and Other Ruins*, trc. P. A. Brault ve M. Naas, Chigo ve Londra: Chigo University Press, 1993’ten naklen: Hasan Bülent Kahraman, a.g.e., ss. 447- 448.

<sup>610</sup> Hasan Bülent Kahraman, a.g.e., ss. 448- 449.

<sup>611</sup> Friedrich Nietzsche, *Deccal- Hristiyan Karşıtı*, trc. Arzu Yarbaş, İzmir: İlya İzmir Yayınevi, 2010, ss. 26- 27.

(...) İnsan, yalnızlık, kötü hava, hastalık ve zahmete gereksinim olarak nasıl dayanır? Aslında, insan her şeyi halledebilir, çünkü varlığı için yeraltında savaşmak için doğmuştur; insan her seferinde tekrar ışığa kavuşacaktır ve zaferinin altın saatini yaşayacaktır- sonra doğduğu gibi, yenilmez, gerilimli, daha zor ve uzak olan şeyler için hazır, gerilmiş ama her yeni gerilmeyle daha güçlü. Ama bazen bana bir bakış lütfeder misiniz, 'iyinin ve kötünün ötesinde' bunu bahsedebilecek Tanrıçalar bulunduğunu kabul ederek- yalnızca mükemmel, tam anlayışlı, mutlu, güçlü, zafer kazanmış ve hâlâ korkuya yer olan bir bakış olsun! İnsanın varlığını olumlayan bir bakış, insana karşı olan inancıyla farkında olan ve kendini kurtaran bedene girmiş insan mutluluğunun bakışı! (...) <sup>612</sup>

Nietzsche'ye göre insan kusurlu ve eksik bir varlıktır. Onun bilişiminde kısıtlamalar, süreksizlikler söz konusudur, ortaya çıkan belirlemeleri ise kuşkuludur ve umut verici olarak ise sadece süreklilik olgusu kalmaktadır; Nietzsche'nin gerçek tutkusu diye tanımladığı bu olgu <sup>613</sup> insanın varoluşuna anlam verecek eğretilmeleri bulgulasıdır. Nietzsche, bu görüşleriyle Descartes'ın "felsefi insan tanımının temeli" kabul edilen "düşünen şey" kavramını, "şiirsel hayvan" kavramına dönüştürmüştür. Batı metafiziğinin simge, eğretileme, söylen gibi temel olguları da gerçeğini bu çıkışta bulur. <sup>614</sup> Modernist şiir imgeden eğretilmeye, eğretilmeden düzdeğişmeceye, düzdeğişmecedan simgeye geçiş olarak gelişmiştir. Yansılamanın ortadan kalktığı bir düzlemde onun oluşturduğu boşluğu eğretileme doldurmuştur. <sup>615</sup> Aslında insanların söylenlere, simgelere, göstergelere gidişinin sebebinin insanın dünyasıdır. İnsan varoluşunu tanımlayamamaktan kaynaklanan bir boşluk duygusu ve bu boşluğu aşma arzusu içindedir; böyle bir tutkuyla yaratılmıştır. Söylenler, simgeler, sanat ve onların dilsellik ile ilişkisinin kaynağı da bu tutkudur. Lacan ise bu durumu "isteğin düzdeğişmeci" olarak ifade etmiş ve insanın tümlüğe ve yeterliliğe sahip olamayışını vurgulamıştır. <sup>616</sup> Marmara da şiir hasta olmayan hayvana duyulan özlemle gerçekleşir derken insanın varoluşundan kaynaklanan boşluğu şiir aracılığıyla doldurabileceğini ima etmiştir. Sanatı bir kurtuluş yolu olarak

---

<sup>612</sup> Friedrich Nietzsche, *Ahlâkın Soykütüğü*, ss. 37- 38.

<sup>613</sup> S. L. Gilman (ed.), *Friedrich Nietzsche on Rhetoric and Language*, New York and Oxford: Oxford University Press, 1989, s. 250'den naklen: Hasan Bülent Kahraman, a.g.e., s. 132.

<sup>614</sup> Jacques Derrida, *Margins of Philosophy*, trc. A. Bass, Londra: Routledge & Kegan Paul, 1982, p. 213'ten naklen: Hasan Bülent Kahraman, a.g.e., s. 132.

<sup>615</sup> S. L. Gilman (ed.), *Friedrich Nietzsche on Rhetoric and Language*, New York and Oxford: Oxford University Press, 1989, s. 250'den naklen: Hasan Bülent Kahraman, a.g.e., s. 132.

<sup>616</sup> Harry Davidson, *T. S. Eliot and Hermeneutics: Absence and Interpretation in 'The Waste Land'*, Louisiana State University, Baton Rouge, 1985, p. 103'ten naklen: Hasan Bülent Kahraman, a.g.e., s. 133.

görmektedir. Bunu Şahinkaya'ya yazdığı bir mektupta da dile getirmiştir:

Evet Nietzsche'ye göre “insan hasta bir hayvandır” ama bence insan can çekişme durumundan kendini kurtarmaya çalıştıkça, sağaltabildiği ölçüde insan (ve belki de olması gereken gerçek hayvan!) olabilir çünkü yaşamın şen döngüsü böyle olmasını dilemektedir ya da ben bu hayali dileği bir buyruk bilmek istiyorum. Görmek- görebilmek- bilmek aşamaları böylece gerçekleştirilir; sayrılıktan bu genel geçer bu ezici bu kalık bu tuhaf çoğunluğun sürücül toprağından bir mavi kan yaratarak ve onunla beslenerek, besleyerek. Çok mu baş edilir olumlanır bir karmaşadır bu mavi kanın yaratılma süreci, bu çır çır çırpınma, gül dikenleri arasındaki dans, aklın zamanla tuttuğu bu güreş? Değil belki, ne var ki, insan dönüştürerek oynayan, oynayarak dönüştüren varlıksa, değerler yeniden yaratılabilirliğini korur en azından, yaşamın önerdiği ve geri bıraktığı zenginliğin içinden seçimler yapmada özgürdür artık, seçilmesi gereken kimi zaman bitimsiz bir acı da olsa... O zaman acı sonsuzca boyutlanır, çok katlı sevinç paylarını içerir avaz avaz haykırmalar ve gözyaşlarını da... Görünümü dingin bir mavi olur, gümüş bir göl kadar kıpırtısızdır; insan bir yüzeyinde bir dibinde yaşar onun, tabanı erişilmez kuyumların eriyikleriyle kaplıdır, bunun içinde olmayanlar bilmezler- işte şu bir parça donuk mavi gümüş yüzeyinde küçük bir kafa derler- bilemezler nasıl bir yumuşak taklalar evrenidir o kapalı ülke...<sup>617</sup>

Marmara; Nietzsche'nin sanat hakkındaki görüşlerinden, modern ve postmodern sanat anlayışlarından etkilenmiştir.

Nietzsche, *Müziğin Ruhundan Tragedyanın Doğuşu*'nda iki tip insandan söz eder: “kuramsal insan” ve “sanatı bir kurtuluş aracı olarak gören ‘soylu insan’”. Ona göre kuramsal insan bilme arzusuyla doludur; ancak çok büyük bir yanılığın içindedir ve hakikate asla ulaşamayacaktır. Onun yanılığısı düşüncenin varlığı düzene sokacağına dair duyduğu sarsılmaz inançtır. Soylu kimse ise gerçeklerin farkındadır ve sanat onun için bir sığınak bir kurtuluştur.<sup>618</sup>

Nietzsche, modernizmin tükendiğini yazılarında en çok vurgulayan yazarlardan biri olmuştur. Onun ileri sürdüğü “varlığın yitirilerek Tanrı'ya olan inancın sarsılmaya başlaması ve insanların nihilizme doğru gidişleri” iddiası bilim ve aklı aşırı derecede yücelten aydınlanma düşüncesine karşı eleştirel bir yaklaşımın da oluşmasına neden olmuştur. Nietzsche ve onun ardından Freud, toplumun yitirdiği varlık düşüncesinin yeniden ortaya çıkmasını sağlamıştır. İnsanların düzene şüphe ile bakmaya başlamasında da onların etkisi olmuştur. Gerçeği doğada, bilimde ve

<sup>617</sup> Nilgün Marmara'nın Emel Şahinkaya'ya Tobruk'ta bulunduğu sırada yazdığı, 29.12.1985 tarihli bir mektuptan.

<sup>618</sup> Friedrich Nietzsche, *Müziğin Ruhundan Tragedyanın Doğuşu*, ss. 96- 97, 99- 100.



gelecekte arayan insanlar, Tanrı düşüncesini yitirme noktasına gelmişler ve bu nedenle de suçluluk duymaya başlamışlardır. Yaşadıkları suçluluk duyguları da onların yeniden geçmişe yönelmelerine ve mutluluğu geçmişte aramalarına neden olmuştur.

Nietzsche'nin dikkat çektiği “varlığın yitirilmesi konusu”nu; yani “toplumsal normların kişiliği ele geçiren ve benliğin kaybolmasına neden olan modernizm görüşü”nü Freud daha ileri götürmüştür. Ona göre kapitalist düzende insanlar para hırsı ve arzularına yenik düştüğü için mutsuz olmakta ve onların pek çoğu da ezilmektedir. Burjuvazinin arzularına yenik düşerek benliğini kaybeden bir insanın yeniden hayata dönmesi için sözde akılcılık ve arzulu burjuva yapısı yıkılmalıdır. “Özne ve ‘ben’in üstünlüğünü savunan libido yüklü ‘narsizm’ ” bir kurtarıcıdır ve insanların kendilerine dönmelerini sağlayacaktır. İnsanlar, “Ben’in üstünlüğünü” fark edecek, kendi varlıklarının bilincine varacak ve toplumdaki yerlerini yeniden sorgulamaya başlayacaklar ve kapitalizmin yol açtığı yabancılaşma sorununu aşacaklardır. Alman Düşünür Karl Marx da maddî üretimin gücünü elinde tutan sınıfın üstünlüğünü ve hakimiyetini zihinsel gücün kullanımını ele geçirerek genişlettiğine dikkat çekmiş, Nietzsche ve Freud’un kişilerin yabancılaşma süreci içerisine girdiklerine dair benzer bir yaklaşım göstermiştir.<sup>619</sup> Marx’a göre işçiler ürünlerinden uzaklaşarak onlara yabancılaşmış, onların içinde buldukları ve uyguladıkları ise kendilerine yabancı kalmıştır. İş bölümü insanları katı kategorilere ayırmış ve ekonomik sistem insanları diğer insanların ihtiyaçlarına karşı kayıtsızlaştırmış, birbirlerine yabancılaştırmıştır.<sup>620</sup>

Düşünürler, bireyin varlığını ve benliğini yitirmesine yol açtığı için modernizmi eleştirmiştir. İktidarın endüstriye hakim olmaya çalışması modernizm üzerine yapılan ilk eleştirilerin- “varlığın yitirilmesi ve kapitalist iktidarın bireyler üzerinde üstünlük kurma görüşünün belirmesi”- altında yatan en büyük etmendir. Burjuva düzeni XIX. yüzyıldan itibaren bir endüstri imparatorluğu kurmuş, hızlı

---

<sup>619</sup> Burcu Günay, a.g.t., ss. 19- 20.

<sup>620</sup> Ahmet Cevizci, *Felsefe Sözlüğü*, İstanbul: Paradigma Yayınları, 2000, s. 624’ten naklen: Burcu Günay, a.g.t., ss. 20- 21.

sanayileşmeyle tek ve seri üretim ekonomisi oluşturmuştur. Batı medeniyeti, bu sistemi pazar politikası hâline getirmiştir, bilhassa Henry Ford'un girişiyle Almanya'da seri üretim modellerini insanların tüketimine sunmuş ve taleplerin pazar sahipleri tarafından belirlendiği bir sistem oluşturmuştur. Bütün bunların sonucunda pazarda markalaşma ortaya çıkmış, üretim bilimsel ilerlemelerle değil de araçsal üstünlükle gerçekleşmeye başlamıştır. Modernizmin “bilimsel akılla ilerleme düşüncesi” sarsılmış, “maddeci evrenselliğin oluşturduğu bir dönem”e geçiş yapılmış ve “akıl çağı” olarak da nitelendirilen aydınlanma çağı eleştirilmeye başlanmıştır. Ayrıca XX. yüzyılda yaşanan iki büyük savaş, insanların modernizm sürecinde üretilen teknolojik silahlarla öldürülmeleri, yapılan soykırımlar sonucu modernizme duyulan inanç yitirilme noktasına gelmiştir.<sup>621</sup> Bunun sonucunda modern ve post modern sanat anlayışları rasyonalizmin dünyaya uğrattığı hayal kırıklığı sonrası insanlığın kurtuluşunu sanata bağlamıştır.

Frankfurt Okulu düşünürlerinden Adorno, felsefenin bugünkü görevinin nesnenin haklarını özneye karşı korumak olduğunu savunur. Nesne olarak doğayı, insanın iç doğasını ve toplumu kasteder. Ona göre özne merkezli felsefeler sınıflandırmış, işine yarayanı alıp kullanmış, yaramayana ise atık muamelesi yapıp onu atmıştır. Oysa önemli olan “öteki ilkesinin korunması”dır. Her şey, kendinden başkasına saygı göstermekle yükümlüdür ve her şeyin kendisinden başka olma hakkı vardır.<sup>622</sup> İnsanlık bu ilkeyi göz ardı etmiştir ve onun yanlış tarihinin sebebi de budur. Özne-nesne ayrılığı gitgide insan-doğa ve insan-insan karşıtlığına dönüşmüş ve iletişim bozulmuştur. Adorno buna alternatif olarak “farklılıkların eşdeğerliliği ve farklılaşma özgürlüğü” üzerine kurulu bir iletişimi gösterir. İnsan-doğa, insan-insan arasındaki sözleşmenin yeniden yapılmasını gerekli görür. Ona göre, öznenin nesne üzerindeki tahakkümünün kaldırılması Hegel gibi idealist düşünürlerin önerdiği gibi özne-nesne eşitliği ile sağlanamaz. Bu tahakkümün kaldırılması ancak “özne ile nesnenin birbirlerine yansımalarını içeren karşılıklı konumları” ile gerçekleştirilebilir

---

<sup>621</sup> Burcu Günay, a.g.t., s. 21.

<sup>622</sup> Orhan Koçak, “Horkheimer ve Frankfurt Okulu”, *Marx Horkheimer-Akıl Tutulması*, İstanbul: Metis Yayınları, 1994, s. 33'ten naklen: Artun Avcı, a.g.t., s. 62.

ve bu şekilde özne de nesne de özgün varoluşunu koruyabilecektir.

Ötekinin özgürlüğü ve varolma hakkı özgür bir toplumun esasını oluşturur. Ben ancak ötekini dinlediği sürece kendi benliğini bulacaktır. İnsan ancak doğa üzerinde tahakküm kurma hırısından vazgeçerse doğanın dilinden anlayabilecek ve onunla sağlıklı iletişimi gerçekleştirebilecektir. Frankfurt Okulu düşünürleri alternatif olarak gördükleri bu iletişim biçimini “mimesis” kavramı ile ifade etmişlerdir. Mimesis, insanların doğaya öykünmesidir, Frankfurt Okulu düşünürleri mimesinin insan-doğa ilişkisinde egemenlik ve tahakküm üzerine kurulu olanın dışında yeni bir kanal açabileceğini ileri sürmüşlerdir.<sup>623</sup>

Horkheimer, felsefe ile ilgilenenlerin ve bilim adamlarının öncelikli olarak yapması gerekenin çocukluk sonrasındaki dönemde toplumsallaşmanın etkisiyle bulanıklaşan ilk çocukluktaki mimesislerin bellekte yeniden canlandırılıp uyandırılmasını sağlamaktır. Bu ise ancak özne ile nesne arasındaki örtüşmeyi sağlayan yeni bir dil ile mümkündür. Dil, baskı altındakilerin özlemini, Doğa'nın davasını, mimetik güdülerini ve coşkuyu içinde taşır ve yansıtır. Bu güdü ve coşkunun yıkıcı bir eyleme değil de evrensel bir dile dönüştürülmesi gerekir. Böylece potansiyel olarak nihilist bir enerji insan ve doğa arasında yeniden uyum sağlamak için çalışmaya başlayacaktır.<sup>624</sup> Mimetik coşkunun, güdünün, esrikliğin dili ise sanatın ve şiirin dilidir. Bu dil, insanlığın tarihöncesine ilişkin anısını canlı tutan belleği oluşturarak insanın arkaik varoluş biçimini yeniden anımsamasını sağlayabilir.<sup>625</sup> Bu bağlamda Oskay'ın şiir ile ilgili görüşleri önemlidir:

Şiirin yaşamak istediği düş, yaşadığımızdan başka bir zamana gitmektir... Başka bir türlü ritmi olan ve mekânla, eşya ile içten kaynaşan bir zamana gitmektir... Efendi konumundaki insanın da, köle konumundaki insanın da yaşamının somut gerçekliği olan olgunun bozup çarpıttığı mekânla, zamanla, eşyayla ilişkilerimizin düzeltilebileceği bir zamana gitmek ise, açıktır ki, yabancılaşma-öncesindeki efendi/köle ikiliğinin toplum hayatına temel alınmadığı arkaik insanın günlerine gitmek; bunu anımsayarak şimdiki zamanı yargılayacak bir farkındalık kazandırmaktadır.

---

<sup>623</sup> Artun Avcı, a.g.t., ss. 62- 63.

<sup>624</sup> Martin Jay, *Diyalektik İmgelem*, trc. Ünsal Oskay, İstanbul: Ara Yayınları, 1989, s. 391'den naklen: Artun Avcı, a.g.t., s. 63.

<sup>625</sup> Artun Avcı, a.g.t., ss. 63- 64.

Oskay’a göre özgür bir iletişim biçimi ancak, egemenlik ilişkilerinin mümkün olmadığı bir zaman ve mekânda gerçekleşebilir. Şiirin genel olandan söz etmesinin arka planında ise efendi- köle ayırımını devam ettiren bir sistemdeki “aldanımı yırtıp atmak” ve kişiyi “libassız hâlde ifade edebilmek” arzusu vardır.<sup>626</sup> Bir başka düşünür Susan Sontag ise her çağın kendi tinsellik tasarısını yeniden üretmesi gerektiğini savunur. Tinselliği “insanlık durumunda içkin olan sancılı yapısal çelişkileri çözmeyi, insanlık bilincini bütünlemeyi, aşkıncılığı amaçlayan davranış örnekleri” olarak tanımlamıştır. Ona göre bu tasarı “modern çağın en etkili eğretilmesi” olarak nitelendirdiği sanatta gerçekleşmiş ve modern yüzyıl da kendisini en net bir şekilde sanat hareketlerinde ifade etmiştir.<sup>627</sup>

XX. yüzyılın ilk çeyreğinde avangard olarak tanımlanan sanat hareketleri ortaya çıkmış ve modernizm bu sanat hareketlerinde kendisini temsil edecek görüntüyü aramıştır. “Kıyamet duygusu ve düşüncesi”nin de onların temel belirim biçimlerinin tezahür etmesine çok büyük etkisi olmuştur; hatta tarihsel avangard “Global büyük savaştan sonra kusmalar, manik saldırılar ve yarı çöküntülerle sistemi şiddetle sarsarak gelen derin bir organik reaksiyon olan Büyük Şok’un başlıca semptomlarından birisi” olarak nitelendirilmiştir.<sup>628</sup> Onun Dadaizm, Gerçeküstücülük ve Dışavurumculuk gibi akımlarında apokaliptik (kıyamete özgü) yönelimler bulunmaktadır. Tarihsel avangard, dinî ve siyasî ayaklanmalar gibi kıyamet ve kurtuluş imgelerini sahiplenmiş ve kötülüğü betimlerken- onda yıkıcı bir içerik sezdiği için- övmüştür. Bütün imgeleriyle yıkımı istemiştir; çünkü bu yıkımdan yeni bir dünyanın doğacağına inanmaktadır.<sup>629</sup> Avangard sanatçılar, gerçek bir yeniden başlamanın ancak gerçek bir sondan sonra yaşanabileceğini düşünmüş ve “içinde insanın var olabileceği, seyre dalabileceği ve düş kurabileceği bir sanat evrenini

---

<sup>626</sup> Ünsal Oskay, *Tek Kişilik Haçlı Seferleri*, İstanbul: İnkılap Yayınları, 2000, s. 109’dan naklen: Artun Avcı, a.g.t., s. 64.

<sup>627</sup> Artun Avcı, a.g.t., ss. 117- 118.

<sup>628</sup> Roger Shattuck, “Love and Laughter: Surrealism Reappraised”, Roger Shattuck, *The History of Surrealism By M. Nadenau*, translated by R. Howard, New York: The MacMillian Compony, 1965, p. 11’den naklen: Artun Avcı, a.g.t., s. 118.

<sup>629</sup> Ahmet Oktay, “Apokalips: niçin ve şimdi?”, Emlak Sanat Galerisi Apokalips Sergisi için katalog içinde, İstanbul, 1999, ss. 47- 48’den naklen: Artun Avcı, a.g.t., s. 118.

yeniden yaratmak” için kendi dünyalarını gerçek anlamda yıkmaya çalışmışlardır<sup>630</sup>. Onların psikanalizle ilgilenmelerinin sebebi de de yıkımdan sonra arkaik zamanlardaki yaşam biçimlerinin yeniden kurulabileceği inancıdır<sup>631</sup>.

Daha sonraları- XX. yüzyılın son çeyreğinde- ortaya çıkan postmodernizm de modernizmin kişinin kimliğini yitirmesine yol açan “modernizmin bilim öncelikli akılcı yaklaşımı”nı maddeci yaklaşıma dönüştüren bir düşünce sistemine, “tek, evrensel olanı savunan dünya görüşü”ne karşı çıkmıştır. Bilimsel akılcılık yerine bilgi ve ürün çeşitliliğini getirmiş; evrenselin yerine ise yerel ve bölgesel olanı benimsemiştir. Modernizmin geçmişi reddetmesi, ileriye yönelip her daim yeniyi arama tutkusu, postmodernizm döneminde “geçmişe olan özlem”e dönüşmüştür. Bu yüzden Beral Madra bu sürecin “anlamın daha önce yapılmış ve yaratılmış olanların birleştirilmesinde” aranması gerektiğini<sup>632</sup> vurgulamıştır. Ayrıca postmodernizmin bütün siyasî kurumlara muhalif bir “kuralsızlık görüşü” de vardır. Modernizmin insanlara dayattığı sınırlamalar, burjuvazinin isteklerine göre belirlediği toplumsal kurallar postmodernizm ile birlikte yerini “sınırsız arzu”ya bırakmıştır. Postmodernist eğilim, Nietzsche ve Freud’un düşüncelerinden beslenmiş ve onunla birlikte kişinin arzulu bir varlığa dönüşerek yitirdiği benliğini yeniden kazanması istenmiştir. Modernizm ile insanlar benlik ve toplum düşüncesini, ideolojik ve siyasî düşüncelerini yitirme noktasına gelmiş, “para ve güç için mücadele eden bir Pazar ekonomisinin aracı” hâline gelmişlerdir ve onların “evrenselleşme ve toplumsallaşma ile yitirdikleri gerçek doğaları”nı postmodernizm döneminde sanat aracılığı ile yeniden kazanabilecekleri düşünülmüştür.<sup>633</sup>

Bu düşüncelerden etkilenen Marmara’nın yazı- özellikle şiir- aracılığıyla bir gün bu hayalin- aldanım libasının yırtılması, insanın gerçek doğasına kavuşması, daha iyi bir dünyanın kurulması, hakikate ulaşmak) gerçekleştirilebileceğine dair bir

---

<sup>630</sup> Mircea Eliade, *Mitlerin Özellikleri*, trc. Sema Rıfat, İstanbul: Semavî Yayınları, 1993, s. 71’den naklen: Artun Avcı, a.g.t., s. 118.

<sup>631</sup> Artun Avcı, a.g.t., s. 118.

<sup>632</sup> Beral Madra, *Postmodernizm Bildirisi*, Karşı Sanat Galerisi, İstanbul, 2005’ten naklen: Burcu Günay, a.g.t., s. 21.

<sup>633</sup> Burcu Günay, a.g.t., ss. 21- 22.

ümidi vardır:

Sezebildiğim, duyumsayabildiğim, düşünebildiğim kadarıyla, her masadan soyun tehlikesi akıyor çağlar içinde, şimdi ve gelecekte. Buna karşın sizin Zambaklı Padişah'ta dile getirdiğiniz gibi, "Şiir ölüm ve yaşam dolayısıyla/ Şimdi ve daima açıktır." Görüşü can çekişen hayvanlar olmaktan bir ölçüde de olsa, bir yanılısama olsa da kurtarıyor bizleri. Ama mezbahadayız; etlerimiz damgalanır, tülленir ve kıçlarımızda karanfil... Bu bilgiyle ölüme, ölümün üzerine yürümek (hem de sağlam bir su üstünde) güç olan, alışılmadık olan, görmelikten gelinen ve karşı durulan...

Çingeneler üzerine yazılan bir metinde şöyle deniyordu: "İklim ve polis izin verirse Çingeneler çıplak gezer." Bu şöyle de yorumlanabilir; coğrafya ve erk izin verirse, arayanlar düşüncenin bedenini ortaya çıkarabilir ya da vermeseler bile bazıları bunu usulcacık bulup çıkarıverir. İşte bu türden Çingeneler, Güney Afrikalı siyahların, beyazların tutumunu açıklayan tümcelerini de kendilerine mal edebilirler: "Açgözlülüklerinden büyük toprak sahibi olmamıza izin vermediler. Mülkiyet duygumuz gelişmediği için, psikolojik olarak komünizmin bizi, onları korkuttuğu kadar korkutmadığını şimdi dizlerini döverek keşfediyorlar."

Bir bulup çıkarma işlemi ve süreciyse sinir düğümlerinin sözcüklerden oluştuğu bu karlı bölgede hâlâ bir umut olarak bekletiliyor, arayarak, varmaya çalışarak... Doğmuş olmak ve yazıyı seçmiş olmak, kim tarafından yazıldığı belli olmayan bir referans mektubunu nereye ve kime götüreceğimizi bilememektir belki de; gözün elmasına yürümek!<sup>634</sup>

### 3.2. SANAT VE CİNSİYET

Marmara, bugün dünyada yaşanan pek çok haksızlığın, kötülüğün, çirkinliğin bir sebebinin de ataerkil düzen olduğunu düşünmektedir:

E. Jelinek varolmadığını savunuyor.

"Tarihin eğlendirici yanı kadının ölümü olmuştur. Kadın sonu gelmeden önce bir kez daha isyan etse de, lezbiyen olsa da, kesici dişlerini ameliyatla sertleşmiş erkeklik organına dönüştürüp onlarla kendi çocuklarının kanını emse de bu böyle. Çünkü erkek toplumu dünyayı bozdu."<sup>635</sup>

Dünya üzerindeki ataerkil düzenin insanlık tarihinde uzun bir geçmişi vardır. Bu konuda araştırma yapan Marilyn French, Kadınlara Karşı Savaş isimli kitabında genel olarak kabul gören tarihsel görüşün "insanlığın, yırtıcı hayvanlar gibi avcılıkla geçindiği ve erkeklerin kadınları saçlarından tuttuğu gibi mağaralara sürüklediği bir vahşet döneminden sonra gelişme kaydederek, erkeklerin kadınlara otomobil kapılarını açtığı bir 'uygarlık' evresine ulaştığı doğrultusunda" olduğunu; ancak kimi

<sup>634</sup> Nilgün Marmara, "Beduh 1", [y.s], 22 Nisan 1967.

<sup>635</sup> Nilgün Marmara, *Kırmızı Kahverengi Defter*, s. 64.

bulguların bu görüşün tam tersi yönde olduğunu belirtir. Arkeolojik kalıntılar, günümüzden on bin yıl kadar önce tanrıçalara tapan, herkesin eşit statüde olduğu ve refah içinde yaşamlarını sürdüren toplulukların olduğunu göstermektedir.

French'e göre erkeklerin kadınlara karşı savaşı muhtemelen günümüzden on bin yıl kadar önce ortaya çıkmıştır ve erkekler de "güce dayalı erkek üstünlüğünü" M.Ö. 4000'den itibaren gerçekleştirmeye başlamıştır. Başlangıçta insanların çocukların dünyaya gelişindeki eril rolden haberleri yoktur ve erkekler de toplumsal yaşamda öneme sahip değildir ve her işi-çocuk doğurup yetiştirmek, yiyeceklerin büyük bir bölümünü toplayıp üretmek gibi- kadınlar yapmakta, topluluğun aldığı kararlarda da daha çok onların sözü geçmektedir. Bu durum, insanların avcılığa başlamasına ve ok atmayı öğrenmesine kadar, yaklaşık olarak iki buçuk milyon boyunca sürmüştür.

İnsanlar başlangıçta grup hâlinde avlanıyordu, zamanla erkeklerin avcılık konusunda daha üstün olduğu ortaya çıktı ve erkekler bu yetenekleri sayesinde toplumda rol sahibi olmaya başladılar; ancak bu düzen insanların çocuğun oluşumunda erkeğin rolünü öğrendikten sonra da uzun süre değişmemiştir. İnsanlar daha sonra toplayıcılık yapmak yerine tahıl üretmeye başlamış ve bu durum nüfusun artmasına yol açmıştır. Bu arada av hayvanlarının da sayısı azalmaya başlamıştır. Bunun üzerine erkekler de av törenleri yaparak toplumsal saygınlıklarını korumaya çalışmışlardır. Dişilerdeki erinlik başlangıcını taklit etmiş, çocuklara erkek dayanışmasını öğretmek için erinlik ayinleri düzenlemiştir. Bu ayinlerde amaç, kadınlara karşı çıkmak, anne ile olan besleyicilik, yumuşaklık, sevgi gibi asal bağın yerine tam tersi özellikleri getirmektir, bu yüzden de söz konusu ayinler vahşet içermektedir. Ayinler sırasında kadınca eğilimler aşağılanmakta ve katı davranışlar olumlanmaktadır. Bu süreçte kadınlar bir kast olarak erkeklere karşı çıkmamışlardır, geçmişte kadın dayanışmasına rastlanmamıştır; bunun sebebi onların toplum yaşamındaki vazgeçilmez konumlarının farkında olmaları ve erkek dayanışmasını bir tehdit unsuru olarak görmemiş olmaları, ayrıca oğullarının sorumluluk duygusunu arttıracığı, onlara mutluluk getireceğini düşünmeleridir.

Erkekler doğumda oynadıkları rolü öğrenince hırslı eril rahiplerin de etkisiyle çocukların erkek soyundan geldiğini ve kendi isimlerini taşıması gerektiğini savunmuştur ve soyun erkekten türemesini de garantilemek için kadınları kaçıarak köleleştirmeye ve böylece onları soylarından koparmaya çalışmışlardır ya da eşlerinin evlenir evlenmez soylarını terk ederek kendi aşiretlerine gelmelerini istemişlerdir. Erkeğin babalık iddiasında bulunabilmesi için kadının cinselliğini koruma altında tutması gerekti. Erkekler artık, kadınları denetim altında tutmaya ve taciz etmeye başlamışlardır. Bu uygulama günümüzden yaklaşık beş bin yıl önce dünyanın çeşitli yerlerinde yaygınlık kazanmıştır. Bunun üzerine kadınlar bu değişikliklere tepki göstermeye başlamıştır.

Efsaneler, mitler, kutsal kitaplarda söz edilenler de cinsler arasındaki mücadelelere tanıklık etmektedir. Kadın bu mücadelelerde yenik düşmüştür; ancak tarih göstermiştir ki kadınların yenilgisi erkeklerin de yenilgisi olmuştur. Çünkü “görece eşitlikçi ve özerk hısım akraba toplulukları” yok olmuştur. Bu bağlamda Sümercede sözlük anlamı “anaya dönüş” olan “amargi” sözcüğünün özgürlük anlamında kullanılması anlamlıdır. Erkekler hükmetme arzusuyla egemenlik alanlarını genişletmeye çalışmıştır. Başlangıçta kadınlar da erkekler gibi askerlik yaparken zamanla dövüşmenin de bir erkek işi olduğu kabul edilmiştir. Fatihler yenilen halkları köleleştirmiş, haraca bağlamış, hatta topraklarını gasp etmiştir. Bunun sonucunda devlet ortaya çıkmıştır.

İlk devletlerde erkek yönetici seçkinlerle kan ya da evlilik bağı bulunan kadınlar dahi ikincil konumdaydı, devletlerin yasalarında kadınların bedenlerinin erkeklerin tasarrufunda olduğuna dair hükümler vardı. Üstelik kadınların mal mülk edinmesi ya da mülkünü başkasına devretmesi imkânsız kılınmıştır. “Kurumlaşmış erkek egemenliği” muhtemelen M. Ö. 4000’li yıllarda Mezopotamya’da ortaya çıkmış ve dünyaya yayılmıştır ve ortaya çıktığından beri pek çok devrim gerçekleşmiştir; ancak ona karşı duran tek hareket feminizm olmuştur. Günümüzde dünyanın birçok yerinde kadınlar bu duruma tepki göstermeye başlamış ve politik eylem grupları oluşturmuştur. İnsan gibi yaşamak- ücretlerine el konulmaması,



boşandıktan sonra çocuklarını yanlarına alabilmek, mülk edinebilmek, eğitim ve çalışma hakkı, eş seçiminde karar sahibi olabilmek, bedenlerine sahip çıkabilmek gibi haklara sahip olmak- istemektedir. “Erkeklerin kadınları dövmekte, ırzlarına geçmekte, sakat bırakmakta ya da öldürmekte kendilerini özgür hissetmelerine” tepki göstermektedirler. Feminist kuramcılar, eşitsizliğe dayanan ataerkil düzene ve sınıf ayrılıklarına karşı çıkmaktadır; kadın kimliği, insanın doğası ve deneyimleri ile ilgili alternatif tanımlar öne sürmektedir. Üstelik pek çok kadın dünya barışı ve çevrenin korunması gibi hareketlerde aktif rol oynamaktadır. “Kurumlaşmış erkek egemenliği” ise onların bu meydan okumalarına bütün güçleriyle karşı koymaktadır.

French, aydınlanmacıları da bu konuda ikiyüzlü görür ve onları samimi bulmaz. Ona göre, son iki yüzyılın siyasal ve toplumsal hareketleri seçkinleri iktidara getiren Aydınlanma'nın düşünceleri ile beslenmiş olduğu için seçkinler bu ilkeleri reddetmemektedir ve aydınlar da köylülerin, işçilerin ve kadınların “kendilerine hizmet etmek üzere doğa tarafından görevlendirilmiş ikinci sınıf yaratıklar” olduğunu düşündüklerini açıkça ifade etmemişlerdir. “Kurumlaşmış erkek egemenliği” asıl amacını hiçbir zaman açıklamamıştır. Çeşitli kültürlerdeki mitler kadın üstünlüğüne karşı erkek saldırısını haklı gösterirken tarihte bu türden bir açıklama olmasa da erkekler Tanrı'nın ya da doğanın kadının erkeğe bağımlı yarattığını, erkeğe akıl yürütme, mantıklı düşünüş, idrak yeteneği ve manevi güç gibi olumlu özellikler verdiğini, kadına ise keşmekeşe yol açan bir duygusallık, azgın bir cinsellik gibi olumsuz özellikler verdiğini ileri sürerek “kurumlaşmış erkek egemenliği”ni haklı çıkarmaktadır.

Günlük hayatta, aileyi geçindiren temel unsur kadın olmasına rağmen erkekler onları önemsiz görmektedir. Pek çok ülkede nüfusun yarısından çoğunu oluştursa da politikacılar onları nüfusun küçük bir yüzdesini ilgilendiriyormuş gibi “hak talebinde bulunan özel bir grup” olarak nitelendirmektedir. Zamanımızda pek çok hükümet yetkilisi ve dinî önder kadınların çıkarlarını zedeleyici kararlar almakta ve bunu yaparken kadınlardan doğrudan doğruya söz etmeyip konuyu saptırmakta, asıl amaçlarını gizlemektedir. Kadının ikincil konumda kalması için en çok kullanılan

klişe söz “ailenin korunması” olmaktadır. Dünyanın pek çok yerinde de kadınlar ve çocuklar erkeklerin tehtidi altındadır.<sup>636</sup> French, bu düşüncelerini Charlotte Bunch’un yaptığı bir araştırmayı örnek vererek destekler: “bir etnik ya da ulusal grup erkeklerin kadınları öldürdüğü ve sakatladığı oranda bir diğer gruba zarar verseydi (ayrıca araştırmacı sadece yakınların saldırılarından söz etmekte), bu durum olağanüstü hâl ya da savaş ilanını gerektirirdi.”<sup>637</sup>.

French, bu sonuçların kaza eseri ya da rastlantısal olmadığını belirtir; çünkü cinslerden birinin diğerine dünyanın her yerinde ciddi bir şekilde zarar vermesi kaza eseri olamaz. Doğada insandan başka bir cinsin öbürünü sürekli olarak yok ettiği başka bir tür yoktur. Erkeklerin bu yırtıcılığının doğal olduğu, onların hormonal veya genetik özelliklerinden kaynaklandığı; bu nedenle de değiştirilemeyeceği ileri sürülmüştür; ancak tarih erkeklerin her zaman kadınlara karşı böyle saldırgan olmadığını, iki cinsin bir zamanlar birlikte eşitlik içinde yaşadıklarını göstermektedir. Erkeklerin kadınlara karşı savaşı günümüzde de vahşi bir şekilde devam etmektedir. Görmezden gelinen, kabul edilemeyen gerçek şudur ki “bir yarısı sistemli bir biçimde öbür yarısına kurban edilen bir tür”ün ömrü uzun olmayacaktır, böyle bir tür yok olmaya mahkûmdur.<sup>638</sup> İşte erkek toplumunun dünyayı bozması bu tarihsel gerçeklerle ilişkilidir. Eşitsizliğe ve adaletsizliğe dayanan ataerkil düzen dünyayı bozmuş ve bu süreç sadece kadınların değil erkeklerin de zararına olmuştur.

Amartya Sen, 100 Milyondan Fazla Kadın Kayıp isimli makalesinde “kadın cinsinin yok edilmesi”nin etnik bir azınlığa uygulansaydı soykırım olarak kabul edilecek bir olgu olduğunu belirtir. Dişi dölütlerin kimi ülkelerde seçmeci bir şekilde doğumu engellenmeseydi kız çocuklara oğlanlara gösterilen özenin aynısı gösterilseydi hayatta kalabilecek kadın sayısını hesaplamıştır. Sen’e göre eğer iki cinse de bakım açısından eşitsiz davranılmazsa dişi cins erkekten daha uzun yaşamaktadır. Ana rahmine düştükten doğuma kadar ve dünyaya geldikten sonra

---

<sup>636</sup> Marilyn French, *Kadınlara Karşı Savaş*, trc. Beril Eyüboğlu, İstanbul: Metis Yayınları,1993, ss. 7, 14-19.

<sup>637</sup> Charlotte Bunch, özel mektup, 1986’dan naklen: Marilyn French, a.g.e., s. 19.

<sup>638</sup> Marilyn French, a.g.e., ss. 19- 20.

ömrü boyunca dişi cinsler hastalığa ve zor koşullara karşı erkeklerden daha dayanıklıdır. Erkekler çoğunlukla daha iyi eğitime ve işlere ve daha saygın statülere sahiptir. Onların adet kanaması, gebelik, doğum ve çocuk yetiştirmek gibi yük ve sorumlulukları yokken, beslenme ve tıbbî bakımın eşit olduğu şartlarda kadınların ömrü erkeklerden daha uzundur; ama dünyanın pek çok yerinde erkek nüfusu kadın nüfusundan daha fazladır. Böyle bir nüfus ise ancak kasıtlı olarak gerçekleştirilebilir.<sup>639</sup>

1930'lara kadar Hindistan'da doğumdan hemen sonrası haricindeki hemen hemen tüm yaş gruplarında 1930'lara kadar kadın ölümleri erkeklerden belirgin ölçüde daha fazlaydı. Bilhassa küçük kızlar, yetersiz beslenmeden dolayı ve sağlıklarıyla ilgilenilmediği için çok geçmeden hayatını kaybediyordu. Hintli ailelerde çoğunlukla erkekler yemeklerini yedikten sonra kadınlar sofraya artıklarıyla karınlarını doyurmak zorundadır ve yemek yemede en sona bırakılanlar da hep kız çocuklarıdır. Erkekler de birçok defa kadınlara hiçbir şey bırakmaz. Geçen yüzyılda Hindistan'da kadınların erkeklere oranı durmadan azalmıştır. 1901'de 97 kadına 100 erkek düşmekteyken, bu oran 1971'de 93:100'e, 1991'de ise 92: 100'e düşmüştür.<sup>640</sup> Nüfusu fazla ülkeler arasında yer alan Pakistan'da yine kadın sayısı erkek sayısından düşük orandadır, 94 kadına 100 erkek düşmektedir. Bu orantısızlıkların asıl sebebi yoksulluk değildir, kadınlara karşı olumsuz tutumdur. Hindistan'ın en zengin iki eyaleti Pencap ve Haryana'da 86 kadına 100 erkek düşmesini, buna karşılık daha yoksul olan ama anaerkil bir geleneğe sahip Kerela'da yaklaşık olarak 103 kadına 100 erkek düşmesi bunun en somut kanıtıdır. Dişi cins öldürülerek yok edilmektedir.<sup>641</sup>

Dünya nüfusunun % 51'ini oluşturan kadınlar XX. yüzyılın sonlarında nüfus bakımından çoğunlukta olma özelliklerini kaybetmişlerdir. BM'nin 1991 yayınlarından birinde Hindistan, Pakistan, Arnavutluk, Birleşik Arap Emirlikleri (Bu

---

<sup>639</sup> Marilyn French, a.g.e., ss. 144- 145.

<sup>640</sup> Amartya Sen, "Yüz Milyondan Fazla Kadın Kayıp" ve Barbara Crosette, "India's Population Put at 844 Million", *New York Times*, 26 Mart 1991'den naklen: Marilyn French, a.g.e., s. 145.

<sup>641</sup> Marilyn French, a.g.e., s. 145.

ülkelerde kadınların erkeklere oranı 48,3:100'dür.) isimli ülkeler gelişmiş ülkelerdeki kadın çoğunluğunu dengelemiş, dünya nüfusunda erkekleri çoğunluk durumuna getirmiştir.<sup>642</sup> Dünya tarihinde pek çok kadının yok edilmesi akla Luce Irigaray'ın Oedipus ile ilgili mite yaptığı değerlendirmeyi getirir. Feminizm, Batı metafiziğini hazırlayan dil, gövde, bilinç, bilinçaltı gibi kavramları sadece psikanaliz gibi çözümleme sistemleri ile irdelemekle yetinmemişlerdir. Psikanalizi de sorgulamışlardır. Bu yöndeki en önemli çıkışlardan birini de Irigaray yapmıştır.<sup>643</sup>

Irigaray'a göre psikanaliz, yöntembilimini geliştirirken tarihsel ve toplumsal bileşenleri görmezden gelmiştir. Üstelik psikanaliz ataerkil bir yaklaşımdır, Batı bilincinin annelik kavramına neler borçlu olduğunun üzerinde hiç durmamıştır ve fallosentrik yanlılığıyla evrensel bir doğru olarak kabul edilip kendi varsayımlarına dahi kapalı kalmıştır.<sup>644</sup> Onun eleştirdiği ikinci kavram "Baba Yasası"dır. Yazar, *Anneyle Gövdese İlişki* isimli eserinde Oedipus kompleksini ele almış ve bu mitolojinin simgesel bir baba katilliği içerdiğini; Anaksimandres ve Orestes ilişkisinden yola çıkarak gerçekte katledilenin anne olduğunu dile getirmiştir<sup>645</sup> ve ana dili diye geliştirilen kavramın baba dili olduğunu vurgulamıştır<sup>646</sup>.

Irigaray'ın olduğu gibi Kristeva'nın yaklaşımlarının ve dilsellik ile ilgili tartışmalarının ve Yapısalcılık sonrası felsefenin de etkisiyle Batı "öteki" kavramını ve "fark" olgusunu gündeme almıştır<sup>647</sup>. Feminizm bu bağlamda çağdaş düşüncenin önemli merkezkaç ve muhalif güçlerinden biridir<sup>648</sup>, bir söylem olarak kendisini ötekileştirmiştir. Bir söylemin mevcut sistemin dışına çıkıp ona karşı tavır alması,

---

<sup>642</sup> Birleşmiş Milletler, "The World's Women: 1970-1990 Trends and Statics", 1991'den naklen: Marilyn French, a.g.e., s. 145.

<sup>643</sup> Hasan Bülent Kahraman, a.g.e., s. 347.

<sup>644</sup> Luce Irigaray, "The Limits of Transference", *The Irigaray Reader*, ed. M. Whitford, Oxford: Blackwell, 1992'den naklen: Hasan Bülent Kahraman, a.g.e., s. 347.

<sup>645</sup> Luce Irigaray, *The Speculum of The Other Woman*, trc. C. Gill, Ithaca: Cornell University Press, 1985'ten naklen: Hasan Bülent Kahraman, a.g.e., ss. 347- 348.

<sup>646</sup> Luce Irigaray, "The Bodily Encounter With the Mother", *The Irigaray Reader*, ed. M. Whitford, Oxford: Blackwell, 1992, p. 41'den naklen: Hasan Bülent Kahraman, a.g.e., s. 348.

<sup>647</sup> Deborah Cameron, *The Feminist Critique of Language: A Reader*, Londra: Routledge, 1990'dan naklen: Hasan Bülent Kahraman, a.g.e., s. 348.

<sup>648</sup> Linda Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*, New York ve Londra: Routledge, 1990, p. 197'den naklen: Hasan Bülent Kahraman, a.g.e., s. 348.

onu radikal bir şekilde eleştirmesi feminist bir söylem olarak kabul edilir.<sup>649</sup> Bu bağlamda Marmara'nın da feminist bir söylemi olduğu söylenebilir. Şair günlüğünde insanların gerçeklerle yüzleşecek cesareti olmadığını, kendilerini yalanlarla aldattıklarını ve “öteki”lere tahammülleri olmadığını ve onları birer tehdit olarak algıladıklarını dile getirmiştir:

Bulanıklık olsa gerek sevgilim/ bulanıklık. Işık korkutuyor kaçırıyor.  
Ne, bir vampir mi ne? Sarımsaklar asın bahçelerinize, kazıklar saklayın, nallar,  
ikonlar, maydanozlar, her dem çekirdek bir taze kolay küpler, küreler, prizmalar,  
yeldeğirmenleri, kekikler, keklıklar, duman acıları, kutu yosmaları. Saklayın ve  
sakının. Adım başı, adam başı, âdem başı yüceltilen bu çürük elmalara inanın ve  
sakının vampirlerden.<sup>650</sup>

Metindeki vampir, “öteki”ni simgelemektedir. Vampirler ile ilgili çok sayıda mit vardır, kimi mitlerde onların ölümlerini kabul etmek istemediğinden; isyan ettiği ya da günah işlediği için cezalandırıldığından, lanetlendiğinden söz edilir. Günümüzdeki pek çok vampir öyküsünde de Tevrat'ta geçen iki asi karakter Lilith ve Kabil'e göndermeler yapılır.<sup>651</sup> Lilith, Musevî ve Hristiyan inançlarında Hz. Âdem'in ilk karısıdır. Tevrat'ın ilk bölümü “Yaratılış”ın 1. Bab'ında Hz. Âdem ile birlikte bir dişi yaratıldığından, 2. bölümünde ise Hz. Âdem'in kaburga kemikğinden bir kadının yaratıldığı yazılıdır.<sup>652</sup> Tevrat'ta açıkça yer almasa da pek çok Musevî dini kaynağı II. bölümde söz edilen kadının Hz. Âdem'in ikinci karısı olduğu, birinci bölümde söz edilenin ise ilk karısı Lilith olduğuna inanır<sup>653</sup>.

İnanışa göre Lilith, Hz. Âdem ile aynı zamanda ve aynı anda yaratılmıştır, Hz. Âdem ile eşit olduğunu düşündüğü için ona tabii olmayı şiddetle reddetmiş, Tanrı'ya dahi asi olmuş ve bunun üzerine cennetten uzaklaştırılmıştır. Tanrı daha sonra Hz. Âdem'in kaburga kemiğinden Hz. Havva'yı yaratmıştır, Hz. Havva, Hz. Âdem'in bir parçasından yaratılmış olduğu için ona tabii olmuştur. Hz. Âdem ve Hz. Havva ilk günahı işleyip cennetten kovulduktan sonra çocukları olmuştur. Lilith onları çok

<sup>649</sup> Hasan Bülent Kahraman, a.g.e., s. 351.

<sup>650</sup> Nilgün Marmara, *Kırmızı Kahverengi Derter*, s. 71.

<sup>651</sup> “Vampir”, *Vikipedi Özgür Ansiklopedi*, <http://tr.wikipedia.org> [13. 01. 2013].

<sup>652</sup> “Lilith”, *Vikipedi Özgür Ansiklopedi*, <http://tr.wikipedia.org> [13. 01. 2013].

<sup>653</sup> Babylonian Talmud Niddah 24b, Babylonian Talmud Shabbat 151b, Babylonian Talmud Baba Batra 73a - 73b, Babylonian Talmud Erubin 100b. Artscroll Schottenstein Talmud Bavli ISBN 1-57819-067-3'den naklen: “Lilith”, *Vikipedi Özgür Ansiklopedi*, <http://tr.wikipedia.org> [13. 01. 2013].

kıskanmış ve bundan sonra doğacak her bebeği öldürmeye yemin etmiştir. Bir ifride dönüşen Lilith, geceleri yeni doğum yapmış evlere girip loğusa kadınların bebeklerini boğar. Bu nedenle Musevîler lohusa kadınları akşamları evde yalnız bırakmaz ve Lilith'in evde bebek olduğunu fark etmesinden korktukları için akşamları çamaşır ipindeki çocuk bezlerini kaldırırlar.<sup>654</sup> Kabil de Lilith gibi lanetlenmiş bir kimsedir. Onunla ilgili hikâye, Sümer mitolojisindeki Emeş-Enten ve Lahar-Aştan hikâyesine çok benzer; ondan Semavî dinlerin kutsal kitaplarında da söz edilmektedir.

İncil'in ilk bölümünü oluşturan Eski Ahit'te yer alan hikâyeye göre Hz. Âdem ve Havva'nın ilk çocukları olan Habil ve Kabil, Tanrı'ya adak adar; ama Tanrı sadece Habil'in adağını kabul eder. Bunun üzerine Kabil kıskançlık duygusuna kapılır ve Habil'i öldürür ve lanetlenir. Kıyamet gününe değin yeryüzünde dolaşmak zorunda kalacaktır. Kabil, kardeşini öldürdüğünü anlayan insanların onu da öldüreceğini söylediği zaman Tanrı onun bedeninin lanetli olduğunu gösteren bir iz bırakır ve şöyle der "Her kim Kabil'i öldürürse intikam yedi kat fazlasıyla onun üzerine olsun.". Tanrı'nın bu söz üzerine Kabil ilk katil ve ilk ölümsüz olarak yeryüzünü dolaşmaya başlar. Kabil'in çocukları da olur ve bu çocuklar bir şehir kurarak ona Kabil'in oğlu Hanok'un ismini verirler. Kur'an-ı Kerim'de Maide sûresinde isimler belirtilmeden Hz. Âdem'in ilk oğulları arasında geçen bu olay anlatılmıştır. Kabil'in hikâyesinin devamına kutsal kitaplarda yer verilmez; ancak Lilith ya da Enoch'un kitabı gibi doğruluğu kilise tarafından reddedilen bazı eski kitaplarda yer verilmiştir. Bu kitaplara göre Kabil, yaptıklarına ceza olarak ölümlü bir ruhtan mahrum edilmiş ve ölümlüler gibi dünya nimetlerinden yiyememiştir. Kabil, bir süre sonra Hz. Âdem'in ona boyun eğmeyi reddettiği için sürgün edilen ilk karısı Lilith ile birleşmiştir. İkisi Kızıldeniz civarındaki Nod kentine yerleşmiştir. İbrani mitolojisinde Lilith, kâbusların kraliçesi ve tüm iblislerin anasıdır. Hiçbir şey yiyemeyen Kabil'e kendi kanından vermiş ve onu hayatta tutmuştur. İkisinin soyunun ilk vampirleri

---

<sup>654</sup> "Lilith", *Vikipedi Özgür Ansiklopedi*, <http://tr.wikipedia.org> [13. 01. 2013].

oluşturduğuna inanılmaktadır.<sup>655</sup> Lilith, eşitlik istediği için “tarihin ilk feministi”<sup>656</sup> olarak nitelendirilmiştir.

Marmara'nın şiir anlayışını da şiirlerinde mevcut sisteme karşı eleştirel, muhalif tavra sahip olduğu ve iktidarı reddedici bir tutum içinde olduğu için feminist diye nitelendirebiliriz. Marmara'nın şiirlerinde ataerkil düzenden duyulan rahatsızlık ve bu düzenin bozulmasına dair arzu sezilir. O, bu konu ile ilgili duygu ve düşüncelerini en yoğun bir şekilde *Kan Atlası* isimli şiirinde dile getirmiştir. *Kan Atlası*'nda, Plath'ın *Sırça Fanus* romanındaki ana kahraman Esther gibi ataerkil bir düzende yaşamaktan bunalmış bir özne vardır. Esther, “sırça fanusun içinde ölü bir bebek gibi tıkanıp kalmış”<sup>657</sup> çok genç bir kadın karakterdir, romanın sonlarında “(...)Bir gün, bir yerde – okulda, Avrupa'da herhangi bir yerde– o boğucu çarpıtmalarıyla sırça fanusun yeniden üzerime inmeyeceğini nasıl bilebilirdim?”<sup>658</sup> diye kendi kendine sorar. *Kan Atlası*'ndaki çocuk ise yosunlarla dolu bir suyun içinde boğulmaktadır: “Çolak mırıltılarla dövmelenen çocuk/ her gün her gece eğer adasında./ Gözü ağzı elinden alınmış, yosunlar/ sarmış bedenini çılgınlarken bunu/ su içinde(...)”<sup>659</sup>

Marmara'nın şiirleri öteki olmak kavramına dayanan zelil sanatın<sup>660</sup> tipik örnekleridir. Onun şiirlerinde Antonin Artaud'un yılgı ve vahşet tiyatrolarında olduğu gibi Doğu sanatının acımasız, şiirsel duyarlılığı<sup>661</sup> söz konusudur; çünkü şiddet ve iğrençlik had safhadadır. Onun Lütuf, Dönüşsüz Yara, Canavar Fistanı, Hayvan Güldü, Vahşet Koşusu, Dilek- Miş, Durum, Masal, Kaya Kulak, Mal Di Luna, Kan Atlası, Kirpinin Öcü isimli şiirlerinin neredeyse tamamı şiddet, iğrençlik ya da dehşet içermektedir. Bunun dışında onun neredeyse tüm şiirlerinde şiddet, iğrençlik ya da dehşet içerikli imgeler vardır.

---

<sup>655</sup> Vampir”, *Vikipedi Özgür Ansiklopedi*, <http://tr.wikipedia.org> [13. 01. 2013] .

<sup>656</sup> “Lilith”, *Vikipedi Özgür Ansiklopedi*, <http://tr.wikipedia.org> [13. 01. 2013] .

<sup>657</sup> Lois Ames, “Sylvia Plath İçin Notlar”, Sylvia Plath, *Sırça Fanus*, trc. Handan Saraç, Can Yayınları, İstanbul 1987, s. 272.

<sup>658</sup> Sylvia Plath, *Sırça Fanus*, s. 248.

<sup>659</sup> Nilgün Marmara, “Kan Atlası”, Nilgün Marmara, *Daktiloya Çekilmiş Şiirler*, s. 161.

<sup>660</sup> Gökçen Şahmaran, a.g.t., s. 101.

<sup>661</sup> Nilgün Marmara, *Kırmızı Kahverengi Defter*, s. 92.

Daktiloya Çekilmiş Şiirler'deki şiirlerdeki şiddet içerikli imgeler:

Cellat yargıları kusmak; ağaçlara baltayla vurmak; çöplükte konutların can çekişmesi; elleri kesmek; gül bahçesinde vurulmak; görünmeyen ellerin boğazları sarması; girdabın aşağı çekmesi; zakkumun acı özsuyu ve ceset bakışı; dev goncaların boğaz tıkaması; siyah bir irisin bir gölü yutması ve korkağın meraklı güveye ateş etmesi; kanının mezarlarını kazmak; yanan boğazlar; çoğulun acımasız tırnakları; gülün soluğunu kıskanan dikenler; yanık halka; sesin boğulması ve vücudun erimesi; boğucu göl; zakkumun iniltileri; cinnet torbası; boğaz tıkayan yağmur; cinnetler mağarası ve torbası; boğaz tıkayan yağmur; acıyı artılayan sabah yürüyüşü; ağızdan şenlenen lav kuyusu; tende kargışı bilmek; güven için cesedi arttırmak, solgun isimlerin tarihi doğraması, sarının ılım dokusuyla maviyi boğazlaması ve Gökgül'ün öldüresiye canının acıması; yarasaların kana, parmaklara yaklaşması; acı avcısının çantasındaki insan pıhtıları; kurak doğanın amansızlığındaki sayrı piyade; küçük cesetlerin okla vurularak yere indirilmesi; yaralı bir ağaç; sağır bir şekilde ölüleri taşımak, rüzgârın yıkım tehtidindeki eli; ekvatora yaklaştıkça kanın artması ve yaşamın buzdan çatalları; tiksineç vücudu doğramak, soluğu kesmek, ölümün kaskatılığı; dirimin çürümesi, ölüm kokusunun dağılması, ölümün elden ayaktan çakması; çocuğun soluk teninin acı mavisini; yaşlı yüreğin gözyaşları; ölümün memelerinden kan damlaması; Unicorn'un çirkef kuma düşmesi; kırılan kaburganın yürek duvarına dayanması; acıyla bağırarak; hücrelere sarının yayılması, yüreğin burkulması; tarihin yakut yarasının açılması ve bir daha kapanmaması; kısa kesik hecelerle kendini yok et diyen ses; üzüntü bedenindeki kapanmayan yaralar; yaralı köpeğin uluması, canevi yıkımı, ben yangını, coşku külü; pencere tutsağının hayatının suya düşmesi; salya ile suskunluğu örmek, ağzının içinin acıyla dolu olması; zamanın gözlerini kapatmak; yaralı martıların kanlarıyla sıvalı, küf kokan evlerin, yaralı martının bedeninin düşmesi; döşekte iz bırakmak için hayvanların gözlerini istemek; ölümün ayaklarının altını anlamak; yelkovanın camı parçalaması; kedilik kafesinde mahsur kalmış pembe bir sevgili; kendi ölümünün gölündeki ıslak kedi; çocukluk gökdeleninin çökmesi; umutsuzca sürünen topal palto ve çatal koridorlardan gelen çığlıklar; Deccal'in ağaç ananın pürçeklerini ve ruhu yakması;



yüreğin yasını kazmak; semenderin kafasının kopması; ölümün tabanda, can yeleklerinin tavanda olması ve çarkın sille ve tokadından kaçamamak; yaraya ışığın biberinin sürülmesi; etrafa atılan ölü ispinozların parçaları, boş kursak, kurak beyin ve kireç kuyusundaki ağızlar; irin çoğulluğu ve lağımın dibini ölçmek; kendi kendini yüzme; balığı tutsak etmek, kireç kuyusuna düşmüş yanık ağız ve bağlı av; leziz balgamlı gazeteler, elin yüz'den yıkanması; külün gerçeği; yara bere içinde düşünecek olan; boğaza kitap tıkamak; yüzeyi açılmayan kara lav gölü içinde kalmak, akışkan soyun çirkefi, kırdaki bir değnek çizgisinde yağmanın sürmesi; susuz bırakılmış zeytin ağacı, kireç odasının dayatılması; katil öpüş ve bombayla beden açılması; kara ölüm bilyası, mor ceset, saçlara dolanan dudağın kusulması, yanık ünlemler; örümcek salyası kablolarla birbirine bağlanan körler, zaman kedisinin pençesinin altında olmak; gökkuşağından bir darağacı<sup>662</sup>.

Metinler'de yer alan şiddet içerikli imgeler:

Korku yönetmeliğinin acımasız maddesi; ölüm hâlinde olmak; beden tüm hücrelerini ele geçirmiş acı, katlanan acı; örümcek ağındaki kinin kuşkusunu kusan eski yazılar; yeryüzünün kalık çirkefi; tiksiniç yalnızlık ve köpeksi zaman; dilsizlik okyanusundaki kılıç kuşanması; bölünen bürümcük ve yanardağ lavlarıyla dokunmuş ağ; bilememe kapanında sıkışmak, yıldızların sönmesi; travma gibi oç alırcasına eline acı tutuşturmak; yürek daralması, beylik alaycılık ve düşüncenin bir ateş kütesinin içinde yok edilmesi; güneşin atmıkları(spermleri), günün alaycılığı ve tiksiniç aydınlığın ışık kusması; diyalog eksikliğinin açtığı onulmaz yaralar; acısı sona erdirilmez, sinsice yaklaşan kapan ve taş sabah; yaşamanın ve yazmanın yapay zorlaması; delikanlıların dökük saçlarından taşan haz kırıntıları; imgeler yoğunluğuyla kısıtılan durum saat, olanaksızlığın solak bedeni ve ağlayan aç yürek, panayırda sineklerin ırza geçmesi<sup>663</sup>.

Şair şiddet içerikli imgelerle bu dünyadaki iğrençliği maskeleymeden gözler önüne sermiş ve insanın bu dünyadaki ıstıraplarını dile getirmiştir. İğrençliğe karşı

<sup>662</sup> Nilgün Marmara, *Daktiloya Çekilmiş Şiirler*, 171 s.

<sup>663</sup> Nilgün Marmara, *Metinler*, 29 s.

iğrenci, şiddete karşı şiddeti kullanarak bu dünyadaki olumsuzluklara tepki göstermiş; yalanları, gizli olanları, itiraf edilmekten çekinilen şeyleri ortaya çıkarmak istemiştir. Şiddet içeren imgelerle şok edim mantığı stratejisini kullanarak modern hayatın rahatsız edici etkilerine tepkisini göstermiştir. Şiirleri incelenince Onun da otoritenin öngördüğü haysiyetli estetik yasayı; yani eril sanatı reddettiği, dişil olarak şizofrenik bir oluşumla sanatsal pratiklere dönüşen zelil sanatı benimsediği, eril bir sanat ile inkâr edilmiş, üzeri örtülmüş olan dişillığın ölümünü yeniden doğuşa çevirmek istediği, bütün otoriteleri reddettiği<sup>664</sup> - hatta kendisinininkini bile- görülür.

Sanat ve cinsiyet konusu ile ilgili olarak bir diğer husus da Marmara'nın Wolf ve Lawrence gibi "androgyny"yi benimsemiş<sup>665</sup> olmasıdır. Bu görüşe göre her insanın kişiliğinde erkek ve kadın özellikleri bulunur ve olgun diye nitelendirilebilecek insan, kişiliğinin her iki yönünü de kabul etmiş olan kimsedir<sup>666</sup>. Marmara, Plath'ın şairliğini intiharı bağlamında analiz ederken de onun öteki cinsiyet parçasına yabancı kalmasaydı hayata ve ölüme çok daha farklı bakabileceğini dile getirmiştir:

Plath'ın başat bir erkek figürünü özlemesi üzücüdür; bunun sebebi belki de babasız olması ve annesi tarafından büyütülmesidir. Kendini gerçekten androjen hissedebilse ya da böyle olduğuna ikna olabilse, belki de "hayata ve ölüme soğuk bir gözle" bakabilirdi.<sup>667</sup>

Günümüzde fizyologların araştırmaları sonucu, bütün insanlarda iç salgı bezlerinin yapısı dolayısıyla eril ve dişil öğelerin birlikte bulunduğu ispatlanmıştır. Bir insanda ebeveyninin her ikisinden gelen kromozomlar vardır, Jung bunu insanın

---

<sup>664</sup> Gökçen Şahmaran, *Postmodern Dönem* a.g.t., s. 101.

<sup>665</sup> Virginia Wolf ruhun biri eril, diğeri dişil olmak üzere iki gücü bulunduğunu ve kişinin öteki cinsiyet parçası ile de etkileşim hâlinde olması gerektiğini savunur: "(...) Kişi erkekse, aklının kadın olan bölümü de etken olmalıdır ve bir kadın da aynı ölçüde içindeki erkekle ilişkide bulunmalıdır. Belki de Coleridge üstün bir aklın çifte cinsiyetli olduğunu söylerken bunu kastetmişti. Ancak bu iç içe geçme gerçekleştirilirse akıl tam anlamıyla verimli olabilir ve tüm gücünü kullanabilir. (...)". Bkz. Virginia Wolf, a.g.e., s. 110.

D. H. Lawrence da Wolf ile aynı görüştedir ve bilhassa erkeklerin kişiliklerinin kadın yönünü dikkate almalarını ister. Ona göre erkekler kendi cinsiyetlerini aşıp daha duygusal ve ince düşünceli davranmalıdır. 1914'te yazdığı bir mektupta şundan söz etmiştir: "Artık yapılacak şey erkeklerin kadınlara daha yaklaşması ve onlar tarafından değiştirilme cesaretini göstermeleridir." Bkz. Gönül Bakay, a.g.m., s. 105.

<sup>666</sup> Gönül Bakay, a.g.m., s. 105.

<sup>667</sup> Nilgün Marmara, *Sylvia Plath'ın Şairliğinin İntiharı Bağlamında Analizi*, s. 38.

“psişik biseksüelliğinin fizik görünümü” olarak değerlendirmiştir.<sup>668</sup> Winnicott ise *Oyun ve Gerçeklik*’te insanlarda bulunan katıksız eril ve dişil ögelerden söz eder. Hem erkeklerde hem de kadınlarda eril ve dişil ögelerin bulunduğunu ve bu ögelerin birbirlerinden kopuk olabileceklerini belirtir. Dişil öge bebeğin gelişiminde ben oluşmaya başlarken “var olma deneyimi”ni kurmaktadır. Winnicott’un “bütün deneyimlerin en basiti” olarak nitelendirdiği bu deneyim, hem kız kem de erkek bebeklerdeki dişil öge yoluyla kuşaktan kuşağa aktarılmaktadır. Eril ögenin nesne ile ilişkisi ise ayrılmışlığı gerekli kılmaktadır. Ben örgütlenmesi ortaya çıktığında bebek nesneye ben olmama ya da ayrı olma niteliğini yüklemekte ve idini hayal kırıklığından dolayı yaşanan öfke gibi çeşitli yollarla tatmin etmektedir. Bu tatmin, bebek- nesne ayrılığını pekiştirmekte ve nesnenin nesneleştirilmesine neden olmaktadır. Bu aşamadan sonra eril öge tarafında özdeşleşmenin ortaya çıkması, gelişmesi, bebeğin donanımının bir parçası hâline gelmesi zaman alan karmaşık zihinsel mekanizmalara dayanması gereklidir. Dişil öge tarafındaki özdeşlik ise eril ögenin tam tersine zihinsel yapıya çok az ihtiyaç duymaktadır. Bu özdeşlik, birincildir, onun çok erken bir dönemden itibaren görülmesi muhtemeldir ve salt var olmanın temeli de doğum öncesinde, doğumdan hemen sonra ya da doğum sırasında zihnin işleyişinin olgunlaşmamışlıktan ya da çeşitli engellerden kurtulmasıyla atılabilir. Dişil ögeyle ilgili var olma deneyimi sakatlanmaya, eril ögeyle ilgili tatmin arayışı ise hayal kırıklığına yol açabilir.

Winnicott, psikanalistlerin eril ögeye ya da nesne ilişkisinin dürtü yönüne özel bir ilgi gösterdiklerini; ancak var olma kapasitesinin temelini oluşturan dişil ögeyi ya da özne-nesne özdeşliğini ihmal ettiklerini vurgular. Oysaki dişil öge çok önemlidir. Bunu şöyle ifade eder:

(...) Eril öge yaparken dişil öge olur. Eski Yunan efsanelerinde yüce tanrıçayla bir olmaya çalışan erkeklere işte bu açıdan bakılmalıdır. Bir erkeğin kadınlara, dişil ögeleri erkeklerce baştan (bazen de yanlış yere) kabul edilen kadınlara duyduğu çok derin hasedi açıklamanın da bir yolu buradadır.

---

<sup>668</sup> Carl G. Jung, “Bilinçdışına Giriş”, Carl G. Jung, a.g.e., ss. ss. 29- 30.

Katıksız dişil ögenin incelenmesi kişiyi içsel gelişimi açısından çok önemli bir noktaya ulaştırmaktadır: “OLMAYA”. O, hem kendini bulmanın hem de varolma duygusunun tek temelidir.<sup>669</sup> Marmara’nın günlüğünde yer verdiği *Kör Baba Meseli* bu hususla ilgilidir:

Kör Baba Meseli:

İçimdeki anne ölmeden önce , içimdeki babanın bir gözü görürdü içimdeki çocukları, anne ölünce babanın diğer gözü de kapandı, her ikisi de kör iki gözleri içteki çocukluğu yadsıdı.<sup>670</sup>

Sanatçının bir insanın iç yaşamının kurummasını, yaratıcı gücünün tükenmesini anlatırken ilk olarak içimdeki anne öldü diye yazmasının sebebi var olmanın temelini katıksız dişil ögeye dayanmasıdır.

### 3.3.SANAT VE BEDEN

Modernizm ile birlikte beden, şiirin ve edebiyatın en önemli konularından biri olmuştur. Örneğin II. Yeni şairleri şiirlerinde erotizme başvurarak gövde ile ilgili mahremiyetini yıkmak isterler. İnsan bedenini dünya ile karşılıklı bir özne olarak gören, eserlerinde bedeni nesne olarak ele alıp irdeleyen Berk tümüyle gövdenin tarihini yazmaya odaklandığı *İnferno* isimli eserinde bu konuda şunları dile getirir:

Gövdenin şiirin, yazının konusu oluşu yenidir. Milyonlarca insan tarihin, toplumların, iktidarların, buna ideolojilerin de diyebiliriz baskısı yüzünden kendi gövdesini görmeden göçüp gitmiştir. Yalnız Orta Çağ onu zindana atmakla kalmamış, yakın çağlarda ondan korkuyla söz etmiştir. Roland Barthes, “Yaşamak istiyorsam gövdemin tarihsel olduğunu unutmam.” derken, sorunu bütün çıplaklığıyla vurgulamıştır. Bu bir gerçektir. Gövdenin mesajını başka hiçbir şeyde bulamayız. Benim için her şeydir. En başta da okunacak yazınsal bir dildir. Hem de büyük bir üst dildir. Kısaca gövde çağımızda ilk kez soyunuyor. Bu düşünceler yıllarca meşgul etti beni. Gövdemin, o cehennem şii böyle oluştu.<sup>671</sup>

Sanatçılar, düşüncelerini etkili bir şekilde ifade edebilmek için insan bedenlerini sanat malzemesi olarak kullanabilmektedir. Örneğin 1960’ların sonlarında ortaya çıkan “Body Art” (beden sanatı) sanatçının kendi bedenine ait video ya da fotoğraf görüntülerini kullanarak gerçekleştirdiği çalışmalara dayanır. Aslında

<sup>669</sup> D. W. Winnicott, a.g.e., ss. 103, 105- 107.

<sup>670</sup> Nilgün Marmara, *Kırmızı Kahverengi Defter*, s. 20.

<sup>671</sup> İlhan Berk, *İnferno*, İstanbul:Dünya Yayınları, 2004, s. 123’ten naklen: Hudai Morsunbul, a.g.t., s. 49.

insanların beden güçlerini diğerlerini etkilemek için kullanmalarının uzun bir geçmişi vardır. Eski çağlarda insanlar hangi kableden olduğunu belirtmek, kabiledaki güçlerini arttırmak, olgunluk çağına geldiğini ya da doğurganlığını kanıtlamak gibi sebeplerle bedenlerini ifade aracı olarak kullanmışlardır. Örneğin Afrika kabilelerinde erkekler olgunluk çağına eriştiklerini göstermek için çeşitli kesici araçlarla derilerini kaldırıyor ya da kanatıncaya kadar vücutlarını boyuyorlardı. Kabile kadınları ise cazibelerini arttırmak için delici ve kesici aletlerle özellikle boyun ve kulak bölgeleri üzerinde delikler açıp takılar takıyorlardı. İlkel dönemlerde bedene uygulanan güç denemeleri Modernizm döneminde sanatçıların çalışmalarına esin kaynağı olmuştur. Örneğin İspanyol Ressam Pablo Picasso, çalışmalarına bir dönem Afrika kültürünün yansıması olan maskeleri biçimsel anlamda konu etmiştir. Günümüzde kimi sanatçılar kendi bedenlerini sanat eserine dönüştürmeye çalışmaktadırlar. “Geçmişin geri dönüşü” olarak nitelendirilen postmodernizm eski çağların anlayışını geliştirmiştir ve bedeni sanat malzemesi olarak kullanmaktadır. Nauman, Dennis Oppenheim, Millica Tomic gibi beden sanatçıları kendi bedenlerinin dayanma sınırlarını zorlayarak yaşam ve ölüm arasındaki sınırı irdelemekte, izleyicileri tedirgin edip sarsmaktadır.<sup>672</sup>

1960’lardan itibaren modernist baskıların beden üzerinden anlatılmaya çalışılmasının en büyük sebebi bedenin Batı kültüründe ve Batılı modernist anlayışta önemli yer tutmasıdır. Batılı modernite sistemi yetkinin sadece merkezî bir otoritenin elinde olduğu, bu otoritenin bedeni kullanabileceği anlayışına dayanır. Dolayısıyla sanat eserlerinde bedene yönelik yaklaşımlar genellikle sistemi eleştirmeyi öngörmektedir. Bedenin sanat nesnesi konumuna getirilmesi, birey kavramının yeniden öncelikli konuma getirilmesi olarak görülmüştür. Postmodern kapitalizm, tüketim kavramına dayanmaktadır, bu kavramın ise yıkıcı bir boyutu vardır. Kapitalist sistemin kendini ayakta tutması için tüketim çarkının işlemesi zorunludur. Kadın da bu sistemin içinde tüketim nesnesi olarak metalaştırılmıştır. Buna tepki olarak, metalaştırılan kadın beden sanatında sanatın nesnesi konumuna getirilmiştir.

---

<sup>672</sup>Burcu Günay, a.g.t., ss. 50-51.

Feminist bilincin etkisiyle kadına ilişkin tabular yıkılmak istenmiştir. Beden üzerinden oluşturulan çalışmalarda sado-mazoşist eylemler ve insan bedeninin zelif yönleri vücuttan çıkan salgılara kadar hiç çekinilmeden en ince ayrıntısına kadar gösterilmektedir. Söylem ve kavramlar gövde üzerinden oluşturulmakta: figürler güzeli, ideali, yüceyi değil de iğrenç ve çirkin olanı göstermektedir; çünkü toplumsal bunalımlara, sorunlara, gizli olan ya da kolay kolay fark edilmeyen bütün acı gerçeklere dikkat çekilmek istenmektedir. Bu tür çalışmalarda klasik anlamdaki sanatsal değerlere tepki gösterilmiş, sınırların ihlali açısından son aşamaya gelinmiştir.<sup>673</sup>

XVIII. yüzyılın ikinci yarısından itibaren Batı estetik kuramı güzel, yüce, haysiyetli kavramlarını ölçüt olarak almıştı. Kant estetiği felsefesini içeriyordu. Amacı, otoriteye itaat eden toplum oluşturmak için insanları estetik açıdan eğitmektir. Bu kurama göre sanat ahlakîliğin ya da toplumsal kurtuluşun hizmetinde bir etkinliktir. Birliğe, düzene, ve uyuma dayanan her şey güzeldir ve güzel ahlaklılığın simgesidir. Kant, özünde güzellik ve kusursuzluk idealini taşıyan tek varlığın insan olduğunu düşünür. Ona göre dünyada değerli, saygın, itibarlı; kısacası haysiyetli tek varlık olan insanın bedeninin görselleştirilmesi sadece onun içindeki değerini ortaya çıkarılmasıyla mümkündür ve ahlaklılık, güzellik uğruna özne pathostan- yoğun duygu durumundan- soyutlanmalıdır. Pathos ile ilgili her türlü özellik- acı, erotizm, şiddet, vahşet gibi- gizlenmelidir. Kant bu konuda Lessing ile hemfikirdir. İkisi de güzellik ve haysiyet için bedenin bedensel özelliklerden sıyrılması gerektiğini düşünür.

Hem Kant hem de Lessing'e göre arzu dünyadaki en yüce ve haysiyetli varlık olan insanın bedenini zevk alma özelliği dolayısıyla tiksinti verici bir nesneye dönüştürmektedir; çünkü arzulayan insanın bedeni kendi ötesinde olana gönderme yapmak yerine kendi zevk ve çıkarı için dayatmaktadır. Bu yüzden güzel sanatlar doğadaki çirkinlikleri örtmeli, güzel göstermelidir. Acı çekme ve ölüm anında dahi insan bedenindeki organların yerli yerinde durması, uzuvların bedenden ayrılmamış

---

<sup>673</sup> Gökçen Şahmaran, a.g.t., ss. 65- 67.

olması gereklidir; çünkü insan bedeni ancak organik bütünlüğünü korursa güzeldir. Bedenin ve sanatsal beden imgesinin bütünlüğünü kaybetmesi onun haysiyetini bozmaktadır. XVIII. yüzyıl Avrupa sanatında figürlerde insan bedeni ile ilgili kusurlara- kesintili parçalara, çıbanlara, yaralara, kırışıklara vb.- yer verilmez. Ancak, XVIII. yüzyıldan itibaren Avrupa estetiği bu anlayıştan uzaklaşmaya başlamıştır. Özellikle I. ve II. Dünya savaşlarının ve Üçüncü Sanayi Devrimi'nin etkisiyle hem toplumsal yaşamda hem de sanatta çözümler ortaya çıkmıştır. Günümüz sanat anlayışı da “bütün klasik estetik biçim özelliklerini kıran, bütün sınırları ihlâl eden” bir hâl almıştır. Zillet kavramı da yüce ve soylu olan karşısında konumlandırılmıştır. Antik Yunan döneminden beri saklanmaya çalışılan bedenin bütün zelil gerçekleri su yüzeyine çıkarılarak hiçbir şeyin aslında görüldüğü gibi olmadığına dikkat çekilmektedir.<sup>674</sup>

Sanatta zelillik olgusunun özünde “öteki olmak” kavramı vardır. Gökçen Şahmaran, sosyolojik anlamdaki şizofreninin sanata olan etkisini incelediği yüksek lisan tezinde bununla ilgili olarak şunu belirtir:

Otoritenin öngördüğü “haysiyetli” estetik yasa dogal olarak eril bir sanata karşılık gelmektedir, bunun karşısında, Abject Art (Zelil Sanat) dişil olarak şizofrenik bir oluşumla sanatsal pratiklere dönüşür. Haysiyetli eril bir sanat ile yadsınmış olan dişil'liğin ölümünü yeniden doğuşa dönüştürmek adına, kendi otoriteleriyle otoriteleri reddedip, kendi kendilerinin efendileri oldukları bir olguyla karşı karşıya gelmekteyiz. Bir bakıma itaatsizlik yaparak birey olma savaşımı verdikleri ve bu noktada kararlarıyla, kendi efendileri olma görevini başardıklarını görmekteyiz.<sup>675</sup>

Edebiyatta zelil sanatın en uç örneklerine ise Proust'un eserlerinde karşılaşılmaktadır, “Proustvari edebiyat” diye tabir edilen bu üslûpta arzu ve iğrençlik gizlenmeden gözler önüne serilir. Julia Kristeva, *Korkunun Güçleri, İğrençlik Üzerine Deneme* isimli eserinde Proustvari edebiyatın özelliklerini şöyle açıklamıştır:

(...)Proustçu edebiyatsa tersine, bölen, sürgüne gönderen, bölüştüren ya da cezalandıran, yargılayan, belki de Kutsal Kitap'a dayalı bir kerteden asla vazgeçmez; göstergelerden, bir aykırılıklar, retler ve iğrenmeler bozgunu üstüne gerilmiş kırılğan bir fileden başka bir şey olmayan bir türdeşlikte (cins, sınıf, ırk) farklılıklarını sonsuzcasına bir araya getiren Proustçu tümcenin, hafızanın, cinselliğin ve ahlakın yapısı, bu yargılayan kerteye göre, onunla birlikte ve ona

<sup>674</sup> Gökçen Şahmaran, a.g.t., ss. 67- 68, 71- 73.

<sup>675</sup> Gökçen Şahmaran, a.g.t., s. 73.

karsı oluşur. Proust'ta arzu ve göstergeler, maskelenmeye çalışılan iğrenç gişlemeyen, aksine ortaya çıkaran sonsuz bir tual dokurlar; maskelenen iğrenç, bozulma (defaillance), sıkılma, utanç, pot kırma şeklinde, yani aslında yazarın iğrençle birlikte ve iğrence karşı oluşturduğu türdeşleştiren retoriğe yönelik sürekli bir tehdit olarak görünür kılarlar...”<sup>676</sup>

Proust çizgisindeki sanatçılar, iğrençliğe karşı iğrençlikle; şiddete karşı şiddetle tepki göstermiştir. Çağdaş sanatta içeriksel ve biçimsel olarak pornografiye başvurulması gizli olanı ortaya çıkarma ve tabuların yıkımı gibi maksatları dolayısıyla protest bir tavır niteliğindedir. İnsan bedeni erojen bölgeler de dahil olmak üzere adeta politik bir nesneye dönüşmüştür. Sanatçılar, şok edim mantığı stratejisini kullanarak modern hayatın rahatsız edici etkilerine tepkilerini göstermek istemişlerdir.<sup>677</sup> Daha önce *Sanat ve Cinsiyet*'te belirttiğimiz gibi Marmara da bu sanatçılardan biri olmuştur. Onun bedene bakışı ilgili bize göre bir diğer önemli husus ise kendi bedenini bir taslak olarak görmesidir. Marmara, Şahinkaya'ya yazdığı bir mektubunda kendisinin sadece bir taslak olduğunu belirtir: “(...) Bedenim ötede gerçekleşecek bir taslak; şimdilik!”<sup>678</sup>

Marmara'nın bu düşüncesi duyular âleminin zahiri olduğunu savunan Platonik dualizm<sup>679</sup> ile ilişkilendirilebilir; ama Marmara mektubunda “(...) bunu metafizik ya da mistik bir şey olarak algılama sakın! Belki yalnızca iğdişlik duygusu.” diyor. Bize göre bu düşünce modern zamanların bir başka problemi ile- Foucault'un ifadesiyle modern insanın“hümanist bir kurmaca”<sup>680</sup> olmasıyla- ilgilidir. Foucault ve pek çok teorisyen iktidar ve politikalarının beden üzerinde yoğunlaştığını<sup>681</sup> belirtir. A. Çağrı Mutlu, *Tek Tipren Tek Ete* isimli makalesinde bu konuya açıklık getirmiştir<sup>682</sup>. Ona göre, dinî, politik, toplumsal sistemlerin bedeni biçimlendirmeye çalışmak istemesinin sebebi mevcut düzeni bedenlerde de yaşatarak onun kalıcı olmasını

---

<sup>676</sup> Julia Kristeva, *Korkunun Güçleri-İğrençlik Üzerine Deneme*, trc. Nilgün Tatal, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2004, ss.35-37'den naklen.; Gökçen Şahmaran, a.g.t., s. 74.

<sup>677</sup> Gökçen Şahmaran, a.g.t., s. 74.

<sup>678</sup> Nilgün Marmara'nın Emel Şahinkaya'ya Tobruk'ta bulunduğu sırada yazdığı, 3 Haziran 1986 tarihli bir mektubundan.

<sup>679</sup> Ahmet E. Uysal, “Edebiyat Açısından Doğu ve Batı Mistisizminde Zaman Düşüncesi”, s. 87; <http://dergiler.ankara.edu.tr> [27. 09. 2012].

<sup>680</sup> Best Steven ve Douglas Kellner, *Post Modern Teori*, trc. Mehmet Küçük, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1998, s. 58'den naklen: Artun Avcı, a.g.t., ss. 96-97

<sup>681</sup> Gökçen Şahmaran, a.g.t., s. 137.

<sup>682</sup> Gökçen Şahmaran, a.g.t., s. 137.



garantilemektir, iktidarın bedeni biçimlendirme konusunda en ileri gittiği dönem ise Sanayi Devrimi sonrasında olmuştur:

(... ) ‘Tek ruh’ düşüncesinin ebediyetini sağlamak için bedeni zayıflatan Hristiyanlığın hayalleri, peygamber İsa’nın çelimsiz, her yanından acı akan bedeninde putlaşır. Dinlerin peygamberleri, yalnızca ahlakî ideali değil, görsel ideali de üzerlerinde taşırlar. Deriyle kemik arasındaki etin azalması, her biri ayrı birer düşman olarak görülen “içgüdü”lerin de güçten düşmesine neden olacak, olmasa dahi bu yönde bir isteğin bir baskı unsuru olarak yaşamaya devam etmesini sağlayacaktır. Muhammed’in – tasvirlerle göre – yapılı bedeni, erkeksi bir din olarak İslam için, Dar-ül Harb’de kefere, Dar-ül İslam’da da Müslüman tebaa üzerinde ‘güç’ü sürekli vurgulamaya yarayacaktır. Burjuvazide ise, çıplak bedenin hareketsiz olarak görünümünden çok, kamusal alanda hareket eden, toplumsal etkileşimler içerisinde yer alan bedenin giyiminde, jestlerinde, oturup kalkarken, yürürken alacağı hallerde varlık bulmuştur. Keskin iş bölümlerinin sürekli görünür olmasına, yüksek tabakayla düşük olanı arasındaki farkın göze batmasına yol açan kıyafetler, zamanla bedenin ayrılmaz birer parçasına dönüştüklerinden, bedene yönelik politikanın unsurları olmuştur. Kültürlerin içinde yeşerdikleri coğrafyadan etkilenecek, iklimsel koşullara uygun, eldeki kaynakları veri olarak yarattıkları giyinme tarzlarının, - baskıcı nitelikleri de bazen içinde barındırmakla birlikte- kültürün organik kökenini zorlamamasına, hiyerarşik olarak üstte olan bir ya da birkaç bireyin çok keskin şekilde farklılaşmasından öteye gitmemesine rağmen, sanayi toplumunun getirdiği kentleşme ve doğal ‘kısıtlama’lardan kopuş, egemenliğini ilan etmeye doğru hızla ilerleyen kapitalist düzenin, kendi yarattığı fanuslar (şehirler, fabrikalar, okullar, hapishaneler, tımarhaneler ve evler) içerisinde hem bedeni, hem de zihni zapt-u rapt altına alan biçimler kurgulayabilmesine olanak sağlamıştır. Kapitalist sistem, her işlevsellik alanını gözle görülür bir şekilde birbirlerinden farklılaştırıp, bunları aynı verimlilik ilkesi doğrultusunda işleyerek kendisini sağlama almıştır. Artık, çıplak bedenin alacağı biçim önemini görece yitirmiş, ölçülebilir ve mübadele edilebilir bedenin soluk alıp verişinin arasına kodlama sokulmuş. Genel hatlarıyla adab-ı muaşeret kuralları da dahil olmak üzere, bedenin hareketlerinin sistem tarafından biçimlendirilmesi, zihni de sisteme adapte edecektir. Sistemin ete olan gereksinimi yalnızca savaşlarda etten makinaları kullanma değil, kendisini kazıyacak, her an somut kılacak bir yüzeyi bulma arzusundan da kaynaklanır.(...)<sup>683</sup>

Günümüzde teknoloji bedenin içine dahi girmeye başlamıştır; moda, estetik cerrahi vb. yollarla beden işlenebilir, değiştirilebilir bir nesneye dönüştürülmüş ve bu durum olağan karşılanır olmuştur. Bu durumun olumlu sonuçları olduğu gibi olumsuz sonuçları da olmuştur. Tahakkümcü sistemler, teknolojiden yararlanarak insanlar üzerinde hakimiyet kurmak istemişler ve onları kendi istekleri doğrultusunda biçimlendirmeye çalışmışlardır.<sup>684</sup> Sonunda insanlar adeta onların üzerinde oynadığı bir taslak hâline gelmiştir. Marmara gibi pek çok sanatçı da eserlerinde bu durumu

<sup>683</sup> A. Çağrı Mutlu, “Tek Tipten Tek Ete”, <http://www.munzurhayattir.org>, [t.s.]’dan naklen: Gökçen Şahmaran, a.g.t., ss. 137- 138.

<sup>684</sup> Gökçen Şahmaran, a.g.t., s. 138.

protesto etmiştir. Örneğin Stelarc isimli bir sanatçı normal bir insan bedenindeki uzuvların haricinde başka uzuvları da olan, uzaktan kumanda ile hareket edebilen sanal bir beden tasarlamış ve bunu çeşitli sanat festivallerinde sergilemiştir<sup>685</sup>. (Resim 7) Sanatçı, bu konuda şöyle bir açıklama yapmıştır:

(...) Bedeni yeniden kurgulamak/ insan olanı yeniden açıklamak. Artık, bedeni ruhsal ya da toplumsal bir mekân olarak görmek anlamını yitirdi. O, daha çok, gözleyen ve değişen bir doku. Özne olarak değil, nesne olarak beden (tapılan değil), tasarımılanan bir nesne. Bedenin mimarisinin değişimi, dünya hakkındaki bilgisine, uyumuna ya da gelişimine neden oluyor. Bir nesne olarak beden, geliştirilebilir, hızlandırılabilir ve küresel uçuş hızına ulaştırılabilir. O, evrim sonrası, geçici, biçim ve işlevleri çeşitlenebilir bir çekirdektir (...)<sup>686</sup>

Modern zamanlarda teknolojinin bilinçsizce ve kötüye kullanımı dolayısıyla beden ve zihin ilişkilerinin sağlıksızlaşmasına, insanların belleksizleşmesine neden olmuştur; artık, insanlar hafızalarının bilgileri saklama görevini büyük ölçüde teknolojik araçlara devretmişler, bunun sonucunda ise “belleksiz, geleceksiz, şizofrenik algılamanın hüküm sürdüğü yeni bir toplum” ortaya çıkmıştır<sup>687</sup>. Böyle bir toplum, bilime ve teknolojiye sahip güçler tarafından kolayca denetlenebilir, eğer teknoloji bu şekilde kullanılmaya devam ederse insanların Stelarc’ın uzaktan kumanda ile kontrol edilen sanal bedenlerinden bir farkı kalmayacaktır.

### 3.4. SANAT, DİL VE SÖZCÜKLER

Dili kuran unsurlardan biri de sözcüklerdir. İnsanlar- iktidarlar, tüccarlar, askerler, yazarlar, şairler, düşünürler, bilim adamları...- tarih boyunca kendilikleri içinde ve zaman boyutunda sözcüklerle değişik şekillerde oynamıştır.<sup>688</sup> Konuşmayı öğrenme aşamasındaki bir çocuk için sözcüğün eylemsel olması<sup>689</sup> ve tek sözcüğün cümleyi karşılaması gibi toplumsal tarihin çocukluk döneminde de nesne ve sözcük özdeşdir, sözcük bir nesnenin adı ve o nesnenin niteliğidir. Av ritüelleri ve şaman

<sup>685</sup> Gökçen Şahmaran, a.g.t., s. 138.

<sup>686</sup> <http://www.digibodies.org/online/stelarc.html> [t.s.] ve <http://www.friend-magazine.com/06/art-stelarc.htm> [t.s.]’den naklen: Gökçen Şahmaran, a.g.t., s. 138.

<sup>687</sup> Gökçen Şahmaran, a.g.t., s. 139.

<sup>688</sup> İsmail Mert Başat, “Modern Şiirde Dil, Anlam ve Diyalektik”, *Yazı Üzerine Yazı II. Karşıyaka Şiir Kurultayı*(Karşıyaka Belediyesi, 18- 19- 20 -21 Mart 2005), haz. Veysel Çolak, Manisa: Manisa Ofset Matbaa, 2005, s. 73.

<sup>689</sup> L. S. Vygotsky, *Düşünce ve Dil*, trc. S. Koray, İstanbul: Toplumsal Dönüşüm Yayınları, 1998, s. 54’ten naklen: İsmail Mert Başat, “Modern Şiirde Dil, Anlam ve Diyalektik”, s. 74.

geleneğinde de bu adın ele geçirilmesi, onu karşılayan nesnenin gücünün ele geçirilmesi anlamına geliyordu. Bu zihinsel arka plan binlerce yıl boyunca kaybolmamıştır. XVII. yüzyıl ortalarına kadar sanat poetikası ve dil felsefesinde de nesne ve sözcüğün birliği belirleyicidir. Parmenides ve Elea Okulu nesnelere ve sözcükler arasında bir denklik, örtüşme olduğunu ve konuşma eyleminin nesnelere tam karşılığını verdiğini savunmuştur. Onların bu görüşü, sözcüklerin tek anlamlı olduğu görüşünü doğurmuştur.<sup>690</sup> Aristo'dan itibaren "kuramsal söylemin doğallığı ve sözcüklerin tek anlamlılığı sayıtlısı" yüzyıllarca etkili olmuş ve yansıtma, doğruluk terimleri ile sözcüklerin tekanamlılığı kastedilmiştir<sup>691</sup>.

Bu değerlendirmenin önemi, felsefe ve sanattaki mimesis evreninin kurucu ögesi olmasıdır. Zamanla dil, sözcük- nesne bağımlılığından uzaklaşacak, sanatın doğayı taklit aşamasından temsil aşamasına geçilecek; taklit ile ideale, doğada olana ulaşmanın yerini doğaya öykünerek onun değişik temsillerini ve yansımalarını oluşturmak almıştır. Romantizm döneminde dahi nesne-sözcük özdeşliği devam etmiş, ikisi arasındaki özgürleştirici uzaklaşma ortaya çıkamamıştır. Sözcüklerin nesnelere bağımlılığının kırılması modernitenin kurumlaşmasıyla iç içe olmuş ve gitgide sözcükler somut, anlatılabilir nesnelere uzaklaşıp özgürleşmişlerdir. Bu durum, bir perspektif kavramsallığının, eleştirel bakışın, sorgulama ve anlamlandırma imkânlarının ortaya çıkmasını sağlamıştır. Artık, sözcükler sadece nesnelere, olguların konumlarını ve topografyalarını; duygulanımların dışavurumlarını ifade etmez. Nesne ve ilişkilerin iç devinimlerini; değişen algılama, tahayyül ve tasarımları ütopyalara açılarak ifade edebilme aşamasına gelinmiştir. Her sözcük çok anlamlılığa açılmış, zihinsellik de yeni zihinsel ögeler için yeni sözcükler ve anlamlar üretmeye başlamıştır. Sözcüklerin çok anlamlılığı modern roman ve şiirin en önemli özelliklerindedir.<sup>692</sup>

Bu değişimin yaşandığı dönem "temsilden sonraki sunum dönemi"<sup>693</sup> ya da

<sup>690</sup> İsmail Mert Başat, "Modern Şiirde Dil, Anlam ve Diyalektik", s. 74.

<sup>691</sup> Doğan Özlem, "Hermeneutik ve Şiir Sanatı", *Cogito*, sy. 38, s. 121'den naklen: İsmail Mert Başat, "Modern Şiirde Dil, Anlam ve Diyalektik", s. 74.

<sup>692</sup> İsmail Mert Başat, "Modern Şiirde Dil, Anlam ve Diyalektik", ss. 74- 75.

<sup>693</sup> Hasan Bülent Kahraman, a.g.e., s. 292.

“doğadan özerk yaratım dönemi” olarak adlandırılmıştır. Bunun sebebi bu süreçte sanat eserinde doğanın yer bulamaması, bir doğa parçasının da doğanın bütünselliğini temsil etmemesi ve onu ima etmemesidir. Sanatçılar bunun yerine kendi imgelemleri ile zihinsel nesnellik kurmakta ve bunu sanatsal bir gerçeklik olarak toplumsala sunmaktadırlar. Sanat eserlerinde doğadaki evren ve dünyadaki nesnelere yerini sanatçının kurduğu evren ve biçimlediği nesnelere almıştır. Sözcük kullanımındaki sınırsızlaşma ve özgürleşme şairlerin önlerine geniş ufuklar serip onların coşkuya kapılmalarını sağlamakta; ama “çok katmanlı ve çoğaltılabilir anlamlandırmalar uzamında yol alabilecek” şiirler onların sancılanmalarına da neden olmaktadır<sup>694</sup>. Marmara’nın günlüğüne “Uyku yerine aşk ve sözcükler üzerine çalışan bir Oblomov.”<sup>695</sup> diye not yazmasının sebebi de bu durum ile ilgilidir.

Aşk ve sözcükler üzerine çalışmanın ödülü sınırsızlık, bedeli ise insanı uykusuz bırakan sancılardır. Şairler, sözcük-anlam sorunsalı dolayısıyla çok büyük sancılar yaşamaktadır. Edebiyatın diğer türleri cümleler üzerinden gelişmekteyken şiir sözcüklere dayanmaktadır. Şairler de İsmail Mert Başat’ın ifadesiyle “bir kumsaldaki kum taneleri gibi yığılan, serilen ya da uçuşan sözcükler” arasında tek başınadır.<sup>696</sup> Ya da Marmara’nın ifadesiyle kar ve elmas taneleri arasında:

Kar tanecikleri, elmas tanecikleri  
Ölüm tanecikleri doldu gözlerime  
Değiştirilemeyen bu dağ bu ova  
Bu suyla canı acıyan sinir uçlarıma  
Değdi bana sözcüklerle.<sup>697</sup>

Şiir yazma denemesinde olan bir kimse, sorunu yalnızca sözcüklerin dizilimi olarak görüp sınırlarsa sözcüklerin toplumdaki tarihlerinin o sözcüklerde kurup taşıttığı genel anlamlardan ya da toplumsal bağlamdan uzaklaşamadıklarını fark eder. Çünkü toplumsal tarih bütün sözcükleri anlam kirlenmesine uğratmıştır. Günlük hayatta insanların kullandığı her sözcük nesnesinden koptuğu zaman dahi bir

<sup>694</sup> İsmail Mert Başat, “Modern Şiirde Dil, Anlam ve Diyalektik”, ss. 75- 76.

<sup>695</sup> Nilgün Marmara, a.g.e., s. 68.

<sup>696</sup> İsmail Mert Başat, “Modern Şiirde Dil, Anlam ve Diyalektik”, s. 76.

<sup>697</sup> Nilgün Marmara, a.g.e., s. 65.

kategorinin ögesidir ve onun diğer ögeleri ile özdeş duruma gelir.<sup>698</sup> Şairler, sözcük dizgelerinin zihinde oluşturduğu şiiriyle kâğıda aktarılan sözcük dizgelerinin sunduğu şiir arasında yarılmalar, anlam kaymaları gibi durumlarla karşılaştığında imgeye başvurmaktadır. Modernitede zihinsellik sözcüklerin sınır tanımazcasına çoğalmaları dolayısıyla kavramlaştırmalarla; sözcük ve nesne arasına mesafe girmesi dolayısıyla da imgelerle gelişmektedir. Ancak şiir yazma denemesinde bulunan bir kimse şiirini imgelerle süsleyerek çekicileştirmeye çalışırsa imgeler kendileri içinde bir anlam oluştursalar dahi şiiri kuran temel estetiğe katılamaz ve “şiirin alılmayıcısındaki anlam çoğullaştırıcılığı” oluşturamaz. Modern şiirde sözcüklerin dünyası bir şair için sınırsız imkânların olduğu ve engebelerle dolu bir yerdir. Sözcüğün sınırsız imkânlarına ulaşabilmek içinse engebeleri aşmak bir ön koşuldur.<sup>699</sup>

Bir zihinsel sürecin akış yönü “uyarım- algı- anlama- anlam” çizgisi şeklinde olmaktadır. Bu çizgi, anlamlandırma faaliyetlerini düzenlemekte; ama bu faaliyetlerin tamamını karşılayamamaktadır. İnsanların hem beş duyularından gelen uyarımları hem de kendi biyokimyalarından gelen uyarımları vardır; üstelik bu uyarımların her ikisi de birbirleriyle etkileşimdedir. Dolayısıyla uyarım-algı ilişkisi mekanik bir aktarımdan çok daha karmaşık bir süreçtir. Bu sırada zihinsellik aynı uyarımın değişen algılarının da ötesinde farklı anlamlar oluşturmaktadır. Bu süreç sadece “sözcük/ bilgi/ kavram ya da değer- anlam” birikimiyle ilgili değildir. Süreçte nesne/olgu ve öznenin beraber ortaya çıkardığı durum, bunu oluşturan ilişkilenimler ve işlevsel amaç gibi çeşitli etmenler de devrededir. İdeolojik örüntü “uyarımın yansımaları tayflandırarak bazı renklerini soğuran, bazılarını kıran, kimilerini de parlatıp öne çıkartan bir prizma”ya benzer. Anlam ancak daha önceden var olan anlamlarla ilişkilendirilerek meydana gelmektedir; yani yeni bir anlam kendisinden önceki anlamların arasındaki ilişkilenimlerin bileşkesidir. Bir sanat eseri de sanatçısının yükleme kapasitesi ile alımlayıcısının anlamlandırma kapasitesinin bir bileşkesi olarak tezahür etmektedir. Bu durum, şairlerin güçlük çekmesine neden

---

<sup>698</sup> Terry Eagleton, *Kuramdan Sonra*, trc. Uygur Abacı, İstanbul: Literatür Yayınları, 2004, s. 15'ten naklen: İsmail Mert Başat, “Modern Şiirde Dil, Anlam ve Diyalektik”, s. 76.

<sup>699</sup> İsmail Mert Başat, “Modern Şiirde Dil, Anlam ve Diyalektik”, s. 77.

olmaktadır.

Şairler, şiirlerine sözcük dizgileri üzerinden yeni anlamlar yüklediklerini düşünmekte, sözcüklerin çoğul anlamlılık potansiyelini gerçekleştirmekte; ancak okuyucusunun anlam yüklemeleri düz anlamlar dizgisini aşmamaktadır. Günlük yaşam ve yerleşik dil zihinselliği bağlamlar içinde kuşatıp sınırlandırdığı için konuşma dili karşısındakinde oluşmasını istediği bir anlama, “yerleşik anlamlarla uyumunu sağlayan kodlamayı kırmak ve karşıtlıklar yoluyla farklılığını öne çıkarmak” amacıyla işitsel imgelerden ve beden dilinden yararlanabilir. Yazı dilinde ise bu olanaklar yapısal olarak bulunmamaktadır; sözcükler konuşma dilinden daha baskın bir şekilde en başta kendi bağlamı içindeki sözcükleri imlemekte ve onların çağrı kodu olarak görev yapmaktadır. Her bağlam da “bir değer- anlam matrislemesi” olarak ifade edilebilir. Nihayetinde sözcük cümleye, cümle de bağlama yenilmekte; anlam düşüncenin bir eylemi olmaktan çıkartılıp sözcüksel bellek ile bir alış-verişe sıkışıp kalmakta, farklı bir anlam- değer matrisine yükselememektedir, bilinen veya yeni; ancak aynı bağlamın bir elemanı olarak kalmaktadır ve son raddede onun kalıcılığının altını yeniden çizmektedir. Dolayısıyla mevcut bir anlamlar matrisinin öğeleri arasındaki ilişkilerden aşkın bir anlam oluşturmak çok zor ve düşük bir ihtimaldir, hatta diğer anlam kurma ihtimalleri arasında en zor ve düşük olanıdır. Modern şiirde anlam yaratmak da bu en düşük ihtimal için zar atmaktır.<sup>700</sup>

Düşünce hızlı ve enerjisel (fizyolojik, kimyasal, elektriksel) bir akıştır; dil ise ünitelerden meydana gelir ve bu ünitelerin sözcüksel vagonetlerinde düşünceyi taşır, sınırlar. Dil ve düşünce arasında buluşmalar, ayrışmalar ve gerilimler söz konusudur. İkisi arasındaki ilişki “zihinselliğin birliği ve bu birliğin devingenliği ilkesi”ne dayanmakta ve bileşkeler kurarak gelişmektedir. Düşünce dışsal- içsel uyarımlar, alt beyin, üst beyin ve belleğin, zihinselliğin tüm elemanlarının diyalektik bütünlüğü içinde gelişmektedir. Onun geliştiği yer ise imgelemdir. İmgelem kapasitesi düşünme eylemini yeni bir düşünce ile ilişkilendirmeye imkân verir; simgeler, kodlamalar alanını öteleyip sözcük, kavram, anlam ve bellek sıradüzenini yıkar; imleri ve izleri-

---

<sup>700</sup> İsmail Mert Başat, “Modern Şiirde Dil, Anlam ve Diyalektik”, ss. 79- 81.

algısal elemanları- birbirlerinden kopartır, birbiriyle çatıştırır, sentezler ve böylece yeni duyugu- düşünce akışlarının gerçekleşmesini sağlar; eş zamanlı bir şekilde bütün zaman ve mekânların, zihinselliklerin diyalektik birliğini düzenler; simgesel dille anlaşılamayanı sezinetir, yani anlatılamayanı anlatır ya da gösterilemeyeni gösterir ve böylece imgesel dilin imkânlarıyla simgesel dilin yetersizliklerini telafi eder.

Çok karmaşık süreçlerin diyalektiği olan aşkınlaştırılmış düşünme eylemi eğer bir dil sözcüğü ile ifade edilecekse bu dil zihinsel ya da imgesel dildir. Zihinsel ya da imgesel dil, düşünce ediminde sözcük kullanımını en aza indirir; “sözcükleri tüm duyu organlarımızdan geçen diğer algı imleri arasına yerleştirerek kullanan içinden konuşma”ya benzer ve “onun yüksek düzeyde örgütlenişi” olarak da ifade edilebilir. Kavramlar ve soyutlamalar tözsel bir şekilde ve elektriksel bir ağ şebekesinin devamlı olarak çözülüp yeniden birleştirilen ve apsis değiştiren sinapslar şeklinde işlemektedir. Sözcüklerin kullanımı en aza indirgenmiştir, onlar birer anlam taşıyıcısı olarak değil de “yönsemeleri sağlayan imler” olarak ön plandadır. Sözcük kullanımı ötelenerek artırılmış boşluklar oluşturulur. Bu boşluklar ile anlamlandırma zincirlemeleri parçalanır ve zihinsel imgelerle oluşturulmuş tasarımlamaların karmaşasından değişik bileşkeler ortaya çıkar. Zihinsel ya da imgesel dil, konuşma ve yazı dilinin üniteler hâlindeki simgesel yapısını “sözcükleri kendi magmasına çekerek” aşmakta ve sınırsızlığa açılma imkânı vermektedir. Modern şiirde de zihinsel ya da imgelemsel bir dil kullanılır.

Modern şiir, yerleşik dilin neden olduğu sözcük sorununu bir imkâna dönüştürür. Bunu yerleşik dili kırarak, sözcükleri bağlamlarından kopararak; yani yerleşik dille çatışarak gerçekleştirir. Nasıl ki bir heykeltıraş “anlatısız bir mermer bloku ile” ya da bir ressam “anlatısız boya tüpleri ile” yaratma etkinliğine başlarsa modern bir şair de ilk olarak sözcük malzemesini anlatısızlaştırmaya çalışır. Anlatısızlık ile amaçlanan; iktidarsal anlatılardan, söylencelerin ve söylemlerin arka planındaki tuzaklamalardan, geleneksel ve popüler zihinsellikten ve hiyerarşik dizilimlerden arınmayı sağlamak ve dile getirilemeyeni gösterebilmektir. Bu yolla oluşturulan boşluk hem şaire hem de okuyucuya bir bitimsizlik, yok yer sunar.

Modern şiir, eski şiir gibi duyguları ve düşünceleri önce sözcükten geçirmek yerine onları öncelikle anlamlandırmalardan geçirir, şairin imgeleminden okuyucunun imgelemine yeni anlamlandırmalar imkânı sunar. Bu şiirde anlam sözcüklerde kurulmaz; sözcükler arasında ortaya çıkan gerilimsel boşluklarda, sözcük dizgisinde ve dildeki yarılmalarda oluşturulur; “susku ve kopma boşlukları” sözcüklerden daha ön plandadır; “sözcük kullanımındaki dört boyutlu geometrik optimizasyon” olarak ifade edilen sözcük ekonomisi de önem kazanmıştır. Bunların hepsi, hem şiirde oluşturulan anlamları yerleşik anlamların etkisinden kurtarır hem de okuyucuda özel bir görsel uzamın belirmesini sağlayan algı aralıkları oluşturur.<sup>701</sup> Algı aralıkları imgelerin “rasyonel düşünce yapısı” olarak ifade edilen üst beynin atlatılarak imgeleme ulaşmasını sağlar<sup>702</sup>.

Modern şiir anlatisizlaştırdığı ve saflaştırdığı dilsel öğelerle yeni bir matris oluşturur ve bu matrisi söylemlerin, paradigmaların altına yerleştirmek yerine kurduğu imge çatısının altına yerleştirir. Bu şiirde algıya dayanan, bilinen dünya yerine algı aralığında bu dünyadan çok farklı, özel bir görsel bir uzam yaratılır. Bu uzamda biçimler yerine özler öne çıkmış, öz ile biçim birbirinin içinde erimiş, biçim öz ve öz biçim olmuştur; açılmaya hazır fraktalize geometriler söz konusudur. Her fraktalin açılmasıyla bu düşsel dünyanın de-kompozisyonu tekrar oluşturulur. Modern şiirdeki bu anlam patlamaları ve diyalektik etkileşimler de gerilimlere neden olmaktadır. Bu şiirin dili bir karşı dildir ve “yerleşik dille ilişkilimlerin en aza geriletildiği değil, ilişkilerin çatışkılı bir gerilimler alanında alabildiğine yoğunlaştırıldığı bir eylemlilik” gerektirmektedir, onu oluşturmak için de “paradigmatal yapılaşmaların akışından giden yerleşik dile karşı konumlanmış, insan zihinlerine çekiçlene çekiçlene oyulan egemenlik kanallarının parçalanmasının, düşünmenin özgürleştirilmesinin de savaşımı” göze alınmalıdır.<sup>703</sup>

Marmara şiirlerini böyle bir bilinçle yazmaya çalışmıştır. Şiirlerinde sözcük

---

<sup>701</sup> İsmail Mert Başat, “Modern Şiirde Dil, Anlam ve Diyalektik”, ss. 82- 85.

<sup>702</sup> Victor Lectorsky, *Özne Nesne Biliş*, trc. Şükrü Alpagut, İstanbul: Toplumsal Dönüşüm Yayınları, 1998, ss. 162- 163’ten naklen: İsmail Mert Başat, “Modern Şiirde Dil, Anlam ve Diyalektik”, s. 85.

<sup>703</sup> İsmail Mert Başat, “Modern Şiirde Dil, Anlam ve Diyalektik”, ss. 85- 86.



seçimi konusunda titiz davranmış, günlük yaşamda çok sık kullanılan sözcüklerin yerine pek bilinmeyen, az kullanılan sözcükleri tercih etmiş ya da günlük yaşamda sıkça kullanılan kimi sözcükleri uzak anlamlarını da çağrıştıracak şekilde kullanmıştır. Şiirlerini imgelerle kurmuştur. Anlatısızlık derecesinde olmasa da onun sanatında süsleme, figür ve öykülemenin yerine<sup>704</sup> sözcükler ve imgeler ön plandadır. Şair sözcükler ve imgeler aracılığıyla okurda yabancılaşmışlık duygusu uyandırmaktadır.

Marmara'nın şiirleri Ayhan'ın şiirleri gibi okurda bildiği, tanıdığı dilsel anlamdan uzaklaşma ve boşluğa atılma duygusunu uyandırmaktadır, iğneleyici ve rahatsız edicidir. Onun şiir evreninde Ayhan'ınkinden olduğu gibi yerleşik olanı tanımaktan kaynaklanan rahatlık duygusu sona ermekte ve bir sessizlik ortaya çıkmaktadır; yani okuyucu şiiri algılayamamaktadır ve şiire yabancı kaldığı ölçüde şiir de ona suskun kalmaktadır. Bu sessizlik aslında bir anlaşılma olarak değil birey-özne açısından gerçeklerin doğması olarak değerlendirilmelidir; çünkü birey-öznenin tekil-biricik gerçeğini oluşturabilmesi için ilk önce cemaatin dışına çıkıp kendi kimliğini oluşturması gerekmektedir; aksi takdirde etik tavır alış söz konusu olamaz.<sup>705</sup> Marmara, bu durumu günlüğünde şöyle ifade etmiştir: "Dilsizliğimi uzam ve insanın eksikliğini genliğinde öğrendim."<sup>706</sup> Zaten dilin anlaşılabilmesi ancak sessizlik ile mümkündür; çünkü eklemelenmenin sonsuzca gerçekleştiği dil gürültüden ibarettir, anlamlı olmaktan çıkar. Üstelik suskunluğun da kendine özgü bir dili vardır; bu dil bir kopma, karanlık ve ötekidir. Marmara Ayhan gibi kendisini ötekileştirerek, okuyucuya dolaylı bir etik çağrıda bulunmakta, onu etik tavır almaya zorlamaktadır ve onun şiiri Ayhan'ınki gibi iktidar, egemenlik, ataerkillik kavramlarıyla hem sorunlu hem de zorunlu bir ilişki yaşamakta ve dolayısıyla da kendi içinde feminist bir söylemle bütünleşmektedir.<sup>707</sup>

---

<sup>704</sup> Nilgün Marmara'nın şiirlerinde imge ve sözcüklerin ön planda olması şairin sanatında öykülemenin yerinin hiç olmadığı anlamına gelmemelidir. Şiirlerinde lirik anlatım biçimini kullandığı gibi öyküleyici anlatım biçimine de başvurmuştur.

<sup>705</sup> Hasan Bülent Kahraman, a.g.e., ss. 346- 348.

<sup>706</sup> Nilgün Marmara, a.g.e., s. 119.

<sup>707</sup> Hasan Bülent Kahraman, a.g.e., ss. 348- 349.

Marmara kapitalist toplumun okumayı bir tüketim, yazmayı ise bir araç olarak gören anlayışın karşısındadır. Tüketim olarak okumada metin gerçekliği taklit ettiği için yalnızca bir defa okunmaktadır. Metin tüketilmekte, ardından fırlatıp atılıp başka bir kitap satın alınmaktadır. Bu, ticarî ve ideolojik bir alışkanlıktır.<sup>708</sup> Marmara ise şiirlerinde söz dizimini bozarak, sözcüklerle oynayarak, alışılmamış bağdaştırmalarla, günlük yaşamda çok az kullanılan sözcüklerle, sapmalarla okuyucuda şaşkınlık ve yabancılaşma duygusu uyandırmakta ve onu metnin tüketicisi değil üreticisi konumuna getirmektedir. Bu yönüyle onun şiirleri “dili parçalayan avant-garde metinler”<sup>709</sup>e benzemektedir. Örneğin *Durum* şiiri:

Karanlık, iğrenkoyde her sabah  
açıkça basardı bahçeyi ve Tantalus’un  
evi güneş pıhtısında, yaklaştıkça  
uzaklaşan kemik kireciydi.

Dışlerinde iki öğün ant taşıyarak  
oynaşırdu piranhalar çimento suda.  
Yeşilsiz bahçede bir yuma  
kemirirdi toprağı taşı,

kemirirdi aşkın iskeletini ve denerdi  
gaydalar tizinde her gaytayı,  
dalıvermek dürtüsüyle yeraltına..  
De ki... Kanatlanmaya...

Yükleyip çarkın tüm zamanlarını ve cam kırıklarını  
bir karavelaya ay rengi  
yelkenlemeyi körpe bir kıtaya ve  
ulaşmak yıldız topacına ve babafingodan savurduğumuz  
sonsuz altın örgü bir kaytanla  
is  
te  
mez  
miy  
dik?<sup>710</sup>

Şair; Tantalus, yuma, karavela, babafingo gibi özel alanlarla ilgili pek bilinmeyen sözcük kullanmıştır. İğrenköy, gayta, yeşilsiz gibi sözcüksel sapmalara başvurmuştur. Anlatımda tekdüzeliği aşmak için dize bölme/dize kırma yoluna

<sup>708</sup> Roland Barthes, *S/Z(1970)*, Londra, 1974, p. 15’ten naklen: Rosalind Coward ve John Ellis, “S/Z”, Rosalind Coward ve John Ellis, *Dil ve Maddecilik*, trc. Esen Tarım, İstanbul: İletişim Yayınları, 1985, s. 95.

<sup>709</sup> Rosalind Coward ve John Ellis, a.g.e., s. 85.

<sup>710</sup> Nilgün Marmara, “Durum”, Nilgün Marmara, *Daktiloya Çekilmiş Şiirler*, ss. 155- 156.

gitmiştir. Sözcüklerin cümle içindeki yerleriyle oynamıştır, yerleşik sözdizimini bozmaya çalışmıştır: “Taşı toprağı” ikilemesini “toprağı taşı” şeklinde, “Ay rengi bir karavelaya” sıfat tamlamasını “bir karavelaya ay rengi” şeklinde, “körpe bir kıtaya yelkenlemeyi” fiilimsi grubunu “yelkenlemeyi körpe bir kıtaya” ve “yıldız topacına ulaşmak” fiilimsi grubunu “ulaşmak yıldız topacına” şeklinde kullanmıştır. Devrik ve eksiltili cümlelere yer vermiştir. Şiir güneş pıhtısındaki, yaklaştıkça uzaklaşan kemik kireci ev; piranhaların dişlerinde iki öğün ant taşınması, çimento su, bir yumanın aşkın iskeletini kemirmesi, gayda tizliğinde gaita denemesi, çarkın tüm zamanlarını ay rengi bir tekneye yüklemek; körpe bir kıta; altın örgü kaytanla yıldız topacına ulaşmak gibi alışılmamış bağdaştırmalarla doludur. Bütün bunlar şiirin anlaşılmasını güçleştirmektedir.

Marmara'nın *Durum* gibi diğer şiirlerinde de en çok dikkati çeken durumlardan biri onun sözcükleri kullanma biçimidir. Onun şiir anlayışında sözcüğün çok özel bir yeri vardır. *Dil Gömütlüğü* şiirinde mezarlıktaki sözcüklerin sinekleri kendine çeken tadından bahsederek sözcüklere yüklediği anlamı, değeri ifade eder:

Şişmiş sözcük leşleri  
Üzerinde dolanır sinekler,  
Her ünlüden bir katre  
Her kıvrımdan bir tat.

Yükledikçe açık gömütlüğe sonsuz  
Kübik dizeleri, çarpık harfleri,  
Sirkeler artar yumurtalar larvalar,  
Küçük canları kaşları ayaklarıyla,  
Girip çıkmaya, konup kalkmaya.  
Ve çalmaz yas çanları  
hiç bir sözcük ölümünde.  
Kırbaç dil sinekleri şahlandırır,  
(boyuneğer)  
Ve gömütlük açık yalnızca,  
Haşarat arzusuna!<sup>711</sup>

Gömüt, mezar anlamına gelir. Şair; *Böyle Buyurdu Zerdüşt*'te her canlı şeyin kemik ve molozdan bir geçmiş olduğunu dile getiren Nietzsche'yle<sup>712</sup> hemfikirdir, insanların dünyasının aslında bir mezarlık olduğunu düşünür. Bu görüşünü

<sup>711</sup> Nilgün Marmara'nın Emel Şahinkaya'ya Tobruk'ta bulunduğu sırada yazdığı, 15 Ocak 1986 tarihli bir mektubundan.

<sup>712</sup> Friedrich Nietzsche, *Böyle Buyurdu Zerdüşt*, s. 208.

günlüğünde de dile getirmiştir:

Sonsuz bir mevsimdi. Zaman yerin uç ışığında belirliyordu gümüş rengi ve kaygan bir im olarak. Çarpık ve bildik güzler geçmişti, ay mezarlığının duvarları yapıyordu. Ama soru hâlâ bitmemişti. “Katil kimdir?” ve onun türevi: “Katledilen kim?” Ceset belli mi? Denizin içini oluşturan büyük ceset kim?<sup>713</sup>

Marmara, *Dil Gömütlüğü*’nde bu mezarlığın bir dil mezarlığı olduğunu dile getirmiştir; çünkü insanların dünyasında her şey bir simge, bakıp görülen her şey bir temsil ediş biçimidir<sup>714</sup> ve bu dünyadaki tüm işaretler de tüm öteki işaretlerin izlerini taşımaktadır<sup>715</sup>. Şair de şiirinde Lacan’a gönderme yaparak insanların bu dilsel dünyaya katılmasını ifade etmiştir. Şiirdeki larvalar, kurtçuklar, boyun eğen ve şahlanan sinekler, haşaratlar; insanların metaforudur.

Her insan, kendisini önceden var olan bir dil dünyasında bulur. Bu dünyadaki simgesel düzen onun diğer insanlarla ilişkilerini yapılaştırır. Levi Strauss isimli antropolog, toplumsallığın dil düzenine eşit olduğunu, akrabalık ilişkileri olmadan hiçbir gücün insan soyunu devam ettiremeyeceğini vurgulamıştır. İnsan türünün varlığını sürdürmesi erkeklerin ve kadınların; yani cinselleşmiş bireylerin varlığına bağlıdır. İnsan toplumu da bu gerçeğe dayanarak kurulmuştur.<sup>716</sup> Çağdaş Yapısalcılık alanında yapılan çalışmalar, “temel mübadelelerin biyolojik soy çizgisindeki doğal çoğalmaya karşıt olarak, evlilik örgüsünde işlediğini, yani gösterenin örgüsünde ve birleşim çerçevesinde içerilen toplumsal işlevin ilk yapılarının çoğunu da bu örgüde bulabileceğimizi” kanıtlamıştır<sup>717</sup>. Lacan da bu gerçeğe dayanarak insanın bu dünyaya katılma sürecini “Baba Yasası” kavramı ile açıklamıştır. “Baba Yasası”, dilin içinde oluşturulmuştur ve annenin çocuğu yeniden rahmine göndermesini engeller. Bu yasaya göre, çocuk fallus kavramına mutlaka sahip olmaktadır; ancak ona sahip olursa “Babanın Adı”na erişebilecek, kültürün simgesel düzenine

<sup>713</sup> Nilgün Marmara, *Kırmızı Kahverengi Defter*, s. 47.

<sup>714</sup> Rosalind Coward ve John Ellis, a.g.e., s. 54.

<sup>715</sup> Rosalind Coward ve John Ellis, a.g.e., s. 218.

<sup>716</sup> Rosalind Coward ve John Ellis, a.g.e., s. 200.

<sup>717</sup> Jacques Lacan, “Les Quatre Concepts fondamentaux de la psychanalyse” (Psikanalizin Dört Temel Kavramı), Jacques Lacan, *Le Séminaire (Seminer)*, c. XI, Editions du Seuil, Paris 1975, s. 138’den naklen: Rosalind Coward ve John Ellis, a.g.e., s. 200.

katılabilecektir.<sup>718</sup>

“Babanın Adı” kavramı, Oedipus miti ve hadımlık kompleksine dayanmaktadır. Hem Oedipus miti hem de hadımlık kompleksi Freud’un çalışmalarındaki işlevi insan mübadelelerine imkân veren ve onları anlamlı hâle getiren sınıfsal yasanın ortaya çıkışını simgeleyen mitin bir bölümü olmaktadır; bunlar varlığın kaynağı değildir.<sup>719</sup> Yasanın ortaya çıkışı çok uzun sürede gerçekleşmiştir ve onun varlığı dili konuşan öznenen farklıdır<sup>720</sup>. Öznenin özne olmasını sağlayan süreçler, özneyi oluştururken bilinçdışını da yapılaştırırlar. Dilbilim alanında yapılan çalışmalar göstermiştir ki dil, “öznellik öncesi bir tarzda oynanan birleştirici bir oyunda” işlemektedir. Lacan da simgesel düzeni “farklı öğelerinin gösteren olarak işlediği bir yapı veya daha çok böyle yapıların ait oldukları bir düzen” olarak tanımlamıştır. Bu düzende öznenin biçimlenmesinden önce gösterenler insanın ilk ilişkilerini örgütlemekte ve bilinçdışının düzenini sağlamaktadır. Dolayısıyla özne kendisini bu örgütlenmelerde mutlaka tanımalıdır. Hadımlık kompleksi de farklılıkları kurarak bu süreci tamamlar. Rosalind Coward ve John Ellis bu kompleksi “özneyi gösteren/gösterilen ayrımının eksenine yerleştirmiş ve gösterilene ilişkin bir dizi gösterenin üretildiği konum” olarak tanımlamıştır. Kadın-erkek arasındaki anatomik farklılıklar hadımlık korkusuna yol açmaktadır, bu korku da aktararak kültürel bir biçim almaktadır. Onun dramatikleştirilip yapıya yerleştirilmesi de “Babanın Adı” mitidir; yani bu mit özdeşleştirmelerin yapılmasına imkân veren kültürel bir biçim almıştır.<sup>721</sup>

Bu kompleks, üç şekilde ortaya çıkar:

- 1) (...) Küçük kız geçici bile olsa, erkeklik organından yoksun olduğu için, kendini biri tarafından hadım edilmiş olarak görür; ilkin annesi tarafından ve daha sonra babası tarafından; fakat olay öyle bir şekilde gelişir ki bu noktada (terimin analitik anlamıyla) bir aktarma gözlenmelidir;
- 2) Daha ilkel bir anlamda her iki cins de annenin fallusa sahip olduğunu düşünür;

<sup>718</sup> Anika Lamaire, *Jacques Lacan*, trc. D. Macey, Londra: Routledge and Kegan Paul, 1977, s. 197’den naklen: Hasan Bülent Kahraman, a.g.e., s. 333.

<sup>719</sup> Rosalind Coward ve John Ellis, a.g.e., ss. 200- 201.

<sup>720</sup> Jacques Lacan, “Encore” (Daha), Jacques Lacan, *Le Seminaire(Seminer)*, c. XX, Paris:Editions du Seuil, 1975, s. 10’dan naklen: Rosalind Coward ve John Ellis, a.g.e., s. 201.

<sup>721</sup> Rosalind Coward ve John Ellis, a.g.e., ss. 201- 202.

3) Belirti- biçimlenmesi çerçevesinde hadımlığın anlamlandırılması sadece annenin hadımlığının keşfedilmesi temeliyle ilgili olarak en etkili yükünü yüklenir.<sup>722</sup>

Bu üç nokta, “fallik aşamanın nedeninin ne olduğu sorusunu” beraberinde getirir. “Fallik niteliğin hayalî egemenliği” tüm zevklerin erkeklik organında bulunmasını karakterize etmektedir. Erkeklik organı “isteğin göstereni” ve “bütün isteğin örgütlenme aracı” olarak kabul edilir; yani fallus olarak ifade edilen erkeklik organı bir simgedir. Kendisinin dışındaki bir koşula- “öznelliğin simgesel düzende yerleştirilmesi”ne gönderme yapıp eklemlemeye imkân vermesi dolayısıyla Lacan fallus üzerinde gösteren olarak durmuştur. Hadımlık kompleksi gelişmeden önce anne narsistik doyumların merkezidir, bütün talepleri kabul eder; bu nedenle de ötekidir. Hadımlığın keşfedilmesiyle özne anne bağımlılığından uzaklaşır ve fallik işlev simgesel işleve dönüşür; yani öznenin fallusun yapısal işlevini anlamasıyla özne annesinden uzaklaşır ve kendisini simgesel düzene yerleştirir, anlamlandırma talebinde bulunma imkânı elde eder. Egonun hayalî yönünü bozmak için oluşturulmuş olmaları simgesel ilişkilere özne ve anlamların üretimine imkân sağlamaktadır. Bu farklılık kendisini fallusa sahip olma/olmamaya göre düzenler ve düzenini geriye dönük bir şekilde kendisinden önceki farklılık belirtilerine empoze eder.<sup>723</sup>

Varlığın yaşayan parçası, bastırılmış olanda gösterenini, yalnızca fallus’un bastırılmasının işaretini kabul ederek bulabilir. Bilinçdışının dil olmasının sebebi de budur.<sup>724</sup> İnsan, gösteren ve gösterilen arasındaki anlamlı bir iletişimin gerçekleşebileceği bir konuma bu şekilde yerleştirilmektedir. Mesele öznenin ötekinin özelliklerine sahip olması değil kendi isteğini meydana getirecek yapıyı bulmasıdır ve özne bu yapıyı ancak kendisine göre ötekini aktarım ile simgeleyen anlamlandırmalar sayesinde bulabilir. Kadınlar ve erkekler arasındaki ilişkiler olmak/olmamak ve fallusa sahip olmak/olmamak meselesine dayanmaktadır. Böyle

---

<sup>722</sup> Jacques Lacan, *Ecrits (Yazılar)*, Paris: Editions du Seuil, 1966, s. 686’dan naklen: Rosalind Coward ve John Ellis, a.g.e., ss. 201- 202.

<sup>723</sup> Rosalind Coward ve John Ellis, a.g.e., ss. 202- 204.

<sup>724</sup> Jacques Lacan, *Ecrits (Yazılar)*, Paris: Editions du Seuil, 1966, s. 693’ten naklen: Rosalind Coward ve John Ellis, a.g.e., s. 204.

bir simgesel düzen insanın ona katılmasından önce mevcuttur; bu nedenle gösteren, talebin gelişmesini aklın benimseyebileceği hâle getirmektedir; yani talebi daima anne ile babanın simgelediği öteki formüle etmektedir ve bu nedenle de insan gösterenin sonuçlarına boyun eğmeye mecbur kalmaktadır. Dilde farklı bir anlamlandırma yerine sahip olarak ihtiyaçlarındaki bağımsızlığını kazanmak için gösterene (dile), insan cinselliğini düzenleyen kültürel sisteme tabii olmaktadır.<sup>725</sup> Dolayısıyla istek(arzu) kavramı insanın simgesel düzene katılması için kilit roldedir. Marmara da bu durumu gömütlüğün sadece haşarat arzusuna açık olmasıyla dile getirmiştir

İstek (arzu) kavramı, ihtiyaç- biyolojik eksiklik ve istem arasında doğan bir boşlukta, açıklıkta ortaya çıkmaktadır, kendiliğinden oluşmamakta ve oluşumuna iradî olarak karar verilememektedir. İstek duyan (arzulayan) kimsenin onun tatmin edilmesi için ötekine ihtiyacı vardır.<sup>726</sup> Hem dil-bilinçaltı ilişkisi hem “Baba Yasası” hem de istek (arzu) kavramları bir başka önemli kavram ötekinde düğümlenmektedir. Öteki, çok geniş bir anlam ağına sahiptir. Bilinç bilinçaltını bilmediği için bilinçaltı ötekidir, ötekinin dilini konuşmaktadır. Bilinçaltına ait olduğu için arzu da, gerçeğin bulunduğu yer de, hatta “gösterenin hazinesi” de ötekidir. Bir boşluğun, olmayan bir yerin içinde oluşsa da öteki, hazinenin bilincinde olup kendisini gösterenler zinciriyle özdeşleştirerek ona cevap vermektedir. Bu durumu, “arzunun kendi kendini gerçekleştirme ve giderme çabası” olarak da ifade edebiliriz. Özne, kendisinde isteğin (arzunun) oluştuğu yok yerle ilişkisi sonucunda ne ölümün ne de yaşamın söz konusu olduğu bir konuma erişmektedir.<sup>727</sup> *Dil Gömütlüğü*’ndeki kırbaç dil (simgesel düzen ya da öteki) de sinekleri (insanları) bu konuma şahlandırmaktadır.

Şiirde dilin insanlara boyun eğdirdiği ve onları şahlandırdığından söz edilerek dilin insanlar üzerindeki belirleyici etkisi vurgulanmıştır. Öznenin oluşum sürecinde dilin büyük etkisi vardır. Bir çocuk doğduğunda hem “küçük bir insan” hem de

<sup>725</sup> Rosalind Coward ve John Ellis, a.g.e., s. 204.

<sup>726</sup> Anika Lamaire, *Jacques Lacan*, trc. D. Macey, Londra: Routledge and Kegan Paul, 1977, s. 186’den naklen: Hasan Bülent Kahraman, a.g.e., s. 333.

<sup>727</sup> Jacques Lacan, *Ecrits: A Selection*, trc. A. Sheridan, W. W. Norton, New York, 1977, p. 154, 217’den naklen: Hasan Bülent Kahraman, a.g.e., ss. 333- 334.

“engelsiz, her yöne dağılan, kırılmış bir yumurta” gibidir. Bu nedenle Lacan, yeni doğan çocuktan “homolet” diye söz eder. Homolet, her zaman madde ayırımına ve aile baskısına boyun eğecektir. Ondaki dürtüler dudaklar, anüs vb. yüzeydeki yarık ve aralıklar gibi erojenik bölgelerle sınırlandırılmıştır. Kenarlar, sınırlar, marjlar duyusuna müsaade eden beden, yüzeyindeki deliklerle ilgili organik işlevlerden farklılaştırılmış ve onun bu bölümleri tahrik bölgesi olarak belirlenmiştir.<sup>728</sup> Öznenin yüzeyinde kaldıkları için onların temsil ettikleri başka bir şey yoktur ve bu özellikleri öznenin maddesi, daha çok astarı olmalarını sağlamaktadır<sup>729</sup>.

Bilinçli öznenin oluşturulduğu töz, onun bedenindeki madde ayırımı ile ilişkili olan dış dünyadır. Freud’a göre vücutta hareket eden baskılar, karşılıklı ilişkilerin ve toplumsal- ailevî sınırlamaların etkisiyle bir gerilimin içine girebilirler. Kimi hedeflere ulaşmak için baskı harcanmakta, buna karşılık bir başka noktada azalma gerçekleşmektedir. Baskının karşı konulamaz bir yapısı vardır; belli bölgelerdeki sınırlamaları, bulunduğu yerin ve nesne seçiminin dönüşümlerini gerçekleştirirler, bu yüzden saf ve sınırlanmamış bir dürtü mevcut değildir.<sup>730</sup> Freud, ilk ve mutlak baskı nosyonunu önermese de isteğin nesnelere bağlı değişimini fark edip dürtüyü hipoteze dönüştürmüştür. Kimi hedeflere ulaşmak için baskı harcanmakta, buna karşılık bir başka noktada azalma gerçekleşmektedir. Baskının karşı konulamaz bir yapısı vardır; belli bölgelerdeki sınırlamaları, bulunduğu yerin ve nesne seçiminin dönüşümlerini gerçekleştirirler, bu yüzden saf ve sınırlanmamış bir dürtü mevcut değildir.<sup>731</sup> Nesne, dürtüye doyum imkânı verir. Dürtüdeki en değişken unsurdur ve başlangıçta ona bağlı değildir, dürtüye doyum sağladığı için daha sonra ona bağlanır.<sup>732</sup> Kendisini dışarıdan, organizmanın yapısıyla ilgili yitirilmiş tamamlayıcılar için bir yedek ya da annenin göğsü gibi yitirilmiş bir bağı tekrar kurabilecek bir imge olarak önerir.

---

<sup>728</sup> Rosalind Coward ve John Ellis, a.g.e., ss. 178- 179.

<sup>729</sup> Jacques Lacan, *Ecrits (Yazılar)*, Editions du Seuil, Paris, 1966, s. 818’den naklen: Rosalind Coward ve John Ellis, a.g.e., s. 178.

<sup>730</sup> Rosalind Coward ve John Ellis, a.g.e., ss. 178- 179.

<sup>731</sup> Rosalind Coward ve John Ellis, a.g.e., ss. 178- 179.

<sup>732</sup> Sigmund Freud, “Instincts and Their Vicissitudes”, *Standart Edition of the Complete Psychological Works (Toplu Eserler, Standart Baskı)*, Londra: Hogart Press/ Allen ve Unwin, 1963, c. XIV, s. 122’den naklen: Rosalind Coward ve John Ellis, a.g.e., s. 179.



Dürtünün amacını ifade eden nesnenin gerçek bir nesne olma zorunluluğu yoktur. Gerilimin kaynağı ya da çözülmesi beden ile dış dünya arasındaki karşılıklı ilişki olabilir. Dürtüler, gerilimleri yok etmeyi amaçlar, bunu kayıp duygusunu giderebileceği farz edilen bir nesne yerleştirerek ya da gerilim fazlalığı üreten bir amaç göstererek gerçekleştirirler.<sup>733</sup> Doyumun nesnesini ortaya koymak için baskı olarak işlerler. Freud, onları “zihni çalıştıracak talepler” olarak ifade etmiştir.<sup>734</sup>

Bütün bu özellikleriyle dürtüler beden ile bilinçli özne arasındaki dönüm noktalarıdır. Freud zamanla dış dünyayı öznenen farklı olarak düşünmekte zevk ilkesinin etkisini fark etmiştir. Başlangıçta özne zevk verici her şeyle ilişki kurmaya çalışır. Onun kendi bedeni de dış dünya gibi zevk veren ve vermeyen bölümlere ayrılmıştır ve zevk verici şeylerle iç içe olmak için harcadığı çabalar iyi nesnelere içe yerleştirmesine, kötü nesnelere ise atmasına neden olur.<sup>735</sup> Bu süreç, dış dünyayı özne açısından “öteki” olarak oluşturur ve yüklemde bulunma ihtimali de özne- nesne ilişkilerini üretir<sup>736</sup>. İçe alma ve dışa atma edimleriyle nesnelere benzerlik ve farklılıklar izlenmekte ve tespit edilmektedir. Bunun sonucunda dürtüler amaç nesnelere tanınması için kendilerini gösterenlere bağlamaktadır. İçe alma ve dışa atma, diyalektik bir süreçtir, egodan ayrı bir dış dünya oluşturarak dayanılmaz gerilimi yok eder; Lacan’a göre “özne/ gerçek gibi basit bir ilişki” değildir, kendisini dış dünyadan ayırt edebilen bilinçli bir öznenin inşa edilmesi ile ilgilidir. “Gerçeklik”, nesneyi tekrar bularak oluşturulmaktadır. Bu durum, “gerçeklik ilkesi” olarak adlandırılmıştır. Nesnelere ilgili iyi- kötü ayrımları ve gerilimlerin denetlenmelerinin etkisiyle ego parçalanacak, “çevresindeki içerilmişliğinden” ayrılacak; özne “yüklemci konumu”na gelecek ve oluşacaktır.

Çocuk, nesnelere arasındaki bağlantı ve farklılıkları izleyip onları zevk veren

---

<sup>733</sup> Rosalind Coward ve John Ellis, a.g.e., ss. 179- 180.

<sup>734</sup> Sigmund Freud, “Instincts and Their Vicissitudes”, *Standart Edition of the Complete Psychological Works (Toplu Eserler, Standart Baskı)*, Londra: Hogart Press/ Allen ve Unwin, 1963, cilt XIV, s. 122’den naklen: Rosalind Coward ve John Ellis, a.g.e., s. 180.

<sup>735</sup> Rosalind Coward ve John Ellis, a.g.e., s. 180.

<sup>736</sup> Sigmund Freud, “*Standart Edition of the Complete Psychological Works (Toplu Eserler, Standart Baskı)*, Londra: Hogart Press/ Allen ve Unwin, 1963, cilt XIX, ss. 235- 239’den naklen: Rosalind Coward ve John Ellis, a.g.e., s. 180.

ve vermeyen durumlara yükleyecek, bu sırada hem farklılaşmış bir nesnelere dünyası kurmaya başlayacak hem de kendisini bu dünyadan ayrı olarak oluşturacak; bunun sonucunda isimlendirme imkânını ortaya çıkaracaktır. Başlangıçta, “öğrenilmiş dil” ya da “farklılıklar sistemi” öznenin kurduğu bağlantı ve farklılıklara egemen değildir. “Özneyi kendi yüzeyinden farklılaştıran ve onu nesnelere farklılıklarıyla eşitleyen işlem”, onun kimliklerinin ve nesnelere ortaya çıkmasını sağlar. Bağlantılar ve kesintiler kurulur. Bu sırada görme, işitme, dokunma duyuları ile ilgili benzerlik ve farklılıklar takip edilebilir. Öznenin ilk gösterenleri, az sayıda anlamlandırma potansiyeline sahiptir. Bunlar, libidinal enerjinin yoğunlaşma ve yer değiştirmesi ile ilgili birincil süreçlerin faaliyetleridir ve bilinçdışının temelini oluştururlar. Şöyle ki “ayrılma ve farklılık işaretleri” olarak da ifade edilen bu gösterenlerin bilinç seviyesindeki dilde değişik şekillerde bir araya gelerek tekrar görünür duruma gelmelerini icap ettiren dilin öğrenilmesi ile birincil bastırma ortaya çıkmaktadır. Dürtülerin hareketi ile takip edilen özdeşleşmeler devam etmekte; ama bunların bilinç düzeyindeki dile girmelerine müsaade edilmemekte ve bilinç seviyesindeki işaretlerin tekrarıyla bastırma yaşanmaktadır.

Dilin öğrenilmesinin birincil bastırmaya neden olması karmaşık ve önemli bir aşamadır. Bu aşamada birincil bastırma birincil süreçlerin örgütlenmesini sağlamaktadır ve onun bunu gerçekleştirmesi de ihtiyaçların tatminine egemen olmak amacıyla simgeye sahip olmaya ve isteğin üretimine bağlıdır. Bu aşamayla ilgili bir diğer önemli husus da yargı işlevidir. Nesnelere içe ya da dışa atılma süreci yargı işlevini beraberinde getirmektedir. Freud’un Fort/Da oyunu ile ilgili gözlemleri bütün bu karmaşık süreçler hakkında önemli veriler sağlamıştır. Bu oyunda oyuncak karyoladan atılırken “fort (işte gitti)”, bebeğe geri verilirken “da (işte burada)” denmesi bebeğin oyuncağın varlığını ve yokluğunu tekrarlamasına neden olur. Oyun sırasında bebek tatmin kaynağı tarafından terk edilmesine egemen olmaya çalışır ve simgesellik de oluşmaya başlar. Bebeğin eylemleri nesnenin kendi isteğine göre görünüp kaybolmasına neden olur ve onu yok eder.<sup>737</sup> Bebek, işareti gösterenin işlevi,

---

<sup>737</sup> Rosalind Coward ve John Ellis, a.g.e., ss. 180- 184.

gerçekliği de anlamlandırmanın karmaşıklığı seviyesine çıkarır<sup>738</sup>.

Fort/Da oyununda varlık “hiçliğin izinde”, “simgesel evrenin üretiminde yokluktan” inşa edilmektedir. Sözcük aracılığıyla yokluktan doğmuş bir varlık-yokluk, kendisini devamlı olarak isimlendirir. Ses çiftleri varlık ve yokluk üzerinde modüle edilir ve onlardan dilin anlam evrenini ortaya çıkar.<sup>739</sup> Ses birimi çiftlerinin karşıtlıkları yoluyla dil inşa edilir ve gösteren de yalnızca dil sisteminin bütünü aracılığıyla gösterene gönderme yapar. Böylece çocuk oyun sırasında ve düşsel imgenin yalıtımını yok etme sürecinde yokluğa egemen olur ve bütün dil sistemine boyun eğer.

İnsanlararası iletişim yalnızca anlamlandırma mekanizmasının tamamlanmasıyla gerçekleşebilir. Dolayısıyla farklılaşma mevcut anlamlandırma sisteminin kavranmasını sağlar, zevk egosunun işleyişinin devamıdır. Nesne (anne), “ayrı zihindeki simge tarafından yeniden bulunabilecek şekilde” belirlenir ve bunun sonucunda egonun yargı işlevi genişler. İhtiyaçlar dublör işaretler ile temsil edilir ve bu şekilde göndermenin bütünlüğü denetlenip idare edilir. Özne dublör aracılığıyla dahi olsa bile kendisini orada temsil edecek bir anlamlandırma alanı bulmaya çalışır, bunun için ayrıştırır, bölünür; çünkü öznenin dili kullanması için kendisini bir anlam alanına yerleştirerek “gösteren/gösterilen ekseninde bulması” şarttır. Durumsallık ancak “öznenin kendisini dünyadan ayrı olarak oluşturmasındaki ilk bölünme”nin ardından, hayalî ve simgesel özelliklerin egemenliğine karşılık gelen ayna evresi ve hadımlık kompleksi ile gerçekleşebilir. Onun tamamlanması ikincil bastırmayı, ikincil bastırma da özneyi meydana getirir.

İkincil bastırma kimi gösterenlerin bilince girmesini engelleyince öznenin kendisini gösterenin örgütleyici yapılarında tanınması gerekir. Bastırılacak fikirler devamlı olarak dürtülerden gelen enerjiler tarafından doldurulur, bu nedenle fikirler sadece ona denk olan karşıt yöndeki sürekli bir güç işlerse bilinç dışında

---

<sup>738</sup> Jacques Lacan, “Subversion of The Subject”, *Ecrits (Yazılar)*, Paris: Editions du Seuil, 1966’dan naklen: Rosalind Coward ve John Ellis, “Lacan (Öznesi/ Konusu) Üstüne”, Rosalind Coward ve John Ellis, a.g.e., s. 184.

<sup>739</sup> Jacques Lacan, *Language of Self*, s. 39’dan naklen: Rosalind Coward ve John Ellis, a.g.e., s. 184.

bulundurulabilir. Bastırma, “iki karşılıklı- ilişkili ekonomik ilke”yi ön koşul olarak gerektirmektedir: kateksis (psşik enerjinin dürtüden uzaklaştırılması) ve antikateksis (geri çekilme sırasında serbest kalan enerjinin karşıt bir amaç oluşturmak amacıyla kullanılması). Bu süreç, gösterenin gizli olarak bekletildiği ve gösterilen konumuna getirildiği metafor modeli gibidir. Yeni bir gösterenin meydana gelmesi, anlamlandırma zincirinin izleyeceği yolu değiştirecek yeni anlamları beraberinde getirecektir.<sup>740</sup> Lacan bir seminerinde bu durumu şöyle açıklamıştır:

İki zincir arasında... sürekli kayma sürecinde oldukları için bütün gezginci gösterilene karşıt olan gösteren zinciri sınırlama/ veya çivileme noktası (point de capiton) diye bir şey yoktur. Çünkü şimdiye kadar kimse bir göstereni tek bir anlamla sınırlayamamıştır; fakat yapılabilecek olan şey, bir göstereni başka bir gösterene iliştiyerek ne olacağını görmektir. Fakat bunu yapınca da yeni bir durum oluşur.....yeni bir anlamın ortaya çıkması<sup>741</sup>

Anti-kateksisin gizlenmiş, bastırılmış göstereni tutku ve enerji yolu ile gösterilene dönüşür. Babanın adı gibi bazı kilit gösterenler bastırmanın metaforik yapısını belirlemektedir. Bu mit, simgesel düzende erkeklik organı ile ilişkiler sonucu durumsallıkların oluşturulması ile ilgilidir. Bilinçdışı süreçler, simgesel ilişkilerin uygulanmasıyla geriye dönük bir şekilde belirlenir. Bu belirlenme, “erkeklik organının farklılık göstereni olarak yapısal işlevinin kabul edilmesini” kapsamaktadır. Bu işlev, önceden belirlenen, dilin öğrenilmesine imkân veren, farklılık ya da varlık/ yokluk kategorilerine isteğin bazı gelişme evrelerini benimsetmektedir. Özne simgesel düzende bir konum elde etmesinden önce de dili öğrenilebilmektedir; ama sadece bu durumsallık gerçekleştirilirse öznenin isteği bu formülasyonların zorla kabul ettirdiği sınırlamalara göre gelişebilir.<sup>742</sup>

Gösterenin özneyi başka bir gösteren için temsil etmesi dolayısıyla gösterenin kaydedilmesi kendi kendini meydana getirir<sup>743</sup>. İkincil bastırma aracılığıyla erişilen bu yapılaşma mutlak değildir. Özne, dilde amaç yeri olarak duruma sahip olmak için birincil süreçlerin hareketlerinden ayrılmaya mecbur edilir; bu nedenle de birincil

<sup>740</sup> Rosalind Coward ve John Ellis, a.g.e., ss. 184- 186.

<sup>741</sup> J. Laplanche ve S. Leclaire, “‘The Unconscious’ (Bilinçdışı)”, *Yale French Studies*, no. 48 (1966), s. 155’ten naklen: Rosalind Coward ve John Ellis, a.g.e., ss. 186- 187.

<sup>742</sup> Rosalind Coward ve John Ellis, a.g.e., s. 187.

<sup>743</sup> Jacques Lacan, *Ecrits (Yazılar)*, Paris: Editions du Seuil, 1966, s. 840’tan naklen: Rosalind Coward ve John Ellis, a.g.e., s. 187.

süreçlerin belirlediği gösterenler yalnızca simgesel ilişkilerde eklemenebilmektedir; ama bu gösterenler bilinç dışında katlanmış bir şekilde varlıklarını sürdürürler ve metanomik ilişkiler bilinçli dilde bilinç dışı zinciri yeniden canlandırabilir ve rüyalarda, şakalarda, dil sürçmelerinde, kelime oyunlarında, bilincin mantıksal söylemlerinin aksaklıklarında; bu gösterenler yeniden ortaya çıkabilir. Öznenin ve bilindişimin gösterene ilişkin oluşumu böyle gerçekleşir. Gösteren bu oluşumda “yüzeydeki ayırımın işareti, farklılıkların belirtilmesi” olarak ifade edilebilir ve farklılıkların gösteren olarak belirtilmesi özneyi kendi dünyasından uzaklaştırır ve gösterenin onu oluşturulmasını da açıklığa kavuşturur. Lacan, bu sebeple insanı insan yapan temel unsurun simge olduğuna dair maddeci iddiayı olumlamıştır.<sup>744</sup>

Lacan’a göre: “Özne demek olan ağ örgüsü dilin özelliklerinden meydana getirilmiştir. Özne içinde dilin yapısının bulunacağı, kendisinin de dilin yapısının bir maddesi olduğu sonuçlardan ibarettir ve bunların yoluyla onun içinde konuşma ilişkileri yankılanır.”<sup>745</sup> Marmara da özneyi arzu ve gösterenlerin oluşturması ile ilgili olarak günlüğüne şunları not etmiştir: “Beden kaç atom barındırıyor o kadar anlam ve sembol taşır. Hücrelere çok önceden/ her zaman/ işlemiş, işlenmiş sözcük ve arzu.”<sup>746</sup>

İnsanı belirleyen, oluşturan dildir. Dilin anlamlı temel birimi olan sözcük<sup>747</sup> ise insan bilincinin mikrokozmosudur<sup>748</sup>, bir belleğe sahip olup deneyimi taşır<sup>749</sup>. Ölü sözcüklerin sinekleri kendisine çekmesinin sebebi de bununla ilgilidir; yani sözcükler taşıdıkları deneyimler dolayısıyla insanlara çekici gelebilir. Marmara da Ayhan gibi sözcüklerin canlı, organik varlıklar olduğunu; kokulara, renklere, tatlara sahip olduklarını<sup>750</sup> düşünmektedir ve onun gibi bir şairin sürekli olarak sözcük araması gerektiği, sadece şiirsel çağrışım yükü olan sözcüklerle yetinmeyip dilin

<sup>744</sup> Rosalind Coward ve John Ellis, a.g.e., s. 188.

<sup>745</sup> Jacques Lacan, *Ecrits (Yazılar)*, Paris: Editions du Seuil, 1966, s. 689’den naklen: Rosalind Coward ve John Ellis, a.g.e., s. 188.

<sup>746</sup> Nilgün Marmara, a.g.e., s. 27.

<sup>747</sup> Erdoğan Kul, a.g.t., s. 95.

<sup>748</sup> İsmail Mert Başat, “Modern Şiirde Dil, Anlam ve Diyalektik”, s. 73.

<sup>749</sup> Yücel Kayıran, “Sözcüklerin Tini Şairin Yaşamı”, Yücel Kayıran, a.g.e., s. 138.

<sup>750</sup> Ece Ayhan ve Turgay Özen, “Mehmet Siyah Kalem ve <<Tehlikeli Şiir>>”, Ece Ayhan, *Sivil Şiirler*, İstanbul: Cem Yayınları, 1993, s. 74.

sözvarlığındaki bütün sözcüklere sahip çıkıp onlara şiirlerinde yer vermesi gerektiği<sup>751</sup> görüşünü benimsemiştir. Sözcüklerin de insanların olduğu gibi yaşları vardır. Onlar, insan geçmişinde yaşananların tarihsel yükünü taşımaktadır ve “kâdim edebiyattan gelen imgeler”e sahiptir.<sup>752</sup>

Mantık ve dil felsefesi alanında yaptığı çalışmalarla modern felsefeye önemli katkıları olan filozof ve matematikçi Ludwig Wittgenstein, Paul Erst isimli yazarın Grimm’in *Märchen*’ine yazdığı önsözde kullandığı “Bizim dilimizin kalıplarındaki mitoloji” deyiminden esinlenmiştir. Günümüz Almanya’sındaki köylülerin kurdun son demette oturması sebebiyle biçiciler ve bağcılar arasındaki sonuncu olmamak için yaptıkları rekabetle ilgili inançları, gelenekleriyle Güney Hindistan-Nilgiri Tepeleri’nin ölülerinin günahlarını bir sığır buzağına yükleyip Badigalarını okuması Wittgenstein’ı dilde somut duruma gelen mitolojinin ve bu tür bilginin halkların geleneklerini, konuşma biçimlerini yorumlarken nasıl yardımcı olabileceği hakkında düşünmeye yöneltmiştir. Düşünür, dinsel/ büyüsel görüşler ile ritüel edimleri- ritüel konuşma edimlerini de kapsıyor- yorumlamak için iki yol geliştirmiştir:

(1)Eğilimleri, merakları ve güdülemeleri genel (evrensel) insan aklında ve hayal gücünde ve insanı “törenselle hayvan” yapıp “ritüel edimler”e neden olan, insanın varoluşsal çevresinde yargılamak ve tanımak.

(2)Kendi (Batı) kültürel mirasımız, kendi dilimiz’de somutlaşan mitolojik ve ritüel kavramlar ve “yazılı ve sözlü imler” ile “zihinsel imgeler”in ondaki kaynaşması üzerinde düşünmek. (...)

Bu iki yol izlenince görülecektir ki bütün ritüellerde örtülü bir yakınlık söz konusudur. Wittgenstein “insanların toplumsal ve tarihsel varlıklar olarak kolektif kültürel temsillerindeki benzerlik” üzerinde durmuştur.<sup>753</sup> İnsan deneyiminin simgesi olan söylenceleri<sup>754</sup> içinde saklayan dil, bu benzerliğin kanıtıdır:

Eski ritlerde aşırı gelişmiş bir beden dili kullanımına sahibiz.

Ve ne zaman Frazer’i okusam her noktada şunu söylemek istiyorum: bütün bu süreçleri, bu anlam değişmelerini hâlâ dilimizdeki sözcüklerde görebiliyoruz. Son tahıl bağında saklı olduğu için bu son bağa ve onu bağlayana “Tahıl Kurdu”

<sup>751</sup> Ece Ayhan, *Başı Bozuk Günceler*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1993, ss. 96, 155’ten naklen: Erdoğan Kul, a.g.t., s. 95.

<sup>752</sup> Erdoğan Kul, a.g.t., s. 96.

<sup>753</sup> Stanley Jeyaraja Tambiah, *Büyü, Bilim, Din ve Akılcılığın Kapsamı*, trc. Ufuk Can Akın, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara 1990, ss. 89- 90.

<sup>754</sup> Donna Rosenberg, a.g.e., ss. 17, 25.

denir. Burada bize gayet tanıdık gelen bir dil sürecine tanık oluyoruz.

Şunu söylemek istiyorum: Hiçbir şey bizim vahşilerle olan ilişkimizi Frazer'ın bu insanların görüşlerini betimlemek için "hayalet" ya da "peri" gibi hem ona hem de bize tanıdık gelen sözcükleri kullanmasından daha iyi gösteremez.

(Örneğin, vahşiler düşmanlarını öldürdüklerinde kellelerinin uçtuğunu nasıl hayal ettiklerini (etmekte olduklarını) yazsaydı, bu elbette farklı olurdu. Buradaki betimlemelerimizde batıl ya da büyüsel hiçbir şey olmazdı.)

Evet, bu özellik sadece "hayalet" ve "peri" ifadeleriyle ilgili değildir ve bir "ruh" ve "tin" gibi sözcükleri eğitilmiş söz hazinemize dahil ettiğimiz gerçeğinden çok az rahatsız oluruz. Buna kıyasla, ruhumuzun yiyip içmediğine inanmamamız değersizdir.

Bütün bir mitoloji dilimizde saklıdır.<sup>755</sup>

Etik, ahlâk ve zihniyet hakkında çalışmalar yapan Lévy Bruhl isimli bir başka düşünürse insanlarda etkileri ve önemleri ilkel dönemlerden günümüze farklılık gösterse de her yerde eş zamanlı bir şekilde ussal- mantıksal ve mistik olmak üzere iki zihniyetin var olduğunu belirtir. Bruhl'un daha önceki çalışmalarında "mantık öncesi zihniyet" diye söz ettiği mistik zihniyet ilkel insanlarda daha belirgindir ve daha kolay gözlemlenebilmektedir. Görünmeyen, duyuluüstü bir gücün var ve faal olduğuna; günlük hayatın gerçekliğinden farklı, onu aşan bir gerçeklikle irtibat kurmaya dair bir hisle ilgilidir.<sup>756</sup> Entellüktüel seviyeleri ne olursa olsun bütün insan zihinlerinde mevcuttur ve onun kökleri sökülüp atılamayacak kadar sağlamdır. Bu zihniyet, insanın doğasında bulunan, yok edilemeyen temel bir şeyin simgesidir. Onun gelecekte yok olması da imkân dahilinde görünmemektedir; eğer bu zihniyet günün birinde yok olacak olursa onunla birlikte edebiyat, sanat, metafizik, hatta bilimsel buluşlar dahi yok olur. İnsan hayatını güzelleştiren hiçbir şey kalmaz.<sup>757</sup> Sözcüklerin insanları kendine çeken gücü mistik zihniyetten de kaynaklanmaktadır.

Antropolog Bronislaw Malinowski, *Coral Gardens and Their Magic* isimli eserinin ikinci cildinde "büyüsel sözün etnografik kuramı" nı açıklamış ve sözcüklerin insanlar üzerindeki etkisi üzerinde durmuştur. Trobriandlıların günlük konuşma diliyle büyü dili arasında ayırım yaptıklarını, Trobriand'daki ritüel konuşmanın özel niteliklere sahip olduğunu belirtmiştir. Bu özel nitelikler:

<sup>755</sup> Stanley Jeyaraja Tambiah, a.g.e., s. 90.

<sup>756</sup> Rodney Needham, *Belief, Language and Experience*, University of Chicago Press, 1972, s. 131'den naklen: Stanley Jeyaraja Tambiah, a.g.e., s. 127.

<sup>757</sup> Rodney Needham, *Les Carnets*, [y. s. ], [t. s. ], s. 166'dan naklen: Stanley Jeyaraja Tambiah, a.g.e., s. 128.

(1) Bunların kutsal ve gündelik dilsel kullanımlardan farklı biçimde kurulmuş olmaları, özel etkisi olduğu düşünülen “anlamsız” sözcükleri bile kapsayan ölçülü özellikleri içlerinde barındırmaları gibi gerçek nitelikleri.

(2) Duygudaş yakınlıklar ve etkili güçlerce (mana) dolu bir dünyadaki yerel inancı kapsayan yerel inanç bağlamı; ama daha önemli olarak , insanların ürettiği büyüsel söylevin gerçeklikle çağdaş olan, en eski çağlara özgü bir konu olarak en başından beri var olduğu ve “küçük bir hareket” olarak başlayıp güvenilir büyücüler tarafından büyüsel silahlara dönüştürülebildiği inancı.

(3) Büyüsel söylevin içerdiği “anlaşılmazlık katsayısı” (Günlük konuşmanın daha yüksek olan “anlaşılabilirlik katsayısı”na göre) ve bunun göstergesi, garip ve eski dilbilgisel formlar, yoğunlaşan yapılar, belirli bir kesime hitap etmekte olan anlamlar taşıyan sözcükler, garip mitolojik ve eğretilmeli göndermeler ile zahmetli bir etnografik araştırmadan geçmesi gereken imalardır. (...)

Malinovski, bu özelliklere istinaden dilin bütün toplumlarda iki biçimde geliştiği sonucuna ulaşmıştır: “bilim ve teknoloji diline karşı ‘büyü ve inanç’ dili”. İkincisinin sadece ilkel toplumlarda değil, modern hayatta da görüldüğünü vurgulamış ve bununla ilgili örnekler vermiştir. Onun verdiği örneklerden biri reklam dili ile ilgilidir. Genç adamların genç kadınları, hırslı adamların kula partnerlerini ayartmak için Trobriand güzellik büyüünden medet umması gibi modern hayatta insanlar her gün, her saat, hatta her dakika kişinin belirli bir marka sabunu, deodorantı kullanarak karşı cinsten sevdiği birini tavlayabileceği iletisi veren reklam bombardımanına tutulmaktadır. Malinovski, siyasal söylevlerin retorliğini, politikacıların halka hitap edişlerini de bir büyü ve inanç dili olarak yorumlar, 1985’te Başkan Reagan ve Gorbaçov’un kendilerini Cenova’daki silahlanmayı kontrol toplantılarına hazırlanırken insanları konuşmalarıyla etkilemelerini buna örnek olarak gösterir. Onun verdiği üçüncü örnek ise “‘insan ilişkilerindeki düzenin ve güvenilirliğin temelinde’ bulunan ‘yasal reçeteler’in bağlayıcı niteliği” ile ilgilidir. Yazar, evlilik antlarına dikkat çekmiş, onların dinî tören olarak da yasal sözleşme olarak da “kalıcı insan ilişkileri kurmada sözcüklerin gücünü” simgelediklerini vurgulamıştır. Ona göre normal bir insanın ve toplumsal düzenin var olması yasa ve din sözcüklerinin ve bu sözcüklerin yaratıcı gücüne duyulan güçlü bir inancın olmasına bağlıdır; bu yüzden de “insanların sözcüklerin mistik ve bağlayıcı gücüne inanmaları”nın gerçek bir dayanağı vardır.<sup>758</sup> Marmara da sözcüklerin bağlayıcı gücünden günlüğünde ve Ayhan’a yazdığı bir yazıda söz etmiştir:

<sup>758</sup> Bronislaw Malinovski, *Coral Gardens and Their Magic*, c. II, Londra: George Allen and Unwin, American Book Co. , 1935, ss. 234- 235’ten naklen: Stanley Jeyaraja Tambiah, a.g.e., ss. 105, 111.



Sinir düğümlerinin sözcüklerden oluştuğu bu karlı bölgede bir umut olarak bekletiyorum seni Ey “r” (çarpıtılmış) harfinin eksikliği...  
çarpıklığı  
eksiltmişliği<sup>759</sup>

Marmara'nın bu yazısında söz ettiği sinir düğümlerinin sözcüklerden oluştuğu karlı bölge onun içinde bulunduğu –hem iç hem de dış- dünya ya da insanların dünyası olarak yorumlanabilir. Marmara ondan *Nar Gülü Rüzgârın Yönsüzlüğüne Kanıyor* isimli şiirinde “sonsuz yeryüzü satırı” diye söz etmiştir:

Bu sonsuz yeryüzü satırında  
kararması gözlerin, dönüşü başın  
'Al, geri ver ve yok et kendini' der  
Kısa kesik hecelerle.<sup>760</sup>

Marmara, içinde bulunduğu dünyayı söylemlerin iç içe geçtiği, üst üste gelerek birbirine karıştığı çok sesli, büyük, tamamlanmamış, sonsuz bir metin olarak düşünmüştür. Metin kavramı “(Lat. Textus (dokuma) > texere: dokumak), belirli bir bildirişim bağlamında bir ya da birden çok kişi tarafından sözlü ya da yazılı olarak üretilen bir dil dizgesi bütünü”, “bildirişim değeri taşıyan, eyleme yönelik devingen bir bütünü”, “başı ve sonu ile kapalı bir yapı oluşturan dilsel göstergelerin art arda geldiği anlamlı yapı” demektir<sup>761</sup>. Kısaca “anlamak için okunabilen her şey” olarak da ifade edilebilir. Bir metin, yaratıcısının ve okuyucusunun yerleştirme ve simgeleme işleminin sonucunda ortaya çıkar.<sup>762</sup>

Eskiden metinler sadece tarihe, yazara, yazarın psikolojisine ve ereklerine göre incelenen olgular olarak kabul edilirdi; ancak zaman içerisinde yeni bir metin anlayışı ortaya çıktı. Metinlerde söylemlerin iç içe geçtiği, eserlerin üst üste gelip birbiriyle karıştığı; metinlerin çok seslilik özelliği gösterdiği ve büyük ölçüde diğer metinlerin parçalarının iç içe geçmeleriyle ortaya çıktıkları fark edildi. Rus biçimcilerinden etkilenen, dili sadece bir araç olarak görmeyen anlatıbilimciler/ yazınbilimciler metni “ayrışık parçaların yeni bir bireşim düzeni olduğunu ve bütün metinlerin kendisinden önceki metinlere, söylemlere gönderme yaptığını belirtir.

<sup>759</sup> Nilgün Marmara, a.g.e., s. 67.

<sup>760</sup> Nilgün Marmara, *Daktiloya Çekilmiş Şiirler*, s. 111

<sup>761</sup> Doğan Günay, *Metin Bilgisi*, İstanbul: Multilingual Yayınları, 2003, s. 35.

<sup>762</sup> Soner Akşehirli, “Gösterge Bilimleri Terimleri: (İngilizce- Türkçe)”, www.egeedebiyat.org [22.02.2013].

Örneğin Philip Sollers isimli eleştirmen “metinlerin ayrışık parçaların bir alışveriş yeri olduğu düşüncesi”ni benimsemiş ve “bitmiş, belirli bir biçimle belirlenmiş, belli bir birlik ortyaya koymuş olan metin anlayışı”nın karşısında yer almıştır. Sollers gibi düşünen eleştirmen ve kuramcılar bir yazarın yaptığı alıntı, anıştırma ve anımsamaları sadece yazarın işi olarak görmezler, bunların metnin edebîliğinin bir ölçütü olan metinlerarasına bağlı olduğunu düşünürler.

Metinlerarası kavramının öne çıkmasıyla birlikte eserleri sadece yazarlardan yola çıkarak incelemenin yeterli olmadığı, bununla yetinilemeyeceği fark edilir, “çizgisel, bir bütünlük sunan, tümüyle yazarın bir ürünü gibi görülen klasik yazı düşüncesi” sarsılır. Metin kavramı artık metinlerarası bir fenomende, “bir alıntılar mozaïği; son derece farklı, ayrışık unsurların bir araya geldiği bir uzam” olarak ifade edilir. Yazar ise bölünmüş, parçalanmış bir özne olarak görülür. Herhangi bir kaynak veya etki anlayışının yerini “söylemde ayrışık unsurların genel ve belirsiz bir oluş içerisinde olduğu anlayışı”, gelişimin devam ettiği anlayışının yerini ise “metnin başka metinlere ait parçalarının değiş tokuş yeri olduğu, başka metinlere ait gösterge dizgelerinin yeniden dağıtıldığı, ayrışıklık özelliğiyle belirlenen metin anlayışı” alır. Üstelik günümüzde metinlerarasılık sadece edebî eserlerde değil resim, heykelcilik, mimarî, sinema gibi bütün sanat alanlarında söz konusudur. Bu nedenle metinlerarası içinde bulunduğumuz dönemin düşünsel ve kültürel tarihine bağlıdır ve bu ekinsel keşişmeden zamanla “metinlerarasılık özelliğine bürünen bir düşünce” meydana gelmiştir. Değişik ülkelerden yazarların kitapları değişik dillere tercüme edilmekte, karşılaştırmalı edebiyat incelemeleri ve farklı disiplinler arasındaki etkileşim artmaktadır. Bilim, felsefe, edebiyat gibi farklı disiplinlerin biribiriyle alışverişine çok rastlanmaktadır.<sup>763</sup> Bunun sonucunda farklı disiplinler arasındaki sınırlar ortadan kalkmakta, yeni dil oyunları ortaya çıkıp bunlar eski dil oyunlarına eklenmektedir.<sup>764</sup> Ancak metinlerarasılık sadece postmodern döneme özgü bir olgu değildir, aslında hep vardı. Postmodern metinlerde olduğu gibi eski, klasik ve

<sup>763</sup> Kubilay Aktulum, a.g.e., ss. 7-10.

<sup>764</sup> Jean- François Lyotard, *Postmodern Durum*, [y.s.], [t.s.], ss. 52- 54’ten naklen: Kubilay Aktulum, a.g.e., s. 10.

modern metinlerde de söz konusuydu; ama yeni algılanmaya başlanmıştır<sup>765</sup>.

Julia Kristeva, Roland Barthes Michael Riffatterre, Gerard Genette, Jenny, Angenot, Ricardou, Bellemin- Noël, Tel Quel dergisi yazarları gibi pek çok eleştirmen metinlerarasını edebîliğin bir ölçütü olarak görmüştür; ancak hepsinin metinlerarasılık anlayışı birbirinden farklı olmuştur. Bazıları metinlerarasını kaynak eleştirisinin, alımlama estetiğinin parçası olarak düşünmüş, bazıları da onu tarihsel, toplumsal bilgi kuramının ya da tarihselliği önemsemeyen Freudcu yorumbilimin ortasına yerleştirmiştir. Bazılarında kavramın merkezî bir yeri vardır, bazıları onu sıradan bir sözcük olarak kullanmıştır, bazıları ise onu yeni isimler ile tekrar tanımlamaya çalışmıştır. Hepsinin ortak özelliği ise bir metnin kendisinden önceki metinlerle alışveriş içinde olmasıdır. Bütün eleştirmenler “metinlerarası olgusunun, yazını kendi özgüllüğü içerisinde tanımlayan bir ağın içinde yer aldığı” düşüncesinde hemfikirdir.<sup>766</sup>

Metin dendiğinde akla daha çok yazılı unsurlar gelmektedir; ama pek çok semiyotikçi onun “işaretlerin sistemi” olduğunu belirtir ve kimi kuramcılar da dünyayı sosyal bir metin olarak görmektedir.<sup>767</sup> İnsanların dünyasının –burada her şeyin bir simge, temsil ediş biçimi olması ve tüm işaretlerin de öteki işaretlerin izlerini taşıyıp<sup>768</sup> birbirine bağlı olması, bir ağ örmesi dolayısıyla- “anlamlandırma süreci” olarak kabul edilen ve “kendisini anlamlandırıcı pratik olarak sunan” özne<sup>769</sup> için metinlerarası bir dünya olduğu söylenebilir. Marmara için bu metinlerarası dünya sinirsel bir ağa sahiptir ve ağdaki bağlantı noktaları dilin anlamlı en küçük birimi olan sözcüklerdir. Marmara’nın düşünceleriyle metinlerarasılığı edebîliğin bir ölçütü olarak gören eleştirmenlerin, özellikle Barthes ve Riffatterre’nin düşünceleri arasında benzerlikler vardır.

---

<sup>765</sup> Laurent Jenny, “la stratégie de la forme”, *Poétique*, no 27 (1970), s. 257’den naklen: Kubilay Aktulum, a.g.e., s. 11.

<sup>766</sup> Kubilay Aktulum, a.g.e., ss. 12- 13, 40- 41, 82.

<sup>767</sup> Soner Akşehirli, a.g.y.

<sup>768</sup> Rosalind Coward ve John Ellis, a.g.e ss. 54, 218.

<sup>769</sup> Julia Kristeva, *La Révolution du Langage Poétique (Şiirsel Dilin Devrimi)*, Paris: Editions du Seuil, 1974, s. 188’den naklen: Rosalind Coward ve John Ellis, a.g.e., s. 248.

Marmara kendisini Barthes'ın sözünü ettiği sonsuz bir metnin içinde hisseder. Bu sonsuz metin aynı zamanda Yapısökümcü Derrida'nın "Metnin dışında hiçbir şey yoktur."<sup>770</sup> diye ifade ettiği görüşünü akla getirir.

Derrida dilin karakterini en iyi ifade eden aracın yazı olduğunu, bu nedenle yazmanın konuşmaya göre daha öncelikli;<sup>771</sup> konuşmanın yazmadan türetilmiş, ona bağlı bir şey olduğunu<sup>772</sup> düşünür. Ona göre "dilden önce varolan ve dil aracılığıyla nesnel bir tarzda tanımlanan, nesnel bir olgular koleksiyonu" mümkün olabilecek bir şey değildir, dilin dışında hiçbir şey var olamaz, her şey metindedir<sup>773</sup>. Bu metin, "kapalı bir sistem" değil "açık bir örgü"dür; çünkü Saussure'un ileri sürdüğü gibi gösteren ve gösterilen arasında bire karşı bire bir bağlantı mevcut değildir. Bir gösterenin anlamı bütün öteki gösterenlerle ilişkilidir. Bunun sonucunda anlam asla tamamlanamamaktadır. Herhangi bir gösterenin anlam oluşturmasının başka bir gösteren sayesinde tamamlanması söz konusu olamaz; çünkü ikincisinin anlamı da bir başka gösterenle ilişkilidir ve bu bağıntının sonu yoktur. Dilin yapısı sınırlanamamaktadır, ayrılıkların oyunu ile sürekli olarak değişmektedir. Bu yapı, "bir noktada durmak yerine, sağa sola, öne arkaya, gösterenler arasında her yana yayılan karmaşık, çok yönlü ve kaygan bir bağıntılar ağı" şeklindedir.<sup>774</sup>

Kendisini sonsuz bir metnin içinde hisseden Marmara bu noktada (metin dışında bir şeyin olmaması ve bu metnin sınırsız olması) Derrida ile hemfikirdir. Ayrıca Riffatterre'nin metinlerarası göndergelerin bulunmasında ve metinlerarasının ölü bir iz olmaktan kurtarılmasında okura büyük bir işlev yüklemesi gibi, *Dil Gömütlüğü*'nde ölü sözcüklerden oluşan bir gömütlüğün açılmasını anlamlandıran öznenin onu harekete geçiren arzusuna bağlar ve Riffatterre gibi sözcüklerin

---

<sup>770</sup> Ahmet Cevizci, "Derrida, Jacques", *Paradigma Felsefe Sözlüğü*, İstanbul: Paradigma Yayınları, 2000, s. 237'den naklen: Emine Kotlu, Yapısalcı ve Post- Yapısalcı Sosyal Teoride Dil (Sosyal Teoride Bir Model Olarak Dil), (yüksek lisans tezi), Adnan Menderes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Aydın, 2007, s. 90.

<sup>771</sup> Emine Kotlu, a.g.t., s. 90.

<sup>772</sup> D. W. Francis, E. C. Cuff, W. W. Sharrock, 'Structuralism', D. W. Francis, E. C. Cuff, W. W. Sharrock, *Perspectives in Sociology*, trc. Ümit Tatlıcan, Routledge, 1998'den naklen: Emine Kotlu, a.g.t., s. 90.

<sup>773</sup> Emine Kotlu, a.g.t., s. 90.

<sup>774</sup> Berna Moran, a.g.e., s. 202.

birbirlerine bağı olduğunu düşünür. Bu noktada Marmara'nın görüşleri Lacan'ın görüşlerine de yaklaşmaktadır. İkisi arasında da ilişki kurulabilir.

Lacan'ın ileri sürdüğü “gösterilenin gösterene bağı olarak sürekli kayması nosyonu”, gösterenin gösterilenin temsili olduğuna dair yanılısamayı yok etmiştir<sup>775</sup>. *Ecrits* isimli eserinde anlamın sadece gösterenlerin zincirinde meydana çıktığını; ama öğelerinin hiçbirinin o sırada verebildiği anlamların hiçbirinde meydana çıkmayacağını<sup>776</sup> belirtmiştir. Ona göre dilin etkisi “bir sözlüğün başdöndürücü etkisine” benzemektedir. Dildeki her sözcük, tanım; art arda gelen eşdeğerler aracılığıyla öbür sözcüklere bağıdır ve bir sözcüğün yerine geçen her eş anlamlının tanımı yapılmıştır. Bunun sonucunda bir totoloji (gösterenin gösterilene bağı olarak sürekli kayması) ortaya çıkmakta, yeni bir soru ile karşılaşılmaktadır: “Niçin, Laplanche ve Leclaire'nin de sorduğu gibi, «X» kelimesinin sınırsız bir anlamlar grubu değil de «b, c, d» gibi bir grup anlamı vardır?”. Lacan, bu problem karşısında “«points de capiton» nosyonunu” ileri sürmüştür.

“Points de capiton”, “aralıklı döşeme düğmeleri” demektir, “bir koltuğu süslemek için kullanılan düğmeler” anlamına gelmektedir. Bu düğmeler, anlamlandırma zincirinin yönünün belirlendiği bağlantı yerleridir. “Points de capiton”, ibarenin art zamanlı işlevine yerleştirilmiştir; ama son terimle geriye dönük bir şekilde anlaşılmaktadır. Dilin; mantıksal, anlambilimsel veya karşılıklı-iletişimsel gibi kategoriler eklenmesini sağlayan derin yapılarla sahip olması sadece öznenin onu anlamlandırma zincirinde bir anlamı aktarmak için kullanması ile mümkündür. Lacan, gösterilenlerin gösterenle eşleşmesini; yâni öznedeki anlamın oluşumunu point de capitonun kurgusal modeliyle açıklamıştır.

Lacan'a göre anlam üretimi sadece “konuşmanın anlamına tanık olan üçüncü bir terimi çağırarak ve böylece anlamlandırma zincirini tamamlayınca olabilecek bir denk düşme” koşuluyla bu şekilde gerçekleşebilir. Üçüncü terimin tanıklığa çağırılması Lacan'ın “öteki” kavramının esasısıdır. Gösterenin anlamlandırma yapmak

<sup>775</sup> Rosalind Coward ve John Ellis, a.g.e., s. 172.

<sup>776</sup> Jacques Lacan, *Ecrits (Yazılar)*, Paris: Editions du Seuil, 1966, s. 502'den naklen: Rosalind Coward ve John Ellis, a.g.e., s. 172.

için kendi dışındaki bir koşula, ötekine gönderme yapması gerekir; bu nedenle de öteki, gösterilen yeri olarak kabul edilebilir. Bir üçüncü terimin müdahalesi olarak da ifade edilen öteki, özneye anlamlandırma yapabileceği bir konum verir, böylece anlamlandırma zincirini tamamlar ve bireysel konuşma eylemini doğrular. Bu süreçte gösteren özdeşlik ve farklılıkların kurulabilmesi için bir ayırım işareti olarak algılanmaktadır. Özne, kendisine anlamlandırma zincirinde bir yer bulmaya çalışmakta, bunun için kendisi ile dış dünya arasındaki farklılıkları ortaya çıkarmaya çalışmaktadır; kendi kimliğini bu şekilde bulabilecektir. Onun kendisini “öğrenilmiş dilde”, diğer bir deyişle “farklılıklar sisteminde” temsil edebilmesi, bu yapısal tanımlara bağlıdır.

Lacan, bilinçdışının merkezi işleme tarzı yoğunlaşma ve yer değiştirme süreçleri ile dilin normal bir söylemdeki işleme tarzları arasındaki benzerliğe dikkat çekmiş ve anlamlandırma işlevinin metafor ve metanomiden meydana geldiğini, onların gösterenin anlamını ortaya çıkardığını ileri sürmüştür. Anlamlandırma zincirinin yönü gösterende meydana gelen birleşme ve yer değiştirmeler sonucu belirlenmekte, gösterilen (anlam) bu etkilerle üretilmektedir. Otuz yelkenin otuz yelkenli kayak olarak anlaşılması örneğinde görüldüğü gibi metonomi kelimeye karşı kelimedenden oluşan bir harekettir, bu özelliği dolayısıyla yer değiştirmeye benzer. Metafor ise bir gösteren öbürünün yerine geçtiğinde gizli bir göstereni bu gösterenin anlamlandırma zincirinin öteki unsurlarıyla metonimik ilişkileri sayesinde kendisinde tutar. Bu süreçte gösterenlerin üst üste yığılması dolayısıyla metafor yoğunlaşmaya benzer. Bu işleme tarzları hiçbir şekilde birbirlerini dışalamamakla birlikte eklemlemelere kimi zaman biri kimi zaman da öbürü hakim olabilmektedir.

Bu süreçlerin dilin işleyişindeki önemini ilk olarak Roman Jakobson öne sürmüştü, bunlardan birinin ya da öbürünün hakim olduğu sanatsal pratikleri sınıflandırmıştır.<sup>777</sup> Rus lirik şarkılarının, romantik ve Sembolizm eserlerinin, gerçeküstücü resmin, Charlie Chaplin’in fikirlerinin metaforik düzene; kahramanlık destanlarının, gerçekçi anlatıların, D. W. Griffith’in filmlerinin ise metonomik düzene

---

<sup>777</sup> Rosalind Coward ve John Ellis, a.g.e., ss. 172- 173, 175, 191.

ait olduğunu belirtmiştir<sup>778</sup>. Daha sonra “anlam üretiminde gösterenlerin biçimlendirici rolü” fark edilmiş, onun Freud’un rüya analizi yoluyla bilinçdışında keşfettiği aynı biçimlendirici rol olduğu görülmüştür, Lacan, *Ecrits*’te bu durumu şöyle ifade etmiştir:

Freud’dan sonra bilinçdışı başka bir sahnede bir yerde kendini tekrarlayan ve söylem ve söylemin bildirdiği düşünce tarafından sunulan boşluklara müdahale etmek için ısrar eden bir anlamlandırma zinciridir. Kilit kavram, modern dilbilimin antik retorikten bulup canlandığı gösterendir.<sup>779</sup>

Üzerinde durulan bu işleme tarzları, bilinçdışına ait olan birincil süreçlere özgüdür. Yarı uyanık düşünce, yargı, mantık vb. ise bilince ait olan ikincil süreçlerle ilgilidir. Birincil süreçlerde fiziksel enerjinin akışı yerdeğiştirme ve yoğunlaşma aracılığıyla rahatça gerçekleşirken ikincil süreçlerde tam tersine enerjinin hareketi çok fazla denetlenir. Zihin, doyuma ulaşmak için türlü yollara başvurur; ancak onun doyumunu sürekli olarak ertelenir. Öznenin dilde oluşturduğu sürecin aynısı olan düzenleyici nitelikteki bu işleyiş egonun ve onun nesnelere dünyasının inşa edilmesi sonucu ortaya çıkmaktadır. Oldukça karmaşıktır; öznenin bölünüp ayrılmasını (başlangıçta insanın annenin bedeninden kopmama duyusunu, sonra ayna evresinde egonun yanılsamalı kimliği ve bütünlüğünü, en sonunda da kendisine onun sayesinde simgeleştirmede bir yer bulduğu ayrılmayı yaşamamasını) da kapsamaktadır.<sup>780</sup>

Öznenin anlamlandırma içinde düğümlenip oluşmasının bedeli bölünmek<sup>781</sup>; Marmara’nın ifadesiyle eksiltmek, çarpık duruma getirilmektir. Ancak, eksiklik olmadan hem dilin hem de öznenin bir nedeni olamaz. İsteğin metonimik bir süreci vardır ve bu süreci kaybetme yaşantısı harekete geçirmektedir. Yoğunlaşma ve yer değiştirme işlemleri bilinçdışında bir dürtü şeklinde görünebilecekleri gibi isteğin etkili varlığı şeklinde de görülebilirler. Lacan, bu nedenle istek ile ilgili olarak “İnsan hayatının çeşitli görünüşleri arasında herhangi bir noktadan daha fazla bilinçdışının

---

<sup>778</sup> Roland Barthes, *Elements of Semiology (Semiolojinin Öğeleri)*, Londra: Jonathan Cape, 1967, s. 60’tan naklen: Rosalind Coward ve John Ellis, a.g.e., s. 176.

<sup>779</sup> Jacques Lacan, *Ecrits (Yazılar)*, Paris: Editions du Seuil, 1966, s. 799’dan naklen: Rosalind Coward ve John Ellis, a.g.e., s. 176.

<sup>780</sup> Rosalind Coward ve John Ellis, a.g.e., ss. 176- 177.

<sup>781</sup> Jacques Lacan, *Ecrits (Yazılar)*, Paris: Editions du Seuil, 1966, s. 689’dan naklen: Rosalind Coward ve John Ellis, a.g.e., s. 191.

varlığını hissettirir.” görüşünü ileri sürmüştür. Özne ve bilinçdışı dil öğrenme sürecinde inşa edilir. Hem öznenin hem de bilinçdışının nedeni öznenin simgesel düzene girmesini sağlayan sürecin aynısıdır. Dolayısıyla, bilinçdışı “ötekinin söylemi” diye nitelendirilebilir. Dil ve özne kendilerini “mantıkî bir sıfır noktası” ya da “varlığın eksikliğinin metonomisi” olarak da ifade edilen bir olumsuzlukta düzenlemektedir. Bu olumsuzluğa neden olan ise hadımlık varsayımdır; yâni hadımlık varsayımı, isteğin kültürel amaçlar doğrultusunda örgütlenerek üretildiği eksikliğe yol açmaktadır.<sup>782</sup> Lacan, *Ecrits*'te bu durumu şöyle açıklamıştır:

Freud bize ‘babanın- adı’ndan dolayı erkeğin annesinin cinsel hizmetinde kalmadığını, babaya duyulan saldırganlığın yasasının temeli olduğunu ve yasanın inesti yasaklayarak meydana getirdiği isteğin hizmetinde olduğunu açıkladı. Dolayısıyla isteği meydana getiren eksikliği yaratan şey, hadımlık varsayımdır. İstek, isteğe duyulan istektir ve yasaya tabiidir. Simgesel borcu çoğaltan fallus’un yokluğudur. İstek, öznenin kaybolan nesneye olan ilişkisini yeniden- üretir.<sup>783</sup>

Lacan’a göre, bilinçdışındaki “metonimik kalıntı” istektir ve gösterenlerin metonimik ilişkileri ile bilince çıkarılabilir. Bu istek, öznenin başlangıç sürecini ihtiyaçlarla dürtülerin ötesine ulaştırmakta, zevk ilkesinin sınırlarını aşmaktadır. O, zaten anlamlandırıcı nitelikteki yapılaşmış bir gerçekliğe yerleşmiş bir harekettir ve onun yerleşmesini sağlayan unsur ise ötekinin mevcudiyetidir. Bu hareket, ihtiyaçların tatmin edilmesi için bir başkasına duyulan bağımlılıktan kurtuluşun insana kazandıracağı şeylere tabiidir. İhtiyaçların eklemelenmesi bu kurtuluşa imkân verecektir.<sup>784</sup> Lacan, *Language of the Self*'te isteğin ne olduğunu ve özne- öteki- istek- dil ilişkisini şöyle açıklamıştır:

... özneye ihtiyacını gösterenin geçitlerinden geçirebilmesi için, bu söylemin varlığı nedeniyle empoze edilen durumun o özne üzerindeki etkisidir.. eğer biz öteki nosyonunu, bu nosyonun ‘kelam’ın yayılma yeri olduğu düşüncesine dayandıracaksak..... bu nosyon dilin inşasında bir hayvan gibi, insanın isteğinin ‘öteki’ne duyulan istek olduğu söylenmelidir.<sup>785</sup>

Lacan, bu sözleriyle isteğin ötekinden, özneyi üreten dilsel düzenden kaynaklandığını dile getirmiştir. Özne, başlangıçtaki tatmin kaynağına hakim olmaya

<sup>782</sup> Rosalind Coward ve John Ellis, a.g.e., ss. 208- 209.

<sup>783</sup> Jacques Lacan, *Ecrits (Yazılar)*, Paris: Editions du Seuil, 1966, s. 852’den naklen: Rosalind Coward ve John Ellis, a.g.e., s. 209.

<sup>784</sup> Rosalind Coward ve John Ellis, a.g.e., s. 209.

<sup>785</sup> Jacques Lacan, *Language of the Self*, [t. s. ], [y. s. ]’den naklen: Rosalind Coward ve John Ellis, a.g.e., ss. 209- 210.



çalışmakta, bu amaçla anlamlandırma yapmaya çalışmakta, bunun sonucunda ötekinin dilsel düzenine girmekte ve tabii olmaktadır<sup>786</sup>. Simgesel düzende kendisini “ben” göstereni ile ifade etmekte, kendi “ben”ini kurmaktadır<sup>787</sup>. Lacan, birincil süreçlerde özsel olanın isteğin hareket yönünü izlemesi dolayısıyla “Desidero (İstiyorum.)”nun Freud’un “cogito”su olduğunu vurgulamıştır. Bu isteği tetikleyen ise kaybetme yaşantısı<sup>788</sup>, insanın yaşadığı özdeşlikten ayrışıp bölünmesi<sup>789</sup>, eksilmesidir.

İnsan; eksiltilmiş, çarpık, hasta bir varlıktır. İnsan cinselliği de utanç, küçük düşme, sevgiyi kaybetme korkusu; bilinçdışı suçluluk duygusu; cezalandırılma korkusu ve isteği; pişmanlık; endişe; sıkıntı; bağımlılık isteği ve korkusu; mutlak güce sahip olduğu iddiası ve muhtaç olma ikilemi, haset, rekabet, hayal kırıklığı, şiddet, öldürme isteği gibi duygularla eşlenmiş bir şekilde meydana çıkmaktadır. “Ruhî hastalığın insan türüne özgü evrenselliği” söz konusudur, bunu Sören Kierkegaard “insan olmak ölümcül hasta olmaktır” diye ifade etmiştir. Hastalıklı insan soyunun da kendi cinsinin cinselliğine ulaşmak için bir kastrasyon ile eşleşmesi gerektir. İnsan oldukça trajik bir durum, narsistik kastrasyon yaşamaktadır; yani narsistik açıdan yaralıdır.<sup>790</sup>

Narsistik açıdan yaralı olması insanın bir arayış ve çaba içine girmesine neden olmaktadır. Kişi, temel arzusunu kültürel yüceltmelerle tatmin etmeye çalışacaktır. Her aşamada engellenecek, hayal kırıklığına uğrayacak ve ardından yeni bir imgesel özdeşleşmenin ardından sürüklenecektir. Bu temel arzu, “kültüre uygun dileğin ardında bir artık” olmak durumunda kalacaktır. İnsanın içine düştüğü yanılgı şudur: “Ardında bıraktığını ileride arayacak, toplumsallaşmanın ilk adımı ile yitirdiğini (yani narsistik bütünlüğünü) toplumsallaşma sürecinde kapatmaya çalışacaktır.” Her ne kadar bilinçdışı arzusunu asla tatmin edemeyecek ve yaşadığı

---

<sup>786</sup> Rosalind Coward ve John Ellis, a.g.e., s. 210.

<sup>787</sup> Metin Bobaroğlu, “Simge Kavramı ve Simgesel Düşünme”, <http://www.anadoluyayinlanma.org> [27.02. 2013].

<sup>788</sup> Rosalind Coward ve John Ellis, a.g.e., ss. 208, 210.

<sup>789</sup> Metin Bobaroğlu, a.g.m.

<sup>790</sup> Saffet Murat Tura, Önsöz: ‘Olmak’ta Eksik’ Lacan’da Kastrasyon ve Narsizm”, Jacques Lacan, a.g.e., ss. 15- 16, 24.

süre içinde eksik olmaktan kurtulamayacaksa da bu arayış ve çabalar onun kültürel dünyada yol almasını ve bu dünyaya katkıda bulunmasını sağlayacaktır.<sup>791</sup> Arayış ve çabaları onu daha iyi, güzel bir dünyaya ulaştırabilir, en azından yaklaştırabilir. Marmara da böyle bir ümit içerisindedir; günlüğüne eksiltilmişliği, çarpıklığı bir ümit olarak beklettiğini yazmasının sebebi budur. Hatta ona göre bütün bu arayış ve çabalar belki bir gün insanlığı bu dünyanın çok daha ötesinde aşkın bir gerçekliğe ulaştırabilir:

Bir bulup çıkarma işlemi ve süreciyse sinir düğümlerinin sözcüklerden oluştuğu bu karlı bölgede hâlâ bir umut olarak bekletiliyor, arayarak, varmaya çalışarak... Doğmuş olmak ve yazıyı seçmiş olmak, kim tarafından yazıldığı belli olmayan bir referans mektubunu nereye ve kime götüreceğimizi bilememektir belki de; gözün elmasına yürümek!<sup>792</sup>

Marmara “aşkın bir varlık nosyonu”nun olma ve sözcükler vasıtasıyla ona ulaşılabilme ihtimali üzerinde durmuştur. Bu metindeki “gözün elması”, “aşkın gösterilen”; yani gösterge piramidinin sonunda ulaşılan Tanrı ve bütün her şeyin nihai olarak bilinmezlik durumunda olduğu “maddesiz hareket” nosyonlarını çağrıştırmaktadır.

“Aşkın gösterilen” Derrida’nın yapısalci dilbilimi eleştirmek için kullandığı bir kavramdır. Bu eleştirmen Saussure’ün işaretle ilgili yaptığı çalışmaların radikal potansiyeli olmasına rağmen maddecilikten uzaklaştığına, bu uzaklaşmada işaret nosyonunun da etkisi olduğuna dikkat çekmiş ve işaretin hem kökeniyle hem de ima ettikleriyle metafizik bir nosyon olduğunu belirtmiştir. Gösterenin gösterilenden ayrılamaması ve hem gösteren hem de gösterilenin aynı üretimin iki kutbunu oluşturması üzerinde durmuş ve bu radikal potansiyelin çok önemli olduğunu savunmuştur.

Derrida’ya göre Saussure’ün semiyolojik mekanizmanın farklı ve biçimsel niteliklerini ön plana çıkarması anlamlandırma sürecinin dışında ve ondan önce mevcut olduğunu ileri süren “yerleşik bilinç birimi nosyonları”nı sorgulamak, “işaretin metafiziğe bağlılığı”nı eleştirmek için imkân vermiştir. Fakat Saussure işaret

---

<sup>791</sup> Saffet Murat Tura, *Freud’dan Lacan’a Psikanaliz*, s. 197.

<sup>792</sup> Nilgün Marmara, “Beduh 1”, [y.s], 22 Nisan 1967.

nosyonunu kullandığı için idealist geleneği doğrulamıştır, onun kuramında gösteren/gösterilen farkı öne çıkarılmış olsa da “idealist geleneğin içyüzünü sergilemek için en fazla potansiyeli olan ayırım” olarak nitelendirilen işaret kavramı olduğu gibi bırakılmıştır. Bunun sebebi onun yerine ne getirilebileceğinin bulunamaması, mevcut dilin başka bir seçenek sunmamasıdır. Zaten mevcut dil de “kendisini idealizme bağlayan varsayımlarla dolu” olan, tarafsız olmayan bir dildir. Dolayısıyla işaretin radikal potansiyeli önemsenmemiştir. Bu önemsemeyişte iki temel eğilim söz konusudur. Bunlardan birincisi gösteren ile gösterilen arasındaki ayırımın doğruluğunu ortaya koyarak ve gösterileni kavramı ile eşit duruma getirerek gösterilen kavramının gösterenlerden bağımsız bir şekilde düşünülebilmesidir. Derrida, bu görüşün kendisinin “aşkın gösterilen” ismini verdiği “varsayıma göre, kendi içinde, kendi özünde, herhangi bir gösterene gönderme yapmayan, işaretler zincirinin ötesine geçen ve artık kendisi de gösteren olarak işlev görmeyen klasik idealist iddia”ya doğruluk kazandırdığını belirtmiştir.<sup>793</sup>

İşareti oluşturan iki kutbun- gösteren ve gösterilenin- eşdengesini anlam üretme gücünün dışında ve ondan önce mevcut olan bir anlam kaynağının olduğunu ileri süren metafizik görüşe imkân vermektedir. İkincisi ise Saussure’ün felsefesindeki sözmerkezciliktir. Saussure kendisinden önceki ve sonraki pek çok dilbilimci gibi insan sesi- anlam, konuşma- anlamlılık arasındaki ayrıcalıklı bir bağ olduğu görüşünü benimsemiştir. Ona göre sözcükler ve akustik imge, temel konuşma edimleri gibi işareti sese bağlayan her şey anlamın bütünselliğini saydam bir şekilde göstermektedir; bu nedenle ayrıcalıklıdır.<sup>794</sup> Marmara da sonsuz bir anlam alanı olarak gördüğü ve bu yüzden de hayrete düşmesine neden olduğu evrende Saussure gibi sözcüklere ayrıcalıklı, kilit bir rol vermiştir.

Saussure düşünce-insan sesi, anlam- ses arasında doğal bir bağ olması ihtimali olduğunu ifade etmiştir. Rosalind Coward ve John Ellis, Saussure’ün konuşma eylemi hakkındaki görüşlerini bu yönüyle “dildeki veya maddeci biçimdeki herhangi bir

---

<sup>793</sup> Jacques Derrida, *Positions (Durumlar)*, Paris: Editions de Minuit, 1972, ss. 23, 27- 28’den naklen: Rosalind Coward ve John Ellis, a.g.e., ss. 212- 213.

<sup>794</sup>

dışsallaştırma öncesi bulunan anlam-dolu- oluştta varolan anlam ihtimaline idealist ve nostaljik bir başvuru” olarak değerlendirmiş ve Strauss’un görüşlerine benzetmiştir. Strauss’un kimi eserlerinde de – bilhassa *Tristes Tropiques* isimli eserinde- “dilden önce var olan <<katıksız>> anlam deposu anlayışı” mevcuttur. Straus, *Tristes Tropiques*’te yazının icat edilmesiyle masumiyet durumunun son bulunduğunu dile getirmiştir.<sup>795</sup> Hem Strauss’un “cennetteki yazı öncesi masumiyet nostaljisi” hem de Saussure’ün “sesin yaşantı ve ilişkinin dolaylılığını temsil ettiği fikri” aynı eğilimdedir. Onların perspektifine göre insan sesinin şöyle bir işlevi vardır: “Ses, gösterilmiş kavramın düşüncesine en yakın bağlantı olarak kendini bilince verir.”; yâni bu perspektif insan sesini “bilincin varlığının sesi”, “anlamın amacı” olarak görmüştür. Derrida; Saussure ve Strauss’un ses- anlam-bilinç ilişkisi hakkındaki görüşlerini *Positions* isimli eserinde şöyle açıklamıştır:

Konuştüğüm zaman, sadece düşündüğümde varolduğumun bilincinde değil, fakat aynı zamanda düşünceme veya “kavramına” bir göstereni yakınlaştırdığımın da bilincindeyim..... bir göstereni söyler söylemez bunun farkına varırım, ve bu gösteren tamamen benim yalın ve bağımsız kendilindenliğime bağlıdır, dünyadan gelen herhangi bir güç, herhangi bir araç, veya herhangi bir aksesuar kullanımı istemez. Sadece gösteren ile gösterilen birleşmez, fakat bu karmaşada gösteren silinir ya da kavramın kendi kendini, olduğu gibi kendi varlığından başka hiçbir şeye değinmeden sunmasına izin verecek kadar saydam hâle gelir.

Derrida böyle bir işaret nosyonuna dayanan dil felsefesinin bütünüyle teolojik olduğunu vurgulamıştır. Bu felsefeye göre işaret ve tanrısal varlık aynı anda ve aynı yerde ortaya çıkmıştır; “gönderge- gösteren- gösterilen piramidi”, Tanrı’ya ulaşan bir gösteren ile sonuçlanmaktadır. Derrida’ya göre Antik Yunan döneminden beri Batı kültürüne egemen olan düşünüş biçimi bu metafizik eğilimdir.<sup>796</sup> Bize göre böyle bir eğilim, Marmara’nın ilk şiiirlerinden biri olan *Zorunlu Tünel*’de de vardır:

Meyvelerin çocukları arı varlıklar baktırmaya  
işaretliyorlar belleğini insanlığın  
ki o unutmuştur kendi oluşumunu  
görmez ne olgun kokular  
renk ve tatlar  
taşır her ilmeğinde çıplaklığın.

<sup>795</sup> Rosalind Coward ve John Ellis, a.ge., ss. 213- 214.

<sup>796</sup> Jacques Derrida, *Positions (Durumlar)*, Paris: Editions de Minuit, 1972, ss. 25, 32- 33’ten naklen: Rosalind Coward ve John Ellis, a.g.e., ss. 214- 215.

Perdeler çekilidir bakışına belleğin  
Çok öncelerden beri,  
Büyüyen ağaçlarına özgür çocukların,  
Vurur baltasını sinsî körlüğüyle tarih!

Ve şimdi yollarında yaşamın  
Çığlık tünelleri kaznak  
Ve susmak'ı  
yazmak  
kalmıştır  
işaretleyenlere

-bu, hepsi, belki-

SUNU

Nedir bu kovmaya çalıştığınız tüm kıvrımları arasın-  
dan/ Beynin densiz aralarla saatten çıkan bir kuş de-  
şen kuytuları/ diken gözlerini bilince anın ana düş-  
manlığı o ağulu gerçek  
-ÖLÜM/SEVİ-<sup>797</sup>

Bize göre insanın kendi güzelliğini (özünü) unuttuğu dile getirilen şiirde meyvelerin çocukları; şairlerin, yazarların veya sanatçıların metaforudur. Şairler/yazarlar/sanatçılar, kendi güzelliklerini unutan insanların belleklerine tünel kazarak ya da susmak'ı yazıp belleklerini işaretleyerek onların hatırlamasına yardımcı olmaya çalışmaktadır. Biz şiirden iki anlama ulaştık. Bunlardan biri insanın Tanrı'sından kopup kötülüklerle, zorluklarla dolu bir dünyaya düşmesi üzerinde durulması; diğeri ise Strauss'un "cennetteki yazı öncesi masumiyet nostaljisi"sinin işlenmesidir. Bu bağlamda şiirdeki insanın güzel geçmişiyle bütün insanların özgür ve eşit bir şekilde yaşadığı ve doğayı tahakküm altına alıp kendi doğallıklarını yitirmediği düşünülen "insanlığın kökenlerindeki ya da arkaik zamanlardaki yaşam biçimi"<sup>798</sup> kastedilmektedir. Belleğin bakışına perdelerin çekilmesi, özgür çocukların büyüyen ağaçlarına tarihin sinsî körlüğüyle baltasını vurması imgeleri de özellikle 1945 sonrası kendisini iyice hissettirmeye başlayan "modern iletişim krizi" ile ilgilidir.

Samuel Beckett, Paul Celan, İonesco gibi pek çok ikinci kuşak avangard sanatçı faşizm ve savaş gibi büyük şokların etkisiyle "bellek güçlerini- 'tarihi

<sup>797</sup> Nilgün Marmara, "Zorunlu Tünel", Nilgün Marmara, *Daktilo Çekilmiş Şiirler*, ss. 14- 15.

<sup>798</sup> Artun Avcı, a.g.t., s. 118.

düşünme yetisini' (...) ve tarihin 'öyküsü'nü anlatma yeteneğini- yitirmiş, afallamış ve suskunlaşmış bir toplum" ile yüz yüze gelmişti<sup>799</sup>. "Yaşanan bellek kaybının ve aynı anda insan deneyiminin ortadan kalkması süreci" ile ilgili ilk göstergeler I. Dünya Savaşı sonrası ortaya çıkmıştır. Bu savaş, "insanlığın ilk büyük şoku" olarak nitelendirilmektedir ve ilk olması sebebiyle onun yarasının çok daha derin olduğu ifade edilmiştir: "first cut is deepest". Ancak hem iletişimdeki hem de estetik temsildeki kriz ile ilgili toplumsal göstergeler en fazla; çok daha fazla insanın ölmesine neden olan, dolayısıyla yıkıcı etkileri çok daha büyük olan II. Dünya Savaşı sonrası ortaya çıkmıştır. Jan Bruck, bununla ilgili olarak W. Benjamin ve S. Beckett'a ağırlık vererek "modern iletişim krizi" hakkındaki bir makalesinde Beckett'ın *Godot'u Beklerken* isimli oyununu ve *Molloy, Malone Ölüyor, Adlandırılmayan* isimli üçlemesini II. Dünya Savaşı'ndan birkaç yıl sonra yazmasına dikkat çekmiştir. Savaşların en büyük tahribatı, "insan deneyiminin değerini düşürmesi" olmuştur. Hem dünyada yaşanan iki büyük savaşın neden olduğu dehşet hem de modernizm ile birlikte toplumsal değerlerin, geleneklerin çökmesi sebebiyle insanlık bir büyük iletişim krizi yaşamıştır.<sup>800</sup>

Modern hayatta yüz yüze gelinen ıstırap verici gerçekler insanın yaşantısını bütünlük içinde algılayamamasına yol açmaktadır. İnsanlığın tarihsel olarak özgürleşme sorunsalında geçmişi ve geçmişin hatırlanmasını merkezi önemde gören Benjamin'e göre bu acı deneyimlerin insanların üzerindeki etkisi ne kadar büyükse bilinç de insanı bu şiddetli uyarılardan korumak için araya girmektedir. Bilincin bu faaliyeti sonucunda ise izlenimler deneyime girememektedir.<sup>801</sup> İnsanlar da kendi geçmişlerini kopuk kopuk, parçalanmış bir şekilde algılamakta ve bir belleksizlik durumu yaşamaktadırlar. Modern dünyadaki olumsuzlukların sebebinin doğanın kontrol altına alınmaya çalışılmadığı, herkesin özgürce ve kardeşçe yaşadığı zamanların artık unutulması olduğunu savunan Adorno'ya göre hatırlamanın gücüyle

---

<sup>799</sup> Jan Bruck, "Beckett, Benjamin ve İletişimde Modern Bunalım", trc. Sema Özer, *Kuram dergisi*, Kitap 17(1998), s. 28'den naklen: Artun Avcı, a.g.t.,s. 138.

<sup>800</sup> Artun Avcı, a.g.t., s. 138.

<sup>801</sup> Walter Benjamin, *Son Bakışta Aşk*, haz. Nurdan Gürbilek, İstanbul: Metis Yayınları,1995, s. 123'ten naklen: Artun Avcı, a.g.t., s. 144.

yeni bir tarih bilinci oluşturulabilir ve insanlığın kurtuluşu gerçekleşebilir.<sup>802</sup> Benzer bir görüşü Edebiyat ve Kültür Teorileri Uzmanı Terry Eagleton da dile getirmiştir. Ona göre geçmişî hatırlamak kapitalizme karşı eleştirel bilinci uyandıracaktır<sup>803</sup>. Marmara ise hatırlamanın, bu insanî deneyimin, her ne kadar geçmişe geri dönüp bir şeyleri değiştirmek imkânsız da olsa özgürce yapılabilen, sıradışı bir eylem olduğunu düşünmektedir:

Anıların müthiş bir dirençliliği var; kişi anmak istediğinde her şeyin içinden geçip An'ı, şimdiyi aşip ancak istediği anıya dönebiliyor, çıplak ve savunusuz çocuklar gibi. Anıların her gün her an ırzına geçilebilir. Bir tür sıçrama ve hiçbir şey elde edememe.<sup>804</sup>

Şair, Avangard estetiğin zaman bilincinden etkilenmiş olabilir. Bu estetik, farklı bir zaman bilincini merkeze alır. Habernas onu “ani, beklenmedik karşılaşmaların tehlikelerine atılarak, bilinmeyen bir bölgeye sefere çıkan, henüz bilinmeyen bir geleceği fethetmeye çalışan, henüz kimse tarafından gidilmemiş bir bölgede yön bulmaya çalışan bir imge” olarak tanımlamıştır.<sup>805</sup> Onun zaman anlayışı, şimdinin ya da şu anın yüceltilmesine dayanır, kaynağı Bergson’un “la durree” anlayışıdır. Bu düşünürün ruhsal olaylar ile deneyimler arasındaki ilişkilerin sanatsal bir yapısı olduğunu keşfetmesinin etkisi Avangard estetiğine olduğu gibi modern sanatın neredeyse tüm akımlarına olmuştur. Modern sanatın hemen hemen bütün akımlarında “aşkın bir varoluşu içeren ve içinden ‘ölüm’ün çıkarıldığı ‘zaman’ teması” ile karşılaşılabilir. İtalyanların fütürizminin, Chagall’ın ekspresyonizminin, Picasso’nun kübizminin, Giorgio de Chirico veya Salvador Dalı’nın sürrealizminin ortak noktası “des e’tats d’ ames (ruhsal yapının eşdeğerli olması)” anlayışıdır.<sup>806</sup> Buna göre, her yeni deneyim önceki deneyimlerle birlikte mevcut olup bu deneyimlerin yaşandığı anlar kronolojik bir şekilde düzenlenemezler. Deneyimler açısından takvimsel zamanın bir önemi yoktur; çünkü insan hatıralarını

---

<sup>802</sup> Artun Avcı, a.g.t., s. 144.

<sup>803</sup> Terry Eagleton, *Edebiyat Kuramı*, İstanbul: Metis Yayınları, 1993, ss. 28-29’dan naklen: ss. 28-29’dan naklen: Artun Avcı, a.g.t., s. 144.

<sup>804</sup> Nilgün Marmara, *Kırmızı Kahverengi Defter*, s. 99.

<sup>805</sup> Jürgen Habermas, “Modernlik: Tamamlanmamış Bir Proje”, Necmi Zeka, *Postmodernizm*, İstanbul: Kıyı Yayınları, 1994, s. 33’ten naklen: Artun Avcı, a.g.t., s. 132.

<sup>806</sup> Artun Avcı, a.g.t., s. 132.

gün, hafta, ay, yıl olarak değil anlar olarak yaşamaktadır. Yaşanan an da sadece hatırlanan zamanla köprü oluşturduğunda önemlidir; çünkü insan gerçek benliğini belleğin yardımı ile bulabilir.<sup>807</sup> Marmara'nın şiirinde “Zorunlu Tünel” diye ifade ettiği geçiş yeri yaşanan ve hatırlanan an arasındaki bu bağlantı noktasıdır. Bu tünelleri kazanlar, insanların belleklerini işaretleyip susmak'ı yazan meyvelerin çocukları(sanatçılar)dır.

Pek çok düşünür, yazar, sanatçı gibi “hatırlamanın özgürleştirici gücü”<sup>808</sup> olduğuna inanan şair, *Zorunlu Tünel*'de insanların belleklerini harekete geçirmekte sanatın ve sanatçının çok büyük bir rolü olduğunu vurgulamak istemiştir. Kapitalist toplumlarda sanatın böyle aykırı bir işlevi vardır. Marcuse, *Kültürün Olumlayıcı Karakteri* isimli makalesinde bunun üzerinde durmuş; sanatta unutulmuş, gerçeklikten kopartılmış hakikatlerin ve geçmişin hatırlanması potansiyeli olduğunu belirtmiştir. Rekabet ilkesinin hayatın bütün alanlarını istila ettiği kapitalist düzende sanat yaşam pratiklerinden uzaklaştırılmış ve kimi insanî ihtiyaçlar karşılıklarını sanatta bulmuştur; yani insanlık, dayanışma, ortaklaşma, hakikat gibi kapitalizmin dışladığı değerler için sanat bir sığınak olmuştur. Dolayısıyla sanat, kapitalist sistemde hem daha iyi bir hayat imgesinin tasarlanmasına hem de mevcut sisteme karşı durulmasına dayalı aykırı bir işleve sahiptir.<sup>809</sup> Yerleşik gerçekliğe farklı bir boyut- “özgürleşmenin boyutunu”- açar. Bu bir yanılsama olsa da farklı bir gerçekliğin tezahür ettiği, istemli bir yanılsamadır.<sup>810</sup>

Sanat, “yerleşik olandan farklı, gerçekdışı bir dünya” kurmak ister; “güzellik ideasını” gerçekleştirmeye çalışır; bunu yaparken de verili gerçekliği olumsuzlayıp ona karşı durur. Tarihsel süreç içinde insanlığın ertelenmiş özlemlerini insanın kendisini içinde bulduğu koşulların ya da insanî eylemlerin zorunlu zemininin ötesine ulaştırır. Örneğin gerçeküstücüler, insanların unutma noktasına geldiği “nesnelerdeki

---

<sup>807</sup> Jürgen Habermas, “Modernlik: Tamamlanmamış Bir Proje” , Necmi Zeka, *Postmodernizm*, İstanbul: Kıyı Yayınları, 1994, s. 33'ten naklen: Artun Avcı, a.g.t, s. 132.

<sup>808</sup> Artun Avcı, a.g.t., s. 144.

<sup>809</sup> Madan Sarup, *Postyapısalcılık ve Postmodernizm*, trc. A. Baki Güçlü, Ankara: Ark Yayınevi, 1995, s. 169'dan naklen: Artun Avcı, a.g.t., s. 128.

<sup>810</sup> Herbert Marcuse, *Karşıdevrim ve Başkaldırı*, trc. Gürol Koca ve Volkan Ersoy, İstanbul: Ara Yayınları, 1991, s. 81'den naklen: Artun Avcı, a.g.t., s. 129.



‘devrimci’ enerji”yi görmüş, her şeyin meta hâline geldiği kapitalist sisteme karşı “tinsel bir savaş” açmışlardır.<sup>811</sup> Onların eserlerinde kullandığı teknikler daha sonra Benjamin’e esin vermiştir:

1928 yılında Benjamin Paris’tedir. Aragon’un 1927’de yayınlanan ‘le Paysan de Paris’ isimli romanını okumaktadır. (...) 1920’lerde Andre Breton, Palais Royal’in ikinci katında oturuyordu. Aragon, gerçeküstücü dönemi olan o yıllarda bu binadaki dükkânları, ilanları, eski duvar yazılarını vb. derleyip, romanına almıştı. Benjamin bu romanı okurken 20. yüzyıldaki algılama bunalımının ilk oluşumunun gerçekleştiği 19. yüzyılı anlatmak için kullanması gereken yöntembilimi ‘keşfeder!’ . Öylesine heyecanlanır ki, beş- on yaprak çevirdikten sonra (kalp hastasıdır) , heyecanlanır, korkar, kitabı okumaya ara verir. Şunu keşfedecektir: Aragon, Palais Royal’in duvarlarındaki, odalarındaki, dükkânlarındaki, eskiden kalma bütün simgeleri, imge- izlerini, nesnelere betimlemiş, resmetmiştir. Geçmişin artık tümüyle yok edilmekte olan eski günlerdeki amprik algılama biçiminin izlerini ‘yakalamış’ ve bunları saklamamanın yolunu bulmuştur. Ama Aragon Palais Royal’da eskiden kalan farklı sınıflardan insanların arzu- imajlar olarak gördükleri rüyaların simgeleri, imgeleri, metaforları olduğunu; bunların tarihsel niteliklerini keşfedememiştir. Benjamin, bu imajların aynı zamanda analitik ve felsefi düzeyde de irdelenmesi gerektiğine karar vermiştir.<sup>812</sup>

Meyvelerin çocukları (sanatçılar) dilsizliğin dilini kullanarak, bu dilin sözcükleriyle çığlıklara (gerçeklere) kulaklarını kapatmış, aşkı ve ölümü kaşlayabilecek kadar cesur olmayan insanları sarsmakta; çığlık tünellerini muhtemelen yaşanan an ile geçmiş zaman arasındaki bağlantı noktaları olarak onların belleklerinde açmaktadır. İnsanlığın yitirdiği güzellik idesine yeniden ulaşabilmesi için meyvelerin çocuklarının (sanatçıların) ellerinden sadece bunlar gelmektedir.

Marmara’nın *Zorunlu Tüneli*’nde de mevcut olan metafizik eğilimin anlamı biçimsel ve bilimsel bir şekilde incelemeye çalışan semiyolojiye etkisi çok büyük olmuştur. Bu disiplinin temel kavram ve varsayımları Aristoteles, Rousseau, Hegel gibi düşünürlerden geçmiştir, Platon ile Husserl arasına yerleştirilebilir.<sup>813</sup> Coward ve Ellis’e göre semiyoloji bu yönüyle “anlamın <<egonun ortaya çıkışından ve onun tarafından bilinmesinden önce varolduğunu... fakat egonun birliğinden hiç şüphe edilmediğini- ve bunun da kesinlikle böyle bir bilginin garantisi olduğunu>>”

<sup>811</sup> Artun Avcı, a.g.t., ss. 129, 145.

<sup>812</sup> Ünsal Oskay, “Sunum III’E dipnot”, Ünsal Oskay, *Estetik ve Politika*, trc. Ünsal Oskay, İstanbul: Eleştiri Yayınları, 1985, ss. 137- 138’den naklen: Artun Avcı, a.g.t., ss. 145- 146.

<sup>813</sup> Jacques Derrida, *Positions (Durumlar)*, Paris: Editions de Minuit, 1972 s. 33’ten naklen: Rosalind Coward ve John Ellis, a.g.e., s. 215.

öngerektiren<sup>814</sup> idealist sorunsaldan kurtulamamıştır. Bu disiplin, Hjemslev’in çalışmalarından etkilenmiştir.<sup>815</sup> Hjemslev Prologemena to a Theory of Language isimli eserinde bütün dillerde onların birbirinden farklı olmasına rağmen ortak bir anlamı ihtiva ettiklerinden söz etmiştir:

Dolayısıyla biz farklı dillerde bütün farklılıklarına rağmen kelime dizilerinin ortak bir etmeni olduğunu görebiliriz: Kendini geçici olarak belirsiz bir yığın, analiz edilmeyen bir büyüklük olarak sunan ve sadece dışsal işlevleriyle tanımlanan anlamdır bu.<sup>816</sup>

Semiyoloji de ilk başlarda dilin işlevini Hjemslev’in söz ettiği anlamın biçimini belirlemek diye açıklamıştır. Bu biçim ve işlevin müdahalesi anlamın varolmasını sağladığından onun içeriğin ve biçimin özünün de ötesinde bir varlık gibi içeriğin ve deyimden dışında konumlandırılmasına karşın dil ile ilgili bu anlayış için dışa yansıtılabilecek bir anlamın farzedilmesi mecburîdir. Fenomenolojide de içerik ve biçimin önceden verilmiş anlam ile, bu anlamın dilsel ve semiyolojik söyleyişleri arasındaki aşamalar şeklinde görev yapması dolayısıyla semiyolojik tasarı fenomenolojinin ilgi alanı hâline gelmiştir. Semiyolojik etmenlerin kaynağı işaretler; bunun sebebi onun “<<orada bir yerde>> varolduğu” dolaylı bir şekilde ifade edilen varlığın işareti olmasıdır.<sup>817</sup> Hjemslev Prologemena to a Theory of Language’te işaret ile ilgili bu düşüncesini şöyle dile getirmiştir: “İşaretin bir şeyin işareti olduğu ve <<bu bir şeyin>> herhangi bir şekilde işaretin dışında kaldığı doğru gibi görünür”<sup>818</sup>.

Bütün bunlar göstermektedir ki “Derrida’nın işaret nosyonuna yüklediği birleşmiş, düşünen bir özne tarafından kavranan ve önceden varolan anlamın idealist yorumu tarzına imkân veren belirsizlik” semiyoloji için de söz konusudur<sup>819</sup>. Emile Beneviste isimli dil bilimci bu nedenle dilin semiyolojisini oluşturan işaretin çelişkili bir şekilde bu semiyolojiyi durdurduğunu dile getirmiş, gösterenler sisteminden

---

<sup>814</sup> Julia Kristeva, “The Subject in Signifying Practice (Anımlandırma Pratiğinde Özne)”, *Semiotext*, Columbia University, New York, I/3(1995)’ten naklen: Rosalind Coward ve John Ellis, a.g.e., s. 215.

<sup>815</sup> Rosalind Coward ve John Ellis, a.g.e., ss. 215- 216.

<sup>816</sup> L. Hejemslev, *Prolegomena to a Theory of Language (Bir Dil Teorisine Giriş)*, ABD: University of Wisconsin Press, 1953, s. 75’ten naklen: : Rosalind Coward ve John Ellis, a.g.e., s. 216.

<sup>817</sup> Rosalind Coward ve John Ellis, a.g.e., s. 216.

<sup>818</sup> L L. Hejemslev, *Prolegomena to a Theory of Language (Bir Dil Teorisine Giriş)*, ABD: University of Wisconsin Press, 1953, s. 82’den naklen: Rosalind Coward ve John Ellis, a.g.e., s. 216.

<sup>819</sup> Rosalind Coward ve John Ellis, a.g.e., s. 216.

bağımsız bir gösterilen kavramının anlamın üretkenliği teorisinin gelişimine ket vurduğunu ifade etmiştir<sup>820</sup>.

İdealizmin “düşünen öznenin özdeşliği, varlığı ve birliği” öncülleri tekrar olumlanmıştır. Derrida da bu nedenle metafizikten kurtulmanın imkânsız olduğunu belirtmiştir. Ona göre kavram, gösterilen gibi nosyonları reddetmek çok zordur; çünkü bu nosyonlar yaşadığımız dünyada onlar olmadan hiçbir şey düşünülemeyeceği için gereklidir. Asıl mesele onları reddetmek değil onların birer parçası olduğu sistemi sarsmaktır. Batı kültürünün temel unsuru olan işarete anlam ve dil teorilerinde öncelik verilmesi maddeciliğin geri gitmesine neden olmuştur; ama aynı zamanda belirsizliğinden dolayı maddeciliğin tekrar iddia sahibi olması için uygun ortam yaratmıştır. Bunun sebebi gösterilen nosyonunun irdelendiği zaman işaretin kendisinin dilin gösterenlerin hareketi olduğunu örtük bir şekilde ifade eden bir sorunsal durumuna gelmesidir; ancak bu sorunsallıktan anlamlandırmanın maddeci kuramına geçmek çok zordur.

Derrida, Saussure’ün dilin farklılıklar dizisi olduğu düşüncesini geliştirmiş ve dilin söz merkezli kuramlarında örtük bir şekilde yer alan “öznenin idealist kendinde varlığını” eleştirmiştir. Bunları yaparken de dilin konuşma da dahil olmak üzere bütün çeşitlerinin işlevi olduğu farklılıkların oluşturulmasında yazımın ayrıcalıklı durumunu ön plana çıkarmıştır. Onun kuramındaki ana terim hem yapı hem de hareket ifade eden gramme(iz)dır. Positions’ta dilin “farklılıkların, farklılıkların izlerinin, ögelerin birbiriyle ilişkiye girdikleri aralıklandırmanın sistematik oyunu” olduğunu ifade etmiştir.<sup>821</sup> Bu farklılık nosyonuna hem farklılık hemde farklılaşma durumunu kapsayan “différance” ismini vermiştir. Bütün işaretlerin diğer işaretlerin izlerini taşıdığını göstermek ve dilin üretiminin ve dönüşümünün gerçekleşmesine imkân veren zamansal oluşuma ya da aralıklandırmaya dikkat çekmek istemiştir. Ancak onun gramatolojisinin gelişmesi işaret- anlam- kavram nosyonlarına direnme

---

<sup>820</sup> Emile Beneviste, *Problèmes de linguistique générale (Genel Dilbilimi Sorunları)*, Paris: Gallimard, 1974, c. II, ss. 65- 66’dan naklen: Rosalind Coward ve John Ellis, a.g.e., s. 216.

<sup>821</sup> Jacques Derrida, *Positions (Durumlar)*, Paris: Editions de Minuit, 1972, ss. 25, 34’ten naklen: Rosalind Coward ve John Ellis, a.g.e., ss. 217- 218.

imkânı verse de dilin toplumsal pratik (iki özne arasında gerçekleşen anlamlı iletişim) olarak açıklamasını gerçekleştirememiştir. Aşkın gösterileni bir fazlalık haline getirmeye çalışmış ve zorluklarla karşılaşmıştır. Sonunda işaretin eleştirisinin Batı metafiziğinin parçalanmasını gerektirdiğini fark etmiştir.

Coward ve Ellis Derrida'nın eserinde maddecilik- idealizm karşıtlığının mutlak olmadığını ve onun savının da idealist olduğunu dile getirmiştir:

Maddecilik/ idealizm karşıtlığı Derrida'nın eserinde ima edildiği gibi mutlak bir karşıtlık değildir. Maddecilik aşkın gösterilenin ortaya atılması sırasında bastırılmış bir <<fazlalık>> veya <<bolluk>> olarak görülebilir. Lacan'ın gerekli bir sınırlayıcı etmen olarak gördüğü durumsallık kendi oluşumunun maddeci bir analizini zorunlu kılmıştı. Bu Derrida'nın her şeyin sonuçta bilinmez olduğu maddesiz bir hareket olarak tanımladığı **différance**'ın (fazlalık) temelini oluşturan anlam sorunundan kaçmak değildir. Maddesiz hareket tezi nihai olarak idealisttir. İdealist düşünce Lacan'ın analiz ettiği sınırlayıcı etmeni kendine mal eder, onu köken olarak saptayarak <<varlık ve özdeşliği>> olumlar ve oluşma sürecini görmezlikten gelir. Bu sürecin bazı idealist filozof ve yazarlarda fazlalık olarak görülmesinin sebebi budur.<sup>822</sup>

Marmara'nın Ayhan'a yazdığı notta söz ettiği "gözün elması" ile Derrida'nın "maddesiz hareket" nosyonu birbirine çok benzemektedir.

### 3.5. SANAT, DÜŞLER VE MİTLER

Cumhuriyet döneminde yapılan köklü yenilikler ile ülkemiz çok büyük bir toplumsal değişim sürecinin içine girdi. Özellikle 1950'li yıllardan itibaren nüfus artışı, tarımda makineleşme gibi sebepler dolayısıyla köylerden kentlere göç edilmesiyle birlikte kentlerin yapısı hızlı bir şekilde değişmeye başladı.<sup>823</sup> Kentler gitgide büyüdü, kalabalıklaştı ve bu durum da bir kaosu beraberinde getirdi. Sanayileşmeyle birlikte insanlar günlük koşuşturmaca içerisinde oradan oraya savruldu. Tutunamayıp boşluğa düştüler. Karmaşa labirentinin içinde kayboldular. Yalnızlık duygusunun çekimine kapılıp birbirlerinden iyice uzaklaştılar. Artık yabancılaşma boyutunun içerisindeydiler.

Marmara da Metin Altıok gibi kendisini yerleşik bir yabancı olarak görüyordu:

Yerleşik yabancılığın acısı

<sup>822</sup> Rosalind Coward ve John Ellis, a.g.e., s. 218.

<sup>823</sup> Emre Kongar, a.g.e., s.28

Öz düşmanları kendisinin sevgisiz, bilgisiz  
ve acımasız kabukların zincirlediği  
kara tamlama<sup>824</sup>

Bu yabancı birey yerleşik toplumun kaosu içerisinde oradan oraya savruluyor, onun hırpalanan ruhunda açılan yaraları kanayıp duruyordu. Marmara'nın şiirlerinde bir savrulmuşluk duygusu göze çarpar. Şiirlerinin bir tanesinin isminin *Nar-Gülü Rüzgârın Yönsüzlüğünde Kanyor* olması anlamlıdır.

Adorno ve Horkheimer, kapitalist modernliğin insanın özgün kişiliğini yok edip onun sonunu hazırladığını belirtir. Modernlik artık olgu ve anlamın, ekono mi ve kültürün birbirinden kopmasına neden olmuştur. “Kültür endüstrisi” kullanılarak insanlara toplumsal konumlarının değişmezliği benimsetilmeye çalışılmakta ve bunun sonucunda onların özgürce hayal kurmaları olanaksızlaşmaktadır. İnsanın bireysel düşleri toplumsal varoluşun sınırları tarafından biçimlendirilmektedir.<sup>825</sup> Çünkü insan kendisi için özgürce seçim yapabilecek özerklikten mahrum bırakılmış ve yaşadığı gerçekliği değiştirme imkânlarını büyük ölçüde kaybetmiştir. O artık sadece “tarihin bir nesnesi” ve “Aydınlanma aklı'nın ekonomik aygıtının bir aracı” konumundadır.<sup>826</sup> Marmara, kendisi de Bunalımlar Çağı'nda yaşayan, “Kültür endüstrisi”nin kendi doğasına yabancılaşmış bir bireyi olarak modern insanın şu anda en büyük gereksinimlerinden birinin düş kurmak olduğunu dile getirmiştir: “Kentlerin havaalanlarından çok düşalanlarına gereksinimi var. Yeni düşalanları yapılmalı, olanlar restore edilmeli ya da tümünden yok edilmeli.”<sup>827</sup> Şair, gerçeküstücülerin “Şiire, rüyaya, olağanüstüye dayanarak insanlığı özgürleştirme, yeni bir değerler düzeni koyma”<sup>828</sup> görüşünü benimsemiştir.

Gerçeküstücülük için düşler son derece önemlidir. Bu sanat akımının ortaya çıkmasıyla birlikte savaşların, çok büyük felaketlerin yaşandığı Bunalım Çağı'nı “bir

---

<sup>824</sup> Nilgün Marmara, “Çiçek Dürbünü Benzetisi İyimserce”, Nilgün Marmara, *Daktiloya Çekilmiş Şiirler*, s. 3.

<sup>825</sup> Ünsal Oskay, *19. Yüzyıldan Günümüze Kitle İletişiminin Kültürel Evreleri*, Der Yayınları, İstanbul, 1993, s. 240'tan naklen: Artun Avcı, a.g.t., s. 64.

<sup>826</sup> Artun Avcı, a.g.t., ss. 64- 65.

<sup>827</sup> Nilgün Marmara, *Kırmızı Kahverengi Defter*, s. 31.

<sup>828</sup> Andre Breton ve Andre Parinaud, “Bretonla Söyleşi”, trc. S. Hilav, *Gergedan Yeryüzü Kültürü Dergisi Gerçeküstücülük Özel Sayısı*, 1987, ss. 55- 56'dan naklen: Artun Avcı, a.g.t., s. 159.

düş dalgası” kaplamıştır. 1924’ten sonra Gerçeküstücüler tarihin en büyük şoklarından birini yaşayan insanlara çocukluk hayallerine ve düş dünyalarına yeniden sahip çıkmaları için çağrıda bulunmuşlardır.<sup>829</sup> Andre Breton, 1924’te *Gerçeküstücülüğün I. Manifestosu*’nu yayınlamış ve düşlerin bu hareket için merkezî önemde olduğunu dile getirmiştir:

...Gerçeküstücülük, sözle, yazıyla ya da başka biçimde, düşüncenin gerçek işleyişini ortaya koymak için kullanılan katkısız ruhsal otomatizm (automatisme psychique pur). Aklın hiçbir denetlemesi, hiçbir ahlaksal ve estetik tasa olmadan düşüncenin kendini ortaya koyması.

Gerçeküstücülük, düşüncenin çıkargözetmez oyunuyla düşün sınırsız gücüne ve günümüze değin bir yana atılmış belli çağrışım biçimlerinin üstün bir gerçekliği olduğuna inanmaktır. Gerçeküstücülük bütün öteki mekanizmaları kökünden yıkmaya ve hayatın belli başlı sorunlarının çözülmesinde onların yerini almaya yönelir.<sup>830</sup>

Bu bildiride düşlere olan büyük ilgi, düş aracılığıyla imgeleme, düşüncenin doygunluğuna ve hakikate ulaşılabilirliği inancı konusunda düşlerin gerçeğin bulunmasını sağladığını ileri süren Freud’un kuramının çok büyük bir etkisi vardır. Mutlak akılcılığa karşı çıkan Gerçeküstücülük imgelem ve düşü, düşünsel dünyanın en önemli parçaları kabul eder ve bu güçlerden onları aklın denetimine sokarak yararlanılabileceğini savunur ve akıl ile akıldışını birleştirmeyi amaçlar.<sup>831</sup> Breton, bununla ilgili olarak şunları dile getirmiştir:

Düş ve gerçek gibi görünüş bakımından birbirine aykırı olan iki konumun, gelecekte mutlak bir gerçeklikte –gerçeküstücü olarak tanımlanabilecek gerçeklikte– birleşeceğine inanıyorum. Hiçbir zaman ulaşamayacağım bu noktaya doğru ilerliyorum, ancak son ölümümün, onlara alabilecekleri zevkleri belirli bir dereceye kadar sağlayacağı konusunda kuşku duymayarak.<sup>832</sup>

Gerçeği yalnızca görünene indirgeyen Batı Klasik düşünce geleneğinin karşısında yer alan ve onu yıkmak isteyen Gerçeküstücüler, 1929’da yazdıkları ikinci manifestolarında ulaşmak istedikleri mutlak gerçekliği kendi ifadeleriyle “Gerçeküstücü gerçekliği”, “ ‘yaşamın ve ölümün, gerçek olan ile düşsel olanın,

<sup>829</sup> Artun Avcı, a.g.t., s. 157.

<sup>830</sup> Andre Breton, “Gerçeküstücülüğün Birinci Manifestosu”, trc. S. Hilav, *Gerçeküstücülük*, Haz. O. Kutlar, E. Ertem, S. Hilav, İstanbul: De Yayınları, 1962, s. 27’den naklen: Artun Avcı, a.g.t., s. 157.

<sup>831</sup> Artun Avcı, a.g.t., ss. 157- 158.

<sup>832</sup> Maurice Nadeau, *The History of Surrealism*, translated by Richard Howard, New York: The Macmillan Company, 1965, s. 89’den naklen: Artun Avcı, a.g.t., s. 158.

geçmişin ve geleceğin, anlatılabilenin ve anlatılamayanın, yücenin ve yüce olmayanın artık karşıtlıklar diye algılanmadığı' bir nokta" olarak tanımlamışlardır. Onlara göre bu gerçekliğe yalnızca bir şairin imgelem gücü ile ulaşılabilir.<sup>833</sup>

Gerçeküstücüler, birinci manifestolarında imgelemin eski haklarına tekrar kavuşmak üzere olduğunu, bunun ise büyük ölçüde Freud'un çalışmaları sayesinde gerçekleştiğini dile getirirler ve ona teşekkür ederler. Onların en önemli bilgi ve esin kaynakları, Freud'un bilinçaltı ile ilgili yaptığı çalışmalarıdır. Bilinçaltının derinliklerinde yer alan aşk, düş, çocukluk, masumiyet gibi gizem duygusunun açığa çıkardığı zenginlikleri yeni bir zaman boyutuna ve yaşama kapı açmıştır. Freud'dan etkilenen gerçeküstücüler, insan ruhunun "uyanık yaşamın yüzeyi altında süren, sonsuz, kesiksiz bir düşünüm olarak, otomatik yazı ile akıtılan sonsuz melodi ya da arkası gelmeyen melodi" olarak düşünmüşlerdir.<sup>834</sup> Bu bağlamda onlar için bilinçaltının zenginliklerini yansıtan düş, gerçeği oluşturan ve şekillendiren bir unsurdur; insanlara özgürlüklerini içlerinden geldiği gibi kullanma imkânı verir ve hayata farklı bir anlam verir<sup>835</sup>. Örneğin kendisine "son gerçeküstücü" denilen Şair Octavio Paz insanın düşleyen bir varlık olduğunu vurgulamış, insan aklının da düşünüm eylemlerinden yalnızca biri olduğunu belirtmiş ve düşünüm eylemini ise insanın hem kendisini yansıtmayı hem de aşması olarak ifade etmiştir<sup>836</sup>. Gerçeküstücülük bu yönüyle merkezinde düşünümün yer aldığı farklı ve yeni bir iletişim biçimi getirmiştir. Bu iletişim biçimi modern iletişim krizinin merkezinde yer alan "Ben" öznesinin düşünüm eylemi aracılığıyla yıkılmasına ve onun sınırlarının ötesine geçerek ötekine kendisini açmasına dayanmaktadır. Gerçeküstücülere göre düşünüm eylemi yalnızca uykunun sınırları kapsamında tanımlanamaz, onun günlük hayatla da açık bir iletişimi vardır.

Freud'un Gerçeküstücüleri derinden etkileyen bir diğer önemli keşfi ise

---

<sup>833</sup> Rene Passeron, *Sürrealizm Sanat Ansiklopedisi*, trc. Sezer Tansuğ, İstanbul: Remzi Kitabevi, 1982, s. 36'dan naklen: Artun Avcı, a.g.t., ss. 158- 159.

<sup>834</sup> Fredric Jameson, *Marksizm ve Biçim*, trc. Mehmet H. Doğan, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1997, s. 96'dan naklen: Artun Avcı, a.g.t., ss. 159- 160.

<sup>835</sup> Artun Avcı, a.g.t., s. 160.

<sup>836</sup> Oktavio Paz, *Düşler Boyunca Yaratmak*, trc. Ahmet Cemal, İstanbul: Can Yayınları, 1990, s. 10'dan naklen: Artun Avcı, a.g.t., s. 160.

düşlemin ve imgelemin haz ilkesi ile bağlantısını göstererek bilinçaltının katmanlarının insanlığın baskı altına alınmış özlemlerini, tabu durumuna getirilmiş özgürlüğe dair imgelerini sakladığını fark etmesidir. Bilinçdışı alana ait olan düşlemler “tarihaltı geçmişin belleğini”, “haz ilkesinin yönetimi altında kâinatla birey arasındaki dolaysız birliğin imgesi olduğu zamanın anısını” içinde taşımaktadır; bireyin bütünle, mutluluğun da akılla uyuşmasına imkân vermektedir. Tarih boyunca “yaşamın egemenliğin mantığı tarafından örgütlenişine karşı ebebi bir protesto” özelliği göstermiştir. Tarihaltı bilincin efendi/köle ayrımına dayanan toplumsal sistem tarafından yok edilip özgürlüğe dair imgelerin bilinçdışına itilmesinden sonra söz konusu imgeler modern dünyada yalnızca çocukların oyununda, insanların gündüz düşlerinde ve sanatçıların eserlerinde şekillenen düşlemlerde ortaya çıkmaktadır.<sup>837</sup> Freud, bu durumu şöyle ifade etmiştir: “Doymamış istekler, insanın kendini yeniden çocuklukta bulma isteğinden, insan ruhunun bu tarihöncesi döneminden kaynaklanır. Her birey ahlaksal gelişim içinde, tüm uygarlık tarihini simgesel olarak yeniler.”<sup>838</sup>

Düşleme dayanan, onun şekillendirdiği sanatsal imgelem “başarısızlığa uğramış kurtuluşun, tutulmayan sözün bilinçsiz anısını” dışlaştırmakta, böylece “kurtuluşun baskılanmış imgesinin geri dönüşünü” gerçekleştirmektedir. Modern dünyada gerçeküstücü ve atonal bir niteliğe sahip olan sanat da “kurtuluşun imgesini” içinde taşımaktadır.<sup>839</sup>

Freud’un kuramından ilham alan gerçeküstüçüler 1925’te Gerçeküstüçülük Araştırma Bürosu’nu kurmuş ve bu büro aracılığıyla bilinçaltı yaşam ile ilgili irdelemeler, anlatılar, belgeler toplamaya çalışmışlardır. Günlük yaşamdaki insanlara küçük kâğıt parçaları dağıtıp onlardan korkularını, düşlerini yazmalarını istemişlerdir. Onların amaçları Gerçeküstüçülük ile ilgili kamusal duyarlılığın artmasını sağlamaktır. Büronun başına Antonin Artaud geçince toplumsal kurumlara yönelik çok sert, saldırgan kolektif metinler yayımlamışlardır: “ ‘Hapishaneleri açın, orduyu

---

<sup>837</sup> Artun Avcı, a.g.t., ss. 160- 161.

<sup>838</sup> Yvonne Duplessis, *Gerçeküstüçülük*, trc. Esen Çamurdan ve İsmail Yerguz, İstanbul: İletişim Yayınları, 1991, s. 97’den naklen: Artun Avcı, a.g.t., s. 161.

<sup>839</sup> Herbert Marcuse, *Eros ve Uygarlık*, trc. Aziz Yardımlı, İstanbul: İdea Yayınları, 1985, ss. 163-164, 166- 167’den naklen: Artun Avcı, a.g.t., s. 160.



terhis edin’, ‘Papa’ya, ‘Avrupa Üniversitesi Rektörlerine’, ‘Tımarhane Baş Hekimlerine’ vb.” Gerçeküstücüler yayımladıkları bu metinlerde bütün geleneksel değerlerin yıkımını talep etmişlerdir. Çünkü bu sanat hareketi “insan isteminin her türlü kısıtlayıcı olgusalıktan bağımsız olarak kendini açığa vurabileceği yeni bir ‘şiir çağı’nın başlangıcını” düşler ve bu akımın temsilcilerine göre o zamana değin göz ardı edilen çağrışım biçimleri, düşlerin mutlak gücü, amaçsız düşünce ile oynanan oyunlar, otomatizm metodu aracılığı ile bu düş gerçekleştirilebilir, insanlığın alınıyası değiştirilebilir.<sup>840</sup> Örneğin Breton’a göre:

İnsan bilinçaltının, düş’ün, hayalgücünün uzun zamandır gerilere itilmiş bulunan güçlerini serbest bırakarak varoluşunu değiştirmeyi başaracak gibiydi. İçinden geldiği gibi yazış (écriture automatique) bu güçleri yakalamanın, rastlantının bu imkânlarını kucaklamanın (kaçınılmaz şekilde eksik, ama etkin) bir biçiminden başka bir şey değil: en önemli olan, bu güçlerin yasalarına göre yaşamaktır. O zaman insanoğlu dinsel ve akılsal hadımlaştırma yüzyıllarının kendisinden çaldığı şeye yeniden kavuşacaktı: Suçsuzluk, neşe, özgürlük.<sup>841</sup>

Breton “Bastırılmış bir dünyanın simgesi, Üstgerçeklik’in alanı” olan düşlerin hayatın temel sorunlarını çözmekte kullanılması fikrini ortaya atmıştır. O ve diğer Gerçeküstücülere göre ruhsal yaşam ile ilgili pek çok keşfin insanın kendi imkânlarının farkına varmasını sağlaması ve üstgerçekliğin kendi kendisiyle barışık bir insanın uyumunu sağlayabilmek için bilincin verileriyle bütünleşmesi gerekir.<sup>842</sup> Onların düşlem ve imgeleme başvurularındaki amacı bu dünyanın çirkinliklerinden gizemli bir alana sığınmak değil var olan düzenin olumsuzlanıp değiştirilerek yeni, farklı bir dünya kurulmasıdır. Gerçeküstücüler sonsuz, kozmik, mutlak bir yaşamı arzuladılar da gizemli bir romantizme kapılıp onun içinde kaybolup gitmek istemiyorlardı. Gerçeküstücü imgeleme başvurarak görünen dünyanın ötesini aralamaya; şoke edici ve ilgi uyandırıcı görüntüler aracılığı ile iş dünyasını kalıplaştırıcı, kısırlaştırıcı etkilerinden insanları kurtarmaya çalışmışlardır. Kültürel ve düşünsel nitelikte yeni yaşam gereksinimleri oluşturma girişiminde

<sup>840</sup> Artun Avcı, a.g.t., s. 164.

<sup>841</sup> Bertan Onaran, *Çağımız Üstüne Düşünceler*, İstanbul: Kitaplık Limited Ortaklığı Yayınları, 1966, s. 38’den naklen: Artun Avcı, a.g.t., s. 164.

<sup>842</sup> Yvonne Duplessis, *Gerçeküstüculük*, trc. Esen Çamurdan ve İsmail Yerguz, İstanbul: İletişim Yayınları, 1991, ss. 35, 91’den naklen: Artun Avcı, a.g.t., ss. 164- 165.

bulunmuşlardır.<sup>843</sup>

Gerçeküstücü imgelem, politik bir niteliğe sahiptir. Bilinçaltının derinliklerinden insanın düşsel zenginliklerinin açığa çıkarılması yeterli olmayacaktır, bu düşsel zenginliklerin günlük hayatta yaşanan birtakım problemlere çözümler getirmesi gerekir. Bu nedenle Gerçeküstücüler de 1930'da *Devrimin Hizmetinde Gerçeküstücülük* isimli dergiyi çıkarmış ve bu hareketin politik konumunu belirlemiştirler, onların amaçları sosyalist devrim ile gerçeküstücü devrimin sentezini yapmaktır. Gerçeküstücüler 1930'lu yıllarda Fransız Komünist Partisi'ne yakınlaşmışlar, 1935 Haziranında Paris'te Devrimci Yazarlar Kongresi'ni toplamışlardır.<sup>844</sup> Breton, bu kongrede yaptığı konuşmanın sonunda şunları belirtmiştir: “Dünyayı değiştirmek gerek demiştir Marx, yaşamı değiştirmek gerekti demiştir Rimbaud; ikisi de bizim için aynı kapıya çıkar, ikisi de bizim için birer emirdir.”<sup>845</sup>

Gerçeküstücülük, sanatın baskılanmış olanın olumsuzlanması tatbiğine siyasal ve sınıfsal boyutlar eklemiştir, bireylerin hem doğasal bütünlüğünü hem de toplumsal özgürlüğünü hedeflemektedir; bu yönleriyle de hem “yeni bir toplumsal mistisizm anlayışı” hem de “devrimci bir proje” olarak nitelendirilmiştir.<sup>846</sup> Marmara'nın günlüğünde söz ettiği düş alanları da Gerçeküstücülüğün “sınırsız ‘kamu imge alanı’na”<sup>847</sup> benzemektedir. Ancak onun bu görüşünü yalnızca Gerçeküstücülük akımının etkisiyle açıklamak yeterli olmayacaktır. Sanatçının mevcut olan düş alanlarının bazılarının restore edilmesi gerektiğini, bazılarının ise tamamen yok edilip yerlerine yeni düş alanları oluşturulması gerektiğini ifade etmesi bize göre onun Postmodern sanatçı ve eleştirmenlerin mitler hakkındaki görüşlerinden de etkilendiğini göstermektedir. Zaten Postmodernizm'de de Gerçeküstücü sanat

---

<sup>843</sup> Ahmet Oktay, “Yapay Cennetten Dünyaya”, *Oluşum*, sy. 22- 23(1979), s. 7'den naklen: Artun Avcı, a.g.t., s. 166.

<sup>844</sup> Artun Avcı, a.g.t., ss. 165- 166.

<sup>845</sup> Ferdinand Alquié, *The Philosophy of Surrealism*, trans. Bernard Waldrop, The University of Michigan Press, 1965, s. 56'dan naklen: Artun Avcı, a.g.t., s. 165.

<sup>846</sup> Artun Avcı, a.g.t., ss. 150, 165.

<sup>847</sup> Eugene Lunn, *Marksizm ve Modernizm*, trc. Yavuz Alogan, İstanbul:Alan Yayınları, 1995, ss. 239, 372, 308'den naklen: Artun Avcı, a.g.t., s. 146.

analayışının etkisi vardır. Kantarcıoğlu, Edebiyat Akımları Platon'dan Derrida'ya isimli eserinde bu etki üzerinde Charles Jenks'in *Postmodernizm: Sanatta ve Mimarlıkta Yeni Klasizm* isimli eserine atıfta bulunarak durmuştur:

Charles Jenks "Postmodernizm: Sanaatta ve Mimarlıkta Yeni Klasizm" (1987) adlı eserinin önsözünde, postmodernizmi XX. yüzyılın son çeyreğini tasvir eden devrimci bir kültür perspektifi olarak tanıtmaktadır. Bu kültür devrimi modern mimarlığın ve modern sanatın hegemonyasına son vermiş ve XIX. yüzyıl natüralizminin ve realizminin dar bakış açısına ve modernizm içindeki devamlılığına karşı çıkmıştır ve sürrealist (gerçeküstücü) bir sanat anlayışı ile, bir sanat eserinin ucu açık bir oluş süreci içinde yaşatan organik bir yapıya sahip olmasını istemiştir.(...) <sup>848</sup>

Aslında hem Gerçeküstücülük hem de Postmodernizm; işlevini kaybetmiş, eskimiş değerlere karşı yıkıcı bir tutum içinde olan Nietzscheci anlayıştan etkilenmiştir. Nietzsche toplumsal ve kültürel olaylara, durumlara bağımsız bir şekilde bakmaya çalışmıştır. Dogma konumuna getirilmiş düşüncelere karşı çıkmış, onların yok edilmesi gerektiğini savunmuştur. Eskiye tümünden reddetmemiş; eskinin içinde yeni, yaratıcı olanı ve evreni yansıtanı takdir etmiştir. Ona göre, "eskinin eskimeyen, yaratıcı, geliştirici, boyuna yeni kalan gücü" kullanılarak yeni takip edilmelidir. Onun karşısında yer aldığı eskiler; işlevini, gücünü ve doğallığını kaybetmiş, bağımsız olamayan ve başka unsurların gölgesinde kalan düşünceler, değerler ve insanlardır. Ona göre yalnızca yaratıcı olan ve yenileşen geliştirici bir işleve sahiptir ve yaratma eylemi de doğadaki gücü harekete geçirmektir. Bir düşünürün, sanatçının bu gücü verimli bir şekilde kullanması ve onu üretici bir aşamaya ulaştırması gerekir. Şiirin ve müziğin içsel bir anlatıma sahip olup bu anlatımın evrensel bir görünüm şeklinde dışlaşması yine bu güç dolayısıyladır. Nietzsche, "Şiirin ortamı evrenin dışında değildir." diyerek onun doğayla, evrenle iç içe olduğunu, hayattan kopuk olmadığını ifade etmiştir. <sup>849</sup>

Bize göre onun bu görüşü, Ayhan'ın "Şiir ölüm ve yaşam dolayısıyla/ Şimdi ve daima açıktır." diye dile getirdiği ve Marmara'nın da benimsediği görüşün bir diğer ifadesidir. Eğer bir düşüncenin, inancın, değerin, geleneğin doğa ve hayatla

<sup>848</sup> Sevim Kantarcıoğlu, a.g.e., s. 269

<sup>849</sup> İsmet Zeki Eyüboğlu, "(II. Basım İçin) Birkaç Söz", Friedrich Nietzsche, *Müziğin Ruhundan Tragedyanın Doğuşu*, ss. 10- 11.

bağlantısı koptuysa yapılması gereken şeyin onu yok etmek olduğunu düşünen Nietzsche, *Müziğin Ruhundan Trgedyanın Doğuşu*'nda Sokratesçi anlayışın söylenceleri yok ettiğini ve artık insanlığın yeni söylencelere ihtiyacı olduğunu, bu anlayışın yok edilerek yeni söylencelerin üretilmesi gerektiğini dile getirmiştir.<sup>850</sup> Marmara, bu konuda Nietzsche ile hemfikirdir. Sokratesçi kültürün etkisiyle teknoloji çok büyük bir ilerleme göstermiştir. XX. yüzyılda artık bir kara canlısı olan insan teknoloji uçaklar sayesinde uçmayı bile başarabilmiştir; ama teknoloji sayesinde maddî arzularını büyük ölçüde gerçekleştiren ve sonunda teknolojiye yenilip ona bağımlı olan ve kendi doğalarından uzaklaşan insanların ruhları aç ve susuz kalmıştır. Onların ruhlarındaki açlık ve susuzluğu dindirmek için ise yeni düş alanlarına yani mitlere ihtiyaçları vardır, bu durum acil bir boyuttadır.

Dilimize Yunancadan gelen, sözlük anlamı “söz, öykü” olan ve “ilkel insan topluluklarının evreni, dünyayı ve tabiat olaylarını kişileştirerek yorumlamak, henüz sırrını çözemedikleri hayatın ve evrenin çeşitli görünüşlerini bir anlam kolaylığına bağlamak ihtiyacından doğmuş öyküler” olarak tanımlanan mitler, kendine özgü bir yapılanmaya sahiptir. Bu hikâyeler, birer kültür olgusu olarak yapılanırlar; anlamsız ve boş değillerdir; doğaüstü ve toplumsal dünyayı açıklamaya çalışırlar. Onların şiirsel bir anlatımı vardır. Bunun sebebi ilk insanların şiirsel bir mantığa sahip olmasıdır. İlk insanların soyut düşünme ve refleksiyon gücü gelişmemişti; buna karşılık bu insanlar oldukça gelişmiş bir düşünme ve bellek gücüne sahipti. İşte mitler de ilk insanların hayal gücü ve şiirsel anlatımının sonucudur. Mitler özgün bir mantığa ve içtutarlılığa sahiptir. Mitolojik mantık, görünür ya da görünmez evrende var olan her şeyin doğada bir benzeri olmasına dayanır, dolayısıyla da miti tanımak demek, şeylerin kökenini tanımak demektir. Mitler, yazısız toplumlarda geçmişin şimdiye ve geleceğe taşınmasını sağlıyordu, onların dinlerin başlangıcı olduğu da ileri sürülmüştür. Ulusların tabiatı hakkında araştırma yapmak isteniyorsa ilk olarak

---

<sup>850</sup> Friedrich Nietzsche, a.g.e., ss. 147-- 148.

onların mitleri incelenmelidir.<sup>851</sup> Bunun sebebi mitlerin toplumun dünya görüşünü yansıtmaları, insan deneyimlerinin ve ortak bilinçaltılarının ifadesi olmalarıdır<sup>852</sup>.

“Bir kabilenin sosyal düzeni, ekonomik uğraşları, sanatları, becerileri, dinî ya da sihirsî inançları ve dinî törenleri” olarak kabul edilen mitler insan toplumlarının uğraşları, daha önce mevcut olan düzenleri, ahlakî değerlerinin geçmişteki şekilleri hakkında ipucu verir. Onların özgün formları hem gelenek ve inançların tabiatı hem kültürel süreklilik hem de geçmişin insancıl değerleri ile yakından ilgilidir. Mitler geleneği yaygınlaştırmak, toplumsal değerleri ululaştırmak gibi işlevlere sahiptir.<sup>853</sup> Tabiatüstü dünyaya ait hikâyeler olduğu için dinî özellik gösterirler. Hem “inancın ifadesi” hem “insan uygarlığının bir parçası” hem de “çevreyle ilişkinin canlı bir bileşeni” olarak işlev görmüşlerdir.<sup>854</sup> Kökenleri gerçek ve şiddet dolu olan bu anlatılar, duyuların gücüyle sınırlı olan insan zihninin kendi tabiatını başka bir şekilde ifade edememesi ve hayal gücü içinde yer alan tikelleri genişletip tümel hâle getirme ihtiyacı duyması dolayısıyla bozuk, çarpık, abartılı, olağandışı, inanılmaz formlara dönüşmüştür<sup>855</sup>. Onların zamanı, psikolojik ve astronomik zamanla ilişkisi olmayan, kronolojik bir şekilde gelişmeyen müphem bir zamandır<sup>856</sup>. İçlerinde sabit ve ayrılmış bir nedenler dünyası da yoktur. Bu dünyada bütün biçimler birbirlerine dönüşebilir, bütün şeyler birbirlerinden çıkmış olabilir.<sup>857</sup>

---

<sup>851</sup> Behçet Necatigil, *Mitologya*, İstanbul: Sel Yayınları, 1986, s. 7’den; Mehmet Ateş, *Mitolojiler ve Semboller, Ana Tanrıça ve Doğurganlık Sembolleri*, [y.s.], 2001, s. 13’ten ve Giambatista Vico, *New Science*, translated by Thomas Goddard Bergin and Max Harold Fischer, Ithaca and London: Cornell University Press, 1725, paragraf 120, 405, 833’ten naklen: Sema Önal Akkaş, “Mit ve Felsefe”, *Millî Folklor*, sy. 78 (2008), ss. 83, 85. [http://www.millifolklor.com\[09.03.2013\]](http://www.millifolklor.com[09.03.2013]).

<sup>852</sup> Donna Rosenberg, a.g.e., ss. 17, 25- 26.

<sup>853</sup> Bronislaw Malinowski, *Büyü, Bilim, Din*, trc. Saadet Özkal, İstanbul: Kabalıcı Yayınları, 1990, ss. 87- 88, 132’den naklen: Sema Önal Akkaş, a.g.m., s. 87.

<sup>854</sup> “Culture”, *Encyclopedia of the Social Sciences*, New York: The Macmillian Company, 1968’den naklen: Sema Önal Akkaş, a.g.m., s. 87.

<sup>855</sup> Giambatista Vico, *New Science*, paragraf 125, 199, 127, 209, 221, 222, 232, 239, 401, 412, 416, 708, 808, 814, 815’ten naklen: Sema Önal Akkaş, a.g.m., ss. 86- 87.

<sup>856</sup> Hilmi Ziya Ülken, *Varlık ve Oluş*, Ankara: Ankara Üniversitesi İlahiyat fakültesi Yayınları, 1986, ss. 308- 309’dan naklen: Sema Önal Akkaş, a.g.m., s. 88.

<sup>857</sup> S. Percy Cohen, “Mit Kuramları”, trc. Evrim Ölçer Özünel, *Halkbiliminde Kuramlar ve Yaklaşımlar*, haz. M.Öcal Oğuz, Selcan Gürçayır, *Millî Folklor*, Ankara, 2005, s. 271’den naklen: Sema Önal Akkaş, a.g.m., s. 88.

Mitlerin kaybolması ile birlikte tarih başlamıştır. Artık tekrarlı ayinlerin ezeli dönüşünün yerine takvim ve kronoloji; belirsiz boşluğun yerine ölçülebilinen mekân; anonim kahramanların yerine ise belirli bir zaman ve mekânda yaşamış insanlar geçmiştir. Ancak günümüzde bile mitler asla yok olmamıştır. Onların kalıntıları felsefe ve bilimin ortaya çıkışından sonra da varlığını sürdürmüştür. Primitif düşüncenin yerine objektif düşüncenin geçmesiyle mitler sembollere ve mecazlara dönüşmüştür.<sup>858</sup>

Dünyanın pek çok yerinde mitler benzer konular içermektedir. Strauss, insanların düşünce yapılarındaki benzerlikten, sorunlarını aynı yöntemlerle çözmelerinden yola çıkarak mitlerin “özdeş düşüncelerin ürettiği özdeş ürünler” olduğunu ve aynı yapıya sahip olduklarını ileri sürmüştür. Mitleri hayat- ölüm, doğa-kültür gibi birbirine ters düşen güçler arasındaki çatışmaları gösteren “soyut kurgular” olarak düşünmüştür. Ona göre bir mitin anlamını bulabilmek için onun içeriğinden çok altındaki yapı üzerinde yoğunlaşılmalıdır. Mitlerdeki bu yapılar; toplumsal, ekonomik ilişkilerdeki gerilimleri de göstermektedir. Carl Jung, Carl Kerenyi, Erich Neumann, Joseph Campbell gibi Freudisyenler ise bu benzerliğin evrensel ve ortak bilinçaltının ifadesi olduğunu düşünmektedir. Bu bilim insanlarına göre doğuştan gelen psikolojik özellikler dünyanın her yerinde ve bütün tarih boyunca insanların yaşadığı deneyimleri, hayatın akışına verdiği cevapları belirlemektedir. İnsanların ortak bilinçaltıları anne, çocuk, kahraman, dev, sahtekâr vb. arketipleri (ilkörneklere) ihtiva etmektedir ve onların kişisel deneyimleri arketip imgelerinin hangi şekilde ifade bulacağını belirlemektedir. Dünyanın pek çok yerindeki mitlerde görülen benzerlik, ortak ve evrensel bir bilinçaltının olduğunu; bu mitlerde temaların işlenişinin birbirinden farklı olması ise farklı kültürlerin fiziksel, ekonomik, toplumsal, siyasal koşullarının arketipleri etkilediğini göstermektedir.<sup>859</sup>

Mitler, insanın derinliklerinde yer alan korkuları, kaygıları ifade ettiği için kökeni mitlere ve eski ayinlere dayanan arketipler insanlarda çok güçlü tepkiler

---

<sup>858</sup> <sup>858</sup> Hilmi Ziya Ülken, *Varlık ve Oluş*, Ankara: Ankara Üniversitesi İlahiyat fakültesi Yayınları, 1986, ss. 313, 316’dan naklen: Sema Önal Akkaş, a.g.m., s. 88.

<sup>859</sup> Donna Rosenberg, a.g.e., ss. 25- 26.

uyandırır. Birçok sanatçının kendi kişisel hayatının ötesine giderek evrensel ulaşması da arketipleri kullanması sayesinde. Bu kalıpların günümüz edebiyatında da çok büyük etkisi vardır. Edebî eserleri okuyunca yüz yüze geldiğimiz bu kalıplar bizi sarsar.<sup>860</sup> Jung, *Psikoloji ve Din* isimli eserinde bu durumu şöyle ifade etmiştir: “şaşırsınız... nasıl davranacağımızı bilemeyiz, uyarılmış oluruz, hatta çekiniriz-anımsadığımız, günlük insan yaşamı değil, düşlerimiz, korkularımız, zihnimizin ara sıra kuşkuyla sezdiğimiz karanlık köşeleridir.”<sup>861</sup>

Platon’un idealarına benzeyen, evrensel ve genel birer ilk model olan arketipler edebî eserlerde imge, simge, durum ya da olay örgüsü olarak karşımıza çıkmaktadır. Örneğin pek çok masal benzer olay örgüsüne sahiptir: “Bir kralın ya da padişahın oğlu değerli bir nesneyi veya bir kızı bulmak için yola çıkar, birçok engelle karşılaşır; doğüstü güçlere sahip insanlardan ya da hayvanlardan yardım görür ve sonunda istediğini elde ederek döner.” Üstelik bu arama arketipi masalarda karşımıza çıktığı gibi mitlerde, destanlarda, Orta Çağ’ın romanslarında, hatta polisiye romanları gibi modern romanlarda dahi bulabiliriz. Yazarlar farkında olmadan bu mit dilini kullanmaktadır.

Mitlerin pek çok çeşidi vardır, bunların arasında en önemlisi ise döngüsel olarak gerçekleşen doğadaki bitkilerin ölümü ve doğumu ile ilgili olandır. Dünyanın pek çok yerinde- bilhassa Yakın Doğu’da- insanlar bu tabiat olayı ile ilgili ayinler düzenlemişlerdir. Bu ayinlerde bir Tanrı veya onu temsil eden bir Tanrı- kral her yıl ölüp sonra yeniden dirilmektedir, onun ayin sırasında başına gelenler mevsimsel döngüyü simgelemektedir. Başlangıçta Tanrı- kral gerçekten kurban ediliyordu ve onun yerini başka biri alıyordu; ancak daha sonra bu kurban töreni simgesel olarak gerçekleştirilmiştir. İnsanların böyle bir tören düzenlemelerindeki amaç ise tabiatı kontrol altına almak, böylece karanlık, kötü güçleri yenilgiye uğratarak toprağa yeniden hayat vermektir. Bu tabiat olayının büyü yoluyla taklit edilmesinin onun

---

<sup>860</sup> Berna Moran, a.g.e., s. 224.

<sup>861</sup> Carl Jung, *Psikoloji ve Din*, trc. Ender Gürol, Oluş Yayınları, [t.s.], s. 111’den naklen: Berna Moran, a.g.e., s. 224.

gerçekten ortaya çıkmasını sağlayacağına; dolayısıyla da bereket getireceğine, insanların bolluk içinde yaşayıp daha huzurlu olacağına inanılmıştır.

J. E. Harrison, Cambridge Okulu'nda yer alan Gilbert Murray, A. B. Cook, F. M. Cornford isimli bilginler yaptıkları araştırma ve incelemeler sonucu Yunan tragedyalarının çok eski ayinlere dayandığını göstermiştir. Örneğin Sophokles'in çok ünlü bir eseri olan Kral Oidipus oyununda Tebe kentinin durumu çok vahimdir. Tanrıların gazabına uğrayan, hem toprağı hem hayvanları hem de kadınları kısırlık içine düşen, sanki ölüme mahkûm edilen bu kentin kurtuluşu Kral Oidipus'un kendisini halkı için feda etmesine bağlıdır. Oidipus, gözlerini kör edip kenti terk edince kente yeniden bereket gelir. Oidipus'un başına gelenler tabiattaki ölüm ve yeniden doğum ile ilgili olarak yapılan ayinlerdeki Tanrı-kralın başına gelenlere benzemektedir. Bu ayinlerde yapılanların ifadesi olan mitler pek çok edebî esere- bilhassa olay örgüsü yönünden anlatı türlerine- kaynak olmuştur.

Joseph Camphell isimli bir araştırmacı Hero With o Thousand Faces isimli çalışmasında ayinlerle ilgili mitleri incelemiş ve bu mitlerin tek bir mit altında toplanabileceğini kanıtlamıştır. Bu temel mitteki kahraman; ayrılma, sınav ve dönüş olmak üzere üç evreden oluşan bir macera yaşar. Kahramanın bir nesneyi bulmak için yolculuğa çıkması ayrılma; yolculuğu sırasında birtakım engellerle karşılaşması, yeraltına inip orada karanlık güçlere karşı mücadele vermesi sınav; bu engelleri aşip mücadeleleri kazanmasıyla istediği şeyi elde etmesi ve geri dönmesi ise dönüş evresidir. Onun yeraltına inip yeryüzüne yeniden çıkması ölümü ve yeniden doğumu; girdiği sınavı başarı ile sonuçlandırması ise toplumun refahını simgelemektedir. Bu kalıp masallarda, destanlarda, romanslarda, modern romanlarda da görülebilmektedir. Örneğin Battal Gazi hikâyelerinin birinde Kral Mihraseb Battal'a bir devin kapıp götürdüğü kızını kurtarırsa kendisi ve halkının İslamiyet'i kabul edeceğini söyler, bunun üzerine Battal içinde devin yaşadığı kuyuya iner. Orada önüne bir deniz çıkar ve bir balık gelip Battal'ı bir adaya götürür. Adada bir saray ve bu sarayda da devin esir aldığı on sekiz kız vardır. Battal devi öldürüp kızları ve sarayın hazinelerini alarak yeryüzüne geri döner. Sonunda Mihraseb ve halkı İslamiyet'i kabul eder.



Modern romanlarda ise bu yolculuk, içsel bir yolculuk hâline gelmiştir. Kahraman, kimliğini bulmaya çalışır.

Bu bulguların etkisiyle XX. yüzyılda amacı “estetik yaşantıyı meydana getiren yapıyı ortaya çıkarmak” yerine “çok eski çağlardan beri insanları etkileyen, onlara derinlerden seslenen birtakım ölümsüz arketipleri ortaya çıkarmak” olan Arketipçi Eleştiri isimli yeni bir eleştiri yöntemi ortaya çıkmıştır. Eleştirmenler edebî eserleri mitlerden hareketle incelemeye çalışmışlardır. Bunlardan biri de Northrope Frye isimli bir eleştirmendir. Frye, *Anatomy of Criticism* isimli çalışmasında edebiyat tarihinde belli yasalara göre işleyen bir sistemin olduğunu ileri sürmüştür. Güldürü, romans, tragedya ve hiciv olmak üzere dört temel tür belirlemiş ve bu türlerin yılın dört mevsimine karşılık geldiğini dile getirmiş ve daha sonra da bunların özellikleri, imge çeşitleri, karakterleri üzerinde durmuştur. Ona göre edebiyatta da döngüsel bir hareket söz konusudur. Türlerin gelişimi belli bir sıra izlemiştir. Bu sıraya göre tarihsel gelişme mitostan hicve doğru yaşanmıştır ve daha sonra mitosa tekrar dönüş yaşanacaktır.<sup>862</sup> Postmodernizm ile birlikte de mitosa tekrar dönüş yapıldığı söylenebilir.

Postmodern edebiyatın iki önemli özelliği ontolojik olması ve eski sistemin yapısını bozarak yeni bir sistemi yapılandırmaya çalışmasıdır. Postmodern metinlerde gerçeği yansıtan, düşsel ve eleştirel unsurların eşit işlevi vardır. İnsan gerçeğine ontolojik bir tutumla yaklaşılmaya çalışılır. Geçmiş, hâlde bulunmakta, şimdiki zaman içinde tekrar yorumlanmaktadır; böylece daha geniş kapsamlı bir gerçek ifade edilmektedir. Modern realizmi gerçeğin anlatımında yeterli bulmayan Postmodern sanatçılar XIX. yüzyılda romantiklerin yaptığı gibi sanatın özünü yeniden tanımlamaya çalışmışlardır. Onlara göre sadece sosyal gerçekliğin dile getirilmesi gerçeğin anlatımı için yetmez. Gerçek ile düşsel olanın dil ortamında birlikte anlatım bulması gerekmektedir. Bir sanatçının uzun süre ıstırap çektikten sonra zamansal ve mekânsal olarak en nesnel gerçeğe ya da tanrısal olana ulaşması anı üzerinde modern edebiyatta olduğu gibi postmodern edebiyatta da oldukça sık durulmuştur.

---

<sup>862</sup> Berna Moran, a.g.e., ss. 219- 225.

Postmodern sanatçılar da Wordsworth ve Eliot'un "zamanla ebediyetin kesiştiği anlar" olarak ifade ettikleri bu anları eserlerinde sıkça işlemişlerdir. Ancak Postmodernizm gerçeğin mutlak değil nispi, insan hayatının ise sonucu belli olmayan bir oluş süreci olduğunu düşünür; dolayısıyla postmodern edebiyat eserlerinde işlenen bu anlarda ulaşılan gerçek, insanı yalnızca bilinmeyene ulaştırmaktadır.<sup>863</sup> Postmodern eserlerdeki bu bilinmeyen mitlerdeki belirsiz boşluğu anımsatmaktadır.

Postmodern eğilim edebî eserler içinde özellikle romanlarda görülmektedir. Reymond Federman Postmodern Romanın Özellikleri isimli 1975'te yayımlanan eserinde postmodern romanı bir "sentez romanı olarak" nitelendirmiş, postmodern romanın "çok ve çeşitli olan tecrübenin hayal gücü potasında eritilerek ve dilde ifade bularak estetik bir kalıba dökülmesi, yeni bir gerçekliğin yaratılması süreci" olduğunu ifade etmiştir. Ona göre, dil ile ifade edilmeyen hiçbir tecrübe gerçek değildir ve yazmak da önceden var olan bir tecrübeyi ifade etmek değildir, yeni anlamlar oluşturmaktır. Herhangi bir anlatı yeni bir gerçeği dile getirir ve her estetik kalıp da yeni bir gerçeğin keşfedilmesidir. Bir hikâyeye ya da roman yazmak ise "dış dünyanın gerçeklerinin yapısını bozmak", "kendi perspektifi içinde tecrübesini yeniden yapılandırmak" ve "dış dünyanın kargaşasına yeni bir düzen sunmak" demektir. Bu yeni gerçeğin oluşturulmasında ise dilin önemli bir işlevi vardır.

Dil, sadece sözcüklerden ibaret değildir; aynı zamanda "olağanüstü bir tecrübenin taşıyıcısı" ve "ifade ettiği her şey" demektir. Bir sanat eserinde anlatım bulan, olağanüstü bir tecrübeyi anlatan dilsel birimler de alışılmışın dışında düzenlenmiştir ve artık yeni bir gerçeğin parçası konumundadırlar. Gerçekçi romanın kronolojik bir yapısı vardır. Postmodern roman ise gerçeğe ontolojik olarak yaklaşmakta; geçmiş hâlde yeniden yorumlamakta, tecrübeyi farklı kişilerin bakış açılarından vermektedir. Federman, bundan dolayı postmodern romanın geleneksel roman gibi dairesel bir çizgide okunamayacağını; onun "yatay, dikey ve dairesel olarak yeni bir gerçeği veren yaratma sürecinin ürünü" olduğunu belirtmiştir. Postmodern romanda dinamik ve dairesel bir zaman anlayışı söz konusudur,

---

<sup>863</sup> Sevim Kantarcıoğlu, a.g.e., ss. 275- 276, 282.

zamansal geçişler görülebilmektedir. Bu şekilde ruh olayları mümkün olduğunca eksiksiz bir şekilde ifade edilmeye, insanın gerçeküstü tecrübeleri verilmeye çalışılmaktadır. Modern roman hem biçim hem de öz yönünden sorgulanmakta; gerçek olan ile düşsel olan, edebiyat ile edebiyat eleştirisi sentezlenerek verilmektedir. Edebî metin ile düz metin çeşitli bakış açılarından ifade edilmekte; pek çok tecrübe organik bir bütünlüğün içinde sentezlenmektedir. Postmodern roman karakterleri de gerçekçi roman karakterlerinden çok farklıdır. Bu karakterler, karmaşık ve değişken bir kişilik sergilerler. Roman içinde canları nasıl istiyorsa öyle yaşamak isterler. Hayal ürünü olan karakterlerdir, onların gerçek dünya ile ilişkisi yoktur.

Ronald Sukenick *The New Tradition in Fiction (Romanda Yeni Gelenek)* isimli makalesinde postmodern romanın bu özellikleri dolayısıyla yeni bir roman geleneğinin kurulmakta olduğundan söz etmiştir. Modern romanın insan tecrübesini kronolojik bir zaman süreci içinde verdiğini, şiofrenik özellik gösterdiğini belirtmiş; postmodern romanın ise insan tecrübesini ebedî bir şimdiki zamanda verdiğine ve insanı tüm boyutlarıyla sunduğuna dikkat çekmiştir. Ona göre postmodern romanda öz gerçek ve düşselin sentezidir ve bu sentez de dilde somut duruma gelmektedir.<sup>864</sup>

Postmodern roman bütün bu özellikleriyle mitlere çok benzemektedir. Postmodern romanların da mitler gibi bozuk, çarpık, abartılı, olağandışı ve inanılmaz formlar olduğu söylenebilir. Hem postmodern romanda hem de mitte kronolojik bir şekilde gelişmeyen bir zaman, gerçek ve gerçeküstünün birbirine karıştığı bir dünya ve hayalî kahramanlar vardır. Bazı postmodern yazarlar da yaşadıkları modernüstü dünyada yeni mitler yaratmaya çalıştıklarını ifade etmişlerdir.

John Barth, *Romanın İmkânlarını Tüketen Edebiyat (The Literature of Exhaustion)* isimli makalesinde geleneksel anlatım tekniklerinin çağdaş insanın tecrübelerini ifade etmekte yetersiz kaldığı için edebiyatın postmodern dünyada bir çıkmaza girdiği üzerinde durmuştur. Edebî türlerin tarihin belirli dönemlerinde ortaya

---

<sup>864</sup> Raymond Federman, *Surfiction: Fiction Now... And Tomorrow*, Chicago: Swallow Press, 1975'ten naklen: Sevim Kantarcıoğlu, a.g.e., ss. 276- 280.

çıkıp işlevlerini yerine getirdiğini ve bir süre sonra imkânlarını tükettiğini belirtmiştir. Ona göre klasik trajedi, büyük opera ve roman gibi türler artık imkânlarını tüketmiştir. Modernüstü dünyada geriye kalan ise daha önce Cervantes ve Cid Bengali'nin yaptığı gibi roman hakkında roman yazmaktır. Barth, bu makalesinde çağdaş bir roman yazarının Joyce, Kafka, Beckett, Borges gibi yazarları takip etmesi gerektiğini söyler. Örnek alınmasını belirttiği yazarlardan Borges'in bu dünyanın bir rüya ve sanat gibi yalan olduğunu düşündüğüne; onun eserlerinin de başka eserlerin yorumu olduğuna ve eserlerinde hayalî eserleri için yazılmış dipnotların bulunduğuna dikkat çekmiştir. İşte postmodern romanlar da başka romanlar üzerine yazılan eserlerdir.

Barthes postmodern romanı “sentetik bir roman”, “kendi türünün bütün imkânlarını tüketen çok kapsamlı bir edebî tür” olarak görmektedir. Eserlerinde de Garcia Marquez gibi halk hikâyelerinden ve efsanelerden yeni mitler oluşturmaya çalışmıştır. İtalo Calvino ise “Hikâye Türü Edebiyatta Mit” (Myth in the Narrative) isimli denemesinde sözlü kültür ürünü olan halk hikâyelerinin belli yapı kalıpları üzerine kurulduğunu, bu kalıpları oluşturan motiflerin de yeni mitler oluşturmaya elverişli olduğunu belirtmiştir. Ona göre edebiyat zaten kendi geleneğini meydana getiren bu mit kalıplarını ifade ettiği tecrübeye göre yapısal olarak değiştirmeye çalışmaktadır; yani sanatçılar dili yeni düzenlemeler içinde kullanarak toplumun kolektif bilincini yeniden inşa etmekte ve yeni mitler oluşturmaktadır. Bir hikâye yazılırken sözcükler ve dil üniteleri o hikâyenin alt yapısını oluşturan mit kalıbının çekim alanına girmekte ve hikâye bu şekilde kurgulanmaktadır.

Calvino, bir sanat eserinin oluşturulmasında dil- bilinçaltı ilişkisinin önemini vurgulamıştır, onun görüşleri bu yönüyle Gombrich'in görüşlerine benzemektedir. Gombrich, sözcük koplekslerinin duygularımızı harekete geçiren bir güce sahip olduğuna ve sözcüklerin, farklı düzenlemeler içinde kullanılmasının bilinçaltının derinliklerindeki duygu ve ihtirasların bilince çıkmasını sağladığına dikkat çekmiştir. Barth, Marquez, Calvino, Gombrich gibi postmodern yazarlar dili kullanarak yeni sentezler oluşturmakta ve bilinçaltı gerçekleri açığa çıkarmaktadır. Anlatılarına alt

yapı olması için yeni mit kalıpları oluşturmakta, böylece yeni mitlerin yaratılmasına, edebiyatın yeniden yapılanmasına ve sistemin aşılmasına katkıda bulunmaktadır.<sup>865</sup> Marmara, pek çok Postmodern sanatçı gibi insanların dünyasının, bu dilsel dünyanın kurgu ve gerçeklik yönünden mitlere benzediğini, bir anlatı oluşturmanın ise yeni bir mit yaratmak olduğunu düşünmektedir:

Yaşam öykülerine uzaktan baktığımızda algıladığımız , kurmaca ve gerçeklik alışımının aşılamazlığı..

Öykü anlatmak derin ve alışılmışın dışında bir din duygusuyla gerçekleştirilebilir.<sup>866</sup>

İnsan, hem kendisini hem de içinde bulunduğu kaos içindeki evrene düzen vererek onu anlamaya çalışır. İç ve dış dünyası onun gerçeğidir. İnsan bu gerçek hakkında düşünürken dili kullanır, yani kendi gerçeğini simgeler aracılığıyla anlamlandırır ve bu süreçte de ondan gitgide uzaklaşır; onun bu “kendini kandırma mekanizması” bir dilsel birim olan göstergenin yapısından kaynaklanmaktadır<sup>867</sup>. Eco, Bir Yalan Kuramı isimli çalışmasında bundan şöyle söz etmiştir:

Başka bir şeyin anlamlı olarak yerini tuttuğu varsayılabilen her şey göstergedir. Gösterge kendi yerini tuttuğuna göre de bu başka şeyin var olması koşulu aranmaz. Bu anlamda ilke olarak göstergebilim yalan söylemekte kullanılabilen her şeyi inceleyen bilim dalıdır. Bir şey yalan söylemekte kullanılmıyorsa doğru söylemekte de kullanılmaz. Aslında hiçbir şey söylemekte kullanılmaz.<sup>868</sup>

Dil kendi gerçekliğini yaratmaktadır, bu gerçeklik de insanın kendisine söylediği yalanın kaynağıdır; ancak göstergenin dış dünyada herhangi bir şeyin anlamlı bir şekilde yerini tutmasına rağmen anlamının kendi içinde olması özelliği bilince özerklik sağlamaktadır. Bilinç, dış dünyaya gönderme yapma zorunluluğundan kurtulabilir, bu zorunluluk olmadan sadece dil düzeyinde işlevde bulunulabilir. Matematik işlemi yapmayı bu duruma örnek olarak gösterebiliriz. Ancak “bilincin açık seçik doğrularının insanın kendi otantik gerçeğinden kopmuş bir

---

<sup>865</sup> Raymond Federman, *Surfiction: Fiction Now... And Tomorrow*, Chicago: Swallow Press, 1975'ten naklen: Sevim Kantarcıoğlu, a.g.e., ss. 280- 282.

<sup>866</sup> Nilgün Marmara, a.g.e., s. 46.

<sup>867</sup> Saffet Murat Tura, a.g.e., ss. 112- 113.

<sup>868</sup> Umberto Eco, “Bir Göstergebilim Kuramının Sınırları ve Erekleri, Dilbilim ve Göstergebilim Kuramları”, trc. M. Rifat, *Yazko*, 1983'ten naklen: Saffet Murat Tura, a.g.e., s. 113.

yalan olduğu” durumu göz önünde bulundurulursa matematiksel gerçeklikler de yalan sayılır.<sup>869</sup>

Dil gerçekliği; nesnel gerçekliği -acı, mutluluk gibi duyguları, düşünceleri, çeşitli yaşantıları ve insan ilişkilerini- tam olarak ifade edemez ve hissettiremez. Üstelik insanlar da nesnel gerçekliği farklı farklı yorumlarlar. Edebî eserler de düşünce, hayal ve histen- bu unsurların değişik düzeylerdeki birlikteliğinden- meydana getirilir. Gerçek hayatlardan söz edilse bile bu üç unsur ile oluşturulan edebî eserlerin gerçeklikleri birebir anlatmaları, imgelerin nesnelere yerine geçmesi mümkün değildir. Öte yandan bir anlatı oluştururken de yaşanmış olayların anlatılması kaçınılmazdır, düşsel unsurların en yoğun olduğu anlatıların bile bir gerçekliği vardır.<sup>870</sup> İnsanların yaşamöykülerinin dışarıdan bakınca kurmaca ve gerçeklik alışımı olarak algılanmasının sebebi budur. Mesele, insanların nesnel gerçekliğe bakış açısı, onu algılayışı, anlamlandırmasıdır. Hikâye, roman vb. anlatmak, yazmak da ilkel insanların mitler yaratması gibi bir anlamlandırma faaliyetidir.

Hem insanın kendisi hem de içinde bulunduğu evren, karmaşık ayrıntılarla doludur. Bir tarafta sonsuz bir evren, öbür tarafta düşünebilen bir varlık bulunur<sup>871</sup>. Bu düşünebilen varlık hem kendisini hem de karşılaştığı bu sonsuzluğu anlamaya çalışır. Anlama, öğrenme, inanma ve açılma ihtiyacı duyar, düşleyebilir, arzular; ama tutkularının bu denli büyük olmasına rağmen o zayıf ve sınırlı bir varlıktır. Marmara insanın bu çelişkili tabiatını ve evrendeki konumunu şöyle dile getirmiştir.

Yaşamlarımız kısa mesafelerde bir kuş uçuşu kadar (göçebilen kuşların yolları ve kargalara verilen yaşam payı dışında) gençyaz ve yaşlıbahar arasında ufalanan bir yaprağınki denli rüzgârlara açık. Bu bilgi bizi inlerimizden çıkararak (kimi zaman da tam tersi) alturizm adlı meydana gönderiyor. Belki meydan bir pazar yeridir, belki de yetişkin maskelerini sorumluluk duygusuyla yüzlerimize yerleştirdiğimiz bir çocuk bahçesi...

Açılmak- açmak. Göğ, yerküreye, suküreye, insanlara, düşünceye, geçmişe, gelecek ve şimdi'ye açılmak... Dünyada yönelik tehdit oklarına hafif bir

<sup>869</sup> Saffet Murat Tura, a.g.e., ss. 113- 114.

<sup>870</sup> Selçuk Çıkla, “Romanda Kurmaca ve Gerçeklik” , *Hece*, sy. 65- 66- 67 (Mayıs- Haziran- Temmuz 2012), ss. 6- 8.

<sup>871</sup> Orhan Hançerlioğlu, a.g.e., s. 25.

tebessümle bakmak. Tebessüm güncel- geçici ile evrensel- kalıcı olan arasındaki ayrımı görebilmek ve özümseyebilmenin imidir.<sup>872</sup>

Düşünebilen insan ile onun karmaşık dünyası arasındaki bu etkileşimin din duygusunun temeli olduğu ileri sürülmüştür. Örneğin Felicien Challaye isimli düşünür bu duyguyu “sonlu varlık ile sonsuz varlık arasında kurulan bağ” ile açıklamıştır. İnsanın sonlu olduğunu ve kutsal olmadığını ve sonsuz ve kutsal nitelikteki bir varlıkla karşılaşınca kendisinden geçtiğini; Gök ölçüsünün de bu kendinden geçiş hâlinin sonucu olduğunu belirtmiştir:

İlk insanlar, kendi kişiliklerinin dışındaki yaygın gücü (Mana) kavradıkları anda sonsuzu duymuşlardır. Ben varım, varlığa katılıyorum. Ne yalnız anam babam, büyükanamla büyükbabam, atalarım, ne de bütün insanlık ve bütün hayvanlık beni var edemezdi. Evrenin bütün güçleri bende toplanıyor. Bir güneş, bir samanyolu, bir evren olmasaydı, ben de var olamazdım. Ben, evrensel hayatın ürünüyüm. Varlığımın derinliğinde varlığı buluyorum. Bu varlık, benim dar kişiliğimi her yandan sarmakta ve onu aşmaktadır. Bu varlık sonsuzdan beri benden önce gelmekteydi, sınırsız akışı boyunca sonsuza kadar benden sonra gidecektir. İşte bu, sonsuz varlık'tır.

Challaye'ye göre sonlu varlık kendisinin de ondan çıktığı sonsuz varlığa sevgi ve bağlılık duymakta, onda evrensel hayatın bütün yönlerini bulmaktadır; onun önünde eğilmekte, ona tapmaktadır. Sonlu bir varlık olan insanın sonsuzluk duygusuna ulaşması ve dinin ortaya çıkması insanda bulunan korunma, merak ve sevgi olmak üzere üç doğal eğilimin sonucudur. İnsanların ilk eğilimi haz ve elem; yâni yerine getirildiğinde sevinç, getirilmediğinde ise acı veren bir duygu olmuş ve bu eğilim zekânın devreye girmesiyle psişikleşmiş ve diğer insanların etkisiyle toplumsallaşmıştır. İnsanlarda bulunan bu sevinç ve acı eğilimi ya da korunma içgüdüleri onları hem hayatları boyunca gözetmekte hem de ölüm gerçeği ve yok olma korkusu dolayısıyla acı çekmelerini engellemektedir. İnsanlar yok oluş düşüncesini kabullenememekte; onlarda bulunan korunma içgüdüleri, yok oluş düşüncesinin ortaya çıkmasına neden olduğu sonsuzluk düşüncesinin sonlu ile bağdaşmasını sağlamaktadır. İnsanın bir diğer eğilimi olan merak duygusu da korunma içgüdülerinin bu çabalarını desteklemektedir. Evreni anlama ve onun derinliklerine açılma arzusu da merak duygusunun karşılanması zorunluluğundan ileri gelmektedir. En sonunda üçüncü eğilim olan sevgi duygusu, sonsuz varlığa yönelerek diğer

---

<sup>872</sup> Nilgün Marmara, a.g.e., s. 46.

ikisinin işini tamamlamaktadır. İşte bu üç eğilimin zeka ile psişikleşmesi ve öteki ile toplumsallaşmasından din ortaya çıkmıştır.

Bir başka düşünür Bergson'a göre "gök ölçüsü gerekmesi", insanın bu evrendeki hayat mücadelesinin sonucudur. *Töreyle Dinin İki Kaynağı (Des deux Sources de la Morale et de la Religion)* isimli eserinde din duygusunu toplumsallık eğilimi, insan heyecanı (benzeme gerekmesi) ile açıklamış ve onun asıl gerekçesinin ölüm korkusu olduğunu belirtmiştir. Ona göre insanların yaşama zorunluluğu sonucu toplumsallık eğilimi ortaya çıkmıştır. İnsanlar hayatta kalabilmek için bir arada yaşamaya mecburdur. Toplum insan içindir; buna karşılık insan da toplum içindir. Toplum içinde yaşamak ise birtakım şeylerin gerçekleştirilmesini gerektirmiş ve insanlara sorumluluklar yüklemiştir. Toplum, insanı ödevini yerine getirmeye sevk eder, toplumsallık insan varlığının en önemli parçası olur ve içgüdüleri onu ödevseverliğe zorlar. Suçlu olduğu kimse tarafından bilinmeyen bir katilin vicdan azabı çekmesi buna örnektir. Onun vicdan azabı çekmesinin sebebi kendi varlığına, benliğine geri dönmek istemesidir. Suçunu itiraf ederse bu azaptan kurtulacaktır; çünkü ödevini yerine getirerek benliğinin çok büyük bir parçası olan topluma geri dönmüş olacaktır. Bu ödevseverlik, insanların korunma içgüdüsüne dayanmaktadır, insanlar onunla kendilerini korumakta, yaşama mecburiyetine uydurmaktadır. Bu kaynak, insanın iradesini harekete geçirmektedir, din ve töre de ondan gelmektedir.

Bergson'a göre din ve törenin ortaya çıkmasına etki eden etmenlerden ikincisi ise insan heyecanıdır. Toplumsal insan taklit etme, benzeme ihtiyacı duymaktadır. Din ve töre de model alınan kişinin heyecanını yaşamak ve taklit etmekle gerçekleşmektedir. Toplum, insanları herkesçe beğenilenleri taklit etmeye çağırmaktadır. Bu ikinci etmen ise insanların yaratma içgüdüsüne dayanmaktadır. İnsan taklit ederek yine yaşama mecburiyetinin bir sonucu olan yaratma ihtiyacını telafi etmektedir. Bu ikinci etmenin etkisiyle ortaya çıkan din ve töre de insanın yaratma ihtiyacını telafi edici niteliktedir. Görevseverlik duygusunun etkisiyle ortaya çıkan din ve töre statik, toplumsal, tutucu ve eskiye bağlıken insan heyecanının



etkisiyle ortaya çıkan din ve töre dinamik, bireysel, yenilikçi ve ileriye götürücüdür. Gök ölçüsünün asıl sebebi ise ölüm korkusudur.

Canlılar, yaşamayı düşünmek için yaratılmıştır; ölmek kesinliğinin insan düşünce ve anlayışında belirmesi de doğanın maksadına aykırıdır. Doğa, kendi yoluna böyle bir engel konduğu için sendelemiştir ve onun bu sendeleyişi de doğayı ölümün kaçınılmazlığı düşüncesine karşı hayatın ölümden sonra da devam edeceği düşüncesini getirmeye mecbur etmiştir. İşte Bergson dini “zekânın ölümü kaçınılmaz olarak düşünmesine karşı doğanın savunucu bir tepkisi” olarak görmüştür. Ona göre bu tepki toplum ile de ilgilidir; çünkü toplum bireysel emekten faydalanmaktadır, kişinin hamlesinin yavaşlaması toplumsal çıkarlara ters düşer. Bundan dolayı uygarlık bakımından ileri toplumlar; sürekli yasalar, kurum ve kuruluşlar ve her daim ayakta kalabilecek nitelikte sağlam anıtlar oluşturmuşlardır. İlkel toplumlar ise yalnızca kişilerden oluşmaktadır ve bu toplumlarda onları oluşturan kişilerin sürekliliğine inanmak onların varlığını sürdürebilmesi için gereklidir. Bu durum, ölümlerin yaşayanlarla birlikte olduğu ve atalara tapma düşüncesinin ortaya çıkmasına neden olmuştur. Ölümlerin tanrılaşması ise mitolojinin ve dinin ortaya çıkmasını beraberinde getirmiştir.<sup>873</sup>

Bu durumun sadece dinin değil sanatın da ortaya çıkmasına neden olduğu ileri sürülmüştür. Hançerlioğlu, bütün güzel sanatların kökeninde ölümlerin yaşayanlarla beraber olduğu düşüncesine dayanan animistik büyücülüğün izleri olduğunu<sup>874</sup>, Aniela Jaffé ise din ile sanatın etkileşimin bugün Çağdaş sanatta dahi canlı olduğunu<sup>875</sup> belirtir. Şiirin ölüme karşı tepkiden doğmasını, şairlerin ve yazarların eserlerinde dinî sembeleri, kıyamet ile ilgili imgeleri vb. kullanmalarını, ikonografiyi buna örnek olarak gösterebiliriz. Marmara'nın öykü anlatmanın derin ve alışılmışın dışında bir din duygusuyla gerçekleştiğini dile getirmesi yine bununla ilgilidir. Nasıl ki geçmişte Homeros gibi hikâyeye anlatıcıları içinde buldukları karmaşık ve anlaşılması çok zor olan dünyayı mitler oluşturarak anlamlandırmak, kontrol etmek

<sup>873</sup> Orhan Hançerlioğlu, a.g.e., ss. 25- 26, 28- 29.

<sup>874</sup> Orhan Hançerlioğlu, a.g.e., s. 29.

<sup>875</sup> Aniela Jaffé, “Görsel Sanatlarda Sembol”, Carl G. Jung, a.g.e., s. 232.

istediler günümüzde de insanlar hikâye, roman, şiirler vb. yazarak ona anlam vermeye ve hatta değiştirmeye çalışmışlardır.

Eski sistemin yapısını bozarak yeni bir sistemi yapılandırmaya çalışan Postmodern edebiyatın eleştirisinde dekonstrüktivist (yapıbozumcu) eleştiri önemli yer tutmaktadır. Dekonstrüksiyon, “bir şeyin ya bir metnin üniter yapısını, hiyerarşisini, kurgusunu yıkarak onu yeniden inşa etmek” anlamına gelmektedir. Dekonstrüktivist eleştiri, benzer unsurların farklı alanları dışarıda bırakarak modern metinlerde oluşturduğu saflığı ve okurlara daha üst bir konumdan hitap eden tutumunu geçersizleştirmiştir. Bu eleştiride sadece sanatçının niyeti değil okurun edebî metni kabul etmesi de önemlidir. Sonuçta okur, edebî metni yazarın niyetine karşı okumakta özgürdür. Dekonstrüktivist Edebiyat Eleştirisi Okulunun kurucusu Derrida dekonstrüktivizmi gösterge (sözcük) kavramına dayanarak geliştirmiştir. Bir gösterge öz (kavram) ve biçimden oluşur. Derrida'ya göre eğer bir yapı bozulmak isteniyorsa özün biçime(sözlük anlamına) indirgenmesi, daha sonra da onun yeni bir bağlamda tecrübenin eleğinden geçirilmesi gereklidir. Dekonstrüktivizm, bir yapıyı bozma amacıyla göstergenin içinin boşaltılarak metinsel ve kültürel olarak yeni bir bağlamda tekrar doldurulmasına dayanmaktadır; yani Dekonstrüktivizm sistemin değerlerini sisteme karşı kullanmayı amaçlar.

Derrida, soyut bir şekilde açıkladığı dekonstrüksiyon sürecini daha sonra Strauss'un “mitleri bozma teorisi”nden yararlanarak daha somut bir şekilde ele almıştır. Strauss, eski mitlerin yerine yenilerininin yerine konmasına “brikoloj” adını vermiştir. Brikoloj, “bir şeyi, bir sistemi, bir yapıyı bozmak için elde tutmak ve araç olarak kullanmak”, “bir sistemin değerlerini bu sisteme karşı kullanmak” anlamına gelmektedir. Brikoloj ile amaçlanan herhangi bir yapının temelini boşaltıp onu yeni bir mantıksal alanın çekimine sokarak yeniden doldurmak; yâni toplumsal yapının mantık merkezine yapılan gönderimleri terk ederek mitlerin yapılarının bozulmasıdır. Bu süreçte sosyal yapının mantık merkezinin yadsınması söz konusu olduğu için Dekonstrüktivizm toplumsal değerlerin esasını oluşturan mit bileşiklerinin parçalanmasını da ifade etmektedir. Bir mit bileşimini parçalara ayırmak ise çok

zordur. Hayal gücü bu unsurlardan yeni mitler yaratarak onları eskilerinin yerine yerleştirmeye çalışırken istenilen yönde yeniden yapılanma gerçekleşmeyebilir. Bu sürecin başarıyla gerçekleştirilmesi için eski sistemin çok iyi bilinmesi, onun dönüşüm kanunlarına hakim olunması gerekir. Ancak bu şekilde bir sistemin kavramları o sisteme karşı kullanılabilir ve onlara yeni özler kazandırılabilir; yapının bozulması mümkün olabilir. Dekonstrüktivist eleştiri, herhangi bir sanat eserini onu yazan kişinin maksadına karşı okumaktır; ama bu okuma onun sadece birinci aşamasıdır. İkinci aşamada eserin öne çıkarılmış unsurlarıyla bastırılmış ve dışlanmış unsurlarından bir sentez oluşturulur. Bu aşamada okuyucunun işlevi oldukça önemlidir. Bu eleştiride hem metni yazanın maksadını hem de okuyanın kolektif öznelliğini kapsayan bir sentezin oluşturulması esastır.<sup>876</sup>

Paul de Man isimli eleştirmen edebiyat öğretiminde dekonstrüktivizmi uygulamış ve onu semiyotik eleştiri ile birleştirmiştir. *Semiyoloji ve Retorik* isimli makalesinde Postmodern dünyada ortaya çıkan, bilhassa Yapısalcılık sonrası dönemde gelişen semiyotik(göstergebilimsel) yaklaşımın önemini vurgulamıştır. Bu yaklaşımda edebî bir metni hem içten hem dıştan, ortaya çıkmasını hazırlayan tarihsel koşullar göz önünde bulundurularak incelemek, yorumlamak ve değerlendirmek esastır. Man, bu yaklaşıma “poetoloji” ismini vermiş ve poetolojinin de semiyolojinin bir alt alanı olduğunu dile getirmiştir. Poetolojiyi Charles Sanders Peirce isimli düşünürün gösterge anlayışı<sup>877</sup> üzerine kurmuş ve onu dekonstrüktivist eleştirisinin

---

<sup>876</sup> Sevim Kantarcıoğlu, a.g.e., ss. 275, 290, 294- 295, 300.

<sup>877</sup> Kültür, mükemmel bir şekilde yapılandırılan değerler sistemidir, dilin ise kendi içinde kültürü temsil eden bir yapısı vardır. Bundan dolayı dilin yapısının bozulması kültürün yapısının bozulması anlamına gelmektedir ve dilin anlamlı en küçük birimi olan göstergenin (sözcüğün) incelemesi bir yapının bozulması için yapılması gereken ilk şeydir. Saussure *Genel Dilbilim* isimli eserinde gösterge üzerinde özellikle durmuştur. Göstergenin bir biçimi ile özü; yani sözcüğün ses sisteminde bir biçimi ve taşıdığı anlamı vardır ve biçimiyle özü arasındaki bağ keyfidir; yani hiçbir mantığa göre değildir. Dil, keyfi bir şekilde oluşturulan göstergelerden meydana gelen bir sistemdir ve kendi sistemini dış dünyadan bağımsız bir şekilde kendi mantık merkezine tabi olarak meydana getirmektedir.

Charles Sanders Peirce Lady Welby’ye Mektuplar isimli eserinde Saussure’ün gösterge kavramını incelemiş ve eleştirmiştir. “Sign” kelimesinin yerine “semiosis” kelimesini kullanmış, aynı kavramı farklı bir şekilde ifade etmiştir. Anlam üretiminde dış dünyanın işlevine dikkat çekmiştir. Gösterge(semiosis)yi şöyle açıklamıştır: “Gösterge(semiosis) derken, bir eylemden, bir etkileşimden, kısaca üç unsurun etkileşiminden söz ediyorum. Bunlar ‘gösterge’ (semiosis), onun temsil ettiği ‘nesne’ (object) ve onu yorumlayan özne(interpretant)dir.” Ona göre gösterge kavramı iki değil; öz, biçim ve nesne olmak üzere üç unsurdan oluşmaktadır ve onun iyi yapılandırılan bir sistemin içinde

ikinci aşaması olarak nitelendirmiştir. Ona göre edebiyat eleştirisinde edebî bir metindeki dil yapıları retorik yapılarla birleştirilmelidir. Böylece ikisinin verimli bir şekilde etkileşimi sağlanacaktır. Bir eleştirici, edebî bir metni okurken ilk olarak o metnin dil yapılarıyla temas kurmakta ve eserde kullanılan dilin kültürel anlamlarına inmektedir. Oysa edebî eserde estetik biçimin gerekli kıldığı kurgulanma dilsel öğelerin türevsel anlam kazanmasını sağlamakta; alışılmışın ötesinde bir tecrübenin yine alışılmışın ötesinde bir şekilde düzenlenmesi ihtiyacı edebiyat retorüğini ortaya koymaktadır. Bundan dolayı edebî eserlerdeki dilsel öğelerin kültürel anlamlarından türevsel ya da retorik anlamlara ulaşmanın eseri yeniden yapılandırmak anlamına geldiği söylenebilir.<sup>878</sup>

De Man'ın edebî eserlerdeki retorikten dilin yapısal birimlerine ulaşmaya çalışması ile Derrida'nın göstergenin türevsel anlamından sözlük anlamına gitmek istemesi aynı şeydir ve Dekonstrüktivist edebiyat eleştirisinin esası da budur. Böyle bir okuma sırasında okuyucu edebî eserdeki yapıyı bozmakta, ardından tekrar yapılandırmaktadır. Yazarın oluşturduğu mitin yerine tekrar eski kültürel miti yerleştirmekte; metnin göreceli dikey yapı imkânlarını (paradigmalarını) yatay yapısına indirgemekte, eseri tarihsel, kültürel bağlamda konumlandırmaktadır. Diğer taraftan tarihsel ve kültürel bağlamdan dikey yapıya (metindeki kurgu ve retorüğün ona verdiği anlama ve okuyucunun ona getirdiği anlama) ulaşmak sanatçının oluşturduğu mitin özünü anlamaktır. Dolayısıyla bir edebî eseri anlamlandırmak onu hem yazarın hem de okuyucunun bakış açısından görmeyi gerektirmektedir. Bu ise, “yeni bir metin yazmak” demektir. Edebî eser bütün yönleriyle- dilsel öğelerinin ihtiva ettiği

---

anlamı vardır. Göstergelerden her biri bir diğerini etkilemektedir. Peirce, dili “iyi yapılandırılmış bir sistem” olarak tanımlamış, göstergenin anlamının sistemin tamamından ve yorumlamak için devreye giren diğer unsurlardan kaynaklandığını belirtmiştir. Ona göre dil kendi içerisinde tutarlı, mantık kanunlarına sahip, organik bir bütündür. Dil, kendi kanunlarına göre dönüşüme elverişlidir ve dış dünyanın kaosuna insanın oluşturduğu düzeni verir. Ancak dilin kategori ve kavramları dış dünyaya gönderme yapsa da onu oluşturan göstergelerin özü ve biçimi arasındaki ilişki keyfidir. Dolayısıyla dil; öz-biçim ilişkisi keyfi olan göstergelerden meydana gelen özgün bir sistemdir ve insanın içinde bulunduğu dünyayı yaratma potansiyeline sahip olduğunu göstermektedir. Bkz. Sevim Kantarcıoğlu, a.g.e., s. 290- 292.

<sup>878</sup> Paul de Man, “Semiology and Rhetoric”, *Critical Theory Since 1965*, ed. Adams and Searle, Tallahassee: Florida State University Press, 1986, ss. 223- 230'dan naklen: ”, Sevim Kantarcıoğlu, a.g.e., ss. 301- 303.

anlamları, estetik kurgunun dilsel ögelerine verdiği türevsel anlamları, eserin edebî gelenek içindeki konumu, onu meydana getiren tarihsel ve toplumsal bağlam gibi okunmalı, yorumlanmalı ve değerlendirilmelidir. Bütün bunlar göstermektedir ki Postmodernizm ile birlikte insan evrenin merkezindeki konumunu kaybetmiştir. İnsan artık ne değerlerin kaynağı ne de ölçüsüdür; öte yandan içine düştüğü çok iyi yapılandırılmış olan bu dünyayı bozup yeniden yapılandırarak güce sahiptir.<sup>879</sup>

Tüketim olarak okumanın karşısında olan, hastalığı onu tüketinceye kadar düşlere tutunarak ve diğer insanların da tutunması için düşler çatarak şiir, öykü ve tiyatro eseri yazmaya çalışan Marmara, bu güce inanmıştı. Bize göre düş kırıklıkları sonrası yazdığı karamsar şiirlerinde dahi böyle bir umut sezilir. *Bir Yazarın Günlüğü*'ndeki Krilov<sup>880</sup> gibi belki bir gün yakınmalarını insanlar gerçek anlamda hissedince onların bir şeyleri değiştirmeyi arzulayacağı ve harekete geçeceği umudu içindeydi.

---

<sup>879</sup> Sevim Kantarcıoğlu, a.g.e., ss. 303- 304.

<sup>880</sup> Albert Camus, "Krilov", Albert Camus, *Sisifos Söyleni*, trc. Tahsin Yücel, İstanbul: Can Yayınları, 2012, ss. 124-125.

#### **4. BÖLÜM**

**NİLGÜN MARMARA'NIN ŞİİRLERİNDEKİ TEMATİK  
UNSURLARIN İŞLENİŞİ**

## 4.1.ÖLÜM- HAYAT SARMALI

### 4.1.1. Ölüm

Albert Camus, *Tersi ve Yüzü*'nde “Bir yanda yaşlılık ve ölüm, öbür yanda hayatın tüm ışığı”<sup>881</sup> diye yazar, *Sisifos Söyleni*'nde ise“(…)açık bir gerçek biliyorum, insan ölümlüdür diyor bana. (...)”<sup>882</sup>. Camus'un belirttiği gibi ölüm hayatın bir yüzü ve gerçeğidir. Marmara bu gerçeği şiirlerinde çok boyutlu olarak ele almıştır. Birçok şiirinde insanlara onların kabul edemedikleri ve unuttukları her canın ölümü tadacağı gerçeğini hatırlatmıştır. Örneğin *Düşü Ne Biliyorum* şiirinde insanın yaşamının tehlikelerle dolu olduğu ve her an ölebileceği gerçeği üzerinde durur:

Gök kaçınca üzerimizden ve  
yıldız dengi çözüldüğünde  
neydi yaklaşan  
yanan yatağından aslanlar geçirmiş  
ve gömütünün kapağı hep açık olana<sup>883</sup>

Marmara bu dizelerinde kutsal kitaplarda yer alan kıyametle ilgili tasvirlerle gönderme yapmıştır. Göğün kaçması *İncil*'de söz edilen göğün bir tomar gibi büzülüp çekilmesi ya da *Kur'an-ı Kerim*'de söz edilen göğün yarılması, yıldız denginin çözümlenmesi ise yine *İncil*'de ve *Kur'an*'da söz edilen yıldızların dökülmesi<sup>884</sup> ile ilgilidir. Şair, açık istiare yapmış ve gökyüzünü yıldızlardan oluşan bir balyaya benzetmiştir. Kıyamet koparken insanlara yaklaşan ne olduğunu sormaktadır; ama aslında bu sorunun cevabını bilmektedir: ölüm. Tecahül-i ârif söz sanatına başvurarak insanları ölüm üzerinde düşündürmeye çalışmıştır. Bu dizelerde Franz Kafka'ya anıştırma yapmıştır. Şiirin başlığı Kafka'nın *Bir Düş* isimli öyküsüne göndermedir. *Bir Düş*'te Ana Kahraman Joseph K. güzel bir günde gezintiye çıkmaya karar verir; ama birkaç adım attıktan sonra kendisini bir mezarlıkta bulur. Mezarlıkta kendisinden uzakta olan yeni kazılmış bir mezar tümseği dikkatini çeker, oraya gitmek ister; ama

<sup>881</sup> Albert Camus, “Alay”, Albert Camus, *Tersi ve Yüzü*, trc. Tahsin Yücel, İstanbul: Can Yayınları, 2012, s. 38.

<sup>882</sup> Albert Camus, “Uyumsuz Duvarlar, Albert Camus, *Sisifos Söyleni*, s. 36.

<sup>883</sup> Nilgün Marmara, “Düşü Ne Biliyorum”, Nilgün Marmara, *Daktiloya Çekilmiş Şiirler*, s. 163.

<sup>884</sup> Yuhanna'nın Vahyi VI, 12- 17'den naklen: Galip Atasagun, a.g.t., s. 109; Tekvir 81/1-14 ve İnfitar 82/1-5, Elmalı M. Hamdi Yazır, *Kur'an-ı Kerim'in Yüce Meali*, sadeleştiren Mustafa Kasadar, ss. 280- 281.

ilk başta hemen ulaşamayacağını düşünür. Yol dolambaçlıdır ve tümsek kendisinden uzaktadır. Ama bir süre sonra tümseğin kendisinden o kadar da uzak olmadığını fark eder, yol ayaklarının altından hızla akıp gider ve Joseph K. tümseğe ulaşır. Orada biri için mezar taşı hazırlandığını görür. Mezar taşının üzerine bir isim yazılmaktadır: “Joseph K.” Bu sırada Joseph çukurun içine gömülür:

(...) Ama sanatçının bunu büyük bir kayıtsızlıkla yaptığı açıktı. İş de güzel olmayan bir biçimde sona erdi. Altın yazı yok olmuş gibiydi, soluk ve kararsız bir yazı düzensiz olarak yayılmış ve büyük bir harfe dönüşmüştü. Bu, bir J harfiydi ve neredeyse bitmişti. O anda sanatçı kızarak, tümseğe ayağıyla vurdu ve etrafındaki toprak parçaları havaya uçtu. Sonunda K. onu anlamıştı. Şimdi özür için çok geçti. İki parmağıyla toprağı kolayca kazdı. Her şey önceden hazırlanmış gibiydi. İnce bir toprak tabakası yalnızca görünüm için hazırlanmıştı. Altındaki büyük delik iki dik yamaçla birlikte hemen açıldı, K. içine düştü ve hafif bir esintiyle arkasına doğru sürüklendi. Ulaşılamaz derinlikler tarafından kabul edilirken, başını dik tutmaya çalıştı ve adı mezar taşında hızla yazıldı.<sup>885</sup>(Vurgulama bizimdir.)

*Bir Düş*'te ve *Düşü Ne Biliyorum*'daki dizelerde ölümün insana çok yakın olduğu, insanın her an ölebileceği vurgulanmıştır. Onunkisi güvencesiz bir hayattır. İnsan güzel bir günde gezintiye çıkarken birden kendisini mezarlıkta bir cenaze töreninin merhum ya da merhumesi olarak bulabilir. Onun kimi zaman kendisini güven içinde uykuya ve düşlere bıraktığı yatak dahi alevdendir, kendisi için tehlike arz eder. *Düşü Ne Biliyorum*'daki yatak bu yönüyle Kafka'nın *Dönüşüm* isimli öyküsündeki Gregor Samsa'nın bir sabah yatağında uyandığında kendisini böceğe dönüşmüş olarak bulup bir süre sonra ölmesini ve *Dava* isimli romanındaki Joseph K.'nin bir sabah yatağında uyandığında hizmetçisinin kendisine kahvaltı getirmesini beklerken iki adamın kendisini bilmediği bir sebepten ötürü tutuklamasını ve bir süre sonra idam edilmesini akla getirir. İnsanın ölüm tehlikesi ve ıstıraplarla dolu bir hayatı vardır. O, çoğu zaman bu gerçeği göz ardı eder; ama zaman zaman da bu gerçek onu ürpertir. Kafka, insanın yaşarkenki bu durumunu, bu hayat içindeki gerilimlerini *Aforizmalar*'nda yatak sembolü ile dile getirmiştir:

Bir çeşit ağırlık, herhangi bir olaya karşı güvenlikte olduğu duygusu, kendisi için hazırlanan ve sadece ona ait olan bir yatağın sezgisi onu doğrulup kalkmaktan alıkoyuyor; ama huzurlu yatmaktan da bir telaş alıkoyuyor onu, yataktan dışarı atıyor, bilinci, durmaksızın çarpan kalbi, ölüm korkusu ve onu yadsıma isteği rahat bırakmıyor- bütün bunlar yatmasına izin vermiyor, o da

<sup>885</sup> Franz Kafka, “Bir Düş”, *Bütün Öyküleri*, trc. Orhan Tuncay, İstanbul: Gün Yayıncılık, 2003, s. 332.



tekrar ayağa kalkıyor. Bu yatıp kalkmalar ve yollarda yapılan bu üstünkörü, çabuk ve tesadüfi birkaç gözlem hayatını oluşturuyor.<sup>886</sup>

Marmara Şair Arkadaşı İnal'a ithafen yazdığı *Sonra Ölümün Çağrılısı Olarak Gelirdin Dünyaya* şiirinde de insanın her an ölebileceği gerçeği üzerinde durur:

Çocukluğunun asma katında,  
Ruhun ağrımazdı, yoktu ki ruhun  
Ölüm tabandaydı  
Can yelekleri tavanda olsa da.<sup>887</sup>

Şiirde ölümün tabanda, can yeleklerinin ise tavanda olması imgesi ile hayatın ölüm tehlikesi ile dolu ve korunaksız olduğu olduğu dile getirilmiştir. Buna rağmen insan çocukken ıstırap çekmemektedir, bu durum bir çocuğu endişelendirmemektedir. Çünkü Freud'un da belirttiği gibi çocukların ölü olma düşüncesi yetişkinlerinkinden çok farklıdır: "Çocuklar çürümenin dehşeti, buz gibi mezarda donmak, sonsuz hiçliğin korkuları-gelecek yaşama ilişkin tüm mitosların kanıtladığı gibi yetişkin insanların katlanılması zor bulduğu düşünceler- hakkında hiçbir şey bilmez." Ölüm korkusunun onlar için hiçbir anlamı olmadığından çocuklar bu ürpertici sözcükle oynar ve kimi zaman bu sözcüğü çevresindekilere bir tehdit olarak da kullanabilir. Freud, bununla ilgili olarak şu örnekleri verir.

"Eğer bunu bir daha yaparsan sen de Franz gibi ölürsün!" O sırada belki de zavallı anne ürperecek ve insan soyunun yarıdan çoğunun çocukluktan sağ çıkamayacağını anımsayacaktır. O sırada sekiz yaşın üzerinde olan bir çocuk için Doğa Tarihi Müzesi'ni ziyaretten eve dönüp annesine "Anneciğim seni öyle seviyorum ki sen öldüğünde içini doldurup bu odaya yerleştireceğim; böylece seni her zaman göreceğim." demek gerçekten olasıdır.

Ölümü takip eden ıstırap sahneleri de ondan gizlendiği için bir çocuğa göre ölmek, gitmek ve geride kalanları rahatsız etmemek durumu ile aynı anlama gelmektedir; çevresindeki bir insanın yokluğunun nasıl gerçekleştiğinin bir önemi yoktur. Kovulma, yabancılaşma ya da ölüm onun için fark etmez. Onun tarihöncesi evresinde dadısı kovulmuş ve hemen sonra annesi ölmüşse bu iki olay bir seri hâlinde üst üste geçer. Çocuk, çevresindeki kişileri onların yokluğunda çok da şiddetli özlemez. Örneğin herhangi bir sebepten dolayı çocuk annesinden bir süre için ayrı

<sup>886</sup> Franz Kafka, *Aforizmalar*, trc. Osman Çakmakçı, İstanbul: Altıkırkbeş Yayınları, 1998, s. 47, m.friendfeed-media.com [22.08.2014].

<sup>887</sup> Nilgün Marmara, "Sonra Ölümün Çağrılısı Olarak Gelirdin Dünyaya", Nilgün Marmara, a.g.e., s. 135.

kalsa, annesi kendisinin yerine çocuğa bakan yakınlarından kendisini bir kez bile aramadığı haberini duyabilir. Çocuğun annesi ölmüş olabilir. Bu durumda çocuk onu unutmuş gibidir. Annesini daha sonra aklına getirmeye başlayacaktır.<sup>888</sup> Çocuk ölümün ıstırap verici boyutunu daha sonra kavrayacaktır. Bu bağlamda Yusuf Alper'in *Büyüme* isimli şiirindeki şu dizeler anlamlıdır: "Büyüme kaçınılmaz bir sondu/ Ve ne zaman büyümeye başlasak/ Elimizden bir oyuncak alındı,/ Bir acı tutuşturuldu,/ Hüzün her zaman yakamızdaydı."<sup>889</sup> Sonra *Ölümün Çağrılısı Olarak Gelirdin Dünyaya* şiirinde de ölüm dehşeti ve ıstırabından uzak, masum çocukluk dönemine bir özlem söz konusudur. Ama bu dönem artık gerilerde kalmıştır. Hayatın ona ikram olarak tepside ölüm sunması karşısında insan dehşete düşecek ve ıstıraptan kaçamayacaktır. Bütün bunlara bir anlam vermekte zorlanacaktır:

Zor bilgilenmek bir bulutun  
içinden ve peşinden,  
Yerde bir kuyruk: ortasındayız,  
tepside ölüm!  
Ağlıyordu içi sessizce hayvanın, değil  
çalgi eşliğinde,  
Maşa tanrının elinde maşa;  
eyle der ve öde borcunu düşlerine,  
yıkta suları sularda  
inip kendi gölgenin kuyusuna.  
Delik kafatasında yumurta beyin  
kan dolu, oradan içeceksin bengi suyu.  
Yok- baba yasını aktarıırken yok- oğla,  
Keser topunu der: düz top is!

Bitsem diledi hayvan uzun aralıklardan sonra,  
Kara testi sapları kadar uzak boynuzda.  
"Boynum katil mercanlarla kuşatılmış,  
Gözüm uzak, kışım ağır, acım  
Aşikâr aç: bir durak!

Hayvan güldü!  
Bir damla yaş hep gözünde  
Gülerken bile!<sup>890</sup>

Marmara'nın *Hayvan Güldü* şiirinde dile getirdiği bu durum Altın *Tepside Ölüm* isimli bir şiirde de ele alınmıştır:

<sup>888</sup> Sigmund Freud, *Düşlerin Yorumu I*, ss. 303- 304.

<sup>889</sup> Yusuf Alper, "Büyüme", <http://www.antoloji.com> [15.07.2014].

<sup>890</sup> Nilgün Marmara, "Hayvan Güldü", Nilgün Marmara, a.g.e., s. 129.

Güneş yerini yine gecenin soğuşuna bıraktı  
Yalnızlık kalbimin derinlerine işlenecek  
Kalbimin kırıkları artık efkâra dost  
Yalnızlığa fasıl yapan bir sarhoşum ben

Bir benzin istasyonu gecenin üçünde bir ışık  
Dinlenme tesisinde çalışan bir çocuk kadar yalnız  
Şehirler arası otobüste uzun bir yolculuk gece  
Yanımdakiler çoktan uyumuş ben uyuyamıyorum neden ?

Ölmekten bile korkmadığımı anladım bu sabah  
Hayatın soğukluğu ölümü altın tepside sundu  
Toprak üstümü ört aldığım nefes uyuttu  
Arkamdan dökülecek bir yaş bile yok zaten...<sup>891</sup>

Her iki şiirde de ölüm korkusunun yerini yaşarken karşılaşılan güçlükler ve çekilen ıstıraplar nedeniyle ölüm isteği ve bezginlik, bıkkınlık duyguları almıştır. İnsan artık hayatın ona tepside sunduğu bu ikramı isteyerek kabul edecektir. Bu melankoli Marmara'nın *Zaman, Yer, Sonra* şiirinde öylesine yoğundur ki şiirdeki anlatıcı – pek çok şair gibi- umutsuzca âşık olduğu, o ulaşılmaz sevgiliye “Burada daha ne kadar öleceğim?”<sup>892</sup> diye haykırır. *Böyle* isimli şiirinde de böyle bir yakınma ve arabesk müziğin duyarlılığı söz konusudur:

Dünyamsın benim, zorbam, düzenim,  
Bundan gözlerim göğe çevrili,  
ellerim denizde.  
Hiç katılmadan sende yaşıyorum,  
dirimimsin benim,  
doğarken öldüğüm.<sup>893</sup>

Şair, bu dizeleri yönetmenliğini Yücel Çakmaklı'nın yaptığı, başrollerinde Orhan Gencebay ve Necla Nazır'ın oynadığı, 1973 yapımı *Ben Doğarken Ölmüşüm* isimli filme ve söz-müziği Orhan Gencebay'a ait olan ve Orhan Gencebay'ın *Batsın Bu Dünya* isimli albümünde yer alan aynı isimli şarkıya bir anıştırmadır. *Ben Doğarken Ölmüşüm* isimli şarkının sözlerinden:

dostta vefa hayır yok  
felek dersen insafsız  
gelen vurmuş giden vurmuş  
sabır dersen faydasız

<sup>891</sup>“Sempreunpoessia”, <http://sempreunpoesia.blogspot.com/2012/03/gunes-yerini-yine-gecenin-soguguna.html> [08.06.2013].

<sup>892</sup> Nilgün Marmara, “Zaman, Yer, Sonra”, Nilgün Marmara, *Metinler*, s. 22.

<sup>893</sup> Nilgün Marmara, “Böyle”, Nilgün Marmara, *Daktiolojya Çekilmiş Şiirler*, s. 65.

ne sevgide ne aşkta  
ne hayatta gülmüşüm  
ızdırabım doğuştan  
ben doğarken ölmüşüm<sup>894</sup>

Marmara için dünyaya gelmek daha en baştan ölü doğmaktır. Bu görüşünü daha önce yazdığı bir başka şiirinde de dile getirmiştir:

Bu an, bu baskıcı, bu tiksiniç bu anlamsız  
bu hoşgörülü bu eşsiz bu gülyüzlü  
zaman parçası  
Karanlık bir kutu belleğimde  
(yaşamamışlığımdan)  
Bir Romen sarayının dürtüyor görkem bulutunu,  
iç karanlığında yineliyorum  
Görünümü; kusan aslan başlarının  
bakışimli çiçek tarhlarının,  
etkiye açık yaşımda—  
oylumu sonsuz denize açılan  
mermer alanla bütünlenen utku tahtının.

Ve bu an itelediğim ilençlediğim,  
kutlandığım, tapınarak sarmalandığım  
bu anda  
Toprakla kapanmış bir deniz cesedi üzre  
oturmuşum o ak melek tenli tahtın  
gülünç taslağında...<sup>895</sup>

*İzlenimci Şiir*'deki deniz cesedinin üzerinde oturan melek tenli taslak durumundaki bu özne, Dostoyevski'nin *Yeraltından Notlar*'ında söz ettiği "soyut insan"a benzemektedir:

Şöyle bir daha, dikkatlice düşünün! Biz bugün "canlılık" denen şeyin ne olduğunu, nerede yaşadığını bile bilmiyoruz. Elimizdeki kitaplar olmasa neye uğradığımızı şaşırırız. Kimlerle arkadaşlık edip edemeyeceğimizi, sevgi ve nefreti, aşığılamayı ve hor görmeyi bile bilmiyoruz.

İnsan olmak için neden çabalıyoruz ki... İnsanın etiyle kemiğiyle, kaniyle bir genelleme yapıp sonra da içinden çıkamıyoruz. "Genel bir insan" nedir bilmeden, ne olduğu belli olmayan bir insan için çalışıyoruz. Gerçekte insanlar ölü doğmuştur. Uzun zamandır canlı olmayan babalardan çoğalıyoruz ve bu durumdan zevk alıyoruz. Bir fırsatını bulsak, neredeyse beynimizdeki fikirlerden ve düşüncelerden doğmayı gerçekleştireceğiz.<sup>896</sup>

<sup>894</sup> Orhan Gencebay, "Ben Doğarken Ölmüşüm", <http://www.sarki-sozleri.net/orhan-gencebay-ben-dogarken-olmusum> [15.07.2014].

<sup>895</sup> Nilgün Marmara, "İzlenimci Şiir", Nilgün Marmara, a.g.e., ss. 1-2.

<sup>896</sup> Dostoyevski, *Yeraltından Notlar*, trc. Elanur Bahar, İstanbul: İskele Yayıncılık, 2009, ss. 119- 120.

Hem Marmara hem de Dostoyevski aynı duruma dikkat çekmiştir: Canlı ya da cansız bütün varlıkların geçmişi ölümdür ve insanlar da yaşayan birer ölüdür. İnsanın bu durumu Lacancı psikanalizde simgesel düzenin onu sömürgeleştirmesi anlamına gelmektedir. Simgesel düzen, ölümün kendisidir; bu sömürgeleştirmeden kaçan yaşam tözü kalıntısına beden verir. Bu yapı bir asalak gibidir, yaşayan varlıkları kolonize eder. Söz konusu olan Lacan'ın ifadesiyle “çifte bir yarı”; yâni hayatın “‘normal’ yaşam” ve “korkutucu ‘ölmeyen’ yaşam”, ölümün ise “‘sıradan’ ölüm” ve “‘ölmeyen’ makine” olmak üzere ikiye bölünmesidir. Bu bölünme ölüm dürtüsünün uzamını meydana getirmektedir. Simgesel düzen ya da dil, ölü bir varlıktır; ama kendi başına bir hayatı varmış gibi hareket eder. Onun kontrpuanı ise simgesel düzenin dışındaki “Gerçek”i üsteleyen yaşam tözüdür. İkisi, yaşam ile ölüm arasındaki temel karşıtlığı desteklemektedir.<sup>897</sup> Marmara'nın *Çıkrık* şiirindeki “Kayalıklarda oyulmuş gömütler,/ kızın hayatını eğik kılmış bir kez,/ geçmiş yığılmış da örümcek ağzının ardına,/ Ağzının içi bir yığın taş, çim, acı...”<sup>898</sup> dizeleri de bu hususla ilgilidir. Şiirdeki gömütler, simgesel düzeni ya da kültürü; örümcek ağının ardına yığılan geçmiş ise ölümlerden kalan kültürel birikimi ya da insanlığın acılarla dolu tarihini simgelemektedir. Gömütlerin kızın hayatını eğik kılması da öznenin simgesel düzene boyun eğmesidir.

“Kayalıklarda oyulmuş gömütler,/ kızın hayatını eğik kılmış bir kez,”<sup>899</sup> dizesi Kafka'nın eserlerindeki çarpılma prototipini, kambur figürleri, başını göğsüne kadar eğik olan insanları çağırıştırır. Örneğin *Mezar Görevlisi*'nde, görevli prene kendisini işinden atmaması için diz çökerek yalvarır:

PRENS: Tabii ki. Bunlar beni çok ilgilendiriyor. İş dağılımında bir hata olmalı. Sana çok fazla iş verilmiş.

GÖREVLİ: (Diz çökerek) İşimi elimden almayın majesteleri. Senelerce sizin için yaşadıktan sonra, sizin için ölmeme izin verin! Mücadele ettiğim mezarla arama duvar örmeyin. Severek hizmet ediyorum ve bunun için yeterince güçlüyüm. Bugünkü izleyiciler tarafından kabul görmek, efendimle beraber sükün bulabilmek- bu bana daha on yıl için güç verir.<sup>900</sup>

<sup>897</sup> Slavoj Žižek, *Paralaks*, trc. Sabri Gürses, İstanbul: Encore Yayınları, 2008, ss. 123- 126.

<sup>898</sup> Nilgün Marmara, “Çıkrık”, Nilgün Marmara, a.g.e., s. 116.

<sup>899</sup> Nilgün Marmara, “Çıkrık”, Nilgün Marmara, a.g.e., s. 116.

<sup>900</sup> Franz Kafka, “Mezar Görevlisi”, Franz Kafka, *Bütün Öyküler*, s. 180.

Bu öyküde soylu bir hayaletin kendisine köpek ve tahtakurusu diye hitap etmesi ve onun verdiği cevaplar da düşündürücüdür:

GÖREVLİ: (Hikâyesiyle uzaklara giderek) Bunu bilemem majesteleri. Ben hiç okula gitmedim. Yalnızca söze nasıl başladığımı biliyorum. Söze pencerede “Yaşlı köpek” diye başlar, “beyler cama vuruyorlar ve sen berbat yatağında bekliyorsun.” Yataklara karşı özel bir kin beslerler. Ve her gece aramızda aynı konuşma geçer. O dışarıdadır, ben arkam kapıya dönük olarak karşısında dururum. Ben, benim yalnızca gündüz görevim var derim. Dük dönerek bana doğru bağırır, “Yalnızca gündüz görevi varmış” Bunun üzerine toplanmış olan soylular kahkahalara boğulurlar. Sonra dük “Şimdi gündüz” der. Ters bir biçimde “Yanıyorsunuz” derim. Dük “Gece veya gündüz, kapıyı aç.” Ben: “Bu emirlere aykırı. ” Ve pipomla kapıdaki yazılı emri gösteririm, Dük: “Ama sen bizim görevlimizsin. Kapıyı aç ve çabuk ol.” Ben: “Sizin görevlinizim, ama tahtta bulunan prensin emrindeyim.” O: “Önemli olan şu, bizim görevlimizsin. Kapıyı aç ve çabuk ol.” Ben: “Hayır” O: “Aptal, işini kaybedeceksin. Prens: Leo bugün beni davet etti.

PRENS: (hemen) Ben mi?

GÖREVLİ: Siz.

Duraksama.

GÖREVLİ: İsminizi duyunca direncimi kaybederim. Bu nedenle destek alabildiğim kapıya hemen yaslanırım. Dışarıdaki herkes isminizi söylemektedir. Zayıf bir biçimde “Davetiyeniz nerde? ” diye sorarım. “Tahtakurusu!” diye bağırır, “benim soylu ifademden şüphe mi ediyorsun?” Ben: “Bana verilen bir emir yok, bu nedenle açamam. Açmayacağım, açmayacağım! (...)”<sup>901</sup>

*Ret*'te bürokratlar ve halkın birbiriyle ilişkileri üzerinde durur. Halkın bürokratlara boyun eğişi- bu, kökleşmiş ve değiştirilemeyen bir gelenektir- öyküdeki anlatıcıya ilginç gelir:

Çok ilgi çekici olan ve beni şaşırtan, başkent tarafından verilen emirlere nasıl alçakgönüllülükle baş eğdiğimizdir. Vatandaşlar tarafından yüzyıllardır gerçekleştirilen bir politik değişim yoktur. Başkentlerde büyük hükümdarlar birbirlerinin yerine geçerler- aslında hanedanlar bile azledilip yok edilebilirler ve yenileri iş başına gelir. Geçmiş yüzyılda başkentten kendisi bile yok edilmiş ve yeniden kurulmuştu. Küçük şehrimiz üzerinde bunların hiçbir etkisi olmadı. Bürokratlar hep koltuklarında kaldılar. Yüksek dereceli bürokratlar başkentten, daha alçak dereceli olanlar şehirlerden ve en alt seviyedekiler de bizlerin arasından geldiler- bize uygun olan hep bu oldu.<sup>902</sup>

Bu küçük şehrin en yüksek dereceli bürokratu bir albaydır. Şehrin en yoksul kesiminde yangın çıkmış ve bunun üzerine vatandaşlardan oluşan bir delegasyon korka korka, eğilerek yardım istemiştir:

İnsanlar konuşmak istemezler, dükkânı terk etmeye başlarlardı, dükkân boşalmak üzereyken asker de ayrılırdı. Böylece askerlerin görüldüğü her yerde

<sup>901</sup> Franz Kafka, “Mezar Görevlisi”, Franz Kafka, *Bütün Öyküler*, ss. 181- 182.

<sup>902</sup> Franz Kafka, “Ret”, Franz Kafka, a.g.e., s. 223.

canlı insanımız sessizleşirlerdi. Şimdi de böyle olmuştu. Bütün bu ciddi törenlerde, albay dik olarak ayakta durur, ileri uzattığı ellerinde iki bambu sopası bulunurdu. Az veya çok onun kanununu, kanunun da onu desteklediğini gösteren eski bir geleneği sergilerdi. İnsanlar şimdi verandada ne beklemeleri gerektiğini biliyorlar ama yine de her seferinde korkuyorlar. Bu durumda konuşmaya seçilen kişi başlayamazdı. Cesaretini kaybetmiş olarak albayın karşısında durur ve birkaç özür mırıldanır sonra da topluluğa geri dönerdi. Kendilerini ortaya koyan uygunsuzlar olsa da konuşacak başka uygun insan bulunamazdı. Büyük bir şamata kopar ve iyi konuşukları bilinen insanları çağırarak için ulaklar yollanır. Bütün bu süre boyunca alay hareketsiz olarak durur, yalnızca nefes alırken göğsünün kalkıp indiği izlenebilirdi. Zorlukla nefes almazdı, ama nefes alış kurbagalarınki gibi dikkat çekiciydi- bu onlar için normalken onun için dikkat çekiciydi. Yetişkinlerin arasından süzülerek içlerinden birisi bana tekme atana kadar, iki askerin omuzları arkasından onu seyredirdim. Bu arada konuşmak için ilk seçilen adam itidalini yeniden kazanır ve iki vatandaş tarafından sıkıca tutularak, konuşma yerine getirilirdi. Acı talihsizliği anlattığı ciddi konuşması esnasında gülümsediğini görmek etkileyici olurdu. – Albayın yüzünde oluşacak ufak bir tepkiye neden olmak için boş yere sarf edilen çabanın mütevazı gülümsemesi. Sonunda istediğini toparlayabilirdi- sanırım yalnızca bir yıllık vergi muafiyeti talep ediyordu. Ayrıca da devlet ormanlarından düşük fiyatlı kereste. Sonra yere doğru eğilip, albay, askerler ve arkadaki bazı bürokratlar dışındaki herkes gibi o pozisyonda kaldı. (Vurgulama bizimdir.)<sup>903</sup>

*Dava*'da ise taşradan gelen adam dimdiktir, Yasa Kapısı'nın muhafızı ise kamburlaşmıştır. Yasa Kapısı ile ilgili hikâyeden sonra Joseph K. ile rahip tartışırlar. Rahip, Joseph K.'ya boyun eğenin muhafız olduğunu, onun bir uşak rolü oynadığını söyler. Slavoj Zizek, *Paralaks* isimli eserinde “çarpık yaratık” diye tabir ettiği bu tür kahramanları “marjinalleşmiş, insanlıktan dışlanmış, dokunaklı bir figür, kurbanla dayanışma nesnesi” diye idealize edilmesi gerektiğini belirtir, ardından kimlerin yaratık olduğuna dikkat çeker. Zizek'e göre çarın İsa, psikanalist birer gayriinsanî yaratıktır. Kadın ise erkekten çok daha fazla yaratık özelliği gösterir. Şöyle ki Lacancı psikanalize göre utanç kastrasyona duyulan saygı ve kastre olma durumunun gizlenme çabasıdır; bu bağlamda kadınlar örtünmeye erkeklerden çok daha fazla ihtiyaç duymaktadır, gizlenen şey onların bir penise sahip olmamalarıdır. İnsan etnik kökeninden, kimliğinin kendine özgü “bükültnesinden”, içine atılıp bir türlü kurtulamadığı dünyanın koordinatlarına takılı kaldığı için utanç duyar. Utançsızlık; yâni insanın kastrasyonunu teşhir etmesi ise “utanç görünümünü korumak” için harcanan umutsuz bir çaba olarak değerlendirilebilir. Kişi, kastrasyon hususundaki gerçeği bilse de bu durum yokmuş gibi davranabilir; ama sakat

<sup>903</sup> Franz Kafka, “Ret”, Franz Kafka, a.g.e., ss. 225- 226.3.

komşusunun çarpık uzvunu hiç çekinmeden kendisine uzattığını görürse utanç duyan komşusu değil kendisi olur. Bir insan çarpık uzvunu karşısındakine gösterdiğinde amacı kendisini değil karşısındaki insanı teşhir etmek, izlemeye zorlandığı görünüme karşı hissettiği “kendi ambivalent tiksinti/büyülenmesi” ile karşı karşıya getirmektir.<sup>904</sup>

Hem Kafka'nın eserlerinde hem de Marmara'nın *Çıkrık* şiirinde öznelerin eksiklikleri, çarpıklıkları gösterilerek okuyucuların kendi durumları ile yüzleşmesi amaçlanmış olabilir. İki sanatçının da eserlerinde boyun eğerek yaşamaktan duyulan tiksinti ve utanca rastlanabilir. *Aforizmalar*'ında geçen şu söz Kafka'nın varoluştan duyduğu büyük utancı gösterir: “Tiksinti ve nefret dolu bir başı önüne eğmek.”<sup>905</sup> Marmara'nın *Masal* şiirinin ikinci ünitesinde ise öznenin cesedini görüp çevresindekilere göstermesi onun yaşarken öldüğünü; yâni simgesel düzen içinde sömürgeleştirildiğini gösterir. Kediler bireyleri, çöplük ise hayatı simgeler. Yaşarken ölen; başka bir ifaseyle simgesel düzen içinde sömürgeleştirilen bireyler kendilerini değersiz hissetmekte ve birer asalak gibi görmektedir. Bu nedenle yaşamaktan utanmaktadır:

Ölmüş ölmüş dirilmiş kışkırtan bir perde  
boyunca  
Hiç saklamamış cesedini görmek, göstermekten  
kendine ve elaleme  
Bir arpa yüksekliğinden bakmış ve bakılmış  
Kuş uçurtmaz dangalak bir yer gök sınırında  
Düşünmemiş kısacık erimini alınlık utkuların  
İsmin yerini kullanmış yaşamın  
her kipinde  
Zürafa bir dilin uzun boynunda inip çıkan  
şaşkınlığında dondurmuş ritmini.

Artık, utanyor kediler  
Bir çöplükten beslenmeye.<sup>906</sup>

Marmara da Kafka gibi eserlerinde sistemin insanları nasıl yok ettiği üzerinde durmuştur. Kafka'nın *Dönüşüm* isimli öyküsünde tekdüze bir hayatı olan; ailesinin

<sup>904</sup> Slavoj Žižek, a.g.e., ss. 123- 126.

<sup>905</sup> Franz Kafka, *Aforizmalar*, trc. Osman Çakmakçı, Altıkırkbeş Yayınları, İstanbul 1998, s. 24, m.friendfeed-media.com [22.08.2014].

<sup>906</sup> Nilgün Marmara, “Masal”, Nilgün Marmara, a.g.e., s. 158.



borçlarından dolayı sevmediği bir işte, sevmediği insanlarla birlikte çalışmak zorunda kalan; toplumsal ve ekonomik şartlar dolayısıyla kendisini mahkûm edilmiş hisseden; ağır çalışma koşulları ile otoriteler tarafından ezilen Gregor Samsa isimli pazarlamacı kendisini bir sabah uyandığında bir böceğe dönüşmüş olarak bulur<sup>907</sup>. O güne kadar alışılmış bir hayatı olan Samsa, iğrenç bir şekilde yatmaktadır. Başlangıçta sesi vardır; ama daha sonra giderek yok olur. Onun bu durumu ailesini şaşkınlığa düşürür ve rahatsız eder.<sup>908</sup> Babası ona çok katı davranmaktadır, babasının fırlattığı elmalar onun ölümcül yara almasına neden olur. Annesi ve kızkardeşi ise ona karşı acıma hissetmektedir; ama zamanla bu acıma hissi ilgisizliğe dönüşür. Ailesi onun bakımı için bir bakıcı tutar; ama bakıcı ona kötü muamelede bulunur. Çevresindekiler tarafından aşağılanan Gregor giderek kendi kabuğuna çekilir. Sırtındaki elma yarası dolayısıyla da ölür. Ölüm onun için bir kurtuluş olmuştur:

“Peki şimdi ne olacak? ” dedi Gregor kendi kendine ve karanlıkta çevresine bakındı. Çok geçmeden artık hareket bile edemediğini fark etti. Buna hiç şaşırmadı; aksine, o ana kadar bu ince bacaklarla nasıl hareket edebilmiş olduğunu garipsiyordu. Bunun dışında, eski hâline göre oldukça rahat hissediyordu kendini. Gerçi her yanı ağrılar içindeydi ama sanki bu ağrılar gittikçe azalıyormuş ve yakında tamamen geçecekmiş duygusuna kapıldı. Sırtındaki çürümüş elmayı ve elmanın, iltihaplanıp üzeri baştan aşağı yumuşak bir tozla kaplanmış çevresini artık neredeyse hiç hissetmiyordu. Duygulu ve sevgi dolu bir ruh hâli içinde ailesini düşündü tekrar. Bir an önce ortadan kaybolması gerektiği konusunda, kız kardeşinden daha kararlıydı belki de. Bu boş ve sakin düşüncelerle dolu hâlde, kulenin saati sabahın üçünü vurana kadar öylece kaldı. Dışarıda, pencerenin dışında yavaş yavaş günün ağarışına ancak tanık olabildi. Başı, elinde olmadan yavaş yavaş göğsünün üzerine düştü ve son nefesi yavaşça burnunun kanatlarından çıkıp gitti.<sup>909</sup>

Öyküde babanın otoritesi ve baskısı şiddet eylemlerine kadar varmış ve fırlattığı elma Gregor’un ölümüne neden olmuştur. *İncil*’de “Yaradılış” bölümünde söz edilen elmanın aklın sembolü olduğu ileri sürülmüştür. Bu meyve, iyi ve kötü üzerine bilgilendiren ağaca aittir ve Adem ile Havva bu yasaklı meyveyi yedikten sonra cennetten kovulmuştur. *Dönüşüm*’de ise elma “kimsenin iyileştiremeyeceği acıların ve Gregor’un ölüme mahkûm edilmesinin sebebi” olan meyvedir. Gregor’un

<sup>907</sup> Elif Diler ve Z. Aslıhan Tokdemir, “Franz Kafka ve Die Verwandlung (Değişim) İsimli Eseri”, s. 11, <http://sbe.dumlupinar.edu.tr/11/69-83.pdf> [14.06.2013].

<sup>908</sup> “Giriş”, *Franz Kafka, Bütün Öyküleri*, ss. 11- 12.

<sup>909</sup> Franz Kafka, *Dönüşüm*, trc. Evrim Tefik Güney, İstanbul: Bordo Siyah Yayınları, 2007, ss. 117-118.

sırtına saplanıp yara açan elma parçasını sırtından çekip almaya kimse cesaret edememiş, bu yüzden de elma parçası ölümüne değin Gregor'un sırtında saplı kalmaya devam etmiş ve onun canını acıtmıştır.<sup>910</sup> Bu elma parçası Gregor'un devamlı olarak canını acıtan gerçeği simgelemektedir. Bu gerçek de Gregor'un ailesi içinde değışen durumu ve ailesinin onda oluşturduğu kimliktir. Gregor'un dayanılmaz ıstırabı o öldüğünde son bulmuştur.<sup>911</sup> Marmara'nın *Sülfür/Cıva* isimli şiirinde ise 12 Eylül 1980 askerî darbesi sonrası sistemin bireylere olan yok edici etkisi üzerinde durulmuştur.

Başkaldırı tüm destekleriyle tutuklandı  
bir tarihte.  
Sonra izledik renklerin kırılmalarını  
bakışımızın kapanmasında.  
Ülkem dağılıyordu, ele almalı artık  
pek ötedeki seçeneği;  
alaycılığı,  
iyi ağlatı iyi güldürü için.  
Ağır ağır yaklaşıyoruz eylemsizlik kıyısına  
ya da çorak kır çağırıyor, çorak kır!

Acıyı artılamıştı bir sabah yürüyüşü  
başka kayaların.  
Barış seninle olsun sülfür!  
Katlanan uzay, arındır gömütleri yalnızlıktan!  
bir kez yörüngeleri silerek tanıla varlığı!  
Yoksa, çorak kır çağırıyor  
bizi, cıva uçurumuna.<sup>912</sup>

Şiirde söz edilen elementlerden cıva doğada genellikle cıva sülfür (HgS) olarak bulunmaktadır. Cıva sülfür, zincifre olarak da bilinmektedir. Zincifre kırmızı renkli ve çok zehirli bir cevherdir. Genellikle saf hâlde, taneciksi ya da toprağımsı yapıdadır, parlak kırmızı ile kiremit rengi arasında değışen kırmızı tonlarındadır. Kimi zaman bu cevher elmas parlaklığında krisaller şeklinde de olmaktadır. Yüzyıllarca kırmızı boya maddesi olarak kullanılan bu element daha çok İtalya, İspanya, Çin, Rusya, Meksika, Türkiye gibi yanardağ etkinliğinin olduğu yerlerde görülmektedir. Zincifreden cıva açığa çıkması için cevherin en az 580°C'ye ulaşması

<sup>910</sup> D. Mao, "A For Apple, Kafka Project", 2003, [http://www.kafka.org/verw\\_issue/mao.htm](http://www.kafka.org/verw_issue/mao.htm) [07.12.2003]'ten naklen: Elif Diler ve Z. Aslıhan Tokdemir, a.g.m., s. 9.

<sup>911</sup> Elif Diler ve Z. Aslıhan Tokdemir, a.g.m., s. 9.

<sup>912</sup> Nilgün Marmara, "Sülfür Cıva", Nilgün Marmara, a.g.e., s. 60.

gereklidir. Böylece cıva sülfür havada bulunan oksijen ile tepkimeye girecek ve kükürtdioksit ile cıva ayrışacaktır.<sup>913</sup>

Cıva, doğada yerkabuğuna dağılmış bir durumdadır; ama insan faaliyetlerinin etkisiyle atmosfer, göl, akarsu ekosistemlerinin kimi yerlerinde yoğunlaşmaktadır. Eğer insan ve hayvanlar bu ekosistemlerde yaşayan canlılarla beslenirlerse cıva zehirlenmesine uğrayabilmektedir. İnsanlar cıvayı yiyecekler, çevresel ve endüstriyel maruz kalmalar ve amalgam restorasyonlar aracılığıyla almaktadır. Bu elementin insan sağlığına etkisi hemen ve çok şiddetli olabileceği gibi uzun sürede ve sinsice de ortaya çıkabilmektedir. Cıva, esas olarak sinir sistemini etkilemektedir. Sinirlilik, hafıza kaybı, uykusuzluk, depresyon gibi nörolojik semptomlara neden olabilmektedir. Bu elementin Alzheimer hastalığının ortaya çıkmasında da etkisi büyüktür. Parkinson ve MS ile ilgisi konusunda ise şu anda araştırmalar yapılmaktadır. Eğer doğmamış bebeklerin ve küçük çocukların kanlarında yüksek düzeyde cıva varsa bu durum onların sinir sistemlerini tahrip edecektir. İnsanların neredeyse hepsinin dokularında eser miktarda cıva bulunmaktadır. Onların cıvadan zarar görüp göremeyeceği ise bu metalin kimyasal formuna, dozuna, bu metale maruz kalma şekli ve süresine, maruz kalan insanların kişisel özelliklerine bağlıdır.<sup>914</sup> Şair, 12 Eylül'ün bireyler üzerindeki etkisini cıva zehirlenmesine benzetmiştir.

Marmara gibi 12 Eylül dönemine tanık olan şairlerden biri olan Kayıran, *Nazım Hikmet ve Bizim Kuşak* isimli denemesinde bu dönemden “yaşamlarını başkalarının mutluluğu için yaşayan insanların yaşamla ilgili olanaklarının mahvedildikleri, kendilerinin ise mahvoldukları bir dönem” diye söz eder. Zaman, insanlar üzerinde her zaman belirleyici etkisi olan bir kavramdır. İnsanlar bir momentin içinde bulunmaktadır ve bu momentin de onların varoluşlarını belirleyen dönüşüm durakları vardır. İşte 12 Eylül 1980 de bu dönüşüm duraklarından biridir. Pek çok insanın “alınıp götürüldüğü”; kimilerinin birkaç hafta sonra “kötülenmiş” bir

---

<sup>913</sup> Didem Nogogil ve Müge Kuyumcu, “Cıva, Cıva Zehirlenmesi ve Analiz Yöntemleri”, [www.bati.ege.edu.tr](http://www.bati.ege.edu.tr) [15.06.2013].

<sup>914</sup> “Cıva Zehirlenmesine Dikkat”, <http://www.populerbilim.com.tr/arsiv/0602/b01.htm> [15.06.2013].

vaziyette döndüğü; kimilerinin yıllarca dönmeyeceği, dönebilenlerin bir bölümünün ise bakımsızlığın yol açtığı hastalıklar sebebiyle öleceği günler başlamıştır. Nazım Hikmet'in iki ünlü dizesi vardır: “güzel günler göreceğiz çocuklar” ve “anlamak sevgilim gideni ve gelmekte olanı”. Bu dizeler hem dönemin ideolojik karakterini yansıtması hem de moral bakımından Hikmet'in temsilcisi olduğu paradigmanın esas argümanlarını meydana getirmiştir. 12 Eylül dönemine tanık olan insanlar için Nazım Hikmet'in “gelmekte olan” diye söz ettiği, “gitmekte olan” olmuştur. Kayıran, bundan şöyle söz etmiştir:

Nazım Hikmet'in “gelmekte olan” dediği şey, bize gelindiğinde “gitmekte olan” konumundaydı artık. Devrim istikbalde kalmıştı, istikbal ise geçmişte. “Güzel günler” bize depresyona dönüşerek geliyordu. Gelmekte olan bizden çekiliyordu, gitmekte olan bütün ağırlığınca üzerimize iniyordu. Üçüncü paradigma bizden çekilmişti. İkinci paradigmanın günleri başlıyordu, suya cıva damlamıştı, Huysuz ve geçimsizdik, öfkeli ve güvensiz, yoktu ellerimizden başka fenerimiz. Mitosun dışına çıkmamız gerekiyordu, anlamak için gideni ve gelmekte olanı.<sup>915</sup> (Vurgulama bizindir.)

Tüm bu yaşananlar- depresyonlar, kötülenmeler- bir cıva zehirlenmesine benzemektedir. 11 Eylül'ü 12 Eylül'e bağlayan gecede, sabaha karşı saat 04.00 sularında radyoda önce askerî marşlar çaldı, ardından Genelkurmay ve Millî Güvenlik Konseyi Başkanı Kenan Evren adına “Türk Silahlı Kuvvetleri'nin İç Hizmetler Kanunu'ndan aldığı yetkiye dayanarak emir komuta zinciri içinde ve emirle ülke yönetimine bütünüyle el koyduğu” insanlara bildirildi. Ordunun komuta heyeti Ankara'da yönetime el koymuştu. Endişelenecek bir durum yoktu, sadece müdahale etmesi lâzım gelen kimseler müdahale etmişti ve bir “suskunluk dönemi” başlamıştı. Sokaklarda İbrahim Tatlıses, Bülent Ersoy ve Kenan Evren posterleri; ev aramaları, gözaltılar; cezaevleri; işkenceler; tecavüzler; ölüm oruçları; intiharlar, kendini ateşe vermeler... Üzerinden yıllar geçecek ama 12 Eylül hâlâ anlatılamayacaktı. Cezaevlerinde neler olup bittiğinin yüzde birini dahi anlamak için aradan on yıl geçmesi gerekecekti. Yücel bunun sebebini şöyle açıklar: “Bu bir darbe değildi. Tek kelimeyle insanın ruhuna seslenmişti ve çok oynanmıştı insan bedeniyle.”<sup>916</sup> Cıvanın etkisini sinsî bir şekilde ve uzun sürede göstermesi gibi 12 Eylül fenomeni de etkisini

<sup>915</sup> Yücel Kayıran, “Nazım Hikmet ve Bizim Kuşak”, Yücel Kayıran, a.g.e., ss. 220-221.

<sup>916</sup> Müslüm Yücel, a.g.e.,ss. 386- 387.

daha sonra gösterecekti, yaşanan sosyal bir amneziydi. 12 Eylül dönemine tanık olan köşe yazarlarından İpek Durkal, *Evet, bir çeşit hafıza kaybı yaşıyoruz* isimli yazısında insanların 80'ler denince her şeyi hatırladığına, ama 12 Eylül'ü unuttuğuna dikkat çekmiştir:

Bulduğumuz ortamda herkes 80 öncesi doğmuştu. Dolayısıyla nostalji fırtınamızın büyük kısmını “Vay be ne günlerdi” repliği oluşturuyordu. Hakikaten 80'lerde çocukluğunu ve ilk gençliğini yaşıyor olmak çok keyifliydi. Bir kere her şeyin değeri fazla biliniyordu. Çünkü her şey bizim için çok yeniydi. Almanya'da akrabası bulunanın Haribo, Nutella, Barbie bebek, walkman ve türevlerine ulaşım imkânı açısından statü sahibi olduğu bir dönemden bahsediyoruz. Herkes eteğindeki taşları döktü. Taşlanmış kotlar, kocaman vatkalar... Mandal kelebek tokalar, halka küpeler... Renkli televizyon, Heidi, Akıllı Bıdık, Jetgiller, Köle Isaura, Altın Kızlar, Maviay... Kumburgaz ya da Şarköy'de yazlık... ‘Kalbin kadar temiz’ diye söze başlanan hatıra defterleri... Özetle fark ettik ki hayatımıza o dönem giren, iz bırakan her türlü kişiyi, diziyi, objeyi, diziyi, filmi, kıyafeti hatırlıyoruz da bir tek 12 Eylül'ü hatırlamıyoruz... İçimizden biri sordu “Yahu hiç mi 12 Eylül hatıramız yok? Bilinçli olarak bizim kuşağın hatıralarında yer almamasını sağlayacak bir psikolojik uygulama mı yapıldı? Yoksa bizim kuşak bunu hatırlamayı red mi etti?”

İnsanların darbeyi hatırlayamaması sosyal amnezi; yâni toplumsal bir hafıza kaybıdır. Bireyler başlarına olumsuz olaylar geldiğinde rahatsızlık duygusu yaşarlar ve bu durumdan kurtulmanın yolunu ararlar. Onların travmayı atlatmaları, kendilerini yeniden güvende hissetmeleri ve böylece yaşama devam etmesi gerekir; ancak bu travmayı atlatamazlarsa rahatsız edici düşüncelerden kurtulmak için daha zararlı bir yol bulurlar: unutmak. “Güvende değilim, işkence görebilirim, öldürülebilirim, hatta kaybedebilirim.” düşünceleri yerine “boşluğu” getirerek kendilerini güvende hissederler. Boşluklarla hayatlarını devam ettirirler. Bu durum, pek çok olumsuz etkiye yol açar. Olayın insanlara etkisi, neler yaşanıp neler hissedildiği vb. bütün yönleriyle konuşulması, anılması, yası tutulması; böylece boşluğun doldurulması gereklidir.<sup>917</sup>

1980- 90 arası yüz binlerce insanın zarar gördüğü, sağ kalanların da yaşayan birer ölü durumuna geldiği 12 Eylül dönemini “toplumsal bir altüst oluş” olarak da tanımlayabiliriz. Bu dönemin de her dönem toplumsal altüst oluşlara tanıklık eden, dolaylı bile olsa tarihe not düşen, “kamunun vicdanı” edebiyata yansımaması

<sup>917</sup>İpek Durkal, “Evet, bir çeşit hafıza kaybı yaşıyoruz”, 15 Eylül 2012, <http://www.hurriyet.com.tr/yazarlar/21468438.asp> [16.06.2013].

mümkün değildir.<sup>918</sup> İnsanı toplumdan ayrı düşünemeyeceğimiz gibi insan ürünü olan edebi eserleri de toplumdan ayrı düşünemeyiz<sup>919</sup>. Sosyolojik inceleme ve eleştirinin de dayanağı olan gerçek şudur ki: Edebi eserlerin toplumsal bir yönü, arka planı vardır. Toplumsal özellikler, edebiyat eserlerine yön verir.<sup>920</sup> 12 Eylül fenomeninin ne ölçüde, nasıl ve hangi estetik boyutlarda edebiyata yansıdığını Adil Okay, *12 Eylül Kalemleri Kıran Yazarları Lâl Yapan Âmâ Yapan* isimli yazısında gerçeğe teğet geçme ya da gerçeği tahrip etme olarak değerlendirmiştir:

12 Eylül darbesinden sonra ise çok uzun bir suskunluk dönemi yaşandı. Kitap okumanın suç sayıldığı, “devrimci olmanın ölümle özdeş sayıldığı” bir ülkede, gerçeğe sadık kalarak yazmak da kolay değildi. 12 Eylül gerçeği de imgelerle örtülemeyecek kadar ağır ve açık bir trajedydi. Adorno’nun, Auschwitz’ten sonra şiir yazılamaz saptamasını çağrıştıracak kadar ağır. Dikkat edin bu konuda yazabilecek, darbeden fiziki olarak zarar görmeyen güçlü romancılar 1980-1990 arası susmuşlardır. Bir kısmı da yazdığıyla gerçeğe teğet geçmiş ya da gerçeği tahrip etmiştir. (Bunun yanı sıra şiir o zor koşullarda bile “konuşmaya” devam etmiştir.)<sup>921</sup>

Yücel ise roman ve edebiyatta ilk kırıldanmaların 1983’te başladığını belirtir. 12 Eylül ile birlikte edebiyatta bütün vurgular ölüme yapılmış ve bir bilmezlik durumu romanların ruhuna işlenmiştir.<sup>922</sup>

Macit Balık, “Türk Romanında 12 Eylül Askerî Darbesi” isimli makalesinde edebî eserin hayat ile arasındaki bağların roman türünde daha yoğun olarak anlatım bulduğunu vurgulamış ve bu dönemde yazılan kimi romanları inceleyerek darbenin Türk romanındaki yansımalarını karşılaştırmalı ve analitik bir bakışla irdelemiştir. 12 Eylül 1980 askerî müdahalesinin toplumsal bir dönüşümün ortaya çıkmaya başladığı bir kırılma noktası olduğunu belirtmiştir. Ona göre kültürel, ekonomik ve siyasal alanda pek çok yeniliğin empoze edildiği yaşam modelinde en sarsıcı değişim insanları siyasetten uzaklaştırmak, toplumu apolitikleştirmek olmuştur. 12 Eylül özellikle sol/sosyalist etkinliği yok etmeye yönelik bir harekettir ve onun şiddet ve

<sup>918</sup> Adil Okay, “12 Eylül Kalemleri Kıran; Yazarları Lâl Yapan, Âmâ Yapan”, *Ege Postası*, 19 Eylül 2012, <http://www.egepostasi.com/12-eylul-kalemleri-kiran-yazarlari-l%C3%A2l-yapan-%C3%82m%C3%A2-yapan-makale,85.html> [16.06.2013].

<sup>919</sup> Bilal Elbir, *Edebiyat Bilgi ve Kuramları*, Ankara: Pegem Yayınları, 2006, s. 220

<sup>920</sup> Köksal Alver, *Edebiyat Sosyolojisi*, Ankara: Hece Yayınları, 2006, s. 279.

<sup>921</sup> Adil Okay, a.g.m.

<sup>922</sup> Müslüm Yücel, a.g.e.,s. 388.

baskı içeren uygulamaları toplumsal yaşamda sindirilmiş bir siyaset korkusunun ortaya çıkmasına yol açmıştır. O tarihten önce yaşanmış anarşi ve terör olayları, bu hareketin dayandığı temel argümanlardı. Askerî rejim anarşi ve terör olaylarına otoritesini en sert bir şekilde göstermiş ve anarşist ve devrimci örgütlerin üzerine gitmiştir. Böylece sol hızla dağıtılmıştır. İdeolojik düşüncenin yerini ise “söz patlaması ve farklı özgürlük alanları” almıştır. Siyasetle ilgili yasaklar had safhaya gelmiş; ama özel hayat, cinsellik, feminizm, içe dönüş, yalnızlık, tüketim gibi konularda medya aracılığıyla özgürlükçü bir ortam oluşturulmuştur. Daha önceleri siyasetle iç içe olan kimseler askerî idarenin dayatmaları dolayısıyla kendilerini siyasetin dışında konumlandırmışlardır. 12 Eylül’ün romana etkileri de bu toplumsal değişime paralel olarak gerçekleşmiştir.

Türk romanı dönemin edebî gelişmelerinden de etkilenmiş ve o tarihten sonra toplumsal ileti içeren, toplumcu klişe roman anlayışından uzaklaşmış; bireyin iç dünyasını ve psikolojisini, cinselliği, yalnızlık ve yabancılaşmayı, vitrin kültürünü merkeze alan bir anlayış hakim olmaya başlamış ve postmodern anlatım öne çıkmıştır. Romanlarda zaman konusunda bariz bir değişim söz konusudur. O dönemde kaleme alınan romanlarda başlangıçta toplumsal ve siyasal ortam dolayısıyla darbe ve ideolojilerle ilgili eleştirel tutumlar ifade edilmezken daha sonraki yıllarda geriye dönüş tekniği kullanılarak siyasal çalkantılar mercek altına alınmıştır. Militanların kendileriyle hesaplaşması, ideolojilerin robot insanı empoze etmesi, şiddet olayları ile ilgili eleştiriler daha açık bir şekilde dile getirilmiştir. 1980 harekâtının sosyal hayata empoze ettiği söylem ve kavram değişiklikleri romanların kurgularına yansımış ve cinsellik, ekonomi, tüketim gibi alanlardaki özgürlükler romana içerik yönünden ve teknik yönden yenilikler getirmiştir.

Romanlarda klasik zaman ve olay örgüsü yerini postmodern kurguya bırakmıştır. Romanlarda içerikten çok anlatım biçimine önem verilmeye başlanmıştır. Türk romanı 1980’e kadar politikaya, özellikle sol/sosyalist düşünceye yönelmiş bir görünümü yansıtırken 1980 askerî müdahalesinin solu hedef alarak çökertme, unutturma ve onun yerine popülist, pragmatik, tüketimci zihniyeti getirme çabalarının

etkisiyle darbe sonrasında kaleme alınan romanlarda bir değişim gerçekleşmiştir. Emek-sömürü karşıtlığı eksenindeki roman çizgisinden kopuş meydana gelmiştir. Toplumsaldan bireysele, idealden reel hayata, dış gerçeklikten iç gerçekliğe, klasik roman kurgusundan postmodern kurguya geçilmesi; yakın tarihte gerçekleşen bu önemli olayın romanda yeni bir aşamaya geçişin “temel belirleyicisi ve itekleyici gücü” olduğunu göstermektedir.

12 Eylül 1980 müdahalesinden sonra yazılan romanlar içinde Mehmet Eroğlu'nun *Yüz: 1981* isimli romanı 12 Eylül sonrasında insanın mercek altına aldığı için önemlidir. Romandaki olayların merkezinde yer alan anlatıcı bütün erdemlerden soyutlanmış bir erkek karakterdir, hayatını yalnızca cinsel münasebetler üzerine yaşamaktadır. Romanda onun altı kadınla kurduğu bedensel tutkulara dayalı ilişki anlatılmış, böylece darbeden sonra topluma empoze edilen hayat ve insan tipinin bir resmi çizilmiştir.<sup>923</sup> Romandaki anlatıcı kendisini şu sözlerle ifade etmiştir: “Çalışıyor sayılmazdım, (...) para alıp satarak, borsada yatırım yaparak, daha çok da fırsat avlayarak yaşıyordum. (...) Hiç evlenmemiştim, kardeşim de yoktu. Felsefe bölümü mezunuydum, doğrusu psikoloji hakkında derinlemesine düşündüğümü söyleyemezdim.”<sup>924</sup> Anti- kahraman özelliğindeki bu anlatıcı, 12 Eylül'den sonraki sistemin ürünüdür. Onun için 1981 yılı bir kırılma noktasıdır.

Romanda flash-back yöntemiyle 12 Eylül dönemine göndermeler yapılır, çevrimsel bir zaman kurgusu söz konusudur. Roman, 1997 yılının Ağustos ayında bir Pazar günü başlar ve aynı tarihte sona erer. Anlatıcı 1981'de yüzünde gerçekleşen değişimi uzun bir zaman sonra fark eder, hatırlar. Onun yüzündeki bu değişim, “apolitik kişiliğe geçiş” olarak da okunabilir. Anlatıcı darbenin mağduru değildir de o dönemde egemen güç olan askerî yönetimin içinde bulunmuştur. Darbenin yapıldığı sırada asteğmen olarak askerlik yapmaktadır. Anıların bellekten geçirildiği bölümlerde anlatıcı askerî rejimin baskılarına, şiddet eylemlerine değinir. Örneğin

---

<sup>923</sup>Macit Balık, “Türk Romanında 12 Eylül Darbesi”, s. 2375, 2387, 2406- 2408, <http://turkoloji.cu.edu.tr> [17.06.2013].

<sup>924</sup> Mehmet Eroğlu, *Yüz: 1981*, İstanbul: Everest Yayınları, 2000, ss. 96- 97'den naklen: Macit Balık, a.g.m., s. 2387.



darbe döneminde halası ve kuzeniyle birlikte sohbet ettikleri andan söz eder.<sup>925</sup> Halasına komünistleri, devlet düşmanlarını nasıl durdurduklarını anlatırken 1981’de Türkiye’nin her yerinde olduğu gibi İstanbul’da da sıkıyönetim olduğunu<sup>926</sup> söyler. Okuyucular onun monologlarından ortaokul arkadaşı ve sıkıyönetimin acımasız işkencecisi Faruk’u, tutuklanarak acımasızca işkence edilen Akademisyen Tahir Hoca’yı, hayatındaki altı kadından biri olan, o dönemde gözaltına alınan Işık’ı çıkarsayabilirler. Romanda anlatıcıya eleştirel bir yaklaşım sergiletilmemiş, böylece 12 Eylül’den sonra ortaya çıkan “duyarsız insan tipinin kompozisyonunu” meydana getirilmiştir. 12 Eylül’e yapılan göndermelerin romanın işleyişine herhangi bir etkisi yoktur.

Romanda 12 Eylül’e yapılan göndermeler işlevsizleştirilmiş; böylece değerlerini kaybetmiş, erdem ve idealleri olmayan, hazzı hayatının merkezine alan, eleştirel düşünemeyen bir insan profili çizilmiştir. Anlatıcı olaylara yanlı bakmaktadır.<sup>927</sup> Örneğin Işık’ın tutuklanmasını anlattığı monoloğunda söylediği “O, gözaltına almaya gittiğimiz bir ‘rejim düşmanıydı’ ”<sup>928</sup> sözü onun 12 Eylül döneminin asteğmeni olarak olaylara yanlı bakışını ve yönetimin sol görüşlülere karşı düşüncelerini yansıtmaktadır. Ancak romanın sonlarında -ilk ve son defa- duyarlı davranacaktır.<sup>929</sup> Onun romanın sonuna doğru arkadaşı Nejat ile diyalogu sırasında söylediği “1981’de çok şey oldu, insanlığı katlettiler”<sup>930</sup> sözü duyarlı bir yaklaşımda bulunduğunu göstermektedir. Bu söz aynı zamanda dönemin yönetim anlayışını özetlemektedir.<sup>931</sup>

12 Eylül döneminde bir milyon altı yüz seksen üç bin kişi fişlenmiş, altı yüz elli bin kişi gözaltına alınmış, ülke “açık bir hapishaneye” dönüştürülmüştür. Darbe,

---

<sup>925</sup> Macit Balık, a.g.m., ss. 2387- 2388.

<sup>926</sup> Mehmet Eroğlu, *Yüz: 1981*, İstanbul: Everest Yayınları, 2000, s. 29’dan naklen: Macit Balık, a.g.m., s. 2388.

<sup>927</sup> Macit Balık, a.g.m., s. 2388.

<sup>928</sup> Mehmet Eroğlu, *Yüz: 1981*, İstanbul: Everest Yayınları, 2000, s. 146’dan naklen: Macit Balık, a.g.m., s. 2388.

<sup>929</sup> Macit Balık, a.g.m., s. 2388.

<sup>930</sup> Mehmet Eroğlu, *Yüz: 1981*, İstanbul: Everest Yayınları, 2000, s. 325’ten naklen: Macit Balık, a.g.m., s. 2388.

<sup>931</sup> Macit Balık, a.g.m., s. 2388.

“insanı benliğinden koparan bir hadise” olmuş ve *Yüz: 1981*’de de darbenin bu yönü üzerinde durulmuştur. Bu bağlamda romandaki anlatıcıya bir isim verilmemesi anlamlıdır. Kitap okumayan, kimseyi sevemeyen, kimse için üzülemeyen, yalnızca behimî hislerle cinselliğe yönelmiş bu isimsiz anlatıcı; benliğini kaybetmiş, “sureta insan kalmış” bir varlığa dönüşmüş ve elini neye atsa o şey yok olmuştur. Onun tanıdığı herkes ölmüştür. Onu “şeyleşmiş insan” olarak da tanımlayabiliriz. İnsan hem darbe hem de ideolojiler tarafından kullanılmış ve 12 Eylül ile birlikte “şeyleşmiş insan” hâline gelmiştir.<sup>932</sup>

Bize göre şiirin bir nevî fallaşırılmış, fal sistematiğini ihtiva etmeye başlamış bir söz olduğu<sup>933</sup> da göz önünde bulundurulursa Marmara’nın *Sülfür/ Cıva*’sı, Eroğlu’nun *Yüz:1981*’deki “şeyleşmiş insan”ı ile ilgili bir kehanet olarak kabul edilebilir. Şiirde söz edilen insanların bakışlarının kapanması; çorak kıra, eylemsizlik kıyısına, cıva uçurumuna doğru sürüklenmesi sistemin onları yavaş yavaş yok ettiğini göstermektedir. Böyle giderse insanların insanlığını kaybetmesi, şeyleşmesi kaçınılmazdır. Şiirdeki anlatıcı bu yüzden tedirgindir. Evrendeki yörüngelerin iptal edilmesini istemektedir. Böylece zaman duracak, gök cisimleri dağılacak, birbirine çarpacak ve kıyamet kopacaktır, mezarlar da yeni ölülerle birlikte yalnızlıktan

---

<sup>932</sup>Yakup Öztürk, “Türk edebiyatında 12 Eylül”, *Mostar*, Eylül 2012, yıl 7, sy. 91, <http://www.mostar.com.tr> [18.06.2013].

<sup>933</sup> Fal bir okuma edimidir ve onun gizemlilik, bilişsel aşama ve yorumsama olmak üzere üç evresi vardır. Gizemlilik aşamasında fala nesne olmayı isteyen kimse kahve, iskambil, bakla, remil, kurşun gibi fal unsurlarının kendisinden uzak, erişilemeyen bir alan olduğunu farzeder. Bu alanın özel bir dili ve kodlamaları vardır ve ona ulaşmak için araçlara ihtiyaç duyulur. Falın kendi varlıksallığı hariç bütün sorunları çözebileceğine inanılmaktadır. Bilişsel aşamada gizemliliği meydana getiren dokunulmazlığı bilgi çerçevesinde inkişaf eden bir ulaşılmazlığa bırakır. Yorumsama aşamasında ise kişi bir önceki aşamada bilgisine ulaştığı olguları her şeye rağmen bir uzmanlık alanı ve dokunulmazlığı içinde tanımlamayı istemektedir. Sistemi kendisi de okuyabilecek durumdadır; ama yine de bir yorumcu (falcı) bulur ve ondan sistemi çözümlemesini ister. Bu aşamada bir teslimiyet, razı gelme söz konusudur. Kişi, yorumcunun okuyuşunu ve görüşlerini asla tartışmaz. Söz, yazı ve okuma da bu üç aşama ile doğrudan ilişkilidir. “*Sözün özel bir hâli*” olarak kabul edilen şiir de fal sistematiği ve mantığına bazı noktalarda yaklaşmakta ve onlarla iç içe geçmektedir. Şiir de bir nevî fallaşırılmış, fal sistematiğini ihtiva etmeye başlamış bir sözdür. Şiire bir gizemlilik hâli olarak bakılmasının sebebi budur. Şiir, büyüün ve simyanın özelliklerini taşımaktadır. Şiirde de bir erişilmezlik söz konusudur, çünkü şiirin bilincin algılamadığı alanla doğrudan bir ilişkisi vardır. Şiir bilinmez bir şekilde karılır, yoğrulur ve özel kişiler tarafından dışlaştırılır. Falın gizemliliğine rağmen günlük yaşama dönük olması gibi şiir de ne kadar gizemli olursa olsun günlük hayatın içindedir. Şiir de fal gibi günlük hayatın içinden çıkarılan bir yapıdır ve onun dokunulmazlığı ve gizemliliği gerçek kavramı ile kurduğu ilişkiden kaynaklanmaktadır. Bkz. Hasan Bülent Kahraman, a.g.e., ss. 432- 436.

kurtulacaktır. Uzayın yörüngeleri iptal edecek şekilde programlanması onun için Tanrı'nın varlığının bir ispatı olacaktır. Şair, ölümden ve kıyametten bir medet ummaktadır. Yıkım sonrası yeniden doğuşun gerçekleşmesi beklentisi içindedir. Marmara'nın *Lütuf* şiirinde ise bu umut sona ermiş gibidir. Yalnızca acıların dindirilmesi için hayatının sona ereceği ânı bekleyen bir özne söz konusudur.

Temizler her gece bu çamur deryasında  
Kendini yeniden vuracağı silahını ertesi gün.  
Yeşil sürü çevrili kalın havayla  
Küflü, leş adımlarıyla töresini canlandırır  
tekrar tutabilmenin sarsak kıvancını  
kazılmış kafaları şapkalar altında.  
Koşul: Başkasını kendiyle karıştırmamak!

Ellerde bu bir parçacık alan üzerinde  
bir lütufmuş bu silah, babadan oğla  
bağırsak gölünde.

Bilinmeyenin deniziyle kuşatılmış  
sözcükler adasında,  
Aya uymayanın ağzında dil tiksiniç,  
Paslı tenekeler içinde kurtlu toprak  
ve acınası fesleğen süresi bir gelgit!

Elleri gelse suyun ve dokunsa adaya!  
Ama su; dalgası sonsuz, hiçbir taş  
Ulaşamaz kıvrımlarına,  
Sürer içkin gri kendi soğukluğunda,  
Bir Viking'e söz vermiş bir zamanlar,  
Bekliyor onun vahşet adımını.<sup>934</sup>

Şiirin ilk dizesindeki çamur deryası, bağırsak gölü Nietzsche'nin eserlerindeki bataklık metaforunu çağrıştırmaktadır. Nietzsche, *Ahlâkın Soykütüğü*'nde dünyayı bir bataklığa, insanı ise bataklıkta yaşayan bir çiçeğe benzeterek ikisinin kusurlu varoluşunu dile getirmiştir:

(...) Yorgun ve kötümser bakış açısı, yaşam bilmecesine karşı duyulan güvensizlik, yaşama karşı duyumsanan iğrenmenin buzlu olumsuzlaması, bütün bunlar insan ırkının en kötü çağının işaretleri değildir: daha çok, bataklık çiçekleri olarak ait oldukları bataklık ortaya çıktığında gün ışığına kavuştular-yani, tüm içgüdülerin hastalıklı biçimde inceltilmesi, ahlâklaştırma ve 'hayvan adamın' sonunda tüm içgüdülerinden utanmayı öğrenmesiyle demek istiyorum. Melek olma yolunda (bu bağlamda daha ağır bir söz kullanmak istemiyorum) , insan, şu bozuk mideyi, ve tabaka kaplı dili geliştirdi. Bu, yalnızca hayvanın neşe ve masumiyetinden tiksinişine neden olmadı, ama kendisinden de tiksindi: - böylece bazen kendi önünde burnunu tıkadı ve Üçüncü Günahsız Papa gibi,

<sup>934</sup> Nilgün Marmara, "Lütuf", Nilgün Marmara, a.g.e., ss. 124- 125.

korkularının kara listesini yaptı ( ‘pis bir nesil, ana rahminde iğrenç bir beslenme, insanın kötü bir maddeden gelişmesi, berbat bir koku, tükürük salgısı, dışkı ve sidik’ ) . (...) <sup>935</sup>

Böyle *Buyurdu Zerdüşt*’te ise bir deli aracılığıyla modern dünyanın bir panoramasını çizerken ondan bir bataklık diye söz eder:

“Ey Zerdüşt, burası büyük bir şehirdir. Burada arayacak bir şeyin yok ama burada her şeyi kaybedebilirsin. Bu bataklığa niçin dalmak istiyorsun? Şehir kapısına tükürüp geri dönsen daha iyi. Burası yalnız düşüncelerin cehennemidir: Burada büyük düşünceler canlı vücanlı kızartılır ve parçalanarak pişirilir. Burada bütün büyük duygular çürür. Burada yalnızca kuru duygucuklar takırdar. Ruhunun mezbahaları ile fırınlarının kokusunu almıyor musun? Öldürülmüş ruhların kokuları yayılmıyor mu? Ruhların kirli paçavralar gibi asıldığını görmüyor musun? Onlar da bu paçavralardan gazete yapar.

Ruh burada söz hâline gelir; duymuyor musun? İğrenç söz bulaşıkları. Onlar bu söz bulaşıklarından gazete de yaparlar. Birbirlerini koştururlar ve nereye gideceklerini bilmezler. Birbirlerini kızdırırlar, altınlarını şakırdatırlar. Soğukturlar, ısınmak için kaynamış su ararlar. Isındıkları zaman donmuş ruhlarla serinlemek isterler. Kamuoyu yüzünden hepsi acılı ve saralıdır. Burada her türlü kötülük ve günah var; fakat erdemliler de var, yapmacık erdem!

Yıldızlarıyla, tembelce yazı çizi ve uydurma bebeklerle kutsanmış yapmacık erdem! Burada sürülerin tanrı adına dindarlık, kandırmaca, avutmaca, dindarca tükürük yalama ve ikiyüzlülük var.(...) <sup>936</sup> (Vurgulama bize aittir.)

Nietzsche’nin bu satırlarda modern hayatı bütün kurumlarıyla, sistemleriyle eleştirmesi gibi Marmara da *Lütf*’ta Türkiye’deki modernleşmeyi- 12 Eylül döneminde modernleşmenin geldiği aşamayı- eleştirmiş olabilir. Şiirin ikinci ünitesinde sürüdeki insanların şapkalı olması da bu durum ile ilgili olabilir. Çünkü şapka 1925’ten sonra Türkiye’de Batılılaşmanın ve modernleşmenin simgesi olarak kabul edilmiştir <sup>937</sup>. Berk, yeşilin hiçbir şeye karışmadığını, karşısındakini cıva gibi dışladığını söyler. <sup>938</sup> Marmara da toplumun farklı olanı dışlamasını ona yeşil rengi yükleyerek ifade etmiştir. Sürünün kendi kendisini vurması, böylece töresini devam ettirmesi modernizm ile ilgili bir husustur ve Nietzsche’nin *Böyle Buyurdu Zerdüşt*’te dile getirdiği ruhların öldürülmesi durumuna benzer. Çünkü Aydınlanma aynı zamanda öznenin ölümünün başlangıcıdır.

Çağımızın en önemli bunalımlarından biri öznenin kim olduğu sorunudur. Bu sorun aydınlanma felsefesi, birbirlerine karşı ya da birbirlerinin devamı olarak ortaya

<sup>935</sup> Friedrich Nietzsche, *Ahlâkın Soykütüğü*, s. 58.

<sup>936</sup> Friedrich Nietzsche, *Böyle Buyurdu Zerdüşt*, ss. 165- 166.

<sup>937</sup> Hasan Aktaş, *Çağdaş Türk Şiirinde Sosyal Hayat*, s. 310.

<sup>938</sup> İlhan Berk, *Kült Kitap (Yazarken/Okurken/Çizerken)*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2001, s. 364.

çıkan modernite, postmodernizm, küreselleşme, yenedünya düzeni gibi model ve yaklaşımların neden olduğu sorunlara dayanmaktadır. Batı dünyası; bireysellik, bağımsızlık, özgürlük tecrübesi bağlamında öznenin sorgulandığı önemli bir merkez olmuştur. Batı’da ortaya çıkan Rönesans felsefesi, mantığı ve bilim anlayışının etkisi sonucu Descartes’ın felsefesi ile birlikte özne Batı felsefesinin temel sorunlarından biri olmuştur. Bu dönemde özneye yönelinmesindeki amaç, Batı Orta Çağı’nın yitik öznesini geri getirmektir.

Descartes insanı ruh ve bedenden oluşan birlik olarak düşünmüştür. Bu görüşüyle Batı Orta Çağ’ının bölünmez bir töz olarak gördüğü insan varlığını parçalamıştır. Onun bu dualist anlayışı bir kimlik problemine yol açmıştır. Kant bu problemi ele almış ve nesnelere nedensel olarak belirlendiği bir dünyada insanın özgürlük ve sorumluluğunun nasıl izah edilebileceği problemine dönüştürmüş ve tartışmıştır. Modern çağda Heidegger bu sorunu yeniden gündeme getirmiştir. Descartes ile başlayan ve Kant ile devam eden özne sorununun çözüm anlayışından gitgide uzaklaşmış ve bu durum özne aleyhine bozulmuştur. Siyasî, antik ve ekonomik etmenler dolayısıyla özne yeniden kimliksiz bir belirsizliğe doğru sürüklenmiş ve onun dayanakları ortadan kaldırılmıştır. Bu durumun gerçekleşmesinde aydınlanma felsefesinin rolü büyük olmuştur.

Aydınlanma felsefesi ile birlikte Descartes’in dualist tözü özne-nesne ayırımına yol açmıştır. Buna karşın özne-nesne ayırımı daha sonra birbirlerinin aleyhine bozulmuş ve birbirlerine indirgenmiştir. Aydınlanma her ne kadar özneyi dönüştürme idealinde olsa da öznenin çözülmesine ve ölmesine neden olmuştur. Aydınlanma 18. yüzyıldan beri tartışılmış; kimi aydınlar tarafından “akıl çağı”, kimi aydınlar tarafından da “illüzyon ya da put idolü” olarak değerlendirilmiştir. Aydınlanmayı hem bir “kimlik arayışı” hem bir “kimlik bunalımı” hem de “belli bir birikimin kültürel akışı” olarak kabul edebiliriz.<sup>939</sup> Bu dönemde yeni, özgün fikirler ileri sürülmemiş, bunun yerine önceki yüzyılların kültürel mirası düzene sokulmuş,

---

<sup>939</sup> Hüseyin Aydoğdu, “Modern Kimlikte Öznenin Ölümü”, *Kâzım Karabekir Eğitim Fakültesi Dergisi*, sy. 10 (2004), ss. 129- 130, <http://e-dergi.atauni.edu.tr> [22.06.2013].

elenerek açık hâle getirilmiş ve geliştirilmiştir<sup>940</sup>. Aydınlanmayı “kolektif bir anlayış” olarak da kabul edebiliriz; çünkü bu hareket düşünürden düşünüre değişmiştir, onun hangi zamanda başlayıp hangi zamanda bittiği ve düşünür kadrosu da belli değildir.<sup>941</sup> Bütün bu özelliklerine karşın ussal devrimin ve modern toplumun temelini oluşturmuştur<sup>942</sup>. Hem muazzam bir dönüşümü ifade eden seküler nitelikteki birey-toplum-evren projesi hem de Orta Çağ’dan kalan mirasın sekülerleştirilmesidir. Mutlak aklın sınırları çerçevesinde bir din meydana getirmiştir.<sup>943</sup> Mitleri parçalayıp araçsal aklın iktidarını gerçekleştirmeye ve dünyayı gizlerinden kurtarmaya çalışmıştır<sup>944</sup>. Kendisinden önceki aklı hurafe, efsane ve tümel diye eleştirmiş; ama kendisi de hurafeye, efsaneye ve tümele dönüşmüştür. İnsanı ihya etmek istemiş; ama onu modernite vasıtasıyla sonu gelmez ihtiyaç ve talepler girdabına sürüklemiş ve onun tatminsizliğe ve çöküntüye düşmesine neden olmuştur.<sup>945</sup>

Aydınlanmanın kökensel formu çok büyük ve derin farklılıklar içerse bile bu düşünce modernitenin bilincinin ortaya çıkmasını sağlayan bir etken olmuş ve çağdaş dünyanın felsefi ve antolojik yönden kendisini anlamasına katkı sağlamıştır<sup>946</sup>. Ancak öznenin kimlikleşme sürecinde antolojik, epistemolojik, etik ve politik sorunlara da neden olmuştur. Bu durum hem öznenin antik-metafizik çözümlenmesi hem de temel dayanaklarının sarsılıp yıkılması anlamına gelmektedir. Modernite, aydınlanmanın henüz çözüme ulaşamayan problemlerinden biridir. Hüseyin Aydoğdu onu “insanın kendisi ve doğa üzerindeki egemenliğinin tahripkâr boyutu” olarak ifade etmiştir. Bu gelişim ve ideoloji hem başdöndürücü hem de endişelendiricidir. İnsancılık, sekülerizm ve demokrasi üzerine kuruludur; insan biçimci ve insan merkezci bir hayatı ve dünya görüşünü savunur. Tek boyutlu ve düzgünel değil sarmal bir

---

<sup>940</sup> F. Baykan, *Aydınlanma Üzerine Bir Derkenar*, İstanbul: Kaknüs Yayınları, 2000, s. 432’den naklen: Hüseyin Aydoğdu, a.g.m., s. 130.

<sup>941</sup> Hüseyin Aydoğdu, a.g.m., 130.

<sup>942</sup> A. Çiğdem, *Aydınlanma Düşüncesi*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2001, s. 16’dan naklen: Hüseyin Aydoğdu, a.g.m., s. 131.

<sup>943</sup> Hüseyin Aydoğdu, a.g.m., s. 131.

<sup>944</sup> M. Horkhdmer - T. W. Adomo, *Aydınlanma Düşüncesi*, trc. Oğuz Özgül, İstanbul: Kabalcı Yayınları, 1995, ss. 19, 29, 48’den naklen: Hüseyin Aydoğdu, a.g.m., s. 131.

<sup>945</sup> Hüseyin Aydoğdu, a.g.m., s. 131.

<sup>946</sup> A. Çiğdem, *Aydınlanma Düşüncesi*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2001, s. 17’den naklen: Hüseyin Aydoğdu, a.g.m., s. 131.

değişmedir. Onun bu özelliği hem örüntüler ağını zenginleştirmiş hem de öznenin siyasî, antik, epistemik koşullarını ve ilişkiler ağını karmaşıkleştirmiştir. Modernitenin öznesini tanımlayacak olursak:

bilginin temeli olan rasyonel ve iradî varlık (...) Antik çağ ve Aydınlanma felsefesine de vurgu yapan ve temelde onların epistemelerinden beslenen; algı, tasarım, izlenim, düşünce ve duyulara dayanak olan; düşünebilen; hissedeni; bir şeylerin bilincinde olan şey olarak 'ben'.

Modernite bu özneyi tarihsel ve toplumsal koşullar içinde düşünmüş ve zaman içinde ondaki varoluş ilkelerinden ayrılmıştır. Bunun sonucunda bir anlam kayması ortaya çıkmış ve bu özne; tasarlanmış, kurgulanmış bir varlığa dönüşmüştür. O artık bir kurgu, kurmaca bir varlıktır. Bu durum, kimlik sorunlarını da beraberinde getirmiştir. Modernite özneye bireysellik değerini sunmuştur. Ne var ki bu değer üzerine meydana getirilen kimlik; öznenin kendi varolma iradesi ve aidiyetlerinin dışında kalan bir üst kimlik olmaktan öteye gidememiştir. Sonuç olarak bireysellik ve modern akıl yozlaşmıştır. Modernitenin varlık ve hayat anlayışı ile aklın yerini onun bir sapması ve tahrif edilmiş hâli olan araçsal akıl almıştır. Araçsal akıl ise yabancılaşmayı beraberinde getirmiştir. İnsanlar bağımlılık ve vesayetten kurtulamamış, tam tersine onların varolma deneyimleri ve yaşama dünyaları sömürgeleşmiştir.<sup>947</sup> Bu defa birey tekniklerin gelişimine bağımlı kılınmıştır<sup>948</sup>. Onun özneliği yıkılarak kimliği sarsılmıştır. Araçsal aklın maksimum verimlilik hedefi özneyi ve onun kimliğini tek taraflı bir şekilde tüketmiştir. Özne kimlik merkezli metafizik-antik ve sosyo-psişik çatışmalar yaşamaya başlamıştır. Modernitenin bireyselliği de bireycilik hâlini almıştır.<sup>949</sup> Bireycilik ise "ben'in yıkılması" anlamına gelmektedir<sup>950</sup>.

Modernite her ne kadar kişinin kendi yaşam tarzını belirlemesini, benimsediği inanç ve değerleri bilinçli olarak seçmesini sağlasa da giderek bireyin anlamını daraltmıştır. Birey ötekini fark edemeyen; topluma, kültüre, diğerlerine ilgisiz kalan;

<sup>947</sup> Hüseyin Aydoğdu, a.g.m., ss. 131- 133.

<sup>948</sup> C. Taylor, *Modernliğin Sıkıntıları*, trc. Uğur Canbilen, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1995, s. 12'den naklen: Hüseyin Aydoğdu, a.g.m., s. 133.

<sup>949</sup> Hüseyin Aydoğdu, a.g.m., s. 133.

<sup>950</sup> A. Touraine, *Modernliğin Eleştirisi*, trc. Hülya Tufan, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2000, s. 175'ten naklen: Hüseyin Aydoğdu, a.g.m., s. 133.

paylaşmayı bilmeyen; sorumsuz ve duyarsız bir varlığa dönüşmüştür ve modernitenin sunduğu kimliği içselleştirememiştir. Bireyin bir özne hâline gelmesini amaçlayan modernite insanı kendi varoluşunda serbest bırakmamış; zevkli, eğlenceli ama köleleştirici duygu ve ilişkilerle “ ‘yapay kimlikler’ ” üretmiştir.<sup>951</sup> Modernitenin bireyselliği sözde kalmış; bütünlüğü ile benliği korumayı amaçlayan aklın tahakkümü altına girmiş; metafizik bağlarını yitirmiştir; artık yalnızca bireyin maddî çıkarlarının bireşimi durumundadır<sup>952</sup>.

Kişi metafizik- antik boyuttan koptuğu gibi toplumdan da kopmuştur. Böyle bir kopmaya uğrayan birey ve onun kimliğinin temel dayanakları konumundaki bağımsızlık, özgürlük, eşitlik, hak, adalet gibi kavramlar birer yanılsama (simülasyon) haline gelecektir. Modernite bireyi kurtarmak istemiş ama geliştirememiş ve bireyle toplumu kimlik bunalımına sürüklemiştir. Bireyin doğa ve eşya üzerinde kurmak istediği iktidar arzusu giderek kendisi üzerindeki bir tahakküme dönüşmüştür. Özne önemsizleşmeye ve değersizleşmeye; zihinler ise karmaşıklaştırılarak silinmeye, yok olmaya başlamıştır. Modernite düşünce ve varlık arasında bulunan boşluğu kaldırmış, varlığı düşünceye indirgemiş; kimikleşme sürecindeki varolma değerlerini yalnızca kendi söyleminde ve dışarıda aramış, tarihsel sürece bakmamış; bu yüzden de “insanın yazgısının ne olduğu” probleminde bir çözüm getirememiştir. Modern kimlikte bir ikiyüzlülük ortaya çıkmıştır. “Ötekinin keşfi”, modern kimliğin kurucu ögesidir; ancak bu kimlik kültür, tarih ve değerlerden soyutlanmış olduğu ve değerlerde sapma davranışlar ortaya çıkardığı için ne öznenin ne de ötekinin keşfedilmesi sağlayabilecektir.<sup>953</sup> Ali Akay, bu yönüyle onu “kimliklerin kimliksizleşmesi”, “öznenin dağılma süreci”, “özne olma kaygısı içinde kimliklerin öznesizleştiği bir süreç”<sup>954</sup> olarak değerlendirmiştir.

---

<sup>951</sup> Hüseyin Aydoğdu, a.g.m., ss. 133- 134.

<sup>952</sup> M. Horkheimer, *Aklın Tutulması*, trc. Orhan Kolçak, İstanbul: Metis Yayınları,1988, s. 152'den naklen: Hüseyin Aydoğdu, a.g.m., s. 134.

<sup>953</sup> Hüseyin Aydoğdu, a.g.m., ss. 134- 135.

<sup>954</sup> Ali Akay, *Tekil Düşünce*, İstanbul: AFA Yayınları, 1999, ss. 131, 134, 183'ten naklen: Hüseyin Aydoğdu, a.g.m., s. 135.



Modernite ile birlikte tözsel kimlik parçalanmış, tikellik yok olmuş ve yeniden tümel kimliğe dönmüştür. Bundan böyle söz konusu olan “belirli özne” değil “belirlenmiş özneler”dir. Kimlikte aidiyetlik ortadan kalktığı için özne-kimlik farklılıkları korunamamıştır.<sup>955</sup> Halbuki kimlik başkalarından farklılığı ölçüsünde oluşup gelişmektedir<sup>956</sup>. Modernite bütünüyle pozitif olan, fakat bilim nesnesi olmayan yeni bir varlık üretmiştir. Bu varlık, Nietzsche’nin Tanrı’yı öldürmesine benzeyen sapma bir davranışta bulunmuş, kendisini öldürmeye teşebbüs etmiş ve sonunda kendi kendisinin katili olmuştur. Onu “kendi idamının celladı” olarak kabul edebiliriz.<sup>957</sup> Modern insanın böyle bir trajediyi yaşamasının sebebi “meta-anlatı” niteliğindeki aydınlanma projesinin ürünü olan bilim hakikatının ve bilginin iktidar mücadelesidir. Bu mücadele öznenin ve kimliğin değersizleşmesine, terk edilmesine, unutulmasına ve idamına yol açacaktır.<sup>958</sup> Marmara bu durumu yeşil sürünün kendisini silahıyla (tahakküm gücü) tekrar tekrar vurması imgesiyle dile getirmiştir.

Modernite özne için yeni bir kimlik söylemi ile yola çıkmış; ama Sokrates’in “kendini tanı” felsefesini göz ardı ederek özneliği oluşturamamış, farklılıkları ve ötekiye yok etmiştir. Hâlbuki kimliğin var olmak için farklılıklara ihtiyacı vardır.<sup>959</sup> Kimlik kendi kesinliğini korumak için farklılığı ötekiye dönüştürmekte, böylece özneleşmektedir<sup>960</sup>. Özneleşmenin bireycilik ile karıştırılmaması gerekir. Bu süreç bir bireyleşmedir. Onu “ ‘öteki’ nin keşfedilmesi” ve “anlamlandırılması” olarak da ifade edebiliriz. Ontik olmayan, ideolojik ve iktidarî olan modernitenin bireyciliği Nietzsche’nin üst insanına benzer. O, bir üst kimliktir ve bir gize sahip değildir. Oysa kimliğin gize; yâni ontolojik, epistemik ve sosyolojik yönden genişliğe ve

---

<sup>955</sup> Hüseyin Aydoğdu, a.g.m., s. 135.

<sup>956</sup> M. A. Kılıçbay, "Kimlikler Okyanusu" *Doğu-Batı*, sy. 23, s. 156’dan naklen: Hüseyin Aydoğdu, a.g.m., s. 135.

<sup>957</sup> M. Foucault, *Kelimeler ve Şeyler*, trc. M. Ali Kılıçbay, Ankara: İmge Kitapevi, 1994, ss. 473-474, 497’den naklen: Hüseyin Aydoğdu, a.g.m., s. 135.

<sup>958</sup> Hüseyin Aydoğdu, a.g.m., ss. 135- 136.

<sup>959</sup> Hüseyin Aydoğdu, a.g.m., s. 136.

<sup>960</sup> W. E. Connolly, *Kimlik ve Farklılık*, trc. Ferma Lekesizalın, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1995, s. 93’ten naklen: Hüseyin Aydoğdu, a.g.m., s. 136.

derinliğe<sup>961</sup>; irade, seçim yapma, isteme, içtenlik ve rıza göstermeye bağlı bir öznelliğe sahip olması gerekir. Öznenin bu edimleri üretmesi ve kendisini tanıyabilmesi, tanımlayabilmesi için “var olmak yoğunluğunu” deneyimlemesi gereklidir. Ne var ki modernite özneye sunduğu kimlikle onun kendisini tanımlamasını ister. Bu ise öznenin “varolma deneyimlerini” sarsar ve onun ideolojileşmesine yol açar.<sup>962</sup> Daryush Shayegan bu nedenle modernitede ideoloji veya fikirlerin özneyi ve öznenin gerçeğe bakışını saklayan ekranlara benzetir ve fikir-davranış arasında bir ayrılma yaşanmasının kaçınılmaz olduğunu<sup>963</sup> belirtir. Gelenek- modernite arasındaki mücadele sonucunda kimlikte ideolojileşme ortaya çıkmıştır. Böyle bir çatışmada kimliğin bilinçlenmesi mümkün değildir. Eğer özne bilinçlenemezse kimlik yamalı bir bohçaya dönüşecektir.<sup>964</sup> Kimliğin yamalanması ile eşbiçimlilik eksikliği ortadan kaldırılmaya ve çok biçimli iki paradigma epistemolojik yönden uzlaştırılmaya çalışılır<sup>965</sup>. Özne birbirine uymayan iki farklı dünyayı birbirine bağlamaya, birbiri ile özdeşleştirmeye zorlanır. Onun bu durumunu “yabancılaşma” diye tanımlayabiliriz.

Yabancılaşma bir kimlik hastalığıdır. Aydınlanma ve modernitenin sebep olduğu bu kimlik bunalımı dolayısıyla Heidegger’in Foucault’nun, Derrida’nın felsefesi, Postmodernizm akımı gibi eleştirici düşünce ve anlayışlar ortaya çıkmıştır.<sup>966</sup> “Öznenin unutulmuşu” ve “çözülüşünü” modernlik kavramı çerçevesinde ilk defa metafizik olarak ileri süren kişi Martin Heidegger olmuştur<sup>967</sup>. Foucault ve Derrida “öteki” diye tabir edilen kimliği savunmuştur. Modernizmin özne ve kimliği değersizleştirilmesi, parçalaması, yok etmesi üzerine bir başka insanlık projesi

---

<sup>961</sup> F. Bayan, *Kimlik Yanılsaması*, trc. Mehmet Morali, İstanbul: Metis Yayınları, 1999, s. 140 ve W. E. Connolly, *Kimlik ve Farklılık*, trc. Ferma Lekezizalın, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1995, ss. 63,69-70’ten naklen: Hüseyin Aydoğdu, a.g.m., s. 136.

<sup>962</sup> Hüseyin Aydoğdu, a.g.m., ss. 136- 137.

<sup>963</sup> Daryush Shayegan, *Yaralı Bilinç*, trc. Haldun Bayrı, İstanbul: Metis Yayınları, 1997, s. 53’ten naklen: Hüseyin Aydoğdu, a.g.m., s. 137.

<sup>964</sup> Hüseyin Aydoğdu, a.g.m., s. 137.

<sup>965</sup> Daryush Shayegan, *Yaralı Bilinç*, trc. Haldun Bayrı, İstanbul: Metis Yayınları, 1997, s. 53’ten naklen: Hüseyin Aydoğdu, a.g.m., s. 137.

<sup>966</sup> Hüseyin Aydoğdu, a.g.m., ss. 137- 138.

<sup>967</sup> Ali Akay, *Tekil Düşünce*, İstanbul: Afa Yayınları, 1999, ss. 132- 133’ten naklen: Hüseyin Aydoğdu, a.g.m., s. 138.

postmodernizm ortaya çıkmıştır. Ne var ki bu projenin söylemi, esasları, hedefleri belirsizdir. Aydoğdu onu “Bir anti- proje olarak bir çeşit projesizlik projesi” diye değerlendirmiştir. Postmodernizm de modernizm gibi özne ve kimlik arayışında bulunmuştur. Kendisini modernite paradigmasının dışında tutarak onu bütün kavramları ve kuramlarıyla eleştirmiş ve reddetmiştir. Modern yapısallığı yıkmaya, yapıbozuma uğratmaya çalışmıştır. Ona göre Aydınlanma’nın evrenselcilik anlayışı bir aldatmacadır, artık büyük anlatılar sona ermiştir. Bu sebeple postmodernizm modernite projesini alaya almış ve bu projeye savaş açmıştır. Evrenselciliğin yerini farklılığın, evrensel olanın yerini yerelin, tekçiliğin yerini eklektizmin, tasarımın yerini rastlantının, belirlenmişliğin yerini belirsizliğin, aşkınlığın yerini içkinliğin alması gerektiğini savunmuştur<sup>968</sup>.

Öznenin ölümünü ilk defa yüksek sesli bir söylem olarak dile getiren Postmodernizm, Modernizm’in yol açtığı tehlike ve bunalımlara büyük tepkiler göstermiştir. Modern özneyi “bir maske, değersizleştirilmiş hümanizmanın icadı, aydınlanma felsefesinin bir sonucu olarak özne-nesne ikiliğinin kaynağı” olarak görmüştür. Özne modernitede herhangi bir eylemin, yazınının, ifade biçimlerinin kaynağı olarak yalnızca dildeki konum ve söylem etkisinden meydana gelen bir varlıktan başka bir şey değildi; bir kurgudan ibaretti. Modernite ile birlikte kimlik ve toplum gittikçe daha disiplinci ve belirlenmiş bir hâle gelmiştir. Bu sebeple postmodernizm moderniteye tepki olarak “kimlikte öze dönüşü, farklılığı ve ötekinin keşfini” benimsemiştir. Ancak bu proje de ortak bir söylem, yöntem, epistemoloji meydana getiremediği için soruna bir çözüm bulamamıştır. Postmodernizmin öznesi de modernizmin öznesi gibi parçalanmış bir kimliğe sahiptir. Postmodernizm de “kimlikte öz olma, çoğulculuk, farklılık, ötekinin keşfi, seçme, samimiyet, rıza göstermek” gibi idealleri gerçekleştirememiş; “tektipleşme”ye, “kimliksel yamalama”ya ve “yabancılaşma”ya mâni olamamıştır. Onun hedeflediği özne ve

---

<sup>968</sup> D. Harvey, *Postmodernliğin Durumu*, trc. Swıgur Savran, İstanbul: Metis Yayınları,1999, s. 59’dan naklen: Hüseyin Aydoğdu, a.g.m., s. 138.

kimlik anlayışı da moderniteninki gibi tanımsız ve boştur. O da Modernizm gibi öznenin varoluş ilkelerini tüketmiş, söylemleştirmeyi başaramamıştır.<sup>969</sup>

Marmara toplumda farklı olan dışlanmasını ve tektipleşmeyi “Bilinmeyenin deniziyle kuşatılmış/ sözcükler adasında,/ Aya uymayanın ağzında dil tiksiniç,”<sup>970</sup> dizeleri ile dile getirmiştir. Sözcükler adası insanın kendisini içinde bulduğu simgesel düzendir. Ay ise Nietzsche’nin eserlerindeki gibi sahteliği, yapaylığı, içtenliksizliği simgeler. İnsanlar aya uymakta; yâni kendilerini kandırmaktadır. Aya uymayanlar kimseler de vardır; ama toplum onların sözlerini kendisi gibi olmadığı için iğrenç, aşağılık bulmaktadır. Böyle bir toplumda kimlikte öze dönüş, rıza gösterme ve aidiyet ile ötekine saygı söz konusu olamaz. Tektipleşme, farklı olanın dışlanması ve maskeleyiş hakimdir. Nietzsche’nin insanı bataklıkta yetişen bir çiçeğe benzetmesi gibi Marmara da “Paslı tenekeler içinde kurtlu toprak/ ve acınası fesleğen süresi bir gelgit!” dizelerinde insanı yetiştiği ortamı kusurlu olan ve sadece bir yıl yaşayabilen kısa ömürlü bir bitkiye benzetmiştir. Şiirdeki gelgit ise modern zamanlarda toplumsal yaşamdaki çalkantıları; kargaşa ve bunalımın neden olduğu düzensiz, karışık, sıkıntılı durumu simgelemektedir.

Genel olarak Türkiye modernleşmeyi Batılı ülkelerden farklı zamanda ve farklı şekilde yaşasa da özellikle son dönemde Türkiye’de de özne Batılı ülkelerdekiyle benzer sıkıntılara maruz kalmıştır. Yaklaşık yüz elli yıldır modernleşme çabası içinde olan Türkiye’de modernizm “tepeden inen bir gerçeklik” olarak idrak edilip yürürlüğe konmuştur, “zihinsel bir gerçeklik” olarak değil de “dönüştürücü bir edimin genellikle merkezî bir iktidar erkiyle bütünleşmiş olarak toplumsallaştırılması” olarak görülmüştür. Modernizmin sadece kurumlar, kurumların değişimi ve yüzeysel bir şekilde bunun özneye etkileri üzerinde durulmuş; ama öznenin kendi benlik arayışı, zorlamaları ve çıkmazları konusu hep ihmal edilmiştir.

Modernizm öncesi toplumsal ilişkiler aşkınsallık gerçeğine dayanmaktaydı. Kahraman, böyle bir sistemde birey öznenin yok sayıldığını belirtir. İkinci aşamadaki

<sup>969</sup> Hüseyin Aydoğdu, a.g.m., ss. 138- 139.

<sup>970</sup> Nilgün Marmara, “Lütuf”, Nilgün Marmara, a.g.e., s. 124.

modernizm (1930 sonrası) bu kimliği oluşturmaya ve bir önceki düzeni ortadan kaldırmaya, yeni bir düzen kurmaya çalışmıştır; ama bu aşamada da her şey yine tepeden inme bir şekilde gerçekleştirilmiş ve her şeye daha önceki aşkın otoritenin bir parçası olan devletin perspektifinden bakılmaya devam edilmiştir. Sivillik kavramının ertelenmesiyle bir kısıtlama ortaya çıkmış ve benlik oluşumu öteki engeliyle iç içe geçmiştir. Benliğin kurtarılarak yeniden inşa edilmesi ama usun dışında tanımlanamaması, aşkınsal bir gücün yercil bir duruma getirilmesi ama onun yerine merkezî otoritenin geçmesi, usun nesneyi tahvil etmesi ama nesnenin mutlak ve verili bilgisinin ötesine geçememesi; modernizmin bu iç içe geçen “çelişki halkaları”nın Türkiye’nin de içinde bulunduğu farklı kültür alanına önemli bir etkisi vardır: Modernizm zihinsel bir açılıma ulaşamamıştır.

Türkiye’de “Doğu zihinselliğine eklemlenmiş bir bilme” biçimi söz konusudur. Buna göre özne hep “bir ‘kül’ün içinden” görölmek istenmiştir. Kahraman’a göre o; oluşumuna izin verilmemiş, yok bir öznedir ve Batı’da modernizmin oluşturduğu ancak akla ve merkezî otoriteye tutsak ettiği öznenin daha farklıdır. Olmayan bir varlığın olumsuzluk boyutu bir olanaksızlığa karşılık geldiği için de onun bu özelliği ne bir “olumsuzlama” ne de “bireylik arayışı açısından sonul bir nokta” olarak görölmelidir. Bu özne Batı’daki öznenin geçtiği aşamalardan geçmemiştir. Her zaman mutlak bir iradenin karşısında “ikincilleşmiş” konumda olan anlağı, yeni aşkınlık boyutunu da olduğu gibi kabullenmiştir; modernizmi yeterince sorgulamadan ve eleştirmeden benimsemiştir. Ayrıca Doğu zihinselliğinin nesneyi zihnin arkasında tutması, Doğu sistematikiğinin zihnin dünyayı verili bir kabuller bütünü içerisinde idrak etmesi görüşüne dayanması algılamada parça bütün ilişkisine önemli bir boyut getirmiştir.

Yok özne, evreni kendi içerisinde “verili bir koşullar bütünü” diye idrak etmektedir. Bu durumdan yola çıkılarak nesnenin kendisine özgü bir bilgisinin olamayacağı ileri sürülebilir. Bu durum idealar dünyasının kayıtsız şartsız egemen olmasına ortam hazırlayacak, kendiliği olmayan bir alanda eşitözselliğin ortaya çıkmasını kaçınılmaz kılacaktır. Modernizm Batı’da ben’in Tanrı’nın insandaki

varlığı, yansıması olarak görülmesi fikrinden özne ve ardından kendi olarak görülmesi fikrine geçildiği ve sonunda Tanrı'nın ölümün bildirildiği bir süreç olarak gerçekleşmiştir. Töz, bu yolla praksise dönüşmüştür. Oysa Doğu sistematiğinde Tanrı'nın ölümü yaşanmamıştır. Kahraman, bu durumun Doğu'da büyük bir çelişkinin ortaya çıkmasına yol açtığını belirtir. Çelişki şudur: "Praksisi yaşamamış bir düzlemde Modernizmi gerçeklemek ya da tam tersine, Modernizmi belli bir metafiziğin kırılmadığı bir ortamda yalnızca bir praksis olarak algılamak." Üstelik Doğu, tarihselciliğin ötesine de geçememiştir. Modernizme böyle bir bağlamda kabul gösterilmiştir. Bütün bu oluşumların sonucu şudur: "Özne- ben, kendisini kendisine karşı ve kendisine karşı oluşturmuştur."<sup>971</sup>

Modernite XVII. yüzyılda ortaya çıkmış ve iki yüz yıl içinde hayatın bütününe ifade eden bir kültür hâlini almıştı. XIX. yüzyılın sonları ile XX. yüzyılın başlarında edebiyattaki başarılı örnekleriyle yükselişe geçti.<sup>972</sup> Avrupa'da XX. yüzyılın ilk yarısında Thomas Mann, James Joyce, Virginia Woolf, Kafka, Musil, Beckett gibi yazarların eserleriyle esas radikal değişimini geçirdi<sup>973</sup>. Türkiye'de de ancak 1950'lerde kimliğini bulabildi<sup>974</sup>. 1950'lerden itibaren bir kültür ve edebiyat düşüncesi olarak içselleştirilmeye çalışıldı. Bu arada modernizm XX. yüzyılın ikinci yarısından sonra kendi üstüne kapandı ve yok olma sürecine girdi. Bunun en önemli sebeplerinden biri dünyada yaşanan iki büyük savaş sonucu insanlarda gerçeklik duygusunun kaybolmasıdır. Dünyadaki büyük yıkımın etkisiyle bireylik duygusunun gerçekle bağlantısının kopması modernizmin sona ermesine yol açmıştır.<sup>975</sup> Artık genel bir toplum ve kültür projesi olmaktan da öteye gitmiş, yeni bir aşamaya geçmiştir. Bu aşamada parçalanmayı göze alarak gerçekçiliğin dışına çıkma, bütüncül gerçekliği ele almak yerine soyutlamaya gitme gibi yeni yönelişlerde bulunmuştur. Bütün bunların sonucunda edebiyatın iç değerleri mutlak değerler olarak

---

<sup>971</sup> Hasan Bülent Kahraman, a.g.e., ss. 12- 18.

<sup>972</sup> Semih Gümüş, "Postmodern Zamanlar İçinden Edebiyatın Yeniden Doğuşu", *Modernizm ve Postmodernizm Edebiyatın Dünü Bugünü ve Yarını*, İstanbul: Can Yayınları, 2010, ss. 126- 127.

<sup>973</sup> Semih Gümüş, "Düşünsel Yorgunluk", Semih Gümüş, a.g.e., s. 43.

<sup>974</sup> Semih Gümüş, "Postmodern Zamanlar İçinden Edebiyatın Yeniden Doğuşu", Semih Gümüş, a.g.e., s. 127.

<sup>975</sup> Semih Gümüş, "Düşünsel Yorgunluk", Semih Gümüş, a.g.e., ss. 42- 44.

benimsenmiştir. Joyce, Kafka, Woolf, Musil, Faulkner gibi yazarlar, eserleriyle modernizmi modernlik kavrayışının ötesine geçirmiş ve postmodern yaratım biçimlerine de kaynaklık etmiştir.<sup>976</sup>

Toplumsal farklılıkları yok eden bütüncül bir sistem anlayışının, gücünü gittikçe arttıran medyanın, popüler kültürün medya ile özdeşlikler kurarak eştürden bir kültür oluşturma çabasının ürünü olarak postmodernizm 1960'larda ortaya çıkmış, 1970'lerde kendini göstermiş ve 1980'lerde ise tanımlanacak duruma gelmiştir. 1960'lardan sonra dünyada yaşanan hızlı değişim, postmodernizmin hem bir olgu hem de kültür olarak etkisini daha da arttırmasına neden olmuştur. Amerika'da ortaya çıkmış, ardından Avrupa'yı ve daha sonra henüz kendi modernitesini tamamlayamayan Türkiye'yi de etkilemiştir. Türkiye'de modernizmi Batı dünyasından alıp yeniden inşa etmeyi amaçlayan yeni bir gerçeklik ortaya çıkmıştı. Bu gerçeklik gitgide kapitalist gelişme modelini aşıkâr bir şekilde yaşayan bir ülkenin kültürü hâline gelmiştir. Böyle bir ortamda güçlü devlet kurumları ve otoriter eğilimler sesini yükseltmeye başlamıştır. Aradan geçen kırk yılın ardından ise 28 Şubat süreci postmodern darbe diye tabir edilmiştir. Ama 27 Mayıs 1960, 12 Mart 1970, 12 Eylül 1980 askerî darbelerinin hepsi de aslında postmodern kültüre ne kadar yatkın bir toplum olduğumuzu göstermiş ve postmodern düşünce biçimlerini öncelemiştir.

Postmodernizm ile tüketim toplumunun değerleri birbiriyle örtüşmektedir; ikisinin arasındaki bu ilişki değerlerini yeni dünya düzenine uydurmak için metalaştıran bir toplumsal kültürün özellikle 1980'lerden sonraki durumu mercek altına alınarak da kavranılabilir. Kapitalizm, insanların hayatını sadece ekonomik yönden etkilemekle kalmamış, sahip oldukları değerlerin de yavaş yavaş aşınmasına neden olmuştur. Örneğin yazarlık mesleği 1970'lerde çok daha farklı şekilde algılanırken 1990'larda ün ve çok satmakla birlikte anılan bir meslek olmuştur.<sup>977</sup> Türkiye'de de kültür ürünleri endüstriyel ürünlere dönüşmeye ve "yalnızca yaşanan

---

<sup>976</sup>Semih Gümüş, "Postmodern Zamanlar İçinden Edebiyatın Yeniden Doğuşu", Semih Gümüş, a.g.e., ss. 124- 125.

<sup>977</sup>Semih Gümüş, "Postmodernizmi Anlamak", Semih Gümüş, a.g.e., ss. 115- 117

âni verimliliğe ve kâra dönüştüren bir kültür” peyda olmaya başlamıştır. Adorno’nun “Günümüzde kültür her şeye benzerlik bulaştırır.” önermesini haklı çıkarırcasına bir benzerlik hastalığı hayatın hemen her alanına yayılmıştır. Semih Gümüş Kültür Endüstrisi ve İkinci Büyük Patlama isimli denemesinde bu hususla ilgili olarak kültür- sanat alanından bir örnek verir:

(...) Televizyon kanalları birbirine benzemezliği değil, benzerliği kollayarak izlenme yarışına girerken NTV ile CNNTürk bile önümüzde, aynı yolda yürüyor. Bir dönem içinde yapılan sinema filmleri birbirine benzemek zorundayken çoğunluğa sevdalı yönetmenler ve televizyon yıldızları kendilerine benzemeyen Nuri Bilge Ceylan’ın filmlerini tu kaka ediyor. Son birkaç yıl içinde yapılan televizyon dizilerinin ayırt edici yanlarını yapımcıları ya da yönetmenleri bile umursamıyor.<sup>978</sup>

Fazıl Hüsni Erdem, *Yeni Anayasaya Doğru: Vatandaşlık Osmanlı Türkiye Anayasalarında ve Yeni Anayasada Vatandaşlık* isimli makalesinde bu olguya dikkat çeker. Ona göre Cumhuriyet döneminde yapılan ve bir “ortak kimlik belgesi” olması hedeflenen anayasalar da hep “çoğulculuğu dışlayan, tek renkli anayasalar” olmuştur. Farklılıkları kapsayıcı, kuşatıcı nitelikte değildir. Anayasa ve kanunlarda “çoğulculuğa geçit vermeyen tekçi vatandaşlık kurgusu” söz konusudur.<sup>979</sup> Modern-endüstriyel bir toplumda yaşayan birey, soyut vatandaş kimliğine sahiptir. Aidiyetlerinden yalnızca birine, en bütünsel olanına mecbur edilmiştir.<sup>980</sup> Oysa Amin Maalouf’un *Ölümcül Kimlikler* isimli eserinde de belirttiği gibi kimlik aidiyetlerin yamalı bir bohça gibi birbirine bitleştirilmesi ile oluşan bir yapı değildir. Onu “gergin bir tuval üzerine çizilen bir desen” olarak düşünebiliriz. Onun aidiyetlerinden yalnızca birine dokunulduğu takdirde bile kişilik bütünüyle sarsılacaktır. Aidiyetlerden yalnızca birine indirgenerek oluşturulan kimlik de sahibinin *Yüz:1981*’deki anlatıcı gibi katı ve acımasız olmasına yol açacaktır, bu nedenle ölümcül niteliktedir.<sup>981</sup> İşte modern zamanlarda bireyler bu ölümcül kimliğe mahkûm

<sup>978</sup> Semih Gümüş, “Kültür Endüstrisi ve İkinci Büyük Patlama”, Semih Gümüş, a.g.e., s. 104.

<sup>979</sup> Fazıl Hüsni Erdem, “Yeni Anayasaya Doğru: Vatandaşlık Osmanlı Türkiye Anayasalarında ve Yeni Anayasada Vatandaşlık”, Siyaset Ekonomi ve Toplum Araştırmaları Vakfı, Nisan 2012, ss. 16, 18-19, [http://file.setav.org/Files/Pdf/20121224124203\\_setanaliz-2012de-turkiye-final-web.pdf](http://file.setav.org/Files/Pdf/20121224124203_setanaliz-2012de-turkiye-final-web.pdf) [03.07.2013].

<sup>980</sup> Eda Çorakçı, *Modern ve Postmodern Kimlikler Bağlamında Yeni Toplumsal Hareketler*, Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara, 2008, s. 90, <http://www.belgeler.com.tr> [26.11.2011].

<sup>981</sup> Amin Maalouf, *Ölümcül Kimlikler*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2000’den naklen: Eda Çorakçı, a.g.t., s. 84.



edilmiştir. Lütuf şiirinin son ünitesinde, bu mahkûmiyetin bitmesini beklenmektedir. Bir ölü olarak devam edilen bu hayatın son bulması arzulanmaktadır. Umutsuzca bu arzu ve bıkkınlık duyguları ifade edilmiştir.

“Elleri gelse suyun, dokunsa adaya!/ Ama su; dalgası sonsuz, hiçbir taş/ ulaşamaz kıvrımlarına,”<sup>982</sup> dizelerinde insanın psikolojik olarak bütünle birleşip yok olma isteği; ama bu isteğin gerçekleşmesinin olanaksızlığı dile getirilmiştir. Şiirdeki anlatıcı böyle bir ümitten yoksundur. Marmara gibi pek çok şair de umman, dalga, köpükten söz ederek şiirlerinde bu özlemi işlemiştir. Örneğin İbn Arabî ve onun yolundan gidenler yaratıcısı ile insanın esas birlikteliğini anlatırken umman, dalga, köpük gibi simgeler kullanmıştır. Niffârî ilâhî bir ummandan söz etmiştir. İbn Arabî, İlahî zâtı “içinde geçici biçimlerin dalgalar gibi belirip kaybolduğu, tekrar görünüp sonsuz derinliklerinde kaybolduğu, yeşil bir umman” olarak tasavvur etmiştir. Rumî de şiirlerinde ondan etkilenerek Allah’ın ummanından söz etmiştir. Bütünle birleşerek yok olma özlemi veya dünya ile onun yaratıcısının aslî birliği ve geçici farklılaşmaları üzerinde düşünen kimseler, düşüncelerini ifade etmek için böyle simgelere başvurmuştur. Bunun geçmişi çok eskiye dayanmaktadır.<sup>983</sup>

“Sürer içkin gri kendi soğukluğunda, / Bir Viking’e söz vermiş bir zamanlar./ Bekliyor onun vahşet adımını”<sup>984</sup> dizelerinde ise postmodern dünyanın melankolik bireyinden ya da bu dünyanın kendisinden söz edilmiştir. *Lütuf* şiirinde de Müldür’ün şiirlerinde olduğu gibi gri postmodernizm döneminde değerlerin kesinliğini yitirishi sonucu ortaya çıkan kirlenmişliğin, karamsarlığın, melankolinin simgesidir<sup>985</sup>. Şiirin son ünitesinde ümitsizlik ve çaresizlik duygusu had safhadadır, hayatın son bulması edilgin bir şekilde beklenmektedir. Zaten o, yaşamayan bir hayattır.

---

<sup>982</sup> Nilgün Marmara, “Lütuf”, Nilgün Marmara, a.g.e., s. 125.

<sup>983</sup> Anne Maria Schimmel, *İslam’ın Mistik Boyutları*, trc. Ergun Kocabıyık, İstanbul: Kabalcı Yayınları, 2001, s. 280’den naklen: Ali Yıldırım, “Düşmek İmajı ve Şeyh Galip’in Düşüşü”, *Bilig*, sy. 42(yaz 2007), s. 220, <http://yayinlar.yesevi.edu.tr> [31.05.2013].

<sup>984</sup> Nilgün Marmara, “Lütuf”, Nilgün Marmara, a.g.e., s. 125.

<sup>985</sup> Lale Müldür, *Anne Ben Barbar mıyım*, İstanbul: L&M Yayınları, 2006, ss. 109- 110’dan naklen: Tülin Arseven, “Lale Müldür’ün Şiir Dilinde Renkler”, *Lale Müldür Şiiri ve Ultra Zone’da Ultrason*, ed. Cenk Gündoğdu, s. 24 ve Tülin Arseven, “Lale Müldür’ün Şiir Dilinde Renkler *Lale Müldür Şiiri ve Ultra Zone’da Ultrason*, ed. Cenk Gündoğdu, s. 46.

“Hayat, yaşamıyor.” Adorno’nun aforizmalarına yer verdiği ve başyapıtı olarak kabul edilen *Minima Moralia* isimli kitabı bu cümle ile başlamaktadır. Can, insanın kendiliğinden sahip olduğu bir gerçeklikken hayat kendisinin meydana getirdiği bir gerçekliktir. Hayatın yaşamaması da yaratılmak istenen hayat ile onu yaratacak insan arasında engellerin bulunmasıdır. Modern zamanlarda insanların harcadığı çabalar hayata dönüşmemekte, bu ise yabancılaşmayı ve iletişim bunalımını beraberinde getirmektedir. Modernizmin “insan kavramının mümkün içeriğinin bütünsel- ve hatta mutlak- olarak gerçekleştirilebileceği” düşüncesi şu aşamada karşısına dönüşmüştür. Tarihî, toplumsal ilerlemeye ve bilime duyulan inanç ve güven yıkıma uğramıştır. Aydınlanma nosyonları da Hiroshima, Auschwitz, Gulag gibi negatif ve insanlık dışı suçluluk merkezleriyle birlikte karanlığa doğru sürüklenmektedir. Güven duyulan ve yüceltilerek âdeta bir tanrı konumuna getirilen akıl, “özdeşlik adına farklılığı baskı altına alan, ötekini dışlayan bir tahakküm mekanizması”; modernlik ise “zaman ve mekân olgularının parçalandığı, kıyametlerin her an yaşandığı kronolojik bir betimleme” hâline getirilmiştir. Bütün bunlar ürkünç boyuttadır.

Geçmişle arasındaki bağların koptuğu modern insan kendisini rastlantılara bırakmış ve onun hayatı da yavaş yavaş bir “fiksiyon”a, “yığın yaşayışı”na dönüşmüştür. Artun Avcı’nın da belirttiği gibi içinde bulunduğumuz dünya “kaos, boşluk ve kıyamet dünyası” ve bütün bunları yaşamak insanların yazgısı, çünkü “tarih uçurumu herkese yetecek kadar büyük”; mesele “karşı yazgı”yı oluşturup oluşturamamak. Peki böyle bir dünyada yitirilen insan yeniden bulunabilir ve “karşı yazgı” oluşturulabilir mi? Şiirde buna dair hiçbir umut kalmamış gibidir. Sanki yenilgi kabul edilmiş ve yalnızca ıstıraplarının sona ermesi için ölüm beklenmektedir.<sup>986</sup>

Marmara’nın *Mal di Luna* şiiri de *Sülfür Cıva* ve *Lütf* gibi 12 Eylül, modernleşme ve ölüm ile ilgilidir. Bu üç şiirde de aynı sorunlar ele alınmıştır.

---

<sup>986</sup> Artun Avcı, a.g.t., ss. 3- 4.

–Kadırgalar yokuşundan  
inerek geldim, Dev Hanım  
beni gülünüze alır mısınız?–

Bitimsiz bir kan tadıydı kutlanan;  
Çarpık bir baharda  
uzay değmişti bana,  
Aşk sakatı kadınlar zorlukla  
sürükleniyordu izlerken ben onları  
sokaklarda, geniş bir duvara rastladım yüzüm  
ve gözlerim başımda dağıldılar.

Bir elma bekleyisinde avlu kılmıştık, çölü, ötede  
Ay kamarasında çarpıştı kristal kafatasları ,  
kanadı  
bulutlar  
buluşunca...

Sonra, o tebelleş kahkahasıydı Odratek'in  
kulaklarımızı zorlayan ve yakalanamayan.  
Küçük ölümcül bir şakaydı  
bir avazım yerde bir avazım gökte  
gülüyordum örümcek minesine.  
Çirkin kokular büyüyüdü; kayıptı ama gerçek,

Yayılmış bir çılgın dokuydu gök  
yaralarını açmış,  
Cam soyunuyordu şeffaflığını  
azgın bir kuma,  
Ülkenin çatırdıyordu sınırları  
loş hatıralar cephesinde savaşıırken.

–Dilenirken külrengi eşiklerde  
hangi kök anladı dileğini  
böyle ay gelgitinde yalpalayacaksın  
dediler –

Kimse kıyamazken size,  
Ah, Samurai yüzlü yengeçler, çoğalırken siz  
Japon denizlerinde,  
tanrıçıklar, çılgınlarca uzuyor tırnaklarım  
Yiter kutsallık korkusuyla kesemiyorum;  
Açıklayın, açıklayın haydi herşeyi,  
Vurun baltayı bileklerime!

Düştük  
ürkek bir tırmanışla geriye  
bir mırıltı uzaya kaptırıldı.<sup>987</sup>

*Mal di Luna (Ayışığı Sonatı)* Beethoven tarafından 1801'de *Sonata Quasi Una Fantasia* ismiyle do diyez minor tonu üzerine yazılmış bir piyano eseridir. Bu sonat

<sup>987</sup> Nilgün Marmara, "Mal di Luna", Nilgün Marmara, a.g.e., ss. 165- 167.

üç bölümdür.<sup>988</sup> Onun üç bölüm olması gibi *Mal di Luna* şiiri de üç sayfadan oluşmaktadır. *Ay Işığı Sonatı* ile ilgili rivayetler vardır. Bunlardan biri Beethoven'ın gözleri görmeyen bir kıza ay ışığını anlatmak için bu sonatı doğaçlama olarak bestelemesidir:

Bir gün Beethoven, bir arkadaşı ile birlikte Viyana sokaklarında dolaşmaktadır. Tam bu sırada bir apartmandan piyano sesi geldiğini duyar ve kafasını kaldırıp bakar. Apartmanın ikinci katındaki cam açıktır ve ses oradan gelmektedir. Arkadaşına, çalan kişinin muhteşem çaldığını ve onu görmesi gerektiğini söyler. İkisi birlikte ikinci kata çıkıp kapıyı çalarlar. kapıyı açan kadın, Beethoven'ı hemen tanır ve şok olur. Beethoven, piyano sesine geldiğini ve mutlaka çalan kişiyi görmek istediğini söyler. Kadın, piyanoyu çalanın kızı olduğunu ve tanışmaktan mutlu olacağını belirterek onları içeri alır.

Beethoven, piyano çalan kızın olduğu odaya girer. Annesi kıza, Beethoven'ın geldiğini söyler ve kız çok heyecanlanır, hemen ayağa kalkar, fakat kız kördür. Bunu gören Beethoven, "lütfen benden birşey isteyin" der, maddi bir şey isteyeceklerini düşünerek. Kızın cevabı şu olur; "ben hiç ayışığı görmedim, bana ayışığını anlatır mısınız?"

Bunun üzerine Beethoven piyanonun başına geçerek, ayışığı sonatını, doğaçlama olarak besteler.<sup>989</sup>

Beethoven'ın bu sonatı çok sevdiği; fakat kavuşamadığı sevgilisi için yazdığı da anlatılmaktadır:

(...)Beethoven hayatı boyunca bir tek kadını sevdi: ELİS. Kimileri çok yakın bir arkadaşının, kimileri de abisinin eşi olduğunu yazıyor. Daha da dramatik olan bu ilişkiden bir çocukları olması. Hikayenin her tarafı trajedi. Beethoven yaşadığı sürece bu çocuktan baba kelimesini duyamayacaktır.

Beethoven, tek aşkım dediği Elis ile mektuplaşmaktadır. (Bu mektuplar olmasaydı bunları öğrenemeyecektik). Ona olan aşkını FÜR ELİS adlı o güzelim eserinde anlatmıştır(...)

Beethoven ve Elis birgün kaçmaya karar verirler. Çok tehlikeli bir seydir göze aldıkları. Buluşma yeri ve saati kararlaştırılır. Elis zamanında gelir ama Beethoven gelemeyecektir çünkü onu ve yanındakileri taşıyan fayton yağmakta olan yağmurdan dolayı çamur deryasına dönen yolda bir çukura saplanır. Hemen inerler. Beethoven geç kalmak üzeredir. Faytonu çukurdan çıkarmak için ilk önce o atılır ve tekerlerin altına yatar. Bütün uğraşılara rağmen faytonu çukurdan çıkaramazlar. Beethoven'ın başka çaresi yoktur, koşmaya başlar. Çok geç kalmıştır. Ancak buluşma yerinde bekleyen Elis'in dayanacak gücü kalmamıştır, sevgilisinin gelmeyeceğini düşünür. Halbuki gitmek için odanın kapısını açtığı sırada Beethoven binanın dış kapısından içeri girmişti bile. Ne yazık ki Elis gitmek için, Beethoven de biricik sevdiğine kavuşmak için iki yönlü merdivenin farklı taraflarına yönelir ve birbirlerini göremezler.

<sup>988</sup> "Mondlicht Sonate", <http://www.nedir.net/mondlicht+sonate.html> [07.09.2013] .

<sup>989</sup> Hasan Sabri Kayaoğlu, "Ayışığı Sonatı Rivayetleri" , 27.04.2013, <http://www.hasansabrikayaoglu.com/ay-isigi-sonati-rivayetleri/> [07.09.2013] .

Beethoven o gece çektiği acıyı ay ışığı sonatında(No:14 C#min moon light sonata op 27) ölümsüzleştirir. Her ne kadar dinlerken farkında olmasak da Beethoven o güzelim ezgide, koşarak Elis'e ulaşmaya çalışmaktadır.

Bu iki aşık birbirlerine kavuşmak için yaptıkları bu hamleyi bir daha denemediler. Hayatları boyunca da biraraya gelemediler.<sup>990</sup>

Bir başka rivayete göre ise:

(...)Sonat o zaman 16 yaşındaki ve bazı uzmanlara göre bestecinin “ölümsüz sevgili”si olan güzel Kontes Giulietta Guicciardi'ye adanmıştır. o günlerde kontese tutkulu bir aşkla bağlanan Beethoven arkadaşı Wegeler'e yazdığı mektupta “Şimdi tekrar biraz daha mutlu yaşıyorum ve insanlar arasına karışıyorum. Bu değişikliği, beni seven ve benim de sevdiğim sevimli, büyüleyici genç bir kız yarattı. İki yıldan beri tekrar biraz mutluluk duyuyorum.” diyordu.<sup>991</sup>

Bu rivayetlerin üçü de Beethoven'ın hayatına giren ve onu etkileyen kadınlarla ilgilidir. Şiirin ilk ünitesinde de ulaşılmak istenen bir kadın vardır; ama *Mal di Luna* şiiri *Ayışığı Sonatı* rivayetleriyle bağlantılı görünmemektedir. Öte yandan hem *Ayışığı Sonatı*'nda hem bu sonat ile ilgili hikâyelerde hem de *Mal di Luna* şiirinde hüznü bir atmosfer vardır. Şiirde hüznü bir atmosfer vardır; ama şiir hüznün yanı sıra 1980'lerde oldukça popüler olan bir eğlence mekânını da çağrıştırmaktadır. Şiirin isminde Luna sözcüğünün geçmesi ve ilk ünitesinde Kadırgalar yokuşundan söz etmesi akla Küçükçiftlik Lunaparkı'nı getirmektedir. İstanbul'da Kadırgalar Caddesi diye bir yer vardır. Yeşil, insana huzur veren bir yürüyüş parkurudur. İnönü Stadı'nın arkasındaki gazhanenin önünden başlayan ve Dolmabahçe'den Nişantaşı'na doğru çıkan bir yokuştur. Bu yokuştan yukarıya çıkarken Küçükçiftlik Lunaparkı sağ tarafta kalmaktadır. Şiirdeki anlatıcı Dev Hanım'a Kadırgalar yokuşundan inerek geldiğini ve kendisini gülüne almasını istiyor. Bu Dev Hanım, Lunapark'taki balerin olabilir. Onun eteği de bir güle benzemektedir.

Eskiden “Şehirleşme, modernleşme rozetleri” olarak kabul edilen<sup>992</sup> lunaparklar popüler kültürün ve kapitalizmin iç içe olduğu toplumsal alanlardandır. Lunaparktaki eğlenceler de popüler kültür ve kapitalizmin ticarileşmiş eğlence biçimlerinden biridir. Situationist International (Durumcu Enternasyonel), bu tür

<sup>990</sup>“Bir Dahinin Öyküsü Ayışığı Sonatı” , <http://www.melodik.net> [07.09.2013] .

<sup>991</sup> Hasan Sabri Kayaoğlu, a.g.y.

<sup>992</sup>Turgut Yüksel, “Eğlencenin Başlangıcı: Lunapark Tarihi”, [http://www.sevuskudar.k12.tr/Dergiler/SEV\\_Junior\\_Ocak\\_2012/HTML/files/assets/downloads/page0075.pdf](http://www.sevuskudar.k12.tr/Dergiler/SEV_Junior_Ocak_2012/HTML/files/assets/downloads/page0075.pdf) [07.07.2013].

eğlence biçimlerinin geleneksel toplumsal ilişkileri bozduğunu<sup>993</sup> belirtir. Ömer Çaha da *İdeolojik Kamusal Alanın Sivil Kamusal Alan Dönüşümü* isimli makalesinde aynı konu üzerinde durur. Ailenin geleneksel toplumda politik, ekonomik, kültürel hayatın merkezini oluşturduğuna, şimdi ise bu özelliğini kaybettiğine dikkat çeker. Geleneksel toplumda üretim, dağıtım, düzen olguları yerel ya da sosyolojik kimliklerin etkinliğine dayanmaktaydı. Dar bir cemaat yapısı vardı ve bu yapı da gözetim ve onun sağladığı düzenlilik ihtiyaçlarına kişilik kazandırmıştı. Gözetim olgusu dar bir alanda yerel bağlar ve kimliklerin verdiği imkânlar dahilinde gerçekleşiyordu. Ancak daha sonra modernitenin kuramsal boyutları toplumsal alanda yayılmaya başlamıştır. Bunun sonucunda aile ve cemaat yapılarının öncülük ettiği özel alanın yerini modern kamusal alan almıştır. Aile ve cemaat yapılarının ekonomik, kültürel ve politik işlevlerini modern kamusal alan yerine getirmeye başlamış ve özel/mahrem alandan başka bir ortak yaşam açıklık kazanmıştır. Okul, tiyatro, sinema ve çeşitli eğlence mekânları bu ortak yaşam alanlarındandır.<sup>994</sup>

Ortak yaşam alanları somut ve özerk alanlar olmak üzere ikiye ayrılır; her ikisi de kamusal alanı özel alandan ayırır. Habermas modernizmin kamusal alanını “özgürlük veya ortak akıl alanı” diye düşünmüştür. Özgürlük ile ortak aklın egemen öznesini ise servet ve mülkiyet ölçütleri belirlemiştir. Bu özne, “burjuva erkek birey”dir. Böyle bir alanın kurumları içinde meydana gelen özgürlük olgusunun da sosyoekonomik sınırları vardır. Kamunun merkezindeki egemen özneler, öteki özne varoluşlarını bu alandan dışlamıştır. Marshall Berman ise Fransız Devrimi’nden sonra büyük ve modern bir kamunun birdenbire ve dramatik bir şekilde doğduğunu dile getirmiştir.<sup>995</sup> Ona göre insanlar artık hayatın hemen her alanında “altüst oluşlar ve patlamalar yaratan bir çağda yaşıyor olma duygusu” içindedir<sup>996</sup>. Kamusal alan da

---

<sup>993</sup> Toby Clark, *Sanat ve Propaganda*, trc. Esin Hoşsucu, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2004, ss. 181-186’dan naklen: Gökçen Şahmaran, a.g.t., s. 17.

<sup>994</sup> Ömer Çaha, “İdeolojik Kamusal Alanın Sivil Kamusal Alan Dönüşümü”, *Doğu Batı*, sy. 5(1998- 1999), ss. 75, 80’den naklen: Eda Çorakçı, a.g.t., s. 12.

<sup>995</sup> Eda Çorakçı, a.g.t., ss. 12- 14.

<sup>996</sup> Marshall Berman, *Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor*, trc. Ü .Altuğ ve B. Peker, İstanbul: İletişim Yayınları, 2000, s.13’ten naklen: Eda Çorakçı, a.g.t., s. 14.

gitgide toplumun bütün alanlarını ve insanın gündelik yaşam alanlarını kuşatmaya başlamıştır<sup>997</sup>.

İşte popülerlik olgusu da yüzyıllar süren bu sürecin bir ürünüdür. Bu kavramı “insanlar üzerinde belli şeylere yönelme ve diğerlerinden uzaklaşma için kurulan baskılar sistemi ve katılımı gerçekleştiren uygulamalar” olarak tanımlayabiliriz. Baskı yapan güçler artık hiçbir şeyi olurlarına bırakmamaktadır, belirsizliği olabildiğince azaltmak için örgütlenmekte ve etkinlik yapılarını geliştirmeye çalışmaktadır. Popülerlik özerk olarak değil de egemen güçlerin çıkarları doğrultusunda gelişmektedir. Egemen güçler tarafından ciddi dönüşümlere uğratılmaktadır. Popüler kültür evde, sofrada, televizyonda, sokakta, iş yerlerinde, gördüklerimiz ve duyduklarımızda, yediğimiz ve içtiğimizde, giydiğimizde, eğlence yerlerinde bulunur; günlük hayatın tamamını kapsar. İnsanlar ondan kaçmamaktadır. Halk tarafından tercih edilir, izlenir, tutulur; ama onu tanımlayan güç halk değil çeşitli endüstriler, sermaye güçleridir.

Günümüzde Amerikan güdümlü üretim biçimi popüler kültüre damgasını vurmuştur. Dolayısıyla onu kültürel emperyalizm sorunsalı içinde değerlendirebiliriz. Halk kültürü döneminde insanlar kendi oyun, oyuncak ve eğlencelerini kendileri oluştururdu; ancak daha sonra bu işi endüstriyel üretim yapmaya başladı. Özel ve kamu politikaları neyin nasıl üretileceğine karar verdiği gibi popüler kültürü de biçimlendirerek neyin nasıl tüketileceğini de belirlemekte; yani günlük yaşamı da üretmektedir. İrfan Erdoğan’a göre popülerlik ideolojisi bu yönüyle çoğulcu demokrasi kavramına benzemektedir, onun gibi sahtedir. Bu ideolojinin çoğulculuğu çoğunluğun yapımı ve üretiminden kaynaklanmamakta, belli bir zümre tarafından üretilip biçimlendirilmekte ve çoğunluk tarafından da tüketilmektedir. Popüler kültürün kendine has özellikleri şöyle özetlenebilir:

(...) (a) Formüller ve tekrarlarla standartlaşmıştır; (b) Daha çok dileklerin gerçekleşmesini (fantezileri) ön plana çıkarır; (c) Sistemin ve pazarın çıkarına ise (moda, soda, yiyecek, içecek, eğlence) kolektifliği destekler; çıkarına karşılığında (örneğin işsizlik, grevler, ücret sorunu) bireyselliği vurgular; (d) Ahlak ve resmi sansür karşısında risk almaz, çünkü amaca ulaşmak bu tür riski dışlar; (e) Halk

---

<sup>997</sup> Eda Çorakçı, a.g.t., s. 14.

folk kültüründen farklı olarak, popüler kültür onu kullanan toplum tarafından üretilen kültürel kaynaklardan oluşmaz; (f) Sadece ürün tüketilmez aynı zamanda insanın kendiyile ve başkalarıyla olan ilişkisel anlamlar tüketilir ve üretilir (Marlboro zehrinin tüketimiyle, Samsun zehrinin tüketiminin tükettiği ve ürettiği ilişkisel anlamlar farklıdır: Örneğin, kişisel ve sosyal statü ve sınıfsal farklılıklar üretilir. (g) Yaratılan duyarlılık ve duygusallıklarla burjuva üretim ve yaşam tarzı yüceltilir ve idealleştirilir. (h) Gösteriş ve imajlar\ görüntüler özün üstüne çöktürülür, önüne geçirilir.

Böyle bir kültürün egemen olduğu bir toplumda popüler olamayan fikir, nesne, kişi, grup, ülke dışlanır, lanetlenir. Lunaparklarda da bunun örneklerine rastlamak mümkündür. Lunapark gibi eğlence yerlerinde silahla hedefe atış yerlerinde Saddam Hüseyin, Humeyni, Kaddafi, Kastro gibi kişilerin fotoğrafları ya da resimleri, kızıl yıldız sembolü delik deşik edilir.<sup>998</sup> Yâni modern zamanlarda insanlar popüler olmaya zorlanmakta ve yapay bir kimliğin içinde tektipleştirilmektedir. Modern yaşam onlara zevk ve eğlence sunar; ama aynı zamanda onları köleleştirir<sup>999</sup>. Lunaparkın da çift yönü vardır. Hem eğlencelidir hem de korkutucu ve mide bulandırıcıdır. Örneğin Reha Erdem isimli bir Türk yönetmenin montaja dayalı iki filminde bunu somut olarak görebiliriz.

*Korkuyorum Anne*'de Ali ve Çetin isimli iki çocuk lunaparktaki balerine binerler. Onların bir dakika süren balerine binme sahnelerinde on üç farklı plan vardır. Bu planların hiçbirinde Ali ve Çetin yakın plan kadraja girmezler ve birçoğunda da planların garip ve ürkütücü yüzü görünür. Bu sırada hareketli ve eğlenceli bir fon müziği gelir. Bu planlar dizisinde balerine binmek insanı mutlu eden bir eylemdir. Lunapark sahnesi sona erer; ancak fon müziği çalmaya devam eder. Temizlikçi kadının eteğini döndürerek dans etmesi, bu şekilde kocasının sırtını çiğnemesi, İpek'in Ümit'in saçını taraması, Ali'nin babasının belini sargıyla sarması, Ümit'in Çetin'in sırtını kaşması, Keten'in İpek'in gözyaşlarını silmesi peş peşe kısa planlar olarak verilir. Böylece izleyicilerin Lunapark sahnesiyle hem güldürüp hem hüznendiren diğer planları birlikte algılayıp düşünmesi sağlanır. Bu sahnedeki umut ve mutluluk verici atmosfer izleyicileri de pozitif olarak etkiler, neşelendirir. Hayat *Var*'da ise *Korkuyorum Anne*'deki neşeli, hareketli ve renkli gündüz atmosferinin

<sup>998</sup> İrfan Erdoğan, "Popüler Kültürde Gasp ve Popülerin Gayri Meşruluğu", *Doğu Batı*, sy. 15 (2001), ss. 65- 106, <http://www.irfanerdogan.com/makaleler1/dogubati.html> [07.09.2013] .

<sup>999</sup> Hüseyin Aydoğdu, a.g.m., ss. 133- 134.



yerini “neon ışıklı bir mide bulantısı” alır. Kâmile Teyze ile Hayat balerin koltuğunda fena olurlar, hızla dönen bu eğlence aracının bir an önce durmasını isterler. İkisinin yüzlerine kısa zaman aralıklarıyla yakın planda kesme yapılır. Fonda arabesk bir müzik vardır. Müzik çalarken renkler, ışıklar ve yüzler hızlı bir şekilde salınır. Bütün bunlar, *Korkuyorum Anne*’deki lunapark sahnesinin tam tersine izleyicilere sıkıntı verir.<sup>1000</sup> *Mal di Luna*’daki anlatıcı da zevk ve eğlence için lunaparktaki Dev Hanım’ın gülüne (kadın eteğine) binmiş; ama hayal kırıklığına uğramıştır.

Bize göre şiirde söz edilen Dev Hanım’ın gülü modern yaşamı simgelemektedir, modern yaşamın insanlara sunduğu bir olanaktır. “Çarpık bir baharda/ uzay değmişti bana,”<sup>1001</sup> dizelerinde yükseklere ulaşmanın (ilerlemenin) başını döndürdüğünü, kendisini sersemlettiğini dile getirmiştir. Bilindiği gibi ilkbaharda güller açar, şenlikler yapılır. Şiirde yaşanan bahar ise çarpık bir bahardır, kutlanan ise bitimsiz bir kan tadıdır. Bu bahar aslında bir yalandır ve insanların dünyasında gerçek olan sonu bir türlü gelmeyen ölümlerdir.

Simgesel düzenin bakış üzerindeki etkisi dolayısıyla “Şeylerin sadece neyseler o oldukları, onları dosdoğru algıladığımız, bakışımızın anamorfotik lekeyle henüz çarpıtılmadığı ‘doğal’ durum” artık gerilerde kalmıştır. Dilin ortaya çıkması gerçeklikte bir gedik açmakta, bu gedik de bakışın eksenini kaydırmaktadır. Lacancı psikanalize göre insanın üç evresi vardır: gerçek, imgesel ve simgesel. Gerçek; “simgesel tarafından içerilmemeyen sert bir çekirdek” , “dil öncesi, yâni insan öncesi bir konum” olarak ifade edilebilir. Ontogenetik bakımdan konuşma ve imgeler oluşturma yetisi olmayan bebeğin deneyimleri, filogenetik bakımdan insan öncesi olan şeyler, doğa bu alana girer. Her ne kadar doğal nesne ve olgular denetim altına alınarak simgeselin alanına çekilebilse de sonunda gerçek aynı yere geri dönmektedir. Veba, kanser, AIDS gibi tanımlanamayan hastalıklar; fırtına, depresyon, yıldırım gibi afetler; ölüm; bütün bu deneyimler hep gerçeğin geri dönüp simgeleştirilemeyen

---

<sup>1000</sup> “Her Şey Niye Yok? ! : Reha Erdem Sineması Üzerine Genel Bir Bakış” , 25 Ekim 2010, <http://ikincikattansarkilar.blogspot.com/2010/10/her-sey-niye-yok-reha-erdem-sinemasna.html> [08.08.2013].

<sup>1001</sup> Nilgün Marmara, “Mal di Luna”, Nilgün Marmara, a.g.e., s. 165.

çekirdeğini ortaya çıkarmaktadır.<sup>1002</sup> Şiirdeki “Düştük/ ürkek bir tırmanışla geriye/ bir mırıltı uzaya kaptırıldı.”<sup>1003</sup> dizeleri de dolaylı olarak bu hususla ilgilidir. Aydınlanmanın ana nosyonlarından biri kabul edilen “İnsanlığın özgürlüğe doğru ‘tarihsel ilerlemesi’ ” büyük savaşlar ve katliamlarla bir gerilemeye dönüşmüştür<sup>1004</sup>. Bu nosyon da modern zamanlarda simgesel düzenin yanılısamalarından biri olmuştur.

Simgesel düzen bir eksiğin ihtiyaç hâline gelip kendisini bir talep olarak ifade etme mecburuyeti sonucu oluşmuştur, bu eksik de Gerçek’tir. Lacancı psikanalize ait bu terim, felsefe ve insan bilimlerindeki gerçeklikten farklıdır. Gerçeklik, gerçeğin simgeleştirilebileni kadardır. Dilin alanına çekilmekten kurtulmuş bir artık her zaman kalacaktır. Lacancı psikanalizin gerçeği bu artıktır. İnsanın üçlü düzenindeki orta aşama ise İmgesel’dir. Çocuk, 6- 18 ay arası dönemde bir aynada, ayna işlevindeki bir düzlemde veya bedensel muadilinde daha varolmamış bedensel bütünlüğünün imgesini görür. İşte İmgesel, dil yetisini kazanamamış bir çocuğun ayna evresinde meydana getirdiği bu tür özdeşleşmelerdir. Gerçek ve simgesel ile ayrı ayrı bağlantılı olsa da onun bu ikisinin arasında köprü kurmak gibi bir işlevi yoktur. İmgesel, Gerçek’i imgelere hapsedmeye, bu yolla onunla baş etmeye çalışır. Fakat henüz imgeleri adlandırma ve onların aralarında anlamsal ilişkiler kurma çabasında değildir. Dolayısıyla bu aşamada dünya henüz kategoriler, ikili karşıtlıklar, “ya o/ ya bu”lar olarak parçalanmamıştır, bütünselliğini korumaktadır. Özne dilin veya gösterenler sisteminin egemenliği altına girince daha önce onun Gerçek’e yapmak istediği gibi isimler veya dilsel ilişkilerle eşleşecek ve onların sınırlarına hapsolacaktır. İşte bu üçlü düzenin sonuncusu Simgesel’dir.

Simgesel’i “İmgesel evrede oluşmakta olan ben’in, içinde “ben” diyerek özneleşebileceği dilsel, gramatik ve kültürel yapı” , “kendi başına anlam taşımayan, gelişigüzel işaretler olan, ancak birbirleriyle ilişkileri içinde anlam denilen şeyi oluşturan gösterenlerin, dilsel/ kültürel kapalı düzeni” olarak tanımlayabiliriz. Özne

---

<sup>1002</sup> Slavoj Zizek, *Yamuk Bakmak*, trc. Tuncay Birkan, İstanbul: Metis Yayınları, 2005 , ss. 28, 228-229.

<sup>1003</sup> Nilgün Marmara, “Mal di Luna”, Nilgün Marmara, a.g.e., s. 167.

<sup>1004</sup> Artun Avcı, a.g.t., s. 60.

konuşmaya başladığı anda Simgesel'in alanına girmektedir. Bu yapıyı hazır olarak bulmakta ve onun yasalarına uymaya mecbur olduğunu "Babanın- Adı" vasıtasıyla öğrenmektedir. Ben'i ile onun imgeleri arasındaki ilişkiyi imgelerin dilsel karşılıkları olmaması sebebiyle "Simgesel Yasa"ya tabi kılmayı başaramamakta; bunun sonucunda da parçalanmakta, ikiye bölünmektedir. Yâni simgesel düzen hem ben'in imgesel özdeşleşmelerini hem de Gerçek'i kapalı kategorilere, karşıtlıklar düzeneğine hapsetmeye çalışmakta, böylece özneyi parçalamaktadır.<sup>1005</sup> Bu yönüyle "bir eliyle verdiği ötekiyle geri alan, zalim bir baba"ya benzer, insanlar bu düzende her zaman bir eksiklik duygusu hissederek kendilerine bir yön tayin edebilmek için çırpınır dururlar. Reha Erdem'in *A Ay* isimli filmdeki çocuk karakterlerden biri olan Yekta'nın yaşadıklarını, hissettiklerini bu duruma örnek olarak gösterebiliriz.

Filmin bir sahnesinde annesiz, babasız bir çocuk olan, halalarıyla birlikte mutsuz bir hayat yaşayan Yekta şöyle yakınır: "Çocukların duası kabul olurmuş. Benim artık dualarım da kabul olmayacak. Her şey işte böyle yarım." Bu dünya eksikliklerle, yoksunluklarla ve anlamsızlıklarla doludur. İnsanların böyle bir dünyada gerçekleştirdiği eylemlerin pek çoğu da özgür iradeleriyle değil zorlamayla olmaktadır. Halası Yekta'ya zorla bir şiir ezberletir. Onu sehbanın üzerine çıkartıp bu şiiri ona yüksek sesle okutur. Yekta bu şiiri sehbanın üzerinde defalarca okur. Onun her okuyuşu da bir öncekinden hızlı olur ve en sonunda halalarını çıldırır. Şiirin William Blake'in *Infant Sorrow*'u olması da anlamlıdır; çünkü *Infant Sorrow*'da masumiyetini yavaş yavaş kaybeden bir çocuğun kendisini her türlü tehlikeye açık bir dünyada acz, sefalet ve yalnızlık içindeki bir varlık olarak hissetmesi üzerinde durulmaktadır.<sup>1006</sup> *Mal di Luna*'da ise insanın bu çıkmazı "– Dilenirken kül rengi eşiklerde/ Hangi kök anladı dileğini/ böyle ay gelgitinde yalpalayacaksın/ dediler–"<sup>1007</sup> dizelerinde ifade edilmiştir.

Simgesel düzen, aldatıcı bir yerdir. İnsanların rol yaptığı bu yerin gerçekliği arzusunun gerçeğini görememe ve bastırma üzerine kurulu bir yanılsamadan ibarettir.

<sup>1005</sup> Slavoj Žižek, a.g.e., ss. 229, 232- 233.

<sup>1006</sup> "Her Şey Niye Yok? ! : Reha Erdem Sineması Üzerine Genel Bir Bakış".

<sup>1007</sup> Nilgün Marmara, "Mal di Luna", Nilgün Marmara, a.g.e., s. 167.

“Gerçeğin müdahalesiyle her an parçalanabilecek kırılğan, simgesel bir örümcek ağı” gibidir.<sup>1008</sup> Burada her an her şey olabilir. Camus, *Yaşama Aşk* isimli denemesinde bu durumu şöyle ifade eder:

(...) Görünüşlerin bu eşsiz oyunu karşısında açık görüşlü ve güleçtim. İçinde dünyanın yüzünün gülümsediği bu kristali bir devinim çatlatabilirmiş gibi geliyordu bana. Bir şey bozulacak, gökteki kuş kümesi ölecek, her biri açılmış kanatlarının üzerinde ağır ağır düşecekti. Bir göz aldanmasına öylesine çok benzeyen şeyi, yalnız sessizliğimle kımıldısızlığım akla yakın kılıyordu. Oyuna katılıyordum. Aldanmadan görünüşlere bırakıyordum kendimi. Yıldız yıldız bir güzel güneş, manastırın sarı taşlarını tatlı tatlı ısıtıyordu. Bir kadın kuyudan su çekiyordu. Bir saate, bir dakikaya, bir saniyeye kadar, belki hemen şimdi, her şey yıkılabilirdi. Gene de mucize sürüyordu. Dünya sürüp gidiyordu, utangaç, alaylı ve saygılı (kadınların dostluğunun kimi yumuşak ve dengeli biçimleri gibi) . Bir denge sürüyordu, kendi sonunun tüm kuşkusuyla renkliydi gene de.<sup>1009</sup>

Burada en olağan edimler dahi potansiyel bir tehlikedir; telafi edilemeyecek çok büyük sorunların, felaketlerin ortaya çıkmasına yol açabilir. Olaylar çizgisel bir şekilde gelişirken insan kendisini bir anda “katastrofik bir çöküş noktasında”- “başlangıç noktasında” bulabilir, aslında “başlangıç noktasına geri döndüren kurgusal bir yan yol”un içinde ilerlemektedir.<sup>1010</sup> *Mal di Luna*’nın ilk iki ünitesinde de kendisini bu noktada bulan bir anlatıcı vardır. Modern hayat tarzı onun başını döndürmüştür. Esrik bir hâldeyken bir duvara çarpmış ve dağılmıştır; yâni yaşadıkları, tanık oldukları onu sarsmıştır. Şiirde modern Türkiye’nin 1970 ve 80’lerdeki toplumsal sorunları alegorik olarak ele alınmıştır. Aşk sakatı kadınların sürünmesi; elma bekleyişindeki çölü avlu kılan kristal kafataslarının ay kamarasında birbirine çarparak kanaması, gökyüzünün bozbulanık bir hâl alması, loş hatıralar cephesinde ülkenin sınırlarını çatırdatacak büyük bir savaş yapılması, tanrıçıkların avı Samuray yüzlü yengeçlerin Japon denizlerinde çoğalması; bu imgeler hep o dönemin toplumsal sorunları ve felaketleri ile ilgilidir.

“Aşk sakatı kadınlar zorlukla/ sürükleniyordu izlerken ben onları” dizelerinde modern zamanlarda yaşayan kadınların ıstıraplarını dile getirmiştir. Şair, modern zamanlarda yaşayan kadınları “aşk sakatı” diye betimlemiştir. Bu kadınlar aşktan mı zarar görmüştür yoksa aşk yoksunu mudur? Bize göre her ikisi de düşünülebilir.

<sup>1008</sup> Slavoj Zizek, a.g.e., s. 33.

<sup>1009</sup> Albert Camus, “Yaşama Aşk”, Albert Camus, *Tersi ve Yüzü*, s. 64.

<sup>1010</sup> Slavoj Zizek, a.g.e., s. 33.

“Aşk en fazla ihtiyaç duyulan ve belki de tek ihtiyaç duyulan.” Aşk yalnızca cinsellikten ibaret olmasa da cinsel birleşmenin hem bir ölüm olarak tanımlanması hem de ölümü sona erdiren bir unsur olması<sup>1011</sup> göz önüne alınırsa bu düşünce doğrudur.

Aşk insanlar için merkezî önemdedir. Freud da dürtü öğretisini geliştirirken Alman düşünürü, şair ve oyun yazarı Friedrich Schiller’in “ ‘Açlık’ ve ‘sevgi’nin dünyanın çark mekanizmasını bir arada tuttuğu” görüşünden esinlenmiştir. *Kültürdeki Huzursuzluk*’ta açlık ve sevginin canlıların hayatını devam ettirmesini sağladığını belirtmiştir. Daha sonra dikkatini bastırılardan bastırana, nesneye yönelik dürtülerden “ben”e yoğunlaştırmış, çalışmalarında bunlara ağırlık vermiştir; “ben’in kendisinin de bizzat libido tarafından işgal edilmiş, hatta libidonun başlangıçtaki küçük yuvası olduğu ve bir bakıma libidonun ana karargâhı olarak kaldığı” düşüncesine ulaştıktan sonra dürtü öğretisinde değişiklik yapmış, onu geliştirmiştir. Freud’a göre narsist libido nesneye yönelerek nesne libidosuna dönüşmekte ve yeniden önceki libidoya geri dönebilmektedir. Narsizm kavramı travmatik nevrozu, psikozları ve psikozlara benzeyen heyecan ve duygulanımları analitik olarak kavramaya olanak vermiştir. Aktarım nevrozlarını “ben’in cinsellikten uzak durma girişimleri” olarak yorumlanabilir. Ben dürtüleri de libidinoz dürtüler olduğu için libido dürtü enerjisi ile örtüşürülebilir (Freud, bu konuda Jung ile hemfikirdir. ) ve dürtülerin hepsi aynı türden olamaz. Freud’un bundan sonra dikkatini “tekrarlama zorlaması” ile “dürtü hayatının muhafazakâr karakteri” çeker ve Haz İlkesinin Ötesinde isimli eserini yazar. Bu eserinde “hayatın başlangıcı spekülasyonları” ile biyolojik yakınlıklardan yola çıkarak önemli bir sonuca ulaşır:

(...) canlı tözü hayatta tutma, varlığını koruyup sürdürme ve gittikçe daha büyük birlikler içinde bir araya getirme dürtüsünün yanı sıra bu birlikleri ayrıştırıp parçalamaya ve en baştaki anorganik duruma geri götürmeye çabalayan başka, bu dürtüye karşı bir dürtü daha olmalıdır(...)

---

<sup>1011</sup> Özlem Sezer, a.g.t., s. 14.

Bu iki dürtüden birincisi eros, ikincisi ise ölüm/ölme dürtüsüdür. İkisi birlikte ve birbirlerine karşı hareket ederler; hayat fenomeni ancak ikisi ile birlikte açıklanabilir.<sup>1012</sup>

Psikoloji ile ilgili veriler de aşkın (sevginin) hayat ve insanlar için ne denli önemli olduğunu göstermektedir. Ne var ki bu yüce ve önemli duyguya “metropol insanının hızlandırılmış, vaktin nakitle eş anlamlı sayıldığı, rutin, heyecansız hayatında” yer kalmamış gibidir. Metropol insanı giderek insanî özelliklerini yitirmekte, hissizleşmekte, robotlaşmaktadır. Aşk doğada kendiliğinden var olan bir şeydir, bu kendiliğinden aşkın yansımalarını dikkatli ve duyarlı olursak fark edebiliriz: “Eşeklerin, köpeklerin çiftleştiği; buzağuların annelerinin memelerinden süt emdiği, rüzgârın coşkuyla estiği, yağmurun aşkla yağdığı, çiçeklerin hevesle filizlendiği, çocukların çiçeklerin içinde uyuduğu saf bir aşk ( ... )” İnsanlar ise giderek duyarlılıklarını kaybetmekte, doğadan uzaklaşmakta; dolayısıyla da yapay bir dünyada bu duygudan yoksun olarak hayatlarını devam ettirmektedir. Sevgisizlikten içlerine kapanmış ve mutsuz bir hayat sürmektedirler. “Dünyanın bu sefil, hasta, acıklı hâlinin belli oranda aşksızlığın eseri olduğu” kabul edilebilir.<sup>1013</sup> Kadınlar ise geçmişle karşılaştırılırsa daha özgür olsalar da yine mutlu değiller.

Ataerki simgesel düzen hâlâ yıkılmadı ve onun yerine herkesin eşit haklara sahip olduğu ve doğadaki farklılıkların kötüye kullanılmadığı yeni bir düzen kurulamadı. Günümüzde bütün alanlarda kadınlara yönelik savaş devam etmektedir ve kadınlar bu savaştan yaralı ve sakat çıkmıştır, bu şekilde ölüme direnmeye çalışmaktadır. Bu durum dünyanın neredeyse tamamında böyledir. Musevîlerin Ağlama Duvarı’da kadınların başlarına ağır, metal iskemleler fırlatmaları, Fundamentalistlerin Amerika’da kadın vaizlerin görevli olduğu kiliselere yardımı yasaklamaları, İran’da Müslümanların Ayetullah’ın yasalarını protesto eden kadınları bıçaklamaları, Hindistan’da ailelerin sermaye biriktirmek için gelin yakmaları, Afrika’da kadınların genital olarak sakatlanmaları, rap müzisyenleri ve komedyenlerin kadınları aşağılamaları ve onlara duydukları nefretleri dile

<sup>1012</sup> Sigmund Freud, *Kültürdeki Huzursuzluk*, ss. 129- 132.

<sup>1013</sup> “Her Şey Niye Yok? ! : Reha Erdem Sineması Üzerine Genel Bir Bakış” .

getirmeleri... gibi toplumlar kadınlara baskı uygulamakta, zarar vermekte, istedikleri gibi davranma hakkını kendilerinde görmektedir. Dünyanın hemen her yerinde kadınlar erkeklerden daha aşağı konumdadır, daha az güce sahiptir; ama daha fazla sorumluluk taşımaktadır. Bu da onların ruhsal ve fiziksel yönden yıpranmalarına neden olmaktadır.<sup>1014</sup>

“Kadının toplumsal koşullandırılması, toplumun kadını dışlaması, toplumun kadın üzerindeki baskıları, toplumun kadından beklentileri, toplumda kadına ilişkin değer yargıları” gibi kadın olmanın sebep olduğu farklılıklar dünya kadınları için doğrulanmış genel bir eğilimdir. Kadın, bağımlı, derinliksiz, eksik ve ezik bir toplumsal kimliğe sahiptir. Yazar Ülker Köksal da *Oyunlarımda Bazı Kadın Kimlikleri* isimli seminer çalışmasında erkeklerle eşit olmayan koşullarda hayat mücadelesine giren kadınların düştükleri çelişkiler ve çatışmalarla dramatik bir konumda olduklarını belirtir. Pek çok tiyatro oyununda onların sorunlarını ele almıştır. *Sacide* isimli oyunundaki ana kahraman (Sacide); kırklı yaşlarda, evlenmemiş, terzilik yaparak para kazanan, ağbisinin evinde yaşayan bir kızdır. Bir an önce evlenmek istemektedir; çünkü hem cinsel açlığını gidermek hem de ağbisinin baskısından kurtulmak istemektedir. Korkak ve ezik birisidir, kendisine güvenmemektedir ve çevresindekilerin kendisi hakkındaki görüşlerine çok önem vermektedir. Kimliğini evleneceği erkeğin isteklerine göre değiştirmeyi doğal ve haklı görmektedir. Kırklı yaşlardadır; ama bu zamana kadar âşık olmamıştır, aşkın ne olduğunu bilmemektedir. Müşterilerinden biri olan Gülen Hanım ile zaman zaman dertleşir:

SACİDE: Her şeyden korkuyorum Gülen Hanım. Her şeyden. Evlenmekten. Evlenmemekten. Ağabeyimin duymasından. İnsan âşık olsa o zaman korkmaz herhâlde. Nasıl âşık olunur öyle merak ediyorum ki.. Ben hiç âşık olmadım. Bazen acaba bende sevme yeteneği yok mu diyorum kendi kendime. Ortaokulda bir müzik öğretmenimiz vardı. Onu öyle çok severdim ki.. Onun için ölebilirdim. Çok tatlı bir kadındı. Onu görebilmek için deli gibi koşar önüne çıkardım. Ama bir erkeğe âşık olmak... Siz hiç âşık oldunuz mu?

GÜLEN: Evet.

SACİDE: Güzel bir şey değil mi?

GÜLEN: Evet. Çok güzel.

SACİDE: Acaba gayret etsem ben de sevebilir miyim\*?

<sup>1014</sup> Marilyn French, a.g.e., ss. 80, 133, 148- 149, 250- 251

GÜLEN: Bilmem. Sanmıyorum.  
SACİDE: Siz kocanıza âşık olmuştunuz değil mi?  
GÜLEN: Hayır. Başka birine.  
SACİDE: Yazık. İnsan bir kere mi sever acaba?  
GÜLEN: Bilmem.

Sacide daha sonra aşk hakkında merak ettiği şeyleri yaşlı bir kadına da sorar. Yaşlı kadın ise onu şöyle yanıtlar.

MÜZEYYEN: Ne sevmesi? Öyle şey bilmezdik hiç. Sevmek ayıptı bizim zamanımızda. Sevişip evlenen kızlara iyi gözle bakılmazdı. Çocuk sayılırdım evlendiğimde. İlk gece... İlk gece çok korkmuştum. O korku hep kaldı içimde. Ama çoluk çocuk olunca insan katlanıyor. Sevmek mevmek romanlarda olur. Filmlerde olur. Çocuk doğurdum. Bir daha... Bir daha... Sevmeye vaktim olmadı ki...

Yalnızca Sacide değil bu oyundaki kadınların tamamı aşkı bulamamıştır. Aşka yabancı, aşktan yoksundur. Gülen ekonomik özgürlüğünü kazanmış, tahsilli bir kadındır; ama onun dahi aşk hakkında belirgin bir görüşü yoktur.<sup>1015</sup> Bu kadınların hepsinin Marmara'nın Mal di Luna'da söz ettiği birer aşk sakatı kadınlardan olduğu ileri sürülebilir.

Köksal, *Âdem'in Kaburga Kemiği* isimli oyununda da kadın kimliğini yoğun bir şekilde irdelemiştir. Güzin hem bir ev kadını hem bir iş kadını hem de bir annedir. Bu üçgen içine sıkışmıştır. Sahip olduğu kimlikler kendisinde bir "çelişki düğümü" oluşturmuştur. Ailesi okumasına karşı çıkmasına ve onu engellemeye çalışmasına rağmen üniversite okumuş ve bir devlet dairesinde kendisine iş bulmuştur. Kendi parasını kendi kazanmaktadır; ama bu onu bir köle olmaktan kurtaramamıştır. Kocasını gibi o da aynı koşullarda çalışarak eve ekonomik yönden katkı sağlamaktadır; ama kocası bir kez bile ona ev işlerinde ve çocukların bakımında yardımcı olmamıştır. Güzin ağır sorumlulukların altında ezilmektedir ve onun emekleri hem işyerindekiler hem de kocası tarafından göz ardı edilmektedir. Yirmi yılını doldurunca çevresindekiler emekli olması için ona baskı yaparlar. Onun emekli olması iş yerinde kadro bekleyen kişiler için bir fırsattır. Kocasının işleri iyi gitmemektedir, karısının emekli tazminatıyla borçlarını ödemeyi ummaktadır. Oğlu Amerika'ya master

---

<sup>1015</sup>Ülker Köksal, "Oyunlarımdaki Bazı Kadın Kimlikleri", *Sanatta Kadın Semineri* (Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih- Coğrafya Fakültesi, 7- 9 Nisan 1994) , ed. Selda Öndül, Süreyya Karacabey, *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, sy. 11(1994), ss. 21, 23- 26.



yapmaya gitmek için annesinin emekli tazminatından yararlanmayı planlamaktadır. Kızı ise doğacak çocuklarına emekli olunca boş vakti olacak annesinin bakması beklentisi içindedir. Güzin kocası ile evlilik yıldönümlerini kutlamak için bir kutlama yaparlar. Kızkardeşi Güzin bu vesileyle ona bir hediye almak ister ve ona ne istediğini sorar. O da bir yazı makinası ister; çünkü edebiyatla ilgilenmek çocukluğundan beri en büyük hayalidir. Ne var ki o, bu hayalini hep içinde saklamıştır. Aldığı alkolün etkisiyle o zamana kadar içine attıklarını bir bir açığa vurur. Yenildiğini hissetmektedir:

GÜZİN: “Çok mu gülünç olurum sizce? Edebiyata meraklı bir ev kadını, bir anne alay konusu olabilir ancak. Öyle değil mi?... Asıl işi ütü, çamaşır, bulaşık olan bir kadının yazı yazmak istemesi ne saçma... Yıllar yılı sebze ayıklayan, sökükle diken parmaklar makinesinin tuşlarında. Gülünç... Bana alacağınız armağanlar bulaşık eldivenidir, mutfak önlüğüdür. Pırlanta yüzüktür ya da... Hizmetçinin süslü olması gerek çünkü. Toz alırken, halı silerken gülünç değilim ama yazı yazarken gülünç.”

(...)

GÜZİN: .... Kadının kurtuluşundan söz eden; kadın haklarını savunan oğlum her gün bir gömlek değiştirir. Ev işlerinin kadını aptal ettiğini söyleyen sevgili kızımın en sevdiği yemek yaprak sarmasıdır. Çok ince sarılmış olacak ama... Sık sık “hanım emekli ol artık, dinlen biraz” diyen kocam, evlilik boyunca ev işlerinin kölesi olduğumu bilmezden geldi. Hepiniz görmezden geliyorsunuz tutsaklığımı. Bilmezden geliyorsunuz.... Sevginizle de tutsak ediyorsunuz beni... Kölelerin sahiplerinden nefret etme özgürlüğü vardır. Benim bu özgürlüğüm de yoktur. Sahiplerini seven bir köleyim ben. Zincirlerini seven bir köle.. Böyle bir kölenin kurtuluş umudu da yoktur.”

Güzin emekli olmamaya karar verir; ancak kızının bir bebek beklediğini öğrenince bu kararından vazgeçer. Kızının kendisi gibi yenilmemesi, mesleğinde yükselmesi için özveride bulunur. Asla bencilce hareket edemez; böyle bir özgürlüğe sahip değildir; çünkü onun mutluluğu sevdiklerinin mutluluğuna bağlıdır.<sup>1016</sup> Güzin eşine ve çocuklarına duyduğu sorumluluk duygusu ile mesleğine ve edebiyata duyduğu aşk arasında ikiye bölünmüştür ve en sonunda bunlardan birincisini tercih etmiştir. Toplum ona eşine ve çocuklarına karşı özverili olma görevini vermiştir. Bu görev de, “üstün aşk” olarak değerlendirilebilir. “Üstün aşk”, dünyevî nesnelere karşı hissedilen tüm öteki patolojik aşkları ikinci plana atan, yok eden; onların “kapitone noktası (point de capiton)” işlevindedir. Zizek onu “Bütün takıntıların en ahlaksızı”

<sup>1016</sup> Ülker Köksal, “Oyunlarımdaki Bazı Kadın Kimlikleri”, ss. 31- 33.

olarak nitelendirmiştir.<sup>1017</sup> Güzin de üstün aşkı yüzünden bir erkeğin hadım edilmesi gibi kendi arzu ve hayallerinden vazgeç(tiril)miştir. Bu bağlamda Güzün'in bir aşk sakatı olduğu kabul edilebilir. *Mal di Luna*'daki anlatıcı da çevresinde Sacide, Gülen, Müzeyyen ve Güzin gibi pek çok aşk sakatı kadınla karşılaşmıştır. Onların hayat mücadelelerini gözlemlemiştir. Ne var ki sonunda o da izlediği kadınlar gibi paramparça olmuş, dağılmıştır.

“Bir elma bekleyişinde avlu kılmıştık çölü, ötede/ Ay kamarasında çarpıştı kristal kafatasları,/ kanadı/ bulutlar/ buluşunca...”<sup>1018</sup> dizeleriyle ideolojilerin bir yanılısamadan ibaret olduğunun acı bir toplumsal deneyimidir. Şeyh Galip'in “Olur mı âşnâ hufrân- ı zühd ummân- ı ma‘ nâya/ Ana her hiss- i anberdür ki sâhilden zuhûr eyler” beyitinde terdid sanatına başvurarak okuyucuları ilk dizede kayık, sahil, deniz algılamaları içine çekmesi, ikinci dizede ise kayığı şişeye dönüştürmesi<sup>1019</sup> gibi Marmara *Mal di Luna*'nın ilk üç dizesinde lunapark ve balerin; yedinci ve on birinci dizeler arasında kent ve sokak, on ikinci ve on beşinci dizeler ile otuzuncu ve otuz dördüncü, dizeler arasında ise gemi, deniz algılamaları içine çekmiştir. Lunaparkı önce kente, daha sonra da gemiye dönüştürmüştür.

Avlu, “Bir yapının veya yapı grubunun ortasında kalan üstü açık, duvarla çevrili alan”<sup>1020</sup> anlamına gelir. Şiirde söz edilen sokağın avlusu çöldür. Anlatıcının başını çarptığı geniş duvarın ardında bir çöl bulunmaktadır. Çöl bu dizede hiçliği simgelemektedir. İnsanların fantezi mekânıdır. İnsanlar kendilerine çölden elma atılacağını ummakta, Zizek'in ifadesiyle hiçbir şeyden bir şey çıkarmaktadır. Şiirdeki duvar da “arzuların yansıtılacağı bir tür perde” durumundadır. Arzunun pozitif içeriği büyüleyici bir mevcudiyete sahiptir; ama bu mevcudiyetin bir boşluğu doldurmaktan başka bir işlevi yoktur.<sup>1021</sup> *Mal di Luna*'daki geniş bir duvarın ardındaki çöl, bu yönüyle Patricia Highsmith'in *Karanlık Ev* hikâyesindeki virane bir yapıya benzemektedir.

<sup>1017</sup> Slavoj Zizek, a.g.e., s. 313.

<sup>1018</sup> Nilgün Marmara, “Mal di Luna”, Nilgün Marmara, *Daktiloya Çekilmiş Şiirler*, s. 165.

<sup>1019</sup> Ali Yıldırım, a.g.m., s. 220,

<sup>1020</sup> “Avlu”, *Büyük Türkçe Sözlük*, <http://www.tdk.gov.tr> [27. 07. 2013].

<sup>1021</sup> Slavoj Zizek, a.g.e., s. 22.

*Karanlık Ev*'in konusu şöyledir: Amerika'nın küçük bir kasabasında insanlar bir tepede yer alan ıssız, eski bir bina ile ilgili olarak söylenceler oluştururlar. Sırlarla dolu ve lanetli olduğunu düşündükleri bu binadan “karanlık ev” diye söz ederler. Binaya yaklaşmak ve girmek yasaktır, böyle bir eylemde bulunmanın tehlikeli ve ölümcül olduğuna inanılmaktadır. Söylentilere göre burada periler ile birlikte bir deli ikâmet etmektedir ve deli buraya gelen insanları öldürmektedir. Ancak bu mekânın bir başka özelliği daha vardır. Burası aynı zamanda kasabanın erkeklerinin ergenlik dönemleri ile ilgili anılarını birbirine bağlamaktadır, onların cinsellikle ilgili yasakları ilk kez ihlâl ettikleri bir mekândır. Kasabanın erkekleri ilk cinsel deneyimlerini burada yaşadıklarını, ilk sigaralarını burada içtiklerini anlatırlar. Kasabaya genç bir mühendis taşınır ve bu bina ile ilgili anlatılan söylenceler onu çok etkiler ve bina hakkında araştırma yapmaya karar verir. Kasabadakiler onun bu kararını hoşnutsuzlukla karşılar; ama genç mühendis onlara aldırılmaz ve evi ziyaret eder. Başına kötü bir şey gelmesinden tedirgin olarak evin her tarafını inceler ve burada çürümek üzere olan birkaç kilim dışında hiçbir şeyin olmadığını görür. Ardından kasabanın barına gider ve orada bulunan adamlara “karanlık ev”de hiçbir sır ve büyü olmadığını, bu evin sadece eski bir yapı, bir harabe olduğunu söyler. Onu dinleyenler ise dehşete düşer ve onlardan biri mühendis bardan ayrılırken mühendisin üzerine saldırır ve mühendisin barda ölümüne sebep olur.

Karanlık eve yaklaşmak ve girmek yasaktır; çünkü insanlar bu boş mekâna çarpık anılarını ve nostaljik arzularını yansıtmaktadır. Mühendis bu evin eski bir yapı, bir harabeden başka bir yer olmadığını alenî bir şekilde söyleyerek kasabadaki adamların fantezi mekânını basit, olağan bir gerçekliğe dönüştürmüştür. Fantezi mekânı ile gerçeklik arasındaki farkı geçersizleştirerek onları arzularını ifade edebilecekleri bir alandan mahrum bırakmıştır. Onların mühendise hınç duymasının sebebi budur.<sup>1022</sup> *Mal di Luna*'daki geniş bir duvarın ardındaki çöl de insanların arzularını ifade ettikleri bir alandır. Şiirdeki elma ise bir arzu nesnesidir.

---

<sup>1022</sup> Slavoj Žižek, a.g.e., , ss. 22- 23.

Elma, mitolojide ölümsüz yaşamı temsil eden kabuklu yemişlerden biridir. İskandinav mitolojisinde “sonsuz gençliğin altın elmaları”ndan söz edilir. Tanrı ve tanrıçalar bu elmalar ile beslenir, böylece hep genç kalırlar. Tanrıça İdun bu elmaların koruyucusudur.<sup>1023</sup> Elma ile ilgili İncil’de anlatılan bir hikâye daha vardır ki Tura ondan “Oidipus mitlerinin en çok bilinenin, fakat bir Oidipus miti olarak en az bilineni” diye söz eder. Bu hikâyenin insanın öz hikâyesi, tarihi gibi olduğunu vurgular. Buna sebep olarak da insanın her zaman hayallerinin peşinden koşması; ne var ki hayal kırıklıklarına uğrayarak hayatını sürdürmesini gösterir. İnsanın yitirip de aradığı birincil narsizm(eksiksizlik, Nirvana)dir. Dolayısıyla yaşamın ölümle bağlantısı sadece ölümle sona ermesinden ibaret değildir, yaşam “yitirilmiş/ yasaklanmış bir ölümle vaat edilmiş bir ölüm arasında bir ölüm arayışı”dır. Kültürel yaşam için ise narsizm- Nirvana- ölümün yasaklanması gereklidir. Tura bu meyvenin bir fantezi mekânını inşa eden bir arzu nesnesi olduğunu şöyle açıklar:

Âdem, kadının ona sunduğu “yasak”- Cennet’te kadınla erkeğin ilişkisi bir yasaktan dolayımlanır- nedeniyle Cennet’ten kovulur ve ona Dünya’da cennet yasaklanır ve ona cennet vaat edilir. Tüm bir Cennet’te bir elma neden yasaktır? Çünkü kültürel bir fantezi olarak Cennet, bir yasakla yapılanarak kurulabilir. Elma, iskambil kâğıtlarının en altındakidir. Onu çekerseniz tüm Cennet çöker. Yasa(k)ı çekin, tüm kültür çöksün.<sup>1024</sup>

Elma yemek ruhsal dünyadan insanların dünyasına girmeyi temsil etmektedir. İnsan bedeninin özelliklerini elma yedikten sonra fark etmeye başlıyor. Farkındalık kazanıyor. Yunan mitolojisinde de Herakles’in 11. görevi üç altın elmayı ele geçirmek, 12. ve son görevi ise yeryüzüne gitmektir. Herakles elmaları ele geçirince yeryüzüne inebilecektir.<sup>1025</sup> Bu iki anlatıda da elmayı almak simgesel düzenin yasalarına tabii olmayı kabul etmek, yaşamı onaylamaktır. Mesele üremenin tercih edilip edilmemesi ve hayatın devamıdır. Bir postmodern anlatı olan *Da Vinci Şifresi*’nde de benzer bir mesele- “hayatın daimliği”- işlenmiştir ve şifre elmadır. Bu

<sup>1023</sup> Donna Rosenberg, a.g.e., ss. 339, 341.

<sup>1024</sup> Saffet Murat Tura, a.g.e., ss. 207- 208.

<sup>1025</sup> Kevser Yalçın, “Neden Elma?”, *İndigo dergisi*, Aralık 2009, <http://arsiv.indigodergisi.com/51/ky001.htm> [07.09.2013].

arzu nesnesi bir değişim; tercih, kabul ediş ile bağlantılı olduğu gibi bir ödüldür.<sup>1026</sup> Ona ulaşılması ve ulaşılması için de çok çaba harcanması gerekir.

Şekerin henüz bulunmadığı, aroma olarak yalnızca doğal otların kullanıldığı, saklama imkânlarının yeterince gelişmediğı için birçok gıdadan sınırlı bir şekilde faydalanıldığı eski çağlarda elma mutlak kusursuzluğu simgelemektedir ve bu simge kültürler arasında nesiller boyu devam eden toplumsal iletişim ve aktarım aracılığıyla kullanılmaya devam etti. Masalların ödülü ve değişim öncesi nesnesi oldu. Masalların sonunda masalı anlatan, dinleyen ve onun asıl sahibi için gökten üç elma düşer. Çok bilinen bir masal olan *Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler*'de *İncil*'de anlatılan hikâyeye benzer bir tercih söz konusudur. Kahramanın tercihinin arka planında bir kandırılma, aldatılma vardır ve bu tercih onun yaşamında çok önemli bir değişime yol açacaktır. Okullarda okuma-yazmayı öğrenme aşamasındaki küçük çocuklara “çalışan kazanır, elması kızarır” söylemi öğretilmeye çalışılır. Elmanın kızarması çok çalışmanın ardından gelen başarıyı temsil etmektedir, bir ödüldür. Aynı zamanda da önemli bir değişimdir: (...) okuma- yazma öğrendin, bundan sonra hayatın farklı olacak(...)”<sup>1027</sup> *Mal di Luna* şiiri için de elma simgesinin kandırılma, kabul etme, farkındalık ve değişim ile bağlantılı olması; mutlak kusursuzluğu simgelemesi ve çok çaba harcayarak kazanılmaya çalışılan bir ödül olması özellikleri önemlidir. Şiire göre eksikliğin farkında olan insanlar mutlak kusursuzluğa (elmaya) ulaşmaya çalışır, Onların bu hayatta bütün çabaları, mücadeleleri bir ödül (elma) içindir; ne var ki bu arzuları aldatıcıdır, bir yanılsamadan başka bir şey değildir. Onlar, bu ödülün kendilerinin ve belki de diğerlerinin kurtuluşu olacağı beklentisi (cennete yeniden gidip orada huzur içinde yaşamak) içindedir. Burada ütöpik bir beklenti söz konusudur.

İnsanlar ütopyacı bir dürtüye sahiptir ve bu dürtü insan yaşamında ve kültürde geleceğe dönük olan her şeyde görülebilir, onun izlerine her yerde ulaşılabilir. Özellikle toplumun değişim içinde olduğu, siyasal belirsizliklerin yaşandığı, çok sayıda üretim şeklinin aynı anda mevcut olduğu zamanlarda da düşsel bir yerleşim

---

<sup>1026</sup> Kevser Yalçın, a.g.m.

<sup>1027</sup> Kevser Yalçın, a.g.m.

alanı olarak ütopyacı mekân ortaya çıkabilir ve bu mekân modernliğin durdurulamaz bir biçimde ve hızla ilerleyen ayrışması süresince ütopyacıların farklı dünya tasarımlarını düzeltmelerine imkân verebilir. Bu şekilde ütopyacı biçim ve programların üretimi gerçekleşir.<sup>1028</sup> Geçmişte olduğu gibi<sup>1029</sup> modern zamanlarda da kusurlu, bozuk bir düzen içinde hayatlarını sürdürmeye çalışan insanlar ütopyalar oluşturmaya devam etmektedir. Yunanca ou (yok/ olmayan), eu (mükemmel olan) ve topos (yer/ toprak/ ülke) sözcüklerinden türetilmiş olan ütopya “aslında olmayan, tasarlanmış olan ideal toplum şekli” anlamına gelmektedir<sup>1030</sup>. Soğuk Savaş döneminde Stalinizm ile eş anlamlı olarak kullanılmıştır. Zaman içinde “insanın zayıflığını ve ilk günahını görmezden gelen, kusurlu ve gönülsüz bir tebaaya her zaman cebir yoluyla kabul ettirilmesi gereken kusursuz bir sistemin tekbiçimlilik ve ideal saflık istencini ele veren bir program” olarak anlaşılmaya başlamıştır.<sup>1031</sup>

Ütopyanın gerçek bir yeri yoktur. Ütopya dingin ve fantastik bir mekâna sahiptir, burada kendisini açıp gösterir. İnsanı sıkıntılarından uzaklaştırır, masallara imkân verir. Mitleri çözüp eriterek yeni bir yapı oluşturmaz, yalnızca insanı bir süre için avutur.<sup>1032</sup> Onu oluşturan kişinin yaşadığı dönemin ekonomik, ulusal, etnik, cinsel koşulları tarafından sınırlandırılmıştır. Bu sınırlama ütopyacı düşünceye veya metne zarar verebilir. Böyle bir olasılık söz konusu olsa da imgelemin ideolojikleştirilmiş içeriğinde ütopyacı dürtünün izi olması onu ütopyacı metne taşımaya değer hâle getirmektedir. Ne var ki tahayyül- imgelem ilişkileri de tarihsel bir şekilde belirlenmiş ilişkilere sahiptir.

Endüstriyel kapitalizm ile birlikte tahayyülün işi basit bir hâle gelmiştir. Şu sebeple ki tek bir üretim biçiminin ötekilerinin yerini almıştır ve ütopyaya da bunu yıkma üzerine kurulu, bağıl olarak basit bir iş kalmıştır. Sosyalizm ve dolaylı olarak da kapitalizm “tahayyülün yerleşik öngörüsü” konumuna geldiği zaman, çekim gücü

---

<sup>1028</sup> Paulod Borojerdi, “Parmaklıkları Sarsmak”, trc. Aylin Kuryel, ss. 285-286, newleftreview.org [08.09.2013]

<sup>1029</sup> Orhan Hançerlioğlu, a.g.e., s. 180.

<sup>1030</sup> “Ütopya”, *Vikipedi Özgür Ansiklopedi*, <http://tr.wikipedia.org> [29.07.2013].

<sup>1031</sup> Boris Groys, *The Total Art of Stalinism*, Princeton, 1992’den naklen: “Giriş: Günümüzde Ütopya, s. 9- 16.”, *Genel Katolog*, <http://www.metiskitap.com> [08.09.2013].

<sup>1032</sup> Gökçen Şahmaran, a.g.t., s. 166.

sistemin düzeltilmesi amacıyla türlü şemaları ayrıntılandırmakla uğraşan bir imgeleme dönüşmeye başlamaktadır. Şimdi ve buradanın etkisi kaçınılmaz görünmektedir ve ne kadar candan bir şekilde fantezisi kurulursa kurulsun bir hayalin merkezinde başarısızlığın ya da yokluğun sebep olduğu boşluğun izi vardır.

Doğalarında bir eksiksizlik bulunduğu için arzu gerçekleştirmeleri hiçbir zaman gerçek bir tatmin olamazlar, bir ütopyacı metin de “en iyi hâliyle (...) kendi umutlarının imkânsızlığının otantik bir kaydı” olarak varlık bulduğu için yenilgi kabullenilmeden imkânsızlık ve kötümserliğin karşı karşıya gelmesi çerçevesinde bir tatmin biçiminin hayal edilmesi gerekir. Burada bir yarılma söz konusudur ve bu yarılma kavramsallaştırılmaya çalışılırken daha büyük zorlukların ortaya çıktığı fark edilir. Ütopyaya geçiş, paradokslarla doludur. Bir kırılma yaşanır. Bu kırılma hem toplumdaki radikal farklılıkların korunması sorumluluğunu üstlenmiş hem de onu hayal etmeyi olanaksızlaştırmıştır. Bu durum bir soruyu beraberinde getirir: “Yabancı bir dünya veya türü gerçekten anlamaya veya onlarla iletişime geçmeye yönelik her çaba başarısızlıkla ve hatta felaketle sonuçlanır sonucuna mı varmalıyız?” Başka bir ifadeyle (yabancı kavramı “aşağı yukarı ütopyacı ihtimallerin çarpıtılmış bir ifadesi... insanlık tarihi ve pratiği içinde eksik kalmış olan” diye düşünülürse) : “Ütopyaya geçiş kişiliğin tamamen yok edilmesini mi gerektirir, yoksa insan doğasında yer alan- yüzyıllar boyunca bastırılmış fakat hiç yok olmamış- ütopya dürtüsü, bir safhadan diğerine yumuşak bir geçiş yapmayı mı sağlar?” Bu soru cevaplanmaz.

Klasik ütopyalar toplumsal ilişkilerin tamamının birey-topluluk ilişkisine indirgenmesine yol açan, rahatsız edici bir ayrılma endişesi içerirler. Mekezsizleşme ve ayrışma sorunlarıyla doludurlar. Genel irade birtakım kısıtlamalarda bulunmadan kendisini gösterememektedir. Örneğin Thomas More’un *Ütopya*’sında “herkesi ilgilendiren konularda meclis dışından tavsiye alanlar” idam cezasına çarptırılmaktadır.

Ütopyalardaki kimlik-farklılık diyalektiği sürekli ve kaçınılmaz bir gerilimdir. Doğru olan bir ütopya yoktur, bütün ütopyalar çarpıktır. Çünkü ütopyaların olası imgeleri de dahil olmak üzere insanların bütün imgeleri daima ideolojiktir,

açıklanamayan ve düzeltilemeyen bir bakış onları tahrif etmiştir. Ütopyalarda daima kolektif idealin merkeze aldığı yitilmiş ve imkânsız bir objeye karşı hissedilen bir arzuyu içinde taşır ve onun gelişmesine imkân verirler. Ütopya bir biçim de “ ‘ Başka bir alternatif olmadığına duyulan evrensel ideolojik inanca’ kendisi bir cevap” mahiyetindedir. Yönlendirilmesi amaçlanan bir kitle orijinal bir içeriğin “fantezi rüşveti olarak” verilmediği sürece yönlendirilemeyeceği için kitle kültürü eserleri ütopya değilse ideolojik de olamaz. Köleci, feodal, kapitalist, sosyalist... bütün sınıf ideolojileri kaçınılmaz olarak ütopya bir yapı ihtiva ederler. Çağdaş kitle kültürü de ütopyacıdır.<sup>1033</sup>

Bu kültürde de klasik ütopyalardaki birtakım sorun ve çelişkiler gözlemlenebilir. John Gray, 11 Eylül 2001’de intihar eylemcilerinin Washington ve New York’a saldırarak sadece Dünya Ticaret Merkezi’ni yerle bir etmedikleri ve binlerce sivili öldürmediklerine, aynı zamanda Batı’nın egemen mitini de yok ettiklerine dikkat çeker. Batı toplumlarında “modernitenin her yerde aynı ve her zaman güvenli tek koşul olduğu inancı” yayındır. Modernitenin tek çıkış yolu olarak görüldüğü bu zihniyete göre toplumlar modernleştikçe hem birbirlerine daha çok benzemekte hem de daha iyi duruma gelmektedir, Aydınlanma’nın değerlerinin gerçekleştirilmesi gerekir. XIX. yüzyılın sonu Avrupa’sındaki devrimci anarşistler, aslında El Kaide’nin habercileriydi. Aydınlanma ideallerinden birini- “iktidarsız ve çatışmasız bir dünya” ütopyasını- gerçekleştirmeye çalışan Sovyetler Birliği, bu uğurda milyonlarca insanı köleleştirmiş ve katletmiştir. Nazi Almanyası ise yeni bir insan türü yaratmak için soykırım yapmıştır. Sovyet çalışma kampları ve Alman gaz odaları modernidir. Tek çıkışın her daim iyi olan Modernizm olduğu inancı öylesine kökleşmiştir ki ülkeler modern olmak için hiç tereddüt etmeden gaddarca yollara bile başvurmuştur. XVIII. yüzyıldan itibaren bilimsel gelişmelerin ve insanlığın özgürleşmesinin beraber yürüdüğü düşüncesi zaman içinde dinî bir kisveye sarınmıştır ve XIX. yüzyıl başlarında ortaya çıkan Pozitivizm hareketi ile en açık ifadesini bulmuştur.

---

<sup>1033</sup> Paulod Borojerdı, a.g.m., ss. 286-289, 291, 297.



Pozitivistlere göre toplumlar bilime yaslandıkça mecburen birbirlerine daha çok benzeyecek ve bilimsel bilgi de olabildiğince çok üretim yapan bir toplumu hedefleyen evrensel nitelikte bir ahlâkı ortaya çıkaracaktı. İnsanlar teknolojiyi kullanarak doğal yetersizlik sorununa çözüm bulacak; yoksulluk ve savaşı ortadan kaldıracak ve bilimin gücüyle yeni bir dünya kuracaklardı. Sovyetler Birliği'nin merkezî ekonomik planlamasında felaketle sonuçlanan deneyi bu düşüncelere dayanmaktadır. Bunlar, Sovyetler Birliği çöktükten sonra Serbest Pazar kültürünü de etkilemiştir. Sadece Amerikan kapitaliziminin gerçekten modern olduğu ve bütün dünyaya yayılacağı; bunun sonucunda da evrensel bir uygarlığın yaratılacağı ve tarihin sona ereceği düşüncesi ortaya çıkmıştır. Bu düşünce farklı ülkelerdeki siyasi partilerin programlarına, Uluslararası Para Fonu gibi kurumların politikalarına yön vermekte ve El Kaide'nin "geçmişten bir kalıntı" olarak kabul edildiği terör çatışmasını alevlendirmektedir. Bu görüş hatalıdır. Radikal İslam da Komünizm ve Nazizm gibi moderndir ve Radikal İslamcılar da Marksistler ve Neoliberalistler gibi tarihi "yeni bir dünyaya giriş" diye kavrarlar. Bütün bu ideolojilerin hepsi insanı yeniden yaratma inancı içindedir.

Yaklaşık yüz yıl önce Batı ekonomik ve askerî gücüyle kendisinin dünyadaki tüm ülke ve topluluklar için bir model olduğunu düşünüyordu. XX. yüzyılda Batılıların pek çoğu Batı uygarlığı değerlerinin her yerde kabul edileceğinden emindi ve bir yönden haklı çıktılar. Sovyetler Komünizmi, Nasyonel Sosyalizm ve İslamcı Köktendincilik, bu ideolojilerin hepsi Batı'ya saldırı olarak tanımlansalar da esasında onların üçünde de modern Avrupa idealini en doğru olarak gerçekleştirme çabası vardır. İnsanlar arasındaki çatışmaların sebepleri oldukça karmaşıktır. İnsanlar sınıf ayrılıkları, etnik ve dinsel farklılıklar, doğal kaynakların yetersizliği, farklı uygarlıkların değerlerin birbirlerine zıt olması gibi sebeplerle anlaşmazlığa düşmektedir ve bu anlaşmazlıkların üstesinden de gelememektedir. Sadece geleneksel yönetim biçimlerinin denge ve kontrol sistemleri ile bunları biraz hafifletmektedir. Devleti ortadan kaldırarak sorunu çözebileceğini düşünenler de vardır; ancak onların bu doğrultudaki girişimlerinin de sonu hep sınırsız bir yönetim olmaktadır.

“Çatışma ve iktidarın olmadığı bir dünya” ütopyasının gerçekleştirilmeye çalışıldığı her yerde hak ve özgürlüklerin kısıtlandığı, tüm yetkilerin bir kişinin ya da yönetici bir grubun elinde olduğu, antidemokratik bir düzen olan totalitercilik ortaya çıkmaktadır. Sovyetler Birliği’nin girişimi başarısızlıkla sonuçlanmış, üstelik bunun bedeli de muazzam bir insan kaybı olmuştur. Sosyalist bir insanlığı amaçlayan Sovyet terörü bütün boyutlarıyla son derece moderndi. Aynı durum Nazi soykırımı için de söz konusudur. Henry Ford’un ve Amerikalıların seri üretim tekniklerine büyük bir hayranlık duyan Adolf Hitler modern bir proje olarak Nazizmi geliştirmişti. Bilim ve teknolojiyi insanlığın evrimini kontrol etmek ve insan gücünü arttırmak için kullanmak istemişti. En iyi insan türlerinden üstün bir ırk üretmeyi planlamıştı. Bu sebeple güçsüz ve kusurlu gördüğü insanları sistemli bir şekilde köleleştirmeye ve yok etmeye çalıştı. Bu liderin dünya görüşünün Batılı ilerici entelektüellerin görüşleriyle ortak noktaları vardı. Örneğin J. D. Bernal, Julian Huxley gibi sol ideolojiye yakın bilim adamları da Hitler gibi bilimin üstün bir insan türü yaratmak için kullanılabileceğini düşünüyordu. Radikal İslam ise modern dünyayı reddettiğini iddia eden, kendisini modern değerlerin düşmanı olarak gören bir modern harekettir. Buna göre gelecek hakkındaki düşünceler boz bulanık bir hâldedir. Bu düşüncelerde geleceğin farzedilen yararlarından çok yıkım eylemi ön plandadır. Michail Bakunin isimli Rus Anarşist modern ideolojilerin bu tavrını şöyle açıklamıştır: “Yıkım arzusu aynı zamanda yaratıcı bir arzudur.”<sup>1034</sup>

XX. yüzyılda terörün iradenin zaferi olduğunu düşünen pek çok insan Bakunin’in bu sloganıyla hareket etmiştir. Örneğin 12 Eylül 1980 öncesi Türkiye’de... Marmara, “Bir elma bekleyişinde avlu kılmıştık çölü, ötede/ Ay kamarasında çarpıştı kristal kafatasları, / kanadı/ bulutlar/ buluşunca... ”<sup>1035</sup> dizelerinde 12 Eylül 1980 öncesi Türkiye’de kendi düşüncesinin tartışılmaz bir şekilde en iyi, en doğru düşünce olduğuna ve kurtuluşa götürdüğüne inanan; kendisini ötekinin yerine koyamayan ve ötekine zerre kadar saygısı olmayan ütopyacıların nasıl birbirlerine kıydıklarını tasvir etmiştir. Yaşadığımız dünya sınırsız bir denizde yol

<sup>1034</sup> Gökçen Şahmaran, a.g.t., ss. 157- 158.

<sup>1035</sup> Nilgün Marmara, “Mal di Luna”, Nilgün Marmara, a.g.e., s. 165.

alan bir gemi gibidir. Anlatıcı bu geminin kamaralarından birinde, Ay kamarasında, olan bitenleri gözlemlemektedir. Onun bu kamaradan Ay kamarası diye söz etmesinin sebebi buradaki hayatın gerçekliğinin sahtelik üzerine kurulması dolayısıyladır. Bir insan ana rahmine düşmesinden itibaren kendisini bekleyen bir ideolojinin biçimlendirmesi içindedir ve bu ideolojinin olmasını beklediği öznedir<sup>1036</sup>. İnsanın içinde bulunduğu ve onun tarafından biçimlendirildiği ideolojik yapı ise yanılısamaya dayalıdır. Bu olgu, Yapısalcı dil kuramı ışığında izah edilebilir.

Yapısalcı dil kuramına göre gösterenler sistemi gösterilenler dizisine asla karşılık gelemmez. Gösteren ve gösterilen birbirinden gösterme eylemine karşı duran bir hat ile birbirinden ayrılmıştır. Gösteren her zaman “yüzergezer” özelliktedir. Örneğin ben, sen, o gösterenleri hiçbir zaman aynı gösterilenlere karşılık gelmez. Ben ve sen konuşan kişilere, o ise hakkında konuşulan konuya göre değişiklik gösterir. Hâlbuki insanların anlaşabilmeleri için gösterenleri belirli söylemlerin içinde sabitleştirmeleri, belirli gösterilenlerle raptiyeler gibi tutturmaları gerekir. Böylece dil yapısının yüzeyinde kapitone edilen bir yorganda, kanepede, divanda görüldüğü gibi belirli çöküntü noktaları, sabitlik anları meydana getirirler. Lacan bu yüzden onları points de capiton (kapitone noktaları) diye adlandırmıştır. Anlamın kaynağı da bu noktalardır. Bunlar, dilin yüzeyinde oluşturdukları örüntüyle bir söylem çerçevesi ya da ideolojik sistem yaratırlar. Farklı kapitone noktaları aynı yüzeyde farklı söylemler, ideolojik yapılar oluştururlar. Bu süreçte “Le sinthome” denilen, “jouis- sense (anamlı- keyif) ” meydana getiren anlamsız harflerin rolü büyüktür. İdeoloji dilbilimde bir “söylem”, “Anamları özgül eklemlenişleri tarafından, yani bir ‘dügüm noktası’nın (Lacancı ana- gösterenin) onları homojen bir alan hâlinde bütünselleştirme biçimi tarafından üstbelirlenen unsurların oluşturduğu bir zincir” diye anlaşılır. İdeolojik unsurlar yüzergezer özellikteki gösterenlerdir. Hegemonyanın işleyişi onların anlamını geri dönüşlü bir şekilde sabitler. İdeolojinin doğal ve verili

---

<sup>1036</sup> Louis Althusser, a.g.e., s. 106.

bir varlık gibi yaşattığı nesne sadece “söylemsel bir inşa”dır; yâni ideolojik deneyim, yapay bir karaktere sahiptir.<sup>1037</sup>

Öznelerin özne olmasını sağlayan ideolojiler birer yanılısamadır ve günün birinde ideal olma güçlerini yitirebilir, yok olabilirler. XX. yüzyılın sonlarında yaşanan asıl trajedi şudur: “Özneyi özne yapan ideolojiler yok olmuş ise o ideolojinin özne yaptığı bireylere ne olur?” İnsan olmak, sigortadan mahrum bir mevcudiyete sahip olmaktır; kaybolmaya meyillilik, yapayalnlık ve huzursuzluk durumudur. Leibniz’in de belirttiği gibi “Monadların birbirlerine açılan pencereleri yok.” Ancak bu yapayalnlık, kaybolmaya meyilli ve huzursuz varlık güvende olmak ihtiyacı içindedir, ideolojiler de sigorta işlevi görerek onun bu ihtiyacını karşılar ve kendisini bir yere ait hissetmesini sağlar. Ne var ki bu aitlik ve güven duygusu bir yanılısamadır. İnsanlar başkalarından çaldıklarıyla kendilerini koruma altına almakta, kendilerine bir yanılısamadan bir sığınak kurmaktadır. Bütün edimlerini yanılısama ile gerçekleştirmektedirler. Kimi zaman paradigma değişimleri ortaya çıkar ve momentler bu değişimleri dile getirerek yanılısamayı yok eder ve insanların dengelerinin bozulmasına yol açar. Artık zemin kaymış, ıskarmozlar yerinden çıkmıştır. İnsanlar denizin ortasında yön bulamaz.<sup>1038</sup> Ay gelgitinde yalpalayıp dururlar ve bu sırada ideolojilerinin kristalleştirdiği kafatasları birbirlerine çarpabilir.

“Yayılmış bir çılğın dokuydu gök/ yaralarını açmış,/ Cam soyunuyordu şeffaflığını/ azgın bir kuma,/ Ülkenin çatırdıyordu sınırları/ loş hatıralar cephesinde savaşıırken”<sup>1039</sup> dizelerinde bir paradigma değişimi- siyasal belirsizlikler ve çatışmalar sonucu ortaya çıkan kaos- dile getirilmiştir. Paradigma değişimleri yanılısama örtüsünü düşürür ve varlığın trajedisi başlar<sup>1040</sup>. Şiirdeki anlatıcı bu trajediyi yaşamaktadır. Aporia durumu içindedir. Olan bitenlere anlam verememektedir, kendisini çıkışsız hissetmektedir. Ruhsal bir gerilim yaşamaktadır. “Sonra o tebelleş

<sup>1037</sup> Slavoj Žižek, a.g.e., ss. 174, 230.

<sup>1038</sup> Yücel Kayıran, “ ‘Felsefi Şiir’e Prologomena ya da İdeoloji ve Dünyagörüşü Şiirine Karşı Felsefi Şiir” , Yücel Kayıran, a.g.e., ss. 29, 35- 36.

<sup>1039</sup> Nilgün Marmara, “Mal di Luna”, Nilgün Marmara, a.g.e., s. 166.

<sup>1040</sup> Yücel Kayıran, “ ‘Felsefi Şiir’e Prologomena ya da İdeoloji ve Dünyagörüşü Şiirine Karşı Felsefi Şiir” , Yücel Kayıran, a.g.e., s. 36.

kahkahasıydı Odradek'in/ kulaklarımızı zorlayan ve yakalanamayan./ Küçük ölümcül bir şakaydı/ bir avazım yerde bir avazım gökte/ gülüyordum örümcek minesine.”<sup>1041</sup> dizelerinde hayatı anlamakta ve açıklamakta güçlük çeken, tedirgin ve huzursuz bir anlatıcı vardır. Onu rahatsız eden, Odradek isimli bir yaratığın kahkakalarıdır. Kimdir bu Odradek, nasıl bir yaratıktır? Bu yaratık, Kafka'nın *Bir Aile Babasının Kaygıları* isimli öyküsünün şahıs ve varlık kadrosu içinde yer alır. Öykü boyunca ondan şöyle söz edilir:

Bazıları Odradek kelimesinin Slav kökenli olduğunu söyler ve bu temele oturtmak isterler. Diğerleri Alman kökenli olduğuna inanırlar ve Slav dilinin yalnızca etkilediğini belirtirler. İki açıklamanın da kesin olmaması, insanı haklı olarak ikisinin de doğru olmadığını düşünmeye yönlendiriyor. Özellikle ikisi de kelimeye zeki bir anlam vermiyor.

Eğer Odradek adlı bir yaratık olmasaydı, bu tür çalışmalarla kimse uğraşmazdı. İlk bakışta düz yıldız biçimli iplik makarasına benziyordu. Ve aslında üstüne sarılı iplikler var gibiydi. İç içe girerek karışmış olan, her tür ve renkte eski, kırık iplik parçalarıydılar. Ama yalnızca bir makara değildi, çünkü yıldızın ortasından ufak, tahta bir sürgü çıkıyordu. Sağdan açığı yapan ufak bir çıkıntı da bununla birleşiyordu. Bir taraftan bu sonraki çıkıntı ve diğer taraftan yıldızın uç noktalarından birisi aracılığıyla, iki ayağı üzerinde durabiliyordu.

İnsan bu yaratığın bir zamanlar anlaşılır bir biçimde bulunduğu ve şimdiki durumunun kırılmış kalıntılar olduğuna inanmak istiyordu. Yine de durum böyle değil gibiydi. En azından bunun bir işareti yoktu. Buna işaret edebilecek yarım kalmış veya bitirilmemiş bir yüzey hiçbir yerde yoktu. Tümüyle yeteri kadar anlamsızdı, ama kendine göre gelişimini tamamlamıştı. Her durumda yakından incelemek olanaksızdı, çünkü Odradek çok çevikti ve yakalanamıyordu.

Tavan arasında, merdivenlerde, giriş katında ve bekleme salonunda sinsice dolaşıyordu. Sıkça aylar boyu görünmüyordu. Belki de diğer evlere gidiyordu. Ama sonunda sadık bir biçimde bizim eve geri dönüyordu. Kapıdan çıktığım birçok zaman altımda doğrudan trabzanlara dayandığını görüyordum ve konuşma isteği duyuyordum. Tabii ki ona zor sorular sormuyordum, - o kadar ufak ki, başka türlü davranamazsınız- daha çok bir çocuk gibi davranıyorum. “Adın ne?” diye soruyordum. “Odradek” diye yanıtlıyor. “Nerede yaşıyorsun?” “Sabit bir yer yok” diyerek gülüyor. Ama bu gülüşün arkasında ciğerler yok. Düşen yaprakların hışır daması gibi. Ve konuşma genellikle böyle bitiyor. Bu yanıtlar her zaman gelmeseydi de, uzun süre sessiz bir kütük gibi kalıyor.

Anlamsızca kendime, ona ne olacağını soruyordum. Ölebilir mi? Ölebilecek her şeyin yaşamda bir amacı, aktivitesi olmalı. Ama bu Odradek için geçerli değil. O zaman, çocuklarımın ve çocuklarımla çocuklarımla önünde iplik uçlarını arkasından sürükleyerek, hep merdivenlerden yuvarlanacağını mı düşünmeliyim? Kimseye bir zararı olmadığı görülüyor; ama benden çok yaşayacağı düşüncesi bana acı veriyor.<sup>1042</sup>

Bu öykünün çözümlemesini yapan Jean- Glaude Milner, Odradek'in bir insanî canlılığın bütün özelliklerine sahip olmasına, ama bir insan olmasına karşın bir insanî

<sup>1041</sup> Nilgün Marmara, “Mal di Luna”, Nilgün Marmara, a.g.e., s. 166.

<sup>1042</sup> Franz Kafka, “Bir Aile Babasının Kaygıları”, Franz Kafka, *Bütün Öyküleri*, ss. 354- 355.

canlıya benzememesine, gayrıinsan şeklinde görünmesine dikkat çeker. Odradek bu özellikleriyle insan olmanın tüm özelliklerini kazandığı zaman insan- olmayan hâline gelen Oidipus'un tersine bir böceğe veya makaraya dönüşerek insanî bir varlığa artık benzemediği zaman bir insana dönüşür. "Evrensel tekil" durumundaki bu varlık hem gayrıinsanî fazlalığını cisimlendirmiş hem de "insan" olan bir şeye benzemememiştir; bu şekilde "insanlığın bir vekili" konumuna gelmiştir. "Kısmî nesne" özelliğini gösterse de yoksunluk duymaz, bütünleyici bir parçaya ihtiyaç duymaz. On iki pentagon yüzlü bir cisim olan bir "dydekaedron"un ikiye bölünmüş bir anagramıdır. Dolayısıyla Lacan'ın "lamella" diye adlandırdığı şeydir; yâni:

Bir organ olan libido, bedensiz gayrı-insan "ölümsüz" organ, mitsel öznelik öncesi "ölümsüz" yaşam tözü, ya da, bir bakıma, simgesel sömürgeleştirmeden kaçmış Yaşam- Tözünün kalıntısı, sıradan ölümün ötesine, baba otoritesinin kapsamının dışına geçen, göçebe, sabit bir yurdu olmayan "asefalik" dürtünün korkunç çarpıntısı. (...)<sup>1043</sup>

Kuşaklarötesi, ölümsüz, cinsel farklılığın ve zamanın dışında bir varlık olan Odradek amaca yönelik etkinliklerde de bulunmaz; amaç ve yararlılık göstermez. İnsanlar ona hiçbir zaman erişemeyecek; ama ondan hiçbir zaman kurtulamayacaktır. Bu tuhaf varlık; öyküdeki anlatıcının- aile babasının- utancı; "sinthome"u, onun "jouissance"ının takılıp kaldığı 'düğüm' ü, "Yasa'yı dayatma ('kastasyon') işini yerine getirmekte başarısız olmasının hatırlatıcısı/ kalıntısı" durumundadır.<sup>1044</sup> Zizek, bu öyküde bir paralaksın yapısının söz konusu olabileceğini belirtir; bunun sebebi eksik ve fazlanın aynı fenomeni göstermesi, onun iki perspektifi olmasıdır. Bir unsur daima mantıksal bir şekilde dolmasını sağladığı yapısal mekân tarafından öne alınır. " 'Boş' biçimsel yapı (gösteren)" ve "yapıdaki boş mekânları dolduran öge dizileri (gösterilen)" olmak üzere iki dizi vardır ve bu iki dizi asla üst üste gelmez. Bu durum paradoksa neden olur: "her zaman eşzamanlı olarak- yapıya göre- boş, işgal

<sup>1043</sup> Jean Claude Milner, "Odradek, la bobine de scandale", *Elucidation 10*, Paris, 2004, p. 9396'dan naklen: Slavoj Zizek, *Paralaks*, ss. 116- 117.

<sup>1044</sup> Slavoj Zizek, a.g.e., s. 119.

edilmemiş bir mekân ve - ögelere göre- hızla hareket eden, kaygan bir nesne, mekânsız bir işgalci”<sup>1045</sup>

Lacan’ın bu formülüne göre yapıda boş mekân “atlanmış bir gösteren”, buna rağmen yapının mekândan yoksun nesnesi olarak da “objet petit a” bulunur. Yapıda var olan boş bir mekân kesin olarak mekândan yoksun bir unsura karşılıktır. Aslında onlar iki farklı varoluş değil, bir ve aynı varoluşun ön ve arka yüzüdür. En biçimsel olarak kastrasyon da boş mekânın onu dolduran rastlantısal unsurlara önceliğini gösterir, “Neden ben senin olduğumu söylediğin şeyim? Neden ben simgesel düzende o mekândayım?” gibi isterik soruların temel yapılarına açıklık getirir. Ancak buna karşılık gelen şey; simgesel bir mekâna sahip olmayan, kastrasyondan kaçmış bir nesneye takılı kalmış olmaktır. Dolayısıyla kastrasyon ile onun inkârı “paranın iki yüzü” gibidir. Tamamen gerçekleşmiş bir kastrasyon kendisini hükümsüz kılacağı için kastre olmamış bir kalıntının onu desteklemesi gerekir. Lamella diye adlandırılan bu kalıntı- “ ‘ölmeyen’ nesne” – kastrasyonun darbesinden yara almadan kurtulmuş ufak bir parça değil kastrasyon yarığının meydana getirdiği bir artıktır.<sup>1046</sup>

İnsan bir “sinthome”ye takılıp kalır ve onun bedeni de simgesel düzen tarafından sömürgeleştirilir. Onda meydana gelen çarpıklığın, yaraların sebebi budur. Yâni insan, içgüdüye dayalı hayvansal koordinatlarını gayrıinsanî bir varlığa- “sinthome”ye- takılıp kalınca yitirir.<sup>1047</sup> Odradek- kastre olmamış bu varlık- rahatsız edicidir, yaşamın homeostasisini bozar, “ölümsüzlüğün, ölümün de ötesinde süren bir baskı, bir zorlamanın Freudcu adı” olan ölüm dürtüsüne karşılık gelir.<sup>1048</sup> Mal di Luna’da da anlatıcının Odradek ile karşılaşması sonucu- travmatik bir karşılaşmadır bu- iç dengesi bozulmuştur.

Anlatıcı huzursuzluk veren duygularını kontrol etmeye çalışır, bu amaçla kahkaha atar. Odradek’in kahkahalarının ardından anlatıcının kahkahaları... Hem

---

<sup>1045</sup> Gilles Deleuze, *The Logic of Sense*, New York: Columbia University Press, 1990, p. 119-120’dan naklen: Slavoj Zizek, a.g.e., s. 119.

<sup>1046</sup> Slavoj Zizek, a.g.e., ss. 119- 121.

<sup>1047</sup> Soren Kierkegaard, *Journals and Papers*, Bloomington: Indiana University Press, 1970, madde 2509’dan naklen: Slavoj Zizek, a.g.e., s. 121.

<sup>1048</sup> Slavoj Zizek, a.g.e., s. 182.

kendisinin hem de çevresindekilerinin başına gelenler onda gülünç bir etki uyandırmıştır. Simgesel düzeni -örümcek minesini- alaya alır ve mizahî bir haz duyar. Huzursuzluk veren duyguların serbest bırakılması gülücün ortaya çıkmasına ket vurur. Amaçsız devinim zarar verirse, aptallık zedeleyici olursa ya da düş kırıklığı acıya neden olursa gülünç etki olasılığı yok olur. Bu sonuç; hoşnutsuzluğunu geçiştiremeyen, kurban durumundaki veya bu durumu paylaşan bir kimse için daima geçerlidir. Hâlbuki dışarıdan bir insan mevcut durumun gülünç bir etki uyandırdığını davranışlarıyla gösterecektir. Ancak araya giren huzursuzluk verici duygulara rağmen haz elde etmenin bir yolu vardır: mizah.

Mizah bir “yerine geçen rolü” yaparak huzursuzluk verici duyguların yerine kendisini koyar. Mizahın ortaya çıkması için kişinin alışkanlıklarına göre huzursuzluk veren bir duyguyu ortaya koyacağı, ardından bu duyguyu baskı altına alan güdülerin üzerinde etki oluşturacağı bir ortamın bulunması gerekir. Acı, yaralanma vb. gibi durumlarda kurban durumundaki kimseler bu şekilde mizahî haz elde edebilir. Gülünç türleri arasında en kolay tatmin edileni mizahtır. Onun seyrini tamamlaması için bir kişi yeterlidir, başka bir insanın sürece dahil olması ona yeni bir şey eklemeyecektir. Kişi, içinde oluşan mizahî hazzın memnuniyetini başkalarına aktarmak zorunda değildir, içinde saklayabilir. Bu haz ortaya çıktığında kişinin iç dünyasında nelerin olup bittiğini anlamak da kolay değildir. Mizahın en saf hâli darağacı mizahıdır. Bir pazartesi idama götürülen bir mahkûmun “Güzel, hafta iyi başlıyor.” demesini ya da bir mahkûmun idama giderken soğuk almamak için çıplak boğazına eşarp takmak istemesini buna örnek olarak gösterebiliriz. Mahkûm nasıl olsa kısa bir süre içinde idam edileceği için onun bu davranışları gereksiz ve önemsizdir. Ancak o, bu davranışları ile benliğini çöküntüye uğratıp umutsuzluğa düşürecek olanı göz ardı eder, dolayısıyla onun idama giderken tavırlarında yüce gönüllülük söz konusudur.<sup>1049</sup> Böyle bir yüce gönüllülük sözleri Tunay Bozyiğit’e ait olan *Acıya Gülmek* isimli bir şarkıda da vardır:

meğer ne yalnız insan olmuşsak  
yaprak gibi dalda sessiz solmuşsak

<sup>1049</sup> Sigmund Freud, *Espriler ve Bilinçdışı ile İlişkileri*, İstanbul: Payel Yayınevi, 2003, ss. 258- 259.



yeri gelmiş acıya da gülmüşsek  
yeri gelmiş ayrılığa gülmüşsek  
sana olan sevdamdandır bilesin<sup>1050</sup>

İnsanın karşılaştığı olumsuzluklara karşı benliğini koruması gerekir. Bu aşamada savunma süreçleri devreye girer. “Kaçma refkesinin ruhsal karşılıkları” olan bu süreçler, içsel kaynaklı memnuniyetsizliğin yayılmasını önler. Zihinsel olaylara hizmet ederken sürecin sonunda zararlı hâle geldikleri için bilinçli düşüncenin hedef almak zorunda olduğu “otomatik bir düzenleyici” olarak işlev görürler. Başarız olmuş bastırmanın, psikonevrozların gelişimi sürecinde işleyen mekanizma da bu süreçlerdendir. Mizah ise bunlar arasında en üstünü kabul edilir. Bastırma gibi huzursuzluk veren duyguyu ihtiva eden düşünsel içeriği bilinçli dikkatten uzaklaştırmaya önem vermez ve savunmanın otomatizminin hakkından gelir. Önceden hazırlanılan memnuniyetsizliğin serbest kalışından enerjiyi geri çekip deşarj ile hazza dönüştüren bir yol bularak bunu gerçekleştirir. Burada, hedefini gerçekleştirmek için izlenmesi gereken yolları emrine veren bebeksi unsurlarla bağlantılıdır. Yetişkinin aynı bir mizahçı olarak kendisini huzursuz eden duygularına gülmesi gibi gülümseyeceği huzursuzluk veren duygular yalnızca çocuklukta olur. Onun çocuksu egosuyla şu andaki egosunun kıyaslanması sonucu ondaki “Ben bu şeylerden huzursuz olamayacak kadar büyüğüm (iyiyim)” coşkusu meydana çıkar.<sup>1051</sup>

Şiirdeki anlatıcı böyle bir coşku içindedir, onun kahkahalarında dünyaya bir meydan okuma vardır. Zaten mizahî olan bir gülmede bilinç aracılığıyla takdim edilen bir evrenin absürlüğüne bir başka absürlükle başkaldırılır. İnsana tek gerçeklik olarak dayatılan bu evreni yıkmak amaçlanır.<sup>1052</sup> Onun yıkılması ise düşler aracılığıyla yeni bir evrenin kurulmasına imkân verir. Genel olarak gülme ediminin yıkıcı bir boyutu vardır. Kahkahalarla gülmek de ciddiyet, ağırbaşlılık, ölçülülük, sorgusuz itaat gerektiren otoritelerin en önemli düşmanı ve onları yıkmanın en kesin

<sup>1050</sup> Tunay Bozyiğit, “Acıya Gülmek”, <http://sarki.alternatifim.com> [16.07.2014].

<sup>1051</sup> Sigmund Freud, a.g.e., ss. 262- 264.

<sup>1052</sup> Octavio Paz, *Düşler Boyunca Yaratmak*, trc. Ahmet Cemal, İstanbul: Can Yayınları, 1990, s. 14’ten naklen: Artun Avcı, “Toplumsal Eleştiri Söylemi Olarak Mizah ve Gülmece”, *Birikim*, sy. 166, <http://www.birikimdergisi.com> [08.08.2013].

yoludur.<sup>1053</sup> Bu sebeple otoriteler tarafından tehditkâr olarak görülmüştür ve tarih içinde atılan kahkahaların en tehditkârı ise “tarihin kıyısında olanlar” tarafından atılmıştır.<sup>1054</sup> Şiirdeki anlatıcı da “tarihin kıyısında olan” herhangi bir kimsedir. Hegemonyanın baskısı altında ezilmekte, acı çekmektedir.

Charles Baudelaire'nin de söylediği gibi aslında gülme eylemi, karşıtı ağlama gibi acının çocuğudur; baştan çıkarıcıdır, insana “kalk hoşlanmadığın her şeye tepki göster, hoşlandığın her şeyi yap” diyerek onu harekete geçirir.<sup>1055</sup> Uyumsuz ve başkaldırıcıdır, engelleri yıkarak en mahrem alanlara bile girer. “Kuralsız ve denetimsiz bir çağın kalıntısı” olan bu eylem gerçek insana olan özlemin canlı kalmasını sağlamıştır, mevcut düzenin olduğu gibi kabullenilmesine bir engeldir, korkuyu yok ederek hayatın yükünü ve baskısını hafifletmektedir.<sup>1056</sup> Barry Sanders bu bağlamda *Kahkahanın Zaferi-Yıkıcı Bir Tarih Olarak Gülme* isimli eserinde İtalyan Ressam Massaccio'nun XV. yüzyılda Flosansa'da yaptığı *Âdem ve Havva'nın Yeryüzü Cenneti'nden Kovulması* freski ile ilgili bir örnek verir. Bu freskte Âdem ile Havva cennetin kapısının önündedir. Onların üzerlerinde Başmelek Rafael'in uçmakta ve onlara eliyle dünyanın yolunu göstermektedir. Cennetten kovulan bu iki kişi mutsuz ve utanç içinde görünmektedir. Artık masumiyetlerini yitirmişlerdir ve onlar için cennet kapısı geride kalmıştır. Onların sürgün edildiği uygar dünyada ise utanma, görgü kuralları, insanın doğasını ve davranışlarını biçimlendirme isteği vardır. Ama burada “kuralın olmadığı özgürlük hissi” gülme eylemi ile duyumsanabilmektedir. Yâni insan gülererek kendi doğasını yaşamakta ve kendisini özgür hissetmektedir.<sup>1057</sup> Bu eylem, insana yitirdiği masumiyetine yeniden kavuşması için bir fırsat olabilir<sup>1058</sup>.

---

<sup>1053</sup> Hannah Arendt, *Şiddet Üzerine*, trc. Bülent Peker, İstanbul: İletişim Yayınları, 1997, s. 51'den naklen: Artun Avcı, a.g.m.

<sup>1054</sup> Barry Sanders, *Kahkahanın Zaferi-Yıkıcı Tarih Olarak Gülme*, trc. Kemal Atakay, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2001, s. 9'dan naklen: Artun Avcı, a.g.m.

<sup>1055</sup> Charles Baudelaire, *Gülmenin Özü*, trc. İrfan Yalçın, İris Mizah Kültürü, İstanbul 1997, ss. 5, 8'den naklen: Artun Avcı, a.g.m.

<sup>1056</sup> Artun Avcı, a.g.m.

<sup>1057</sup> Barry Sanders, *Kahkahanın Zaferi-Yıkıcı Tarih Olarak Gülme*, trc. Kemal Atakay, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2001, ss. 28- 30'dan naklen: Artun Avcı, a.g.m.

<sup>1058</sup> Artun Avcı, a.g.m.

Bir delilik biçimi olarak kabul edilen gülmek- çok gülen kimseler çatlak ve deli olarak nitelenir- “hayatın her baharla birlikte yeniden ve en baştan kurulması” arzusunu içinde taşır<sup>1059</sup>. Bir insan gülererek geçmişin günah ve acı yükünü üzerinden atar. İktidarların hoşgörüsüzlüklerinin, tektipçiliklerinin, baskılarının gülünçleştirilmesi tahakküm altındaki insanlar için cesaret verici bir tecrübe olmaktadır.<sup>1060</sup> Gülme eyleminin söylem biçimleri, “hegemonik söylemin ya da ‘kamusal senaryo’ adı verilen görelî sözleşmenin oluşturduğu boyun eğme arzusuna karşı gündelik hayatın gizli/ örtülü direnişlerini ortaya koyma çabası” olarak ifade edilebilir<sup>1061</sup>. İnsanlar baskı, sömürü ve zulme karşı hayatlarını devam ettirebilmek için günlük yaşamda direnme alanları oluştururlar, gülme eyleminin de bu alanlarda belirleyici bir etkisi vardır.<sup>1062</sup> Ezilen insanlar “kamusal senaryo”ya tepki olarak egemen söylemin hegemonyasına ters düşen ve onları yavaş yavaş değiştiren sahne arkası konuşma, jest ve pratiklerden oluşan bir “gizli senaryo” meydana getirirler<sup>1063</sup>. Gülme eylemi de bu senaryonun çok önemli bir parçasıdır. Mizah anlayışından yoksun, dar görüşlü iktidar ve kişiler doğrunun çok açık ve tek olduğunu, herkesin de aynı şekilde aynı şeyi düşünmesi gerektiğini savunurlar ve ideallerini gerçekleştirmek için tahakkümde bulunurlar; ama “bir yer altı hareketi ve sesini duyuramayanların sesi”- kakhaha- onların planlarını suya düşürür.<sup>1064</sup>

Tarih içinde iktidarı elinde bulunduranlar gülme eylemine karşı tavır aldıkları için tarih hep ciddî bir alan olarak kabul edilmiştir; ancak onun bilinmeyen bir gülüncü de vardır: “Tarih hep eğitilmiş üst sınıf erkek yazarların belgeleriyle denetimi elinde tutanların sesini verdi. Fakat gülme eylemi ile mülksüzler, ‘tarihin yazılmasına

---

<sup>1059</sup> Ünsal Oskay, *Tek Kişilik Haçlı Seferleri*, İstanbul, Everest yayınları, 2001’den naklen: Artun Avcı, a.g.m.

<sup>1060</sup> Artun Avcı, a.g.m.

<sup>1061</sup> Levent Cantek, “Bastırılanın kakhaha olarak dönüşü”, G.Ü. İletişim Fakültesi Der. , 1999, s. 17’den naklen: Artun Avcı, a.g.m.

<sup>1062</sup> Artun Avcı, a.g.m.

<sup>1063</sup> J. C. Scott, *Tahakküm ve Direniş Sanatları*, trc. Alev Türker, İstanbul: Ayrıntı Yayınları,1995, s. 27’den naklen: Artun Avcı, a.g.m.

<sup>1064</sup> Artun Avcı, a.g.m.

katılmasalar da hiç olmazsa onu silmeyi deneyebildiler.”<sup>1065</sup> Bu eylem tarih boyunca başkaldırı ve özgürlük silahı olarak kullanıldı<sup>1066</sup>. Özellikle de “mutlak evrensel” olarak kabul edilen doğruların giderek gücünü kaybettiği, gerçeklik kavramının sorgulanarak göreliliğin güç kazandığı modernizmden postmodernizme geçiş döneminde... Sokrates’in ironisi, Diogenes’in kinizmi ve Nietzsche’nin nihilizmi dünyada 1970- 80’li yıllarda yeniden doğmuştur. Neo-nihilizm sınırları içinde postmodern bir inançsızlık gelişmeye başlamıştır. Modernliğin hiyerarşik mesafeleri, yücelik ve usallık üzerine kurulu düşünceleri yavaş yavaş yok olmuş; bunların yerini ise hemen her şeyin tiye alındığı, kimsenin ciddiye alınmadığı sosyal bir ortam almıştır. “Postmodern kapitalizminin kolay tüketim mantığı”, bu olgunun kaynağıdır. “Kültürel bir oluşum” haline gelen kapitalizm modernliğin totaliter tutumuna bir tepki olarak yeni bir toplum oluşturmuştur. Bu toplum yüksek değerlere inanmamaktadır, onun dili ise pop, ironi ve kinizmdir. 1980’lerden itibaren toplumsal değişme hızlanmış ve çok büyük kopmalar gerçekleşmiştir.<sup>1067</sup> Küresel büyük kent radikal, yıkıcı, umutsuz kara mizah örneklerinin doğmasına yol açmıştır. Bu türde ütopyaya yer yoktur.<sup>1068</sup>

Şiirdeki anlatıcı da ütopyaların yerle bir olduğu bir çağda yaşadıkları ve tanık oldukları dolayısıyla kendisini bir karamizah evreninde hissetmektedir. Bu evrende o kadar çok kurban vardır ki kendilerini inandıkları davaya içtenlikle adanmışlardır. Onlar gerçekleşmesini arzuladıkları ütopyaları uğruna kendilerini gönüllü olarak kurban etmekte, bazıları da onların bu saflıklarından yararlanmaktadır. Şiirde bu durum yine Nietzsche’nin *Böyle Buyurdu Zerdüşt*’üne anıştırma yapılarak ifade edilmiştir:

Kimse kıyamazken size,  
Ah, Samurai yüzü yengeçler, çoğalırken siz  
Japon denizlerinde,  
tanrıçıklar, çılgınlarca uzuyor tırnaklarını  
Yiter kutsallık korkusuyla kesemiyorum;

<sup>1065</sup> Barry Sanders, *Kahkahanın Zaferi-Yıkıcı Tarih Olarak Gülme*, trc. Kemal Atakay, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2001, s. 45’ten naklen: Artun Avcı, a.g.m.

<sup>1066</sup> Artun Avcı, a.g.m.

<sup>1067</sup> Gökçen Şahmaran, a.g.t., ss. 62- 63.

<sup>1068</sup> Artun Avcı, a.g.m.

Açıklayın, açıklayın haydi herşeyi,  
Vurun baltayı bileklerime!<sup>1069</sup>

Nietzsche *Böyle Buyurdu Zerdüş'te* güç merkezlerinin kurbanı ve avı olan zavallı insanlardan söz eder:

O zaman hayvanları yine düşünceli düşünceli, Zerdüş'tün etrafında dolaştı ve tekrar karşısında dizilerek dediler ki: "Zerdüş, bu nedenle olacak ki saçın gümüş gibi ağardığı hâlde, yüzün sarardı ve karardı. Bak, ziftin içinde oturuyorsun. " "Ne söylüyorsunuz hayvanlarım? " dedi Zerdüş ve güldü, "Gerçekten ziftten söz etmekle günah işledim. Benim başıma gelen, bütün olgunlaşan meyvelerin başına gelir. Kanımı koyulaştıran ve ruhuma durgunluk veren, damarlarımda toplanan baldır." "Zerdüş" dediler hayvanları ve ona yaklaştılar: "Öyle olacak; fakat bugün yüksek bir dağa çıkmak istemez misin? Hava çok açık ve bugün dünya her zamankinden daha iyi görülür." "Evet, hayvanlarım" dedi Zerdüş: "Gerçekten gönlüme uyan iyi bir öneride bulundunuz. Bugün yüksek bir dağa çıkacağım; fakat bana orada bal hazırlayın. Sarı, beyaz, halis, buz gibi serin petek balı. Biliniz ki orada bir bal kurbanı vermek istiyorum."

Zerdüş, yükseğe çıkınca kendisine eşlik eden hayvanları geri çevirdi ve kendisini yalnız buldu. O zaman bütün kalbiyle güldü, etrafına bakındı ve şöyle dedi:

"Kurbanlardan ve bal kurbanlarından söz edişim, sözümün bir hilesi ve gerçekten faydalı bir deliliktir. Bu dağ tepesinde, yalnız mağarada ve yalnız hayvanlar arasında olduğumdan daha serbest konuşabilirim.

Neyi kurban etmeli? Bana armağan edilen şeyi israf ediyorum. Bin elle israf ediyorum. Nasıl, buna nasıl kurban vermek denir?

Bal arzuladığım zaman yem ve ayılarla acayip kuşların da dillerini yalayarak arzuladıkları tatlı bir şurup ve lapa istemişim. Ve o bir köpek ki ancak avcı ve balıkçılara gerekli olur. Eğer dünya karanlık bir hayvanlar ormanı ve vahşi avcılarının eğlence bahçesi ise ben uçurumlu, zengin bir deniz görmeyi tercih ederim. İlahların bile arzu duydukları, balık ve yengeçlerle dolu bir deniz ki ilahlar burada balıkçı ve ağ atıcısı olur. Dünya irili ufaklı acayip şeylerle bu kadar doludur.

Özellikle insan dünyası, insan denizi: İşte ben altın oltamı ona daldırıyorum ve diyorum ki: 'İnsan uçurumu açıl! Açıl ve balıklarını, parlak yengeçleri bana fırlat! Bugün en iyi yemimle en tuhaf insan balıklarını yemleyeceğim!' Bizzat mutluluğumu bütün uzaklara ve genişliklere atıyorum.

Birçok insan, balıkları ısırmayı ve çırpınmayı öğrenir mi diye sabah, öğle ve akşam arasındaki bütün uzaklıklara yayıyorum. Ta ki gizli, sivri çengellerimi ısıtarak benim yüksekliklerime yükselsinler. Deniz dibinin en çeşitli varlıkları, bütün balıkçıların en kötüsünün düzeyine yükselsinler.

Ben oldum olası böyleyim. Çeken, yükselten, yukarı çekenim. Bir çekici, üretici ve yetiştiriciyim ki kendi kendime olduğun gibi ol demem boşuna değildir. O hâlde insanlar benim yanıma çıkabilirler; çünkü henüz inmek için işaret bekliyorum ve mecbur olduğum hâlde henüz insanlar arasına inmiyorum. İşte onun için bu yüksek dağlar arasında hilekâr ve alaycı bekliyorum. Ne sabırsızım ne de sabırlıyım. Öyle birisiyim ki artık sabretmediği için sabretmeyi unutmıştır.<sup>1070</sup> (Vurgulama bizimdir. )

<sup>1069</sup> Nilgün Marmara, "Mal di Luna", Nilgün Marmara, a.g.e., s. 167.

<sup>1070</sup> Friedrich Nietzsche, a.g.e., ss. 222- 223.

Bize göre metinde bal bilgi ve deneyimi simgelemektedir ve metinde farkındalık olarak bilgi ve ideolojik olarak bilgi olmak üzere iki türdür. Farkındalık olarak bilgi insanı gerçeğe yaklaştırır, ideolojik olarak bilgi ise yanıltabilir. Her ikisi de ona acı verir ve onu bir av ya da kurban hâline getirir. Zerdüşt'ün damarlarında toplanan balın kanını koyulaştırdığını ve ruhuna dinginlik verdiğini söylemesi farkındalık olarak bilgi ile ilgilidir.

Bütün simgesel formasyonlarda psikotik bir çekirdek vardır, bu çekirdek gerçeğin doğrudan verilmesini sağlar. En son incelemede onun anlamlandırıcı nitelikteki bir bilgi zincirinin formu olduğu görülür. Lacan'ın bu varsayımına göre hiç değilse belirli bir seviyede “gerçeğin kendisinde işleyen bir tür bilgi” olması gerekir. “Lacancı ‘gerçekteki bilgi’ kavramı” günlük hayattan uzak gibi görünse de bununla ilgili günlük hayattan, tarihten pek çok örnek verilebilir.<sup>1071</sup> Örneğin Freud'un *Düşlerin Yorumu*'nda yer verdiği ölü olduğunu bilmeyen baba ile ilgili rüyada da bu paradoks söz konusudur<sup>1072</sup>. Adam ölü olduğundan bihaber olduğu için yaşamaya devam eder. Elbe'deki Napolyon da tarihsel yönden ölmüş; yani onun tarihteki rolü sona ermişti; ne var ki öldüğünden haberi yoktu ve tarih sahnesinde kalmaya devam etti. Bu sebeple iki defa ölmesi; yani Waterloo'da ikinci defa yenilmesi icap etti. İdeolojik aygıtlar da insanlarda genellikle aynı hissi uyandırır. Çağa uymamalarına karşın bunu fark etmedikleri için hâlâ hayattadırlar, birilerinin cesaret edip onlara bu gerçeği hatırlatması lazımdır. İnsanlar psişik gerçeklikte yalnızca bir yanlış anlama vasıtasıyla; yâni bir şeyin bilinmemesi, konuşulmadan bırakılması, simgesel evrene dahil edilmemesi koşuluyla mevcut olan pek çok kendilikle yüz yüze gelmektedir. Kişi “çok fazla bilmeye” başladığında bunun bedelini “ ‘teniyle’ ”, “varlığının tözüyle” ödemektedir. Kişinin varlığının bağlanmış olduğu imgesel özdeşleşmeler serisinden meydana gelen bir “kendilik” olan ego, kişi çok fazla şey bilir de bilinçdışı hakikate çok yaklaşırsa dağılır. Oidipus'un hakikati öğrenince dayanılmaz bir

---

<sup>1071</sup> Slavoj Zizek, a.g.e., s. 67.

<sup>1072</sup> Sigmund Freud, *The Interpretation of Dreams*, SE, c. IV-V, p. 430; Türkçesi: *Düşlerin Yorumu*, 1-2, İstanbul: Payel Yayınları, 1996'dan naklen: Slavoj Zizek, a.g.e., s. 67.

boşluğun içine düşmesini “bu tür bir dramın paradigmatik bir örneği” olarak gösterebiliriz.<sup>1073</sup>

Zerdüşt kendisini tanrı (güçlü bir varlık) , insanları ise balık, yengeç gibi birer av olarak görmektedir. Onları balıyla (bilgi ve deneyimleriyle) avlayacak, üst insan için kurban edecektir. Nietzsche’ye göre insan masum doğar; ama bir kurban olarak yaşar. Kendisini ve her daim umutsuz bir şekilde tekrarlayan dünyayı bir tanrı gibi açıklayamaz. Bu sebeple kendisinde bir eksiklik duyar ve umutsuzluğa düşer. Onunkisi giderilmesi imkânsız bir umutsuzluktur.<sup>1074</sup> Hayvan ve üst insan arasında kalan bu varlığın alt edilmesi gerekir. *Böyle Buyurdu Zerdüşt*’ün birçok yerinde olduğu gibi Bal Kurbanı’nda da bunu dile getirmiştir. Zerdüşt, insanın yanılığardan ve yanılışmalardan kurtulması, kendi kendisini alt ederek “eksikli varlık”ını aşması, böylece kendi varlığından üst insanı doğurması için ona yardım etmek ister.<sup>1075</sup> Ne var ki bir anlamda onun yaptığı da insanları kendi ideolojisine tabii kılmaktır. Onun ideolojisindeki merkezde yer alan büyük özne- Özne- tanrı değil üst insandır. Zerdüşt, öteki öznelere üst insan adına seslenir. Tanrı’nın “son Kurtuluş”- “İsa’nın dirilişi” için kendi çiftini yaratması, “‘terk ettiği’ basit” özneyi “özne ama özne”ye- “insan ama tanrı”ya- dönüştürerek dünyaya göndermesi<sup>1076</sup> gibi Zerdüşt de burada bir özne- Özne olmuştur. Bir özne- Özne olarak diğer insanlara- öznelere- seslenir, onları Özne adına kendilerini kurban etmeleri için ikna etmeye çalışır. Yaşadığı deneyimler sonucu Gerçek’e yaklaşmış, onu simgeselleştirmeye çalışmış ve kendi perspektifine göre bir gerçeklik oluşturmuştur. Burada da “ ‘belli bir açıdan’, yâni arzu’nun desteklediği, nüfuz ettiği ve ‘çarpıttığı’ , ‘şahsi’ bir bakış”<sup>1077</sup> söz konusu olduğu için yanılışma kaçınılmazdır. Onun ideolojisinin de en sonunda insanı hayal kırıklığına

---

<sup>1073</sup> Slavoj Zizek, a.g.e., ss. 67- 68.

<sup>1074</sup> P. Ruciczec, *Existentialism for an Against*, Cambridge University Press, London, 1966, p. 54’ten naklen: Tuğba Çelik, “Gürsel Korat’ın Tarihsel Düzlemli Romanlarında Varoluşçuluk” , *Dil ve Edebiyat Dergisi / Journal of Linguistics and Literature*, Mersin Üniversitesi, I/8(2011), ss. 41-76, <http://www.mersin.edu.tr> [14. 08.2013] .

<sup>1075</sup> “Böyle Buyurdu Zerdüşt- Herkes İçin ve Hiçkimse İçin Bir Kitap- Friedrich Nietzsche”, 2 Aralık 2011, <http://www.insanokur.org> [14.08.2013] .

<sup>1076</sup> Louis Althusser, a.g.e., s. 111.

<sup>1077</sup> Slavoj Zizek, a.g.e., s. 26.

uğratan, kendisini ele vererek “yanılsama perdesinin düşmesi”ne<sup>1078</sup> neden olan bir yanı vardır.

Bu ideolojinin etiği bir kişi için kendine hakim olup kendini geliştirme, hayatı anlamlı kılan değerler yaratma gibi yararlı, yol gösterici işlevlere sahip olsa da öteki ile ilişkileri düzenleyen, bir arada yaşamayı sağlayan değerlerden yoksundur. Üst insandaki “egemenlik vurgusu”, kişiyi öteki ile kurulan, “besleyici” ilişkilerden tecrit edecektir. Heideggerci perspektif bu tecridi “bütün varlıkları ontolojik bir prensibe, oluşu hakimiyeti altına alarak varlığı mümkün kılan güç istemine indirgeyen ve üst insanı da, bu hakimiyetle, yâni varolmanın en yetkin biçimiyle özdeşleştiren bir etiğin kaçınılmaz bir sonucu” olarak değerlendirmiştir.<sup>1079</sup> Mal di Luna’da da bedeli çok ağır olan bir yanılsama üzerinde durulmuştur. Tanrıçıklar (özne- Özneler, ideolojik gücü elinde bulunduranlar), Samurai yüzlü yengeçlerden (genç militanlardan, öznelerden) kurban beklemektedir. Yengeçler Samurai yüzlüdür, bir Samurai gibi inandığı değerler uğruna savaşır, can verir ve can alır. Bu yengeçlerin kurban nesnesi ya öteki (diğer yengeçler) olacaktır ya da kendileri. Onları aileleri üzerlerine titreyerek, pek çok fedakârlıkta bulunarak yetiştirse bile nihayetinde ideolojiler onlara kıyacaktır. Bütün bu olumsuzluklar, anlatıcının direncini kırar, daha fazla yaşamak istemez, onunkisi savaşın neden olduğu haksızlıklar ve cinayetlerle sarsılan Virginia Woolf’un “İnsanlardan, düşüncelerden, yorgunluktan, kısacası beynimde dört dönen hayattan bir şey kalmadı” diye ifade ettiği<sup>1080</sup> duruma benzer. Ama inançları onu hayatına son vermekten de alıkoyar (Tırnakların uzaması yaşam fonksiyonlarının işlemeye devam ettiğini gösterir.). Samurai yüzlü yengeçlere kıyan tanrıçıklardan kendisinin gerçekleştirmeye cesaret edemeyeceği şeyi yapmasını ister. Dışarıdan gelen bir ölümle içine düştüğü nihilizmden kurtulabileceğini ummaktadır.

Marmara’nın *Nar- Güllü Rüzgârın Yönsüzlüğünde Kanıyor* şiirinde de *Mal di Luna*’dakine benzer bir gerilim vardır. Evren adaletsizliklerle, acılarla ve saçmalıklarla doludur, burada yaşamaya değmez; buna karşın şiirdeki cüce kendi

---

<sup>1078</sup>

<sup>1079</sup> Derda Küçükalp, a.g.t., ss. 120 -121.

<sup>1080</sup> Müslüm Yücel, a.g.e., s. 247.



yaşamına son vermek yerine bu katlanılmaz evrende yaşamaya devam eder; inandığı ve arzuladığı şeyler onu bu eylemi gerçekleştirmekten alıkoymaktadır:

Bu sonsuz yeryüzü satırında  
Kararması gözlerin, dönüşü başın  
“Al, geri ver ve yok et kendini” der  
Kısa kesik hecelerle.

Oysa cücenin kafası aşkla dolu  
Vurur gölgesini bir yola  
İri ve güçlü gölge  
Karşıtı gerçeğin  
Kılınsın diye  
bir yaşam öyküsü  
cüceye...

Açılır ve kapanmaz  
tarihin yakut yarası.<sup>1081</sup>

Şiirdeki cüce, insanı simgelemektedir. Burada modern insana bir eleştiri yapılmıştır. Marmara bu konuda Nietzsche ile hemfikirdir. İnsanlar hayatlarını “küçük erdemlerle”, “küçük boyuneğişlerle” devam ettiren ve gitgide küçülen, zavallı yaratıklardır. Onların arasında çok azı iradeye sahipken pek çoğu iradeye tutsaktır. Yine çok azı içtenken pek çoğu “sahte aktör”dür. Üstelik bu sahte aktörlerin arasında farkında olmadan ve istemeden artistlik edenler bulunmaktadır. “Sinek mutluluklar” yaşayan bu cücelerin “güneşli pencere camlarındaki vızıltıları” duyulabilir. Onlar, kimsenin kendilerine acı vermemesi için ihtiyatlı davranırlar. Korkak oldukları için herkese uyum ve saygı gösterirler. Kurtları köpekleştirdikleri gibi kendilerini de en basit evcil hayvana dönüştürürler. Çok fazla esirgenir ve çok fazla özveride bulunurlar. Geleceğin kanından emerek yaşarlar ve yazgılarına da razıdırlar. Yavaş yavaş düşmekte, fakirleşmekte, kısırlaşmakta, kurumuş otlara benzemektedirler.<sup>1082</sup> Marmara, Nietzsche gibi eksik ve kusurlu bir varlık olması ve kendi doğasından uzaklaşması dolayısıyla insandan cüce diye söz etmektedir. İçinde bulunduğu dünyada bu zavallı ve güçsüz yaratık için pek çok mihnet ve ıstırap vardır, sanki her şey onun aleyhinedir. Alman Antropolog Arnold Gehlen de insan ile çevresi arasındaki fizyolojik uyumsuzluğa dikkat çeker.

<sup>1081</sup> Nilgün Marmara, “Nar- Güllü Rüzgârın Yönsüzlüğünde Kaniyor”, Nilgün Marmara, a.g.e., s. 111.

<sup>1082</sup> Friedrich Nietzsche, a.g.e., ss. 158- 161.

Gehlen'e göre bir hayvanın bütün organları birer "çevreye uyma" iken insanın organları böyle bir özelliğe sahip değildir. Örneğin devekuşu step için, şempanze orman için yaratılmış gibidir. İnsanın ise organları doğa koşullarına uygun değildir. Buz Devri hayvanlarının hepsi tüylükten insan kendisini soğuktan koruyacak tüylere sahip değildir. Bütün hayvanlar çevreye uyarak hayatlarını devam ettirirken insan çevresini kendisine uydurarak hayatını devam ettirir. Hayvan doğa için tam ve uygun, insan ise eksik ve karşıttır. Hayvanın bütün hareketleri doğa nasıl istediye öyle programlanmıştır, insanın bütün davranışları ise doğaya aykırı özellik gösterir gibidir. Hayvan, organlarının özelleşmesi dolayısıyla çevresine bağlı kalmıştır. İnsan ise beyin- el diyalektiği sayesinde çevresine karşı hayvandan bir ölçüde daha özgürdür. Bu nedenle hayvan elverişsiz koşullar içinde türünü yok ederken insan varlığını sürdürebilmektedir. Beyni ve eli insana özel durumlar karşısında sınırlı da olsa bir özgürlük vermiştir. İnsan beynini ve elini kullanarak çevre koşullarını değiştirmekte, bu şekilde kendini korumaktadır. Hayvanlar yaşamak için ateş, balta, silah gibi araç-gereçlere ihtiyaç duymazlar. İnsan ise fiziksel yönden o kadar zayıf ve güçsüzdür ki bu aletler olmadan yokolup gider. Onun ömrü doğaya karşı savarak geçmektedir ve o isterse doğayı yenebilir.<sup>1083</sup> Bize göre doğayı yenmek mümkün değildir ve doğa insana tamamen karşı olan bir şey değildir, onun insana dost bir yüzü de vardır. Onun insana dost yanını yadsımamakla birlikte doğa insan için adeta kendisini ortadan kaldırmaya çalışan bir düşman gibi de davranabilmektedir.

İnsan ile evren arasındaki uyumsuzluğa dikkat çekenlerden biri de Albert Camus olmuştur. Onun kesin olarak emin olduğu birkaç şeyden biri usa sahip bir varlık olan insan ile usa aykırı evren arasındaki bu karşıtlıktır:

(...) Ayrılamayacağım birkaç kesin gerçek var elimde. Bildiğim, kesin olan, yadsıyamayacağım, atamayacağım, işte önemli olan bu. Benliğimin belirsiz özelemlerle yaşayan bu bölümünden, bu birlik isteğinden başka, bu çözüme isteğinden başka, bu aydınlık ve uygunluk gereksiniminden başka her şeyi yadsıyabilirim. Beni çevreleyen, bana çarpan ya da beni götüren bu dünyada, bu kaostan, her şeyin başı raslantıdan başka, kargaşadan doğan bu tanrısal denklikten başka her şeyi çürütebilirim. Bu dünyanın kendisini aşan bir anlamı var mı bilmiyorum. Ama bu anlamı bilmediğimi, öğrenmenin de benim için şimdilik

<sup>1083</sup> A. Gehlen, *Der Mensch, Seine Natur and Seine Stellung in der Welt*, [y.s.], 1940'tan naklen: Orhan Hançerlioğlu, a.g.e., ss. 16- 17.

olanaksız olduğunu biliyorum. Kendi koşulumun dışında olan bir anlamın benim için anlamı ne? Ben ancak insan ölçüleriyle anlayabilirim. Dokunduğum şey, bana karşı direnen şey, işte budur benim anlamadığım. Bu iki kesinlik, saltıklık ve birlik isteğimle bu dünyanın usa ve mantığa uygun bir ilkeye indirgenmezliği, bunları uzlaştıramayacağımı da biliyorum. Yalana başvurmadıkça, benim olmayan, benim kendi koşulumun sınırları içinde hiçbir anlam taşımayan bir umudu araya sokmadıkça, bundan başka hangi gerçeği tanıyabilirim?<sup>1084</sup>

Ona göre insanı evrenin karşıtı yapan şey, insanın sahip olduğu ustur:

Ağaçlar arasında bir ağaç, hayvanlar arasında bir kedi olsaydım bu yaşamın bir anlamı olurdu, daha doğrusu bu sorunun hiç anlamı olmazdı, çünkü dünyadan bir parça olurdu. Bu dünya olurdu, oysa şimdi tüm yakınlık gereksinimimle onun karşısındayım. Öylesine önemsiz olan bu us, işte beni tüm evrenin karşıtı yapan bu. Bir kalemde yadsıyamam onu. Öyleyse doğru olduğuna inandığımı bırakmamalıyım. Bana karşı bile olsa, alabildiğine açık bulduğumu alıkoymalıyım. Bu uzlaşmazlığın, dünya ile düşüncem arasındaki bu kırılmanın temeli, bu konudaki bilinçliliğim değil de nedir? (...) <sup>1085</sup>

Bu hususta Camus'un saçma felsefesi, Darwinci bilim ve din aynı şeyi söylemektedir. Hollandalı Anatom Loius Bolk, beynin büyümesi ile birlikte insan vücudunda fiziksel gelişmenin yavaşlamasına neden olan engelleyici hormonların çoğaldığını, böylece insanın güçsüzleştiğini belirtir. Hayvanlar dünyaya geldikten çok kısa bir süre sonra yürürken insanın dünyaya geldikten sonra yürümesi bir yılı bulmaktadır. Hayvanlar birkaç gün ya da birkaç yılda fiziksel gelişimini tamamlayabilmekteyken insanın büyümesi yaklaşık on dokuz yıl sürmektedir. Hayvanlarda üretme yeteneği birkaç ay ya da birkaç yılda ortaya çıkarken insanda üreme yeteneğinin ortaya çıkışı aşağı yukarı on beş yıldır. Hayvanlar tüylü doğmaktadır, insanlar ise ancak on beş yılda tüylenebilmektedir. İnsan çok uzun bir süre embriyonal durumunda kalmakta, onun gelişimindeki bu gecikme de neredeyse tamamen kaybolmaya kadar gidecek olan bir organ gerilemesini beraberinde getirecek ve güçsüzlüğe yol açacaktır. Hayvanlar çevrelerine uyum sağlamaktadır, insan ise beyninin büyümesinden kaynaklanan güçsüzlüğünden dolayı çevresine ayak uyduramamıştır. Bunun üzerine insan ve çevre arasında bir mücadele başlamış ve insan gelişmiş aklını kullanarak uyum sağlayamadığı çevreyi kendisine uydurmaya çalışmıştır.<sup>1086</sup> Bize göre insan doğaya karşıt olsa bile onun bir parçasıdır ve gelişmiş

<sup>1084</sup> Albert Camus, "Uyumsuz Özgürlük", *Sisifos Söyleni*, s. 65.

<sup>1085</sup> Albert Camus, "Uyumsuz Özgürlük", a.g.e., ss. 65- 66.

<sup>1086</sup> Orhan Hançerlioğlu, a.g.e., s. 16.

aklı, farkındalık yetisi dolayısıyla bu evrende katlanılması çok güç acılar çekmektedir.

*Kur'an- ı Kerim*'de de bunun üzerinde durulur. Akıl insana verilen bir emanettir, bu emaneti taşımak ise çok zordur, dağların bile yüklenemeyeceği kadar ağır bir mesuliyettir: “Biz emaneti göklere, yere, dağlara teklif ettik de onlar bunu yüklenmekten kaçındılar, zira sorumluluğundan korktular, ama onu insan yükledi.”<sup>1087</sup> Suat Yıldırım, bu ayette geçen emanetin “farzlar, yükümlülükler, Allah'a itaat, akıl ve düşünme kabiliyeti” olarak tefsir edildiğini, ayrıca “kader sırrı; yâni Allah'ın takdirine razı olma” diye tefsir edenlerin de olduğunu belirtir. Bütün yaratılanlar içinde yalnızca insan bir benliğe sahiptir. İnsanın içindeki “ben”in de asıl mahiyetini kavrayıp Rabb'ine yönelmesi gerekir. Aksi takdirde mahiyeti “dünyayı zulüm, inkâr ve şirkin dehşeti ile dolduran bir mahiyet” hâlini alacaktır.<sup>1088</sup> İnsan aklını kullanarak yükselebileceği gibi “aşağuların aşağısı” konumuna da düşebilmektedir. Akıl insana dayanılması çok güç acılar verdiği ve onu felaketlere sürüklediği gibi onun kurtuluşu da olmaktadır. Hançerlioğlu, insanın gücünün güçsüzlüğünde olduğunu belirtir, onun güçsüzlüğündeki yegâne güç ise aklıdır:

(...) Denilebilir ki insanın gücü güçsüzlüğündedir. İnsan çevresine uyamayacak kadar güçsüzleştiğinden, çevresini kendisine uydurabilmek için akıllanmak zorunda kalmıştır. Beyni büyümüş, zekâsı artmıştır. Maymun, soğuğa karşı, kıllanarak yaşar. İnsan kıllanamayınca, maymunun dersini yüzüp kendi sırtına geçirerek yaşar. Bu yüzdendir ki dağ hayvanı dağda, ova hayvanı ovada, deniz hayvanı denizde, sıcak hava hayvanı sıcakta, soğuk hava hayvanı soğukta yaşayabildiği hâlde insan, dünyanın her köşesinde yaşamaktadır.

İnsan, fiziksel olarak güçsüz bir varlık olduğundan hayatını devam ettirmek için aklını kullanarak çeşitli araç- gereçler yapmış ve çevresindeki diğer insanlarla birlik içinde hareket etmiştir, çeşitli bilimsel kuramlar kültür ve toplumun ortaya çıkışını bu şekilde açıklamaktadır. İnsandaki bilinç, doğanın basit bir ürünü değildi, toplumsal koşullar onun ortaya çıkmasını sağladı. Bilincin toplumsal bir karakteri vardır. Bir insanın toplumsal ilişkilerden, yaşamdan ve hareketlilikten soyutlanmış bir şekilde insan olması mümkün değildir. İnsanın genetik olan içgüdüsel davranışlarının

<sup>1087</sup> Ahzâb 33/ 72, Suat Yıldırım, *Kur'an- ı Kerim Meali ve Tefsiri*, Feza Gazetecilik A.Ş. , İstanbul, [t.s.] , s. 426.

<sup>1088</sup>Suat Yıldırım, a.g.e., s. 426.

yerini zaman içinde birbirleri ile kaynaşabilen plastik davranışlar almıştır. İnsan dilini kullanmaya başlayınca da yeni bir diyalektik, dil-düşünce diyalektiği, ortaya çıkmıştır. Dil ile düşünce birbiriyle etkileşim hâlinde, genel diyalektiğin içinde hızlı bir şekilde gelişen özel bir diyalektiğe başlamıştır. İnsan dilin temel birimi olan sözcükler vasıtasıyla dünyanın fiziksel yüklerinden kurtulmuş ve bilgiye ulaşmak için kullanmak zorunda olduğu güç ve zamandan kazanmıştır. Artık bazı işleri için gitmesine, görmesine, dokunmasına gerek kalmamıştır; düşünmesi kâfidir. Dil-düşünce diyalektiği sayesinde insan geçmişi ve geleceğini birleştirmiş, uzağı yakına getirmiştir. Geçmişi bilebilen, geleceği tasarlayabilen bu güçsüz varlık süreyi ve uzayı ele geçirmiştir. Duyular ve izlenimler yığınının oyun vasıtasıyla düzenlemiş, soyutlamalar yapmıştır. Gözün oyunun temin ettiği duyuların birlikteliğinden destek olarak diğer duyuların da görevlerini yüklenmesiyle insan, yükü hafifletilmiş optik bir dünyaya geçiş yapmıştır. Varlıkların başka duyuların niteliklerini de içine alan optik görünümlerine simge denir. İnsan artık eylemsel oyunlar vasıtasıyla edindiği simgeleri kullanmaktadır.<sup>1089</sup> Onun yaşadığı dünya artık simgesel bir dünyadır.

İnsan hayatta kalabilmek, varlığını devam ettirebilmek için dünya üzerinde ve kendi içinde yeni bir dünya kurmuş, böylece insan olmuştur. İnsanın simgeyi yaratması gibi simge de insanı yaratmıştır. Lacan, *Ecrits*'te bu durumu şöyle izah etmiştir: “Özne denen ağ örgüsü dilin özelliklerinden meydana getirilmiştir. Özne, içinde dilin yapısının bulunacağı, kendisinin de dilin yapısının bir maddesi olduğu sonuçlardan ibarettir...”<sup>1090</sup> *Nar Gülü Rüzgârın Yönsüzlüğünde Kanıyor* şiirinde de insanın baş döndürücü nitelikteki, karmaşık simgeler dünyasına, dilsel dünyaya ya da sonu olmayan yeryüzü metnine dahil oluşu üzerinde durulmuştur.

“Bu sonsuz yeryüzü satırında/ Kararması gözlerin, dönüşü başın/ ‘Al, geri ver ve yok et kendini’ der/ Kısa kesik hecelerle.”<sup>1091</sup> dizeleri insanın dünyaya gelişle birlikte yaşadığı “kırılma” ile ilgilidir. Kişinin dünyaya gelmesi, kendisinin

<sup>1089</sup> Orhan Hançerlioğlu, a.g.e., ss. 16, 19- 22.

<sup>1090</sup> Jacques Lacan, *Ecrits (Yazılar)*, Paris: Editions du Seuil, 1966, s. 689'dan naklen: Rosalind Coward ve John Ellis, a.g.e., s. 188.

<sup>1091</sup> Nilgün Marmara, “Nar- Gülü Rüzgârın Yönsüzlüğünde Kanıyor”, Nilgün Marmara, a.g.e., s. 111.

belirlemediği koşullarca belirlenmesi, doğal alandan çıkarak kültürel alanın denetimine girmesidir. Kişi, kendisini “zorunlu bir özneleşme süreci” içinde bulur; dağılmış, paramparça olmuştur. Onunkisi “anlamlandırılmayacağı bir evren içerisinde” ve “bütünsellikten uzak” bir varoluştur. Ama bu süreçte parçaların bir araya getirilmesi zorunludur; imgesel bir dünyada bulunan öznenin kendi parçalanmışlığından bir bütün oluşturması gerekir. Özne bilişsel alanda gerçekleşen parçalanmanın aşılması ve dilsel edinim süreciyle birlikte imgesel dünyadan simgesel dünyaya geçebilecektir. İnsan bedeni bebeklik döneminde annenin bedeninin bir uzantısı gibidir.<sup>1092</sup> Bebek, senestezik duyularını, hareketlerini eşgüdümleyemez; bunun sonucunda da kendi bedenini bütünsel bir şekilde algılayamaz<sup>1093</sup>. Onu sahip olmayı çok isteyip de sahip olamadığı fallus olarak kodlayan annesine bağımlı olduğu için bebek de annesinin arzusunun gerçekleşmek arzusu duyar<sup>1094</sup> ve kendisinin bedensel imgesini kazanmak için uğraşır<sup>1095</sup>. Annenin dölyatağından çıkmış bulunan insan yavrusu kendisini başka bir dölyatağında bulacaktır. Lacan ondan “simgesel dölyatağı” diye söz eder:

Bu infans (gelişmemişlik, bebeklik) döneminde henüz hareket güçsüzlüğü ve beslenme bağımlılığında yaşayan insan yavrusu olan varlık tarafından hayali imgenin coşkuyla ele geçirilmesi, 'ben'in' (je)- öteki ile özdeşleşmenin diyalektiğinde nesnelleşmesinden ve dilin özne işlevini evrensel istem içinde kurmasından önce- temel (premordial) bir biçimde çökeldiği simgesel dölyatağını ilginç bir şekilde sergiler.<sup>1096</sup>

Özne kendisini simgesel dölyatağında gerçekleştirir. Bebek burada kendi parçalanmışlığını aşarak kendisinden özneyi meydana getirir; uzantı olma durumundan kurtularak özne hâline gelir. Bebeğin öteki ile yüzyüze geldiği ve kendini bir bütünlük olarak kurguladığı, böylece varoluşunu anlamlandırdığı bir “yeniden üretim aşaması” olan bu dönem “Ayna Evresi” diye adlandırılmıştır.

---

<sup>1092</sup> Barış Çoban, “Lacan: Aynalar Şövalyesi ya da Bilinçdışında Bir Seyyah”, ss. 3- 4, <http://www.academia.edu> [04.09.2013].

<sup>1093</sup> S. M. Tura, *Freud'dan Lacan'a Psikanaliz*, İstanbul: Ayrıntı Yayınları,1996, s. 126'dan naklen: Barış Çoban, a.g.m., s. 4.

<sup>1094</sup> Barış Çoban, a.g.m., s. 4.

<sup>1095</sup> S.M. Tura, *Freud'dan Lacan'a Psikanaliz*, İstanbul: Ayrıntı Yayınları,1996, s. 129' dan naklen: Barış Çoban, a.g.m., s. 4.

<sup>1096</sup> S. M. Tura, *Freud'dan Lacan'a Psikanaliz*, İstanbul: Ayrıntı Yayınları,1996, ss. 126- 127' den naklen: Barış Çoban, a.g.m., s. 4.

Lacan, bu dönemi ele alırken Narkissos mitinden de yararlanmıştı. Narkissos ayna aracılığıyla kendi gerçekliğinin farkına varmış ve bu farkındalık da onu parçalayıp yapıbozuma uğratmıştır. Bu duruma olumsuz bir anlam yüklenmişken ( “şimdiye dek kendine yabancı olan kendini tanıdığı anda kendini yok eder” ) Lacancı perspektif ayna ile ilgili olumlu bir farkındalık önermesi oluşturmuştur: “şimdiye dek kendi olamayan yabancılaşarak kendi farkındalığını yaratır”. Ayna hem yabancılaşma ile öteki problemlerine yol açmakta ve bir kopuşu imlemektedir hem de “bütünleşmenin yaratıcı ögesi” olarak işlev görmektedir. Aynanın kişinin yaşamına girmesi bu kişinin kendisinden koparılmasına neden olmaktadır.<sup>1097</sup> Aynada gördüğü imge kişiyi kendisini ötekilerden kaynaklanan ciddi bir yabancılaşmaya hazırlamaktadır<sup>1098</sup>.

Çocuk; aynadaki bütünsel imgesiyle, annesinin ya da çevresindeki başka birinin – örneğin kendisiyle aynı yaşta olan bir arkadaşı- görsel imgesiyle imgesel olarak özdeşleşir, bu yolla parçalanmışlık- kendi bedeni böyle algılar- durumundan kurtulmaya, bedeninin bütünlüğünü yeniden sağlamaya çalışır<sup>1099</sup>. Öteki ile özdeşleşerek kendi bütünlüğünü yakalamak ister. “Birleşik bütünün imgesi”ne erişmek için kimliğini başka bir alana yerleştirmeye mecbur edilir.<sup>1100</sup> O zamana kadar doğal bütünlüğün içinde dağınmış bir durumda olan çocuk kendini var etmek uğruna doğal bütünlükten ayrılacaktır. Dünyayı dışsallaştırıp nesneleştirecek, yaşamı şimdiye kadar dolayumsuz bir şekilde deneyimlemişken şimdi onu dolayım lamayı öğrenecektir. Yâni ayna kişiyi bir yandan kendisi ve kültürelle tanıştırmakta bir yandan da dolayumsuz gerçeğe- doğaya- yabancılaştırmaktadır. Kişi bu evreyi geçtikten sonra arzu kavramının belirlediği dilsel yapının alanına, simgesel alana girmektedir. Bu alana girmek için çocuğun anneden ayrılarak farklı bir kendiliğe dönüşmesi zorunluluğu onda bir daha asla geri alamayacağı bir kayba yol açacaktır. Yâni çocuk kendisi ile çevresi arasındaki farkı anladığında bireyselleşmiş bir varlığa dönüşecek;

<sup>1097</sup> Barış Çoban, a.g.m., ss. 4- 5.

<sup>1098</sup> E. Abrevaya, *Aynadan Ötekine*, İstanbul: Bağlam Yayınları, 2000, s. 73’ten naklen: Barış Çoban, a.g.m., s. 5.

<sup>1099</sup> S.M. Tura, *Freud’dan Lacan’a Psikanaliz*, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1996, s. 126’ dan naklen: Barış Çoban, a.g.m., s. 5.

<sup>1100</sup> John Ellis ve Rosalind Coward, *Dil ve Maddecilik*, İletişim Yayınları, İstanbul 1984, s. 192’den naklen: Barış Çoban, a.g.m., s. 5.

ama bunun sonucunda da doğal süreçte hissettiği “ilksel birlik (güvenlik) duygusunu” kaybedecektir.<sup>1101</sup> Dilsel dünyadaki ya da yeryüzü satırındaki söz konusu farkındalık ve kayıp onun başını döndürüp gözlerini karartacak, onu kaygılandırıp huzursuz edecektir.

Simgesel alana giriş başka türlü mümkün olmamaktadır. İlksel birlik (güvenlik) duygusunun yaşandığı yerde- gerçeğin alanında- eksiklik ve yitim olmadığı için doyurulacak gereksinimler, dolayısıyla dil de yoktur. Bunun sebebi dilin daima “yitik ve yokluğa ilişkin” olmasıdır. Kişi sadece istediği nesne yoksa onun yerini alan sözcüğe ihtiyaç duymaktadır. Dilsel dünyaya girişle birlikte bu eksiksiz, bütünlüklü yapı geride kalır. Bundan böyle gerçek- simgesel ilişkisinde simgesel olan belirleyicidir, gerçeğe yalnızca simgeselden dolaymlanarak erişilebilmektedir.<sup>1102</sup> Bu yüzden “gerçeğin ancak simgesel aracılığıyla işlemesi ve ona ancak simgesel aracılığıyla ulaşılabilmesi” olgusu onun “simgesele içkin bir etken” olduğunu göstermez. Gerçek kavramı simgesele direndiği, simgeselden kaçtığı için simgesel alanda ancak ondaki bozuklukların kılığına girilerek belirlenebilmektedir. Bu kavram “simgesel yasanın nedenselliğini bozan namevcut neden” olarak da ifade edilebilir.<sup>1103</sup>

Gerçek dönemi yerini ayna evresine bırakıp çocuğun kendi bedenini dış dünyadan ayırıştırmasının ardından çocuk yepyeni bir dünyaya- istemlerin dünyasına- adım atacaktır. Kültür ve uygarlığın ürünü olan istemlerin nesnelere karşılansması mümkün değildir. Nesnelere yokluğu simgelerle telafi edilir. Ayna evresinde “etkin bir belirleyen” konumunda olan öteki bu süreçte daha da önem kazanacaktır; bunun sebebi ise istemlerin daima diğerlerinin kabulü ve tanınmasını gerektirmesidir. Artık öteki süregelen bir şekilde bütün ilişkilerde belirleyici olan temel öge konumundadır. Bu bilgiler ekseninde aşk, sevgi gibi duygusal ilişkiler ilksel istemlerdendir. Sevgi ilişkisini geçmişteki eksiksizlik, bütünsellik duygusunu yeniden yaşantılama isteği

---

<sup>1101</sup> Barış Çoban, a.g.m., ss. 5- 6.

<sup>1102</sup> Barış Çoban, a.g.m., s. 6.

<sup>1103</sup> Slavoj Žižek, *Kırılğan Temas*, İstanbul: Metis Yayınları, 2002, s. 41'den naklen: Barış Çoban, a.g.m., s. 6.



olarak açıklayabiliriz. Bir bebek yeniden bu duyguyu yaşamının imkânsızlığı içerisinde, öteki kavramının ortaya çıkmasıyla birlikte “kültürel insanî özne olma süreci” içine girer. Onun simgesel alan içinde kullandığı ilksel nesnelere kendisi için birer “küçük öteki”dir (“objet petit a”). Herhangi bir nesnenin yok olup tekrar ortaya çıkmasına dayanan fort/ da (var/ yok) oyunu, ona bir nesnenin kaybolabileceğini gösterir, bu sayede bebek kayıp, eksik, yitik gibi kavramların düşüncesini geliştirirken kendi tamamlanmamışlığını hatırlar. Dil de zaten eksiklik, yokluk düşüncesine dayanmaktadır.

Bebeğin Ayna evresinde yaşadığı ayrışma ve öteki ile birlikte simgesel alana dahil olma sürecinde simgesel ve imgesel düzen birbirleriyle çakışır; onları birbirinden ayıran bir çizgi yoktur, birlikte varlıklarını sürdürürler. Kişi konuşmayı öğrenmeye ve ben bilincini geliştirmeye başladığında dilsel yapının yansıması ve ürünü olan simgesel düzene girer. İmgesel düzende ise onun bilinçdışının etkilerinden haberi yoktur, kişi simgesel düzenin geçirgen olduğunu düşünür ve gerçeğin simgesel düzende olmadığını farkında değildir. İmgesel düzen “kabaca imgelerin üretildiği ve öznelerin imgelemenin hazzını yaşadıkları yer” değildir, “öznenin simgesel düzeni yanlış tanıdığı yer” olarak anlaşılmalıdır. Bu yanılsamalı alan insanın gerçeğin yüklerini üzerinden atmak için yararlandığı zorunlu bir yanılsamaya imkân verir. Lacan’a göre din ve mitoloji de bu alandan kaynağını alır. İdeoloji, mitoloji ve din kişinin kendisini ve içinde bulunduğu dünyayı anlaşılabilir ve katlanılabilir hâle getiren kurgusalın ürünleridir. Gerçeğe erişmenin imkânsızlığı onu kurgusal bir gerçeklik yaratmaya mecbur etmiştir. Bu gerçeklik dolayımıdır. Şöyle ki özne kendisini var etmeye çalışırken çıkış ve bağlantı yerlerini asla kavrayamayacağı dolayımamlara başvurmaktadır. İnsanların deneyimlediği gerçeklik, “kendinde şey” özelliği göstermez, simgesel düzenekler vasıtasıyla daha önceden simgeselleştirilip kurulmuştur.<sup>1104</sup>

İnsanın dilsel dünyadaki ya da yeryüzü satırındaki öyküsü kısa ama karmaşıktır. Mesele depresyonda olan bir insanın fark edip günlüğünde dile getirdiği

---

<sup>1104</sup> Barış Çoban, a.g.m., ss. 6- 7.

gibi gitgide küçülerek kendi görüntüsünde yok olmak ve kendisini bir şekilde yeniden var etmeye çalışmaktır:

9 Kasım 1972,

Sessizlik bir değişim getiriyor. Evet, sıkıntı. Anlamsız, saçma. Ve artık kendimi tanımıyorum. Ben, kimim? Sanki diğerlerinin bana verdiği ad yaşıyor. Kendimi yok hissediyorum. Sıkılıyorum demek, artık kendim için yaşamıyorum demek olsa gerek. Sıkıldığım zaman kendimi hiç istemiyorum. Başkalarının beni bir varlık olarak tanımaları karşısında küçülüyorum. Bu küçüklük potansiyel güçle beni yeniden entelektüel çalışmaya götürüyor. Evet, bu entelektüel çalışma kendimin bir görüntü olarak insanlığı temsil etme yoluyla kendi yokluğumun karşısında insanlığın kaderini betimlemektir.<sup>1105</sup>

Gölgesi büyüdükçe cüceleşen insanın gölgesini büyüterek kendisine geniş bir yanılmalara alanı açmasını ve yeni bir yol çizmesini sağlayan aşk onun yoksunluğundan beslenir. Kişi kendisini- özne kimliğini- alır almaz yok ederek geri iade etmeyi, böylece gerçeğe yeniden erişmeyi arzulamaktadır. Öznenin nesneden ayrılmadığı, bütünlük duygusunun yaşandığı ânın- bir anlamda ölümün- özlemi içindedir; ancak içinde bulunduğu koşullar içinde imkânsız istemektedir. Önceden kurulmuş olan bu düzenin içinde kendisini bulmakta ve simgesel düzeneklerden yararlanarak dünyaya anlam vermekte, gerçekliği tanımlamaktadır; ne var ki hiçbir zaman hedefini tam olarak gerçekleştirilememektedir. Gerçeğin bir bölümü de simgeselleştirilmemiş bir şekilde kalmaktadır. Bu simgeleştirilemeyen gerçek parçası “hayalî görüntüler (spectral apparition)” hâlinde geri dönmektedir; fakat kendisini tam ve başarılı bir simgeselleştirme aracılığıyla sunamadığı ve gerçeklik ile gerçeği birbirinden ebediyen ayıran boşlukta hayali görüntüler tezahür ettiği için asla dolaysız bir şekilde kendisi olamaz ve bütünsel durumda bulunmaz. Dolayısıyla gerçeklik “simgesel bir kurgu” mahiyetindedir: “Spektre, simgesel olarak kurulan gerçeklikten kaçanı simgeleştirir”.<sup>1106</sup> Gerçeklik gerçek değil, gerçeğin karşıtıdır.

Simgesel düzende “derin, yapısal bir zorunluluk” vardır ki “ ‘Öteki’ (büyük ‘Ö’teki) ” diye adlandırılmıştır. Zizek ondan şöyle söz eder:

..kendi kimliğimi tanımlamak için Öteki Özne'ye ihtiyaç duyarım. Öteki'nin benim ne olduğum hakkındaki düşüncesi, benim en mahrem özkimliğimin yüreğine kazınır. Bu yüzden, Lacan'ın büyük Öteki –nüfuz edilmez bir opaklığı

<sup>1105</sup> M. Mukadder Yakupoğlu, *Ahlâk ve Şiddet*, İstanbul: Göçebe Yayınları, 1997, s. 25.

<sup>1106</sup> Barış Çoban, a.g.m., ss. 7-8.

olan bir başka özne, ama aynı zamanda da başka öznelerle karşılaştığım simgesel yapı, nötr olan- kavramının etrafını saran muğlaklık, basit bir kafa karışıklığının ürünü değildir(...)<sup>1107</sup>

Bütün öğeler merkezî bir alan konumunda olan Öteki ile ilişkilidir. Onun durumu asla sonlanmayacak bir eksik meydana getirir. Lacan bu eksiği “arzu” diye tanımlamıştır. Onu her daim Öteki olmaya duyulan; ama bir türlü ulaşılamayan şiddetli istek olarak ifade edebiliriz. Lacancı psikanalizin terminolojisinde arzu ile “bir nesneye (gereksinim) ya da başkası tarafından sevilme (istem) ve tanınma arzusu” değil “sistemin, simgesel düzenin ve dilin merkezi” kastedilmektedir.<sup>1108</sup> İlişkinin iki tarafı öteki ve özne, gereksinim özneleri ve aşkın nesnelere olmak için yetersizdir; ancak ikisinin de arzusunun nedeninin yerine geçmesi gereklidir<sup>1109</sup>.

Ön-oidipal döneme karşılık gelen ayna evresinde ben kendisini öteki ile ilişkisi üzerine tesis eder. Öteki ile beraber varolmayı, onda kaybolmayı arzular. Bir bebek için en ilksel ve en önemli öteki ise kendi annesidir ki onunla birleşmeyi ve onun varlığında kaybolmayı arzular. Ben-öteki ayrımının ortadan kalkması ve yarığın kapanması istemi söz konusudur. Bebek bunun gerçekleşmesinin annesinin olmayı arzuladığı şey olmakla mümkün olduğundan hareketle annesinin bu arzusunu gerçekleştirmeye çalışır. Anne ise eksiğin tamamlanmasını; büyük Öteki olmayı; eksiğini kapatarak merkeze yerleşmeyi, fallusa erişmeyi arzular. Freudcu bilgiler ekseninde Oidipus kompleksi de bebeğin anne ile beraber varolmak için onunla cinsel ilişkiye girme arzusunu geliştirdiğini ifade eder, “penis eksikliği” ise “eksik” kavramını temsil eder. Bebek annesiyle birlikte olarak onun arzusunu yerine getireceğini düşünür.<sup>1110</sup> Anne fallusu arzuladığı için çocuk da onun bu arzusunu doyurmayı, bu yüzden de fallus olmayı ister<sup>1111</sup>. Yani: “ ‘Arzu’ her zaman başkasının arzusudur.” Anne- çocuk ilişkisine üçüncü şahıs olarak dahil olan baba ise bu arzusunun

---

<sup>1107</sup> Slavoj Žižek, *Kırılğan Temas*, İstanbul: Metis Yayınları, 2002, s. 97’den naklen: Barış Çoban, a.g.m., s. 8.

<sup>1108</sup> Barış Çoban, a.g.m., s. 8

<sup>1109</sup> Jacques Lacan, *Fallus’un Anlamı*, İstanbul: Afa Yayınları, 1994, s. 55’ten naklen: Barış Çoban, a.g.m., s. 8

<sup>1110</sup> Barış Çoban, a.g.m., s. 8.

<sup>1111</sup> J. Lacan, *Fallus’un Anlamı*, İstanbul: Afa Yayınları, 1994, s. 59’dan naklen: Barış Çoban, a.g.m., ss. 8- 9.

gerçekleşmesine bir engeldir, bebeği kastrasyon ile tehdit eder; ona annesine duyduğu arzudan vazgeçmesini anlatır. Aksi takdirde penisini kaybetme, eksik kalma duygusunu yaşayacaktır. Lacan'a göre buradaki kastrasyon tehtidi yapısal anlamdaki "eksik" in metaforudur; bu tehdit gerçek anlamdaki babadan gelmemektedir. "Eksik" kavramı dilsel alanla ilgilidir, "dil in temel yapısal lığının bir parçası" durumundadır. Burada baba somut bir kişi değil simgesel alanın yapısına ilişkin bir kuraldır.<sup>1112</sup> Dor'un da belirttiği gibi: "(...)Bir başka gösterenin yerini alan bir gösterendir."<sup>1113</sup>

Gelecek, simgesel düzende "babanın adı" veya "babanın yasası" diye beliren bu kural ya da gösterene bağımlıdır; o, bir zorunluluktur<sup>1114</sup>. Yâni dünyaya gelen insan yavrusu bir özne hâline gelebilmek için dilin ya da simgesel düzenin kurallarına uymak zorundadır, bu açıdan babanın olumlu bir işlevi vardır: "(...)temel olarak arzu ile yasayı birleştirmek (...)"<sup>1115</sup>

"Babanın adı", simgesel düzenin veya dilin bir ürünü olan fallusa gönderme yapar. "Simgesel düzenin babaya dayalı doğasının merkezi" olan fallus temel bir belirleyicidir, bütün bir yapıya sabitlik verir. Yâni süregelen bir akışkanlık gösteren, hareket hâlinde olan gösterenler zincirinin merkezinde yer alır, bunun sonucunda da bu akışkan dil oyunu sona erer ve gösterenler sabit bir anlam kazanır. Fallus merkezde olduğu ve bütün sistemi yönettiği için herkes ona sahip olmayı veya o olmayı ister; ne var ki sistemin hiçbir ögesi merkezin yerini alamayacağı için hiç kimse bunu gerçekleştiremez. Lacan, hiçbir zaman tatmin edilemeyecek bu isteği "arzu" diye adlandırmıştır. İnsanların cinsiyetlerini- "cinsiyetlerin varolmalarını ve yaşadıkları ilişkileri" - de fallus belirlemektedir. Şöyle ki erkekler fallusa sahip olabileceklerini zannederler, bir yanılsama içindedirler. "Penis kıskançlığı" ile yaralanmış olan kızların durumu ise çok daha zordur. Onları "penis yokluğu"

---

<sup>1112</sup> Barış Çoban, a.g.m., s. 9.

<sup>1113</sup> Joel Dor, "The Epistemological Status of Lacan's Mathematical Paradigms.", David Pettigrew and F. Raffoul, *Disseminating Lacan*, State University of York, 1996, p. 94'ten naklen: Barış Çoban, a.g.m., s. 9.

<sup>1114</sup> J. Lacan, *Fallus'un Anlamı*, İstanbul: Afa Yayınları, 1994, s. 60'tan naklen: Barış Çoban, a.g.m., s. 9.

<sup>1115</sup> J. Lacan, *Ecrits: A selection*, New York: Norton, 1977, s. 321'den naklen: Barış Çoban, a.g.m., s. 9.

belirlemektedir. Dolayısıyla onlar da eksizlik durumundaki bu merkez olmayı arzulurlar. Bu eksik, yokluk ya da yitim, insanları öznelere dönüştürür, onları kültürün bir parçası hâline getirir. Şöyle ki insanlar simgesel düzende eksikliklerini ötekiyle telafi etmeye çalışır. Öteki cinsel ilişkilerde temel belirleyicidir, eksiklik deneyiminden önceki ilksel tatminin fantazisini tanımlar. Dil yetisini kazanmış özne için “artık-haz” da denilen gereksinim ve zevklerin karşılanması da ötesinde olan bu haz deneyimi, süreğen bir şekilde mümkün değildir; bunun sebebi ilksel nesnenin yitirilmiş olmasıdır. İşte kastrasyon da “jouissance yokluğu”nu simgelemektedir. Fantezi sunduğu senaryo ile özneye kendisini kastre olmamış bir hâlde imgelemesi için imkân verir, bu senaryo ile bilinçdışı arzular tatmin edilir. Sınırlı bir jouissance’ye izin verilmiştir.<sup>1116</sup>

“Ben”, ötekiyle uzamsal alana girmekte ve kendi uzamsal alanını meydana getirmekte, kendisini dış dünyadaki nesnelere farklı bir şekilde kurgulamaktadır. Nesneden koparak özne olmaktadır. Kristeva’nın ifadesiyle: “görüntülenen ‘ben’in konumu nesnenin ayrılmış ve anlamlandırılabilir olarak konumunu ortaya çıkarır”<sup>1117</sup> Bu sürece bilişsel gelişim eşlik etmekte ve simgesel düzen dilsel süreçte işlemektedir<sup>1118</sup>. Bebek aynadaki imge karşısında sevinç duyar. Ben’in ötekiyle özdeşlik diyalektiğinde bulunarak nesnelleştirilmesi ve dili öğrenmesinden önce esas olarak meydana getirildiği simgesel matrisi örneksel olarak sergiliyor gibidir.<sup>1119</sup> Düşünceye dayanan yetilerini “parçalanmışlık” durumunda geliştiremeyeceği için kendisini gerçeklemek ve dil edinim sürecine başlayabilmek üzere ilk olarak kendisini anlamlandırılabilir bir yapı üzerine kurgulamalıdır. “Ben”/“simgesel dölyatağının ürünü” kabul edilen bu bütünlük- parçalanmış durumdaki imgesel alandan simgesel alana geçiş yapar, bu süreçte öteki de onun mevcudiyetinin önkoşuludur.<sup>1120</sup> Öznenin özkimliğine erişebilmesi için kendisini imgesel öteki ile

---

<sup>1116</sup> Barış Çoban, a.g.m., ss. 9- 10.

<sup>1117</sup> Rosalind Coward ve John Ellis, *Dil ve Maddecilik*, İstanbul: İletişim Yayınları, 1984, ss. 192-193’ten naklen: Barış Çoban, a.g.e., s. 10.

<sup>1118</sup> Barış Çoban, a.g.m., s. 10.

<sup>1119</sup> Rosalind Coward ve John Ellis, *Dil ve Maddecilik*, İstanbul: İletişim Yayınları, 1984, ss. 195’ten naklen: Barış Çoban, a.g.m., s. 10.

<sup>1120</sup> Barış Çoban, a.g.m., s. 10.

özdeşleştirmesi, kendisini yabancılaştırması gerekir<sup>1121</sup>. Bu ise özne için bir çelişkidir; çünkü onun kendisini varedebilmesi için kendisinden vazgeçmesi gerekmektedir. Zaten özne kendisini inşa ettiği zaman da tam bir kendilik söz konusu olamaz, onun kendiliği içerisinde kendisini varetmek için çaba harcadığı ve imgesel, simgesel dünyasını meydana getiren her ne varsa edindiği toplumun eseridir.<sup>1122</sup> Dolayısıyla “öznenin öteki tarafından belirlenmesi, her zaman öznenin kendi kendini belirlemesidir”<sup>1123</sup>.

Varoluşu bütünüyle kendisinin dışında olan, kendisini kurma ve varetme yetisi olmayan, toplumun kurguladığı bir özne söz konusudur ve bu yönüyle de onu “dolaylılamalar yumağı” gibi düşünebiliriz. Özne, Ayna evresinde yalnızca yansımada kendisini idrak edebilen ve kendisini öteki olarak veya ötekinde gördüğü zaman birleştirebilen bir “dağılımlılık” durumundadır. Kendisini varederken kendisinden dışarıya- “ikizinin imgesine”<sup>1124</sup> taşınmakta ve bu imgeden dolaylı olarak kendisini kurgulamaktadır.<sup>1125</sup> Marmara’nın ifadesiyle gölgesini bir yola vurmakta ve bu gölge kendisine bir yaşam öyküsü kılınmaktadır.

Bu sırada kurgulama işi kişinin kendisinde eksik olanlara dayanarak ilerlemektedir. Özne- öteki ilişkisi çerçevesinde “onun kurgusunun, oyunun parçası olarak, ancak onun dışında onu içselleştirerek kendilik kurgusuna ulaşmak” zorunludur. Öznenin “kendisinin Öteki karşısındaki dışsal konumunun Öteki’nin kendisine içsel olduğunu” idrak etmesi gerekir, onu “Öteki’den dışlanmış” izlenimini veren özellik de aslında “Öteki’nin düşünömsel bir belirlenimi”nden başka bir şey değildir.. Özne Öteki’den dışlanmış bir vaziyette bulunduğu için öteden beri Öteki’nin oyununun bir parçasıdır ve bu durumdan kurtulmanın imkânı yoktur; bunun sebebi de “oyunun parçası” durumundaki öznenin bir başka özneyi kendi oyununun

---

<sup>1121</sup> Slavoj Zizek, *Kırılğan Temas*, İstanbul: Metis Yayınları, 2002, s. 121’den naklen: Barış Çoban, a.g.m., s. 10.

<sup>1122</sup> Barış Çoban, a.g.m., s. 10.

<sup>1123</sup> Slavoj Zizek, “Kimlik ve Kimlik Değişiklikleri: Bir İdeoloji Teorisi Olarak Hegel’in Öz Mantığı”, Slavoj Zizek, *Siyasal Kimliklerin Oluşumu*, der. E. Laclau, İstanbul: Sarmal Yayınları, 1995, s. 58’den naklen: Barış Çoban, a.g.m., s. 11.

<sup>1124</sup> Slavoj Zizek, *Kırılğan Temas*, İstanbul: Metis Yayınları, 2002, s. 121’den naklen: Barış Çoban, a.g.m., s. 11.

<sup>1125</sup> Barış Çoban, a.g.m., s. 11.

bir parçası yapması, böylece toplumsalı örgülemesidir. Öteki de özne gibi varoluş bakımından eksiktir.<sup>1126</sup> Zizek öznenin “bölünmüş, üzerine çarpı atılmış anlamlandırma zincirindeki bir eksiğe özdeş” olduğunu belirtir. Bütük Öteki dahi eksiktir, “imkânsız/ travmatik bir çekirdek”, “merkezî bir eksik” çevresinde ortaya çıkmış; onun üzerine “temel bir imkânsızlık” çarpı atmıştır. Ama bu durum özneye kendisini gerçekleştirme için imkân verir, bu eksik öznenin varolmasını sağlar:

Öteki'de bu eksik olmasaydı, Öteki kapalı bir yapı olur, özneye açık tek imkânda Öteki'de radikal bir biçimde yabancılaşmak olurdu. Yani öznenin Lacan tarafından ayrılma adı verilen bir tür "yabancılaşmadan-arınma"ya ulaşabilmesini sağlayan şey tam da Öteki'deki bu eksiktir: Öznenin nesneden dil engeli yüzünden artık sonsuza kadar ayrılmış olması anlamında değil; aksine nesne Öteki'nin kendisinden ayrılır, Öteki'nin kendisi "ona sahip değildir" - nihai cevaba sahip değildir- yani kendisi de engellenmiştir, arzulamaktadır; Öteki 'nin de bir arzusu vardır. Öteki 'deki bu eksik, özneye, deyim yerindeyse nefes alınacak bir alan verir ki bütünsel yabancılaşmadan, onun eksiğini dolduracak değil, onun kendisini, kendi eksiğini Öteki'deki eksikle özdeşleştirmesine imkan vererek kaçmasını sağlar.<sup>1127</sup>

Ötekinin mükemmel olmaması öznenin de “kendi varlığındaki eksikliklerin ağırlığı” altında yok olmasına mani olur. Tamamlanmamış, kapanmamış bir oluşumun içinde olan ötekinin yapısının öznenin yapısı üzerinde de belirleyiciliği söz konusudur. Özne ötekide fark ettiği eksikliklere göre kendisini kodlayıp yapılandırmaktadır. Ötekide bulunan yarık- onun eksik, kapanmamış bir durumda olması- özneye kendisini gerçekleştirme imkânı vermiştir ve yabancılaşmanın özneyi yok etmesine mani olur. Özne nesnelere dünyasına yabancılaşarak ve ötekini arzu nesnesi olarak kodlayarak çevresini anlamlandırır; eğer “yabancılaştığı nesnelere dünyası” ile “arzu nesnesi olarak kodladığı öteki”den koparsa mevcudiyetinin sebebini yitirecektir. Ötekinin öznenin arzu nesnesi olması gibi özne de ötekinin arzu nesnesidir. Öznenin ötekide fark ettiği eksikler ve bu yüzden kurduğu benzerlikler kendisinin ödünleme mekanizmasının işleyişine yardımcı olur ve kendisine kaçış imkânı verir. Özne ötekinin tahakküm ve baskısını bu boşluklar sayesinde kırabilir. Eğer öteki eksiksiz, bütünlüklü bir yapıda olursa özne donacak ve onun kendiliği ötekinin yekpareliğinde parçalanacaktır. Ötekinin eksikliği, tamamlanmamışlığı ve

<sup>1126</sup> Barış Çoban, a.g.m., s. 11.

<sup>1127</sup> Slavoj Zizek, *Kırılğan Temas*, İstanbul: Metis Yayınları, 2002, ss. 139- 140'tan naklen: Barış Çoban, a.g.m., ss. 11- 12.

parçalılığı ona özne olma imkânı verir.<sup>1128</sup> Ötekideki bu yarık Kafka'nın *Köy Hekimi* isimli öyküsündeki hasta çocuğun yarası gibidir, asla kapanmaz ve kişinin ölmesine de izin vermez; çözümsüzlük içinde olayların sürüp gitmesini sağlar<sup>1129</sup>. Şiirde asla kapanmayacağı dile getirilen tarihin yakut yarası da cücenin ölmesine mani olmaktadır. Cücenin yoksunluğundan beslenen aşk onu ölmekten alıkoymakta, tarih denilen kendisi gibi çarpık ve yaralı bir oyun alanında kendi gölgesiyle avundurmaktadır.

Şiirde rüzgârda kanayan nar gülü ve tarihin yakut yarası ile kastedilen aynıdır. Yara ile ilgili bu istiareler Klasik Türk şiirini anımsatmaktadır. Yara Klasik Türk şiirinde mecaz olarak dert anlamına gelir. Sevgilisinin gamze ve kirpik okları âşığı öyle bir şekilde yaralar ki bu yara onun bütün vücudunu- bilhassa bağırını, sînesini, gönlünü, canını, yüreğini, ciğerini- sarar. Âşığın sînesinde yara ile gam komşu ve dosttur. Sevgili asla gam çeken âşığa merhamet etmez. Zaten ona yaraları dışında merhamet eden başka kimse yoktur. Âşığın yarasının üzerine döktüğü gözyaşları damlayınca ise acısı daha da artar. Onu yaralayan sadece sevgilisi değildir, rakibi de onun gönlünde yaralar açmıştır. Ama âşık bu yaralardan şikâyetçi değildir; hiçbir zaman yaralarını ifşa etmez, iki cihana değişmez. Çünkü sevgilisinin âşığa ok fırlatması onun için bir iltifattır ve sevgilisinin onunla ilgisini kesmediğine işaretler. Onun yaraları hiçbir zaman kapanmaz, her daim kanlı ve tazedir. Yara kimi zaman aşk padişahı sevgilinin ordusuyla âşığın sînesine kurduğu otağ, kimi zaman aşkından inleyen bir tuti veya bülbül, kimi zaman bir nal, kimi zaman bir hilal, kimi zaman da lale veya güldür. Gül ise kimi zaman şekil yönünden yakut bir köşk olarak tasavvur edilir. Sevgilinin gamzesi, kirpikleri, cevr ü cefası, ayrılık derdi ile gam ve keder sebebiyle âşığın sînesi ateşli- nar gülü derken de nar hem nar ağacının kırmızı çiçeklerini hem de ateşi çağrıştırmaktadır- , yaralı ve kanlı olarak düşünülür ve sinesinin üzerindeki yaralar da bir gül bahçesine benzetilir.<sup>1130</sup>

---

<sup>1128</sup> Barış Çoban, a.g.m., s. 12.

<sup>1129</sup> Slavoj Žižek, *Paralaks*, s. 115.

<sup>1130</sup> Hasan Aktaş, *Çağdaş Türk Şiirinde İnsan*, ss. 74, 138, 228,



Hayalî'nin gazeli bu kullanımın bir örneğidir: “Bülbül- i gülzâr- ı mihnetdir dil- i gamnâkimiz/Ana gûyâ kim kafesdir sîne-i çâkimiz” (“Kederli gönlümüz, sıkıntı veren gül bahçesinin bülbülüdür ki adeta parça parça olan sine,o bülbül için bir kafestir.”)<sup>1131</sup> Şeyh Galip de şu beytinde kadehin yakut renkli olduğunu (âşığın gönlünün yaralı olduğunu) dile getirir:“Revgân-ı gülle değil nûr-ı çerâğ-ı yâkût/ Bâde-i reng-i hınâ tutmaz ayağ-ı yâkût”<sup>1132</sup> (“Yakut renkli kandilin ışığı gül yağından değildir. Yakut renkli kadeh, kına renkli şarabı tutmaz.”)<sup>1133</sup>

Örnek verilen şiirlerden farklı olarak Nar Gülü Rüzgârın Yönsüzlüğünde Kanıyor şiirinde kullanılan mazmunlarla özneledeki değil büyük Öteki'deki yaraya dikkat çekilir. Şiirdeki büyük Öteki, yeryüzü satırı diğer bir ifadeyle tarihtir. Tarih, “Bir konuyu geçmiş ve gelişimi içinde inceleyen anlatı”<sup>1134</sup> anlamına gelir, insanların yazgılarını anlatır. Ne var ki bir insanın yazgısını “anamlı, ‘organik’ bir tarihsel bütünlük” içerisinde bir yere oturtmak mümkün değildir. Daima geriye doğru tekrar tekrar yazılan bu anlatıda her bir yeni anlatı perspektifi geçmişi yeniden yapılandırarak geçmişin anlamını değiştirir. Anlatı ile ilgili farklı simgeselleştirmelerin düzenlenerek bütünleştirildiği nötr bir konumun benimsenmesi önsel bir şekilde mümkün değildir.<sup>1135</sup> Onun da “Bireyin yazgısını anlamlı, ‘organik’ bir tarihsel bütünlük içinde bir yere oturtmanın imkânsızlığına tanıklık eden yeni edebî teknikler (bilinç akışı, sözde- belgesel üslup vb.)”<sup>1136</sup> ile yazılan bir roman gibi kurgusal olduğunu düşünebiliriz. Tarih ya da yeryüzü satırı bütünsellikten uzaktır, onda bir yarı söz konusudur ki kimi zaman gerçekliğin akışını çığrından çıkarıp bozar, rahatsız edicidir. Söz gelimi Çernobil faciası... Zizek Çernobil'in insanı Lacancı psikanalizin “ikinci ölüm” diye adlandırdığı durumla karşı karşıya

<sup>1131</sup> “Poetika”, <https://www.facebook.com/kultursanatklubu/posts/716582405037997>[17.07.2014].

<sup>1132</sup> Naci Okçu, *Şeyh Gâlib (Hayatı, Edebî Kişiliği, Eserleri, Şiirlerinin Umûmî Tahlihi ve Divânî'nin Tenkidî Metni)*, c. I-II, İstanbul, 1993, G. 24/1'den naklen: Neslihan Koç Keskin, “Burdur Gülünden Elde Edilen Mamûller ve Divan Şiirinde Gül Mamûlleri”, *I. Burdur Sempozyumu*, s. 297, <http://sempozyum.mehmetakif.edu.tr/1burdursempozyumu/cilt2/2.12.pdf>[16.07.2014].

<sup>1133</sup> Neslihan Koç Keskin, “Burdur Gülünden Elde Edilen Mamûller ve Divan Şiirinde Gül Mamûlleri”, s. 297.

<sup>1134</sup> “Tarih”, *Büyük Türkçe Sözlük*, <http://tdkterim.gov.tr/bts/> [09. 09. 2013].

<sup>1135</sup> Slavoj Zizek, *Yamuk Bakmak*, ss. 74- 210.

<sup>1136</sup> Slavoj Zizek, a.g.e., ss. 74-

getirdiğine dikkat çeler. Marquis de Sade’ın yaşadığı dönemde “yaşam sürecini kesintiye uğratan köklü bir yıkım” yalnızca bir fanteziyken XX. yüzyılda insanların günlük hayatlarını tehdit edici bir melanet olmuştur. Yine atom bombasının patlaması da ikinci ölümü örnekleyen bir hadisedir:

Radyoaktif ölümden, adeta sonsuz oluş ve bozulmuş döngüsünün temeli, daimî dayanağı olan maddenin kendisi dağılır, ortadan kaybolur. Radyoaktif çözülme "dünyanın açık yarası", "gerçeklik" dediğimiz şeyin dolaşımını çığrından çıkararak ve bozan bir kesiktir. "Radyasyonla birlikte yaşamak", bir yerde, Çernobil’de varlık zeminimizi sarsan bir Şey’in zuhur etmiş olduğu bilgisiyle yaşamaktır. Yani Çernobil’le ilişkimiz, SOa şeklinde yazılabilir: Dünyamızın temelini kendi kendini çözüyormuş gibi görüldüğü o temsil edilemez noktada, özne en mahrem varlığının çekirdeğini görmek durumundadır.<sup>1137</sup>

İnsanın bu yıkım ile yüz yüze geldiği aslında kendi varlığının en mahrem, rahatsız edici ve karanlık bölgesidir. Sophokles’in Antigone’inde “avant la lettre bir hümanizm eleştirisi” yaptığı şu satırlar "Dünyada birçok korkunç şey var, ama hiçbiri insan kadar korkunç değil."<sup>1138</sup> insanın bu karanlık yanı ile ilgilidir ve tarih onun bu savını haklı çıkarmıştır. “Dünyanın açık yarası” aslında insanın kendisidir. “Şey’in boş yeri takıntısı”, insanı çığrından çıkarabilir; yaşamın süreğenliğinde onun kendisini dayanaksız hissetmesine ve ölüm dürtüsünün tahakkümüne girmesine yol açabilir. Zaten insanın ortaya çıkmasıyla dahi zorunlu bir şekilde homeostatis (“hayat süreçlerine özgü doğal denge” ) ortadan kaybolur. Bu sorunun aşılması için insan doğanın düzenli dengesine dahil edilmeye, ikisi arasında yeni bir denge kurulmaya çalışılmıştır; ne var ki bu amaca yönelik bulunulan tüm girişimler sonuçsuz kalmış, “kökensel ve kapatılmaz bir mesafeyi dikmeye yönelik bir dizi çaba” olmaktan öteye gidememiştir. Bu bağlamda Freudcu tez de insanın dürtü potansiyeli ile gerçeklik arasında nihai bir uyumsuzluk bulunduğundan söz eder. Freud’a göre kökensel ve kurucu nitelikteki bu uyumsuzluk biyolojiyle açıklanamaz; insanın dürtü potansiyelinin onu hayatın döngüselliğinden sonsuza kadar dışlaması, böylelikle de “ikinci ölüm” denilen içkin ve kökten bir felâket ihtimalini açan bir “Şey’e” ya da “boş bir yere” travmaya yol açan bağılıkları dolayısıyla çok zaman önce çığrından

<sup>1137</sup> Slavoj Zizek, a.g.e., ss. 57- 58.

<sup>1138</sup> Jacques Lacan, *Le seminaire, livre VII: L'ethique de la psychanalyse*, Paris: Seuil, 1986, p. 319’dan naklen: Slavoj Zizek, a.g.e., s. 44.

çıkarak doğallıklarını yitiren dürtülerden meydana gelmesinin sonucudur. Bütün kültürler de son raddede insanlığa özgü had safhada korkunç ve onun insanlık dışı bir boyutuna gösterilen bir tepki, verilen bir taviz oluşumdur.<sup>1139</sup> Onun kültürle ilgili teorisinin bu önermesi Michelangelo'nun Musa heykelini niçin çok önemseydiğine de açıklık getirir. Freud'un bu heykele baktığında gördüğü şeydi: "ölüm dürtüsünün yıkıcı öfkesine teslim olmanın eşliğinde olduğu hâlde yine de öfkesine hâkim olup Tanrı'nın emirlerinin kaydedildiği tabletleri parçalamaktan kurtulacak gücü bulan bir insan"<sup>1140</sup>

İnsanlar bilim söylemi- gerçeklik çarpışması sonucu ortaya çıkan kırılmanın yaşanmasını mümkün hâle getirdiği felaketler ile yüz yüze geldiğinde Hz. Musa'nın jestini yapmaktadır (Şiirdeki cücenin tepkisi de Hz. Musa'nın jestine benzer.). Demek ki insanların tanıdık çevresel tepkilerinin libidinal ekonomisi, temel zaafıdır: İnsanlar tarafından yapılan her şeyin olası felaketlere karşı doğal dengenin korunması için yapılması gerekiyordu.<sup>1141</sup> Oysaki son dönemlerde geliştirilen kaos teorilerinden çıkarılacak sonuç şudur ki " 'ölümcül hasta doğa' olarak insanın müdahalesiyle bozulduğu varsayılan 'doğal bir denge' " ya da "insanın dikkatsizliği yüzünden yolundan çıkan periyodik, dengeli bir döngü olarak doğa" yoktur.

Doğa kendi içerisinde dengeye sahip değil çalkantılıdır. Doğada belirli bir çekim noktası çevresindeki dengeli bir karakteristiği olan bir salınım yerine "tuhaf çekimci" diye adlandırılan kaosa yön veren bir düzenlilik çerçevesinde kaotik olarak meydana gelen bir dağılma söz konusudur. Kaos, mutlaka nüfuz edilemeyen, karmakarışık bir nedenler ağı içermek zorunda değildir, basit nedenler de karmaşık davranışlar meydana getirebilir. Kaos teorisi klasik fiziğin eğer kendi hâline bırakılırsa bütün süreçlerin doğal bir denge; yâni düzenli bir hareketlilik veya sabitlik durumuna ulaşacağını ileri süren kanısını yerle bir etmiştir. Bir sistem, kaotik bir şekilde hareket edebilir; yâni bir önceki durumuna hiçbir zaman dönmeyebilir; ama onu düzenleyen bir çekimci- "tuhaf çekimci" - vasıtasıyla formelleştirilebilir de.

---

<sup>1139</sup> Slavoj Žižek, a.g.e., s. 58.

<sup>1140</sup> Sigmund Freud, "The Moses of Michelangelo", *SE*, c. XIII'ten naklen: Slavoj Žižek, a.g.e., s. 58.

<sup>1141</sup> Slavoj Žižek, a.g.e., s. 59.

Zizek, Freud'un haz ilkesinin ulaşmak istediği denge ile keyfi cismleştirdiği Şey'i arasındaki karşıtlığın bozuk bir sistemin döndüğü farzedilen bir denge veya rutin bir salınım hâli olan “normal’ bir çekimci” ile “ ‘tuhaf’ bir çekimci” arasındaki karşıtlığa benzediğine dikkat çeker. Freudcu Şey, psişik mekanizmanın rutin işleyişini bozarak dengeye ulaşmasına mani olan bir çekimcidir, onu “ölümcül çekimci” diye adlandırabiliriz.” Tuhaf çekimci” diye adlandırılan formun ise Lacancı psikanalizdeki “objet petit a”nın fiziksel bir metaforu olduğu söylenebilir. İnsanları kargaşa içinde olan bir salınım sürükler.<sup>1142</sup> İşte şiirdeki rüzgârın yön­süzlüğü de “ ‘tuhaf’ bir çekimci”nin yol açtığı kaotik salınımdır.

“ ‘Tuhaf’ bir çekimci’ ” bir nokta veya simetrik bir figür formunda olmayan, belirli bir figürün konturları içerisinde sonsuz bir şekilde birbirlerine dolanan yılanların; deforme olmuş, anormotik bir dairenin; bir kelebeğin formundadır ve insanların biçimsizlik ve düzensizlikten başka hiçbir şey göremeyeceği bu yerde bir desen görme imkânları vardır.<sup>1143</sup> İnsanın bakışı öyle bir noktaya yönelir ki kendisine oradan çok önceden bakılmaktadır. Bakışı onun ve bakış açısının özvaroluşunu güvence altına almak yerine onun şeffaf görünürlüğünü bozar ve nesneyle ilişkisinde aralarına irca edilemez bir bölünmenin girmesine neden olur. Kişi nesneye nesnel bir mesafeden bakamaz ve nesneyi kendi kavrayıcı bakışının emrine amade bir şey olarak da çerçeveleyemez. Bakışı çok önceden baktığı noktanın içeriğine dahil edilmiştir. Biçimsizlik ve düzensizlik içerisindeki paradoksal bir nokta onun tarafsız ya da nesnel gözlemci konumunu tahrip etmiş ve onu gözlemlenen nesneye mıhlamıştır. Aslında kişide anlam verme hareketini başlatan büyüleyici nesne onun bakışıdır. Kişi kendisindeki “aslî boşluk”a, “semptom”a pozitif bir mevcudiyet kazandırır; kendi eksikliğini yüce, büyüleyici bir nesneye dönüştürür. Bu nesne “öznenin simgesel ekonomisi içinde olmayan şeyin tecessümü”, “ete kemiğe bürünmüş hiçlik”, aslında olmayan bir şeydir ki yalnızca gölgede, zor şartlarda kapalı

---

<sup>1142</sup>James Gleick, *Chaos: Making of a New Science*, New York: Viking Press, 1987, 5. bölüm (Türkçesi: *Kaos*, Ankara: Tübitak, 2003) ve Ian Stevart, *Does God Play Dice? The Mathematics of Chaos*, Cambridge: Basil Blackwell, [t.s.]’den naklen: Slavoj Zizek, a.g.e., ss. 59- 60.

<sup>1143</sup> James Gleick, *Chaos: Making of a New Science*, New York: Viking Press, 1987, 5. bölüm (Türkçesi: *Kaos*, Tübitak, Ankara 2003) ve Ian Stevart, *Does God Play Dice? The Mathematics of Chaos*, Cambridge: Basil Blackwell, [t.s.]’den naklen: Slavoj Zizek, a.g.e., ss. 59- 60.

bir şey olarak ayakta kalabilir. Eğer tözün açığa çıkması için gölge bir kenara atılırsa nesnenin dağıldığı görülür. Ama gölgeden ibaret bu nesne artık öznenin “varlığına tutarlılık veren dayanağı” hâline gelmiştir. Söz gelimi âşık olduğu bir kadını kaybeden bir şair melankolik bir depresyona sürüklenebilir; ama bu kadının eşsiz güzelliği ve zarafetini anlatan şiirler yazarak bu depresyondan kurtulabilir. Aslında onu kaybettiği zaman ona sahip olur, onu arzularını yöneten kendi fantezi mekânı içine alır.<sup>1144</sup>

Şiirdeki cüce de rüzgârın yönsüzlüğünde-doğanın kaotik salınımı içinde-hayatını sürdürürken gölgesinden- gerçek olmayan bir şeyden- güç alır; gölgesi onun hayatına anlam verir. Marmara'nın *Hayvan Güldü* şiirinde de “Yok- baba”, “yok-oğula” kendi gölgesinin kuyusuna (kafatasının içine) inmesini, burada ölümsüzlük suyunu bulabileceğini söyler:

eyle der ve öde borcunu düşlerine,  
yıka suları sularda  
inip kendi gölgenin kuyusuna.  
Delik kafatasında yumurta beyin  
kan dolu, oradan içeceksin bengi suyu.  
Yok- baba yasını aktarıırken yok- oğula,  
Keser topunu der: düz top is!<sup>1145</sup>

*Çan Örtü*'de ise *Nar Gülü Rüzgârın Yönsüzlüğünde Kanyor*'da olduğu gibi bu dünyada insanın yanılmalı bir hayatı olduğu ve ölümün nihailiği vurgulanır:

Issız patikalarında isteklerin,  
Ertelenmiş çılgınlarda  
Yeşillerin özsu hüznlerinde yaşıyorduk.  
Görülenle baktığımız kutsalda susuyordu.  
Sürüklediğimiz cesetlerimizdi,  
Ayrımsadık kıvançla.  
Gök eşlikti  
eş- deş- lik  
acıyla...  
Bir an sonra yol olacak yontuların  
Yanılsamalı gölgelerinde  
sığınmıştık.  
Arzu! Neye?  
Bir seçkin kıvrımı arptan yayılan için?  
Geniş sonbaharlarla çoğalan veda sonra,

<sup>1144</sup> Slavoj Žižek, a.g.e., ss. 116- 117, 120, 126, 170.

<sup>1145</sup> Nilgün Marmara, “Hayvan Güldü”, Nilgün Marmara, a.g.e., s. 129.

Sevi yapraklarında odak bularak  
Uçuk bir tonda renklenen.

Sonra kendi yaratımız saydam ormanlarda  
Gizleniyorduk,  
Dönüyorduk şiddetle az zaman geçince.  
Odağın acımasızlığı, özeğe, aşağı,  
Hızla orada olana çekiyordu.  
Neşe olmayanı biriktiren o alanın bir yerine  
endişeli adımlarla iliştik.  
Bir kez göksel sayılmış döşekle  
Şimdi yayıldı sonsuza olanaksızlığın tekrarıyla.<sup>1146</sup>

Şiirin epistemolojik temelleri Lacan'ın psikanalizine, Leibniz'in idealizmine, Varoluşçu düşünürlerin- özellikle de Sartre'ın- insan anlayışına dayanmaktadır. Şair, şiirin ilk üç dizesinde bu dünyada insan olarak yaşıyor olmayı betimler: isteklerin ıssız patikalarında, ertelenmiş çılgınlarda ve yeşillerin özsu hüznlerinde. Yaşamak ile ilgili ilk betimleme- isteklerin ıssız patikalarında yaşamak- , Stoacı Filozof Zenon'un çok ünlü bir paradoksunu anımsatır. Bu paradoks, İlyada'nın Akhilleus'un Hektor'u her defasında başarısızlıkla sonuçlanan yakalama çabalarının anlatıldığı XXII. kitabındaki yüz doksan dokuzuncu ve iki yüzüncü satırlara gönderme yapılan ve daha sonradan bu göndermelerin Ezop'un tavşan ile kaplumbağa fablıyla çaprazlandığı Akhilleus ve Hektor ile ilgilidir. Paradoksun gönderme yaptığı satırlar: "Bir rüyada olduğu gibi, takip eden kişi peşine düştüğü kaçağı yakalamayı hiçbir zaman başaramaz, keza kaçak da peşindeki kişiden hiçbir zaman tam mânâsıyla kurtulamaz." Ne Akhilleus, Hektor'u yakalayabilmiş ne de Hektor Akhilleus'den kaçıp tamamen kurtulmayı başarabilmiştir. Burada rüya görme esnasında herkesin deneyimlediği öznenin nesneyle kurduğu ilişki söz konusudur. Özne nesneden daha hızlıdır ve ona çok yaklaşmıştır; ama onu asla yakalayamayacaktır, ondan daha hızlı olduğuna göre onu geçebilir de. Bu durumla Bertold Brecht'in Üç Kuruşluk Oprera'sındaki şu paradoks da paraleldir: "Şansın peşinden fazla ateşli koşma zira onu sollayabilirsin, o zaman da şans arkanda kalır." Nesne kendisine çok yaklaşılmasına karşın her zaman sabit bir mesafeyi korur. Akhilleus ile kaplumbağa paradoksunda arzu nesnesinin ulaşılmazlığına dikkat çekilmiştir:

---

<sup>1146</sup> Nilgün Marmara, "Çan Örtü", Nilgün Marmara, a.g.e., ss. 26- 27.

Söz konusu paradoks, özne ile arzusunun hiçbir zaman yakalanamayacak olan nesne-nedeni arasındaki ilişkiyi sahnelemektedir. Nesne-neden her zaman elden kaçarılır; tek yapabileceğimiz onu bir daire içine almaktır. Kısacası, Zenon'un bu paradoksunun topolojisi, onu elde etmek için ne yaparsak yapalım elimizden kaçan arzu nesnesinin paradoksal topolojisidir.<sup>1147</sup>

Şiirdeki ıssız patika insanların hayatlarını simgelemektedir. Şiirde hayat bir yola benzetilmektedir. Bu yol âdeti ıssız bir patika yolu gibidir. İnsan bu engebeli ve zorlu yolda tatmini imkânsız arzularının peşinde tek başına yürümektedir. Onun çevresinde insanlar olsa dahi yalnızdır. Aslında bu evrenin kendisi yalnızlık üzerine kurulmuştur, burada özdeşliğe yer yoktur, Marmara, Şahinkaya'ya yazdığı mektupta bunu şöyle dile getirir:

(...) Her yürek için her şey göreceli, bir başka yürek, yürekler, kutular, kendi atışı, duruşu... Birlikte atılsa da sesler var yok arası birbirleri için bile, çünkü süslü cam kutular sınır imleri. Çünkü çarpıntı tikeldir ve bir küpün duvarları kıskançtır, sesi hep içleştirir. Benzeş kıskançlıkta kutular ve benzeş yürekler olabilir ama özdeşlik asla! Hem niye olsun ki? Ayrımlar ve benzerlikler değil mi yaşamın tüm anlamı; zamanın tuhaf duyumunu bizler bu ayraçlar içinde bunlara karşın ve yoluyla algılamıyor muyuz? Bilmem sezinliyor musun, aşk da bu ayrımlar ve benzerlikler üzre yapılanıyor, yapıtaşları özdeşliğe öylesine aykırı ki! Değil iki'nin birebir özdeşliği, bir'in özdeşliğine bile karşı aşk, çünkü gereksinimden doğmuyor, tümüyle kurmaca bir arzu alanından aldığımız pay aşk imkânımız ve bu alana kattığımız nenler. Aslında bir arzu çölünden de söz edebiliriz, vahalarını imgelerimizden beslediğimiz(...) <sup>1148</sup>

Evren yalnızlık üzerine kuruludur, Düşünür Gottfried Wilhelm Leibniz'in de ifade ettiği gibi: "Monatların birbirlerine açılan pencereleri yoktur." İçinde bulunduğumuz evrende varlığın maddî ya da ruhsal taş, böcek, yıldız, ot vb. şekillerdeki değişik tezahürleri benzer yapıya sahip bileşiklerdir, işte bu bileşikleri ortaya çıkaran temel unsur da monat diye adlandırılmaktadır. Monat; bölünemeyen, bir kuvve olarak bile olsa tüm varlığı ihtiva eden bir birimdir. Maddî veya ruhsal bütün varlıklarda ne varsa monatta da bulunmaktadır. Bu birimi, Pitagorasçılar, Platon, Yeniplatoncular, Giordano Bruno, Van Helmont, Henry Moore, Diderot, Voltaire, Kant, Renouvier gibi birçok düşünür çeşitli yönlerden yorumlamıştır; ama onu felsefesinin temel kavramı hâline getiren kişi Leibniz olmuştur.

<sup>1147</sup> Jean-Claude Milner, *Detections fictives*, Paris: Editions du Seuil, 1985, p. 45-71'den naklen: Slavoj Žizek, a.g.e., s. 16.

<sup>1148</sup> Nilgün Marmara'nın Emel Şahinkaya'ya Tobruk'ta bulunduğu sırada yazdığı 29.12.1985 tarihli bir mektuptan.

Leibniz, Bruno'unun *De Monado* ve *De Triplici Minimo* (1591) isimli eserlerinde dile getirdiği panteist düşüncesinden etkilenmiştir. Bruno monatı "bireysel tanrılık" olarak tanımlamıştır. Ona göre monatlardan meydana gelen bir "Doğa Tanrı" veya "Tanrı Doğa" vardır ve her monat bu tanrının bireysel şeklidir. Evren her parçasında- en küçük parçacığında bile- aynı niteliktedir, sayısız bireysellikteki monatlarda içkin ve "canlı ruhludur". Dolayısıyla monatlar sonlu ile sonsuzu, kendilerine özgü yasalarla evrenin genel yasalarını, maddesellik ile ruhsallığı birlikte bünyelerinde bulundurlar. Leibniz kendi monat kavramını oluştururken Bruno'dan etkilenmiş; fakat Bruno'nun görüşlerindeki maddeci unsurları elemiştir Leibniz'e göre monatlar birer ruhsal tözdür. *Monadologie* (1714) isimli eserinde Descartes'ın ve Spinoza'nın "tek töz tasarımı"ndan farklı olarak monatları Bruno gibi sayı bakımından sonsuz olarak tasarlamıştır. Onun monatları da Bruno'nunkiler gibi evrenin tamamını ihtiva eder; ama Brunu'nunkinden farklı olarak yer kaplamamaktadır ve "tüm ruh" özelliği göstermektedir.

Leibniz karmaşık olanın yalın olandan kurulu olması gerektiğini, yalın olanlarınsa yer kaplamayacaklarını ve yer kaplamadıkları için de madde olamayacaklarını düşünmüştür. Ona göre monatlar maddesel değil zihinseldir ve doğadaki asıl atomlar da onlardır. Evrendeki bileşikler onlardan meydana gelir. Onlar birbirlerine çeşitli yönlerden benzese bile hiçbiri diğerinin aynısı değildir. Zira evrende birbirinin aynısı olan hiçbir şey yoktur, bir şeyin aynısı olan da o şeyin kendisidir.

Leibniz maddesel atomlar ile ruhsal monatları şuna göre sınıflandırmıştır: Her ikisi de sayı bakımından sınırsızdır; ama atomlar aynı nitelikte ve sınırsız, monatlar ise ayrı niteliklerde ve sınırsızdır. Monatların gelişmiş monatlardan gelişmemiş monatlara doğru giden bir sıradüzeni vardır. Bütün monatlar kendine özgü gelişme potansiyeline sahiptir, gelişimleri sırasında ise ne bir monattan etkilenmekte ne de başka monatları etkilemektedirler. Tasarımlama ve iştahlanma güçleriyle bilgi edinirler. Yüksek bir monat aşağı bir monattan bilgi derecesine göre ayrılmaktadır. Onların arasındaki düzen ve ilişki Tanrı tarafından daha önce kurulmuş bir uyumun



sonucunda ortaya çıkmıştır. Bu uyum, monatlarda çift yönlü bir etki olduğu izlenimini vermektedir; ne var ki monatlar pencerelere sahip olmadıkları için birbirlerine hiçbir etkide bulunmazlar.<sup>1149</sup> Leibniz'in kuramından hareket edilerek evrendeki her varlığın yalnız ve yalnızlığa mahkûm olduğu sonucuna ulaşılabilir.

Yalnızlık, insanın varlığının kendisini gösterdiği temel fenomenlerden, ya da insanı belirleyen temel koşullarından biridir. Diğeri ise dayanışmadır. Bu iki hâl insanın varlığında paradoksal bir şekilde bir diyalektik içinde bulunur. İnsan kendi yalnızlığını ötekilerle dayanışma içinde hareket ederek yok etmeye çalışırken ötekilerle birlikte olmak insanı kendisine yabancı bir varlık hâline getirir. İnsanın yalnızlığı “insan bilincinin kendi üstüne katlanması ve kendi kabuğunun dışına çıkamaması” , “günümüz insanının bireyselliği ve teknoloji karşısındaki olumsuz durumu” , “hastalıklı bir bireyin tutumu” , “insanın kendi bireyselliğini aşan ve insan durumu olarak nitelendirilebilecek olan evrensel ve ontolojik bir hakikat” gibi çeşitli anlamlarda düşünülebilir. Burada söz konusu olan ise yalnızlığın insan için ontolojik bir gerçeklik olmasıdır. Pek çok düşünür de yalnızlığı “insanın temel ontolojik gerçekliği” olarak düşünmüş ve insan olmak durumunu en iyi ifade eden kavramın da yalnızlık olduğunu ileri sürmüşlerdir. Bunlar arasında Varoluşçu düşünürler insanın yalnızlığını terk edilmişlik ya da bırakılmışlık kavramıyla metafizik yönden ele almışlardır. İnsanın sübjektif yönünden yola çıkmışlar ve “ben”in öteki “ben”lerle arasındaki ilişkileri fenomenolojik olarak betimlemeye çalışmışlardır. Bilinci konu alan disiplinlerden biri olan fenomenoloji için süjelerarası bir ilişki ya da süjeler birliği söz konusu değildir.<sup>1150</sup>

Husserl “başka ben”in şu iki niteliğinin altını çizer: “Başka benler birer varlıktır, onlar da bu dünyanın bir parçasıdır” ve “Ama onların benim için olan varlığı masa gibi, bitki ya da hayvan gibi bir varoluş değil, tıpkı benim gibi birer süje oluşlarıdır.”<sup>1151</sup> Fakat “başka ben” bir süje değil, bir obje olarak görülmektedir ve

<sup>1149</sup> Orhan Hançerlioğlu, a.g.e., ss. 203- 205.

<sup>1150</sup> Ai Osman Gündoğan, “Yalnızlık ve Dayanışma” , <http://www.aliosmangundogan.com>, ss. 1, 4 [23.09.2013] .

<sup>1151</sup> Nermi Uygur, *Edmund Husserl'de Başkasının Beni Problemi*, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, İstanbul, 1958, s.21'den naklen: Ai Osman Gündoğan, a.g.m., s. 4.

eğer donuklaştırılırsa süjelerarası ilişki ya da sujelerin birliği imkânsızdır. Kendi kendisine yeten, kendisini yalnızlığı içinde kavrayabilecek bir yetisi olan bir ben için “başka ben” bir anlam ifade etmez. İlk Çağ düşünürlerinden günümüzün Varoluşçu düşünürlerine yalnızlık felsefenin temel problemlerinden biri olmuştur. Kinizmin ve Stoacılığın mutlulukçu ahlâk anlayışı insanın kayıtsızlığa, yalnızlığa, bireyci iç huzura yönelmesini beraberinde getirmiştir. Kinikler ve Stoacılar “ataraxia” ; yani ruh sükûnunun her türlü uyarıcının etkisinden kurtulmakla mümkün olabileceğinden hareket etmişlerdir.<sup>1152</sup>

Kinikler ve Stoacıların dile getirdiği gibi insanın dinginlik anları, zamanın tuhaf duyumunun ayraçlar içinde, onlara rağmen ve onlar vasıtasıyla algılandığı yalnızlık anlarıdır. *Kendine Ait Bir Oda*’daki anlatıcı da huzur verici bir yalnızlık ânını şöyle betimler:

Beni böylesine cüretkârca yasak bölgeye girmeye iten düşüncenin ne olduğu artık aklımdan çıkmıştı. Dinginliğin ruhu cennetten gelen bir bulut gibi yere indi, çünkü eğer dinginliğin ruhu herhangi bir yerde bulunuyorsa orası güzel bir ekim sabahında Oxbridge’nin avlularıdır. Burada, bu eski binaların önünde gezip dolanırken içinde bulunulan anın tüm keskinliği akıp gitmişti; beden sanki ses sızdırmayan büyüleyici bir cam kavanoz içindeymiş gibiydi ve us (bir kez daha çimenilğe geçilmediği takdirde ) , gerçek durumlarla her türlü bağlantıdan uzak, o an ile uyum içindeki herhangi bir düşünceye derinlemesine dalmaya karar vermekte özgürdü. (...)<sup>1153</sup>

Yalnızlığı dayanışma ve toplumsallığa yeğ tutan Schopenhauer toplumun bu dinginlik için bir tehdit olduğunu düşünür. En temel gerçekliği kötülük olan, acılarla dolu bu dünyada insanın acılarından kurtulmasına mani olan en önemli unsurlardan biri de toplumdur. Ona göre dayanışma içinde hareket etmek başkalarıyla beraber varolmaktır. Bu durum kişiyi kendisi olmaktan çıkarmaktadır.<sup>1154</sup> İnsanın yalnızca kendi kendisiyle “en yetkin uyum içinde” olması mümkündür<sup>1155</sup>.

Schopenhauer’in düşünceleri Budacı bir ahlâk ile neticelenmiştir. Zaten Budizm, Hinduizm gibi Uzakdoğu dinlerinde ve ilahî dinlerin mistik yorumlarında da

<sup>1152</sup> Ai Osman Gündoğan, a.g.m., s. 2, 4

<sup>1153</sup> Virginia Woolf, a.g.e., s 9.

<sup>1154</sup> Ai Osman Gündoğan, a.g.m., s. 3.

<sup>1155</sup> Schopenhauer, *Yaşam Bilgeliği Üstüne Aforizmalar*, trc. Güven Savaş Kızıltan, İstanbul: Ara Yayınları, 1990, s.18’den naklen: Ai Osman Gündoğan, a.g.m., s. 3.

buna benzer bir yalnızlık teması vurgulanmış, yalnızlık idealleştirilmiştir. İnsanın kendi varlığının temel özelliği olan yalnızlığı onaylamasının sebepleri olabilir; ama insan yine de başkalarıyla dostluk ve muhabbet kurmak isteği içindedir. Hatta onun bu isteğinin kaynaklandığı temel neden de yalnız oluşudur; yâni insan ontolojik bakımdan yalnız olmasaydı başkalarına yönelme arzusu da duymazdı. Hristiyanlığın “insanın düşüşü” , Leibniz’in “monadların teklifi ve dışa açık pencerelerinin olmayışı” , Varoluşçuların “insanın bırakılmışlığı” düşüncesi de yalnızlığı insanlığın ontolojik gerçekliği olarak kabul eden anlayışlardandır. Bu bakış açılarına göre: “insan hayatı özünde yalnızlıktır” . Bunun sebebi kişinin hayatını yaşamayı yalnızca kendisinin gerçekleştirebilmesi, bu konuda bir başkasına vekâlet verememesidir. Bir insan duygu ve deneyimlerini hiçbir zaman diğerlerine tam olarak aktaramaz.<sup>1156</sup> “Acıyı çeken bilir.” atasözü de bu hususla ilgilidir.

İnsan hissederken ve yaşarken tek başınadır, dolayısıyla onunkisi Jose Ortega y Gasset’in de belirttiği gibi “kökten yalnızlık” durumudur. İnsan çok büyük bir evrende diğer insanlarla birlikte; ama yapayalnızdır. Toplumsal ilişkiler ağı içerisinde başkalarından yoksun kalmıştır.<sup>1157</sup> Ondaki hem terk etme hem de terk edilme eyleminden kaynaklanan bu yoksunluk, eksiklik ya da yarımlik duygusuna<sup>1158</sup> her zaman bir hüzün eşlik etmektedir. “Yeşillerin özsu hüzünlerinde yaşamak” imgesi bu anlamda düşünülebilir. Şiirde yeşil sözcüğü yeşil bitki yerine kullanılmış; ama bu sözcükle toplumsal ilişkiler ağı ya da insanlar kastedilmiştir; hem ad aktarması hem de istiare söz konusudur.

Her insanda “başkalarıyla çakışmayan, kesişmeyen, örtüşmeyen, hiçbir zaman da çakışamayacak, kesişemeyecek, örtüşemeyecek olan bir ‘kendi burada olma’ özelliği”; “başkasına aktarılamayan, aktarılamayacak olan, başkasıyla paylaşılamayacak olan bir mahremiyet, bir özel alan” bulunmaktadır ki onu kamusal alandan ayırıp ona bu alanın dışında bir otonomluk verir. İnsanda bulunan “kendi

---

<sup>1156</sup> Ali Osman Gündoğan, a.g.m., , s. 1- 3.

<sup>1157</sup> Jose Ortega y Gasset, *İnsan ve Herkes*, trc. Neyire Gül Işık, İstanbul: Metis Yayınları, 1995, ss.60, 62’den naklen: Ali Osman Gündoğan, a.g.m., s. 2.

<sup>1158</sup> Ali Osman Gündoğan, a.g.m., s. 2.

burada olma özelliği” ya da “mahremiyet” , diğerlerine yabancıdır ve onun bu yabancılığı ortadan kaldırılamamaktadır. Peki insanın yalnızlığı içinde kendisini anlama ve var etme imkânı var mıdır? René Descartes’ın Cogito’su bunun mümkün olduğunu ima eder gibidir; ama onun tek gerçeklik olarak kabul edilmesi ve bütün öteki şeylerin bu gerçeklik üzerine kurulması solipsizme neden olmaktadır.<sup>1159</sup>

Aslında öznenin kendisini var etme sürecine ket vurulmaktadır:

“Kendi ben’imden başka birçok sonlu ben’ler (ruhlar) kabul etmeye dayanan”<sup>1160</sup> plüralist bir idealizm, belki daha doğru bir görüş olacaktır. Çünkü “başka ben’lerin de, bağımsız birer insan olarak varolduğunu”<sup>1161</sup> ispata yönelmeyen bir süje, sadece kendi kendisiyle, kendi ben’iyle baş başa kalmış olacak, kendini ortaya koyma ve keşfetme olanağından yoksun kalacaktır.<sup>1162</sup>

Yalnızlık insanın kendisi ile baş başa kalmasını, böylece kendisini daha iyi tanıyıp geliştirmesini sağlar; ama bir dereceye kadar. İnsanın ontolojik gerçekliği yalnızlıktan ibaret değildir, bir de onun dayanışmacı yanı vardır. İnsanlar toplum hâlinde yaşayarak dayanışma içinde hareket etmeseydi bugünkü medeniyet de olmayacaktı. A. Spirkin ve O. Yakhot *Diyalektik ve Tarihi Materyalizm* isimli eserinde toplum olmasaydı us, bilinç ve düşüncenin de olamayacağını ileri sürmüş ve bununla ilgili yaşanmış bir olayı örnek vermiştir:

Hepimiz ormanlarda hayvanlar tarafından yetiştirilen ve sonradan insanlar tarafından bulunan çocukların öykülerini duymuşuzdur. Bu tür olayların en heyecanlısı 1920 yılında Hindistan’da ortaya çıkmıştır. Öksüzler evinin başkanı olan Mr. Singh, birtakım garip varlıkların kurtlarla birlikte bir mağarada yaşadıklarını duyar. Halk bunların hayalet olduklarını söylemektedir, fakat daha sonra bunların iki küçük kız çocuğu oldukları anlaşılır. Bu çocuklar kurtların elinden almır ve öteki çocuklarla birlikte yetiştirilmek üzere öksüzler evine getirilir. Ancak kızlar çevreleri için büyük bir dert kaynağı olurlar. Çünkü bir insandan doğmuş olmalarına rağmen; iki küçük hayvan gibi davranmaktadırlar. Hayvanların arasında geçen yaşamları yalnız davranışlarını değil, aynı zamanda bedensel yapılarını da etkilemiştir. İnsanların önemli özelliklerinden biri olan dik yürüme bu çocuklarca bilinmemektedir. Ayrıca insan bilincine ve düşünme yeteneğine veya insanca duygulara, heyecanlara sahip oldukları yolunda da hiçbir belirti yoktur. Alacakaranlıkta yaşarlar, gündüzleri uyur, gece olunca hareketlilik gösterirler. Yıllar geçer. Zamanla, büyük çabalar sonucunda, fakat yavaş yavaş insanca özellikler belirmeye baslar. İlk sözcükler söylenir. Çevrelerinde olup

<sup>1159</sup> Ali Osman Gündoğan, a.g.m., ss. 3- 4.

<sup>1160</sup> Nermi Uygur, *Edmund Husserl’de Başkasının Beni Problemi*, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, 1958, s. 59’dan naklen: Ali Osman Gündoğan, “Yalnızlık ve Dayanışma”, s. 4.

<sup>1161</sup> Nermi Uygur, *Edmund Husserl’de Başkasının Beni Problemi*, İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, 1958, s. 83’ten naklen: Ali Osman Gündoğan, a.g.m., s. 4.

<sup>1162</sup> Ali Osman Gündoğan, a.g.m., s. 4.

bitenleri kavradıklarını gösteren insanca kavrayışın ilk belirtileri ortaya çıkar. Başlangıç kavramları biçimlenir ve küçük hayvanlar insana dönüşmeye başlarlar. Ne yazık ki büyüyemeden ölürlür.

Dünyaya gelen bir insanda bilincin yetkin bir şekilde işlemesi için toplumsal koşullar da gereklidir, onun doğal yaşambilimsel bir temele sahip olması yeterli olmayacaktır. Eğer toplumsallaşmazsa türünün yüzbinlerce yıllık deney ve bilgi birikiminden istifade edemeyecek, potansiyellerini geliştiremeyecektir.<sup>1163</sup> Sartre'ın da belirttiği gibi “başkası hem varoluşum hem de kendimi bilişim için gereklidir”<sup>1164</sup>. Ya da Hegel'in deyişiyle “bir özbilinç bir özbilinç için vardır; **Ben**, ki **Bizdir**, **Biz**, ki **Bendir**”<sup>1165</sup> Yalnızlığın temel bir gerçeklik olması gibi ötekinin var olması da temel bir gerçekliktir<sup>1166</sup>. İnsanın insan olması ya da bir özbilinç varlığına dönüşmesi, öteki ya da bir başka insan tarafından onaylanmasına bağlıdır. Yine ötekinin özbilinç varlığına dönüşmesi de onun tarafından onaylanmasıyla mümkündür.<sup>1167</sup> Yalnızlık insanın asıl gerçekliği olsa bile insan yalnızlığının içinde var olamaz. Öteki de onun gibi bir iç dünyaya ve mahremiyete sahip, asıl gerçekliği yalnızlık olandır. Mesele birbirlerine yabancı olan bu iki yalnızın bir arada bulunmasıdır:

Birbirine yabancı iki yalnızlık bir arada nasıl bulunabilecektir? Ya da bu şekilde niteliklere sahip iki yalnızlık varlığının bir arada nasıl bulunabilecektir? Ya da bu şekilde niteliklere sahip iki yalnızlık varlığının bir arada bulunabilmesinin, aralarında bir diyalog geliştirebilmelerinin zemini ve sonuçları neler olacaktır? Acaba bir arada bulunmayı istemek, kendimizi başkasına, başkasını da kendimize taşımak, kendimize yabancılaşmak ve kendimizden uzaklaşmak gibi bir sonucu da tıpkı Schopenhauer'de olduğu gibi- doğurmayacak mıdır?

Varoluşçu düşünürlerin çoğu bu soruları olumsuz yanıtlamıştır. Bunlardan biri de Sartre olmuştur.<sup>1168</sup>

Ben-öteki ilişkisini “bir varoluş başka bir varoluşla birleştirme çabası” olarak tanımlayabiliriz. Ben'in ilişkide bulunabileceği ötekiyle ilgili bir cogito ben'i

<sup>1163</sup> Orhan Hançerlioğlu, a.g.e., s. 14.

<sup>1164</sup> Jean-Paul Sartre, *Varoluşçuluk Bir Hümanizmadır*, trc. Asım Bezirci, İstanbul: Yazko, 1988, s. 83'ten naklen: Ali Osman Gündoğan, a.g.m., s. 4.

<sup>1165</sup> Hegel, *Tinin Görüngübilimi*, trc. Aziz Yardımlı, İstanbul: İdea Yayınları, 1986, s. 124'ten naklen: Ali Osman Gündoğan, a.g.m., s. 4.

<sup>1166</sup> Jose Ortega y Gasset, *İnsan ve Herkes*, trc. Neyire Gül Işık, İstanbul: Metis Yayınları, 1995, s. 112'den naklen: Ali Osman Gündoğan, a.g.m., s. 4.

<sup>1167</sup> Hegel, *Tinin Görüngübilimi*, trc. Aziz Yardımlı, İstanbul: İdea Yayınları, 1986, s. 124'ten naklen: Ali Osman Gündoğan, a.g.m., s. 4.

<sup>1168</sup> Ali Osman Gündoğan, a.g.m., ss. 4- 5.

soliptizmden kurtarabilir, ben'in ötekiyle dayanışma ve birlik içinde olmasını sağlar.<sup>1169</sup> Sartre için bu cogito, Descartes'inkidir. Sartre, Descartes'ın cogitosunda "solipsizme karşı direniş noktaları" görmüştür.<sup>1170</sup> Sartre'a göre insan bir başına bırakılmış; herhangi bir dayanağı, desteği, tutunacak bir dalı olmayan; Tanrısız, mazeretsiz ve yalnız bir varlıktır.<sup>1171</sup> Karar verirken de tek başınadır. Ama insanın ilişkide bulunduğu cogitoların durumu da kendisinden farklı değildir. Öteki ilkin onun gördüğüdür, öteki de onu görendir. İnsan ötekini "bir nesne- başkası, nesne hâline getirilmiş, şeyleştirilmiş bir nesne- başkası" diye görürken öteki de onu aynı şekilde görmektedir. Dolayısıyla iki taraf da birbirlerini "kendisi- için varlık" olma hâline "başkası- için varlık" olma hâline dönüştürmektedir. İnsan ötekine nesnelere içinde bir nesne konumunda bulunduğu, erişilmesinin de mümkün olmadığı deneyimlerle bağlanmış bir sistem olarak ilgi göstermektedir.<sup>1172</sup> Onun öteki için varlığa dönüşmesi kişiselliğinin, varoluşunun, özgürlüğünün öteki tarafından çalınarak köleleştirilmesi anlamına gelmektedir. Paradoks şudur ki öteki olmadan ben olunamayacağı gibi, öteki ben'in cehennemi ve ölümüdür.<sup>1173</sup> Örneğin Sartre'ın *Bulantı* isimli romanındaki kahraman kendisini öteki için bir hammadde olarak hisseder ve bu olumsuz duyguyu bir türlü kafasından kovamaz<sup>1174</sup>.

Sartre aşk, arzu gibi yolları deneyerek bu olumsuzluğun üstesinden gelmeye çalışır; ama aşkın "başkasıyla bir diyalog arzusu değil, ben'i köleleştiren efendi üzerinde 'bir zafer istenci' " olduğu sonucuna varır<sup>1175</sup>. Aşk "başkasının hürriyetini köle gibi kullanmak için bir girişim" olarak tanımlar<sup>1176</sup>. Ona göre aşk ve cinsellik

---

<sup>1169</sup> Emmanuel Mounier, *Varoluş Felsefelerine Giriş*, trc. Serdar Rifat Kırkoğlu, İstanbul: Alan Yayıncılık, 1986, s.155'ten naklen: Ali Osman Gündoğan, a.g.m., s. 5.

<sup>1170</sup> Ali Osman Gündoğan, a.g.m., s. 5.

<sup>1171</sup> Jean-Paul Sartre, *Varoluşçuluk Bir Hümanizmadır*, trc. Asım Bezirci, İstanbul: Yazko, 1988, ss. 71- 72'den naklen: Ali Osman Gündoğan, a.g.m., s. 6.

<sup>1172</sup> Jean-Paul Sartre, *L'Être et le Néant*, Paris: Librairie Fallimard, 1950, s. 283'ten naklen: Ali Osman Gündoğan, a.g.m., s. 6.

<sup>1173</sup> Ali Osman Gündoğan, a.g.m., s. 6.

<sup>1174</sup> Jean-Paul Sartre, *Bulantı*. trc. Samih Tiryakioğlu, İstanbul: Varlık Yayınları, 1992, s. 113'ten naklen: Ali Osman Gündoğan, a.g.m., s. 6.

<sup>1175</sup> Emmanuel Mounier, *Varoluş Felsefelerine Giriş*, trc. Serdar Rifat Kırkoğlu, İstanbul: Alan Yayıncılık, 1986, s. 143'ten naklen: Ali Osman Gündoğan, a.g.m., s. 6.

<sup>1176</sup> Roger Verneaux, *Egzistansiyalizm Üzerine Dersler*, trc. Murtaza Korlaeliç, Kayseri: Erciyes Üniversitesi Yayınları, 1994, s.76'dan naklen: Ali Osman Gündoğan, a.g.m., s. 6.

insanı özgürleştirmez. İnsan ne zaman ötekini bir özne olarak yakalamak için harekete geçse kendisini bir özne olarak ortaya koyduğu için öteki, hemen nesneye dönüşecektir. Kendisini özne olarak ne zaman sunsa kendisi onun özneliliği karşısında donacaktır. O hâlde “özne- biz” yoktur.<sup>1177</sup> İnsanlar arasındaki ilişki “birlikte varlık” olmadığı için öznellikler birbirinden kökten bir şekilde ayrılmış vaziyette bulunurlar<sup>1178</sup>. Aralarında bir dayanışma olsa bile bu Mounier’in de belirttiği gibi “her bir insanın kendisine olduğu kadar başka herkese de yabancı olduğu bir lânetliler dayanışması”ndan başka bir şey değildir<sup>1179</sup>. İnsanlar arasındaki ilişki bilinçler arasında gerçekleşen bir savaşımdan ibarettir<sup>1180</sup> ve öteki, prensip olarak yakalanamayandır<sup>1181</sup>.

Hem Sartre’in tanrıtanımaz varoluşçuşuğunda hem de Çan Örtü şiirinde bütün hayatı boyunca bir patikada asla ulaşamayacaklarının peşinde koşan bir başına bırakılmış insan söz konusudur. Bu insan yaşadığı süre içinde çığlıklarını ertelemiş, sesi içinde boğulmuştur.

Lacancı psikanalize göre içinde bulunduğumuz dünya ya da gerçeklik belirli bir “kilit gösteren”in yasaklanması üzerine kurulmuştur, daima bir semptom özelliği gösterir. Simgeleştirme süreci sırasında gerçekleşen bir tıkanmanın tecessümünden ibarettir. Onun var olabilmesi için bir şeyin konuşulmadan bırakılması zorunludur. Lacancı psikanalizde bu konuşulmadan bırakılan şeye objet petit a (küçük öteki nesnesi) adı verilmiştir. Zizek, küçük öteki nesnesini “o gizli hazine, o ‘bizde bizden fazla’ olan şey, pozitif niteliklerimizden herhangi birine indirgenemese de bütün yapıp ettiklerimize bir büyü hâlesi veren o ele avuca sığmaz, ulaşılmaz X” olarak

---

<sup>1177</sup> Jean-Paul Sartre, *L'Être et le Néant*, Paris: Librairie Fallimard, 1950, p. 49'dan naklen: Ali Osman Gündoğan, a.g.m, s. 6.

<sup>1178</sup> Jean-Paul Sartre, *L'Être et le Néant*, Paris: Librairie Fallimard, 1950, p. 498'den naklen: Ali Osman Gündoğan, a.g.m, s. 6.

<sup>1179</sup> Emmanuel Mounier, *Varoluş Felsefelerine Giriş*, trc. Serdar Rifat Kırkoğlu, İstanbul: Alan Yayıncılık, 1986, s. 157'den naklen: Ali Osman Gündoğan, a.g.m, s. 6.

<sup>1180</sup> Ali Osman Gündoğan, a.g.m., s. 6.

<sup>1181</sup> Jean-Paul Sartre, *L'Être et le Néant*, Paris: Librairie Fallimard, 1950, p. 49'dan naklen: Ali Osman Gündoğan, a.g.m., s. 6.

tanımlar.<sup>1182</sup> Şiirdeki “ertelenmiş çılgınlık” da bu “ulaşılmaz X” ya da “elde edilmesi mümkün olmayan arzu nesnesi” içindir.

Arzu ihtiyaç ile onun dile getirilmiş hâli olan talep arasındaki doldurulması olanaksız boşlukta yer alır. Talep vasıtasıyla ihtiyaç asla tam olarak aktarılamaz, simgesel olan talepler ihtiyaçları ifade etmede yetersiz kalırlar. Arzu hem talebin hem de ihtiyacın özelliğini bir arada ihtiva ettiği için ona sebep olan nesne ile onu doyuma ulaştıracak nesne aynı değildir; dolayısıyla da hiçbir zaman doyurulamayacaktır. “Arzuladığın nedir?” ya da “Aslında ne istiyorsun?” sorusu da arzunun sebebi ile nesnesi arasında oluşan uyuşmazlığın kişide yol açtığı belirsizliğin dile getirilişidir. İnsan her zaman bir şeyi arzuluyor olduğunun farkındadır; ne var ki arzuladığı şeyin ne olduğunu tam olarak bilemez. Bu konuda emin değildir.<sup>1183</sup> İ

htiyaç bir eksiğin olduğuna işaret eder. Kişinin dünyaya gelmesi “ilksel eksik” diye adlandırılmıştır. Bebeğin annesinin bedeninden kopması; iğdişlik, bir organın eksikliği veya kendisinin başka bir kişinin eksik bir organı olması düşüncesine yol açmaktadır. Kişi dil yetisini kazanmadan önce, ayrıldığı bedene geri dönme ihtiyacı duymaya başlar. Daha sonra simgesel alana girdiğinde bu ihtiyacı ya da eksikliğini simgelerle dile getirmeye çalışır. Bu durumda eksik tatmin edilmesi imkânsız bir arzu, hiçbir zaman ulaşılamayacak bir nesneye karşı hissedilen bir arzu olarak ortaya çıkar. Bu arzu, anneyi elde etme isteği değil onunla birleşerek onun yeniden bir parçası hâline gelme isteğidir; yâni kişi kendisini yok etmeyi, ortadan kaldırmayı ister. Dolayısıyla onun dilsel bir anlatımı yoktur. Bu arzu kendisini simgesel alanda anlamlandıramaz. Kişi ele geçirilmesi imkânsız olan, simgesel alanın hiçbir zaman sınırlarına dahil edemediği, Gerçek’in izah edilemeyen “fazla”sı ile baş edebilmek için “ben” olmaya başladığı süreçten itibaren fantezi nesnesi oluşturur. Yâni "objet petit a" denilen bu arzu nesnesi aslında yoktur. O yalnızca öznenin fark ettiği fakat ne olduğunu kavrayamadığı “ ‘ilksel eksik’in fantazmatik eşdeğeri” durumundadır. Kişi onun aslında var olmadığını bilmektedir; bu sebeple bilinçsiz bir şekilde ona

---

<sup>1182</sup> Slavoj Žižek, a.g.e., ss. 69, 108- 109.

<sup>1183</sup> Slavoj Žižek, a.g.e., s. 227



ulaşmaktan kaçınmakta, yolu uzatarak çıkmaz bir hâle getirmektedir. Onu aramaktan kendini alıkoyamamakta; ama hiçbir zaman bulmak da istememektedir.<sup>1184</sup>

İnsanın "objet petit a" ile ilişkisinin paradoksal bir doğası vardır. Bu imkânsız ilişkiye karşılık gelen fantezi insanın arzusunun bütünüyle tatmin edildiği bir ânı sahnelemez. Tersine fantezi arzuyu üretir ve sahneye koyar. Arzu zaten daha önce mevcut bir şey değildir, onun inşa edilmesi gerekir. İşte fantazi de insanın arzusunun apsisini verir; bu arzunun nesnesini ve insanın bu nesnenin içinde kabul ettiği konumu belirler. İnsan ancak fantezi vasıtasıyla arzu duymayı öğrenir ve “arzulayan özne” hâline gelir.<sup>1185</sup> Robert Sheckley'nin *Dünyalar Deposu (Store of the Worlds)* isimli bilim kurgu hikâyesinde yaşanan olayları bu duruma örnek olarak gösterebiliriz.

*Dünyalar Deposu*'ndaki ana kahraman Bay Wayne; kentin ücra bir yerinde, çöplerle dolu harap ve izbe bir kulübede yalnız yaşayan Tomkins isimli yaşlı ve gizemli bir adamın yanına gider. Tomkins'in bir ilaç yardımıyla insanları onların arzuladıkları ne varsa yerine getirildiği paralel bir boyuta taşıdığı söylentiler arasındadır. Tomkins'in bu hizmet karşılığında kendisine başvuran insandan istediği ise onun sahip olduğu en kıymetli eşyalarından birini kendisine vermesidir. Wayne da Tomkins'ten kendisini bu boyuta taşınmasını ister; ama bir an tereddüte düşer. Tomkins de ona müşterilerinin çoğunlukla bu deneyim sonucu arzularını tatmin etmiş olarak geri döndüklerini ve kendilerini kandırılmış olarak hissetmediklerini anlatır; onun tereddütte olduğunu görünce de acele etmemesini, bir karara varmadan önce her şeyi çok iyi düşünmesini önerir. Wayne evine giderken hep bu konu üzerinde düşünür; fakat evde karısı ve oğluya bir araya gelince kendisini “aile hayatının sevinçlerine ve küçük dertlerine” kaptırarak bu konuyu aklından çıkarır. Bu konuda her gün evet kararı alan Wayne'ın karşısına her gün onun Tomkins'in yanına gitmesine mâni olan bir iş ya da sorun çıkar. Karısıyla beraber bir yıldönümü toplantısına katılması gerekir. Daha sonra ise oğlunun okuldaki sorunlarıyla

<sup>1184</sup> Slavoj Zizek, a.g.e., ss. 227- 228, 230- 231.

<sup>1185</sup> Elizabeth Covvie, *Sexual Difference and Representation in the Cinema*, Londra: Macmillan, 1990'dan naklen: Slavoj Zizek, a.g.e., ss.19- 20.

ilgilenmek zorunda kalır. Yazın ise oğluna birlikte tatil yapmaya, tekne gezintisine çıkmaya söz verir. Yaz bitince bu defa sonbaharla beraber yeni uğraşlar ortaya çıkar. Bir yıl bu şekilde geçer. Wayne'in Tomkins'i ziyaret etmek için bir türlü fırsatı olmaz; ama günün birinde onu mutlaka ziyaret edeceğinin farkındadır. Zaman bu şekilde geçip dururken günün birinde birdenbire kendisini Tomkins'in kulübesinde uyanmış bulur. Tomkins ona "Ee, şimdi nasılsın? Memnun oldun mu?" diye sorar. Wayne de şaşırılmış ve düşünceleri altüst olmuş bir hâlde ona "evet, evet, tabii," der ve elindeki bütün eşyaları- bunlar paslanmış bir bıçaktan, eskimiş bir konserve kutusundan, birkaç parça ufak tefek eşyadan ibarettir- verir ve hemen oradan ayrılır. Akşam dağıtılan patates tayınıni kaçırmamak için acele etmesi gerekir, telaşla çürümüş yıkıntıların arasından geçer, hava kararmadan yer altı sığınağına ulaşır. Zizek yeryüzünde nükleer bir yıkımdan sonraki günlük hayatın anlatıldığı bu hikâyede okurun kaçınılmaz bir şekilde düştüğü bir tuzağa dikkat çeker. Bu tuzak arzunun paradoksunu meydana getirir, hikâyenin bütün etkisi ona bağlıdır:

"Şeyin kendisi"nin ertelenmesini zaten "şeyin kendisi" olan şeyle karıştırırız, arzuya özgü arama ve kararsızlığı aslında arzunun gerçekleştirilmesi ile karıştırırız. Yani arzunun gerçekleştirilmesi, "karşılanması", "tamamen tatmin edilmesi" değildir, daha çok arzunun kendisinin yeniden üretilmesiyle, arzunun dairesel hareketiyle örtüşür. Wayne tam da, kendini bir sanrı içinde, onu arzusunun tam olarak tatmin etmeyi sonsuza kadar ertelemesini sağlayan bir duruma, yani arzunun kurucu özelliği olan eksigi yeniden üreten bir duruma taşıyarak "gerçekleştirmişti arzusunu".<sup>1186</sup>

Çan Örtü'de söz edilen durum da Wayne'in durumuna benzer. İnsanlar yeşil yosundan bir ağın (dilsel ilişkilerin) içinde hapis durumundadırlar, çığıllıklarını ertelemeye mahkûm edilmişlerdir. Bir şey hiçbir zaman ifade edilemeyecek ve onlar da arzularını hiçbir zaman tam olarak tatmin edemeyeceklerdir. Bir şey hep eksik, olanaksız kalacak ve onların geçici mutluluklarına dahi gözyaşı damlaları ya da özsu hüzneleri karışacaktır. Şiirde bir kapalı istiare söz konusudur:

Benzeyen: Biz (insanlar)

Benzetilen: Sinekler (Söylenmemiş.)

Benzetme yönü: Kirli, bulanık, yosunlu bir su birikintisinde yaşamak.

<sup>1186</sup> Slavoj Zizek, a.g.e., ss. 20- 21.

Sivrisineklerin bataklık, yavaş akan ırmak, göl vb. durgun su birikintilerinde yaşayıp üremeleri, burada yosun vb. bitkilerin özsuyundan beslenmeleri gibi Marmara'nın şiir evreninde de insanlar da buna benzer bir su birikintisinde yaşamakta ve bir özsuyundan beslenmektedir. Bu su birikintisi yosun tutmuş bir gözyaşı gölü, yâni hayat; insanın burada beslendiği özsuyu ise hüznün gözyaşlarıdır. Nilgün Marmara bu gölden Şahinkaya'ya yazdığı mektupta şöyle söz eder:

(...) biriciklik tarafından bengi özsuyun coşkuyla kutlanması... Bizi yüzdüren, içine çeken ve boğan su... gözyaşlarımızı ondan çekip çıkarıyoruz sonra yine ona ekliyoruz. Bitimsiz bir boşalma ve dolma işlemi. Dudakların bir yudumcuk suyla ıslanması ilk tehdittir; doğmadan önce içinde yaşadığımız su ortamından koptuktan az sonra tattığımız bulanıklığı maviye çalan ana sütünden ilk birkaç damla, buyurgan yaşamın açgözlülüğünce bize helal edilmeyecektir...<sup>1187</sup>

Bu gözyaşı gölü Aktaş'ın *Hazzan Denizi* şiirindeki hüznün denizini çağrıştırmaktadır:

kendi gölgemin avcısı olarak  
uzun yollara düştüğümden beridir  
eğleşmedim hazza düşkün  
gönüllü yeni ve eski çerilerin arasında  
sîne-i gülşenimizde berkitilmiş bir gezgin  
olarak aşk dağınyı yüreğimin fitiliyle tutuşturdum  
hazzan denizinin derisini yüzdüm  
ve giyindim eĝnime  
şarap aşk ateşini çaldı saldırıyor pamuğa  
pencikli bir karasevdaya düştüm  
lâkin vaktin kazası yok idi  
kaderimin mumuyla aydınlattım aşk meclisini  
gayri can ipliğini parmağıma dolayıp sallardım ben<sup>1188</sup>

Hazzân “hüzünlü”, “hüzün verici” gibi anlamlara gelmektedir<sup>1189</sup>. Hz. Yakup'un Hz. Yusuf'u kaybettikten sonra döktüğü gözyaşlarına telmih yapılan bu şiirde şair, “hazzan denizi” tabirini kullanarak sözdizimsel sapmaya gitmiştir. Aşk yüzünden derisi yüzülerek idam edilen Nesimî'nin derisini eĝnine alıp gezmesi gibi şiirdeki anlatıcı da yolculuğu sırasında Hazzan Denizi'nin derisini yüzüp giyiniyor; yâni Hazzan Denizi'nin hakikatlerini içselleştiriyor. Şiirde hüznün “bir manevi hâl ve makam” olma boyutu ele alınmıştır. Hüzün, manevi bir hâl ve makamdır, şair de

<sup>1187</sup> Nilgün Marmara'nın Emel Şahinkaya'ya Tobruk'ta bulunduğu surada yazdığı, 29.12.1985 tarihli bir mektubundan.

<sup>1188</sup> Hasan Aktaş, *Semender Mumyaları*, Edirne: Yort Savul Yayınları, 2005, s. 22.

<sup>1189</sup> “Hazzân”, *Osmanlıca- Türkçe Ansiklopedik Lûgat*, haz. Ferit Devellioğlu, Aydın: Aydın Kitabevi Yayınları, 2008, s. 351.

hüzünlerin sultanıdır. Öyle ki aşk derdiyle ilgili bütün hüzünler ondan sorulur. Hüzün âşığın ebedî dostudur, üstelik hocasıdır; öyle bir hocadır ki âşık hemen hemen bütün ilimleri ondan öğrenir.<sup>1190</sup> Şiiri de... Dilin yokluk üzerine kurulduğu<sup>1191</sup> ve şairlerin Tanrı'ya umutsuzca âşık olduğu<sup>1192</sup> görüşlerinden de hareketle şiirin hüznün öz suyundan doğduğu sonucuna ulaşılabilir.

İnsan bir yola vurduğu gölgesini avlamaya çalışırken bir türlü iyileşmeyen yaraları onun ölmesine de izin vermez ve onu daha da güçlendirir ve olgunlaştırır. Bu gezgin, gülbahçesinin sinesinde hüznün öz suyu ile beslenerek berkitilir ve o bulanıklıktan içinde çok değerli, cevherlerin gizli olduğu, gizemli ve masmavi bir deniz yaratacak aşamaya gelir:

Çok mu baş edilir olumlanır bir karmaşadır bu mavi kanın yaratılma süreci bu çır çır çırpınma, gül dikenleri arasındaki dans, aklın zamanla tuttuğu bu güreş? Değil belki, ne var ki, insan dönüştürerek oynayan, oynayarak dönüştüren varlıksa, değerler yeniden yaratılabilirliğini korur en azından, yaşamın önerdiği ve geri bıraktığı zenginliğin içinden seçimler yapmada özgürdür artık, seçilmesi gereken kimi zaman bitimsiz bir acı da olsa... O zaman acı sonsuzca boyutlanır, çok katlı sevinç paylarını içerir avaz avaz haykırmalar ve gözyaşlarını da... Görünümü dingin bir mavi olur, gümüş bir göl kadar kıpırtısızdır; insan bir yüzeyinde bir dibinde yaşar onun, tabanı erişilmez kuyumların eriyikleriyle kaplıdır, bunun içinde olmayanlar bilmezler- işte şu bir parça donuk mavi gümüş yüzeyinde küçük bir kafa derler- bilemezler nasıl bir yumuşak taklalar evrenidir o kapalı ülke...<sup>1193</sup>

Marmara'nın yaşadığı dönemden üç yüz yıl önce Sebk-i Hindî akımının en önemli temsilcilerinden biri olan Neşatî (öl.1674/1675) isimli bir Divan şairinin de belirttiği gibi: “Bir cism-i nizâr üzre döküp dâne-i eşki,/Çün rişte-i can gevher-i mânâda nihânız.” Abdülkadir Dağlar, Neşatî'nin bu beyitini “Biz zayıf bedenimizin üzerine gözyaşı tanelerini döküp manâ incilerinin dizili olduğu can ipliği gibi görünmez olduk.” diye günümüz Türkçesine çevirmiştir. Şair bu dizelerde kendi bedenini zayıflık yönünden bir ipliğe benzetmiş, kendi bedeninden “can ipliği” diye söz etmiştir. Bu iplik, “manâ cevheri”/ “manâ incileri” ile dizilmiştir. Burada şairi

<sup>1190</sup> Hasan Aktaş, *Çağdaş Türk Şiirinde İnsan*, s. 246.

<sup>1191</sup> Slavoj Žizek, *Kırılğan Temas*, İstanbul: Metis Yayınları, 2002, s. 41'den naklen: Barış Çoban, a.g.m., s. 6.

<sup>1192</sup> Søren Kierkegaard, a.g.e., ss. 87- 89.

<sup>1193</sup> Nilgün Marmara'nın Emel Şahinkaya'ya Tobruk'ta bulunduğu sırada yazdığı, 29.12.1985 tarihli bir mektubundan.

âşık- sûfi kimliği ile birlikte irdelenmesi gerekir. Âşık- sûfi, maşûku Allah'a kavuşmak için bir yola çıkmıştır ki bu yol zorlu sınavlara gireceği tasavvuf yoludur. Âşık- sûfi eğer bu sınavlardan başarı ile geçerse yolun sonuna ulaşarak vuslata erecektir. Mihnetli yolculuğu sırasında her zaman “bir ‘gurbet’ ve ‘dâüssıla’ duygusu” içindedir, bu sebeple de sürekli olarak hüzünlenip ağlar. Ama uluorta ve âşikârî bir şekilde değil herkesin uykuda, gaflet içinde olduğu seher vaktinde ağlar. Bu vakitte Allah kendisini çok büyük bir aşkla seven kullarının gözyaşları ve yakarışlarını bekleyerek onlara kabul kapılarını açık bırakır. Bu bağlamda âşık gül bahçesinde seher vakti öten bir bülbüle benzetilir: “Gül bahçesinde bülbül, gece açıp tecelli eden gülün nâzına niyaz edip çılgınca şakımak için, bilhassa, başkalarının gaflet uykusunda olduğu seher vaktini seçmektedir.” Fakat bu anlayışa göre âşığın gözyaşları hiçbir zaman “basit birer su damlacığı” olarak düşünülemez. Allah yolunda dökülen bu gözyaşları; en kıymetli mücevherlerden, incilerden bile daha kıymetlidir. Allah hiçbir zaman bu gözyaşlarına duyarsız kalmaz ve onların karşılığında âşiğa kendisine giden mihnetli yolda kullanması üzere “manâ cevheri”/ “manâ incileri” hediye eder. Döktüğü gözyaşları âşığın zaman içinde zayıflayıp erimesine, yok olmasına neden olsa da o bunların karşılığında kendisine hediye olarak verilen manâ incileri sayesinde de kemale erer. Bundan böyle âşığın can ipi kendisini saran manâ incilerinin arasında kaybolmuştur.<sup>1194</sup>

Bu manâ incileri şairin güzel sözleri, şiirleridir. “Rište-i can” , “can ipliği” anlamına gelmektedir, mumun ortasındaki ipliğe de “rište-i can” denmektedir. Mumun yandıkça eriyip ve damlalar halinde etrafa dökülür. İnsan da ıstırap çektikçe gözlerinden yaşlar akar aşkıdan eriyip gider. Şair, şemdeki can ipliği gibi yandığını; bunun sonucunda da çok değerli inciler diye nitelendirdiği ve bin bir mânânın gizli olduğu şiirlerinin ortaya çıktığını dile getirmiştir.<sup>1195</sup> Şairleri dile getiren hüzündür. Şiir, sanat, hatta bütün bu yeşil ağ; yüzbinlerce yılı aşan acı deneyiminin,

<sup>1194</sup> Abdulkadir Dağlar, “Âyîneye Düşen Sır: ‘Nihânuz’ Gazelini Şerh ve Tahli Denemesi” , 2007, ss. 310- 311, <http://www.turkishstudies.net> [22.09.2013] .

<sup>1195</sup> “Sevdiğimiz Beyitler”, <http://www.risaletalim.com/index.php?topic=2425.5;wap2>, [20.01.2011] .

gözyaşlarının sonucudur. Nietzsche'nin "onu öldürmeyen şey daha da güçlü kılar"<sup>1196</sup> diye ifade ettiği gibi insan hüznün gözyaşlarından beslenir ve olgunlaşır. Bu gözyaşı gölünün üzerinde ona eşlik eden bir çan vardır: gökyüzü.

Marmara şiirlerinde Nietzsche gibi çanı gökyüzünün metaforu olarak kullanmaktadır. Nietzsche *Böyle Buyurdu Zerdüş'te* gökyüzünün çok önceden beri insanların ıstıraplı dünyasına eşlik ettiğini dile getirmiştir:

Üst insanlar geceyarısı oluyor. Kulaklarınıza o eski çanın benim kulağıma söylediği şeyi söyleyin. Bir insandan fazla görüp geçirmiş olan o geceyarısı çanın konuşması gibi, gizli, dehşetli, yürekten... O çan ki babalarımızın acılı kalp darbelerini sayardı. Ah! Ah! Nasıl içini çekiyor, rüyasında nasıl gülüyor, derin gece yarısı!

...

Ey eski çan, ey tatlı laterna, bütün acı kalbini deşiyor. Baba acısı, babalar, atalar acısı. Söylevin olgunlaştı.<sup>1197</sup>

"Gök eşlikti/ eş- deş- lik/ acıyla..." dizelerinde eşdeşlik sözcüğü hecelerine ayrılarak anlam çoğaltma yoluna gidilmiştir. "Deş" sözcüğü "su bendi, büvet", "lik" sözcüğü ise "İplik eğirmekte kullanılan için, eğri demir ucu." , "Tokmak", "1. Kırığının sıcaklık nedeniyle su damlasına dönüşmesi. 2. Az ıslaklık, nem." anlamlarına gelmektedir<sup>1198</sup>. Bu bağlamda en az beş farklı anlam düşünülebilir:

- 1.Gökyüzü tokmak (çan tokmağı) ile eşdeğerde.
- 2.Gökyüzünün su büveti (su birikintisi, gölcük) ile ortaklığı var, gökyüzü onun ortağı, eşi, sevgilisi (ulaşmazlık, olanaksızlık, aşkınlık)
- 3.Gökyüzü acıyla eşdeğerde (ulaşmazlık, olanaksızlık aşkınlık, divan şiirinde aşkın ahi, hem sevgili hem aşık olan)
- 4.Gökyüzü buz kristallerinin su damlalarına dönüşmesi durumu ile eşdeğerde (suçluluk, hüzn, aşkınlık)
- 5.Gökyüzü ıslaklıkla eşdeğerde ( suçluluk, hüzn, aşkınlık)

Eğer gökyüzünü bütün bu anlamlarda düşünülürse Nietzsche'nin yaptığı gibi ona ulaşmazlık, olanaksızlık, aşkınlık ve zulmedicilik özellikleri yüklenebilir:

<sup>1196</sup> Friedrich Nietzsche, *Ecco Homo*, s. 23.

<sup>1197</sup> Friedrich Nietzsche, *Böyle Buyurdu Zerdüş'te*, ss. 300- 301.

<sup>1198</sup> "Deş" ve "Lik", *Büyük Türkçe Sözlük*, <http://www.tdk.gov.tr> [24. 09.2013].

“Ey üstümdeki temiz ve derin gök. Ey ışık uçurumu, sana bakarak ilâhî tutkularla ürperiyorum. Kendimi senin yüksekliğine atmak... Çünkü benim derinliğim budur. Senin temizliğinde gizlenmek... Çünkü benim masumiyetim budur.

Tanrı'yı ve onun güzelliğini örtüyor, şen yıldızlarını saklıyor, susuyorsun. Hikmetini bana, konuşmadan öğretiyorsun. Bugün çalkalanan denizin üstünde sessizce doğdun. Sendeki sevgi ve utangaçlık, fırtınalı ruhuma ferahlık veriyor. Güzelliğine bürünmüş olarak bana geldin ve hikmetinle seslendin.

Senin ruhundaki utanma duygusunun ve gösterişinin farkına varmaz olur muyum? Bana, insanların en yalnızına, güneşten önce geldin. Biz evvelden beri dostuz. Kederimiz, sevincimiz ve özümüz ortaktır. Güneşimiz bile ortaktır. Biz birbirimizle konuşmayız; çünkü pek çok şey biliriz. Biz birbirimize susarak hitap ederiz. Bilgilerimizi birbirimize gülümseyerek veririz.

Ateşimin ışığı sen değil misin? Anlayışımın ikiz ruhu sende değil mi? Her şeyi beraber görüp öğrendik. Birbirimizin üstüne yükselmeyi ve lekesiz gülümsemeyi beraber öğrendik. Aramıza zorlama, hedef ve suç bir yağmur gibi damladığı zaman parlak gözlerle kilometrelerce uzaktan bulutsuz derinliklere gülümsemeyi beraber öğrendik. Eğer yalnız dolaşıydım ruhum geceleyin ve sarp yollardan neyin açıldığını nasıl duyardı?

Dağlara çıkmışsam kimi arıyordum, dağlarda senden başka kimi arıyordum? Bütün gezintilerim ve tırmanışlarım, zorunluydu. Çaresiz kalmışın çaresiydi. Bütün iradem yalnız uçmak, sana doğru uçmak ister.<sup>1199</sup>

Marmara'nın *Gök Çandır ve Bağışlanan Hep Kendi* şiirinde ve Nietzsche'nin *Böyle Buyurdu Zerdüşt*'ünde yeryüzüne ilişkin bütün her şeyden başka ve onların üstünde bir konumdadır. Ulaşılmak istenen; ama ulaşılmaması olanaksız bir sevgili, dost gibidir. Kendisini sevenin ıstırap çekmesine neden olur, ama kendisi de acı çeker; hem âşık hem de sevgilidir. Bu özellikleriyle dinî- tasavvufî içerikli Klasik Türk şiirlerindeki mâşuka da benzer. Onun âşığına cefası ise âşığına suçluluk duygusu uyanmasına neden olmaktadır. Bu durum Lacan'ın “her şeyi gören ve bilen”, “âlim- i mutlak zalim”, “müstehcen” süperegosunu akla getirir.

Süperego bilinçdışı yer alır. Bilinçdışı vahşi ve meşru olmayan dürtüleri çağırırsa da sadece bu dürtülerden meydana gelen bir rezerv değildir; onun “travmatik, acımasız, kaprisli, ‘anlaşılmaz’ ve ‘akıldışı’ bir yasa metninin parçaları”, “bir dizi yasak ve buyruk” olduğu da göz ardı edilmemelidir. Bir insan hem inandığından çok daha fazla ahlâksız hem de bildiğinden çok daha fazla ahlâklıdır.<sup>1200</sup>

<sup>1199</sup> Friedrich Nietzsche, a.g.e., s. 154.

<sup>1200</sup> Sigmund Freud, "The Ego and the id", *SE*, c. 19, p. 52'den naklen: Slavoj Žižek, *Yamuk Bakmak*, ss. 203- 204.

Onun idle ilişkisi bir inanç (inanmama), süperegoyla ilişkisi ise bilgi (haberi olmama, cehalet) ilişkisidir. İd bastırılmış, bilinçdışı inançlardan oluşurken süpereo bilinmeyen paradoksal, biliçdışı bir bilgiden meydana gelir. Zizek id ile ilgili olarak Lacan'ın "Tanrı bilinçdışıdır." görüşüne dikkat çekmiştir. Kendisine, kendisinin ölümsüz olduğuna ve Tanrı'ya bilinçdışı olarak inanmayan normal bir insan yoktur. İnsan sadece konuşarak bile anlamasının garantörü konumundaki büyük Öteki'nin varlığını varsayar. Dile ilişkin bir inanç söz konusudur, Öteki'nin tutarlı bir temeli olduğuna inanılır.<sup>1201</sup> Çok titiz ve ayrıntılı bir şekilde inceleme yapan analitik felsefede dahi bu inanç başarılı iletişimin şartı olarak kabul edilen "iyi niyet ilkesi" olarak<sup>1202</sup> varlığını korur. İyi niyet ilkesini terk ederek simgesel alanın büyük Öteki ile ilişkisini "temel bir inançsızlık" ile ayırt edilen bir özne vardır ki o da psikotiktir. Örneğin bir paranoyak "etrafındaki simgesel anlam ağında kötü ve zalim birinin sahneye koyduğu bir komplo" olduğunu düşünebilir.

Zizek süperegounun bilgisinin ise "her şeyi gören ve bilen bu failin gerçek içinde, düşüncelerimizi okuyabilen alimimutlak zalimin şahsında cisimleştiği paranoyada" dışsal bir mevcudiyete sahip olduğunu belirtmiştir. Psikanalize göre süpereo aslında müstehcen bir karakterdedir. İlk olarak Freud süperegounun bastırmaya çalıştığı idden beslenip onun müstehcen, kötücül ve müstehzi özelliklerini kendisinde topladığını ima etmiştir. Kişinin yoksun bırakıldığı keyif süperegounun koyduğu yasağın sözcelendiği alanda birikmektedir.<sup>1203</sup> Kişiye keyfinden vazgeçmesini direten ahlâkî yasa önermesinin arka planında sürekli olarak ondan çaldığı keyfi biriktiren "müstehcen bir sözceme öznesi" vardır. Süpereo "kendi otoritesinden muaf bir yasa faili" gibidir, insanların yapmasını yasakladığı şeyleri kendisi yapmaktadır. Paradoks şudur ki insan ne kadar masum olursa; yâni süperegounun buyruklarını ne kadar izlerse, keyfinden ne kadar feragat ederse kendisini de o derecede suçlu hissetmektedir. Bunun sebebi süperegoya itaat ettikçe

---

<sup>1201</sup> Slavoj Zizek, a.g.e., s. 204.

<sup>1202</sup> Donald Davidson, "Mental Events", *Essays on Actions and Events*, New York: Oxford University Press, 1980'den naklen: Slavoj Zizek, a.g.e., s. 205.

<sup>1203</sup> Sigmund Freud, "The Ego and the id", *SE*, c. 19'dan naklen: Slavoj Zizek, a.g.e., s. 213.



onun kişide uyguladığı baskının ve onda biriken keyfin şiddetlenmesidir.<sup>1204</sup> Zizek bununla ilgili olarak Martin Luther'in durumunu örnek gösterir. Ona göre Luther'i yeni bir teoloji oluşturmaya sürükleyen derin krizler söz konusuydu. Luther “şiddetli bir sürerego çevrimi” içinde kalmıştır. İyi şeyler yaptıkça suçluluk duygusu daha da artmış, kendisinden tiksinişmiş, kendisini cezalandırmış, kendisine işkence etmiştir. Bunun sonucunda iyi şeylerin bencil, hesaplı, kirli olduğu düşüncesine kapılmıştır: “Tanrı’yı hoşnut etmek yerine, Tanrı’nın gazabını kışkırtıyor ve lanetlenmeye yol açıyorlardı. Kurtuluş imanla gelir: sadece bizim imanımız, kurtarıcı olarak İsa’ya inanmamız bizim süperego çıkmazından çıkmamızı sağlar.”<sup>1205</sup> Bize göre şiirin isminin de *Gök Çandır ve Bağışlanan Hep Kendi* olması süperegonun özne üzerindeki etkisi ile ilgilidir. Şiirin başlığında iham sanatı söz konusudur. Bağışlamak eylemi birden fazla anlamı çağrıştıracak şekilde kullanılmıştır. Bağışlamak sözcüğünün sözlükteki anlamları:

(-i, -e) 1. Bir mal veya hakkı karşılık beklemeden birine vermek, teberru etmek: □ Ödünç aldığı parayı bile kendinden daha ihtiyaçlısına bağışlayan ancak bir masal adamıdır, değil mi? □ -İ. A. Gövsa. 2. Herhangi bir kötü davranış için ceza vermekten vazgeçmek, affetmek: □ Çocuk elindeki çiçek demetini kumandanın ayağı altına atarak, babamı bağışlayınız, diyordu. □ -F. R. Atay. 3. Görevden çekmek, almak. 4. mec. Hoşgörmek: □ Sizleri meraka sokmamı aranızda bulunmamın sevincine bağışlayın. □ -Halikarnas Balıkcısı.<sup>1206</sup>

Bu durumda gökyüzünün bağışlanması iki anlama gelebilir: Eğer müstehcen süperego olarak düşünülürse onun hoşgörülmesi, ulaşılmaz bir nesne olarak düşünülürse ise olanaksızlığın teberrü edilmesi. Şiire göre bu teberrü müzik- arp sesi-vasıtasıyla olur.

İşitsel uyarılar ve bunların etkisi üzerine araştırma yapan Vedat Bilgiç, algının yalnızca uyarılara bağlı ve inputların toplanması sonucu ortaya çıkan sayılardan ibaret olmadığını belirtir. “Fotoğraftaki martının sesini ya da resimdeki denizin kokusunu duymak gibi” örneklerde de olduğu gibi işitme gibi beş duyu vasıtasıyla meydana gelen algılamalar Gestaltçılığın “bütün kendisini oluşturan parçaların toplamından farklıdır” ilkesine göre meydana gelmektedir. Algılama

<sup>1204</sup> Slavoj Zizek, a.g.e., s. 213.

<sup>1205</sup> Slavoj Zizek, *Paralaks*, s. 197.

<sup>1206</sup> “Bağışlamak”, *Büyük Türkçe Sözlük*, <http://www.tdk.gov.tr> [27.09.2013].

sürecinde sinir sistemi dışsal dünyadaki görme, işitme, tatma, koklama, dokunma ile ilgili uyarıları organlarda mikro voltluk elektirik sinyallerine dönüştürüp belirli yollardan geçirerek beyne iletmektedir. Beyne iletilen bu uyarılar dışsal dünyanın verilerini kapsayan datalara benzer. Nasıl ki e-mail vasıtasıyla elektronik postaya ulaşan bir video dosyası dataları bilgisayara yüklü programlar sayesinde çözümlenerek çalışır duruma gelir, insan beyni de kendisine ulaşan sinyallere yeniden anlam vererek dışsal dünyanın kişiye mahsus olan bedensel etki ve duygusal verilerle renklendirilen bir modelini oluşturur. Bu model deneyim, önkabul ve hafızanın dışsal dünyayı bir yorumudur. İnsan öznel doğası gereği öznel bir evren oluşturur. Dolayısıyla algının bir tür “yeniden yaratma” olduğu söylenebilir. İnsan zihni algıladıklarına aşkınlık verir. Müzik de bu durumun bir örneğidir. Melodiler insanlarda sonsuzluk duygusu uyandırır.<sup>1207</sup>

Müzik işitsel ve soyut olmasına karşın insanlarda oldukça derin bir zihni etki bırakır, onları âdeta büyüler. Bu zihni etkiyi, büyüü sağlayan şey ise notaların bir ritim içinde akmasıdır. İnsanların müziği kavraması ve müziğin onları sarması diğer sanatlardan farklı olarak dolaysız bir şekilde gerçekleşir. Düşünür ve şairler de kaâinatın bütünsel bir şekilde işleyişini canlandırmak istemiş ve bir kâinat musikisini yakalamaya çalışmışlardır.<sup>1208</sup> Büyük bir senfoninin de başlıbaşına bir kâinat olduğunu ileri sürmüşlerdir<sup>1209</sup>.

Pisagoryenler, Kindî ve İhvân- ı Safâ gibi nazariyeler müziğin aritmetik ve göğe ilişkin olgularla bağlantılı olduğunu ileri sürmüştür. Onlara göre müzik gerçek ve nesnel mahiyetteki bir şeye benzer ve müziğin etkileme, büyüleme gücü de bundan kaynaklanır.<sup>1210</sup> Yine Pisagoryen müzik kuramından etkilenen tasavvufa göre de müzik dinleyicilere zevk vermekten çok daha önemli işlevlere sahiptir. Müzik ve raks insanları Allah’a yaklaştıran çok önemli bir araçtır. Tamamen bir âyin veya onun bir

---

<sup>1207</sup> Vedat Bilgiç, “Yağmurun Rengi, Rüzgârın Tadı, Müziğin Kokusu”, <http://vedatbilgiç.blogspot.com/2013/04/yagmurun-rengi-ruzgarn-tad-muzigin.html> [29.09.2013].

<sup>1208</sup> Irwin Edman, *Sanat ve İnsan: Estetiğe Giriş*, trc. Turhan Oğuzkan, İstanbul, 1996, s. 58- 62’den naklen: Turan Koç, a.g.e., s. 173.

<sup>1209</sup> Turan Koç, a.g.e., s. 173.

<sup>1210</sup> Oliver Leaman, *İslamic Aesthetics: An Introduction*, Edinburg, 2004, s. 105’ten naklen: Turan Koç, *İslam Estetiği*, s. 175.

parçası işlevindedir. Arapça “sema” (dinlemek, işitmek) müzik için kullanılan bir terimdir; mükâşefe ve müşahede deneyimini imler, tinsel bir kategoridedir. Yâni müzik sufilerce manevî bir etkinlik olarak kabul edilmektedir. Bu bağlamda müziğin derin bir sükûnet içinde, istiğrak hâlinde dinlenmesi gerekir. Sufiler, müziği icra eden sanatçıyla onu dinleyen kimsenin arasındaki uyumlu ve karşılıklı ilişkinin insanın Allah ile ilişkisini temsil ettiğini ve vuslat hâlini ima ettiğini düşünmüştür. Büyük sufilerden biri olarak kabul edilen Mevlânâ musiki nağmelerinin gökyüzünün dönüşünün yankıları olduğunu söylemiştir. Ona göre insanların çalıp söylediği tüm şarkı ve ezgiler gökyüzünün müziğinden alınmıştır.<sup>1211</sup> Bu bağlamda şiirdeki arp sesi de gök çanının yeryüzüne bağıışı olarak düşünülebilir.

Tasavvufun müzik anlayışına göre bu öyle bir bağııştır ki yankılanan güzel sesler âşıklara gıda olur, musiki nağmeleri dinleyicilere kalp huzurunu ve Allah ile birleşmenin zevkini verir. Kişinin hayalleri güzel ses ve nağmelerin etkisiyle somutlaşır ve güçlenir. Bu sebeple Mevlânâ gibi birçok sufi müzik ve raksı Allah’a yakınlaşmanın bir yolu olarak görmüş ve müzik icra etmiştir. Müzik aracılığıyla “ruhanî uyanıklık” hâline geçmeye çalışmışlardır.<sup>1212</sup> Gazalî müziğin Allah dostlarının şevklerini arttırarak onların aşk ve muhabbetlerini arttırdığını, yüreklerindeki ateşi alevlendirdiğini belirtir. Ona göre müziğin insanlara bağışladığı mükâşefe ve incelikler tarif edilemez, bunların zevkini ancak tadanlar bilebilir. Musiki aracılığıyla ulaşılan bu hâl, bir vecd hâlidir.<sup>1213</sup>

Batı’da ise Romantizm ile beraber müziğin varlıkbilimsel konumu ile ilgili olarak köktenci bir değıişim ortaya çıkmıştır. Müzik artık sözle iletilen iletinin basit bir eşlikçisinden ibaret değildir, onun kendisine ilişkin, sözcüklerle iletilenden “daha derin” bir ileti taşıyıp iletmeye başladığı düşünülmektedir. İlk defa Rousseau müziğin ifadeyle ilgili bu gizilini açık açık dile getirmiştir. Bu düşünüre göre müzik konuşulan dilin etkilenimci niteliğini basit bir şekilde öykünmek yerine “ ‘kendi adına konuşma’

<sup>1211</sup> Turan Koç, a.g.e., ss. 176- 177.

<sup>1212</sup> Turan Koç, a.g.e., s. 177.

<sup>1213</sup> Ebû Hâmid Gazalî, *İhyâü ulûmi’ d- dîn*, nşr. A. Ali Süleyman, Kahire, 2005, c. 2, s. 321’den naklen: Turan Koç, a.g.e., s. 178.

hakki” olmalıdır. Daha sonra Schopenhauer, sözün olguya ait simgeleme düzeyiyle sınırlı olmasına rağmen müziğin dolaysız bir şekilde noumenal istenci yasalaştırdığını dile getirmiştir.<sup>1214</sup>

Schopenhauer’in öğretisine göre doğa ve müzik belli bir varlığın iki ayrı anlatımı olarak kabul edilebilir. Bu varlık, müzik ve doğanın analoji vasıtası olarak kendi kendine meydana gelir. Bu analojinin kavranması arabulucu varlığın bilgisinin elde edilmesine bağlıdır. Bu sebeple müzik evrenin bir ifadesi olarak düşünülmüştür. O; en yüksek evrede bulunan genel bir dildir ve onun kavramların genelliğiyle olan ilişkisi ayrı ayrı nesnelere olan ilişkisine benzer. Ama onun genelliği “soyutlamanın boş genelliği”nden farklıdır, güncel geçerliliği olan apaçık belirlilikle ilişkilidir. Bu belirlilik deneyin olma ihtimali bulunan tüm konularının genel formları olarak vasıflanan deney öncesi nesnelere hepsine tatbik edilebilen geometriye ait olan sayılara benzer. Ama bu ilkeler görülebilir ve günceldir, soyut özellik göstermezler. Bir sahne, eylem, olay ve çevreye uygun bir müziğin duyulması en mahrem anlamların öylece açığa çıkarılması için olduğu izlenimini uyandırır. Kendisini bütünüyle bir senfoninin ifadesi olarak var edebilecek durumda olan müzik “en doğru, en açık yorum” özelliği gösterir. “İstencin dili” olarak da tanımlanabilir, doğrudan doğruyadır, insanların hayal güçlerini harekete geçirir. İnsanlara seslenirken görünmeden canlılıkla hareket eden tinsel evrene biçim verir, onu analogik bir örnek içerisinde gövde hâline getirerek insanların önüne koyar. Müziğin etkisiyle görünüm ve kavram daha da anlamlı hâle gelir.

Schopenhauer’in müzik konusundaki görüşlerinden etkilenen Nietzsche *Müziğin Ruhundan Tragedyaların Doğuşu* isimli eserinde bu sanat dalından ölümsüz yaşamın dolaysız örneği diye söz eder. Bir Dionysos sanatı olan müziğin Apollonca sanat imkânları üzerinde çift yönlü etkisinin olduğunu belirtir: “Müzik Dionysosça genelliğin özdeş görünüşünü etkiler, öte yandan benzer türdeki görünümü de en yüksek anlamlılık içinde ortaya çıkarır.”

---

<sup>1214</sup> Slavoj Žižek, a.g.e., ss. 229- 230.

Nietzsche'ye göre çok anlamlı örnekler meydana getiren söylene ve tragedyaya özgü söylene müziğin yetisidir. Müzik nihai aşamasında dahi yüce bir biçimlendirmeye ulaşmaya çalışır ve bu sırada “gerçek Dionysosça bilgeliği”ne simgesel bir ifade bulur ki bu ifade trajiktedir. Alımlayıcı başlangıçta bireyin yok edilişinde müziğin özünden açığa çıkan bir sevinç bulur. Böyle bir yok edilişin bireysel örneklerinde Dionysos sanatının ölümsüzlüğü apaçık bir şekilde görünür. Sanat, istenci kendisinin büyük yetkisi içinde ve birey olma ilkesinin arka planında; sonsuz hayatı ise bütün olayların ötesinde ve bütün yok etmelere karşıt bir şekilde ifade eder. Tragedyanın gerçekötesi sevinci, bilinçsiz ve içgüdüsel olan Dionysos bilgeliğinin bir görünüşe bürünmesidir. En üst derecedeki istenç görünüşündeki karakter, alımlayıcının beğenci içinde yadsınır. Bunun sebebi onun yalnızca bir görüntü olması ve istencin ölümsüz hayatıyla arasında bir bağlantının bulunmamasıdır. Tragedya “Biz ölümsüz yaşama inanıyoruz.” der, müzik ise “bu yaşamın dolaysız örneği”dir. İnsanlar uzun sürmeyen yaşantıların içerisinde temel varlığı, onun önüne geçilemeyen tutkusunu, varlık hakkında güzel veya çirkin hükümünü verdiren duygusunu sezer. Savaş, felâket vb. olayların yok edici etkisi insanın istek ve iradesinin dışındadır. İnsan bunlardan kaçamaz ve bunlara karşın yaşamaktan sevinç duyar. Nietzsche'nin de dile getirdiği gibi:

Yaşamın özüne girmeye çabalayan, önüne katıp süren sayısız varlık biçiminin taşkınlığında, evren istencinin verimliliği içinde, bizi, bu acıların kudurgan iğnesi deliyor, bu olay özdeş yaşantılar ortamında geçiyor. Biz orada, ölçüsüz beğenilerle varlık içinde bir olmuşuz; bir bakıma. Biz orada bu beğencin dağılmazlığını, sonsuzluğunu Dionysosça bir coşkuyla duymaktayız. Biz bu korkuya, bu acıya karşın bireyler olarak değil tek başına yaşayan bir diri olarak, mutlu canlılarız, biz yaşamın doğurma sevinciyle eriyip kaynaşmışız.

Nietzsche'ye göre olumsuzluklara rağmen insanın yaşamaktan sevinç duymasını sağlayan tutkulu bir istenç söz konusudur ve ölümsüz olan şudur ki “Tutkulu istenç her zaman bir araç bulur, nesnelere konusunda genişletilmiş bir yanılısma ile yarattığını yaşamın içinde tutmaya çalışır.” İşte müzik de – “Gerçek Dionysos Müziği” – kişiyi evrendeki bu tutkulu istencin yansımasıyla yüz yüze getirir. Aynada yansımakta olan aşikâr bir olay vardır, bu olay sonu ve sınırı olmayan bir gerçekliğin ana görünümünü içinde sınırsız, uçsuz bucaksız bir şekilde yayılır.

Burada söz konusu edilen görünüm gerçektir, olay ise kişiyi kavradığı gerçekliğin içine, “evrenin yüreğine” ulaştıran bir köprüdür. Nietzsche müziği “bu yürekten doğan dil” ve “evrenin gerçek bir görünümü” olarak tanımlar, müzik dinleyen insanın ise aşkın bir deneyim yaşadığından söz eder:

kulağımı evren istencinin yürek vuruşlarına diken, varoluşunun kükreyen tutkusunu uğuldayan bir ırmak ya da incecik tozlu topraklı bir çay gibi buradan çıkıp evrenin bütün damarlarına akarken sezen bir insan birdenbire kendinden geçmemeli mi? O kimse bireyin acıklı cam örtüsü içinde “evren gecesinin geniş uzayı”ndan çıkan sayısız beğenç ve üzüntü bağışmasının yansıyan çılgınlığını duymaya katlanmalı, gerçekötesinin bu çoban sürüsü içinde bulunmaksızın, karşı durulmaz bir atılımla kaçıp kendi anayurduna sığınmalı mı? <sup>1215</sup>

Marmara'nın günlüğünde söz ettiği de buna benzer bir deneyimdir:

Müzik!  
Dalgalar mı, atomların dizilişindeki düzenin benim atomlarımın dizilişiyile çakışması mı! Halelerin eş düşmesi mi! Olanaksızlığın paylaşılması mı! Bir şey işte! <sup>1216</sup>

Ses dalgalar hâlinde yayılır. Şiirde arptan yayılan ses dalgalarından seçkin bir kıvrım olarak söz edilmiştir. İnsan sonsuza yayılan bu seçkin kıvrımı için mi arzu duymaktadır? Oysa gerçeğin dili olmasına rağmen müzik de yalan söyler. Sonuçta sözcüklerle ifade edilemeyen duygu ve düşüncelerin seslerle ifade edilmesine dayanan bu sanat dalında da bir semboller sistemi söz konusudur.

Zizek, Romantizm ile birlikte Batı'da değişime uğrayan müzik anlayışına dikkat çeker ve etkilenimlerin aldatici doğasının kendisini en iyi müzikte gösterdiğini belirtir. Romantizm ile beraber müzik öyle bir tözdür ki “öznenin asıl kalbini; Hegel'in ‘Dünyanın Gecesi’ , ‘radikal olumsuzluğun uçurumu’ dediği şeyi” betimler. “Rasyonel Logos’un aydınlanma öznesi” yerini “ ‘Dünyanın Gecesi’nin Romantik öznesi” alır, öznenin tohumu ile ilgili metafor gündüzden geceye kayar, müzik sözcüklerin ötesinde yer alan asıl iletinin taşıyıcısı konumuna gelir.<sup>1217</sup> Bu yerde “tekinsiz” ile karşı karşıya gelinir: dışa ilişkin aşkın değil; fakat “Kant’ın aşkınsal dönüşü” takip edilerek “ölmeyenin boyutu” denilen öznenin yüreğinde bulunan

<sup>1215</sup> Friedrich Nietzsche, *Müziğin Ruhundan Tragedyanın Doğuşu*, ss. 103- 107, 110, 113, 135- 16, 138-139.

<sup>1216</sup> Nilgün Marmara, *Kırmızı Kahverengi Defter*, s. 99.

<sup>1217</sup> Slavoj Zizek, a.g.e., ss. 229- 230.

Gecenin artıklığı, “içsel öte- dünyevilik”<sup>1218</sup> denilen Kant’ın öznesini belirten şey. Müzik bundan böyle “ruhun anlambilimi”ni değil de onun temelini oluşturan dile ilişkin anlamlı olma durumunun ötesinde bulunan “noumenal jouissance akışı”nı ifade etmektedir. Ancak noumenalin bu boyutunun Kant’tan önceki “aşkın tanrısal Doğruluk” ile kökten bir şekilde farklı olduğu görülür: “O, öznenin tam çekirdeğini biçimlendiren fazlalıktır.”<sup>1219</sup> Ama eğer daha da yaklaşılsa fark edilir ki müziğin de Schopenhauer’in yücelttiği “o aşırı tözsel tutkulu duygu aktarımı” sırasında yalnızca yalan söylemediği, kendi formel konumuna göre temel olarak yalan söylediği fark edilir. Zizek, bununla ilgili olarak Wagner’in Tristan’ını örnek verir:

Öznenin “Dünyanın Gecesi”nin fazla hazzına gömülmesinin doğrudan bir aktarımı olarak müziğin üstün bir örneğine, Wagner’in Tristan’ına, müziğin kendisinin sözcüklerinin çaresizce belirtir görüldüğü şeyi gerçekleştirir gibi olduğu esere bakalım: sevdalı çift tutkularının, coşkulu kendi kendine kıymaların “en yüksek neşe/höchste Lust”ının tatminine amansızca sürüklenmiştir - fakat, bu operanın metafizik "doğruluğu", onun dile gelmez mesajı mıdır? Öyleyse, kıyım uçurumuna doğru bu amansız kayma neden tekrar tekrar sıradan gündelik yaşamın fragmanlarının (genellikle gülünç) müdahaleleriyle bozulmaktadır? En apaçık örneği, finalin kendisini ele alalım: Brangane'nin gelmesinden hemen önce, müzik doğruca son şekil değiştirmeye, transfigürasyona, iki aşkın kucaklanmış bir halde ölmesine geçebilirdi - peki, aksiyonun ağır ilerleyişini neredeyse komik bir şekilde hızlandıran ikinci geminin bir parça gülünç gelişiminin nedeni nedir - birkaç dakika içinde, bütün önceki sahnelerden daha çok olay olur (Melot ve Kurnewal'in ölmesine yol açan kavga, ve benzeri) - tıpkı, son iki dakikasında bir yığın olay yaşanan Verdi'nin Trovaloréu gibi. Bu basitçe Wagner'in dramatik güçsüzlüğü mü? Burada bu ani telaşlı aksiyonun sadece orgazmik kendini yok etmeye doğru ağır ama kaçınılmaz sürüklenmenin geçici bir ertelenmesi olarak hizmet etmediğini aklımızda tutmalıyız; bu telaşlı aksiyon içkin bir zorunluluğu izler, kısa bir “gerçeklik müdahalesi” olarak ortaya çıkması, Tristan'ın Isolde'nin son kendini ortadan kaldırma eylemini sahnelemesine izin vermesi gerekir.<sup>1220</sup> Bu beklenmedik gerçeklik müdahalesi olmaksızın, Tristan'ın ölmenin olanaksızlığından duyduğu ızdırıp sonsuza dek sürüp giderdi. “Doğruluk” kendi kendine kıymaya doğru o tutkulu sürüklenmede, operanın temel etkisinde yatmaz, ona müdahale eden gülünç anlatsal kaza/ müdahalelerde yatar - yine, büyük metafizik etkilenim yalan söyler.<sup>1221</sup>

<sup>1218</sup> Gary Tomlinson, *Metaphysical Song*, Princeton: Princeton University Press, 1999, p. 94'ten naklen: Slavoj Zizek, a.g.e., s. 230.

<sup>1219</sup> Slavoj Zizek, a.g.e., s. 230.

<sup>1220</sup> Mladen Dolar and Slavoj Zizek, *Opera's Second Death*, New York: Routledge, 2001'den naklen: Slavoj Zizek, a.g.e., s. 230.

<sup>1221</sup> Slavoj Zizek, a.g.e., s. 230.

Doğruluğun dili müzik dahi hakikati tam olarak dile getiremez, yanıltıcıdır. “Bir kez göksel sayılmış döşekle/ şimdi yayıldı sonsuza olanaksızlığın tekrarıyla”<sup>1222</sup> dizelerinde arp sesi iki anlama gelebilir: 1) Bu ses insana olanaksızlığı deneyimler. 2) Bu ses olanaksızlığın hatırlatıcısıdır.

Şiirdeki arp sesi bu özellikleriyle bir “Le sinthome” olarak düşünülebilir. Bu terim, Lacancı psikanalizde “keyifle dolu bir gösteren parçası” demektir. Büyüleme ve hipnotize etme gücüne sahiptir, bu gücü düğüm noktası olduğu ideolojik bağlamdan alır. Budalaca keyif verir. Simgeselin fantezi sınırlarının etkisini güçlendirir. Simgeselin destek noktasıdır. Özne bu süperego sesine tutunarak “totaliter bir evren”de hayatta kalır; bu ses onun gerçekliği tamamen kaybetmesini önler. Öznelerin “gerçeklik hissi”ni ayakta tutan sadece “bir gerçeklik testi” değildir. Gerçeklik çöküntüye uğramamak için belirli bir “süperego buyruğu”, “Böyle olsun!” ihtiyacıdır. Özneye bu buyruğu söyleyen sesin konumu da imgesel ve simgesel alanda değil gerçeğin alanında. Şiirdeki arp melodileri bir süperego sesidir, sunduğu fantezi mekânıyla öznelere olanaksız yaşatmakta, böylelikle onları “totaliter bir evren”de manupile etmektedir. Fakat bu melodiler kendisini destekleyen bağlamı altüst edebilir de. Çünkü fantezi simgeselin dayanağı olarak işlev görse de kişinin simgeselden kendisini çekerek çıkarmasına, onunla arasına sınır koymasına neden olan gerçeğin arta kalanıdır. Budalaca keyif takıntısı çılgınlık aşamasına gelirse totaliter manipülasyon kişiye ulaşamaz.<sup>1223</sup>

Şiirdeki arp melodileri son aşamada simgesel alanı çöküntüye uğratar. Olanaksızlık deneyimi artık olanaksızlığın hatırlatıcısı hâline gelmiştir. “Saf hâliyle arzu”ya ulaşılmıştır; ama bunun sonucunda ödenmesi gereken bedel “keyfin kaybedilmesi” olmuştur. Fantazi kat edilirse “histerik bir çöküş” ortaya çıkar, fantazi mekânının koordinatları kaybolur. Büyü bozulur ve arzunun “asıl mahiyetinin ölüm dürtüsü olduğu” fark edilir.<sup>1224</sup> Aslında herkes vazgeçemediği arzu nesnesinin

---

<sup>1222</sup> Nilgün Marmara, “Gök Çandır, Bağışlanan Hep Kendi”, Nilgün Marmara, *Daktiloya Çekilmiş Şiirler*, s. 27.

<sup>1223</sup> Slavoj Žižek, *Yamuk Bakmak*, ss. 173- 176.

<sup>1224</sup> Slavoj Žižek, a.g.e., ss. 96, 186.



peşinde koşarken kendi cesedini sürükler. Dylan Thomas'ın A Process in the Weather of the Heart isimli şiirinde de dile getirdiği gibi :

A process in the eye forwarns  
The bones of blindness; and the womb  
Drives in a death as life leaks out.<sup>1225</sup>

Bilindiği gibi bebeğin embryoda gelişimi üç evrede gerçekleşir ve bu evreler karanlıktır: batın duvarı karanlığı, rahim duvarı karanlığı ve amniyon zarı karanlığı<sup>1226</sup>. Bu karanlık ve gizemli süreçten kutsal kitaplarda da (Kur'an-ı Kerim'de) söz edilmiştir:

O odur ki, sizi tek bir candan yarattı, hem onun eşini de ondan yaptive sizin için yumuşak başlı hayvanlardan sekiz eş de indirdi. Sizleri analarınızın karınlarında, üç karanlık içinde, yaratılıştan yaratılışa yaratıp duruyor. İşte Rabbiniz Allah O; mülk O'nun , O'ndan başka ilah yok... O hâlde nasıl çevrilirsiniz?!<sup>1227</sup>

Şair gözün içindeki sürecin körlüğün kemiklerini ikaz ettiğini söylüyor. Körlüğün kemikleri kadının kemik çatısıdır. Bir kadının doğası gebe kalıp rahminin içinde gelişen bebeği korumaya ve dünyaya getirmeye göre düzenlenmiştir. Bu sebeple kadının leğen kemiği bebeğin kafasının doğum sırasında leğen kemiklerince meydana getirilen doğum kanalına girdirilmesine uygundur; bebeğin doğum kanalından rahatça çıkabilmesi için geniş açılı bir şekilde yapılmıştır. Bu kemiklerin üzerinde yer alan kas ve bağlar bebeğin doğumu sırasında ona mümkün olan en geniş alanı açmak için gevşerler.<sup>1228</sup> Şiirin bu dizelerinde bir insan yavrusunun dünyaya gelişi anlatılmaktadır. Hayat bir sırrı ifşa ederken; yâni bebeği ışıktan mahrum olan bu mekânın dışına atarken rahim aslında bebeği bir ölüme sürer. Kişi karanlıktan ışığa yaptığı yolculuğunun sonunda kendisinin hayata tutunmasını sağlayan yegâne mutlaklığı ölüme bulacaktır.<sup>1229</sup> Her doğum bir ölüm içindir. Anne bebeği dünyaya getirerek “ ‘yaşam içinde ölüm’ gerçeği” içine atar; aslında onu bir

<sup>1225</sup>Dylan Thomas, “A Process in the Weather of the Heart”, <http://www.poemhunter.com>[17.07.2014].

<sup>1226</sup>“Bebeğin Rahimdeki Üç Karanlık Evresi”, <http://www.ilmedavet.com/bebegin-rahimdeki-uc-karanlik-devresi.html> (23.11.2013).

<sup>1227</sup> Zümer 39/ 6, Elmalılı M. Hamdi Yazır, *Kur'an-ı Kerim ve Yüce Meâli*, sadeleştirilenler Lütfullah Cebeci ve Sadık Kılıç, İstanbul: Ayfa Basın- Yayın- Dağıtım, 2014, s. 458.

<sup>1228</sup>“Kadın Üreme Organları”, *Vikipedi Özgür Ansiklopedi*, [http://tr.wikipedia.org/wiki/Kad%C4%B1n\\_%C3%BCreme\\_organlar%C4%B1](http://tr.wikipedia.org/wiki/Kad%C4%B1n_%C3%BCreme_organlar%C4%B1) [24.11.2013]

<sup>1229</sup> Dylan Thomas, “Written for a personal epitaph”, *The Poems*, ed. Daniel Johnes, London, 1971, p. 26'dan naklen: Yusuf Eradam, a.g.e., s. 51.

mezarın içinde doğurur. Şiirin son ünitesinde *Gök Çandır, Bağışlanan Hep Kendi* şiirindeki gibi “ölüm dürtüsünü bütünüyle kabul eden saf özne boyutu” ortaya çıkar. Dünya atmosferinde bir süreç hayaletten hayalete dönüşmekte ve her ana evladı da kendi ikizi olan gölgesinde oturmaktadır. Hayat bu şekilde devam ederken yine bu süreç ayı güneşin içine uçurur, derinin yırtık perdelerini düşürür ve kalp onun ölüsünü feda eder, ölüsünden vazgeçer.

A process in the weather of the world  
Turns ghost to ghost; each mothered child  
Sits in their double shade.  
A process blows the moon into sun,  
Pulls down the shabby curtains of the skin;  
And the heart gives up its dead.<sup>1230</sup>

Burada dökülen deri bir maske gibidir, ölüm kendisini kendi yalanına feda eden bir insanın “sahtecilik maskesini çekip çıkaran bir şok”<sup>1231</sup> mahiyetindedir. Değil mi ki ilk rahim bir bebeğin cesedini tükürerek dışarı bırakmıştır (Thomas, *The Woman Speaks* isimli bir başka şiirinde bunu dile getirmiştir.) bütün her şey sırası gelince “yüce bir gerçek olan” ölümün ağırlığı altında ezilecektir.<sup>1232</sup> Şiirin son ünitesinde gölgeler ve hayaletlerden ibaret, yanılısamarla dolu bir hayatın içinde “yüce bir gerçek olan” ölüm korkunç ağırlığını hüznü bir şekilde duyurmaktadır. Marmara’nın şu dizelerinde olduğu gibi:

Arzu! Neye?  
Bir seçkin kıvrımı arptan yayılan için?  
Geniş sonbaharlarla çoğalan veda sonra,  
Sevi yapraklarında odak bularak  
Uçuk bir tonda renklenir.<sup>1233</sup>

Bu dizeler, Hâşim’in Merdiven şiirini anımsatmaktadır:

Ağır ağır çıkacaksın bu merdivenlerden,  
Eteklerinde güneş rengi bir yığın yaprak  
Ve bir zaman bakacaksın semaya ağlayarak...

Sular sarardı... yüzün perde perde solmakta,  
Kızıl havaları seyret ki akşam olmakta...

<sup>1230</sup>Dylan Thomas, “A Process in the Weather of the Heart”, <http://www.poemhunter.com>[17.07.2014].

<sup>1231</sup>Slavoj Žižek, a.g.e., s. 54.

<sup>1232</sup>Dylan Thomas, “The Woman Speaks”, *The Poems*, ed. Daniel Johnes, London, 1971, p. 63-65’ten naklen: Yusuf Eradam, a.g.e., ss. 51- 52.

<sup>1233</sup>Nilgün Marmara, *Gök Çandır, Bağışlanan Hep Kendi*, Nilgün Marmara, a.g.e., s. 27,

Eğilmiş arza, kanar, muttasıl kanar güller,  
Durur alev gibi dallarda kanlı bülbüller,  
Sular mı yandı? Neden tunca benziyor mermer?

Bu bir lisân-ı hafidir ki ruha dolmakta  
Kızıl havaları seyret ki akşam olmakta...<sup>1234</sup>

Hayat, ölüm, aşk ve idealizm konularının işlendiği bu şiirde şair hayatı ve ölümü, akıp giden zamanı farklı boyutlarıyla ele almıştır. Şiir bu özellikleri dolayısıyla hikemîdir.<sup>1235</sup> Şiirde ölümün yaklaştığına dair bir öngörüye hüznün, ayrılık gibi duygular ve sorgulamalar eşlik eder. Geçmişte olup bitenlerin yaşanan âna aktarılma şekli, tecahül-i arif söz sanatına başvurularda yapılan sorgulamalar ve metafizik unsurlar okuyucuların ufuklarını genişletmektedir.<sup>1236</sup> Şiirde merdiven, etek, güneş, sema, su, yeryüzü, gül, dal bülbül, tunç, mermer gibi somut varlıklar simgesel anlamlarıyla verilmiştir. Şair varlıklara sezgici/idealist bir şekilde yaklaşmıştır. Şiirde hüznün duygusu ağır basmaktadır; insanın yaşlanarak ölüme yaklaştıkça içine trajik ve garip bir hüznün çöktüğünden söz edilmiştir. Ölümle beraber bu dünyadaki her şey sona ermekte, bu durum ise insanı hüznlendirmektedir.<sup>1237</sup>

Şiire bütünüyle hakim olan bir sonbahar akşamı tablosu içerisinde hayatın sona yaklaştığı anlatılmıştır. Sararan yapraklar, zamanın hızla geçmesi, yaşlanmaktan dolayı ortaya çıkan hüznün ve tedirginlik sonucu yüzün perde perde olması, güneşin batışı sırasında bülbüllerin alev rengi olması, yanmış intibasını veren suların içinde gizli bir dilin saklı olmasıyla anlatılmak istenen ölümün nihai gerçek oluşudur. Şiirin anlatım özelliği imge üzerine kurulu değişik çağrışımlarla okuyucuların hayal güçlerini harekete geçirerek şiirin anlamını onların bakış açılarına göre genişletip zenginleştiren bir yapıdadır. Şiirde aruz ölçüsü, kafiyeler, kelime tekrarları, asonans ve aliterasyonlarla bir musiki ön plana çıkmıştır.<sup>1238</sup>

<sup>1234</sup> Ahmet Hâşim, *Piyale*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2010, s. 32.

<sup>1235</sup> Nurullah Çetin, *Şiir Tahlilleri I*, Ankara: Öncü Yayınları, 2008, s. 47.

<sup>1236</sup> İshak Saka, "Ahmet Haşim'in Merdiven Şiirini Somuta Yaklaştırma Denemeleri ve Merdiven Şiirinin Tahlili Üzerine", 19.02.2011, <http://www.yenimakale.com/ahmet-hasimin-merdiven-siirini-somuta-yaklastirma-denemeleri-ve-merdiven-siiri-tahlili-uzerine.html> [12.10.2013].

<sup>1237</sup> Nurullah Çetin, a.g.e., ss. 48-49.

<sup>1238</sup> İshak Saka, a.g.m.

*Merdiven ile Gök Çandır, Bağışlanan Hep Kendi* şiirlerinde içerik ve anlatım özellikleri bakımından benzerlik söz konusudur. Şiirlerin ikisi de hikemîdir. İki şiirde de konu ortaklığı söz konusudur; ölüm, ayrılık, aşk gibi sebeplerle duyulan hüznün ağır basmaktadır. Sembollere sıkça yer verilmiş, varlıklara sezgici/ idealist bir şekilde yaklaşmıştır. İmgelere dayanan çağrışımlar ile geniş bir anlam katmanı oluşturulmuştur. *Gök Çandır, Bağışlanan Hep Kendi* şiirinin özellikle ikinci ünitesi *Merdiven* şiirine çok benzemektedir. Marmara bu dizelerinde Hâşim gibi müzik ve resmi birleştirerek hüznü bir bir sonbahar tablosu oluşturmuş, tecahül-i arif söz sanatına başvurarak hayatı sorgulamış, çarpıklığın ve eksiltmişliğin simgesi olarak gördüğü “r” sesi ile aliterasyon yaparak ses birlikteliğini sağlamıştır. İki şiirde de ölüm sonbaharda sararan yapraklar için değiştirici ve yok edici bir olgudur, “yok oluşun ıstırabına feryâd eden yaprakların hazin hikâyesi”<sup>1239</sup> duyurulur.

Hâşim insanın yaşadığı süre içinde yaptığı işler, toplayıp biriktirdiği ve elde ettiği şeyler (hatıralar, yaşantılar vb. ) için yaprak simgesini kullanmıştır. Kişinin yaşadığı süre boyunca iyi veya kötü, yararlı veya zararlı, güzel veya çirkin yapıp ettiği ne varsa ömrünün som deminde eteklerinde biriktirdiği güneş rengi yapraklar gibi durmaktadır.<sup>1240</sup> Kazandığı başarıların, edindiği maddî şeylerin boş olduğunu fark etmiştir. Bütün bunların artık kuru yapraklar gibi bir önemi kalmamıştır. Ölüm gerçeğinin olduğu bir yerde bütün bunlar anlamını yitirmektedir. Hatıralar ise sararıp solan bu yapraklar gibi yavaş yavaş yok olacak, bellekten silinecektir. Marmara'nın şiir dünyasında ise sonbaharın yaprakları ayrılıkların odak bulduğu uçuk tondaki sevi yaprakları olur. İnsan meşakkatli yolculuğunda arzu nesnesinin peşinden cesedini sürüklerken yorgun düşmüştür. Aşk yorgunu insanın bu yolculuğunun sonu hüsrana olur, aşk dahil bütün çabaları sonucu elde ettiği her ne varsa uçuk renkli yapraklar gibi ölümün hiçlik boyutunda yok olmaya mahkûmdur. Ölümün yaklaşmakta olduğu, dünyadan ayrılık vaktinin geldiği sezilmektedir, dolayısıyla bunların hiçbirinin anlamı kalmamıştır.

<sup>1239</sup> Veysel Şahin, “Ahmet Haşim’in Şiirlerinde Ateşin Dili”, Arayışlar, Isparta, sy. 15 (2006), <http://turkoloji.cu.edu.tr> [12.10.2013].

<sup>1240</sup> Nurullah Çetin, a.g.e., ss. 50- 51.

Sartre'ın *Galipler* isimli oyunundaki olay iki şairin sonbahar yapraklarını sembol olarak kullanarak işlediği insanî durumun somut örneğidir. Oyunda Lucy ve John isimli iki âşığın başından geçen bir olay anlatılır. Bu iki âşık birer direniş eylemcisidir. Günün birinde Lucy yaptığı direniş eylemleri dolayısıyla tutuklanarak idam cezasına çarptırılır. John ise kurtulmuştur. John Lucy'yi görmek ister, bir yolunu bularak cezaevinde Lucy ile görüşmeyi başarır ve Lucy'ye onun yanında olacağını, yalnızlığının sona ereceğini söyler. Bunun üzerine Lucy artık ikisinin arasında ortak hiçbir şeyin kalmadığını belirtir. John, “Seni sevdiğimi unuttun mu?” der, Lucy de ona “Senin sevdiğin başka bir kadındı.” diye karşılık verir. “Artık kendimi tanımıyorum.” dedikten sonra “Evet, beni seviyorsun. Ya sonra? Aşkımız çok uzaklarda kaldı, niye bundan söz ediyorsun? Gerçekten hiçbir önemi yoktu,” diye ekler. Ama John ısrarlı davranır ve Lucy'ye onun bütün bu söylediklerinin bir yalan olduğunu söyler. Lucy de gülümseyerek “Bizim hayatımız,” diye cevap verir, “Bizim hayatımız? Evet. Geleceğimiz, hep umutla yaşadım. Savaşın bitmesini bekledim. Evleneceğimiz günü bekledim. Her akşam bekledim. Şimdi artık bir geleceğim yok, ölümden başka bir şey beklemiyorum ve yalnız öleceğim.”<sup>1241</sup>

Lucy isteklerin ıssız patikalarında, ertelenmiş çılgınlarda yeşillerin özsu hüznlerinde yaşayan insanlardan biridir. Hâşim ise insanın bu nasipsizliğini ve muradına erememesini “Eğilmiş arza kanar, muttasıl kanar güller” dizelerinde kırılmış gül ya da mezar taşı metaforuyla işlemiştir. Eskiden Osmanlı Devleti'nde eğer bir hatun muradına eremeden ölmüşse onun mezar taşının ayağına “kırılmış gül motifi” işlenirdi.<sup>1242</sup>

Hâşim'in *Merdiven*'indeki güller de mezarlardaki kırılmış güller gibidir; başını eğer ve hiç durmadan kanar. Onların başlarını eğmesi insanın hayata ve kaderine yenik düşmesiyle, yaşadığı süre içinde arzusunun tatmininin olanaksızlığıyla ilgilidir. İnsan en sonunda semaya bakarak bu yenilgisine ağlar. Her iki şiirde de gökyüzü ölüm ve ölüm sonrası dünyayı, sonsuzluğu ve Tanrı'yı çağrıştırmaktadır. Semaya bakmak, kişinin hayatını, kaderini sorgulaması; yaklaşan ölümünü

<sup>1241</sup> Müslüm Yücel, a.g.e., ss. 35- 36.

<sup>1242</sup> İshak Saka, a.g.m.

düşünmesidir. Her iki şair de hayata ve kadere yenik düşen ölümlü insanın trajik durumunu anlatmıştır. Peki bu trajik durumdaki insan için güzel, sonsuz gökyüzü bir teselli olabilir mi? Gökyüzü Haşim'in şiirinde de aynı zamanda teberrü edilen bir şeydir. Nurullah Çetin *Şiir Tahlilleri 1* isimli kitanında Hâşim'den “mutluluk ülkesine hüznle giden bir şair, yâni ağlayarak, acı çekerek, yalnızlık acısıyla kıvranarak giden bir şair” diye söz eder. Ağlamak üzüntü ifade edebileceği gibi sevinç de gösterebilir. İnsanlar mutluluktan da ağlayabilmektedir. Çetin, *Merdiven*'deki semanın Hâşim'in birçok şiirinde bahsettiği “muhayyel belde” de olabileceğini belirtir. Şair hayatın katı gerçekliği ve somut varlığı onu boğduğu için gökyüzünde “güzellikler, sanatlar, estetik değerler ülkesi olan soyut, manevî, hayalî bir ülke” kurgulamıştır. Gün bitince de oraya sığınarak mutlu olmaya çalışmaktadır.<sup>1243</sup>

İki şiirde de üzerinde durulan meselelerden biri gözlerle duyma meselesidir. *Merdiven*'de bir sonbahar akşamının görüntüsü insan ruhuna gizli bir dil olarak dolmaktadır. Bu gizli dil insana ömrün tükenmekte ve ölümün yaklaşmakta olduğunu, bütün neşe ve güzelliklerin yok olacağını sessizce anlatmaktadır. Tam tersini düşünmek de mümkündür. Günün sona erdiği bu vakit insana “yepyeni mutluluk dünyaları” sunar. Kişi bu muhayyel beldede geçici olarak avunur. Bu gizli dil insana çok güzel şeyleri de duyurabilir.<sup>1244</sup> Kişi “ ‘hiçten çıkan’ bir nesneyi görebilen bir bakış” ile normal bir bakışın günlük hayatın alışılmış görüntülerinden başka bir şey göremediği bir alanda “arzu nesnesinin büyüleyici hatlarını” fark edebilir, hiçliği görebilir<sup>1245</sup>. Ama bu nesnenin ötesinde bir uçurum vardır: “Öteki'deki deliğin (simgesel düzendeki) deliğin, fantezi nesnesinin büyüleyici mevcudiyetiyle gizlenen uçurumu” Hâşim'in şiirindeki merdiven de olumsuz olarak düşünülürse insanı gitgide bu uçuruma doğru sürüklemektedir; yâni insan yavaş yavaş ölüme, yok oluşa, bitişe sürüklenmektedir. Şiirde merdiven olumlu olarak da düşünülebilir, kişiyi muhayyel beldeye ulaştıran bir araç da olabilir. Ama en sonunda muhayyel beldeden uçuruma düşüş kaçınılmazdır.

---

<sup>1243</sup> Nurullah Çetin, a.g.e., s. 52.

<sup>1244</sup> Nurullah Çetin, a.g.e., s. 56.

<sup>1245</sup> Slavoj Žižek, a.g.e., s. 24.

Cahiliye Dönemi'nde yaşamış olan Zuheyr Bin Ebu Sülma isimli bir Arap şairi “Ölümü, kör bir devenin dolaşması şeklinde gördüm. Kime çarparsa deviriyor, çarpmadan geçtiği kimseler ise yaşayıp yaşlanıyorlar. Kim ölümün tuzaklarından sakınırsa ve göğe merdiven bile dayasa, sonunda yine yakalanır.”<sup>1246</sup> der. Şiirdeki bu uçurum da gün bitince ortaya çıkan karanlık, ölüm deneyimi; yâni gerçeğin çekirdeğidir. Gizli dilin insana hem ölümü hatırlatması hem de onu ölümden geçici bir süreliğine uzaklaştırması gerçeğin simgeselin nedeni ve amacı olması ile ilişkilidir. Gizli dil, “(Simgesel) gerçeklikle hiçbir zaman yer edinmemiş, simgesel dokuya hiçbir zaman kaydedilmemiş, ama yine de simgesel gerçekliğimizin tutarlılığını garanti altına alan bir tür ‘kayıp halka’ olarak önvarsayılması gereken bir nokta” içinde konuşur; simgeselin dayanağı olduğu gibi çözüldürücüsüdür de.<sup>1247</sup>

*Gök Çandır, Bağışlanan Hep Kendi* şiirinde de nesnelere bakıldığında ruha dolan, gözlerle duyulabilen gizli bir dil vardır, Marmara “Görünenle baktığımız kutsalda susuyordu.” dizelerinde bu dili imler. Sessizliğin sesi olan bu dil kutsalın sessizliğinde saklı; simgesel gerçekliği aşan, onun ötesinde bulunan bir yerdedir. Artantinli Şair Alejandra Pizarnik de şiirlerinde ondan söz eder:

Bir şiir gibi gömülmüş içine [enterrado del: sayesinde]  
Şeylerin sessizliğinin  
Beni göz ardı etmek için konuşuyorsun [para no verme: beni görmemek üzere]

Herhangi bir yasak bölgenin ötesinde  
Üzgün yansımalarımız [transparencia] için bir ayna var"

Bu pişmanlık [arrepentido] şarkısı, tetikte, şiirlerimin arkasında:  
Bu şarkı reddediyor beni, sesimi boğuyor.<sup>1248</sup>

“Her şey sessizlikle sevişir.”

Zizek, Pizarnik'ten “kesinlikle o eksiltme, minimal fark şairidir: hiçbir şey ve bir şey arasındaki, sessizlik ve kırık bir ses arasındaki farkın.” diye söz eder.<sup>1249</sup>

Zizek'in Pizarnik hakkındaki bu yargısının “idrak mıntıklarının haricinde, esrar ve

<sup>1246</sup> İshak Saka, a.g.m.

<sup>1247</sup> Slavoj Zizek, a.g.e., ss. 164, 175, 229.

<sup>1248</sup> Alejandra Pizarnik ve Susan Bassnett, *Exchanging Lives*, Leeds: Peepal Tree, 2002 s. 20, 25-26'dan naklen: Slavoj Zizek, *Paralaks*, s. 154.

<sup>1249</sup> Slavoj Zizek, *Paralaks*, s. 154.

meçhûlâtın geceleri içine gömülmüş, yalnız münevver sularının ışıkları, gâh u bî-gâh ufk-ı mahsûsâta akseden kutsal ve isimsiz menba”dan doğduğunu düşündüğü “sessiz bir şarkı” olarak gören<sup>1250</sup> ve şiirlerinde gece, kuş, gün batımı sözcüklerini hüznül bir sessizliği duyurmak için kullanan<sup>1251</sup> Hâşim ile “Dilsizliğimi uzam ve insanın eksikliğinin genliğinde öğrendim.”<sup>1252</sup> diyen Marmara için de geçerli olduğu söylenebilir.

Başlangıcı belirleyen olgu- “Tanrısal sözle kırılmayı bekleyen” – sessizlik değil figür- zemin ayrımının olmadığı “Gerçeğin karmaşık mırıltısı”, yâni gürültüdür. İlk yaratıcı eylem “sessizlik yaratmak” olmuştur. Sözün ortaya çıkması için bir sessizlik zemininin olması zorunludur. Sözlerin hepsinin cevap verdiği ses de “sessizliğin sesi” olmuştur. Ölüm dürtüsü ile yüceltim arasındaki karşıtlık da bu ilkeye dayanır. İlk olarak ölüm dürtüsü “Gerçeğin karmaşık mırıltısı”nı siler, bu şekilde “yüce biçimlenmeler” için yer açar.<sup>1253</sup> Tanpınar, *Eşik* şiirinde bu durumu şöyle ifade etmiştir:

Hakikat çok uzak, karanlık, derin  
Bir dille konuşur, büyük köklerin  
Toprakla ezelden karışmış dili!  
Geceyle ölümdür asıl sevgili  
Bu ikiz aynada toplanır yollar  
Karanlık yaratır, ölüm tamamlar.<sup>1254</sup>

Şiir için söz konusu olan da şiirler arasında değil “şiir(ler) ” ile “sessizliğin şarkısı” olduğu için sözle anlatılmamış olma durumunu sürdürmesi icap eden şarkı arasında bulunan farktır. Burada görsel boyut devreye girer. Wagner Tristan ile Isodelde isimli eserinde görsel boyutun işleyişe katıldığı, gözlerle duyulmaya başlanan bu anın somut örneğini verir: Tristan ölmek üzereyken “onun [Isodolde’nin] sesini görüyorum!” diye bağırır. Ama gözlerle duymayı öğrenmek kolay bir şey değildir. Nietzsche bu yüzden *Böyle Buyurdu Zerdüşt*’te “Önce kulaklarını m

<sup>1250</sup> Ahmet Haşim, Şiir Hakkında Bazı Mülâhazalar”, Ahmet Haşim, *Piyale*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, ss. 16- 17.

<sup>1251</sup> Onur Akbaş, “Ahmet Haşim’de Gece, Kuş ve Gurup İmgesi”, Ay Vakti, Eylül 2009, Sy. 108, <http://www.ayvakti.net/ayvakti-gezi/item/ahmet-haimde-gece-ku-ve-gurup-imesi> [13.10.2013] .

<sup>1252</sup> Nilgün Marmara, *Kırmızı Kahverengi Defter*, s. 119.

<sup>1253</sup> Slavoj Žižek, a.g.e., s. 154.

<sup>1254</sup> Ahmet Hamdi Tanpınar, “Eşik”, [http://www.siiir.gen.tr/siir/a/ahmet\\_hamdi\\_tanpinar/esik.htm](http://www.siiir.gen.tr/siir/a/ahmet_hamdi_tanpinar/esik.htm) [18.07.2014].



patlatmak gerekir gözleriyle duymayı öğrenmeleri için” diye insanlardan yakınıdır. İşte modern sanat da ilke olarak bu güçlüğü benimsemiştir. Kişinin yalnızca gözleriyle gerçekten duyabildiği, sanatın da gözlerle dinlenmesi gerektiği düşünülür. “Sessizliği duy, sözcüklerin gevezeliğiyle örtülmüş sessiz Mesaj-Şey'i” bir düstur olarak benimsenmiş gibidir. Örneğin Edvard Munch’ın *Çığlık* tablosu, “bir ‘sessizliğin sesi’, sözcüklerin kırıldığı noktanın görsel aktarımı” durumundadır.<sup>1255</sup> (Resim 8)

Munch’ın 1893’te hastayken yaptığı bu tablonun sanat tarihindeki orijinal ismi “Boğuntu”dur. Resmin ön planında acı çeken bir figür, arka planında ise Ekeberg Tepesi’nden görünen bir Oslofjord manzarası vardır. Bu manzarada gökyüzü Hâşim’in *Merdiven*’inde olduğu gibi kızıl renktedir. Munch günlüğünde bu manzaradan söz etmiştir. Onun günlüğünde anlattıklarına göre iki arkadaşıyla yürüyüş yaparken gün batımını gözlemlemiş ve güneşin kan kırmızı görüntüsünden etkilenmiştir. Arkadaşları yürümeye devam ederken o bu esnada yorulduğunu fark etmiş ve trabzanlara dayanmıştır. Bu an, onun kendi ifadesiyle doğanın çığlığını duyduğu andır. Munch, resimdeki figürün yüzünü ise Paris'teki Musée de l'Homme'da sergilenen mumyanın yüzünden etkilenerek yapmıştır.<sup>1256</sup> Bu şekilde dile getirilemez olanı duyurmaya çalışmıştır. Gizli dilin ölümü duyurması ve görünene baktığında kutsalda susanı duymayı öğrenenin de sürüklediğinin cesedi olduğunu ayımsaması gibi bu resimde doğa ölüm diye çığlık atmaktadır.

Doğa ayrı olayların aynı an içinde oluşmaları olarak “içe(riye) alınmakla dış(arıya) fırlatılmak” anlamına gelir. Aslında doğmakta olan ölmekte olandır ve çoğalmak da azalmak, ayıklanmaktır. Kadın ölümü doğurur. Doğa yemeyi vaat etmektedir; ama yemek de bir ölümdür. Zikrullah Kırmızı’nın da dile getirdiği gibi: “Dirim dirime ölümdür.” *Antichrist* filminde tilkinin dişleriyle azar azar kopardığı kendisidir, karga ise bir ölüm çığırtkandır, çevresine yüksek sesle ölümü duyurmaktadır. Cadı dili çözerek “doğanın ölümcül şifresini” okumuştur: “Uğursuzluk doğanın derin dilidir.” Bilincin varlığı bütün yönleriyle anlamasının tek yolu varlıklaşmasıdır. Bu da “onun bilinç (insan) olmaktan çıktığı” anlamına

<sup>1255</sup> Slavoj Žižek, a.g.e., ss. 154-155.

<sup>1256</sup>“Çığlık (tablo)”, *Vikipedi Özgür Ansiklopedi*, <http://tr.wikipedia.org> [14.10.2013].

gelmektedir. Bu mutlak noktanın ardında bütün tarih ve toplum (bilinç) durmaktadır. Bilinç bir ayrılma, kopmadır; bu ayrılış, kopuş da onun günahı, suçudur. Filmdeki cennetin ormanı ve kulübesi, ot, dere, karga, karaca bilincin karşısında bir tehdit gibi durmaktadır. Bütün bu tehdit edici varlıklar; kendilerini asla vermeyen, artımlı veya eksikli, gerçek denilebilen şeylerdir.

Filmin analizini yapan Kırmızı burada meselenin insanın bilincini bedeninin yüklenmesi olduğunu belirtir: “Eğer bir bedenimiz, bu varlığın aynı zamanda kendisi de olduğumuza ilişkin sezgimiz olmasaydı, bunu saltık, öte yakadan habersiz bir kopuş olarak yaşar giderdik. Sorun bilincimizi bir beden, büyük olasılıkla da varlığın kendinin taşıyor olmasında.” Ona göre aslında insanları karanlığa doğru sürükleyen düşleri değil bedenleri; anlaşılmaz, dehşet veren, karanlık yanları da inandıran, “birey, erk, biçim, yapı, düş, gizem, din vb.” çeşitli dizgeler meydana getiren ve daha sonra da yıkan tinleri değil bilinci yüklenen bedenleridir. Gündelik dilin bir tuzak olması gibi fantezi ve düşlerin dili de bir kurmacadır ve insanı yanıltabilir. Kaynak duru ve lekesiz değildir. Filmde orman yolculuğu sırasında trende ve ormanda terapi yapılırken bu gösterilir, üç ara bölüm süresince kaos daha da derin bir hâle gelir. Filmdeki üç dilenciden ceylan ıstırapı, tilki acıyı, karga ise umutsuzluğu simgeler. Filmin sonlarına doğru tam gerçeğin su yüzüne çıktığı, meselenin anlaşıldığı düşünülürken bataklığa daha da çok batılır, akciğerlerin patlamak üzere olduğu hissedilir ve acıyı simgeleyen tilki bir çizgi roman kahramanı gibi izleyicilere şunu söyler: “Kaos sürecekl!”

Tilki kausun devam ettiğini; yâni mevcudiyetin kendi kendisini yediğini, doğumun daha sona ermeyip hâlâ sürdüğünü anlatır. İzleyiciler kan içindeki yavrunun karacanın arkasından sarkmasını, ölmüş bir kuş yavrusunu karıncaların istila etmesini, meşe palamutlarının dünyaya hakim olmaya çalışan sperm sürüsünden ibaret olmasını görür. Film ilerledikçe onun gerilimi daha da artar, filmin sonunda yatışmak yerine kendisini huzursuz, güvensiz hisseder. Onun anladığını zannettiğçe daha az anladığı şey devam etmekte olan kaostur. Film, insanları bilgi hakkında tekrar düşündürmeye yöneliktir. Yönetmen Lars Von Trier izleyicileri “insan- bellek

havuzu” içinden seçtiği bildik imgelerle buluşturarak yanıltır ve “yaşamın sınırı”na çarpıtılarak darmadağın eder. Burgunun bacağı delmesi, kadının ormanda kendi kendisini tatmin etmesi, kör makasla kadın vajinasının kesilmesi gibi zelil sahnelerle bu şiddetli çapmanın beraberinde getirdiği dağılmayı görsel olarak aktarır. Bu şekilde Munch’ın çığlığı karşısında kâfi olmayanı onlara göstermek, onun çığlığının “fırlatılmış son ses” olduğunu kanıtlamak ister. İnsan kitleleri bu çığlığın gerisindeki sessizliğin korkusuyla “gündelik abace”lerinden medet ummaktadır.<sup>1257</sup> “Bir an sonra yok olacak yontuların yanılsamalı gölgeleri”ne çekilmektedir. Sığınacak bir şeyler bularak avunmakta, aldanmaktadır.

Modern sanatta yanılsama içindeki bu insanların ideolojilerin siren şarkılarıyla hipnotize olmuş kulakları ezilmeye çalışılır. Böylece onların gözleriyle “sessizliğin şarkısı”nı duymalarına vesile olunur. Her şey bu şarkıyla sevişmektedir; ama başarısız bir sevişmedir bu. “Sessizliğin sesi” ya da “şeylerin sessizliğine gömülmüş bir şiirin’ sesi” şairin sözlerini korumak, ona özenli ve sesiz bir şekilde destek olmak yerine onu göz ardı etmeye çalışır. Şiirlerinin arkasında tetiktir, onu reddeder ve sesini boğar. “Herhangi bir yasak bölgenin ötesinde” , kişinin kendisine ilişkin “nesnel doğruluğun kaydedilmiş olduğu korkutucu noumenal gerçek sahasında” yer alır. “Üzgün yansımalarımız için bir ayna” işlevinde, “acımasız, kötü niyetli, nötr bir mevcudiyet” hâlinindedir. Matrix filmindeki asilerin yaşadıkları bu sesi dinlemenin, bu aynaya bakmanın, bu mevcudiyet ile yüzleşmenin bir örneği olarak gösterilebilir.

Filmde Hain Cipher gerçekliğin içinde yer alan; fakat asileri yolundan saptırmak için onların arasına gizlice giren bir matrix ajanıdır. Asileri onların makineyle olan bağlantılarını kopararak, fişlerini çekerek teker teker öldürmektedir. Asiler kendilerini Matrix’in sanal gerçekliğine kaptırmıştır; ancak esasen “Gerçeğin çölünde” hareketsiz bir şekilde bir sandalyede Matrix’e bağlı durmaktadırlar. Hain Cipher ise onlara istediği her şeyi yapabilecek durumdadır, onlarla “Gerçeğin çölü” ve sanal gerçeklik arasında iletişim kanalı olarak işleyen bir telefon vasıtasıyla iletişimde bulunmaktadır. En vahimi şudur ki asiler sanal gerçeklik içinde serbest bir

---

<sup>1257</sup>Zikrullah Kırmızı, “Lars von Trier Antichrist (Deccal)”, ss. 4-5,8; [http://okumaninsonunayolculuk.com/pdf/yazarak\\_okumak/inceleme/lars\\_antichrist.pdf](http://okumaninsonunayolculuk.com/pdf/yazarak_okumak/inceleme/lars_antichrist.pdf) [30.10.2013].

şekilde dolaşırken “ ‘Gerçeğin çölünün’ öteki sahnesinde” kablonun basit olarak fişten çıkarılmasının onların her iki dünyada da bir anda ölümlerine yol açacağından haberdardır. Tehdit eden tüm boyutlarıyla beraber Gerçek ile dolaysız bağlantıya sahip olmuşlardır. Filmde “Gerçeğin çölü”, Pizarnik’in “Herhangi bir yasak bölgenin ötesinde/ Üzgün yansımalarımız [transparencia] için bir ayna” diye söz ettiği yerdir.<sup>1258</sup> Çok az insan bu aynaya bakabilmiştir. Sığındığı mağaradaki gölge oyunundan çıkarak yanmayı ya da donmayı göze almış ve Güneş’le –Gerçek’le – yüzleşebilmiştir.

Platon’un mağara alegorisinde çocukluklarından bu yana bir mağaranın karanlıklarında zincire vurulmuş mahkûmlar vardır. Zincirler mahkûmların tüm uzuvlarını hareketsiz bırakmıştır, mahkûmlar başlarını dahi hareket ettirememektedir. Gözleri önlerindeki mağara duvarına sabitlenmiştir. Arkalarında ise çok büyük bir ateş yanmaktadır. Ateş ve mahkûmların arasında bulunan yükseğe çıkartılmış bir yolda insanlar bitki, hayvan ve çeşitli varlıkların şekillerini taşımaktadır. Bu şekillerden duvara yansıyan gölgeler mahkûmların dikkatini çekmektedir. Bundan başka, mahkûmlar şekil taşıyıcılarından herhangi biri konuştuğu sırada onların seslerinin yankılanmasını sözcüklerin gölgelerden meydana çıkması olarak yorumlamışlardır. Mahkûmlar bir oyuna katılmış, duvardaki yansımaları adlandırmaya başlamıştır. Onların bildikleri tek gerçeklik duvardaki şekillerin gölgeleridir. Bu mahkûmlardan herhangi biri ayağa kaldırılıp arkasına dönmeye zorlanır, serbest bırakılır ya da mağaradan çıkarılıp günışığına götürülürse gözleri kamaşacak, başlangıçta bir şey göremeyecektir. Daha sonra ise ilkin koyu şekilleri gölgeler gibi algılamaya başlayacak, zaman içinde daha parlak nesnelere de görebilecektir. Son aşamada ise güneşi görmeyi başarabilecek ve onun gördüğü her şeyin sebebi olduğunu öğrenecektir. Aydınlanmış olarak mağaraya geri dönen bu mahkûm dostlarını da kurtarmak isteyecek; ne var ki onlar serbest kalmayı reddedecek; hatta mağaraya tekrar girdikten sonra buraya uyum sağlayamayan, duvardaki şekilleri tanımakta güçlük çeken bu mahkûmu öldürmeye kalkışacaklardır.

---

<sup>1258</sup> Slavoj Žižek, a.g.e., ss. 155- 156.

Platon'un bu ünlü anlatısının sözcük dokusu daha sonra değişik açılardan yorumlanmıştır. Şekillerle meşgul olan kuklacılar “politik yönlendirmeciler” olarak görülmüş, Platon'un ideolojik manipülasyonun örtülü bir kuramını oluşturduğu düşünülmüştür. Hegel'in terimleriyle izah edilirse insanlar “naif bir doğru gerçekliği” sınırlandırılmış ve çarpık bir duruma getirilmiş bir görüngeden idrak etmekte, bu şekilde imgelemlerinde sahte bir mekân kurmaktadır: Bu sahte mekânı da Gerçek olanla karıştırmaktadırlar. Peki mağaradaki gölge oyununa kendisini kaptıran insanlar hangi yolla kendi kendilerinin omuzlarına çıkarak bu doğru, naif gerçekliğe bakabilir? Matrix filmindeki bir sahnede kedinin iki defa geçmesiyle ilginin Matrix'in işleyişinde mevcut olan bir bozukluğa çekilmesi gibi onların bu gölge oyunundaki ufak çelişkileri, gerçek sandıkları şeylerin sahte olduğunu ele veren ufak çelişkileri bulmak için çaba harcamaları mı gerekir? Hangi yolla olursa olsun onların bu doğru, naif gerçekliğe ulaşabilmeleri için çok gayret etmesi gerekmektedir. İnsanların dünyasının “doğru” nosyonu, “yanıltıcı gölgelerin telaşından, gerçekliğin çekirdeğini uzun bir arındırma, damıtma sürecinin bir sonucu” olarak ön gerçek kabul edilmiştir.

Platon'un bu anlatısını Levi Straussçu perspektif bir mit olarak okumuştur. Postmodernizm ise onun farklı çeşitlemelerini üretmiştir. Esasen Postmodernizm'in düşünce ağının sınırları onun üç tane tersine dönüştürülme kipinden meydana gelmektedir. Bunlardan birincisi ışığın kaynağı güneşin anlamının tersine dönüştürülmesidir. Buna göre merkezde “bir tür Kara Güneş; dehşet verici, canavarca bir Kötü Şey” yer almaktadır ve onun desteklenmesi imkânsızdır. İkincisinde mağaranın anlamı tersine dönüştürülür: Dünyanın dış yüzeyi çok soğuk ve rüzgârlı olduğu için yaşamaya elverişli değildir, çok tehlikelidir; bunun üzerine insanlar da kendilerine bir sığınak inşa etmek için bir mağara kazarlar. Burada mağara, “bir ev; güvenli, yalıtılmış bir barınma mekânı inşa etmenin ilk modeli” ; insanların sığınmak için mağara kazması ise onları hayvanlardan farklı kılan “uygarlığın ilk eylemdir” . Üçüncüsüne göre ise: “Asıl mit tam olarak, gölge tiyatrolarının dışında, bir ‘doğru gerçeklik’ ya da merkezi bir Güneş olduğu fikridir- varolan tek şey farklı gölge tiyatroları ve onların sonsuz karşılıklı oyunudur.” Anlatı, Lacancı perspektife göre anlamlandırılacak olursa mağaradaki insanlar için dışarıda bulunan Gerçek, “bir

gölgenin gölgesi”nden, “gölgelerin farklı kipleri ya da alanları arasındaki bir yarıktan ibarettir. Dolayısıyla söz konusu olan yalnızca töze ilişkin gerçekliğin yitmesi değildir. Görüntüler arasındaki kaymada görünümün töze ilişkin desteğe indirgenemez, otonom durumda olması Gerçek olanı da tehlikeye atmaktadır.<sup>1259</sup>

Thomas Metzinger *Hiç Kimse Olmak (Being No One)* isimli eserinde Platon’un haklı olduğunu belirtir. Ona göre: Evet, Platon haklıdır. Ancak bu düşünür “mağarada hiç kimse (gözleyen hiçbir özne) olmaması” koşuluyla haklıdır. Mağara tüm mekanizmasını ekrana yansıtmaktadır. Gölge tiyatrosu bir “benlik modeli”dir, mağaranın kendi kendisini temsil etmesi olarak işlemektedir. Yâni izleyen kişinin kendisi de bu mekanizmanın bir sonucu olan bir gölgeden ibarettir. Benlik yalnızca bir canlı varlık olan insanın kendisini tecrübe etme ve kendisine gözükmeye biçimi; ardında hiç kimsenin ve hiçbir tözsel gerçekliğin bulunmadığı bir görünüm, bir örtüdür. Yanılsamaya direnilememektedir. Bütün yüzlerin gerisinde bir benlik bulunur. Parıldayan bir gözün gersisinde bir bilince dair bir işaret algılanır, kafatası kemiklerinin altında ise “niyetle yüklenen düşünce ve hissin kayan örtülerinin aydınlattığı göksel bir uzam” bulunduğu düşünülür; ne var ki oraya bakılıp incelendiğinde et, kemik, kan ve beyinden ibaret maddesel bir özden başka bir şey görülemez. Kişi açılmış bir kafatasının içine bakarak beynin kıvrımlarını, cerrahın onu çekiştirerek kurcalamasını görerek orada başka hiçbir şeyin olmadığına inanır, “Orada hiç kimse yoktur.” düşüncesine kapılır.<sup>1260</sup> Bir başkasıyla yüz yüze gelme tecrübesiyle açılmış bir kafatasının ardında hiç kimsenin olmadığı hissi arasında mutlak bir yarıktan bulunur ki bu yarıktan “en- uç paralaks” özelliği gösterir<sup>1261</sup>.

*A Process in the Weather of The Heart, Merdiven ve Gök Çandır Bağışlanan Hep Kendi* şiirinde de merkezî gerçek ile ilgili bir paralaks söz konusudur. *A Process in the Weather of The Heart* şiirinde güneş hem ışınlarıyla varlıklara hayat verir, her şeyin sebebi gibidir (hem de varlıkları ölüme, yok oluşa sürükler. Şiirin ilk ünitesinde

<sup>1259</sup> Slavoj Žižek, a.g.e., ss. 161- 162.

<sup>1260</sup> Thomas Metzinger, *Being No One: The Self-Model Theory of Subjectivity*, Cambridge: M I T Press, 2004’ten naklen: Slavoj Žižek, a.g.e., ss. 162- 163.

<sup>1261</sup> Slavoj Žižek, a.g.e., s. 163.

“A weather in the quarter of the veins/ Turns night to day; blood in their suns/ lights up the living worm” dizelerinde güneş ışınlarındaki kanın solucanları canlandırdığı dile getirilmiştir. Şiirin son ünitesinde ise “ A process blows the moon into the sun, / Pulls down the shabby curtains of the skin; / And the heart gives up its dead.” dizelerinde ise bir sürecin kişinin hayatını yanılsama, sahtelik üzerine kurmasının simgesi olan ayı güneşin içine sürüklediğinden söz ediyor. Burada güneş her şeyi yutan bir hiçliktir. *Merdiven ve Gök Çandır Bağışlanan Hep Kendi* şiirinde ise gökyüzü bir paralaks özelliği göstermektedir. Bu durum akla Mısır mitolojisindeki “öbür dünyanın ikili görünümü”nü getirir. Bu dünyanın bir tarafında “karanlıklar, ıstıraplar, korkunç yaratıklar, korkutucu tanrılar, tuzaklar”; öbür yanında ise “üstün tesirler, mutluluk hisleri” bulunur.<sup>1262</sup>

Mısır mitolojisinde “kemikleri yeniden toplayan” ve “aşağı âlemin kapı açıcısı” da denilen çakal suretindeki Anubis isimli tanrı ölü kemiklerini yeniden toplar ve ruhu adalet terazisinde tartmak için ölüleri kemiklerinden yeniden diriltir, onları koruyan “yeryüzü ve uzaydaki yaşamsal etkinlik” olarak da kabul edilen bir tanrı olan Osiris’in huzuruna getirir. Cehenneme ya da cennete götürülmeden önce vicdanı simgeleyen ölünün kalbi bu terazide tartılıp hükümlendirilirdi. Ağzı timsah ağzı gibi, karnı da su aygırı karnı gibi olan “müstekreh hayvan” veya “ruh yiyicisi” de denilen bir yaratık terazinin yanında ağzı sulanarak beklerdi. Değiştirilemez hükmü bildirecek olan Osiris’in karşısında ise bakışları daha yumuşak bir hâl alırdı. Antik Mısır’daki Zambak ve Papirüs çifte Krallığı vilayetlerini ve dince kararlaştırılan günahları temsil eden kırk iki tane adalet tanrısı topukları üzerinde diz çökerek bekleyen ölüyü sorguya çekerdi. Ölü bütün gizli kitapların sahibi olan şebek suretindeki Thot isimli tanrının önünde eğer günah işlediyse itiraf etmeye mecburdu. Yargılama sırasında Thot’un karısı olan Adalet Tanrıçası Maat’ın tüyü ile ölünün kalbi terazinin kefelerine konurdu. Kalbin bu tüyden daha ağır gelmemesi gerekirdi.

Terazinin iki kefi dengede olursa Thot Osiris’e şunları söyler: “Falanca terazide tartıldı. Kalbi doğrudur; çünkü bu kalp bir tüyden daha ağır değil.” der. Bu

---

<sup>1262</sup> Suat Tahsuğ, “Çevirenin Önsözü”, Albert Champdor, a.g.e, ss. 4-5.

durumda ölü “Ma Kherou” (“Doğru ve temize çıkmış”) olur. Eksiksiz bir şekilde sonsuza değin yaşayanların dünyasına, aşağı dünyadaki on iki bölgeye yahut Samanyolu’na; nereye isterse oraya gidebilir. Maat onun omurgasına sihirli akımı geçirmesiyle ve ölü olmaktan çıkarak Osiris’in ikinci doğuşu gibi Ra’da yeniden doğarak aydınlatıcı ışık hâline gelir, “sözün bir gerçeği” olur.

Bu mertebeye gelen kişi her çeşitten yiyeceğin bol olduğu ve hiçbir zaman tükenmeyeceği İalou tarlalarında (yiyecek tarlalarında, kamış tarlalarında) gezebilir. Dört tür ışığı (güneşin ışığı, karanlıkların ışığı, yaradılışın başlangıcındaki ışığı, mezarın gerisindeki Anubis’in ışığını) ayırt edebilir. İalou tarlalarında ruhların bacaklarının bütün güçleriyle yaşam akımından mahrum kalmış, lanetlenmiş ruhlardan kaçarak mutlu alanlara koştuklarını görür. “Göklerin gezegenlere bağlandığı sonsuzluktan gelen akımların rüzgârlarından bir kısmı kendilerine bırakılmış Işık Saçanlar” ile yakın olur. Her şeyi öğrenir, sırlara vakıf olur. Ağırksız, şekilsiz, zamansız, maviye çalan yeşil renkteki, kaygan, sisli ve belirsiz şeylerin ürküntüsü içindeki “milyonlarca yılın yıkıcıları” çok uzaklarda kalmıştır. Yargılanma sırasında temize çıkan bu doğru insan, cennetleri tanır. Semavî Nil’i, Teb’in meyve bahçeleri gibi yemyeşil olan çayırları görür. Gökyüzünün bahçelerindeki Firavun inciri ağaçlarının serinliğinde ferahlar. Tanrıçaların sütünden içer. Artık o “ağızları doymuş mutlular” arasına katılmıştır. Işığın ve sözün başlangıcı sırasındaki küçük ve hızlı salınımı içinde bulunduran “ <<Kozmik Yumurta>>yı”, “<<Yumurtası içindeki Ra>>yı” izleyebilir. Ra’nın ışığı “phallus”u ve güneş ışınlarının her yere tesir edebilen şiddetini temsil eden Osiris’in aslan başlı vücudunu görebilir. Tabii aşağıda hiçliğin içinde başıboş bir şekilde gezinen başı olmayan, tersine çevrilmiş ve yaşam akışından mahrum bırakılmış lanetlilerin savruluşarına da da tanık olur. Sekhem’de (Osiris’in tabutu tarafından dünyanın aydınlatışı), “Şeylerin Gecesi” huzurunda bulunur. Kendi iç organlarıyla açlığını gideren ölmüş krallardan; pisliğe dönüşen lanetlenmişlerin omurgalarını içinde çok az kalan büyüsel gücü emmek için kırarak onları sonsuza kadar şahsiyetten ve geçmişte yaşayanların dünyasındaki varoluşlarını tekrar denemek isteğinden mahrum bırakan, eziyetçi tanrılardan kaçır. Kesik başlı bedenler içinde belleği olmayan ruhların bulunduğu Buto denilen bölgede kötü ruhlarla



çekişme hâlindeki canavarları kovar. İnek sütüyle yıkanıp da sırtının bir avuç potasyum nitrat ile temizlenmesinin ve onun elleriyle ayaklarının yerinde olduğunu görmesinin, hareket ile konuşma gücünü tekrar kazanmasının ardından eline uzun bir değnek alır. Bu değnek onun gök yollarında yorulmak bilmeden dolaşırken ölümün kendisine yaklaşmasını önler. Artık o kendisini tabutundan ayaklandıran Anubis ile aynı mertebeye gelmiştir.<sup>1263</sup>

Semavî sular üzerinde egemenlik kurma imkânına sahip olan bu kişi istediği bütün dönüşümleri gerçekleştirebilir. Kutsal göllerde arınarak rahatlatıcı sular bölgesinden istediği kadar su içebilir. Gerekliği takdirde tekrar yaşayanların dünyasında doğabilmektedir. Bu ölümlerden bazılarında Ra'nın kayığına yer alma imkânı verilmiştir. Ayrıca ruhsal mertebesi yüksek olan kimi ölümler Horus ile özdeşleşebilmekte, Osiris'in maiyetindekilerden biri olabilmektedir. Bu mertebedeki ölümler birer ışık olurlar, bunlardan Memphis'in tanrıçası Nefer Tem ile özdeşleşebilenler Sirius yıldızının kapısına dahi ulaşabilmektedir. Ancak ölü yargılanma aşamasında kendisini temize çıkaramadığı takdirde ruh yiyicisi onun kalbini yer ve ölü Douat isimli öte dünyanın karanlık tarafındaki ruhsal mertebesi düşük varlıkların bulunduğu, dehşetli ortamlarda kalmaya mahkûm olur, burada ıstırap çeker.<sup>1264</sup>

Ölümler Kitabı'nda kalbi Maat'ın tüyünden ağır gelenlerin başlarına ne geleceği şöyle anlatılır:

Yargılanmanın gecesine doğru yürüyorum. Kayıkta <<tahrip edici domuz>>, <<milyonlarca yılan yutucusu>> kalpleri, yâni yeryüzündeki geçmiş hayatlarındaki fiilleri, Osiris'in önüne yerleştirilmiş Yedi Ruh'un terazisinde Maat'ın tüyü olan Gerçeğin Tüyü kadar hafif olmayanları bekliyor. Vay <<Senelerin Yutucusunun Kayığı>>ında yer alacak kovulmuşlara, çünkü onların her biri <<Sheniu odasının acımasız parmaklıkları on iki işkencecisi>>nin refakatinde her şeyin kuruyup silindiği Amenti'nin pis bölgesini, o <<Aouai Ateş Gecesi>>ni tanıyacaklardır.<sup>1265</sup>

İçinden ölümlerin karanlık alandan ışıklı alana kayıkla geçtiği bir nehir aktığı<sup>1266</sup> “Aşağı Dünya” Douat da Mısır gibi on iki bölgeden oluşmaktadır. Bu

<sup>1263</sup> Albert Champdor, a.g.e., ss. 14- 15, , 45- 46, 49- 52.

<sup>1264</sup> “Amenti”, *Vikipedi Özgür Ansiklopedi*, <http://tr.wikipedia.org/wiki/Amenti> [30.10.2013].

<sup>1265</sup> Albert Champdor, a.g.e., s. 58.

<sup>1266</sup> “Amenti”, *Vikipedi Özgür Ansiklopedi*.

bölgelerin her biri de gecenin on iki saatine karşılık gelmektedir. Burada yılanların ve şüpheli ölümlerin kaçmasına mani olmak için yüksek kapılar bulunmaktadır. Sonsuz yaşamlarını Osiris ve Ptah'ın gözetiminde geçiren Aşağı Dünya ölümleri karanlıklar arasında uyuşuk ve bezmiş bir hâlde hayatlarını sürdürürler. Işıktan yoksun oldukları için sararıp solmuşlardır. Güneş kayığı onlar için bir ümittir, onları içinde buldukları bu karanlık yerden kurtarabilir. Kayık onların bölgesine girdiği vakit kayığın alkışlarlar, kayığın ışığıyla biraz canlanmışlardır. Ne var ki saat geçince ışık da kayığın kayboluşu ile beraber sönmektedir. Bunun üzerine Aşağı Dünya ölümleri umutsuzca inlemeye başlarlar. Ama bu bölgedeki bütün ölümler bahtsız değildir. İçlerinde büyümlü formülleri bildikleri için Güneş kayığına kabul edilenler de vardır. Bu talihli kimseler Ra'ya gece seferi sırasında eşlik eder. Ra günün ilk ışıklarıyla birlikte canlanınca onlar da ışıldarlar. Ra ile beraber sonsuza değin mavi gökyüzünde yükselebilir, onun bir sureti ve aydınlanışı olabilirler. Güneşin sonsuzua değin düşmanı olarak kalacak “Vadi Engereği” Aphosis ile savaşırken güneşe yardım ederler ve akşamları tekrar yeşil gözlü ölümlerin aşağı dünyadaki yavaş geçişinde ona eşlik ederler. Douat'ın derin karanlıklarında ilahî kayığı bir iple yedeklerler. Bu ip Ra'nın huzurundan ışığın düşmanlarını def eden tanrıyı temsil eden bir boğa yılanıdır.<sup>1267</sup>

Bir yanda göğün yüksek katlarının aydınlıkları ve mutlulukları, öbür yanda aşağı dünyanın karanlıkları ve ıstırapları... Bir yanda sonsuzun bilgisi ve yüksek mertebedeki varoluş, öbür yanda belleksizlik ve hiçlik... Mısır mitolojisindeki öte âlemin bu ikili görünümü gibi Merdiven ve Gök Çandır Bağışlanan Hep Kendi şiirlerindeki gökyüzü bir açıdan bakılırsa sonsuzluk ve aşkınlık mekânı başka bir açıdan bakılırsa ise sonluluk ve içkinlik mekânıdır. İnsan gökyüzünün derinliklerinde sonsuza doğru yükselebileceği gibi gökyüzü onun üzerine bir kapan gibi kapanabilir, karanlık ağzıyla onu içine çekip yutabilir de. Gökyüzü bir açıdan bakınca bir mutluluk ve neşe yeri, başka bir açıdan bakınca ise bir endişe yeridir. Hem olanaksız

---

<sup>1267</sup> Albert Champdor, a.g.e., ss. 74- 75.

olanı deneyimleme imkânı sunar hem de olanaksız olanı hatırlatır. Göksel bir döşek olan dünyanın üstü olduğu gibi altı da vardır.

Sonluluk kavramını insanın pozitif bir bileşeni olarak ele alan Heidegger'in de işaret ettiği gibi Tanrı'nın mevcudiyeti de yalnızca bütün şeylere kadir olmayı değil "klostrofik bir kapanma"yı da içerir. Bu düşünür sonluluğu "aşkınsal boyutun anahtarı" olarak görmüştür. Ona göre bir insan daima kendisine varan bir yolun içindedir. Başlangıçta edilgen olan, oluş hâlindeki bu varlık engellenmiş, bir durumun içine atılmış, "baskın bir Şey" ile uyum içinde olmuş ve teşhir edilmiştir. Onu sınırlandırmaktan uzak bir mahiyette olan bu teşhirin düzleminde onun dünyeviliği, anlam dünyası meydana çıkmıştır ki yalnızca bu anlam dünyasının sınırları içinde, bu sonlulukta ona açık bir hâlde ve bu sınırlara dahil olmuş bir şekilde görünür. Bu sonluluk sebebiyle de "entelektüel sezgi" olanaksız bir şeydir: "(...) bir insanî varlık şeyleri sadece basit ortada- olmayla görünüşlerinin kipi, 'bu hâli' arasındaki bir yarık içinde kavrayabilir; kısacası, her anlayış bir yarığın üzerindeki bir bağlantının olumsal 'projeksiyonu'dur, doğrudan bir kavrayış değildir." İnsanın bu hususta başarısız olması dünyanın sınırlarını meydana getirmektedir. Bu bağlamda Heidegger Tanrı kavramının "kendinde varlığı" olmayan, insanların anlam dünyasında ortaya çıkan bir görünme durumu olduğunu düşünmektedir. Tanrı düşüncesini "bir tür perspektif yanılması, sadece bizim sonluluk ufkumuzda ortaya çıkabilecek bir olanaksız kapanma noktasının projeksiyonu" olarak görmektedir. Bu düşünür Descartes'ın Tanrı'nın varlığının ontolojik kanıtına ilişkin mantığını tersine çevirmiştir. Sonsuzluğun yalnızca sonluluğun sınırları içinde ortaya çıkabileceğini belirtmiş ve bir paralaksa dikkat çekmiştir: "Aşkınsal 'olasılık koşulu' (...) olanaksızlık koşulunun ters yüzüdür."<sup>1268</sup> İşte Gök Çandır, Bağışlanan Hep Kendi şiirinde de söz konusu olan bu paralaktır.

Lacan'ın "jouissance" kavramı da Tanrı'nın varlığının bu ontolojik verisinde bulunanla aynı türden olan bir mantığı içermektedir:

---

<sup>1268</sup> Slavoj Žižek, a.g.e., ss. 273- 274.

( ... ) benim bir sonlu, sınırlı varlık olarak kendi kendimin farkında olmam dolaysız olarak sonsuz, kusursuz bir varlık fikrini doğurur ve bu varlık kusursuz olduğundan, fikri de var oluşunu içerir, aynı şekilde, bizim bize sonlu, saptanmış, kısmi, "kastre" olarak erişilebilir olan jouissance deneyimimiz, dolaysız olarak, varoluşu zorunlu bir biçimde onu bir başka özneye, onun "haz alması beklenen öznesine" yüklenen özne tarafından zorunlu olarak varsayılan tam, başarılı, sınırsız bir jouissance'ı doğurur.”

Mutlak bir mahiyeti olan bu tecrübenin fiili olarak asla varolmadığı, yalnızca bir mit, fiili olarak tecrübe edilen bütün “jouissance”ların onunla kıyaslayınca eksik kaldığı negatif bir kaynak noktası olduğu düşünülmüştür; ancak insan beyni ile ilgili yapılan inceleme ve araştırmalar farklı bir yaklaşımı da beraberinde getirmiştir. Buna göre acı veya hazzın duyularla ilgili algılar vasıtasıyla değil de ilaç, elektrik akımı vb. yollarla ilgili sinir merkezlerinin dolaysız bir şekilde uyarılmasıyla meydana getirildiği bir durumun gerçekleşmesi mümkündür. Kişinin böyle bir durumda tecrübe edeceği şey ise şudur: “saf acı”, “tam anlamıyla acı”, “acının Gerçeği” ya da Kant’ın terimleriyle ifade edilecek olursa “şematikleşmemiş acı, daha aşkınsal kategoriler tarafından kurulan gerçeklik deneyimine kök salmamış olan acı”<sup>1269</sup> Nietzsche’nin Sarhoşluk Şarkısı yazısında söz ettiği derin geceyarısının rüyasında tekrar tekrar çiğnediği acısı, acısından daha çok hazzı; kendisini istediği için kederi de isteyen, sonsuzluğu istediği için kederin zeval bulmasına izin vermeyen aziz ve cüretkâr hazzı<sup>1270</sup> ile Marmara’nın Gök Çandır, Bağışlanan Hep Kendi şirinde söz ettiği acı gökyüzü tecrübesi bu sınırsız jouissance olabilir. Yalnız ortada bir problem söz konusudur. Gerçek, imgesel ve simgeselin ortasında yer alan ve jouissance’in etrafını saran, ölümcül “keyif girdabı”<sup>1271</sup> insanları yavaş yavaş yutmaktadır. Gerçek ile gerçeklik arasındaki bariyer yıkılma noktasına gelmiştir. Bir süre sonra yok olacak olan yontuların yanılmalı gölgeleri, insanların kendi yarattıkları saydam ormanlar artık insanların kendilerini ölümcül bir hastalığın pençesinden – “dünyanın sonu” ve simgesel evrenin çöküşü”nden – çekip çıkarmaları<sup>1272</sup> için yetersiz kalmaktadır. Bir odak acımasızca gerçeklik içindeki her şeyi ve herkesi şiddetle, hızla aşağı çekmektedir.

<sup>1269</sup> Slavoj Žižek, a.g.e., s. 188.

<sup>1270</sup> Friedrich Nietzsche, *Böyle Buyurdu Zerdüşt*, ss. 303- 304.

<sup>1271</sup> Slavoj Žižek, *Yamuk Bakmak*, s. 182.

<sup>1272</sup> Slavoj Žižek, a.g.e., s. 35.

Bu acımasız odak Robert Ilelein'in Jonathan Hoag'ın Nahoş Mesleği (I Unpleasant Profession of Jonathan Hoag) romanındaki “gri ve şekilsiz sis”i ve Amerikan Soyut Dışavurumculuğunun temsilcilerinden biri olan Mark Rothko'nun son dönem resimlerindeki her yeri işgal etmeye çalışan siyah kare figürü gibidir.

Jonathan Hoag'ın Nahoş Mesleği'nde olaylar günümüzün büyük metropollerinden biri olan New York'ta gelişir. Jonathan Hoag isimli bir adam Acme binasının 13. katında yer alan bir iş yerine girdikten sonra kendisine neler olduğunu hatırlamamaktadır. Bunu araştırması için Randall isimli bir dedektife başvurur. Bunun üzerine bir sonraki gün Randall, Hoag'ı takip etmeye başlar. Hoag işine giderken 12.-14. katlar arasında birdenbire gözden kaybolur. Randall 13. katın yerini bir türlü bulamaz, bu günün akşamında da yatak odasındaki aynasının öteki tarafında kendi ikiziyle karşılaşır. İkizi ona komitenin onu çağırdığını, bunun için kendisini takip edip aynanın öte tarafına geçmesi gerektiğini söyler. Randal da kendisine söyleneni yapar ve aynanın öte tarafına geçip ikiziyle beraber büyük bir toplantı salonuna gider. Toplantı salonunda on iki kişilik komiteye başkanlık eden adam ona şimdi aradığı ama bir türlü bulmayı başaramadığı Acme binasının 13. katında olduğunu ve zaman zaman da sorgulanmak üzere buraya getirileceğini anlatır. Randall daha sonra buraya sorgulanmak için gelişlerinde bu gizemli komite üyelerinin doğurup yetiştirdiği küçük kuşlarla beraber evreni yönettiği farzedilen Büyük Kuş diye bir yaratığa inandıklarını öğrenir. Hikâyenin sonunda Hoag'ın kendisine neler olduğunu hatırlamasıyla komitecilerin gizemi çözülür. Hoag artık gerçek kimliğinin farkına vardıktan sonra Randall'ı ve onun karısı Cynthia'yı kırdaki piknik yapmaya çağırır ve piknik sırasında onlara olan bitenleri anlatır. Hoag aslında bir sanat eleştirmenidir; fakat bu iş, bilinen anlamıyla sanat eleştirmenliği değildir:

İnsanî evrenimiz var olan evrenlerden sadece biridir; bütün dünyaların gerçek efendileri bizim bilmediğimiz, sanat yapıtları niyetiyle farklı dünyalar, farklı evrenler yaratan esrarengiz varlıklardır. Bizim evrenimiz bu evren sanatçılarından biri tarafından yaratılmıştır. Bu sanatçılar, ürünlerinin estetik kusursuzluğunu denetlemek için, zaman zaman yarattıkları evrenlere kendi türlerinden birini, söz konusu evrenin sakinlerinden biri kılığına sokarak (mesela Hoag'u insan kılığına sokarak) gönderirler, onlar da bir tür evrensel sanat eleştirmeni rolünü oynarlar.

Bu sanat eleştirmenlerinden biri olan Hoag bir kısa devre geçirmiş ve kim olduğunu unutmuştur. Randall'ı zaman zaman sorgulayan gizemli komiteciler ise gerçek birer tanrı olan evrenin sanatçılarının işlerine mani olmak isteyen daha aşağı konumdaki kötü bir tanrının temsilcileridir. Hoag Randall ve Cynthia'ya bir şey daha anlatır. Bu evrende birkaç saatte derhal düzeltilecek birkaç tane ufak tefek hatalar keşfetmiştir. İkisine ne olursa olsun New York'a dönüş yolunda arabayla giderken pencereleri açmamalarını, yoksa onların da bu durumun farkına varacağını söyler. Bu farkındalık onlar için iyi olmayacaktır. Randall ve Cynthia dönüş yolunda bu yasağa uyarlar ve onlar için her şey yolunda gider. Taa ki bir çocuğun arabanın altında kaldığı bir kazaya tanık oluncaya kadar. İki sükûnetlerini koruyarak yola devam etmeye çalışır; fakat görev duyguları onların bu sükûnetlerine üstün gelir. Bir devriye ile karşılaşınca arabayı durdurarak devriyeye kazayı haber vermek isterler. Bu sırada Randall Cynthia'dan camı açmasını rica eder ve camı açınca kendilerini sarsan bir şeyle yüzleşirler:

(...) O da camı açtı, sonra da derin bir soluk alıp çığlığını içinde tuttu. Randall çığlık atmadı, ama istemediğinden değil. Açık pencerenin dışında gün ışığı, polis, çocuk yoktu - hiçbir şey yoktu. Adeta rüşeym halinde bir hayatla ağır ağır zonklayan gri, şekilsiz bir sisten başka hiçbir şey yoktu. Sisen içinden şehrin hiçbir yerini göremiyorlardı, sis çok yoğun olduğu için değil, boş olduğu için. Sisten hiçbir ses gelmiyordu; içinde hiçbir hareket görülüyordu. Sis pencerenin çerçevesine kadar geldi ve içeri girmeye başladı. Randall "Kapa pencereyi!" diye bağırdı. Cynthia kapamaya çalıştı, ama ellerinde hiç güç kalmamıştı; Randall onun üzerinden uzanıp sıkıca yuvasına bastırarak kendi kapattı. Güneşli sahne geri geldi; camdan devriye gezen polisi, gürültülü ortamı, kaldırımı ve arkada uzanan şehri görüyorlardı. Cynthia elini Randall'ın kolunun üzerine koydu. "Sür şu arabayı, Teddy!" "Bir dakika," dedi Randall ters ters ve yanındaki pencereye döndü. Çok dikkatli bir biçimde indirdi - azıcık, bir santim kadar. Bu kadarı yetmişti. Şekilsiz gri akış hâlâ oradaydı; pencereden şehir trafiği ve güneşli cadde açıkça görülüyordu,

Bu romandaki "rüşeym hâlinde bir hayatla ağır ağır zonklayan gri, şekilsiz sis", gerçek olandır. Burada gerçek bir pencereden, içeriyle dışarıyı birbirinden ayıran bir sınır hattından görünmüştür. Bir arabanın içinde bulunan herkes "temel bir fenomenolojik deneyim" yaşar. İçeri-dışarı arasında bir uyumsuzluk, orantısızlık olduğunu hisseder. Dışarıdan bakınca araba küçük görünmektedir; öyle ki insan arabanın içine gireceği zaman klostrofobiye kapılabilmektedir. Fakat arabanın içine girdikten sonra kendisini rahatlamış hissetmekte ve araba gözüne daha büyük

görünmeye başlamaktadır. Ancak bu rahatlığın bir bedeli vardır: “ ‘içeri’ ile ‘dışarı’ arasındaki her türlü sürekliliğin yitirilmesi”.

Arabanın içindeki kişiye dışarının gerçekliği pencere camının tecessüm ettirdiği bir engel veya ekranın öteki yüzüymüş gibi bir parça uzak görünür. Kişi dışarıdaki gerçekliği arabadaki gerçeklikle doğrudan bir kesintisizlik içinde bulunmayan farklı bir gerçeklik şeklinde idrak etmektedir. Pencere camı bir anda açılınca hissedilen tedirginlik bunun kanıtıdır. Böyle bir durumda kişinin tedirgin olmasının sebebi “koruyucu perde işlevi” yapan pencerenin güvenli bir uzaklıkta tuttuğu tehlikenin aslında çok yakın olduğunu ani bir şekilde tecrübe etmesidir. Fakat camlar kapalıyken dışarıdaki nesnelerin gerçeklikleri farklı bir moda taşınarak perdeye yansımakta olan sinemaya özgü bir gerçeklik gibi gerçektışı olarak görünür. Romanın son sahnesinin dehşete düşürücü etkisi de bu fenomenolojik deneyimden kaynaklanmaktadır. İçerideki geçekliği dışarıdaki gerçeklikten ayıran hat fark edilmiş, dışarıdaki gerçekliğin son raddede kurgusal olduğu sezilmiştir. Bu sırada dışarıdaki gerçekliğin yansıtılması bir anlık kesintiye uğrar ve “şekilsiz grilik” ya da “perdenin boşluğu”; Mallarme’ın ifadesiyle “yerden başka hiçbir şeyin olmadığı yer” ile karşı karşıya gelinir.<sup>1273</sup>

Gök Çandır Bağışlanan Hep Kendi şiirinde insanların kendi yarattıkları saydam ormanlarda gizlenmeleri romandakiyle aynı olan “fenomenolojik deneyim”dir. Gizlendikleri saydam ormanlardan çıkan insanlar da dış dünyanın bir kurgudan ibaret olduğunu yansımaların ortadan kalkmasıyla anlamıştır. Gölgeler artık yok olmuş ve insanlar her şeyi içine şiddetle çeken, kaçılması olanaksız olan acımasız odakla karşı karşıya gelmiştir.

Zizek, gerçek-gerçeklik arasındaki bariyerin yıkıldığı, “Rüşeym hâlinde bir hayatla ağır ağır zonklayan gri, şekilsiz sis” tarafından yutulma sürecine en katışıksız hâliyle Rothko’nun yaşamının son on yılında yaptığı resimlerde bulunabileceğine dikkat çekmiştir. Bu resimlerin tamamı gerçek-gerçeklik ilişkisiyle ilgilidir. Bu

---

<sup>1273</sup> Slavoj Ziek, a.g.e., ss. 29- 31.

ilişkiyi Kasimir Maleviç isimli başka bir soyutlamacı ressam beyaz fon üzerindeki siyah karesiyle yansıtmıştır.<sup>1274</sup> (Resim 9)

Maleviç bu resmi “zamanımın çıplak ve çerçevesiz ikonu” olarak ifade etmiştir<sup>1275</sup>. Resim, “0.10” sergisinde galerinin tavana yakın bir köşesine asılmıştır, yerleştirilişi Ortodoks evlerindeki ikonların yerleştirilişine benzemektedir<sup>1276</sup>. Resim, sergiyi gezen kişilerde şaşkınlık ve öfkeye neden olmuş, onun sanat eseri olup olmadığı da tartışılmıştır. Nesnelerin hiçlikte kaybolması gerektiğini düşünen Maleviç “susan hiçliğin sembolü” olarak tasarladığı bu resme *Sıfır Biçim* adını vermiştir. Resim herhangi bir nesneyi göstermemektedir. Bunun sebebi sanatçının resmi nesnelere dünyasının yükünden kurtarmak istemesidir. Sanatçı bu görüşünü şöyle dile getirmiştir: “Sanatı nesnelere dünyasının yükünden kurtarabilmek için, kare biçimine sığındım.” Ona göre “sıfır biçim”; mal mülk hırslarının, çıkar ve bencillik duygularının geride kalacağı bir yaratıcılık ve mutluluk çağının habercisi durumundadır. Sanatçı bu çağdan “ ‘suprematizm-nesnesiz dünya’ çağı” diye söz etmiştir. Nesnelere dünyasına atılmış olan insanın bir gün hiçliğin içine atılarak eriyeceğini; ama bu eriyişin bir yok olma anlamına gelmediğini; tam tersi “evrene ve evrensel açılma özgürlüğü” olduğunu düşünmüştür.<sup>1277</sup> İnsan günün birinde nesnelere tahakkümünden kurtularak özgürlüğüne, mutluluğuna kavuşacaktır, şöyle ki: “Bireysel ayrıcalıkların, bencilliklerin, çıkarıcılığın, haksızlıkların silindiği hiçlikte istekler susar ve insan kozmik titreşimlerin ürpertiyle sarsılır. Dördüncü boyut olan zaman kavramı gizemsel bir niteliğe ulaşır.<sup>1278</sup>

Zizek *Sıfır Biçim*'i Lacancı perspektife göre ele almıştır. Resimde beyaz bir fon siyah kareyi çerçevelemiş gibi görünmektedir; ama aslında siyah kare kendisini çerçeveleyen gerçekliği çerçeve içine alan başka bir çerçeve ile bağlantılıdır. Bu öteki boyut fark edildiğinde siyah kareyi çerçeveleyen gerçeklik bir görünüm hâline

<sup>1274</sup> Slavoj Žižek, a.g.e., ss. 35- 36.

<sup>1275</sup> Slavoj Žižek, a.g.e., s. 36.

<sup>1276</sup> “Kasimir Severinoviç Maleviç (1879 - 1935)” , <http://www.solkitap.net/kazimir-severinovic-malevic-1879-1935/2442-kazimir-severinovic-malevic-1879-1935-a.html> [31.10.2013] .

<sup>1277</sup>“Maleviç:Susan Hiçlik” , 19.06.2011, <http://blog.milliyet.com.tr> [31.10.2013].

<sup>1278</sup>Nalan Yılmaz, “Kasimir Maleviç ve Suprematizm”, 24.12.2011, <http://www.tamsanat.net> [31.10.2013].



gelir.<sup>1279</sup> Burada beyaz fon simgesel gerçekliktir, siyah kare ise üzerine çarpı atılmış, dışarıda tutulan gerçeğin alanıdır. Yâni resimde beyaz fon ve siyah kare vasıtasıyla simgesel gerçeklik-gerçek ilişkisi verilmiştir:

"Gerçeklik" (beyaz fon yüzeyi, "özgürleşmiş hiçlik", içinde nesnelerin görünebileceği açık mekân) tutarlılığını, ancak ortasındaki "kara delik" (Lacancı das Ding, keyif tözünü ete kemiğe büründüren Şey) sayesinde, yani gerçeğin dışlanması sayesinde, gerçeğin statüsünün merkezi bir eksik haline getirilmesi sayesinde kazanır.

Rothko'nun ömrünün son yıllarında yaptığı resimlere gelince onun eserlerinde fon ve kare arasında ortaya çıkan bir gerilim söz konusudur. Bu resimlerde merkezde yer alan siyah karenin (gerçeğin) bütün her yere yayılmasını engellemek için yapılan bir mücadele tezahür etmiştir; gerçek- gerçeklik arasındaki bariyer kurtarılmaya çalışılmıştır. Şayet figür- fon arasındaki fark yok olur da kare her yeri istila ederse ortaya çıkan şey "psikotik bir otizm" olacaktır. Rothko, gri renkli bir fon ve tehdit edici bir şekilde bir resimden öbürüne doğru yayılan merkezdeki siyah nokra arasında bulunan bir gerilim olarak bu tinsel çatışmayı resme dönüştürmüştür. Siyah-gri arasındaki minimal bir karşıtlık 60'lı yılların sonlarında onun tuvallerinde bulunan parlak renklerdeki kırmızı ve sarıların yerini almaya başlamıştır. Zizek bu resimlere sinematik olarak bakılırsa; yâni röprodüksiyonlar üst üste konularak hareket ediyor izlenimi uyandıracak şekilde hızla çevrilirse kaçınılmaz sona giden bir hattın ortaya çıkacağını belirtir.<sup>1280</sup> (resim 10, 11 ve 12)

---

<sup>1279</sup> Slavoj Zizek, *Paralaks*, ss. 29- 30.

<sup>1280</sup> Slavoj Zizek, *Yamuk Bakmak*, ss. 35- 36.

Ölümünden kısa bir süre önce yaptığı resimlerde siyah ve gri arasındaki minimal karşıtlığın yerini son bir defa parlak kırmızı ve sarı arasındaki çatışma alacaktır ki bu durum kurtulmak için son ve çaresiz bir çaba olarak kabul edilebilir. Artık son yakındır. Bir gün New York'taki dairesinde sanatçının cansız bedeni bir kan gölünün içinde bulunur. Rothko, bileklerini kesmiştir. Zizek'in ifadesiyle: “rüşeym halindeki hayatla ağır ağır zonklayan gri ve şekilsiz sis' tarafından yutulmaktansa ölümü tercih etmiştir.”<sup>1281</sup> Bu sisin kendisini acımasızca yutmasındansa en sonunda kendisi içine atlamayı seçmiştir. Marmara'nın *Gök Çandır, Bağışlanan Hep Kendi* şiirinde de Rothko'nun resimlerine benzer bir gerilim söz konusudur. Bir merkez âdeta onu oluşturan bütün renkleriyle fonu içine çekmektedir. Şiirdeki bu merkez Rothko'nun bu tablosundaki siyahlık ya da bir başka ressam Henry Matisse'nin resmindeki hakim renk kırmızılığa karşın ortadaki siyah figürün insana korkutucu gelmesi<sup>1282</sup> gibi insanı dehşete düşürmektedir. İki figür de tehditvar bir şekilde durmaktadır. (Resim 13 ve 14)

Şiirin son ünitesinde yer alan imgede- şiirin içinde mavi, siyah, karanlık sözcükleri geçmese bile- bu fonu oluşturan renklerden biri, hatta en önemlisi olan aşkınsal olasılık koşulunun ya da umudun rengi mavinin<sup>1283</sup> arp sesiyle birlikte merkeze doğru yayılarak kaybolduğu duyumsanmaktadır. Sonuçta mavinin gökyüzünü, özgürlüğü ve sonsuzluğu çağrıştırması gibi<sup>1284</sup> bu üç kavram da maviyi

---

<sup>1281</sup> Slavoj Zizek, a.g.e., s. 36.

<sup>1282</sup>“Siyah Gelip Bir Gün Kırmızıyı Yutar mı?”, 27.02.2012, <http://icimdenkonusmalar.blogspot.com.tr/2012/02/siyah-gelip-bir-gun-krmzy-yutar-m.html>, [02.08.2014]

<sup>1283</sup> Mavi gökyüzü aşkınlık hissini uyandırıcı ve harekete geçirici bir mahiyete sahiptir. Derin ve etkileyici düşünce ufukları olan kimselerin kimi zaman gökyüzüne ve denize bakarak esinlenmelerini bu etkiye örnek olarak gösterebiliriz. Bu açıdan gökyüzü mavisini de “*dinî sezginin ve derin düşüncenin rengi*” olarak kabul edilir. İlahî dinlerin renk telakkilerinde de maviye verilmiş bu aşkınlık boyutu ile karşılaşılabılır. Örneğin Yahudilere göre göre: “(...)mavilik denize benzer. Deniz ise feleğe; felekse, Celâl (ululuk) Arşı ve ilahî mecd'dir.) İlahî Celâlin Arşı ise mavi bir yakuta benzer.” Bkz. Elmas Kılıç, *Kur'an Sembolizmi*, Ankara: Kılıç Kitabevi, 1991, s. 46'dan naklen: Abdülmecit Okçu, “Kur'an'da Renkler”, *Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, Erzurum, sy. 28 (2007), s. 143, <http://e-dergi.atauni.edu.tr/index.php/ilahiyat/article/viewFile/2839/2738> [24.11.2013] .

<sup>1284</sup> Mavi denince genellikle soyut olarak akla gelen ilk şeyler özgürlük ve sonsuzluk, somut olarak akla gelen ilk şeyler ise deniz ve gökyüzü olmaktadır. Bkz. Elmas Kılıç, *Kur'an Sembolizmi*, Ankara: Kılıç Kitabevi, 1991, s. 46'dan naklen: Abdülmecit Okçu, a.g.m., s. 143.

çağrıştırabilir. Şiirin son ünitesindeki üçüncü ve yedinci dizeler arasında gün biterken gökyüzünün mavi yüzünün yerini siyah, karanlık yüzünün alması gibi ömür biterken aşkınsal olanaklılık koşulu yerini onun ters yüzü olan olanaksızlık koşuluna bırakmıştır. Tıpkı Rothko'nun resimlerinde olduğu gibi şiirde de “Rüşeym hâlinde bir hayatla ağır ağır zonklayan gri, şekilsiz sis”, mavilikleri yutup gitmektedir.

(Resim 15, 16 ve 17)

Marmara, Rothko'nun resimlerindeki benzer bir manzayla ilgili bir izlenimini günlüğünde şöyle dile getirmiştir: “Yitik bir deniz (maviler de yiter) sisle çevrili her şey, sanki gerçek bir etkisi var gibi, yürek için.”<sup>1285</sup> Buna benzer bir izlenim, şiirin ortaya çıkmasında etkili olmuş olabilir. Bu manzara Halit Ziya Uşaklıgil'in mavi bir gecede elmas yağmuruyla başlayan, ne var ki siyah inci yağmuruyla sona eren *Mai ve Siyah* isimli romanını animsattırmaktadır. Yazar romantik bir karakterin başından geçenleri gerçekçi bir şekilde anlatmıştır. Romanda mavi hayal ve ümitleri, siyah ise gerçeği temsil etmektedir ki bu hayaller Ahmet Cemil isimli bir gence aittir. Okuyucular bu gencin “mavi hayaller içinde” yaşarken “o duvardan bu duvara çarpa çarpa (...) siyah bir uçuruma” yuvarlanmasına, emellerinin de “parmaklarının arasından kaçan gölgeler gibi” yok olup gitmesine tanık olur.<sup>1286</sup>

Ahmet Cemil'in büyük bir edip olmak, âşık olduğu genç kızla evlenmek, kız kardeşine mutlu bir hayat yaşama imkânı sunmak gibi hayalleri vardır. Romanın başlarında bu genç Mir'at-ı Şuûn gazetesi çalışanlarının Tepebaşı Bahçesi'ndeki yemeğine gitmiştir. Bir süre sonra arkadaşlarından müsaade ister ve Haliç kıyısında gökyüzünü izler. Vakit gecenin ilerleyen saatleridir. Bu sırada Ahmet Cemil duyduğu bir dans müziğine “bârân-ı elmas” (elmas yağmuru) adını verir. Bu müzikle gökyüzündeki elmas gibi parıldayan yıldızlar arasında ilgi kurar. Yıldızların gökyüzüne saçılışını elmas yağmuruna benzetir: “Bakınız, işte gözlerinin önünde gördüğü bu şeyler; başının üzerine açılan bu gökyüzünde, yazın şu sıcak gecesine

<sup>1285</sup> Nilgün Marmara, *Kırmızı Kahverengi Defter*, s. 101.

<sup>1286</sup> Bülent Sakça, “Halit Ziya Uşaklıgil'in *Mai ve Siyah* Romanı”, 10.09.2008, <http://www.yenimakale.com/halit-ziya-usakligilin-mai-ve-siyah-romani.html> [31.10.2013].

mahsus bir buğu ile örtülü sanılan bu mailikler içinde titriyormuş, dalgalanıyormuş sanılan bütün bu yıldız alayları, bunlar bir bârân-ı elmas değil mi?”<sup>1287</sup>

O gece elmas gibi parıldaayan yıldızlar mavi gökyüzünü aydınlatmaktadır ve Ahmet Cemil’in hayalleri de gökyüzü gibi masmaavidir: “Onun âlemi işte şu yavaş yavaş açılan beyninin içinde mai bir gökyüzü, o mai gökyüzünde birçok gülümseyen ümit yıldızlarından ibaretti.”<sup>1288</sup> Ne var ki roman ilerledikçe bu hayalleri birer birer yok olur ve sonunda fantezi mekânı yerle bir olur. Büyük bir edip olamaz, kız kardeşini kaybeder, sevdiği genç kız başka biriyle evlenecektir. Sevdiği genç kızın başka biriyle evleneceğini de öğrenince yıllarca yazdığı şiirlerin hepsini yok eder. Richard Rorty’nin *Olumsuzluk, İroni ve Dayanışma* adlı kitabındaki “kesin aşağılama” adını verdiği bir durumun<sup>1289</sup> içindedir; artık kendisine kendisi hakkında anlattığı öykünün, içten bir şekilde çizdiği tablonun bir anlamı kalmamıştır. Annesiyle birlikte buradan çok uzaklara giderek kendisine yeni bir hayat kurmaya karar verir, tayin ister. Tayin olacağı yere vapurla gidecektir. Bu vapur yolculuğu sırasında bir ara yukarı çıkıp gökyüzünü seyrederek. Artık gökyüzünün mavisini çok eskilerde kalmış, yerini siyaha ve karanlığa bırakmıştır: “Bu siyah bir gece idi... Öyle bir gece ki gökler bütün kandillerini söndürerek denizlere bilinmezlik âleminin gizli şeylerini dökmek için hazırlanmış gibiydi.”<sup>1290</sup> Elmas yağmuru ise yerini siyah inci yağmuruna bırakmıştır:

Ahmet Cemil işte şu saçlarının arasından üşüterek geçen rüzgârın, kanatlarını çırpıp çırpıp, bu siyahlıkları göklerden denizlere döktüğünü hissediyor, görüyor, onların düşerken çıkardığı hışırtıyı işitiyordu. Kendi kendisine, içinden... Sanki bir bârân-ı dürr-i siyah! (siyah inci yağmuru) diyordu.

Birden, bu siyah gecenin karşısında aklına bir başka gecenin hatırası, ta hayal hayatının başlangıcında, ümitlerinin parlaklığı zamanında Tepebaşı Bahçesi’nde Haliç’e bakarak seyrettiği mai gece ile o bârân-ı elması (elmas yağmurunu) hatırladı.

Gözlerinin önünde o mai gece ile bu siyah gece karşılaştı: Mai ve siyah. Ah! Biçare hırpalanmış, ezilmiş hayat!.. Mai (mavi) bir gece ile siyah bir gece arasında geçen şu nasipsiz, bahtsız ömür!.. Bir bârân-ı elmas (elmas yağmuru) altında oluşarak şimdi bir bârân-ı dürr-i siyahın (siyah inci yağmurunun) altında gömülen o emel çiçekleri!..

<sup>1287</sup> Halit Ziya Uşaklıgil, *Mai ve Siyah*, İstanbul: Özgür Yayınları, 2013, s. 35.

<sup>1288</sup> Halit Ziya Uşaklıgil, a.g.e., s. 37

<sup>1289</sup> Slavoj Žizek, a.g.e., s. 211.

<sup>1290</sup> Halit Ziya Uşaklıgil, a.g.e., s. 397.

İşte, işte, görüyor, gözlerinin önünden yağın bu siyahlıklar, denize döküldükçe bir son nefes ezgisiyle boğulan bu zulmetler, işte bunlar o hayal hayatının üzerine çekilen bir matem kefeni değil miydi?

O vakit denize baktı: Siyah bir deniz... Karanlığın içinde geminin kenarından esmer bir köpükle kaynaşarak firar eden o siyahlıkları görüyor, altında tehlikeli, korkunç, yokluk düşüncesi veren siyahlıktan başka bir şey görmüyordu.<sup>1291</sup> (Vurgulama bize aittir.)

Romandaki “korkunç yokluk düşüncesi veren siyahlık” gerçeğın alanıdır. Özenip de imgesel taleplerini alt alta yazarak toplamaya çalışan bir öznenin karşı karşıya geldiğı “bir sıfır” , “bir boşluk çöküntüsü”; yenilgisiyle yüzleştigi yerdir. Marmara’nın *Gök Çandır, Bağışlanan Hep Kendi* şiirindeki her şeyi içine çeken acımasız odak ya da aynı savın ikinci kere yinelendiğı bu şiirden hemen sonraki *Tekne* şiirindeki acımasız girdap gibi... Bu üç metinde de olanak-olanaksızlık karşıtlığı işlenmiştir. Özneler sahip oldukları olanakların sınırlarını aşan hayalî bir dünyaya ulaşma arzusu içinde ömürlerini geçirmekte, sonunda yenilgiye uğramaktadır. Sonu hayal kırıklıklarıyla bitecek bu yolculuklarında onlara hep gittikçe büyüyen, şiddetlenen bir acı eşlik edecektir.

*Mai ve Siyah*’ın tematik unsurlarından biri de şiir sanatıdır. Romanda bir şair olan Ahmet Cemil’in şiir yazma süreçleri, şiir anlayışı, yazmayı arzuladığı büyük şiirin özellikleri, özlemine çektiğı şiiri yazdıktan sonra yakın arkadaşı Hüseyin Nazmi’nin köşkünde çevresindekilere bir merasimle okuması, ümitsizliğe düşünce şiir defterini yakması üzerinde ayrıntılı olarak durulmuştur. Ahmet Cemil’in yazmayı arzuladığı şiir öyle bir şiirdir ki tam manasıyla insan hayatını-bir ilkbahar mevsiminde parlaklığı, gözalıcılığı ve tazeliğıyle doğan bir güneş gibi başlayan; daha sonra kapkara bulutların bu parlaklık, gözalıcılık ve tazeliğe gölge düşürdüğü, onları yok edip yuttuğı baharın bitiminde sönen bir güneş gibi son bulan bir hayatı-anlatmalıdır. İnsan hayatının başlangıcında ümitlidir, hayalleriyle avunur; ama daha sonra kaçınılmaz bir şekilde acı, sıkıntı, engel ve yokluklarla karşı karşıya gelir ve hayal kırıklığına uğrar. Onun için bu hayatta nihai olan yalnızlık, yenilgi ve ölümdür. Bu hayatta ilerleyen zaman içinde tebensümsün yerini gözyaşları, mavinin (yanılsamanın) yerini de siyah (gerçek) almaktadır. Ahmet Cemil de tebensümle

---

<sup>1291</sup> Halit Ziya Uşaklıgil, a.g.e., ss. 398- 399.

başladığı hâlde gözyaşı ile biten ya da sembolik bir şekilde ifade edilecek olursa “mai (hayal) ile başlayıp siyah (gerçek) ile sona eren bir şiir” yazmayı istemektedir.<sup>1292</sup> Bu şiirin evreni *Gök Çandır, Bağışlanan Hep Kendi*’nin son ünitesi ya da *Tekne*’nin ikinci ünitesi gibi bir açıdan bakıldığında mavi, başka bir açıdan bakıldığında ise siyahtır:

– Ah, neler hissediyorum da tahlil edemiyorum. Bir şey yazmak, o duyguların içinden bir şey çıkarmak istiyorum ama bir kere ne yazmak istediğimi belirleyebilsem. Şurada -beynini gösteriyordu- bir şey var, bir şey duyuyorum ama rüyalarda tutulamayan şekiller gibi parmaklarımın arasından kaçıyor. Bilir misin, nasıl bir şey? Bak şu semaya, ne görüyorsun, mailiklerden oluşan bir deniz... Gözlerinle onun içine girmeye çalış; o mailikleri yırtmak için uğraş, ne görüyorsun? Mai...(mavi) Daima mai... Değil mi? Sonra, bak ayağımızın altındaki toprağa, ne buluyorsun? Donmuş, siyah bir renk... Of!.. O siyah tabakaları parçalayarak içeriye bak; in, in, in, ne kadar inebilmek mümkünse o kadar in; ne buluyorsun? Siyah... Daima siyah değil mi? İşte öyle bir şey yazmak istiyorum ki yukarı bakılsa mai; aşağı bakılsa siyah daima siyah... Bir şey ki mai ve siyah olsun. Hasta mıyım, bilemiyorum; fakat ah! O ne yazmak istediğimi bilsem; onu şöyle karşımda resmi çıkarılmış, tasvir edilmiş görmek mümkün olsa; işte o vakit, zannediyorum ki artık ölebilirim; hayatta nasibini tamamıyla almış bir adam hükmünde gözlerimi kapayabilirim...<sup>1293</sup>

Marmara’nın *Gök Çandır, Bağışlanan Hep Kendi ve Tekne* şiirleri *Mai ve Siyah*’taki Ahmet Cemil’in yazmayı istediği şiir olduğu söylenebilir. Kitapta *Gök Çandır, Bağışlanan Hep Kendi* şiirinden hemen sonra yer verilen *Tekne*’nin ilk iki ünitesi de *Gök Çandır, Bağışlanan Hep Kendi*’deki duyurulmak istenen hakikatlerin kesin bir şekilde yinelenmesidir:

Gerçek provası! Sakınımsızca yaklaşılan,  
Uyarılımlı bulutların engellemediği Cupid üçgeni,  
Üçgen ve yazgım!  
Sonra deniz utangaçtı kendi hâlinde sıvılılığıyla  
Gökgözler boyun eğerek ötelerde bir küçük noktayı  
büyütüp, büyütmüştü.  
Yığınla aydınlıklar köpeksi kendiliklerini  
Maviye inat ve tutsakça gizlemediler.

Sonra kendi yaratımız saydam ağaçlarda  
gizleniyorduk.  
Dönüyorduk şiddetle az zaman geçince girdap  
acımasızlığı aşağı hızla orada olana çekiyordu.  
Neşe olmayanı biriktiren o alanın bir yerine  
endişeli adımlarla iliştik.

<sup>1292</sup> Bülent Sakça, a.g.m.

<sup>1293</sup> Halit Ziya Uşaklıgil, a.g.e., s. 61- 62.

Bir kez göksel sayılmış döşekte,  
şimdi yayıldı sonsuza olanaksızlığın tekrarıyla.<sup>1294</sup>

Bu yineleme bilinçli olarak yapılmış olabilir. Tevrat'ta Hz. Yusuf'un Firavun'un rüyasını yorumlama babının 32. ayetinde ya da Kur'an-ı Kerim'in İnşirah sûresinde görüldüğü gibi kutsal kitaplarda da böyle yinelemeler yapılmaktadır. Arapça gibi Hami Sami dillerinin gramer yapısında bir sözcük üzerinde iki defa aynı hükümde bulunmak o hükmün kat'i olduğunu göstermektedir. Hâşim'in *Merdiven*'inde de böyle bir yol izlenmiştir.<sup>1295</sup> Merdiven'deki gibi Marmara'nın *Tekne* şiirinde *Gök Çandır, Bağışlanan Hep Kendi* şiirindeki dizeleri olduğu gibi tekrar etmesi, bu dizelerde ileri sürdüğü fikirlerin onun düşünce dünyasında salt doğrular konumunda olduğunu, bunları kabullendiğini göstermektedir. Şair bu dizeleri olduğu gibi yineleyerek insanların bu dizelerde belirtilen akıbeta aslında çok yakın olduklarını ima etmek istemiş olabilir.

Şiirde bu hayatın sınırları içinde insanın aşkınsal olanaksızlığı gerçekleştirmekte başarısız olacağı, yaşadığı süre boyunca sonluluk ve içkinliğin sınırlarını içinde kalması; onun için nihai olanın yenilgi, yalnızlık, ölüm ve yokluk olması, sonunda gerçeğin keyif girdabının onu acımasızca yutması kat'i bir şekilde dile getirilmiştir.

Hayatın ya da insanların dünyasının kurgusal bir mahiyeti vardır, öznel bu kurgusal dünyada ihtiyatsız bir şekilde gerçek için bir prova yaparlar, oyun oynarlar. Gerçek de oyunun oynandığı yerde ortaya çıkar. Şöyle ki insanın kendi gerçeğini tanıyıp yüzleşebilmesi dolayimsız bir şekilde gerçekleşmemektedir; çünkü insan artık doğadan kopup "ilksel yabancılaşma" içine girmiş ve bunun kaçınılmaz bir sonucu olarak her şeyi dolayımamalar aracılığıyla ayırt etmeye, tanımaya başlamıştır.

"İlksel yabancılaşma" sürecinde dil en başından beri zorunlu ve en önemli bir dolayımlayıcı olmuştur. İnsan da ancak söylem, dil gibi dolayımlayıcılar sayesinde

---

<sup>1294</sup> Nilgün Marmara, "Tekne", Nilgün Marmara, *Daktiolya Çekilmiş Şiirler*, s. 28.

<sup>1295</sup> İshak Saka, a.g.m.

bir özne olarak varolmaktadır. Aktarma işi, söylem tarafından nötr olarak gerçekleştirilememektedir; dolayısıyla bu sırada gerçek; mitoloji, din, ideoloji gibi ikinci bir dolayım, yabancılaşma sonrasında aktarılabilir. Günlük hayatta da asgarî olarak çifte bir dolayım işlemi görmeyen bir bilgiye ulaşmanın imkânı yoktur. İnsanın bir özne hâline gelmesi içinde bulunduğu ortamın koşullarınca belirlenmekte, iktidar ilişkilerince şekillendirilen sosyal yapının gerçekliği yanılısamalı olarak insanın gerçekliğine dönüşmektedir. Fakat sosyal hayatın gerçekliğinde kopmalar, yerinden çıkmalar, kırılmalar ortaya çıkabilir. İktidar ile toplum arasında meydana gelen bir yarılma ideolojilerden bağımsız, tarafsız gibi görünen kitle iletişim araçlarının yaydığı gerçekliğin sorgulanmasına neden olur.

İktidarın gerçekliği ile sosyal gerçeklik arasında bir gerilim söz konusudur. İktidarın güce sahip olması ile sosyal yapının eleştirel olması arasında bulunan çelişki kurgu-gerçek ilişkisiyle çakışır. Bu bağlamda sosyal sınıfların kitle iletişiminden yoğun bir şekilde yararlanarak yeni bir gerçeklik üretmesi iktidarın yeniden üretilmesi anlamına gelmektedir. Gücü ele geçiren, elinde tutan bir iktidarın da kendi yapısını yeniden üretmek için kurgusal bir gerçeklik oluşturmak ve bunu kitlelere iletişim yapıları aracılığıyla yaymak zorundadır. Gerçekliğe ulaşılması dolayımamlar, kesintiler, yerinden çıkmalar, kopmalar ile gerçekleştiği için her gerçeklik eksiklikler, boşluklar ihtiva eder; ama asıl önemli olan kurgusal bir yapıya sahip olmak zorunda olsa da onu kimin niçin kurgulamış olduğudur.<sup>1296</sup>

Lacan bir şeyi çarpık duruma getirmenin, farklı göstermenin tamamen açıklayıcı olduğunu dile getirmiştir. Bu dilbilimci ve psikanalist şunu ima etmektedir: “Gerçekliğin kesin temsilinin çarpıtılışı yoluyla ortaya çıkan şey, gerçektir- yâni etrafında toplumsal gerçekliğin yapılandığı travmadır.” Yani gerçeğe bir çarpıtma süreci sonunda erişilmektedir. Gerçek daima simgeye veya kurguya dönüştürme işleminin dışarıda bıraktığı açıklıkları ve noksanlıkları bünyesinde bulundurmaktadır. Dil ile birlikte bir devinim ve akış hâlinde bulunur, ama dilin daimi olarak devininin, akışının ortaya çıkardığı bu olgu, onun gibi kapanmaz. Bu olguyu dilin

<sup>1296</sup> Barış Çoban, “Kitle İletişim Sürecinde Toplumsal Gerçeklik ve İktidarın Kurgusu” , ss. 1-2, <https://www.academia.edu.tr> [24.11.2013] .



devinimi ve akışı ortaya çıkarması, onun dolayimler aracılığıyla işlemesi ve ona yine dolayimler aracılığıyla erişilmesi gerçeğin kurguya içkin bir durumda olması anlamına gelmemektedir. Bunun sebebi gerçek ile kurgu arasında bir gerilim olmasıdır. Buna göre: “gerçek tam da simgeselin kavrayışına direnen ve ondan kaçan, dolayısıyla simgesel içinde ancak ondaki bozukluklar kılığına girerek tespit edilen şeydir. Kısaca gerçek simgesel yasanın nedenselliğini bozan namevcut nedendir.”<sup>1297</sup>

Böyle bir gerilim içerisinde gerçek, kurgunun bünyesinde yer alan “bozukluklar”, “kurgusal kırılmalar”, “yeniden çıkmalar” olarak tezahür etmektedir<sup>1298</sup>. Örneğin Fritz Lang’ın *Vitrin’deki Kadın* filminde kendi hâlinde bir insan olan psikoloji profesörü, sürekli gidip geldiği kulübün girişinin yanında bulunan mağazanın vitrinindeki bir femme fatale resminden etkilenir. Ailesinin tatilde olduğu bir dönemde kulübe gitmiş ve kulüpte uyuyakalmıştır. Burada çalışan elemanlardan biri 11.00’de profesörü uyandırır ve profesör kulüpten ayrılır. Bu sırada akli yine mağaza vitrinindeki femme fatale portresine takılır. Ama bu defa vitrindeki portre sokaktaki kumral bir kadının camdaki yansımasıyla kesişmektedir. Bir bakıma portre canlanmışır. Kadın, profesörden ateş ister. İkisinin arasındaki ilişki bu şekilde gelişir. Profesör daha sonra bu kadınla beraber olur. Günün birinde onunla kavga ederler ve bu kavga sırasında profesör onu öldürür. Bu cinayeti kimin işlediği ile ilgili soruşturma açılır. Cinayeti araştıran polis müfettişi profesörün arkadaşıdır. Profesör soruşturmanın nasıl gittiğini ondan öğrenir, cinayet çözülmek üzeredir. Profesör yakalanmak üzere olduğunu anlayınca zehir içerek ebedî uykusuna dalar. Ne var ki daha sonra bir görevli onu uyandırınca bütün bunların birer rüya olduğu anlaşılır. Profesör rahatlamış bir şekilde ve tehlikeli cazibesi olan kadınlardan uzak durması gerektiğinin bilinciyle evine döner.

Zizek filmin iletisinin görüldüğü gibi olmadığına dikkat çeker. Film hiç de teselli verici değildir. İzleyicilere her insanın bilinçdışında, arzusunun gerçeğinde bir katil olduğu hissettirilir: “karşımızdaki bir an bir katil olduğunu düşleyen sakın,

---

<sup>1297</sup> Slavoj Zizek, *Kırılğan Temas*, İstanbul: Metis Yayınları, 2002, ss. 41, 78’den naklen: Barış Çoban, a.g.m., s. 3.

<sup>1298</sup> Barış Çoban, a.g.m., s. 3.

kibar, nezih, burjuva bir profesör değildir; tam tersine, günlük hayatında, sadece nezih, burjuva bir profesör olduğunu düşleyen bir katildir” Kişi günlük hayatın gerçekliğinde uyanarak “Sadece rüyaymış! ” diyerek rahat bir nefes alırken “rüyasının bilincinden başka bir şey olmadığı” hususunu fark etmemektedir. İnsanlar rüyalarında arzularının gerçeğiyle yüz yüze gelmektedir. Sosyal hayatın belirlenmiş kuralları çerçevesindeyse insanlar arzularının gerçeğini bir yana bırakarak rol yapmak zorunda kalmakta; lekesiz, masum, nazik insanları oynamaktadır. Günlük hayatın sıradan gerçekliği “belli bir ‘bastırma’ya, arzumuzun gerçeğini gözden kaçırmaya dayalı bir yanılsama”dan başka bir şey değildir ve gerçeğin müdahale etmesiyle de hemen parçalanıp yıkılabilir. Sıradan bir olay, diyalog, iletişim insanların hayatında telafisi mümkün olmayan zararlar veren çok büyük felaketlere yol açabilir. Kişi kendisini birdenbire tam da sakınımsızken bir trajenin içinde bulur ve gerçek ile onu deneyimlemek için yüz yüze gelir. Bununla ilgili olarak polisiye romanlarında sıkça karşımıza çıkan bir örnek vardır. Başlangıçta iyi yürekli, onurlu, dürüst bir kadın vardır; ne var ki bu kadın daha sonra sadece varlığıyla dahi etrafındaki erkeklerin ahlâkını bozduğunu dehşet içinde kalarak görecektir ve kendisini günün birinde bir “femme fatale” olarak felaketlerin içinde bulacaktır.<sup>1299</sup> Ya da günlük hayatta çok akıllı, işini bilen kimseler vardır ki onların çok büyük bir hataya düşerek zarara uğradığını duyduğumuzda şoke oluruz ve korkuyla “Allah kimseyi şaşırtmasın.” deriz.

Büyük Öteki devreye bu şekilde girmektedir. Aslında her şeye karar vermiş olan bu fail insanların hayatlarında büyük değişimlere sebep olabilmektedir. Özne ilkin kendisine belirlediği, iyi bir şekilde tanımladığı hedefe ulaşmak için harekete geçer; ne var ki hedefini gerçekleştirmekte başarılı olamaz. Kendisini hedeflemiş olduğu durumdan tamamen farklı bir noktada bulur. Örneğin Jül Sezar’ın öldürülmesi vakasında suikastçıların bilinçli amacı Cumhuriyet’i tekrar getirmektir; ama onların bu suikastlarının sonucu ise amaçlarının tam tersi imparatorluğun yerini sağlamlaştırarak oldu. Büyük Öteki ya da “Tarih’in aklı”, (“Tarih’in ipleri” onun elinde olan bu akıl)

---

<sup>1299</sup> Slavoj Zizek, *Yamuk Bakmak*, ss. 32- 33, 109.

onları kendi amacını gerçekleştirmek üzere kullanmıştır. Ancak bu durum Lacancı perspektife göre Büyük Öteki'nin insan faaliyetlerini teolojik olarak düzenlediği anlamına gelmemelidir. Büyük Öteki ne tarihte bir özne olarak vardır ne de önceden verilidir. Teolojinin “geridönüştürücü bir yanılısama” olmasına karşın Büyük Öteki'nin ürettiği Lacancı perspektifin “esas-yan ürün” olarak adlandırdığı durumlar ise bütünüyle olumsuzdur. Burada mesele şudur: Dili kullanan özne kendi mesajını ötekinden “ters çevrilmiş” olarak geri almaktadır. Yâni onun verdiği mesajın gerçek, edimsel anlamı ona işleyişindeki “amaçlanmamış sonuç” ya da “esas- yan ürün” olarak geri dönmektedir. Onun eylemleri bir kaos ile sonuçlanmaktadır; ne var ki çoğu durumda o, bu kaosun içinde eylemlerinin asıl anlamını görmeye hazır bulunmamaktadır. Örneğin *İp* filmindeki katiller muhatap aldıkları Profesör Caddell'in arzusunu gerçekleştirir ve ona kendi mesajını gerçek ve edimsel olarak geri döndürür. Filmin sonunda iki katil ona yaptıkları tek şeyin onun sözlerini tamamen onaylayarak “Üstinsanın öldürme hakkı” ile ilgili inancını eyleme geçirdiklerini söylediğinde Profesör Caddell sarsılır. Burada öznenin duyduğu arzu ötekinin arzusu olduğu için sorulması gereken soru “O ne arzuluyor? Arzusunun nesnesi ne? ” değil “O nereden arzuluyor? ” sorusudur. “Oradan kendimize bakarak kendimizi olmak istediğimiz gibi gördüğümüz konum” olan büyük Öteki de eksikliği gizlenerek, eksikliğin olmadığı farzedilerek arzusunun alanı olarak kurulmaktadır.<sup>1300</sup>

Kişi başlangıçtaki “jouissance” deneyimini kaybedince hissettiği eksikliği “objet a” ile doldurmak ister. Object a'ya ulaştınca bu deneyimi tekrar yaşayabileceğini düşünür. Arzu bu deneyim çerçevesinde kurulur. Kişi object a'nın (arzusunun) merkezi Öteki'nin bu deneyime sahip olduğunu; öteki bu deneyimi ondan alarak onu çaresiz bıraktığını düşünür.<sup>1301</sup> Bu merkezi simgesel gerçekliğin tamamını simgeleyen yasa, devlet, Babanın adı, psikanalist, tanrı gibi bir varlık doldurabilir<sup>1302</sup>. Şiirde bu varlık gökyüzü ya da gökyüzündeki tanrı(Cupid)dır.

<sup>1300</sup> Slavoj Zizek, a.g.e., ss. 109- 111, 231.

<sup>1301</sup> Harun Ulu, “Rekabetçi Sistem ve İnsan Doğası” , <http://www.rekabet.gov.tr> [25.11.2013].

<sup>1302</sup> Slavoj Zizek, a.g.e., s. 231.

Marmara, “Usyarılımlı bulutların engellemediği Cupid üçgeni,/ Üçgen ve yazgım!”<sup>1303</sup> derken Nietzsche’nin *Güneş Doğmadan* isimli yazısına gönderme yapmıştır. Bu metinde bulutlar insan ve gökyüzü arasında bir engeldir. Sınırlı bir varlık olan insan kendisinde eksik olarak gördüğü sınırsızlığı gökyüzünde ya da gökyüzündeki bir Tanrı’da bulmuştur. Cupid isimli bu tanrı Eros olarak da bilinir.

Eros, Eski Yunanca’da aşk ya da sevgi için kullanılan dört sözcükten biridir: “storge” (aile sevgisi) , “philia” (arkadaşça sevgi) , “agape” (gerçek aşk) ve “eros” (tutkulu aşk). Eros, “tensel çekim” ile ilgilidir; görür görmez âşık olmaya, karşıdaki kişiyi arzu etmeye ilişkindir. Aşk Tanrısı Eros iki insan arasında birdenbire bir çekim oluşturmaktadır. Bu tanrı Yunan mitolojisi ile ilgili ilk kaynaklara göre kâinat ortaya çıkmadan önce madde ihtiva etmeyen bir boşluktan- Khaos’tan- türemiştir. Daha sonraki kaynaklarda Güzellik Tanrıçası Afrodit ile Savaş Tanrısı Ares’in oğlu olarak geçmiştir. Homeros, Eros’tan hiç söz etmemiştir. Düşünür Parmenides ise onun bütün öteki tanrılardan önce meydana geldiği görüşündedir. Eros her zaman kanatlı olarak düşünülmüştür. Sonradan satirik şiirlerin de etkisiyle elinde ok ve yay taşıyan, tumbul yüzlü, muzip bir çocuk olarak betimlenmiştir. Roma mitolojisinde ise Cupido ve Amor adıyla da bilinmektedir. Onun bir çocuğu, Psyche dışında başından geçmiş aşk ile ilgili bir söylencesi de yoktur.

Yunan mitolojisinde iki eros bulunmaktadır. Bunlardan biri Orpheusçuların Kozmik Yumurta’dan çıkan Phanes, Hesiodos’un Khaos’tan meydana gelmiş Eros diye söz ettikleri tanrı (ilk Eros); diğeri ise Afrodit’e deniz köpüğünden doğduğu andan itibaren eşlik eden, hatta onun oğlu olduğu da rivayet edilen bir aşk tanrısıdır. İkisi de aynı tanrıdır; ama mitolojik hikâyelerde birbirleriyle karışmamaktadır. Bu hikâyelerde kimi zaman onun “varlıkları meydana getirici güç olarak aşk” olma özelliğine dikkat çekilir kimi zaman da arzu ya da “aşk çekimi uyandırma yeteneği” üzerinde durulur. İnsanlar arasında arzu uyandıran muzip, genç Eros; ilk Eros ile kıyaslayınca daha güçlü ve yaygın bir kùltür. Bu tanrı, aşk ateşini kimi zaman elindeki ok ve yayla kimi zaman da meşaleyle hem ölümlü hem de ölümsüzlerin

---

<sup>1303</sup> Nilgün Marmara, “Tekne”, Nilgün Marmara, a.g.e., s. 28.

yüreğine düşürmüştür. Cupid'in oklarının bir özelliği vardır ki şiir açısından önemlidir. Oklardan bazılarının uç kısımları altındandır ki bu oklar isabet ettiği kişiyi sonsuza dek aşk acısı çektirir. Bazılarının uçları da kurşundandır, isabet ettiği kişiyi âşğından sonsuza kadar soğutur. Cupid gücünü göstermek için Apollon'u altın uçlu oklarından biriyle, Daphne'yi ise kurşun uçlu oklarından biriyle vurmuş; bu şekilde Apollon'a acı vermiştir. Apollon, Dapne'ye kavuşamamıştır.<sup>1304</sup> Bu durum da akla arzu nesnesinin ulaşılmazlığını getirmektedir.

Cupid öznelere “yanlış zaman, yanlış yer, yanlış insan üçgeni” denen kaotik bir durumun içine düşmesine neden olmaktadır. Özne böyle bir üçgenin içinde Daphne'yi kovalayan Apollon gibi kendisini büyüleyen “objet petit a”nın peşinde koşmaktadır. Taa ki ölererek gerçeğin alanına girinceye kadar. Proust'un da belirttiği gibi “Dünya aşkta olup bitenlerin yansımasından ibarettir.”<sup>1305</sup> Böyle bir dünyada belirleyici olan, her şeye yön veren büyük Öteki şiirde Cupid'le temsil edilmektedir.

Towsend isimli bir papaz kilisenin dünyevî hazlar, şehvî duygular ile ilgili aşırıya varan katı tutumundan “The checks which tends to blunt the shafts of Cupid” (“Cupid'in oklarını körleştirmeye yönelik frenlemeler”)<sup>1306</sup> diye söz eder. Bu durumda şiirdeki şizofren bulutlar da bu şiddetli arzuyu frenlemeye çalışan güçleri, süperregonun saldırgan enerjilerini simgelemektedir.

Bir çocukta ödipal nesnelere yerine süperego özdeşimlerinin geçmesiyle önceden bu nesnelere yönelik olan dürtü enerjisinin bir kısmı egonun yeni ve gelişmiş bir bölümü durumundaki süperregonun buyruğı altına girer. Süperregonun saldırgan enerjisi ödipal nesne yatırımlarında bulunan saldırganlık enerjisinden tedarik edilmektedir. Ödipal nesne yatırımlarında bulunan saldırganlık enerjisi ne kadar çoksa süperregonun buyruğı altındaki enerji de o derecede şiddetli olur. Bu enerji süperregonun yasaklarına boyun eğilmesi ya da saplanmalar olunca egonun

<sup>1304</sup> Özcan Türkmen, “Yunan Aşk Tanrısı Eros”, <http://yunanmitolojisi.com/tags/ask-tanrиси.html> [06.11.2013].

<sup>1305</sup> René Girard, “Üçgen Arzu”, *Romantik Yalan ve Romansal Hakikat (Edebî Yapıda Ben ve Öteki)*, trc. Arzu Etensel İldem, İstanbul: Metis Yayınları, 2007, s. 40.

<sup>1306</sup> Karl Marks, *Kapital Ekonomi Politiğinin Eleştirisi (Sermayenin Üretim Süreci)*, trc. Mehmet Selik ve Nail Atılğan, İstanbul: Yordam Yayınları, 2011, c. I, s. 596, dipnot 80.

cezalandırılması için egoya karşı döndürülebilmekte, bunun sonucunda ego zarar görmektedir. Egonun ilgilerinin ve etkinliklerinin sınırlanması kimi zaman çok zararlı olabilmektedir. Zeki bir çocuğun kardeşiyle yarışmak istemediği için aritmetiği öğrenmemesi, böylece zihinsel etkinliğe ket vurarak kardeşiyle yarışması sonucu ortaya çıkabilecek rahatsızlık verici duygulardan kurtulması buna örnek olarak gösterilebilir. Çocuk kendisini rahatsız edebilecek dürtüsel çatışmaya kökten son vermek ister ve yaşamındaki tüm başarıları siler. Ayrıca yoğun bir şekilde gerçekleşen egoya yönelik sınırlamalar süperegonun ceza ve kefarete taleplerine de yanıt verir. Kişinin haz alma kapasitesi kısıtlanır ve çevreye uyumu bozulur.<sup>1307</sup>

Kişi simgesel gerçekliğe ve Büyük Öteki'ye duyduğu inancı yitirebilir, psikotik bir otizme sürüklenebilir. Oysa Büyük Öteki'ye ilişkin inanç ya da "paranoyakça kurgu" onun hayatını sağlıklı bir şekilde sürdürebilmesi için gereklidir.<sup>1308</sup> Şiirdeki anlatıcı da usyarılımlı bulutlara (süperegonun saldırgan enerjisine ya da "paranoyakça kurgu" ile ilgili içindeki tüm kuruntulara) rağmen Cupid'e (Büyük Öteki'ye) boyun eğmiş, onun üçgeni içinde arzusunun peşinden koşmuş; böylece hayata tutunmuştur. Burada üçgen simgesi önemlidir.

Üçgen aynı anda farklı düzeylere değinebilen köklü bir simgedir. "Matematikselsel arı biçim düzeyi" içindedir; bir geometrik biçim oluşturabilmek için gerekli olan asgarî çizgidedir. Tarihöncesinin neolitik sanatının temelidir. Bu dönem vazolarında üçgen motifine çok sık rastlanır. Eski Mısırlılar yıldızlarla ilişkilerini saptamak için üçgenler kurma yoluna başvurlardı. Üçgen Orta Çağ'da tanrıbilim, felsefe ve sanatın temel simgesi olmuştur. Orta Çağ'daki Gotik sanat anlayışının tipik bir örneği olan Mont-Saint-Michel üçgen bir kayanın tepesine inşa edilmiş bir üçgenle cennete doğru zirvelenmektedir. Bu yapı insan- doğa- Tanrı üçgeninin sanata dönüşmüş hâlidir.<sup>1309</sup>

---

<sup>1307</sup> Charles Brenner, *Psikanaliz Temel Kavramlar*, trc. Işık Savaşır ve Yusuf Savaşır, Ankara: HYB Yayıncılık, 1998, ss. 128- 129, 189- 191.

<sup>1308</sup> Slavoj Žižek, a.g.e., s. 35.

<sup>1309</sup> Rollo May, a.g.e., s. 139.

İnsan- doğa- Tanrı üçgeninin kökeni çok eskilere gider. Mu ve Mısır uygarlıklarında da bu üçlemeyi simgeleyen üçgenler ön plandadır. Örneğin Naacal öğretisinde üç sayısına çok önem verilir. Bu durum Mu kıtasının şeklinden kaynaklanmaktadır. Bu kıta üç parçadan meydana gelen ve aralarında da boğazlar yer alan bir ada kümesidir. Dolayısıyla üçgen de Mu kıtasını, güneş ve ayı ya da Tanrı'nın eril ve dişil yönünü (Naacal tapınaklarında bir sembol olarak ay ve güneş yan yana bulunur. Anne ve baba konumundaki Tanrı'nın eril yönü güneş ile dişil yönü ise ay ile temsil edilir.) ve bu iki yönünden südur etmiş olan İlâhî Kelâmı; kısacası evreni simgelemektedir. Eğer üçgen içinde bir göz ya da daire çizilmişse bu simge her şeyin kaynağı olan Tanrı'nın varlığını insanlar üzerinde her zaman duyurduğu, onları sürekli olarak izlediği anlamına gelir. Bu simgenin Osiris vasıtasıyla ilk olarak Atlantis'e, Atlantis'ten Hermes vasıtasıyla Mısır'a, Mısır'dan Yunanistan'a ve Yunanistan'dan sonra günümüz uygarlıklarına kadar yayıldığı ileri sürülmüştür.<sup>1310</sup>

Naacal cemaatinin öğretilerini yaymak ve yeni üyeler inisiye etmek üzere kıtanın her yerine dev blok taşlardan, damsız tapınaklar inşa etmişlerdi. “Şeffaf tapınaklar” denilen bu yapıların damsız olmasının bir sebebi vardı. Güneş ışınlarının inisiyeler üzerine doğrudan ulaşması isteniyordu ve esasında bu da bir simgeydi. Tanrı ve insan arasında hiçbir engel olamayacağını simgeliyordu. Günümüzde Masonluk da bu iki simgeyi kullanmaktadır. Üçgen içindeki göz Masonluk için de önemli bir simgedir. Masonların yapılarındaki tavanlar da âdeta üstü açık ve gökyüzünü sembolize eder bir şekilde tasarlanmaktadır.<sup>1311</sup> Şiirde de “Usyarılımlı bulutların engellemediği Cupid üçgeni/ Üçgen ve Yazgım” denilerek Büyük Öteki Tanrı'nın – Gökyüzündeki Cupid'in- her şeyin sebebi olduğu, gözünün hep insanlar üzerinde olduğu; insanların kaderleri üzerindeki belirleyiciliği üzerinde durulmuştur. Tanrı'nın bilinçdışı olduğu; yani tanrı inancının temel bir inanç olduğu, tanrıdan

---

<sup>1310</sup> [mardukevleri.com/batik\\_kita\\_mu\\_mu\\_uygarligi\\_sembolleri-sayfa\\_id-333-id-27366](http://mardukevleri.com/batik_kita_mu_mu_uygarligi_sembolleri-sayfa_id-333-id-27366)'dan naklen: “Piramitlerin Şeklinin Üçgen Sembolizmi”, <http://gizliilimler.tr.gg/Piramitlerin-%26%23350%3Beklinin--k1--Ue-%E7genin-k2--Sembolizmi.htm> [25.11.2013] .

<sup>1311</sup> [golgelerkitabi.com/forum/index.php?topic=6955.0;imode](http://golgelerkitabi.com/forum/index.php?topic=6955.0;imode)'dan naklen: “Piramitlerin Şeklinin Üçgen Sembolizmi”.

kaçışın mümkün olmadığı dile getirilmek istenmiştir. Kafka'nın da belirttiği gibi insanın içinde bir yok edilemez olan vardır ve insan ona güven durmadan yaşayamamaktadır: “İnsan içindeki yok edilemez olana sürekli bir güven duymadan yaşayamaz, ancak hem yok edilemez olan hem de güven onun için gizli kalabilir. Bu gizli kalmanın ifade biçimlerinden biri kişisel bir Tanrı'ya inançtır.”<sup>1312</sup> Üçgen içindeki göz simgesi Lacan'ın şemasını da çağrıştırmaktadır. (Resim 18)

Bu şemada S(A) , “büyük Öteki'deki (simgesel düzendeki) eksiğin, onun tutarsızlığının göstereni, ‘(kapalı, tutarlı bir bütünlük olarak)’ Öteki'nin var olmadığı”nın işareti, (simgesel) evrenin nihai anlamsızlığının göstereni işlevi gören küçük gerçek parçası” ; O, “ ‘gerçeğin imgeselleşmesi’ , mide bulandırıcı keyfi cisimleştiren belli bir imge; a ise “simgeselleştirmeyi harekete geçiren ‘gerçekteki delik’ ” anlamına gelmektedir. Ortada bulunan J “joiissance”tır, onun etrafını çevreleyen balon ise öznelere için potansiyel bir tehlike olan keyif girdabıdır. Bu girdap, ölümcül bir cazibeye sahiptir; öznelere yutabilir. Üçgenin kenarlarında bulunan üç nesne S(A), a ve O; öznenin yaşarken merkezde yer alan ölümcül cazibeye sahip keyif girdabı ile arasına koyduğu birer mesafedir. Öznelere onlarla karşılaştığında onların hem gerçek hem de gerçektışı olduğu hissine kapılmaktadır. Onlar aynı anda hem var hem de yok gibidir.<sup>1313</sup> Burada gerçekten imgesele, imgeselden simgesele, simgeselden ise tekrar gerçeğe bir dönüş söz konusudur. Bize göre *Tekne* şiirinde de “Üçgen ve yazgım!” dizesi ile bu geri dönüş ima edilmiştir

Bir de altı kollu yıldız görünümünde iç içe geçmiş iki üçgen vardır ki çok önemli ezoterik bilgileri kapsar. Örneğin Davut yıldızında aşağıya doğru olan, yere bakan üçgen ruhların Tanrı'dan koparak düşüşünü, yaratılışını; yâni Tanrı'nın “Sol Eli”ni, elementlerden suyu ve dişil gücü; yukarıya doğru olan, gökyüzüne bakan üçgen ise Tanrı'ya geri dönüşü, evrimi; yâni Tanrı'nın “Sağ Eli”ni, elementlerden ateşi ve eril gücü temsil etmektedir. Schimmell buradaki “6” (altı) rakamının “yaratılmış dünyanın mükemmel sayısı” olduğunu belirtir. Bu rakam hem uyumu,

<sup>1312</sup> Franz Kafka, *Aforizmalar*, trc. Osman Çakmakçı, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 2012, s. 51.

<sup>1313</sup> Slavoj Žižek, a.g.e., ss. 183- 184.



görevi, toplumsal şuuru, eli açıklığı, merhametli olmayı, sanatı ve güzelliği hem de tereddüt etme durumunu, içinde bulunulan duruma veya ilâhî enerjilere uyum sağlama güçlüğünü ve tutku ile mantık arasında bocalama durumunu ifade etmektedir.<sup>1314</sup> Hz. Musa kavimiyle birlikte Mısır'dan ayrıldıktan sonra yeryüzü ile gökyüzünün evliliğini bu altı köşeli yıldız ile ifade etmiştir. Zaman içinde altı köşeli yıldız İsrailîler için dinî ve millî bir simge hâline gelmiş, günümüzde ise Siyonizmin simgesi hâline gelmiştir. Onun benzerleri değişik uygarlıklarda da karşımıza çıkmaktadır. Örneğin bu simge Hindistan'da Şiva ile Şakti'nin evlenmesini temsil etmektedir.<sup>1315</sup> Onun kökeni çok eskidir.

Yıldızın tepe noktası yukarıya doğru olan üçgeni gökyüzünü ve insanlığın Tanrı'ya kavuşma mücadelesini, aşağıya doğru olan üçgeni ise yeryüzünü ve Tanrı'nın yukarıda olup insanlığa doğru giden bir temel olduğunu simgelemektedir.<sup>1316</sup> Bu iki üçgenin iç içe geçmesi ise göğün ve yerin evliliği, birleşmesi; yâni göksel bilgilerin yeryüzündeki insanda ortaya çıkması anlamına gelmektedir. Varlığın bilinçlenmesi ile gerçekleşecek bu durum- inisasyonun son evresi- tasavvufta "vuslat" diye adlandırılmıştır.<sup>1317</sup> (Resim 19) Yâni göksel bilgiler insanda ortaya çıkmaktadır. İnsan ise fani ve sınırlı bir varlıktır. Yaşadığı süre içinde gökyüzüne ve yeryüzüne zincirlerle bağlıdır. Kafka bu durumu şöyle dile getirir:

O yeryüzünün özgür ve kendini güvende hisseden bir vatandaşdır, çünkü ona dünyanın her yerine ulaşma imkânını veren yeterince uzun bir zincirle bağlanmıştır, ancak bu zincirin uzunluğu kendisini kendisini dünyanın sınırları içinde tutacak kadardır. Ne var ki aynı zamanda, gökyüzünün de özgür ve kendini güvende hisseden bir vatandaşdır, çünkü yine benzer hesaplar yapılmış göksel bir zincirle bağlanmıştır. Yeryüzüne inmek mi istiyor, gökyüzü zincirinin tasmaı yakasından çeker; gökyüzüne çıkmak mı istiyor, bu kez de yeryüzü zincirinin tasmaı yapar aynı işi. Ama bütün bunlara rağmen tüm

---

<sup>1314</sup> enerjininkalbi.com/forum/archive/index.php/thread-1197.html'den naklen: : "Piramitlerin Şeklinin Üçgen Sembolizmi".

<sup>1315</sup> spiritualizm.com/birbilgi/bbsebollera7.html'den naklen: "Piramitlerin Şeklinin Üçgen Sembolizmi".

<sup>1316</sup> esinuzer.com/haber.php?islem=oku&haber\_id=1120'den naklen: "Piramitlerin Şeklinin Üçgen Sembolizmi".

<sup>1317</sup> Ergün Candan, "Eski Mısır Sırları", Sınırötesi Yayınları, ISBN: 975-8312-24-3'ten naklen: "Piramitlerin Şeklinin Üçgen Sembolizmi".

olanaklar elindedir ve bunun da farkındadır; hatta tüm bu olanları ilk zincirle bağlanışındaki bir hataya bağlamayı reddeder.<sup>1318</sup>

Sınırsızın bilgisi bu sınırlı varlıkta ortaya çıkmaktadır. Sonsuzun bilgisi sonluda tezahür etmektedir. Sonsuz sonlunun öteki yüzüdür. Bu simge de bir paralaks özelliği göstermektedir ve aynı zamanda insanın yazgısını ifade etmektedir. Yeryüzüne her geliş o bilinmeyen, hiçbir zaman simgeselde tam olarak ifade bulamayan o bilinmez yere yeniden dönüş içindir ve bu süreç içerisinde doğum ve ölüm bir vasıtaadır. Marmara, günlüğünde insanın bu yazgısını şöyle dile getirmiştir:

Kızıl yapraklar hep bir olup dönüyorlar bir yerlerde, boğazımıza birer düğüm yerleştirmek için, sonra uzaktan uzağa hep bu düğümleri bilmemiz, bildirmemiz, yaşatmamız, öldürmemiz için.  
Konuklarınız yâni yeryüzünde  
Gökyüzünde verilmiş yaşam payında.<sup>1319</sup>

Burada kızıl yaprakların döngüsel bir şekilde insanların boğazına düğüm atması arzunun dairesel hareketiyle, onun sürekli olarak kendisini yeniden üretmesiyle ilgili bir durumdur. Günlük hayatta öznenin ihtiyaçları içinde herhangi birini karşılaması düşünülen bir nesne talep diyalektiğine yakalandığı andan başlayarak bir dönüşüme uğrayıp “arzu üretir” duruma gelmektedir. Birinden bir nesne talep edildiğinde bu nesnenin “kullanım değeri” (kimi ihtiyaçları karşılamaya hizmet etmesi) , “değişim değeri” ifade etmenin bir yolu olur ve nesne “özneler arası ilişkiler ağının bir göstergesi” olarak işlev yapmaya başlar. Talepte bulunulan kişi, talep edenin isteğine uyarsa ona karşı belirli bir tavır sergiler. Kişinin bu nesneyi talep etmesinin asıl sebebi de nesneyle ilgili bir ihtiyaca cevap vermesi değil ötekinin kendisine karşı tavrına onay vermektir.<sup>1320</sup> Kısacası kişinin hissettiği boşluk, eksiklik yaşadığı süre içinde hiçbir zaman dolmayacaktır, dil de zaten bu eksiklik üzerine kurulmuştur. Arzunun döngüsel, dairesel olarak kendi kendisini yeniden üretmesiyle kişi hep eksiklik duyacak ve eksik olanın özlemi içinde olacak ve bu özlemini dil ile haykıracaktır. Aslında onun her haykırışı yitirdiğini bir gün geri bulacağına dair bir ümidi yansıtmaktadır. Ne var ki bu ümit zaman içinde tükenecek, doyuma

<sup>1318</sup> Franz Kafka, *Aforizmalar*, trc. Osman Çakmakçı, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 2012, s. 66.

<sup>1319</sup> Nilgün Marmara, *Kırmızı Kahverengi Defter*, s. 79.

<sup>1320</sup> Slavoj Žižek, a.g.e., ss. 17- 18, 21.

ulaştırılması olanaksız olan bu arzudan kaynaklanan sıkıntı ve üzüntüler dolayısıyla onun âdeta boğazı düğümlenecektir. “Boğazı düğümlenmek” deyimini, günlük hayatta “Üzüntü ve sıkıntıdan boğazı tıkanarak yutkunamayacak duruma gelmek.”<sup>1321</sup> anlamında kullanılmaktadır. Marmara bu deyimini arzunun insanı ölüme sürüklediğini ifade etmek için kullanmıştır.

İnsan simgesel düzene dahil olurken hissettiği dolayısızlığı yitirir. Simge bir şeyin yok olması durumunda onun yerini alır ve bu durum bir yabancılaşmayı da beraberinde getirir. Çünkü insan kendi mevcudiyetine dair tecrübelerini yalnızca dilin kendisine verdiği simgelerden oluşan kurallı bir yapıdan dolayımlandırma yaparak şekillendirmektedir. Böylelikle “varlıkta/olmakta eksik” dil vasıtasıyla açılacak ve yitirilmiş olan eksiksizlik duygusu ise fallus simgesi ile kodlanacaktır. Dilin sınırları içinde ifade edilen dileklerde birbirine eklenmiş gösterenlerin gerisinde arzu (bilinç dışı arzu) “metonomik bir artık” olarak kalacaktır. Özne “acılı bir çaba” içine girerek bütün hayatı boyunca yitirdiği eksiksizlik duygusunu arayacak ve yaşadığı süre içinde onu bulamayacaktır. Bu eksiksizlik duygusu ise “Nirvana” , “en eksiksiz biçimini rahimde bulan mitik bir ölüm”dür.<sup>1322</sup> İnsan aslında ölümün peşindedir.

Şiirdeki Cupid üçgeni René Girard’ın “üçgen arzu”sunu çağrıştırmaktadır. Bu üçgende arzulayan özne, arzu edilen nesne ve arzunun ortaya çıkmasını ve gelişmesini sağlayan bir dolayımdayıcı söz konusudur. Girard “Üçgen” Arzu isimli makalesinde bu üç unsurun arasındaki ilişkiyi üçgen simgesi ile ifade etmiştir. Bu ilişkide nesne her serüvende değişmekte; ancak üçgen aynı kalmaktadır. Gelgelelim bu şekil bir bütünlük değildir, onda esas yapılar öznelarası olarak işlerler, bir yerde merkezîleştirilemezler. Bu şekil gerçek değildir, sadece sistemli olarak devam ettirilen sistemli bir istiaresidir; onun boyut ve biçiminde kimi değişiklikler olsa da asla yok edilemez, aynılığını korur. “Bir tür model” ya da “bütün bir modeller ailesi” olarak tanımlanabilir; ama mekanik bir model değildir. “İnsan ilişkilerinin o saydam ama yine de ışık geçirmez gizemiyle ilgili” bir modeldir. Örneğin Cervantes’in *Don Kişot* isimli romanında özne Don Kişot, arzu nesnesi yel değirmeni, dolayımdayıcı ise

<sup>1321</sup> “Boğazı Düğümlenmek”, *Viki Sözlük Özgür Sözlük*, <http://tr.wiktionary.org> [18.07.2014].

<sup>1322</sup> Saffet Murat Tura, a.g.e., ss. 206- 208.

“bu dünyadaki gelmiş geçmiş tüm şövalyelerin ilki, teki, üstadı, efendisi” olan Amadis’tir. Don Kişot ise bir başka üçgenin dolayımlayıcısıdır. Uşağı Sanço Panza’ya bir adaya vali olmak gibi arzular telkin etmektedir. Romadaki iki kahraman da Öteki’nden arzu ödünçlemekte ve bunun tamamen “kendileri olma iradesi” olduğunu düşünürler. Onların arzularının gerisinde üçüncü kişilerin telkinleri bulunmaktadır. Bu süreçte ben kendi başına arzu duyamamaktadır ve telkin her zaman belirleyicidir. Arzuyu uyandıran Öteki’dir:

(...) Arzunun doğumunda, başka bir deyişle öznelğin kaynağında, muzaffer bir edayla yerleşmiş olan Öteki’ni buluruz hep. “Dönüşümün” kaynağının içimizde olduğu doğrudur, kaynağın suyunun fişkırması için dolayımlayıcının sihirli değneğiyle kayaya dokunması gerekir. Oynamak, bir kitap okumak, bir sanat eserine bakmak- bu türden istekler hiçbir zaman kendiliğinden doğmaz anlatıcıda: imgelemin çalışmasını başlatan ve arzuyu kışkırtan, oyuncuların yüzlerinde gördüğü zevk, tanık olduğu bir konuşma, okuduğu bir metindir hep (...)

Dolayımlayıcı ya da Öteki’yi “yapay bir güneş”e benzetebiliriz. Arzu nesnesinin yanıltıcı ışlıklarının kaynağı da bu güneşin gizemli ışınlarıdır. Dolayımlayıcının itibarı arzu nesnesine de sirayet etmekte ve ona yanıltıcı bir değer yüklemektedir. Girard’ın ifadesiyle “Üçgen arzu, nesnesinin yüzünü değiştiren arzudur.”<sup>1323</sup> Tekne şiirindeki “Sonra deniz utangaçtı kendi hâlinde sıvılığıyla/ Gökgözler boyun eğerek ötelerde bir küçük noktayı/ büyütüp, büyütmişti. / Yığınla aydınlıklar köpeksi kendiliklerini/ Maviye inat ve tutsakça gizlemediler.” dizeleri de bu durumla ilgilidir. Özne, arzu nesnesini dolayımlayıcının telkiniyle başka türlü görmektedir. Simgesel alanın öznenin bakışı üzerine etkisi bu şekilde olmaktadır. Zizek bu durumu şöyle açıklar: “Dilin ortaya çıkışı gerçeklikte bir delik açar, bu delik de bakışımızın eksenini kaydırır.(...)” Shakepeare’ın II. Richard isimli oyunundaki bir sahnede bu durum “kesilmiş cam yüzey metaforu” ile ele alınmıştır. Bu sahnede Uşak Bushy, kralın sefere çıkması dolayısıyla tedirgin olan kraliçeyi endişelerinin yersiz olduğunu söyleyerek rahatlatmaya çalışmaktadır:

Bushy: Elemin her cevherinin yirri gölgesi vardır  
Elemin kendisi değildir hiçbiri, ama öyle sanılır.  
Kör eden gözyaşlarıyla buğulanınca hüznün gözü  
Bir sürü nesneye böler bütün olanı  
Düzgün bakınca karmaşadan başka bir şey

<sup>1323</sup> René Girard, “Üçgen Arzu”, René Girard, a.g.e., ss. 23- 25, 33, 35, 46.

Görünmeyen; ama yamuk bakınca biçimi  
Ayrıştırılabilen perspektifler gibi: O yüzden  
Haşmetmeap Lordunuzun kaybına yamuk bakmak  
Ağlanacak öyle elem şekilleri bulur ki kendisinden fazladır  
Ama olduğu gibi bakarsanız, olmayan bir şeyin  
Gölgelerinden ibarettir. Öyleyse üç kez kutsanmış Kraliçem  
Lordunuzun kaybından fazlasına ağlamayın; görülmez daha fazlası  
Görülse bile hüznün sahte gözüyledir,  
Ki hakiki olan yerine, hayallerin ardından ağıt yakar.  
Kraliçe: Öyledir belki, ama ruhumun derinleri  
Aksine inandırıyor beni; nasıl olursa olsun  
Üzülmemek elimde değil, üzüntü çöker üstüme  
Tıpkı düşündüğüm hiçbir şeyi düşünmesem bile  
Hiçbir şeyin üstüme çöküp küçük, zayıf düşürdüğü gibi.  
Bushy: Kendinizi aldatmak bu Leydim, başka bir şey değil  
Kraliçe: Tabii öyle, aldanış da elemin  
Atalarından gelir; benimki öyle değil,  
Çünkü benim elemim hiçbir şeyden çıkmadı  
Ne de yasını tuttuğum hiçbir şeyden, bir şey  
Elimde olan tek şey geride kalandır,  
Ama nedir, daha bilinmez; adlandıramadığım  
Bu isimsiz yeistir bildiğim şey.

Bushy, anamorfoz metaforuyla kraliçeyi onun endişelerinin yersiz olduğuna inandırmaya çalışır; fakat Bushy'nin metaforu yarılarak kendi kendisini çoğaltır ve çelişkili bir durum ortaya çıkar. Bushy gerçeklikte yer alan bir şey ile insanların o şeye dair öznel izlenimleri arasındaki farklılıktan medet ummuştur. “Kör eden gözyaşlarıyla buğulanınca hüznün gözü / Bir sürü nesneye böler bütün olanı” diyerek bir insanın endişelendiği zaman ufak bir güçlüğü gözünde büyüdüğünü, ona çok büyük bir meseleymiş gibi göründüğünü ima etmiştir. Nasıl ki kesilen bir cam parçası bir nesnenin birden çok görüntüsünü çok büyük boyutlarda yansıtır, hüznü bir göz de küçük bir olaydan endişe verici bir sürü mesele çıkarır. Ne var ki Bushy daha sonra söylediği “Düzgün bakınca karmaşadan başka bir şey/ Görünmeyen; ama yamuk bakınca biçimi/ Ayrıştırılabilen perspektifler gibi” sözü ile kendi kendisiyle çelişir. Kraliçeye üzüntü ve endişenin onun bakışını çarpıtıldığını, bu sebeple de telaşlanmasına yol açan şeyler gördüğünü, oysa meseleye dosdoğru bakan objektif bir gözün endişelenecek bir durumun olmadığını anlayacağını söylemek ister. Eğer bir resimde bulunan herhangi bir ayrıntı eğer sağa sola sapmadan bakılırsa net olmayan bir nokta gibi görünüyorsa da yamuk; yani belirli bir açıdan bakılırsa açık seçik bir hâl alıyorsa kraliçenin meseleyi açık seçik bir şekilde gördüğü kabul edilmek zorunda

kalınır ki oyunun daha sonraki sahneleri izlenince kraliçenin önsezilerinin çok haklı olduğu görülür. Burada iki gerçeklik söz konusudur. Bunlardan birincisine göre:

“yirmi gölgesi olan bir töz”, öznel bakışımız yüzünden yirmi yansıya bölünmüş bir şey olarak, kısacası, öznel perspektifimizin çarpıttığı tözel bir "gerçeklik" olarak sağduyu alanına ait gerçeklikle karşılaşırız. Bir şeye dosdoğru bakarsak, onu “gerçekte olduğu gibi” görürüz, halbuki arzu ve endişelerimizin karıştırdığı bakış (“yamuk bakış”) bize çarpık, bulanık bir görüntü verir.

İkincisine göre ise:

Bir şeye dosdoğru, yani gayri şahsî, nesnel bir biçimde bakarsak, şekilsiz bir noktadan başka bir şey göremeyiz, nesne, ona ancak “belli bir açıdan” , yani arzu'nun desteklediği, nüfuz ettiği ve “çarpıttığı” “şahsî” bir bakışla baktığımız takdirde açık seçik özellikler kazanır. Bu da objet petit a'nın, arzunun nesne-nedeninin kusursuz bir tarifidir: Bir bakıma, bizatihi arzu tarafından koyutlanan bir nesne. Arzunun paradoksu, kendi nedenini geri dönüşlü olarak koyutlamasıdır, yani a nesnesi, sadece arzu tarafından “çarpıtılmış” bir bakışla algılanabilen bir nesne, “nesnel” bir bakış için var olmayan bir nesnedir. Başka bir deyişle, a nesnesi her zaman, tanım gereği, çarpıtılmış bir biçimde algılanır, çünkü bu çarpıtmanın dışında, “kendi içinde” varlığı yoktur, zira tam da bu çarpıtmanın, arzunun “nesnel gerçeklik” denen şeye soktuğu bu kargaşa ve karışıklık fazlasının cisimleşmesinden, maddileşmesinden başka bir şey değildir. Objet petit a, “nesnel açıdan” hiçbir şey değildir, ama belli bir perspektiften bakıldığında, “bir şey” biçimine bürünür. Kraliçe'nin Bushy'ye cevap verirken son derece özlü bir biçimde ifade ettiği gibi, “hiçbir şey”den “bir şey olan yeisi” çıkmıştır. Arzu, “bir şey” (arzunun nesne-nedeni) onun “hiçliği”ni, boşluğunu cisimleştirdiği, ona pozitif varoluş kazandırdığı zaman “kanatlanır” . Bu “bir şey” de, ancak “yamuk bakarak” açık seçik algılayabileceğimiz anamorfotik nesnedir, saf bir surettir. Meşhur “hiçten hiç çıkar, ” düsturunu yalanlayan şeydir tam da arzunun mantığı (üstelik bunu yapan tek şeydir): Arzunun hareketi içinde, “hiçten bir şey çıkar” . Arzunun nesne-nedeninin saf bir suret olduğu doğrusa da, bu onun “maddi” , “fiili” hayatımızı ve eylemlerimizi düzenleyen bir sonuçlar zinciri başlatmasını önlemez.<sup>1324</sup>

Her ikisinin de ortak özelliği arzunun özneye nesneyi başka türlü göstermesidir. “Gökgözler boyun eğerek ötelerde bir küçük noktayı/ büyütüp, büyütmüştü.” dizeleri de II. Richard'daki “kesilmiş cam yüzey metaforu”nu anımsatmaktadır. Şiirde gözlerin gök rengi olması öznenin gaflet içinde olması ile ilgili olabilir. Örneğin *Kur'an-ı Kerim*'de kıyamette gaflet içindeki günahkârların gözleri göğermiş bir şekilde betimlenmiştir: “Yevme yünfehu fis suri ve nahşürül mücrimine yevmeizin zürka” (“Biz o zaman günahkârları, gözleri (korkudan) gömgök bir hâlde mahşerde toplarız.”)<sup>1325</sup> Bu âyetteki “zürka” sözcüğü “gözleri

<sup>1324</sup> Slavoj Žižek, a.g.e., ss. 25- 28.

<sup>1325</sup> Tâhâ, 20/102'den naklen: Abdulmecit Okçu, a.g.m., s. 142.

göğermiş hâlde” anlamına gelir, günahkârların durumunu belirtir. Kıyamet günü onların yüzleri kararacak ve gözleri göğerecek, böylece de hilkatleri çirkinleştirilecektir. Araplar gözlerin göğermesinin uğursuz olduğuna inanırlardı.<sup>1326</sup> Ayrıca mavi rengi husumet içinde oldukları Rumların rengi olduğunu düşündükleri için de bu renkten hoşlanmazlardı<sup>1327</sup>. el Kelbî ve el Ferrâ’ya göre “zurka” , “ ‘göğermiş hâlde’ kör olarak” anlamında kullanılmıştır. El- Ezherî ise zurka ile kastedilenin “susuzluktan dolayı gözleri göğermiş olan kimseler” olduğunu belirtmiştir. Ez- Zeccâc da El- Ezherî ile aynı görüştedir: “(...)gözlerin siyahı susuzluktan dolayı değişikliğe uğrar ve göğेरir.”<sup>1328</sup> Gözlerin göğermesi, hemen ardından hüsrânın geldiği “yalan umutlanma” olarak da yorumlanmıştır. “Uzunca beklediğimden dolayı gözüme ak düştü.” denilmesi de bununla ilgilidir. Bir başka açıklamaya göre ise göğermişlik ile kastedilen aşırı korku dolayısıyla gözlerin yukarıya kaymasıdır.<sup>1329</sup> Said bin Cubeyr bu konuda şunları belirtir:

İbn Abbas’a yüce Allah’ın: “Biz günahkârları o gün gözleri göğermiş hâlde haşrederiz” buyruğu ile bir başka yerde geçen: “Biz onları kıyamet günü körler, dilsizler ve sağırlar olarak yüzükoyun haşredeceğiz”<sup>1330</sup> buyruğu hakkında soru soruldu da, şunları söyledi: Kıyamet gününün birçok hâlleri vardır. Hâllerin birisinde günahkârların gözleri göğermiş olacak, bir diğ erinde kör olacaklardır.<sup>1331</sup>

*Tekne* şiirinde de gözlerin göğermesi ile ilgili olarak hemen ardından hüsrânın geldiği “yalan umutlanma” durumu söz konusudur. Özgür mavilikle bir tezat oluşturarak köpeği andıran tutsak durumdaki aydınlık yığınlarının içinde göğermiş gözler ötede bulunan ufacık bir noktayı olduğundan çok daha büyük görür; çünkü: “Üçgen arzu, nesnenin yüzünü değiştiren arzudur.” ve “Yapay bir güneş olan dolayımlyıcıdan inen gizemli bir ışın nesneye aldatıcı bir parıltı verir.” Özne bir yanılısamanın içindedir ve onun hayatında her zaman bir yanılısama olacaktır.<sup>1332</sup> Bu

<sup>1326</sup> Kurtubî, XI,162; Sevkânî, Muhammed b. Ali, Fethu’l-Kadîr, Dâru’l-M’arife, Beyrut, tsz., III, 386’dan naklen: Abdulmecit Okçu, a.g.m., s. 142.

<sup>1327</sup> Yusuf Itfiyyis, Himyânü’z-Zâd İlâ Dâri’l-Me’âd, <http://www.altafsir.com/Tafasir.asp?> (Tâhâ-102. ayet)’ten naklen: Abdulmecit Okçu, a.g.m., ”, s. 142.

<sup>1328</sup> Kurtubî, XI,162’dan naklen: Abdulmecit Okçu, a.g.m., s. 142.

<sup>1329</sup> Abdulmecit Okçu, a.g.m., s. 142.

<sup>1330</sup> İsrâ, 17/97’dan naklen: Abdulmecit Okçu, a.g.m., s. 142.

<sup>1331</sup> Abdulmecit Okçu, a.g.m., ss. 142- 143.

<sup>1332</sup> René Girard, “Üçgen Arzu”, René Girard, a.g.e., s. 35.

yanılsamayı ise hep bir hüsrana, hayal kırıklığı izleyecektir. Bu hayal kırıklığı da üçgen arzunun bir saçmalaktan ibaret olduğuna kanıttır. Özne günün birinde bu gerçeği kabul eder: “Arzunun bir gelecek vaadiyle ondan kısmen saklayabildiği o zelil ve aşağılanmış Ben’inden hiç kimse onu ayıramayacaktır şimdi. Arzudan yoksun kahraman, kuyuya inerken ipi kopan bir işçi gibi şimdiki zaman uçurumuna düşme tehlikesi içindedir.” Bu durum, onun her zaman kaçmaya çalıştığı “korkunç yazgı”dır. Özne bu yazgıdan bir başka nesneye değer yükleyerek kurtulur. Şöyle ki temel olarak bir tane arzu- “metafizik arzu”- bulunur; fakat onu somut duruma getiren sonsuz sayıda “özel arzu” mevcuttur. Hayal kırıklığı da arzuların tamamının saçma olduğunu ispatlamamakta, sadece hayal kırıklığına sebep olan belirli bir arzunun saçma olduğunu ispatlamaktadır. Özne, nesne konusunda yanıldığını kabul etmiş, nesne olduğunu düşündüğü “ ‘dönüştürücü’ değer”in bulunmadığını fark etmiş; bunun üzerine de “ ‘dönüştürücü’ değer”i başka bir nesneye yüklemiştir. Onun hayatı arzudan arzuya atlayarak geçecektir. Ya dolayımlayıcısının ona başka bir nesne göstermesini bekleyecek ya da dolayımlayıcısını değiştirecektir.<sup>1333</sup>

Böylelikle üçgen arzu öznenin etrafında bir hayal dünyası yansıtmaktadır ve özne bu hayallerden yalnız kendisine ölümün yaklaşmakta olduğu zaman sıyrılabilir. Arzunun gerisinde yer alan “gerçek” ya da onun “karanlık yüzü” bu hayallerin bedelidir.<sup>1334</sup> Üçgen arzu kişinin hayatî merkezlerini yavaş yavaş istila edecek ve ne kadar masum, zararsız olursa olsun özneyi cehenneme sürükleyecektir.<sup>1335</sup> O acımasız odağa şiddetle çekecektir. Ne var ki özne bu durumu kabul etmek istemez. *Tekne* şiirinde bu kaçınılmaz sonun insanlara verdiği azap verici tedirginlik ve bu tedirginliğin azap verici olması dolayısıyla onların bu gerçekle yüz yüze gelmekten nasıl kaçındığı üzerinde durulmuştur:

Endişe...  
Zakkumun acı yapışkan özsuyu  
ve cesedi bakışın.

İnsanlar korunmaya ağlarlar

<sup>1333</sup> René Girard, “Arzunun Dönüşümleri”, René Girard, a.g.e., ss. 82, 86.

<sup>1334</sup> René Girard, “Üçgen Arzu”, René Girard, a.g.e., ss. 34- 35, 50.

<sup>1335</sup> René Girard, “Efendi ve Köle”, René Girard, a.g.e., s. 96.



bu denli incelmeye karşı.  
Saydamlaşan sözcükler ölüm habercileri sürüye,  
Ürkeklikleri bundan, ketleri de.

Onlar korkunç seslerden ve doğaldan  
hep çekindiler.  
Bütün gizem taşıyıcılarına kulak kapadılar.  
Sözcüklerse başıboş, bir bahçede  
Kimi zaman yomsuz zakkumu put bilir,  
Trajik ölüseverlikle bu bakışa tapınarak  
endişe aydınlığında

– AÇILIRLAR –<sup>1336</sup>

Simgesel alanda öteki, öznenin mevcudiyeti açısından merkezî bir konumdadır. Öznenin yaşamında belirleyici bir güçtür.<sup>1337</sup> Öyle ki onun kendisine ait sandığı arzu bile aslında ötekine aittir. Özne kendi kimliğini tanımlayabilmek için ötekine ihtiyaç duymaktadır, onun kendini tanımlayabilmesi ötekinin eksik yapıdaki mevcudiyetine bağlıdır<sup>1338</sup>. İktidar da özne için bir ötekidir ve bu gücün denetiminde toplum için başka bir seçeneği olmayan “zorunlu gerçeklik” olarak sunulan bir kurgu bulunur: büyük Öteki<sup>1339</sup>. Bu kurgu “toplumsal düzenin ikâmesi olarak”<sup>1340</sup> düşünülebilir, baba yasasına ya da iktidara bir göndermedir.

Barış Çoban’a göre özne iktidarın kurgusu içinde bir yanılısamayı gerçekmiş gibi deneyimler: “toplumsal denetimi sağlayan panoptik bir hapisanede ya da tımarhanede özgürlüğünü yaşadığı yanılıgısı”<sup>1341</sup>. Oysa doğal gibi görünmesine rağmen öznenin içinde yaşadığı toplumsal gerçeklik “radikal anlamda ve simgesel olarak kurulmuş”<sup>1342</sup> durumdadır. Çünkü iktidar kendi yapısını yeniden üretmek üzere bir gerçeklik yaratmaya ve bunu topluma sunmaya mecburdur. Bu güç, toplumsal gerçekliği kurgular ya da kurguyu toplumsal bir gerçekliğe dönüştürür ve toplumun bilinci ile bilinçdışını da bu kurguya göre şekillendirir. Toplumun bir bireyi

<sup>1336</sup> Nilgün Marmara, “Tekne”, Nilgün Marmara, *Daktiloya Çekilmiş Şiirler*, s. 29.

<sup>1337</sup> Barış Çoban, a.g.m., s. 4.

<sup>1338</sup> Slavoj Žizek, *İdeolojinin Yüce Nesnesi*, İstanbul: Metis Yayınları, 2002, s. 97’den naklen: Barış Çoban, a.g.m., s. 4.

<sup>1339</sup> Barış Çoban, a.g.m., s. 4.

<sup>1340</sup> Slavoj Žizek, *Kırılğan Temas*, İstanbul: Metis Yayınları, 2002, s. 254’ten naklen: Barış Çoban, a.g.m., s. 4.

<sup>1341</sup> Barış Çoban, a.g.m., ss. 4- 5.

<sup>1342</sup> Slavoj Žizek, *Gıdıklanan Özne*, İstanbul: Encore Yayınları, 2005, s. 76’dan naklen: Barış Çoban, a.g.m., s. 5.

olan özne de hem kendisini iktidarın hegemonyaya dayalı yapısına göre kurgulamakta hem de “özgür bir seçim yapma yetisine sahip olduğunu” düşünmektedir. Dolayısıyla onun ve içinde yaşadığı toplumun psikotik olduğu söylenebilir.<sup>1343</sup>

Özne iktidarın kurgusunu özümseyerek bütün seçimlerini özgür ve özerk olarak kendisinin yaptığını, hayatının ve benliğinin tamamen kendi eseri olduğunu düşünür; oysa kendisine “büyük Ötekinin, iktidarın aynası”ndan bakmakta ve gerçeklik diye de “iktidarın kurgusu”nu deneyimlemektedir. Bireysel mitleri meydana getiren unsurları büyük Öteki’nin belleğinden aldığı göz önünde bulundurulursa onun anıları dahi dışsal bir güç tarafından belleğine yerleştirilmiştir. Kendisi konuşmadan önce ötekinin söylemi tarafından konuşturulan bu öznenin anılarının doğru olması da “kurgu yapısı” mahiyetindedir.<sup>1344</sup> Ona ait olan şey dışarıdan aldıklarını öznel hâle dönüştürme şeklidir.<sup>1345</sup>

Böyle bir sistemde iktidarın yeniden üretimi için öznenin kendi durumu hakkında farkındalığının olmaması gerekir. Ancak özgür olmadığına dair farkındalığı olan bir özne de iktidarın kurgusunun sınırlarını aşmanın yol açabileceği tehlikeli durumlar sebebiyle durumunu kabullenebilir. Kurgunun kendiliğini istila etmesine izin verir. Tehlikeli ve acı verici olduğu için özgür olmayı reddeder. Özgürlükten kaçmayı seçer ve kitle iletişim araçları da “renkli ayna işlevi” görerek bu kaçış için ona imkân verir. İktidarın sunduğu fantezi dünyasına sığınır. Bu dünyanın yaratıcısı kitle iletişim araçlarıdır. İktidar, kitle iletişim araçları vasıtasıyla toplumu nevrotikleştirir. Yanılsamalı hazlar yaşayan bireylerden oluşan toplumlar iktidarca daha kolay denetlenecek ve dünya küresel anlamda problemsiz bir şekilde denetlenecektir. Böyle bir sistemde iletişimle ilgili pratikler özneleri “yeniden- üreten ideolojik pratikler” hâline getirir ve iktidarın kurgusundan kurtulamayacağı bir “körleşme” ortaya çıkmasına neden olurlar. Sisteme karşı çıkan kimseler ise toplumdaki iletişimsel alanın dışına çıkacak, marjinalleşecektir. Toplum da hakikati

---

<sup>1343</sup> Slavoj Zizek, *Kırılğan Temas*, İstanbul: Metis Yayınları, 2002, 180’den naklen: Barış Çoban, a.g.m., s. 6.

<sup>1344</sup> Barış Çoban, a.g.m., s. 6.

<sup>1345</sup> Slavoj Zizek, *Kırılğan Temas*, İstanbul: Metis Yayınları, 2002, 100’den naklen: Barış Çoban, a.g.m., s. 6.

duyurmak isteyen kişileri onlar farklı söylem ve iletişim biçimi kullandığı için anlayamayacaktır. Ya da anlamak istemeyecektir. Toplumun bireylerine acı verici hakikat ile yüzleşmek yerine ondan kaçarak iktidarın fantezi dünyasının yanlısamları ile avunmak daha cazip gelmektedir.<sup>1346</sup>

Sistemde yer alan bir özne iletişim teknolojilerinden faydalanarak hafızasını sildirebilmektedir<sup>1347</sup>. Hatta iktidarın sunduğu fantezi dünyasına sığınarak ölüm korkusunu da reddedebilmektedir<sup>1348</sup>. *Tekne* şiirinde de ölümü reddeden bu insanlar üzerinde durulmuştur. Onlar, kendilerine hakikati duyurmak isteyen şairin sözlerine kulaklarını kapamıştır. Şairin saydam sözcükleri onları rahatsız eder; çünkü bu sözcükler aynı zamanda ölüsever karakterdedir.

“Ölüsever karakter” ile “başat özelliği ölüseverlik olan aşırı bir karakter biçimi” kastedilir. Aslında insanların büyük bir bölümü ölüsever ve onun karşıtı olan canlısever eğilimlerin sentezidir. Bu eğilimler arasındaki çatışma da “üretken bir gelişme” için imkân vermektedir. Eric Fromm isimli psikiyatrist *İnsandaki Yıkıcılığın Kökenleri* isimli eserinde bir karakter özelliği olarak ölüseverlik kavramını şöyle tanımlar:

Karakterbilimsel anlamda ölüseverlik, ölü, çürümüş, kokuşmuş, hastalıklı her şeye duyulan yeğin ilgi olarak tanımlanabilir; ölüseverlik, canlı şeyleri cansız şeylere dönüştürme, sırf yıkım olsun diye yıkmaya tutkusudur; katıksız biçimde mekanik her şeye duyulan olağandışı ilgidir. Canlı yapıları yırtıp parçalama tutkusudur.<sup>1349</sup>

*Tekne* şiirinde de sözcüklerin ölüsever olması yıkıcı mahiyeti ile ilgilidir. Şair saflaştırarak saydam bir hâle getirdiği sözcükleriyle yerleşik dili ve bu dilin belirlediği yanlısamalı yapıyı yıkmak ister. Dolayısıyla o bu sistem için bir tehdittir ve dışlanır. Bu düzene dahil olan hiç kimse onun sözlerini dinlemek istemez, dinlemekten korkar ve sözlerine kulaklarını kapatır. Şairin saydam sözcükleri onlara kendilerini rahatsız eden, kabul etmek ismedikleri bir şeyi duyurur. Ama kabul etmek isteseler de istemeseler de o şeyden kurtuluş mümkün değildir. Şiirde

<sup>1346</sup> Barış Çoban, a.g.m., ss. 6-8.

<sup>1347</sup> Slavoj Žižek, “The Cyberspace Real”. [www.egs.edu/faculty/zizek/zizek-the-cyberspace-real.html](http://www.egs.edu/faculty/zizek/zizek-the-cyberspace-real.html), 2005, s. 2’den naklen: Barış Çoban, a.g.m., s. 7.

<sup>1348</sup> Barış Çoban, a.g.m., s. 7.

<sup>1349</sup> Erich Fromm, *İnsanda Yıkıcılığın Kökenleri*, c. II, s. 87.

kurtuluşu mümkün olmayan bu şey girdap simgesi ile ifade edildiği gibi zakkum simgesi ile de ifade edilmiştir:

Endişe...  
Zakkumun acı ve yapışkan özsuyu  
ve cesedi bakışın.<sup>1350</sup>

Zakkum pek çok tradisyonun üzerinde durduğu zehirli bir bitkidir. *Kur'an*'da ondan söz edilmiş; kaynar su, kötü koku ve is ile ilişkilendirilmiş ve onun cehennem dibinde yetiştiği, günahkârların yiyeceği olduğu beyan edilmiştir. Tradisyonlarda bu bitkinin meyvelerinin yenilmesi, çiçeklerinin koklanması ile çoğunlukla şu iki şey simgelenmektedir:

–Vicdan yerine nefsanîyetin tercih edilmesi ve maddi tutkuların esiri olunması sonucunda, ölüm sonrasında duyulan vicdan azapları ve teozofik deyişle beslenilmiş menfi düşünce formlarının etkisi altında, öte âlemde yaşanan ıstırap verici haller, mizansenler.  
–“Dünya okulu”nun eğitim süreci boyunca İlahî İrade Yasaları'nın gereklerini hiçe sayan hareketlerde bulunmuş, vicdan yerine nefsanîyeti tercih etmiş, astraldaki menfi düşünce formu tabakalarını besleyip durmuş insan topluluklarının o süreç sonunda karşılaşacaklarını, ‘ayıklanma’yı (O) sağlayacak tesire maruz kalmalarını, maruz kalacakları şoku simgeler. Fakat burada, kişinin diğerlerinin yaptıklarının sonuçlarıyla karşılaşması gibi bir “toplu mukadderat” kavramı söz konusu olmadığı gibi, olabilecek toplu felaketlerde de bir cezalandırma söz konusu değildir.<sup>1351</sup>

*Tekne* şiirinde de zakkum simgesi ikinci anlamıyla düşünülebilir. Zakkumun acı ve yapışkan özsuyunu tatmak; bir şok deneyimidir, gerçek ile yüz yüze gelerek öznenin kendisini bir ceset olarak görmesidir. Hakikate kulaklarını kapayarak kendilerini sahte bir dünyanın aldatici hazlarına bırakan zavallı insanların ne kadar kaçarsa kaçsınlar günün birinde o korkunç sonu yaşamaktan kurtulamayacakları dile getirilmiştir.

Marmara'nın ölümün kaçınılmazlığını anlattığı bir başka şiiri de *Heba Kuşları*'dır:

Pek çoğu  
Yaralarıyla dilendiler,  
unutuş duvarına çektirdikleri  
fotoğraflarıyla.

<sup>1350</sup> Nilgün Marmara, “Tekne”, Nilgün Marmara, a.g.e., s. 29.

<sup>1351</sup> Alparslan Salt, “Zakkum”, *Ezoterizmin Işığında Neo Spiritüalist Yaklaşımla Semboller*, <http://www.spiritualizm.com/birbilgi/bbsembollerSTUV58.html> [21.11.2013].

Geriye kalanlarsa  
Eski sıcaklığında anımsamanın,  
ses çıkarmadan, göstermeden  
gizliyorlar yaralarını.

Öçleri uzun tutar onların;  
bombacıyı, herzamanın bombacısını  
bulunca açılacak beden  
ve akılları  
katil bir öpüşle...<sup>1352</sup>

Heba, “Hiçbir işe yaramadan yok olma, boşa gitme. ” , “hibe, bağış”<sup>1353</sup> ve “toz veya duman gibi havaya yükselme”<sup>1354</sup> anlamına gelmektedir. Tasavvuf terminolojisinde ise kâinata bulunan sûretlerin tamamının açılarak şekillerin meydana geldiği maddedir, vücudda bir ayna sahip değildir, bünyesinde ihtiva ettiği sûretler açısından mevcuttur. Aslı açısından ise mevcut değildir. Bu özelliği dolayısıyla da ismi olan “amâ” ve cismi olmayan “Anka” gibidir. Varlığın dördüncü evresinde yer alır. “Akl-ı evvel”, “nefs-i külli” ve “tabiat-ı külli”den sonra gelir.<sup>1355</sup>

Bu kavramı ilk olarak Sehl b. Abdullah et Tüsteri kullanmıştır. Tüsteriden sonraki mutasavvıflar ise onu “âlem- Allah” , “madde- sûret” ve “zahir- batın” ilişkilerini ifade etmek üzere kullanmışlardır. Tasavvufa göre Allah şekli bulunmayan bu maddenin içine kâinatın sûretlerini görünür duruma getirmiştir. Heba varlıktan o derece az pay almıştır ki ona “yok” denilebilir. Bu mertebede bulunan bir varlık da “beyazdaki beyazlık” diye tasavvur edilebilir. Nasıl ki beyaz duyuda, beyazlık ise yalnızca zihinde mevcuttur ya da toz zerrecilerinin görünmesi güneşe bağlıdır hebanın idrak edilmesinin koşulu da onda açılıp görünür duruma gelen sûretlerdir. Kendiliğinden varlığı olmadığı için “sebha” ( “üzerinde hiçbir şey bitmeyen çorak arazi” ) diye de anılmıştır. Muhyiddin İbn‘ül Arabî onu “karanlık cevher ve şekil kabul eden madde” olarak ifade etmiştir. Bu mutasavvufa göre tabiat ve heba birbirini şöyle tamamlamaktadır: “Birincisi etkiler, ikincisi etkilenir; bu etkileşimden küllî

<sup>1352</sup> Nilgün Marmara, “Heba Kuşları”, Nilgün Marmara, a.g.e., s. 151.

<sup>1353</sup> “Heba” , *Büyük Türkçe Sözlük*, <http://www.tdk.gov.tr> [27.11.20139].

<sup>1354</sup> “Hebâ”, <http://nedir.antoloji.com/heba/> [27.11.2013].

<sup>1355</sup> Ethem Cebecioğlu, a.g.e., s. 111.

cismin sureti doğar. Tabiat baba, heba anne gibi olup küllî cismin sûreti bunların eseridir.”<sup>1356</sup>

Heba ile kâinatın meydana geldiği ileri sürülen “büyük patlama” olayından sonra kozmozun tamamını saran helyumdan oluşan “125 asal element” arasında benzeşim kurulabilir.<sup>1357</sup> Bu kelime *Kur’an-ı Kerim*’de de geçmektedir. Öteki dünyada karşılık verilmeyerek boşa giden, geçersiz kabul edilen amelleri ifade etmektedir. Kimi âlimler de bu bilgiden yola çıkarak dünyanın önemsiz ve değersiz oluşunu heba kavramıyla dile getirmişlerdir.<sup>1358</sup> Şiirde ise heba kavramı ölüm kavramı ile bağlantılı olarak ömrün ya da bedeninin heba olması anlamında kullanılmış olabilir. Heba kuşları insanların metaforudur. Feridüddin-i Attar’ın *Mantık-ut Tayr* isimli eserindeki kuşları akla getirmektedir.

*Mantık-ut Tayr* tasavvufi içeriklidir, onun konusu kısaca “Gerçeği arayan kuşlar ve onların müşidi Hüdhüd kuşunun sembolik hikayesi” diye ifade edilebilir.<sup>1359</sup> Müslüm Yücel onların kanatlarını açarak Kaf Dağı’na doğru uçuşmasını “intihar saldırısı”na benzetir; çünkü onlar ölüme bile isteye gitmişlerdir. Yücel’e göre onlar vardıklarında padişah diye kimseyi bulamamıştır; çünkü kimse yoktur, olmayacaktır da; ama onların bu ölümden öğrendiği bir şey vardır: “Simurg; yani kendileri.” Simurg zaten otuz kuş demektir. Bu otuz kuşun fiili, “kendi olma savaşının bir biçimi”dir. Bu biçim de “aşk”tır.

*Heba Kuşları* şiiri *Mantık-ut Tayr* gibi tasavvufi içerikli değildir; ama yine de ikisi arasında benzerlikler vardır. İkisinde de “gerçeğin cevabı” ile karşı karşıya gelen, bu sebeple de acı çeken insanlar söz konusudur.

Simgesel alanda gerçek günlük yaşamın dengesini altüst eden, travmaya yol açan bir geri dönme formu içinde meydana çıkar; fakat bu dengeyi altüst ettiği gibi onun destekçisi olarak da işler. Onun desteğiyle öznenin yaşamında her şey

---

<sup>1356</sup>“Heba Nedir, Ne Demek, Tasavvufta Anlamı, Hakkında Bilgi” , <http://www.filozof.net/Turkce/nedir-ne-demek/13310-heba-nedir-ne-demek-tasavvufta-anlami-hakkinda-bilgi.html> [28.11.2013]

<sup>1357</sup> Ethem Cebecioğlu, a.g.e., s. 111.

<sup>1358</sup> “Heba Nedir, Ne Demek, Tasavvufta Anlamı, Hakkında Bilgi” ,

<sup>1359</sup> “Kuş Dili- Mantıku’t- Tayr”, s. 1.

birdenbire anlamlı hâle gelir. Olması ve olmaması mümkün bulunan, zorunlu karşıtı, rastlantısal gerçek simgeselin öngörü şebekesini umutsuz bir şekilde yaşamdaki olaylara bağlamak için çaba gösteren sınırsız anlamlandırma işini harekete geçirir, şeylerin anlam kazanması böyle gerçekleşir. Anlam olumsal karakterdeki gerçek parçasınca doğrulandıktan sonra alamet olarak okunur. Söz gelimi savaş, salgın, kıtlık gibi toplumsal krizlerin yaşandığı dönemlerde kuyruklu yıldız görülmesi, ay veya güneş tutulması gibi doğa olayları bir kehanet âlâmeti olarak okunur. Ya da AIDS gibi ölümcül bir hastalık günahkâr insanlara Tanrı'nın verdiği bir ceza olarak algılanır. Burada önemli bir husus da şudur ki simgeselin destekçisi konumundaki gerçek “üretilmiş” değil de “bulunmuş” izlenimini verir. Lacancı psikanalize göre Şey'deki boşluğu rastgele bir nesne doldurabilse de nesne bu işi yalnızca esasen daima o yerde özne tarafından yerleştirilmiş bir şekilde değil “gerçeğin cevabı olarak bulunduğu” algılaması ile, yanılmalı bir yolla gerçekleştirebilmektedir. Nesnelere etkileme gücünü yapıda doldurduğu yerden aldığı sürece “arzunun nesne- nedeni” olarak işlemesine karşın özneler yapısal bir zorunluluk dolayısıyla etkileme gücünün nesnede dolaysız bir şekilde bulunduğu yanılması içine girerler. Simgesel düzen kendi içerisinde daima üzeri çaprazlanmış, gözeneği olan “dış- mahrem (extimate) bir çekirdek” ya da bir olanaksızlık çevresinde kurulur, gerçeğin ufak bir parçası da simgeselin yüreğinde kesik kesik sancıyan boşluğun yerine geçer.<sup>1360</sup>

*Mantık-ut Tayr*'da kuşların yolculuk sırasında maruz kaldıkları açlık, hastalık, vahşi hayvanların saldırısı gibi felaketler gerçeğin cevabıdır. Bu felaketlere maruz kalıp da sağ kalanlar yaşadıkları şok deneyimlerine rağmen gerçeklik hislerini korurlar ve mücadele ederler; onların yanılması bulmak istediklerinin dışarıda, çok uzakta olduğunu düşünmeleridir. Mücadeleleri aşk ve özlemlerle aradıkları o kendilerinden ayrı ve çok uzakta olana kavuşmak içindir. Oysaki aradıkları onlara çok yakındır, kendi içlerindedir: Kuşlar bir sürü vadiyi, denizi aşır sonunda yokuş aşağı inerler ve suda simurg diye kendi yansımalarını görürler. Ama bu yolculuk

---

<sup>1360</sup> Slavoj Žižek, *Yamuk Bakmak*, s. 47, 51- 53.

zahmete değmiştir. *Heba Kuşları*'nda ise gerçeğin cevabı atılan ve infilak eden bir bombadır.

XX. yüzyılda yaşanan gelişmeler savaş sanayisini, dolayısıyla da insanlık tarihini derinden etkilemiştir. Modernizmin bu aşaması insan belleğinde “kıyametin başlangıcına denk düşen bir sonuç” meydana getirmiştir; çünkü daha önce de belirttiğimiz gibi kutsal metinlerde söz edilen “kıyamet ve evrensel felaket tasarımları” bu yüzyılda kısmen gerçekleşmiştir. Artık insanlık eskiye ilişkin bütün şeylerin paramparça olup yıkıldığı, bir köşeye atıldığı; kargaşa içinde olan bir devinimin daimi olduğu bir sürecin içine girmiştir ve bu süreçte yaşanan şoklardan dolayı insanlığın fertleri adeta her sabah bir mahşere uyanmakta ve kıyameti tekrar tekrar yaşamaktadır. Sontag'ın da dile getirdiği gibi: “Değişmeyen bir modern senaryo. Kıyamet görünür gibi olur ve hiçbir şey olmaz. Ancak yine de görünür gibidir... Kıyamet bugün artık bir dizi uzun filmidir. Ama adı ‘Kıyamet şimdi’ değil, ‘Kıyamet, bu andan itibaren’di.”<sup>1361</sup> Bu yüzyılda yaşanan büyük savaşlar, insan ruhunda bir boşluk – “derin, travmatik bir kara delik”- meydana getirdi. Felakete maruz kalan insanlar yaşadıkları büyük şoktan sonra yapayalnız bırakıldı. “Şiddetli patlamaların ortasında, küçücük’ ve savunmasız” insan bedenleri; “katıksız bir yalnızlık içerisinde”, “iletişim yetilerinden yoksun”, “imgelemi neredeyse körleştirilmiş”, “nevrotik” insanlar söz konusuydu.<sup>1362</sup> Andre Malraux, savaşın Avrupa’da neden olduğu yıkımı ve insanlar üzerindeki etkisini şöyle anlatmıştır:

Gözümüzün önündeki her şeyin üstünde, şu hayalet şehirlerin, şu yıkılmış şehirlerin üstünde, bütün Avrupa üzerine yayılmış çok daha korkunç bir şey var: Çünkü Avrupa, kasılıp kavrulmuş bulunan ve kanlar içindeki Avrupa yaratmayı umduğu insan çehresinden daha fazla kasılıp kavrulmamıştır, daha fazla kanlar içinde değildir... Şu yeryüzünde öylesine acı çekildi ki, bu acı yalnız dramatik değil, aynı zamanda metafizik niteliğiyle hâlâ karşımızda durmaktadır; ve insan bugün yalnız ne yapmak istemiş bulunduğu, yalnız ne yapmak istediğinin değil, ama ne olduğunun da cevabını vermek zorundadır.<sup>1363</sup>

<sup>1361</sup> Anthony Giddens, *Modernliğin Sonuçları*, trc. Ersin Kuşdil, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1998, s. 130’den naklen: Artun Avcı, a.g.t., s. 116.

<sup>1362</sup> Artun Avcı, a.g.t., ss. 116, 140.

<sup>1363</sup> Andre Malraux, “İnsan Öldü mü?” *Çağ Üzerine Düşünceler*, trc. B. Onaran, [y.s.], 1966, s. 7’den naklen: Artun Avcı, a.g.t., s. 116.



Ya da Hiroşima ve Nagazaki'de atom bombası patlamasının ardından sağ kalanların anlattıklarını bu tüyler ürpertici duruma örnek olarak gösterebiliriz:

Kiyoko Sato'nun yaşadıkları ve tanık oldukları:

İlkokul  c nc  sınıfa kadar Tokyo'da oturuyorduk, Mart 1945'te babamın iŖi dolayısıyla Hiroşima'ya taşındık. Kısa bir süre sonra  c nc  sınıf ve üstündeki tüm  ocuklar Ŗehirden  ıkarıldı. Annemle babamdan ve yedi kardeŖimden ayrılarak  ğretmenlerim ve sınıf arkadaşlarımla beraber taşrada, Miyoshi'de, bir tapınağa gittim.

6 Ağustos sabahı tapınağın ana salonunu temizlerken bir sarsıntı hissettim ve arkalarında Hiroşima uzanan dağlara doğru baktım ve göge doğru yükselen yoğun bir kara duman gördüm. Yangın zannettim. Ertesi gün, yakınlardaki bir çiftliğe çalışmaya giden daha büyük  ğrenciler, Hiroşima'ya büyük bir bombanın düşmüş olduğunu duymuş. Öğretmenlerim bombayla ilgili hiçbir Ŗey söylemedi. Ailemi merak ediyordum.

Altı gün sonra Hiroşima'daki komşumuz bütün gece yürüyerek beni görmeye geldi. Annemin çok hasta olduğunu, onunla beraber d nmemin iyi olacağını söyledi. Ertesi sabah erkenden ögle yemeği için iki patates ve kendi yaptığım hasır sandaletlerimi sırtıma bağlayarak, komşumuzla beraber eve doğru yola koyulduk. Tapınakla Hiroşima arası aşağı yukarı 100 kilometreydi ve trenler çalışmadığından tüm yolu yürümek zorundaydık. Eve dönme mutluluğuyla durup dinlenmeden yürüdüm.

Hiroşima'ya vardığımızda geceyarısıydı. O zaman gördüğüm Ŗehrin sokaklarını aslı unutamayacağım. Ne ses, ne ışık, ne de hayat vardı  l  sokaklarda. HerŖeyden ürkünç olan, ayışığında görünen kararmış yolcularıyla beraber yanan tramvay iskeletiydi. Bir ceset hâlâ bir kayışa tutunuyordu. Bu dehŖetten sıyrılmak için gözlerimi kapadım ve komşumuzun eline sarılarak eve doğru yürümeye devam ettim.

Vardığımızda ailenin sadece  c  yesi oradaydı. En büyük abim yerde yatıyordu, hareket edemiyordu, tüm vücudu k c k cam parçalarıyla delik deŖikti. K c k kardeŖimin burnu yırtılmıştı ve yüzü bir bandajla sarılmıştı. Annemin bir yardım istasyonuna götürüldüğünü, babamla ablamın da onunla beraber olduğunu söylediler.

Ertesi sabah, abilerimden biriyle yola düştük. Yardım istasyonunda odalara tek tek baktım annemi bulmak için. Bir odada düzinelerce insan yerde, acı içinde inliyordu. Sonunda babamla ablamı gördüm ve hemen onlara koştum. Ablam beyaz bir ketenle annemin yüzünü  rtuyordu. Babam annemin tam o anda öldüğünü söyledi. Sadece biraz daha hızlı y r seydim zamanında varacaktım! Annemi sağ göremediğim için yıkılmıştım ve hi kıra hi kıra ağladım. Annemin yüzü su toplamıştı ve Ŗiřerek iki kat büyümüştü, saçları da dökülmüştü. Tanınmaz haldeydi.

Bomba düştüğünde okulda sabah töreninde olan abilerimden birinin tüm vücudu yanmıştı ve annemden kısa süre sonra o da öldü.

Annemi yaktık ve eve döndük. Evin önünde  l ler yatıyordu. Yaz sıcağı olduğu için berbat kokuyordu.

Büyük abim ekimde öldü. Bundan sonra babam gittikçe tuhaf davranmaya başladı ve bir gün evden çıktı ve bir daha hiç dönmedi. Onun yerine abim çalışmaya başladı. Zayıf bünyesini sonuna kadar zorladı evi döndürmek için;

karaborsacılık bile yaptı. Ocakta o da öldü. Aile artık 21 yaşındaki ablam, kardeşim ve benden ibaretti...

### Akira Nagasaka'nın yaşadıkları ve tanık oldukları:

Bomba Nagazaki'ye düştüğünde annem ve 9 yaşındaki yeğenimle beraber Urakami Katedrali'nin yakınında, hypocenter'a aşağı yukarı 200 metre mesafede oturuyorduk. Onaltı yaşında ateşli bir yurtseverdim, öğrenci-işçi olarak çalışıyordum.

O sabah bir hava saldırısı uyarısı yapılmış, herşey geçici bir süre durmuştu. Annem o gün evde kalmamı istedi, ama ben görevli olduğum Kami Nagazaki İlkokulu'na doğru yola koyuldum. Okul Nagazaki'yi ikiye bölen alçak dağ sırasının doğusundaydı ve Mitsubishi Çelik İşleri'ne bağlı bir fabrika olarak kullanılıyordu.

On biri iki dakika geçe kör edici bir parlama her tarafı kuşattı ve bütün pencerelerin camları havaya saçıldı. Herkes sığınaklara, siperlere attı kendini. On dakika kadar sonra çıkıp gökyüzüne baktık. Tepelerin üstünde kül rengi büyük bir bulut sanki ağır çekim gibi göğe yükseliyordu. Müdürümüz ana fabrikanın isabet almış olabileceğini söyleyince, vaziyeti görmek için birkaç kişi tepeye çıktık. Gördüğümüz manzara karşısında donakaldık. Aşağısı alev denizi gibiydi. Patlamaların ve yukarı doğru esen ateş gibi kızgın rüzgârın uğultusunu duyuyorduk. Dağılabileceğimiz söylenince eve doğru sırttan aşağı yola koyuldum. Yamaçlardaki bütün ağaçlar köklerinden sökülmiş, hepsi aynı doğrultuda yerde yatıyordu. Annemi bulma düşüncesiyle, afallamış bir halde yürüyordum. Birdenbire ayağımın dibinde su için inleyen bir ses duydum. Etrafıma bakındım ve gördüğüm şey beni dehşete düşürdü. Muhtemelen otuzlarında bir kadın yerde yatıyordu; elbiseleri lime lime olmuştu, yüzü kandan kıpkırmızıydı. Tüm gücünü başını kaldırmak için harcadı ve mırıldandı: "Su, su." Kendimi topladım ve yakındaki bir hendekten pis bir su getirip verdim. Sanki o ana kadar dudaklarına değen en lezzetli şeymiş gibi içti, fakat çoğu çenesinden göğsüne aktı. "Biraz daha lütfen" diye yalvardı. Ama getirdiğimde nefes almaya çabalamaktan fazla bir şey yapamadı, içecek gücü kalmamıştı. Kısa bir sessizlikten sonra bana baktı ve kendisine evine götürmemi istedi. Ne yapacağımı bilemiyordum. Annemi bulmak için yanıp tutuşuyordum, ona ve yeğenime ne olduğunu öğrenmek istiyordum. Sırtımda tanımadığım bir kadınla bir şey yapamayacağımı düşündüm. Arkama döndüm ve kaçtım.

Urakami Katedrali'nin bulunduğu bölge tamamen yanmıştı ve sıcak daha fazla yaklaşmamı önlüyordu. Evimizin enkazına ancak ertesi sabah ulaşabildim. Her taraf iskeletler, etrafa yayılmış kemikler, kapkara torsolarla (başsız, kolsuz insan gövdesi) doluydu. Çöktüm, tükendim. Biraz kendime gelince annemi aramaya, daha doğrusu, kemiklerini aramaya başladım. Altın dişleri vardı; tek ipucu buydu. Kafataslarının birini alıyor öbürünü bırakıyordum; sadece çene kısımlarına bakıyordum. Kaç kafatasını elden geçirdim, bilmiyorum. Çıldırılmış gibi araştırmaya devam ettim. Onuncu günü de kafataslarını alıp tekrar yere koymakla geçirdim.

Aramaya iki veya üç gün daha aynı şekilde devam ettim. Gördüm ki, çok fazla sayıda insan benim gibi arıyordu ve sonra yardım ekipleri cesetleri kaldırmak için geldi. Cılız bir ümit de olsa annem belki içeridedir diye yardım istasyonlarını dolaşırken bir panoya asılmış bir gazete gözüme çarptı. Nagazaki'ye yeni tip bir bomba atıldığını ve "Küçük bir hasar" olduğunu yazıyordu. Şoke oldum. "Küçük" bir hasar? Kan beynime sıçradı. Bütün etrafım göz alabildiğine yıkılmış,

yaşayan herkes ölmüştü. Annem ve yeğenim hiçbir yerde bulunamıyordu. Ve bu “küçük bir hasar”dı? Gazeteler bu yalanları nereden bulup yazıyordu?

O zamana kadar yöneticilerin dürüstlüğünden asla şüphe etmemiştim. İmparator için ölmeye yanıp tutuşuyordum. Şimdi idrak ediyordum ki, imparatorun güvenini kazanmış ordu ve hükümet açık açık yalan söylüyordu. “Yalancılar!” diye bağırdım ve tüm gücümle gazete panosuna bir tekme attım. Beyhude bir davranıştı tabii, içimi kaplayan boşluğu gidermezdi.

O gün ve ertesi gün de kafataslarını elden geçire geçire annemin kemiklerini aramayı sürdürdüm, ama nafileydi. Cesetleri toplama işi de bir yandan devam ediyordu. Hiçkırı hiçkırı ağlayarak dolanıp duruyordum...<sup>1364</sup>

Günümüzde postmodernizm de modernizm gibi “kıyamet olgusunun aşılması”<sup>1365</sup> hususunda yetersiz bulunmaktadır. Hiroşima ve Nagazaki’ye atılan bombalardan çok daha şiddetli bombalar üretilmiştir. Terör eylemleri dolayısıyla da binlerce insan hayatını kaybetmekte ve sakat kalmaktadır. Malraux’un sözünü ettiği dramatik ve metafizik nitelikteki acı karşımızda durmaya devam etmektedir. Onlarla ilgili çekilen fotoğraflar da buna tanıklık etmektedir.

Heba Kuşları’ndaki sağ kalan postmodernizm dönemi insanları da Kiyoko Sato ve Akira Nagasaka gibi yaşamak için acı içinde kıvranarak mücadele verirler. Onların bombalandıktan sonra unutuş duvarına fotoğraflar çektirmeleri de yaşamak için verilen mücadeleyi, ölüme meydan okumayı yansıtmaktadır.

Andre Bazin *Fotoğraf Görüntüsünün Varlıkbilimi* isimli makalesinde fotoğraf, resim, heykel gibi plastik sanatlarla ilgili psikanalitik bir incelemenin bu sanatların ortaya çıkışında mumyalama işinin ana unsur diye ele alabileceğini belirtir. Böyle bir incelemede görülecektir ki bu sanatların kaynağında “mumya kompleksi” söz konusudur. Eski Mısırlılar vücudun maddesel yönden daimiliğinin sağlanmasıyla ölümün aşılabileceğine inanıyorlardı. Çünkü: “Ölüm zamanın zaferinden başka bir şey değildir.” Bazil’e göre ölü masklarının kalıbının alınması gibi röprodüksiyonda olabildiğince yansıtan plastik türlerin ruhbilimi incelenmelidir. Bu bağlamda fotoğrafçılık da “mask çıkarmak, ışık yardımıyla nesnenin parmak izini almak gibi bir

<sup>1364</sup>Rojda Aslan, “Atom bombasından kurtulanlar anlatıyor” , 23.10.2012, <http://www.habervesaire.com/news/atom-bombasindan-kurtulanlar-anlatiyor-885.html> [30.11.2013].

<sup>1365</sup> Artun Avcı, a.g.t., s. 112.

şey” kabul edilebilir.<sup>1366</sup> Fotoğrafik görüntü “bir çeşit mumyalama işlevi”ne sahiptir. Fotoğrafik saptama nedeniyle elde edilmiş olan gerçeklik bozulmadan korunabilmektedir. Söz gelimi XIX. yüzyılda ortaya çıkan, fotoğrafçılığın özel bir çeşidi olan postmortem fotoğrafçılık da ideali ölüme meydan okuma olan eski bir geleneğin devamıdır. Hem cenaze merasimine tanıklık edilmesini hem ölen kişiye hürmet edilmesini hem de sevilen bir insanın varlığını bu hayatta koruma arzusunu kapsamaktadır. Ceset günün birinde çürüyüp yok olur, oysaki ölen kişinin fotoğrafı üzerinden çok uzun süre bile geçse bozulmadan kalabilir.<sup>1367</sup>

“Sevdiginiz ama su anda yanınızda olmayan birisinin sonsuza dek ya da sizde bu dünyadan ayrılana dek görüntüsüne sahip olmak” bu hayattaki kaderi ölüm ve ayrılıklar olan ve bunun bilincinde olduğu içindir ki çok acı çeken insanlar için önemlidir. Yakın zamanda çekilmiş Hollywood filmlerinden biri olan, Alejandro Amenabar’ın yönettiği *Diğerleri (The Others)* filminde de postmortem fotoğraflar temadır. Filmde bu fotoğraflar sebebiyle ölümler hayatta kalmaya devam etmiştir. İzleyiciler bir fantazyaya içerisinde ölüm ile hayatın yer değiştirmesine tanık olurlar.<sup>1368</sup>

Fotoğraf edebiyatı şaheserlerinden biri olarak değerlendirilen *Camera Lucida* isimli eserde Barthes şunu dile getirir: “Fotoğraf noema’sının adı şu olmalıdır: ‘Bu vardı.’ ” Barthes’a göre poz bir fotoğrafın doğasındaki ana unsurdur. Pozun özü ise yansıttığı nesnenin varoluşunu onaylamaktır. Küçük bir açıklığın önünde poz veren özne orada sonsuza değin var olacaktır. Fotoğrafi çekilmiş; ama şu anda ölmüş olan bir insanın bir zamanlar bu hayatta var olduğunu yadsımak olanaksızdır. Barthes’ın da belirttiği gibi “bundan sonra geçmiş şimdiki zaman kadar, kâğıt üzerinde gördüğümüz ise elle dokunduğumuz kadar kesindir”.<sup>1369</sup> Ne kadar çırpınırlarsa çırpınırlar günün birinde heba kuşları ölecektir; ama çektirdikleri fotoğraflar

---

<sup>1366</sup> Andre Bazin, “Fotograf Görüntüsünün Varlıkbilimi”, Andre Bazin, *Çağdaş Sinemanın Sorunları*, trc. Nijat Özön, Ankara: Bilgi Yayınevi, Birinci Basım, 1966, ss. 30-36’dan naklen: M. Çağatay Göktan, a.g.t., s. 123.

<sup>1367</sup> Simber Atay Eskier, “Osmanlı İmparatorlugunda Fotograf Faaliyeti ve Şahitligin Otoritesi”, Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü Uluslararası Sempozyum, Ankara, 2005’ten naklen: M. Çağatay Göktan, a.g.t., s. 124.

<sup>1368</sup> M. Çağatay Göktan, a.g.t., s. 124.

<sup>1369</sup> Roland Barthes, *Camera Lucida*, trc. Reha Akçakaya, İstanbul: Altıkırkbeş Yayınları, 1992, ss. 74-83’ten naklen: M. Çağatay Göktan, a.g.t., ss. 125- 126.

sayesinde onları ortadan kaldırmak isteyenler onların varoluşunu yadsıyamayacak, onlara yaptıklarını insanlara unutturmaya çalışacak; ama unutuş duvarından (tarihten) silemeyecektir. Onlar istedikleri kadar yalanlarıyla gerçeği örtbas etmeye çalışsınlar gerçek günün birinde yüzeye çıkacaktır ve yalan üzerine kurulu bu yapıyı yerle bir edecektir. Çünkü fotoğraf, “insanın aradan çıkararak mekanik bir reproducedkiyonla yanılısama susuzluğunun tamamıyla giderilmesi” olayıdır, sinema gibi “gerçekçilik tutkusunu doğrudan doğruya özünde ve kesinlikle karşılayan buluşlar” arasında yer alır. “Yalnız ve kesin olarak neyin olmuş olduğunu” , “ne denli kısa olursa olsun gerçek bir şeyin göz önünde hareketsiz kaldığı o anı” olduğu gibi gösterir.<sup>1370</sup> İnsanın geçmiş ve tarihe inanma hususunda gösterdiği ümitsiz direnci sona erdirmiştir. Cassandra gibi kehanetin karşıtıdır. Hiçbir zaman yalan söylemez. Artık geçmiş şimdiki zaman gibi, kâğıtta yer alan ve sadece bakmakla yetinilen görüntü ise elle dokunulanlar kadar kesindir.<sup>1371</sup> “Teletekslerin kustuğu cümleleri” ayıklama yapmadan birleştirip “aldatmaca” bültenler hazırlayan, yaptıkları düzmece haberlerle ve haber yorumlarıyla insanların beyinlerini gereksiz yere uyuşturan kimi gazeteler<sup>1372</sup> istedikleri kadar yalan söylesin Nagazaki dehşeti gibi karanlık ve utanç verici görüntülerin tanıklığında geçmiş örtbas edilemez.

Heba kuşları Kiyoko Saka gibi kendilerini geçim sıkıntısı içinde bulurlar. Çareyi akıl ve beden yaralarını resmettirip satmakta ya da yaralarıyla dilenmekte bulurlar:

Bombalandıktan sonra, heba kuşlarının bir bölümü akıl ve beden yaralarını resmettirip, satamadılar.

Büyük bir bölümü yaralarıyla dilenme sayesinde unutuş duvarını ördüler. Eksi sıcaklığında anımsamanın hiç ses çıkarmadan yıllardır bekliyor gizleyip yaralarını heba kuşları. Öçleri uzun tutar onların; bombacıyı, her zamanın bombacısını bulduklarında açılacak vücut ve akılları katil bir öpüşle.<sup>1373</sup>

---

<sup>1370</sup> Andre Bazin, “Fotograf Görüntüsünün Varlıkbilimi”, Andre Bazin, *Çağdas Sinemanın Sorunları*, trc. Nijat Özön, Ankara: Bilgi Yayınevi, Birinci Basım, 1966, ss. 30- 36’dan naklen: M. Çağatay Gökten, a.g.t., s. 123.

<sup>1371</sup> Roland Barthes, *Camera Lucida*, trc. Reha Akçakaya, İstanbul: Altıkırkbeş Yayınları, 1992, ss. 74- 83’ten naklen: M. Çağatay Gökten, *Din Olgusu ve Fotoğrafik Yaklaşımlar*, s. 125.

<sup>1372</sup> Ingeborg Bachmann, *Malina*, trc. Ahmet Cemal, İstanbul: Bilim/ Felsefe/ Sanat Yayınları, 1985, ss. 245, 247.

<sup>1373</sup> Nilgün Marmara, *Kırmızı Kahverengi Defter*, s. 38.

Artık insan da değersizleşmiş, bir meta hâline gelmiştir<sup>1374</sup>. İş dünyasının mantığı ve rasyonalitesi toplumsal yaşamın neredeyse bütün alanlarını bir ağ gibi sarmıştır. “İş dışı bir iletişim biçimi” imkânsız gibidir.<sup>1375</sup> İlişki biçimlerinin neredeyse tamamı “nicelikleşmiş” ve “atomlaşmış” bir hâldedir. “Time is Money” anlayışı ise kent yaşamına iyice yerleşmiştir. Bireyselliklerin ve niteliklerin tümü de bir soruya indirgenmiştir: “Kaça?” İnsanlar ekonomik ilişkilerde hesaba katılan birer sayı hâline gelmiştir. Para şeylerdeki tüm farklılıkları “Kaça?” sorusu ile izah ettiği için insanlararası ilişkilerdeki bütün değerlerin kıstası da faydacılık olmuştur. Para-“tüm renksizliği ve farksızlığıyla bütün değerlerin ortak adlandırıcısı” – şeylerdeki özü ve kişisellikleri, şeylere özgü değerleri yok etmektedir.<sup>1376</sup> Şeyleşme ve şeyselleşme<sup>1377</sup> içindeki bir dünyada da heba kuşlarının ölmesi, sakat kalması önemsiz, değersiz görülmekte; akıl ve beden yaralarıyla ilgili resimleri, patlama sonrası unutuş duvarına çektirdikleri fotoğraflar yararsız bulunmaktadır. Postmodern toplumlar da modern toplumlar gibi mağdurların acılarına duyarsız ve kayıtsızdır. Olan bitenler felaketin dışındaki birçok kimse için küçük bir hasardır sadece; güç odaklarının çıkarları ve utkularının yanında bu yaraların bir önemi yoktur. Çağımız insanı felakete karşı empatiden yoksun ve soğukkanlı bir bakış açısıyla yaklaşabilmektedir. Günlük hayatta insanların altın fiyatları yükselir diye savaşı olumlayıp savaş çıkmasını istemeleri de Sosyolog George Simmel’in *Metropol ve Zihinsel Yaşam* isimli makalesindeki modern zamanlarda yaşayan insanlarla ilgili ileri sürdüğü olumsuz görüşleri haklı çıkarmaktadır.

Simmel bu makalesinde “modern yaşam biçimin yıkıcı, tahripkâr etkileri” , “kalpsiz rasyonelleşme” , “sevgi eksikliğine yol açan modern kentleşme süreci” gibi olgular üzerinde durmuştur. Metropollerde yaşayan insanların birbirleriyle iletişiminin “kalpsiz bir sakınma üzerine kurulu” olduğunu dile getirmiştir. Bu insan

---

<sup>1374</sup>Gökçen Şahmaran, a.g.t., s. 15.

<sup>1375</sup> Artun Avcı, a.g.t., ss. 53- 54.

<sup>1376</sup> Georg Simmel, “Metropol ve Zihinsel Yaşam”, trc. Bahar Öcal Düzgören, *Cogito Kent Kültürü Özel Sayısı*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, Yaz 1986, ss. 82, 84’ten naklen: Artun Avcı, a.g.t., s. 54.

<sup>1377</sup>Şeyleşme, “İnsanî her değer yalnızca şey ya da nesneye ait bir olgu olarak algılanması [objectification]”; şeyselleşme ise “İlişkilerin yalnızca ekonomik kategoriler olarak görülmesi [reification]” demektir. Bkz. Artun Avcı, a.g.t., s. 59.

tipinden “metropolitan kişilik” diye söz etmiştir. Bu kişilik şöyle betimlenebilir: “(...) hesaplayıcı, dakikli, netlik ve kesinlik ilkelerine bağlı, duyarlılığı en aza indirgenmiş, kayıtsızlığı benimsemiş insan(...)” Bu insan, tehdit edici dış dünyadaki “süreksizlik” ve “dalgalanma”dan kendisini korumak için bir savunma mekanizması oluşturmuştur. Bu mekanizmanın işleyişinde “duygusal tepkiler” yerini “akılcı tepkiler”e bırakmıştır.<sup>1378</sup>

Savaş çıkma olasılığı, ekonomik belirsizlikler gibi insanları huzursuz eden, tehdit edici dışsal faktörler toplumsal yaşamı olumsuz etkilemiş ve kendisini boşlukta hisseden bir kitle ortaya çıkmıştır. Bu boşluk hissini bir sonucu olarak insanlarda yıkıcı davranışlar kaçınılmazlaşır, kişiler ruhsal yönden çöküntüye uğrayarak yok edici ve tahakkümcü bir sisteme teslim olur, sırf yıkmak amacıyla yıkar hâle gelir. Dünyanın bilimsel ve teknolojik dönüşümler geçirdiği bir dönemde yaşam için bir tehlike niteliğindeki ekolojik dengesizlikler ortaya çıkmış ve bu soruna da bir çözüm bulunamamıştır. “Bütünselleşmiş dünya kapitalizmi” ya da “sanayi- ötesi kapitalizmi” adı verilen sistemde güç odakları medya aracılığıyla gittikçe daha da “merkeziyetçi bir yapı” özelliği göstermeye başlamış ve kişi de görünüşte her istediğini yapabilen, istekleri de sistemce belirlenen bir unsura dönüşmeye başlamıştır. Postmodernizm döneminde uzam elektronik gelişimin etkisiyle daha da yetkinleşen internet, televizyon gibi kitle iletişimine özgü akımlarla toplumsal bir denetim aracı olmuştur. Günümüz dünyasında her şey simulakr ve imhaya dayanmaktadır. “Yönetim altına alınmış dünya” ya da “‘bio iktidar’ ortamı” denilen kapitalist ve şizofrenik bir alanda kişiler “iktidarsızlık durumu” yaşamakta ve Max Scheler, Nietzsche, Frankfurt Okulu düşünürleri gibi kişilerin ele aldığı “Ressentiment (hınç)” duygusunun gelişimi kaçınılmazlaşmaktadır.<sup>1379</sup>

Hınç “Öç alma duygusu ile dolu öfke, kin, gayz”<sup>1380</sup> anlamına gelmektedir. Tam olarak gerçekleşmeyen bir demokrasinin kültürel ve psikolojik anlamda esas

---

<sup>1378</sup>Nurçay Türkoğlu, *Kitle İletişimi ve Kültür*, İstanbul: Naos Yayınları, 2003, s. 158’den naklen: Artun Avcı, a.g.t., s. 55.

<sup>1379</sup>Gökçen Şahmaran, a.g.t., s. 142- 143.

<sup>1380</sup>“Hınç”, *Büyük Türkçe Sözlük*, <http://www.tdk.gov.tr> [01.12.2013] .

gerçeğidir. Tahakküm altında bulunanlar, haksızlığa uğrayanlar, ezilenler, sömürülenler hınç duygusu içindedir; insanlara, kurumlara, düşüncelere, pratiklere, eserlere, değerlere, değerlerin yüklendiği nesnelere karşı intikam, haset gibi olumsuz duygulara yönelirler ve bütün bunları yıkmak, yok etmek isterler.<sup>1381</sup> Marmara günlüğünde bu insanlardan söz etmiştir. Cumhuriyet gazetesinde okuduğu bir röportaj dizisi onu etkilemiştir. Bu röportaj dizisinde Güney Afrika'daki siyahların nasıl kandırıldığı, sömürüldüğü, ezildiği üzerinde durulmuştur:

9 Mart 1987  
Cumhuriyet Gazetesi. “Güney Afrika, İşte bu! ” röportaj dizisinden.  
(Ufuk Güldemir)  
“Coğrafyada asıl belirleyici olan din”i tetkik için Randburg kilisesindeki rahip  
Ray Mc Cauley’le görüşme...  
diyor ki: “İsa’yı kurtarıcı olarak görmeyenin, cennete gideceğine inanmıyorum, bunu ben söylemiyorum ki Allah söylüyor.  
– Peki İsa’dan önce yaşamış insanlar ne olacak?  
–Onların cennete gidip gitmeyeceği, ilerde bir kurtarıcının geleceğine iman edip etmediklerine göre belirlenecek.  
– İsa geldikten sonra ondan habersiz yaşamış ve ölmüş Pigmeler ne olacak?  
–ALDIKLARI IŞIĞIN DERECEŞİNE GÖRE KADERLERİ BELİRLENECEK.  
Adını vermeyen siyah bir kamu görevlisi de şunları anlatıyor.  
“ ... Bunca yıldır beyaz Meryem’e dua ediyorduk, halbuki İncil’i okuyunca Meryem’in Kuzey Afrika’dan göç etmiş bir siyah olduğunu keşfettik.  
–AÇGÖZLÜLÜKLERİNDEN BÜYÜK TOPRAK SAHİBİ OLMAMIZA İZİN VERMEDİLER. MÜLKİYET DUYGUMUZ GELİŞMEDİĞİ İÇİN. PSİKOLOJİK OLARAK KOMİNİZMİN BİZİ. ONLARI KORKUTTUĞU KADAR KORKUTMADIĞINI ŞİMDİ DİZLERİNİ DÖVEREK KEŞFEDİYORLAR.<sup>1382</sup>

Hınç nafîle<sup>1383</sup> ama bir bakımdan da haklı bir duygudur. Bu insanlardan bazıları uğradıkları zulümler dolayısıyla öyle bir hâle gelmiştir ki içleri öfke, kin ve intikam arzusuyla dolmuştur:

Güney Afrika, “Sessiz yanardağ” artık siyahlardan çok beyazların elini yakıyor!..  
12 Mart/ 1987 / Güney Afrika, işte bu  
Boykot bebekleri–  
Kara kolye yöntemi (Lastiğin içine benzin dökerek işbirliğinin üzerine geçiriyor, sonra da ateşe veriyor, kurbanlarına Kentucky diyorlar.)  
Hem beyaz elit hem de kendi siyah ebeveynleri düşmanları.

<sup>1381</sup> Gökçen Şahmaran, a.g.t., s. 143.

<sup>1382</sup> Nilgün Marmara, a.g.e., ss. 68- 69.

<sup>1383</sup> Gökçen Şahmaran, a.g.t., s. 143.



Onlardan biri

Khrushçev Dumisani şöyle diyor:

“Benden istediğinizi yapmayacağım. Annemin, babamın yaptığı gibi ne sizin okulunuza gideceğim, ne dükkânınızdan mal alacağım. Okula gitmeyeceğim; haydut ve cahil olacağım. Kendi varlığımı tahrip ederek sizin geleceğinizi çalacağım.<sup>1384</sup>

Fromm, Marmara'nın günlüğünde not ettiği insanların bu davranışlarını dilde “öç ateşi” tabiriyle ifade bulan “kinci yıkıcılık” diye adlandırmıştır. Fromm, yıkıcılığın bu özel biçimini “bir kişiye ya da özdeşleştiği topluluğun üyelerine çektirilen yoğun ve haksız acıya gösterilen kendiliğinden bir tepki” olarak tanımlamıştır. Bu tepkinin olağan savunucu saldırganlık ile arasındaki fark şudur: “(1) zarar verildikten sonra meydana gelir, bu yüzden de tehdit edici bir tehkiye karşı bir savunma değildir, (2) çok daha büyük bir yoğunluktadır ve sık sık zalim, kana susamış, doyurulmaz niteliktedir.”<sup>1385</sup> Örneğin dünyanın neredeyse tamamında (Doğu ve Batı Afrika’da, Yukarı Kongo’da, Hindistan’ın kuzeydoğusunda, Bengal’de, Korsika’da, Yeni Gine ve Polinezya’nın pek çok sınır boyu arasında...) bu türden bir saldırganlığa kan davası olarak rastlanmaktadır. Kan davası bu ülkelerde kurumlaşmıştır.<sup>1386</sup> Sadece kan davası değil en ilkelinden en modernine bütün cezalandırma şekilleri öç almanın bir ifadesidir<sup>1387</sup>.

Öç, derin ve şiddetli bir tutkudur. Buna sebep olarak öcün “büyüsel bir eylem” olması gösterilmiştir. Bu görüşe göre kıyım yapan kişinin katledilmesiyle onun bu davranışı büyüsel bir şekilde yok edilir. Cezasının infaz edilmesiyle “suçlunun hesap verdiği” dile getirilek bu kanı ifade edilir. Cezalandırılan insan daha önce bu suçu işlememiş gibidir. “Öcün büyüsel bir ödünleme olduğu” görüşü kabul edilebilir. Ayrıca öcün derin ve şiddetli bir duygu olmasının “ilksel bir adalet duygusu” ya da “varoluşsal eşitlik’ duygusu” ile ilgili olduğu da ileri sürülmüştür. Burada mantık şudur: “Hepimiz birer anneden doğduk, bir zamanlar güçsüz çocuklardık ve hepimiz öleceğiz.” Kişi diğerlerinin kendisine zarar vermesi karşısında kendisini savunmak

<sup>1384</sup> Nilgün Marmara, a.g.e., s. 69.

<sup>1385</sup> Erich Fromm, a.g.e., s. 11.

<sup>1386</sup> M.R. Davie, *The Evolution of War (Savaşın Evrimi)*, Port Washington: Kennikat, 1929’ dan naklen: Erich Fromm, a.g.e., s.11.

<sup>1387</sup> K. A. Menninger, *The Crime of Punishment (Cezalandırma Suçu)*, New York:Viking, 1968’den naklen: Erich Fromm, a.g.e., s.12.

için hiçbir şey yapamazsa bile duyduğu intikam alma arzusuyla kendisine zarar verildiğini büyüsel olarak yok sayarak her şeyi unutmayı dener. Sorumlu kişi ya da kurumlar adaleti sağlamak hususunda başarılı olamadıklarında insanlar adaleti sağlama işini kendileri yapmaya kalkışır. Kişi, içinde yanan öç ateşiyle kendisini “Tanrı” ya da “öç melekleri” konumuna yükseltir. İşte intikam alma eylemi de böyle bir “özyücelme” sebebiyle insan için çok önemli bir andır, onun en büyük anısı olabilir.<sup>1388</sup>

Heba kuşları da Güney Afrika’daki boykot bebekleri gibi “öç ateşi” ile yanmaktadır. Onlar da sorumlu kişiler ya da kurumlar adaletsizce davrandığı için adaleti sağlama işini kendileri yapmayı ya da kendilerine zulüm eden kişileri katlederek, kurumları yıkarak onların haksız davranışlarını büyüsel bir şekilde ortadan kaldırmayı istemektedir.

“Öçleri uzun tutar onların;/ Bombacıyı, her zamanın bombacısını/ bulunca açılacak beden/ ve akılları / katil bir öpüşle...”<sup>1389</sup> dizelerindeki tutmak sözcüğü “yanında bulundurmamak, alıkoymak”, “hürriyetinden yoksun bırakıp bir yere kapamak, tevkif etmek”, “denetimi ve yetkisi altına almak”, “beddua, dua, ah vb. etkisini göstermek, gerçekleşmek, yerine gelmek, varmak”, “herhangi bir durumda bulundurmamak”, “sürmek, zaman almak”, “bırakmamak”, “herhangi bir durumda kalmasını sağlamak”, “bir yerde kalmasını sağlamak”, “dişi hayvan gebe kalmak”<sup>1390</sup> gibi anlamlara gelebilir. Uzun sözcüğü ise “Başlangıcı ile bitimi arasında fazla zaman aralığı olan, çok süren” ve “Ayrıntılı, derinlemesine”<sup>1391</sup> anlamında kullanılmış olabilir. Bu bağlamda şiiirden şu anlamlar çıkarılabilir:

1.Heba kuşlarını hayatta tutan öçleridir. Onlar öçleri için yaşamaktadır.

2.Heba kuşlarının öç duygusu uzun bir süre, ölünceye kadar, devam eder.

3.Heba kuşlarının öç duygusu öylesine derinleşmiştir (şiddetlenmiştir) ki heba kuşlarının akıllarına hükmeder hâl gelmiş, yıkıcı ve yok edici bir hâl almıştır.

<sup>1388</sup> Erich Fromm, a.g.e., ss. 12- 13.

<sup>1389</sup> Nilgün Marmara, “Heba Kuşları”, Nilgün Marmara, *Daktiloya Çekilmiş Şiirler*, s. 151.

<sup>1390</sup> “Tutmak”, *Büyük Türkçe Sözlük*, <http://www.tdk.gov.tr> [06. 12. 2013].

<sup>1391</sup> “Uzun”, *Büyük Türkçe Sözlük*, <http://www.tdk.gov.tr> [06. 12. 2013].

4.Heba kuşlarının büyük öcü (adaletin ölmesi, nihilizm) uzun bir süredir ciddi sorunlara ya da tam tersi kurtuluşa gebedir.

Fromm, yıkıcılığın iki biçimde ortaya çıktığını belirtir: “karakter yapısına bağlı biçimde” ve “kendiliğinden”. Onun bunlardan ikincisi ile kastettiği şudur: “Her zaman anlatıma kavuşturulmasalar da karakterde sürekli olarak bulunan yıkıcı özelliklerin tersine, olağandışı koşulların harekete geçirdiği uyuşuk durumdaki (bastırılmış olmaları gerekmez) yıkıcı tepilerin patlamasıdır.” (Vurgulama bize aittir.) Tarihî belgeler kendiliğinden yıkıcılık biçimlerine dair örneklerle doludur ve bunların arasında nicel olarak en fazla bulunan ve en çok dehşet uyandıranları da uygar tarihin belgelerinde yer almaktadır. Bunlar “kurbanları erkekler, kadınlar ve çocuklar olan acımasız ve ayırım gözetmeyen işkence tutanağı” olarak da ifade edilebilir. Bu yıkıcı çılgınlığa ne tradisyonel ne de ahlâki etmenler dur diyebilmiştir. Bu çılgınlık öldürme eylemi ile bitmez, hatta bu eylem “yıkıcılığın en ılımlı dışavurumu” olarak da kabul edilebilir. Erkeklerin hadım edilmesi, kadınların karınlarının deşilmesi, hükümlülerin çarpiha gerilmesi veya aslanlara yem edilmesi gibi çok daha korkunç ve ıstırap verici olanları vardır. İnsanların hayal güçleriyle tasarladıkları bütün yıkıcı eylemler de neredeyse tamamen uygulanmış gibidir.<sup>1392</sup> Söz gelimi Hindistan’ın bölünmesi sırasında sayısı yüzbinleri bulan insan birbirini kırmıştı. 1965’teki Anti- Kominist Temizlik Hareketi sırasında 400.000- 1.000.000 arasında Kominist ve Çinli Endonezya’da toplu olarak kırıma uğratılmıştır.<sup>1393</sup>

Kişi tarihteki bütün bu dehşet verici olaylarla yüzyüze gelince “Peki ama bu “yıkıcı patlamalar” niçin?” diye sorgulamalara gidebilir ve bütün bunlara anlam vermekte zorlanabilir. Fromm bunların kendiliğinden olmasının nedensiz yere patlak vermeleri anlamına gelmeyeceğinin altını çizer. Daima bunları tetikleyen savaş, dinî ya da siyasî çatışmalar, fakirlik, kişinin aşırı derecede bunalmasına sebep olan baskılar, kişiye kendisini değersiz hissettirecek çevresinden yapılan muameleler gibi dışsal sebepler vardır. Ayrıca bunlar Hindistan’da yaşandığı gibi millî ya da dinî

---

<sup>1392</sup> Erich Fromm, a.g.e., s. 10.

<sup>1393</sup> M. Caldwell, *Indonesia (Endonezya)* , Oxford University, New York 1968’den naklen: Erich Fromm, a.g.e., s. 10.

bağlamda aşırı grup özseverliğinden ya da Endonezya'nın kimi yerlerinde görüldüğü gibi kendinden geçme hâline eğilimli oluş özelliğinden de kaynaklanabilir. Fromm'un da dile getirdiği gibi burada söz konusu olan: "Birdenbire boy gösteren şey insan doğası değil, birtakım süreğen koşulların beslediği ve beklenmedik yaralayıcı olayların harekete geçirdiği yıkıcı gizilgüçtür."(Vurgulama bizimdir.)<sup>1394</sup> Öç de kendiliğindenlik özelliği göstermektedir. Heba kuşlarının bir bombadan aldığı derin yaralar da onların içlerindeki yıkıcı gizil gücü açığa çıkarmıştır.

Burada bomba gerçek anlamda düşünülebileceği gibi mecaz anlamda da düşünülebilir. Bir bombanın infilak etmesi zincirleme olarak diğer bombayı infilak ettirmiştir. Burada gerçeğin cevabı kendisini böyle göstermiştir. Nihai bombanın infilakı (haksızlığa uğrayanların öç duygusunun yüzeye çıkardığı gerçeğin cevabı ya da bir tek kelimeyle ifade edilirse ölüm) hem saldırılanlar hem de saldıranlar içindir. Sonunda baskılar, zulümler, adaletsizlikler kafesindeki heba kuşları her şeyi daha önceden tayin etmiş olan mutlak ve bilinmez güç -"her zamanın bombacısı" -ile buluşmuş ve hayattayken yaşayamadıkları o bilinmezlik deneyimini yaşamıştır.

Akıl ve bedenlerinin katil bir öpüşle açılması aynı zamanda heba kuşlarının sınırlardan kurtularak özgür olmalarıdır. Marmara'nın günlüğünde dile getirdiği gibi ölmek bir bakıma özgür olmaktır: "Megda Szabo Yavru Ceylan'ı nasıl öldürüyor, onu özgürleştirmekle öldürmek arasında hiçbir fark yoktur belki de."<sup>1395</sup> Ve ölüm kimi zaman çaresiz tutsakların özgürlüğüne kavuştukları bir kurtuluştur, acıların doruğuna ulaşmasından sonra noktalanması ve mavi bir dinginliğe dönüşmesidir. 1840'ta Joseph Mallord William Turner isimli romantik bir ressam bize göre Marmara'nın şiirleştirdiği bu büyük anın bir benzerinin resmini yapmıştır. (Resim 20)

*Köle Gemisi (The Slave Ship)* isimli bu tabloda ilk bakışta bir fırtına ve bir gemi göze çarpar. Gemi bu fırtınadan hiç mi hiç etkilenmemiş gibidir. Rotası başka bir yere doğru olan bu gemi sakin, huzurlu bir şekilde ilerlemektedir. Her şey yolunda gidiyor gibidir; ne var ki resme dikkatli bir şekilde bakınca dehşet uyandırıcı şeyler

<sup>1394</sup> Erich Fromm, a.g.e., s. 11.

<sup>1395</sup> Nilgün Marmara, *Kırmızı Kahverengi Defter*, s. 114.

kişinin gözüne çarpmaya başlar: “Sudaki her şeye saldıran canavarsı yaratıklar, kendinden geçmiş o aç balıklar, suda yüzen niye orada olduklarını anlamadığımız o zincirler ve vücudunun büyük bir kısmının deniz içinde, sadece bir bacağına suyun dışında kaldığı o insan!” Resmin konusu gerçek bir olayla ilgilidir.

1781’de Zong isimli bir İngiliz köle gemisi Afrika’dan Jameika’ya gidiyordu. Bir süre sonra gemide bulunan yedi mürettebat ile altmış köle hastalanıp ölür. Gemideki kölelerin bir çoğu da hastadır. Kaptan Luke Collingwood zarar edeceği için tedirgindir; çünkü teslim ettiği kölelerden sadece sağlıklı olanlar için para alabilecek, ölmüş ve hasta olan köleler için ise para alamayacaktır. Zarar etmemek için kaptanın aklına bir fikir gelir ve bu fikri uygulatır. Gemide ölmüş ve hasta olan toplam yüz otuz iki köle vardır. Kaptan bu yüz otuz iki kölenin ellerini ve ayaklarını prangalattır ve onları soğukkanlılıkla denize attırır. Gemi Jameika’ya ulaştığında kölelerden bir tanesi kaçmayı başarır ve kaptanın yaptığı bu kırımını herkese anlatır. Olay İngiltere’de bile duyulur ve bu olayın öğrenilmesiyle kaptan sigortadan para alamaz, işlediği suçtan dolayı da hakkında dava açılır. Turner da bu dehşet verici olaydan esinlenerek bir resim yapar.

Bunun üzerine insanlar Turner ve eseri hakkında haksız eleştirilerde bulunurlar. Turner’ın bir deli olduğunu söylerler, onunla alay ederler. Oysaki bu ressam çağını aşan bir resim yapmıştır. Resimde kullandığı renklerle olaydaki dehşeti ifade etmiştir. Resimle ilgili birkaç ayrıntı vardır ki bize göre konumuz açısından önemlidir. Resimde sağ üst köşedeki mavilik ile dalgaların yukarıya doğru yükselmesi resme bakan kişide umut duygusunu uyandırmaktadır.<sup>1396</sup> Hayatını kaybeden kölelerin ölünce sonsuzluğa ulaşarak özgürlüklerine kavuşmasını temsil ediyor gibidir. Yaşamak acı çekmektir, ölüm ise bu acının doruğa ulaşması ve ardından yerini bir huzura, dinginliğe bırakmasıdır.

Marmara’nın *Değmedikleri Yerde Bahçeler* şiirinde de *Köle Gemisi*’ndeki gibi ölüm ile birlikte acıların son bulmasının, huzura kavuşmanın rengi mavidir:

---

<sup>1396</sup>Güneş Yılmaz, “Zong zong bırakın ölsünler!”, 27.06.2012, <http://gunesyilmaz.blogspot.com/2012/07/brakn-olsunler.html> [03.12.2013].

Dinlerken ay kendini buhurdandan savrulan  
yanık ünlemlerle,  
Dalgın tireler eski bir sıcak taş üzere  
uzanmışken, unutmüşken direnmeyi  
biricik umutsuzluk açısında,  
Bu yanlış halkada kendine kapanan şakra  
geri dönmeyecek şerareyi arıyor;  
kara bir ölüm bilyasını ölçerek gelen su ve  
avcıotlarında

Koştı su yaman bir gökdil zarfında, ağladı.  
Açtı. Yeni bir kalem denli.  
Bir çeşmenin ağzında yiten safir lapisi  
mor bir cesetin burnuna takılmış buldu.  
Çökertti tetikte duran yıkım alanlarını da.  
Bedenlerin karmaşık ikliminde can çekiştirdi biçimi,  
Her kılıkta cirit atan bir imparatoriçenin emrinde.  
Aynada güreşen bir ağaca, bir güneşe takılarak  
saçlara dolanan dudağı kustu suçunu, porselen  
duvarlara gizlenmiş kahverengi masalların,  
suskun bir tansökümünde.

Şimdi varacağı boy sezilemez.  
Solgun bir mum mavisidir belki,  
belki yaşayakalan ölümdür,  
bütün yanık ünlemler tekrarında!<sup>1397</sup>

Şiir; Paul Celan, Ahmet Haşim, İlhan Berk gibi sanatçıların şiirleri gibi sunumsal niteliktedir. Sunumsal şiirlerde doğada bulunan nesnelere, olgular, coğrafyalar tarihî çevrelerinden koparılıp tekil hâle getirilir. Öyküyü bu yalınlıklar ve soyutlanmışlıklar anlatır. “Bilinen, ırsal, ulamsal anlam” aşılarak bu anlamın ötesinde bir anlam yaratılır. Şiir “Henüz tanımlanmamış, tanımsız” bir anlamdan ortaya çıkar. “Soyutlanmış bir doğallık” çerçevesinde kurulmuş olan bu şiirlerde lirik-romantik bir söylem söz konusudur.<sup>1398</sup> Çünkü erden bir mahiyeti olan doğa “etik bir gerçeklik” ihtiva eder ve onun arınmışlığı da elinde olmadan bir lirizmle aynı düzlemde kesişir. Dilin gitgide inceltilmesi onu doğadaki erdenliğe ve duruluğa da yöneltmekte; bu arınmışlık, saflık da romantizmi ve lirizmi beraberinde getirmektedir.<sup>1399</sup>

<sup>1397</sup> Nilgün Marmara, “Değmedikleri Yerde Bahçeler”, Nilgün Marmara, *Daktiloya Çekilmiş Şiirler*, ss. 152- 153.

<sup>1398</sup> Hasan Bülent Kahraman, a.g.e., ss. 280- 281.

<sup>1399</sup> Thomas Docherty, “Ana- ; or Postmodernism, Landscape, Seamus Heaney” , *Contemporary Meets Modern Theory*, ed. Anthony Easthope ve J. O. Thomson, Toronto: Toronto University of Toronto Press, 1991’den naklen: Hasan Bülent Kahraman, a.g.e., s. 281.

Doğa ve nesnelerin kişileştirildiği bu şiirlerin çoğunda insan bir im, gerçeklik ya da isim olarak geçmemekte; ama yine de kendisini duyumsatmaktadır. Sonuçta bir şeyin tanımlanması da aslında onun insanlaştırılmasıdır. Tanımlamak anlamayı, anlamak ise nesneyle insan arasındaki bağı kaçınılmazlaştırmaktadır. İster açık ister kapalı anlamların hepsi insan ile ilişkilidir ve insana göndermede bulunur. Bu şiirlerde doğa, “kendi gerçekliğiyle var olan doğa” değildir, şairin kurgulamış olduğu bir doğa söz konusudur ve bu doğanın da dış dünyanın tümelliği anlamındaki doğayla arasında sadece doğrudan doğruya olmayan bir ilişki bulunur. Şiirdeki doğa onu meydana getiren bilince aittir, dolayısıyla en başından beri onun insanal bir mahiyeti vardır. Şiirde söz konusu olan gerçeklik bu özneliğin gerçekliğidir. Doğayı, doğadaki nesnelere tanımlayan şiir aslında kendisini tanımlamakta ve şiirdeki tanımlamaların hepsi de birer soyutlama ve şiirin özerkleşmesidir. Böylelikle şiir dili belirleyen ve her şeyden arınmış hâle gelmiştir.<sup>1400</sup> Titiz bir işçilikle düzenlenen, sözcüklerin özenle seçilerek yerleştirildiği *Bir Günün Sonunda Arzu*<sup>1401</sup> gibi kimi şiirlerin söyleyişi öyle bir hâldedir ki söylenene dışarıdan bir tek sözcük dahi eklenemez. Şiirdeki sözcükler öyle bir şekilde kullanılır ki kendilerini doğrulayacak farklı hiçbir şey kabul etmezler.<sup>1402</sup>

Bu özerk ve özgür şiirler “doğadan şiire akan bir gösterilen- gösteren ilişkisi” üzerine değil “şiirden doğaya ve dile akan bir gösteren- gösterilen ilişkisi” üzerine kuruludur<sup>1403</sup>. Temsile değil sunuma dayanır. Doğa bu metinlerde kendi gerçekliğiyle değil “anlağın kurgusu olarak” yer almaktadır. Öyle ki doğa metni üretmemekte,

---

<sup>1400</sup> Hasan Bülent Kahraman, a.g.e., ss. 280- 281.

<sup>1401</sup> Mustafa Apaydın, “Ahmet Haşim’in Bir Günün Sonunda Arzu Şiiri Üzerine Düşünceler” , *Türkoloji Dergisi*, Ankara Üniversitesi Ankara: DTCF Yayınları, XII/1(1997), ss. 191- 207, [turkoloji.cu.edu.tr/.../mustafa\\_apaydin\\_ahmet\\_hasim.pdf](http://turkoloji.cu.edu.tr/.../mustafa_apaydin_ahmet_hasim.pdf) [07.12.2013]

<sup>1402</sup> Hans- Georg Gadamer, *The Relavance of the Beautiful and Other Essays*, Cambridge: Cambridge University Press, 1991’den naklen: Hasan Bülent Kahraman, a.g.e., s. 285.

<sup>1403</sup> Roman Jakobson, “What is Poetry?” , *Language in Literature*, ed. K. Pomorska ve S. Rudy, Massachusetts: The Belknap Press of Harvard University Press, 1986, ss. 374- 378’den naklen: Hasan Bülent Kahraman, a.g.e., s. 285.

metin doğayı üretmektedir.<sup>1404</sup> *Değmedikleri Yerde Bahçeler* şiirinde de söz konusu olan metnin doğayı üretmesidir. Şiirde ön planda olan doğal varlık ise sudur.

Su; kâinatın, insanların ve tanrıların kökenini ve mevcudiyetini konu eden birçok mitte “hayat veren ilk sebep”tir<sup>1405</sup>. Bu varlık, doğal özelliklerinden ötürü “yaratıcı ve harekete geçirici güç” olarak kabul edilmiş ve bu yönüyle felsefede de bahis konusu olmuştur. “Batı felsefesinin babası” olarak görülen Miletli Thales(M.Ö. 625- 545)’e göre bütün şeylerin özü sudur. Her şey sudan meydana gelir ve yine suya döner ve her şeyin bileşiminde su bulunur. Cisimler suyun şekil değiştirmesi sonucu ortaya çıkarlar. Suyun içinde mıknaşın çekim gücüne benzer bir yaşam gücü, “tanrısal yaratma gücü” bulunur. Doğanın hem canlı hem de tanrısal yapıda olduğunu düşünen Thales doğanın özü olarak gördüğü sudan da bu özellikleri dolayısıyla “tanrısal” diye söz etmiştir.<sup>1406</sup> Ayrıca suyun “gerçek hâle geçmemiş mevcudiyetlerin evrensel toplamı” , “tüm varlık olasılıklarının hazinesi” olduğu düşünülmüş, böylelikle de o, “her yaradılışın örnek imgesi” olarak görülmüştür.<sup>1407</sup>

Suya yaratıcılık özelliği yükleyen bu gibi görüşlerin ortaya çıkmasında bu varlığın “evrenin tüm potansiyelini ve tohumlarını içinde barındıran rahim” olduğu anlayışı da etkili olmuştur ki böyle bir anlayış insan cinsinin veya özel bir insan soyunun sudan geldiğini nakleden mit ve efsanelerin daha iyi anlaşılmasını sağlamıştır. Söz gelimi Brezilya’daki Karaja Kızılderilileri mitolojiye ait zamanlarda suda hareketsiz bir şekilde durduklarına inanmıştır. Meksika’da vaftiz törenleri yapılırken de çocuk asıl annesi olduğuna inanılan bir su tanrıçasına adanırdı.<sup>1408</sup> “Rahme dönüş imgesi” ve “mitolojideki su imgesi” arasında da temsilî bir bağlantı söz konusudur. Bu bilgiler ekseninde cenindeki sıvı mitlerdeki su unsuruyla

---

<sup>1404</sup> Stan Smith, “The Things That Words Give a Name to: The New Generation Poets and the Politics of Hyperreal” , *Critical Surway*, VIII/3 (1996), ss. 306- 330’dan naklen: Hasan Bülent Kahraman, a.g.e., ss. 294- 295.

<sup>1405</sup> Ş. Gündüz, *Mitoloji ve İnanç Arasında*, Samsun: Etüt Yayınları, 1998, s. 29’dan naklen: Zeynep Sezal, a.g.t., s. 12.

<sup>1406</sup> H. Erdem, *İlkçağ Felsefesi Tarihi*, Konya: HÜ-ER Yayınları, 2000, ss. 79– 80’dan naklen: Zeynep Sezal, a.g.t., s. 12.

<sup>1407</sup> M. Eliade, *İmgeler ve Simgeler*, trc. M. A. Kılıçbay, Ankara: Gece Yayınları, 1992, s.18’den naklen: Zeynep Sezal, a.g.t., s. 12.

<sup>1408</sup> Mircea Eliade, *Dinler Tarihine Giriş*, trc. L. Arslan, İstanbul: Kabalcı Yayınları, 2003, s. 199’dan naklen: Zeynep Sezal, a.g.t., s. 12.



mukayese edilmiştir.<sup>1409</sup> Esasen doğurganlığa dair her şey doğrudan veya dolaylı bir şekilde “ay- su- kadın- toprak yörüngesi” içine dahil olmakta ve onlarla simgelenmektedir.<sup>1410</sup> Dolayısıyla ayın da bu hususla yakın bir ilişkisi mevcuttur.

“Ölümlerle noktalanmış bir çöküş dönemi” insan için olduğu gibi ay için de söz konusudur. Ay büyüyüp küçülür ve sonunda yıldızlı bir gökyüzünde görünmez hâle gelir. Ama bu kayboluş ya da ölüm üç gün sürer ve ay, ölümden sonra yeniden doğar. Onun döngüsel olarak ilk şekline geri dönmesi hayatın ritminin en yetkin şekilde ifadesi olarak algılanmıştır. Böylelikle bu gök cismi yağmurları, suları, bitkileri ve bereketi temsil eden önemli bir güç olarak düşünülmüştür. Söz gelimi Neolitik Çağ’dan bu yana tarım yapılmaya başlanmasıyla beraber ay, yağmur, su, bitkiler, kadınların ve hayvanların doğurgan olması, insanın ölüm sonrası ne olacağı, erginliğe geçiş törenleri benzer simgelerle birbirine iliştilmiştir. Bunun sebebi ilk insanların bunların fonksiyonel benzerliklerini fark etmiş olmalarıdır. Birer simge olarak suyun ve ayın ilk insanların günlük hayatlarında böylesine önemli olmasının sebebi ise ebedî dönüşümü ve daimî yenilenmeyi çağrıştırmalarıdır. Bu sebepten dolayı Buzul Çağı’ndan bu yana bilindik bir ay simgesi olan spiral, ayın evrelerini simgelemektedir, bununla beraber hem suyun hem de üretkenliğin simgesi olmuştur.<sup>1411</sup> Ayrıca suların ayın kaynağından akıp onun denetiminde olduğuna dair inanışlara da rastlanmaktadır<sup>1412</sup>.

Şiirde ayın kendisini buhurdan savrulan yanık ünlemlerle dinlemesi, onun inzivaya çekilmek için gözden kaybolduğunu gösterir. Bu ise ölüme eşdeğerdir. Ayın bu eylemi meditatif bir deneyimdir. Sonuçta meditasyon da ölüm de birbirine çok benzer, neredeyse birbirinin aynısıdır. İkisi “aynı deneyim üzerine iki farklı bakış açısı” olarak açıklanabilir. İkisinde de kişi bedeninden ve zihninden, kendisi olmayan

---

<sup>1409</sup> J. Campbell, *İlkel Mitoloji*, trc. K. Emiroğlu, Ankara: İmge Kitabevi Yayınları, 2006, s.80’dan naklen: Zeynep Sezal, a.g.t., s. 12.

<sup>1410</sup> Mircea Eliade, *Dinler Tarihine Giriş*, trc. L. Arslan, İstanbul: Kabalcı Yayınları, 2003, s. 109’dan naklen: Zeynep Sezal, a.g.t., s. 12.

<sup>1411</sup> Mircea Eliade, *Dinler Tarihine Giriş*, trc. L. Arslan, İstanbul: Kabalcı Yayınları, 2003, ss. 167-169’dan naklen: Zeynep Sezal, a.g.t., s. 12.

<sup>1412</sup> Mircea Eliade, *Dinler Tarihine Giriş*, trc. L. Arslan, İstanbul: Kabalcı Yayınları, 2003, ss. 171, 388’dan naklen: Zeynep Sezal, a.g.t., s. 12.

her şeyden ayrılır, saf benliği ile baş başa kalır. Bunlardan birincisinde ayrılış kişinin iradesi dışında gerçekleşir ve kişi bu ayrılışa direnç gösterir; ikincisindeyse direnç yoktur, bunun yerine “istek, bekleyiş ve arzulu bir kucaklayış” söz konusudur.<sup>1413</sup> Meditasyon rahatlatıcı etkileri olan bir şeydir ne var ki şiirde ayın meditasyon yapması (inzivaya çekilerek kendini dinlemesi) şiirin birinci ünitesindeki öteki dizeler de göz önünde bulundurulduğunda olumsuzluk ifade etmektedir. Meditasyon sırasında dünyadaki kaos bir yana bırakılır, “ ‘karmaşa ve kargaşa’yla yüzleşme” reddedilir<sup>1414</sup>. Şiirde de Ay, kaos ile mücadele etmekten vazgeçmiş, dünya ise tamamen karanlığa, kötücül güçlere ve ölüme yenilmiştir. Ancak bu karanlık olumsuz olarak düşünülebileceği gibi öte âlemin sırlarının açığa çıkması olarak da anlaşılabilir. Eski insanlar ayın doğadaki dişil enerjinin bilinci olduğunu düşündükleri tanrıçanın bir sureti olduğuna inanırlardı. Zaten ikisi arasında bir benzeşim söz konusudur: “tanrıça üç yüzlüdür: bakire, anne ve yaşlı bilge kocakarı. Bunun gibi ay da üç yüzlüdür: hilal, dolunay ve karanlık ay.” Eski insanlar da ayın yeni ay evresine girmesini Tanrıça’nın siyah pelerinli bir yaşlı bilge koca karıya dönüşmesi olarak tasavvur etmişlerdir. Bu yaşlı ve bilge kadın öte âlemin derin ve karanlık sırlarını söylemeye başlar ve söyledikçe âdeta yeniden doğar:

Karanlık ayda, karanlığın bilgeliği ve zenginliği açığa çıkar, Ayın kadim hanımı eski sırları gece ehline fısıldar. Ve büyürken ay, artar sırlar, yükselişe geçer kadim yolu hatırlayanlar. Dolunay evresinde, yükselir ruhlar, dans ederler ayın altında kadim sırrın sihriyle sarhoş olanlar. Ayın kutsaması insanların üzerine gümüşü damlalarla yağar ve kadim büyü uyanır ruhlarda sessizce yükselirken geceye doğru efsunlu fısıltılar...<sup>1415</sup>

Şiirdeki buhurdan savrulan yanık ünlemler de ayın kadim hanımının efsunlu fısıltılarına benzemektedir. Bu bağlamda ay bir buhurdana da benzetilerek kapalı bir istiare yapılmıştır. Buhurdanın yanması da yine meditatif bir deneyim yaşayan; başka bir ifadeyle ölmeden önce ölümü tanımış bir kişinin aydınlanmasını çağrıştırmaktadır. Buhurdan hem Klasik hem de Modern Türk şiirinde geçen eşya isimlerinden biridir. Bu nesnenin içine kül ve ateş konarak üzerinde buhur yakılır. Buhur ise odağacı,

<sup>1413</sup> Bhagwan Shree Rajneesh, “Meditasyon: Herşeyin Ötesindeki Yol”, Bhagwan Shree Rajneesh, *Ölmeden Önce Ölüünüz*, trc. Elif Ara, İstanbul: Okyanus Yayıncılık, 2002, ss. 92- 93.

<sup>1414</sup> Rollo May, a.g.e., ss. 108- 109.

<sup>1415</sup> Efe Elmas, “Tanrıça Serisi 4. Kadim Ay Tanrıçasının Sırrı” , *İndigo Dergisi*, sy. 97 (4 Ekim 2013), <http://indigodergisi.com/2013/10/tanrica-serisi-4-kadim-ay-tanricasinin-sirri/> [10.12.2013] .

amber, günlük gibi güzel kokulu nesnelere verilen isimdir. Buhurdanlar özel günlerde çoğunlukla camilerde, mescitlerde, tekkelerde, kiliselerde, evlerde etrafa güzel koku vererek havayı güzelleştirmek gibi sebeplerle yakılırdı. Büyü yaparken de kullanılır ve böylece çevreye efsunlu bir hava verilirdi. Altın, pirinç, porselen, fayans, toprak vb. çok çeşitli malzemelerle yapılırdı. Onların bakır veya bronzdan yapılan, küçük şamdan şeklinde olanlarına “micmer” veya “micmere” de denirdi.<sup>1416</sup> Klasik Türk şiirinde âşık ile buhurdan arasında bir ilgi kurulmuştur. Kimi şiirlerde âşığın gönlünün aşkıdan bir buhurdan gibi yandığı ima edilmiştir:

Sîne micmer ahker- i süzânı dâğ-ı hun- feşân  
Olmuş ol micmerde yer yer kurs- ı anber tâze dâğ<sup>1417</sup>

Bağdatlı Ruhî'nin bu dizelerinde âşığın gönlünü mâşukun hasretinden yandığı için bir micmere, mâşuka duyduğu aşk sebebiyle gönlünde açılan kanlı yaraları ise yakıcı ateşe benzetilmiştir. Sevgilinin saçları ise âşığı tuzağa düşürerek onun gönlünü tutuşturan amber fitiline benzetilmiştir. Bu dizelerde çile çeken bir âşık söz konusudur. *Değmedikleri Yerde Bahçeler*'de de ayın bir buhurdan gibi yanması Mevlana'nın “Hamdım, piştım, yandım.” diye ifade ettiği durumla- çile çeken bir insanın olgunlaması ve hikmetleriyle ötekileri bilinçlendirmesiyle- ilgilidir. Burada ay çileci bir mürşidi simgelemektedir. Mürşit yanıp kül olarak etrafındaki müritleri aydınlatır. Bu yanma ve aydınlanma metafiziktir. *Değmedikleri Yerde Bahçeler*'deki ay metaforu, Attila İlhan'ın *Osmanlı Kasidesi* şiirindeki nurdan ağacı akla getirir:

Nurdan bir ağaç sayılır mevlânâ  
Ney pırıltılarıyla aralıksız  
Anlaşılmaz bir yerinden aydınlatır  
Gönül kandili sönmüş olanları<sup>1418</sup>

Şiirde Mevlânâ “nurdan bir ağaç” diye simgeleştirilmiştir. Bu ağaç (aşk ateşiyle yanarak yok olan mürşit) ney pırıltılarıyla (sesleriyle) gizemli bir şekilde gönül kandilleri sönmüş olanlara (gaflet içindekilere) hikmetleriyle ışık olur. Aktaş,

<sup>1416</sup> Hasan Aktaş, *Çağdaş Türk Şiirinde Sosyal Hayat*, ss. 177- 178.

<sup>1417</sup> “Göğüs tütsü kabı, kan saçan yara yakıcı ateş; o tütsü kabında taze yaralar yer yer anberden tütsü olmuş.” Bkz. Coşkun Ak, *Bağdatlı Ruhî [Hayatı, Edebî Kişiliği ve Divanından Seçmeler]*, Bursa: Gaye Kitabevi, 2000, s. 165'ten naklen: Hasan Aktaş, a.g.e., s. 178.

<sup>1418</sup> Attila İlhan, “Osmanlı Kasidesi”, *Yasak Sevişmek*, Bilgi Yayınları, Ankara 1983, s. 68'den naklen: Hasan Aktaş, *Yeni Türk Şiirinde Mevlânâ Okulu ve Misyonu*, Edirne: Yort Savul Yayınları, 2002, s.69.

Mevlâna ve onun öğretisine dair yazılmış olan şiirleri gelenek/yenilik sorunsalı ekseninde, çoğulcu okumalar ve teorik çözümlemelerle ele aldığı, konuyla ilgili yapılan çalışmaların da ilki olan *Yeni Türk Şiirinde Mevlânâ Okulu ve Misyonu* isimli eserinde bunu şöyle izah etmiştir:

(...) Anlaşılmaz olan insanın delaletine düştüğü andır ki, bu anda, insanın gönül kandilleri söner. Bu sönen gönül kandillerini aydınlatmak mürşidin işidir. Burada şeyh/mürît ilişkisi gündeme gelir ki bir şeyh olan Mevlânâ, nurdan bir ağaç gibi etrafında bulunan diğer ağaçları/mürîtleri bilgi ve irfanıyla aydınlatır. Bu aydınlanma metafizik bir aydınlanma olduğundan anlaşılması ve anlaşılması kadar da gizemlidir. Ney, kesintisiz olarak ses çıkaran ve etrafındakileri derunî duygulara daldıran bir enstrümandır. Mevlânâ, ney, gönül ve kandil ilişkisi Mevlevî ayini olan semaya bir atıftır. Mevlevî ayinleri belli bir musiki heyeti eşliğinde dervişlerin dönmesi şeklinde icra edilir. Mevlânâ bir ışık/ nur olması nedeniyle bir aydınlatıcıdır, yâni mürşittir. Mürşitler merdiven gibidirler, mürîtler onun basamaklarına basa basa yükselirler. Bu basamaklar ilim ve irfandır. Mürşit, mum gibidir ve bu özelliğiyle etrafındakileri aydınlatır, etrafındakileri aydınlattıkça da kendisi erir gider. Yâni ve mürşitle birlikte mürîd Tanrı'nın birliğinde kendi benliklerini yok ederler ve böylece Allah'la hemhal olarak onunla "bir" olurlar.<sup>1419</sup>

*Osmanlı Kasidesi*'nde mürît nurdan bir ağaca benzetilen Mevlânâ iken Değmedikleri Yerde Bahçeler'de yanan bir buhurdana benzetilen aydır. Bu ışıklı ağaçtan etrafa ney pırıltıları saçılmaktayken yanan buhurdandan ise yanık ünlemler savrulmaktadır. Bu iki imge de geçmiş zamanlarda yapılan ay ritüellerinde ayın efsunlarının; yâni tanrıçanın enerjisinin etrafa yayılmasına çok benzemektedir.

Bu ritüellerden en bilinenlerinden biri Teselya'da yapılanlardır. Ritüeller ile amaçlanan Tanrıçanın enerjisiyle bütünüyle dolarak kişinin onu kabul etmesidir. Dolunay zamanı orman gibi ıssız yerlerde yapılan bu ritüeller sırasında başrahibe ve öteki rahibeler çıplaktır. Onların çıplaklığı arınmışlığı, "kutsal giysi" olarak görülen bedeninin onaylanmasının ve insanların bebekler gibi Öz'lerine dönüşünü temsil etmektedir. Kimi tradisyonlarda başrahibeye gümüşten bir taç takılarak "lunar tesirler" çekilmeye çalışılırdı. Başrahibenin kılıcını gökyüzüne kaldırmasıyla beraber ritüel başlardı. Başrahibe transa geçip dualar, tılsımlar aracılığıyla ayın enerjisini bedenine alırdı, onun bedeni bu enerjiyle tamamen dolduğunda ise öteki rahibeler de dua etmeye başlar ve "Tanrıça çağrımı (invokasyonu)" gerçekleştirilirdi. Böylece

---

<sup>1419</sup> Hasan Aktaş, a.g.e., s. 69.

tanrıça başrahibenin bedeniyle birleşir, başrahibe aracılığıyla insanlarla konuşarak onları takdis eder ve onların bedenlerine enerji- “ayın sezgisel enerjisi”- yüklerdi.

Bu ritüeller, tanrıçanın Dünya’ya bedenlenerek insanlarla temas kurmasıydı. Böylelikle tanrıça hem insanları takdis eder hem de onlara gizli formüller, sırlar verir ve kehanetlerde bulunurdu. Bu sebeple de ritüeller hem çok kutsal hem de çok gizli bir şekilde yapılırdı. Bu esnada üyeler Ay’ın aşağıya doğru çekilip büyüdüğüne tanık olabiliyorlardı; çünkü zihinleri enerji akışını bu şekilde idrak edebilmekteydi. Ayrıca başrahibe de onlara kendi suretinde değil Tanrıça’nın suretinde bembeyaz teniyle etrafa ışık saçarak görünürdü. Bu yoğun enerji etkisiyle kimileri “astral seyahat deneyimi” yaşırdı. Tabii bu ritüel bütün dolunaylarda gerçekleştirilmezdi, sadece “dolunay-sabbat (mevsim döngüleri) kesişimi” olduğunda uygulanırdı. Ritüel yaptıkça yüksek bir enerji akışına tutulan baş rahibenin gözleri de zaman ilerledikçe zayıflar ve kör olurdu. Oysaki kör olan sadece onun dünyevî gözleriydi, ruhsal gözü ise daha da açılıp keskinleşir ve görünenin ötesini görür hâle gelirdi. Çeşitli söylencelerde rastlanan “kör kâhin ‘motifi’ ” de bu ritle bağlantılıdır. Kişi gerçekten kör olmasa bile artık fiziksel gözlerle görmenin bir önemi kalmamıştır; çünkü bu aşamada artık gönül gözüyle maddenin ötesini görmeye başlamıştır. Ritüel sırasında aydan insanlara yayılan enerji pasif bir enerjidir. Şöyle ki Ay, aslında Güneş’in yaydığı ışığı alıp bunu dönüştürerek yansıtmaktadır. Asıl vericinin Güneş, Ay’ın ise bir yansıtıcı konumunda olması dolayısıyla ay dişil, güneş ise eril enerji kaynağı olarak kabul edilmiştir:

Ay, saf yin enerjisinin yani dişil enerjinin, kaynağı olduğunu söylemiştik gecenin ışığıdır zira karanlıktır, Güneş ise saf yang enerjisinin kaynağıdır yani eril enerjinin kaynağıdır, gündüzün enerji kaynağıdır, aydınlıktır. Bir verici ve yaratıcı enerji olan Güneş, kendi sonsuz enerji kaynağını kendi “yaratır” ve bunu hem Dünya’ya hem Ay’a verir. Pasif dişil enerjinin temsili olan Ay ise bu enerjiyi absorbe eder ve “yansıtır”. İşte Güneş ve Ay’ın genel doğası bize yin ve yang enerjilerinin oldukça fiziksel yansımaları olduğunu gösterir. Eskiler bu bilgilerleri keşfetmişler ve yin enerjisinin bilinci olan Tanrıça’nın benliğinin Ay’ın enerjisinde olduğunu keşfetmişlerdir, bu yüzden Ay’ın doğrudan Tanrıça’nın bir sureti, görüntüsü olduğunu derinden hissetmişlerdir.

Bu özellikleri dolayısıyla ay tasavvûfî benzetmelerde çile çeken âşık, güneş ise mâşuk için kullanılmaktadır. Ay’ın Güneş’in peşinde koşmasının sebebi onun

parlak ışıdır. Ay, bu ışığa muhtaçtır; çünkü bu ışık olmadan bir hiçtir, parlamaz. Ay, Güneş sayesinde “ölümün derin doğasından yaşamın doğasına geçiş” yapmaktadır. Mevlana da Tebrizî’yi güneşe, kendisini aya benzetmiştir. Tebrizî Mevlâna’yı güneş gibi aydınlatmış, Mevlânâ da “gecenin sert koşullarına merhamet, şefkat ve sevgi ışığını tutan ay gibi” Şems’ten aldığı ışıkları gönlünde Allah aşkına dönüştürüp insanlara yansıtmıştır. Tebrizî “sert, rasyonel, dikte edici” ; Mevlânâ ise “duygusal ve aşkınlık hâlindeki bir yapı”dadır. Burada güneşin ve ayın bilgelikleri söz konusudur.<sup>1420</sup>

Nietzsche de çileci mürşitleri aya benzetmiştir. Onun böyle bir benzetme yapmasının sebebi ise Hıristiyan çilecilerini samimi bulmamasıdır. Nietzsche erdemlerinin sahte olduğunu düşündüğü bu insanlarla yapay bir ışık kaynağı olan ay arasında bir ilgi kurmuştur. Onların yaşamı onaylamayan bir tutum içinde olduklarını; ama böyle bir tutum içindeyken hem kendilerine hem de çevresindekilere karşı dürüst olmadıklarını, yalan söyleyerek kendilerini ve çevresindekilerini kandırdıklarını dile getirerek onları eleştirmiş ve Hıristiyan değerlerini de reddetmiştir:

“Dün akşam, ay doğarken onun bir güneş doğurmak istediğini sandım. Ufkun içinde o kadar geniş ve dolgundu; fakat onun gebeliği yalancı bir gebelikti. Ayın kadın olduğuna inanmaktansa erkek olduğuna inanmayı tercih ederim. Bu çekingen gece zayıf, hayalperest bir erkektir. Gerçekten o, damlar üstünde vicdan azabıyla dolaşır.

Aydaki bu papaz, tutkulu ve kıskançtır. Dünyaya ve sevenlerin bütün sevinçlerine şehvet duyar.

Hayır, bu damlar üzerinde dolaşan kediyi sevmem ben. Yarı kapalı pencerelerden sokulan her şeyden nefret ederim.

O, yıldızdan bir halı üstünde dindar ve sakince dolaşır; fakat ben ayaklarının ucuna basarak yürüyen ve mahmuzu şıkırdamayan bacakları sevmem.

Her içten adım ses verir. Oysaki kedi, toprak üstünden tüyer. Bak, ay kedi gibi ve içtenliksiz geliyor.

Hassas, ikiyüzlü ve saf anlayışı olan sizlere şu sembolü veririm: Size şehvetli derim.

Siz de toprağı ve topraktan olanı seversiniz. Bunun farkındayım, fakat sevginizde utanma ve vicdansızlık vardır. Aya benzersiniz.

Sizin ruhunuzu, dünyevî olanı aşağılayarak kandırmışlar; ama bedeninizi değil. Halbuki sizde en güçlü şey odur ve şimdi ruhunuz bedeninizin emrine uyduğu için utancı ve kendi utancından sinsi ve yalancı yollara sapıyor.

Sizin yalancı ruhunuz kendine şöyle der: ‘Bence en yüce şey, hayata tutkusuz olarak bakabilmektir. Köpek gibi dilini çıkararak bakmak değil. Ölmüş

---

<sup>1420</sup> Efe Elmas, a.g.m.

bir irade ile bencilliğin tutkusundan ve müdahalesinden uzak, soğuk ve uçuk bir suratla, tabii ki sarhoş ay gözleriyle bakmalı!

Kandırılmış olan kendini şöyle kandırır: ‘Bence en sevimli şey toprağı, ayın sevdiği gibi sevmek ve onun güzelliğine ancak gözle dokunmak. Bence en lekesiz anlayış, yaşayanın karşısında yüz tane gözü olan bir ayna gibi bulunabilmek ve başka bir şey istememektir.’<sup>1421</sup>

*Değmedikleri Yerde Bahçeler*’deyse mesele ayın samimi olup olmaması değildir. Zira onun ünlemlerinin yanık olması da çekilen acı- “varlık acısı”<sup>1422</sup>- hususunda bir samimiyet ifade etmektedir. Ancak ortada yolunda gitmeyen ve heba olan bir şeyler vardır. Burada mesele müritlerin mürşitten ışıık alamayacak durumda olmasıdır.

Buhurdanlar kapalı mekânlarda bu mekânların havasını güzelleştirmek için kullanılırlar; oysa şiirdeki buhurdan (ay), açık havada yanmaktadır. Ne var ki buhurdanların yakılması açık havada bir fayda sağlamaz, böyle bir şeye gerek yoktur. İstanbul ağzında “ok meydanında buhurdan yakmak” deyimini de lüzumsuz ve nafiye çabalar için kullanılmıştır. *Değmedikleri Yerde Bahçeler*’deki buhurdandan savrulan yanık ünlemler de boşa gitmektedir; çünkü hiç kimse onları duyamamaktadır. Şiirin beşinci ve altıncı dizelerinde bu durumun sebebi açıklanmıştır. Bunalımlar Çağı’nda günahkâr ve ümitsiz insanların buldukları konumun “umutsuzluk açısı” ve “yanlış halka” olduğu ve böyle bir konumda bulunan insanların da bir şeyleri unuttuğu dile getirilmiştir.

“Dalgın tireler eski bir sıcak bir taş üzere/ uzanmışken, unutmuşken direnmeyi/ biricik umutsuzluk açısında” dizelerinde “Dikişte kullanılan pamuk ipliğı”, “Pamuk ipliğinden yapılmış”, “mahalle” , “saban oku” ve “1)kısık çizgi 2) uzun çizgi”<sup>1423</sup> anlamlarına gelen tire sözcüğü insanın ya da bir insan yerleşim alanı olan mahallenin; onların üzerine uzandıkları eski, sıcak taş ise arzın metaforudur. Taşlar, değışmezliğin ve kalıcılığın simgesidir<sup>1424</sup>. Şiirde de tireler gelip geçicidir, taş ise kadimdir. Taşın üzerindeki tireler ne ilktir ne de son. Bir süre sonra yok olacaklar

<sup>1421</sup> Friedrich Nietzsche, a.g.e., ss. 117-118.

<sup>1422</sup> Yücel Kayıran, “Felsefi Şiir”, Yücel Kayıran, a.g.e., s. 57.

<sup>1423</sup> “Tire”, *Büyük Türkçe Sözlük*, <http://www.tdk.gov.tr> [11.12.2013].

<sup>1424</sup> M. L. Von Franz, “Bireyleşme Süreci”, Carl G. Jung, a.g.e., s. 206.

ve yerlerini başka tirelere bırakacaklardır. İnsanlar ya da insan yapımı yerleşim yerleri geçiciliği ve dayanıksızlığı dolayısıyla tireye benzetilmiştir.

Türkçede “pamuk ipliğiyle bağlanmak” deyimini her an bozulmaya, kopmaya hazır durumlar için kullanılır. İnsanın can bağı da her an kopmaya hazır olduğu için pamuk ipliği gibidir. “Pamuk ipliğiyle bağlanmak” deyimini de daha çok insan hayatını anlatmak için kullanılmaktadır. Esasen insanın hayat mücadelesi zannedilenden çok daha erken, daha hayata gözlerini açmadan önce başlamaktadır. Ana rahminde bulunan fetüs, “plasenta” adı verilen oksijen, besin, artık madde aktarımına imkân veren nazik bir doku ve onun devamı olan “göbek kordonu (bağı, ipi)” sayesinde yaşar. Ama bu plasenta vurma, çarpma vb. gibi ani ve ters hareketlerle zarar görebilir ve bu durum gebeliğin sonlanmasına, fetüsün ölümüne yol açabilir. Bebek, bu bağ zarar görmeden dünyaya gelip hayata gözlerini açmaya başarır. Ama mücadele bitmez, daha da amansız bir hâle gelir. Öyle ki insan ve insana dair her şey bu hayatta arz üzerindeki pamuk iplikleri gibidir.<sup>1425</sup> Ya da Ayten Güner’in *Adak Ağacı* isimli öyküsündeki yaşlı bir adamın ifadesiyle bir adak ağacındaki renkli çaputlar gibidir:

(...)

–İyi misin Yeşim kızım? Sen gerçekten iyi misin?

–İyiyim İlyas Amca, merak etmeyin siz sakın. Bu ev, siz... neden bilmiyorum ama içim tuhaf oldu işte, diyerek eğreti bir gülümseme ekledin sonuna. O gülümseme yaşlı adamı üzülmeğe ya da endişelendirmekten koruyacakmış gibi.

–Ben annenden alıyorum hep haberleri. Zor günler geçirmişsin. Hep dua ettim senin için ... Atlattır, dedim bizim kınalı yaramaz kız, hepsini atlattır, göreceksiniz.

Yaşlı adamın gözlerindeki ışığı yakaladın, gözlerini alan o ışığı. Orada sorulmamış sorular vardı, dokunulmayan yaralar, açılmamış mektuplar... Bu odaya girdiğinde, taşıdığını ve her yere yaydığını düşündüğün ışığı tekrar yakalamaya çalıştın.

–Atlattım İlyas Amca, gerçekten atlattım.

–Kızım adak ağaçlarında sallanan renkli çaputlar vardır ya, bilirsin hani, kadınlar dilekleri için bağlarlar; işte onlara benzetiyorum her birimizi... Hayat ağacına aynı onlar gibi asılıyoruz bir yerlerine kızım. Bazen inanıyoruz, inanmayı istiyoruz belki, bazen de hiç inanmadan ilişiyoruz bir dalına... Büyük, küçük dileklerimiz için bağlıyoruz kendimizi. Başka türlü de olmuyor ki Yeşim kızım, başka yolunu da bilmiyoruz ki! Renkli çaputlar gibi sallanıp duruyoruz hepimiz.

<sup>1425</sup>“Yaşamın Pamuk İpliğine Bağlı Olması Deyiminin Kökeni Nedir?”  
<http://www.kolikler.com/liste/cevap/21231/merak-ettiklerimiz/> [11.12.2013].



Kiminin dilekleri gerçek oluyor, kimi ömrünün sonuna kadar o dalda kalıyor...<sup>1426</sup>

Öyküde de belirtildiği gibi ölümlü ve aciz insan umutlarıyla hayata tutunur; ne var ki *Değmedikleri Yerde Bahçeler*'de söz edilen insanların geleceğe dair umutları da kalmamıştır. Şair onların içinde buldukları hâli “ümitsizlik açısında” diye betimler. Şiirde değinilen umutsuzluk aslında evrensel bir meseledir, insanlığın en temel meselelerinden biridir. Bunun sebebi ise insanın “diyalektik bir varlık” olmasıdır. Zıtlıkların bir biresimi olan insan sonluluğu ve sonsuzluğu içinde taşımaktadır. Sonluluk ve sonsuzluk onun iki ayrı mevcudiyetidir ve insan bu iki mevcudiyet arasında sıkışıp kalmış durumda kendi olmaya çalışmakta ve kaçınılmaz olarak umutsuzluğa düşmektedir. Bu duygu, duygusal ve maddî şartları ne olursa olsun hemen bütün insanların benliklerini sarıp kuşatmaktadır ve çağdaş tıp bilimi de de problem teşkil eden bu duyguyu kontrol edememekte, onun yol açtığı problemlere bir çözüm getirmekte yetersiz kalmaktadır. Günümüzün bilimsel ve bilgisel paradigması umutsuzluğu açıklamakta başarısızdır. M. Mukadder Yakuboğlu'na göre kapitalist bir sistemin maddeci bir anlayışının belirleyiciliğinde olan tıp biliminin elinden ancak bu kadarı gelmektedir:

(...) Kapitalist-teknolojik devrimin hegemonyası altında kalan tıp bilimi umutsuzluğu bazı insanların yaşamlarının belirli sürelerinde yakalandığı depresyon (melankoli) hastalığının bir semptomu olarak değerlendirmektedir. Kierkegaard'ın umutsuzluğu reddetmenin, umutsuz olmadığını söylemenin de umutsuzluk olduğunu belirttiği durumu aynen tıp dünyasının içinde görüyoruz. Umutsuzluğu maddeselleştirmeye çalışan psikiyatri, antidepresan adını verdiği bir grup ilaçla yaratmak istediği biokimyasal değişimlerle insan ruhunu umutlu, mutlu bir hâle çevirmeye çalışmaktadır!

Modern bilim gibi Kierkegaard da umutsuzluğu bir hastalık olarak değerlendirmiştir; ama modern bilimin tersine onu maddîleştirmemiştir. Bu düşünürü göre umutsuzluk günümüzün bilimsel ve bilgisel paradigmasının açıkladığının tam tersine bir uyumsuzluktan değil kişinin kendisine yöneldiği bir ilişkiden ileri gelmektedir. İnsan sonlu mevcudiyetinin içine çekilmekte ve mutluluğunu da bu mevcudiyetinin içinde aramakta; bunun sonucunda da kaçınılmaz olarak umutsuzluğa düşmektedir; çünkü onun kendisini yaratan güçle; yani mevcudiyetinin aşkın yönüyle

<sup>1426</sup> Aysen Güner, “Adak Ağacı”, *Adam Öykü*, İstanbul: Şefik Matbaası, sy. 49 (Kasım- Aralık 2003), ss. 137- 138.

irtibatı kopmuştur. Bu kopuşu yaşayan insan ruhunu bütünleyecek kendi içindeki sonsuzluğa kendi çabasıyla ve tek başına ulaşmaya çalışmaktadır. Oysaki tek başına sonsuzluğa ulaşabilecek müktesebata sahip değildir, bu yüzden de her zaman umutsuzluğa düşmekte ve hep ıstırap çekmektedir. Sonsuzluk ve sonluluğun, geçici ve kalıcının, özgürlük ve zorunluluğun bir biresimi olan insan için umutsuzluk bir hastalıktır: “ölümcül hastalık”. Burada ölümcül şu anlama gelmektedir: “Bu hastalıktan ölümesinden veya bu hastalığın fiziksel ölümlerle sona ermesinden çok, bu hastalığın işkencesi, can çekişen ama ölemeden ölümlerle savaşan kişi gibi ölememektir, sürekli bir can çekişme hâli içindedir.” Bu hastalığı “kendisinden sonra hiçbir şey bırakmadan ölüme giden bir hastalık” olarak da ifade edebiliriz. Peki, umutsuzluk sadece mahvedici bir hastalık mıdır? Bir kusurdan mı ibarettir? Hayır, zira benin gelişmesi de umutsuzluktan geçerek mümkün olmaktadır.<sup>1427</sup>

Kierkegaard kendi olma yolculuğu içinde her zaman “ben”e eşlik eden bu mahvedici ve geliştirici duyguyu “ben”in biresimlerini göz önünde bulundurarak ve bilinçlilik açısından kişileştirmiştir. Buna göre şiirde söz edilen insanların umutsuzluğu benin sonluluk ve sonsuzluk bileşenleri açısından ele alındığında “sonludaki umutsuzluk veya sonsuzluğun eksikliği” olabilir. İnsanların direnmeyi unutmaya noktasına gelmesi onların sonluluğun içinde hapsedildiğini, ben’inin sonluluğunun içine kapandığını gösterebilir. Bu durumda kişi sonsuzluktan yoksundur ve bu yoksunluk onu umutsuz bir şekilde sıkarak sınırlandırır. Onun beni, “ahlaksal darlık ve yoksuluk” içine düşmüş; “bir sayı”, “fazladan bir insan varlığı”, “sonsuz bir sıfırın yinelenmesi” olmaktan öteye gidememektedir. Bu yüzden de sonunda öyle bir noktaya gelir ki kaybolur. Kierkegaard bu durumu “asıl olanın eksikliği veya ondan sıyrılma”, “tinsel olarak iğdiş edilme” diye ifade etmiştir. İnsan etrafındaki kalabalıklar arasında ve yoğun meşguliyetler içinde kendisini unutmakta, kendi olmayı çok zor bir şey olarak görmekte ve kendi olmaya cesaret edememektedir. Ona kendi olmaktansa diğerlerine benzemek daha cazip gelmektedir; çünkü “bir taklitçi” ya da “yığın içinde kaybolan bir numara” olmak daha kolay ve

---

<sup>1427</sup> M. Mukadder Yakuboğlu, “Çevirenin Önsözü”, Soren Kierkegaard, a.g.e., ss. 8-9.

tehlikesizdir. Kierkegaard böyle insanların hayatta çok büyük başarılar kazanabileceğini ve çok büyük yerlere gelebileceğini; ama ne yaparlarsa yapsınlar kendi olamayacaklarını belirtir:

(...) Bir insan mükemmel bir biçimde görünürde insanî, geçici bir yaşam sürebilir, başkalarının övgüleri ile şerefe, itibara ve dünyasal tüm amaçların ele geçirilmesine doğru yol alabilir. Çünkü yüzyılımız, söylendiği gibi sadece kendi cinsinin dünyaya adanmış, yeteneklerini kullanan, paraları yığan, söylendiği gibi başarıya ulaşmış insanların, önceden öyle olacakları görülen artistlerden, vd.den oluşmuştur, bunların isimleri belki tarihe geçecektir ama gerçekten kendileri mi idirler? Hayır, tinsel olarak ben'leri; her şeyi tehlikeye atacak ben'leri, Tanrı karşısında mutlak olarak ben'leri yoktu... ne kadar bencil olsalar da ben'leri yoktu.<sup>1428</sup>

Günümüzün dünyasında pek çok insan böyledir, alabildiğine bencil ama bir “ben”den yoksun. İnsanın kendi sonluluğunun içine kapanması modern zamanların kanayan yarasıdır.

Bize göre şiirde söz edilen insanların dirençsizliğinin sebebi “zorunluluk içinde umutsuzluk veya olabilirin eksikliği” dolayısıyla. Burada mesele kişinin olasıdan yararlanmak ya da inanmak isteyip istememesidir. İnsanlar çoğunlukla olumsuzlukların başına gelmeyeceğini tasarlayarak mümkün olana, umuda sarılmayı kâfi görürler. Ne var ki günün birinde düşünölmek istenmeyen olumsuz olaylar başlarına gelebilir. Kierkegaard’a göre böyle bir durumda inançlı bir insan yitirdiğini itaat ettiği ya da göze aldığı şeyde görüp duyumsar; fakat inanmaya devam eder ve bu onu heba olmaktan kurtarır. “Tanrı için her şeyin mümkün olduğuna inanmak” onun kurtuluş için benimsediği yoldur. Kendisini Tanrı’ya teslim eden bu insan metanetini koruyacak ve belki de Tanrı gerçekten onu duyacak ve onun yaralarını saracaktır:

Böylece belki korkudan kurtulmasını sağlayarak, belki her beklentiye karşın mucizevi, kutsal yardımın ortaya çıktığı dehşet aracılığıyla Tanrı müminin yardımına koşar. Mucizevî, çünkü bir insanın ancak bundan on sekiz yüzyıl önce kurtarıldığına inanmak ne büyük bir erdemli görünmedir! Mucizenin yardım etmesi her şeyden önce kurtuluş olanaksızlığı ve daha sonra bizi kurtaran bu gücün karşısındaki dürüstlüğümüz dolayısıyla sahip olduğumuz tutkulu zekâya dayanmaktadır.

Ne var ki insanların pek çoğu böyle bir olabilirlikten yoksundur: “(...) onlar bu mucizeyi keşfetmek için zekâlarını bile kullanmadan yardımın olanaksızlığını

---

<sup>1428</sup> Soren Kierkegaard, a.g.e., ss. 43- 45.

haykırırlar ve daha sonra nankör insanlar gibi yalan söylerler.” Böyle insanlar için şeylerin hepsi bir zorunluluk veya bayağılık hâline gelmiştir. Onlara “gerekirci, kaderci kişiler” de denebilir. Gerekirci, kaderci kişiler de benlerini kaybetmiştir; çünkü zorunluluk onlara başka hiçbir alan bırakmamıştır, onlar için zorunluluktan başka hiçbir şey yoktur. Onların serüvenlerini yiyecekleri altına dönüştüğü için açlıktan ölen kralinkine benzemektedir. İkisinde de söz konusu olan katıksız bir zorunluluğun kişiyi yok etmesidir. Olabilirlik ile zorunluluğun bir biresimi olan kişiliğin müddeti soluk alma edimindeki gibi nefeslerin yerlerini bir diğerine bırakmasına tabi bulunmaktadır. Dolayısıyla olabildiriden yoksun kişilerin benleri nefessiz kalır ve boğulur. Kierkegaard’ın ifadesiyle “Saf zorunluluk solunamaz ve ben’i adamakıllı boğar.” Kişi “saf olabilirlik” ve “zorunluluğun yokluğu” Tanrı’yı yitirmiş ve nefes alamaz; yâni dua edemez hâle gelmiştir. “İçe atma” , “özü gereği suskunluk” ve “sessiz boyun eğme” gibi dirençsizliğin kipleri dua edemeyen, dua etmekte yetersiz kalan bu kişinin tapınma şekilleridir. Kierkegaard “darkafalı” diye nitelendirildiği sonsuzluktan yoksun kişilerin de gerekirci, kaderci kişiler gibi olabildirlikten yoksun olduğunu belirtir. Ama onlarda olabildiriden yoksunluğa ek olarak bir de “kafa eksikliği” bulunmaktadır. Onların imgelemleri kaderci gerekircilerinki gibi geniş değildir. Böyle kimseler bir olasılığa takılı kalıp bu olasılığın sınırlarını aşamadıkları için Tanrı’yı bulamazlar:

(...) Her zamanki gibi hayalden yoksun olan dar kafalı, ister şarap tüccarı, ister başbakan olsun, olayların gidişi üzerinde sıradan bir deneyim birikimi içinde olasılığın sınırlarını, şeylerin olağan sürecini yaşar. Bu şekilde dar kafalı ne ben’e ne de Tanrı’ya sahip olabilir. Çünkü bu ikisini keşfetmek için imgelemin bizi olasılığın buğusu üstünde besleyip yaşatması; bizi olasılıktan çekip çıkarması ve her deneyimin ölçüsünü aşan şeyi olabilir hâle getirerek umut etmemizi ve korkmamızı veya korkmamamızı ve umut etmemizi bize öğretmesi gerekir. Ama darkafalının imgelemi kesinlikle yoktur, o, hiçbir imgelemi istemez ve ondan nefret eder. O halde dar kafalı için hiçbir ilaç yoktur. Ve bazen varoluş, ondaki papağanın bayağı bilgeliğini aşarak, korku yardımıyla ona yardım ederse umutsuzluğa düşer, yani böylece durumunun umutsuzluk olduğu ve Tanrı tarafından bir ben’i kesin yok oluştan kurtarmak için gereken inancın olabildirliğinin onda eksik olduğu apaçık görülür.<sup>1429</sup>

Kierkegaard’ın sonludaki umutsuzluk içindeki insanlar hakkındaki görüşleri *Kur’an- ı Kerim*’de söz edilen kalpleri mühürlenmiş insanları çağrıştırmaktadır:

<sup>1429</sup> Soren Kierkegaard, a.g.e., ss. 48- 52.

“Allah onların kalplerini ve kulaklarını mühürlemiştir, gözleri üzerinde bir perde vardır. Onlar için büyük bir azap vardır.”<sup>1430</sup>

Onlara de ki: “Ne dersiniz? Şayet Allah, kulaklarınızı sağır, gözlerinizi kör etse ve kalbinizi de mühürlese, Allah’ın dışında onları size getirecek olan ilah kimdir?” Bak; Biz delilleri nasıl da değişik bir şekilde izah ediyoruz da sonra onlar yine (anlamayıp) yüz çeviriyorlar.<sup>1431</sup>

Nefsânî arzularını ilahlaştırması ve Allah’ın da bunu bilmesi sebebi ile kendisini saptırdığı, kulağını ve kalbini mühürlediği ve gözü üzerine bir perde çektiği adamı gördün mü? Allah’tan sonra kim onu doğruya ulaştırabilir? Siz hâlâ öğüt almaz mısınız?<sup>1432</sup>

Bu ayetleri okuyan insanların aklına ister istemez ilk başta “Bunlar kalpleri ve kulakları mühürlenmek, gözleri perdelenmek suretiyle cebren/zoraki Allah tarafından kâfir kılınıyorlarsa onlara azap edilmesinin mantığı nedir, bu durum adalet ilkesine ters düşmez mi?” , “Allah Teala insanların iradesine müdahale edip onları sapıklık içinde mi bırakmaktadır?” gibi sorular gelmektedir. *Kur’an-ı Kerim*’de bunlara paralel pek çok ayet vardır.<sup>1433</sup>

Bu ayetler din bilginlerince geçmişten günümüze tartışılmıştır ve bu ayetleri cebre yorumlayan görüşler de vardır; ama bu görüşler *Kur’an-ı Kerim*’in bir boyutunu dikkate almakta ve öteki boyutunu ise ihmal etmektedir. *Kur’an-ı Kerim*’de “mutlak güç ve otoritenin, mutlak iradenin ve yaratmanın Allah’tan başkasına isnat olunamayacağı” dile getirildiği gibi “Allah’ın birtakım emir ve yasaklarına muhatap olan insanın, yaptıklarından sorumlu bir varlık olduğu” üzerinde de durulmaktadır. İnkâr edenlerin iman ertmelerine hiçbir engel bulunmadığı ilan edilmiş, onların delalete düşmelerine neden olan hususlar da açıklanmış, peş peşe uyarılar gönderilerek hidayet için de yollar gösterilmiştir. Yaratıcının bu lütfuna karşı doğru yolu reddetmekte ısrar edenlerin ise iman etmeyecekleri hükmü verilmiştir. “Kalplerin mühürlenmesi”, “kalplerin eğriltilmesi”, kulaklara ağırlık konması” gibi Kur’anî kavramların bunlar göz önünde bulundurularak mütaala edilmesi gereklidir.

---

<sup>1430</sup> Bakara 2/7, Elmalılı M. Hamdi Yazır, *Kur’an-ı Kerim’in Yüce Meali*, sadeleştiren Mustafa Kasadar, s. 8

<sup>1431</sup> Enam 6/46. Elmalılı M. Hamdi Yazır, *Kur’an-ı Kerim’in Yüce Meali*, sadeleştiren Mustafa Kasadar, s. 61

<sup>1432</sup> Casiye 45/23, Elmalılı M. Hamdi Yazır, *Kur’an-ı Kerim’in Yüce Meali*, sadeleştiren Mustafa Kasadar, s. 234

<sup>1433</sup> Hakkı Yılmaz, “Allah’ın Kalpleri Mühürlemesi”, 15. 01. 2006, <http://www.istekuran.com> [13.12.2013].

Yaratıcının hidayeti ve dalaleti tümüyle kendisinin kullarına yönelik cebrî iradesiyle olmamaktadır; bu, kulların ceht ve gayretine bağlıdır. Yaratıcı hiç kimseyi imana veya küfre zorlamamaktadır. Örneğin Nisa sûresinin 155. ayetinde inkârcıların kalplerinin mühürlenmesi ya da kılıflanması onların iradelerini bu doğrultuda kullanıp seçimlerini buna göre yapmalarına bağlanmıştır. Yusuf sûresinin 105. ayetinde inkârcıların Allah'ın varlığını ve birliğine kanıt olan, yeryüzü ve gökyüzündeki pek çok şeyi görmek istemedikleri için yüzlerini çevirdikleri dile getirilmiş, böylelikle de kalplerin mühürlenmesi ve kılıflanmasının anlam ve nedeni ile bunda kulların irade ve seçimlerinin etkisi izah edilmiştir.<sup>1434</sup>

Rûm sûresinin 59. ayetinde hidayetin ışıklarından mahrum edilip dalaletin karanlıklarında bırakılanlardan “ilimden nasibi olmayanlar” diye söz edilmiştir. Burada söz edilen kişiler kavrayış bakımından cahil olan, gözlerinin önündeki hakikatleri görmezden gelmekte inat edenlerdir. Bu kişiler hakikati görmemek ve kulak vermemekte inat etmeleri, iradelerini kötüye kullanmaları sebebiyle kendi bağınazlıklarına terk edilmişlerdir.<sup>1435</sup> Peygamberlerin ve öteki davet edenlerin hikmetleri, uyarıları onlara tesir etmemekte ve onlar yaşadıkları süre içinde doğru yolu bulamamaktadır. Çünkü inkâr etmedeki ısrarları giderek onların anlama kapasitelerini köreltir ve anlayışları da kapanır.<sup>1436</sup>

Konunun daha iyi kavranması için “kalp” , “mühür” , “mühürleme” , “kalbin mühürlenmesi” kavramlarının ne anlama geldiğinin de çok iyi bilinmesi gereklidir. Kalp, “bireyin ortası, özü” anlamına gelmektedir, dolayısıyla yürekten de kalp diye söz edilmiştir. Eskiden Araplar yüreği “düşünce ve tefekkürün merkezi” olarak kabul ediyordu. Bu sebeple akıldan da kalp diye söz etmeye başlamışlardır. Zaman içinde akıl ve kalp sözcükleri de birbiriyle eş anlamlı olarak kabul edilir olmuştur. *Kur'an-ı Kerim*'de de kalp sözcüğü ile “kan pompalayan organ” değil “akıl, düşüncenin, tüm

<sup>1434</sup> Davut Küskü, a.g.t., ss. 82, 130- 131, 134

<sup>1435</sup> Ebu'l-Kâsım Cârullah Mahmud b. Ömer Zemahserî, *el-Kessâf an Hakâiki't- Tenzil ve Uyûni'l Akâvil fi Vucûhi't-Te'vil*, Hâşiyelerle nşr. Muhammed Abdüsselam Sâhin, Dâru'l-Kütübi'l-İlmiyye, Beyrut 1995, c. III, ss. 472-473'ten naklen: Davut Küskü, a.g.t., s. 87.

<sup>1436</sup> Süleyman Ateş, *Yüce Kur'an'ın Çağdaş Tefsiri*, İstanbul: Yeni Ufuklar Neşriyat, 1988, c. V, s. 307'den naklen: Davut Küskü, a.g.t., s. 88.

zihinsel fonksiyonların merkezi olan beyin” kastedilmiştir. Hatem/ mühür “Üzerinde bir kimsenin veya bir kuruluşun adının tersine kazılı bulunduğu ve imza yerine geçen maden, lastik veya başka bir madenden yapılmış alet, damga” ; hatm/mühürleme de “Tab'/damgalamak” demektir. “Tab'/damgalamak” sözcüğünün bir başka anlamı daha vardır. Bu sözcük aynı zamanda “hılkat ve cibilliyet (yaratılıştta şekil verme)” anlamına gelmektedir. Zaten tabii, tabiat, tabiyyet gibi sözcükler de bu sözcüğün türetilmiştir. Daha sonraları insanların eşya üretmek için maddeleri şekillendirmelerine ve para, kitap, dergi, gazete basmalarına da tab denilmiştir. Matbuat(yazılı medya) ve matbaa(basımevi) sözcükleri de bu sözcükten türetilmiştir. “Tab'/basmak” sözcüğünün anlam alanı, “hatm/mühürleme”den daha geniş, “nakş”tan daha dardır. Ayetlerdeki tab'/damgalamak sözcüğü ise hatm/mühürleme sözcüğü ile anlamdaştır. Mühürlemek sözcüğünün mecaz olarak "Bir şey üzerine örtü örtmek, içine bir şey girmemesi için kilitlemek" gelmektedir. Konumuzdaki "Allah'ın kalpler üzerine mühür vurması” işte bu anlam eksenindedir, “akıl yollarının tıkanması, iyi düşünmeye ve bilmeye engel olmak, akılı işe yarar olmaktan çıkarmak” demektir. Burada kastedilen onların kalpleri ve kulakları mühürlendiği, damgalandığı için akıllarını doğru kullanamaması değil, tam tersi akıllarını doğru kullanamadıkları için kalpleri ve kulaklarının mühürlenmesi, damgalanmasıdır. Hevalarını ilah edinen, kendilerini zevk ve sefalara kaptıran kimseler hakikatleri görmek ve duymak istemeyecektir.<sup>1437</sup> Hevalarını ilah edinmek de sonluluğun içine gömülmektir.

*Ölümcül Hastalık Umutsuzluk*'ta ve kutsal kitap *Kur'an- ı Kerim*'de farklı perspektifler aklını doğru yönde kullanmayan, akıl tutulması içindeki kimseleri eleştirmişlerdir. Kendini bayağı arzularına esir etmek, kendi çıkarlarını her şeyden önde tutmak; bencilliğin en üst noktası bir akıl tutulması olarak kabul edilebilir. Bize göre bu iki farklı perspektife bu konuda hak verilebilir. XX. ve XXI. yüzyılda da bencilliğin en üst noktasında olup bir ben'e sahip olmayan kimseler insanlığın başına çok büyük belalar açmıştır.

---

<sup>1437</sup> Hakkı Yılmaz, a.g.m.

Tarih şunu göstermektedir: “Doğru yolda yaşamak, hayat boyu sıkıntı, darlık ve acılara mal olmuştur. Bunun yanında pek çok zalim ve hak tanımaz insan , görünüşte hiçbir sıkıntı çekmeden fütursuzca hayatın tadını çıkartarak yaşar.”<sup>1438</sup> Doğru yolda yaşamamanın bedeli çok ama çok ağırdır, cesaret ve direnç gerektirir. Ne var ki böyle insanların ne cesaretleri ne de dirençleri vardır. Maddî olanaklarını kaybetme riskine ise asla giremezler. Bu sebeple bir “ben”e de sahip olamazlar. Kierkegaard’ın da belirttiği gibi:

(...) İnsanların gözünde tehlike, kaybetme olasılığı nedeniyle riske girmektir. Hiç riskin olmayışı işte bilgelik. Buna rağmen hiç riske girmemek, bu kadar kolay bir şeymiş gibi kaybedilmiş olmasına rağmen riske girerek kaybedilmeyecek şeyi kaybetmek ne korkunç kolaylıktır: Kaybedilen nedir? Kendin. Çünkü riske girersem ve aldanırsam, o zaman (!) yaşam beni kurtarmak için cezalandırır. Ama hiç riske girmezsem o zaman bana kim yardım eder? Belirgin anlamıyla hiçbir şey tehlikeye atılmadığı sürece (bu, kendi ben’inin bilincinde olmaktır) alçakça bu dünyanın tüm olanaklarına kavuşurum ve ben’imi kaybederim.<sup>1439</sup>

Ne efsunlar, ney pırlıtları ne de yanık ünlemler böyle insanları etkileyemez, onların umrunda değildir. Buhurdan boş yere yanmaktadır, Orhan Veli Kanık’ın *Dar Kapı* isimli şiirinde dile getirdiği gibi unutulmuştur:

Yanıyor unutulmuş buhurdan  
Yine gecenin içinde sessiz  
Hatıralarla kabaran deniz,  
Doluyor ruhun oluklarından<sup>1440</sup>

İmgelemi olan olabilirden yoksun dirençsizlere gelince, bunların tipik örneği Ingeborg Bachmann’ın *Malina* isimli romanındaki anlatıcıdır. Onun yeterince imgelemi vardır; ne var ki bu imgelem yalnızca umutsuzluğa düşmek için işler gibidir. Kendisini yatıştırılmamakta, zorunluluğu ılımlılaştıramamaktadır:

Evde yere uzanıyorum, kitabı düşünüyorum, onu yitirdim, şimdi güzel kitap diye bir şey yok, güzel kitabı artık hiç yazamam, güzel kitabı düşünmeyi uzun zaman önce, nedensiz olarak bıraktım, aklıma hiçbir cümle gelmiyor artık. Oysa güzel kitabın varlığına ve onu İvan için bulacağıma çok inanmıştım. Artık hiçbir gün gelmeyecek, insanlar hiçbir zaman olmayacaklar, şiir hiçbir zaman söylenmeyecek, ve onlar, insanlar hiçbir zaman, insanların kapkara, karanlık gözleri olacak, elleri yıkımı getirecek, veba gelecek, herkesin içinde olan bu veba, herkese bulaşmış olan bu veba, herkesi silip süpürecek, çok yakında, bu her şeyin sonu olacak.<sup>1441</sup>

<sup>1438</sup> Hasan Aktaş, *Celladına Gülümseyen Şair İsmet Özel, Metindilbilimsel Bir Çözümleme*, s. 90.

<sup>1439</sup> Soren Kierkegaard, a.g.e., s. 45.

<sup>1440</sup> Orhan Veli Kanık, “Dar Kapı”, *İlk Şiirler I*, İstanbul: Varlık Yayınları, 1966, s. 39.

<sup>1441</sup> Ingeborg Bachmann, a.g.e., s. 291.



Onun başlangıçta ümitleri olmuştur belki; ama art arda gelen iki büyük savaş ve sonra yaşadıkları, hatta âşık olduğu adamın kendisini terk etmesi de pek çok gerekirci kaderci kişinin de başına geldiği gibi onun da ümitlerini yerle bir etmiştir:

Belleğimde, anılarımda bir bozukluk var. Her anı beni parçalamakta. Yıkıntılar içinde o günlerde ümit yoktu, insanlar hâlâ ümit olduğuna birbirlerini inandırmaya çalıştılar, bunu sonradan da söylediler, adına ilk savaş sonrası dönemi dedikleri bir zamana ilişkin betimlemelerle aynı şeyi anlatmaya çalıştılar. İkinci bir savaş sonrası dönemden söz edildiğini ise duyan olmadı. Bu da bir aldatmacaydı. Ben de, kapı ve pencere pervazları bir kez yerine takıldıktan, yıkıntılar kaldırıldıktan sonra, durumun hemen biraz düzeleceğine, yeniden insanların evlerde oturabileceklerine ve oturmalarını da sürdürebileceklerine kendimi neredeyse inandırmıştım. Ama yıllar boyunca bir konut bulabilmek ve o konutta oturmayı sürdürmek üzerine, kimsenin beni dinlemeye istekli olmamasına karşın, ne denli tedirgin olduğum konusunda bir şeyler söylemek istediğim olgusu bile tek başına çok şeyi açıklamaya yeterlidir. Önce her şeyin yağmalanması, çalınması, ticaret konusu yapılması ve birkaç kez alınıp satılması diye bir zorunluluğun söz konusu olabileceğini asla düşünemezdim. (...) <sup>1442</sup>

Zorunluluk içindeki bu umutsuz için yavaş yavaş umuda dair her şey yok olmaktadır. “Varlık’la hiçlik’le, öz’le, varoluş’la ve Brahma’yla olduğu gibi” , “birkaç felsefe seminerinde kavramsal düzeyde” tanıştığı Tanrı’yı da yitirmiş ve dua etmeyi de unutmuştur:

O sıralarda, Rue Monge yakınlarında, Place de la Contrscarpe’a giden yolda, bütün gece açık olan küçük bir içkievinden iki şişe kırmızı şarap almıştım, ama sonra bir şişe de beyaz şarap aldım. Belki kırmızı şarap istemeyen olabilir, diye düşündüm, çünkü insan nihayet kimseyi kırmızı şaraba mahkum edemez. Adamlar uyuyorlardı, ya da uyur gibi yapıyorlardı, ve ben ayaklarımın ucuna basa basa onlara yaklaşıp şişelere bıraktım, bir yanılığa düşmelerini önleyecek kadar yakınlarına bıraktım. Böylece bu şişelerin gerçekten kendilerine ait olduğunu anlayacaklardı. Bir başka gece, aynı işi yine yaptığımda, berduşlardan biri uyandı ve tanrının adını anarak bir şey söyledi, ‘qe Dieu vous...’ , ve daha sonra, İngiltere’de ‘... bless you’ gibisinden bir şeyler duydum. Bu sözlerin hangi bağlamda söylenmiş olduğunu unuttum doğal olarak. Öyle sanıyorum ki şu yeryüzünde yaralanmış olanlar, kimi zaman başka yaralılara böyle seslenirler ve sonra bir yerlerde yaşamaya devam ederler, tıpkı benim de, düşünülebilecek tüm yaraları almış olarak, bir yerlerde yaşamaya devam edişim gibi. <sup>1443</sup> (Vurgulama bize aittir.)

İnsanların dirençlerini ve benlerini kaybetmelerinin sebebi hem iç hem de dış etkenlerden kaynaklanabilir. Çevresinden aldığı telkinler ile yaşadıkları ve tanık oldukları olaylar üzerine kendisinde gelişen olumlu, olumsuz duygu ve tepkiler bir

<sup>1442</sup> Ingeborg Bachmann, a.g.e., s. 252.

<sup>1443</sup> Ingeborg Bachmann, a.g.e., ss. 254- 255.

kişinin ruhsal durumunu, akıl ve düşünme yetilerini etkileyebilmektedir.<sup>1444</sup> Şiirde de yanlış halka diye söz edilen bir olgu vardır. Peki bu olgu dışsal mı yoksa içsel midir? Yanlış halka kişinin kendisinin dışında olan bir güç mü yoksa kendisi midir? Bize göre ikisi de düşünülebilir.

Eğer yanlış halka ile kastedilen dışsal bir şey ise bu felektir. Felek (çarh, çerh, kosmos) “gökyüzü” , “Varolduğu farz edilen her gezegene mahsus gök tabakası.” anlamına gelmektedir. Mecaz olarak “talih, baht, kader gibi fizikötesi olaylara egemen olduğu düşünülen süper ve olağanüstü güç” anlamında kullanılmaktadır. Yükseklik, yücelik, sonsuzluk, berraklık gibi soyut kavramları çağrıştırmaktadır. Eski insanların inanışına göre dünyayı dokuz tane felek ihata etmektedir. Bu inanışta her felekte bir yıldız zihinde canlandırılmış ve bu feleklerin ilk yedisinde yer alan yıldızların insanlar üzerinde olumlu ve olumsuz etkileri olduğu düşünülmüştür. Bu gezici yıldızların dünyaya ve dünyada bulunan canlı ya da cansız her şey üzerinde etkili ve hakim olduğuna inanılmış ve hakim oldukları iklimlerin, saatlerin belirli olduğu bu yıldızların bazıları uğurlu bazıları da uğursuz kabul edilmiştir. Dolayısıyla da dünyada olan biten her ne varsa feleğe dayandırılmıştır. Astronomi disiplinine göre gökyüzü bir eksene göre dönmektedir. Bu dönüş doğudan batıya; yâni tersine doğru olduğu için aldatıcıdır. Eski ve yeni Türk şiirinde şairlerin hemen hepsi felekten şikâyetçidir. Aktaş’a göre kaza ve kadere karşı çıkamayan çoğu şair felekten şikâyetlenerek psikolojik yönden rahatlamıştır:

Âşğın feryatları yedi kat göklere ulaşır. Kaza ve kadere itiraz edemeyen şairler itiraz oklarını feleğin sinesine saplamışlardır. Şairler bu şekilde psikolojik olarak mânen rahatlamışlardır. Feleğin çemberinden geçen şairler felek ile sürekli küstürler. Çünkü dünyada feleğin sillesini en çok şairler yemiştir.<sup>1445</sup>

*Değmedikleri Yerde Bahçeler*'de aldatıcılık özelliği dolayısıyla felekten “yanlış halka” diye söz edilmiş ve insanların başına gelen olumsuzluklar da bir ölçüde feleğe ya da modern zamanlarda insanlar üzerinde belirleyici konumundaki

<sup>1444</sup> Hayrettin Karaman, Mustafa Çağrıcı, İbrahim Kafi Dönmez ve Sadrettin Gümüş, *Kur'an Yolu, Türkçe Meal ve Tefsir*, DİB. Yayınları Ankara, 2003, c. II, ss. 311–312'den naklen: Davut Küskü, a.g.t., s. 89.

<sup>1445</sup> Hasan Aktaş, *Çağdaş Türk Şiirinde Kozmik Âlem*, Edirne: Yort Savul Yayınları, 2008, s. 34.

kapitalist, tahakkümcü sistem gibi felek benzeri bir güce isnat ettirilmiştir. Bu durumda yanlış halka büyük Öteki'dir.

Yanlış halka, kişinin kendi bütünlüğü, enerji alanı olarak da düşünülebilir. Hint felsefesi ve bununla ilgili kimi Asya kültürlerinin anlayışına göre kâinat bütünüyle enerjiden meydana gelen bir alandır ve insanla çevresi de dahil olmak üzere bu alanda yer alan her şey birbiriyle âdeta “görünmez bağlarla bağlı” ve enerjiyle doludur. İnsan bedeninin enerji alanına “aura” denmektedir ve bu alan şakra ya da çarka denilen yedi tane ana ve çok sayıda alt enerji merkezinden oluşmaktadır.<sup>1446</sup> Bu enerji merkezinin tanımı:

Sanskritçe çakra sözcüğü “tekerlek”, “çark” veya “halka” demektir. Enerjetik açıdan ise çakra “girdap” anlamına gelmektedir. Enerji merkezi olan çakra enerjetik bedende halka şeklindedir ve enerji çakra halkasının üzerinde bir girdap gibi dönmektedir. Bunun dışında çakra, iç yaşam enerjisinin döner merkezi, iç enerji kanallarının bulunduğu, enerjinin bedene girip çıktığı ve farklı enerji düzeylerine dönüştürüldüğü bir kesişme noktasıdır.

Bu enerji merkezleri bedenin belirli bölgelerinde; dairesel bölümü bedenin dışında, merkezi ise içinde olacak şekilde yer almakta, bünyelerindeki enerji belirli titreşim büyüklüklerinde dairesel olarak devinmektedir. Onları “bir göbeğin etrafında dönen nilüfer” gibi düşünebiliriz. Çakranın göbeği farklı alanların enerjilerini toplayıp bunların dolaşımını sağlamaktadır. Enerji bu bölümün çevresinde bir girdap gibi dönerek, ritmik olarak devinmektedir. Böylece çakra bir nilüfer gibi daimi ve uyumlu bir devinimde bulunarak enerji dolaşımını denetlemektedir. Omurgaya nilüfer sapları gibi kanallar vasıtasıyla enerjetik olarak bağlanmaktadır. Her çakradaki çekirdek, enerjinin bir tabakadan diğerine yayıldığı birer etkileşim alanıdır. Çakralar zihinsel ve duygusal enerjileri senkronize ederek bir tabakadan diğerine iletip değiştirmektedir. Onların enerjisi aşağı ya da yukarı yönlendirerek, hızlandırıp yavaşlatarak bir tabakadan diğerine aktarmasıyla enerji etkileşimi gerçekleşmektedir. Genel enerji alanından gelen enerji akımının etkisiyle hızla dönen birer girdap gibi devinen çakraların çekirdekleri enerjisi güçlü bir akımla çekerek organlara dağıtmaktadır.

<sup>1446</sup>Alahattin Öztekin, “Vücudumuzun Enerji Merkezi Çakralar”, 12 Mart 2007, <http://blog.milliyet.com.tr> [15.12.2013].

Bu süreçte enerji alanında meydana gelen değişimler çakraları da etkilemektedir. Bireysel davranış şekilleri, bilinç yetkinliği, sağlık durumları vb. onların boyutlarını, renk tonlarını, dokularını, devinme hızlarını, parlaklıklarını ve ritimlerini etkileyen faktörlerdir. Söz gelimi insanın hasta olması durumunda çakraların dokuları değişmekte ve devinimlerindeki uyum bozulmaktadır. Ya da kişisel gelişim bakımından yetkin olmayan bir insanın çakraları kaba dokulu, solgun, küçük ve yavaşken yetkin olan bir insanda daha ince dokulu, parlak, geniş ve hızlıdır. Ruhsal uyanışını gerçekleştirip bütün yeteneklerini geliştiren bir insanda ise çakralar mükemmel bir şekilde çalışmaktadır.<sup>1447</sup> Dolayısıyla çakradaki bir olumsuzluk insanın enerji alanında bir şeylerin yolunda gitmediğini de gösterebilir.

Çakralar arasındaki yedi ana çakradan en düşük titreşim seviyesindeki, kırmızı renkli kök çakrası (muladhara) ile ondan sonra gelen turuncu renkli su çakrası (swadhisthana) bizim için önemlidir. Kök çakrası insanın kuyruk sokumunun olduğu yerde bulunur. Omurga, kemik iliği, sinir sistemi, boşaltım sistemi bu çakraya bağlıdır. Kök çakrası adından da anlaşıldığı gibi insanı toprağa; yani dünya hayatına bağlar. Kişi toprakta mevcut olan yeryüzü enerjisini bu çakra vasıtasıyla alır. Şöyle ki bedene ait enerjilik boyut onu içine alan dünyadaki enerjiyle iç içe olarak varlığını devam ettirmek zorundadır. İnsan da bu enerjiden meydana gelmiş bir varlıktır; yani insan dünyada bulunan elementlerin belli bir düzende bir araya gelmesidir. Onun bedeninin temel maddesi ise toprakta mevcut olan silisyumdur. Öteki maddelerse hava ile sudan meydana gelirler. Çoğu dinî kitap ve öğretilerde de insanın topraktan yaratıldığı dile getirilir. Beş element teorisine göre de insanı hayata bağlayan unsur kök çakrasındaki toprak elementidir. Bu çakradaki enerjileri azaldığında insanlar yaşama isteksizlik duymakta ve intihar etme eğilimleri artmaktadır. Kök çakrası kişinin “koruma alanı”, “yaşam içgüdü”sü, “hayata bağlılığı”dır. Ölmek üzere olan, hayata tutunacak bağları kalmamış hastaların kök çakraları çok zayıflamıştır, renkleri siyahtır. İnsanlar düşüncelerini, hayallerini hayata geçirme gücünü de bu çakradan

---

<sup>1447</sup> “Çakra Nedir?”, <http://www.yogaakademisi.com> [15.12.2013].

almaktadır. <sup>1448</sup> Güneşin doğuşunu ve batışını seyretmenin bu çakraya olumlu etkisi olduğu ileri sürülmektedir.

Su çakrası ise göbeğin iki üç parmak aşağısında, birinci bel omuru bölgesinde bulunur; cinsel enerjinin, arzuların ve yaratıcılığın merkezidir. Üreme ve sindirim organları; böbrekler; mesane; kan, sindirim asitleri vb. vücut sıvılarına yaşama gücü verir. Bunlara ek olarak yaşama enerjisiyle navüsnema bulan bir merkez sağlar. Tatma duygusu ile nefes almadan da mesuldür. Üstelik yaratıcı düşünme de bu çakra sayesinde gelişir. Bu çakra kişinin imgeleme eşiğini yükseltir. Boğaz çakrası ile beraber üreticiliğin ve estetik güzelliğin dışa açılımını gerçekleştirir. Erkek ve dişil beden işlevselliğine katkıda bulunur. Yaşamdan haz duyulmasını sağlar. Cinsel organların idamesi, cinselliğe ilişkin güdüler, mutluluk isteği başlıca biyolojik işlevleridir. Kök çakrası kişiyi bireyleştirirken su çakrası sosyal etkileşimde bulunmaya yönlendirir.<sup>1449</sup> Duygu düzeyi olan bu çakrada ortaya çıkan bir sorun kıskançlık, nefret gibi olumsuz duygu patlamalarına yol açabilir. Bu çakra uyumsuz çalışırsa kişi arzularını bastırmaya çalışır, suçluluk duyar.<sup>1450</sup> Onun tıkanması üretkenliğe ve yaratıcılığa ket vurur. Kişinin iç yaşamının kurumasına; kişide özgüven eksikliğine, cinsiyet problemlerine ve kişinin bedeninden hoşnut olmamasına neden olur. “Biyolojik yaşamın kaynağı” olarak kabul edilen su ile tanımlanır. Suyun veya denizin derinliklerindeki muazzam gücün ve gizemin vücuda gelmesiyle simgelenir.<sup>1451</sup> Mehtabı ve akan suları izlemenin de elementi su olan bu çakraya olumlu etkisi olduğu ileri sürülmüştür.<sup>1452</sup> Bu iki çakra arasında şöyle bir ilişki vardır: Hayatın devam ettirilmesi ve ayrılıkla ilgili olan kök çakrası insanın hayattaki tehlikelerin, ayrıca eşini bulma, sevgi ve cinselliğe dair arzularının da

---

<sup>1448</sup> Alahattin Öztekin, a.g.m.

<sup>1449</sup> Hülya Konar, “2. Sakral Çakra” , <http://hpozitif.com/post/2670637005/2-sakral-cakra> [17.12.2013].

<sup>1450</sup> “Sorunlu Çakranızı Bulun ve Nasıl Açılacağını Öğrenin” , <http://mutluyasamplatformu.blogcu.com> [17.12.2013].

<sup>1451</sup> Hülya Konar, a.g.m.

<sup>1452</sup> “Sorunlu Çakranızı Bulun ve Nasıl Açılacağını Öğrenin” , <http://mutluyasamplatformu.blogcu.com> [17.12.2013].

farkına varmasına yardımcı olur ve onu su çakrasına doğru ilerletir.<sup>1453</sup> Şiirde söz edilen çakra da kök ya da su çakrası olarak düşünülebilir.

Şiirde çakranın kendine kapandığı ve geri dönmeyecek kıvılcımı aradığı dile getirilmiştir. Çakranın dış dünya ile bağlantıları ve zorluklarla mücadele gücü zayıflamıştır. Şiirdeki çakranın kapanmakta (kapanmak üzere) olması ise kişinin ölmek üzere olduğunu, can çekişme hâli içinde bulunduğunu göstermektedir. Çünkü çakraların kapalı oluşu ölüm anlamına gelmektedir<sup>1454</sup>. Geri dönmeyecek kıvılcım ise yaşam enerjisi ya da Benjamin'in "tarihin imgesi" adını verdiği şeydir. Buna göre maddî niteliklerini yitirmek üzere olan nesnelere etraflarına son bir kez ışık saçarlar. İşte tarihin imgesi de bu hâledir. Topluma ve tarihe dair hakikat de yalnızca o anda açığa çıkabilmektedir.<sup>1455</sup>

Şiirde "yanlış halka" diye söz edilen ya da şakrası (çakrası) kapanan kişi sonsuza veya kendine göre umutsuzluk içindedir. Umutsuzluğun bu aşamasında kişinin bilinci güçsüzlüğünün bilinci içerisinde daha da yoğun hâle gelir. Kişi geçici olan şeyleri bu denli önemsemenin, umutsuzluğun güçsüzlüğünü kendisinde fark eder ve bunun sonucunda onun bakış açısı da değişir. Bu aşamada kişinin ben bilincinde bir gelişme söz konusudur. Zira sonsuzluk için umutsuzluğa düşmek bir ben düşüncesini, kişinin kendi sonsuzluğunun mevcut olduğu veya bir keresinde mevcut olabileceği düşüncesini gerektirir; bunlar olmadan mümkün değildir. Hem de burada "umutsuzluğa düşmek için bir ben'e sahip olunduğu bilinci" söz konusudur. Buna karşın kişinin umutsuzluğa düşmesi geçici bir şeyden değil kendisinden kaynaklanmaktadır. Ayrıca burada umutsuzluğun bilinci daha da fazladır ki esasında bu durum da "sonsuzluğun ve benin kaybı"dır. Doğaldır ki insan artık kendi hâlinin umutsuz yapısı hakkında daha da çok bilince sahiptir. Umutsuzluk edilgen bir kötülük olmaktan çıkmış, bir eyleme dönüşmüştür. Onun benden kaynaklanan meydan okuma umutsuzluğundan farkı şudur: Kişi geçici olanı kaybettiği zaman umutsuzluk daima ben'den kaynaklanır; buna karşın dışarıdan kaynaklanıyor izlenimini verir. Fakat ben

---

<sup>1453</sup> Hülya Konar, a.g.m.

<sup>1454</sup> "Çakra Çalıştırma Teknikleri", <http://www.yogaakademisi.com> [15.12.2013].

<sup>1455</sup> Artun Avcı, a.g.t., s. 145.

bu sonuncu umutsuzluktan umutsuzluğa düşerse umutsuzluk ben'den dolayı ya da dolaysız bir tepki olarak gelmektedir.

Bu aşamada önemli bir gelişme şudur ki umutsuzluğun daha da yoğunlaşması kişiyi bir bakıma kurtuluşa daha yakın hâle getirir. Bunun sebebi derinliğinin onu unutuluştan sakınmasıdır. Ben, zayıflığından ötürü kendisini tanımayı reddetmekte, zayıflığını unutmamakta, bir bakıma kendisinden öğrenmektedir. Kendisini bulmak içinse bir müminin yaptığı gibi zayıflığının altında da ezilmek istememektedir. Ne kendisi hakkında bir şeyler bilmek ne de başkalarından kendisi hakkında bir şeyler duymak istiyor gibidir; fakat “tin dışı klan” içerisinde unutuş sayesinde vasat bir insan olarak da varlığını sürdürmekte başarılı olamamaktadır. Zira bunu da yapamayacak denli “aşırı ben” hâline gelmiştir. Az rastlanılan bu umutsuzluk ardında yalnızca yokluğun olduğu lanete uğramış bir kapıdır. Gerçektir; ne var ki kilitlidir. Bu kapının arkasında kendisine itina eden bir ben vardır; ama kendisini sevmek için kâfi derecede kendisi olmasına karşın kendisi olmayı reddetmekte ve bu yüzden de zamanı yanılmaktadır. Kapalılık hâlindeki bu kişi “saf doğallığı” onun düşünsel bir zayıflık olduğunu düşündüğü için küçümsemektedir. Ben'inin gizemleri içerisine hiç kimsenin girmesini istemez, girmezine izin vermez. Çoğunlukla yalnız kalma ihtiyacı içindedir. Nefes almak, uyumak kadar yaşamsal olan bu ihtiyacı diğer insanlardan daha fazla hisseder, bu ise onun daha derin bir yapıya sahip olduğunun göstergesidir. Çünkü Kierkegaard'ın da belirttiği gibi yalnız kalma isteği kişinin içindeki tinselliğin kanıtı ve ölçütüdür:

“Kuş beyinli insanlar sürüsü, birbirinden ayrılamayanların kalabalığı” bu gereksinimi o kadar az hisseder ki muhabbet kuşları gibi yalnız kaldıkları an ölümler! Kendilerine şarkı mırıldanmadıkça uyumayan küçük çocuklara benzerler! Onlara yemek, içmek, uyumak, dua etmek ve âşık olmak, vs. için gerekli toplumsallığı sağlayan şarkı nakaratlarına gereksinimleri vardır. Ama ne Antikçağ ne de Orta Çağ bu yalnızlık gereksinimini göz ardı etmiyordu, ifade ettiği şeye saygı gösteriliyordu. Çağımız, sonu gelmeyen toplumsallığı ile yalnızca suçlulara uygulamayı bildiği yalnızlık karşısında titremektedir. Günümüzde kendini ruhuna terk etmek bir suçtur ve o hâlde yalnızlığın âşığı insanlarımızın suçlularla birlikte aynı kategoride sayılmasından daha normal hiçbir şey yoktur.

Bu kişinin beniyle uğraştığı bu yalnızlık saatleri sonsuzluk ereği taşımasa dahi sonsuzlukla bir nebze ilişkilidir; ne var ki boşunadır. Bir ilerleme gösteremez, kendi

benine ulaşamaz. Eğer umutsuzluk içinde tek başına kalmayı kendisi için yeterli görmezse; ama içinde de onu kurtuluşa götüren bir devrim meydana gelmezse umutsuzluğu ya daima kapalılık arz eden üst bir şekilde tekâsüf edecek ya da hayatını bir gizlilik şeklinde çevreleyen dış dünyaya ilişkin bir kılığa bürünmeyi yıkıntıya dönüştürerek paramparça olacaktır. Sonuncu durumda onun büyük girişimlerin imkân verdiği avunmanın içine atıldığı görülebilir. Unutuluş için çaba harcarken iç dünyasından gelen gürültüler karşısında güçlü bir ilaca ihtiyaç duyar. Ya da umutsuzluk içerisinde, fakat daima, olmayı arzulamadığı benin bilinciyle beraber içinden çıktığı doğallık hâline tekrar gelmek için maddî dünyada unutuşu arar. İlk durumda, umutsuzluk yoğun bir hâle geldiğinde meydan okumaya dönüşür ve güçsüzlük şikâyetlerini ne kadar yalanın sakladığı ve meydan okumanın daima daha önce olarak güçsüzlüğün umutsuzluğunca anlatıldığını serdetmenin hangi eytişimsel gerçek olduğu daha iyi anlaşılır. Eğer sessizlikteki istikrarını sürdürürse hayatına son vermeye bile kalkışabilir. Bu durumda bir sırdaş ile konuşmak tehlikeyi ortadan kaldırabilir. Ancak sırdaşlık da bir umutsuzluğa neden olabilmektedir; bunun üzerine de kapalılık durumundaki umutsuz kendisine bir sırdaş edinip onunla dertleşmektense “susma acısına katlanmayı” tercih etmektedir. Kierkegaard sırdaşı olduğu için umutsuzluğa düşen, bu sebeple kendisini ve sırdaşını öldürmek isteyen insanlar da olduğunu belirtir:

Tam da bir sırdaşa sahip olduğu için umutsuzluğa sürüklenen kapalı insan örneği çoktur. Bu durumda intihar oluşabilir. Bir şair, şiirin sonunu sırdaşın kahraman tarafından öldürülmesi biçiminde düzenleyebilir. Sıkıntılarını birine açma gereksinimi duyan ve sırayla bir sürü sırdaş kullanan iblis bir despotu hayal edebiliriz. Sırdaşlıkta sırası gelenin ölümü kesindir: Sır iletilen kişiler öldürülür. Bir yazar için, aynı zamanda hem sırdaştan vazgeçemeyen hem de ona katlanamayan şeytanî bir karakterin acılı çelişmesini bu biçimde betimlemek iyi bir konudur.

Görüldüğü gibi sonsuza veya kendine göre umutsuzlukta düşüncelerin kurulma şeklinden kaynaklanan bir bozukluk söz konusudur.<sup>1456</sup> Şiirdeki halkanın yanlış olması da bu sorunla bağlantılı düşünülebilir. Bu hatalı halkada yer alan enerjisi zayıflamış çakra da son bir çabayla suya yönelir, yitip giden kıvılcımı (varlığı devindiren yaşam enerjisini. [Kıvılcım zaten “harekete geçiren etken” anlamına

<sup>1456</sup> Soren Kierkegaard, a.g.e., ss. 74- 79.



gelmektedir<sup>1457</sup>.]) suda bulmaya çalışır. Fakat bu dünyadaki maddî varlıklar zamanı geldiğinde kaçınılmaz olarak bir daha geri geri gelmemek üzere ferlerini yitirirler (Fer sözcüğü ışık, aydınlık anlamına geldiği gibi canlılık; güç, kuvvet anlamına da gelir<sup>1458</sup>). Şiirin bu dizelerinde muhtemelen Nietzsche'nin *Erdemliler Üzerine*'sine anıştırma yapılmıştır:

Ah benim kederim şudur: Her şeyin içine yalandan bir ödül ve karşılık uydurmuşlar. Ey erdemliler, sizin ruhunuzun derinliğine de! Fakat benim diyeceğim şu ki, ruhlarınızın dibini bir domuz burnu gibi deşmeli. Sapan sürüleri demek istiyorum size. İçinizdeki bütün sırlar dışarı çıkmalı; hırpalanmış bir hâlde meydana çıktığınız zaman yalanınız da meydana çıkacak. Çünkü sizce gerçek şu: Kin, ceza, ödül, karşılık gibi kirli sözleri kabul edemeyecek kadar temizsiniz. Erdemlerinizi bir ananın çocuğunu sevdiği gibi sevdiğini söylersiniz; fakat bir ananın sevgisine karşılık ödül beklediği nerede duyulmuştur?

Erdeminiz en çok sevdiğinizdir. Sizde halkanın susuzluğu var. Her halka kendine ulaşmak için çaba sarf eder ve bükülür. Erdeminizin her eseri sönen bir güneş gibidir. Onun ışığı her zaman yoldadır; fakat bu yolu ne zaman bitirecek? Böylece erdeminizin ışığı iş bittikten sonra bile yoldadır. O unutsa ve ölse bile ışık huzmesi yaşar ve hareket eder. Erdemliler, ruhunuzun derinliğindeki gerçek şudur: Erdeminiz sizindir ve yabancı değildir. Bir zar ve örtü değildir. Fakat öyleleri de vardır ki, onlarca erdem bir kırbaç altında kıvrılmaktadır. Ve siz onun çılgınlığını çok işittiniz. Bazıları günahlarının çürümesine erdem der ve bir gün kinleri ve kıskançlıkları susunca adillikleri uyanır ve onlar mahmur gözlerini ovar.

Yine bazıları vardır ki, aşağıya doğru çekilirler ve şeytanlarını da çekerler; fakat battıkları oranda gözleri tutkularının tanrılarına doğru özlemle bakarlar. Siz erdemlilerin kulağına şu çılgınlık da gelmiştir: 'Ben ne değilsem tanırım ve erdemim odur.'<sup>1459</sup> (Vurgulama bize aittir.)

Gerçek erdemın daha iyiye ulaşma çabası olduğunu savunan Nietzsche'ye göre evrenin mekanik düzeni "güç istemi (will to power)" diye adlandırdığı bir ilkeye dayanmaktadır. Bu ilke Nietzsche felsefesindeki en önemli kavramlardan biridir. Nietzsche'nin onunla kastettiği evrendeki mekanik düzeninin daimî bir özelliğidir. O, ancak evrendeki bu düzenin yok edilmesiyle ortadan kaldırılabilir. Nietzsche'ye göre evrende güç istemi ilkesi hüküm sürmekte; yâni güçlü olma arzusu iş başındadır. En gelişmemiş organizmadan en gelişmişine değin canlıların tamamında esas erdem bu özü korumaya çalışmaktır. Canlılarda görülen her ne varsa da "bu özü korumanın bir dışavurumu"dur ve hayat güç isteminden meydana gelmiştir. Canlı varlığın

<sup>1457</sup> "Kıvılcım", *Güncel Türkçe Sözlük*, <http://www.tdk.gov.tr> [17.12.2013].

<sup>1458</sup> "Fer", *Güncel Türkçe Sözlük*, <http://www.tdk.gov.tr> [17.12.2013].

<sup>1459</sup> Friedrich Nietzsche, a.g.e., ss. 89- 90.

hayatta kalmak için kendisini korumaya çalışması bile güç isteminin etkisiyledir.<sup>1460</sup> Tabii, hayatta kalma mücadelesi güç isteminin ne tek ne de en önemli amacıdır. Bu istemle asıl hedeflenen şudur: “Gücü muhafaza ederek hayatta kalmak yerine gücü kullanarak hayattan daha fazlasını yapabilmek, hayata hareketlilik ve canlılık katabilmek.” Nietzsche felsefesinin yaşam tasvirinde de bu ilke bir temel olmuştur. Yaşam, değişim ve oluş olmak üzere iki unsura göre ele alınıp tanımlanmıştır. Güç, “bir şeyi yapabilme”; güçlü olma ise “hedef edinilen bir şeyi yapabilme” anlamına gelir. Kişi kendisini istediği ve hedeflediği bir şeyi yapabildiği zaman güçlü hisseder.<sup>1461</sup> Varlıkların devinebilmesi için de belirli bir güç gereklidir. Dolayısıyla güç istemi ve hareket arasında da paralel bir ilişki söz konusudur.

Yaşamın devingenliği değişimi beraberinde getirmekte, canlı varlık da gücü arzularken esasında olduğundan daha yetkin olmayı, her zaman kendisini aşmayı arzulamaktadır. Burada güç “uzanıp yakalanabilecek, orada duran bir şey” , “bir obje” olarak anlaşılmalıdır; “eylemin kendisine yönelik” , “eyleme içkin” olarak düşünülmelidir. İsteme, onun içkinliği; hem etkisi hem de hedefidir. “Güç ile egemen olma” ile bir bitim değil süreç gösterilir. Güç, bir imkân olarak kabul edilir; onunla kastedilen de ne “gücü isteme terimindeki bir güç gösterisi” ne de “direnme yeteneği”dir. Nietzscheci terminolojide bu sözcükle daha çok “kendini aşma sürecinde bir başarı” kastedilir. Bu başarı ise şu anlamda düşünülmelidir: “kendi üzerinde güç uygulayan bireyin başarısı”.<sup>1462</sup> Birey kendisi üzerine güç uygular, daimî olarak kendisini aşma eğilimindedir.<sup>1463</sup> Onun içinde yer aldığı evren de özünde çok ama çok büyük bir güçtür:

başı sonu olmayan bir güç; dalgalanan, çağılayan güçler denizi; boyuna değişen sonsuz bir dönüş; kendi kendisiyle çelişen ama yine doluluktan yalına dönen, çelişmelerden uyuma varan, kendi kendine evet diyen, kendi kendini özleyen bir oluş; hiçbir zaman doymayan, hiçbir yorgunluk duymayan bir oluş.

<sup>1460</sup> Ahmet Cevizci, *Felsefe Terimleri Sözlüğü*, İstanbul: Paradigma Yayınları, 2003, s. 176’dan naklen: Demet Köse, a.g.t., ss. 10- 11

<sup>1461</sup> Ionna Kuçuradi, *Nietzsche ve İnsan*, Ankara: Türkiye Felsefe Kurumu Yayınları, 1999, s. 40’tan naklen: Demet Köse, a.g.t., s. 11.

<sup>1462</sup> Metin Coşar, *Nietzsche Anlamada Yeni Bir Yol*, Ankara: ODTÜ Geliştirme Vakfı Yayıncılık, 2002, s. 28’den naklen: Demet Köse, a.g.t., s. 11.

<sup>1463</sup> Demet Köse, a.g.t., s. 12.

Evrenin özü güç istemi olduğu içindir ki bireyin dahil olduğu hayat ve oluş da bir varoluş ve egemen olma içgüdüsüdür, güç isteminin bir tezahürüdür. Organik mahiyetteki, kendi bünyesinde canlılık ihtiva eden hayatın bu canlılığına karşın ulaşacağı belirli bir amaç yoktur. Esasında belirli bir şey olmayı değil yalnızca güçlü olmayı isteyen güç istemi hayatı meydana getirirken onun amacını da meydana getirmektedir.<sup>1464</sup> İşte insanlığı belirleyen de böyle bir güç ve iktidardır. Yaşayan her canlı gibi insan da eylemlerinin tamamını kendisini korumak için değil “daha fazlası olmak” üzere gerçekleştirir.<sup>1465</sup> Ancak yaşam döngüsü içerisinde doğma, büyüme, gelişme gibi durumlar olduğu gibi Nietzscheci terminolojide “décadance” diye adlandırılan çökme, bozulma, yok olma gibi durumlar da vardır ve décadance da güç istemi gibi zorunludur. İnsan ne kadar çok istese ve uğraşsa da onu ortadan kaldıramaz. Décadance, yenilenme ve gelişmenin de içinde yer aldığı bir zaman aralığı içerisinde onlarla beraber sürer.<sup>1466</sup> Bu bağlamda Nietzscheci perspektife göre gerçek erdem ne karşılığında cennette sonsuza kadar yaşama gibi ödül verilen bir şey ne de insanın dışında olan, onu aşan yüce bir şeydir. Ölümlü bir varlık olan insanın daha yetkine ulaşmak için çaba harcamasıdır. Décadance dolayısıyla insan ile onun eserleri yok olmaya mahkûmdur, günün birinde ışıklarını yitirecek, ışıkları onları geri dönmek üzere terk edecektir; ama güç istemi sayesinde de bu durum belki de daha yetkinin ortaya çıkması için imkân verecektir. Ama mavi gökyüzünde saklı bir cennette bir ölümsüz olarak sonsuza kadar hazlar ve mutluluklar içinde yaşamak da çok çekici ve güzel bir düşür, herkes onu arzular. Nietzsche gibi bu düşü reddedip gülünç bulanlar dahi onun cazibesine kapılabilirler. Onun *Güneş Doğmadan ve Sarhoşluk Şarkısı* isimli yazılarında<sup>1467</sup> bize göre bu arzu sezilir. Belki de böyle bir yer vardır. Hiçlik ile yüz yüze gelmiş; helak eden ama aynı zamanda hayat veren su insanın kolektif bilincindeki bu arketipin gerçekte olup olmadığını biliyordur. Berk’in *Su* isimli sunumsal bir şiirinde dile getirdiği gibi su gören ve bilendir:

---

<sup>1464</sup> Bedia Akarsu, *Çağdaş Felsefe*, İstanbul: İnkılap Kitabevi, 1994, s. 133’ten naklen: Demet Köse, a.g.t., s. 12.

<sup>1465</sup> Demet Köse, a.g.t., s. 12.

<sup>1466</sup> F. Baykan., *Nietzsche’nin Felsefesi*, İstanbul: Kaknüs Yayınları, 2002 s. 11’den naklen: Demet Köse, a.g.t., s. 12.

<sup>1467</sup> Friedrich Nietzsche, a.g.e., ss. 154- 156, 298- 305.

SUYU GÖRDÜM, II

I Suyu  
gördüm.

Su  
her yerde  
su.

Su  
allahın  
yüzünü  
görmüştür.  
(...)

SU, III  
I Mevlana söylüyor  
Su, mecrayı taşa sor der.  
Taş, mecrayı su bilir der.  
Mecra! Uzun olacak. Sus!<sup>1468</sup>

Su, hemen bütün kültürlerde “yaratan, yok edip günahlardan temizleyen ve sonsuz hayat bahşeden, bereketi garantileyen, arındırıp kutsala iştiraki sağlayan kutsal bir güç” diye kabul edilmiştir. Özellikleri dolayısıyla da dünyanın hemen her yerinde izine tesadüf edilebilecek ortak motif ve düşüncelerin ortaya çıkmasına neden olmuştur.<sup>1469</sup> Suyun dinsel bakımdan çok yönlü oluşu tarih içinde ırmaklar, pınarlar etrafında pek çok tapımın ortaya çıkmasına yol açmıştır. Onun “evrenin mayasında bulunan madde olarak edindiği kutsal değer” bu tapımların kaynağı olmuştur. Bunlar, dinî yapıya bağımlı olmayan yerel oluşumlar olarak da değerlendirilebilir. Bu bağlamda hareketlilik arz eden akarsu ilham verir, sağaltır ve yol gösterir. Gücün, yaşamın ve daimiliğin anlatımıdır. Böylelikle özerklik kazanmış ve onun tapımları başka dinî anlayışlara karşın devam etmiştir. Çünkü bu tapımlar yapılarındaki kutsal güçleri her zaman ortaya koyan inanış ve tradisyolar olarak meydana çıkmışlardır, bunun etkisiyle de Neolitik Çağ’dan günümüze değin varlıklarını devam ettirmişlerdir.<sup>1470</sup> Onlar suya atfedilen erdemlerin yansımalarıdır<sup>1471</sup>. Gençlik pınarları, hayat suyu, yaşayan su vb. de aynı metafizik ve dinî gerçekliğin mitik

<sup>1468</sup> İlhan Berk, “Su”, İlhan Berk, *Toplu Şiirler*, ss. 1168, 1172.

<sup>1469</sup> Zeynep Sezal, a.g.t., s. 11.

<sup>1470</sup> M. Eliade, *Dinler Tarihine Giriş*, trc. L. Arslan, İstanbul: Kocabalçık Yayınları, 2003, s. 206’dan naklen: Zeynep Sezal, a.g.t., s. 23.

<sup>1471</sup> G. Bachelard, *Su ve Düşler*, trc. O. Kunal, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları,, 2006, s. 164’ten naklen: Zeynep Sezal, *Su Simgeçiliği ve İlahi Dinlerde Arınma*, s. 23.

formülleridir<sup>1472</sup>. Bundan ötürü kutsallık yüklenmiş pek çok su kaynağı insanların hastalıklarını yenme, gelecek hakkında bilgi alma, tanrılarla iletişimde bulunma aracı olarak kullanılmıştır.

Yunanistan'da çeşitli konularda tanrıların rızalarını almak için kutsal olduğu düşünülen kimi kuyulara hediyeler atılırdı. Hediyein batması kabul edildiğini, suyun yüzünde kalması ise reddedildiğini göstermekteydi. Delphi'deki ünlü Apollon Tapınağı'nın doğusunda kutsal olarak görülen bir su kaynağı vardı ki Apollon'un rahibeleri kehanette bulunmadan önce bu kaynaktan su içerlerdi. Tahiti'de suçluları belirlemek için suya başvururlardı. Bir hırsızın kim olduğunu bulmak için hırsızlığın yapıldığı yerin zemini delinir ve bu deliğe su doldurulurdu. Rahip de hırsızın ruhunu suya göndersin diye Tanrı'ya dua ederdi. Böylelikle de hırsızın görüntüsünün suda yansıtacağı düşünülürdü.<sup>1473</sup> Slavlarda gün doğumlarında genç kızlar kutsal kuyuların başlarına gidip günün birinde evlenecekleri kişinin bir suretini göreceklerine inanarak uzun süre bu kuyuların içine bakarlardı<sup>1474</sup>. Babilliler ise okyanusu "bilgelik evi" diye adlandırmışlardır. Babil mitolojisinde yarı insan yarı balık bir kahraman olan Oannes, Erthrai denizinden çıkarak insanlara kültürü, yazıyı ve astrolojiyi öğretmiştir<sup>1475</sup>. Suyun vahiy gücü olduğu inancına çok geniş bir alanda rastlanmaktadır<sup>1476</sup>.

Bilya, olta makinesinde bulunan bir parçadır. Bilya sayesinde makine daha rahat dönmekte ve balıklar kolayca çekilmektedir. Şiirde suyun bilyayı ölçmesi akış hızına göre bilyanın dönüşünü belirlemesi, dönüşüne yön vermesi anlamına gelebilir. Ölçmek kontrol etmek anlamına da gelebilmektedir. Öte yandan bilyalardan yararlanarak maddelerin sertlikleri de ölçülebilmektedir. Bu durumda su kendi sertliğini, dayanıklılığını bir ölüm bilyası ile ölçmektedir. Bu bilya kara renklidir.

---

<sup>1472</sup> M. Eliade, *Dinler Tarihine Giriş*, trc. L. Arslan, İstanbul: Kabalcı Yayınları, 2003, s. 200'den naklen: Zeynep Sezal, a.g.t., s. 23.

<sup>1473</sup> Zeynep Sezal, a.g.t., s. 24.

<sup>1474</sup> E. O. James, "Water, Water-Gods (Pirimitive and Savage) ", *Encyclopedia of Religion and Ethics*, ed. James Hastings, New York: Charles Scribner's Sons, 1951, c. XII, p. 707'den naklen: Zeynep Sezal, a.g.t., s. 24.

<sup>1475</sup> M. Eliade, *Dinler Tarihine Giriş*, trc. L. Arslan, İstanbul: Kabalcı Yayınları, 2003, s. 208'den naklen: Zeynep Sezal, a.g.t., s. 24.

<sup>1476</sup> Zeynep Sezal, a.g.t., s. 24.

Çünkü bu renk korkutucu ve ürperticidir; gerçeğin simgesidir; öteki renklerin üzerinde olan, onları yutup yok eden hakim bir renktir; duygusallık, hüznün ve matemle ilgilidir; bilinmezlikleri temsil etmektedir; gizleyicidir ve sonsuzluğun, ötelerin rengidir<sup>1477</sup>. Bu özelliklerinden ötürü ölümü çağırıştır. Suyun kara bir ölüm bilyasını ölçmesi ölümle yüzleşmiş olmasıdır. Şiirde iham sanatına başvurularak suyun ölümü tanımış, ölümün bilgisine ulaşmış olduğu üstü kapalı bir şekilde dile getirilmiştir. Kara bir ölüm bilyasını ölçmek de dünyanın kaç bucak olduğunu anlamak ya da feleğin çemberinden geçmek gibi güç bir şeydir. Ölümün bilgisine vakıf olup bu sırrı taşımak ise çok zordur. Bize göre şiirin ikinci ünitesinin ilk iki dizesinde suyun bu sırrı taşıyamadığı dile getirilmiştir.

“Koştı su yaman bir gökdil zarfında, ağladı. / Açtı yeni bir kalem denli.”<sup>1478</sup> dizeleri akla ney ile ilgili bir rivayeti getirmektedir. Bu rivayete göre Hz. Muhammed ilâhî aşk sırrını Hz. Ali’ye söylemiş, Hz. Ali ise bu sırrın manevî yükü altında ezilmiş ve daha fazla dayanamayarak onu Medine dışındaki kör bir kuyuya anlatmıştır. Kuyu ise sırrı öğrenince coşkusundan köpürüp taşmıştır. Suyu dolup taşan alanın çevresinde ise kamışlar bitmiştir. Bir çoban da buradaki kamışlardan birini kesmiş, çeşitli yerlerinden delerek bir müzik aletine- ney- dönüştürmüştür. İşte ondan çıkan sesler de aslında ilahi sırrın terennümü olup kalplere coşku vermektedir.<sup>1479</sup> Şiirdeki suyun koşup ağlaması da ilâhî aşk sırrını öğrenen kuyunun coşkuya kapılmasına, köpürüp taşmasına benzemektedir.

Şiirde dil ve zarf sözcükleri çok anlamlıdır. Dil “Düşünce ve duyguları bildirmeye yarayan herhangi bir anlatım aracı” , “açgı” (kalem açacağı) , “yazı kaleminin ucu” , “kıstak” (sel yarıntısı, oyuntu, pınar), “Koyun ve sığırlara takılan çanın içindeki madenî parça” anlamlarına; zarf ise “Kap, kılıf, sarma.” , “İçine mektup veya başka kâğıtlar konulan kâğıttan kese” , “Bir eğri (yüzey) ailesinin her bir elemanına teğet olan bir eğri (yüzey), bürüm.” anlamına<sup>1480</sup> gelecek şekilde

<sup>1477</sup> Hasan Aktaş, *Celladına Gülümseyen Şair İsmet Özel Metindilbilimsel Bir Çözümleme*, ss. 181-185.

<sup>1478</sup> Nilgün Marmara, “Değmedikleri Yerde Bahçeler”, Nilgün Marmara, a.g.e., s. 153.

<sup>1479</sup> Hasan Aktaş, *Yeni Türk Şiirinde Mevlânâ Okulu ve Misyonu*, s. 89.

<sup>1480</sup> “Dil” ve “Zarf” , *Büyük Türkçe Sözlük*, <http://www.tdk.gov.tr> [21.12.2013] .

kullanılmıştır. Su açığı ile açılan bir kalemin boyalarının etrafa saçılması her tarafı maviye bulması gibi ya da bir kalemdeki mavi mürekkebin dökülüp bir zarf içindeki bir mektup kâğıdında ya da kılıf içindeki defter yaprağında dile gelmesi gibi bir sel yarıntısının dalgalanan maviliğinde ağlayarak derdini dökmüş, sırlarını açmıştır. Ya da dil sözcüğü çanın içindeki maden parçası olarak düşünülürse ve çanın Marmara'nın şiirlerinde gökyüzünü simgelediği de göz önünde bulundurulursa gök çanının çınlaması ve suyun ağlaması gök gürültüsünü ve yağmur yağmasını da çağrıştırmaktadır.

Sürekli olarak bir akış halinde bulunan su doğada bir yolculuk etmektedir, onun bu yolculuğu da gerçeği arayan bir kimsenin yolculuğu gibidir. Yolculuğu sırasında aradığı gerçeği de yine ölümden bulmuştur, “Bir çeşmenin ağzında yiten safir lapis/ mor bir cesedin burnuna takılmış buldu.”<sup>1481</sup> dizelerinde bu dile getirilmiştir. Şiirde Kanık'ın *Dar Kapı* şiirine anıştırma yapılmış olabilir:

Nedir bu geceyle gelen bir sam?  
Duyuyorum serzenişlerini.  
Karanlıkta ağzının yerini  
Arıyor deli gibi hafızam.

'Yanıyor unutulmuş buhurdan  
Yine gecenin içinde sessiz'  
Hatıralarla kabaran deniz,  
Doluyor ruhun oluklarından

Işık yağıyor doğan geceden;  
Nasıl diriliş bu, neden sonra?  
Bu rüya gibi geceden sonra  
Gidecek mi o maziden gelen?

Seziyorum senelerce susan  
Ruhumda taptaze bir geriniş.  
Sonuna vardığım çölden geniş  
Ayaklarıma açılan umman.

Bütün mevsimlerimin üstüne  
Geriliyor bembeyaz bir kanat.  
Gelip durdu artık işte hayat  
Bana hep onu vadeden güne.

Artık ebedi huzur deminin  
İçebilirim sırlı taşından

---

<sup>1481</sup> Nilgün Marmara, “Değmedikleri Yerde Bahçeler”, Nilgün Marmara, a.g.e., s. 153.

Girmek üzereyim dar kapısından  
O eski rüyalar aleminin.<sup>1482</sup>

Ölümden sonraki dirilişin doğadaki izlenimlerle anlatıldığı bu şiirde de sırlı bir taş vardır ki ondan içince ebedî âleme geçilmektedir. Böylelikle de ruh sükûn bulmaktadır. Taşlar çoğunlukla self simgesi olarak kullanılmaktadır. Bunun sebebi onların tam, değişmez ve kalıcı olmasıdır. Pek çok insan günümüzde de güzel taşları toplamaktadır. Hindular büyüleri güçleri olduğunu düşündükleri taşları babadan oğula vermektedir. Ayrıca mücevherler yüksek mevki ve zenginliğin dışarıdan görünen imleridir. Self daha çok değerli taş veya kristallerle temsil edilmektedir, hatta pek çok düşte de self bir kristal olarak görülmektedir. Kristalin matematiksel yönden mükemmelliği ölü maddelerde dahi yaşamakta olan bir ruh, bir düzen prensibi olduğunu düşündürmektedir. Dolayısıyla kristal, düşlerde bir tamlık durumunu- “zıtların birliğini” - ifade etmektedir. Franz, “doğadaki saf ‘kendi oluş’ olarak taşın self simgesi olmaya en uygun nesnelere biri olduğunu belirtir. Niçin bunu yaptığını bilmeden yolda göze çarpan bir taş gördüğünde onu alıp eve götüren, saklayan insanlar vardır. Âdeta bu taşlarda onlar için yaşamakta olan bir giz bulunmaktadır.

İnsanlar çok eski zamanlardan bu yana belirli taşlarda yaşam gizleri ve güçleri görmüşlerdir. Söz gelimi Eski Germanler ölümlerin ruhlarının mezartaşlarında yaşamaya devam ettiklerine inanıyorlardı. Mezarlara taş dikme geleneğininin arka planında da “ölenden, en iyi taşlarla simgelenebilen, ölümsüz bir şeylerin kalmış olduğu simgesel tasarımı” söz konusudur. Taş, insanın varlığı taştan farklı olsa da bilinç dışındaki çekirdeğinin bu nesneye çok benzediği, onunla çok yakın bir akraba olduğu gibi bir izlenim vermektedir.

“Ego farkındalığının duygu, sanı ve düşüncesinin çok ötesinde, saf bir kendi oluş, sadece var olan ve her zaman orada olan bir birlik” matematiksel yönden mükemmel olan taşta ifade bulmaktadır. Taş ile “bir insanın sahip olabileceği en basit, aynı zamanda da en derin ebediyet, değişmezlik yaşantısı” temsil edilmektedir. Neredeyse bütün uygarlıklarda ünlü kişi ya da olgular için taştan anıtlar dikme eğilimi bulunmaktadır. Hz. Yakup’un ünlü rüyasını gördüğü yerde taş dikmesi ya da

<sup>1482</sup> Orhan Veli Kanık, “*Dar Kapı*”, Orhan Veli Kanık, a.g.e., ss. 39- 40.



din büyüklerinin, kahramanların mezarları için taş hazırlaması da ebediliğin taşla simgelenmesi eğilimine örnek olarak gösterilebilir. Dinlerin çoğunda Tanrı'nın tapıldığı alan bir taşla işaretlenmiştir. Hristiyanlığın sembolizminde Hz. İsa “yapı ustalarının yadsıdığı taş” , “köşe taşı” ve “yaşam pınarının fişkırdığı kayalık” olarak görülmüştür. Maddedeki gizi, onda Tanrı'yı veya Tanrı'nın tanıtını bulmaya çalışan Orta Çağ simyacıları da aradıkları şeyi “bilgelik taşı” ile özdeş duruma getirmişlerdi, esasında bu taşın insanın içindeki bir şeyin simgesi olduğunu bilmekteydiler. Örneğin Arap Simyacı Morienus şunları dile getirmiştir: “Bu şey (bilgelik taşı) senden salgılanır; onun cevheri sensin ve de onu içinde bulabilirsin; daha açık söylersek onlar (simyacılar) onu senin içinden çıkarırlar. Bunu anladığında içindeki taşa olan sevgin, saygın artar. Bunun hiç kuşkusuz gerçek olduğunu bil.” İşte lapis de denilen bu taş kişinin içindeki yok olmayan, dağılmayan, “ruhun içindeki tanrı” deneyimi ile tarif edilen, ebedî bir şeyi temsil etmektedir. Bu taşın üzerini kaplamış olan önemsiz şeylerin temizlenmesi ise çok uzun süren, çok büyük acılar pahasına gerçekleşecektir.<sup>1483</sup> Başka bir ifadeyle kişi ölmeden önce ölecektir.

Yahudi sembolizminde mor günahlardan arınmayı temsil etmektedir<sup>1484</sup>. Bize göre *Değmedikleri Yerde Bahçeler*'deki mor ceset de çile çekerek günahlarının kefareti ödemiş, ebediyete ve huzura kavuşmuş birinin cesedidir. Şiirde lapisin safir olması da önemli bir ayrıntıdır. Safir ya da gökyakut alimünyum oksitin kristalize olmuş hâlidir. Dünyanın en pahalı, değerli taşları arasında yer alır. Şeffaf, ısıya dayanıklı ve sert bir taştır (elmastan sonraki en sert taş). Saf hâldeyken renksiz olan korindon mineralinin bir çeşididir. Bu mineralin kırımızı olanlarının dışında öteki cevher çeşitlerinin tamamına safir denmiştir. Sarı, turuncu ve yeşilimsi tonlarında safirlere rastlanabilse de safirin hakim rengi mavidir, en başta gece mavisi tonlarıyla ayırıcı niteliği ortaya konmuştur. Hatta eski kültürlerde ondan “göklerin taşı” diye söz edilmiştir. Çok değerli mücevher olması bu taşı aranılan yapmıştır. Onun insanlar üzerinde olumlu etkileri vardır. Kalp ve böbrekleri kuvvetlendirmektedir. İnsandaki

<sup>1483</sup> M. L. Von Franz, “Bireyleşme Süreci”, Carl G. Jung, a.g.e., ss. 206, 208- 210.

<sup>1484</sup> Levililer 16:10'dan naklen: “Yahudi Sembolizmi”, *Vikipedi Özgür Ansiklopedi*, [http://tr.wikipedia.org/wiki/Yahudi\\_sembolizmi](http://tr.wikipedia.org/wiki/Yahudi_sembolizmi) [22.12.2013].

salgı bezlerinin tamamını harekete geçirmektedir. Psişik yetenekleri arttırmakta, sezgileri güçlendirmektedir; dolayısıyla da yaratıcılığın da gelişimini sağlamaktadır. Kozmik bilinci arttırmaktadır. Sinirleri yatıştırıcı, konsantrasyonu arttırıcı bir etkiye sahiptir; üzerinde taşıyanlara huzur ve güven vermektedir. Güvenirlik, sadakat, aşk, özlem ve kalıcılık (ebediyet) kavramlarını simgelemektedir.<sup>1485</sup>

*Değmedikleri Yerde Bahçeler*'de aranılıp da bulunamayan lapisinin mor bir cesedin burnuna takılı olması *Dar Kapı* şiirinde olduğu gibi ölüm sonrası ebediyete ulaşmayı ifade etmektedir. Ölümün bir son değil sonsuz bir hayatın başlamasına vesile olan ve sonrasında gizlerin açığa çıkacağı bir olay olduğunu gösterebilir. Çünkü ceset çürümektedir, mosmor olmuştur; ama lapis (ruh) hiç bozulmadan kalmıştır. Şiirde cesedi çürüterek ruhu özgür bırakan güç ise sudur. Şiirin ikinci ünitesinin beşinci ve yedinci dizelerinde (“Çökertti tetikte duran yıkım alanlarını da./ Bedenlerin karmaşık ikliminde can çekiştirdi biçimi./ Her kılıkta cirit atan bir imparatoriçenin emrinde.”<sup>1486</sup>) suyun yıkıcı ve dönüştürücülüğü ön plandadır.

Su ile ilgili simgesel anlamlandırmaların çoğunda onun varlıklarda değişim ve dönüşümü sağlayan bir kutsallığa sahip olduğu görülür<sup>1487</sup>. Su biçimleri parçalamakta, özümsemekte; böylelikle kötü olan şeyleri de yok etmektedir<sup>1488</sup>. Ayrıca potansiyel güçlerin evrensel bütünü de temsil etmektedir<sup>1489</sup>. Geçmişten bu yana bütün kültürlerde üretici ve gizil güçlerin simgesi ve mevcudiyetin menşei olarak görülmüştür. Kültürel örüntülerin tamamında, kozmogonide, mitlerde, ritüellerde, ikonografide daima aynı işlevdedir, ilk özü temsil etmektedir, bütün biçimlerin öncülüdür<sup>1490</sup>. Bununla birlikte devamlılık mahiyetiyle ondan

---

<sup>1485</sup> “Taşlar Hakkında 2” , <http://www.tasmahall.com/TASLAR-HAKKINDA-2,DP-10.html> [22.12.2013] .

<sup>1486</sup> Nilgün Marmara, “Değmedikleri Yerde Bahçeler, Nilgün Marmara, a.g.e., s. 153.

<sup>1487</sup>G. Bachelard, *Su ve Düşler*, trc. O. Kunal, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2006, s. 152'den naklen: Zeynep Sezal, a.g.t., s. 11.

<sup>1488</sup> M. Eliade, *Dinler Tarihine Giriş*, trc. L. Arslan, İstanbul: Kabalcı Yayınları, 2003, s. 201'den naklen: Zeynep Sezal, a.g.t., s. 11.

<sup>1489</sup> M. Eliade, *Kutsal ve Dindışı*, trc. M. A. Kılıçbay, Ankara: Gece Yayınları, 1991, s. 108'den naklen: Zeynep Sezal, a.g.t., s. 11.

<sup>1490</sup> M. Eliade, *Dinler Tarihine Giriş*, trc. L. Arslan, İstanbul: Kabalcı Yayınları, 2003, s. 196'dan naklen: Zeynep Sezal, a.g.t., s. 11.

“durmaksızın dua eden bir tür maddesel manastır” diye söz edilmiştir<sup>1491</sup>. İlkel insanlar kutsal varlıkları genellikle varlıklar sıradüzeninde onlara verilen dereceyle tanımlamışlardır<sup>1492</sup>. Bundan dolayı da suyun insan hayatı üzerindeki çok önemli etki ve işlevleriyle bu sıradüzende önemli bir konumu vardır. Bu bağlamda ilkel kabilelerin inanışlarında ve mitlerde su kendisine tapılıp kurbanlar sunulan, kimi zaman korkulan, aşkın mahiyette bir güçtür. Hayat veren, yok eden, arındıran bir mahiyette olmasıyla dünyanın her yerinde izine rastlanabilecek ortak motif ve düşüncelerin ortaya çıkmasına kaynak olmuştur.

Şiirde “Her kılıkta cirit atan bir imparatoriçe” diye söz edilen varlık ise doğadaki dişil güçtür. Hayat veren, yok eden, arındıran, değiştiren ve dönüştüren su; doğada onun buyruklarına göre hareket etmektedir. Eski Yunanlılar ondan Gaia diye söz ederdi.

Gaia bütün insanlara kucak açan, kozmik bir simge olmuştur. Mitlerde ne yaparlarsa yapsınlar onun insanları sevmeye devam ettiğinden söz edilir. Gaia insanların yol açtığı yıkımın onların evriminin bir gereği olduğunu bilmekte ve çocuklarının hepsini sevmektedir. Onun bu sevgisi bir annenin çocuğu ne kadar yaramazlık yapsa da onu sevmesi ve ona şefkat göstermesi gibidir. Bu sebeple de kadınlardaki annelik içgüdüsünün “doğa ananın annelik enerjisinin bir parçası ve yansıması” olduğu ileri sürülmüştür. Ancak şu unutulmamalıdır: Gaia insanları ne kadar severse sevsin onların doğada yaptığı her etki doğada bir tepkiye neden olmaktadır. Bu, kaçınılmaz bir şeydir. Örneğin ağaçları kesme eylemi bu düzende oksijenin azalmasına sebep olacaktır. Aslında bu bir ceza olarak değil de etkinin meydana getirdiği “ ‘doğal’ bir sonuç” olarak değerlendirilmelidir. Bu bağlamda ne olursa olsun insanlara sınırsız sevgisini veren Gaia’ya insanların da sevgisini sunması ve ona saygı göstermesi gereklidir. Doğanın özünde “Gaia’nın bilinci” olarak simgelenen bir bilinç olduğu ileri sürülmektedir. Bu bilinç havada, suda, taşlarda,

---

<sup>1491</sup> G. Bachelard, *Su ve Düşler*, trc. O. Kunal, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2006, , s. 167’den naklen: Zeynep Sezal, a.g.t., s. 11.

<sup>1492</sup> E. Durkheim, *Dini Hayatın İlkel Biçimleri*, trc. F. Aydın, İstanbul: Ataç Yayınları, 2005, s.57’den naklen: Zeynep Sezal, a.g.t., s. 11.

canlılarda; yâni her şeydedir. Yani insanın çevresindeki her zerre onun bir parçasıdır ve kutsaldır. Gaia, sınırsız merhameti ve sevgisiyle kendisi üzerinde insanların ve diğer canlıların tekâmülüne imkân vermektedir.<sup>1493</sup>

Şiirin ikinci ünitesinin son dört dizesinde ise suyun doğruyu söylemesi, üzerinde durulmuştur. Eski Mezopotamya’da da zanlıların suçlu olup olmadıkları onların suya atılmasıyla belirlenirdi. Bu yola Hititler de dinî anlamda başvurmuşlar; bir kimsenin günahkâr olup olmadığına onu suya atarak karar vermişlerdir<sup>1494</sup>. İnsanlar suyun “gerçeğin verdiği bir cevap” , belli bir mesajı olan alamet”<sup>1495</sup> olduğunu düşünmüşlerdir. Şiirde de suyun porselen duvarlara gizlenmiş kahverengi masalların suçunu kusması “gerçeğin verdiği bir cevap” olarak kabul edilebilir.

Şiirdeki porselen duvarlar Osmanlının çini işçilikli porselen duvarlarını çağrıştırmaktadır. Bu duvarların görkeminin ardındaki kahverengi masallar ise Ayhan’ın sıklıkla şiirlerinde yer verdiği “kara ve unutulmuş yaşamlar” ile ilgili “tarihin ya da mitolojinin daha önce de ayıplanmış hikâyeleri”<sup>1496</sup> olabilir. Şiirdeki bakış açısı Nietzsche<sup>1497</sup> ve Ayhan’ın<sup>1498</sup> tarihe yaklaşımlarına benzemektedir.

---

<sup>1493</sup>Efe Elmas, “Doğa ve Doğanın Özü”, *İndigo dergisi*, sy. 66 (Mart 2011), <http://arsiv.indigodergisi.com/66/e-elmas.htm> [22.12.2013] .

<sup>1494</sup>E. Sarıkçıoğlu, *Başlangıçtan Günümüze Dinler Tarihi*, Isparta: Fakülte Kitabevi Yayınları, 2004, s. 49’tan naklen: Zeynep Sezal, a.g.t., s. 24.

<sup>1495</sup>Slavoj Žizek, a.g.e., s. 56.

<sup>1496</sup>Onur Akyıl, “Tarih Atlasları Parçalanıyor...”, Eren Barış, a.g.e., s. 109.

<sup>1497</sup> Nietzsche’ye göre mevcut ahlâkî dünya düzeninde tarih de yalan söylemektedir:

Tarih kavramı sahteleştirilmiş; ahlâk kavramı sahteleştirilmiş- elbette Yahudi papazlığı bu esnada ayakta kalamazdı. İsrail’in tüm tarihi hiçbir işe yaramıyordu: öyleyse yok sayılırdı o da!

(...) Papazlar, İncil’in bize birçok bölümüyle belgelerini sunduğu, sahteliğin şaheserini oluşturmayı başarabilmişti: onlar kendi halk- geçmişlerini her rivayete ve her tarihi gerçeğe karşı eşi benzeri olmayan bir alay ile dinselleştirmiş, yâni ondan Javeh’e karşı olan hata ve cezanın ve ona karşı olan dindarlık ve ödülün, sersemce bir selamet mekanizmasını oluşturmuşlardır. Asırlardır süregelen kilisenin tarihi yorumlama tarzı bizi in historicis içindeki namusluluğun taleplerine karşı neredeyse tamamen köreltmiş olmasaydı, tarihi sahteleştirmenin bu en rezil hareketini daha büyük bir acı ile algıladık Ve filozoflar kiliseyi destekliyordu: “ahlâkî dünya düzeni yalanı” felsefenin tüm gelişiminde, hatta en yeni felsefenin içinde dahi bulunmakta. Bkz. Friedrich Nietzsche, *Deccal- Hristiyan Karşıtı*, s. 45.

<sup>1498</sup> Ayhan’a göre de tarih gerçeğin tersini yansıtarak yalan söylemektedir. *Çok Eski Adıyladır* isimli eserinde yer alan *Padişah ile Aslan* şiirindeki “Cesaretli padişah, zincirsiz aslan” dizesiyle

Tarihin sahte olduğu hususunda Nietzsche ve Ayhan ile hemfikir bir bakış açısının söz konusu olduğu *Değmedikleri Yerde Bahçeler* şiirinde duvarlar istediği

---

*Zambaklı Padişah*'ta bulunan XXXII numaralı şiirdeki “Ey gemileriyle birlikte yiten denizler/ Ve bağlı limanlardır! Ki unutulmasın/ Gerçeklikte, gemiler terk etmektedir fareleri” dizelerinde herkesçe benimsenen bir anlayışın tersine dönüştürülmesi söz konusudur. “Cesaretli padişah, zincirsiz aslan” hükmü; “cesaretli aslan, zincirsiz padişah” hükmüne çevrilmiştir. Benzer şekilde “batmak üzere olan gemiyi ilk terk edenler farelerdir” kaziyesi “gemilerin fareleri terk etmesi” kaziyesine dönüştürülmüştür. Bu iki örnek, Ayhan’ın tarihe bakış açısının şiirlerine yansımalarıdır. Ahmet Orhan bununla ilgili şunları dile getirir: “Bir anlatı olan tarih, eğer sarışın tarihçilerce yazılmışsa, gerçeği değil; gerçeğin tersini yansıtmaktadır. O hâlde Ece Ayhan şiirleri sarı tarihin antitezi olarak okunmalıdır.”

Ayhan’a göre Osmanlı İmparatorluğu’nun tarihi iktidar çekişmeleriyle geçmiş, bunun sonucunda ise iktidarı korumak ya da ele geçirmek için katletmek eylemi bilgi sevgisinin önüne geçmiş, hatta insan sevgisini de ortadan kaldırmıştır. Böylece insanlar giderek bilimsel ve sistematik düşünceye yabancılaşmış, kendileri için uygulanan işlerliği yegâne gerçeklik olarak idrak eder olmuşlar ve sorgulama yeteneklerini köreltmişlerdir. Örneğin *Çok Eski Adıyladır*’daki *Ah Minel Aşk* şiirinde bu durumu ayna eğretilemesine başvurarak dile getirmiştir: “1. İmparatorluk, imparatorluklar kapanıyordu. Bir bilmece işlenmiştir tavana; ters, Beşiktaş ve eski yazı./ 2. Kehribar marpuçlu müşteriler çözmek isterler eğilmiş eğik./ Aynadan gelip bakır aynaya giren bir ‘ah minel aşk!’ Ustası kahvenin üst katında oturuyor.” Şiirde cehalet ve düşünce altlı üstlü oturmakta olan ve birbiriyle etkileşimi olmayan iki komşuya benzetilmiştir. Bin yıl süresince cehalet o denli derinleşmiştir ki üst katın zilini çalmak hiç kimsenin aklına bile gelmemiştir. Daha da vahimi üst kattakiler de alt kata inip komşularıyla ilişki kurmaz.

Ayhan, Osmanlı Devleti’ndeki düzeni “iktidar ve adaletsizlik düzeni” olarak görmektedir. Anlatı ve söyleşilerinde Osmanlı toplumunda Hanedan’ın adaletin yegâne uygulayıcısı ve uygulatıcısı olmasına dikkat çekmiştir. *Padişah ile Aslan* şiirinde cesaretliliği aslana yakıştırmıştır; çünkü edimleri dolayısıyla hiç kimseye hesap verme zorunluluğu olmayan padişahın ne yapacağı belli değildir. Adaletsizliğin bir hanedan tatbiki olarak alışılmış bir şey olduğu bu toplumda iktidarla yakın ilişkiler kurmak cesaret isteyen bir şeydir. İktidara yakın kişiler rasyonel bir sebep gösterilmeden cezalandırılma riski içindedir. *Çok Eski Adıyladır*’daki *Kapaklı Saat* şiirinde de başı vurdurulmak üzere getirilenlerin katledilmesine mani olmaya çalışanlara kanun uygulayıcıları olumsuz tepki verir: “3. Hâlet Efendi çakmak gözlüdür. Akrebi düşmüş saatinin kapağını açmıştır. Araya girenlere karşılığı; “bre her zaman orta yaşlı adamı nereden bulacağız!” Şiirde bahsedilen olayın referansı Ahmet Mumcu’nun *Osmanlı Devletinde Siyaseten Katl* isimli eserindeki bir anlatıdır. Ayhan bunu şöyle nakletmiştir: “II. Mahmut yalnızca Mâlet Efendi’nin bir katl önerisini geri çevirmiştir, gösterdiği gerekçe de şu: ‘Kallav (kavuk) başına pek yakışıyor, ben o güzel başa kıyamam’ (YK 28)”. Burada Mâlet Efendi yaşadığı dönemin adaletsizliğinin sembolüdür. Ayhan onun böyle bir soru sormasının sebebi ise şöyle izah etmiştir: “‘Baş’ almak temeldir, asaldır çünkü (YK 29).”

Ayhan’a göre Osmanlı İmparatorluğu “Bizans’taki bir sülale değişimi” olarak görülebilir. Ne var ki bu imparatorluk Türk-İslam tarihinde “yepyeni bir sayfa” diye telkin edilmeye çalışılmaktadır. Gücü elinde bulunduranların tatbik ettikleri işlerlik tarihten “bir meşruiyet zemini olarak” yararlanmayı icap ettirmektedir. Üstelik Cumhuriyet tarihi de Dağılma döneminde iktidar çekişmelerinde galip gelen bürokratlarca biçimlendirilmiştir. Adaletsizlik Cumhuriyet döneminde de devam etmektedir, hatta bu dönemdeki adaletsizlik mutlakiyeti aratacak denlidir. Şair, aynı şiir kitabındaki *Kör Bir Çeşme* şiirinde bunu dile getirir:

1. Dervişler kendi deneyimlerinden konuşuyorlardı. Buğday! Koruk!  
Boncuk! Ünleyen bir Beylik bir kapaklanmaya görsün. Sekiz şehzade, dokuz tahtı  
İznik’e kaçıran, dört düzmece... vardık V. Mustafa’ya.

2. Ve kör bir çeşmenin içinde, zalim bir padişahın zamanında doğmadık  
diyedir dövündüler dervişler. Bkz. Ahmet Orhan, “‘Çok Eski Adıyla’ Yeni Bir Tarih”, Eren Barış,  
a.g.e., ss. 19- 23, 27- 29.

kadar üzerini örtmeye çalışsın su “gerçeğin verdiği bir cevap olarak” geçmişin utancını yüzeye çıkaracaktır. Şiire göre insanın çevresindeki doğal güzellikler kuşkucu bir göze yalnızca kendi güzelliklerini sunmazlar, tarihsel süreç içinde iktidarların ettikleri zulümleri, yaptıkları kıyımları da seslendirirler.<sup>1499</sup> Şiir bu yönüyle Ayhan’ın şu dizelerini çağrıştırır:

İri, kadife ve kalın bir Beşiktaş denizlerinde!  
Ama sonra acı, - çile- ve çılgılık da var!”<sup>1500</sup>

Ayhan’ın *Hani Şu Eski Aşk!* şiirindeki bu dizelerde “çılgılık çılgılığa” diye söz ettiği Beşiktaş denizleri tarihteki iktidar çekişmeleri sebebiyle birçok boğdurma olayının gerçekleştirildiği mekândır. İktidar bir yandan kendisi kıyım yaparak bir yandan da insanları birbirine kıydırarak varlığını devam ettirir. Bu korkunç ölümlerin sebebi sermayeyi tekelinde bulunduran iktidarların kışkırtmalarıdır. Sahip oldukları silah fabrikalarının daha çok üretim ve satış yapmasıyla sermayelerini büyütmeyi hedefleyen güç odakları savaş çıkması durumunda çok sevinirler.<sup>1501</sup> Ayhan, *Çağdaş Bir Yahudi’nin El Yazısı* şiirinde onların bu sevinçlerini anlatır:

Daha o zamanlar T. ve S. silah fabrikaları kurulmamıştı  
Doğmamış ortaklar arasında anlaşmazlık çıkmamıştı daha  
Daha sermayeleri bir balonluk metelikler metelikler  
Birgün sevinçli haberler geldi  
gazetelerden  
ajanslardan  
Savaş çıkmıştı uzaklarda falan  
ötelede falan  
yakınımızda falan  
içimizde falan  
İkinci ortağın adını silahlardan silmek imkânsız  
Mahalli gazeteler –aksilik- çok okunurdu<sup>1502</sup>

Ayhan’a göre iktidar kendi çıkarları uğruna her şeyi çarpıtarak olduğundan farklı gösterir. çarpıtılmış bir düzlemde kendisine dair varlık, durum ve eylemlerin tamamını da insanların zihinlerinde pozitif kavramlar vasıtasıyla kodlar. Tarihi de kendi lehine yazdırır. Bu gücün örgütlenmesinde kan bağı önemlidir. Türkiye’deki

<sup>1499</sup> Erdoğan Kul, a.g.t., s. 301.

<sup>1500</sup> Ece Ayhan, “Çağdaş Bir Yahudinin El Yazısı”, Ece Ayhan, Bütün Yort Savul’lar, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2001, s. 243’ten naklen: Erdoğan Kul, a.g.t., s. 301.

<sup>1501</sup> Erdoğan Kul, a.g.t., s. 301.

<sup>1502</sup> Ece Ayhan Çağlar, “Çağdaş Bir Yahudinin El Yazısı”, *Ludingirra* 1, Bahar 1997’den naklen: Erdoğan Kul, a.g.t., s. 302.

aile şirketleri de bu durumun bir sonucudur.<sup>1503</sup> Ne olursa olsun “kendi özgül ve de karışın tarihçesi” kişiye uzak değildir<sup>1504</sup>, “şairce bakış”<sup>1505</sup> sayesinde fark edilebilir. *Değmedikleri Bahçeler*’de -*Hani Şu Eski Aşk!*’ta olduğu gibi- bu bakış suya yöneltilmiştir.

Şiirin ikinci ünitesinin son dört dizesinde aynı zamanda Şair Paul Celan’a gönderme söz konusudur ve bu göndermeler konumuz açısından önemlidir. Su doğadaki yolculuğu sırasında aynada güreşen bir ağaçla ve bir güneşle karşılaşarak onları takip etmiş, onlarla oyalanmıştır. Ağacın aynada güreşmesi imgesi Celan’ın *Hiçkimse’nin Gülü* isimli şiir kitabında yer alan *Sunu* şiirinde söz ettiği varoluş mücadelesi içindeki ağacı hatırlatmaktadır:

Ne var ki  
ağıyor ağaç. O,  
o bile  
karşı durur  
vebaya.<sup>1506</sup>

Şiirde ağmak sözcüğü hem aşağıya inmek hem de yükselmek anlamına gelmektedir. Onun kökleri derinlere kök salmakta, dalları ise göğe doğru yükselmektedir. “Çifte olurluk”<sup>1507</sup> içindeki bu ağaç kara ölüme (vebaya) meydan okumaktadır. *Değmedikleri Yerde Bahçeler*’de ise ağacın aynada güreşmesi onun kendi kendisiyle bir savaş verdiğini göstermektedir. Aslında ölüme meydan okumak da kendisine meydan okumaktır; çünkü ölümlülük bu hayattaki varlıklara özgü, onların tabiatlarında olan bir şeydir. Bir bakıma hem ölüme meydan okumak hem de kendi kendisiyle savaşmak bağımsızlık kazanma, sınırları aşma mücadelesidir.

Celan’ın bir başka şiirinde ise *Değmedikleri Yerde Bahçeler*’deki suyun dudakları olması imgesine çok benzeyen bir imge vardır:

Denizlerde olgunlaşmış o ağız,

<sup>1503</sup> Ece Ayhan, “Pera Palas’ın Arkasında”, *Şiirin Bir Altın Çağı*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1993, s.104’ten naklen: Erdoğan Kul, a.g.t., s. 107.

<sup>1504</sup> Ece Ayhan, “Luchino Visconti”, Ece Ayhan, *Şiirin Bir Altın Çağı*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1993, s. 99’dan naklen: Erdoğan Kul, a.g.t., s. 119.

<sup>1505</sup> Erdoğan Kul, a.g.t., s. 119.

<sup>1506</sup> Paul Celan, “Sunu”, Paul Celan, *Hiçkimsenin Gülü*, trc. Gertrude Durusoy ve Ahmet Necdet, İstanbul: Artshop Yayıncılık, 2006, s. 25.

<sup>1507</sup> Nilgün Marmara, “Yürek Kutupta Tan Vakti”, Nilgün Marmara, a.g.e., s. 49.

akşamın sözlerini yineliyor burada  
yüzünde kendi ülkekerinin.  
Yineliyor onları mırıldanarak,  
zaman kırmızısı dudaklarla.

O ağız, denizlerde hemhal olmuş,  
denizlerde. ton'un kulaç attığı  
insanlardan kaynaklanan  
o parıltıda.

Ton balığı gümüşü, ışıkla kesişen,  
ton'un ayna rengi gümüşü:  
ışıldıyor gözlerde  
ikinci ve gezgin hâlesinde  
alınların.

Gümüş yine gümüş.  
Çifte gümüşü derinliklerin.  
Kayıkları oraya çek,  
kardeş.  
Ağlarını onların arkasına at,  
kardeş.

Çek onu yukarıya,  
evlerimize fırlat onu,  
fırlat onu sofralarımıza,  
fırlat onu tabaklarımıza—

Bak kabarıyor dudaklarımız,  
zaman kırmızısı bir akşam gibi,  
mırıldanıyor onlar da—  
ve denizden o ağız  
dalıyorken yukarı  
sonsuz bir öpücüğe.<sup>1508</sup>

*Zaman Kırmızısı Dudaklarla* isimli bu şiirde suyun dudaklarının zaman kırmızısı olmasının sebeplerinden biri suya yüklenen bir özellik ile ilgilidir: deneyimlilik, olgunluk. Olgunlaşmak ise bilgeliğin koşullarından biridir. *Değmedikleri Yerde Bahçeler*'de de suya deneyimlilik ve bilgelik özelliği yüklenmiştir. Su, doğadaki yolculuğu sırasında insanların görmediği, bilmediği şeylerle karşılaşmıştır. Onların zihinlerindeki soruların cevaplarını biliyordur; çünkü aşamadıkları sınırları aşmıştır. Suyun yolcuğunun nereye olduğu bilinmez. Onlar sadece ihtimallerde bulunabilir. Onlarinkisi “eğer adasında”<sup>1509</sup> yaşamak, temelde iki

<sup>1508</sup> Paul Celan, *Zaman Kırmızısı Dudaklarla*, trc. Gertrude Durusoy ve Ahmet Necdet, İstanbul: Broy Yayınevi, 1996, ss. 68- 70.

<sup>1509</sup> Nilgün Marmara, “Kan Atlası”, Nilgün Marmara, a.g.e., s. 161.



ihtimalin ortasında bulunmaktır. Bu bağlamda suyun bir ögesi olduğu doğa insanlarca bir yandan “en büyük nimet”, “bir mucize” bir yandan da “en büyük korku” olarak görülmüş<sup>1510</sup>; bu sebeple de doğadaki varlıklar da kutsallaştırılmış ya da tanrılaştırılmıştır<sup>1511</sup>. Örneğin Sümer tanrılarının her biri kara, gökyüzü, su gibi doğal varlıkları temsil etmekteydi; böylelikle de kâinatı meydana getiren özün birer parçası durumundaydı.<sup>1512</sup> Bu bağlamda Sümer inanışlarında bolluk getiren ve hayatı besleyen; ama aynı zamanda şiddetli yağmur ve sel baskınlarıyla insanları yok eden; kısacası su vasıtasıyla hayat veren ve ölüm getiren tanrılar vardı<sup>1513</sup>. Çünkü Mezopotamya’da temel olarak yağmurlu ve kurak olmak üzere iki mevsim yaşanmaktaydı ve ülkedeki refah da aylar süren bol yağışlara bağlıydı. Sümerler sulama yapmak ve sel felaketlerini önlemek için Fırat Vadisi’nde kanallar inşa etmişlerdi. Bunlara ek olarak taşımacılık da suya ayrı bir önem katmıştı. Sümer toplumunda onların yaşadıkları bölgedeki bu koşullar sebebiyle su mana yüklü bir güçtü, “ruhların ve tanrıların mekânı” olarak kabul ediliyordu.<sup>1514</sup>

Geçmiş MÖ 2000’lere dayanan Sümer edebî tabletleri hakkında yapılan incelemelere göre başkent Ur’da ikâmet eden, Enki (Ea) isimli, “becerikli ve bilgili” bir su tanrısı vardı. Bu tanrı Sümerleri koruyup kutsamaktaydı. Onların kaderlerini belirlemekte, ülkelerinden düşmanlarını uzaklaştırmakta, yağmur yağdırarak onlara nimetler sunmakta, Dicle ve Fırat’ı hayat kaynağı su ile doldurmakta ve evleri kurup ülke sınırlarını belirlemekte<sup>1515</sup> ve insanlara şifa dağıtmaktaydı<sup>1516</sup>. Ayrıca belirli işler

---

<sup>1510</sup> A. Küçük ve G. Tümer, *Dinler Tarihi*, Ankara: Ocak Yayınları, 2002, ss. 29–30, E. Durkheim, *Dini Hayatın İlkel Biçimleri*, trc. F. Aydın, İstanbul: Ataç Yayınları, 2005, ss. 98–100; M. Aydın, *Dinler Tarihine Giriş*, Konya: Din Bilimleri Yayınları, 2004, s. 34–35’ten naklen: Zeynep Sezal, a.g.t., s. 14.

<sup>1511</sup> E. O. James, “Water, Water-Gods (Pirimitive and Savage)”, *Encyclopedia of Religion and Ethics*, ed. James Hastings, New York: Charles Scribner’s Sons, 1951, c. XII, p. 707’den naklen: Zeynep Sezal, a.g.t., s. 14.

<sup>1512</sup> Zeynep Sezal, a.g.t., s. 14.

<sup>1513</sup> D. Rosenberg, *Dünya Mitolojisi*, trc. K. Akten vd., Ankara:

İmge Kitabevi Yayınları, 1998, ss. 224–227’den naklen: Zeynep Sezal, a.g.t., ss. 14- 15.

<sup>1514</sup> E. O. James, “Water, Water-Gods (Pirimitive and Savage)”, *Encyclopedia of Religion and Ethics*, ed. James Hastings, New York: Charles Scribner’s Sons, 1951, c. XII, s. 705’ten naklen: Zeynep Sezal, a.g.t., s. 15.

<sup>1515</sup> S. N. Kramer, *Sümer Mitolojisi*, trc. H. Koyukan, İstanbul: Kabalcı Yayınları, 2001, ss. 15–16’dan naklen: Zeynep Sezal, a.g.t., s. 15.

için ikinci derecede tanrılar tayin etmişti. Güneş, rüzgâr, fırtına, deniz, sığır gibi çeşitli tanrılara hayat verip bu tanrıları yöneten oydu.<sup>1517</sup> Medeniyetin ilâhi yasalarının tamamından sorumlu olan<sup>1518</sup> ve Babil mitolojisinde de Ea olarak karşımıza çıkan, burada su ile olduğu gibi mehtaplı gece ile de ilişkilendirilen bu tanrı<sup>1519</sup> “cennet ülkesi” denilen ölüm ve hastalıkların bilinmediği, temiz ve saf bir yer olan Dilmun’a tatlı su getirerek bir bahçe yapmıştır<sup>1520</sup>. İşte iki temel ihtimalden birincisi böyle bir bahçedir. Şiirde “Solgun bir mum mavidir belki,”<sup>1521</sup> dizesinde suyun rengi huzur ifade etmektedir. Su içinde ölüm ve hastalıkların olmadığı mutluluk bahçesine akarken onun görünümü de bir dinginliğe bürünmüştür. Su solgun bir mum mavisini olarak akmaktadır.

İkinci ihtimal ise cehennemdir. Burası sürekli olarak can çekişilen, ölmek üzere olunan bir yerdir. Su çok eskilerden beri insanların böyle korkunç tasavvurları için bir esin olmuştur. Örneğin Eski Yunanistan ile Hindistan’da suda bazı kötücül ruhların yaşadığına inanılıyordu. Bu inanışa göre eğer bir insan sudaki yansımasını görürse sudaki ruhlar onu suyun altına çekip onun ruhunu ele geçirirler. Böylelikle de o kişi ruhsuz kalıp ölür.<sup>1522</sup> Modern zamanlarda da ruhsuz kalıp ölenler vardır ve bir ölü olarak yaşamaya devam ederler. Özdemir Asaf, *Yaşayan Ölüm* isimli şiirinde bu insanları anlatır:

Gözlerini kaçıramazsın, geçmiş ola  
Artık derebeyindir senin o görmüşlüğün  
Köleliğini sana ısıtır yaşlandıkça o ve sen  
Onun yaşamışlığındadır senin ölmüşlüğün  
Artık o sende hep yaşayan bir ölüm

<sup>1516</sup> M. Eliade, *Babil Simyası ve Kozmolojisi*, trc. M. E. Özcan, İstanbul: Kabalcı Yayınları, 2002, s. 76’dan naklen: Zeynep Sezal, a.g.t., s. 15.

<sup>1517</sup> S. N. Kramer, *Sümer Mitolojisi*, trc. H. Koyukan, İstanbul: Kabalcı Yayınları, 2001, ss. 16, 87’den naklen: Zeynep Sezal, a.g.t., s. 15.

<sup>1518</sup> S. N. Kramer, *Tarih Sümer’de Başlar*, trc. H. Koyukan, İstanbul: Kabalcı Yayınları, 2002, s. 130’dan naklen: Zeynep Sezal, a.g.t., s. 15.

<sup>1519</sup> M. Eliade, *Babil Simyası ve Kozmolojisi*, trc. M. E. Özcan, İstanbul: Kabalcı Yayınları, 2002, ss. 45–46’dan naklen: Zeynep Sezal, a.g.t., s. 15.

<sup>1520</sup> S. N. Kramer, *Sümerler*, trc. Ö. Buze, İstanbul: Kabalcı Yayınları, s. 195’ten naklen: Zeynep Sezal, a.g.t., s. 15.


<sup>1521</sup> Nilgün Marmara, “Değmedikleri Yerde Bahçeler”, Nilgün Marmara, a.g.e., s. 153.

<sup>1522</sup> Frazer, Altın Dal, trc. M. H. Doğan, Payel Yayınları, İstanbul 1991, c. I, ss. 143–144’ten naklen: Zeynep Sezal, a.g.t., s. 17.

Başka görüntülerle gelir, öbür açılarıyla  
Seni yerinden eder, gider,  
Gelir yerinden eder..  
Pasını siler, kimse anlamaz sen anlarsın  
Sen anladıkça o sende hep yaşayan bir ölüm<sup>1523</sup>

*Değmedikleri Yerde Bahçeler*'de de ikinci bahçe yaşayan ölülerin can çekiştikleri bir cehennemdir ve belki de Hâşim'in *Deniz* şiirinde olduğu gibi burada su ıstırap ve isyanlarla inlemektedir:

İsyan-ı mevc-i zâhire ettikse vakf-ı gûş  
Çarparken ufk-ı zulmete bir bahr-i pür-hurûş  
Bildin: O sayhalarla, o seslerle rûh-ı âb  
Bî-kaydî-i leyâle eder nakl-i ıztırab.

Gûyâ sorar sevâhiline bahr-i nâle-gîr:  
"Olmak neden nişîb-i mezellekte bir esir  
Bî-had iken semâ gibi, firûze-fâm iken,  
Bir cilvegâh-ı encüm-i lerzân-ı şâm iken!"<sup>1524</sup> 

İnsanlığın yazgısı ve ölüm sonrası ile ilgili bilinmezlikler, olumlu ve olumsuz ihtimaller, endişeler, kuşkular, ölüm sonrası yaşamayı arzulanan hayat vb. öteki şiirlerinde de rastlanabilmektedir. *Tomorrow Will Be Another Day* şiirinde ölüm sonrası Sevgili'ye kavuşma ihtimali dile getirilir. Ölüm sonrası geriye dönüş için bir yol olabilir mi diye sorgulamaya gidilir:

Belki ona gideriz yarın,  
Belleksiz sevgiliye,  
Poplin elli korkak çocuğa,  
Duyarlığı, unutkanlığının kanı  
anaya-  
Ona belki gideriz yarın,  
Gören gözlü kör güzele,  
Çılgın gülüşlü bebeğe,  
Yüreği, sızlanan ruhunun göğü  
yavrucağa-  
Yarın gideriz belki ona,  
Unutuşun türküsü, bekleyiş  
tortusuna,  
Esnek kokulu çiçeğe,  
Kaynak bakışlı Venüs'e-  
Ya nasıl dönüş sonra?<sup>1525</sup>

<sup>1523</sup> Özdemir Asaf, "Yaşayan Ölüm", <http://www.antoloji.com> [07.01.2014].

<sup>1524</sup> Ahmet Hâşim, "Deniz", Ahmet Hâşim, *Göl Saatleri*, s. 49.

<sup>1525</sup> Nilgün Marmara, "Tomorrow Will Be Another Day", Nilgün Marmara, a.g.e., s. 50.

Şiirdeki sevgili gözlerinin görmesine rağmen kör bir güzel, çılgın bir gülüşü olan bir bebek, kaynak bakışlı bir Venüs olmasıyla ve belleksizliğiyle, unutkanlığıyla Divan şiirindeki metafizik sevgiliye benzemektedir. Divan şiirinde âşıklar sevgiliden “kâfir” diye söz ederler. Sevgili âşığa karşı insafsızca davranmakta, ona büyük zulümler etmektedir; çünkü artık onun kalbi kararmış ve gözü hiçbir şey görmemektedir. Çılgındır; yâni aklî dengesi ve melekeleri yerinde değildir; zaten çılgın olmasaydı kendisinin ikâmet ve sultanlık ettiği mülkü yakıp yıkmazdı. Divan şiirinde sevgili âşığa ettikleri dolayısıyla “cadı, şeytan, büyücü, zalim kraliçe” hüviyetindedir; ama onunla ilgili “melek, peri, pamuk prenses” vb. olumlu imajlar da vardır. Onun ön plandaki özelliklerinden biri de yaratıcı olmasıdır. O, âşık için bir kaynaktır; çünkü “cevr ü cefa taşları” ile âşığı olgunlaştırıp insan-ı kâmil mertebesine ulaştırmaktadır.<sup>1526</sup> Hz. İsa gibi ölüleri diriltip konuşurma yeteneğine sahiptir; çünkü dudağındaki iksirle âşığa hayat vermekte ve âşığın güzel şiirler söylemesini sağlamaktadır. Hz. Hızır gibidir; çünkü onun gelişiyile âşık dirilmekte, âşığın gönlü ve canı ihya olmaktadır. Âşık, sevgiliyi görünce kendisini bir puthanede hissetmektedir; çünkü sevgili güzelliğiyle âdeta bir puttur. Canlı bir put... Onun güzelliği nevrüza ve ilkbahara benzetilir.<sup>1527</sup> Tomorrow Will Be Another Day’de de kaynak bakışlı Venüs ilkbaharı çağrıştırmaktadır. Bu bağlamda İngilizce gibi kimi dillerde bahar sözcüğünün aynı zamanda kaynak anlamına gelmesi de anlamlıdır. Şiirde çiçek ve kaynak doğumu, çoğalmayı ve kadını çağrıştıran bir metaforudur. Kadın duyarlılığı oldukça yoğun bir şekilde hissedilmektedir. Kadın bedeninin zarafeti ve kutsallık atfedilen güzelliği bir tanrıçada cisimleştirilmiştir.<sup>1528</sup>

Venüs, Batı mitolojisindeki bir tanrıçadır. Bu tanrıça ile divan edebiyatındaki sevgili arasında da bir örtüşme söz konusudur. Şiir bu örtüşmeyi yansıtmaktadır, hatta bunu yansıtan tipik bir örnektir. Batı mitolojisinde kralın tanrıça için kurban edilmesi veya tanrıça uğrunda canını vermesi sevgilinin ulaşılmazlığı ile ilgilidir. Bu ulaşılamayan tanrıça insanlar üzerindeki otoritesini muhafaza etmek için insanlara

<sup>1526</sup> Hasan Aktaş, *Aklın Geometrisi ve Kadın İmgesi Nedim’in “Kâfir Redifli Gazeli”nin Feminist Teori Açısından Tahlili*, Edirne: Yort Savul Yayınları, 2008, ss. 35, 41, 43, 49.

<sup>1527</sup> Hasan Aktaş, *Çağdaş Türk Şiirinde İnsan*, ss. 54, 59, 65, 89.

<sup>1528</sup> Göksenin Abdal, a.g.b.p., ss. 12- 13, 19.

insafsızca davranır, gerekirse onların canlarını bile alır. Divan şiirindeki sevgilinin de âşığa bir kastı vardır, “âşığı bağrına alıp yakıp kül etmek” arzusu içindedir; çünkü onu yakınca siyasî otoritesini kamuya ilan edecek ve pekiştirecektir. Sevgili bir iktidar, otorite, sultan; âşık ise bir esir, tebadır. Sevgilinin bu güçlü ve baskın kimliği vahdet- i vücud öğretisi dolayısıyla. Çünkü bu öğretiye göre Allah’ın cemali en belirgin ve somut olarak kadının yüz güzelliğinde tecelli olmuştur. Aktaş’ın *Aklın Geometrisi ve Kadın İmgesi Nedim’in “Kâfir Redifli Gazeli”nin Feminist Teori Açısından Tahlili* isimli eserinde belirttiği gibi: “Sevgilinin otoritesi, bir kraliçe/ put olması (özellikle Hristiyan güzellerine ait bir peri suretinde put olması) onun beyaz tanrıça olması imajını pekiştirmektedir.”<sup>1529</sup>

Şiirde Sevgili güzel bir kadına olduğu gibi bir çocuğa da benzetilmiştir. Bu çocuğun ön planda olan özellikleri ise poplin (ince, pamuklu kumaş) elli oluşu ve korkaklığıdır. Sevgilinin bu özellikleri Antik Yunan düşünürlerinin Tanrı hakkındaki fikirlerini de akla getirmektedir. Söz gelimi Herakleitos Tanrı’yı “evrenin ilkesi olan ateşin en saf hâli” olarak tasavvur etmiştir. Ona göre logos adı verilen Tanrı’nın eylemde bulunan gücü düzenleyici bir yasa olarak işlemektedir; ama Tanrı belirli bir amaca göre eylemde bulunmaz.<sup>1530</sup> Nasıl ki bir çocuk sırf eğlence ve oyun olsun diye oyun oynar, Tanrı da daha üst bir amacı olmadan belli bir zamanda kâinatı yaratıp belli zamanda yok eder<sup>1531</sup>. Herakleitos’un kâinattaki değişimin ardındaki değişmeyen şeyi bulmayı istemesi onu “âlemi idare edip ona hakim olan, belli ölçü ve kanunlarla âlemi düzene sokan bir varlığın olduğu” sonucuna ulaştırmıştır. Herakleitos için bu varlık Tanrı ya da yaratıcı logostur. Bir başka düşünür Anaxagoras’a göre ise esasında doğada bir oluş ve yokoluş söz konusu değildir. İnsanların tanık oldukları oluş ve yok oluşlar ise mevcut öz (khermata) ve tohumların

---

<sup>1529</sup> Hasan Aktaş, *Aklın Geometrisi ve Kadın İmgesi Nedim’in “Kâfir Redifli Gazeli”nin Feminist Teori Açısından Tahlili*, ss. 48- 49.

<sup>1530</sup> Elif Bayir, a.g.t., s. 16.

<sup>1531</sup> Hüsameddin Erdem, *İlkçağ Felsefesi Tarihi*, Konya, 2000, s. 121’den naklen: Elif Bayir, a.g.t., ss. 16- 17

(spermata) birleşip parçalanmasından başka bir şey değildir. Anaxagoras da gerçeği maddî bir unsur olarak tasavvur etmiştir<sup>1532</sup>.

Anaxagoras'a göre sonsuz sayıda spermalar arasında hareket sebebi olan maddenin hangisi olduğunu bulmak istemiş ve bunun "kendi içinde canlı bir şey" olduğu hükmüne varmıştır. Söz konusu madde öteki şeyleri kendiliğinden harekete geçirmektedir; fakat insanın algıları kendisinde kâinatın "düzen ve ereği olan bir bütün" olduğu izlenimini uyandırmaktadır. Bu bilgiler ekseninde hareket için imkân veren kuvvet, aynı zamanda kâinatı düzenleyip bir ereğe göre meydana getiren bir kuvvettir. Anaxagoras oluşu gerçekleştiren bu ilkeyi, onun işlevi düşünce yetisinininkine benzediği için, "Nous" diye adlandırmıştır. Nous, akla benzer; ama bir maddedir<sup>1533</sup>. Kâinatın esasını oluşturan unsurlar da onun gibi ezeli ve ebedî olduğu için Nous yaratıcı değildir de sadece bir mimar veya yapıcıdır. Yâni Nous düzenleyici olarak kâinata ilk hareketini vermiş; ama bundan sonra kâinattaki her şeyi kendi tekâmülü içerisinde özgür bırakmıştır.<sup>1534</sup>

Herakleitos ve Anaxagoras, bu iki İlk Çağ düşünürü, kâinata hakim olup onu harekete geçiren bir kuvvetin olduğunu ileri sürmüştür. İkisinin birbirinden farkı ise Herakleitos'un logosu- ateş- oluşun içinde olup her şeye dönüşürken Anaxagoras'un logosu -Nous- öbür nesnelere farklı ve bir başınadır<sup>1535</sup>. Anaxagoras'un logosu tasavvuftaki İnsan- ı Kâmil düşüncesine de benzemektedir; ama onun sadece mevcut maddeyi harekete geçirip gerisine karışmaması bu düşünceye aykırıdır; bunun sebebi İnsan-ı Kâmil'in "evrenin kaynağı ve idare edicisi" olması ve idaresinin süreklilik arz etmesidir.<sup>1536</sup> Ayrıca Stoacıların öğretilerinde de logos kavramı önemlidir. Onu daha çok Herakleitos'tan etkilenen Zenon kullanmıştır. Stoacılar kâinattaki her şeyin değiştiği, hiçbir şeyin olduğu gibi kalmadığı hususunda da Herakleitos ile hemfikirdir. Onlara göre bu değişimi kontrol edip ona yön veren şey "çok ince cinsten nazik bir madde", "evren ruhu" logostur. Bu ise kâinatı meydana getiren "aslı

<sup>1532</sup> www.geocities.com/temellicus/f..., [06.12.2005]'ten naklen: Elif Bayir, a.g.t., s. 17

<sup>1533</sup> Macit Gökberk, *Felsefe Tarihi*, İstanbul, 1990, s. 37'den naklen: Elif Bayir, a.g.t., s. 17.

<sup>1534</sup> Elif Bayir, *İnsan-ı Kâmil Anlayışının Metafizik Boyutu*, s. 17.

<sup>1535</sup> Macit Gökberk, *Felsefe Tarihi*, İstanbul, 1990, s. 37'den naklen: Elif Bayir, a.g.t., s. 18.

<sup>1536</sup> Elif Bayir, a.g.t., s. 18.

ateş” ile aynıdır<sup>1537</sup>. Stoacıların “evren ruhu” diye tabir ettikleri logos kâinattaki maddî varlıkların tamamına tesir edip onları etksi altına alan bir güçtür. Bu hassas öge kâinatı birleştirip bütünleştirebilme yetisine sahiptir, onun anlam ve tutarlılığını sağlamaktadır. Bitki, hayvan, insan gibi bireysel ruhlara bölünür. Bu ruhların yaşam kaynağı bir parçası oldukları evren ruhudur.<sup>1538</sup>

*Tomorrow Will Be Another Day*'deki Sevgili İlk çağ düşünürlerinin söz ettikleri logos gibi ince ve nazik bir maddeden ellere sahip, yapabilecekleri sınırlı (Korkak olması sınırlı olduğunu gösterir.) bir yaratıcıdır. Dinî- tasavvufî içerikli divan şiirlerindeki Sevgili<sup>1539</sup> gibi ona ulaşılması bir hayaldir. Şiirde yarın diye kastedilen ölüm sonrasıdır. Anlatıcı ölüm sonrası Sevgili'ye kavuşma ihtimali üzerinde durur. Olumlu bir ihtimaldir bu. Zira “Tomorrow will be another day.” ya da “Tomorrow is another day.” İngilizcede her yeni günün yeni bir ümit olduğu mânâsında bir tabirdir. Söz gelimi Margareth Mitchell'in ünlü romanı *Rüzgar Gibi Geçti*'den aynı adla uyarlanan filmde de başroldeki yaşama tutkuyla bağlı genç ve güzel bir kadın olan Scarlett yaşadığı tüm olumsuzluklara rağmen, hatta en sonunda âşık olduğu adamı tam bulduğu anda (ona âşık olduğunu fark ettiği anda) kaybetse de yıkılmaz, onun son sözü bir umut ifade eder: “I'll think of it tomorrow, at Tara. I can stand it then. Tomorrow, I'll think of some way to get him back. After all, tomorrow is another day.”

Bu güzel ihtimal ya da ümit, *Öte Işıklar Arzusu*'nda yıldız metaforu ile ifade bulur:

İstemiyorum yıldızcığım  
dışında tek bir varlığın  
kavramasını bilincimi ve yüzümü elleriyle.

Yıldız güzel yıldız  
Gereksiniyorum kollarını doğmazdan önceden  
ve ölüm sonsuzluğında.

Boşluğu dayanıksızlığı, kırılğanlığı

<sup>1537</sup>Kâmıran Birand, *İlkçağ Felsefesi Tarihi*, Ankara, 2001, ss. 98-99'dan naklen: Elif Bayir, a.g.t., s. 18.

<sup>1538</sup>Elif Bayir, a.g.t., s. 18.

<sup>1539</sup>Hasan Aktaş, *Çağdaş Türk Şiirinde İnsan*, s. 60.

unutturacak o korkunç gücün  
Gizlendiğini sende Candaş Üzüntüdaş  
Arkadaş yıldız biliyorum.

Duysaydım kuşku benimi bensizliğimi  
ince bir ediminle çevre bulutlarının  
yükselteceğine bir köşesine eğer,  
Bilseydim bile gerçekleşen bu arzu  
sonrasında  
zamanlardan kaç zaman  
Yoksayacağını ucuz benimi,  
Bu yakıcı isteği yinelemekte engel ne ki?

İşit beni yıldız bebeğim bebek yıldızım  
Esirgeme el uzatışını güçsüzlüğüme  
seçilmiş olan eline  
Zor yaşayanın teslimine!  
Az bir sevgiyle al beni gökyüzüne, o görkemli  
mabede yönetici çemberinin içine!  
Yıldız tutkunum sana.<sup>1540</sup>

Şiirdeki anlatıcı kendisini kabul etmesi için gökyüzündeki yıldız tutkuyla yakarmaktadır. Bu yakarış, Rönesans Avrupası'nda sıklıkla yapılan bir büyümelek büyüsunü- anımsatmaktadır. Bilindiği gibi Orta Çağ ve Rönesans; kozmolojilerin, inanç sistemlerinin, âlimlerin entelektüel isteklerinin eşzamanlı bir şekilde astronomi, astroloji, kimya, simya, tıp ve şifa niyetiyle yapılan büyü, matematik ve sayı mistisizmi gibi disiplinler içinden geçen birer kaos dönemi idi. Marsilio Ficino, John Dee, Giordano Bruno gibi bilginler aynı zamanda Neo-Platoncu birer büyücüydü. Kraliçe Elisabeth'in astroloğu olan John Dee (1527-1608), güneş gibi gök cisimlerinin etkisini veya radyasyonunu tanrısal güçlere ve tılsımlara yakın bulunan öteki nesnelere yoğunlaştırarak dünyayı değiştirmeye çalışmıştır. Onun bu girişimleri; aşağı dünyayı ya da insanların dünyasını tesir altına almak üzere yapılan, yıldız ruhlarına yakarma eylemine dayalı melek büyüdür. Bu büyüün kaynağı ise Hermes Trismegistos'un Asclepius isimli eseridir, Hermes gizemciliğidir.<sup>1541</sup>

Hermes'e göre muazzam boşluğun en altında dünya, en üstünde ise Zuhâl yıldızı bulunmaktadır. Bu yıldız tümel aklın bütün sırlarını taşımaktadır; ölümsüzlük

<sup>1540</sup> Nilgün Marmara, "Öte Işıklar Arzusu", Nilgün Marmara, a.g.e., ss. 20- 21.

<sup>1541</sup> Stanley Jeraraja Tambiah, a.g.e., s. 43- 44.



mekânıdır, ölümsüzlüğe burada ulaşılmaktadır. Ruhlar parlak bir ışık içerisindeki bu yıldızdan koparak dünyaya düşmektedir, onların muazzam ışıktan gittikçe koyu bir hâl alan karanlığa doğru bu düşüşleri ise bir imtihandır. Eğer ruh bu imtihanı geçerse ölümünden sonra Zuhâl yıldızına geri döner ve ölümsüz olur.<sup>1542</sup> Şiirdeki anlatıcı da bu kavuşmanın gerçekleşmesini tutkuyla arzulamaktadır.

Şiirde ölüm sonrası ile ilgili başka bir tasavvur daha vardır. Bu tasavvur ise Orta Çağ'a ait bir alegori olan ölüm dansı ile ilgilidir.

Ölüm dansı (danse macabre) ölümün evrenselliği ile ilgili bir alegoridir; bu hayattaki konumu ne olursa olsun bütün insanları birleştirir. Bu dans sırasında ölüm kişileştirilir; imparatorundan köylüsüne, yaşlısından gencine iskeletler eşliğinde hayattan mezara bir dizi dans figürünü yöneten odur. İnsanlara hayatın kırılğanlığını ve hayatın şanının nafililiğini hatırlatan ölüm dansının orijini resimli vaaz metinleridir, onun ilk sanatsal örnekleri 1424 Paris'indeki bir mezarlıkta karşımıza çıkmıştır. Kıtık, Yüz Yıl Savaşları, veba salgınları gibi etmenlerin yol açtığı ölümler Orta Çağ Avrupa'sında büyük bir dehşet dalgası meydana getirmişti. Bu dehşet XIV. yüzyılda bütün Avrupa kültürüne nüfuz etmişti.<sup>1543</sup>

Tahta baskı yönteminin keşfedilmesiyle ölümden korkulmaması gerektiği, onun yalnızca Hz. İsa'nın geri dönüşüne değin uyumak olduğu inancını dinî kurumların insanları eğitmek üzere ettikleri vaazlarla görüntüleri birleştirerek ifade etme ve aktarma imkânı elde edilmiştir. Buna rağmen Orta Çağ insanı ölüme hazırlıksız yakalanmaktan çok korkmaktadır. Birtakım ritüeller yapılmadan, itiraflarda bulunulup günahlardan arınılmadan ölmek onun kâbusudur. Devrin sonlarına doğru "Ölüm Yatağı" denilen itiraflar yaygınlaşmış ve dinî amaçların ön planda olduğu sanat ile edebiyatta ölümün temsilleri sıkça yer bulmuştur. Bu temsillerde betimlenenler ise şunlardır: "Momento Mori (ölümü hatırla) mezarları, Ars Moriendi (iyi ölme sanatı), Danse Macabre (ölüm dansı)". O dönemde açlık, hastalık ve savaş dolayısıyla meydana gelen büyük yıkım; *Saatlerin Kitabı* gibi pek

<sup>1542</sup> Orhan Hançerlioğlu, a.g.e., ss. 31- 32.

<sup>1543</sup> Betül Belma, "Ölüm Dansı: Bir Geç Orta Çağ Alegorisi", 11.02.2010, <http://uzelgi.wordpress.com> [04.01.2014].

çok eserde ölüm ile ilgili kaygıların “Vanity (yokluk) teması” ile açığa çıkmasına yol açmıştır. Bu temanın mesajı ise şudur: “Ölümün herkesi bulacağı ve mevkisi ne olursa olsun, ne kadar güzel olursa olsun kişinin sonunda çürüyen bir ceset olacağı.”<sup>1544</sup>

Her an her yerde mevcut bulunan birdenbire ve ıstırap verici ölüm ihtimalinin etkisi ise iki şekilde olmaktadır. Bu durum ya pişmanlık dolayısıyla duyulan dini arzuları şiddetlendirmekte ya da halen imkân bulunabilen, “son bir dansın soğuk tesellisi” olarak histerik mahiyetteki eğlence arzusunun uyanmasına yol açmaktadır. İşte ölüm dansı bu iki arzudan müteşekkildir. Orta Çağ’ın popüler gizemli tiyatro oyunları gibidir; insanlara ölümün kaçınılmaz bir gerçek oluşunu hatırlatır ve ölüme her daim hazır olmayı öğütler.<sup>1545</sup> *Öte Işıklar Arzusu*’nda da “Vanity (yokluk) teması” ön plandadır. Bu hayattaki çırpınışların pek çoğunun boş olduğu, çünkü hayatın günün birinde kaçınılmaz bir şekilde ölümlle sonlanacağı ve bundan duyulan melankoli dile getirilir; ama daha sonra bu melankolinin yerini son bir dansın soğuk tesellisi” olarak histerik mahiyetteki eğlence arzusu alır:

Ölüm dansı söylencesi soruları ışıklandırır  
ve her konuşmadığımızı hep susmaklı yanıtlarımızı  
en gelecekte bir küçük limana dek daha ne kadar  
ve kim için süsleyerek, taçlandırarak, biriktirip  
avucumuza kapayacağımızı–

Boğazları görünmeyen eller ve lekeler sarmıştır  
artık, yazık!  
Hiç yaşamadığımdan nice çocuk mıkнатısı.  
Usum siler denir yüreğim yitirdiğinde kulluğunu,  
Şimdi pembe umutlu bir ihtimal: usum yazar için,  
Çünkü dans, kırmızı yaşam ve içleştirdiği ak ölüm!<sup>1546</sup>

Ölüm dansı ile ilgili oyunların ilk örneklerine Almanya’daki veba salgınından sonra rastlanmaktadır. Bunlar ölüm ile kurbanları arasında geçen kısa diyaloglardan oluşmaktadır. Macabre teriminin orijini *İncil*’de söz edilen bir anneyle yedi oğlunun acımasızca katle uğrayarak din yolunda şehit oluşlarını konu eden bir hikâyenin

<sup>1544</sup> Güneş Hüseyinkulu, “Bodyworlds Ölümüne Tanıklık- İlk Çağ’dan Günümüze Ölüm Kavramı”, 12.12.2011, <http://guneshuseyinkulu.wordpress.com> [04.01.2014].

<sup>1545</sup> Betül Belma, a.g.m.

<sup>1546</sup> Nilgün Marmara, “Öte Işıklar Arzusu”, Nilgün Marmara, a.g.e., s. 23.

anlatıldığı bölümün ismidir. Erken dönem Fransız oyunlarının bazılarında da Maccabean şehitlerinin hatırasının kutlanması muhtemeldir veya ölüm ve onun avı arasındaki etkileşim ile söz konusu şehit olma durumunu konu edinen canlı anlatımlar birleştirilmiş olabilir. Dinî mahiyetteki bu oyunlar, resimler neredeyse tamamı cahil olan halk tarafından kolayca anlaşılabilmekteydi. Bunlara ek olarak ölümü anlatan kilise fresklerinin köklü ve yaygın bir geleneği vardı. Üç erkek ile üç ölünün söylencesi de bunlardan biriydi. Söylenceye göre: “at süren üç genç centilmen onları uyaran atalarının iskeletiyle karşılaşır (ne idiysek osunuz, ne isek o olacaksınız).”

XIII. yüzyıla ait bu efsaneyle ilgili pek çok fresk günümüze kadar gelmiştir. Erkekler ile kefenli iskeletler arasında geçenlerin tasvir edildiği bu freskler “yeni bir türün kültürel öncüleri” sayılmaktadır. Ölüm dansı ile ilgili resimlerde ise “ölümün öncülük ettiği bir halka dansı” tasvir edilir. Bu resimlerde papa, imparator gibi en yüksek mevkilerde bulunan kişilerden dilenci, köylü gibi o dönemin sınıfsal bakımdan en alt tabakadaki kişilerine değin bütün ölümlülerin ellerini iskeletler ya da çürümekte olan cesetler tutmaktadır. İnsanlar arasında göze çarpan sınıf ayrılıkları ise “nihai dengeleyici” (ölüm) tarafından etkisizleştirilmektedir.

Ölüm dansı tiyatro ve resmi etkilediği gibi müziği de etkilemiştir. Camille Saint-Saens, Franz Lizst, Modest Musorgsky, Gustav Mahler, Arnold Schoenberg, Wilhelm Kempff, Dimitri Shostakovich, George Crumb gibi bestecilerin; Rolling Stones, Iron Maiden gibi rock gruplarının müziklerindeki başat konulardan biri olmuştur. Ölüm dansını konu edinen eserlerden en önemlilerinden biri 1872’de Fransız Besteci Camille Saint-Saens’in Fransız şair Henry Cazalis’in eski bir batıl itikat hakkında yazdığı bir şiiri bestelediği *Danse macabre Op.40, (Ölümlerin Dansı ya da İskeletlerin Dansı)* isimli bir şarkıdır. Saint-Saens bu şarkıyı onun seslendirilmesinden iki yıl sonra senfonik bir şiire dönüştürmüştür. Eserde konu edilen batıl itikat şudur:

(...)“Ölüm” her yıl Halloween zamanı gece yarısı ortaya çıkar. Ölümün ölümleri mezarlarından çıkarıp kemanıyla çaldığı müzik eşliğinde kendisi için dansetmelerini sağlayacak bir gücü vardır. İskeletler şafağın ilk ışıklarına kadar dans ederler, sonra bir sonraki yıl çıkmak üzere mezarlarına dönmek zorundadırlar.

*Danse macabre Op.40, (Ölülerin Dansı ya da İskeletlerin Dansı);* yaylı sazların yumuşak melodileriyle saatin geceyarısını gösterdiği anı betimleyen arpın on iki defa çaldığı tek bir nota ile açılmaktadır. Bu açılışı daha sonra “şeytan aralığı” diye tabir edilen kulak tırmalayıcı bir keman sesi izlemektedir. Bundan böyle ölüm kemanını çalmaktadır. Ana tema solonun flütte duyurulmasının ardından ise keman inici bir ses dizisiyle çalmaya başlar ve orkestranın kalanı da bu dizeye iştirak eder. Ana temanın ve inici seslerin orkestranın çeşitli kısımlarında durulmasından sonra solo keman ve arpın çaldığı diziyle kesilmesiyle eser daha da hareketlenir. Orkestra kuvvetli bir dinamikte çalar ve hareketlilik doruğa ulaşır. Derken horoz ötmesine benzeyen obua sesiyle müzik aniden kesilir. Eserin sonlarına doğru bir başka keman solosu duyurulur ve orkestra da bu soloya iştirak eder. Oldukça hafif melodilerle çalınan bu final bölümü ölülerin mezarlarına geri dönüşünü temsil etmektedir. Bu şarkının sözleri olan şiir:

Zig, zig, zig. Ölüm tempo tutuyor  
Topuğunu mezara vurarak  
Zig, zig, zag. Ölüm kemanıyla  
Geceyarısında bir dans havası çalıyor  
Kış rüzgârı esiyor ve gece karanlık  
Ihlamur ağaçları arasından iniltieler duyuluyor  
Beyaz iskeletler kefenleri içinde  
Koşarak ve zıplayarak karanlığı geçiyor  
Kemiklerinin tıkırtısını duyabilirsiniz dansçıların  
Şehvetli bir çift bataklığın üstünde oturuyor  
Böylece uzun zamandır kayıp tatları tadıyorlar  
Zig, zig, zig. Ölüm devam ediyor  
Bitmeyen kavgasına sazında  
Örtü düşüyor ve dansçı çıplak  
Kavalyesi tutkuyla kavriyor bedenini  
Söylentiye göre hanım markiz ya da barones  
Aşığı ise zavallı bir arabacı  
İğrenç! Kendini verişine bakın kadının  
Adam sanki baron  
Zig, zig, zig. Ne saraband ama  
Hepsi kolkola, halka olmuş dansediyorlar  
Zig, zig, zag. Görebilirsiniz kalabalığın içinde  
Kral köylüler arasında dans ediyor.  
Ama, şşşt! Aniden hepsi bırakıyor dansı  
İleri doğru atılıp, saçılıyorlar, horoz ötüyor  
Şu garip dünya için ne de güzel bir gece!  
Çok yaşayasın ölüm ve eşitlik!<sup>1547</sup>

*Öte Işıklar Arzusu*'nda da bu şiirdeki gibi ölüm dansının birleştirici ve bütünleştiriciliğine vurgu yapılmıştır. Tabiatın güzellikleri ardına gizlenen ölümler bir olup büyük bir coşkuyla haykırırlar. Şiirde “büyük katmerli içkinliği aşkınlaştıran ses” ve “çığlık-söz” diye söz edilen bu haykırışlar ve ardından bu haykırışların sona erışı de *Danse macabre Op.40, (Ölümlerin Dansı ya da İskeletlerin Dansı)*'nın hareketliliğinin doruğa ulaştığı ana ve hemen ardından müziğin kesilmesine benzer:

Sonra çığlık! Büyük katmerli içkinliği  
aşkınlaştıran ses.  
Böylece, denizin geceleri aldığı kapalı tavrın,  
Sabah oluşlardaki bulanık göğün, ormanın gizlediği  
Gür yeşilliğin çocukları yanıtla katılacak...

Ses sonsuzla bir olmuş söylenecek  
söz çeşitliliğinin biridir ancak,  
gizilgücün yeğın karmaşasından ayıklanan,  
Bir çığlık- söz,  
doğru sona erecek!<sup>1548</sup>

<sup>1547</sup> Betül Belma, a.g.m.

<sup>1548</sup> Nilgün Marmara, “Öte Işıklar Arzusu”, Nilgün Marmara, a.g.e., s. 24.

Eskiden Avrupa’da insanlar mezarlıklarda ellerinde kılıçlarla veya çıplak bir hâlde kendilerinden geçerek dans ederlerdi. Her ne kadar kilise bu pagan geleneğini yasaklasa da bu yasaklar bir sonuç vermedi. Kilise ve mezarlıklar âdeta “dans salonları” olarak kullanıldı. Bir bakıma ölüm, “yaşamın tazelenmesi için bir fırsat” olarak kabul edilebilir; bu bağlamda ölüm dansı da canlı olma sevinç ve heyecanının tezahür etmesini sağlar, bu yönüyle erotik mahiyetteki pek çok şiir ve şarkıya da ilham vermiştir. XIV. yüzyılın sonlarına gelindiğinde de bu dansa yeni bir anlam yüklenmiştir. Bundan böyle ölüm dansı sadece ölümlerle canlıların buluştuğu bir an değildir, aynı zamanda “düşünme, içgözleme dayalı bir deneyim” hâline gelmiştir. Artık insanlar mezarların üstünde ölmüş olan atalarıyla değil bütün yaşamları boyunca kendi ölüleriyle dans etmektedir:

İlk Ölüm Dansı 1424’te Paris’te bir mezarlığın duvarına resmedilmiştir. “Cimetiere des Innocents” adlı resmin aslı kayıptır, ama nitelikli kopyalar onu yeniden kurmamızı sağlar: Burada kral, köylü, Papa, kâtip ve hizmetçi, birer cesetle dans eder. Partner, özgün giysisi ve çehresiyle ötekinin ayna imgesidir. İnsan kendi bedeni biçimindeki ölümünü yanında taşır ve yaşamı boyunca onunla dans eder. Orta Çağ boyunca, insanın karşısına, insana içkin bir ölüm çıkar; her ölüm, kurbanına ait rütbenin simgesiyle gelir: Kral için taç, köylü için tırmık. İnsanlar ölen atalarıyla mezarlarının üstünde dans etmeyi bir yana bıraktıktan sonra, herkesin bir yaşam boyu kendi ölümlülüğüyle dans ettiği bir dünya temsiline yönelirler. Ölüm insan biçimli bir figür olmaktan çıkar, korkunç bir özbilince, açık duran mezarın sürekli farkındalığına dönüşür. Henüz bir yüzyıl sonrasının iskelet-adamı çıkmamıştır sahneye, insanlar Orta Çağın son demlerinde onun müziğiyle dans etmeye başlamamışlardır daha. Ölüm henüz herkesin kendi kocaması ve çürüyüşüdür. Bu dönemde gündelik yaşamda ayna önemli bir rol oynamaya başlar ve “ölüm aynası”nın gölgesinde yaşam hayallerle dolu bir hüzne boğulur. (...)<sup>1549</sup>

*Öte Işıklar Arzusu*’nda ölüm dansı söylencesinin varoluşla ilgili sorular ve cevapları açığa çıkardığı dile getirilir. En önemli soru insanın sahip olduğu dünyevî şeylerin- hayatı boyunca biriktirdiği, saklayıp koruduğu, üzerine titreyip özen gösterdiği, yücelttiği bu önemli ve değerli şeylerin- hepsinin kimin için olduğudur. Bu sorunun söylenmeden bırakılan cevabı ise aslında bütün bunların sadece bir ölü için-insanın kendi ölüsü için- olmasıdır. Ne var ki ölü bir insanın bütün bunlara ihtiyacı yoktur, bütün bunlar onun için gereksizdir. Dolayısıyla insan yaşarken boş şeyler için uğraşmıştır. Ölüm nihayetinde onun sahip olduğu dünyevî şeylerin

<sup>1549</sup> Ivan Illich, “Ölüme Karşı Ölüm”, *Cogito Ölüm: Bir Topografya Odak: Oksidentalizmin İki Yüzü*, yaz 2004, sy. 40, <http://www.ykykultur.com.tr> [04.01.2014].

değerlerini sıfırlamış, hiçe indirgemıştır. Şiirde ölümün hiçe indirgediği bu şeyler bir köpeğe ödül olarak verilen maddî nesnelere, şekerlerle, simgelenmiştir: “–Al şekerini bakalım köpek!/ iki işlemden sonra/ iki de dans edersen/ bir şeker daha sana...”<sup>1550</sup>

Ölüm dansı için bir sonraki yüzyıl ise bir dönüm noktası olacaktır; çünkü ölüm yeni kostümüyle “ahlak oyunları”nın başrol oyuncululuğuna yükselmiştir. Artık sadece “ayna imgesi” onu ifade etmeye yetmeyecektir. Ölüm; kıyameti, cennet ve cehennemi bile gölgede bırakmıştır. “Romanesk rölyeflerde mahşerin dört atlısından biri” , “Pisa mezarlığından ruhlar çalan yarasa benzeri Maegera” ya da “Tanrı’nın emirlerini yerine getiren bir ulak” olmayı yeterli bulmayan “bağımsız bir figür” olmuştur. Bütün insanları onlar arasında hiçbir ayırım yapmadan ilk olarak Tanrı adına çağırır; ama sonra onlara kendi hükümlerini haklarını dayatan bir imparator gibidir. İlk defa 1538’de resimli bir ölüm kitabı yayımlanır, bu kitap konusu ölüm dansı olan bir ağaçbaskıdır. Kitapta dans eden insanların etlerinin çürüyüp dökülüşü, birer iskelet hâlini alışları tasvir edilir. Bu tasvirler göstermektedir ki:

İnsanla ölümlülüğün kördüğümünün yerini doğanın gücünün gölgesinde çılgınca bir tükenmişlik alır. Alman mistiklerinin “yeni tapınma”sının renk kattığı samimi ayna imgesinin yerine, doğanın eşitlikçi gücü, herkesi yakalayıp ayırım gözetmeksizin yok eden bir yasa uygulayıcısı gelir. Yaşam boyu süren bir birliktelik değil, anlık bir olaydır artık. Ölüm burada, çizgisel zamanın son bulunduğu ve insanın sonsuzlukla buluştuğu bir noktaya dönüşür, oysa Orta Çağda sonsuzluk, Tanrı’nın varlığıyla birlikte, tarihe için görülmüştür. (...) <sup>1551</sup>

*Öte Işıklar Arzusu*’nda da ölüm dansı esnasında insanın çizgisel zamandan kurtularak ötekilerle bütünleşip sonsuzluğa eriştiği, içkinlikten aşkınlığa geçildiği bu anın tasviri yapılmıştır. Liman metaforu da Yahya Kemal’in **Sessiz Gemi**’sindeki gibi sonluluk ile sonsuzluk, bilinen ve bilinmeyen arasında bir sınırdır. Bilindiği gibi liman gemilerin yolculukları sırasında mola vermek ya da yüklerini boşaltmak için durdukları yerdir. Her iki şiirde de bir gemi yolculuğu üzerinde durulur, bununla ima edilen ise ruhun yolculuğu, “ben”in serüvenidir ve liman ile “ ‘ruh’un yolculuğa ara

<sup>1550</sup> Nilgün Marmara, “Öte Işıklar Arzusu”, Nilgün Marmara, a.g.e., s. 22.

<sup>1551</sup> Ivan Illich, a.g.m.

verdiği yer”<sup>1552</sup> simgelenmiştir. Baudelaire’nin de belirttiği gibi “Liman hayatın mücadelelerinden yorulmuş bir ruh için sevimli bir geçişi ikâmetgâhtır.”<sup>1553</sup> Ruh burada kısa bir süre için verdiği molanın ardından ebedî ufuklara açılmak üzere tekrar yola koyulur. Bu ikâmetgâhın bir liman olması da önemli bir ayrıntıdır; çünkü liman; istasyon, terminal gibi durak yerlerinden farklı olarak “gizemli bir yolculuğu” çağrıştırmaktadır. Birbiriyle bütünleşen gökyüzü ile denizin enginliği, bulutların hareketliliği başlangıç noktası liman olan bu yolculuğu gizemli kılmaktadır.<sup>1554</sup> İki şiirde de ruh bir limandan kalkan bir gemi gibi gizemli bir yolculuğa çıkmaktadır. Sonsuzluğa, bilinmeyene doğru ilerlemektedir.

*Öte Işıklar Arzusu*, ölümle ilgili bu güzel ve çekici tasavvurların ardından dehşetli bir tasvirle sonlandırılır:

Kavruk ayna gözlü değişken,  
Kösnül parıltısıyla suyun  
yıpranmış ve hâlâ bilemiyor  
evrenin yumuşakçalarını!

Bir zaman önce elmalar omuzlarında billurlaşmış  
Bir zaman önce besini yaşama bağlanan tohumlarmış

Bütün çiçeklerin iskeletleri gezinmekte şimdi  
görünümünün yörüngesinde–  
Ve hâlâ bilemiyor  
Evrenin yumuşakçalarını!<sup>1555</sup>

Bu dizelerde meyve veren, yaşam enerjisiyle dolu bir elma ağacının sonunda batan bir gemiye, bir gemi enkazına dönüşmesi üzerinde durulmuştur. Bu gemi gitgide çürümektedir. Onun kavruk olması bu kimyasal tepkime ile ilgilidir; çünkü çürümek de bir tür yavaş yanmadır. Gemi etrafındaki varlıkların- yumuşakçaların- farkında değildir. Onun bilinci yoktur. Burada gemi tabut içindeki bir ölüyü, ölünce bilinci kapanan ve bedeni otolize uğrayan insanı temsil etmektedir. Meyve veren,

<sup>1552</sup>Hüseyin Yaşar, “ ‘Sessiz Gemi’ nin Sembol ve Fransız Tesiri Açısından İncelenmesi”, *D. Ü. Eğitim Fakültesi Dergisi*, sy. 8 (2007) , s. 59, <http://www.zgefdergi.com> [05.01.2014].

<sup>1553</sup> A. Lagarde ve L. Michard, *XIX Les Grands Auteurs Français*, Paris: Bordas, 1969, s. 454’ten naklen: Yaşar, a.g.m., s. 59.

<sup>1554</sup> Hüseyin Yaşar, a.g.m., s. 59.

<sup>1555</sup> Nilgün Marmara, “Öte Işıklar Arzusu”, Nilgün Marmara, a.g.e., s. 25.



yaşam enerjisiyle dolu bir ağacın sonunda bir gemi enkazı hâline gelmesine benzer bir imge Dylan Thomas'ın *Once Below A Time* şiirinde de vardır:

To the boy of common thread,  
The bright pretender, the ridiculous sea dandy  
With dry flesh and earth for adorning and bed.  
It was sweet to drown in the readymade handy water  
With my cherry capped dangler green as seaweed  
Summoning a child's voice from a webfoot stone,  
Never never oh never to regret the bugle I wore  
On my cleaving arm as I blasted in a wave.  
Now shown and mostly bare I would lie down,  
Lie down, lie down and live  
As quiet as a bone.<sup>1556</sup>

Bu şiirde ölü bir bedenin toprağa gömülmesi ile bir geminin batması arasında bir ilgi kurulmuştur. Gemi tabutun metaforudur. Nasıl ki batan bir gemi yosun tutar bir insan da ölürken rengini kaybeder. Cherry, “kiraz, vişne, kiraz ağacından yapılmış, ahşap, kiraz kırmızısı, kırmızı anlamlarına gelmektedir Şiirdeki “with my cherry” söz grubu bir ağacın yemişlerini çağrıştırdığı gibi insanın yüzündeki kırmızılığı, canlılığı da çağrıştırmaktadır. Şiirdeki anlatıcı (gemi) ahşap gövdesi yosun tutarken suda boğulmanın tatlı olduğunu; giydiği boru için ya da bir gemi hâline geldiği için pişmanlık duymadığını söylüyor; yâni tabuta girdiği için pişman değildir, giydiği boru (tabut) dalgaların içinde lanetlenmişken onun korunağı (mezarı) olmuştur. Şimdi sadece sığındığı korunakta sessizce uzanmak, sessiz kemik gibi . (mezarında) ikâmet etmek istemektedir. Şiirde “bir varmış bir yokmuş” anlamındaki once upon a time söz grubu “once below a time” şeklinde söylenmiştir. Upon ve below birbirinin karşıtıdır. Şiirde hayat ölüm, ölüm ise hayat gibi düşünülmüştür. Ölüm ile hayatın konumları değiştirilmiştir. Anlatıcı, ölüm hâlindeki sessizliğin, bilmemenin huzuru içindedir.

Marmara'nın *Geriye Dönüşsüz* isimli şiirinde ise insanın sonrasına ilişkin kuşku ve endişeler konu edinilmiştir:

Her yüz kabulü parçalanmayı çağıran eliaçıklık,  
ama,  
Yüzüm yanındadır seninkinin, sırlı camın

<sup>1556</sup> Dylan Thomas, “Once Below A Time”, <http://www.poemhunter.com> [15.08.2014].

değerbilirliğinde,  
İmgeleriz birbirimizi içsel yakarıyla, bilirim.  
Sakinmayla ertelediğimiz, gecikmiş an,  
Kurtulsun dilerim kuşkudan; sorusundan gerçek mi,  
gerçek mi?  
Budur çünkü kesen elleri, göğümüzü şaşırtan,  
Alıkoyan yağmur kokan otlardan bedenlerimizi.  
Budur sorgulayan özdeş isteklerimizi, bağlansın mı,  
bağlansın mı bekleliğe?<sup>1557</sup>

Şiirin ilk iki dizesinde ayna mazmunu ve yüz metaforu vardır. Bu nesnelere ikisi de mistisizm ve tasavvuf açısından çok önemlidir. Burchard, mistisizm ve ayna simgesi ile ilgili olarak şunları belirtir: “Mistisizmin özünü ifade etmeye en uygunu ve aynı zamanda temelinde irfânî (gnostik) veya aklî özelliğe sahip olanı ayna simgesidir. Ayna manevi tefekkürün en dolaysız simgesidir; çünkü öznenin ve nesnenin birliğini temsil eder.”<sup>1558</sup> Tasavvufun tecellî, varlık, hayret gibi soyut kavramları da tasavvufî içerikli şiirlerde somut öğelerle birleştirilir, böylelikle somut eşyalar ile şekillendirilerek zihinde canlandırılır. İşte ayna da kimi tasavvufî kavram ve öğelerin simgesi olmuştur. Tabii yalnızca şiirde değil nazariyatta da “vahdet-i vücud”, “tecellî” gibi kavramlar açıklanırken de bu simge kullanılmıştır. Ayna, sevgilinin görünüp kendisini gösterdiği yerdir, ondan “tecellî-gâh” diye söz edilir. Kâinatın tamamı, kâinattaki eşyaların ve yaratılanların hepsi, insan, mümin, insan-ı kâmil, insanın gönlü “Allah’ın mazharı” olan bir aynadır. Ayna burada hepsinin benzetilene, simgesidir.<sup>1559</sup> Yalnızca kavramsal terimlerle anlatılamayacak bir şeyi temsil etmektedir. Onu “akıl ötesi gerçekliklerin anahtarı”, “simgenin simgesi” olarak kabul edebiliriz.<sup>1560</sup> Tasavvufta kâinata “ayna- âlem” denir; çünkü âlem “belirti, delil, işaret, başka bir şeyin bilinmesini sağlayan diğer şey” demektir, kâinat da “Allah’ın varlığının delili” olarak görülür. Buna göre de “belirti, delil” anlamında bütün yaratılmışlar da bir âlemdir.<sup>1561</sup> Allah bir sanatkâra, kâinat ve mahluklar ise

<sup>1557</sup> Nilgün Marmara, “Geriye Dönüşsüz”, Nilgün Marmara, a.g.e., s. 17.

<sup>1558</sup> Titus Burckhard, *Aklın Aynası Geleneksel Bilim ve Kutsal Üzerine Denemeler*, trc. Volkan Ersoy, İstanbul: İnsan Yayınları, 1997, s. 127’den naklen: Zülfi Güler, “Şeyh Galip Divanı’nda Ayna Sembolü”, s. 2. <http://turkoloji.cu.edu.tr> [02.06.2013]

<sup>1559</sup> Zülfi Güler, a.g.m., s. 2.

<sup>1560</sup> Titus Burckhard, *Aklın Aynası Geleneksel Bilim ve Kutsal Üzerine Denemeler*, trc. Volkan Ersoy, İstanbul: İnsan Yayınları, 1997, s. 127’den naklen: Zülfi Güler, a.g.m., s. 3.

<sup>1561</sup> Süleyman Uludağ, *Tasavvuf Terimleri Sözlüğü*, İstanbul: Marifet Yayınları, 1991, s. 38’den naklen: Zülfi Güler, a.g.m., s. 3.

onun eserine benzetilebilir. Eser ise zaten sanatkârını yansıtan bir ayna gibidir. Tasavvufa göre âlem tecellî ile ortaya çıkmıştır. Mutlak iyi, mutlak doğru, mutlak güzel olan ve mutlak kudrete sahip Tanrı kendisini görmek ve göstermek arzusu (“aşk-ı zâtî”) ile her şeyi yaratmıştır. Bir insanın kendisini görmek için aynaya bakması gibi Allah da kendi güzelliğini hem görmek hem de göstermek üzere ayna-âlemi meydana getirmiştir. Bu aynadan “yokluk aynası”<sup>1562</sup> diye de söz edilmiştir; çünkü:

Âlem, Allah’ın kendini gösterdiği aynadır. Öyle bir ayna ki içinde âlem var, her şey var, ama bu varlık yokluktan ibaret, sadece bir görüntü; gerçek gibi görünüyor fakat gerçekliği yok. Allah’tan başka mevcut yoktur. Tek ve gerçek varlık Allah’tır. Kâinatta gördüğümüz ve var zannettiğimiz eşyanın, aynadaki görüntünün bir cisminin bulunmaması gibi, gerçek ve kendine mahsus bir varlığı yoktur; Tanrı’nın birer şekilde görüntüsünden ibarettir.<sup>1563</sup>

İşte bu yokluk aynasında vahdet (asıl varlık) ile kesret (görüntü) yan yanadır ve Şeyh Galip’in şu dizelerinde de dile getirdiği gibi kesret de kimi zaman vahdeti örtmekte kimi zaman da göstermektedir:

Gâhî ikrâr eyleyüp gâhî dönüp inkârdan  
‘Aksini seyreylerim âyinede divârdan  
Gerçi bu sûretle pinhân eylerim ağıyardan  
Gizlesem de âşikâr etsem de cânımsın benim<sup>1564</sup>

Şeyh Galip’in bu dizelerinde ve *Geriye Dönüşsüz*’deki özne-Özne iletişimi birbirine çok benzemektedir. Âşık özne, mâşuğu Özne’yi çılgınca arzulamaktadır; ne var ki ona kavuşamayışı dolayısıyla onun gerçekliği konusunda şüphelere, çelişiklere düşmüştür. İki şiirde de bu hâl samimiyetle ifade edilmiştir. Şeyh Galip’in dizelerinde başlangıçta inkar ile ikrar arasında gidip gelen bir özne vardır. Zira şüphe imandandır<sup>1565</sup>. *Geriye Dönüşsüz*’de ise özne hâlâ şüpheler ve sorgulamalar içindedir ve bu hâlden kurtulmayı istemektedir. Şüphe duymadığı bir şey Özne ile aralarındaki

<sup>1562</sup> Süleyman Uludağ, “Ayna”, Süleyman Uludağ, *TDV İslam Ansiklopedisi*, [y.s.], [t.s.], c. 4, s. 261, <http://www.islamansiklopedisi.info> [03.08.2014].

<sup>1563</sup> Zülfî Güler, a.g.m., s. 3.

<sup>1564</sup> Zülfî Güler, a.g.m., s. 3.

<sup>1565</sup> Sinan Özgenç, “Şüphe İman Dopingidir”, *Genç*, sy. 70 (Temmuz 2012), <http://gencdergisi.com/3464-suphe-iman-dopingidir.html> [16.03.2014].

karşılıklı aşktır. İkisi arasındaki ilişki Althusserci perspektiften bakılacak olursa “ayna nitelikli” ya da “çifte yansımali” bir yapıdadır<sup>1566</sup>.

İnsanlar, kâinatı bir bütün olarak algılayamamakta ve kâinata farklı perspektiflerden bakmaktadırlar; dolayısıyla onların kâinat hakkındaki bilgi ve kanaatleri de birbirinden farklı farklı olmaktadır<sup>1567</sup>. Mesnevî’de yer alan bir meselde bu durum şöyle ifade edilmiştir:

“Hintliler karanlık bir ahıra bir fil koyup o güne kadar hiç fil görmeyen insanlara onu göstermek istediler. Fili tanımak için o yere birçok insan toplandı. Fakat filin bulunduğu yer o kadar karanlıktı ki hiçbir şey görünmüyordu. Onun için insanlar file elleriyle dokunmaya, ellerini filin orasına burasına sürmeye başladılar. Bunlardan birisi filin hortumunu tutmuştu; dışarıya çıkınca sorduklarında.”Fil kalın bir su hortumuna benzer, bir hortumdur” dedi. Başka biri filin kulağına dokunmuştu, o da: “Fil bir yelpâzeye benziyor” dedi. Bir başkası filin bacağına dokunmuştu: “Fil bir direğe benziyor” dedi. Filin gövdesine dokunan ise: “Fil bir tahta benziyor” dedi. Böylece herkes filin neresine dokunduysa fili öyle ve ona göre anlattı. Her birinin anlattığı başka başkaydı. Fakat ellerinde bir mum olsaydı, ayrılık kalmaz herkes aynı şeyi görür, aynı şeyi anlatırdı.”<sup>1568</sup>

İnsanlar algılarının sınırlı olması, kâinatı bir bütün olarak algılayamayışları sebebiyle daha önce fili yalnızca karanlıkta görüp de fili tarif etmeye çalışanlar gibi yanılırlara düşebilmektedir. Ya da bu durum onların çelişkiler yaşamalarına, kafalarının iyice karışmasına, kuşkulara düşmelerine sebep olmakta; bu belirsizlik duygusu ise onlara rahatsızlık vermekte, onların acı çekmelerine yol açmaktadır. Oysa insanlar bir şeylerin kesinliğe kavuşmasını, bir şeylere güven duyup inanmayı isterler. İdeolojilerin merkezlerinde yer alan Özne’ler de onlara birer güvence sunmaktadır<sup>1569</sup>.

*Geriyeye Dönüşsüz*’deki anlatıcı da “Sen” diye hitap ettiği Özne’ye bağlanıp güvenmek istemektedir; ama kuşkucu ve sorgulayıcı bir tutum içerisinde ve tedirgindir. İhtimaller arasında sıkışıp kalmıştır; ama neticede Özne onun için gerçek olmasını arzuladığı şeydir. Fakat Kierkegaard’ın da belirttiği gibi cân-ı gönülden

<sup>1566</sup> Louis Althusser, a.g.e., ss. 110- 111.

<sup>1567</sup> Murtaza Mutahharî, *Hâfızda İrfan*, trc. Nihal Çankaya, İstanbul: İnsan Yayınları, 1997, s. 105’ten naklen: Zülfi Güler, a.g.m., s. 12.

<sup>1568</sup> Süleyman Nahîfî, *Mesnevî-i Şerîf Tam Metin Tercümesi*, İstanbul: Timaş Yayınları, 2007, c. III, s. 305, beyit 1261-1270’den naklen: Serpil Yılmaz, *Mesnevî’de Geçen Hayvan Metaforlarının Tasavvufî Yorumu*, (yüksek lisans tezi), Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya, 2011, s. 46.

<sup>1569</sup> Louis Althusser, a.g.e., s. 112.

inanmak kolay bir şey değildir. Kişi öncelikle kendi olma cesaretini göstermelidir. İnanç birdenbire, kendi kendine inkişaf eden bir hâl değildir; ancak çok büyük gayretler neticesinde varılabilecek bir zirve yeridir ki burası paradoksal ve diyalektik bir mahiyettedir. Burada paradoks şudur: “Sevdiğini yaratıcısına kurban etme”. Kişi sorgulama ve içesaplaşmaları sürecinin sonunda öyle bir aşamaya gelmelidir ki sahip olduğu her şeyi gözden çıkarmalı, yitirmeyi göze almalıdır. İnanmak aklın sınırlarını aşan, bu sınırların ötesine geçen bir hâldir ki bu hâlde varoluş devinimi sonsuza vurur. Ben, kendisi olmak için mücadele ederken kendi saydamlığı arasında kendisini meydana getiren güce korkusuzca atlayıp kendisini bırakır. Kişi bu aşamaya gelmek için kendi içinde çok büyük gerilimler yaşar.<sup>1570</sup>

*Geriye Dönüşsüz*'de de böyle bir gerilim söz konusudur. Burada zirve, yüzlerin eliaçıklıkla parçalanmaya hazır buldukları andır. Şiddet nesnesi (öznelere yüzleri) Hilmi Yavuz'un *Ayna* şiirlerinde olduğu gibi insan bedenine ait bir şeydir. Örneğin: “bir aynaya düşer de kırılırken bedenim,/ söylenen söylenmeyenle mühürlendi idi...(...)”<sup>1571</sup>, “ah! elimle yüzerim elbet kendi derimi” , “elimle yediririm tenimi yeraltına”<sup>1572</sup>. Yavuz, bu şiirleriyle ilgili olarak şunları belirtir:

Nietzsche, “çoğu kez bilincin yapıp ettikleri karşısında hayranlık ya da şaşkınlık duyarız. Ama şaşırtıcı olan, Gövde'dir” der. Ve bütün kültürlerde, işte bu şaşırtıcı olan gövde, şiddetin nesnesi olur. Şiddet, bilincin suçlandığı durumlarda, özellikle de bu durumlarda gövde'ye yöneltilir. Düşüncelerinden dolayı yargılanan insanların gövdesidir hep cezalandırılan: İşkence, gövdeye yönelik şiddetin ta kendisi değil midir? ‘Hüznümüz bile bizim çürümüş insan eti’ derken gövdeye, insan eti'ne yönelik şiddet, şiirimde yüzümüze hüznü çarparak bir morluk bıraksın istedim. O kadar!<sup>1573</sup>

Kişinin inandığı uğruna kurban etmeye hazır olduğu şey kendi cismani varlığı, bedenidir. Ruhsal olan bedene ulaşmak için kişinin maddî bedeninden vazgeçmesi gerekir. Örneğin düalist mahiyetteki Hermetizm'de beden ruhsallaştırılmaya, ruh ise

<sup>1570</sup> Soren Kierkegaard, a.g.e., s. 77.

<sup>1571</sup> Hilmi Yavuz, *Ayna Şiirleri*, İstanbul, Anadolu Sanat Yayınları, 1992, s. 12'den naklen: Pınar Aka, *Hilmi Yavuz Şiirine Metin- Merkezli Bir Bakış*, (Master tezi), Bilkent Üniversitesi, Ankara, 2002, ss. 28- 29, www.thesis.bilkent.edu.tr [03.10.2014].

<sup>1572</sup> Mustafa Erdem Özler, “Kendi Kendine Eklemlenmiş Bir ‘Yalnızlık Eki’yim Ben”, *Varlık*, Şubat 1993, sy. 1025, s. 94'ten naklen: Pınar Aka, a.g.t., s.30.

<sup>1573</sup> Hilmi Yavuz, “Şiire, Bir Söyleşi Olarak Varoluşu Taşıtabiliyorsanız Ne Âlâ!”, Hilmi Yavuz, *Ayna Şiirleri*, İstanbul: Anadolu Sanat Yayınları, 1992, s. 86'dan naklen: Pınar Aka, a.g.t., s. 29.

bedenselleştirilmeye çalışılır. Bunun için “iki yönlü ayna” imgesinden yararlanır.<sup>1574</sup> Hermes’in *Sept Traités (Yedi Çalışma)* isimli eserinde “görünenden yola çıkarak görünmeyeni oluşturmak, zâhirden hareketle bâtın olanı ortaya çıkarmak”<sup>1575</sup> gayreti üzerinde durulur. Böylelikle aynanın yansması çift yönlü olarak işlerlik kazanmaktadır. Ayna yeryüzü ile gökyüzü, beden ile ruh, kâinat ile Tanrı arasında yer almaktadır. Simya da Hermetizm’in görünenden görünmeyene yönelmesinden etkilenmiştir, bunu benimsemiştir. Simyanın süreci “Materia Prima (İlksel Madde)” ile başlar ve “Grand Œuvre (Büyük Yapıt)” ile sonlanır. İlksel Madde’ye de “Miroir de l’Art(Sanatın Aynası)” da denmiştir. Bunun sebebi Simya’nın başlangıç noktasının “doğayı yansıtma” olmasıdır. İlksel Madde; ışığı olmayan, kapkaranlık bir aynadır; ama onun aydınlığa kavuşması da mümkündür. Bu ancak kişinin Felsefe Taşı’na ulaşmasıyla gerçekleşebilir.<sup>1576</sup>

Simya ile ilgilenmiş olan Alman Hristiyan Gizemci Jacob Böhme (1575-1624) Doğa’yı Tanrı’nın yansması olan bir ayna olarak tasavvur etmiştir: “Âlem, hem kendine bakan bir göz hem de tanrısal olanın aynasıdır.”<sup>1577</sup> 1612’de yazdığı *Aurora (Şafak)* isimli eserinde Tanrı’nın kendi bilincine varması için kendi tezahürünü kâinata görmeye mecbur olduğunu, böylelikle de kendiliğinden açılmayı arzu ettiğini, açılması içinse duyar aracılığıyla algılanabilir bir bedenleşmenin gerekli olduğunu dile getirmiştir. Ona göre Tanrı kendi bilinci uğruna tinsel ve özdeksel mahiyetteki kâinatı bir yansıma ile meydana getirmiştir. Böhme’ninkilere benzer görüşleri daha önce Nicolas de Cusa (1401- 1464) isimli bir düşünür de dile getirmiştir. “Karşıtların birliği” kavramını teoloji alanının sınırları içinde işleyen bu düşünürün *De Visione Dei (Tanrı’nın Bakışı Hakkında, 1453)* isimli eserindeki “Bakışınla beni doyur Tanrı’m... Çünkü senin için görmek, varolmanın sebebi olmaktır,” sözü Tanrı’nın kendisini görmek için kâinatı yaratmasını

---

<sup>1574</sup> Ömer Tecimer, “Aynadaki Metafizik”, <http://planb.com.tr/seksek/archives/202> [29.01.2014].

<sup>1575</sup> “Sept Traités attribués à Hermès Trismégiste”, [http://hdelboy.club.fr/sept\\_chapitres.html](http://hdelboy.club.fr/sept_chapitres.html)’den naklen: Ömer Tecimer, a.g.m.

<sup>1576</sup> Ömer Tecimer, a.g.m.

<sup>1577</sup> Jacob Böhme, *Works*, cilt 1, *Aurora*, bölüm 23, ss. 17–18’den naklen: Ömer Tecimer, a.g.m.

vurgulamaktadır.<sup>1578</sup> Bu yaklaşıma göre yaradan ve yaratılanlar birbirlerini sanki bir aynadaymışçasına yansıtmaktadır. Seven, sevgi ve sevilenin Bir “Birlik” meydana getirmesi gibi aynanın yansımalarının ötesinde bakan, bakma edimi ve bakılan her zaman “aynı ‘Varlık’ ” olarak açıklanmaktadır. Doğu dünyasında ise İbnü’l Arabî çok daha önce ayna metaforunu kozmogoni anlayışını ifade etmek için kullanmıştır.<sup>1579</sup>

Buna göre:

Başlangıçta, Hakk (Gerçek), Âlem-i Kitman’da (Gizler Evreni) bulunan bir Kenz-i Mahfî’dir (Gizli Hazine), yani Saltık Birlik’tir. Âlem yaratılmadan önce Hakk tezahür etmemiştir, yani henüz kendini kendi isimleriyle bilmez, ama bilinmeyi arzular. “Hakk, ...kendi sırrının kendisine görünmesini istedi.”<sup>1580</sup>

Burada İbnü’l Arabî’nin “sır” ya da “Gizli Hazine” ile ifade etmek istediği Allah’ın mutlak birliğinde gizli ve içkin olan hakikat ve isimlerdir<sup>1581</sup>. Allah, isimlerini var etmek için kâinatı yaratmış ve yaradılışla beraber de gizlilik vasfından sıyrılarak varlıklarda tezahür etmiştir<sup>1582</sup>. İbnü’l Arabî Uzmanı Toshihiko Izutsu da aynı olguyu şöyle izah etmiştir: “Âlem Hakk’ın sırrını fâş etmektedir. Buradaki sır kelimesi... Kenz-i Mahfî ifâdesine tekâbül etmektedir.”<sup>1583</sup> Fakat âlem puslu bir aynaya benzemektedir, onun görüntüsünün daha da net bir duruma gelmesi için İnsan-ı Kâmil’e ihtiyaç vardır. İlâhi sır, cilalanmış bir aynaya benzeyen İnsan-ı Kâmil aracılığıyla açıklanabilmektedir. Onun cilalanmış bir aynaya benzetilmesinin izahı şudur: “Lekeli, puslu bir aynaya bakan kişi, önce aynayı görür; oysa ayna cilalı ve lekesizse yalnızca bakan kişinin duru görüntüsü yansır, ayna asla fark edilmez. Bir perspektif değişimi gerçekleşir ve bakış, “kendine bakış” durumuna gelir.”<sup>1584</sup>

İşte *Füsûsu’l Hikem*’deki ilk sayfalarda İbnü’l Arabî, cilalanmış ayna metaforuna mistik mahiyeti olan bu değişime dikkat çekmek için başvurmuştur. Ona

<sup>1578</sup> *Encyclopédie des Symboles*, ed. Michel Cazenave, Paris: Le Livre de Poche, 1989, s. 416’dan naklen: Ömer Tecimer, a.g.m.

<sup>1579</sup> Ömer Tecimer, a.g.m.

<sup>1580</sup> İbnü’l-Arabî, *Füsûsu’l-Hikem*, tercüme ve şerh: Ekrem Demirli, İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 1999, s. 25’ten naklen: Ömer Tecimer, a.g.m.

<sup>1581</sup> İbnü’l-Arabî, *Füsûsu’l-Hikem*, tercüme ve şerh: Ekrem Demirli, İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 1999, s. 35’ten naklen: Ömer Tecimer, a.g.m.

<sup>1582</sup> Ömer Tecimer, a.g.m.

<sup>1583</sup> Toshihiko Izutsu, *İbn Arabî’nin Fusûs’undaki Anahtar-Kavramlar*, trc. Ahmed Yüksel Özemre, İstanbul: Kaknüs Yayınları, 2005, s. 292’den naklen: Ömer Tecimer, a.g.m.

<sup>1584</sup> Ömer Tecimer, a.g.m.

göre perspektifte meydana gelen bu değişim İnsan-ı Kâmil'i simgelemektedir. Aynanın cilalanışı değişimin kritik aşamasıdır. Bu aşamada İnsan-ı Kâmil “İnsanü'l-ayn” olur, tanrısal hazinenin üzerinde bulunan ebedî bir mühür hâline gelir. Kâinatın koruyuculuğu ve halifelik vasfına sahip olur.<sup>1585</sup> Yegâne görünmektedir; çünkü Hakk içinde eriyip yok olmuştur, bundan böyle mevcut olan tek şey Hakk'tır. Aynanın temsil ettiği bu hâl “fenâ” diye adlandırılmıştır. Artık yaradılan her şey, hatta ayna bile yok olmuştur; geriye sadece yaratıcının tezahürü kalmıştır.<sup>1586</sup>

Söz konusu tezahür insanî ve ilahî, kendisi ve ötekidir. Aynanın lekesiz yüzeyinin perspektifindeki değişim bir referans bölünmesine neden olur, Hakk ile halk olarak çift kutuplu bir mantığı harekete geçirir. Epistemolojik bakımdan Hakk “halkın aynası”, ontolojik bakımdan ise halk “Hakk'ın aynası” konumundadır. İbnü'l Arabî bunu şöyle dile getirmiştir: “O halde Hakk, kendini görmey için senin aynandır. Sen de Hakk'ın aynasıdır.”<sup>1587</sup> Bu, bir nevî “karşıtların birliği” durumudur: “(...) iki karşıtlık, hakk ve halk, “vahdet-i vücud”ta (varlığın birliği) birleşirler.”<sup>1588</sup> Şebüsterî'nin de belirttiği gibi:

Yokluk, Mutlak Varlığın aynasıdır. Tanrı nurunun aksi yoklukta görünür. Yokluk aynadır, âlem o aynadaki aks; insan da o aksin gözü gibidir... Sen aynadaki aksin gözüdür, Tanrı o gözün nuru, gözbebeği. Tanrı bu gözle o gözbebeği olan nuru, bu gözle kendi kendisini görür. Âlem insan olmuştur, insan da âlem. Bundan daha temiz, daha güzel bir anlatış da olamaz. Bu işin aslına iyice bakarsan anlarsın ki gören de odur, göz de o, görünen de o!<sup>1589</sup>

Hakk'ın tezahürleri ve isimleri sınırsızdır; bu sebeple tezahürler ve isimler devamlı olarak bir akış hâlinde bulunup bütün sınırlı formları aşkın mahiyettedir. Hakk “kendine- açılma”sını insan bilincinin cilalanmış aynasında gerçekleştirdiği için insanın bilinci de böyle bir akış içindedir. Hakk ile İnsan-ı Kâmil yansımali bir şekilde daimi bir dönüşüm hâlinde dirler. Eşi benzeri olmayan, bir tane Hakk vardır;

<sup>1585</sup> İbnü'l-Arabî, *Fusûsu'l-Hikem*, tercüme ve şerh: Ekrem Demirli, İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 1999, ss. 25-262'dan naklen: Ömer Tecimer, a.g.m.

<sup>1586</sup> Mevlânâ, *Mesnevi ve Şerhi*, Şerhler: Abdülbâki Gölpinarlı, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1989, c. I, ss. 533-535'ten naklen: Ömer Tecimer, a.g.m.

<sup>1587</sup> İbnü'l-Arabî, *Fusûsu'l-Hikem*, tercüme ve şerh: Ekrem Demirli, İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 1999, s. 48'den naklen: Ömer Tecimer, a.g.m.

<sup>1588</sup> Ömer Tecimer, a.g.m.

<sup>1589</sup> Şebüsterî, *Gülşen-i Râz*, trc. Abdülbaki Gölpinarlı, İstanbul: MEB Yayınları, 1989, s. 14'ten naklen: Ömer Tecimer, a.g.m.



ama onun aynadaki görünimleri çok sayıdadır. “ ‘Bir’in çok olarak tezahürleri” diye ifade edebileceğimiz bu yansımalar gerçek değildir. Gerçek olan mutlak olarak tektir ve tezahürler ondan yoksundur. Daha önce de üzerinde durduğumuz gibi gerçek olan ile tezahürleri arasında bir ayna bulunur.<sup>1590</sup>

İbnü’l Arabî’ye göre insan “bu aynanın cilasının ta kendisi” olur<sup>1591</sup>. Şiirde de anlaticı “Sen”e yüzüm seninkinin yanında, sırlı camın değerbilirliğinde diyor ve onunla bütünleşmek istiyor. Bu bağlamda İbnü’l Arabî’den çok daha önce Yeniplatoncu düşünürlerden biri olan Proclus (412- 485) da *Platon’un Timaios’una Yorum* adlı eserinde şunları dile getirmiştir: “Kendine aynada bakan, kendi görüntüsünü temaşa eden Tanrı, çokluğu yaratmaya koyuldu... Ayna, âlemin entelektüel mükemmelliğe uyumunun simgesidir.”<sup>1592</sup> İbnü’l Arabî’den sonra ise onu yorumlayan Kaşanî aynı şekilde “Hakk, yaratılmışlar için bir ayna rolü oynar... Aynanın gerçekliği Hakk olup Hakk’ta zâhir olan sûretler de mahlûkattır,” der<sup>1593</sup>. Tasavvufa göre kâinatın tamamı aynalardan meydana gelmiştir. Titus Burckhardt, *Alchimie: Science et Sagesse*’de bu hususu şöyle izah eder: “Sonsuz Cevher, aynalarda sayısız biçimlere bürünerek kendini seyredir. Yegâne Varlık’ın parlayışını farklı düzeylerde yansıtan aynalar, Cevher’in kendini tayin edebileceği farklı imkânları simgelerler... Aynaların asıl anlamları budur.”<sup>1594</sup> Şu hâlde bir insan için esas önemli şey de bu çokluğu bütünlemeyi başarabilmektir. “Hakk’ın İnsan-ı Kâmil’de yansıyan aşkınlığı” olan bu bütünleşme hâli dil ile mantığın ertelenmesini gerektirmektedir. Şöyle ki:

“Hakk, kendi sırrını kendi vasıtasıyla kendine açılar.” Bu ifade, kökten bir içkinlik sayesinde aşkınlığın doğrulanması anlamına gelir. Hakk, bu formülde bir “biçim” içinde tezahür eder ama asla bir “zaman” ya da “mekân”la, bir özne ya da nesneyle, “kendisi” ya da “başkası” olgusuyla mukayyet (sınırlı) değildir. Fenâ’da insan lekesiz aynaya dönüşünce ve insan bilincinin sınırlamaları iptal

<sup>1590</sup> Ömer Tecimer, a.g.m.

<sup>1591</sup> İbnü’l-Arabî, *Fusûsu’l-Hikem*, tercüme ve şerh: Ekrem Demirli, İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 1999, s. 25’ten naklen: Ömer Tecimer, a.g.m.

<sup>1592</sup> *Encyclopédie des Symboles*, ed. Michel Cazenave, Paris: Le Livre de Poche, 1989, s. 415’ten naklen: Ömer Tecimer, a.g.m.

<sup>1593</sup> Toshihiko Izutsu, *İbn Arabî’nin Fusûs’undaki Anahtar-Kavramlar*, trc. Ahmed Yüksel Özemre, İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 2005, s. 712den naklen: Ömer Tecimer, a.g.m.

<sup>1594</sup> Titus Burckhardt, *Alchimie: Science et Sagesse*, Paris, 1967, p. 63’ten naklen: Ömer Tecimer, a.g.m.

olunca, Hakk kendini kendine açılar. İşte ancak bu noktada İnsan-ı Kâmil, iki işlevi birden üstlenecektir: Halife olarak kozmosun bilgi sahibi denetleyicisi ve İnsan olarak Hakk'ın yansıması, Hakk'ın kendini algılamasının aracı olacaktır.<sup>1595</sup>

Bu bütünleşme hâli benin kendi saydalığının içine atladığı ve yüzün parçalanıp yok olduğu an yaşanan deneyimlerin aynısıdır.

İbnü'l Arabî'nin görüşleri Yeniplatoncu Sudûr (meydana çıkış) ile Uruç (dönüş) paradoksunu akla getirmektedir. Buna göre Sudûr ancak Uruç tamamlanınca mümkün olabilir. *Poimandres* isimli bir Hermetik metinde Tanrı'nın formunu (Eikon) almış olan İnsan-ı Kâmil'in (Anthropos) doğaya bakıp kendi tanrısal formunun onda bir ayna gibi yansımakta olduğunu görünce kendisine ait bu forma âşık olduğundan, âdeta büyülediğinden söz edilir. Burada ayna Narkissos mitinde olduğu gibi "bir ayrılık ya da yabancılaşma metaforu" olarak kullanılmıştır. Hâlbuki İbnü'l Arabî'nin doktrininde ayna buradakinin karşıtı işlevdedir: "Gerçek yansıma ancak egonun narsizmi tümüyle yok olunca sağlanır ve o anda mistik birleşme, kendine-açılma gerçekleşir." Fakat bu yaklaşımların ikisinde de ayna ile aynanın yansıması bir bakımdan Sudûr'u bir bakımdan da Uruç'u temsil etmektedir. İkisi de "Aşağıda olan yukarıda olan gibidir, yukarıda olan da aşağıda olan gibidir" şeklinde olan bir Hermetik tabirin özünü ve Plotinus'un "Sudûr gerçekte Uruç'tur" diye ifade ettiği paradoksu yansıtmaktadır. Hermetik bağlamda ayna gerçekliği imaj olarak tersine döndürmektedir; dolayısıyla: "Tezahür, Varlık'ın terse çevrilmiş yansıması olarak düalist bir nitelik arzeder." Hatta iç içe geçen biri ters, öbürü düz iki üçgenden meydana gelen altı köşeli yıldız da bunu simgelemektedir. Su yüzeyinden yansımakta olan ışık demeti ise tezahürün kozmogoniyle ilgili temsilidir. Gazalî de insanın ruhunun iki yönlü olduğunu; aşağıya doğru olan yönünün bedene, yukarıya doğru olan yönünün ise usa dönmüş bir şekilde olduğunu farz eden Yeniplatoncu yaklaşımı benimsemiştir, bunun sonucunda da bu yaklaşım Tasavvufta önemli bir etkiye neden olmuştur.<sup>1596</sup>

Attar'ın "Karanlıktaki beden, aynanın sırtıdır; oysa ruh aynanın parlak tarafıdır... Simurg'u göreceğ gözün yoksa gönlün ayna gibi aydın değil demektir,"

<sup>1595</sup> Ömer Tecimer, a.g.m.

<sup>1596</sup> Ömer Tecimer, a.g.m.

diye ifade ettiği görüşleri<sup>1597</sup> ya da Mevlana'nın "Allah'ın, kendi ışığıının yansıması için âlemi karanlık yarattığı" düşüncesi bu görüşe çok benzeyip onu çağrıştırmaktadır<sup>1598</sup>.

Bu bağlamda suya bakınca kendi yansımasını görüp ona âşık olan Narkissos'un hissettikleri de "bir Uruç hasreti", "bir özgün duruma dönüş ıstırabı", "bir nostalji" olarak düşünölmelidir. Ömer Tecimer'in *Aynadaki Metafizik* isimli makalesinde dile getirdiği gibi: "Anthropos ya da Narkissos gibi kendi güzelliğine hayran olan insan, aslında Hakk'a âşık olur, Varlık Birliği'ne dönüşü arzular." Tasavvufta da söz gelimi Rûzbehân Şirazî'de veya Huûflik'te söz edilen insan yüzünün güzelliği bu sebeple bir kült olmuştur. Kutsallaştırmaya varan bu hayranlık duygusu kişiye bir yandan coşku ve sevgi bir yandan da korku ve umutsuzluk vermektedir. Bunun sebebi açıklanana erişmek için "aynanın ötesine" geçilmesinin gerekli oluşudur.<sup>1599</sup> Geriye Dönüşsüz'de de coşku ve sevgi korku ve umutsuzlukla iç içedir. Aynanın ötesine geçmek hep ertelenmiştir.

1907'de vefat eden Mehmet Ali Hilmi Dedede bana isimli bir Bektaşî ozanının dizeleri de nostos adı verilen, "kendine bakış, kendine dönüş" anlamına gelen söz konusu olguyla ilgilidir: "Tuttum aynayı yüzüme/ Kıldım nazarı özüme/ Ali göründü gözüme"<sup>1600</sup>. Gilbert Durand inisasyonun "kaynağa dönüş" anlamına geldiğini, inisasyon süreçlerinin hepsinde nostos olgusunun bulunduğunu ve aynanın da bu olgunun temel simgesi olduğunu belirtir<sup>1601</sup>. İnisiasyonun özü nesnelere olağan görünümlerinin tersine çevrilmesidir; zira "kişiyi özüne, çocuk saflığına, kökenine dönüştürmek" istenir<sup>1602</sup>. Sözgelimi Platon'a göre inisasyon "ruhun kendi varlığı ve sonsuzluğu içinde doğrulanması" demektir ve onun "anımsama" (reminiscentia) adını verdiği "dönüş" de inisasyonun esas yöntemidir. Doğru bilgi ancak "sonsuz gerçeler

<sup>1597</sup> Ferideddin-i Attar, *Mantık Al-Tayr*, trc. Abdulbâki Gölpınarlı, İstanbul: MEB Yayınları Şark İslâm Klasikleri, 1990, s. 89'dan naklen: Ömer Tecimer, a.g.m.

<sup>1598</sup> Mevlânâ, *Fîhi Mâ Fîh*, trc. Ahmet Avni Konuk, İstanbul: İz Yayıncılık, 1994, bölüm 59'dan naklen: Ömer Tecimer, a.g.m.

<sup>1599</sup> Ömer Tecimer, a.g.m.

<sup>1600</sup> <http://www.karacaahmet.net/arastirma.asp?id=156>'dan naklen: Ömer Tecimer, a.g.m.

<sup>1601</sup> Gilbert Durand, *Les Nostalgies d'Orphée*, Religiologiques, No. 15 (Bahar, 1997); [www.unites.uqam.ca/religiologiques/no15/durand.html](http://www.unites.uqam.ca/religiologiques/no15/durand.html)'den naklen: Ömer Tecimer, a.g.m.

<sup>1602</sup> Ömer Tecimer, a.g.m.

dünyasına geri dönüş” vasıtasıyla mümkündür. Platon *Mağara Öyküsü*’nde de bu dönüş üzerinde durmuştur: “Adamlardan biri zincirlerinden kurtulur, güç bela ayağa kalkarak, başını ışığın geldiği yöne döndürür...”<sup>1603</sup>

*Mağara Öyküsü*’ndeki “ışığa bakan kahraman”, tasavvuftaki “aynaya bakan İnsan-ı Kâmil” gibidir. İkisi de “aynı ontolojik Uruç imgesinin unsurları” olarak kabul edilebilir. Ayrıca Hristiyanlıktaki günah çıkarma ayini de nostos olgusuna bir örnektir: “Nostos kategorisi tüm Hristiyan kefaretinin eksenidir. Özgün günahahtan arınmak, yeniden saf bir çocuk olmak, Hristiyanlık’ın temel amacıdır. Hristiyanlar’ın inancının temelini oluşturan “gerçek”, Hristiyanlık’ın özündeki nostalji bu dönüşte, bu diriliştedir.”<sup>1604</sup> Aziz Pavlus’un Korintliler’e ilk mektubunda söz konusu dönüş “tam bilme” hâliyle özdeşleştirilmiştir: “Şimdi her şeyi aynadaki silik görüntü gibi görüyoruz ama o zaman yüz yüze görüşeceğiz, şimdi bilgim sınırlıdır, ama o zaman bilindiğim gibi tam bileceğim.”<sup>1605</sup>

Pavlus’un sözünü ettiği “silik ayna görüntüsü” (Latince Yeni Antlaşma’da “speculum in aenigmatem” diye geçen kavram) “muammalı ayna” veya “aynaya yansıyan muamma” manasında düşünülmelidir. Böylelikle “muammalı ayna” insan ve aşkınlık arasında kurulan yegâne iletişim şekli olur ve aynada yansımakta olan âlem işaretlerle mesajlardan meydana gelen tanrısal bir sistem hâline gelir: “Aynadaki görüntünün hiçbir parçası anlamsız ya da rastlantısal olamaz, her bir ögesi ayrı bir grama (harf) yerini tutar ve böylece evrenin bütünlüğü insanın okuması gereken en ilginç liber (kitap) olur.” Burada bakış sadece nostos değildir; yetkin olmayanın aşıldığı bir kurtuluş, miraç ya da yükseliş sürecininin de başlangıcıdır. Buna göre “lekesiz aynaya bakış” ve “ontolojik hermeneutik” özdeşleşmiştir.<sup>1606</sup> Tasavvuftaki “bir sözcüğü kendi anlamının dışında var olduğu ileri sürülen özgün ve

---

<sup>1603</sup> Eflatun, *Devlet*, İstanbul: Remzi Kitabevi, 1975, s. 200’den naklen: Ömer Tecimer, a.g.m.

<sup>1604</sup> Ömer Tecimer, a.g.m.

<sup>1605</sup> *Kutsal Kitap: Eski ve Yeni Antlaşma* (Yeni Çeviri), İstanbul: Kitabı Mukaddes Şti, 2001, I. Korintliler 13:12, s. 1459’dan naklen: Ömer Tecimer, a.g.m.

<sup>1606</sup> Ömer Tecimer, a.g.m.

içrek ilk anlamıyla yorumlama çabası”<sup>1607</sup> demek olan Tev‘il kavramı da işaretlerle simgelerden meydana gelen bir metni onun ebedî ve tanrısal kaynağına yönelerek okuyabilme olarak yorumlanabilir. Dolayısıyla Tev‘il kavramında da bir nostos söz konusudur.<sup>1608</sup>

Psikanalist Ernst Aeppli de Gilbert Durand’ın görüşlerine benzer şekilde ayna metaforunu değerlendirirken dönüş imgesine başvurur:

“Aynaya bakarken kendimizden uzaklaşır, kendi dışımıza çıkarız. Sanki ruhumuz uçuyormuş gibi... Uzun süre aynada kendine bakanlar, adeta büyülenirler, bir tür felç geçirirler. Kimisi, mitostaki Narkissos gibi yansıyan imgelerinde kendilerini yitirir; diğerleri, kendi gerçek varoluşlarını kendilerine kantladıkları uzun bir yolculuktan sonra geri dönerler.”<sup>1609</sup>

Mesele aynaya bakan kimsenin olgunluk düzeyidir. Bu bağlamda ayna “kendine dönüşün, yeniden oluşturulan Birlik’in simgesi” olabileceği gibi “bir yabancılaşmanın, bir bölünmüşlüğün simgesi” de olabilmektedir.<sup>1610</sup> *Geriye Dönüşsüz*’deki anlatıcı da o an ile ilgili kuşku ve endişelerini bebekliğe; yâni yeterince olgunlaşmamış oluşuna bağlamıştır. Özellikle karamsarlığın hakim olduğu şiirin son ünitesinde bu kuşku ve endişeler dile getirilmiştir:

İçinden geçmeyi seçerken bir durallığın,  
Ürkünç devinimine zincirleme korkusu; o esriten  
kızıl değişimin.  
Şimdi gözyaşı ve endişe küplerini gizliyor aşk,  
kanadında.  
Bilemediğimiz ayın, şarkılarını bekletiyor dil için!  
Kaçtığımız her kare duvarına ekleniyor  
yuvarlak avlunun, üçgenleri yok ederek sonunda tutsak  
edileceğimiz!<sup>1611</sup>

Şiirdeki aşk, ölüm, şüphe ve endişe sarmalındaki anlatıcı aynanın ötesinde ne olduğunu tam olarak bilememektedir, bu yüzden tedirgindir ve “varoluş devinimi”ni başlatmaya cesareti yoktur. Acaba aynanın ötesinde ne vardır? Bilememek onu tedirgin etmiş ve umutsuzluğa düşürmüştür. Ayna kavramı “Rastlantısal ışık

<sup>1607</sup> Henry Corbin, *Spiritual Body and Celestial Earth*, Bollingen Series, Princeton University Press, 1977, s. 442’den naklen: Ömer Tecimer, a.g.m.

<sup>1608</sup> Ömer Tecimer, a.g.m.

<sup>1609</sup> Ernst Aeppli, *Les Rêves et leur Interprétation*, Paris: Payot, 1991’den naklen: Ömer Tecimer, a.g.m.

<sup>1610</sup> Ömer Tecimer, a.g.m.

<sup>1611</sup> Nilgün Marmara, “Geriye Dönüşsüz”, Nilgün Marmara, a.g.e., s. 18.

yayılmasını yansıtma yetisi olan her düzgün yüzey”<sup>1612</sup> olarak tanımlanabilir. Mesele aynanın gösterdiği şeydir: “Ayna neyi yansıtır? Gerçeği mi? Kaderi, geleceği, başka bir boyutu, öte dünyayı mı? Özümüzü, varlığımızı, ruhumuzu, tüm içtenliğiyle kendimizi mi?” Aynanın simgeselliği- bu nesnenin yansıttığı ne olursa olsun- gerçek ve imgenin aralarında büyümlü bir uyum olduğunun ve birbirleriyle gizemli bir şekilde özdeşleştiklerinin düşünülmesinden ileri gelmektedir. İkisi arasındaki özdeşliğin bir tutsaklık hâlini alması endişesi çok eskiye dayanmaktadır. Söz gelimi bir kimsenin ölünce ruhunun bu dünyada tutsaklıktan kurtulup öte âleme geçiş yapabilmesi için evde bulunan aynalarının tamamının örtülmesi gerektiğine dair halk inanışları vardır.<sup>1613</sup>

Şiirdeki anlatıcı ölçümlenebilen, bölümlenebilen, sınırlı çizgisel zamanın geriye dönüşsüzlüğünden üzüntü ve rahatsızlık duymakta ve zamanı dondurmak istemektedir. “İçinden geçmeyi seçerken bir durallığın” dizelerinde böyle bir ruh hâli sezilmektedir. Ancak çizgisel zamanı aşmak, onun ötesine çevrimsel zamana geçmek bir durağanlık değil dinamikliktir. Sürekli bir devinim ve akış hâlidir. Bergson bu hâli “Durée” diye adlandırmıştır.

Durée “sezgiler ile yaşanan bir iç zaman” demektir. Onda geçmiş, şimdi ve gelecek bir aradadır ve çizgisel zaman anlayışından farklı bir şekilde “yaşantıların iç içeliği ve eşsüremliliği” işaret edilir.<sup>1614</sup> “Mihaniyetçilerin saat kadranının çerçevesine irca ve nihayet mekâna kalbettikleri boş ve soyut bir zaman olmayıp, tersine her anı farklı oluşlarla beliren daimi bir değişme, durmayan bir oluş” söz konusudur<sup>1615</sup>. Onu yaşamakta olan özne durağan ve değişmeyen bir mekâna konumlanıp belirli bir matematiksel zamanı yaşamaz. İstençsiz belleği vasıtasıyla zamanda ve mekânda sınırsız yolculuklar yapar. Bu bir sonsuzluk deneyimidir. Sonsuzluk parçalanamayan,

---

<sup>1612</sup> Umberto Eco, *Orta Çağ Düşlemek*, trc. Şadan Karadeniz, İstanbul: Can Yayınları, 1996, s. 60’tan naklen: Ömer Tecimer, a.g.m.

<sup>1613</sup> Ömer Tecimer, a.g.m.

<sup>1614</sup> Hatice Kocabay, *Ahmet Haşim Şiirlerinde Zaman*, (yüksek lisans tezi), Bilkent Üniversitesi, Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara, 2010, ss. 25, 27, 30- 31, 47, 67- 68, 89, www.thesis.bilkent.edu.tr [19.07.2014].

<sup>1615</sup> Mustafa Şekip Tunç, “Zaman ve Hareket Kavramı”, Henri Bergson, *Yaratıcı Tekâmül*, trc. Mustafa Şekip Tunç, İstanbul: Milli Eğitim Basımevi, 1947, s. 14’ten naklen: Hatice Kocabay, a.g.t., s. 68.

sınırlanamayan bir şeydir.<sup>1616</sup> Durée'nin özelliği de “zamanın bütünlüğü içinde parçalanmaz bir akış” olmasıdır<sup>1617</sup>. Durée, çizgisel zamanın tersine yaşantılar arasında artsüremliliğin değil eşsüremliliğin olduğu bir hâldir ki bu hâlde bütün çağrışımlar birbirlerini tetiklemekte ve yaşantılar da dairesel bir düzlemde birbirlerine geçmektedir.<sup>1618</sup> Şiirdeki özne de içsel zamanı içerisinde bir yolculuğa çıkmaya karar vermiştir; ama “hiçbir bölümlene ve kesinti olmayan bu sonsuzluk evreni”<sup>1619</sup> onu ürpertmiş, endişelendirmiştir.

İnsan hayatının tamamını bir “ahlâk- şiddet diyalektiği” kapsamaktadır ve insanın bu diyalektiği aşması içinse “yaşam-ötesi bir atılım” yapması gereklidir. Bu atılım “yaşamın içinde gizli kalmış olan ve bazı sınır durumlarda ortaya çıkan bir varoluş devinimi” ya da “sonsuzluğa ulaşma çabası” olarak izah edilebilir. Böyle bir devinim ya da çaba içindeki kişi Kierkegaard'ın da dile getirdiği gibi başlangıçta umutsuzluğa düşer; ama bu umutsuzluk duygusu onun ben'inin kendiliğinden gelişmesini sağlar. Öyle ki sürecin sonunda içinde hapis kaldığı sonluluktan kurtulma aşamasına gelir. İşte “inancın başladığı nokta” bu aşamadır. Kişi bu aşamada insan türünü aşarak varoluş devinimi içine girdiğini fark eder; artık ahlâk-şiddet diyalektiğini aşarak yaşam-ötesi alana geçiş yapmıştır. Onun bu devinimi özgür bir devinimdir, inancı ise bir boyun eğiş değil de özgürlük ifade etmektedir.

Sınırlı ve tutsak eden yaşam içinde bireye varoluş devinimi, yaşam- ötesine geçme, sonsuzluğa ulaşma için olanak veren iki önemli şey vardır: aşk ve ölüm. İnsan biyolojik varlığını devam ettirmek için büyük çaba harcar ve özen gösterir; bu ise çoğunlukla onun zihninin çok yorulmasına sebep olur. Ancak yorgunluk ve tükenmişlik hissi erotizm, vecd anları gibi kimi sınır durumlarında yok olur. Çoğu zaman kaçıklık, meczupluk olarak nitelendirilen “şizofrenik kaçışlar” aslında kişinin varoluşunun devindiğinin göstergesidir. Söz gelimi âşıkların baş başa kaldığı saatler yaşamın ağırlıklarının tamamen kalktığı anlardır. Kişi bu sırada kendisini yaratan

---

<sup>1616</sup> Hatice Kocabay, a.g.t., ss. 49- 50, 78.

<sup>1617</sup> Hilmi Yavuz, “Tanpınar ve Bergson”, *Edebiyat ve Sanat Üzerine Yazılar*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları 2005, s. 241'den naklen: Hatice Kocabay, *Ahmet Haşim Şiirlerinde Zaman*, s. 49, 79.

<sup>1618</sup> Hatice Kocabay, a.g.t., s. 102.

<sup>1619</sup> Hatice Kocabay, a.g.t., s. 102.

güce atlar, ebedî varoluş deviniminin içine girer. Ya da ölüm anında kişi erotizmin ve varoluşun doruğuna ulaşır. Ölümü de aşk gibi “erotik bir kendinden geçiş” olarak tarif edebiliriz. Ölümde de aşkta olduğu gibi birey kendisinden vazgeçer, “sonsuzluk deneyimi” yaşar. Bu sebeple ölüm de “sevgiliyle birleşme anı” olarak kabul edilmiştir, bu kabule göre ölürken kişi: “Sevdiğinin elini tutarak öte tarafa geçer.”

Ölüm vasıtasıyla varoluş dönüşüm geçirmektedir. Ölüm bitiş ile yeni bir başlangıç, hiçlik ile yeniden varolma arasındaki bir geçiş yeridir; kişi ölürken muazzam bir güçle hiçliğin içine atlar ve onun yok olmuş varoluşu hiçlikle beraber farklı bir şekilde tekrar varolur. Ancak ölüm ve aşk sonsuzluk için bir olanak olabileceği gibi bir olanaksızlık da olabilir. Varoluşun yansıdığı, tamamen şiddete açık bir yer olan yaşamın içerisinde varoluş devinimi ahlâki bir etkinlik olarak kendisini açığa çıkarmaktadır ve burada yiten ben de ahlâkî bir çöküntüye uğramakta ve onun varoluşla bağlantısı da kopmaktadır. Şiddete tanık olan, maruz kalan ya da şiddet uygulamak zorunda kalan ben şaşkınlık ve anlamsızlık duygularıyla yolunu kaybedip kaosun içinde oradan oraya savrulur. Bu süreçte kendisine hangi ideoloji sunulursa sunulsun onun esiri olacaktır. Yaşam, aşkın beni sınırları içerisinde böyle hapseder. Bunun sonucunda o, varoluş devinimine katılamayacak, “şiddetin bataklığı” içerisinde daha fazla çırpınmayıp boğulacak, “ölümün soğukluğu” onu yok edecektir. Bu durumda erotizm de kişiyi canlandırmak, ona sonsuzluğun kapılarını açmak yerine “bir batış yöntemi” olur. Kişi aşk vasıtasıyla bir robota dönüşüp tükenir.

Erotizm insanı yaşayan bir ölü hâline getiren kapitalizm ve paraya muhalif olan bir varoluş devinimidir; ne var ki kişi böyle bir sistemde erotizmi içselleştiremeyip aşkıyla boğmak isteyebilir. İçinde erotizme yer olmayan aşk acısı çeker. Özgürlük yerine tutsaklığı tercih etmiştir. “Erotizmsiz, durağan, paraya bağımlı bir yaşam modeli” kendisine sunulmuş ve o da bu yaşam modelini benimsemiştir. Artık “toplumsal makinenin küçük bir parçası” hâline gelmiş; gülünç ve zavallı bir varlık olmuş, karikatürleşmiştir. Çektiği ıstıraplarla gün geçtikçe daha da küçülür ve günün birinde yaşamın sonluluğunda kaybolur. Bu süreçte sevgili de âşığın celladı



olur ve yokoluşunu hızlandırır, Yakupoğlu'nun ifadesiyle: “Yokolmakta olan varlığın yokoluşu, infazcı âşğın darbeleriyle hızlanır.” Burada söz konusu cellat-kurban ilişkisi “varoluşun özgürlüğünden kaçışı” dolayısıyladır.<sup>1620</sup> Şiirde de bu kaçış dolayısıyla sonlulukta sıkışıp kalma durumu ifade edilmiştir. Şiirdeki yuvarlak avlu ideolojik bir merkezi, kareler gerçeklikleri, üçgenler ise hayatları ya da bireyleri simgelemektedir.

*Öte Işıklar Arzusu*'nun sonunda ve *Geriye Dönüşsüz*'de insanın varoluşu hakkında kesin olmayan ve çok az bilgiye sahip oluşunun sebep olduğu umutsuzluklar, kaygılar söz konusudur. Marmara'nın daha sonra yazdığı *Bağevleri, Ağlar ve Altındakiler* şiirinde ise bu belirsizlik ve bilememe yerini bir kesinliğe bırakmıştır:

Niye başkalarının yerine  
başkaları konsun?  
Bir deli gülmüş o  
geçecek.  
Niye tanrı kıskaç sayılsın?  
Bir cılız orman o  
geçecek.

Saat  
yüzüne karşı  
geçecek,  
yara bere içinde  
düşünecek olana  
karşı!

İlmekleri bağevleri ağının  
bir bir çözülecek!<sup>1621</sup>

Şiirin ilk ünitesinde kader-mülkiyet ilişkisi ve tanrı ile ilgili sorgulamalara gidilir. Niçin bu dünya ölümlüdür? Şiirdeki deli gül *Mal di Luna* şiirinde olduğu gibi insanların dünyasını, hayatı simgelemektedir. Ona konan kuşların (insanların) uçup gitmesi gibi gül (hayat) de geçicidir. Bu durum insanlar için evrensel ve temel bir travmadır, ondan “en ideal doğal ve toplumsal koşullarda bile” kaçınılamaz. Otistikler hariç bütün insanlar karşılıklı bir şekilde birbirlerini etkileyen, evrimle ilgili pek çok faktör dolayısıyla birbirleriyle sürekli ve yoğun duygusal bağlar kurmaya

<sup>1620</sup> M. Mukadder Yakuboğlu, a.g.e., ss. 77- 78, 81, 84- 85, 87- 88, 93, 105- 107.

<sup>1621</sup> Nilgün Marmara, *Kırmızı Kahverengi Defter*, s. 145.

programlı bir beyinle hayata gözlerini açar. Şu anki bilgilere göre “evrendeki en karmaşık doğal oluşum” olarak kabul edilen insan beyninin ötekiyle ilişki kurmaya bu kadar dönük olmasının esas sebebi olduğu ileri sürülen faktör de beynin gelişiminin önemli kısmının insan yavrusunun doğumundan sonra; yani ana rahminin dışında gerçekleşmesidir.

İnsanın erişkinliğe ulaşip yetenek ve becerilerini kazanması diğer türlerle karşılaştırılmayacak kadar uzun süren bağımlılık ya da çocukluk dönemini gerektirmektedir. İnsan yavrusunun bu uzun evrede annesinin bakımı ve himayesi sayesinde hayatta kalmayı başarabilmesi ancak bir taraftan dişi- yavru- erkek üçgeninde öbür taraftan da insan grubunun tamamı içerisinde sürekli, çatışmalarla dolu ve kaotik ilişkileri güdülemekte olan içgüdüsel duygular sayesinde olasıydı. Evrimsel kurallar bir taraftan hayat mücadelesini insan türünün kendi dünyasındaki insiyaki ilişkilere bağlamış bir taraftan da ayrılığı onların hayatlarının en derin ıstıraplarından biri hâline getirmiştir: “her dilden şairin binyıllar boyunca sayısız kez ifade ettiği bir ıstırap” . Ölüm de ıstırap verici bir ayrılıktır, varlığı sarsar. Onun dünyevîliğin ötesine geçen, kişiyi “kozmik varlık” veya varlığının “kozmik ‘ne’”liği ” ile karşı karşıya getiren bir yanı vardır. Ölümlülükleri insanları aşkınlık meselesiyle derinden sarsarak yüz yüze bırakır. Hayat aşkınlık ve ölümlülüğü onlara “bir paket hâlinde” sunmuştur. Esasen Freud’un dinleri “ölümlülük kaygısından kaçınmaya hizmet eden bir avuntu” olarak açıklamasının sebebi de budur. Ölüm kişiyi “hiç” ile karşı karşıya getirdiği için ona varlığı anımsatır. Varlık ise bir skandaldır ve ondan daha büyük bir skandal da varlığın bilincinde olan bir varlığın varoluşudur. Zira varolan içkin bile olsa varlığın var durumda olması aşkın ve anlaşılmazdır. İşte ölüm olmasaydı insanlar aşkın ve anlaşılmaz olana muhtemelen açılmayacaklar, dünyevî ve gündelik olanın sınırları içinde kalacaklardı ve “ ‘ne’lik” sorusunu kendilerine mesele yapmayacaklardı.<sup>1622</sup>

Şiirde de ölümün sorgulanışı Tanrı’nın sorgulanışını beraberinde getirmiştir ve bu sorgulamada bir meydan okuma da vardır. Şiirdeki “ben” bu yönüyle

<sup>1622</sup> Saffet Murat Tura, “Doğmak ve Ölmek”, Saffet Murat Tura, *Şeyh ve Arzu*, İstanbul: Metis Yayınları, 2002, ss. 107- 108, 116-117.

Kierkegaard'ın söz ettiği meydan okumanın umutsuzluğu içindeki insanı çağırır. Kierkegaard'a göre umutsuz bir şekilde kendisi olmak isteyen ve bu sebeple de ıstırap çeken pasif bir ben ne kadar çok bilinçlenirse onun umutsuzluğu da o kadar artar, yoğunlaşıp şeytanî bir hâl alır. Bu hâl genellikle şundan ileri gelmektedir:

Kendi olmak isteyen umutsuz kişi, kendi somut ben'inin güç durumuna veya ondan ayrılamaz durumuna istemeden dayanır. Bu durumda tüm tutkusuyla şeytanî bir öfkeye dönüşümle sonuçlanan bu işkencenin üstüne atlar. Ve şimdi tüm melekleriyle birlikte gökteki Tanrı'nın ona işkenceden kurtulmayı sunabilmesini sağlayabilseydi de reddederdi: Çok geç! Daha önce bu işkenceden kurtulmak için her şeyini seve seve verirdi; ama bekletildi, şimdi çok geç, şimdi herkese karşı öfkelenmeyi, insanların ve yaşamın haksızlığa uğramış kurbanı olmayı, ondan bu işkenceyi almamaları için işkencesini elinin altında iyi korumaya çalışan biri olarak kalmayı tercih eder yoksa hakkını nasıl kanıtlayabilir ve kendini bu hak konusunda ikna edebilir? Bu sabit fikir kafasında onu o kadar meşgul eder ki sonunda çok farklı bir neden onun sonsuzluktan kuşku duymasına ve şeytanî bir fikirle diğer insanlardan sonsuz derecede üstün olduğunu ve şu anki varlığının doğrulanmasını sağladığını zannettiren şeyin elinden alınmasından kuşku duymasına yol açar. -Olmak istediği kendisidir; öncelikle ben'inin sonsuz bir soyutlamasını oluşturmuştur, ama işte sonunda o kadar somut hâle gelmiştir ki bu soyut anlamda sonsuz olmak onun için olanaksızdır, buna karşın umutsuzluğu, kendi olmak için inat eder. Ey şeytanî bunama! Her şeyden önce öfkesi, sonsuzluğun onu düşkünlüğünden kurtaracağını düşündürmesinden ileri gelmektedir.

Kierkegaard bu tür umutsuzluğa kolay kolay rastlanmadığını, onun çoğunlukla şairlerde bulunduğunu belirtir. Umutsuzluklar arasında en yoğunu bu şeytanî umutsuzluktur. Kişi kendisi olmayı varoluşa nefret duyarak ve sefaletiyle bağdaşarak istemektedir. Amacı sadece yaratıcısının saygınlığını yok etmektir. Başkaldırarak yaratıcısıyla bağını koparmayı değil zor kullanarak kendisini ona onaylatmayı, şeytanî bir şekilde onun desteğini almayı istemektedir. Zira kötü mahiyetteki bir itiraz her zaman onu ikaz edenden destek alır. Varoluşa baş kaldırırken dahi hem kendi iyiliğine hem de ona karşı bir kanıtının bulunmasından övünür. Kendisini bu kanıt sanıp olmak istemesi de kendisinin işkencecisiyle beraber olmayı arzuladığını göstermektedir. Bunun sebebi ise söz konusu işkenceyle hayata itiraz etmek istemesidir. Kierkegaard onun mantığını şöyle izah eder:

Bir imge ile olguyu ortaya çıkarmak için, bir yaratıcının gözünden kaçan bir yanlış varlığını farz edelim, bilinçli bir yanlış -belki de gerçekte bir yanlış değildir, belki de daha yüksekteki görüş açısından bütünün temel bir bileşkesidir- ve bu yanlışın yaratıcısına başkaldırmış olduğunu ve nefretle kendini düzeltmesine izin vermediğini ve saçma bir meydan okuma ile şöyle dediğini

varsayalım: Hayır! Beni yok edemeyeceksin, sana karşı bir tanık, senin yalnızca değersiz bir yaratıcı olduğunun bir tanığı olarak kalacağım!<sup>1623</sup>

*Bağ Evleri, Ağlar ve Altındakiler*'de de benin Tanrı'nın bir kıskaç değil cüzi iradeye sahip bir varlığın aşacağı cılız bir orman olduğunu söylemesi bu umutsuzun Tanrı'nın saygınlığını kırmak istemesine, kendisini Tanrı'nın değersizliğinin kanıtı olarak görmesine benzemektedir. Şiire göre Tanrı fikri içinden çıkılamayacak bir giz değildir, çözülebilir. Ya da şiirden şöyle bir anlam çıkarılabilir: Tanrı insanı her taraftan kuşatıp eylemsiz bırakmamış, sadece onun önüne aşması için bir engel (cılız orman) koymuştur. “Ne'lik” problemini çözmek, gizlere ulaşmak ve kurtuluş insanın elindedir.

Sonluluk ile yüz yüze gelip ‘Ne'lik’ problemi üzerine kafa yoran düşünürlerden biri olan George Bataille *İç Deney* isimli eserinde “Bu dünya insana çözülecek bir bilmece gibi verilmiştir.” diye yazar. Ne var ki bu, çözümsüz bir bilmececi:

(...) Tüm yaşamım – derin düşüncelere dalışlarım kadar kuraldışı tuhaf zamanlarım bilmeceyi çözmekle geçmiştir... Her şey çözüüyordu! Yeni bir bilmeceyle uyandım ve hemen bunun çözümsüz olduğunu anladım. Bu bilmece çok acı vericiydi, beni o kadar ezici bir güçsüzlük içinde bıraktı ki onu Tanrı gibi hissettim, eğer varsa, o da hissedirdi.<sup>1624</sup>

Bilmece çözümsüzdür, güçsüz ve sınırlı insan bir olanaksızlık durumundadır<sup>1625</sup>. Bataille olanaksızlığın içindeki bu güçsüz varlığın bilmeceyi çözme girişimlerinin her kendinden emin emin ve iddialı girişimde başarısızlıkla sonuçlanmasını şöyle dile getirir: “Birbirini yokeden sözcükler, aynı zamanda kendimizi dünyanın dayanağı zannederken yerinden oynatılmayan kirişler.”<sup>1626</sup> Bataille'ye göre olanaksızlığın içinde ve güçsüz olmasına rağmen yine de insan için bir çıkış mevcuttur: “insanın içinde gizli kalmış sonsuzluğu”.<sup>1627</sup> Düşünür de umutsuzluk içinde can çekiştiği bir gün aniden sonsuzluğuyla karşı karşıya gelmiştir:

<sup>1623</sup> Soren Kierkegaard, a.g.e., ss. 84- 86.

<sup>1624</sup> Georges Bataille, *İç Deney*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, [y.s.], s. 21'den naklen: M. Mukadder Yakupoğlu, a.g.e., s. 80.

<sup>1625</sup> M. Mukadder Yakupoğlu, a.g.e., ss. 80- 81.

<sup>1626</sup> Georges Bataille, *İç Deney*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, [y.s.], s. 54'ten naklen: M. Mukadder Yakupoğlu, a.g.e., s. 81.

<sup>1627</sup> M. Mukadder Yakupoğlu, a.g.e., s. 82.

Bundan on beş yıl önce (belki biraz daha fazla) nereden bilmiyorum, geç saatte eve dönüyordum. Rennes sokağı boştu. Saint Germain'den gelirken, Four sokağını geçtim. Şemsiyem açıldı ve o sırada yağmurun yağmadığını zannediyordum. (İçmemiştim, bundan eminim) Şemsiyem gerekmediği hâlde açıldı. (ileride bahsedeceğim durum dışında) O zamanlar çok genç, dağınık ve boş esrikliklerle doluydum: Yersiz, başdöndürücü ama çoktan kaygılar ve sertliklerle dolu ve acı çektirici bir fikirler halkası dönüyordu... Aklın bu batışında korku, düşüklük, gevşeklik, kötü niyetler hepsi yerlerini bulmuşlardı: Biraz ileride şenlik başlıyordu. Doğrusu bu rahatlık ve aynı zamanda karşıtlıklarla dolu “olanaksız” kafamın içinde patladılar. Gülüşlerle yıldızlanan bir alan karşımda karanlık uçurumunu oluşturdu. Four Sokağı'nı geçişte, birdenbire bu yokluğun içinde bilinmez oldum... Beni hapseden bu gri duvarların varlığını reddediyordum, kendimi bir çeşit esrimenin içine attım. Olağanüstü bir şekilde gülüyordum: Kafama inen şemsiye beni örtüyordu (kendimi, bu siyah kefenle bilerek örttüm). Belki hiçbir zaman gülünemediği gibi gülüyordum, sanki ölmüşüm gibi her şey saf ve özü açığa çıkmış olarak açılıyordu.<sup>1628</sup>(Vurgulama bize aittir.)

“İnsanın içinde gizli kalmış sonsuzluğu”nun açığa çıktığı durumlardan biri de ölümdür<sup>1629</sup>. Ölüm; inançlı kimseler için “ ‘Ne’lik” probleminin çözümü, sırlara ulaşılması ve kurtuluş için sonraya dair bir ümit olabilir. *Bağ Evleri, Ağlar ve Altındakiler*'de de benzer bir ümit söz konusudur. Şiirdeki anlatıcı ölüm sonrasında hayatın ötesindeki sırlara ulaşacağı beklentisi, inancı içindedir. Şiirde öncelikle her şeyin geçici, ölümlü olduğu vurgusu yapılır. Şiirin ilk iki ünitesinde “geçecek” sözcüğünün redif olarak kullanılması da bunun içindir. Bu üniteye “saat/ yüzüne karşı/ geçecek” dizeleri ölümsüzlüğe inanmayan, sonsuz hayatı düşünmeyi gülünç bulan Stoacı Düşünür Epiktetos'un şu sözlerini akla getirir: “Doğa yasası, her doğanın ölmesini gerektirir. O hâlde ölmen gerek. Ben sonsuzluk değilim. Nasıl saat günün bir parçasıysa ben de bütünün bir parçasıyım. Saat gelir geçer, ben de gelir geçerim. (...)”<sup>1630</sup> Şiirin son ünitesindeyse bir yazgı olan ölümlü birlikte hayatın sırlarının açığa çıktığı dile getirilmiştir. Artık sırlar çözülecektir: “İlmekleri bağevleri ağının/ Bir bir çözülecek!” Bu dizelerdeki ev ve ağ metaforları önemlidir. Bağevleri ağı insanların dünyasını simgelemektedir.

Berk'in *Şeyler Kitabı*'nda evden “Bir kapalı kutu, bütün kapalı kutular gibi içine dönük, kapalı./ Yâni duvarlar, kapılar (ki bilinmeyene açılırlar), merdivenler,

<sup>1628</sup> Georges Bataille, *İç Dene*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, [y.s.], s. 54'ten naklen: M. Mukadder Yakupoğlu, a.g.e., s. 82.

<sup>1629</sup> M. Mukadder Yakupoğlu, a.g.e., s. 84.

<sup>1630</sup> Orhan Hançerlioğlu, a.g.e., s. 105.

pencereler (ki bizim göremediklerimizi görürler);” diye söz eder ve evle hayat arasında bir ilgi kurar:

Yani odadan odaya, pencereden pencereye gidip gelmeler(hem yaşamak dediğimiz de bir yerden bir yere gidip gelmeler değil midir? )  
Ve evin kendisi. / Ev ki ayrıntıdır (Tanrı da ayrıntılardadır). Susmalar, küçük sevinçler, küçük acılar, küçük konuşmalar, yalnızlıklar...<sup>1631</sup>

Evi “büyük bir eğretileme” olarak görür. Ona göre ev: “Zamanı depolayıp yaşar” , “düş yumakları dürer”.<sup>1632</sup>Evi bir “keçi yolları yumağı” olarak düşünür, keçi yolları onu besleyerek sınırsızlık saçmaktadır. Evin odaları, sofaları, merdivenleri, döşemeleri sessizlik eğirmekte,<sup>1633</sup> duvarları ise gizlilik eğretilemesi örmektedir<sup>1634</sup>. *Bağevleri, Ağlar ve Altındakiler*'de de bağevleri ağı Berk'in *Duvar II* şiirindeki duvarların ördüğü gizlilik eğretilmelerine benzemektedir. Aynı zamanda *Bağevleri, Ağlar ve Altındakiler*'de bir duvar mazmunu da vardır. Duvar ise sınırlardan kurtulup sonsuza açılmaya mani olan bir şeydir. Berk'in *Duvar I* şiirinde belirttiği gibi: “Duran bir şey diyebiliriz ona./ Ama yalnız durmakla da kalmaz./ Böler, keser, kapatır (kapatmaktır işi). (...) Duvar kapıyı kendi soyundan sayar./ Kendi gibi yasakçı, bir yetke.”<sup>1635</sup> *Bağevleri, Ağlar ve Altındakiler* epistemolojik temellerini Stoa felsefesinden ve Lacan'ın psikanaliz kuramından almıştır.

Stoa düşüncesine göre yazgı trajik veya dünyadışı bir şey değildir; dünyanın yapısında, hayatın içerisinde yer alan tabii bir gerçekliktir. Onu “varlıkları bağlayan karışım” olarak ifade edebiliriz.<sup>1636</sup> Khysippos isimli Stoacı düşünür, yazgının “ezelden beri her şeyin, her bir şeyin bir başka şeyi izleyip bu şeye eşlik ettiği bir yatkınlık” olduğunu dile getirmiştir. Bu, yok edilemeyecek bir yatkınlıktır.<sup>1637</sup> Böylelikle yazgı “nexus causarum” (“nedenler düğümü” , “asla zorlanamayan ve

<sup>1631</sup> İlhan Berk, “Ev”, İlhan Berk, a.g.e., ss. 1413- 1414.

<sup>1632</sup> İlhan Berk, “Büyük Bir Eğretileme: Ev”, İlhan Berk, a.g.e., s. 1419.

<sup>1633</sup> İlhan Berk, “Oda”, İlhan Berk, a.g.e., s. 1441.

<sup>1634</sup> İlhan Berk, “Duvar II”, İlhan Berk, a.g.e., s. 1451.

<sup>1635</sup> İlhan Berk, “Duvar I”, İlhan Berk, a.g.e., s. 1449.

<sup>1636</sup> Jean Brun, a.g.e., s. 63.

<sup>1637</sup> Aulu Gelle, *Nuits attiques (Attika Geceleri)*, [t.s.], [y.s.], c. VI, s.2'den naklen: Jean Brun, a.g.e., s. 63.

çiğnenemeyen bir düzen ve bağlantı”) olarak meydana çıkmıştır<sup>1638</sup>. Onun bir yapıyı ifade etmesi aynı zamanda bir kuvveti de ifade etmesidir. O; her şeyi düzenleyip idare eden tanrısal ve hayatî bir soluktur (Logos).<sup>1639</sup> Bir başka Stoacı Düşünür Marcus Aurelius da da onu “bütün şeylerin karşılıklı dostluk olarak birbirine kenetlendikleri karşılıklı bir bağlantı içinde kalmasını sağlayan, evrensel duygudaşlığı canlandıran güç” olarak ifade etmiştir<sup>1640</sup>. Stoacılıkta bu güç, varlıkları birbirlerine bağımlı kılmıştır. Söz gelimi karınca, arı, leylek gibi canlılar hayatlarını devam ettirirken başka canlılar için bir şeyler yapmaktadır ya da yüzgeç denilen kabuk, ufak bir canlı, pinnothere tarafından dış dünyadaki tehlikelerden haberdar olmaktadır, kabuğun yakınında duran bu canlı olası bir tehlike hâlinde onu uyarmak için gelip içine saklanmaktadır.<sup>1641</sup> Bir tek madde ve ruhtan meydana gelmiş bir canlı gibi olan bu dünyada<sup>1642</sup> varlıklar arasında uyumla düzenlenmiş bir zincirleme gereğince samimi bir dayanışma bulunmaktadır<sup>1643</sup>. Aurelius’un ifadesiyle: “Varolan her şeyde yetkin bir eşgüdümün hüküm sürmesi gibi, doğan şeylerde de salt ve basit bir art arda geliş değil apaçık ve hayranlık uyandırıcı bir yakınlık bağı vardır.”<sup>1644</sup> Ölüm ise bu bağların çözülüşüdür. Saati gelince bağlar kopar ve varlık silinip yok olur. Bu, yeryüzündeki bütün varlıkların yazgısıdır, Aurelius bu sebeple onlara sahip olma girişimlerinin nafil bir çaba olduğuna dikkat çekmiştir:

Bir an içinde külden, iskeletten, addan başka bir şey olmayacaksın, hatta ad bile olmayacaksın. Ad da gürültüden başka, yankıdan başka bir şey değildir! Yaşamda değer biçtiğimiz her şey boştur, kokuşmuştur, küçüktür: ısırın köpekler, birbirini döven, gülen, az sonra da ağlayan çocuklar... Öyleyse seni bu yeryüzünde tutan ne? Duyulur şeyler binlerce değişikliğe açıktır ve sağlam hiçbir şeye sahip değildir; duyular karışık algılamalardan başka bir şeylere sahip değildir, hepsi yanlış imgelerle doludur, yaşamsal kuvvetin kendisi de bir kan buharıdır; insanların ne olduğuna bakarsan zafer de bir şey değildir. Ne bekliyorsun öyleyse? Huzurla, söneceğin, belki de yer değiştireceğin anı bekliyorsun. Bu an gelene kadar, sana ne gerekiyor? Tanrıları onurlandırmak ve övmekten, insanlara iyilik yapmaktan, katlanmayı ve el çekmeyi bilmekten başka bir şey gerekiyor

<sup>1638</sup> Plutararkhos, *De placitis philosophorum*, [t.s.], [y.s.] , I, XXVIII’den naklen: Jean Brun, a.g.e., s. 64.

<sup>1639</sup> Jean Brun, a.g.e., s. 64.

<sup>1641</sup> Cicero, *De finibus*, [t.s.], [y.s.], c. III, ss. 19, 63-64’ten naklen: Jean Brun, a.g.e., s. 69.

<sup>1642</sup> Marcus Aurelius, *Pencées (Düşünceler)*, c. IV, s. 40’tan naklen: Jean Brun, a.g.e., s. 70.

<sup>1643</sup> Jean Brun, a.g.e., s. 70.

<sup>1644</sup> Marcus Aurelius, *Pencées (Düşünceler)*, c. IV, passim’den naklen: Jean Brun, a.g.e., s. 70.

mu? Anımsa ki bedeninin ve tininin sınırları dışında kalan hiçbir şey, ne sana aittir ne de senin gücünün altındadır.<sup>1645</sup>

Aurelius gibi Stoacı düşünürler bir insanın şan, şatafat ve şehvet için çırpınıp duracağı yere ölümü kabullenmesi ve bu gerçeğe katlanmasını salık verir. Stoa felsefesine göre ölüm doğaya özgü bir işlemdir, doğa için yararlıdır; bundan ötürü de ondan kaygılanmamak gerekir. Elbette ölüm varlıkların parçalanıp dağıldığı, yok olduğu bir çözüştür; ama “kendisinden başka şeylerin doğacağı bir çözüştür”.<sup>1646</sup>

Şiirdeki bağevleri ağı ile Lacan’ın “öznelarası simgesel ağı” arasında da bir bağlantı kurulabilir. Buna göre özne simgesel ağ içinde kurucu mahiyetteki eksikliğini bir ana gösterenle özdeşleştirerek doldurur; “bir şeymiş gibi yaparak” , “sanki bir şeymiş gibi davranarak” burada belirli bir konum edinir.<sup>1647</sup>

Lacan öznenin dişil veya eril varlığa özgü oluş biçimini bilinçdışı olarak seçip cinsel kimliğini kazanması ve toplum içinde “cinsellik kazanmış” bir özne olarak yer edinmesi sürecini ele alırken öznelerin konuşan varlıklar olmalarına dikkat çeker. Özneler konuşabilmektedir ve onların birer varlıkları vardır. Dil ile konuşma onları kastrasyonun etkisinde bırakmaktadır. Kaideli bir sisteme dahil olmak belirli bir durum ya da davranış biçimini benimsemeyi gerektirmektedir. Lacan için önemli olan husus şudur: “dil konuşan varlıklar üzerinde uyguladığı sınırlama”. Bu sınırlama öznelerin bedenlerini gerçek bir doyumdan mahrum bırakmaktadır. Bu ise “simgesel kimliği ile o kimliği taşıyan bedeni arasında bölünmüş bir özne” meydana getirmektedir. Bu sınırlama Batı’ya özgü kimi tarihî söylemlerde fallusla temsil edilmişse de erkek veya kadın egemen tüm toplumlarda geçerlidir, Lacan onu “fallik işlev” diye adlandırmış ve onun her iki cins üzerinde de etkisi olduğunu ifade etmiştir. Lacan’ın terminolojisindeki öznenin en önemli özelliği şudur: “hem birleştiren hem bölen bir sistem olan dile dahil olmasıyla birlikte öznenin yabancılaşması”. Özne “gösterenin tanımlama ağı” içine düşmekte, durağan özdeşlikler ile edimsel varlık arasında bölünmektedir. Simgesel alana geçiş yapmak kaçınılmaz bir şekilde öznedeki “moi” (“kendim”, “yanlış anlayan bilinçlilik”) ve

<sup>1645</sup> Marcus Aurelius, *Pencées (Düşünceler)*, c. V, s. 33’ten naklen: Jean Brun, a.g.e., ss. 106-107.

<sup>1646</sup> Jean Brun, a.g.e., s. 107.

<sup>1647</sup> Slavoj Žižek, a.g.e., ss. 104, 218.



semptomlar veya dil sürçmeleri gibi bilinç boşluklarında tezahür eden “je” (“ben”) arasında bir bölünme meydana getirmektedir. Lacan için öznel olma hâlininin yapısal şartı yabancılaşmadır. Öznellik yarılarak cinsel bir bölünme ortaya çıkmakta ve özne “toplumsal cinsiyet” kazanmaktadır. Simgesel ile temas kaçınılmazdır, özne kastrasyondan kurtulamamaktadır. Bu ağ yasak ve sınırlamalar üzerine kurulmuştur, ona hapsolan özne için jouissance yasaktır.<sup>1648</sup>

Haz ilkesinin de ötesinde bulunan<sup>1649</sup> bir dürtü tatmini olan jouissance sadece mistiklerin “ruhsal genişleme” aşamalarındaki deneyimlerinde<sup>1650</sup>, semptomların devam ettirilmesinde, acıda ve ölümdede<sup>1651</sup> bulunmaktadır. *Bağevleri, Ağlar ve Altındakiler*’in “İlmekleri bağevleri ağının/ bir bir çözülecek” dizelerinde de ölüm ile birlikte simgesel ya da dilsel ağın kısıtlama, sınırlamalarından kurtulunacağından ve yasaklanmış joissance’ın- bu eksiksizlik, sonsuzluk duygusunun- deneyimleneceğinden söz edilmiştir. Bu durumda ölüm bir kurtuluş, özgürlüktür. Marmara’nın *Rüzgara Yakarı* şiirinde de verilen mesaj aynıdır. Ölüm kurtuluş ve özgürlük için, yitirilene tekrar kavuşmak için bir vesiledir, bu yüzden de arzulanan bir şeydir. Şiirdeki anlatıcı rüzgâra kendisini alıp götürmesi için yakarmaktadır:

Mutsuz göğün yakıcı soluğu rüzgar,  
Kat erimiş kararımızı kendine  
ve uzak tut güçsüzlüğü bizden!

Hatırlar mıyız eskil bir kapı üstündeki  
gökkuşağı?  
Görmüş müydük? Ne zamandı?  
Daha ılık zamanlardı sanki,  
Sözün daha biz olduğu, bizim biz.

Yıkım tehdidinde bir el bekleniyor rüzgardan,  
Alsın bizim değişmez bedenimizi kendine  
ve başkalarının değişmez ruhunu sürüklesin!

Bilinmez yok mu edilir ölümcül ova  
Bir türlü egemen olamadığımız? Kaç türlüydü?  
Düzlüğü boğucuydu sanki; hiç sözsüz.

<sup>1648</sup> Elizabeth Wright, *Lacan ve Postfeminizm*, trc. Ebru Kılıç, İstanbul: Everest Yayınları, 2002, ss. 20-21, 29, 63.

<sup>1649</sup> Slavoj Zizek, a.g.e., s. 230.

<sup>1650</sup> Ersin Aybars, *Gasp Edilen Orgazm ya da Kayıp Hazzın Peşinde*, 11.07.2013, s. 24, <http://www.ersinaybars.com> [24.01.2014].

<sup>1651</sup> Slavoj Zizek, a.g.e., s. 230.

Bizimse biz gibi yöresinde hiç duramadığımız.

Oyunsa gök ve rüzgâr,  
Mutsuzluğu göğün, şiddeti rüzgârın,  
Kim ekler kendine uçtu uçacak düşüncemizi  
Ve ne yakın kılar gücünü bize aydınlanabilir  
gecenin?  
Bizim söz, sözün biz olduğu!<sup>1652</sup>

Mısır öğretisinde ölümler, ölümden sonraki hayat için mumyalanırdı. Ölümler kitabına göre mumyalama işi ölümlere saygının ifadesidir. Kendisine ilgi gösterilmeyen ölü sürekli olarak dünyadakilerin yanına giderdi. İnsanların öldükten sonra tanrıların huzuruna temiz çıkması için ölen kimseler Kaz Gölü'ne götürülüp yıkanır. Daha sonra da gömülme gününde ağıtçı kadınlar gelip cenaze alayının önüne geçerdi. Mumyalanmış ölü de sandukasının tavanı gökyüzü gibi açık olan öküz arabasının içinde olurdu. Bu şekilde mezara doğru gidilirdi. Mezarın kapısında kutsal danslar ve rahiplerin ölüye dair güzel sözleri eşliğinde ölü mezara konurdu. Sonunda rüzgâr ruhu alıp giderdi.<sup>1653</sup> Şiirde de yıkıcılık, öldürücülük rüzgârın ön planda olan özelliklerindedir. “Yıkım tehtidinde bir el bekleniyor rüzgârdan./ Alsın bizim değişmez bedenimizi kendine/ ve başkalarının değişmez ruhunu sürüklesin!”<sup>1654</sup> dizeleri bu yönüyle Klasik Türk şiirindeki hazan rüzgârını (bâd-ı hazan) çağrıştırmaktadır.

Hazan, sonbahar anlamına gelmektedir, sonbaharın elemleri çağrıştırmaları gibi bâd-ı hazanın kokusu da bir elem kokusudur. Klasik Türk şiirinde bâd-ı hazan çoğunlukla “dağıtma, bozma, tahrip etme” gibi yıkıcı işlevdedir, onu öteki rüzgârlardan ayıran yönü de budur. O, “bir ayrılık rüzgârı” olarak anlaşılmıştır. Âşık bir “şiir ağacı” olarak tasavvur edilmektedir, buna göre onun dallarında bâd-ı hazan estiği zaman bütün meyveleri dökülmektedir (şiirleri ortaya çıkmaktadır).<sup>1655</sup> Baki'nin ünlü *Hazan Gazeli*'ndeki şu dizelerde de *Rüzgâra Yakarı* isimli şiirine benzer bir anlama ulaşılabilmektedir: “Eşcâr-ı bâğ hırka-i tecrîde girdiler/ Bâd-ı

<sup>1652</sup> Nilgün Marmara, “Rüzgâra Yakarı”, Nilgün Marmara, *Daktiloya Çekilmiş Şiirler*, ss. 92- 93.

<sup>1653</sup> Müslüm Yücel, a.g.e.,ss. 56-57.

<sup>1654</sup> Nilgün Marmara, “Rüzgâra Yakarı”, Nilgün Marmara, a.g.e., s. 92.

<sup>1655</sup> Hasan Aktaş, *Çağdaş Türk Şiirinde Kozmik Âlem*, s. 378.

hazân çemende el aldı çenârdan” (“Bağın ağaçları, soyunma/soyutlanma hırkasına girdiler. Sonbahar rüzgârı, çimende çınardan el aldı.”)

Avni Erdem ve Yusuf Bayram Hazan Gazeline Farklı Bir Bakış isimli makalesinde şiire üç farklı bakış açısıyla yaklaşılabileceğini belirtir:

Anlam 1 (Gerçek-Somut Anlam): ‘Bağın ağaçlarının tecrîd hırkasını giymeleri’ ifadesinden, yaprakların döküldüğü düşüncesi çıkarılabilir. Bu durumda mecâzî anlam boyutuna geçildiği sanılsa da aslında böyle değildir. Çünkü burada “gerçek anlam”la kastedilen, beytin genel anlamda hayal edileceği anlam dünyası, genel anlamıdır. Bu açıdan kelimelerin anlamlarını şöyle düşünebiliriz:

escâr-ı bâğ: Bağın ağaçları. bâd-ı hazân: Sonbahar rüzgârı. çemen: Çimen. çenâr: Çınar. El almak: Yaprak düşürmek (Mecaz). hırka-i tecrîde girmek: Yaprak dökme (Mecaz).

Anlam 2 (Hayat-Simgesel Anlam): İnsan, ömrünün sonbaharına gelmiştir. Onu hayata bağlayan şeyler azalmıştır. Gençlik ve diriliğinden eser kalmamıştır. Bu aşamada kelimelerin anlamları aşağıdaki şekilde tasavvur edilebilir:

eşcâr-ı bâğ: İnsanlar (istiâre 1). bâd-ı hazân: Ecel (istiâre 2). çemen: Dünya (istiâre 3). çenâr: İnsan (istiâre 4). el almak: Can almak (mecaz). hırka-i tecrîde girmek: Ölmek (mecaz).

Anlam 3 (Tasavvuf): Bu boyutta, kelimelerin temsil ettikleri anlamı yeniden yapılandırmak gerekmektedir:

eşcâr-ı bâğ: Müritler (istiâre a). bâd-ı hazân: Mürit (istiâre b). çemen: Dünya (istiâre c). çenâr: Mürşit, seyh (istiâre d). hırka-i tecrîde girmek: Tarikatın edebini, âdâbını kabullenmek (mecaz). el almak: Müridin mürşidinden el alması, müritliğe kabul edilmesi (mecaz).<sup>1656</sup>

Beyte ikinci bakış açısında *Rüzgâra Yakarı* şiirinde olduğu gibi rüzgâra can alma özelliği yüklenmiştir. Ayrıca *Rüzgâra Yakarı*’daki “Mutsuz göğün yakıcı soluğu” diye söz edilen bu rüzgâr bir hadîste söz edilen kıyametin habercisi “kızıl rüzgârı” da çağrıştırmaktadır:

(...) “Ashabım! Ganimet belirli kimselerin elinde dolaştığı, emanetin ganimet kabul edildiği, zekâtın külfet sayılarak verilmediği, ilmi dine ve ahirete hizmet dışında dünyevî amaçlar için elde edildiği, kişinin hanımına itaat edip annesine âsi olduğu, arkadaşına itaat edip babasından uzaklaştığı, mescitlerde gürültülerin çoğaldığı, fasık ve facirlerin toplumun liderleri haline geldiği, bayağı adamların milleti idare ettiği, kötülüğünden korkulduğu için kişiye saygı duyulduğu, şarkı aletlerinin ve şarkıcı kadınların çoğaldığı ve itibar gördüğü, şarapların içildiği ve bu ümmetin sonra gelenleri öncekilerine lanet okuduğu zaman kızıl bir rüzgârı bekleyin. Bundan sonra da depremler çoğalır, arzda çökmeler olur, insanların

<sup>1656</sup> Avni Erdem ve Yusuf Bayram, “Hazan Gazeline Farklı Bir Bakış”, Ankara, 2008, s. 115, <http://turkoloji.cu.edu.tr> [25.01.2014].

suretleri değişir ve bunun gibi fitneler arka arkaya gelmeye başlar. İşte bu zamanda bilin ki kıyamet yakındır.”<sup>1657</sup>

Bize göre bu hadîste modern zamanlardaki dejenerasyon ve nihilizm (“dışsal olarak sosyal düzenin çöküşü” ve “içsel olarak ruhun zevali”<sup>1658</sup>) hakkında öngörude bulunulmuştur. *Rüzgâra Yakarı*’da da modern zamanlara bir eleştiri söz konusudur. Şiirin dördüncü ünitesinde “düzlüğü boğucu” , “bizimse biz gibi yöresinde hiç duramadığımız” ve “ölümcül ova” diye söz edilen yer günümüz dünyasıdır. Ayrıca şiirin ikinci ve beşinci ünitelerinde bir altın çağ özlemi de dile getirilmiştir. Bu çağdan “Bizim söz, sözün biz olduğu” ve “daha ılık zamanlar” diye söz edilmiştir ve “eski bir kapı üstündeki gökkuşağı” da bu unutulmuş zamandan insanlığın belleğinde kalan bir imajdır. Bu imaj nihilizm içindeki insanlara çok uzak olan bir duyguyu-umudu- çağrıştırmaktadır.

Nihilizm bir umutsuzluk durumudur, bu umutsuzluk durumunu en kapsamlı bir şekilde ifade eden Nietzsche olmuştur: “en yüksek değerlerin kendi kendini değersizleştirilmesi, amacı kaybolması ve niçin sorusunun cevapsız kalması”<sup>1659</sup> Oysa anlam temel bir insanî ihtiyaçtır. Dolayısıyla da yüce değerlerin değersiz, önemsiz hâle gelmeleri; kişinin hayatına anlam vermeye çalışırken başvurabileceği değerlerin inandırıcılıklarını yitirip geçersizleşmesi “varoluşsal bir ıstırapı” kaçınılmazlaştıracaktır. Bu ıstırapın en kötü yanı ise ne kadar büyük olursa olsun şiddeti değildir. Sonuçta kişinin varoluşu için bir sebep mevcutsa ve çektiği büyük ıstırap da değerli, anlamlı bir şeye erişmek için bir araçsa ıstırapa katlanılabilir. Hatta böyle bir durumda ıstırap arzu edilen bir şeydir.<sup>1660</sup> Nihilizmin ıstırapını kişi için dayanılmaz kılan şudur: “amacın kaybolması ve niçin sorusunun cevapsız kalmasının bir sonucu olarak, katlanılan ıstırapın temelde hiçbir nedeninin bulunamaması

---

<sup>1657</sup>Tirmizi, Fiten 31’den naklen: M. Ali Kaya, “Kıyamet Alâmetleri”, 27.06.2011, <http://www.fikirbahcesi.org/din/kiyamet-alametleri-2.html> [25.01.2014].

<sup>1658</sup> Keiji Nihistani, *The Self-Overcoming of Nihilism*, Translated by Graham Parkes, New York: State University of New York Press, 1990, p. 3’ten naklen: Derda Küçükalp, a.g.t., s. 21.

<sup>1659</sup> Friedrich Nietzsche, *The Will to Power*, translated by Kaufmann, Walter and R. J. Hollingdale, New York: Random House, 1967, p. 9’dan naklen: Derda Küçükalp, a.g.t., s. 20.

<sup>1660</sup> Alexandre Nehamas, *Edebiyat Olarak Yasam: Nietzsche Açısından*, trc. Cem Soydemir, İstanbul: Ayrıntı Yayınları,1999, s. 171’den naklen: Derda Küçükalp, a.g.t., s. 20.

gerçeği”<sup>1661</sup> başka bir ifadeyle “saçma, anlamsız bir bedbahtlık” ve cevapsız kalan “kişinin sonuçta niçin böylesi bir bedbahtlığa gark olması gerektiği sorusu”<sup>1662</sup>...

Şiirde günümüz dünyasından “düzlüğü boğucu” , “bizimse biz gibi yöresinde hiç duramadığımız” ve “ölümcül ova” diye söz edilmesi kapitalizmin kişiyi doğadan uzaklaştırıp kendisine ve çevresine yabancılaştırmasıyla ilgilidir. Bilimsel ve teknolojik gelişmeler tarım toplumlarını sanayi toplumlarına, ardından da bilgi toplumlarına dönüştürmüş ve bunun sonucunda da yaygınlaşan iletişim araçlarıyla değişen hayat şartlarının insanların davranış biçimlerine etkisi çok derin olmuştur. Özellikle modernüstü dönemde insanlar kapitalist üretim-tüketim kültürünün yol açtığı “yabancılaşmış bir dünyaya” gözlerini açmakta ve böyle bir dünyanın yabancılaşmış bir üyesi olarak hayata ayak uydurmaya çalışmaktadır. Kapitalist düzeninin olumsuzlukları insanın dışındaki doğaya olduğu gibi içindeki doğaya da zarar vermiş, onları tahrip edip bozmuştur. Bu durum farkındalığı ile diğer türlerden ayrılan insanı “kimlik bunalımına” düşürmüştür. Artık her şey bilgisayarlarla yapılmaktadır. İnsan bedeni çevresindeki insan ve mekânlarla arasındaki dolaysız ilişkiyi yitirmiş, bu ilişkinin yerini ise ekran vasıtasıyla gerçekleşen bir iletişim almıştır. “Mikro-Elektronik Devrim” ile birlikte coğrafi alanlar arasındaki mesafelerin büyüklüğünü önemsizleşmiştir. Bu ise zamanın ve maddenin sonuna geldiğinin bir göstergesidir.

Günümüz kentleri işaretler, medya görüntüleri, göstergelerden meydana gelmektedir. Simülasyon ve tasarımın el atmadığı mekân ve çevreyle ilgili bir şey kalmamıştır. Böyle bir ortamda ise kaçınılmaz olarak yabancılaşma ve sosyolojik şizofreni ortaya çıkmaktadır. Kapitalizmin aşırı rekabetçiliği geçmişte ekonomik krizlere ve savaşlara neden olmuştur, günümüz insanları gelecekte yaşanabilecek bu tür durumlar dolayısıyla kendilerini huzursuz hissetmektedir. Gelceğe yönelik bu kaygılar ise toplumsal değişimleri olumsuz etkilemiştir. Sonuçta kendisini “anlamsız bir boşlukta ve işe yaramaz” olarak gören insanlardan meydana gelen bir kitle ortaya

---

<sup>1661</sup> Derda Küçükcalp, a.g.t., s. 20.

<sup>1662</sup> Alexandre Nehamas, *Edebiyat Olarak Yasam: Nietzsche Açısından*, trc. Cem Soydemir, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1999, s. 171’den naklen: Derda Küçükcalp, a.g.t., s. 20.

çıkıştır. Kendisini değersiz ve boşlukta hisseden insan ise ya tamamen kayıtsız, teslimiyetçi, pasif bir kişi hâine gelecek ya da saldırgan, yıkıcı, yok edici bir kimseye dönüşecektir. Üstelik bilimsel ve teknolojik gelişmelerin damgasını vurduğu bu dönemde eğer bir çözüm bulunmazsa bu gelişmenin olumsuz etkileri dünya üzerindeki hayat için bir tehdit durumundaki ekolojik dengesizlikleri de beraberinde getirecektir.<sup>1663</sup> Bu durumda “gerçeğin cevabı”<sup>1664</sup> olarak kıyametin zuhur etmesi muhtemeldir.

İçinde bulunduğumuz dönemi “kıyamet çağı” olarak adlandırabiliriz. Kıyamet çağı olumsuzluklarla dolu olsa da yine de “her şeyin bittiğini söylemek” mümkün değildir. Sonuçta kıyamet çifte bir anlama sahiptir. Avcı, bu hususta şunları belirtir:

(...) Kutsal metinlerde kıyametin dört atlısı; Açlık, Hastalık, Savaş, Ölüm tanrının kutsal buyruklarını çiğnemeye cüret eden günahkâları cezalandırmak için dünyaya gönderileceği anlatılır. Fakat kutsal metinlerde kıyamet olgusu hiçbir zaman mutlaklaştırılmaz. Eski Ahit’ten bu yana bütün kutsal kitap ve metinlerde kıyamet her zaman ikili anlamlılığı ile birlikte anlatılır. Kıyamet, hem dünyanın ve her şeyin sonudur (mutlak yokoluş) hem de arkasından kurulacak olan İsa’nın bin yıllık iyilik, eşitlik ve mutluluk düzeninin (kurtuluş) yâni yeryüzü cennetinin kuruluşudur. (...) <sup>1665</sup>

Yıkımın devasa boyutlarda gerçekleştiği, “umutsuzluk yumağı” ile çevrili günümüz dünyası ya da “kıyamet çağı”; “mutlak bir kurtuluş imgesi” içermektedir. Hegel’in de de dile getirdiği gibi: “insan bilinci ancak dipsiz uçurumların önünde uyanabilirdi”. Söz gelimi umutsuzluk estetik ve politik bir tavra dönüştürülerek mevcut durum olumsuzlanmaya çalışıldı.<sup>1666</sup> XX. yüzyılın başlarında Avangard sanat hareketleri kendisini temsil eden görüntüyü kıyamet olgusunda buldu<sup>1667</sup>. Dadaizm, Sürrealizm, Ekspresyonizm gibi sanat akımlarında apokaliptik unsurlar vardı. “‘Kıyamet’ ya da ‘Dünyanın Sonu’ miti” bu gibi akımların odak noktası oldu. Avandard sanat yıkım sonrası yeni bir dünya kurulacağı ümidiyle yıkımı

<sup>1663</sup> Gökçen Şahmaran, a.g.t., ss. 168- 168.

<sup>1664</sup> Slavoj Žizek, a.g.e., ss. 47- 60.

<sup>1665</sup> Ahmet Oktay, “Apokalips: niçin ve şimdi?”, Emlak Sanat Galerisi Apokalips sergisi için katalog içinde, İstanbul, 1999, s. 44’ten naklen: Artun Avcı, a.g.t., s. 117.

<sup>1666</sup> Artun Avcı, a.g.t., s. 117.

<sup>1667</sup> Roger Shattuck, “Love and Laughter: Surrealism Reappraised”, *The History of Surrealism by Nadeau*, translated by R. Howard, New York: The MacMillan Company, 1965, s. 11’den naklen: Artun Avcı, a.g.t., s. 118.

arzuluyordu.<sup>1668</sup> Sanatçılar “gerçek bir yeniden başkamanın ancak gerçek bir Son’un ardından ortaya çıkabileceği” düşüncesiyle ve “içinde insanın var olabileceği, seyre dalabileceği ve düş kurabileceği bir sanat evrenini yeniden yaratmak” idealiyle ait oldukları dünyayı yıkmak için girişimde bulunmuşlardı<sup>1669</sup>. Onların psikanalizle ilgilenmelerinin en önemli sebebi de şuydu: “yıkım sonrası tıpkı insanlığın kökenlerindeki ya da arkaik zamanlardaki yaşam biçiminin yeniden kurulabileceği inancı”<sup>1670</sup>. Rüzgâra Yakarı’da da Avangard sanat hareketlerindeki gibi ölüm, yıkım, kıyamet arzulanan bir şeydir ve arkaik dönemlere bir özlem söz konusudur. Arkaik dönemlerden “Sözün daha biz olduğu, bizim biz” ve “daha ılık zamanlar” diye söz edilmiştir.

Arkaik dönemde yaşayan (ilkel) insanların düşüncelerinin kendilerine özgü bir örgütlenme, uyum ve mantığa sahip olduğu ileri sürülmüştür. Levy Bruhl isimli antropolog onların düşünce yapılarını “katılım kanunu” ile açıklamıştır. Ona göre ilkel insanlarda “katılım duygusu” bulunmaktadır. İlkel kişilik modern insaninkine kıyasla daha geniştir; çünkü kişinin tırnaklarını, saçlarını, elbiselerini, gölgesini ve çevresini renklendiren mana düşüncesini bir araya getirir. Öte yandan ilkel kişilik modern tanımlamalardan daha az başkalık gösterir ve içerik yönünden o kadar geniş değildir. İlkelerin toplum düşüncesi de modern insanlardan daha farklıdır. Onlar için toplum yalnızca yaşayan kimselerden değil bir yerlerde yaşamayı sürdüren ve ikinci kez sosyal hayatta etkin rol alan ölüleri de kapsamaktadır. Ölüler canlıların arasında tekrar doğmakta ve mistik katılım kaidelerine uygun bir şekilde toplum kişiye ne ölçüde dahil olduysa kişi de topluma o ölçüde dahil olmaktadır. İlkel insanlar mülkiyet düşüncesi bakımından da modern insanlardan farklıdır. Söz gelimi Avustralya yerlileri kendilerini ondan ayrı düşünemedikleri için modern insanların tanımladıkları anlamda mülkiyet düşüncesiyle toprağı sahiplenmezler. Onlar zaman zaman kendilerini çevrelerindeki varlıklarla da özdeşleştirmektedirler. Mesela bir

---

<sup>1668</sup> Ahmet Oktay, “Apokalips: niçin ve şimdi?”, Emlak Sanat Galerisi Apokalips sergisi için katalog içinde, İstanbul, 1999, ss. 47- 48’den naklen: Artun Avcı, a.g.t., s. 118.

<sup>1669</sup> Mircea Eliade, *Mitlerin Özellikleri*, trc. Sema Rıfat, İstanbul: Simavi Yayınları, 1993, s. 71’den naklen: Artun Avcı, a.g.t., s. 118.

<sup>1670</sup> Artun Avcı, a.g.t., s. 118.

Bororo kendisinin bir papağan olduğunu bildirdiği zaman kendisi ve papağan arasındaki izah edilemeyen, gizemsel bir özdeşliği ifade etmek ister.<sup>1671</sup> Bruhl, bununla ilgili olarak *How Natives Think* isimli eserinde şunları dile getirmiştir: “Bororolar onların kırmızı aralar (muhabbetkuşları) olduğunu söylediğinde bu gerçek bir kimliği ya da çeşitli biçimlerde temsil edilen bir katılımı temsil eder; temas, nakil, sempati, telekinezi, vb.”<sup>1672</sup>

İlkel insanlardaki katılım duygusu hem fiziksel hem de mistik bir birlik çağrışımına yol açmaktadır. Bundan ötürü de yalnızca eğretilmeli bir temsil ediliş değildir. İlkel akıl da modern insanların nedensellik düşüncelerinden farklı bir şekilde aracı sistemlere ya da ikincil nedenlere karşı kayıtsızdır. İlkel insanlar için sebep-sonuç bağı kesin; yâni araçsızdır, onlar “ara bağlantılar”ı göz önünde bulundurmamaktadır. Bu durum onların zihinsel yapılarının eksik, kusurlu oluşlarıyla ilgili değildir. Onların bilimsel yöntem çerçevesinde nedensel ilişkileri irdelememelerinin sebebi onların sosyal doktrinlerinin bu şekilde bir sınamayı engellemesidir.<sup>1673</sup>

Bruhl’un ilkel insanlarla ilgili ileri sürdüğü bir diğer husus ise insan olmanın ve kültürün temel koşulu olan mistik zihniyetin ilkel insanlarda ağır basması, modern insanlarla kıyaslıınca daha belirgin olmasıdır. İlkel insanların yoğun olarak yaşadığı mistik deneyim görünmeyen bir kuvvetin mevcudiyetine ve faallğine dair bir his veya edimsel, günlük olayların gerçekliğinden ayrı bir gerçeklikle irtibat sağlama anlamındaki tipik bir duygudan esinlenmekteydi.<sup>1674</sup> Günümüz insanında ise ön planda olan ise ussal-mantıksal zihniyettir. Mistik zihniyetin göreceli ağırlığı ve önemi iyice azalmıştır.<sup>1675</sup> Aime Cesaire isimli bir şair ve kültür kuramcısı bu durumu olumsuz olarak değerlendirmiştir. *Şiir ve Bilgi* isimli makalesinde bilimin

---

<sup>1671</sup> Stanley Jeyaraja Tambiah, a.g.e, ss. 119- 120.

<sup>1672</sup> Levy Bruhl, *How Natives Think*, Washington New York: Square Press, 1966, s. 62’den naklen: Stanley Jeyaraja Tambiah, *Büyü, Bilim, Din ve Akılcılığın Kapsamı*, s. 120.

<sup>1673</sup> Stanley Jeyaraja Tambiah, a.g.e, ss. 123, 127.

<sup>1674</sup> Rodney Needham, *Belief, Language and Experience*, Chigo: University of Chicago Press, 1972, s. 131’den naklen: Stanley Jeyaraja Tambiah, a.g.e, s. 127.

<sup>1675</sup> Stanley Jeyaraja Tambiah, a.g.e, s. 127.



belirsizlikler, bilinmezlikler içindeki insan için dünyaya dair bir perspektif imkânı verdiğini; ama bunun gelişigüzel ve yetersiz olduğunu dile getirmiştir:

Poetik bilgi bilimsel bilginin sessizliğinden doğmuştur.

Gerçek dünyada yolunu yitiren insan; çözümlenemeyen, gözlemlenemeyen ve deneyimle bu dünyaya hükmetmeye başlamıştır. O andan itibaren olgular ormanında yolunu nasıl bulacağını öğrenmiştir. Dünyada nasıl hareket edeceğini öğrenmiştir.

Ancak yine de dünyanın kralı o değildir.

Dünyaya ilişkin bir bakış açısı. Evet, bilim dünyaya ilişkin bir bakış açısı sunar insana. Ancak kısa ve yüzeysel türdendir bu.

Fizik sınıflandırma yapar ve açıklama getirir, fakat özü kaçıır gözden. Doğal bilimler de tasnif eder, fakat özgü olanı kaçıranlardır gözden. Matematikte ise mantıksal, soyut devinimini kaçırır gerçektir, gerçekliktir.

Bütün olarak değerlendirildiğinde bilimsel bilgi; hesaplar, ölçer, biçer, sınıflar ve öldürür.

Cesaire'ye göre sorun bilimsel bilginin yüzeysel olmasından ibaret değildir. Onu üreten insanda da bir sorun vardır. İnsan bu yüzeysel bilgiye ulaşmak uğruna onu insan kılan niteliklerini de yitirmiştir:

Fakat bilimsel bilginin yüzeysel olduğunu söylemek yetmez. Yoksullaştırılmış ve açlığın pençesinde kıvrılmakta olduğunu da eklememiz gerekir.

Onu elde edebilmek için her şeyini feda etmiştir insan: arzularını, korkularını, duygularını, saplantılarını.

Bilimsel olan bu kişisiz (impersonal) bilgiye ulaşmak için insan kendisini benlikten soyundurmuş, bireysellikten yoksun bırakmıştır.

Yoksullaştırılmış bilgi diyorum; çünkü kaynağında serveti ne olursa olsun yoksullaştırılmış insan durmaktadır.

Bilimsel bilgi yetersizliği, gelişigüzelliği dolayısıyla insanları tatmin etmemiş, bunun üzerine onlar da kurtuluşu farklı bir yerde aramış ve bu arayışları sonucunda da bilimsel bilgiye alternatif başka bir bilginin farkına varmışlardır. Bu bilgi, bilimsel bilginin tersine tatmin edicidir. Aslında arkaik dönem insanları bu bilgiyi kullanmaktaydı:

Bu keşif **Ariadne**'nin ipliğini akla getiriyor: İlk ilim adamları saymamız gereken insanların, sezgiyle, tümdengelim ya da tümevarım yolunu kullanmadan, en temel gerçeklerin farkına varmalarını sağlayan güçle ilgili oldukça yalın birtakım sözlerdir...

İşte budur, bizleri insanlığın ilk zamanlarına götüren şey. Hata, bilginin ortaya çıkmak için, metodik düşünce kullanımını ya da deneyciliğin vicdan azabını beklemiş olduğuna inanmaktır. Aslında inancım şudur ki, insan birtakım gerçeklere asla türünün ilk günlerinden daha yakın olmamıştır. İnsanın duygu yoluyla ilk güneşi, ilk yağmuru, ilk rüzgâr fısıltısını, ilk ayı keşfettiği günlerden... Korkuyla ve hazla dünyanın dolup taşan canlılığını keşfettiği günlerden...

Sonrası ise bilimsel bilginin ortaya çıkması olmuş, o günler geride kalmıştır; ama insanlar o günlere çok büyük bir özlem duymaktadır. Bunu sezen kimseler ise şairler olmuştur:

Cazibe ve dehşet... Titreme ve esrime... Yabancılaşma ve yakınlaşma... Yalnızca aşkın kutsal olgusu, bu heybetli çarpışmalarla ilgili hâlâ bir fikir verebilir bizlere.

İşte bu korku ve aşk hâlinde, bu duygu ve imgelem ikliminde insan en önemli ve en belli başlı buluşlarının ilklerini gerçekleştirmiştir.

İnsanlığın ussal duyarlılık yeteneğini kazanmasında hem ölümcül hem de çekici bir yan vardı.

İnsanlığın en yoğun hissedilen şeye özlem duymasında hem ölümcül hem de çekici bir yan vardı.

İnsanı bilimsel bilginin doruğunda şiirin geceleri avlanan güçleri üzerine gönderen işte bu ılıman üretkenlik mevsimine yönelik özlemdir.

Her devirde bunun farkında olmuştur şairler. Geçmişin bütün efsaneleri tanıklık eder buna. (...) <sup>1676</sup>

*Rüzgâra Yakarı* şiirindeki “ılık zamanlar” Caseire’nin söz ettiği “ılıman üretkenlik mevsimi” ile aynıdır. Arkaik dönemlerde insanların doğayla ve bilinçdışıyla bağlantısı günümüze kıyasla daha güçlüydü, dolayısıyla da gerçeğe ve bilinçdışına daha yakındı. Şiirde de özlem duyulan geçmişten “Sözün daha biz olduğu, bizim biz” diye söz edilerek bu ima edilmiş olabilir. Wittgenstein, “bir dilin konuşulmasının bir etkinliğin ve yaşam formunun bir parçası”<sup>1677</sup> olduğunu ifade etmiştir. Arkaik dönem insanların yaşam formlarında da dil gerçeğe ve bilinçdışına muhtemelen daha yakındır. Şiir dilinin aslında ilkel insanların dili olduğunu düşünen Caseire’in de belirttiği gibi:

Ve sözcükte gizlidir dünyanın yontuluşu. Gösterişsiz, gizli yalayışı dünyanın. Şairin ilk ve son kez bizleri için her şeyi gözden çıkarışı.

Gitgide dünyayı anlaşılır kılan cebirsel bir şımgeye benzemeye başlar sözcükler. Aynı şekilde yeni Kartezyen cebiri, kuramsal bir fizik yapılanmasına olanak sağlamıştır; bu nedenle sözcüğün özgün kullanımı, her olası ana, şiirin kapsamlı bir fikir sunacağı yeni bir kuramsal alt akıntı oluşturabilir. İşte o zaman, dil araştırmaları doğa araştırmalarını yönlendirdiğinde yeniçağ başlayacaktır. Fakat şimdilik gölgeler arasında durgunuz...

Şaire dönelim... Dünya ile dopdolu konuşur şair.

Konuşur ve üslûbu katıksız durumuna götürür dili

Katıksız durum... Bununla alışkanlığa ve düşünceye değil, yalnızca evrenin yegâne nabzına bağımlı bir durumu anlatmak istiyorum. Şairin sözcüğü

<sup>1676</sup> Aime Cesaire, “Şiir ve Bilgi”, trc. Mümin Hakkıoğlu, *Mor Taka Şiir ve Kent Kültürü Dergisi*, sy. 12 (bahar 2009), s. 65.

<sup>1677</sup> Stanley Jeyaraja Tambiah, a.g..m., s. 123.

ilkel sözcüktür. Sesten oluşan bir maddeden meydana gelen kaya üzerindeki çizimdir.

Şairin sözü: İlkel söz, yaratılan ve yok edilen bir evren...

Ve çünkü her özgün şiirde, şair dünya oyununu oynar! Gerçek şair özgür çağrışımlarına bırakmak ister sözcüğü. Bu seçimin vermiş olduğu güvenle son çözümlenmede, evrenin iradesine bırakmak ister.<sup>1678</sup>

*Rüzgâra Yakarı*'daki özlem duyulan geçmiş insanın çocukluk dönemi olarak da düşünülebilir. Şiirde çocukluk günlerine geri dönüş arzusunun da dile getirildiği söylenebilir. Zaten insanlığın arkaik dönemleri ile bir insanın çocukluk dönemi birbirine çok benzemektedir. Freud kökenleri arkaik dönemlere kadar uzanan halk gelenekleri ve efsanelerle çocukluk anılarının oluşma biçimleri arasında benzerlik olduğunu belirtmiştir<sup>1679</sup>. Mülkiyet kavramının ortaya çıkmadığı arkaik dönemler insanlık için, saf ve masum çocukluk dönemi ise bir yetişkin için geride kalmıştır. Şiirde katlanılmaz bulunan bu dünyanın yıkılarak arkaik dönemlerdeki ya da çocukluk dönemindeki gibi mutlu bir dünyanın yeniden kurulmasına yönelik bir arzu dile getirilmiştir. *Canavar Fistanı*'nda da yıkım ve ölüm yepyeni bir dünya içindir:

Toprağa çağrılı bedenlerini kuşlar kirletmişti.,  
Durgun örtünün bekçisi bu renklenmeyle hoşnut,  
Göğe bakanlara gösterdi ellerini.  
Bir gün giydi çiçekli fistanını  
ve dağa çıktı canavar.  
Sonra otlar şaşkındı,  
görmüyorlardı gerideki  
çorak tepeler zorluğunu,  
Görmüyorlardı giysisindeki acı dokusunu  
ve bun kımıltısını.  
Birlikçi eller, otlar ve canavar  
çevirdiler güneşi yolundan,  
Gün kuşu parçalandı.  
Canavar yaydı fistanını üzerine,  
eller, otlar ve kuş ölüsünün.  
Kalan yıldızlarla ay oldu altında,  
karanlığın duruk özdeği.  
Aşk için değildi artık uyanıklığı gecenin  
bir dünya için  
bir dünya yeni...<sup>1680</sup>

Yeni bir dünya, ölüleriyle birlikte yok olanın üzerine kurulur; ölüleriyle birlikte yok olandan doğar ve günün birinde başka bir doğum için kendisini ölüme

<sup>1678</sup> Aime Cesaire, a.g.m., s. 66.

<sup>1679</sup> Sigmund Freud, *Günlük Yaşamın Psikopatolojisi*, s. 173.

<sup>1680</sup> Nilgün Marmara, "Canavarın Fistanı", Nilgün Marmara, *Daktioloğa Çekilmiş Şiirler*, s. s. 67.

birakır. Bu bağlamda maddesel yönü göz önünde bulundurulursa her canlı varlığın geçmişi ölümdür. Bütün canlılar da aynı sonu yaşayacaktır. Marmara *Kızıl Göl* isimli şiirinde bu evrende ışığın ve hayatın yerini nasıl ölüme ve hiçliğe bırakacağını betimlemiştir:

Pembe toprak ve kayalar  
Çılgık verdi zakkuma.  
Bilmedim hiç hayatın olağanlığını,  
Zakkumun iniltisini bir sağır kadar  
duydum ben de!  
Hiç kuyusuna karıştı belirsiz yankısı,  
İrmenin ağzını sardı hiçler.

Sabahın eşiğinde bütün renkler  
Kör belleğimde hepsi  
Birer zar atışı.  
Öyle kuş bakışının ayrımsadığı, doğal  
bir düzendi bir zamanlar.  
Şimdiyse bir hiç gözerimi,  
Toprağa, kayaya, zakkuma, ben'e!<sup>1681</sup>

*Kırmızı* şiirinde de yine evrenin kaçınılmaz sonunu betimlemiştir:

Hazindir kırmızı ve sonu  
Atılmış parçalar ölü ispinozlardan  
Yolsuz bir kenara vurur saat  
Çevriliriz çevirirken hayatımızı

Kursak boş, beyin kurak,  
Ağızlar kireç kuyusunda  
Ve sönmüşlük yayılmış her yana.  
Hiç istenmeden kaçmış gitmiş  
değnek soylu kılan hayatımızı.  
Artık eşlenmeyecek açıklıktır  
ve dul pencereler,  
Kızıl bir göl üzerinde  
dondu yıldızlar.<sup>1682</sup>

Marmara'nın bu iki şiirinde hayatı ve evreni kırmızı ile nitelendirmesi ve ondan kan aynası, kızıl göl olarak söz etmesini çok anlamlı olarak düşünebiliriz. Örneğin tasavvufta evren, "Allah'ın kendisini gösterdiği ayna" olarak kabul edilir<sup>1683</sup>. Kırmızı ise Hint felsefesinde, tasavvufta ve Divan şiirinde varlık âlemini temsil eden bir renktir. Hint felsefesindeki "üç gunalar"dan "Varlığı bilginin ışığıyla aynı olan ve

<sup>1681</sup> Nilgün Marmara, "Kızıl Göl", Nilgün Marmara, a.g.e., s. 52.

<sup>1682</sup> Nilgün Marmara, "Kırmızı", Nilgün Marmara, a.g.e., s. 86.

<sup>1683</sup> Zülfî Güler, a.g.m.

varlığın yüksek hâllerini temsil eden semavî kürelerin ışıldaması ile sembolleşen saf özüne uygunluk” anlamına gelen satva beyaz ile, “varlığın belli bir hâli içindeki yayılımını, diğer bir ifadeyle varoluşun belirli bir düzeyinde bulunan olanaklarının yayılmasını teşvik eden itki” anlamına gelen Rajas kırmızı ile, “cahiliyet ile özdeş olan varlık, aşağı hâllerinde alınan varlığın karanlık kökü” anlamına gelen Tamas ise siyah ile simgelenmektedir.<sup>1684</sup> Renklerin içerisinde en yoğun ve dikkat çekici olanı kırmızıdır ve bu renk siyah ile beyazın haricindeki tüm renkleri, yâni zahiri yönü ile rengarank olan varlık âlemini simgelemektedir.<sup>1685</sup> Şiirde de kırmızı Hint felsefesi, tasavvuf ve divan şiirine benzer bir şekilde kâinatı simgelemektedir.

İbn-i Sînâ ile ilgili bir menkıbede renklere yüklenen anlam şiir açısından önemlidir. Menkıbede bu âlimin padişaha siyah, kırmızı ve beyaz renkten oluşan sihirli bir mum sattığından söz edilir. Sihirli mumun beyaz olan bölümünün yanması halk üzerinde hiçbir etki oluşturmamıştır, ama kırmızı bölümü yanmaya başlayınca ise halk gülmeye başlamıştır. Daha sonra siyah bölüm yanmış ve halk ağlamaya başlamıştır. Mum tamamen yanıp bitince ise bir koku ortaya çıkmış ve halk bu kokuyla sabaha kadar uyuyup kırk yıllık hastalar gibi güçlkle hareket etmeye başlamıştır.<sup>1686</sup> Bu menkıbede dinî bir simgeden çok kültürel bir motif söz konusudur. Mumun üç rengi hayatın bütünü simgelemektedir. Beyaz renk nötralize durumdayken kırmızı rengin insanları güldürmesi onun canlı ve devingenliğiyle, siyahın insanları ağlatması ise onun geleneksel matem özelliği ile ilgilidir.<sup>1687</sup> Bir açıdan-maddî hayatın sona ermesi- bu menkıbede de Marmara’nın şiirinde olduğu gibi kırmızının sonu hazin olmuştur.

Marmara’nın hayatı ve evreni kırmızı ile nitelendirmesi ve ondan kan aynası, kızıl göl olarak söz etmesinin bir sebebi de onun “yalnızca öne doğru atılan bir adım

---

<sup>1684</sup>René Guenon, *Yatay ve Dikey Boyutların Sembolizmi*, trc. Fevzi Topaçoğlu, İstanbul: İnsan Yayınları, 2001, ss., 37, 40’tan naklen: Ali Yıldırım, “Renk Simgeçiliği ve Şeyh Galip’in Üç Rengi”, s. 10, <http://turkoloji.cu.edu.tr> [05.05. 2013].

<sup>1685</sup>Anne Maria Schimmel, *İslamın Mistik Boyutları*, trc. Ergun Kocabıyık, İstanbul: Kabalcı Yayınları, 2001, s. 293’ten naklen: Ali Yıldırım, a.g.m., s. 10,

<sup>1686</sup>Ebru Şenocak, *İbn-i Sînâ Hikâyeleri Üzerine Mukayeseli Bir Araştırma*, (basılmamış doktora tezi), Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Elazığ, 2005, s. 862dan naklen: Ali Yıldırım, a.g.m., s. 11.

<sup>1687</sup>Ali Yıldırım, a.g.m., s. 11.

değil, hayır atılan her adım, hareket değişimi, sonsuz sayıda şehit gerektiriyor.”<sup>1688</sup> diye düşünen Nietzsche gibi kan, işkence ve zulümün bu dünyanın gerçeği olduğunu düşünmesidir. Öte yandan uzay fiziğinin bulgularına göre evrenimiz kırmızıya kaymaktadır.

Bilim adamları evrenin nasıl ortaya çıktığını ve sonunun nasıl olacağını araştırmaktadır. R. Clausius ile W. Thomson isimli bilim adamları termodinamiğin “ısının sıcak bir cisimden soğuk bir cisme bu cisimlerin birinde bir değişme olmaksızın geçemeyeceği” ilkesini yanlış yorumlayarak evrene uygulamış ve evrenin ısıl sona erişiminin kaçınılmaz olduğunu ileri sürmüşlerdir. Bu iki bilim adamının savına göre:

evrendeki tüm devim biçimleri entropi (erkenin değişirliğini dile getiren R. Clausius kavramı)yle bir daha eski durumlarına dönmek üzere ısı devim biçimlerine dönüşecekler ve bir entropik denge (kapalı sistemlerde tüm erkenin ısı hâline gelip devreye girmesi ve bir daha hiç değişmemesi durumu) kuracaklardır. Bu da dünyanın ısıl sonu demektir.

Çağdaş fizik daha sonra onların bu savını çürütmüştür. Fizik entropi yalnızca mikroskobik süreçlerde geçerlidir, makroskobik süreçlerde işlememektedir. Dolayısıyla evren büyük bir olasılıkla bu şekilde sona ermeyecektir. Son yıllarda geliştirilen önemli bir varsayım ise “kırmızıya kayma”dır. “Kırmızıya kayma” olayı galaksiler arasındaki uzaklıkların sürekli olarak büyüdüğünü inkâr edilmeyecek bir kesinlikle göstermiştir. A. A. Friedman isimli bilim adamı Einstein’ın “genel bağıntılılık” kuramını geliştirmiş, “kaçan galaksiler ve bunun sonucu olarak genişleyen evren” kuramını ileri sürmüştür. Friedman’ın kuramına göre evren düzenli olarak her an genişlemektedir. Milyarlarca yıl önce evrende mevcut olan her şey, evrenin çok küçük bir yerinde yığılmış durumdaydı; ama galaksiler her an bu yığıntıdan biraz daha uzaklaşmaktadır ve buna bağlı olarak da evrendeki özdek yoğunluğu gitgide azalmaktadır. Galaksilerin birbirinden gittikçe uzaklaşmakta olduğu şu şekilde hesaplanmıştır:

Tren yaklaşırken düdüğün sesi gittikçe tizleşir (eşdeyişle, çığlıklaşır, Doppler olayı) ; demek ki düdüğ sesindeki değişim oranının ölçülmesi, trenin yaklaşma hızını da ölçer. Galaksilerin hızları da bu bilimsel yöntemle ölçülmüştür (ses

---

<sup>1688</sup> Friedrich Nietzsche, *Ahlâkın Soykütüğü*, s. 101.

titreşimlerdeki frekans değişimi yerine elektromanyetik titreşimlerdeki frekans değişimi hesaplanmıştır) ve galaksilerin saniyede altmış bin kilometre hızla kaçmakta (eşdeyişle, uzaklaşmakta) oldukları kesin olarak saptanmıştır. Elektromanyetik titreşimlerdeki frekans değişimi, galaksilerin ışık tayfindaki elementlerinin kırmızı ucuna doğru kayması olarak gözlenmiştir. Bundan çıkan kesin sonuç şudur: Galaksiler bizim bulunduğumuz bölgeden her an biraz daha uzaklaşmaktadır, demek ki evren bizim bulunduğumuz bölgeye göre genleşmektedir.

Maddenin evrensel sonsuzlukta belli bir bölgede yoğunlaşıp bir patlama ile sonsuzluğa doğru yayılması evrenin bir başlangıcı, doğumu olduğunu göstermektedir. Evrenin doğumu ile ilgili de geğmişten günümüze pek çok varsayım ortaya atılmıştır. İlk bilimsel evrendoğum, astronominin bir alt alanı olarak Leibniz, Descartes, Kant ve Laplace gibi bilim adamlarının varsayımları ile ortaya çıkmaya başlamıştır. Kant ile Laplace'ın evrenin bir bulutsudan doğduğunu ileri sürdükleri varsayımları geğerliliğini uzun bir süre kaybetmemiştir. Dr. Fred L. Whipple isimli bilim adamı ise 1948'de yayımladığı bir çalışmasında kozmik tozların milyarlarca yıl içinde yoğunlaşıp yıldızlar hâlinde koyulaştığını anlatmıştır. Lemaitre, Gamow, Tolman gibi bilim adamları da yeni varsayımlar ileri sürmüşler, evrenin ortaya çıkışını atomik bir patlamayla, tasarımığı sıcaklıktaki bir buhar kütleleriyle, evrenin bir kalp gibi açılıp kapanmasıyla açıklamışlardır. Evrendoğum, şu aşamada kesin sonuçlara ulaşmış bir bilim alanı değildir, kimi sorular cevapsız kalmaktadır. “Evrenin bir başlangıcı olduğuna göre bir de sonu var mıdır?” sorusuna gelince bu soru iki şekilde cevaplanabilir. Eğer evren kavramı “kırmızıya kayma” varsayımındaki gibi dar anlamda düşünülürse onun bir sonu vardır; ama “sonsuz ve sınırsız özdeğin bütünlüğü” olarak düşünülürse onun ne başı ne sonune de sınırı vardır.<sup>1689</sup>

Marmara'nın *Kırmızı* ve *Kızıl Göl* şiirlerinde evren dar anlamıyla düşünölmüştür. *Kızıl Göl*'ün ikinci ünitesinde ve *Kırmızı*'nın tamamında evrenin sonu dehşet verici bir şekilde betimlenmiştir, insan bu iki şiiri okuduğunda ölümin soğukluğunu duymaktadır. *Kızıl Göl*'de acı çekenlerin çığlıklarının her şeyi yutan bir hiç kuyusuna karışması, hilerin geniş bahçe yolunu sarması, renklerin yerini hiçliğin alması imgeleri ile; *Kırmızı*'da ise yıldızların donması, sönmüşlüğün her tarafa yayılması, etrafa ölü ispinoz parçaları atılması, Tanrı'nın evreni terk etmesi,

<sup>1689</sup> Orhan Hançerlioğlu, a.g.e., ss. 419- 422.

beyinlerin kurak, kursakların boş ve ağızların kireç kuyusunda olması imgeleri ile ölümü anlatmıştır.

*Kırmızı* şiirindeki ağızların kireç kuyusunda olması imgesi çeşitli mitlerde ve inanışlarda karşımıza çıkan “ölülerin susuzluğu” ile ilgilidir. Cenazelerde simgesel olarak su kullanılması, ölülerin susuzluğunu giderme inanışına dayanmaktadır.<sup>1690</sup> Kimi mitolojilerde ölülerin susuzluk çektiği hususunda inanışlara rastlanmaktadır. Örneğin, Araplar ölülerin aşırı susuzluk çektiğini düşünüyordu, Babilliler ölülerin ikâmet ettiği yer altı dünyasını “susuzluk alanı” olarak biliyordu, Eski Mısır’ın ölü gömme töreni metinlerinde ise ölülerin ruhlarının su için yalvardığı anlatılmıştır.<sup>1691</sup> Eski Mısır’ın ölü gömme töreni metinlerinde anlatılan susuzluk, ölülerin günahkârlığı dolayısıyladır, Osiris efsanesinde Mısırlıların günahlarından arınması için ölünün üzerine Nil Nehri’nin suyundan döktükleri söz edilir.<sup>1692</sup> Onlar ölümü “Nil’den yaşam suyu içme” diye tabir etmişlerdir. Nil’in suyunun kutsal olduğunu düşünmekteydiler, onlar için bu su hem bu dünyada arınmayı temin etmekteydi hem de ölülerini ölüm sonrası hayata hazırlamaktaydı. Ölen kişiyi temsil etmek üzere kullanılan bir heykelin üzerine su dökülmesi ile hem ölü kutsanıyor hem de onun cesedinin çürümesi önlenmeye çalışılıyordu.<sup>1693</sup> Filistinliler ise ölülerin ruhlarının su aramak için cuma geceleri mezarlarına geldiğine inanıyorlardı. İşaya bölümünde “insanın şanının susuzluktan kavrulacağından” söz edilmesi, ölülerin susuzluğuna atıf yapılması bu mitolojik anlayışların uzantısı olarak değerlendirilmiştir.<sup>1694</sup>

Özellikle sıcaktan, kuraklıktan yakınan halklar ölülerin susuzluk dolayısıyla acı çektiğini düşünmüş ve bu yüzden endişelenmiştir. Mezopotamya, Mısır, Suriye, Filistin ve Anadolu’da “ölülere su verip bunu öte dünyada mutluluk olarak görme

---

<sup>1690</sup> A. Erbaş, “Muhtelif Dinlerde Su Motifi”, ss. 241– 258, *EKEV Akademi Dergisi*, sy. 20(2004), s. 251’den naklen: Zeynep Sezal, a.g.t., s. 24.

<sup>1691</sup> T.H. Gaster, *Thespis- Eski Yakındoğu’da Ritüel, Mit ve Drama*, trc. M. H. Doğan, İstanbul: Kabalıcı Yayınları, 2000, ss. 258–259’dan naklen: Zeynep Sezal, a.g.t., s. 24.

<sup>1692</sup> M. Meslin, “Baptism”, ss. 59–63, *The Encyclopedia of Religion*, Ed. Mircea Eliade, New York: Macmillan Publishing Company, 1987, c. II, s. 59’dan naklen: Zeynep Sezal, a.g.t., s. 25.

<sup>1693</sup> S. A. B. Mercer, “Water, Water-Gods (Babylonian)”, ss. 708–712, *Encyclopedia of Religion and Ethics*, ed. James Hastings, New York: Charles Scribner’s Sons, 1951, c. XII, ss. 710–711’den naklen: Zeynep Sezal, a.g.t., s. 25.

<sup>1694</sup> T.H. Gaster, *Thespis- Eski Yakındoğu’da Ritüel, Mit ve Drama*, trc. M. H. Doğan, İstanbul: Kabalıcı Yayınları, 2000, s. 259’dan naklen: Zeynep Sezal, a.g.t., s. 25.



anlayışı” mevcuttu. Ölünün yok olmadığı, sadece ilk varlık biçimine girdiği ve kurtuluş beklentisi içinde olup ıstırap çektiği düşünülüyordu ve onun bu ıstırabı da susuzluk durumu ile ifade edilmişti; yaşam verici bir gücü olan suyun yeniden oluşum sağlayabileceğine inanılıyordu.<sup>1695</sup> Kırmızı şiirinde de ölümlerin susuzluk çekmeleri, hem ölümün ıstırap verici bir durum olması- insan bedeni ölümden sonra çürür, beden yavaş yavaş da olsa yanar- ile hem de suyun hayat verici gücü göz önünde bulundurulursa ölüm sonrası hayat için duyulan güçlü arzu ile ilgilidir

Marmara'nın *Gökkuşağından Darağacı* şiirinde de her şeyin sonlu olduğu, umutların insanları ölüme sürüklediği üzerinde durulur. Bu bağlamda heykeltıraşın, ressamın, müzisyenin ve şairin çabası da bir açıdan boş yeridir:

Şimdi'nin bedeni yok,  
Yontuyor geçmiş bilgisiyle  
gelecek belki olur diye taşı,  
taşını kokluyor  
yontu dağılıyor...

Şimdi'si yitik  
bundan boyuyor  
boyuyor evine aldığı  
ağacın üzerine tüneyip  
duvarını, tavanını, geçmişi  
ve geleceği ve her yanını;  
dal kırılıyor...

Şimdi'si yitik  
diziyor notalarını,  
göğe ışık üzerine boncuklarını,  
ucuza getiriyor varlığını  
sonsuzun sessizliğiyle  
sonlunun gürültüsü arasında,  
O bitirince kıyısında gezindiği  
yol çöküyor...

Şimdi'si yitik  
bundan yazıyor  
yazıyor enine boyuna  
içini ve dışını ve yeri  
ve göğü ve suyu,  
bindiği kadirga  
o inince batıyor<sup>1696</sup>

<sup>1695</sup> Mircea Eliade, *Dinler Tarihine Giriş*, trc. L. Arslan, İstanbul: Kabalcı Yayınları, 2003, ss. 205–206'dan naklen: Zeynep Sezal, a.g.t., s. 24.

<sup>1696</sup> Nilgün Marmara, “Gökkuşağından Darağacı”, Nilgün Marmara, a.g.e., ss. 168- 169.

Şiirde Camus'un saçma felsefesinin etkisi vardır. Bu düşünürü göre evren usa aykırı, uyumsuz, bilinemez ve saçmadır. Bilim yoluyla olgular kavranıp sayılabilirse de evren asla kavranamaz. Bilim dahi bu dünyayı bir imge ile açıklamakta, dönüp dolaşıp şiire gelmektedir. Bilimin söz ettiği “elektronların çevresinde toplandıkları görünmez bir gezegenler takımı” da bir varsayımdan başka bir şey değildir. Üstelik rastgele olan bu evren hiçbir sağlamlığa dayanmamaktadır ve insan için ölümle bitmektedir. Dolayısıyla bütün çabalar boşunadır.<sup>1697</sup> Bu evrende yaşayan insanın ise üç seçeneği vardır, Camus, Sisiphos Söyleni'ndeki Uyumsuz Özgürlük isimli denemesinde bu seçenekleri anlatır:

(...) Tüm sorunluluklar kesinliklerini yeniden kazanıyor. Soyut açıklık biçimlerin ve renklerin içliliği karşısında geri çekiliyor. Tinsel uzlaşmazlıklar cisimleniyor, insan yüreğinin düşkün ve görkemli sığınağını yeniden buluyor. Hiçbiri çözüme ulaşmadı. Ama hepsi de yüz değiştirdi. Ölecek mi yoksa sıçrayıp kurtulacak mıyız, kavram ve biçimlerden kendimize uygun bir ev mi kuracağız? Yoksa parçalayıcı ve olağanüstü uyumsuzu mu seçeceğiz? (...) <sup>1698</sup>

Ona göre bu yollardan ilk ikisi yanılıdır. Umut ederek ya da kendini öldürerek dünyanın uyumsuzluğundan kurtulmak yerine insanın kendisine karşı dürüst olup baş döndürücü çizgide durmasını bilmesi gerekir. İnsanın çabası dünyanın üzerinde mümkün olduğu kadar çok fazla kalmak için olmalıdır. Yapılabilecek tek şey vardır, o da ne olursa olsun yaşamaktır. Sanılanın tam tersine hayatın anlamsız olduğunun bilincine varılırsa daha iyi yaşanır. Onun “uyumsuz insan”ı yarını olmadığını, bütün yapabileceğinin kendisini ve çevresindeki olanaklarını tüketmek olduğunu bilir. Uyumsuzun ilk gerçeği meydan okumak, ikinci gerçeği ise hayattan başka her şeye ilgisiz kalmaktır. Meydan okumak, insanın kendisini aşan bir gerçekle çarpışmasıdır ki hayata gerçek değerini verir. Hayattan başka her şeye karşı ilgisizlik ise aşıldığında yıkılış ile hiçliğin başladığı sınırlı ve saydam evrende yaşamayı insana kabul ettirir, bundan böyle onun için değerler sıralaması, seçme, yeğleme yoktur ve hiç kimse suçlu değildir, yalnızca sorumlular vardır. Uyumsuz, kendisi için bir töre sorunu çıkarmaz, onun için öyle görünmekle öyle olmak aynıdır, insan kendi kendisiyle bitmektedir ve insanın ötesi yoktur, bu

<sup>1697</sup> Orhan Hançerlioğlu, a.g.e., ss. 369- 373.

<sup>1698</sup> Albert Camus, “Uyumsuz Özgürlük”, Albert Camus, a.g.e., s. 66.

evrende insanca olan şeylerin en yakıcı anlama sahip olduğunu düşünür. İşte Camus'un *Sisiphos Söyleni*'nde bu niteliklere sahip olan ve uyumsuz diye söz ettiği dört kişiden biri<sup>1699</sup> sanatçıdır.

Camus'a göre sanatçı mutludur; çünkü bilir ve umut etmez (Sanılanın tam aksine bilmemek ve umut etmek insanları mutsuz eder.). Sonu öne alır ve hayatı boyunca pek çok sonlar yaşar. Kafa tutma, özgürlük ve çeşitlilik onun üç önemli özelliğidir.<sup>1700</sup> Daha başından yenik düştüğü bir savaş alanında olduğunun farkındadır. Savaş ile yaşar ve savaş ile ölür. Onun başlıca uyumsuz sevinci yaratımdır. Onu dünyaya meydan okurken ayakta tutan ve bütün şeyleri kucaklamaya sevk eden gerilimler, taşkınlıklar içinde başka bir arzu uyandırır: yaratmak. Eseri onun bilincinin sürekliliğini koruması ve serüvenlerini anlayıp diğerlerine göstermesi için tek çaresi durumundadır. Yaratmak, iki defa yaşamak demektir. Sanatçı, kendi gerçeğini oynamak, tekrar etmek, yeniden yaratmak için çaba harcar. Onun bütün hayatının "uyumsuzun maskesi altında ölçsüz bir oyun" olduğu söylenebilir. Önce bilinçlenir, ardından kendisini yansıttığı yarını olmayan adayı dolaşmaya, genişletmeye ve zenginleştirmeye adar. Açıklamak ve çözmek yerine duymayı ve betimlemeyi seçmiştir. Onun eseri bir deneyimin ölümünü ifade ettiği gibi çoğalmasını da ifade eder. Beden, tapınakların cephelerindeki bitmeyen imgeler, biçimler veya renkler, sayı veya keder gibi dünyanın daha önceden oluşturduğu izleklerin adeta yeknesak ve ihtiraslı bir tekrarıdır. Sanat eseri de onlar gibi uyumsuz bir oluşturdur. Düşüncenin derdi için bir çıkış yolu olmaz, hatta tam tersi bu derdi insanın bütün düşüncesine yansır. Sanatçı eseri ile tinsel varlığı kendi içinden çıkarıp diğerlerine gösterir, böylece bütün insanların gittiği yolun çıkışı olmadığını kesin olarak gösterir. Yaşamın amacı ve anlamı olmadığı gibi yaratıp yaratmamak da hiçbir şey değiştirmez. Uyumsuz sanatçı da eserine bağlanmaz, kimi zaman ondan vazgeçtiği de olur. Eserini hem bir son hem de bir başlangıç olarak görür. Dayanağı olmadan yaşamayı kabullenmiş, dayanağı olmadan çalışmaya ve yaratmaya razı olmuştur.<sup>1701</sup>

---

<sup>1699</sup> Diğer üçü don Juan, fatih ve akitör/aktristir.

<sup>1700</sup> Orhan Hançerlioğlu, a.g.e., s. 373.

<sup>1701</sup> Albert Camus, "Felsefe ve Roman", Albert Camus, a.g.e., ss. 111-118.

Camus'a göre sanata yalnızca olumsuz bir düşünce faydalı olabilir. Onun bilgeliği -“ ‘boş yere’ çalışıp yaratmak, kumdan heykel yapmak, yaratımının geleceği olmadığını bilmek, yüzyıllar için kurmanın da daha fazla önem taşımadığını bilerek yapıtının bir gün içinde yıkıldığını görmek”- taşıması ağır bir yükür. Onun yaratımını sonlandıran şey ise yengin ve aldatıcı nitelikteki “ ‘Her şeyi söyledim’ çığlığı” değildir, ölümüdür; ölümü onun deneyiminin ve dehasının kitabını kapatır. İnsan yaratımını gizem değil istem gerçekleştirir; ancak bütün gerçek yaratımların bir gizi vardır ve eserler kesin anlamlarını ölümden, ışıklarını ise yaratıcılarının yaşamlarından alırlar. Yaratım sürecinde egemen kalma çabasının yeri büyüktür ve sabır ile uyanıklık okulları arasında en etken olanı yaratımdır. “Yılmaz bir biçimde başkaldırı” ve “kısır bilinen bir çabada dayatma” onun koşullarıdır. Yaratım hem gerçeğin sınırlarının tam olarak kestirilmesini hem de günü gününe bir çabayı ve istemi gerektirir. Onun bir tür keşiflik olduğu söylenebilir. Sanatçının tüm çabaları boşu boşuna tekrar etmek içindir. Uyumsuz bir sanatçı düşüncenin kendi kendine döndüğu bir aşamada eserlerinin imgelerini hem sınırlı ve ölümlü hem de başkaldırmış bir düşüncenin açık simgeleri olarak dışavurur. Başkaldırıcıyı, özgürlüğu ve çeşitliliği uyumsuz yaratımdan ister. Onun günlük çabasında us ile tutku birbirine karışıp destek olur. Uyumsuz sanatçı sürekli çabasını, inadını ve açıkgörüşlülüğünü birleştirir. Bu süreçte yazgısına biçim verir. Eser, sanatçısı ile tanımlandığı gibi sanatçıyı da eseri tanımlar. Aslında onun bütün bu çabalarının gerçek bir anlamı yoktur ve özgürlük yolunda atacağı son adım giriştiği bu işten kurtulmayı bilmektir. Uyumsuz sanatçı eserin varolmayabileceğini kabul eder, en sonunda bireysel yaşamının faydasızlığını sonuna kadar götürerek tüketir. Hayatın uyumsuz olduğunun bilincinde olmanın ona tüm aşırılıklarda bulunma hakkını vermesi gibi eserlerini oluşturma sürecinde de ona rahatlık ve kolaylık vermektedir. Geriye kalan ise - *Gökkuşaağından Darağacı* isimli şiirde olduğu gibi- sonu ölüm olan bir yazgıdır.<sup>1702</sup>

Postmodernizm döneminde sanatın insanı kendi doğasını ve ölümlülüğünü unutmaya tehlikesinden korumak gibi çok önemli bir işlevi vardır. Sanatçılar bu amaçla

---

<sup>1702</sup> Albert Camus, “Yarısız Yaratım”, Albert Camus, a.g.e., ss. 130 -133.

eserlerinde korku, ölüm, çürüme, çözülme ve yok olma süreçleri üzerinde durmuşlardır.<sup>1703</sup> Marmara da *Kuraklık Ana* şiirinde günlük hayatın telaşı içindeki, gaflete düşmüş insanlara ölümü hatırlatmak ister. Felaketi betimler. İnsanlar bunu hiç beklemezken sonları korkunç olmuştur, onlar Kuraklık Ana'nın uyarılarına aldırış etmemiştir:

Kuraklık ana! Bir son bulamadık senin için, bir başlangıç da. Bilememe kapanında öyle yönsüzüz ki! Felaketin kıyısını hatırlatan senin tarafsızlığındı, her zaman. Gündüz kaçığı gözün geceye saldı bizi, susku karanlığında yazdı hep giz sözünü, çekinmeden. Önceleri tayfun yığınları, bora çoğulluğu soluyordu yaşamımıza. Sonra zifir durukluğu; söndü, çekip gitti yıldızlar da. Böylece serildik yatay, paylaşım olanaksızlığı konutunda. Işıltılarını geri alan şimşeklerin ilenciyle, yer dışı kaldık. Bu yer ölümü tanımamıştı, henüz, yaşama tanıklığına ant içmişti. Bu yemin kalkanını yüzümüze çevirerek savunmakta kendini hâlâ; kollarımız bağlı, hiçbir karşılık yok bizden yansıtabileceğimiz. Bir an kısacık bir önsezi anında, bir bileşim umudunda, kalkanın gözü değişiyor, konutun kızgın ve atılgan, tehditleriyle geri bırakıyor bu önseziyi ya da devinim umudunu. “Dur” diyor, “hangi karşılık sana kucak açar, belli sayı için sıfırdan farklı olan?” “Nasıl bir kaçışla vazgeçmek bu ürkünç aralıktan?” Ürkünç tavrıyla başlamanın hiçliğini yineliyor, alkoyuyor en küçük kıvılcıktan. Bizlerin yanıtı bu alkoyuşta buluyor varlığını, dönencenin dışına bırakılmış olanda, kendiliğinden. Ürkekçe bakıyor, bakıyoruz...<sup>1704</sup>

Şair, *Mavi Gül Tadı* şiirinde de bu dünyadaki güzelliklerin aldatıcı ve geçici olduğunu dile getirmiştir. Bu hayattaki her rengin, ışıltının sonu kayboluş ve ölümdür:

Herkes yineliyordu,  
“Bu ne çok renk yeryüzünde,  
Böyle ışıltı – Yitmek bakmak– “  
Oysa renk demetleri ölümlerimizdi birlikte,  
İçine gizlendiğim ve orada değillendiğim!<sup>1705</sup>

Şiirde ileri sürülen düşünce bir yönüyle tasavvuftaki varlık anlayışına benzemektedir. Bu anlayışta âlem oldukça renkli tasavvur edilir. Varlık, devinimleri dolayısıyla insanlara renk renk görüntüler hâlinde tezahür etmektedir. Ancak, bu anlayış âlemi “mutlak yokluk” olarak görür; bu anlayışa göre insanın ufkuna türlü renk ve tatlar sunan kâinatın bütün güzellikleri mutlak olmadığı için yanıltıcıdır. İnsanları renk hassası biçim, tat, koku gibi özelliklerle kıyaslanırsa daha çok etkilemektedir. Renklerin insanlar üzerindeki etkisi de çift yönlü olmaktadır. Renkler,

<sup>1703</sup> Gökçen Şahmaran, a.g.t., s. 108.

<sup>1704</sup> Nilgün Marmara, “Kuraklık Ana”, Nilgün Marmara, *Metinler*, s. 12.

<sup>1705</sup> Nilgün Marmara, “Mavi Gül Tadı”, Nilgün Marmara, *Daktiloya Çekilmiş Şiirler*, s. 76.

zâhirî görüntüleri ile insanları asıl kaynaklarından uzaklaştırabildikleri gibi onları asıl kaynaklarına kavuşturacak ipuçlarını da içlerinde taşırlar. Bu bağlamda Nahl sûresinin 13. âyetinde “ve sizin için yeryüzünde değişik renklerden yarattığı her şey, doğrusu onlarda hatırdan tutmasını bilen kimseler için bir işaret vardır.” anlamlıdır. Bu âyette “bir Tanrısal Kökenörnek’in ‘Platongil’ hatırasına”, “anlağın daha yüksek menzillerini uyandırma gücü olan bir işaret ya da simge hatırasına” bir gönderme söz konusudur<sup>1706</sup>.

“Bî- reng” (renksiz) ve “bî- rengî” (renksizlik) sözcükleri de tasavvuftaki önemli terimlerden biridir. Nasıl ki bütün renklerin kaynağı renksizliktir, bütün dinlerin kaynağı da aynıdır: insanların Bezm-i Elest’te kendilerinin kul, Allah’ın Rab olmasını kabul etmelerinden ibaret olan din. Mutasavvıflar, belli bir mertebeye ulaştınca bütün din mensuplarına dinlerin hepsinin aslı bir olduğu için aynı gözle bakmaktadır. Dinlerin ve mezheplerin hepsinde aslonan o yegâne dinin renkleridir.<sup>1707</sup>

Renklerin görünen boyutlarının ötesinin renksizlik olması, gerçekte hiçbir rengin olmaması, bütün görüntülerin kaynağının renksizlik; yâni siyah olması dolayısıyla siyah ya da renksizlik “Zât-ı İlâhî”nin simgesi olarak kullanılmıştır. Örneğin İbn-i Arabî O’nun bu durumu “Amâ” (dipsiz karanlık) olarak anlatmıştır.<sup>1708</sup> Nasıl ki karanlıkta hiçbir şey ayırt edilememektedir, Hakk’ın zatında da hiçbir şey diğerlerinden ayırt edilip seçilemez. İlk varlık (Akl-ı Evvel) ise beyazdır ve Amâ’nın merkezidir. Gaybın siyahlığından en başta o ayrılmış ve felekteki en büyük ışık olduğu için de ona Beyza adı verilmiştir. Gaybın siyahlığına karşılık ilk akıl beyazdır, böylece zıttı sayesinde bilinir. Varlık beyaz, yokluk siyah olduğu için kimi ârifler fakrı beyazlık olarak yorumlamıştır.<sup>1709</sup> Marmara *Mavi Gül Tadı*’nda renkleri kesret âlemi için kullanılmış ve bu âlemin yanlıcılığını vurgulamıştır. Onun şiiri bu

<sup>1706</sup> Martin Lings, *Simge ve Kökenörnek*, trc. Süleyman Sahra, [y.s.], 2003, s. 51’den naklen: Ali Yıldırım, a.g.m., s. 4.

<sup>1707</sup> Süleyman Uludağ, *Tasavvuf Terimleri Sözlüğü*, İstanbul: Marifet Yayınları, 1995, s. 102’den naklen: Ali Yıldırım, a.g.m., s. 5.

<sup>1708</sup> Ali Ali Yıldırım, a.g.m., s. 5.

<sup>1709</sup> Süleyman Uludağ, *Tasavvuf Terimleri Sözlüğü*, İstanbul: Marifet Yayınları, 1995, ss. 98, 475’ten naklen: Ali Ali Yıldırım, a.g.m., s. 5.

yönüyle Divan şairlerinin şiirlerine benzemektedir:

Halk-ı cihânı nakşına eyler firifte  
Nakkâş-ı rüzgâr 'aceb rengler geçer (Baki)

Olup köhne bu câme-i çâr-reng  
Çıkarmak göründi anı bî-direng (Ş. Yahya)

Ey gönül âleme aldanma saña reng verir  
Hâkdir kim anı geh lâ'l kılar gâh hazef (Fuzulî)<sup>1710</sup>

*Mavi Gül Tadı*'ndaki dizelerle Asaf Halet Çelebi'nin *Mansûr* isimli şiiri arasında benzerlik söz konusudur:

renkler güneşten çıktılar  
renkler güneşe girdiler  
renkler güneşsiz öldüler  
ne renk gerek bana  
ne rensizlik

güneşler bir yerden çıktılar  
güneşler bir yere girdiler  
güneşler onsuz öldüler  
ne aydınlık gerek bana  
ne karanlık

şekiller bir yerden geldiler  
şekiller bir yere gittiler  
şekiller görünmez oldular

büyük köse vur  
bütün sesler bir seste boğuldu  
mansûr

mansûuur<sup>1711</sup>

Aktaş, Hallâc-ı Mansûr'un Modern Türk edebiyatına etkisini öznel bir dille ve karşılaştırmalı edebiyat ilkelerinden yola çıkarak incelediği, bu konu ile ilgili önemli tespitlerde bulunduğu<sup>1712</sup> *Yeni Türk Şiirinde Hallâc-ı Mansûr Okulu ve Misyonu* isimli eserinde Asaf Halet Çelebi'nin *Mansur* şiiri için ruhun maddeyi biçimlendirdiği bir şiir olarak söz eder ve şairin vahdet-kesret diyalektiğini oldukça

<sup>1710</sup> Ali Ali Yıldırım, a.g.m., s. 5.

<sup>1711</sup> Asaf Halet Çelebi, "Mansûr", Asaf Halet Çelebi, *Om Mani Padme Hum*, İstanbul: Adam Yayınları, 1983, s. 51'den naklen: Hasan Aktaş, *Yeni Türk Şiirinde Hallâc-ı Mansûr Okulu ve Misyonu*, Edirne: Yort Savul Yayınları, 2003, s. 43.

<sup>1712</sup> Aktaş'a göre Modern Türk şiirinde Hallâc-ı Mansûr, şairlerin dünya görüşlerine hizmet eden bir malzeme olmaktan öteye gidememiştir. Artık bu durum aşılmalı; şairler, o ve öğretisi ile ilgili bir dil felsefesi geliştirmeli, şiir poetikası oluşturmalıdır.

başarılı bir biçimde ele alıp modernize ettiğini, Türk şiirinde vahdet-kesret düalizmini bu kadar güzel açıklayan ikinci bir şiir ile karşılaşmadığını belirtir ve şiiri tahlil eder. Buna göre:

Şiirde şekillerin ruhtan doğduğu yalnızca bedenın şeklini ruhtan aldığı söz edilmiştir. Bu olay, Allah'ın âdetullah kanunlarına göre gerçekleşmektedir. Şiirde yer alan metaforlardan biri olan güneş Klasik Türk şiirinde de parlaklığı, ısısı, ışığı vb. özellikleri dolayısıyla önemli bir sevgili metaforu olarak kullanılmıştır. Güneş, Klasik Türk şiirinde “Gök cisimlerinin sultanı”; diğer gezegenler ise “onun hizmetini gören rütbeli kişiler” diye tasavvur edilmiştir. Güneş, ışıklarını her yere saçtığı için aynı zamanda cömertliğin simgesidir. Sevgili güneşe benzediği gibi kimi zaman güneş de sevgiliye benzer. Yusuf Peygamber, güzellik yönünden sık sık güneş ile karşılaştırılmıştır. Güneş, Klasik Türk şiirinde beşeri bir sevgiliyken tasavvuf edebiyatında ise Tanrı'dır. Mansûr şiirinde de güneş vahdeti (Allah'ın birliğini), renkler ise kesreti simgelemektedir. Kesret vahdetten doğmakta ve zorunlu olarak ona geri dönmektedir. Renkler (kesret) yaratılmalarının ardından dünyada kendi nefisleriyle yaşamakta ve güneşsiz (Tanrı'sız) ölmektedirler.

Şiirde Mansûr'un vahdetten ayrılan bir renk (kesret) şeklinde görüldüğü ve vahdete dönüşünün zorunlu olduğu dile getirilmiş; Allah'tan gelip Allah'a dönmek böyle ifade edilmiştir. Kesret (çokluk), kesret olmayı deneyimleyerek vahdete tek başına ulaşmaktadır. Kesretin olması gereklidir; çünkü varlıkbilimsel yönden düşünülecek olursa eğer kesret olmasaydı vahdetin de bir anlamı olmayacaktı. İnsanlar vahdeti kesret bilgisi ile kavramaktadır. Şiirdeki anlatıcı kesret yolu ile vahdete ermiş bir öznedir; onun kendisine ne rengin (kesretin) ne de renksizliğin (kesretsizliğin) gerekli olduğunu söylemesinin sebebi, budur. Yoksa başlangıçta insanın vahdete ulaşması için kesret gereklidir. Birliğe varan yol çokluktan geçmekte; böylece birden ayrılan birler mutlak bire kavuşmakta ve onunla bütünleşmektedir. Şiirde renkler kesretin görüntüsüyle ilgili bir fenomen; renksizlik (kesretsizlik) ise bu fenomenin karşıtıdır. Şiirin ikinci ünitesinde ise güneşin (vahdetin) çoğalarak kesrete dönüşmesinin sebebi kendisini kesret aynasında izlemeyi arzulamasıdır. Şekillerin bir



yerden gelip tekrar geldiği yere dönmesi ve görünmez olması; sûretin Hakk içinde kaybolarak varolması ve sonsuzlaşmasıdır.<sup>1713</sup>

*Mavi Gül Tadı* şiiri, bütünü göz önünde bulundurulursa *Mansûr* şiiri gibi mistik varoluş temeline dayanmaktadır. “Yok olmak sûretiyle var olmak” mistik varoluşçuluğun esasıdır. Bu varoluşçuluk, hem zaman hem de mekândan azadedir. İnsanlara görünen ve görünmeyen bütün varlıkların özünden seslenmektedir. Tanrı'nın zamanın ve mekânın ötesinde olmasıyla ilişkilendirilebilir.<sup>1714</sup>

Gök-gül yabancı kumu gereksiyor,  
bildik eskil şiddeti.

İngelemi yitiyor düş seline  
set ören  
Bu doyumsuz yeşiller havuzunda.

Sarı ılım dokusuyla  
boğazlarsa maviyi,  
Gök-gül rengini hatırlar o an,  
Bulur tadını, gülün gök tadını,  
Canı acır öldüresiye!<sup>1715</sup>

Şiirin bu ünitesi insanın dünyaya düşüşü ile ilgilidir. Şiirdeki en önemli iki sembolden biri gül, diğeri ise bülbüldür. Divan şiirinde gül sevgiliyi, bülbül ise aşığı simgeler. İslam-Şark edebiyatlarında gül ile bülbül üstüne müstakil eserler bile yazılmıştır.<sup>1716</sup> Marmara'nın *Mavi Gül Tadı* şiirinde gül, diğer şiirlerden farklı olarak mavi renktedir. Gül, hem dünyasal tutkuları hem de göksel mükemmelliği içinde taşıyan kompleks ve ezoterik bir semboldür ve bu sembole dünyanın hemen her yerinde şairler özel bir önem atfetmiş ve onu çok yaygın bir şekilde kullanmışlardır. Batı simyasında en önemli çiçek olarak kabul edilir, onun Doğu ezoterizminde de önemli yeri vardır. Gül, hem zaman hem ebediyet; hem yaşam hem ölüm; hem doğurganlık hem de bekâret olarak kabul edilir. Mükemmelliğin, tamamlanmanın, hayatın gizlerinin ve kalp merkezinin, bilinmeyenin; güzelliğin; zerafetin; mutluluğun; tutkuların ve şarap ile ilişkilendirilirse şehvetin ve baştan çıkarıcılığın da

<sup>1713</sup> Hasan Aktaş, a.g.e., ss. 43- 45.

<sup>1714</sup> Hasan Aktaş, a.g.e., s. 46.

<sup>1715</sup> Nilgün Marmara, a.g.e., s. 74.

<sup>1716</sup> Hasan Aktaş, *Çağdaş Türk Şiirinde İnsan*, s. 74.

sembolüdür. Ayrıca dişil tanrıçaların çiçeği olarak da düşünölmüş ve insandaki dişil gücün, doğurganlığın, sevginin, hayatın ve yaratılışın sembolü olarak kullanılmıştır. Mavi gül ise erişilmez ve imkânsız olanı temsil eder.<sup>1717</sup>. Bu bakımdan, Marmara'nın mavi gül simgesini seçmesi anlamlıdır. Mavi Gül Tadı'ndaki gül sembolü Gül Haç Örgütü'ndeki ve tasavvuftaki gülü çağrıştırmaktadır.

Gül Haç, tarihsel geçmişi Rönesans'a kadar giden, XVI. Yüzyılda, Almanya'da ortaya çıkan, gizemci bir Hristiyan kardeşlik topluluğudur. Bu örgütü incelemek için ilk olarak Fama Fraternitatis'i okumak gereklidir. Fama, örgütün kuruluş öyküsünü anlatan bir belgedir ve Almanya'nın Kessel kentinde 1614'te basılan ve yazarı belli olmayan bu belgede Gül Haç ismi kesin ve açık bir şekilde ilk defa geçmektedir. Eserde Gül Haç örgütünün kurucusu Christian Rosenkreuz'un yüz altı yıllık hayatı anlatılmıştır. Örgütün diğer iki önemli eseri ise Confessio Fraternitatis ile Christian Rosenkreuz'un Kimyasal Evliliği'dir. Bu üç eserde hermetik felsefe ve uygulamalarından söz edilmiştir. Gül Haç örgütünün sembolü tekerlek ve haça benzeyen, Hint sembolizmindeki ruhsal merkez lotus ile de paralellik gösteren Mistik Gül'dür. Bu sembolde gül elementlerin dörtlü bileşkesini ve birleşme noktasını, beşlinci elementi; evrenin ilahî ışığını temsil ederken haç fanî ve ıstırap verici dünyayı temsil etmektedir. Gül Haç örgütüne göre gülün sembol olarak güzellik, yaşam, sevgi ve zevkleri kendisinde birleştiren bir misyonu vardır. Bu çiçek evrensel uyumun dinamik bir sembolüdür. Gül Haç öğretisi farklı dinî inanç ve pratikleri yansıtan okült unsurları içermektedir. Örgütün kurucusu olan Rosenkreuz oryantalist bir gezgindi; Kahire, Bağdat, Fas ve çam'da bulunmuştu. O dönemde Kahire, Bağdat ve çam üniversiteleri oldukça önemli öğretim kurumlarıydı, Fas da felsefi ve okült etütlerin merkezi konumundaydı. Rosenkreuz, Doğu dünyasındaki bu merkezlerin birikimlerinden yararlanmıştı. Onun Basra'da ortaya çıkan İhvan-üs-Safa cemiyetinin sınırlarına ulaştığı da düşünölmektedir. Dogmaları yarumlamaya çalışan ve kendisini ciddî bir şekilde bilimsel araştırmaya adanmış bu cemiyet yeniden

---

<sup>1717</sup>“Mavi Gül”, <http://www.wikipediaorg> [10.06.2011] ve “Mavi Gülün Anlamı”, <http://hikaye.trword.com> [10.06.2011].

doğuşu bedenden ayrılan ve bu sırada saf mahiyette bulunmayan ruhun arınması ve iyileşmesi için gerekli olduğunu düşünen bir sistemi içermekteydi.<sup>1718</sup>

İhvan-üs- Safa'nın bilgi anlayışına göre insan dış dünyadaki varlıkların bilgisini duyu verileriyle; daha üstün varlıkların bilgisini ise kanıtlama yoluyla elde etmektedir. Us ve sezgi ile kendi özünün bilgisine; yani en yüksek bilme mertebesine ulaşmaktadır. Bu süreçte insanı başarıya götüren unsur, tüm yetiler içinde en güvenilir olan akıldır. Başlangıçta Tanrı'dan ilk olarak akıl fişkırmıştır; bu nedenle Tanrı'ya en yakın olan da akıldır.<sup>1719</sup> Gül Haç öğretisine göre ise Tanrı “ilk sevk edici”, “saf zekâ” ve her şeye muktedir olandır. Onun ışığı küreden küreye, madde seviyesine inmiştir. Gül Haç örgütünün haç ortasındaki gül sembolünün de tasavvuftan alındığı ileri sürülmüştür. Tasavvufta zahire bakıp özü görmeye çalışmak esastır. Gül Haç örgütü de yirmi iki yapraklı tasavvufun gülünü alıp haçın kalbine, kabaladaki Tifaret küresine yerleştirmiştir. Gülün yirmi iki yaprağa sahip olması ile İbrani alfabesindeki harf sayısının aynı olması da bir rastlantı değildir. Gülün haçın merkez yâni birlik noktasını oluşturması dolayısıyla yavaş yavaş gözden kaybolması ölümü, ölümlülüğü ve acıyı; gülün dikenleri de acıyı, kanı ve şehit olmayı ifade etmekte; cenaze töreni ile ilişkili olması dolayısıyla ise dirilişi ve “ebedî ilkbaharı” betimlemektedir. Gül, yeniden dirilmeyi ve yenilenmeyi imleyen Yaşam Ağacı'nda büyümektedir. Bütün bunlar, üç büyük dinin ezoterik yönünü inceleyen Kabalacılar, Gnostikler ve mutasavvıflar özde birbirinden çok da uzak olmadığını göstermektedir. Tasavvufta gül, İlâhî Cemal'in yüce tecellisi ya da mâşukun yanağı; ona âşık olan ve bu yüzden kederli kederli öten bülbül ise can kuşudur, hasret çeken ruhu temsil eder. Gül ile bülbül sembolleriyle mistik, tasavvufî bir aşk anlatılır.<sup>1720</sup>

Ruzbihan-ı Baklî isimli bir mutasavvıf “*Kırmızı gül Allah'ın mehâbetinden bir parçadır.*” hadîsini öne çıkarmıştır. Hz. Muhammed, kırmızı bir gülü görüp onu öpmüş, gözlerine bastırmış ve “*Kırmızı gül Allah'ın mehâbetinden bir parçadır.*”

<sup>1718</sup> Astroset Semboller Araştırma Grubu, “Gül Sembölü”, 29.08.2010, [http://www.astroset.com/bireysel\\_gelisim/sembol/s21.htm](http://www.astroset.com/bireysel_gelisim/sembol/s21.htm) [31.05.2013].

<sup>1719</sup> “İhvan-ı Safa”, Vikipedi Özgür Ansiklopedi, <http://tr.wikipedia.org> [31.05.2013].

<sup>1720</sup> Astroset Semboller Araştırma Grubu, a.g.m.

demıştır. Baklı de Allah'ı gül bulutları biçiminde, mükemmel bir kırmızı gül olarak düşünmüştür. Bu güzel çiçek, Allah'ın azameti ve cemalini mükemmel bir şekilde açığa çıkarmaktadır; bu nedenle de bülbül (Şevk duyan ruhu simgeler.) onu ezelden edebe kadar sevecektir.<sup>1721</sup>

Baklı'nın Allah'ı gül bulutları biçiminde, mükemmel bir kırmızı gül olarak tasavvur etmesi gibi *Mavi Gül Tadı* şiirinde de gül/sevgili gökyüzünü, sonsuzluğu, Tanrı'yı simgelemektedir. "Gök- gül", öyle bir sevgilidir ki aşğını (insanı) yabancı kuma (yeryüzüne) ve bildik eskil şiddete (acılara) mahkum etmiştir.

I  
Çiçek dediğin kapalı durur.  
Yoksa vaktini soğuruyorlar saatinin  
ya suyla ya karayla  
bütün sevgililer.

Birden çalıyorlar örtülerini  
kusurunun, ya devle  
ya cüceyle.

II  
Ben o zaman dutlarımı yiyordum,  
susku ve güzellik için,  
dönüşüyordum bir bülbüle  
kanadından kalem sunan,  
Yazı çağırıyordum  
ve biliyordum yine  
yeğdir kapanması çiçeğin.<sup>1722</sup>

Gök- gül gizemli bir sevgilidir, bülbülü/aşğını onun gizemi çekmektedir.

III  
Bir bütün yastığımız bile yoktu,  
Birlirtelik yüzünün görünmez tansığını  
iliştirebileceğimiz.

Herkes yineliyordu,  
"Bu ne çok renk yeryüzünde,  
Böyle ışıltı – Yitmek bakmak– "  
Oysa renk demetleri ölümlerimizde birlikte,  
İçine gizlendiğim ve orada değıllendiğim!

Gitme taşkınlaşacak fısıltıyı bırakıyor  
Ferda'ya

<sup>1721</sup>Anne Maria Schimmel, *İslamın Mistik Boyutları*, trc. Ergun Kocabıyık, İstanbul: Kabalcı Yayınları, 2001, s. 293'ten naklen: Ali Yıldırım, a.g.m., s. 10,

<sup>1722</sup>Nilgün Marmara, "Mavi Gül Tadı", Nilgün Marmara, a.g.e., s. 75.

Bilemez hünsa yürekler; gidişin gereksiz  
ağlatısından uzak kalanlar,  
bulanmışlar bir kez sevgiye.

Çünkü tek ve yıldızkopumdur  
onların yazgısı yeryüzünde.  
Her dönüş sevinçtir, yumuşak kesinlik.

Tanıklık dertoplanmalara arttırır  
onların arı suçunu.  
Küçük kalan geçmişten sıyrarak başlangıcı  
deli özlemlere, şen yıkımlara bağlanacak  
güveni, serer hayata.

Dönerek uzaklıktan yokolmayacak dingin kıyıya,  
Unuşa engel aşkın bilinci açımsayan bağlar var,  
Her saydam yaprak, her çan çiçeğinin düşsel bağışını  
eklediği, duruk ezgilerin tuhaf benzerliklerine  
açılan çocuksu kulaklar, bakışın istemi var.

Göz var, göz var, göz var...<sup>1723</sup>

Şiirin son ünitesinde sevgilisinden (Tanrı'dan) ayrı kalmış insanın kesret âlemi içindeki hâli üzerinde durulmuştur. Şiirde renkler, ölüm ve yokluk çift anlamlıdır. Renkler (kesret âlemi) hem aldatıcı ve geçicidir, insanı asıl kaynağından uzaklaştırır hem de onlara sığınan insanı birlikte değillenmek (ölmek, yok olmak) yoluyla asıl kaynağına ulaştırır. Mevlana'nın ölümünü "Şeb- i arus" olarak görmesi gibi şiirde ölümün içsel bütünlüğüne ulaşmış, olgun bir insan (hünsa yürek) için kederlenecek, ağlanacak bir durum değil tam tersi sevindirici olduğu dile getirilmiştir. Son dizelerde ise görmeyi ve işitmeyi bilen insanın bilincine olan güven dile getirilmiştir. Aşkın bilinci (Tanrı'yı) açımsayan (ortaya çıkararak) bağları fark eden bu insanın hem görünenin ötesindeki görmeyi arzulayan gözleri hem de çocuksu kulakları vardır. Onun bakışının istemli ve kulaklarının çocuksu olması önemlidir. Şiir bu yönüyle Şeyh Galip'in insanın kâinattaki konumunu ve kimliğini ele aldığı bir terci- i bendini akla getirir.

I  
Ey dil ey dil yine bu rütbede pür- gamsın sen  
Gerçi vîrâne isen genc- i mutalsamsın sen  
Secde- fermâ- yı melek zât- ı mükerrermsin sen  
Bildiğin gibi değil cümleden akdemsin sen

<sup>1723</sup> Nilgün Marmara, "Mavi Gül Tadı", Nilgün Marmara, a.g.e., ss. 76- 78.

Rûhsun nefha- i Cibrîl ile tev' emsin sen  
Sırr- ı Haksın mesel- i Îsî- i Meryemsin sen

Hoşça bak zâtına kim zübde- i âlemsin sen  
Merdüm- i dîde- i ekvân olan âdemsin sen<sup>1724</sup>

M. Muhsin Kalkışım'ın şerhine göre:

Şiirde insanın ezeli yurdundan ayrı kaldığı için kederli olduğu dile getirilmiştir. Şair, gönül (kalp) insanlardaki manevî âlemlerin merkezi, “duyguların santrali” derecesinde olduğu için insana değil de onun gönlüne hitap etmiştir. Şiirin ilk dizesinde gönül- insan arasındaki cüz'iyet/ külliyyet ilişkisi yönünden mecazî bir bağ söz konusudur. Şiirde geçen “virane” sözcüğü üç anlamda düşünülebilir: 1. Değerli madenlerin virane ve harabe yerlerde bulunması gibi manevî cevherlerin de üstü başı pejmürde, derbeder olan dervişlerde bulunması. 2. İnsanın maddî varlığının değersizliği, virane hükmünde olması 3. Sâlikin kalbinin virane olması. Sâlikin virane kalbi yalnızca mürşidin feyzi ile ma'mur olabilir. Onun kalbi virane olsa da tılsımlı bir hazinedir; çünkü maddî ve manevî uzuvlarının değeri hiçbir materyalle ölçülemez. Yalnızca görme özelliği (istemli bakış) bile dünyanın bütün hazinelerinden daha değerlidir. Ondaki tılsımın açılması ise kendisini okuması ve tanınması ile gerçekleşebilir.

Allah, insanı yarattıktan sonra meleklerle secde etmesini buyurmuştur, melekler ise Allah'a niçin yeryüzünde kötülük yapacak, kan dökecek kimseleri halife kılacağını sormuşlardır. Bunun üzerine Allah da meleklerle “Sizin bilmediğinizi ben biliyorum.” diye cevap vermiştir. İşte şair de “Bildiğin gibi değil.” diyerek insanın kendisine farklı bir gözle, yeniden bakması gerektiğini ifade etmiştir. İnsan ruhsal yönden Cibrîl- i Emin'in soluğuna benzer, Cibrîl- i Emin ile ikizdir. Hz. Meryem'in ibadetle meşgul olduğu bir gün Cebrail ona Allah tarafından kün emriyle yaratılacak İsa isimli babasız bir çocuk doğuracağını, bu çocuğun kötü sıfatlardan ve hâllerden

<sup>1724</sup> Ey gönül! Sen yine bu rütbede çok gamlısın. Gerçi sen, virane isen de tılsımlı bir hazinesin. Meleklerin secde etmekle emrolunduğu mükerrem bir zatsın. Sen kendini değersiz biliyorsun, lâkin bütün varlıklardan önemlisin. Cebrail'in nefhasıyla ikiz kardeş olan bir ruhsun. Meryem oğlu İsa örneğinde olduğu gibi sen Hakk'ın bir sırrısın. Zâtına hoşça bak ki sen âlemin özetisin; kâinatın gözbebeği olan insansın. (Günümüz Türkçesine tercüme eden M. Muhsin Kalkışım)  
Bkz. M. Muhsin Kalkışım, “Şey Galip'in Bir Terci-i Bendini Şerh Denemesi”, *Akademik Bakış*, sy. 2 (Yaz 1998), s. 56.

temiz evlat olacağını, hem dünyada hem de ahirette çok değerli bir kimse olacağını söylemiş ve ardından Hz. Meryem'e doğru üfleyerek onun yanından ayrılmıştır. Böyle bir mahiyeti olan insanın kendi durumunun farkına varması zâtına hoşça bakmasına, üzerindeki harfleri doğru okumasına, kendini bilmesine bağlıdır. İnsan eşya ve olaylara ülfet (alışkanlık) perdesini yırtıp hikmet penceresinden baktığı zaman kâinatın özeti ve gözbebeği olduğunu anlayacaktır. Şairin “kendi” yerine “zat” sözcüğünü kullanmasının sebebi ise insanın kâinattaki saygın konumu- onun mahiyeti ile kâinatın özeti, değeri ile de kâinatın gözbebeği olması- dolayısıyla. Göz çok değerli bir uzuvdur, şair de insanı gözbebeğine benzetererek hem onun çok değerli olduğunu hem de gözbebeğinin tüm renk ve şekilleri kendinde toplaması gibi insanın da kâinatın bütün nicelik ve niteliklerini ihtiva etmesini ifade etmiştir.<sup>1725</sup>

Hem *Mavi Gül Tadı*'nda hem de Şeyh Galip'in bu terci- i bendinde kendisine, eşya ve olaylara alışlagelenden farklı bir şekilde yaklaşan bilinçli insan tasavvuru vardır.

## II.

Mertebe ayn- ı müsemmâdadır esmâ sanma  
Merciin Hâlık- ı eşyâdadır eşyâ sanma  
Gördüğün emr- i muhakkakları rü'ya sanma  
Başkasın kendini suretle heyula sanma  
Keşf ile sâbit olan ma'nîyi da'va sanma  
Hakkına söylenen evsâfi müdârâ sanma

Hoşça bak zâtına kim zübde- i âlemsin sen  
Merdüm- i dîde- i ekvân olan âdemsin sen<sup>1726</sup>

İnsan, “Lâ- taayyün (Ehadiyyet)”, “Taayyün- i Evvel (İmam- ı Mübîn)”, “Taayyün- i Sanî (Kitab- ı Mübîn)”, “Âlem- i Ervâh (Âlem- i Meleket)”, “Âlem- i Misal”, “Âlem-i Şehâdet (Âlem- i Mülk)” ve “İnsan” isimli varlık aşamalarından geçerek nâsut âlemine gelir. “Ayn-ı müsemmâ” olan Allah'tan gelmiştir; ama ona geri dönecektir. Kur'an- ı Kerim'de “innâ lillâhi ve innâ ileyhi râciûn” ayeti ile

<sup>1725</sup> M. Muhsin Kalkışım, a.g.m., ss. 56- 57.

<sup>1726</sup> Müsemmanın kendisinde olan mertebeni isimlerde sanma. Döneceğin merci, eşyanın Yaratıcısıdır, eşyâ değildir. Gördüğün hakîki fiilleri rüya sanma. Sen kendini suret ve hayal sanma, bütün bunlardan başka bir şeysin. Keşf yoluyla isbat olan mânâyı iddia sanma. Hakkında söylenen üstün özellikler, samimiyetle söylenmiştir, ikiyüzlülük olarak telakki etme. Zâtına hoşça bak ki sen âlemin özetisin, kâinatın gözbebeği olan insansın. (Günümüz Türkçesine tercüme eden M. Muhsin Kalkışım) Bkz. M. Muhsin Kalkışım, a.g.m., s. 57.

belirtilmiş olan bu durum “kavs- 1 nüzûl” ve “kavs- 1 urûc” diye tabir edilmiştir. Şiirin 1. mısrası “kavs-1 nüzûl”, 2. mısrası ise “kavs-1 urûc” ile ilgilidir. Allah insanlara vuslat arzusu verir; çünkü onların vuslata ulaşmasını ister.<sup>1727</sup> Bu bağlamda insanın çaba harcayıp çok uzaklardan yokolmayacak dingin kıyıya geri dönmesi de isteme sahip olması dolayısıyladır. *Mavi Gül Tadı*’ndaki “Dönerek uzaklıktan yokolmayak dingin kıyıya,”<sup>1728</sup> dizesi bu bendden hemen önce gelen, Şeyh Galip’in kendi varoluş durumunu bilmemekten kaynaklanan buhranını dile getirdiği terci-i bendindeki vasıta beyite ya da “*Düştü” Redifli Gazel*’ini akla getirmektedir:

Belâ mevc-âver-i girdâb-ı hayret nâ-hudâ nâ-bûd  
‘Adem sâhillerin tuttu dirîgâ bang-ı nâ-mevcûd<sup>1729</sup>

İlk dizede belânın hayret girdabına yol açan dalgalar oluşturduğunu; ama kaptanın olmadığını dile getirilmiştir. Girdap ve dalgalar ile deniz, ortada olmayan kaptan ile ise gemi ifham edilmiştir. Şair, kendisini fırtınalı bir denizde girdaplara savrulan ve kaptanı olmayan bir gemideymiş gibi hissetmektedir. O, yalnızca sıradan bir yolcudur ve içinde yolculuk ettiği gemiyi idare edebilecek durumda değildir. Onun kaderi de kendi iradesinin dışında olan sebeplerle idaresine karışması imkânsız olan bu geminin kaderine bağlıdır. Bu yolculuğun sonu ise “yokluk sahillerini inleyen yok çığılığı” olmuştur. Özellikle ikinci dize insan zihnini hem kavramsal hem de biçimsel olarak (olumsuzluk ekinin yinelenmesiyle) yokluk kavramına çekmektedir.<sup>1730</sup>

Adem yokluk, nâ-mevcut ise var olmayan anlamına gelmektedir. “Yokluk sahillerini tutan, var-olan olmayan sayhası”, “-aslında mümkün olmayan- yokluğun sahilleri” gibi ifadeler varoluşçuların boşluk ve ümitsizlik tasvirlerine benzemektedir<sup>1731</sup>; ama onlardan farklıdır. Mehmet Birgül, *Şeyh Galip’te Metafizik Buhran: Varlık- Yokluk ya da Ademden Âdem’e Varoluş* isimli makalesinde bu beytin

<sup>1727</sup> M. Muhsin Kalkışım, a.g.m., s. 58.

<sup>1728</sup> Nilgün Marmara, “Mavi Gül Tadı”, Nilgün Marmara, a.g.e., s. 78.

<sup>1729</sup> *Şeyh Galip Divanı*, M. Muhsin Kalkışım (haz.), Ankara: Akçağ Yayınları, 1994, ss. 178- 179’dan naklen: Mehmet Birgül, “Şeyh Galip’te Metafizik Buhran: Varlık-Yokluk ya da Adem’den Âdem’e Varoluş”, s. 1109, <http://turkishstudies.net> [31.05.2013].

<sup>1730</sup> Mehmet Birgül, a.g.m., s. 1109.

<sup>1731</sup> Mehmet Kaplan, *Şeyh Galib’in İnsanlık Anlayışı Türk Edebiyatı Üzerinde Araştırmalar II*, İstanbul: Dergâh Yayınları, 2004, ss. 34-35’ten naklen: Mehmet Birgül, a.g.m., s. 1109.



Varoluşçuluğun önemli kavramlarından biri olan “angst”(iç sıkıntısı, buhran) ile güçlü bir çağrışım kurmanın mümkün olduğuna; ama teist ve ateist bütün varoluşçuların varlık-öz ayırımına dayanan bir ontolojik pozisyonu paylaştığını ve insanı bu dünyada kendi kendini gerçekleştiren bir varlık olarak düşündüğünü<sup>1732</sup>; Şeyh Galip’in düşünce dünyasında ise böyle bir varlık tasavvurunun söz konusu olmadığını belirtir. Onun buhrana düşmesinin, belâya duçâr olmasının sebebi bilmemektir.<sup>1733</sup> Şair, terci-i bendinin sonunda bunu dile getirmiştir:

Belâ bu kim dahi sûret miyim ma‘nâ mıyım bilmem  
Sezâ-vâr-ı meges yâ lukma-i ankâ mıyım bilmem  
Esîr-i pîçtâb-ı zülf-i müşg-efzâ mıyım bilmem  
Perîşânî-i gam menşûruna tuğrâ mıyım bilmem  
Gam-ı Yûsufî dolmuş Mısr-ı istiğnâ mıyım bilmem  
Garîk-i Nîl-i hasret Gâlib-i rûsvâ mıyım bilmem<sup>1734</sup>

Şeyh Galip mânâ ya da sûret olup olmadığını bilmemektedir. Sûret(form) ile mânâ (anlam) katmanları arasında sıkışıp kalan bir rûh hâlini betimlemiştir. Kendisinin hangi katmana ait olduğunu bilmemektedir. Özü hakkında bir bilgisizlik durumunu dile getirmiştir. Şiirde hem sûretin hem de mânânın varlığından bir şüphe söz konusu değildir; yalnızca tasavvufî bakış açısının değil Platonik felsefenin de temeli olan, varlığı yatay ve dikey olarak ayıran sûret/fenomen ve mânâ/ide ayrımı kabul edilmiştir. Şair, bunlardan hangisine ilişkin olduğunu bilmediği için şaşkınlık ve hayret içindedir. Onun sorgulamaları ve buhranı varlık hakkında değil kendisinin varlık ile ilişkisine dairdir. Onunkisi “mutlak bir bilgisizlik” değil “bildirilebilecek kadar bildiği karşıt uçlardan hangisi olduğunu bilmemek” durumudur. Şair, ilk bendde varlık içindeki hâlini bilmemekten dolayı hissettiği belirsizlik ve endişeleri dile getirdikten sonra teselliyi Varlık’a teslimiyette bulmuş ve ona sığınmıştır.<sup>1735</sup>

Kabul eyler mi yâ Rab zahm-ı pür-nâsûrumuz bî-hûd  
Kalır mı yoksa bu âteşle dâğ-ı dil gibi pür-dûd  
Alırsa pençeye yazık beni bu baht-ı nâ-mes’ûd  
Kıyamet kopsa gevher dolsa âlem olmayam hoşnûd  
Ferah nâmın dahi yâd edemez bu cân-ı zehr-âlûd

<sup>1732</sup> J. P. Sartre, *Varoluşçuluk*, trc. Asım Bezirci, İstanbul: Yazko Yayınları, 1981, ss. 59-60’tan naklen: Mehmet Birgül, a.g.m., s. 1109.

<sup>1733</sup> Mehmet Birgül, a.g.m., ss. 1109- 1110.

<sup>1734</sup> *Şeyh Galip Divanı*, M. Muhsin Kalkışım (haz.), Ankara: Akçağ Yayınları, 1994, ss. 178- 179’dan naklen: Mehmet Birgül, a.g.m., s. 1110.

<sup>1735</sup> Mehmet Birgül, a.g.m., ss. 1110- 1111.

Rızadır çâresi her ne dilerse Hazret-i Ma'bûd  
Belâ mevc-âver-i girdâb-ı hayret nâ-hudâ nâ-bûd  
'Adem sâhillerin tuttu dirîgâ bang-ı nâ-mevcûd'<sup>1736</sup>

Şair, Hz. Eyüb'e telmihte bulunarak ıstıraplarını dile getirmiştir. Hz. Eyüb'ün yaraları gibi kurtlanmış olan yarası iyileşecek midir? Eğer iyileşmeyecekse, kendisine mutsuz bir kader yazılmışsa kıyamet bile kopsa, bütün kâinat cevherle bile dolsa, kendisi madde planında büyük şeyler elde etse bile onun istediği maddî bir şey olmadığı için durumundan hoşnut olmayacaktır. Onun ruhu zehirle kaplanmıştır, bu nedenle ferahlamak şöyle dursun "ferah" sözcüğünü bile unutmuştur. Girdap içine düşmüş, kaptansız bir gemi gibidir, elinden bir şey gelmez. Allah'ın iradesine razı olarak kendisini teselli eder. Sonuçta: "Var olan şey Allah'ın dilediği şeydir; o hâlde razı olunacak şey de var olan şeydir." Birgül onun bu terci-i bendini " 'adem sahilleri'ni yani Allah'ın zuhuru ile aydınlanmamış olan var-olanların katmanlarını inleyen "nâ- mevcut" sayhası, var olanların içinde, var- olanlarla, var- olanlardan önce ya da sonra, O'nu yani Hakk'ı müşahade edememenin ifadesi" olarak değerlendirmiştir. Şair, henüz marifet bilgisinden yoksundur ve bu yoksunluk sebebiyle yaşadığı buhranı Rabbine anlatır, sonunda O'nun yardımıyla buhranından kurtulur. İkinci terci- i bende bundan böyle söz konusu olan ben değil sendir; çünkü şair "ben"inin içindeki "ben"e; yani sûretten mânâya geçmiştir. Tasavvufta bu hâle yokluk anlamına gelen "fena" denmektedir; ancak bu aşamada söz konusu olan yokluk var- olanlara ilişkin "adem" ile var olmama anlamına gelen "nâ- mevcûd"dan farklıdır. Kişinin kendi varlığını Allah'ın varlığında yok etmesi demektir.<sup>1737</sup> Fena kavramı şu hadîse dayanmaktadır:

Kim benim veli kuluma düşmanlık ederse ben de ona harp ilan ederim. Kulumu bana yaklaştıran şeyler arasında en çok hoşuma gidene, ona farz kıldığım şeyleri eda etmesidir. Kulum bana nafil ibadetlerle yaklaşmaya devam eder, sonunda sevgime erer. Onu bir sevdim mi artık ben onun işittiği kulağı, gördüğü gözü, tuttuğu eli, yürüdüğü ayağı olurum. Benden bir şey isteyince onu veririm, benden sığınma talep etti mi onu himayeme alırım, korurum.<sup>1738</sup>

En sonunda bütün bir varoluş insanın kendisinde düğümlenmektedir ki sufiler

<sup>1736</sup> *Şeyh Galip Divanı*, M. Muhsin Kalkışım (haz.), Ankara: Akçağ Yayınları, 1994, ss. 178- 179'dan naklen: Mehmet Birgül, a.g.m., s. 1111.

<sup>1737</sup> Mehmet Birgül, a.g.m., ss. 1111- 1114.

<sup>1738</sup> Buharî, Rikak 38'den naklen: Mehmet Birgül, a.g.m., s. 1115.

bu hâle “bekâ” derler. Bu aşamaya ulaşma süreci ademden Âdem olmaya giden bir süreçtir. İnsan, temel özelliği sonluluk ve sınırlılık olan fenomenal bir evrende dünyaya gelir; ama ruhunda sonsuzluk duygusunu hisseder. Onun içinde bulunduğu sûret âlemi, hissettiği sonsuzluk duygusuyla karşılaştırılırsa yokluk hükmünde kalmaktadır. Bu durum onun ıstırap çekmesine neden olmaktadır.<sup>1739</sup> Onun yolu sıkıntı ve buhran ile doludur. Öyle ki bu çetin yolculuk sırasında bu şairin gönül kayığı dalgalara, kayalara çarparak kırılabilir: “Yine zevrak-ı derûnum kırılıp kenâra düştü/ Dayanır mı şîşedir bu reh-i sengsâra düştü”<sup>1740</sup> Şiirdeki kırılma tasavvufun meşakkatli ve çetin yolu dolayısıyla<sup>1741</sup>. Anne Maria Schimmel tasavvuftaki kalp kırıklığı ile ilgili olarak şunları belirtir:

Bir kudsî hadîs şöyle der: “Ben kalpleri benim uğruma kırılanların yanındayım.” Kurmak için kırmak teması, bir hazırlık evresi olarak, zühd hayatıyla tam bir uyum içindedir... Nefs kırılmalı, beden kırılmalı, kalp kırılmalı ve Allah’ın kendisine yeni bir kâşâne (köşk) yapabilmesi için her şey yok edilmelidir.<sup>1742</sup>

Mutasavvıf şairler kalplerinin hâlini tarif etmek için genellikle şikest(kırık) sözcüğünü kullanmışlar; parçalanmışlıklarını ve asıldan uzak kalmışlıklarını dile getirmişlerdir. Şeyh Galip’in şiirinin yine zarfıyla başlaması ve bu sözcüğün diğer beyitlere de uyarlanabilir olması şiirdeki anlatıcının bu hâli birden fazla tecrübe ettiğini gösterir. “Yine” zarfı bıkkınlık ve bezginlik ifade ediyor gibi görünse de anlatıcının hiç pes etmeden, büyük bir azimle bu denemeleri yaptığını ve yapmaya devam edeceğini göstermektedir. “Yine”lerin hangi periyotları içine aldığı da belirsizdir. Bu; anlatıcının hayatının bir kesiti, Mevlevîlikteki seyr-i sülûkun bir parçası ya da varlığın zincirleme olarak yaratılmasına bağlı baş döndürücü tekrarlar zinciri olabilir. Şeyh Galip, bir başka beyitinde de tasavvuftaki kalp kırıklığını işlemiştir: “Olur mı âşnâ hufrân-ı zühd ummân-ı ma’nâya/ Ana her hiss-i anberdür ki sâhilden zuhûr eyler” Şiirde okuyucular ilk dizede sahil, kayık, deniz algılamaları

<sup>1739</sup> Mehmet Birgül, a.g.m., s. 1115.

<sup>1740</sup> “Yine gönül kayığım kırılıp kıyıya düştü; bu gönül şîşedendir, taşlık yere düştü, dayanması mümkün mü?” (Günümüz Türkçesine tercüme eden: Ali Yıldırım)

Bkz. Ali Yıldırım, a.g.m., s. 221.

<sup>1741</sup> Bkz. Ali Yıldırım, a.g.m., s. 219,

<sup>1742</sup> Anne Maria Schimmel, *İslam’ın Mistik Boyutları*, trc. Ergun Kocabıyık, İstanbul: Kabalcı Yayınları, 2001, s. 191’den naklen: Ali Yıldırım, a.g.m., s. 220.

içine çekilmiş, terdîd sanatıyla ikinci dizede kayık şişeye dönüştürülmüştür. Böylece okuyucular heyecanlandırılmakta ve şaşırılmaktadır. Şişenin kırılması ile bir daha eski hâle dönülemeyeceği ifade edilir. “Tasavvuf ehlinin tecelli tekrar etmez, her biri farklıdır.” anlayışı simgesel olarak dile getirilir. Her kırıklık, başka bir kırıklık olarak tezahür etmekte ve kırıklık sürmektedir.<sup>1743</sup>

Schimmel kırıklık durumuyla ilgili olarak şu örneği verir: “Attar huzura ve tevhide ulaşmanın bir yolu olarak sık sık kırmaktan söz eder, artık sonsuz durağanlıkta dönmeyen değirmen taşını kırmak gibi veya Uşturnâme’deki, kullandığı tüm kuklaları kırıp vahdet kutusuna geri koyan kuklacı gibi.”<sup>1744</sup> Şairin gönül kayığı deniz yolculuğu sırasında kırık bir kadeh gibi parça parça olsa da sonunda o “yok olmayacak dingin kıyı”ya ulaşacak, Mutlak Varlık’a kavuşacaktır.

İnsan ancak “Mumdan yapılmış bir gemiyle ateşten bir denizi aşmak” gibi zor olan; sonluluktan sonsuzluğa, yokluktan varlığa giden bu yolculuk sayesinde gerçek anlamda bir insan olur. Ademden (“var- olan olmamama” anlamına gelen yokluktan) fenaya (“sonsuzun içinde yok olmak” anlamına gelen varlık) makamına yükselir.<sup>1745</sup> Şeyh Galip bu makama yükselen insanı terci- i bendinde şöyle anlatır:

Sendedir mahzen- i esrâr- ı muhabbet sende  
Sendedir ma‘den-i envâr-ı fütüvvet sende  
Gizli gizli dahı vardır niçe hâlet sende  
Ma‘rifet sende hüner sende hakikat sende  
Nazar etsen yer ü gök Dûzah u Cennet sende  
Arş u Kürsiyy ü melek sendedir elbet sende

Hoşça bak zâtına kim zübde- i âlemsin sen  
Merdüm- i dîde- i ekvân olan âdemsin sen<sup>1746</sup>

Tasavvufta kâinatın yaratılış sebebi muhabbettir. “Ben bir gizli hazine idim, bilinmek istedim.” hadîsine göre Allah isim ve sıfatlarının tecellilerini görmek ve

<sup>1743</sup> Ali Yıldırım, a.g.m., s. 220.

<sup>1744</sup> Anne Maria Schimmel, *İslam’ın Mistik Boyutları*, trc. Ergun Kocabıyık, İstanbul: Kabalcı Yayınları, 2001, s. 191’den naklen: Ali Yıldırım, a.g.m., ss. 220- 221.

<sup>1745</sup> Mehmet Birgül, a.g.m., s. 1115.

<sup>1746</sup> Muhabbet sırlarının hazinesi, fütüvvet nurlarının mâdeni sendedir. Daha nice gizli hâller sende vardır. Ma‘rifet, hüner ve hakikat sendedir. İyi bak ki yer ve gök, Cehennem ve Cennet, Arş, Kürsî ve melek sende toplanmıştır. Zâtına hoşça bak ki sen âlemin özetisin; kâinatın gözbebeği olan insansın. (Günümüz Türkçesine tercüme eden M. Muhsin Kalkışım)  
Bkz. M. Muhsin Kalkışım, a.g.m., s. 59.

göstermek istemiş, bu sebeple de kâinatı yaratmıştır. O'nun yarattıkları içinde en şerefli ("eşref- i mahlûkat") ise insandır. Kâinat insana musahhar kılıp insanın emrine verilmiştir. Bir başka hadîse göre Allah; isim ve sıfatları en iyi yansıtan, insan nevinin en mükemmeli olan Hz. Muhammed'e " 'Levllâke levlâke lemâ halektül eflâk' (Sen olmasaydın kâinatı yaratmazdım.)" demiştir. Bu iki hadîs de muhabbetin kâinatın hem mizacı hem de râbitası olduğuna kanıttır. Kâinattaki çeşitli ayrıntılar-atomlardaki çekirdek etrafında dönen elektronlar, uzaydaki belli yörüngeleri izleyen yıldızlar gibi- varlıkların arasındaki muhabbet sırrını ihtiva eder. Yarattıkları içinde en şerefli olan insan da "muhabbet sırlarının mahzeni" durumundadır. İkinci dizede insanlığın karakteristik özelliği fütüvvetin (lütuf ve ihsanın) muhabbetin gereği olduğu dile getirilmiştir. İnsanlarda mahiyeti kavranamayan çeşitli duygular gizlidir. İnsanın gönlü ise bu duyguların santrali gibidir, sonsuz âlemlerle bağlantılıdır. İnsan "kâinattaki en şümullu ayna" olarak kabul edilir. Onun ruhu âlem-i gayba, bedeni âlem-i şehâdete, hayâli âlem-i misâle, hafızası Levh-i Mahfûz'a, kalbi Arş'a, damarları ırmaklara, iskelet sistemi dağlara, saçları ve tüyleri ise bitkilere benzemektedir. İnsanda isim ve sıfatlar daha yoğun bir şekilde tecellî etmiştir; çünkü o bütün varlık mertebelerinden süzülerek hülâsa olmuş, zî- hayat, zî- rûh aşamalarını geçerek Ahsen-i takvim görünüşünde zî- şuûr aşamasına gelmiştir.<sup>1747</sup>

Her iki şiirde de insan- evren- Tanrı arasında bağlar olduğu vurgulanmıştır, bu bağlar aşkın bilinci ya da muhabbet sırlarını ihtiva etmektedir. Bu sırlara ulaşmak için ise görmesini ve işitmesini bilmek (bakışın istemli, kulakların çocuksu olması) gerekir. Görme ve işitme insanın en önemli iki duyusudur ki kimi kültürler görmeyi kimi kültürler de işitmeyi ön plana çıkarmışlardır.

Hint-Avrupa kültürlerinde görme duyusu ön plandadır. Hint-Avrupa toplulukları evreni iyi ve kötü güçler arasında asla bitmeyecek bir savaş alanı olarak görüyorlardı; bu sebeple de dünyanın geleceğini öngörmeye, dünyanın gidişatı hakkında bir sezgiye varmaya çalıştılar. Hint- Avrupa dillerinde "sezgi" veya "bilme" anlamına gelen sözcükler hep görme duyusu ile ilgilidir: Sanskritçede "vidya",

---

<sup>1747</sup> M. Muhsin Kalkışım, a.g.m., s. 59.

Yunancada “idé”, Latince “video” sözcükleri gibi. İngilizcede “wise” ve “wisdom” (bilgelik), Almancada “wissen” (bilgi), Norveçcede “viten” sözcüklerinin kökü Hintçe “vidya”, Yunanca “idé” ve Latince “video” sözcüklerinin köküyle aynıdır. Hint, Yunan, İran ve Alman edebiyatında büyük kozmik vizyonlar sıkça görülür. Hint-Avrupa topluluklarının bir diğer ortak özelliği ise görsellik onlar için önemli olduğu için tanrıları ve mitleri ile ilgili resim ve heykeller yapmalarıdır. Yunan felsefesi ile Doğu dinlerinden Hinduizm ve Budizm arasından ortaklıklar söz konusudur. Hinduizm ve Budizm’de Tümtanrıcılık (Tanrı’nın her şeyde var olması) ve insanın dinsel sezgi aracılığıyla Tanrı ile birleşebileceği düşüncesine rastlanır. İnsan bunu gerçekleştirmek için kendi derinine inmeli, meditasyon yapmalıdır. Dolayısıyla Doğu’da edilginlik ve içedönüklük en büyük erdem olarak kabul edilmiştir. Ruhun kurtuluşa ermesi için insanın çile çekmesi veya dinsel bir içedönüklük içinde olması gerektiği görüşüne Yunan düşüncesinde de rastlanmaktadır. Orta Çağ manastır işleyişi de Yunan-Roma dünyasının bu inanışlarına dayanmaktadır. Hint-Avrupa kültürlerinde bir diğer önemli inanış ise ruhun bedenden bedene geçmesidir. Örneğin Hintliler ruhlarını bu döngüden kurtarmaya çalışırlar. Yunan Filozofu Platon da ruhun beden değiştirdiğine inanıyordu.

Hint-Avrupalılarda en önemli duyu görme iken Hami-Sami kültürlerinde işitmedir. Yahudi inanç bildirimini “Duy, ey İsrail!” sözleriyle başlar. Eski Ahit’te insanların Tanrı’nın sözlerini nasıl işittikleri yazar. Yahudi peygamberler vaazlarına “Tanrı dedi ki” sözleriyle başlardı. “Tanrı’nın dediklerini duymak” Hristiyanlık dininde de çok önemli mevzulardan biridir. Hem Yahudilik hem Hristiyanlık hem de İslamiyet’te dini törenler yapılırken yüksek sesle ve ezberden okumaya büyük yer verilir.<sup>1748</sup>

Mevlânâ’nın Mesnevî’si de “Bişnev” (Dinle) ile başlar. Tahirü’l Mevlevî de bununla ilgili olarak Şerh- i Mesnevî’sinde şunları yazar:

---

<sup>1748</sup> Jostein Gaarder, *Sophie’nin Dünyası*, trc. Gülay Kutal, İstanbul: Pan Yayıncılık, 1996, ss. 170-173.

Hazret- i Pir'in kitâb- münîfine (Bîşnev) , yâni <<Dinle>> emriyle başlamış olmasını tevcîh için şârihler bir çok söz söylemişlerdir. Onların hepsini nakle zemin ü zaman müsaid değildir. Şu kadar söylenilebilir ki tasavvufda şart- ı âzam ve sebep- i akdem: söylemek değil, dinlemektir.

Gör zâhidi kim sâhib- i irşâd olayım der,  
Dün mektebe vardî, bugün üstâd olayım der.

Meşrebinde bulunanlar, dinliyemedikleri için öğrenemezler. Sûri ilimler gibi mânevî mârifetler de kulak vâsıtasıyla fem- i muhsinden telakki olunur. Hz. Mûsâ'ya vâkî olan tecellî- i kelâmîde:

(...)«Şimdi vahyolunacak şeyleri dinle» buyurulmuştu. Enbiyâ ve evliyâ hazarâtının yüksek sözleri mahz-ı nasihatdir. Onlardan feyiz alabilmek için insanda işitir kulak ve müteessir olur kalb bulunmalıdır.

Tufanda helâk olanlar, Hazret- i Nûh'un dâvetine karşı kulaklarını tıkayanlar idi. Cenâb- ı Hak, onların bu hâlini

(...)«Kulaklarını parmaklarıyla tıkadılar, libaslariyle örtündüler, küfürde kalmak için ısrâr ettiler ve kibr ü azamet gösterdiler.» âyetiyle bildiriyor. Kur'an- ı Hâkim'de:

(...)«Kur'an okunduğu vakit onu dinleyin ve sükût edin tâ ki (Allah'ın rahmetiyle) esirgenmiş olasınız.»tenbihi ile bize, dinlemek dersi veriyor. Söylemek; işitmek ve öğrenmenin neticesidir. Anadan doğma sağırlar, ses ve söz duymadıkları için dilsiz kalıyorlar. Kuş yavruları bile bir müddet susuyorlar; analarını, babalarını dinliyorlar da öğrendikten sonra ötüyorlar.

(Bîşnev in ney), yâni: <<Şu neyi dinle>> emriyle Hazret-i Mevlânâ okuyanlarını ve dinleyenlerini semâ'a teşvik ediyor; çünkü semâ güzel ses dinlemek, heyecana gelmek, vecde kapılmaktır. (...)<sup>1749</sup>

Hint- Avrupalıların tanrılarının resim ve heykellerini yapmalarının tam tersi Hami-Sami toplulukları- Yunan-Roma kültüründen etkilenen Hıristiyanlığın kimi mezhepleri hariç- dinî tasvirleri yasaklar ve Büyük Doğu dinlerinin tersine tek tanrılı dinler Tanrı ile yarattıkları arasında bir mesafe olduğunu belirtir. Ruhun bedenden bedene geçmesi düşüncesine karşı çıkar. İnsanın yaşadığı süre içinde günah ve suçlarından arınmasını önemli görür. İlahî dinlerde insanın kendisine dönmesi ve meditasyondan çok vaaz ve dua ön plandadır.<sup>1750</sup>

Her iki topluluğun ortak özelliği ise insanın sıkıntılar çekerek olgunlaşması, bilinçlenmesi ve kurtuluşa ulaşmasıdır. İnsanın bilinçliliğe ulaşmasında Hint- Avrupa toplulukları görme duyusunu, Hami- Sami toplulukları ise işitme duyusunu önemli gördüler. Hem görme hem de işitme insan için hayatî önemdedir, her ikisinin de ayrı önemi vardır. Bu sebeple Mevlâna Mesnevî'sinde “Sırr- ı men ez nâle- î men dûr nîst./ Lîk çeşm ü gûşra an nûr nîst. (<<Benim sırrım, feryadımdan uzak değildir. Lâkin her gözde onu görecektir nûr, her kulakta onu işitecek kudret yoktur.>>)” demiştir.

<sup>1749</sup> Tahirü'l Mevlevî, *Şerh- i Mesnevî*, İstanbul: Ahmed Said Matbaası, 1971, ss. 49- 50.

<sup>1750</sup> Jostein Gaarder, a.g.e., s. 173.

Neyin sırrı, hakikati, içyüzü; onun nağmelerinde, tepesinden üfleyen ve ona çok yakın olan nefhada gizlidir. Bu müzik aleti sadece onu alıp başparesinde üfleyerek söyleten müzisyene- neyzene- vasıta olur. Neyzen hangi makamdan hangi tür nağmeyi yapmak isterse onu dinleyen insanlar da neyden gelen sestende o makam ve nağmeyi anlar; ama insanların anlayabilmeleri için kulaklarında musiki makamlarına alışıklık hassasının olması gereklidir. Eğer bu koşul söz konusu değilse Tahirü'l Mevlevî'nin dile getirdiği gibi: “öyle kulaklara karşı (Ney) in enîni ile sırrı, cehil ile irfan kadar birbirine uzak bulunur.” Neyin sırrının feryadından uzak olmaması gibi veliyy- i kâmilin sözleri de gönlündeki sırta bigâne değildir. Sonuçta, her kap içindekini sızdırır. Kalplerini hevâ ve heveslerden uzak tutmayı başaranların; “Kendi (rey-ü) hevâsından söylemez O. O, kendisine (Allah tarafından) ilkaa edilegelen bir vahyden başkası değildir.” mazhariyetindeki kişilerin; kurb-i ferâiz ile Hakk'a yaklaşmaya çalışan ve ef'al- i İlâhiyenin görünmesine aracı olanların sözleri de hakkânî ve ilhamîdir, esrâr ve hakikatlerle doludur. “Görüldükleri zaman, Allah hatıra gelen kimseler, Allah'ın velîleridir.” mazmunu bu hususla ilgilidir. Böyle kimseler nuranî ve Rabbanî bir yüze sahiptir, yüzleriyle avamın içinden ayırt edilebilirler; ama onların yüzlerindeki nuru görmek için “görür göz”, sözlerindeki mânâyı kavramak için de “iştir kulak”- Marmara'nın ifadesiyle söylenecek olursa “istemli bakış” ve “çocuksu kulak”- gereklidir. Bu bağlamda oniki imamın altıncısı olan Cafer-i Sadık'ın bir sözü de anlamlıdır: “Allah mahlûkatına kelâmında tecelli etmiştir. Lakin onlarda kalp gözü olmadığından göremiyorlar.”<sup>1751</sup>

Görür göze ve iştir kulağa/ istemli bakışa ve çocuksu kulağa sahip olan kimseler; çocuklar gibi hayret etme yetisini kaybetmemiş kimselerdir. Böyle kimseler için de çocuklar gibi arayış birinci plandadır, onlar da çocuklar gibi yorulmaz birer araştırmacıdır, sınıyarak bulup çıkaran bir önseziye, özel bir bakış biçimine sahiptirler, her şeyi yeni olarak gördükleri için esriktirler<sup>1752</sup>. Görür göze ve iştir kulağa/ istemli bakışa ve çocuksu kulağa sahip olan, hayret etme yetisi en güçlü kişiler olarak sanatçılar ve velîler sayılabilir. Tasavvufta hayret ile ilgili bir mertebe

<sup>1751</sup> Tahirü'l Mevlevî, a.g.m., ss. 59- 60.

<sup>1752</sup> Afşar Timuçin, a.g.e., ss. 108- 110.



vardır ki Allah'ın yaratıcılığına, hikmetine karşı hissedilen, yoğunluğu ifadeye edilemeyecek derecedeki nihai bir duygu durumudur. Bu mertebede yalnızca susulur ve bu hâl yaşanır.<sup>1753</sup> Mevlânâ'nın gazellerinin son beyitlerinde sus anlamına gelen sözler kullanmasının sebebi budur.

Hayret makamında akıl fonksiyonunu yitirmiş gibidir. İlâhi âlemin keşif ve müşahade edilmesi gönülde tecellîyi meydana getirir. Bu sırada akıl hayrete düşer, aşk ve tecellînin merkezi durumundaki gönül ise bu durumun zevki, sefası ve nuru ile doludur. Hayret makamındayken ilahî âlemin seyretme ile hayranlık durumu ortaya çıkar. Kişi, Allah'ın isimlerindeki yüceliği, sıfatlarındaki lütuf ve güzellikleri, sanatındaki mükemmelliği ve kudreti görüp anlayınca şaşkınlık ile kendinden geçer. Hayranlık ve hayrete Hz. Musa'nın Tur Dağı'nda yaşadığı durum ya da Züleyha'yı kinayan kadınların Hz. Yusuf'u görünce meyve yerine ellerini kestikleri durum örnek olarak verilebilir. Esasen tasavvufun aşk ve gönül ile ilgili olan yönü bütünüyle bir halet-i ruhiyedir. Kimi beyitlerde "âlem-i ervah"a geçen ruhların Allah'ın cemali karşısında düştükleri şaşkınlık, hayranlık durumuna telmihte bulunulur. Birçok söyleyişte de aşkın coşkunuğu ile ortaya çıkan vecd hâline işaret edilir.<sup>1754</sup>

Tasavvufun büyükleri hayret makamına ulaşmayı öğütlemişlerdir; çünkü insanın hayret etmeyi unutması düşünmeyi unutması, düşünmeyi unutması ise insan olduğunu unutması demektir. Düşünce hayretten doğar. Eğer insanlarda hayret etme yetisi bulunmasaydı ne insanı insan olma onuruna yükselten düşünceler ne de bilimsel ve teknolojik başarılar ortaya çıkardı. Allah'ın sanat, hikmet ve kudreti ile yüz yüze gelince hissedilen bu "en son duygu" sonrası söz, Şeyh Galip'in ifadesiyle âlem-i sükûta ermekte ve ses denilen elbisesini çıkarıp atmaktadır. Ancak bu defa Mustafa Armağan'ın ifadesiyle insanın iç dünyasının "büyük mimarının ayak sesleri" duyulmaya başlanacak; hayret, insan bilincinin sert kabuğunu yakarak onun iç dünyasına yapacağı büyük yolculuğun feneri olacaktır. Artık, insanın temele ya da köke ulaşması için en büyük engel aşılmıştır. İnsan hayret etmeyi öğrendiği zaman

<sup>1753</sup> Cemal Kurnaz, *Hayalî Bey Divanı Tahlili*, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 1987, s. 100'den naklen: Zülfi Güler, a.g.m., s. 14.

<sup>1754</sup> Zülfi Güler, a.g.m., s. 14.

onun önüne harikuladeliklerle dolu bir alan açılır: W. Blake'in bir şiirinde belirttiği gibi erguvan tomurcuklarının nasıl bir gürültüyle açıldığını görür, tarihin “yalanlar mezarlığı” durumunda olduğunu fark eder, hakikatin görünenin ötesinde olduğunu anlar... XX. yüzyılın en önemli düşünürlerinden biri olan, bilimin artık bir uyandırma aracı değil de bir uyutma aracı haline geldiğini ileri süren Wittgenstein da “insanın- belki de halkların- hayret duymaya uyanmaları gerekir” demiştir. Hayret, tasavvufun modern düşünce ile kesiştiği bir noktadır.<sup>1755</sup> Bu noktada Şeyh Galip, Wittgenstein ve Marmara aynı şeyi söylemektedir.

Mavi Gül Tadı'nda ve Şeyh Galip'in “*Yine*” *Redifli Gazel*'ininin tardiyesinde bir “ân”a gönderme yapılmaktadır. Mavi Gül Tadı'nın ilk ünitesinde Gök- gül (Tanrı) yabanıl kumu ve bildik eskil şiddeti (insanı ve onun yaşaması için kâinatı yaratması) kendisi için gerekli kılmıştır. Çünkü ebediyetin aşk tohumları fani vücutlarda yeşerecektir<sup>1756</sup>. Başlangıçta onunla birlikte olan fakat daha sonra ondan ayrı düşen

---

<sup>1755</sup>Mustafa Armağan, “Hayret Makamı”, 26.02.2002, <http://arsiv.zaman.com.tr/2002/02/26/yazarlar/mustafaarmagan.htm> [02.06.2013].

<sup>1756</sup> Sokrates'in felsefesinde aşk önemli yer tutar. Sokrates, aşk ile ilgili olarak şunları söyler: Aşk insan ruhunun ilahî güzelliğe duyduğu açlıktır. Aşk, yalnız güzelliği bulmayı değil aynı zamanda onu yaratmaya ve devama iştahlıdır. Fani vücutta ebediyetin tohumlarını yetiştirmeye iştahlıdır. Bunun için iki cins birbirini sevmektedir. Kendilerini tekrar yaratmak ve böylece zamanı ebediyete kadar uzatmak isterler. İşte bunun için ebeveyn çocuklarını severler. Sevişen ana babanın ruhları yalnız çocukları vücuda getirmez. Bunlar aynı zamanda ebedi güzellik arzusunun arayıcılarını ve haleflerini de vücuda getirirler.

Aşk, Sokrates'in felsefesinde olduğu gibi tasavvufta da önemli yer tutmaktadır. Aşk, tasavvufun temelidir. Tasavvuf, “sevgi ve aşk felsefesi” olarak kabul edilir. Bir hadîs- i şerifte “Allah güzeldir, güzelliği sever. Kibir ise Hakk'ı kabul etmemek ve insanları hor görmektir.” diye buyrulmuştur. Allah mutlak cemale ve kemale sahiptir. Her türlü güzelliğin kaynağıdır. Yarattığı insan da O'nu ne kadar çok tanırsa O'na duyduğu sevgi de o kadar büyüyecektir.

Zamanın başlangıcından önce Allah, “Mutlak Güzellik”ti. “Mutlak Güzellik” olan Tanrı, var olmayan bir dünya; yani yokluk dünyası ile bilinebilirdi. “Ben gizli bir hazine idim, bilinmeyi sevdim, beni bilsinler, tanışınlar diye mahlukatı yarattım.” hadîsine göre başlangıçta sevgi Allah'tan çıkıp kâinatın yaratılmasına sebep olmuştur. Dolayısıyla tasavvufta esas olan ilâhî ve ulvî aşktır; yâni insanın Allah'a duyduğu özlemdir. Hz. Âdem dahi yaratılmadan önce Allah insanların bellerinden zürriyetlerini çıkarmış, onları kendilerine şahit tutmuş ve “Ben sizin rabbiniz değil miyim?” diye sormuştur, onlar da “Evet, şahit olduk.” demişlerdir. Elestü Bezmi ile Yaradan'ın aşkı başlamış ve insan O'nun güzelliği ile karşı karşıya gelince hayrete düşmüş, hayran olmuş, kendinden geçmiştir.

Âdem ile Havva yaratıldıktan sonra cennete konmuş ve onlara “Buradaki her türlü meyveden yiyiniz, yalnız şu ağacın meyvesine dokunmayınız.” diye emredilmiştir. Ancak, ikisi bu emre uymadılar ve yasaklanmış olan meyveden yediler. Bunun üzerine cennetten kovuldular ve dünyaya gönderildiler. Sonra yaptıklarından pişman olup aflatırını dilediler. “Sen olmasaydın evreni yaratmazdım.” hadîsine göre Allah Hz. Muhammed'in hatırı için kâinatı ve insanları yaratmıştır.

bülbül (insan) istemli bakışı ve çocuksu kulaklarıyla yeşiller havuzunda (insanların dünyası) gizemin renginin(sarı) sonsuzluğun rengini(mavi)<sup>1757</sup> boğduğunu (gizlediğini) fark ettiğinde sevgili ile birlikte olduğu güzel anlarını (gülün gök tadı) anımsamakta ve canı acımaktadır (ıstırap çekmektedir). Şeyh Galip'in tardiyesinde ise âşık (Allah ile bir olmak isteyen kişi), Cennet gibi bahçelerde sevgilisi (Allah) ile geçirdiği mutlu ânı hatırlamaktadır ve o âna tekrar ulaşma arzusu içindedir:

Ey vâh o rûzgâr geçdi  
Gül geçdi vü nev-bahâr geçdi  
Dîdâr güm oldu dâr geçdi  
Cân teşne kalıp humâr geçdi  
Ma'şûk ile bâde-hâr idim ben  
(Eyvah artık o zamanlar geçti. Gül ve ilkbahar gitti; sevgili kayboldu. Vatan geride kaldı. Can susamış halde iken sarhoşluk bitti. O zaman sevgili ile ben şarap içerdik.)

Cânân ile ayş u nûş ederdim  
Gird-âb gibi hurûş ederdim  
Bezm-i meyi şu'le-pûş ederdim  
Bülbüllerini hâmûş ederdim  
Gâlib gibi kâm-kâr idim ben  
(Sevgili ile yiyip içerdim; girdap gibi çoşardım. İçki meclisini alevlendirir, bülbülleri sustururdum. O zaman Gâlib gibi mutluydum ben.)<sup>1758</sup>

İnsanın yaratıcısı ya da aşkın varlık ile birlikte olduğu o mutlu ân ve bu mutlu ânı hatırlayarak ona tekrar ulaşmaya çalışmak düşüncesinin çok eski bir geçmişi vardır. Bu düşünceye değişik kültürlerde de rastlanmaktadır. Hançerlioğlu, bu düşüncenin etkileri konusunda eski Mısır'ın önemli bir yeri olduğunu belirtir:

Öncesizlik ve sonrasızlık içinde bilincin bilinçle kavranması (şuurun, şuurla idrak edilmesi) insanla başlıyor. Bu, gerçek bir başlangıç değil, başsız ve sonsuz olmakta olan'ın insan maddesince sezilmesidir. Başka bir deyişle, bu hikâye evrensel diyalektiğin hikâyesi değil, kendi kendini sezen maddenin hikâyesidir. Biz insanlar, henüz bu büyük hikâyenin içindeyiz. Açıklamaya çalıştığımız macera, kendi maceramızdır.

Günümüzden beş bin yıl önce Mısır'da bir terzi yaşadı. Bu terzi yüz bin yıllık bilinç diyalektiğinin oldurduğu bir düşünceydi. Beş bin yıldan beri gök ve yer ölçüleri içinde parlayan bütün ışıklarda bu terzinin kıvılcımları vardır.<sup>1759</sup>

---

Âdem, cennetteyken "Allah'tan başka ilah yoktur, Muhammed onun resulüdür." yazısını okumuştur ve günahlarının affedilmesi için Allah'a yalvarırken Hz. Muhammed'in aşkına kendisinin ve Havva'nın affedilmesini dilemişti.

Bkz. İbrahim Arslanoğlu, "Mevlânâ'da Aşk ve İnsan Felsefesi", ss. 1-3, <http://www.hbvdergisi.gazi.edu.tr/ui/dergiler/16-175-196.pdf>, [02.06.2013]

<sup>1757</sup> İlhan Berk, *Kült Kitap (Yazarken/Okurken/Çizerken)*, ss. 317, 358.

<sup>1758</sup> Ali Yıldırım, "Düşmek İmajı ve Şeyh Galip'in Düşüşü", s. 222.

<sup>1759</sup> Orhan Hançerlioğlu, a.g.e., s. 31.

Bu terzinin ismi Mısır papirüslerinde “Hermes Tut” diye geçmektedir. Yunanlılar ise ondan “Ermiş” veya “üç kez bilgin” demek olan “Trismegiste” diye söz etmişlerdir. Yahudiler ona “Honok”, Araplar ise “Hermes- ul Heramise” demişlerdir. Kur’an- ı Kerim’e göre ise o, Hz. Âdem ve onun oğlu Hz. Şit’ten sonra gelen üçüncü peygamber olan Hz. İdris’tir. Kısas-ı Enbiya’da İdris Peygamber’e otuz sahife nazil olduğundan ve onun kalemle yazı yazan ve elbise diken ilk insan olduğundan söz edilir. İdris Peygamber’den önce insanlar hayvan derisi giymektedir. Hz. İdris’e göklerin esrarı açılmış ve Allah onu diriyken göğe çıkarmıştır. Onun göğe çıkarılmasından sonra insanlar doğru yoldan ayrılmış, doğruları unutmuş ve putlara tapmaya başlamışlardır. Bunun üzerine Allah insanları uyarması ve doğruları hatırlatması için Nuh Peygamber’i göndermiştir.<sup>1760</sup> Yunan kaynaklarına göre ise onun kırk iki eseri vardır. Hermes’in papirüsleri günümüze ulaşamamıştır ve günümüzde onun düşüncelerine öğrencilerinin kaynaklarından (Mısır ve Yunan kaynakları) ulaşılmaya çalışılmaktadır. Tevrat’ta ondan şöyle söz edilmektedir: “Ve Yared yüz altmış iki yaşında Hanok’un babası oldu. Hanok, üç yüz yıl Tanrı’yla yürüdü ve Hanok’un bütün günleri üç yüz altmış beş yıl oldu ve gözden kayboldu. Çünkü onu Tanrı aldı.”<sup>1761</sup>

Hermes’in “İnsanlar ölümlü tanrılar, tanrılar ölümsüz insanlardır.” düşüncesi kendisinden sonraki düşünsel akımlara ışık olmuştur. Hermes’e göre muazzam bir boşluk ve bu boşluğun en altında da “ölümlülük yeri” olan dünya, en üstünde ise “ölümsüzlük yeri” olan Zuhal yıldızı vardır. Yedinci ve son kat olan Zuhal yıldızı evrensel aklın bütün gizlerini içinde bulundurmakta ve ölümsüzlüğe orada erişilmektedir. Ruhlar parlak bir ışık içinde olan Zuhal yıldızından koparak dünyaya doğru düşerler. Büyük ışıktan gittikçe koyulaşan karanlığa doğru gerçekleşen bu düşüş, ruhlar için bir sınavdır. Sınanmak için yeryüzüne indirilip maddeyle birleştirilen ruhun maddeye boyun eğmemesi gereklidir. Asi takdirde ruh maddeye yenilir ve yok olur. Tümel ruhun çocuğu olan insan ruhu sınavı kazanamayacak ve

<sup>1760</sup> Ahmet Cevdet, *Kısas-ı Enbiya ve Tevarih-i Hulefa*, [y.s.], 1323 baskısı, s. 4’ten naklen: Orhan Hançerlioğlu, a.g.e., s. 31.

<sup>1761</sup> Tekvin 5: 18-24’ten naklen: Orhan Hançerlioğlu, a.g.e., s. 31.

onun ruhundaki tümel ışık yalnız başına çıktığı yere dönecek ve onu karanlıkta bırakacaktır. Böylece ruh, karanlığın içinde eriyip tükenecektir. Sayısız ruh, büyük boşlukta inip çıkarken eriyip tükenmekte ve onların kasırgası büyük boşluğu kavurmaktadır. Maddeye boyun eğmeyip sınavı başarıyla tamamlayan ruhlar ise göğe yükselip ölümsüzlüğe ulaşmakta ve mutlak hakikatin sırrını öğrenmektedir.

Ruh için ilk basamak aydır. Ay, ruhları cesetlerinden kurtararak büyük ışığa doğru çekmektedir. Doğumları ve ölümleri düzenlemektedir. Düşünce dehası olarak kabul edilir. Elinde gümüş bir orağı vardır. Göğün ikinci basamağı ise Utarit yıldızıdır. Bu yıldız ise soyluluk dehası olarak kabul edilir. Ona ulaşan ruhlar da soyluluklarını ispatlayan ruhlardır. Utarid bu ruhlara yol göstermektedir. Üçüncü katta ise aşk dehası Zühre yıldızı bulunmaktadır. Zühre yıldızının elindeki aşk aynasında birbirlerini unutan ruhlar tekrar bulmaktadır. Göğün dördüncü katı, güzellik dehası güneşin hükmündedir. Başarı ışıkları saçan bu pırıl pırıl yıldız ruhları tatlı ışıklarıyla okşayarak ölümsüzlüğe hazırlamaktadır. Beşinci katı yöneten ise elinde adaletin keskin kılıcını tutan adaletin dehası Merih yıldızıdır. Altıncı katta elinde büyük gücün esasını tutan bilimin dehası Müşteri yıldızı bulunur. Yedinci ve son kat, tümel aklın bütün sırlarını saklayan, orada ölümsüzlüğe ulaşılan büyük aydınlık Zuhal yıldızının katıdır. Ruhların dünyada buldukları süre içinde iradelerini ve güçlerini kullanıp büyük çileler çekerek aydınlık bilinç elde etmesi onları bu kata ulaştırmaktadır.

Yükselen ruh, aslına geri dönecek ve yeniden “tüm güzellik, tüm güç, tüm akıl” olacaktır. Hermes’in bu öğretisi eski Mısır’ın Tep ve Memphis tapınaklarının büyük ve kutsal sırrı olmuştur. Hermes’in öğrencilerinden bir olan Asklephos, onun şu sözlerini açıklamıştır:

İnsanlar, ölümlü tanrılardır, tanrılar da ölümsüz insanlar... Eşyanın dışı, içi gibidir. İçle dış arasında hiçbir ayrılık yoktur. Küçük büyük gibidir. Küçükle büyük arasında hiçbir ayrılık yoktur. Evrende hiçbir şey ne iç ne dış ne küçük ne büyüktür. Bir tek yasa ve o yasanın gördüğü tek iş vardır. Bu sözlerin anlamını anlayan gerçeği görür. Kimi insanlar, bu anlayışları olağanüstü çabaları ve yetkinlikleriyle öteki insanların görmediklerini görebilirler. Oysa nedenler nedeni daima gizlidir. Çünkü sonsuzluk, pek kısa bir son olan ve gene pek kısa bir son olan mekân içinde anlaşılmaz ve anlatılamaz. Bizler ancak öldükten sonra onu

anlayabilir ve anlatabiliriz. Çünkü yaşarken zaman ve mekânla sınırlıyız. Sınırsızlık, sınırlılık içinde kavranamaz.

Hermes'in öğretisi, dinleri ve felsefeleriyle beş bin yılı etkisinde bırakan ışık-karanlık diyalektiğinin kaynağı olarak görülmektedir. Antik Çağ'ın metafizik, idealist düşüncelerinin doruklaştığı Platon'un felsefesinde de ışık düşüncedir.<sup>1762</sup> İnsanlar bir duvarın önünde sırtları dönük olarak zincirlendikleri için ışığı görememektedir ve gerçekler de onların sırtlarıyla ışığın arasından geçip gitmektedir. Onların gördükleri ise sadece duvarda beliren gölgelerden ibarettir. Eğer bu insanlar zorla omuzlarından tutulup ışığa doğru çevrilirse başta gözleri kamaştığı için gerçeği göremeyecek; ama daha sonra gözleri ışığa alışacak ve gerçek zannettikleri gölgelerin asıllarını göreceklerdir. Platon bu tasarım ile "insan ruhunun akıl dünyasına çıkışını" anlatmıştır. Ona göre akıl dünyasının son sınırında iyinin idesi bulunmaktadır. Bu ideyi görmek çok zordur; fakat insan onu bir kez görünce onun iyi veya kötü bütün her şeyin tümel nedeni olduğunu kolayca anlar. Işığı ve ışığın kaynağını yaratan da bu idedir.<sup>1763</sup> Platon iyi idesini Devlet'te şöyle anlatır:

Glaukon, bil ki, o, gerçeğe bilimin nedenidir. Bilim ve gerçek ne kadar güzel olursa olsun, iyi idesinin onlardan ayrı ve güzellikte kat kat üstün olduğuna inanırsan aldanmazsın. Nasıl göz dünyasında ışıkla göz güneşe benzedikleri halde güneş değillerse, akıl dünyasında da bilimle gerçek iyiye benzedikleri halde iyi değildirler. Çünkü iyinin özü çok daha yüksektedir. Işığın, görünen şeylere, sadece görünme gücü değil; doğma, büyüme, beslenme güçlerini de verdiğini bilirsin. Oysa ışığın kendisi doğuş ve oluş değildir. Onlar, iyiden sadece bilinmiş olmak gücünü almakla kalmazlar, varlık ve özlerini de alırlar. Oysa iyi, varlık ve öz değildir. İyi, güçlülükte, varlık ve öz olmanın çok daha üstündedir.<sup>1764</sup>

Platon iyinin idesi ile bir düşünce tanrısı sonucuna ulaşmıştır, onun tanrısı soyut bir düşüncedir. Bu düşünceye göre duyular dünyasındaki varlıklar gerçek değil gölgedir. Gerçek olan ise soyut düşünceler, idelerdir; maddeler yalnızca bu idelerin kopyalarıdır. Tek ve değişmez bir varlığın olduğunu ileri süren, çokluğun ve değişirliğin ise yalnızca bir görüntü olduğunu ileri süren Elealılardan etkilenen Platon duyularını incelemiş ve onların gerçeği bildirmekten uzak oldukları kanısına varmıştı. Duyular dünyasının arkasında başka bir gerçeklik olması gerektiğine inanmış ve bu

<sup>1762</sup> Orhan Hançerlioğlu, a.g.e., ss. 31-33, 81

<sup>1763</sup> Platon, *Devlet*, VII, 514A ve sonrasında naklen: Orhan Hançerlioğlu, a.g.e., ss. 81- 82.

<sup>1764</sup> Platon, *Devlet*, 507 B ve sonrasında naklen: Orhan Hançerlioğlu, a.g.e., s. 82.

gerçekliğe “idealar dünyası” adını vermiştir. Bu dünyada doğada görülen bütün olayların arkasındaki mutlak ve değişmez örnek resimler bulunmaktadır.

Platon idea öğretisiyle gerçekliği duyular dünyası ve idealar dünyası olmak üzere ikiye ayırmıştır. İnsanlar duyular dünyası hakkındaki yaklaşık ve mükemmel olmayan nitelikteki bilgileri yine yaklaşık ve mükemmel olmayan nitelikteki beş duyularıyla elde etmektedir. Bu dünyada her şey değişmekte ve hiçbir şey sonsuza değin var olamamaktadır. Aslında burada hiçbir şey var değildir, “ ‘Bu ne çok renk yeryüzünde, /Böyle ışıltı – Yitmek bakmak-’ ”<sup>1765</sup> dizelerinde de dile getirildiği gibi önce bir şeyler ortaya çıkar ve sonra ortadan kaybolur. İdealar dünyası ise duyularla algılanamaz, insan ancak aklını kullanarak bu dünya hakkında kesin bilgiye ulaşabilir. Buradaki idealar duyular dünyasındaki varlıkların tersine mutlak ve değişmezdir. İdealar öğretisine göre insan da ikiye bölünmüş bir varlıktır. Onun duyular dünyasına bağımlı ve bu dünyanın yazgısını paylaşan, değişen ve güvenilir bir bedeni ve aklın yuvası konumundaki, maddî olmadığı için idealar dünyasına da girebilen, ölümsüz bir ruhu vardır.

Platon, ruhun bir bedene girmeden önce de mevcut olduğunu ileri sürmüştür. Başlangıçta idealar dünyasında bulunan ruh, bir bedene yerleşir yerleşmez mükemmel ideaları unuttur ve onun için bir süreç başlar. Doğadaki biçimleri algıladıkça onda kıpırdanmalar olur. Örneğin bir at ile karşılaştığında bir zamanlar idealar dünyasında gördüğü mükemmel atı hatırlar ve gerçek yuvasına sevgi dolu bir özlem (Eros) duymaya başlar. Artık, duyularla algılanan her şey mükemmelliğini ve önemini kaybeder. Ruh beden zindanından kurtularak sevginin kanatları ile gerçek yuvasına uçar.<sup>1766</sup> Platon, ruhun gerçek yuvasını şöyle anlatır:

Şunu bil ki Phaidros, ölümsüz denilen ruhlar, göğün en yüksek noktasına varınca dışarı çıkarlar. Kubbenin tepesinde dururlar. Kubbe onları da, kendisiyle beraber döndürmeye başlar. O zaman gök kubbesinin dışındaki gerçekler bütün gerçekliği ile görünür. Şimdiye kadar yeryüzünün hiçbir ozanı bu gök ötesi bölgeyi şakımamıştır. Phaidros, bundan öte hiçbiri onu gereği gibi şakıyamayacaktır. Renksiz, biçimsiz, dokunmak istesen varlığıyla yokluğu belirsiz gerçek, ancak ruhu yöneten aklın görebileceği gerçek, asıl bilginin yurdu

<sup>1765</sup> Nilgün Marmara, “Mavi Gül Tadı”, Nilgün Marmara, a.g.e., s. 76.

<sup>1766</sup> Jostein Gaardner, a.g.e., ss. 99, 102- 103.

olan gerçek, işte o bölgede olan budur. Ölümsüz ruhlar, kendilerine yaraşan besini, asıl gerçekliği böylece görerek rahatlar, mutlu olurlar. Ruh kubbeye birlikte dönerken, öz doğruluğu görür, bilgeliği görür, bilgiyi görür. Oysa gördüğü ne oluş hâlindeki bilgidir ne de şimdiki yaşayışımızda varlıklar adını verdiğimiz şeylerdeki başkalıklara göre başka başka olan bilgi... Gördüğü salt ve gerçek bilgidir.<sup>1767</sup>

Ne var ki insanların çoğu ideaların duyular dünyasındaki görüntülerine takılıp kalır, ruhunu özgür bırakıp idealar dünyasına yolculuk etmek için bir çaba harcamaz. Örneğin bir sürü at görse de bütün atların sadece kötü bir kopyası olduğu gerçek atı fark edemez. Doğadaki her şey ideaların (mutlak biçimlerin) gölgesidir; ancak insanların büyük bir bölümü gölgeler arasındaki hayatından memnundur ve bu gölgelerin asıl sahibi olduğunu akıllarına getirmezler. Gölgelerin gerçek olduğunu düşünür ve onların asıl olduğunu zannederler. Kendi ruhlarının ölümsüzlüğünü de unutmuşlardır.<sup>1768</sup> Oysaki mutluluk yukarıdaki ışığa yönelmekle elde edilir. Çünkü insan toprağın değil göğün bitkisidir. Akıl, vücudun tepesinde bulunan ve insanı yeryüzünden gökteki soydaşlarına doğru ulaştıran bir ilkedir. Bu sebeple insan kendisini tamamen tutkularına verip dünyevî arzularını tatmin etmeye uğraşırsa yalnızca ölümlü yanını geliştirebilir, kendisine ölümlü olandan başka hiçbir şey kalmaz. Oysaki insan kendisini bilgeliğe -felsefenin yoluna- adayıp kendisindeki ölümsüz düşünceleri takip etme yetisini geliştirirse hakikate ulaşıp ölümsüz olacak, kendisindeki yüceliği koruyarak mutluluğu elde edecektir. Bir şeyi korumanın yolu onu kendisine uygun olan ve kendisinin ihtiyaç duyduğu besin ve hareketlerle beslemektir. İnsanın içindeki yüceliği, ölümsüzlüğü besleyen hareketler ise evrenin düşünceleri ile onun yuvarlak hareketleridir, insan kendisini buna uydurmalı, özüne uygun bir şekilde davranmalıdır.<sup>1769</sup>

Platon, ruhsal ve sinirsel bir arınma anlamındaki katharsis insanı ölümsüzlüğe ulaştıracak doğru bilginin aracı olarak görmüştür. Phaidon'da bu arınmadan söz etmiştir:

...gerçek bilgiye ruhun bedenden kutulduğu, bedenle hiçbir temas ve birlikteliğin olmaması durumunda, kendimizi bu beden denilen kirden ve kurtardığımız zaman

<sup>1767</sup> Platon, *Phaidros*, 246E ve sonrasında naklen: Orhan Hançerlioğlu, a.g.e., s. 82.

<sup>1768</sup> Jostein Gaardner, a.g.e., s. 103.

<sup>1769</sup> Platon, *Timaios*, 90A ve sonrasında naklen: Orhan Hançerlioğlu, a.g.e., s. 83.



yaklaşabiliriz. Yani bedenın budalalıklarından kurtulduğumuz anda , saf olmanın birlikteliğine katılmalıyız, dolayısıyla doğruluğun doğrudan bilgisine sahip olmayı ümit edebiliriz.

(...) bu bir seyahattir ve zihni saflaşmış , hazır hale getirilmiş bir başkası tarafından da iyi umutlar beslenerek yapılabilir. Yani ruhun bedenden olanaklı olduğu ölçüde ayrılmasından bedenın zincirlerinden kurtulmuş olacak şekilde, bedenın her bölgesinden uzaklaşarak kendisine dönmeye alıştırılmasından dolayı ortaya çıkar. Ruhun bedenden kurtuluşu ve ayrılışı için çalışanlar filozoflardır.  
1770

Platon'un bu görüşleri kabalaya, Hristiyan mistisizmine ve tasavvufa çok benzemektedir. Hangi inanca mensup olursa olsun insanlar evren ve kendileri hakkında sorgulamalara gitmiş ve zihinlerinde oluşan sorulara cevaplar aramaya çalışmışlardır. Bu cevaplara tabiatüstü âlem ile ilişki kurulabileceğini iddia eden mistisizmde de rastlanmaktadır. Mistisizmin bu iddiası derin düşünen, sorgulayan insanların dikkatini toplamaya kâfi olmuştur.<sup>1771</sup>

Platonik dualizmin duygular âleminin geçici ve sürekli bir değişim hâlinde; ruh âleminin ise duygular âleminin tam tersi değişmez ve ebedî; dolayısıyla da hakiki bilginin ruh âlemine ait ve idelerden oluşan bilgi olduğunu; insanın da duygular âleminin yanıltıcılığına aldanmaması ve ruh âlemine ulaşarak ebedîleşmek için mücadele etmesi gerektiği fikirlerini benimseyen Hristiyanlığın en önemli öğretisi insanı bu dünyada diğer dünya için hazırlama amacına yöneliktir.<sup>1772</sup> İncil'e göre dünya gelip geçici<sup>1773</sup>, buna karşılık Tanrı ise ezelî ve ebedîdir<sup>1774</sup> ve önemli olan da ruh âleminde sonsuzluğa erişmesi, Tanrı'ya kavuşmasıdır<sup>1775</sup>.

İlk Hristiyan filozoflarından biri olan Origen (M.S. 185- 254), Tanrı'nın değişmezliği, Logos, ruhun ezelî ve ebedî mevcudiyeti üzerinde durmuştu. Saint Augustine de Yeni Platonculuk ile Hristiyanlığın bir sentezini yapmak istemiştir. Yalnızca hareketin olduğu yerde zaman, mekân ve süre olduğunu, Ezelîlikte ve Allah'ta hareket olmadığı için zaman da olmadığını; Hristiyanlığın en önemli

<sup>1770</sup> Platon, *Phaidon*, trc. A. Cevizci, İstanbul: Gündoğan Yayınları, 1989, 67 a-d 'den naklen: Hülya Can, "Aristoteles'te Katharsis kavramı", s. 64, <http://www.flisdergisi.com> [01.04.2011].

<sup>1771</sup> Sule Burul, "Önsöz", Sule Burul, *Yahudi Mistisizmi: Kabala*, Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, (yüksek lisans tezi), Kayseri 2006, s. I, <http://www.belgeler.com.tr> [26.07.2012].

<sup>1772</sup> Ahmet E. Uysal, a.g.m., s. 89.

<sup>1773</sup> *Psalms*, XC: 4'ten naklen: Ahmet E. Uysal, a.g.m., s. 89.

<sup>1774</sup> *Revelations*, XXI: 6'dan naklen: Ahmet E. Uysal, a.g.m., s. 89.

<sup>1775</sup> Ahmet E. Uysal, a.g.m., s. 89.

amacının da insanı zamansızlaştırmak- onun ruhunu bedeninden kurtararak Tanrı'ya kavuşturmak- olduğunu savunmuştur.<sup>1776</sup> Hristiyanlığa göre insanların Allah'ı idrak edebilmeleri için zaman ve mekânın bertaraf edilmesi şarttır ve ölüm bunun için bir vesile olabilir.<sup>1777</sup>

Felsefî temelini Yeni Platonculuktan alan<sup>1778</sup> ve Yahudi mistisizminin sözlü ve yazılı kaynağını oluşturan Kabala tasavvufî bir gelenektir<sup>1779</sup>. Orta Çağ yazmalarında “almak” anlamında kullanılan “qbl” kökünden türetilmiş bir sözcüktür, İbranice “almak, kabul etmek, vahiy olarak almak” anlamlarına gelmektedir<sup>1780</sup>. Eski Ahit'in ilk beş kitabı Torah'ın zahirî anlamının yanı sıra gizli bir anlama da sahip olduğunu ve onun gizli anlamının yalnızca özel bir eğitim sonucu kavranabileceğini savunur. Mistik anlamda kabul görme ve razı olmadır.<sup>1781</sup> Eylemlerin nedenini “almaya arzulu olmak” diye izah eder. Kabalist mistik, almaya isteklidir ve bu yolda emek verir, bu süreçte kendi yetenek ve sınırlarının farkına varır. Onun bu kişisel deneyimi tek başlayıp tek sona ermektedir. Kabalist mistik kabul etme arzusu ile kendi içine döner ve farkındalık duygusunu en üst düzeyde geliştirir.<sup>1782</sup>

Kabala, Yahudilerin harfçilik ve sayıcılığın etkisinde kalmış metafizik evren öğretilerini içermektedir. Tanrı ve evren ile ilgili bu mistik öğretiye göre evrende mevcut olan bütün şeyler Tanrı'nın dışlaşma sürecinin ardından maddeleşmiş ve hayat bulmuştur. Var olanlar içindeki insan da bu dışlaşma sonucu ortaya çıkmış küçük bir evrendir, yaratılanların özelliklerini taşıdığı gibi Tanrı'dan da yansımalar almıştır. İnsan içindeki ilâhî özelliklerle ölmeden önce de üst âlemlerle bağlantı kurabilmektedir. “Çünkü tek ve yıldızkopumdur/ onların yazgısı yeryüzünde/ Her

---

<sup>1776</sup> Ahmet E. Uysal, a.g.m., s. 90- 91.

<sup>1777</sup> Ahmet E. Uysal, a.g.m., s. 91.

<sup>1778</sup> www.geocities.com, August 2005'ten naklen: Sule Burul, a.g.t., s. 1.

<sup>1779</sup> Şule Burul, “Özet”, Sule Burul, a.g.t., s. III.

<sup>1780</sup> “Qabalah”, *The Encyclopedia of Religion*, New York: Macmillan Publishing, 1987, c. 12, s. 117'den naklen: Sule Burul, a.g.t., s. 1.

<sup>1781</sup> Arzu Cengil, *Kabbalah, Yahudi Gizemi*, İstanbul: Ayna Yayınevi, 2004, s. 11'den naklen: Sule Burul, a.g.t., s. 1.

<sup>1782</sup> <http://www.Kabbalah.info/turkishkab/kitap/bolum1.htm>, July 2005'ten naklen: Sule Burul, a.g.t., s. 1.

dönüş sevinçtir; yumuşak kesinlik”<sup>1783</sup> dizesinde dile getirildiği gibi birbirinden ayrılp dünyaya düşen ve maddeleşen ruhlar yeniden birleşebilmek için birbirlerini ararlar ve bekleme sürelerini doldurunca mesihin gelmesiyle birleşerek Tanrı’da bir ve onunla aynı olurlar.<sup>1784</sup> Bu durumun gerçekleşmesinin koşulu ise dünyevî arzularından uzak bir yaşam sürdürmek veya Tanrı’nın kutsal isimlerini mistik anlamda- harf ve sayı esaslarına dayanarak- deneyimlemektir.<sup>1785</sup> Kabala’da da ruh-beden ikiliği söz konusudur. İnsan kendisini iyi ve sağlıklı tanımladığı zaman ruh ile beden birbiriyle tam olarak bütünleşmiştir; hastalandığı zaman ise bu bütünlük dağılıbilir ve kendisini yorgun hisseder. Uyku sırasında da bir ayrılık durumu yaşar. Ancak, ruh ile beden arasındaki en güçlü ayrılık ölüm ile gerçekleşmektedir. Asiyah dünyasında (insanların içinde bulunduğu dünyada) ölüm ve yaşam eşit değildir. İnsan, burada eğer bütün maddesel ağırlıklarından sıyrılıp zamanı aşabilirse Tanrı ile bir ve bütün olabilir.

İslamiyet’in Tasavvuf düşüncesine göre insan Allah’ın katında iken tertemizdi; oradan bu âleme gelip nefis hırkasını giyince kirlendi. İnsanın bu dünyada melekût âlemindeki temizliğini kazanması, nefis kirinden arınmasıyla (tasfiye) mümkündür.<sup>1786</sup> İslam dini nefse büyük önem vermiş ve “Nefsini bilen Rabbini bilir.” hadîsi İslam düşüncesinin temel dayanağı olmuştur. İnsanın nefisini bilebilmesi için de her şeyden önce yedi ruhsal yükseliş aşamasından geçmesi gerekir. İlk aşamada insan kendi ruhunun ikinci aşamada ise kâinattaki temel ruhunun farkına varır. Üçüncü aşamada insan kendi ruhunu kâinattaki temel ruhta fani kılar, kendisinin tümel ruhla canlı ve zinde olduğunu kavrar. Dördüncü aşamada insan her şeyi Allah’ın zatında görür. Allah’tan başka mevcut olan olmadığını sezer. Beşinci aşamada insan daha önceki dört yükselişi topluca müşahade eder. Bu makama ulaşan insana “ibn-ul vakt” denir. İbn-ul vakt mertebesindeki kişi Allah’tan başka var olan olmadığını bilir. Altıncı aşamada ise insan kendisinin her şeyin aynası olduğunu,

<sup>1783</sup> Nilgün Marmara, “Mavi Gül Tadı”, Nilgün Marmara, a.g.e., s. 77.

<sup>1784</sup> www.geocities.com, Aug. 2005’ten naklen: Şule Burul, a.g.t., s. 2.

<sup>1785</sup> “Kabbala”, *Encyclopaedia of Religion and Ethics*, New York: Charles Scribner’s Sons, 1980, c. 7, p. 622’den naklen: Şule Burul, a.g.t., s. 2.

<sup>1786</sup> Edhem Cebeci, “Tasfiye”, Edhem Cebeci, *Tasavvuf Terimleri ve Deyimleri Sözlüğü*, İstanbul: 2005, s. 634.

bedeninin içinde Hakk'tan başka kimsenin olmadığını görür. Bu aşamadaki insana ebu'l-vakt derler. Ebu'l vakt mertebesindeki insan kendisinden başka mevcut olmadığını düşünür.<sup>1787</sup> Cüneyd-i Bağdadî'ye mal edilmek istenen<sup>1788</sup> “Cübbemin altında Allah'tan başkası yoktur.” sözünün beşinci aşamayı, Hallac-ı Mansur'un cezbe anında söylediği “Ben Hakk'ım.” sözünün altıncı aşamayı ifade ettiği söylenebilir. Yedinci aşamada ise insan kendisini bütün isteklerinden arındırıp yok eder. Bu aşama, yokluk aşamasındadır. İnsan bu aşamada hakikate ulaşır.<sup>1789</sup> Tasavvufa göre yaratılış beş aşamada gerçekleşmiştir:

1. Mutlak Gayb Hazreti: Bu aşama bilinmezlik aşamasıdır. Allah'tan başka kimse bunu bilemez.
2. Mutlak Ceberüt Hazreti: İlk ortaya çıkıştır. Ruhların belirmesidir. İlk yaratılan Hz.Muhammed'in ruhu olmuştur.
3. Mutlak Meleküt Hazreti: Bu aşamada varlığın suretleri belirmeye başlar. Bu nurdan kefasete doğru olur. Bu alem soyutlar alemi, maneviyat alemidir.
4. Alem-i Şehadet: Görünen âlemdir.
5. Kâmil İnsan.<sup>1790</sup>

Bu beş hazretin başka bir deyimde zatın tümel bakımından mertebelerini bildiren ise yedi inıştir.

1. La Taayyün Mertebesi: Henüz hiçbir şey ortaya çıkmamıştır.
2. İlk Taayyün Mertebesi : Allah'ın zatını, sıfatlarını,, varlıklarını birbirinden ayırmaksızın toplu olarak bilmesidir. Bilen, bilinen ve bilgi bir ayındır. Vücudun ilk inışidir.
3. İkinci Taayyün Mertebesi: Allah'ın zatını, sıfatlarını bütün varlıklarını birbirinden ayırarak bilmesidir. Sabit olan suretler ortaya çıkar.
4. Ruhlar Âlemi Mertebesi: Bu aşamada, ruhun tecellisi başlamıştır. Her bir ruh kendisini ve Hakk'ı kavramıştır.
5. Misal Âlemi: Ruhlar alemi ile cisimler âlemi arasındaki geçiş yeridir. Hayal âlemi, Berzah âlemi olarak da adlandırılır. Her ruhun cisimler âleminde bürüneceği suretin benzeri bu alemde ortaya çıkmıştır. Kimi insanlar Riyazat ve mücadele yolu ile bu aleme gidip dünyanın dört bir yanından haber verebilirler.Melekler bu alemde istedikleri şekilde temessül edip diledikleri kimselere görünürler.Ruhun dünyaya gelmeden önceki misal mertebesi ruhun inışı (tenezzülü) ; ölümle bedenden ayrılması sonucu ulaştığı misal mertebesi ise ruhun yükselişi , çıkışı (urucu) olarak adlandırılır.
6. Cisimler Âlemi: Görünen âlemdir.
7. İnsan-ı Kâmil Mertebesi.

<sup>1787</sup> Cavit Sunar, *Tasavvuf Felsefesi veya Gerçek Felsefe*, Ankara: Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Kültür Yayınları, 1974, ss. 24- 26.

<sup>1788</sup> Bu konuda geniş bilgi için bkz.: Hasan Aktaş, *Yeni Türk Şiirinde Cüneyd-i Bağdadî Okulu ve Misyonu*, Edirne: Yort Savul Yayınları, 2008, 160 s.

<sup>1789</sup> Cavit Sunar, a.g.e., , s. 40.

<sup>1790</sup> Agah Sırrı Levent , *Divan Edebiyatı* , İstanbul: Enderun Kitabevi, [t.s.], ss. 20, 23.

Aslında insanların manevi yolculuklarına sınır çizmek mümkün delğildir; ama her tür manevi seferi kapsayan üç asli manevi sefer belirlenmiş ve insanın bu üç seferi tamamlanmadıkça kâmil insan aşamasına gelemeyeceğı düşünölmüştür. Birinci sefer kısaca şöyle özetlenebilir: Her insanın Allah zatında bir hakikati vardır. Allah bütün bu hakikatin his ve şahadet âleminde zahir olmasını isterse bu hakikat külli akılda (algı âleminde/fark âleminde) tasavvur eder. Burada durup terbiye olduktan sonra ise küllî nefse gider. Küllî nefsten arş ve kürsiye, oradan da gök tabakalarına gider. Yedi seyyareden geçip sırasıyla ay feleğine, ateş küreye, hava küreye, su küreye, toprak küreye gider. Topraktaki madenlerden bitkilere, bitkilerden hayvanlara, hayvanlardan ulvi ve suf-i ruhlara, insanlara gelir. Bu mertebeye “Esfel-i Safilin (aşağıların aşağısı)” denir. Küllî akıl ise “A'la-i İliyyin (yükseklerin yüksekği)” mertebesidir. İşte birinci sefer insanların “A'la-i İliyyin” mertebesinden “Esfel-i Safilin” mertebesine gelmesidir. İnsan, bu mertebeyi aşamazsa hayvan olarak kalır, belki de hayvanlardan bile daha aşağı konumda olur.

İkinci seferde insan aşağıların aşağısı mertebesinden, kötü huyları ve ruhun temizliğı ile kurtulabilir ve külli akla ulaşabilir. Bu makamdaki kişilerin akli “tümel akıl”, nefsi “tümel nefis”, ruhu da “Kudsî ruh” olur. Bu makam akıl makamı olduğı gibi hayret makamı, vehim makamıdır da. İnsanlar bu makamda küfre de düşebilir. Bu yüzden de tümel akla ulaştıktan, her şeyi toplayıp bir kıldıktan, sonra yine her şeyi ayırması, her şeyi kendi varlığında ve mertebesinde görmesi gereklidir. İnsan bu makamı aşamazsa kemaledde eremez. Bu makama Allah'ta seyr mertebesi veya Fenafillah aşaması da denir; çünkü insan kendisini Allah'ın vücudunda yok etmiş, Allah'ta fani olmuştur.<sup>1791</sup> Marmara'nın “Tanıklık dertoplanmalara artırır/ onların arı suçunu”<sup>1792</sup> dizeleri de insanın bu aşamada küfre düşebilmesi dolayısıyla ikinci manevi seferi çağrıştırmaktadır.

Üçüncü seferde ulaşılan makama Allat'ta seyr veya Bekabillah mertebesi de denir; çünkü insan bu makamda Allah'ta baki olur. Hakkı bilip halka döner ve halkı irşad eder. Nasıl ki Hz. Muhammed “Ben de sizin gibi bir insanım.” demiştir, bu

<sup>1791</sup> Cavit Sunar, a.g.e., ss. 48- 75, 91- 92

<sup>1792</sup> Nilgün Marmara, “Mavi Gül Tadı”, Nilgün Marmara, a.g.e., s. 77.

makamdaki kişi de kendini diğer insanlar gibi gösterir. O, halkın arasındayken de Hak ile birliktedir; ama halk bu durumu anlayamaz. Bu durumu ancak onun gibi kâmil biri anlayabilir. Bu aşamadaki insan hakikate ulaşmış ve başkalarını uyandırmak yetkisine ulaşmıştır. Hz. Ali'nin bu üç seferi özetleyen bir sözü vardır: “Her şeyi birbirinden ayrı görmek ve toplamamak(şirk) her şeyi toplayıp aralarındaki ayrılıkları görmemek(zındıklık), her şeyi toplayıp birbirinden ayrı hemde birbirini aynı görmek ise(tevhid)dir.”<sup>1793</sup>

Görüldüğü gibi insanın kendi nefsinin bilmesi süreci (yedi yükseliş, beş ilahi hazret veya yedi iniş, üç sefer) ruhun arınıp saflaşması, böylece hakikate ulaşmasıdır. Mutasavvıflar da Platon ve Aristo gibi düşünmüşlerdir. Bu iki filozof gibi insanın hakikate ruhunu arındırarak ulaşabileceği fikirlerdendir. Ancak, hem Platon'un hem de Aristo'nun düşünceleri hem de Meşşailik akli ve mantığı esas almakta iken tasavvuf keşf, ilham ve sezgiye dayanmaktadır. Tasavvuf bu yönüyle Meşşailikten çok ona tepki olarak ortaya çıkan İsrakiliğe daha yakındır. İsrakiliğin kurucusu olarak Sihabüddin Sühreverdi kabul edilir. O, çok genç yaşta felsefe ile ilgilenmiş Aristo'nun, Meşşailerin ve sufi büyüklerinin eserlerini incelemiş, akıl yolu ile sezgi yolunu bir araya getirerek İsrakilik akımının temellerini atmıştır. Bu akım, Meşşailik ile ilişkilidir. Entelektüel sezgi ve aydınlanma üzerinde kurulu Meşşailiğin tersine İsrakilik tasavvuf gibi keşif ilham ve sezgiye dayalıdır; bu özelliğiyle de Meşşailik ve tasavvuf arasında orta bir yol olarak görülmüştür. Kaynakları İslam dini, İslam tasavvufu, eski Yunan düşüncesi, Eski İran inançları ve Sabiliktir. Bu felsefi akımda Aristo'dan çok Platon'un etkileri vardır. Sühreverdi, Platon'un aklı sezgi yoluyla hakikate ulaşmak istemesini kendisine örnek almıştır. Hakikatin akılla değil riyazet ile (nefsi arındırma suretleriyle, doğrudan doğruya sezgi veya bir iç aydınlanma ile= elde edeceğini savunur. İsrakiliğe göre insan derece derece karanlıktan “Nur'ıl-Envar”a[“Nurlar Nuru”na (Allah'a)] ulaşır. Mutasavvıfların eğitimine benzer bir

---

<sup>1793</sup>Cavit Sunar, a.g.e., ss. 93- 94.

yoldan nefsinı arandıran insan kendi çabasıyla hakikatlere ulaşır. Peygamberler gibi sözlerin anlaşıldığı ve hakikatlerin görüldüğü “Mânâ Âlemi” ile temasa geçer.<sup>1794</sup>

İşrakilik tasavvufa çok benzer; ama tasavvuftaki keşif ve ilham naslara bağlıdır<sup>1795</sup>. İnsanın hakikate ulaşma sürecinde kimi mutasavvıflar sekri önde tutarken kimi mutasavvıflar da sahv ve temkini önde tutmuştur. Nişabur Mektebine mensup Bayezid-i Bistami; fena mertebesine ulaşmasını şöyle dile getirmiştir: “Beni bir kere karşısına aldı ve dedi ki: ‘Ey Bayezid halk beni görmek istiyor.’ Ben de dedim ki ‘Öyleyse beni vahdaniyetinle süsle, benliğini giydir, ahadiyete erdir. Halk senin sıfatını görünce seni gördük desinler. O zaman sen, sen olursun, ben ise orada bulunmam.’ ” O, bu sözleriyle benlikten geçmeyi, sekr halini anlatmak istemiştir. Sekr, Allah aşkı ile kendinden geçmedir; manevi bir sarhoşluktur.<sup>1796</sup>

Benliklerini kaybederek kendi insani varlıklarından geçerek tevhide eren kimseler Hakk’a mağlub olmuşlardır; onun iradesine, mülkiyetine girerler. Onlar için bu dünyanın ve hukikî kuralların bir değeri kalmamıştır; çünkü onlara göre her şey Allah’ın iradesiyle olur, iyi ile kötü arasında bir ayırım yapmak anlamsızdır. Bu anlayış, sufiyi hukuk kurallarının dışında, şeriate aykırı davranışlara sevk edebilir. Kimi sufiler Allah’ın iradesinde yaşayan kimselerin Allah tarafından umum insanların idaresi için verilmiş emirleri tutmasına lüzüm yoktur.” diye düşünerek dini sorumluluklarını ihmal etmişlerdir. Cüneyd-i Bağdadi de böyle insanlara tepkilidir. O, insan iradesinin Allah iradesine geçmesi aşamasının(fenanın) son aşama olmadığını düşünür. Çünkü bu aşamada vecdin verdiği sekr ve taşkınlık veliyi toplum düzeninin dışına iter ve böyle iradesini ve aklını kaybetmiş bir kimsenin halka yararı olmaz. Ona göre insan bu aşamadan sonra benliğine geri dönmeli ve halkı irşad etmelidir. Bundan dolayı en yüksek mertebe sekr değil sahvdir.<sup>1797</sup> Sahv, uyanıklık

---

<sup>1794</sup> İsmail Erdoğan, “İşrakilik’in İslam Felsefesi İçindeki Yeri ve Kaynakları” , *Fırat Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, sy. 8 (2003), ss. 159- 160, 163- 165, 169- 170; <http://perweb.firat.edu.tr> [04.06.2013].

<sup>1795</sup> İbrahim Kasabbaşızâde, *Sefinetü'l-Mesâil*, Süleymaniye Ktp. Halet Efendi, No: 792, 50b’den naklen: İsmail Erdoğan, a.g.m., s. 165.

<sup>1796</sup> “I.Tasavvuf Dönemi”, <http://www.hanemiz.com> [14.04.2011].

<sup>1797</sup> Süleyman Ateş, *Cüneyd-i Bağdadi(Hayati,Eserleri ve Mektupları)*, İstanbul: Sönmez Neşriyat, 1969 , ss. 95-96.

hâlidir. Cüneyd-i Bağdadi'ye göre insan vecd sarhoşluğundan sonra Hak ile birlikte olduğunun bilincine yeniden varırsa dönüşmüş ve manevileşmiş bütün sıfatlar ona geri döner; son hedef, fena değil bekâdır; diğer bir deyişle Hakk'ta yeni bir hayat bulmaktır.<sup>1798</sup> Dhu'l-Nün, Abü Yazid (875) isimli bir mutasavvıf yaşadığı mistik deneyimi şöyle anlatmıştır:

Ruhumun semalara yükseldiğini gördüm. Cennet ve Cehennem ona gösterildiği hâlde o hiçbir şeye bakmıyor, hiçbir şeyle ilgilenmiyordu, çünkü o hadiseler âleminden ve onu örten perdeden kurtulmuştu. Sonra vücudu Birlik ve kanatları Ebediyet olan bir kuş oldum ve Mutlak varlığın havasında Saffet küresine gelinceye kadar uçmağa devam ettim ve Ebediyet tarlasındaki Birlik ağacına baktım. Bir de baktım ki bütün bunlar benim, o zaman haykırdım: "Ey Tarab bu hodbinlikle ben sana erişemem, çünkü ben kendimden kurtulamıyorum" O zaman Allah: "Ey Abü Yazid sen benim sevgili resulümün arkasından giderek kendi nefsinden kurtulmalısın. Gözlerini onun ayaklarının tozuna sür ve hep onun arkasından git" diye cevap verdi.<sup>1799</sup>

İbn'ül Arabî ise ruhların bedenden önce de mevcut olup farklı tekâmül seviyelerine sahip olduklarını ve farklı şekilde bedeni aştıklarını; öğrenmenin de "onlar için bir anımsama" ve "geldikleri noktaya dönüş" olduğunu düşünmüştür<sup>1800</sup>. Onun ortaya koyduğu ve Sadrettin Konevi'nin geliştirdiği insan-ı kâmil nazariyesine Mevlana aşk ve sevgi unsurlarını eklemiştir. Bu mutasavvıf insanı hem fizik hem metafizik bütün yönleriyle ele almış; ama en çok onun manevî yönüne önem vermiştir; çünkü insanın ideal mahiyetini ancak manevi tarafında- kalbinde ve ruhunda- bulabileceğini düşünmüştür. Ona göre insan bu dünyada iken hem daha önce bulunduğu ulvî âleme özlem duymakta hem de bu âlemdeki varlığının niçin olduğuna bir cevap aramaktadır ve kendi varlığından geçerek gerçek varlıkla var olduğunda; yani İnsan- ı Kâmil mertebesine ulaştığında aradığı sorulara cevap bulabilecektir. İnsan-ı Kâmil, öz benliği ile ideal mahiyetini bulabilmiş ve buna göre hareket eden biridir, hareketlerinde Kur'an ile sünneti rehber edinmiştir. Hem âşik hem mâşuktur; yâni hem Allah'ı seven hem de Allah tarafından sevilen bir kimsedir. Kâinatın var olma sebebidir ve Allah'ın sıfatları ona yansımıştır. Allah, kendine yetse de görünmek ve bilinmek istemiş ve bu isteğini gerçekleştirmek için aracı varlık

<sup>1798</sup>Hasan Aktaş, a.g.e., s. 28.

<sup>1799</sup>Hujwiri, *Kasf al-mahju*, trc. Nicholson, s. 238; A. J. Arberry, *J. R. A. S.*, 1935, s. 499; Massignon, *Essai*, ss. 273-74'ten naklen: Ahmet E. Uysal, a.g.m., ", s. 73.

<sup>1800</sup>Astroset Semboller Araştırma Grubu, a.g.m.



olarak onu yaratmıştır. Mevlânâ, Mesnevî'sinde İnsan-ı Kâmil'i asıl vatani kamışlıktan koparıp alınmış ve sürekli olarak büyük bir özlemle orayı anan ney ile sembolize etmiştir.<sup>1801</sup> Tasavvuf anlayışına göre ruhların Allah'tan ayrılmasıyla başlayan aşk ıstırabının ancak öze dönüşle; yâni Allah'a kavuşma ile dinmesi mümkündür. Mutasavvıflar da ölümle vuslat arzusunu içlerinde taşımış ve beşerî bir aşk görüntüsü veren anlatımlarında Allah sevgisini merkeze alarak terennümde bulunmuşlardır.<sup>1802</sup>

İçinde yaşadığımız dünyada aşk duygusunun beşerî bir gerçeklik ve ilâhî bir tutku olması gibi ölüm de hayatın bir başka gerçeğidir. Ölüm kavramı, insanlık tarihi boyunca bilinmezliği sebebiyle insanların zihinlerini meşgul etmiştir. Ölümün anlamı kişiden kişiye ve toplumdan topluma farklılık göstermiştir. Ölüm bir yok oluş, bitiş, tükeniş olarak algılandığı gibi çeşitli itikatlar, özellikle semavi dinlere yaslanan inanç ve yorumlar ölümü Tanrı'ya kavuşma, yeni ve sonsuz bir hayatın başlangıcı olarak görmüşlerdir. Kadim zamanlardan beri Diyonizos kültü, Zerdüştlük, Mitraizm, Pisagorculuk, Yeni Platonculuk, Kabalizm, Tasavvuf gibi ezoterik doktrinler binlerce yıldır Mısır, Mezopotamya ve Orta Doğu'da kendilerine özgü inanç, sembol ve ritüel sistemleri ile yoğrulup birbirlerinden etkilenerek Rönesans dönemine kadar ulaşmışlardır. Simya, Okültizm, Kabala, Gnostisizm, İslam ezoterizmi, Gül Haç Örgütü, Tapınak Şövalyeleri, Hermetizm gibi ezoterik akımlar insanın iyi özünü bilgilendirme yoluyla ve uygulamalarla Tanrı'dan dolayı daha da mükemmel hâle getirmeye çalışmışlardır. Böylece insanı aydınlatmak ve Tanrı'ya eriştirmek istemişlerdir.

Ezoterik inisasyonda dışarıdaki yabancı kişi içeri alınarak ezoterik topluluğun üyesi hâline getirilir ve onun ruhsal olarak daha üst aşamaya geçmesi, ezoterik bilginin ışığına kavuşması için de ona yardımcı olunur. Bireye simgesel eylemler ve fiziksel edimlerle yeni bir yaşama doğmak için öldüğü duygusunu benimsetilir. Bu sebeple bazı ezoterik örgütlerde inisasyona ikinci doğuş da denmektedir. İnisiyasyon, inisiye olan bireyde yeniden doğuş ve diriliş ile değerli bir duruma gelen ölüm

---

<sup>1801</sup> Elif Bayir, a.g.t., ss. 53- 54.

<sup>1802</sup> Kemal Erol, a.g.e., s. 161.

duygusunu uyandırmaya yönelik tören, ritüel gibi çeşitli gizlerden oluşur. Bir arınma ve aydınlanma; bütünleşme, farklılıklardan tamamlayıcılığa geçiştir. Bu süreçte birey, örgütsel ve disiplinli bir yapı içinde eksiksiz ve yetkin bir duruma gelmek için dünyevî hayatın tutku ve yanlışlarından sıyrılmaya çalışır, “yitirilmiş bilgiye ulaşma umudu” içindedir. Yeniden doğarak “evrenin özündeki ‘Büyük Varlık’ ” ile bir olmayı ister. Yitirilmiş veya kadim bilgelik de inisiyatik sistemlerde insanın yaradılışı sırasında sahip olduğu; ama sonradan yitirdiği düşünülen sonsuz mutluluk ve özgürlük veren, tam bilgiyi sembolize etmektedir.

Ölüm ve yeniden diriliş inisasyonun iki temel ögesidir. Ezoterik akımlara göre ölüm bir yok oluş değil; yeni bir âlemde yeniden var oluşturmaktır. İnsanın yeniden var olması için önce ölmesi, ardından yeniden doğması gerekir. Bu bağlamda inisasyon “öldürmek, ölümü yaratmak” olarak da düşünülebilir; tabii bu ölüm başka bir yere geçiş yapmak ve aydınlanmak üzeredir. Birey, inisasyon aracılığıyla yetkinleşme sürecine girmekte, özünde gizli olanları harekete geçirmekte ve kendisini gerçekleştirmektedir. Ezoterik inisasyonun üç önemli özelliği bireyin daha önce belirlenen eğilim ve özelliklerine göre yapılandırılması, oluşturduğu psişik etkiyle onun bilinçaltına yönelmesi, kendisinde gizli bulunan özü gerçekleştirmesi için çabalamasıdır. Ezoterik sistemlerde bu süreç, bireyin karanlıklar içine giriş yapmasıyla başlamaktadır. Birey, çeşitli sınavlardan geçmektedir. Bu sınavlar ile hedeflenen ise onda ölüm duygusunun uyanmasıdır. Bu giriş, cehenneme iniş olarak adlandırılmıştır.<sup>1803</sup>

Cehenneme iniş; Dante'nin İlahi Komedyası'nda, Patrizio Kuyusu efsanesinde, tradisyonlarda, mitolojilerde, masallarda sembolik olarak karşımıza çıkmaktadır. İnişiye aday arınmak, saflaşmak, tertemiz bir bilince sahip olmak için ıstırap verici bir deneyimden geçer, bu deneyime vicdanî hesaplaşma da denmiştir. Platon ve Orfe, onu “zaten her insanın öldükten sonra yaşayacağı bir ‘kendini yargılama’ ve ‘kefaretilerini ödeme’ ” olarak ifade etmişlerdir.<sup>1804</sup> Cehenneme iniş

<sup>1803</sup> Berk Yüksel, “Ezoterik İnisasyon”, 09.07.2007, <http://blog.milliyet.com.tr/ezoterik-inisasyon/Blog/?BlogNo=51074> [28.05.2013].

<sup>1804</sup>“Cehenneme İniş”, *Vikipedi Özgür Ansiklopedi*, <http://tr.wikipedia.org> [28.05.2013].

aşamasını bir çıkış, yükseliş aşaması izlemektedir. Çıkış ya da yükseliş aşamasında ana rahminden doğum olgusu dar bir geçitten geçiş ile sembolize edilmektedir. Nihai aşama ise birdenbire gerçekleşen bir ışıklanma, aydınlanmadır. Bütün bu aşamalar; evrenin doğumunu, ışığın kaosu düzenlemesini de sembolik bir şekilde canlandırmaktadır. Bu süreçte yeniden doğuş esas olarak bireyin yaşarken kendisini yenilemesinin muazzam gücünü ifade etmektedir. Birey ölmeyen önce ölebilmek, kendisini bilip yontma cesareti göstermelidir.<sup>1805</sup> Bütün bu ezoterik sistemlerde ölüm korkulması gereken bir durum değildir, tam tersine bir kurtuluş olabilir.

V. A. Malinin bir dinin ortaya çıkması için üç önemli unsurun dinî bir görüşe ihtiyaç duyan insan düşüncesi, duyguların yeterli gelmemesiyle toplumsal koşullara göre değişiklik gösteren tapınma ve âyinler, ölümsüzleştirme ya da sonsuzlaştırma düşüncesi olduğunu belirtir<sup>1806</sup>. Geçmiş birikimin de dinlerin ortaya çıkışına etkisi olduğu dile getirilmiştir. Yücel bununla ilgili olarak Hristiyanlık dini örneğini verir. Yücel'e göre Tevrat'ın dolayısıyla da Eski Mısır'ın ölüm, acı çekme, yeniden dirilişle ilgili mitlerini alarak bunlara Stoa ve Yunan felsefesini de eklemiş ve hepsini kaynaştırmıştır. Platon ruhun ölümsüz bir varlık olduğunu, ruhların Hades'te yaşayacağını, ölümün ise bir arınma ve kurtuluş olduğunu; Stoacılar ise ruhun içinde yaşadığımız evrenin bir parçası ve ölümsüz olduğunu düşünüyordu. Seneca'nın "Ruh için değil, beden için saate bakın." sözü, ruhun ölümsüzlüğü hususunda Hristiyanlığın Antik Yunan ve Roma düşününürlerinden etkilendiğini göstermektedir.<sup>1807</sup> Marx Engels isimli düşünür de Roma İmparatorluğunu toplumsal ve ekonomik özelliklerinin Hristiyanlık üzerine etkisine dikkat çekmiştir. Roma İmparatorluğunda haksız ve adaletsiz düzen söz konusuydu. Taşranın köleleştirilmesi, rejimin zorbalığı, toplumdaki bazı kesimlerin haklardan mahrum olması acıya ve hüznün neden olmuştu. Köle ayaklanmalarının şiddetle bastırılması zulüm gören insanların acıyı sindirmelerine yol açtı. Acı erdeme, boyun eğme ise bir hayat tarzına dönüştü. Bu

---

<sup>1805</sup> Berk Yüksel, a.g.m.

<sup>1806</sup> V. A. Malinin, *Marxçı- Leninci Felsefenin Temelleri*, İstanbul: Konuk Yayınları, 1979, c. II, s. 164'ten naklen: Müslüm Yücel, a.g.e., ss. 65- 66.

<sup>1807</sup> Müslüm Yücel, a.g.e., s. 66.

dünyada kendilerine büyük acı verilen insanlar için tek çıkış yolu gökyüzüydü. Hristiyanlığın ezilenlerin ve kölelerin dini olarak yayılması bu şekilde oldu.<sup>1808</sup>

Daha sonra Son Peygamber Hz. Muhammed'e inanan kişilerin başına da ilk Hristiyanların çektiği acıların aynısı gelecektir. Aç susuz bırakılacaklar, ellerine ve ayaklarına ipler takılıp yerlerde sürüklenecekler, Ramda'da öğle sıcaklığında bedenleri ateşle dağlanacak ya da kayalara bağlanacaklardı. Bu örnekler çoğaltılabilir ve başka dinlerle de ilişkilendirilebilir. İslam dininde ölüm ve ölüm sonrası dirilme ahret inancı ile dile getirilmiştir. Bütün canlıların öleceği bildirilmiş ve ölümden sonraki dirilme de “dönülen yer” demek olan “Ma‘ad” ile açıklanmıştır. İslam'a göre insanların bu dünyaya gelmesinin sebebi öteki tarafa dönmektir. İnsan dünyaya bir kere gelir ve daha sonra öterek ana yurduna döner, onun bu dönüşü ise “yeniden inşa edilmesi” anlamına gelmektedir. İnsanlar ölüm sonrası yeniden doğacak ve öteki dünyada sonsuza kadar yaşayacaktır. Öteki dünya “ölümsüzlüğün yurdu” olarak da ifade edilebilir. İnsanlar bu dünyada yaptıkları iyilik ve kötülüklerin karşılığını öteki dünyada alacaklar ve bu dünyada yaptıkları eylemler onların öteki dünyadaki durumlarını belirleyecektir.<sup>1809</sup> İnsanlar bu dünyaya ölümü karşılamak için gelmekte ve onların bu dünyaya her gelişi ölümü karşılamak için olmaktadır.<sup>1810</sup>

Ölümün, özellikle ilâhî dinlerde iyi bir insan için kötü bir durum değil tam tersine Allah'a ulaşmanın ve kurtuluşun, sonsuzluğun vesilesi olduğu vurgulanmıştır. Bu düşünce, *Mavi Gül Tadı* şiirinde de söz konusudur. Bize göre bu şiirden kendini gerçekleştiren, içsel bütünlüğünü sağlayan bir insan için bu dünyadan gitmenin ağlanacak bir durum olmadığı, öte dünyaya dönüşün ise bir sevinç olduğuna dair bir anlama ulaşılabilir.

Ölüm insanlar ve toplumlar tarafından nasıl idrak edilmiş olursa olsun anlatım aracı olarak sanat ve edebiyata mâl olmuş; insan hayatını ilgilendiren her şey gibi sanat ve edebiyata konu olmuştur. Onun tarih boyunca sanat ve edebiyatın neredeyse

---

<sup>1808</sup> S. A. Takarev, “Hristiyanlık”, *Felsefe Dergisi*, Yıl 1988/3, ss. 29- 59'dan naklen: Müslüm Yücel, a.g.e., s. 66.

<sup>1809</sup> Müslüm Yücel, a.g.e., ss. 72- 73.

<sup>1810</sup> *Hz. Ali Divanı*, İstanbul: Ana Yayıncılık, 1981, s. 632'den naklen: Müslüm Yücel, a.g.e., s. 73.

bütün alanlarında çok sık kullanılan evrensel bir tema olduğu kabul edilebilir. Ölüm; sanat ve edebiyatta ölüm tefekkürü, mezar tasavvuru, öte âlem ile ilgili inanç ve düşüncelerle bağlantılı olarak işlenmiştir. Erol; Türk edebiyatında İslamiyet öncesi ve sonrasında, Tanzimat ve Cumhuriyet dönemlerinde aşk ve ölüm temlerinin edebî eserler için en önemli kaynaklar olduğunu belirtir.

Tanzimattan sonra Türk edebiyatına Batı medeniyetinden yeni fikir ve akımlar girmiş, bunun sonucunda da edebî eserlerde hayata ve ölüme bakış açısı konusunda farklılıklar görülmüştür. Ölüm düşüncesi İslamiyet öncesinde tamamen geleneksel yargı ve inanç sistemleri etkisinde ifade bulmuştur; İslamiyet sonrasında da bunların yerini vahiy ve mutlak hükümlerin bildirdikleri almıştır. Tanzimat ve Cumhuriyet dönemlerinde ise ölüm temi şiire ideolojik temellerde (kişinin millî değerler ve toplum uğruna kendisini feda etmesi, toplumsal yaşam içinde mücadele vermesi sırasında ölmesi gibi) şiire yansımıştır. Tanzimat döneminde ölüm ıstırap verici olması dolayısıyla dinî, felsefî, psikolojik, metafizik yönleriyle sorgulanmış, ölümün bilinmezlik vasfı üzerinde durulmuştur. Cumhuriyet döneminde evrensel sosyalizmin konu edildiği şiirlerde görülen ölümün ise çoğunlukla dinî bir arka planı yoktur. Ölüm kavramı, genellikle toplumcu şairlerin şiirlerinde toplumsal bir dava uğruna göze alınan bir son olarak ele alınmıştır. Millî değerler uğruna verilen mücedelenin işlendiği şiirlerde de ölüm ile ilgili olarak benzer bir bakış açısı söz konusudur; ama bu şiirlerdeki ölüm düşüncesinin toplumcu gerçekçi şairlerin şiirleriyle karşılaştırılırsa dinî bir arka plandan yoksun olmadığı görülür. Ayrıca Cumhuriyet döneminde ölüm temi dinî bir algılamaya da şiirlere yansımıştır.

Böyle şiirlerde ilahî güç, “düşüncenin kaynağı” durumundadır, tasavvur ve hareketlerin insanlarda uyandırdığı duygu ve düşüncelerin dinî- tasavvufî yönü ağır basmaktadır, dinî bir inanca yaslanarak ölümün ebedî bir hayatın başlangıcı olduğu düşüncesine rastlanır. Bu dönemde de pek çok şair şiirlerinde ölümü mistik ve metafizik tasavvurlar içinde irdelemiştir. Yenileşme dönemi şiirlerinde genellikle ölümün mutlak bir hakikat olduğu üzerinde durulmuştur. Şairlerin bazıları bu gerçeği kabullenmekte zorlanmış, bazıları da bu gerçeği değiştirmek olanaksız olduğu için

onu hoş karşılamaya karar vermişlerdir. Modern Türk şiirinde “Ölümlere tanıklık etmek; mezarın başında ölüm sonrası fizikî değişimi tasavvur etmek; ölülerle konuşmak; onları konuşturmak; ölenin ardında hissedilenleri zikretmek; şairin ölmeden önce kendi ölümünü hayal etmesi veya kendisi için bir ölüm biçimi arzulanması” gibi birçok tematik ayrıntı görülmektedir. Kimi şiirlerde ölüm dehşet, korku ve kaygıyla karşılanmış; bu acı gerçek ile yüz yüze gelince dehşete düşülmüş, inkâra varacak derecede isyan edilmiştir.

Ölüm karşısında duyulan korku ve endişe; insanın hayata bağlılığına, sonsuza kadar yaşama isteğine ve yaşamaktan sevinç duymasına dayanmaktadır. İnsanın hayat ile ilgili bu istekleri de onda ölümden kaçış düşüncesini uyandırmaktadır; ancak ölümden kaçış düşüncesi de zorunlu olarak yerini bir teslimiyete bırakmaktadır. Bu teslimiyet, sadece bir çaresizlik duygusu olabileceği gibi itikadî düşüncelerden de kaynaklanabilir. Birinci durumda şair umduğunu bulamamış ve umutsuzluğa düşmüştür. Artık onun gelecekle ilgili beklentileri de kalmamıştır. Dünyayı bir mutsuzluk mekânı olarak görmekte ve bir an önce terk etmek istemektedir. İkinci durumda ise şair dinî, tasavvufî, mistik bir bakış açısıyla hayata ve ölüme bakmaktadır. Dünya hayatının geçici, onun içindeki maddî unsurların ise hiçlik mahiyetinde olduğunu düşünürler. Onlara göre insanın aslından kopup gelerek düştüğü bu dünya onu ıstırap çekmeye mahkûm eden kötü bir yerdir; ama bu dünyanın ötesinde daha iyi bir dünya da vardır. Dolayısıyla onlar aslî yurtları olduğunu düşündükleri bu daha iyi dünyaya ulaşmak ve Hakk’a kavuşmak için ölmeyi arzularlar. Dünya hayatını firaktan sayarlar ve buradan bir an önce kurtulmayı arzularlar; ama büyük bir sabırla ve çilelerle yaşamaya devam ederek ölümle gelecek vuslatı beklerler. Onların durumu “gerçek sevgiliye veya asıl yaratıcıya sığınma isteği” olarak açıklanabilir.<sup>1811</sup> Mavi Gül Tadı isimli şiirde de mistik bir bakış açısı ve “gerçek sevgiliye, asıl yaratıcıya sığınma isteği” söz kosudur. Şiir bu yönüyle dinî-

---

<sup>1811</sup> Kemal Erol, a.g.e., ss.357- 360.

tasavvufî içerikli divan şiirlerine benzemektedir; ama Marmara Klasik Türk şiiri ve tasavvufla ilgili bir şair değildi<sup>1812</sup>.

Şiir bütün ülkelerin bütün dönemlerindeki örneklerinde dilin çeşitli özellik ve imkânlarından yararlanmakta; dilin potansiyellerini zorlamaktadır; şiirin bu yönü evrenseldir. Farklı medeniyetlere, uluslara ait şiirlerde ortaklıklar bulunabilmektedir. Aynı ülkenin sanatçıları arasında veya farklı ülkelerin sanatçıları arasında çeşitli yönlerden etkilenmeler olduğu gibi aynı ülkedeki veya başka ülkelerdeki sanatçıların birbiriyle tamamen bağımsız ve bağlantısız bir şekilde aynı şeyleri duyarak aynı biçimde dile getirebilmektedir. Tarih boyunca insanın olduğu her yerde pek çok şiir yazılmış ve bunların arasında birbirleriyle hiçbir bağlantısı olmadığı hâlde aynı imgelerin kullanıldığı, aynı düşüncelerin işlendiği, aynı özelemlerin dile getirildiği şiirler olmuştur ve olacaktır. Bunun sebebi insanoğlunun her zaman ve her yerde aynı olması; deneyim, duygu ve algılamalarını aynı bireşimlerle ve aynı anlatımlarla ifade etmeleridir. Bu durum, dillerin birbirinden farklı olmalarına rağmen kimi adlandırmaların aynı anlatım yolları ile gerçekleştirilmesine ve atasözleri arasında, diller arasında kimi zaman birbirinden bağımsız bir şekilde eşlik ve yakınlıklara rastlanmasına benzemektedir.<sup>1813</sup> İnsanlar genetik olarak getirilen, içeriğini de ilk insandan günümüze yaşanan psikik etkileşimlerin meydana getirdiği kolektif bilinçdışından<sup>1814</sup> gelen, algılamaları organize eden, bilinç içeriklerini düzenleyerek değiştiren ve geliştiren “arketip” isimli yapılara sahiptir<sup>1815</sup> ki şiirlerde görülen bütün bu benzerlikler de arketiplerin deneyimlerle harekete geçirilerek ve içlerinde yer aldıkları kültür ve çevresel koşullardan etkilenerek şekillenip görünüşe çıkmaları<sup>1816</sup> olarak da açıklanabilir.

---

<sup>1812</sup> Emel Şahinkaya, Muğla- Gümüşlük, 18 Ağustos 2011.

<sup>1813</sup> Doğan Aksan, *Şiir Dili ve Türk Şiir Dili*, Ankara: Engin Yayınevi, 2006, ss. 14- 15.

<sup>1814</sup> S. Budak, *Psikoloji Sözlüğü*, Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları, 2000’den naklen: Elif Ersoy, “Jung’un Arketip Kavramı”, s. 1, [http://www.anadoluydinlanma.org/Yazilar/jung\\_arketip.pdf](http://www.anadoluydinlanma.org/Yazilar/jung_arketip.pdf) [30.05.2013]

<sup>1815</sup> J. Jacobi, *C. G. Jung Psikolojisi*, trc. Mehmet Arap, İstanbul: İlhan Yayınevi, 2002’den naklen: Elif Ersoy, a.g.m., s. 1.

<sup>1816</sup> Elif Ersoy, a.g.m., s. 1.

Marmara tasavvuf ve Klasik Türk edebiyatı ile ilgilenmediyse bile ilâhî dinlerin ölüm ve Tanrı hakkındaki fikirlerinden çok etkilenmiştir. Günlüğüne yazdığı şu satırlar bunu göstermektedir:

Gökyüzüne dair bir şey yazılmadı, haritası çizilmedi henüz, ama geçenlerde buradaki evlerden birinin küçük çocuğuyla konuşurken ondan göğe doğru işaretler...

ÇOCUK: Kağan Amca'nın çalıştığı yerde bir işçinin üstüne taş düşmüş. Fazıl Hoca hastaneye götürmüş.

BEN: Ölmüş mü...

ÇOCUK: Yok olmemiş.

BEN: Ne zaman ölecekmiş..

ÇOCUK: Ölmemiş ki, ölmeyecekmiş daha..

BEN: Sen ne zaman öleceksin..

ÇOCUK: Biz yatacağız. Allah bizi öldürecek sonra yukarıya alacak.

BEN: Nereye?

ÇOCUK: Yukarıya..

BEN: Nereye?

ÇOCUK: (Konuşamaz) parmağıyla gökyüzünü işaret eder.<sup>1817</sup>

Marmara'nın inisasyonu işlediği şiirlerinden bir tanesi de Karmelites Thérèse'tir:

İstakozlar bağışlıyorlar size Thérèse,  
Aradığınız babanız gözlerini bir mendille kapamış,  
Bilemezken kimin kim olduğunu dokunursa;  
Örtünün acısı size değişiyor, yoksullukta  
uçuşan cıva kuşlarına.  
Çağırıyorsunuz tanrınızı her şeyi içine çeken  
yok eden ince bir kumluktan,  
Yüreğinizin üzerinde bir küçük kese: ölünün ve  
ölümün gözünden çalınmış bir damla yaş.

Diriminiz yakıyor kendinizi, çevrenizde lamalar,  
alpakalar dansederken.  
Eritecekleri dağa sürüklüyor rahibeler isminizi,  
gözleri zirvede, arzuları daha aç,  
İşte! Dudağınızdan sızan incecik kan  
utkusu onların.  
Özleyip de keşişler, "Tanrım ne soğuk" diye  
yazmaya başladıklarında,  
duyuyor ateş kuşu  
doğuyor yeni bir Karmelites Thérèse!<sup>1818</sup>

Bu şiirde Karmelites Thérèse isimli bir azizenin inisiyesi kaknüs ya da feniksin yanarak küllerinden yeniden doğuşuna benzetilmiştir. Bu kuş hakkında pek çok rivayet vardır. Bir rivayete göre kaknüs Türk dilinde kuğunun karşılığıdır ve bu

<sup>1817</sup> Nilgün Marmara, *Kırmızı Kahverengi Defter*, s. 58.

<sup>1818</sup> Nilgün Marmara, "Karmelites Thérèse", Nilgün Marmara, *Daktilya Çekilmiş Şiirler*, s. 170.



kelimenin kökeni Yunanca Kiknos kelimesine dayanmaktadır. Yunan şairleri Afrodit'in arabasını kimi zaman iki güvecine kimi zaman da iki kuğuya sürdürmüşlerdir. Eski Mısırlıların da “feniks” dedikleri efsanevî kuşları vardır ki onunla ilgili rivayetlerle kaknüsle ilgili rivayetler birbirine çok benzemektedir. Eski Mısır'a ait bu söylenceye göre kartala benzeyen, rengarenk tüyleri olan bu kuştan yeryüzünde sadece bir tane vardır. Bu kuş ömrünün sonuna doğru güzel kokulu bitkilerden bir yuva yapıp onun içine girer ve kendisiyle birlikte yuvayı ateşe verir. Yangının küllerinden ise yeni bir feniks doğar. Bu yeni doğan kuş, kül kalıntılarını saman vb. ile karıştırdıktan sonra beyaz taştan yaptığı bir yumurtanın içine koyup Şems Mabedi'ne götürerek kül hâline gelmiş selefine karşı son görevini yerine getirir.

Bir başka söylenceye göre ise gagası delik delik, muazzam büyüklükteki bu kuş rüzgâr estikçe gagasındaki deliklerden türlü türlü sesler çıkarır. Onun gagasında üç yüz altmış delik olduğu ve bu deliklerden çıkardığı seslerle çevresine öteki kuşları toplayıp yediği, bu şekilde hayatını sürdürdüğü de rivayet edilmiştir. Kaknüs böyle bir sene yaşadıktan sonra topladığı çalı çırpıyla kendisine bir yuva yapar ve yaptığı yuvanın üzerine çıkarak ötmeye başlar. Ötüşü kendisini cûş u hurûşa getirir ve şiddetli bir şekilde kanat çırpmaya başlar. Öyle ki kanatlarından etrafa kıvılcımlar saçılır. Bu kıvılcımlardan yuva alev alır ve sonuçta kaknüs kuşuyla yuvadan geriye sadece küller kalır. Bu küllerden ise bir yumurta meydana çıkar ve bu yumurtadan bir kuş yavrusu dünyaya gelir. Kaknüs delikli gagasından çıkardığı seslerden dolayı musikâr olarak da anılmış ve musikinin de onun seslerinden esinlenerek icat edildiği anlatılmıştır.<sup>1819</sup> Şiirde kaknüs mazmunu söz konusudur. Ateş kuşu küllerinden yeniden doğmaktadır, ölümün hükmü bir yere kadardır:

Ölüm buraya kadar,  
Bulunur sonunda bir renk  
neler yakalıyor geçmişten.  
Bu benim arı bakımının toplandığı  
yoksul çocukluk mavisi  
Yükü; ancak duyumun belirsizliğinde  
kendilerini açığa çıkaran dalgın  
ve tuhaf vücutlar...

---

<sup>1819</sup> Hasan Aktaş, *Çağdaş Türk Şiirinde Kuşlar*, s. 64.

Sessiz, her kırpıntının bittiği yerle  
başlayabilir olduğu an arası.  
Kıvraktır bu aralıkta çizgiler, üzerlerine  
uzanan dünyayı emiyor gözleriyle  
zaman dışı varlıklar,  
Ölüm buraya kadar!

Şölenin kıyısında taze eteği  
bulanmaktadır durağanlığa,  
Şimdilik yeğler kız oturakalmayı.  
Çünkü derin etkisini bekler bellek  
nicenin, boz yöreden sıyrılarak  
devinimini başlatacağını hoşgörünün.  
Çocuk, coşkunun gizli gömüsünden  
yıkımı başlatılan zincire  
dolayarak bengi küreyi çeker kendine,  
Tanık kalır solgun isimlerin tarihi doğramasına.  
Katar varoluşun pembe sepetine korkusuz ar,  
Ölüm buraya kadar!<sup>1820</sup>

*Cambazlar Ailesi* isimli bu şiirin ilk ünitesinde “bir form içindeyken yokoluştaki başka bir formu bulma” meselesi üzerinde durulmuştur. Renklerin kaybolduğu, yokoluş noktasında yeniden bir renk yakalamak imgesi Maleviç’in *Zamanımın Çıplak Çerçevesiz İkonu* tablosunun zaman içindeki değişimini akla getirmektedir. Moskova’daki Tretyakovsky Müzesi’nde muhafaza edilen bu tablo, artık çatlamaya başlamış ve siyah fonunun altından , kırmızı, lacivert renklerde lekeler ortaya çıkmaya başlamıştır. Bu siyah fon sıfır biçime ulaşıldığı noktadan sonra biçimin yeniden meydana gelmesinin istek ve irade dışılığını göstermek üzere boyanmış gibidir.<sup>1821</sup> Bu meselenin işlendiği bir başka şiir de Dylan Thomas’ın *And Death Shall Have No Dominion*’udur. Bu şiirde de *Cambazlar Ailesi*’nde olduğu gibi hayat ve ölüme dair bir iyimserlik söz konusudur:

Ve artık hüküm sürmeyecek ölüm.  
Çırçıplak kalmış ölümler birlik kuracak  
Rüzgârın ardında sürüklenen adamlar;  
Ve batan ayla  
Yenilip yutulsa da, ve tek bir iz kalmasa da  
kemiklerinden,  
Yıldızlar olacak yanbaşılarında, ayakuçlarında;  
Dönseler de deliye, başlarında olacak akılları,  
Batsalar da deniz diplerine, çıkacaklar yine su üstüne;  
Yitip gitse de aşıklar, aşk kalacak geriye;

<sup>1820</sup> Nilgün Marmara, “Cambazlar Ailesi”, Nilgün Marmara, a.g.e., ss. 71- 72.  
<sup>1821</sup>

Ve artık hüküm sürmeyecek ölüm.  
Ve artık hüküm sürmeyecek ölüm.  
Kıvrılıp duran dalgaları içinde denizin  
Uzanıp yatanlar öte zamanlardan,  
Ölüme inat direnecekler rüzgârlayın;  
İşkencelerde gerilip bedenleri, düşüklerinde güçten,  
Bağlasalar da kayışla bir tekerleğe, direnecekler;  
Paramparça olacak avuçlarında inanç,  
Girip tek boynuzlu iblisler içlerine;  
Boşa çıkarsalar da vazgeçemedikleri bütün amaçları;  
Hüküm sürmeyecek artık ölüm.  
Ve artık hüküm sürmeyecek ölüm.  
Ne patlar artık kulaklarında çığlıkları martıların  
Ne dalgalar kırılır gürültülerle kıyılarda;  
Rüzgârda sürüklenip gittiğinde bir çiçek,  
Belki hiçbir çiçek kaldıramayacak başını  
Yağmurun her vuruşunda;  
Deliye dönseler ve ölseler de bir mih gibi,  
Başları ilerde dalacaklar papatyalar arasına;  
Batıncaya dek güneş, parçalanacaklar güneşte,  
Ve artık hüküm sürmeyecek ölüm.<sup>1822</sup>

Şiirdeki “rüzgârın ardında sürüklenen adamla ve batan ayla” (“with the man in the wind and the west moon”) dizesinde iki efsane birleştirilerek bir imge oluşturulmuştur. Bu şiirin çevirisi üzerine çalışma yapmış kişilerden biri olan Didem Aydın bu hususta şunları belirtir:

Thomas’ın bu dizelerde, “man in the moon” efsanesi ile “west wind” efsanesini bileşik bir imgeye dönüştürdüğü ve “kitabe aktarımı” yaptığı söylenir, o zaman ay yüzünde insan (insan yüzlü ay, ay yüzeyini insana benzetmemizden kaynaklanan batı –doğuda da var tabii- efsaneleri ve batı rüzgarı (baharın habercisi) birleşmiş “rüzgar yüzünde insan ve batı ayı” biçimine dönüştürülmüş.

Aydın; bu dizelerle ilgili olarak insanın ölümden sonra esinti üzerine resmedilen bir varlığının bulunduğu ve ayın da çıplaklıklarında birlik olan ölüleri yüzeyinde gösterip baharın ve yeniden doğuşun müjdeleyicisi olduğuna dair imgesel önermede bulunmuştur. Aydın’a göre aydan “batı ayı” diye söz edilerek ona efsanedeki batı rüzgârının işlevi yüklenmiştir. Ayın güneşin battığı yerde doğuşu ölümler için bu rüzgârın yaşayanlara yaptığını yapacaktır.<sup>1823</sup>

<sup>1822</sup>Dylan Thomas, “Ve Artık Hüküm Sürmeyecek Ölüm”, trc. Recep Nas, <http://www.edebiyatvehukuk.org/bir-ceviri-seruveni-dylan-thomas%E2%80%99in-%E2%80%9Cand-death-shall-have-no-dominion%E2%80%9D-siiri-recep-nas-%E2%80%93-oyku-didem-aydin-yazismalari.html> [20.03.2014].

<sup>1823</sup>Öykü Didem Aydın, “Birinci Mektup: Öykü Didem Aydın’dan Recep Nas’a”, İçinde Öykü Didem Aydın ve Recep Nas, “Bir Çeviri Serüveni: Dylan Thomas’ın “And Death Shall Have No Dominion”

Gün batımı Mısır mitolojisinde ölümü temsil eder<sup>1824</sup>. Bu bağlamda güneşin battığı yerde ayın doğması ölümden sonra yeniden doğuş ile ilgili bir imgedir. Şiirdeki bir diğer önemli ayrıntı ise “Ölüm Hiç Hüküm Sürmeyecek” sözünün İncil’e ait olmasıdır. Şiirde “tümel bir ‘kitabe’ tablosu” söz konusudur. Bir kitabenin çakılması sırasında harf karakterlerinin başlarına çekiçle vurulur. Şiir İsevî bir çarımha gerilme, dirilme, enerji olarak döngüye girmeye olduğu gibi bir kitabede söz olmayla ilgili de çağrışımlar uyandırmaktadır. Aydın, “Başları ilerde dalacaklar papatyalar arasına;” (“Heads of the characters hammer through daisies;”) dizeleri; “kişiler gövdeleriyle papatyalara dalacak”, “harfin gövdesi papatyalara çekiç-inecek” ya da “Kişilerin başları, harfi harfine papatyalara vuracak” şeklinde de çevrilebileceğini belirtir. Şiirde çok anlamlı unsurlardan yararlanma yoluna gidilmiştir. Şiirden “ölü bedeninin , mezardaki ölünün başının ve gövdesinin papatyalar arasında olması” ve Thomas’ın zamanındaki daktiloların rotatifinin papatyaya benzediği göz önünde bulundurulursa “harflerin papatya formu üzerinde dağılırken ölümsüzleşmesi” anlamı çıkarılabilir.<sup>1825</sup> Marmara’nın *Kaya- Kulak* şiirinde de yazıda yaşamaya dair bir imge vardır:

Bir Hintli boğsun mu beni  
Çıkarıp cüzamlı binalardan  
Sedef kakma darağacına; ipek organlarla?  
Bu bozuk bağda çürük üzümüne mi tutsunlar  
nar ruhumu? Hah, kılıfı piramit!

Dibindeyim kadim kral Denys’nin  
Babacan kaya kulağının,  
Dinliyor o beşik mağarada yankılanan  
Avaz avaz gülüşümü, dolduramadığım  
yaşamımı.

Gök otağı paramparça üstünde onun da,  
Kanı yerde kalmaz derin oyuklara atılanların.

Uzun bir kara kutuyum, ne kayıt  
ölmeye başladıktan bu yana!

---

Şiiri Recep Nas – Öykü Didem Aydın Yazışmaları” , <http://www.edebiyatvehukuk.org/bir-ceviri-seruveni-dylan-thomas%E2%80%99in-%E2%80%9Cand-death-shall-havenodominion%E2%80%9D-siiri-recep-nas-%E2%80%93oykudidemaydinyazismalari.html>[20.03.2014] .

<sup>1824</sup> Müslüm Yücel, a.g.e., s. 54.

<sup>1825</sup> Öykü Didem Aydın, “Birinci Mektup: Öykü Didem Aydın’dan Recep Nas’a”, İçinde Öykü Didem Aydın ve Recep Nas, “Bir Çeviri Serüveni: Dylan Thomas’ın “And Death Shall Have No Dominion” Şiiri Recep Nas – Öykü Didem Aydın Yazışmaları” .

Bir su itiyim, taşlarla kuşatılmış.  
Gözüm sadedir ve temiz;  
ve son sözümü üfleyeceğim hayalî ebenize  
bir balığın ağzından,  
torunlarınıza da bir avuç havyar.

Bir Kavindra yolsun bakalım sözcüklerimin telini  
teleğini  
cüz penceresinde otura kalmışken,  
Siz de iyi kuyular  
iyi kuyular dileyin ben-  
denize<sup>1826</sup>  
(Vurgulama bize aittir.)

Şiirde hayat cüzzamlı binalarla, ölüm ise sedef kakmalı darağacı ve ipek organlarla temsil edilmiştir. Şiirde bu hayattaki çirkinliklere, haksızlıklara bir protesto yapılmıştır. Böyle bir dünyada boyun eğerek onursuzca yaşamaktansa, sessiz kalmayıp direnmek, onurlu bir şekilde ölmenin daha iyi olacağı dile getirilmiştir. Anlatıcı ruhunu kirletmek isteyen dünyaya meydan okumaktadır. Onun nar ruhunun piramitten bir kılıfı olması imgesiyle sağlam bir iradeye sahip olduğu ifade edilmiştir. Zira piramitler çok sağlam, dayanıklı yapılardır. Şiirdeki anlatıcının kendi idam olasılığına karşı tutumu Hallâc-ı Mansûr'un çok güçlü bir imanla ve onurlu bir duruş sergileyerek celladına gülümsemesi<sup>1827</sup> gibidir. Anlatıcı Hallâc-ı Mansûr'un celladına gülümsemesi gibi kendi idamını kahkahalar atarak karşılamış, kendisine zulmeden otoriteyi alaya almıştır. Elbet bir gün adalet tecellî edecektir. Şiirin üçüncü ünitesinde geçen kara kutu metaforu Maleviç'in *Zamanımın Çıplak, Çerçevesiz İkonu*'ndaki siyah kareyi çağrıştırmaktadır. Bu ünite de anlatıcı bedeni ve bilinciyle "sıfır biçim" noktasına gelip doğada yeniden biçim alışını dile getirmiştir. Ama bu dizelerde kıyametle ilgili bir Hristiyan inancına da göndermede bulunulmuştur.

Balık, Hristiyanlıkta Hz. İsa'nın simgesidir. Balık demek olan Yunanca Ichthus ya da Ichthys; "İsa Mesih Tanrı'nın Seçilmiş Oğlu" anlamındaki yine Yunanca olan "Iesous Christos Theou Uios Soter" sözünün baş harflerinden oluşur. Roma İmparatorluğuna ait mezarlardaki kabartma yazılarda Hz. İsa "suyun derinliklerinden insanlığa kurtuluşu getiren bir balık" olarak tasvir edilmiştir. Ayrıca

<sup>1826</sup> Nilgün Marmara, "Kaya- Kulak", Nilgün Marmara, a.g.e., ss. 159- 160.

<sup>1827</sup> Hasan Aktaş, *Cellâdına Gülümseyen Şair İsmet Özel Metindilbilimsel Bir Çözümleme*, s. 51.

balıkla bir mucize de gerçekleştirmiştir. Birkaç balığı çoğaltarak kendisini dinlemeye gelen kalabalığın karnını doyurmuştur. Üstelik balık Evharistiya ayininin temelidir. Bu ayinde ekmek gibi balık da Hz. İsa'nın bedenini simgelemektedir. Eski Mezopotamya, Mısır, Hindistan, İran ve hatta günümüz dünyasındaki ikonlarda yer alan bir başı olan üç balık ya da birbirlerine sarılan üç balık; yaygın olarak kullanılan “Üçte Bir, Bir’de Üç” inancı sembollerindedir. Balık Hristiyan vaftizini de simgelemektedir. Bir balığın yalnızca suda yaşayabilmesi gibi Hristiyanlar da yalnızca vaftiz vasıtasıyla hayat bulup kurtuluşa erebilmektedir. Eğer bir Hristiyan vaftiz olmadıysa onun kurtuluşa ermesi mümkün değildir. Bundan ötürü de Hz. İsa'nın havarileriyle yeni vaftizciler de balık simgesiyle, vaftiz olan kimseler ise balık giysisi giymiş olarak tasvir edilmiştir. Hristiyan mezar resimlerinde olduğu gibi putperest lahitlerinde ve Çinlilerin ölüm bayramlarında tasvir edilen balık resimleri “öldükten sonra dirilme ve yeniden doğma” hususuyla ilgilidir.<sup>1828</sup> *Kaya- Kulak*'ın üçüncü ünitesinde de doğadaki varlıkların değişimi ve Hristiyanlığın simgeleriyle ilgili tasarım ve çağrışımlardan yararlanılarak bu husus üzerinde durulmuştur.

Hristiyanlığa göre Hz. İsa'ya inananlar öldükten sonra dirilerek tekrar onunla birlikte yaşayacaklardır<sup>1829</sup>. Nihai günde müminleri kendisine yükselteceğine inanılan Hz. İsa “diriliş ve hayat” olarak görülmüştür<sup>1830</sup>. İlk diriltilen o olacak, ardından Hz. Âdem ve Hristiyanlar da onda dirileceklerdir. Böylelikle de onun ölüm ve günah kaşısındaki mücadelesi zaferle sonuçlanacaktır. Fakat bu diriliş şuanki hayata bir geri dönüş değildir. John L. McKenzie'nin ifadesiyle: “(...) ruhanî dünyaya diriltilmiş İsa'nın henüz sahip olduğu ve ona inananlarla paylaşacağı yeni bir hayata diriliştir.”<sup>1831</sup> Rus kültüründe de maddî dünyanın son bulup saf ruha ait kutsal bir alan yaratılınca Tanrı istencinin insanlara bildirileceğini öngören kıyamet günüyle ilgili bir

---

<sup>1828</sup> Ann Dungan, “Fish”, *The Encyclopedia of Religion (I- XVI)*, ed. Mircea Eliade, New York, 1987, c.V, ss. 346- 347; Clarence Tucher Craig, “Fish as Symbol”, *An Encyclopedia of Religion*, ed. Vergilius Fern, New Jersey, 1959, s. 281'den naklen: Galip Atasagun, a.g.t., s. 119.

<sup>1829</sup> Timoteosa II, Mektup II: 11'den naklen: Galip Atasagun, *Hristiyanlıkta Dünyanın Sonu ve Ahiret Kavramı*, s. 146.

<sup>1830</sup> Yuhanna, XI: 25'ten naklen: Galip Atasagun, a.g.t., s. 146.

<sup>1831</sup> John L. McKenzie, *Dictionary of the Bible*, America, 1965, s. 734'ten naklen: Galip Atasagun, a.g.t., s. 146.

inaniş vardır. Bu inanişta göre kutsalın bilgisi soyut formlarla, dil kullanılmaksızın açığa vurulacaktır. Eski ve Yeni Ahit'teki kimi ifadelerin de ötesindeki "Üçüncü Bir Metin" insanlarla dolaysız bir şekilde iletişim kuracaktır. Maleviç'in de *Zamanımın Çıplak, Çerçevesiz İkonu*'nu yaparken esinlendiği ve işçi sınıfının bilincinin yakın bir zamanda gerçekleşeceğine inandığı aydınlanmasının bir modeli olarak gördüğü bu inanişin kökleri aslında çok eskiye dayanmaktadır.<sup>1832</sup> Öte yandan üfleme eylemi de büyümlü bir etkiye sahip olarak kabul edilir. Soluk veya tükürük "ruh ana maddesi" demektir. Sözelimi Hz. İsa körlerin gözünü açmak için tükürüğünü kullanmıştır. Kimi kabilelerde oğul ölmek üzere olan babasının son nefesini içine çeker. Zulu büyücüleri inek boynuzlarıyla hastalara üfleterek onları tedavi ederler. Semavî dinlere göre Tanrı, Hz. Âdem'e yaşam üflemiştir.<sup>1833</sup>

Ne olursa olsun- onun bedeni ve bilinci katledilerek yok edilse bile- anlatıcı zaten bir Kavindra'nın şiirlerinde yaşamaya devam edecektir.

Camus, *Sisifos Söyleni*'nde idamlığın ölüme karşı bir direniş içerisinde olduğunu belirtir. Onun bu başkaldırısı hayatına gerçek değerini vermektedir. İntihar eden ise idamlığın tam karşıtıdır. İntiharda bir boyun eğiş ve kabullenme söz konusudur.<sup>1834</sup> Bu boyun eğiş ve kabullenmeyi Marmara'nın **Savrulan Beden** isimli şiirinde de görebiliriz:

Pek az zamanı kaldı bu zora koşulmuş bedenimin,  
Olduğum gibi ölmeliyim, olduğum gibi...  
Tüy, kan ve hiçbir salgıyı düşünmeden,  
Kesmeliyim soluğumu doğmuş olmanın!

Nasıl da biçilmiş kaftan ölüm  
bu solgun yürek için.  
Sevinçlerle sevinçleri bağlamayan zaman bir.,  
bir boz köprü ve onun dayanılmaz gölgesi.

Yitiyor işte gözardı edilen bedenim,  
Olduğum gibi ölmeliyim, olduğum gibi...  
Dost, ana baba ve hiçbir umudu düşünmeden

---

<sup>1832</sup> Toby Clark, *Sanat ve Propaganda*, trc. Esin Hoşçusu, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2011, s. 90'dan naklen: Şefik Özcan, *Olaylar ve Durumlar Arası İlişkisel Eşitsizlik*, (sanatta yeterlilik eseri çalışması raporu), Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Ankara, 2013, s. 49.

<sup>1833</sup> Carl G. Jung, "Bilinçdışına Giriş", Carl G. Jung, a.g.e., ss. 81- 82.

<sup>1834</sup> Albert Camus, "Uyumsuz Özgürlük", Albert Camus, a.g.e., s. 68.

Doğramalıyım bu tiksiniç vücudu beynimle!

Bilir miydim yaklaşan karanlığı daha önceleri,  
Son verilebilir yaşamın benimki olduğunu?  
Şendim, şendim ben,  
Kahkaham insanları ürkütürdü!

Zamanı azaldı artık, zorlanmış bedenimin,  
Olduğum gibi ölmeliyim, olduğum gibi...  
Aşk, bağ ve hiçbir utkuyu düşünmeden,  
Kalıvermeliyim öylece kaskatı!<sup>1835</sup>

Bu şiir varoluşçu psikanalizin perspektifinden ele alınacak olursa bir yüzleşmedir. Varoluşçu psikanaliz için bireyin gelecekle ilgili tasarımları çok önemlidir. Varoluşçu psikanalizde bilhassa gelecek üzerinde durulur. Zaman psikolojik görüntünün odağına oturtulduktan sonra geleceğin şimdi ve geçmişin aksine bireyler için başat zaman modeli olduğu savlanır. Bu sav, “geçmiş ve şimdiyi silmek” anlamına gelmemelidir. Geçmiş bilebilmek hayatta olan bir bireyi bu özel an içerisinde kendisini geleceğe doğru tasarlamasıyla mümkündür. Hasta kendisi için en anlamlı ve önemli deneyimlerini anıları temelinde geleceğe ilişkin bir yönelim meydana getirerek hatırlayıp yeniden yaşar. Bu bakımdan geçmişin hatırlanması geleceğe yönelik kararlara bağlıdır. Anılarla ilgili bu durum kavrama ve bilgi için de geçerlidir: “(...) karar bilgi ve kavramadan önce gelir.” Bir kavrama kendiliğinden ortaya çıkmaz, hasta bu kavramayla yaşamak için karar verdiğinde meydana gelir. Fakat kararı veren bireydir. Bireyin kararlarını “otantik bir varoluş” içerisinde verebilmesi içinse geleceğe ilişkin “varlık olasılıkları” ile olduğu gibi “hiçlik olasılıkları” ile de yüzleşmesi şarttır.

May'e göre eğer bir terapist hastasının geleceğindeki başarısızlık olasılıklarıyla yüzleşmesine mani olursa ona hizmet vermemiş olur. Bunun sebebi hastaların “çocukluktan kalma her şeye gücü yeten, koruyucu büyükler imajını” terk edememeleri, bu imajı terapistlerine yükleyip terapistin başlarına gelme ihtimali olan bütün her şeyi gördüğünü düşünüp kendi varoluşlarını önemsemeyecekleridir. Terapilerin büyük bir bölümünde hiçlikle verilen bitimsiz mücadelelere, varoluşsal gerilimin deneyimlenmesi olarak da ifade edilebilen ümitsizlik, endişe ve hayata dair

---

<sup>1835</sup> Nilgün Marmara, “Savrulan Beden”, Nilgün Marmara, a.g.e., ss. 97- 98.



trajik bir duyumsanıya yer verilmektedir. Bu bağlamda birey için daima var olan bir olasılık olan intiharın sembolik bir şekilde yaşanmasında olumlu bir değer olduğu düşünülmektedir. May, bu hususla ilgili olarak bireyin hayatını sonlandırmaya muktedir olduğunu tam manasıyla kavradığı; fakat intihar etmemeye karar verdiği ana kadar kati bir ciddiyetle sonlandırma girişiminde bulunmayacağını belirtir. May'e göre nevroz da kişinin içsel merkezi ve varoluşunu korumak üzere başvurduğu bir yöntemden ibarettir. Hasta, semptomları varoluşunun merkezliliğini tehditlerden korumak için kullanır, semptomlarla dünyanın sınırlarını gerektiği kadar büzer. Dünyanın kalan parçası, hastanın onu kendi güçlerine göre yaşaması için yeterlidir. Hastanın istediği “otomatik bir iyileşme” değildir; o, varoluşundaki öteki koşullar ve dünyasıyla ilişkisi farklılığa uğrayıncaya değin kendi nevrozunu bırakmayacaktır. Dolayısıyla nevroz bir uyum başarısızlığı değildir de bir uyum yöntemidir. Burada mesele onun çok başarılı bir uyum yöntemi olmasıdır.

Nevrozu “eksiltilmiş bir dünyaya uymanın bir yolu” olarak ifade edebiliriz. O, aynı zamanda içerisinde kişinin yaratıcı gizilgücünün bulunduğu yaratıcı bir faaliyet” olarak da görülebilir. Fakat bu gizilgücün kişinin problemlerinin üstesinden gelme sürecinde bir şekilde yapıcı bir alana yönltilmesi gerekir. Nevroz aynı zamanda bir duruma uyum sağlamak için başvurulan yaratıcı bir yoldur. Ne var ki nevrozikler kendilerine ait tutarsız merkezlerini kaybetmekten endişe duydukları için dış dünyaya açılmayı reddederler ve kendilerini kasıp dış dünyadan geri çekmelerinin sonucu olarak da onların dünya alanları ve reaksiyonları kısılır ve gelişmeleri durur. Ya da tam tersi ötekilere katılan benlik onlarla özdeşleşirken varlığı tamamen boşalır, dağılıp yok olur.

May, kişinin ötekiyle buluşmasını “karşılaşma” sözcüğüyle vermiştir ki bu sözcüğün anlam alanında yer alan “karşı karşıya olma” durumu insanın varoluşunun bir gerçeği olan suçluluk ve kaygı duygularıyla yüzleşmeyi gerektirmektedir. Tabii, varoluşsal mahiyetteki bu suç ve kaygı nevrozik suç ve kaygıdan farklıdır. Bunlardan ikincisi birinciyle yüzleşmemekten kaynaklanmaktadır. May, psikoterapinin amacı ve yönteminin bireyin kendisini “dolaysız bir an” içinde o olgu başından geçen veya

başına gelen birey olarak aşmasına imkân veren, öz bilincini yaratmasına yönelik olması gerektiğini belirtir. Birey, kendi dünyasını yaşayacaktır; burada kendi sorunlarıyla ilgili olarak yalnızca burayı kendisiyle olan ilişkileri bağlamında yakalayabilirse bir şey yapabileceklerdir. Onun öz varlığını olumlayabilmesi buradaki kendisine karşı tavır alıp buradaki kendisini reddedebilecek bir aşamaya gelirse mümkün olur. Bu bağlamda bireyin kendi bilincine varıp kendini bulmasının, gelişmesinin önkoşulu şudur: “Ölümlerle (insanın kendi varlığının hiçbir yankısını bulamadığı bir dünyayla) yüz yüze gelebilme yetisi (cesareti)”

İşte Varoluşçu psikanalizin merkezinde intihar sembolü ile ölümlerle yüzleşebilme yetisi yer almaktadır. Kişinin kendi yokoluşuyla yüz yüze gelmesi, hayatın trajik yönünün deneyimlenmesi demektir. Kişi, varlık alanının âdeta bir sis gibi kaplayan hiçlik ile karşı karşıya gelerek istemine, beklentisine, gayretine rağmen varlığın yokluğa sürüklenmesine karşı “hiçlik bulutu” içerisine yepyeni bir varoluşsal alan meydana getirmek üzere dalabilir. Bu hâl, “tekrar- doğma” ve “kısımî bir ölüm” olarak sembolik bir şekilde karşımıza çıkmaktadır.<sup>1836</sup>

*Savrulan Beden* şiiriyle Marmara intiharı sembolik olarak yaşayarak kendi yokoluşu ile yüzleşmiştir. Bize göre bu şiir geleceğe ilişkin bir sinyal değil de bir yüzleşmedir. Onun *Güve* şiirinin son ünitesinde de ölümlerle yüzleşme; ölümü tanıma, anlama isteği ile hayattan, sorunlardan kaçış söz konusudur:

Hiç sabahları ve altında yumuşak devinimi  
Bu kadar yakın başının ,  
Dur dingin orada  
ve her yerde  
Sevgili küçük ölüm  
Dur ayaklarının altını anlayalım,  
Kaşlarını, eksik kalan yerlerini,  
Karlar kraliçesini ev içlerinin ,  
Tarihin sonsuz noktalama işaretlerini de...  
Kaçalım kalık çalığışundan ve daha nelerden,  
Ülkemizin kırmızı kayığıyla,  
O döker yine suçunu,  
Örtse de sisle ayıbını gece!<sup>1837</sup>

<sup>1836</sup> Alper Oysal, “İkinci Basıma Sunuş”, Rollo May, a.g.e., ss. 12- 15.

<sup>1837</sup> Nilgün Marmara, “Güve”, Nilgün Marmara, a.g.e., s. 120.

İnsan ölümün kendisine yakınlığı karşısında soğukkanlı ve cesur olmalı; ölümle yüz yüze gelmek onu korkutmamalıdır. En önemlisi de ölümü kabullenerek hayata bağlı kalabilmektir:

Oysa ne kadar kendinden emin gece! Gören bir yetişkin... sürekli yenileyen ve yenilenen, ölümü unutmadan yaşama tutkun dinginliği genişletirerek her an duyumsatan...<sup>1838</sup>

*Gecenin Güveni* isimli bu şiirde kişileştirilen Gece; Stoacı bir bilgeye, Nietzsche'nin doğrulara dayanabilecek kadar güçlü olan erdemli insanına ve Camus'un uyumsuzuna benzemektedir. Böyle bir insanı üzen tek şey ölümüyle sevdiklerine acı vermek olacaktır:

Ölüm dönmüş eve  
Ağulu güllerden  
iki memesiyle.  
Kan damlıyor  
kan  
uçlarından

-Dingin bir uykunun  
İlk belirtisi-

Benim yalnız bakışım  
herhangi bir gökkuşağının  
çözülüp düşmesine tutkun.  
Masum bir dileğini izler  
Yeğin bir kasırganın:

Yas olmasın!

Yas olmasın!<sup>1839</sup>

Ölüm, anne bedenine-“dölyatağındaki çabasız varoluş” durumuna- geri dönüştür<sup>1840</sup>. Marmara'nın şiirlerinde genellikle bu dönüş olumlanır. Örneğin *Mavi Gül Tadı*'nda ondan “yumuşak kesinlik” diye söz edilir. Bu şiirdeyse bir istisna olarak ölüm söylencelerde ve korku filmlerinde karşımıza çıkan “canavar anne” figüründedir. Onun zehirli güllerden iki memesi vardır ve memelerinden de kan damlamaktadır. Canavar anne bu yönüyle söylencelerdeki “zehirli çiçek” figürünü

<sup>1838</sup> Nilgün Marmara, “Gecenin Güveni”, Nilgün Marmara, *Metinler*, s. 7.

<sup>1839</sup> Nilgün Marmara, “Aile”, Nilgün Marmara, *Daktiloya Çekilmiş Şiirler*, s. 104.

<sup>1840</sup> Engin Geçtan, “Ön Söz”, Otto Rank, *Doğum Travması*, İstanbul: Metis Yayınları, 2001, s. 9'dan naklen: Baki Karakaya, “Psikanalitik Baba Merkezli Dünyanın Gelişimi Üzerine”, 11.11.2013, <http://www.sosyalbilimlerkursusu.com/le-roi-est-mort-vive-le-roi---1.html> [16.06.2014].

çağrıştırmaktadır. Bu figür, söylencelerde çoğunlukla bedeninde gizli bir zehir veya silah bulunan, âşıklarını da evlendiği ilk gecede öldüren güzel bir kadındır. Franz onu erkeğin kişiliğinde yer alan olumsuz animanın<sup>1841</sup> bir ortaya çıkış şekli olarak açıklamış, onun tahripkâr dokundurmalarla her şeyi değersizleştirdiğini belirtmiştir.<sup>1842</sup> Onun gibi ölümün de değersizleştirici, anlamsızlandırıcı bir yönü vardır.

Ölüm, maddî olan her şeyi tahrip ederek onların anlamını kaybetmesine, değersizleşmesine neden olur. Burada ölümü zehirli dikenleri olan, rengini insanların kanından alan bir gül ağacı olarak da düşünebiliriz. Bu, *The Guardian* isimli korku filmindeki ölümcül ağaç anaya benzeyen bir ağaçtır. Filmde bir dadının sorumluluğunu aldığı bebekleri ormandaki canlı bir ağaca kurban etmesi anlatılır. Dadı, “dolaylı bir anne” , “parçalanmış bir arketipik figür” konumundadır. Ağaç ise güç bakımından onun üzerindedir; onun gibi “annenin yerini tutan” , fakat ondan çok daha güçlü olan bir “arketipik imge” konumundadır. “Fraktal ana arketipi” , “kötü ana arketipini” bebekleri kurban ederek besler. Ağaç işlevsel yönden çocuklarını yiyen, sonra dışkılayarak tekrar doğuran “mitolojik ana” gibidir. Ama onun ölümcül yönü ön plandadır.<sup>1843</sup>

Şiirin ikinci ünitesinde de ölüme korkutuculuk yüklenmiştir, hatta bu üniteden hareketle ilk ünite de ölümü niçin bu kadar korkutucu olarak betimlediği izah edilebilir. İkinci ünite de ölüm, derin uykuya dalmadan önce görülen korkunç bir karabasan olarak düşünülmüştür. Yâni burada ölüm hayatın ötesinde yer alan bir dünya değildir de hayattan onun ötesindeki dünyaya geçiş sürecinde yaşanan

---

<sup>1841</sup> Jung’a göre erkek psişesinin kadın yönü anima, kadın psişesinin erkek yönü ise animus arketipidir. Kadın ve erkeğin birbirlerini daha iyi anlamaları için, birbirlerine ait özelliklere sahip olmaları gerekir. Kişinin kendi cinsiyetine ait olup kendi cinsiyetinin belirgin özelliklerini yansıtan ve kendi cinsiyetinden olan kimselerle ilişkilerini belirleyen arketip ise gölgedir. Bkz. Elif Genç, *D.H. Lawrence’ın Oğullar ve Sevgililer (Sons and Lovers), Gökkuşluğu (The Rainbow) ve Aşık Kadınlar (Women in Love ) Adlı Eserlerindeki Karakterlerin Psikanalitik Kuram Bağlamında İncelenmesi*, (yüksek lisans tezi), Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara 2008, s. 13, [http://www.belgeler.com.tr\[16.07.2012\]](http://www.belgeler.com.tr[16.07.2012]).

<sup>1842</sup> M. L. von Franz, “Bireyleşme Süreci”, C. G. Jung, a.g.e., s. 179.

<sup>1843</sup> Tan Tolga Demirci, “Korku Sinemasında Bir Arketip Figürü olarak Anne” , 26 Aralık 2008, <http://surrealismus.blogspot.com/2008/12/korku-sinemasnda-bir-arketip-figr.html> [17.06.2014].

deneyimdir. Karabasanın uyku ile uyanıklık arasında görülmesi gibi ölüm de bir ara aşamada deneyimlenmektedir. İkisinin bir diğer ortak özelliği de insana sıkıntı vermeleridir. Ölümün sıkıntı verici bir deneyim olması Rank'ın kuramından hareketle açıklanabilir.

Rank, ana rahminde geçirilen rahat bir dönemden sonra girişim ve çabayı zorunlu kılan doğum sonrası şartlara geçişin bebekte çok büyük bir dehşet uyandırdığını ve bu dehşetin de ruhsal yönden en sağlıklı kişilerde bile her daim mevcut olan “ ‘birincil kaygı’nın kökeni” olduğunu ileri sürmüştür. Rank’a göre insanın ana rahmindeyken geçirdiği kaygısız dönem onun dünyaya gelişinden itibaren bu dönemi kaybetmenin ve tekrar bulmaya çalışmanın kaygısına yol açar. Hayat insanın kendisini suçlu hissetmesine neden olur. Zira yapmak zoruna kaldığı seçimler ona her zaman bir sorumluluk yükler ve ne zaman yeni bir değer edinse başka bir değerini kaybeder. Ondaki kaygı durumu her daim tekrarlar. İnsan esasında bu kaygıdan kurtulmak için hayatını sürdürür. Bu sürdürme eğilimi aynı zamanda geride kalmış ürkünç bir acıdan daimî bir kaçış doğrultusunda gelişir. İnsanı şu iki şey çok büyük bir ikilemde bırakmaktadır: “anne karnına geri dönmek (rahatlama)” ile “dönüşteki acı (doğum kaygısı)”.<sup>1844</sup>

Bütün insanlar bağımlılık- bağımsızlık veya boyun eğme- kendi yönünü kendi belirleme eğilimlerinin sebep olduğu çatışmayla doğar. Kişinin bağımsız bir insan olmak için verdiği mücadele hayatın özüdür. Rank'ın “ölüme ulaşma isteği” olarak da yorumladığı “dölyatatağında çabasız varoluşa dönme eğilimi” ise bu mücadelenin karşıtıdır. Bundan dolayı ayrılık ve birleşme hayat ve ölümle anlamdaştır. Kişiyi bağımsızlığa doğru attığı adımlar ürkütür, bireyselliğini kaybederek çevrenin hakimiyeti altına girmekse çaresiz hissettirir. İki durumda da kişi kendisini suçlu hisseder. Ya kendisine ya da çevresine ihanet etmenin suçluluğu içindedir.<sup>1845</sup>

Kişi yalnızca çocukluğuna değil ondan çok daha öncesine dayanan bir kaygıyla hayatını sürdürür. Onun hayatını geri dönüşün ölümle mümkün olduğu

---

<sup>1844</sup> Baki Karakaya, a.g.m.

<sup>1845</sup> Engin Geçtan, “Ön Söz”, Otto Rank, *Doğum Travması*, İstanbul: Metis Yayınları,2001, s. 9’dan naklen: Baki Karakaya, a.g.m.

düşüncesiyle sürdürmesi ise çaresizliğinin ne denli büyük olduğunu göstermektedir. Geri dönme ve kaçma eğilimleri, birbirine karşıt bu iki eğilim kişi üzerindeki etkisini onun hayatının tamamında “çeşitli şekillerde bir adaptasyon sağlama olgusu olarak” gösterir. Bu süreçte ölüm istenmeyen bir şeydir. Kişi kendisini öldürme girişiminde bulunmaz; çünkü ölüm geri dönüş sürecinde yeniden aynı güzergâhtan geçme duygusu verecektir. Bu, bir bakıma ana rahmine geri dönme isteğinin ölümle beraber, ana rahminden dünyaya ilerlerken duyumsanan acının yinelenmesi düşüncesininin yol açtığı bir korkudan kaynaklanmaktadır.<sup>1846</sup>

Rank, “Anlaşılan, ilksel kaygının tekrarlanma tehdidi geri dönme çabasının yolunu kesmeseydi, insan ilksel nesneden acı veren ayrılışa hiç dayanamayacak, ikame olarak gerçekliğe uyum sağlama işini hiç başaramayacaktı.”<sup>1847</sup> der. Bu bağlamda kişinin gerçekliğe adaptasyonu istek şeklinde tezahür eden geri dönüş çabasının bastırılmasında etkisi bulunan ilksel acıyı yeniden deneyimleme durumunun bir neticesidir. Ölümü kişide bir dehşet uyandırır.<sup>1848</sup> Bu yüzden korkunç bir karabasan gibidir. Fakat anlatıcının ölümü olumsuzlamasının asıl sebebi bu değildir. Kâbus, eninde sonunda atlatılır ve onun yerini bir dinginlik alır. Ölümcül hastalığın pencesinde olan bu kişiyi endişelendiren, huzursuz eden ölümüyle yakınlarına acı vermektir. Zira bilir ki çok sevdiği insanların ölümünü görerek yaşamaya devam etmek ölmekten daha zordur.

Kendini öldürme girişiminin cesaret gerektirdiğini düşünen insanlar vardır. Söz gelimi Pavese, bu girişimi cesurca bir eylem olarak görür. 18 Ağustos 1950’de tuttuğu günlüğüne “Bütün gerekli olan, biraz cesaret.” diye yazar ve onu “Sözler değil. Eylem. Artık yazmayacağım.” diyerek sonlandırır<sup>1849</sup>. Sekiz gün sonra da hayatının son eylemini gerçekleştirir. Oysa ölüm kolay olandır, asıl zor olan ve cesaret isteyen yaşamaktır. Şahinkaya’nın *The Misfits*’inde asıl isyen eden Flamenko

---

<sup>1846</sup> Baki Karakaya, a.g.m.

<sup>1847</sup> Otto Rank, *Doğum Travması*, İstanbul: Metis Yayınları, 2001, s. 157’den naklen: Baki Karakaya, a.g.m.

<sup>1848</sup> Baki Karakaya, a.g.m.

<sup>1849</sup> Cesare Pavese, *Yaşama Uğraşı (1935- 1950)*, trc. Cevat Çapan, İstanbul: Can Yayınları, 2011, s. 416.

yapan kadındır; çünkü hayatta olduğu için onun acısı çok daha derindir. (Resim 21)

Arthur Miller'in yönettiği *The Misfits* (*Uygunsuzlar*) filminden esinlenerek yapılan bu resimde dans eden iki kadın figürü dikkat çeker. Bunlardan ön planda olan Marlyn Monroe'dur. Onun *The Misfits* filminde de resimdekine benzer bir dans sahnesi vardır. Roslyn Tabor(Marlyn Monroe) üzerinde siyah bir elbiseyle dans eder. Arka planda ise esmer bir kadın flamenco yapmaktadır. Birbirinden farklı bu iki kadının dans etmek dışında ortak bir özelliği daha vardır: üzgün olmaları.

*The Misfits*'te eski bir kovboy olan Gay Langland (Clark Gable), Roslyn'e "Niye bu kadar üzgünsün ki?" diye sorar. Öte yandan oyuncu gerçek hayatta da üzgündür. Zor bir hayatı olmuştur. Gayrı meşru bir çocuk olarak dünyaya gelmiş, annesi onunla ilgilenmemiş; farklı çiftler tarafından evlat edinilmiş, yetimhanelerde kalmış ve bu süreçte de cinsel istismara uğramış; âdet sancıları çok şiddetli geçmiş; üç kere evlenmiş ve bunların üçünü de yürütememiş; sinemada bir seks objesi olarak başarıyı yakalamış, Holywood'un ataerkil sistemi ona hiçbir zaman anlayış göstererek, cinsiyetinden ve cinselliğinden bağımsız bir muameleyle yaklaşmamış; kısacası hep insanlık dışı tavırlara maruz kalmıştır.

Çocukluğu boyunca anne ve baba sevgisi görmeyen Monroe ilk defa makyaj yaptığında "Bu benim ilk kez kendimi seviliyor hissettiğim andı, daha önce kimse saçımı ve yüzümü fark etmemişti." demiştir. Aslında kumraldır; ama saçlarını sarıya boyatmış; güzel ve aptal bir sarışın olarak, cinselliğini öne çıkararak, böyle bir imajla ünlü olmuş ve güce kavuşmuştur. Film yıldızlığının zirvesindeyken "İnsanlar beni görmek için deli oluyorlar. Onlara bakınca, annesinin dahi görmek istemediği o küçücük kızı, kimse tarafından sahiplenilmediğim yılları hatırlıyorum. Beni şimdi görmek isteyen insanları cezalandırarak müthiş bir haz duyuyorum (...)" demiştir. O yıllarda silahı kendisine doğrulttuğunun farkında değildir. Cinselliğini bir silah olarak kullanmak istemediğindeyse artık çok geçtir; bu defa sistem ona izin vermemektedir. Beyaz kadın cinselliği; sarışınlık, özellikle platin sarışınlığı ise pırıltılı maddî zenginliği simgeler. Sarışın, beyaz kadını vazgeçilmez kılan sebeplerden biri de

budur.<sup>1850</sup> Resimde de Monroe beyazlığı ve sarışınlığıyla dikkat çekmektedir. Cinselliğini kullanarak üne ve maddî zenginliğe kavuşmuştur; ama mutsuz olmuştur.

Deniz Tansel, *Marlin Marlin* isimli makalesinde onun hayatını en iyi özetleyen sözcüğün “acı” olduğunu belirtir. Aslında o aptal değil zeki ve kültürlü bir kadındır; fakat kendi olamamıştır. “Eğer kendim olamıyorsam, başka biri olmanın ne anlamı var ki?” diye yakınarak acılara tahammül etmek için kendisini kandırmayı öğrenmek zorunda olduğunu dile getirmiştir. Aslında sisteme yenilmemek, hayatta kalmak için çok mücadele etmiştir. “İnsan genç ve sağlıklıysa, pazartesi intihar etmeye karar verebilir ama Çarşamba yine gülebilir.” diyerek her düşüşünün ardından tekrar ayağa kalkmaya çalışmıştır. Ne var ki son filmi *The Misfits*’ten sonra daha fazla direnecek gücü kalmamıştır. Onun “Bütün kapılar yüzüme kapanmış gibiydi. Her şeyin dışında kaldığım duygusu içindeydim. Yapabildiğim tek şey, her şey hakkında hayal kurmak,miş gibi davranmaktı.” sözü hep kendisinden ve gerçeklerden kaçmaya çalıştığını göstermektedir. Bunun sonucunda alkol ve hap bağımlısı olmuş ve bağımlılıkları da onun sonunu hazırlamıştır.<sup>1851</sup> Onunkisi bir isyan değil; bir kaçış, vazgeçiş ve tükeniştir.

Arka plandaki kadına gelince onun en dikkat çekici yanı flamenko yapması ve kırmızı giyinmesidir. flamenco sanatının öncelikli unsuru ve özü cante(şarkı)’dır. cante’ler çoğunlukla gitar ve doğaçlama dans eşlik eder. üç sınıf flamenko vardır. Cante grande (büyük şarkı) ya da cante jondo (derin şarkı) bunların arasında en ağırbaşlı olanıdır; ölüm, keder, din konularını işler. Cante grande gibi dokunaklı fakat daha az ağırbaşlı, genellikle Doğu müziğinden etkiler taşıyan flamenkolar da vardır. Cante chico (küçük şarkı) ise en hafif türdür; aşk, kırsal yaşam, eğlence konularını işler.<sup>1852</sup> Pek çok cante ağıt biçimindedir<sup>1853</sup>. Bize göre resimdeki esmer kadının dansı da kaybettiği sevdikleri için bir ağıt olarak düşünülebilir.

---

<sup>1850</sup> Deniz Tansel, “Marlin Marlin”, <http://cinnet.org/cinaynalar/marlyn.php> [17.06.2014].

<sup>1851</sup> Deniz Tansel, a.g.m.

<sup>1852</sup> Emma Martinez, *Flamenco*, Mel Bay Publications, London 2003, p. 19-20’dan naklen: Berk Gürman, “Flamenko Tarihçe”, <http://azuldernek.com.tr> [17.06.2014].

<sup>1853</sup> Lola Fernández, *Flamenco Music Theory*, Mel Bay Publications, Newyork 2005, p. 32’den naklen: Berk Gürman, a.g.m.



Flamenko bir bütün olarak enstrümental müzik, şarkı ve dansın yer aldığı bir grup icrasındır ve kendisine katılanların tamamına doğaçlama yapma imkânı verir. Dolayısıyla onun “oldukça direkt, oldukça içten” olduğu söylenebilir. Mesajı da insan oluşa ilişkin bütün hâl ve duyguların- aşkların, hastalıkların, heyecanların, mücadelelerin-mesajıdır.<sup>1854</sup> Dolayısıyla resimde Flamenko, esmer kadının Monroe’nun tersine kendi olarak var olduğunu göstermektedir. Bu kadın kendisinden ve gerçeklerden kaçmak yerine kendisi olarak gerçeklerle yüzleşmeyi seçmiştir.

Flamenko geleneğinin modern akımlara taşıdığı en değişik yönlerinden birisi de kırmızı renge düşkünlüğü olmuştur. Flamenko dansçı kostümlerinde, kafelerinde, hatta bu gelenekle özdeşleşmiş bütün mekânlarda kırmızıyla karşılaşmak mümkündür. Flamenkoyu temsil eden bütün unsurlarda Flamenko icracılarıyla dinleyicilerin, izleyicilerin kırmızıyla o kadar bütünleşir ki bu renkle müziğin dışındaki pek çok yerde de karşılaşılabilir.<sup>1855</sup> Jason Webster’in bir İspanya anısından:

Akşamüstüydü. Juan’ın kırmızı dairesinde otuyordum; duvarlar kırmızı, kırmızı sandalyeler, kırmızı masa, kırmızı pencerelerden sarkan kırmızı perdeler. “Kırmızı flamenkonun rengidir,” dedi. “Tutkunun rengidir.” Kırmızı çaydanlıktan kırmızı fincanlara kahve doldurdu, kırmızı saplı kaşıklarla karıştırdık. Koridordan yatak odalarına, banyoya kadar her şey kırmızıydı. Yalnızca tuvalet kâğıdı pembeydi.<sup>1856</sup>

Resimde de esmer kadının giydiği elbisenin kırmızı rengi onun tutkusunu- içindeki yaşam ateşini- simgeliyor olabilir, aynı zamanda kırmızıyla onun hayatta oluşu arasında da bir ilgi kurulabilir. Kırmızının Hint felsefesinde, tasavvufta ve Divan şiirinde varlık âlemini temsil ettiğini, aynı zamanda Hint felsefesinde varlığı hareketlendiren bir güç olduğu<sup>1857</sup> üzerinde daha önce durmuştuk. Beyaz renk, nötralize durumdayken kırmızı devingen bir renktir<sup>1858</sup>. Devingenliği dolayısıyla da

---

<sup>1854</sup> Berk Gürman, a.g.m.

<sup>1855</sup> Ali Korkut Uludağ ve Hasan Arapgirlioğlu, “Flamenko Sanatının Tarihsel Süreci İçerisinde Farklı Müzik Türleri ve Kültürleriyle Etkileşimi”, s. 499, <http://www.newwsa.com.tr> [18.06.2014].

<sup>1856</sup> J. Webster, *Flamenko’nun İzinde*, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2004, s. 40’tan naklen: Ali Korkut Uludağ ve Hasan Arapgirlioğlu, a.g.m.

<sup>1857</sup> René Guenon, *Yatay ve Dikey Boyutların Sembolizmi*, trc. Fevzi Topaçoğlu, İstanbul: İnsan Yayınları, 2001, ss. 37, 40’tan naklen: Ali Yıldırım, “Renk Simgeçiliği ve Şeyh Galip’in Üç Rengi”, s. 10.

<sup>1858</sup> Ali Yıldırım, a.g.m., s. 11.

eylem rengi olarak da kabul edilmektedir<sup>1859</sup>. Sinir sistemi üzerinde güçlendirici, yükseltici bir tesiri olan bu renk irade gücü ve cesareti de temsil eder<sup>1860</sup>. Dolayısıyla resimde dikkat çeken kırmızı ve beyaz renkler birbirine karşıt iki hâli de temsil etmektedir. Beyazlığıyla dikkat çeken Monroe ataerkil sistemin etkisizleştirilmiş kadınıdır. Flamenko yapan, kırmızı elbiseli kadınsa mücadelecisi ve isyankârdır. Kadının elbisesi saf bir kırmızı değildir, onda siyahlıklar da göze çarpar. Flamenko dünyasında bu iki güçlü renk gücü, özgürlüğü ve başkaldırıcıyı simgeler. “Flamenko sanatını oluşturan mücadele, zorluk, öfke, isyan renkleridir.”<sup>1861</sup>

Kişinin yakınlarının ölümünü görüp de yaşamaya devam etmesi çok zor bir şeydir. *Huzur*'daki Mümtaz'ın da hayatı tanık olduğu ölümlerle altüst olur. Onu en çok sarsan ölüm arkadaşı Suat'ınki olur. Suat âsi bir karakterdir; değerlerini kaybetmiş, nihilizme düşmüştür. Bir tartışma sırasında söyledikleri şu sözler insan olmanın ağır yükünü taşıyamadığını göstermektedir:

Mümtaz hep aynı çocuk sesiyle sordu:

–Sen inanmıyor musun?

–Hayır, yavrucuğum inanmıyorum. Bu saadetten mahrumum. İnansaydım mesele değişirdi. Bilsedim ki vardır, insanlarla hiçbir davam kalmazdı. Yalnız onunla kavga ederdim. Ve zannedirdim ki bana hesap vermeğe mecbur olurdu. Gel, derdim gel, yarattığın mahlûklardan birisinin derisine bir an gir. Benim her gün yaptığımı yap. Bir tanesinin hayatını yirmi dört saat yaşa! Pek bedbahtına gitmene lüzum yok. Senki yaratıcısın, bilmemen, anlamaman kabil olmaz. Onun için herhangi birinin derisine gir. Ve kendi yalanını bir an bizimle beraber yaşa. Yirmi dört saat bu bataklıkta küçük susuzlukların kurbağası ol!

İhsan güldü:

–İyi ama, bütün bunları ancak inanan söyleyebilir. Sen pekâlâ inanıyorsun! Hem hepimizden fazla!

–Hayır, inanmıyorum. Yalnız hakikaten inananın kafasıyla düşünüyorum. Başımı salladı, ve hiçbir zaman inanmıyacağım da. Ben yerde romatizmadan ölmeği tercih ederim.<sup>1862</sup>

Suat, nihilizminin üstesinden gelemez ve sonunda canına kıyar. Sistemin merkezindeki saatin mekanizmasının bozulup her şeyin alt üst olduğu bir dönemin kaosu ve belirsizliği içinde “yalan ve hileyle, entrika ve kurnazlıkla beslenen, kendisi

<sup>1859</sup> Martin Lings, *Simge ve Kökenörnek*, trc. Süleyman Saha, Ankara: Hece Yayınları, 2003, s. 46'dan naklen: Ali Yıldırım, a.g.m., s. 11.

<sup>1860</sup> Ali Yıldırım, a.g.m., s. 11.

<sup>1861</sup> "AZULMAVİ" Endülüs Kültürü Flamenko Derneği, "Lotus Çiçeği ve Felsefemiz", <http://azuldernek.com.tr> [18.06.2014].

<sup>1862</sup> Ahmet Hamdi Tanpınar, *Huzur*, [t.s.] , [y.s.], ss. 266- 267.

olmaktan çok başarılı imajı kurmakla ve bu kurguyu oynamakla varolan insan. Becerikli, becermiş insan.” tasarımına ve bu tasarımın somutlaştığı kişilere karşı durdu ve karşı durdukları tarafından da yenilgiye uğratıldı. Bu yüzden delirdi ve deliliğinin de kendisini avucunun içine almasına izin verdi. Sonunda deliliğinin içinde eriyip gitti.<sup>1863</sup> Mümtaz ise deliliğini kontrol altında tutmayı başarabiliyordu. Benimle gel, seni kurtarayım diyen Suat’ın hayaletine hayır diyebilecek kadar dirençliydi:

Mümtaz kollarını sarkıttı.  
–Zalim olma Suad, dedi.. Çok ıstırap çektim.  
Suat tekrar o geniş kahkahayla gülmeğe başladı.  
–Peki, öyle ise haydi gel, seni kurtarayım.  
–Gelemem, yapacağım işler var.  
–Hiçbir şey yapamazsın! Benimle gel. Hepsinden kurtulursun. Bunlar senin taşıyamayacağın yükler...  
Mümtaz, yolun ortasında bir daha durdu ve Suat’a baktı:  
–Hayır, dedi. Ben yükümün derecesinde yükselebilirim. Yükselsemezsem altında ezilmeğe razıyım. Fakat seninle gelemem.  
–Geleceksin!  
–Hayır, alçaklık olur.  
–Öyle ise kal mezbelende...  
Suad kollarını açtı ve onun yüzüne şiddetle vurdu. Genç adam sendeliyerek yere düştü.  
Kalktığı zaman yüzü gözü kan içindeydi. Bununla beraber yüzünde garip, çok ince bir tebessüm vardı. Yan pencerelerden birinde bir radyo Hitler’in o gece verdiği hücum emrini tekrarlıyordu. Bütün macerayı unutmuştu.<sup>1864</sup>

Asıl zor olan Mümtaz’ın reddedişiydi. Mümtaz varoluş sorumluluğundan kaçmak yerine onu üstlenme cesareti gösterdi.

#### 4.1.2.Hayat

Marmara için en başta insanın hayata gözlerini açması çok büyük bir trajedidir. Şair, *Kopuş Beklentisi*’nde insanın dünyaya gelişini yüksek bir yerden düşerek paramparça olmak imgesiyle ifade etmiştir:

Tümden şaşkınlık olacak vardığımda  
yeryüzüne.  
Toprak, soytarı üyelerine karşın kucaklayacak  
bedenimi.  
Şekilsizliğim su bakışıyla

<sup>1863</sup> Yücel Kayıran, “Şiir Neden Olanaklıdır Hâlâ?”, Yücel Kayıran, a.g.e., ss. 190- 19, 194.

<sup>1864</sup> Ahmet Hamdi Tanpınar, a.g.e., ss. 355- 356.

sınırlanacak zengin bir örgüde.  
Kaygı uçuk bir renkte duraklayacak,  
dolaysız güneş sakınımı silecek, oyuklarıma  
gizlerini dizerken.  
Can çekişirken belitler konutlar çöplüklerde,  
ayak dibinde,  
Geçmiş süngülenirken sonsuz havuzunda özün,  
eşsiz bir hayatı  
devinecek  
Endişeden kaçan küçük bulut,  
Maviden kopup düştüğü yerde.  
SUNU  
Böyle düşün görmemiştim ölgün ve kırık çakılmış kal-  
mıştım/ gelecek zamanlı düşler çatıyordum kapladı-  
ğım şuncacık yerde: / bu ölçümsüz gökyüzünde...<sup>1865</sup>

Dünya çirkinliklerle dolu, rahatsız edici bir yerdir. Gün ışığı bütün bu çirkinlikleri gözler önüne serer:

Günün ilk saatlerinin kırılmalılığı- yeğni rüzgârlarla sakınımının varoluşunu gizlemekte zorlanan küçük gündüz. Sıcaklığın kendinden emin, korkusuz, güçlü soluğunun gecikmeyeceği besbelli şimdiden.  
Gün çarpık bir gülüşle ve alaycı bir tavırla, sezgilerini, böylesine bir başlangıçla dışavuruyor.  
İşte güneş atıklarını yağdırmaya başladı yeryüzüne. Işıklarının kavuruculuğu, kurutuculuğu, tüketme ve yıpratmayı nasıl da kolaylaştıracak. Gölgeleğin yitmesi, varlıkların çizgilerinin belirginleşmesi, artan seslerin vurgun etkisi bu oluşumun seçik göstergeleri.  
Ey, tiksiniç Aydınlık! Kusuluyor senin için, bil!<sup>1866</sup>

*Şeytan'ın İzlenimi* isimli bu şiirde güneşin ışınlarıyla yeryüzüne hayat vermesi zelim bir şekilde dile getirilmiştir; atmık, kusulmak gibi sözcüklerin duygu değerlerinden yararlanarak hayatın iğrençliklerle dolu olduğunu ifade edilmiştir: Eril güneş atıklarıyla(spermleriyle) dişil olan yeryüzü için hayat kaynağıdır. Yeryüzü hayatı kusmaktadır. Aydınlık yeryüzü anlatıcıda olumsuz izlenimler uyandırmıştır. Aynı durum *Fotofobi* şiirinde de söz konusudur:

Yaslı yüreğin gözyaşı yasası  
Nasıl da kaçınılmaz kızkardeş!  
Sabah artı acısıyla  
örtünce karanlığın  
sonsuz olanağını,  
Ses bilmeyen için ne kadar uzak!  
  
Sabah irkiltmez mi kızkardeş?  
Birden ışık...

<sup>1865</sup> Nilgün Marmara, "Kopuş Beklentisi", Nilgün Marmara, a.g.e., s. 16.

<sup>1866</sup> Nilgün Marmara, "Şeytanın İzlenimi", Nilgün Marmara, *Metinler*, s. 8.

Birden çok gerçek...

Gün sızısı artık  
gelecek ağrısı...<sup>1867</sup>

Anlatıcıyı gün ışığı ürkütmektedir. Belki de mesele anlatıcının algılama gücünün ve sezgilerinin diğerlerinden daha gelişmiş olmasıdır. Anlatıcı fazla bilinçlidir. *İncil*'de insanın bilgisi arttıkça acısının da artacağı belirtilir: “Kendimi bilgi ve bilgeliği, deliliği ve akılsızlığı anlamaya adadım,” dediler. Gördüm ki, bu da yalnızca rüzgârı kovalamaya kalkışmış. Çünkü çok bilgelik çok keder doğurur, bilgi arttıkça acı da artar.”<sup>1868</sup> Çünkü bilen insanın farkındalığı artacak, bakış açısı genişleyecek, algılama gücü gelişecektir. “Her şeyi tam anlamıyla algılamak” ise Dostoyevski'nin *Yeraltında Notlar*'ında ironik bir şekilde belirttiği gibi bir hastalıktır:

(...) Tüm içtenliğim ve ciddiyetimle söyleyeyim, böcek olmayı bile istedim şiddetle. Ama ne yazık ki bunu bile başaramadım. Değerli okuyucularım, yemin ederim ki her şeyi tam anlamıyla algılamak bir hastalıktır. İnsanın günlük yaşamı içinde yalın bir anlama gücü, XIX. yüzyıl aydınının anlayış gücünün yarısı, hatta dörtte biri bile yeterlidir. Hele bu insanlar yeryüzünün en duyarsız, en fırsatçı kentlerinden biri olan Petersburg'ta yaşamaktan paylarını almışlarsa, daha azı bile yeter. Eh, kentlerin de fırsatçı olanları, olmayanları vardır. Yâni insanlar sıradan kişilerin ve işini bilenlerin anlayışıyla yetinmelidir. (...)<sup>1869</sup>

Yetinmeyenler ise Şahinkaya'nın *Pramparça, Işıkla Parçalanmış, Işığın Parçaladığı* isimli resmindeki figür gibi paramparça olacaktır. (Resim 22)

Bu resimde ışıklar plastik olarak figürün bütünlüğünü parçalamaktadır; ama figürün bütünlüğü kaybolmamıştır. Figür beklerken kitap okumakta ya da kitap okuyarak beklemektedir. Beklemek ise Marmara'nın *Kıskançlık* şiirinde de dile getirdiği gibi acıdır:

Hiç bitebilir bir acı değil düşsel uçurtmaların zaman dışı boşluklarda salınmasını beklemek, bu tekdüzelik ve sıradan değişimler kuşatmasında. Bir yağmur kuşağında gizlenen çocukluk tutkuları, küçük, yaralı dalgalarla eski sevgilileri çağırıyor. Saklamışlar onlar da; arzu nesnelere biz olduğunu üstelerek, sevginin bir tehdit ve eliaçıklık olarak doğruya yöneldiğini yineleyerek... Şaşkınlık yalnızca bu geriye dönük şimdilenmede; Ah! Onların olmayan mavilere sığınmış delikanlıların dökük saçlarından taşan haz kırıntıları... Artan imgeler yoğunluğuyla kısıtılan durum-saat bu beden! Olanaksızlığın solak bedeni sonsuz

<sup>1867</sup> Nilgün Marmara, “Fotofobi”, Nilgün Marmara, *Daktiloya Çekilmiş Şiirler*, s. 8.

<sup>1868</sup> Ecclesiastes 1: 17- 18, <http://www.sacred-texts.com/bib/wb/trk/ecc.htm> [21.07.2014].

<sup>1869</sup> Fyodor Dostoyevsky, *Yeraltından Notlar*, İstanbul: İskele Yayınları, 2009, s. 10.

eksilenmede; şimdi elleri soğuyor, yalnız yüreği ağlıyor, aç!<sup>1870</sup>

Ama şair yine de *Cam Kelepçeye Evet* şiirinde “Görmek acısı sürsün” der:

Ilık bir süzülüşle  
Geri dön hayat,  
Bırakma yeryüzü salına  
Tünemiş pek kara kuşlar  
Örtsün bakışımı,  
Görmek acısı sürsün  
pencere tutsağının  
Düşsün hayatı suya...<sup>1871</sup>

Abdal, bu şiiri “her şeye rağmen yaşamak isteyen umutsuz bir şairin çılgılığı” olarak değerlendirmiştir. Şair, hayatın bir kelebeğin kanatlarını çırpması gibi “ılık bir süzülüşle” geri dönmesi için ona haykırır. Ne var ki ölümün rengindeki kuşlar şairin bir “pencere tutsağı” olarak yaşadığı hayatı yenilgiye uğratıp suya düşürecektir.<sup>1872</sup>

Marmara'nın *Böyle* şiiri bütün yönleriyle hayatı anlatır. Bu trajik hayatta acılar bitimsizdir. İnsanlar ise samimiyetsiz ve mesafelidir. Onların sevgileri derinlikten yoksundur. Yıldızlarla dolu, ışıklar içinde, gizemli bir gökyüzü vardır. Sevinçler yarım olsa da aşk güzeldir. Ne var ki insanların tenleri kendisini zaman içerisinde gösterecek bir lanete uğramıştır. İnsanlar öyle şeyler yaşar ki bunları ifade etmeye dil yetmez:

Neyi söylemek sözden geride?  
Geceleri böyle eksi imgelerle  
böyle ağlatı başlığı  
karanlık böyle, tersi çardağın!

Neyi söylemek sözden geride?  
Sevgileri böyle duruk ellerle  
böyle görünür yüzeyel  
tekrarlı böyle, gölü acının!

Neyi söylemek sözden geride?  
Yıldızları böyle gedik payları  
böyle göğün gözü tuhaf  
ayla böyle, ruhu örtünün!

Neyi söylemek sözden geride?  
Sevinçleri böyle yarım sunaktan  
böyle söylenir doğuşu güzel

<sup>1870</sup> Nilgün Marmara, “Kıskançlık”, Nilgün Marmara, *Metinler*, s. 26.

<sup>1871</sup> Nilgün Marmara, “Cam Kelepçeye Evet”, Nilgün Marmara, *Daktiloya Çekilmiş Şiirler*, s. 114.

<sup>1872</sup> Göksenin Abdal, a.g.b.p., ss. 13, 20.

akçıl böyle, sesi aşkın!

Neyi söylemek sözden geride?  
Geçmiş mi böyle giz sanrıdan  
böyle bilinir kargışı tende  
her böyle anlatılmaz...<sup>1873</sup>

Marmara, *Yürek Kutupta Tan Vakti*'nde hayatı ılık su metaforuyla ifade etmiştir:

Su ılık burada.  
Yine göç kendiliğindendi,  
Yine gözlerim açık.  
Bu gizli alanda ne görürüm, böylesine  
mavi ve saf, tek başına?  
Ah! Bir oluk geceden acuna yönelmiş,  
Bir ağaç, yeşil çılgılığını aya vuran  
yapraklarıyla.  
Ben, buhar resitalini ya da buzulun  
çağrısını düşlerim.

Göz gözü görmesin, irisler dunsun ya da!  
Ses boğulsun,  
Boyum bu boy kalsın!  
Yüreğim bu çifte olurlukta,  
Ilhın en karşıtı, deli düşmanı,  
Kutup tanının kendisi olmaya ant içerek,  
Dilerse kardan, buzdan bir igloo olsun,  
dilerse eritsin bu vücudu kendi iç şafağında,  
yunsun gök taşında!

Su şimdi aydınlık ve hafiftir,  
Yüzeyi çok karanlıkta solmuş olsa da.<sup>1874</sup>

Divan Edebiyatı döneminden günümüze anasır-ı erbaanın dört esas unsurundan biri olan su akıcılık özelliği dolayısıyla hayatı ifade etmek için kullanılan bir metafor olmuştur<sup>1875</sup>. Şair de içinde olduğu hâli- yaşıyor olma durumunu- suyla anlatmıştır. Çünkü: “ (...)Ne buz gibi katıdır su ne de buhar gibi gaz hâlinededir. Ne sıcaktır ne de soğuk. Ne değiştirilemez bir yapıdadır ne de tamamen elinden kayıp gitmiştir.(...) ”<sup>1876</sup> Şair böyle bir hâl içindeyken “buhar resitalini” ya da “buzulun çağrısını” hayal eder.

<sup>1873</sup> Nilgün Marmara, “Böyle”, Nilgün Marmara, a.g.e., ss. 63- 64.

<sup>1874</sup> Nilgün Marmara, “Yürek Kutupta Tan Vakti”, Nilgün Marmara, a.g.e., ss. 48- 49.

<sup>1875</sup> Hasan Aktaş, *Çağdaş Türk Şiirinde Kozmik Âlem*, s. 277.

<sup>1876</sup> Göksenin Abdal, a.g.b.p., s. 12.

Hançerlioğlu İskandinav tasarımlarında tanrıların buzlu sislerle sıcak buharların, bu iki doğal unsurun karışımından oluştuğunu belirtir<sup>1877</sup>. Buz ve buhar, Kuzey Avrupa mitolojisinde tanrıların ve devlerin doğdukları ve ilk önceleri yaşadıkları yerin karakteristiğidir.<sup>1878</sup> Anlatıcının içinde olduğu hâl kendi sınırlı ve zayıf bedeni için en elverişlisi olan ılık sudur; ama o, güçlü tanrı ve devlerin buzlu, sisli ve kendi zayıf ve sınırlı bedeni için bir o kadar da tehlikeli dünyalarını arzular. Burada yitip gitmek onu korkutmamaktadır. Şiir, Marmara'nın günlüğünde de üzerinde durduğu sınırlı ve zayıf bir varlık olan insanın sınırsız evrene açılma arzusu ile ilgilidir: “Açılmak- açmak. Göğe, yerküreye, suküreye, insanlara, düşünceye, geçmişe, gelecek ve şimdi'ye açılmak... Dünyada yönelik tehdit oklarına hafif bir tebessümle bakmak.(...)”<sup>1879</sup> Aynı zamanda Nietzsche'nin güç istemi, ebedî dönüş ve üst insan idealiyle de ilgilidir.

Güç istemi Nietzsche'nin etiği içerisinde yer alan varlıkbilimsel bir ilkedir. Çoğul ve dinamik bir yapı arz eden benliği dönüştürüp bütünleştirmesinin bir vasıtası işlevindedir. Kişinin gücü kendisine yönelerek bulunduğu durumun üstesinden gelmeye yönelik bir çaba ise asketizimi beraberinde getirecektir; ama bu asketizm ötedünyaya yönelik bir amaç uğruna kendini hayattan soyutlamaya dayanan Hristiyan asketiziminden ayrıdır. Nietzsche'ninkinde benlik “içerisinde farklı içgüdülerin ve duyguların çatışma hâlinde oldukları bir bütün” diye telakki edildiğinden insanın içgüdü ve duygularının baskı altına alınması değil onlara dünyevî bir amaç için düzen verilmesi esastır. İşte Nietzsche'nin etiğinde bu dünyevî amaç, üst insan idealini gerçekleştirmeye yöneliktir. Üst insana gelince “amor fati (kader sevgisi)” onun ayırt edici özelliğidir. Üst insan kendi kaderini sever; yâni olduğu hâlin ebediyen devam etmesini ister. Ama burada söz konusu olan her şeyin kendisini olduğu gibi tekrar ettiği uzay bilimsel bir ilke değildir. Bu nokta, Nietzsche'nin “ebedî dönüş” diye adlandırdığı kişiye bulunduğu hâlin sonsuza kadar süreceğini, eğer hâlinden hoşnut

---

<sup>1877</sup> Orhan Hançerlioğlu, a.g.e., ss. 51- 52.

<sup>1878</sup> Donna Rosenberg, a.g.e., ss. 331- 334.

<sup>1879</sup> Nilgün Marmara, *Kırmızı Kahverengi Defter*, s. 46.



değilse kendisini sonsuza kadar sürmesini istediği bir hâle- üst insana- dönüştürmesi gerektiğini bildirerek sevk eden etik düzenle ilgilidir.<sup>1880</sup>

Nietzsche farklı varoluş tarzları arasındaki hiyerarşi, mükemmeliyet ve niteliği öne çıkarır. Peter Berkowitz bu sebeple onun etiğini “yaratıcı faaliyetlerin bir sıradüzenini kabul eden ve bu sıradüzenin en tepesini, kendini yaratmanın nihai şekli olan, kendini Tanrı yapmayı hedef alan ‘yaratıcı benlik etiği’ ” olarak değerlendirmiştir.<sup>1881</sup>

“Yaratıcı benlik etiği” kişinin kendi yeteneklerini geliştirip kendisini gerçekleştirmesini, böylelikle de doğası ve yaşama alanı dahilinde sahip olduklarıyla hayatını zenginleştirmesini esas almaktadır. Simon May de onun bu yönünü göz önünde bulundurarak onu “yaşamı zenginleştirme etiği” olarak isimlendirmiştir. Burada söz konusu olan kendini gerçekleştirme “Aristotelesçi anlamda” kurgulanmış, açık bir potansiyelin son ve mükemmel bir gerçekleştirme değildir. Nietzsche’ye göre her bireyin kendi potansiyelini kendisine göre gerçekleştirme ve biricik olması dolayısıyla kurgulanmış bir potansiyel söz konusu olamaz. Üstelik benliğin çoğul ve dinamik bir yapıda olması dolayısıyla böyle bir potansiyelin araştırıp bulunabilmesi, bilinebilmesi de mümkün değildir.<sup>1882</sup> Bu bağlamda üst insanın kendini gerçekleştirme “Sokratik anlamda keşfedilebilir bir doğanın gerçekleştirilmesi” ya da Romantik anlamda “geçmişin bir yerlerinde bulunan kaybedilmiş otantik ve orijinal bir doğanın restore edilmesi” olarak düşünülmemelidir. Bu hususta Nietzsche’nin “hakikatin olan bir şey değil yaratılan bir şey olduğu” düşüncesi göz önünde bulundurulmalıdır. Buna göre üst insanın kendisini gerçekleştirme “yeni bir doğanın yaratılması” manasındadır.<sup>1883</sup> Şiirdeki anlatıcı da ılık sudan buz ya da buhar hâline geçip sonunda kutup tanının kendisi olmak; yâni yeniden doğmak, kendi doğasını yeniden yaratmak istemektedir.

---

<sup>1880</sup> Derda Küçükalp, a.g.t., ss. 8- 9.

<sup>1881</sup> Peter Berkowitz, *Bir Ahlak Karşısının Etiği*, trc. Ertürk Demirel, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2003, s. 41’den naklen: Derda Küçükalp, a.g.t., , ss. 102- 103.

<sup>1882</sup> Simon May, *Nietzsche’s Ethics and His War on ‘Morality’*, Oxford: Oxford University Press, 1999, p. 107- 109’den naklen: Derda Küçükalp, a.g.t., ss. 102- 103, 114.

<sup>1883</sup> Daniel Conway, *Nietzsche and The Political*, Routledge, London and New York 1997, s. 69’dan naklen: Derda Küçükalp, a.g.t., s. 114.

Şiirde buz ve buharla aynı zamanda “insanın çift anlamlı karakteri”<sup>1884</sup> vurgulanmak istenmiştir. Anlatıcı bir su gibi “kararsız denge” durumundadır, birbirine karşıt olan potansiyelleri içinde taşımaktadır<sup>1885</sup>. Ya da “yeşil çığığını aya vuran” bir ağaç gibi... Onun dalları gökyüzüne yükselirken dalları toprağın derinliklerine kök salar. İnsan da yükselmek, aydınlanmak isterken karanlıklara dalar. Nietzsche *Dağdaki Ağaç Üzerine*’de bu durumu şöyle anlatır:

“Ağaç bu yüksek dağda yalnız duruyor. Boyu insan ve hayvanı aşmıştır. Eğer konuşmak isteseydi onu anlayacak kimse bulunmazdı. O, o kadar boylandı. – Şimdi bekliyor ama- Neyi bekliyor? O, bulutlara yakın duruyor; galiba ilk yıldırımını bekliyor.”

Zerdüş’tü söyleyince delikanlı heyecanla bağırdı: “Evet Zerdüş’tü, sen gerçeği söylüyorsun. Ben yüksekleri dileyince batmamı istemiş oldum (...).”<sup>1886</sup>

Nietzsche burada insanın daha yetkin bir varlık düzeyine ulaşabilmek için önce kendisinden geçmesi gerektiğini dile getirmiştir. İnsan, bu uğurda kendisini gözden çıkarmalıdır. *Kendini Aşmak Üzerine*’de bunu şöyle anlatır:

Yaşam bana şu sırrını verdi: ‘Bak, sen kendini, her zaman yenmeye mecbur olmalısın.’ Siz ona çoğalma iradesi, hedefli bir içgüdü, daha yükseğe, daha uzağa ve daha yukarıya yönelen bir içgüdü dersiniz. Fakat bunların hepsi birdir ve gizlidir. Şu noktayı reddedeceğime, ölmeyi tercih ederim: Nerede aşığılama ve yaprak dökümü varsa, orada hayat kendini güç uğruna feda eder.

Ben bir savaş, bir oluş, bir hedef ve bir çelişkiler hedefi olmaya mecburum. Benim irademi keşfeden, onun hangi yollardan gitmeye mecbur olduğunu da keşfeder. Ne yaratsam ve ne kadar sevsem az. Sonunda ona ve sevgime düşman olmaya mecburum; iradem bunu ister!<sup>1887</sup>

Yani Nietzsche’ye göre insan varoluşsal bakımdan bir geçiş konumundadır. Aşılması gereken bir varlıktır. Nietzsche onu üst insana ulaşılan bir yola, köprüye benzetmiştir<sup>1888</sup>. Hayvan ile üst insan arasında gerilmiş bir ip gibi düşünmüştür. Nietzsche’ye göre insan, bir amaç olamaz. Nietzsche için amaç üst insandır.<sup>1889</sup> Üst insan “Tanrı’nın ölümü” (dünyada her çeşit aşkın değer anlamını kaybetmesi) ile ortaya çıkan krizin yepyeni değerler yaratarak üstesinden gelecek ve yaşama anlamını verecektir. Nietzsche üstinsanı “ancak Tanrı’nın garantörlüğünde bir anlam ifade

<sup>1884</sup> Jean Brun, a.g.e., s. 119

<sup>1885</sup> Georges Politzer, a.g.e., s. 90.

<sup>1886</sup> Friedrich Nietzsche, a.g.e., s. 40.

<sup>1887</sup> Friedrich Nietzsche, a.g.e., ss. 110- 111.

<sup>1888</sup> Friedrich Nietzsche, a.g.e., s. 186.

<sup>1889</sup> Friedrich Nietzsche, a.g.e., s. 12- 13.

etmiş ve Tanrı'nın ölümü ile birlikte ise değersiz kalarak dibe vurmuş olan insanın batması ile kendisini gösterecek bir amaç” diye sunmuştur. <sup>1890</sup> Bu hayatta insandan beklenenin “yeni sabah kızılıklarına yol açacak olan öğlenini ve akşamını mutlulukla övmesi” olduğunu dile getirmiştir<sup>1891</sup>.

İşte *Yürek Kutupta Tan Vakti*'nde söz edilen gözün gözü görmediği, sesin boğulduğu, ılığın en karşıtı olunduğu ya da tam tersi bedeninin bir bir göktaşında arınıp yok olduğu anlar; bu mutlulukla övülmesi gerekenlerdendir. Çünkü “tan kızılığı”nı onlar getirecektir. Şiirde Celan'ın *Sen de Konuş ve Buzun Olduğu Yerde* şiirine anıştırma yapılmıştır. *Yürek Kutupta Tan Vakti*'ndeki göktaşında yunmak imgesiyle *Sen de Konuş*'taki bir imge birbirine çok benzemektedir. Üstelik iki şiirde de aynı mesele üzerinde durulmuştur. Şiirde ip insanı, yıldız ise üst insanı temsil etmektedir:

Ancak senin de daralır durduğun yer:  
nereye, gölgesi yitmiş adam, nereye?  
Çık. Tutunarak.  
İncecik oluyorsun, tanınmayacak kadar ipince!  
İpince bir ip.  
yıldızın kayarak inmek istediği:  
aşağıya, yıkanıp yunmak için aşağıya,  
kendi parıltısını gördüğü yere: dalgalanışına  
o gezginci sözlerin.<sup>1892</sup>  
(Vurgulama bize aittir.)

*Buzun Olduğu Yerde* şiirinde de son insanın yerini üst insan bırakması üzerinde durulmuştur:

Buzun olduğu yerde, iki kişiye serinlik var.  
İki kişiye: gelmeni sağladım böylelikle.  
Çevrende ateşten bir soluk vardı sanki–  
Sen gülden geliyordun.

Sordum: neydi oradaki adın?  
Söyledin bana onu, adını:  
külden bir parıltı vardı üstünde sanki–  
Gülden geliyordun sen.

Buzun olduğu yerde, iki kişiye serinlik var:  
ben sana çifte ad taktım.  
Sen onun altında açtın gözünü–  
Bir parıltı vardı buzdaki deliğin üzerinde.

<sup>1890</sup> Derda Küçükalp, a.g.t., s. 113.

<sup>1891</sup> Friedrich Nietzsche, a.g.e., s. 186.

<sup>1892</sup> Paul Celan, “Sen de Konuş”, Paul Celan, a.g.e., s. 67.

Şimdi kendiminkini kapatıyorum, dedim böyle–:  
Al bu sözü – seninkine söylüyor onu gözüm!  
Al onu, benden sonra tekrarla onu,  
ardımdan tekrarla onu, usul usul söyle,  
usulcacık söyle, uzat onu,  
ve gözünü – bu süre boyunca açık tut onu!<sup>1893</sup>

Şiirde söz edilen serinlik “varoluşun sınır durumları”nda<sup>1894</sup> bulunanlara, batış ve doğuş hâlinde olanlardır. Marmara bu durumu günlüğünde kinayeli bir şekilde “buz tutkusu” diye dile getirmiştir: “ (...) Ölümünün soğuk zamanlara rastlaması ve S. P.nin Yeats’in eskiden oturduğu evinde canına kıyması (buz tutkusu...)”<sup>1895</sup> Nietzsche ise onu “soğuşun verdiği haz” diye ifade etmiştir. “Serinlik”, “buz tutkusu” ya da “soğuşun verdiği haz”; “İnsanın ruhunun yolundan çıkıp mutsuzluğun, depresyonun ve rahatsızlığın tüm küçüklüğünden gelerek sanki şok edici bir şimşek gibi kendisini özgürleştirmek için dehşetin, buzun, gayretin, coşkunun içine dalması”<sup>1896</sup> girişimini gerektirir. Kişi kendisini kar çukuruna bırakabilecek kadar sıcak olmalıdır. Nietzsche, *Zerdüş’tü Ünlü Bilginler Üzerine*’de böyle söyler:

Zekâ, bizzat hayatı kesen hayattır. O kendi acısında kendi bilgisini arttırır. Bunu biliyor muydunuz?

Zekânın mutluluğu: Kurban hayvanı olmak için gözyaşıyla kutsanmaktır. Bunu biliyor muydunuz?

...

Siz yalnız zekânın kıvılcımını tanırırsınız; fakat siz örsü ve çekicinin gaddarlığını bilmezsiniz.

...

<sup>1893</sup> Paul Celan, “Buzun Olduğu Yerde”, Paul Celan, a.g.e., ss. 22- 23.

<sup>1894</sup> Varoluşa dair her şey özgürlük ve olanaklılık sınırları içerisinde. Varoluş bütün olasılıkları ve olanaklarıyla beraber kişi için hazır durumdadır. Varoluşçu Düşünür Karl Jaspers’in ifadesiyle “varoluşun sınır durumları” aynı zamanda olanaklılığa ilişkin sınır durumlarıdır. Bir kişinin başına gelebilme ihtimali olan bütün şeyler benzer bir şekilde diğer kişilerin de başına gelebilir. Hiçbir insan yoktur ki “geçmesi gereken sınırlardan, yaşaması gereken acı ve ıstıraplardan muaf” olsun. Jaspers “varoluşun sınır durumları” hakkında şunları belirtir: “Er geç öleceğim, er geç acı çekeceğim, er geç savaşaçağım, ben gelişi güzel olanın boyunduruğu altındayım, yakamı kurtaramayacağım bir suça [sona] doğru yuvarlanıyorum. Varoluşumuzun bu durumlarına ben sınır durumları diyorum.” Olanaklılık, bütün varoluşu ve varoluşun bütün olasılıklarını içinde taşır. Olanaklılıkta her şey eşit derecede olanaklı olduğu için onu sadece “mutlu ve güzel gelecek” tasavvur etmek yanıltıcı olur. Varoluş içerisinde tecrübe edilebilecek sevinç ve mutluluklar ona dahil olduğu gibi varoluşun en derin acıları da dahildir. Olanaklılık durumunu tecrübe eden kimse, bu durumu asıl anlamda tanıdığı gibi kaygı durumunu da tanır. Böylelikle kaygıyla bir daha yüz yüze geldiğinde donanımlı ve aşılı olur. Bkz. Vefa Taşdelen, “Kierkegaard Felsefesinde Kaygı”, s. 8, <http://www.yarbis.yildiz.edu.tr> [21.07.2014].

<sup>1895</sup> Nilgün Marmara, *Kırmızı Kahverengi Defter*, s. 72.

<sup>1896</sup> Friedrich Nietzsche, *Ahlâkın Soykütüğü*, s. 123.

Henüz hiçbir zaman zekânızı bir kar çukuruna atmadınız. Buna yetecek sıcaklığınız yok çünkü. Onun için soğğun verdiği hazzı tanımazsınız; fakat zekâyâ ait şeyleri pek gizli tutuyorsunuz ve hikmetinizden , çok defa kötü şairler için bir hastane ve düşkünlerevi yaratıyorsunuz. Siz kartal değilsiniz. Onun için zekânın irkilmelerindeki mutluluğu tatmadınız. Kuş olmayan uçurumlar üstünde yerleşmemeli. Siz bana ılık geliyorsunuz. Halbuki her derin ırmak soğuk akar. Zekânın iç pınarları buz gibi soğuktur. Sıcak elleri ve çalışan insanları serinletir.<sup>1897</sup>

Dikkat edilirse *Yürek Kutupta Tan Vakti*'ndeki mekânla, bu mekândaki ayrıntılar; *Buzun Olduğu Yerde*'dekileri çağrıştırmaktadır. Ayrıca iki şiirde de gözlerin açık olması hayatta olmayı ifade etmektedir.

Marmara *Bir Kez Erlerin de Dediğince Bu Kız Elmalı Bir Kaptan Olmalıydı* şiirinde hayatı bir kadına benzetir:

Hayatın dibini görmek,  
Balığı tutsak etmek, kendini kafese koymak...  
Çocuğun zorudur masalar altında  
Bunun üzerine bir kırmızı çapraz için  
Karanlığın alnını karışlamaktır zaman

Oysa gerçek yasaktır.  
Kireç kuyusuna düşmüş ağız yanık,  
Dalga boyu bayrağı yırtık ötemez,  
Ötelere...  
Alıkonmuş artık denizden,  
Kıskıvrak derinliğe bağlanmış av.  
Kolları devinemez çöle karşı,  
Kuşkucu sahiciliği bile,  
Bu elmalı kız kaptanın artık.<sup>1898</sup>

Şiir, Nietzsche'nin *Böyle Buyurdu Zerdüşt*'ündeki *Dans Türküsü*'nü akla getirir. *Dans Türküsü*'nde de hayat bu şiirde olduğu gibi tuzağa düşüren bir kadındır:

“Ey hayat, geçen gün gözlerinin içine baktım. Kavranamaz bir dünyaya daldığımı hissettim. Fakat sen beni oradan altın bir olta ile çektin ve seni kavranmaz diye nitelediğim zaman alaylı güldün.

‘Bütün balıkların sözü bu.’ diyordun. ‘Kendilerinin kavrayamadığı şeye kavranmaz derler. Fakat ben sadece, vahşi, döneke ve her şeyimle erdemli olmayan bir dişiyim.

Ey erdemliler, siz erkekler bize sadık, sonsuz, gizemli deseniz de kendi erdemlerinizi bize yakıştırırsınız.’

O inanılmaz şey böyle gülüyordu. Kendisini fazla yerdiği zaman gülümsemesine hiç inanmam.

<sup>1897</sup> Friedrich Nietzsche, *Böyle Buyurdu Zerdüşt*, ss. 99- 100.

<sup>1898</sup> Nilgün Marmara, “Bir Kez Erlerin de Dediğince Bu Kız Elmalı Bir Kaptan Olmalıydı”, Nilgün Marmara, *Daktiolojya Çekilmiş Şiirler*, s. 140.

Vahşi hikmetimle baş başa konuşurken öfkeyle bana şunu dedi: ‘Sen istiyorsun, arzu duyuyorsun. Bunun için hayatı övüyorsun.’

Az kalsın kötü bir cevap verecek ve öfkeyle gerçeği söyleyecektim. . En kötü cevap hikmetine gerçeği söylemektir.

Üçümüz arasında durum böyledir. Aslında yalnız yaşamayı seviyorum. Onu en çok, nefret ettiğim zaman seviyorum.

Fakat hikmetime karşı yumuşağım. Bunun nedeni bana hayatı sık sık hatırlatmasıdır.

Onun gözü, gülüşü ve altın oltası vardır. Bu ikisi birbirine çok benziyorsa ben ne yapayım!

Bir gün bana bu hayat ‘Bu hikmet de kim?’ diye sorunca; ‘evet, hikmet,’ dedim. Ona susuzluk duyulur ve doyulmaz. Ona perdelerden bakılır. O ağlar, içinden tutulur. O, güzel mi? Ne bileyim; fakat en yaşlı sazanlar bile onunla yemlenir. O, kaprisli ve inatçıdır. Çok defa dudaklarını ısırığımı, tarağıyla saçını ters taradığını gördüm.

Belki de kötü ve sahtedir ve her şeyiyle bir dişidir, fakat kendisini aşığıladığı zamandır ki en fazla iğfal eder.’

Bunları hayata söylediğinde alayla güldü ve gözünü kapadı. ‘Kimden bahsediyorsun? Benden mi?’ Haklı bile olsan bu, yüzüme karşı söylenir mi? Fakat şimdi biraz da hikmetinden bahset.’

Ah, sevgili hayat, gözlerini yine açtın ve kendimi yine kavranmaz bir âleme dalmış buldum.”<sup>1899</sup> (Vurgulama bize aittir.)

Nietzsche, hayatı erkekleri tuzağa düşürüp mahveden, büyüleyici, anlaşılmaz, ve aslında olmayan kadına benzettir. Onun için hayat altın oltasıyla avını yakalayan bir balıkçı kadın gibidir. Marmara’nın şiirinde de hayat benzer özelliklere sahiptir: Avını kıskıvrak yakalayan, çaresiz bırakan bir kız kaptan. Hayatın böyle bir etkiye yol açması elmalı olmasından ya da arzulanmasından ileri gelmektedir. Hayat; *Arzunun O Belirsiz Nesanesi*’ndeki Conchita ya da *Vertigo*’daki Madeliene gibi arzu uyandırmaktadır.

Bu iki filmde de arzu sürekli yinelenir. *Vertigo*’daki Madeliene’e âşık olan Scottie dairesel bir devinim içerisindedir. Ne kadar gayret ederse etsin hep aynı noktaya varmakta, başladığı noktaya tekrar dönmektedir. Söz gelimi ikisinin İspanyol kilisesine giderlerken Scottie’nin Madeliene’i öpme girişiminde bulunması; ama intihar etmek isteyen Madeleine’in kaçarak sürekli olarak “Seni daima sevmiştim, bunu hatırla” demesi, ardından kiliseye koşması ve Scottie’yi peşinden sürüklemesi; bu arada Scottie’nin Madeleine’e yetişmek için çan kulesinin spiral şeklindeki merdivenlerinden yukarı çıkmaya çalışması hikâyenin tekrar başa döndüğünün işaretidir. Scottie Madeleine’in ölümünden sonra Judy isimli onunla tıpatıp aynı;

<sup>1899</sup> Friedrich Nietzsche, a.g.e., ss. 103- 104.

fakat karakter bakımından onun tam tersi olan bir kadınla karşılaşır. Judy'yi Madeleine sanmıştır; ama aslında Madeleine Judy'dir. Gerçekte Madeleine diye biri yoktur. Bu Scottie için bir hayal kırıklığı olsa da filmin sonunda Judy'yi olduğu gibi kabul eder; ne var ki bu defa Judy gerçekten kilise kulesinden düşer. Scottie başladığı noktaya geri dönmüştür. *Arzunun O Belirsiz Nesnesi*'nde ise yaşlı bir İspanyol burjuvası olan Mathieu genç, güzel, aynı zamanda bakire olan Conchita'yla cinsel ilişkiye girip ona sahip olmak ister; ama her seferinde reddedilir. Conchita onu parmağında oynatır ve filmin sonlarına doğru ona sadece kendine ait olduğunu söyler. Mathieu bir türlü Conchita ile birlikte olamaz. Filmde Conchita'yı iki farklı kadın canlandırmaktadır. Yani Conchita iki farklı yüze sahiptir. Bunlardan biri masum, hassas, kırılğan; diğeri ise şuh, karanlık ve güçlüdür. Mathieu film boyunca bu iki farklı Conchita karakteriyle git gel yaşar ve ikisini de elde edemez. *Vertigo*'daki Madeleine ve Judy ile *Arzunun O Belirsiz Nesne*'sindeki Conchita'lar birbirlerine denk karakterlerdir.<sup>1900</sup>

Bu karakterlerin erkeklerde arzu uyandırıp erkeklerin semptomu olması gibi hayat da insanlarda arzu uyandırır ve insanların semptomudur. Zizek bu hususla ilgili olarak şunları belirtir:

"Dünya"nın kendisi, "gerçeklik" her zaman bir semptomdur, yani belli bir kilit gösterenin menedilmesine dayalıdır. Gerçekliğin kendisi simgeleştirme sürecindeki belli bir tıkanmanın cisimleşmesinden başka bir şey değildir. Gerçekliğin var olabilmesi için, bir şeyin konuşulmadan bırakılması gerekir. (...)<sup>1901</sup>

Bu sebepten dolayı gerçek yasaktır. "Hayatın dibini" ya da "arka bahçelerini" görmek de onu çöküntüye uğratacaktır. A. C. Clark'ın bununla ilgili bir kısa öyküsü vardır. Himalayalar'da bulunan bir manastırda yaşayan keşişler kendilerine bir bilgisayar ile Amerikalı iki bilgisayar uzmanını tutarlar. Bunun gerekçesi ise şudur: Onların dinî inançlarına göre Tanrı'nın isimleri sınırlıdır ve bu isimler de art arda üç ünsüz harf kapsayan seriler gibi istisnalar dışında dokuz harfin mümkün olan bütün kombinasyonlarından meydana gelir. İşte dünya tüm bu isimlerin telaffuz edilmesi

<sup>1900</sup> Orhan Miçooğuları, "1 Film 3 Analiz: Alfred Hitchcock'un *Vertigo*'su (2. Analiz)", 18 Şubat 2010, *Sanatlog*, <http://www.sanatlog.com> [05.04.2014].

<sup>1901</sup> Slavoj Zizek, a.g.e., s. 69.

veya kâğıda dökülmesi üzerine yaratılmıştır. Bu amaç gerçekleştiğinde ise dünya kendi kendisini yok edecektir. Dolayısıyla uzmanların görevi de bilgisayarı onun yazıcısını Tanrı'nın mümkün dokuz milyar isimini yazdıracak şekilde programlamaktır. Bu iki uzman görevini tamamladığında yazıcıdan saymakla bitmeyecek kadar kâğıt çıkmaya başlar. Ardından iki uzman müşterilerinin olağandışı talepleriyle alay ederek vadiye geri dönmek için yola çıkarlar. Biraz zaman geçtikten sonra bunlardan biri saatine bakıp gülererek bilgisayarın artık işini tamamlaması gerektiğinden söz ederler. Fakat karanlık gökyüzüne bakınca şaşkınlıktan donup kalırlar. Yıldızlar sönmekte, evren yok olmaktadır.<sup>1902</sup>

“Hayatın dibini görmek” sert dedektif filmlerinde femme fatale’in büyüleyici maskesinin düşmesiyle erkeğin bir boşlukla yüz yüze gelmesi gibidir. Bu durumda erkek ya bir semptom olarak kadınla özdeşleşecek intihar gibi bir eylemde bulunacak ya da arzusundan vazgeçip hayalî narsistik bütünlüğünü yeniden elde edecektir.<sup>1903</sup> Buna benzer bir şekilde hayatın dibini gören bir insan da boşluğa, melankoliye düşüp intihar edebilir ya da onun elmalarını reddederek bütünlüğünü kazanabilir, söz gelimi bir çileci olabilir. “Karanlığın alnını karışlamak” (hiçliğe meydan okumak) ise bir bakıma âşığının bir kadının gözlerinin içine bakıp bakışının derinliğini hissetmesi gibidir. *Vertigo*'da Kim Novak'ın gözüne zumlanan çekimlerde görülen uçurum, girdaplanan garip şekiller ile “karabasansı kısmî nesnelere ‘hiçbir yerden çıkıp geldikleri’ dünyanın gecesinin boşluğu” birbirinin tıpatıp aynısıdır. Âşığının bu göze bakınca çıkardığı anlamlar gibi insan da gece uçurumundan bitmek tükenmek bilmeyen ve aslında mevcut olmayan temsiller, imgeler çıkarır.<sup>1904</sup> Taa ki bu uçurum onu da yutuncaya kadar. Belki de böyle düşündüğü için Marmara'nın *Mezar* şiirindeki anlatıcı okuyuculara alaylı bir şekilde kendinize yalanlar söyleyerek kendinizi avutmaya devam edin der:

---

<sup>1902</sup> Slavoj Žižek, a.g.e., s. 69.

<sup>1903</sup> Slavoj Žižek, a.g.e., ss. 94- 96.

<sup>1904</sup> G. W. F. Hegel, *Gesammelte Werke*, c. 8, Meiner, Hamburg, 1976, s. 187; İngilizce çeviri şuradan alıntılıdır: D. Ph. Verene, *Hegel's Recollection*, Albany: SUNY Press, 1985, ss. 7-8'den naklen: Slavoj Žižek, a.g.e., ss. 120- 121.



tükenirdi monolog  
kaçarken içine düştüğüm kara toplum  
big bang sonrası büyük yalnızlık bilinmeyi  
saçlarında titreyen iblisler karartırken güneşi  
üstüste gömülürken  
saydam yaşamlar  
bir yankı duyulurdu hiç'likten  
bütün yalnızlıklarımızın ilenci  
korusun çoğulluklarınızı  
cinnat koyun erdemin adını  
maskelerinizi kuşanıp yalanlarınızı çoğaltın  
hepiniz mezarınız kendinizin...<sup>1905</sup>

Maskenin ardında bir mezar boşluğu vardır. Gün gelir bu boşluk açılır ve çocuklar kendi harabelerinin içine düşerler:

I see the boys of summer in their ruin.  
Man in maggot's barren.  
And boys are full and foreign in the pouch.  
I am the man your father was.  
We are the sons of flint and pitch.  
O see the poles are kissing as they cross.<sup>1906</sup>

Thomas *I See the Boys of Summer* şiirinin son ünitesinde Marmara'nın *Mezar* şiirinde dile getirdiği gerçeği başka bir dilde ifade etmiştir. Şiirin tamamında zamanın geçişi ve çocukların geleceği üzerinde durulmuştur. Şiirin birinci kısmındaki anlatıcı karamsardır ve çocukların geleceği hakkında hiç iyi şeyler düşünmez. İkinci kısımda ise anlatıcı çocuklardır. Bu çocuklar gelecekleri hakkında oldukça iyimserdir, dünyayı kendi avuçlarında zannederler, hayatlarını geleceği düşünmeden doya doya yaşamaları gerektiğini düşünürler. Ama hayatları ölümün merhametine bağlıdır. Şiirin üçüncü kısmında (Şiirin üçüncü kısmı bu son üitedir.) tekrar karamsarlığa dönülür. Kasabadaki tipik adam onları eleştirir, belki de o da çocuklardan biridir. Çocuklar kendi geleceklerini huzur ve mutluluk içinde görmektedir; ama bu olgun adam hiç de öyle olmayacağı hissi içerisinde. Son üitede herkesin kendi içinde yaşayan kurtçuklara sahip olduğunu ve çocukların bir gün kendi harabelerine düşüp kurtçukları tarafından mahvedileceklerini söyler. Bu dizelerde başka bir zamana gönderme yapılır. En sonunda sadece bir kutup vardır.

<sup>1905</sup> Nilgün Marmara, "Mezar", <http://siir.sitesi.web.tr/nilgun-marmara/mezar.html> [05.05.2014].

<sup>1906</sup> Dylan Thomas, "I See the Boys of Summer", <http://www.poemhunter.com> [21.07.2014].

Marmara'nın *Küçük Ağaç* şiirinde de karamsarlıkla zamanın geçip gitmesi ve geçip giden zamanla bazı şeylerin değişeceği, eskisi gibi olamayacağı dile getirilir:

Yalım küçük ağacın dudağım,  
Özler altın gecesini.  
Sevilenin az sevinci bilmekten.

Gömütler gören bir pencerede,  
Gömleklerimizi değiştirmiştik!  
Suyun küçük alkışı örtünün altında,  
Uykuya varanların yardımsever uzaklığında,  
Bu değişimin serinliğini görmedik mi?

Dünyanın bütün zamanları,  
İçkin alana tutsaklanmış,  
Korkularsa ilerinin şimdi!

Ah bilirse en çıplak yazımla  
tırmanmak isterdim  
bölgenin özgün ağacına.<sup>1907</sup>

Bu dizeler, Thomas'ın *Ağaç* isimli öyküsündeki bir çocuk ile mürver ağacı arasındaki etkileşimi akla getirmektedir. Bu hikâyenin ana kahramanı *İncil*'deki anlatılara- özellikle Hz. İsa'nın çarmıha gerilişi ile ilgili olana- büyük bir ilgisi olan bir bahçevanın anlattıklarından etkilenen bir çocuktur. Bahçevan çocuğa "Başlangıçta Beytlehem köyü vardı" der ve çocuk ona Beytlehem'in nerede olduğunu sorar. O da çocuğa Beytlehem'in çok uzaklarda, Doğu'da olduğunu söyler. Bunu üzerine çocuk Beytlehem'in doğu istikametindeki Jarvis tepeleri olduğunu düşünür. Çocuğun en çok etkilendiği anlatılar ise ilk ağaç ile ilgili olandır. Sürekli olarak bu ağacı düşünür. Soğuk ve rüzgârlı bir gece yine gözlerini kapatıp bu ağacı hayal eder:

Gözlerini yumdu, dallarına gerçek olmayan kuşların tünediği o ilk ağacın tek başına bir ateş gibi parladığı o bahçenin karanlığından da derin olan ve fırlıdak gibi dönen bir kuyuya eğilip baktı. Kendisinin bunca yakınına dikilmiş, bahçede bir dost gibi duran ilk ağacı düşününce gözyaşları göz kapaklarından geriye aktı.(...)<sup>1908</sup>

Çocuk, karanlık gecenin belirsizliğinden korkmasına rağmen dayanaz, korkularını bir yana bırakıp bahçedeki bir ağacının yanına gider ve ona dokunur:

<sup>1907</sup> Nilgün Marmara, "Küçük Ağaç", Nilgün Marmara, *Daktiloya Çekilmiş Şiirler*, s. 88.

<sup>1908</sup> Dylan Thomas, "Ağaç", trc. Ülker İnce, *Gergedan Yeryüzü Kültürü dergisi*, Dönemli Yayıncılık, sy.11(Ocak 1988), s. 34.

Dar yola çıkar çıkmaz korkusu yok oldu. Ay, otları ayıklanmamış tarhların üzerine uzanmış, pusunu otların üzerine yaymıştı. Sonunda çakıllı yolun bitimindeki ışıklı ağaca geldi: Gövdesinden çıkan dalları bir kadının donmuş kollarını andıran, kabuklarının altında ağaç kurtlarının uyuduğu, ışık denen mucizeden de eski olan ağaca. Çocuk ağaca dokundu; bu dokunuşa karşılık verircesine kımıldadı ağaç. Gökyüzündeki bütün yıldızlardan parlak bir yıldızın ilk kuşların kulesi üzerinde hep aynı kararda ışıdığı, başka hiçbir yerde değil yalnızca yapraksız dalların, ağaç gövdesinin ve ilerleyen köklerin üzerinde parladığını gördü.

Çocuk ağaçtan hiç kuşkulanmadı, gece rüzgârının sürükleyip getirdiği yerdeki kararmış dalların üzerine diz çöküp ağaca dua etti. Sonra sevgiden ve soğuktan tireyerek çimlerin üzerinden eve doğru koştu.<sup>1909</sup>

Onun ilk ağaç olduğunu düşündüğü bahçedeki bu mürver ağacından çocuk o kadar etkilenmiştir ki sürekli olarak onu düşünür. Aralığın ortalarına doğru bir sabah bahçevanın yanına gider ve ona bu ağaca dua ettiğini anlatır. Bahçedeki en özgün ağaçtır o, öteki ağaçlardan ayrı, tek başına durmaktadır. Bahçıvan bu ağacın mürver olduğunu söylediğindeyse çocuk hayır der, bu ağaç başlangıçta var olandır:

Ağaca dua ettim, dedi çocuk.

İsa'nın çarmıha gerilişini, cenneti düşünen bahçıvan, her zaman bir ağaca dua et, dedi..

Her gece ağaca dua ediyorum.

Bir ağaca dua et.

Tel, dışın üzerinden kaydı.

Ben şu ağaca dua ediyorum.

Tel çat diye koştun.

Çocuk penceredeki çiçeklerin üzerinden bahçedeki “en özgün” ağacı, üstünde hiç kar bulunmayan, öteki ağaçlardan apayrı tek başına duran ağacı gösteriyordu.

Mürver ağacı dedi bahçevan, ama çocuk oturduğu yerden fırlayıp öyle bir bağıdı ki onarılmamış tırmık, tangur tungur yere yuvarlandı.

İlk ağaç o. Bana anlattığın ilk ağaç, başlangıçta ağaç vardı dedin. Duydum dediğini diye bağırdı çocuk.

Ha mürver ağacı olmuş ha başka ağaç, dedi bahçevan, çocuğun gönlünü almak için sesini alçaltarak.

Çocuk fısıltıyla yineledi, hepsinin ilki olan ağaç.

Bahçevanın sesiyle rahatlayan çocuk pencereden ağaca gülümsedi ve tel yeniden kırık tırmığa dolandı.

Tanrı tuhaf ağaçların içinde büyür, dedi yaşlı adam. Onun ağaçları gelir tuhaf yerlerde dururlar.

Adam çarmıhın yedi evresinin öyküsünü anlatırken ağaç çocuğa dallarını sallıyordu. Bir havarinin sesi yükseliyordu katranlı ciğerlerden.

Sonra onu bir ağaca dayadılar; karnından, ayaklarından çivilediler.

Mürver ağacının gövdesinde öğle güneşinin kanı vardı, kabuğunu lekelemişti.<sup>1910</sup>

<sup>1909</sup> Dylan Thomas, a.g.e., s. 34.

<sup>1910</sup> Dylan Thomas, a.g.e., ss. 34- 35.

*Küçük Ağaç* şiirinin birinci kısmında bu çocuk karanlıkta altın gibi parlayan bu ağaçla ilgili duygularını, arzularını dile getiriyor gibidir. İkinci kısımda ise ağaç sanki ona cevap veriyor, bir şeyler anlatıyordur:

...  
Çocuğum dinle,  
Ergin parmakları düdü  
kırmak ve öz uçuşuna yönelmek,  
Yıkanmadan zaman aralıklarıyla,  
bölünen aşkını vermemek  
bütünü seçmiş olana düdü.

Dinle susturduğun geceyi.  
Silmek ve bilmek artık  
Görevin tutmamak arzuyu senin olmayan  
dokunmalar ve umarsız bakışınla,  
Çünkü zaman ben'im, yaralıyım.

Dudağın çocuğum;  
bir sabah sesince diri.  
Teninin serin dokusu,  
İncecik bileklerin  
Bırakılmaz mı çocuğum güç olsa da  
Benim olgun vaktime?<sup>1911</sup>

Ağaç, çocuğa ilk olarak Hz. İsa'nın çarmıha gerilerek göğe yükselişinden söz eder. Böyle bir kurtuluş ve şeytani güçlere karşı bir zafer gerilerde kalmıştır. Ağaç, kendisiyle çocuk arasındaki karşıtlığa dikkat çeker. Kendisi görmüş geçirmiş; ama bir o kadar da yorulup yıpranmıştır; çocuk ise tam tersi çok tecrübesizdir, ama bir o kadar da tutkuludur. Gün gelecek o da bu ağaç gibi olgunlaşacak ve arzuların yanılıcı, onların peşinden koşmanın ise nafil olduğunu anlayacaktır. Bu süreçte bir zamanlar kendisinin çektiği gibi çocuk da çok acı çekecektir.

Üşümüşüm...  
Düşlerimin üzeri açıldı, bendim,  
Arzularımsa çıplaktı, onlardım.  
Ufacıktı dileğim mavi suya;  
Örtük bakışının dolaysız ısısı,  
O kadarcıktı!  
Üşümüşüm...  
Ölümlerimi taşıyordum, öyle sağır.  
Kaç kez dokundum soğuk dudaklara.  
Bilemedim nasıl dönmez o göz  
ayrıldığı kaynağına,  
direnir o kadar!

<sup>1911</sup> Nilgün Marmara, "Küçük Ağaç", Nilgün Marmara, a.g.e., s. 89.

Üşümüşüm...  
Bu yaklaşan kışla değil,  
Deniz ürpertisi, göğün alacasıyla değil,  
Ellerimin soğukluğu hep bir kalabalıkta.  
Kaçışının gizini gönlünde tuttuğun  
Bilisiz aşkı  
(nı) ver bana!  
Üşümeyeyim...<sup>1912</sup>

Ağaç bu dizelerde içini döker. Kendisini anlatır, düşlerinden söz eder ve aslında kendisine ait olmayan arzularının peşinde koştuğundan, ötekinin kendisi üzerindeki belirleyiciliğinden duyduğu ve onlardan dolayı acı çektiği arzuların bile aslında kendisinin değil ötekinin olduğundan, ötekine muhtaçlığından, yalnızlığından, çok fazla ölüm gördüğünden, ölüm acısına ve ölümün yaşanılması çok zor bir deneyim olduğuna tanık olduğundan, sevgiye susamışlığından ve tecrübesiz çocuğun aşkını istediğinden.

Niye koşmalı sanki?  
Gece alışkanlığını vururken,  
Her yalnızın talihsiz alınma-

Biz ince yüzlü ince gözlüleri de sevdik,  
Yanakları dolgun, yaşları eksik olanları da,  
Sevdik toprağa karışma zamanını erteleyenlerin  
sıkıntılarını da, kuşları da sevdik, böcekleri de!

Gün acısından güç bularak, uzak semtlerin ak saçlı  
sağülticileri, sevecen kavruklarını,  
göz ardına itmeden, onları da sevdik, her an'ı...  
Gece vururken alınımıza gitmeli,  
Yanıtı eksik kalan, duyumu çiçeklenen alışkanlığa.

Az ışıkları yaşamın kabulümüzdür.  
Kururken damarlarımızın son solukları,  
kalabalıktan arta kalan biricik ay ışığını  
katmalı öyleyse görünmez akışına  
yaşamlarımızın!<sup>1913</sup>

Şiirin son bölümünde ise konuşan sanki *Ağaç* öyküsündeki çarımha gerilendir. Öyküde ondan alık diye söz edilir. Alık kontluğun doğusunda bir dilenci gibi dağ bayır dolaşıp durur. İnsanlar avlu temizliği gibi işler karşılığında ona giymesi için eski kıyafelerini, karnını doyurması için de yemekler verirler. Alık Hz. İsa gibi sevgi

<sup>1912</sup> Nilgün Marmara, "Küçük Ağaç", Nilgün Marmara, a.g.e., s. 90.

<sup>1913</sup> Nilgün Marmara, "Küçük Ağaç", Nilgün Marmara, a.g.e., s. 91.

dolu, şefkatli bir karakterdir. Bunu insanlarda hoş duygular uyandırmayan bir hayvan cinsi olan farelere karşı tutumu göstermektedir:

(...) Papazın biri ona bir takım elbise vermişti; elbise sıksakı çıkmış kaburgalarının, omuzlarının üzerinden sarkıyor, alık o tarladan o tarlaya ayaklarını sürüyerek dolaşırken rüzgârda uçuşuyordu. Ama gözleri öylesine iri, ensesi kırların tozuna toprağına karşı öylesine temizdi ki kimse ona istediğini vermemezlik etmiyordu. Su mu istiyor, süt veriliyordu..

Nereden geliyorsun?

Doğudan, diyordu.

Anlıyorlardı onun alık olduğunu, bir öğün yemek verip avlularını temizletiyorlardı.

Elindeki tırmıkla gübrelerin, ayak altında ezilmiş tahılların üzerine eğilince yüreğinden yükselen bir ses duyardı. Elini ineklerin samanlarının içine daldırıp bir fare yakalar, eliyle burnunu okşar, salıverirdi.<sup>1914</sup>

Alık bir Noel sabahı bahçevanın uğraştığı bahçeye girer ve Çocuk onun Hz. İsa olduğunu düşünüp onu mürver ağacına gerer.

İşte çocuk onu böylece ağacın altına sığınmış, havanın eziyetlerine yüce bir sabırla göğüs gererken buldu, uzun saçlarını rüzgârın eline bırakmıştı, ağzında donup kalmış kederli bir gülümseme vardı.

Kimdi bu yabancı? Gözlerinde alevler vardı, toplanmış paltosunun altında boynunun eti çıplaktı. Gene de Noel günü paçavralar içinde bir ağacın altında otururken gülümsüyordu.

Nerden geliyorsun, diye sordu çocuk.

Doğudan, diye yanıtladı alık.

Bahçevan yalan söylememişti, kulenin gizi olduğu doğrudu; yalnızca geceleri parlayan şu kara, kılıksız ağaç, ağaçların ilkiydi.

Ama bir kez daha sordu:

Nerden geliyorsun ?

Jarvis tepelerinden.

Kalk, ağaca dayan.

Alık, hep gülümseyerek kalktı, mürver ağacına sırtını dayadı.

Kollarını şöyle aç.

Alık kollarını açtı.

Çocuk var gücüyle bahçıvan kulübesine koştu, ıslak çimlerin üzereinde koşarak geri döndüğünde adamı hiç kıpırdamadan, sırtı ağaca dayalı, kolları iki yana açılmış gülümseyerek dururken gördü.

Dur ellerini bağlayayım.

Alık tırmığı onaramayan telin bileklerine dolandığını duyumsadı. Tel elini kesti, kesiklerden akan parlak kan ağaca damladı.

Kardeş, dedi. Çocuğun avcunun içinde gümüş renkli çiviler tuttuğunu gördü.<sup>1915</sup>

Aslında alık da kendisini Hz. İsa ile özdeşleştirmektedir, onun başına neler geleceğini hisseder bir hâli vardır:

<sup>1914</sup> Dylan Thomas, a.g.e., s. 34.

<sup>1915</sup> Dylan Thomas, a.g.e., s. 35.

(...) Jarvis tepelerinden buraya kadar yaptığı uzun yolculuktan çok yorulmuş, açlıktan güçsüzleşmişti, bahçedeki mürver ağacının altına, bahçıvanın yuvarlayıp getirdiği kütüğün üzerine oturdu. Ellerini önünde kavuşturduğu zaman, çiçek tarhlarının bakımsızlığını, patikaların kıyılarını bürümüş otları gördü. Kırmızı saçakların üstünde kule, taş ve camdan yapılmış bir ağaç gibi yükseliyordu. Birden çıkan bir rüzgâr şamar gibi ağaca indiği zaman paltosunun yakasını boynuna doğru çekti; ellerine baktı elleri dua ediyorlardı. O zaman bahçeden korktu, çalılar onun düşmanıydı, bahçe kapısına kadar iki sıralı uzanan ağaçlar korku içinde kollarını havaya kaldırmışlardı. Yüksek tepelere bile tepeden bakan bu yer çok yüksekti; yeni bir dağın tüylü omuzlarında titreyen bu yer çok alçaktı. Burada rüzgâr çok azgındı, sessizliğe öfkeleniyor, mürver ağacının dallarından Yahudice bir ses çıkarıyordu; burada bir insan yüreği gibi atıyordu sessizlik. Acımasız tepelerin altında otururken, içinde, beni neden buraya getirdin, diye bağırarak bir ses duydu.

Neden geldiğini söyleyemezdi, ona gelmesini söylemişler, yol göstermişlerdi, ama kimdi onlar, bilmiyordu. Bahçedeki tarhlardan bir halkın sesi yükseliyor, göklerden yağmur boşanıyordu.

Bırak olayım, dedi alık ve eliyle göğe doğru küçük bir hareket yaptı. “Yüzümde yağmur, yanaklarımda rüzgâr var”. Yağmura tutku duydu.<sup>1916</sup>

Şiirin son bölümündeki anlatıcı da bu alık gibi İsevî karakterdedir. Bütün insanlara ve doğadaki varlıklara sevgiyle yaklaşır, insanlar arasında ayırım yapmaz ve “Biz ince yüzlü ince gözlüleri de sevdik./ Yanakları dolgun, yaşları eksik olanları da./ Sevdik toprağa karışma zamanını erteleyenlerin /sıkıntılarını da, kuşları da sevdik, böcekleri de!”<sup>1917</sup> der.

Öyküdeki alık bir ara Jarvis tepelerini gezip ve Jarvis Vadisi’ne Beytlehem demiştir:

Alık Jarvis tepelerinde durup sabah sisinin yavaş yavaş suların, otların üzerinden kalkıp dağılmakta olduğu aşağıdaki lekesiz vadiye baktı. Kırağının eğildiğini, ineklerin dereye eğilip baktıklarını, güneş söylentisi üzerine kara bulutların kaçıştıklarını gördü. Saydam ve sulu gökyüzünün kıyılarında güneş bir bardak suyun içine atılmış, renkli bir şekeri anımsatıyordu. Neredeyse görünmez o ilk yağmur damlası dudağına düştüğünde ışığa susamıştı; parmağını otlara batırdı, tattı, tadın dilinin üzerinde yemyeşil durduğunun duyumsadı. Böylece dilinin üzerinde ışık olmuştu, ışık kulaklarında sest ve böylesine tuhaf bir adı olan vadinin bütün ışık ülkesi. Jarvis tepelerini biliyordu; kontluğun yamaçlarından yükselen karaltıları millerce uzaktan görülebilirdi, ama hiç kimse ona tepelerin aşağısında uzanan vadilerden söz etmemişti. Alık vadiye Beytlehem dedi, sözcüğün seslerini yuvarlayarak ona Gal sabahının bütün görkemini verdi. Yeni doğmuş bir bebek ışığa nasıl tutulur onu yudumlarsa o da çevresini saran dünyaya tutulup havasını yudumladı. Jarvis Vadisi’nin otlardan, ağaçlardan, derenin uzun kolundan buharlaşan yaşamı ona taze kan aşılardı. Gece, alığın

<sup>1916</sup> Dylan Thomas, a.g.e., s. 34.

<sup>1917</sup> Nilgün Marmara, “Küçük Ağaç”, Nilgün Marmara, a.g.e., s. 91.

damarlarını boşaltmıştı, vadideki tan, onları yeniden dolduruyordu.<sup>1918</sup>  
(Vurgulama bize aittir.)

Görüldüğü gibi şiirdeki “Az ışıkları yaşamın kabulümüzdür/ Kururken damarlarımızın son solukları” dizelerindeki imge bu öyküde de vardır. Bu imge ile şiirde hayatın ölümlerle dolu olmasına rağmen yine de yaşamının güzel olduğu ve insanın hangi koşulda olursa olsun takati kesilinceye, son nefesine kadar yaşamaya devam etmesi, böyle bir hâldeyken bile hayata dair bir güzellik, bir umut bulunabileceği dile getirilmiştir.

*Küçük Ağaç* şiirindeki ve *Ağaç* öyküsündeki ağaç, Hristiyan inancında olduğu gibi dünyanın hemen hemen tüm bölgelerinde de önemli yeri olan, geçmişi tarih öncesine değin uzanan bir simgedir: hayat ağacı. Hristiyanlıkta Hz. İsa'nın çarmıha gerilişi bu ilk ağacı temsil eder<sup>1919</sup>. İlahî âlem genellikle onunla tasvir edilir. Kabala gibi birçok öğretilerde onun evrenin modeli olduğu düşünülür. Hayat ağacı yer, yer altı ve gökten meydana gelen üç ortamı birbirine bağlayan, âlemlerarası irtibatı sağlayan bir eksen olarak kabul edilir. Onun kökleri yukarıda, dal ve yaprakları ise aşağıda olacak şekilde tasvir edildiği de olmuştur. Söz gelimi Dante'nin *İlahî Komediya*'sında üzerinde durduğu cennette bulunan ağaç da böyle terstir. Bu şekilde tasvir edilen hayat ağaçları daha çok “prensipten tezahüre doğru yoğunlaşmayı” temsil ederler. Farklı kültürlerle dair hayat ağacı gelenekleri incelenirse onun “zıtlığın tamamlayıcılığı prensibi” ile ilgili olduğu görülür. Bu tasvirin on sefirotuyla yirmi iki yolu insan ve evren ruhunun- mikrokozmos ve makrokozmosun- haritasını meydana getirir. Tasvirlerde yıldırım şeklinde bir kılıç ile ağaca tırmanan bir yılan da rastlanabilmektedir. Bunlarda kılıç Tanrı'dan gelen rahmeti, yılan ise insanın yukarıya doğru olan ruhsal olgunlaşmasını ifade eder. Yukarıdan aşağıya inen ve aşağıdan yukarıya yükselen bu iki güç birbirini bütünleştirmektedir. Hayat ağacı kâinatın yaratılışının da bir modelidir. Söz gelimi kabalistler kâinatın en yüksek

---

<sup>1918</sup> Dylan Thomas, a.g.e., s. 34.

<sup>1919</sup>“Yaşam Ağacı”, *Vikipedi Özgür Ansiklopedi*, <http://tr.wikipedia.org> [08.04.2014].



hâllerden tezahür ettiğine inanır. Bu tecellî madde boyutunun ötesinde, ince titreşimler hâlinde Yüce Varlık durumundan gerçekleşir.<sup>1920</sup>

Küçük Ağaç'ın ikinci ünitesindeki “Gömütler gören bir pencerede,/ Gömleklerimizi değiştirmiştik!/ Suyun küçük alkışı örtünün altında,/ Uykuya varanların yardımsever uzaklığında,/ Bu değişimin serinliğini görmedik mi?”<sup>1921</sup> dizelerindeki yılan mazmunu dünyevîlikle ilgilidir.

Dünyevî yılan ile genellikle “ilkel içgüdüsel doğa” simgelenir; “kontrol edilmemiş ve ayrıştırılmamış yükseltici hayal gücü, potansiyel enerji ve hayat veren ruh” olarak kabul edilir. Yeryüzü- gökyüzü ile yeryüzü- yer altı arasında bir aracı konumundadır. Gökyüzü, dünya, su ve özellikle de kozmik ağaçla bağlantılandırılır. Onun ağaçla bağlantılandırılması oldukça yaygındır. Ağacın çevresine dolanmış yılan “ahlâkî bir düalizimin sembolik bir imajı” olarak karşımıza çıkar. Ağaç altındaki yılansa inisasyon sürecini anlatır. Tepesinde bir kuş, dibinde yılan bulunan hayat ağacı olarak tasvir edilen bu simgeye Orta Asya ve Cermen tradisyonlarında yaygın bir şekilde görülmektedir. Burada kuş semavî olan, yılan ise yersel olanla ilgilidir. Sözgelimi *Gilgamiş Destanı*'nda hayat ağacının kökünde bir yılan vardır ki yeryüzünü simgeler. Görünmez mahiyetteki bir varlık olan Lilit aracı konumunda olduğu için ağacın gövdesinde yer alır. Bu ağacın tepesinde ise efsanevî Anza kuşu vardır. Jung psikolojisi yılanı “dünyanın ve insan ırkının en eski çağlarına uzanan sembolik bir yaratık” olarak düşünür. Ernst Aeppli'ye göre yılan kavranması olanaksız olan doğal bir alanı kapsar ki bu alışılmışın dışında olan ilksel güçlere ilişkin bir imajdır. Bütün tecrübeler göstermektedir ki yılan psişik enerjinin temel simgelerinden biridir. Herhangi bir rüyada yılan tezahür etmesi diğerlerinin psişelerinden kaynaklanan eski güçleri simgeler ve buna “ilksel sürüngenin kendisi” denilebilir.<sup>1922</sup>

<sup>1920</sup> Berk Yüksel, “Hayat Ağacı”, 02.04.2007, <http://blog.milliyet.com.tr> [11.04.2014].

<sup>1921</sup> Nilgün Marmara, “Küçük Ağaç”, Nilgün Marmara, a.g.e., s. 88.

<sup>1922</sup> Astroset Semboller Araştırma Grubu, “Yılan Sembölü”, 9 Kasım 2010, [http://www.astroset.com/bireysel\\_gelisim/sembol/s23.htm](http://www.astroset.com/bireysel_gelisim/sembol/s23.htm) [09.04.2014].

Şiirde yılanın gömlek değiştirmesi insanın yeryüzünde çileler çekerek olgunlaşmasını, böyle bir değişimi ifade etmektedir. Aynı zamanda bu ünitenin son üç dizisinde hayatın, yaradılışın başlangıcı; dünyanın ve insanlığın en eski dönemlerine telmihte bulunulmuştur. Yılan, aynı zamanda insanın kökeninin dört evresinden biri<sup>1923</sup> olarak kabul edilmektedir. *Eski Ahit*'te insan ve dünyanın yaradılışı üzerinde ayrıntılı olarak durulmuştur. *Eski Ahit*'in ilk bölümü *Tekvin*'de dünyanın yaradılışı şöyle anlatılmaktadır:

Yer ıssız ve boştu ve enginin yüzü üzerinde karanlık vardı ve Allah'ın ruhu suların üzerinde hareket ediyordu... Ve Allah dedi: Suların ortasında kubbe olsun ve suları sulardan ayırsın. Allah kubbeyi yaptı ve kubbe altında olan suları sulardan ayırsın. Allah kubbeyi yaptı ve kubbe altında olan suları, kubbe üzerinde olan sulardan ayırdı ve böyle oldu. Ve Allah kubbeye gök dedi.<sup>1924</sup>

*Tekvin*'deki bu ifadelerde suların hayat veren gücünün ilâhî güçle birleşip yaradılış sürecine iştirak eden bir öge olarak yansıtılmıştır. Bilhassa “Allah'ın ruhu suların üzerinde hareket ediyordu.”<sup>1925</sup> sözü su- rüzgâr, madde- ruh, dünya- yaratıcı birleşimini simgeleyen satırlar diye değerlendirilmiştir<sup>1926</sup>. Ayrıca *Tekvin*'de ilk insanın yaratılışı sırasında Allah'ın ilk olarak arzın toprağını suladığı, sonra bu topraktan ise insanı şekillendirip ona hayat nefesini üflediği dile getirilmiştir<sup>1927</sup>. Yine *Tekvin*'de geçen “ve bahçeyi sulamak için Aden'den bir ırmak çıktı ve oradan bölündü ve dört kol oldu”<sup>1928</sup> ifadesi de konumuz açısından önemlidir. Yahudi inancına göre Aden bahçesi anlatısında söz edilen, dört nehre kavuşup yeryüzünü sulayan kaynak, hayat ağacının köklerinin altından gelmektedir<sup>1929</sup>. Bu dört cennet nehrinin yaradılan her şeyi arındırma gücü vardır<sup>1930</sup>. Yılanın gömlek değiştirmesi de daha önce de belirttiğimiz gibi psikik bir arınmayı ifade etmektedir. Celan *Pırpır*

<sup>1923</sup> Sırasıyla kurtçuk, yılan, balık ve insan; insanın kökeninin dört evresini ifade etmektedir. Bkz. Carl G. Jung, “Bilinçdışına Giriş”, Carl G. Jung, a.g.e., s. 70.

<sup>1924</sup> *Tekvin* 1:1-8'den naklen: Zeynep Sezal, a.g.t., s. 39.

<sup>1925</sup> *Tekvin* 1: 1-2'den naklen: Zeynep Sezal, a.g.t., s. 39.

<sup>1926</sup> J. Campbell, *İlkel Mitoloji*, trc. K. Emiroğlu, Ankara: İmge Kitabevi Yayıncılık, 2006, s. 82'den naklen: Zeynep Sezal, a.g.t., s. 39.

<sup>1927</sup> *Tekvin*, 2:5-7'den naklen: Zeynep Sezal, a.g.t., s. 40.

<sup>1928</sup> *Tekvin*, 2:10- 14'ten naklen: Zeynep Sezal, a.g.t., s. 40.

<sup>1929</sup> Y. Besalel, *Yahudilik Ansiklopedisi*, İstanbul: Gözlem Gazetecilik-Basın-Yayın, 2001, c. I, s. 204'ten naklen: Zeynep Sezal, a.g.t., s. 40.

<sup>1930</sup> M. Eliade, *Dinler Tarihine Giriş*, trc. L. Arslan, İstanbul: Kabalcı Yayınları, 2003, s. 422'den naklen: Zeynep Sezal, a.g.t., s. 40.

*Eden Ağaç* şiirinde hayat ağacı simgesini *Küçük Ağaç*'ın bu ünitesindeki benzer bir şekilde kullanmıştır. Küçük Ağaç'taki bu dizeler bize Celan'ın bu mistik şiirini anımsattı:

Bir sözcük,  
severek seni ona kaptırdığım:  
Hiç  
Sözcüğü

vardı  
ve ara sıra sen de onu bilirdin,  
vardı  
bir özgürlük.  
Yüzüyorduk biz.

Şarkı söylediğim hâlâ hatırında mı?  
Apaçık yatıyordun önümde,  
yatıyordun bana doğru,  
önümde yatıyordun  
benim öne çıkan ruhumun önünde.  
Yüzüyordum ikimiz için.  
Yüzmüyordum, hayır.  
Pırpır eden ağaçtı yüzen.

Yüzüyor muydu? Etrafında  
Bir su birikintisi vardı ya. Son göletti.  
Siyah ve sonsuz, öylece asılmış,  
Öylece asılmıştı dünyanın altına doğru.

Şarkı söylediğim hâlâ hatırında mı?

Bu-  
ah bu akıntı.

Hiç. Dünyanın altına doğru. Şarkı söylemiyordum.  
Apaçık yatıyordun  
Yol alan ruhumun önünde.

...<sup>1931</sup>

Hiçbir şey ve her şey olan Tanrı'ya olan özlemin dile getirildiği bu şiirde anlatıcı kendisini hayat ağacı ile özdeşleştirmektedir. Şiirde Yahudi mistisizmi de denilen Kabala'nın etkisi vardır. Bu doktrine göre sınırsız olan Tanrı'yı çeşitli sıfatlarla tanımlama girişimleri başarısızlıkla sonuçlanır; çünkü tanımlamak bir tür sınırlamadır. Dolayısıyla Kabalist böyle bir girişimde bulunmaz. Ona göre: "Tanrı, Tanrı'dır. O'nunla kıyaslanabilecek hiçbir şey yoktur. Çünkü O Ayn'dır. Yâni hiçbir

---

<sup>1931</sup> Paul Celan, "Pırpır Eden Ağaç", Paul Celan, *Hiçkimsenin Gülü*, ss. 28- 29.

şeydir.” Bu cümleler Tanrı’nın aşkın yönü ile ilgilidir ve Tanrı’nın aşkın yönünü ifade etmek bir Kabalist için sorun yaratmaz. Ama bir de Tanrı’nın içkin yönü vardır ki onu ifade etmek kabalisti çok zorlar. Bunun sebebi ise aynı zamanda içkin olan Tanrı’nın insana şah damarından bile yakın olmasıdır. Kabalist tradisyonda bu durum “Tanrı, Tanrı’yı görmek istedi.” diye izah edilir. Tanrı kendisini görmeyi istemiş ve yalnızca bilgi vasıtasıyla ulaşılamayan on evrede kendisini yansıtmıştır. “On taç” adı verilen bu aşamalar ise hayat ağacı ile tasavvur edilmiştir. Kabalaya göre: “Tanrısal olanla kurulan bu bağ, Yaşam Ağacı’yladır.”<sup>1932</sup> Kâinat ve insan Tanrı’nın sûretinde yaratılmıştır, bu bağlamda da Tanrı hakkında hem her şey söylenebilir hem de hiçbir şey söylenemez. Tanrı’nın aşkın yönü hakkında kurulabilecek cümleler sınırlı iken onun içkin yönü kâinat ve insanda görülebilir.<sup>1933</sup>

Kabala’da Tanrı’nın aşkın yönü İbranice “hiçbir şey” demek olan “Ayn”dır. Bu sözcük Tanrı için kullanıldığında “var oluşun ötesinde” anlamındadır. Kabalaya göre: “Ayn hiçbir yerdir, hiçbir şeydir; yâni yokluktur. Tanrı Ayn’dır. Yâni Mutlak Yokluk’tur.” Tanrı’nın içkin yönü ise “sonu olmayan” demek olan “Ayn Sof” ile ifade edilir: “Ayn Sof Mutlak Her Şey’dir.”<sup>1934</sup> İlâhi görünümün ilk hâline ise “sonsuz ışığa” anlamına gelen “Ayn Sof Or” denmiştir<sup>1935</sup>. Kısacası bu doktrine göre Tanrı “ışığı kendisinden yansıtan” , “hem gizli”, “hem her şey” olandır ve din ile hayatta onunla birleşmek asıl hedeftir.<sup>1936</sup> Başlangıçta olduğu gibi onunla bir olmak istenir. Şiirde bu başlangıca telmihte bulunulur.

Marmara, *Vahşet Koşusu* şiirinde ise hayatın içindeki diyalektik bir süreç üzerinde durmuştur:

Kimin eli daha uzun gecede?  
Hangi cinayet daha derin uzak?

---

<sup>1932</sup> Arzu Cengil; *Kabbalah, Yahudi Gizemi*, İstanbul: Ayna Yayınevi , 2004, s. 78’den naklen: Sule Burul, a.g.t., s. 24.

<sup>1933</sup> Sule Burul, a.g.t., s. 24.

<sup>1934</sup> “Kabbala”, *Encyclopaedia of Religion and Ethics*, New York: Charles Scribner’s Sons, 1987, c. VII, s.625’ten naklen: Sule Burul, a.g.t., s. 28.

<sup>1935</sup> Gershom Scholem; *Origions Of The Kabbalah*, Princeton: Jewish Publication Society, 1990, s. 269’dan naklen: Sule Burul, a.g.t., s. 28.

<sup>1936</sup> Sule Burul, a.g.t., s. 72.

Ay çorabıyla örtmüş bakışını,  
Dışlerinin arasındaki karanlığı  
Karıştırırken sen, kösnül suya  
dalan kan nalları atlarının,  
ağaca tırmanmaya, kuşa girmeye  
sebzeye sokulmaya köpüren  
atların..  
Bu toynaklar dürter ağzının karanlığını,  
Ayın kimliğini saklayan çorabı düşürmek için,  
kusursuz işbirliği dalgın karayla  
omuzlarının.

Köpüğün yargısıyla koşan vahşet, ah!  
Dışardaki yok.  
Evin sahanında kırılıyor gece,  
Eli daha uzun derin uzak olana<sup>1937</sup>

Bu diyalektik süreç karanlık ve aydınlığın mücadelesi alegorisiyle verilmiştir. Bu mücadele, Mazdehizmin iki önemli tanrısı Hürmüz (Ahura Mazda) ile Ehrimen (Angra Mainyu) arasındaki savaş gibidir. Düşünür Zerdüşt'ün düzenlemeler yapıp biçimlendirdiği Mazdeizm iyi tanrı-kötü tanrı ikiliğine, Hürmüz ve Ehrimen arasındaki çatışmaya dayanır. Zerdüşt iyiliği ruhta, kötülüğü de maddede bulanların yanıldığını savunur. Ona göre iyilik ve kötülük hem ruhları hem de maddeleri sarmıştır. Savaş her iki alan üzerinde gerçekleşmektedir. İyilik ya da gök tanrısı olarak bilinen Hürmüz'ün etrafında yarıtanrılar bulunduğu gibi kötülük ya da yeraltı tanrısı olarak bilinen Ehrimen'in etrafında da yarıtanrılar bulunmaktadır. Hürmüz'ün yaratıcı olması gibi Ehrimen de yaratıcıdır. Ehrimen bir keresinde Hürmüz'ü yenip madde ve ruhları ele geçirmek için göklere saldırmıştır. İkisi arasında dehşet verici bir savaş yaşanmıştır. İkisi arasındaki bu mücadele sürecektir. İnsanlar bu mücadelede Hürmüz'e göğü koruması için yardım etmelidir, onun yanında olanlar erdemli kimselerdir ve ona yardım ettikleri ölçüde ebedî mutluluğa hak kazanacaklardır. Hürmüz, gök- ışık ülkesinde ikâmet etmekte, Ehrimen ise yeraltı-karanlık ülkesinde kalmaktadır. Dünya ise bu iki ülkenin ortasında bulunan bir sınav yeridir. İnsanların evrensel savaşa iyiliğin tarafında katılarak bu sınavı başarıyla vermesi gerekir.<sup>1938</sup>

<sup>1937</sup> Nilgün Marmara, "Vahşet Koşusu", Nilgün Marmara, a.g.e., s. 146.

<sup>1938</sup> Orhan Hançerlioğlu, a.g.e., ss. 44- 45.

İyiliği ve doğruluğu seçenler Hürmüz'ün, kötülüğü ve yalanı seçenler ise Ehrimen'in yolundan gidip yaptıkları seçimlere göre onların ölümden sonra gidecekleri öte dünyada farklı hayatları olur. İyi ruhlar kılıç kadar keskin “Karşılık Köprüsü”nden geçerek ışık ülkesinde ebediyen mutlu yaşarlar, kötüler ise bu köprüyü geçemeyerek korku ve karanlıklar ülkesine giderler. Bu öğretiye göre dünya tarihi her biri üç bin yıllık toplam dört dönemden meydana gelir. İlk dönemde daha insan tohumları atılmamıştır. Bu dönem iyi ve kötü ruh arasındaki savaşla geçer ve neticede Ehrimen cehennem çukuruna yuvarlanır. İkinci dönemde ise Ehrimen altı kötü daeva (cin, masal devi) ile maddî bir evren yaratır ve ardından gökyüzüne saldırır Hürmüz'ün yarattığı dünyaya kötülükleri yayar. İlk insan, bitki ve madenler de bu dönemde oluşur. Üçüncü dönemde Zerdüşt Peygamber dünyaya gelir ve Mazdehizmi dünyaya yayar. Dördüncü dönemin sonunda ise Kasaoya Gölü'ne giren bir bakire Zerdüşt'ün o gölde bulunan tohumlarından hamile kalıp Saoşyans'ı dünyaya getirir. Saoşyans son kurtarıcıdır, onun insanlık tarihini bitirmesiyle “Sonlu Zaman” on iki bin yılın ardından “Öncesiz Zaman”a geri döner. Böylece ölümlerin hepsi dirilerek yeniden bedenlerine kavuşur, ilk insan Goyamart'ın kemikleri hayat kazanır; iyiler Hürmüz'ün ülkesine, kötüler ise cehenneme gider.<sup>1939</sup>

Görüldüğü gibi bu mücadeleyi en sonunda Hürmüz ve onun yanında olanlar kazanır. Hürmüz kimi zaman Eski Mısır'ın gök tanrısı Horus gibi “kanatlı güneş diski” ile simgelenmiştir<sup>1940</sup>. Şiirde geçen ayın kimliğini saklayan çorabın düşürülmesi, ardından evin sahanında gecenin kırılması imgeleri gecenin yerini gündüzün almasını, güneşin doğuşunu ifade ettiği için karanlığın ve yeraltının tanrısı Ehrimen'i güneşle simgelenen Hürmüz'ün yenilgiye uğratması arasında bir bağlantı kurulabilir.

Şiirin ikinci ve üçüncü ünitesindeki atların köpürerek vahşice ilerlemesi, doğadaki varlıkları istila edip ayın kimliğini saklayan çorabı düşürmeye çalışması imgeleri de Guiseppe Archimboldo'nun Composition with Animals (1550) isimli çalışmasını anımsatmaktadır. (Resim 23)

<sup>1939</sup> “Zerdüştler, Ateşin Çocukları”, 28.10.2012, <http://blog.milliyet.com.tr>[13.04.2014].

<sup>1940</sup> “Kanatlar ve Kanatlı Disk”, 21.06.2012, <http://muzafferabla.com> [13.04.2014].

Marmara'nın bu şiiri yazmasından bir yıl sonra Archimboldo ile ilgili günlüğüne aldığı notlarda da şiirde geçenlere benzer bir ifade kullanmıştır:

#### Gergedan 2

Guiseppe Archimboldo'nun (1530- 1593) resimlerinde açığa çıkan her an açıkta olan ve görmezlikten gelinen gizi "Atların senin köpüren atların", Barthes şöyle açıklıyor: "Şöyle ilerler Archimboldo, oyun'dan büyük retoriğe, retorikten büyüye, büyüden bilgeliğe."<sup>1941</sup>

Yaban atları çoğunlukla bilinçdışından gelen, kontrol edilemeyen dürtüleri temsil ederler<sup>1942</sup>. Archimboldo'nun resimlerinde de açığa çıkan bilinçdışının bu gizleridir. Sanatçı XVI. yüzyılda yaşamasına rağmen bir sürrealist olarak kabul edilmektedir. Bilindiği gibi Sürrealizm edebiyat, resim gibi sanat alanlarında gerçeklik ile rüyanın birleşiminden meydana gelen gerçeküstücü deneyimleri esas alan bir sanat akımıydı. Sanatçılar günlük yaşamdaki objeleri kurgusal bir olağandışılıkla kompozisyonlarına eklemekte ve bireysel simgelerle felsefî bir olgu peşinden sürüklenmekteydiler. Sürrealizm Avrupa'da Avant Garde akımlarla birlikte farklı formlarda etkisini devam ettirdi; ama aslında insanların sanatsal üretim manasındaki gerçeküstü denemeleri çok daha önceleri olmuştur. Archimboldo da sebze, meyve, çeşitli hayvanlar, nesnelere oluşturduğu gerçeküstücü resimleriyle tanınan bir ressam olmuştur. Onun değişik formlarda zorlamaların kompozisyonları olarak düzenlediği portreleri Sürrealizmin "birliktelik çelişkisi" adı verilen yaklaşımına oldukça uygundur; resimleri "Sürrealist biçimsel iliştiirme ve kurguların fantastik dünyası" olarak değerlendirilir.<sup>1943</sup>

*Vahşet Koşusu*'ndaki atların kendilerine karşıt bir güçle ayın kimliğini saklayan çorabı düşürmek için yaptıkları mücadele bize göre bilinçdışı süreçlerle ilgilidir. Bilinçdışı ikili özelliktedir, onun hem karanlık hem de aydınlık bir yanı vardır. İmrenme, iştah, şehvet, yalan gibi günahlar, iktidar, tahrip dürtüsü onun karanlık yanını oluştururken yaratıcı gizilgüçler onun aydınlık yanını meydana getirmektedir. Bu durum, Hristiyanlığın dinsel dilinde şeytanın çift yanı olması

<sup>1941</sup> Nilgün Marmara, *Kırmızı Kahverengi Defter*, s. 93.

<sup>1942</sup> M. L. von Franz, "Bireyleşme Süreci", C. G. Jung, a.g.e., s. 174.

<sup>1943</sup>"Bosch ve Arcimboldo: Dali'den beter Sürrealistler", 23.09.2013, <http://mindonart.com> [15.04.2014].

gibidir. Hristiyanlıkta şeytani tasvir etmek için kullanılan isimlerden biri de Lucifer'dır. Lucifer, daha önce de belirttiğimiz gibi "ışık taşıyıcısı" anlamına gelmektedir.<sup>1944</sup> Yine Mazdehizmin iki büyük tanrısı Ehrimen ve Hürmüz de birbiriyle mücadele hâlinde olan karşıt iki bilinçdışı gücü temsil ediyor gibidir.

Şiirin son ünitesindeki "Dışardaki yok." dizesiyle diyalektiğin dördüncü özelliği olan çelişmenin içkinliğine vurgu yapılmış gibidir. Buna göre diyalektikte "nesnelerin ve tabiat fenomenlerinin iç içe çelişkiler içerdiği" görüşü esastır; çünkü nesne ve tabiat fenomenlerinin tamamının negatif ve pozitif bir yanı, geçmişi ve geleceği vardır. Onların hepsinde yok olan veya gelişen ögeler bulunmaktadır. Eski-yeni, doğmakta-ölmekte olan vb. karşıtların mücadelesi de ilerlemenin- nicel değişikliklerin nitel değişikliklere dönüşmesinin- iç muhtevasıdır. Çelişmenin, karşıtların mücadelesinin ürünü olamayan bir şey yok gibidir. Her varlığın bünyesinde bir çelişme söz konusudur; yâni çelişme dışarıda değildir, varlıkların hareketlerinin özüdür. Eğer dünyada çelişme olmasaydı dünya değişmeden kalırdı. Sözelimi bir meyve tohumu, kendisinde bir değişim gücü taşır ve bu güçle ilerde bir bitki hâline gelir. Bu süreçte bitkinin tohumdan yeşermesi o tohumun yok olmasını gerektirir. Yâni bir gerçekliğin değişimi onun kendisinde kendisinden başka bir şey taşıdığını gösterir. Hayat, çiçek ve meyvelerini vermesinin ardından ölüme değin iner. Zira o yalnızca hayat değildir, değişim ve mücadeledir de. Ölümle yapılan bu mücadelenin her anında bir yandan kimi hücreler yok olmakta bir yandan da onların yerini yenileri almaktadır. Aksi durumda evren öylece kalır, yeni bir şey tezahür etmezdi. Mao Zedong'un da dile getirdiği gibi: "Nesnelerin gelişmesinin temel nedeni, nesnelerin dışında değil, içinde, nesnelerin kendinde, içkin, çelişik, çelişmeli niteliktedir. Her nesnenin, her fenomenin, o nesnede içkin iç çelişmeleri vardır. Nesnelerin hareketini ve gelişmesini doğuran, meydana getiren onlardır." Bu süreçte dışsal koşullar da önemli olmakla birlikte birinci derecede önemli olan iç çelişmedir; çünkü kimi iç çelişmeler olmazsa dışsal koşullar da etkisini gösteremez.<sup>1945</sup>

---

<sup>1944</sup> Aniela Jaffé, Görsel Sanatlarda Sembol, Carl G. Jung, a.g.e., ss. 266- 267.

<sup>1945</sup> Georges Politzer, a.g.e., ss. 64- 66.



Şiirdeki bu diyalektik süreçte galip gelense Hürmüz'ün Ehrimen'i yenmesi gibi aydınlık olacak ve sonunda gece kırılıp yerini yeni bir sabaha bırakacaktır. Kötülüklerin yerini iyilikler, ölümün yerini ise yeni bir hayat alacaktır.

Marmara'nın *Krizalitler* şiirinde de çelişmenin içte olduğu dile getirilir. Böylelikle ontik bir probleme- insanın bu hayattaki sınırlılıklarına- vurgu yapılır. İnsan kendi kaderine bütünüyle hükmedebilecek mutlak bir güce sahip değildir, hiçbir zaman da olamaz; onun böyle bir potansiyeli yoktur:

İyilik yoklukta üreyen billur,  
Yan ölümlerde ondan solumak,  
Hiçbir biçimde yüzeyde değil böylece,  
Krizalitlere yön vermek!

Yürürsün incelerek, böğüren havaya karşı,  
O rengindeki gülün istemi kadar.  
Değersiz taşları yontarsın, kesmenin  
büyüleyiciliğiyle,  
Taşlarsa susturur çekiçlerini,  
Aygömütlü şenliğe çökertir.

Adaklar her zaman denize sunulmuştur,  
Böylece önbilisi öpülür göveren maviğin  
farklarını ele veren iyicilliğinde.  
Hiçbir biçimde yüzeyde değil böylece,  
Krizalitlere yön vermek...<sup>1946</sup>

Krizalit, “Kelebek olmadan önce bir böceğin, koza veya kozasız olarak geçirdiği başkalaşma durumu”<sup>1947</sup> demektir. Şiirde krizalitlere yön vermenin yüzeyde olamayacağı dile getirilerek bazı şeylerin çevresel koşullar ne kadar mükemmel olursa olsun türlerin kapasitelerine bağlı olduğu ifade ediliyor. Krizalitlere dışarıdan müdahale etmek bir dereceye kadar önemlidir, doğa onları nasıl programladıysa krizalit öyle gelişecektir. Onların iç gelişmeleri kendilerine içkindir. Bize göre burada krizalitler insanların bu evrendeki yazgılarını simgelemektedir. Bir özne hangi imkânlara sahip olursa olsun, onun çevresindeki insanlar ya da kendisi istikbali için ne yaparsa yapsın bütün bu çırpınışlar bir yere kadardır. Ama kastedilen sadece bu da değildir. Öznenin zekâsı, yetenekleri, fiziksel özelliklerinin yanı sıra bir de hayatın başa çıkılamayan absürt gerçeklikleri vardır ki hiçbir insanî kurgu onlarla baş

<sup>1946</sup> Nilgün Marmara, “Krizalitler”, Nilgün Marmara, *Daktiloya Çekilmiş Şiirler*, s. 57.

<sup>1947</sup> “Krizalit”, *Viki Sözlük Özgür Sözlük*, <http://tr.wiktionary.org> [22.07.2014].

edemez<sup>1948</sup>. Temel problem insanın bu absürt gerçekliklerin üstesinden gelebilecek potansiyelde bir varlık olmamasıdır. İnsanlar yaşarken öyle rastlantılarla karşılaşmaktadır ki hayat onlar için kontrol edilmez bir hâl alabilmektedir. Şiirde bu durum alegorik olarak dile getirilmiştir.

Tırtıl öncelikle kozasını dıştan örer, sonra kozasının içine girip kendisini tamamen kapatır. Ama onu nasıl bir akıbet beklemektedir? Kelebek olabilecek midir? Bir engel çıkmazsa gelişimini tamamladıktan sonra kozasını kırıp bir kelebeğe dönüşür. Peki ya nasıl bir kelebek olacaktır ya da kelebek olunca hangi sürprizlerle karşılaşacaktır? *Kur'an-ı Kerim*'de bir ayette “Bir günde ki: İnsanlar çırpınıp dağılacak pervaneler gibi olacaktır.”<sup>1949</sup> denilir. Kıyamet günü insanların ıstıraplar içindeki, ruhen dağılmış hâlleri geceleri ateş çevresinde uçuşan, kendilerini alevlerin içine atan kelebeklere benzetilerek tasvir edilir. Ayette “fıraşı mebsüs” diye bir ibare geçer. Fıraş, “geceleri kendilerini alevlerin içine atan pervane gibi haşarat” anlamına gelir. Onlara fıraş denmesinin sebebi kanatlarını yayıp döşemeleridir. “Mebüs” ise “yayılmış, ayrılığa uğramış” demektir. Böylelikle “fıraşı mebsüs” ibaresi akıbetlerini bilmeyenler için darb-ı mesel diye zikredilmiştir.<sup>1950</sup> İnsanın evrendeki durumu da bu küçük kelebeklerinki gibi belirsizdir. Keşke her şey onun elinde olsaydı da hayatını istediği gibi yönlendirebilseydi; ama böyle bir şey mümkün değildir. Onun yapabileceği elinden gelenin en iyisini yapmak ve ardından da denize adaklar sunarak akıbeti iyi olsun diye ümit etmektir.

Toplumsal bir varlık olduğu için insanı “paylaşımçı bir yapı” olarak da tanımlayabiliriz. Bu yapı, kapıldığı akımla iyilikte ve kötülükte sürüklenip gider. Bu süreçte de çoğunlukla duygularının ne olduğunu bile tam olarak idrak edemez, yanlışlara düşer. Bir gün iyilik diye düşündükleri bir başka gün kendisine ve çevresine çok büyük zarar verebilir. Ya da tam tersi onu çok zorlayan, onun çok büyük ıstıraplar çekmesine yol açan bir durum da onun iyiliğine olabilir. İyilik,

<sup>1948</sup> Karin Karakaşlı, “Kader”, 26.06.2011, <http://www.radikal.com.tr>[20.04.2014].

<sup>1949</sup> Karia 101/ 4, Ömer Nasuhu Bilmen Kur'an-ı Kerim Tefsiri, “101- El- Karia Sûresi” , <http://www.tahavi.com/tefsir/101.html> [20.04.2014].

<sup>1950</sup> Ömer Nasuhu Bilmen Kur'an-ı Kerim Tefsiri, “101- El- Karia Sûresi” .

auralarda farklı titreşimler oluşturarak birbirinden çok farklı tepkilere yol açan bir frekanstır. Üstelik insanların birbirlerine yaptıkları iyiliklerin titreşimlerinde “üstünlük, baskınlık duygusu, yardım duygusu, bedel ödeme veya ödetme duygusu, mecburiyet duygusu, hem isteme hem istememe, hatta kendi isteğini empoze etme” gibi pek çok duygunun karmaşası söz konusudur. Öyle olaylar yaşanır ki yalan söylemek gibi bir davranış bile iyilik olarak kabul edilebilir. İnsan iyi olduğunu düşündüğü davranışlarda bulunur; ama sonuç genellikle belirsizdir. Sözgelimi kendisinin iyiliğine olduğunu düşündüğü ve bu yüzden de gerçekleşmesini çok istediği bir şeyi çok çalışarak gerçekleştirdiğinde pişmanlık duyanlar vardır.<sup>1951</sup> Dolayısıyla iyi olmak kolay bir şey değildir. Şiirdeki anlatıcı bu sebeple “İyilik yoklukta üreyen billur,/ Yan ölümlerde ondan solumak,”<sup>1952</sup> der.

İyilik kavramı Shaftesbury felsefesinin perspektifi göz önünde bulundurulursa bir billura benzetilebilir. Bu felsefe estetik bir mahiyettedir, onun ekseninde Platon’un felsefesinde olduğu gibi iyi, güzel, doğru kavramları mevcuttur. Bunun yanı sıra Pythagoras’inkine dayanan “harmony” (uyum) kavramının da eklenmesiyle Shaftesbury’nin felsefesi, estetik evren anlayışı meydana çıkar. Burada çıkış noktası güzelin doğruluk ve iyi kavramlarıyla bağlantısıdır. Shaftesbury şunu dile getirmiştir: “Dünyada en doğal olan güzellik, dürüstlük ve ahlâksal doğruluktur. Nasıl doğru ölçüler uyum (harmony) ve müziğin güzelliğini yaratırlarsa doğru, bir yüzü; doğru orantılar da mimarî bir yapıtı güzel kılarlar.”<sup>1953</sup> Tabii, doğruluk mânâsındaki güzelliğin ne olduğunun kavranması için söz konusu dürüstlüğün ne olduğunun da bilinmesi zorunludur. Shaftesbury’ye göre doğruluk (hakikat) iki mahiyet içerisinde kavranabilir: ontolojik ve ahlâksal olarak. Ontolojik doğruluk evrenin ve varlığın yapısını, yapı yarasını; düşünürün tabiriyle “iç sayılarını” ifade ederken ahlâksal doğruluk erdem ve iyi anlamına gelmektedir. Düşünür, güzeli erdem ve iyi ile bağlantılandırmış, güzelliğin erdem ve iyi olduğunu

---

<sup>1951</sup> Günel Gölhan, “İyilik Böyle Bir Şeydir”, *Ruhsal Boyut*, 01.12.2010, <http://www.ruhsalboyut.com> [20.04.2014].

<sup>1952</sup> Nilgün Marmara, “Krizalitler”, Nilgün Marmara, a.g.e., s. 57.

<sup>1953</sup> Shaftesbury, “Characteristics”, N. Arat, *18. Yüzyıl İngiliz Felsefesinde Etik ve Estetik Değerler Arasındaki İlgî*, (basılmamış doçentlik tezi)’nden naklen: İsmail Tunalı, a.g.e., ss. 133-134.

dile getirmiştir, onunla birlikte düşünme alanında asırlar boyu kayıp olan “kalogathia” (güzel- iyi) ideali hümanist bir dönemde yeniden ortaya çıkmıştır. Kalogathia kavramı Shaftesbury’nin felsefesinde evrenin uyumluluğunun ana prensibidir. Düşünüre göre orantı ve düzen neredeyse güzellik oradadır; fakat güzelliğin olduğu yerde de iyi ve erdem bulunmaktadır. Yâni varlığın bütünüyle uyumlu ve güzel olmasından dolayı söz konusu varlık aynı zamanda iyidir de. Düşünür mutluluğun kaynağını böyle güzel-iyi bir ruha sahip olmakta görür.<sup>1954</sup>

Güzel- iyi olanda elmas gibi billurlaşmış bir taştaki mükemmel harmoni bulunabilir. Böyle kristaller arı ve harmonik bir formda oldukları gibi zehirlidirler de. Söz gelimi eskiden elmas tozları zehir olarak kullanılırdı. Hz. Muhammed’in torunu Hz. Hasan’a karısının içirdiği zehrin de elmas tozu olduğu rivayet edilmektedir.<sup>1955</sup> Ayrıca elmas, yakut gibi değerli kristalleri; kömür, kum, tuz gibi mineralleri topraktan kazarak çıkaran işçilerde bu taşlardan çıkan tozlar hayat boyu devam eden sağlık sorunlarına yol açar. Kaya ve maden tozu solumaktan kaynaklanan akciğer hasarı bunlardan birdir. Maden çıkarma işiyle ister yeraltında ister yerüstünde uğraşsın bu işle uğraşan işçilerde akciğer hasarı gelişebilir. Kişide solunum güçlüğü, balgamlı öksürük, ateş, iştah kaybı, boğaz ve göğüs ağrısı, dudak ve kulaklarda morarma, yorgunluk gibi belirtiler gözlenebilir, onun akciğerleri su toplayıp şişebilir. En kötüsü de bu rahatsızlıkların geri dönüşü olmamasıdır. Belirtiler ortaya çıktıktan sonra yapılabilecek tek şey hastalığın daha da kötüleşmesini önlemektir. Üstelik bu rahatsızlık daha sonra tüberlülük, akciğer kanseri, zatürre, kalp hastalığı, astım gibi ölümcül hastalıklara da dönüşebilmektedir.<sup>1956</sup> Elmasın ölümcül bir zehir olması gibi iyilik de insanları felakete sürükleyebilmektedir.

Kişi iyi niyetle hareket ederek kendisini çok büyük bir günahın içinde bulabilir, çevresindekilere iyilik yapmak isterken hem kendi başına hem de çevresindekilerin başlarına büyük belalar açabilir. Ya da “Acımaktan maraz doğar. ”, “Besle kargayı, oysun gözünü.” gibi atasözlerinde ve “Düşük karakterli birine iyilik

<sup>1954</sup> İsmail Tunalı, a.g.e., s. 134.

<sup>1955</sup> Hasan Aktaş, *Çağdaş Türk Şiirinde Sosyal Hayat*, s. 359.

<sup>1956</sup> “Madencilik ve Sağlık” , ss. 448- 449, 453- 454; <http://hesperian.org> [21.04.2014].

ettiğinde onun kötülüğünden sakın.”<sup>1957</sup> hadîsinde de belirtildiği gibi acıyı iyilikler yaptığı birinden çok büyük bir darbe alabilir. Bu hayatta iyi olmak çok zordur, insan bazı bedeller ödemeyi göze almalıdır. Marquis de Sade’ın *Erdemin Felaketleri* isimli romanında ana kahraman Justine’in başına ne geldiyse erdemli bir insan olmasından gelmiştir. Justine Shaftesbury’nin güzel-iyisinin bir kadında cisimleşmiş hâlidir. Bütün aşâğılamalara, tacizlere, işkencelere rağmen iyi olmaktan vazgeçmez, her ne olursa olsun doğru yoldan ayrılmaz, hiçbir şekilde saflığını kaybetmez; ama çok büyük acılar çeker ve tam kızkardeşine kavuşup rahat bir hayat yaşamaya başlamışken yıldırım çarpması sonucu ölür. Romanın sonunda kötülüğün refahının bir yıldırımın ışığı gibi geçici olduğu dile getirilir.<sup>1958</sup>

Peki ama yazar niçin romanın sonunda bile zalimce davranıp Justine için bu kadar acı ve kısa bir hayat kurgular? Tanrı onu sahte ve geçici saadetlerin yaşadığı bu dünyadan götürüp yanına mı almak istemiştir? Bir görüşe göre zaten iyi, bu dünyada ete kemiğe bürünmüş olarak kalamazdı. Mutlak bir kavram olduğu için çözümlenip tanımlanamaz ve yoktur. Bu dünyada ancak bir ideal olarak yaşayabilir.<sup>1959</sup>

Marquis de Sade’ın bu romanında geçen tüyler ürpertici olaylar saçma sapan fanteziler olarak da değerlendirilebilir; ama kişi dünya tarihini inceleyip masum pek çok insanın başına gelenleri görünce ona hak verebilir ve onun aslında çok gerçekçi bir yazar olduğunu da düşünebilir. Bu evrende durumu en zor olan varlık muhtemelen yüksek bilinç düzeyinde olup da iyiliği seçmek isteyen ama zavallı ve aciz olan insandır. Sonunda kötülüğü seçmiş olsa bile başlangıçta belki iyi niyetlidir ve geleceğe ilişkin tasarıları vardır. Bu tasarılarını gerçekleştirmek ister; ama hayatın başa çıkılmaz absürt gerçekliği onun önüne türlü engeller koyar. İsterse İskender gibi çok kudretli bir imparator olsun en sonunda bir yenilgi- ölüm- onun yazgısıdır.

---

<sup>1957</sup> Ayşegül Karayel, “İyilik Ettiğin Kişinin Şerrinden Sakın”, 04.11.2014, <http://aysegulkarayel.wordpress.com> [21.04.2014].

<sup>1958</sup> Marquis de Sade, *Justine Erdemin Felaketleri*, trc. Birsal Uzma, İstanbul: Çiviyazıları Yayınevi, 2010, 336 s.

<sup>1959</sup> Ayşe Çavdar, “Bülent Somay ile Söyleşi: ‘İyi yoktur, ama kötü vardır.’ ”, *Sabit Fikir*, 02.01.2014, <http://www.sabitfikir.com> [21.04.2014].

Şiirdeki anlatıcı bu sebeple “Yürürsün inceleerek, böğüren havaya karşı,/ O rengindeki gülün istemi kadar./ Değersiz taşları yontarsın, kesmenin/ büyüleyiciliğiyle,/ Taşlarla susturur çekiçlerini,/ Aygömütlü şenliğe çökertir.”<sup>1960</sup> der, bir insan hayatını böyle özetler. Marmara'nın *Dönüşsüz Yara* şiirindeki anlatıcı da insanlığın başına gelen olumsuzluklar ve çektiği acılar dolayısıyla hayatın son bulmasını ister:

Baktığımız yer bize bakıyor;  
Paramparça deniz ve tıkindığımız otlar,  
Gökyüzü delik deşik taarruzlarla...

Git düşünü tutuyor kar sonsuzu boyunca  
sudan karadan öteye...

Parçalanmış at da,biz üstüneyken;  
başı,toynakları,sağrısı,bilekleri nerede?  
Nerede makasımız,kesilsin kalan ince yuları  
üzerinde zorla yürüttükleri,ve ondan artan  
gydirildiğimiz günahı...  
O; ten, talihsiz hayvanın  
sonsuzca kalımlı ini...

Anne,göbeği kıllı anne,  
Kasığı kasıtlı anne!  
Cüce sözcükler içinde olanaksız artık  
senin ilahilerini delmek!<sup>1961</sup>

Şiirin ilk ünitesinde bir felaket tasarımı yapılmıştır. Gökyüzünün saldırılarla delik deşik durumda, denizin ve bitkilerinse paramparça olması okuyucularda savaşla ilgili çağrışımlar uyandırabilmektedir. Bu tasarımlar Benjamin'in 1936'da Birinci Dünya Savaşı'nın insanlar üzerinde etkilerini, insanların hayatlarının akışını nasıl değiştirdiğini anlattığı bir yazısında dile getirdiklerine benzemektedir. Hava saldırıları ve patlamalarla huzur veren mavi gökyüzü bir dehşet göğü hâline gelir, yeryüzü ise paramparçadır:

(...) Sadece dış dünya değil moral dünya görüşümüz de bir gece içinde hayal edemeyeceğimiz kadar değişmiştir. Dünya savaşıyla birlikte o zamandan beri hiç duraksamayan bir süreç kendini göstermeye başlamıştı. Deneyim hiçbir zaman stratejik savaşın taktik savaş, iktisadî deneyimin enflasyon, bedensel deneyimin mekanik savaş, moral deneyimin iktidarda bulunanlar tarafından boşa çıkarıldığı bu dönemdeki kadar reddedilmemişti. Okula atlı tramvayla giden bir kuşak, şimdi kendini bulutlardan başka her şeyin değiştiği bir gökyüzünün altında buluverdi ve

<sup>1960</sup> Nilgün Marmara, “Krizalitler”, Nilgün Marmara, a.g.e., s. 57.

<sup>1961</sup> Nilgün Marmara, “Dönüşsüz Yara”, Nilgün Marmara, a.g.e., s. 126.

küçük, narin insan bedeni, bu bulutların altında yıkıcı sellerin ve şiddetli patlamaların ortasında kaldı.<sup>1962</sup>

Nükleer bir patlama sırasında da benzer durumlar yaşanabilmektedir. Zizek bu gibi olayların yaşandığı anları “Dünyamızın temelini kendi kendini çözüyormuş gibi görüldüğü o temsil edilemez nokta” olarak ifade eder ki bu noktada özneler varlıklarının en mahrem çekirdeği ile- kendi karanlık yanlarıyla- yüz yüze gelirler. Bu olaylar açık bir yara gibidir ki gerçekliğin dolaşımını çığrından çıkararak bozar, öznelerin varlık zeminlerini sarsar. Özneler hayatın süreğenliği içerisinde dayanaktan yoksun kalırlar.<sup>1963</sup> Şiirin ikinci ve üçüncü ünitesi varlık zemini sarsılan, dayanaksız kalan bu öznelerin ruh durumunu yansıtır. Özneler gerçeklikten kaçıp uzaklaşmayı, hatta onun son bulmasını isterler. Şair içinde bulunduğu gerçekliği bir at olarak tasvir eder. Bu, Archimboldo’nun Trojan Horse’u gibi özneler ağından meydana gelmiş bir attır. (Resim 24) Ama XVI. yüzyıldaki gibi bütünlüklü değil paramparçadır. Şiirde Ayhan’ın göçebeliği, yersiz yurtsuzluğu işlediği bir şiirinin<sup>1964</sup> ismine anıştırma yapılmıştır. Şiirin ismi şudur: *Artık Atından İnmeden Sevişmeye Alışmalısın*<sup>1965</sup> Göçebelik, yersiz yurtsuzluk da varlık zemininin sarsılması, dayanaksızlık durumunu ifade eder. İdeolojik dünya tasarıları artık inandırıcılığını yitirmiştir, özneler ise kendilerini hiçbir yere ait hissetmemektedir<sup>1966</sup>. Yerlilik “İnsanın kendisini bulunduğu yerle aynılaştırması, orayla kendini özdeş kılması” demektir, özneye ötekine şüphe ve çekinme duymadan inanıp bağlanma duygusu verdiği için onu “güven ve huzurun sigortası” olarak düşünebiliriz. Modern insanın ise yeri yoktur; çünkü o, farklı hayat tarzlarının insanı olup farklı imkân ve seçeneklerin olduğu bir düzlemde bulunmaktadır. Farklılıkla karakterize edilen imkân ve yaşantılar ise öznedeki şüphe, çekinme, korku gibi huzursuz edici duyguların meydana gelmesine yol açar. Özne stres içindedir. Kayıran bu durumu “kor hâlinde olmak” diye ifade

<sup>1962</sup> Eugene Lunn, *Marksizm ve Modernizm*, trc. Yavuz Alagon, İstanbul: Alan Yayınları, 1995, s. 27’den naklen: Meral Özbek, “Walter Benjamin Okumak- I” , s. 72, <http://www.politics.ankara.edu.tr> [21.04.2014].

<sup>1963</sup> Slavoj Zizek, a.g.e., ss. 57- 58.

<sup>1964</sup> Emre Gümüüşdoğan, “ ‘Çokseslilik’in Yeni Bağlamında Yakın Dönem Türk Şiirine Retrospektif Bakış”, <http://www.siirakademisi.com> [22.04.2014].

<sup>1965</sup> Ece Ayhan, “Artık Atından İnmeden Sevişmeye Alışmalısın”, Ece Ayhan, *Bütün Yort Savul’lar! 1954-1997 Toplu Şiirler* , s. 143.

<sup>1966</sup> Yücel Kayıran, “Varoluşçuluğun Veraseti”, Yücel Kayıran, a.g.e., s. 158.

etmiştir. Kor hâlindeki varlık devamlı olarak aynı kapta kalmaya dayanamayacak, buharlaşmayı arzulayacaktır.<sup>1967</sup> Göçebelik böyle bir durumda “bir hava deliği imkânı” sunabilir<sup>1968</sup>. Ayhan’ın şiirindeki anlatıcı özneye bundan böyle sürgün olarak yaşamını sürdürmeye alışmasını, mücadeleye böyle devam etmesini salık verir; ama Marmara’nın şiirindeki anlatıcı bu duruma bir türlü alışmamıştır.

Şiirin ikinci ünitesinde yaşamaktan duyulan tiksinti ve utanç dile getirilir. İn; mağara, oyuk, yabanî hayvanların kendilerine yuva yaptığı kovuk anlamına gelebileceği gibi işaret, im anlamına da gelmektedir<sup>1969</sup>. Şiirde hayvanın teninin sonsuza kadar bir günahın işareti olarak kalacağı, ve insanların da bu günahı taşıdığı - onun tenini (günah elbisesini) giyindiği- dile getiriliyor. Bu durum, kastrasyon yarığının “objet petit a” ile doldurulması ve aynı zamanda “objet petit a”nın bu yarığa tanıklık etmesidir. Lacancı psikanalizde günah dolayısıyla hissedilen suçluluk, pişmanlık, utanç gibi duygular kastre olmuşluğu gizleyip onun üzerini kapatmak olarak değerlendirilmektedir.<sup>1970</sup> İnsanların hayvanın tenini ya da günah elbisesini giyinmesi; “kökensel ve kapatılmaz bir mesafeyi dikmeye yönelik bir dizi, çaba” , “insanlık durumunun kendisine özgü korkunç, son derece gayri insanî bir boyuta verilen bir tepki, bir taviz oluşumu”, başka bir ifadeyle kültürel faaliyetler bütünüdür<sup>1971</sup>. Kültür ise koyduğu yasakla ya da gizemli, ulaşılmaz nesnesiyle özneleri ölümden alıkoyar<sup>1972</sup>. Bir ine benzetilen hayvanın teni, insanların “içine atıldığı, içine yapışıp kaldığı, kurtulamadığı bir yaşam dünyası” olarak düşünülebilir. İnsan hiçbir şekilde sınırlarına dahil edemediği Gerçek’in hiçbir şekilde açıklayamadığı, anlamlandıramadığı “ ‘fazla’sı” ile baş edebilmek için yarattığı, aslında olmayan bir fantezi nesnesi “objet petit a”<sup>1973</sup> ile bu yaşam dünyasının koordinatlarına yakalanır ve bundan utanır<sup>1974</sup>. Şiirde “Dönüşsüz Yara “ile kastedilen

<sup>1967</sup> Yücel Kayıran, “Ben Avrupalı Değilim” , Yücel Kayıran, a.g.e., ss. 204- 206.

<sup>1968</sup> Yücel Kayıran, “Varoluşçuluğun Veraseti”, Yücel Kayıran, a.g.e., s. 158.

<sup>1969</sup> “İN”, Büyük Türkçe Sözlük, <http://www.tdk.gov.tr> [22.07.2014].

<sup>1970</sup> Slavoj Zizek, *Paralaks*, s. 120.

<sup>1971</sup> Slavoj Zizek, *Yamuk Bakmak*, s. 58.

<sup>1972</sup> Saffet Murat Tura, *Freud’dan Lacan’a Psikanaliz*, ss. 207- 209.

<sup>1973</sup> Slavoj Zizek, a.g.e., ss. 230- 231.

<sup>1974</sup> Slavoj Zizek, *Paralaks*, ss. 120- 121.



de muhtemelen “Başlangıçta var olan, bebeğin annesiyle arasındaki birincil bağ”<sup>1975</sup> olan jouissance’ın bastırılmasının ardından meydana gelen kapatılmayan boşluktur. Joissance yerini bu boşluğa bıraktığında özne “metafordan metafora koşuşturan düşünce akışları” kurulur.<sup>1976</sup> Yâni özne kültürel- toplumsal- dilsel dünyaya dahil olur. Ne var ki bir şeyleri yitirmiştir.

Şiirin son ünitesinde anne bedeninden söz edilir. Şiirde paramparça olmuş at bedeni simgeseli temsil ederken anne bedeni “jouissance”ın deneyimlendiği alan olan gerçeği temsil eder. Başlangıçta “mutlak çaresizlik” veya “saf ihtiyaç” içerisinde olan bebek “anne- Öteki” ile tam ve ideal birlik hâlinde bulunur. Bebeğin “ilk doyum deneyimi” budur. Memenin bebek bedeninden başka bir nesne olarak kurulmadığı bu aşama “ilksel durum” diye adlandırılmıştır. Bebek-meme, özne-nesne ayrımı henüz gerçekleşmemiştir. Bu “mutlak kaynaşma hali” içerisindeki bebek eksiksiz bir doyum yaşar. Daha sonra bebek kendisini annesinden ayırmaya başlayacak, meme mevcut olmama dolayımından geçip başka bir nesne olarak kurulacak ve “ilk temel bağ” (jouissance) da yitirilecektir. Bundan böyle bebek dilsel- kültürel bir alana ait bir özne olarak yitirdiği şeyi tekrar ele geçirmek için ümitsizce çabalayacaktır. Dilin sembolik düzeni içerine girip bir özne olmanın bedeli “jouissance”ın kurban edilmesidir.<sup>1977</sup> Şiirin son iki dizesinde hamile kadının ilâhilerini delmenin (yok etmenin) imkânsız olduğu dile getiriliyor. Bu dizeler, jouissance’ın asla erişilemeyen, elde edilemeyen; aynı zamanda da asla kurtulunamayan bir şey olması<sup>1978</sup> hususuyla ilgilidir. Annenin yok edilemeyen ilahileri bir “jouissance parçası/çekirdeği” olarak düşünülebilir. Bu “aşırı parça” öznenin “eksiksiz bir tamlık” veya “saydamlık” hâline ulaşmasına mani olur. Özne bu parçaya ulaşamayacağı gibi onu yok da edemez.<sup>1979</sup> Şiirdeki öznenin durumu da böyle çıkışsızdır. Marmara bu çıkışsızlığı bir başka şiirinde- Çözülüş Tınısı’nda- da dile getirmiştir:

---

<sup>1975</sup> Erdoğan Özmen, “Seçimin Ardından Jouissance Vaadi Olarak Politika I” , *Birikim*, 09.04.2014, <http://www.birikimdergisi.com> [24.04.2014].

<sup>1976</sup> Ersin Aybars, a.g.e., s. 280.

<sup>1977</sup> Erdoğan Özmen, a.g.m.

<sup>1978</sup> Slavoj Žižek, a.g.e., s. 115.

<sup>1979</sup> Erdoğan Özmen, a.g.m.

Bakışın olanağı kadar izledim sizi, yer karardığında uzanmıştım solgun ışıklar kayrasına.

Mutluydum; bu bir cüret! Küçük sürünün içkin yolculuğunda yetkeyi silmenin kıvancıyla, korunaklılığın ince güveninde konaklıyordum. Biz buyduk, şimdinin kuşkusuzluk adasında. Ayrıken bile birlikte, birbirine yansıyan bağı sürdüren nesnelere dizisi gibi... Evet yıldızlar yalnız ve tek tek beliriyor haritalarında, ama uzayın bütünlüğü bilgisine yöneliyor istemleri şiddetle kayarak yer değiştirebilen bazılarının dışında- Bu uzaklaşma sürecinde onlar da başka noktalarda durakalmaya seçiliyorlar, bir sonraki kayışa dek! İşte, salgısı tikellik ve değişmezlik olan bu bütüncül arzu yaydığı cömert tiniyle kuşatıyor bizleri, bir tekrar noktasında yer edinmiş tanıklığımızı gereksinerek.

Borçluyuz daha çok yaşamaya!<sup>1980</sup> (Vurgulama bize aittir.)

Şiirde geçen “korunaklılığın ince güveni” bebeğin ana rahminde olduğu huzurlu dönemi, “uzaklaşma süreci” ise ilksel bağın kopup başlangıçtaki eksiksizlik hâliinden uzaklaşmayı ifade ediyor. Ama bu süreçte varlık yeniden eski bütünlüğüne kavuşmayı istiyor. Yıldızların istemlerinin uzayın bütünlüğü bilgisine yönelmesi ile bu husus dile getiriliyor.

“Salgısı tikellik ve değişmezlik olan bütüncül arzu” gerçek bir tatmini olmayan “ilksel eksiğin (anneden koparılmış olmanın) giderilmesi arzusu”dur. Bu arzunun öznelere çepeçevre saran “cömert tini” ise “jouissance”tır. “Jouissance” ile vital düzeyi had safhada, yetişkinlerin günlük yaşamlarından dışlanmış bulunan “ilk emosyonel dirimsellik ve libidinal fizyon eksenini” kastedilir. Bu eksen ruh sağlığının temelidir. Müzik, şiir gibi sanat alanlarında sanatçıların esinlerini besler. Mistik yaşantıların doğduğu bir kaynaktır. “Anaç köken” olarak da adlandırılan insanların varoluşlarının bu verimli ilk kaynağı hayatın ümit veren değişim ve dönüşüm safhalarında insanlara sevgi verir. Bu sevgi yeni psikik sürece boşalıp onu yepyeni ümitlerle doldurarak zenginleştirir. Böylelikle de insanlara hayatlarını yenileme, bir nevi yeniden doğma imkânı sunar. Bilhassa çocukluğun -nekahat dönemlerinde de de yaşanabilen- yenileyici süreçleri anaç kökenle bağlantılıdır. Libido hastalık dönemlerinde içe çekilirken iyi olma aşamalarında tekrar dış dünyadaki nesnelere bağlanıp dünyayı insanlar için her daim “yepyenilik duyguları” ile doldurur. “Libidinal yatırım potansiyeli” yenilenip başlangıçtaki canlılığını kazanırken insanların içlerini yeni umutlarla doldurur. İhtiyaç duyulan enerji de “libidinal füzyon

---

<sup>1980</sup> Nilgün Marmara, “Çözülüş Tınısı”, Nilgün Marmara, *Metinler*, s. 16.

kökleri” (anaç köken) rezervlerinden çekilip kullanılır. Dolayısıyla nekahat dönemlerinde kişinin kendisini yeniden doğmuş gibi hissetmesini sağlayan anaç kökendir. Bu ilk füzyon kökleri arzunun kayıp nesnesinin imlediği hayal kırıklıkları ve çatışmalarla dolu, yaşama sevincine gölge düşüren geçmişi hiç olmamış sayar gibidir. Bu imkân, kayıp arzu nesnesinin bir yönüyle onarıcı, destekleyici mahiyetiyle psişik yapıya verdiği için önemlidir ne var ki kastrasyonlar bir müddet sonra sahneyi tekrar ele geçireceği için geçici bir şifa olanağı izlenimini vermektedir.<sup>1981</sup>

Geçmişteki insanlar bu enerjinin farkındaydı. Söz gelimi Sümer mitolojisinde *Dönüşsüz Yara*'daki gibi jouissance'ın deneyimlendiği gerçeğin alanı bir kadına karşılık gelir. Bu kadın hastalık geçiren bilgelik tanrısı Enki'yi iyileştiren yedi tanrıçadan biridir. Ninti isimli bu tanrıça onun kaburgalarını iyileştirmiştir. Sümer dilinde nin “hayat” anlamına, ninti ise “kaburga kadını” anlamına geldiği gibi “hayatın kadını, can veren kadın” anlamına da gelmektedir. Havva isminin de eski bir Mezopotamya dilinde “yaşatan kadın” anlamına geldiği ileri sürülmüştür.<sup>1982</sup> Ninti (“Ulu Tanrıça”, “Ana Tanrıça” ya da “Toprak Ana”) bütün hayatı besler be bütün tanrıların anasıdır, insanları ise çamurdan yaratmıştır.<sup>1983</sup>

## 4.2.ÖZNE VE ÖTEKİLER

### 4.2.1.Aile İlişkileri

Marmara, *Masal* şiirinin ilk ünitesinde ailenin bireye verdiği zarar üzerinde durur:

Baba eve gelir ekmeğiyle, bıçağıyla  
Evdedir anne kaşığıyla, sapıyla,  
Gözevinden vururlar onu,  
Karartırlar etözünü.<sup>1984</sup>

Dörtlüğün ilk iki dizesinde ataerkil bir düzendeki anne ve babanın konumları yansıtılmıştır. Ekmek ve bıçak babanın evin geçimini sağladığı ve para işlerini onun

<sup>1981</sup> Ersin Aybars, a.g.e., ss. 207, 309.

<sup>1982</sup> “Sümerlerde Mitoloji”, [http://www.sonsuz.us/node/sumer\\_mitolojisi](http://www.sonsuz.us/node/sumer_mitolojisi) [24.04.2014].

<sup>1983</sup> Donna Rosenberg, a.g.e., ss. 244- 245.

<sup>1984</sup> Nilgün Marmara, “Masal”, Nilgün Marmara, *Daktiolojya Çekilmiş Şiirler*, s. 157.

idare ettiğini ifade eder. Aile içinde her bireye hayatını devam ettirmesi için ne kadar pay düştüğünü belirleyen babadır. Anne ise babanın aksine daha pasif konumdadır, evde eşini bekler ve eşiyile çocuklarına yemek yapmak gibi hizmetlerde bulunur. Dörtlüğün son iki dizesinde ise çocuktan “o” diye söz edilir. Böyle bir aile yapısı içerisindeyse anne ve baba çocuğu hırpalamakta, yaralamaktadır.

Aile kurumu bireyin “varoluş durumunun merkezi” konumundadır. Öfkelerin, gerginliklerin, sorumlulukların, “bir daha böyle bir şey yapmayacağım” demelerin, mutlulukların, alışkanlıkların tecellîsinin esas sebebidir. Bu varlıksal düzlemde siyasî, kültürel, sınıfsal, eğitimsel eksiklikler tezahür eder. Bireyin kendisini iyi ya da kötü hissetmesinin sebebi ailesinin kültürel, eğitimsel, ekonomik durumudur.<sup>1985</sup> Annenin ezildiği ataerkil bir aile düzeninde ise çocuğun kendisini kötü hissetmesi doğaldır; çünkü anne de kendisini kötü hissetmektedir. Lacan bu durumu bir benzetme yaparak ifade etmiştir: “Anne büyük bir timsahtır, ve sen kendini onun ağzında bulursun. Onu aniden uyararak, bu iri dişlerin senin üzerine kapanmasına neden olan etkenin ne olabileceğini hiçbir zaman bilemezsin. Bu annenin arzusudur.”<sup>1986</sup>

Bu ağız ya çocuğu barındırarak koruyacak ya da kendi arzusunun kurbanına dönüştürecektir. Bütün öznelerin dünyaya getirilişleri “bir arzunun yerine getirilmesi” üzerinedir. Keyif, zevk, güç, öç, ebedîlik, yeterli olmak, eksiksiz olmak gibi pek çok arzu onların dünyaya geliş sebepleri olur. Bu arzuları biçimlendiren ise onları arzulayan bireylerin içinde bulunduğu toplumsal koşullardır. Varoluşçu Psikoterapist Mutluhan İzmir, *Anadili, Ezilen Annelerin Dili Olursa, Şiddetin Kaynağı Hâline Gelir mi?* isimli makalesinde Türkiye’de son elli yıldaki artan şehirleşmenin insanların toplumsal konumlarını da değiştirdiğine dikkat çeker.

İzmir’e göre kadın geçmişte en azından “tarlada üretimin önemli bir parçası” konumundaydı; kasabalaşma ve kentleşmeyle beraberse erkek egemen kültür gitgide daha da öne çıktı ve kadın da “kapalı bir toplum yapısının ezik bireyi” hâline geldi.

<sup>1985</sup> Yücel Kayıran, “Felsefî Şiir İçin Eşik Söz”, Yücel Kayıran, a.g.e., s. 10.

<sup>1986</sup> Bruce Fink, *The Lacanian Subject, Between Language and Jouissance*, New Jersey: Princeton University Press, 1995, s. 56’den naklen: Mutluhan İzmir, “Anadili, Ezilen Annelerin Dili Olursa, Şiddetin Kaynağı Hâline Gelir mi?”, [http://www.mutluhanizmir.com/makale\\_anadili.html](http://www.mutluhanizmir.com/makale_anadili.html) [27.04.2014].

Kadının erkeğin arkasına itilip bir metaya dönüştüğü böyle bir toplumsal yapıdaysa ana dili çocuğu olumlu bir şekilde biçimlendiremeyecektir. En büyük problemlerden birisi ise kadınların daha çocuk yaşta evlendirilmelerinin günümüzde hâlâ devam etmesidir. *Yüksek Yüksek Tepelere Ev Kurmasınlar* türküsünde de çocuk yaşta evlendirilen bir kadının feryadı duyulur. Okula gönderilmesine sıcak bakılmadığı için düzenli bir eğitim- öğretim alamayan, on dört on beş yaşlarına gelince maddî bedeller karşılığında evlendirilen, evde söz hakkına sahip olmayan, gelin olarak gittiği evdekilerce psikolojik ve fiziksel şiddete maruz kalan, üretim hayatına katılıp ekonomik bağımsızlığını kazanmasına izin verilmeyen, tek başına gezip seyahat edemeyen, eğlenemeyen, kendi hayatı ve kaderi söz konusu olduğunda seçim yapmasına izin verilmeyen, erkeğe hizmet edip koşullar ne olursa olsun ondan biat etmesi beklenen, bedeninin her parçasının erkeklerin cinsel saldırganlıklarını kışkırtan bir utanç nesnesi olarak düşünüldüğü bir toplumun annelerinin ana dili çocuklara olumsuz bir bilinçdışı arzusunun söylemini iletacaktır.<sup>1987</sup>

Freud, *Totem ve Tabu*'sunda insanın bilinçdışının doğumundan sonraki ilk aylarda eksiksiz bir doyum yaşadığı annesiyle birlikteliğini bozan toplumsal yasalara karşı saldırgan eğilimlerle dolu olduğunu ve bu yasaların da babanın kişiliğinde idrak edilmesi sebebiyle “primal horde” (babanın öldürülmesi) denilen fantezinin bilinçdışının arzu doyuran fantezileri arasında önemli olduğunu ve bu toplumsal trajedinin önüne geçmek içinse totemi ortak topluluklar arasında evlenme yasağının ortaya çıktığını belirtir<sup>1988</sup>.

İzmir'e göre bu yasa muhtemelen kadınların erkekler tarafından korunup kollanma arzularının bir anlatımı olarak simgeselleştirilmiştir. Bir kadın içerisinde saygın bir konumu olduğu, sevildiği ve desteklendiği bir toplumun düzenini korumak ister. Aşağılanıp “ikinci sınıf bir varlık” olmaya sürüklendiği bir toplumsal düzeni ise istemez. Kadınlar da erkekler gibi toplum içerisinde sevilen, sayılan, değer verilen bir konumda- “birinci sınıf bir bir insan” – olmayı arzularlar ve bu arzuya

---

<sup>1987</sup> Mutluhan İzmir, a.g.m.

<sup>1988</sup> Robert Samuels, “Between Philosophy and Psychoanalysis”, *Lacan's Reconstruction of Freud*, New York: *Routledge*, 1993, ss. 75-76'dan naklen: Mutluhan İzmir, a.g.m.

mani olan etkenlere karşısıya kaçınılmaz bir şekilde öç alma arzuları duyarlar. Bu durumda ezildiği ve aşağılandığı için hınçla dolu olan bir kadının konuştuğu dil (onun içinde bulunduğu toplumun ana dili) de bilinçdışı öç alma arzusunun anlatımı olacaktır. Bilinçli bir söylem bilinçdışı bir arzunun simgeselleştirilmiş bir anlatımıdır. Bilinçdışı bir öç alma arzusunun bilinçli bir söylem şeklinde anadili vasıtasıyla çocuğa iletilmesi annenin arzusunu arzulamakta olan bir çocuğu olumsuz etkileyecek ve çocuk annenin öcü için bir araç hâline gelecektir. Çocuğun öfkesi öz babaya değil de babanın simgeselleştirildiği toplumsal sistem ve yasalara yönelir. Bilhassa erkek çocuklar sebebini bilmedikleri öfke, saldırganlık, yok etme gibi eğilimlerle varolur, kız çocukları ise kuşaktan kuşağa aktarılan ve çocuklarını da öç alma aracı olarak konumlandıran bir söylemin aktarıcısı olmaktan öteye gidemez. Böylece şiddet “Öteki’nin arzusunu arzulayan bireylerin yaşam biçimi, bir varoluş nedeni” olur.<sup>1989</sup>

Lacan bir annenin söylemini bir timsahın çenesine benzeterek topluma uyum sağlamış, toplumla barışık annelerin çocuklarına iletebilecekleri toplumsal bir simgeselliğin (annenin ve çocuğun hayatındaki başka önemli ötekilerin arzularından arınmış topluma ait bir dilin) timsahın çenesinin kapanması hâlinde çocuğu koruyacak, çenenin tamamen kapanarak çocuğun timsahın keskin dişleri arasında ezilmesine mani olacak bir şey olduğunu ima etmiştir<sup>1990</sup>. Daha mutlu bireylerden oluşan bir toplum için de anadilinin toplum içerisinde saygın bir konumda olan, kendisine değer verilen, kendisini mutlu hissedenden annelerin dili olması gerekir. Bu ise gelecekte anne olacak kız çocuklarının “fikren, vicdanen özgürlüğü yakalayabilecekleri bir eğitim” görmeleri, böylelikle kendi ayakları üzerinde durup kimseye bağımlı olmayacakları bir güce sahip olarak kendi geleceklerini kurabilirlerse mümkün olabilir.<sup>1991</sup>

Ataerki aile yapısının birey üzerindeki olumsuz etkisini anlattığı şiirlerden biri de *Kan Atlası*’dır:

---

<sup>1989</sup> Mutluhan İzmir, a.g.m.

<sup>1990</sup> Bruce Fink, *The Lacanian Subject, Between Language and Jouissance*, New Jersey: Princeton University Press, 1995, ss. 57- 58’den naklen: Mutluhan İzmir, a.g.m.

<sup>1991</sup> Mutluhan İzmir, a.g.m.

"Ben babamın yuvarladığı  
çığın altında kaldım."

Çolak mırıltılarla dövmelenen çocuk  
her gün her gece eğer adasında,  
Gözü ağzı elinden alınmış, yosunlar  
sarmış bedenini çığlıklarken bunu  
su içinde...

Karada, hançer suratlı abinin rüzgarında  
uçar adımları.  
Geçmiş ilmeğinde saklıdır arzusu  
İçinden karanlık, tekrar ve ilenç  
sızdıran hayret taşında.

Soruyor hatırasında, "sırtımda ve  
sırtında gezinen bu ürperti kim,  
bir damla süt yerine bu ağu kim?"  
ay gözüyle bakmayan kavruk akıllara  
-boy atmış da salgıları,  
cücelmiş sezgileri-  
bir yanlıgı rehabetinde debelenenlere...

Ey, yüzleri  
bir babakuş gölgesine  
çakılmış olanlar,  
Üzgün adım, ileri marş!<sup>1992</sup>

Şiirin en başında bir roman kahramanının – katledilen bir kadının- çığlığı duyulur: “Ben babamın yuvarladığı/ çığın altında kaldım.” Marmara burada Bacmann’ın *Malina*’sından bir alıntı yapmıştır. Malina’nın ana kahramanı babasının kendisinin katili olduğunu anlatır, babası onu defalarca öldürmüştür. Bunu bir defasında üzerine çığ yuvarlayarak yapmıştır:

(...) Babamdan bir kez daha sonuna kadar gereksineceğim birkaç parça şeyi, Augarten porseleninden yapılmış iki kahve fincanını istiyorum, çünkü bir kez daha kahve içmeliyim, yoksa görevimi yerine getiremem, zira kahve fincanlarım alınmış ve benim için en acısı da bu, kız kardeşime en azından bunları geri vermesini söylemek zorundayız. Babam korkuya kapılayım da bu dilekte bulunmayayım diye küçük bir çığı itip harekete geçirmiş, fincanlar çığın altında. İsteddiği, yalnızca beni aldatmaktı, ikinci bir çığı da yuvarlıyor, karı ağır ağır anlıyorum, çünkü istediği, benim karla örtülmem, beni kimselerin bulamaması. Kurtulabileceğim, tutunabileceğim ağaçlara doğru koşarken, bir yandan korkakçasına bağırılmaya başlıyorum, artık hiçbir şey istemediğimi, her şeyi unutmasını, gerçekten hiçbir şey istemediğimi söylüyorum; çığ tehlikesi var, kara batmamak için karda yüzmek gerek, kollarla kürek çekmek, karla birlikte sürüklenmek gerek. Ama babam bir kar yığımına basarak üçüncü bir çığı da yuvarlıyor, çığ tüm ormanlarımızı, en eski ve en güçlü ağaçları yerle bir edip

<sup>1992</sup> Nilgün Marmara, Kan Atlası, Nilgün Marmara, a.g.e., ss. 161- 162.

geçiyor, şimdi o korkunç gücünü olduğu gibi sergiliyor, artık görevimi yerine getiremem, savaşın son bulmasına razı oluyorum, babam arama ekibine kendilerine bira ısmarlanacağını, artık evlerine dönebileceklerini, gelecek ilkbahardan önce yapacakları bir iş olmadığını söylüyor. Ben babamın yuvarladığı çığm altında kaldım.<sup>1993</sup> (Vurgulama bize aittir.)

Marmara *Kan Atlası*'nda Bacmann'ın *Malina*'sından bu cümleyi alıntılanarak ataerkil düzenin kadını yok etmesine dikkat çekmek istemiştir. Üstelik, şiirde bir baba, ağabey, çocuk olmasına rağmen bir anne yoktur. Aslında anne figüründen üstü kapalı olarak söz edilir, anne bir hayalet olarak vardır, onu çağrıştıran tek şey sadece bir damla süttür. Bunun sebebi annenin sistemdeki yokluğu olabilir. Başlangıçta bir kadın vardır; ama sonra onu yok etmişlerdir. Ondan sadece bir imaj kalmıştır: “bir damla süt” .

Irigaray *Başlangıçta Kadın Vardı* isimli eserinde Batı Felsefesi tarihinin felsefi dil ve terminolojide, böylelikle de felsefe tarihinde kadını görünmez kılıp dışladığına, yok ettiğine<sup>1994</sup> dikkat çeker. Bunu Sokrates öncesi filozoflardan başlayarak anlatır. Irigaray'a göre başlangıçta dişi bir valık (“doğa, kadın, Tanrıça”) ustaya (bilge kimseye) ilham vermekteydi. Fakat usta kendi söyleminde bu dişi varlıktan aldığı şeyin kimin sayesinde meydana getirildiğini saklar. Ya kelimeler eksik kalır ya da bu kaynağı kendisine saklamayı tercih eder. Hatta bu ilişki mahrem tutulduğu gibi ortadan kaldırılabilir de. Empodokles, Permenides gibi ustalar farklı yollarla ona atıfta bulunsalar bile onlar da “kendi söylemlerinden başka bir şeyi, kelimelerinin yetmediği ve mantığın olmadığı bir öteyi belirten, bir mevcut- olmayışı ya da mevcut olmayı, eksikliği ya da fazlalığı” çağrıştırmaları. Söz konusu öte logostan ayrı tutulur, kadının yokluğunda kimi zaman ima edilir; ama aslında yine saklanır. Şu hâlde “kelimelere, cümlelere, dünyaya dayatılan mantıksal bağa direnen, içinde mucize, büyü, ekstaz, gelişme ve şiirin birbirine karıştığı ötenin, dile dökülmemiş olanın hafızası” varlığını sürdürmektedir. Hiç olmazsa kimi ustaların söyleminde öte ile ilgili birtakım işaretler bulunabilir. İster kamusal alanlarda ister başka zümrelerde- konuştukları yer neresi olursa olsun- yalnızca kendi içlerinde

<sup>1993</sup> Ingeborg Bachmann, a.g.e., s. 208.

<sup>1994</sup> İlknur Özallı ve Melike Odabaş, “Çevirmenlerin Önsözü”, Luce Irigaray, *Başlangıçta Kadın Vardı*, İstanbul: Pinhan Yayıncılık, 2014, ss. 8- 9.



konuşan erkeklerin aralarındaki “değiş- tokuş” ve söylemlerde bir nevî ekstaz hâlen vardır. Varlığını sürdüren; ifade etmek, iletmek ve üretmek için sözcükler ve jestlerin kifayetsiz kaldığı, tekrar tecrübe edilemeyen bir şeydir. Bundan böyle yalnızca “yavaş yavaş silinecek olan olağanüstü, ulaşılamaz, dile getirilemez bir öte deneyimin anısı” kalır.

“Dişiyile- doğa, kadın, tanrıça- karşılaşmadan doğan bir öte” olan bu deneyim hakkında ustaların çoğu hemen hemen hiçbir şey söyleyemez ve çırağını da bu karşılaşmaya geri irsal ettiremez. Bunun sebebi doktrinlerinin kaynak yönünden kadınla ilişkisi olmayan ve kendi kendine yeten bir vaziyette olmasını gerekli görmeleridir. Ustaların hepsi böyle düşünmez. Bazıları doktrinlerinin kökeninde dişî bir varlığın olmadığını ileri sürer ve doktrinleri de giderek “yaşayan, doğal dünyaya paralel kapalı bir evren” içerisine tutunup sabitleşir. Sözgelimi Empodekles ve Parmenides gibi ustalar için söylemin tamamının dayandığı şey “esrarengiz bir şekilde, kelimelerin kendisinden türediği, ve hitap ettiği, erişilmez olanı devam ettiren dişî” iken Herakleitos gibi ustalar için birbirleriyle çatışma hâlinde bulunan zıtlıkların stratejileri üzerinden kendi içerisine kapanmaktadır. Artık yalnızca “aynı olan(lar) arasındaki veya içerisindeki, kendisiyle kendi arasında gerçekleşen sohbet ve diyalog” gerçekleşebilir. Hakikat ve dil de başlangıçta dişî bir varlığın olduğu, başka birinde bulunan ya da başka birine geri gelen bir kaynak olmadan, “kendi üzerinden, kendinden” konuşur. Erkek, “gerçekle ve gerçek olanla bağı koparmış” bir şekilde kendisini dilin evine yerleştirmiştir. Bu dişî varlığa gelince:

(...) Kelimelerin ve hakikatin totolojisinin konuşan öznelere- usta ve çırağı- doğumlarına, gelişimlerine, doğal gerçekliklerine ait olanı ikileyen bir sığınağa, evrene, logosa kapattığı bu jest, Prometheus’unkinden daha gizli, daha üstü kapalı bir tavırdaki gerçekleşir ve nihayetinde dışının- doğa, kadın ya da tanrıça – bunalımı, yorgunluğu, soyutlanmışlığı, çatışmaları ve yıkımı üzerinden ölümünü hazırlar. Kadın, uzandığı ve bazı ustaların hâlâ tanıklık ettiği bir ötenin nostaljisi dışında, aynılığa dayanan bir kültür içinde yok olur. Parmenides gibi kadına hâlâ inananlarsa, bu yokoluş için söylemlerinin ötesinde bir “boşluğu”, “çukuru”, en azından bir “Varlığı” ima ederler.

İrigaray, kadının bir de logosun kendi üzerine bütünüyle kapanıp kendisiyle konuşması için kadınla kurulan ilişkinin izlerinin nötr olarak anlatılmasıyla yok

olduğundan söz eder. Kadın ikinci yokoluşunu dildeki sözcüklerden yola çıkarak açıklar:

(...) Örneğin öv (on) tekil olarak, varolanların bütünlüğünü adlandırmak için kullanılır - öv vardır- ve varolanlar övτα (onta) olarak adlandırılır- övτα vardır. Batılı filozoflar dünyanın [dişi] “o”ndan ve dişi “o”nunla ilişkisinden doğduğunu söylemek yerine, hiç kimse tarafından verilmeden verili olan Varlık veya varlıklar vardır, derler. Bir şekilde doğmuş olmadan, herhangi bir kökeni olmaksızın vardır, vardırılar. Esrarengiz bir şekilde oradadırlar. (...)<sup>1995</sup>

Kadının yok edilmesi sadece Batı’ya özgü bir olgu değildir, anaerkil düzenden ataerkil düzene geçen bütün uygarlıklarda karşımıza çıkabilir. Mitoloji bu olguya tanıklık eder. Söz gelimi Babil mitolojisi. Babilliler Sümerlerin üç önemli tanrısı Gökyüzü Tanrısı Anu, Hava Tanrısı Enlil ile Yeryüzü Tanrısı Ea’yı ilahları arasında kabul ediyorlardı. Daha sonra bir şeyler değişti ve Ea’nın oğlu Marduk’a Enlil’in yerini verdiler ve Enlil “güç ve eylemden yoksun, sadece addan ibaret kalan bir tanrı” oldu; ama değişen sadece bu değildi. Babil mitolojisine göre Marduk Ea’nın oğlu olduğu için doğuştan bazı haklara sahip olduğu gibi olağanüstü yeteneklere de sahip bir şekilde doğar. Önce tanrılar meclisinin ona verdiği Enlil’in rolünü alır, sonra “en üstün tanrı” mertebesine erişir. “Evreni yaratma, faaliyet hâlinde tutma onuru ve esas amaçları tanrılara hizmet etmek olan insanları yaratma onuru” artık onundur, ona verilmiştir. Böylelikle bütün tanrı ve ölümlüler Marduk’un emirlerine itaat ederler.

Marduk dinî bir devrimle iktidar olmuş ve onun hakimiyetiyle de kâinatta yeni bir sistem ile perspektif ortaya çıkmıştır. Anaerkil bir din yerini erkek egemenliğine dayanan ataerkil bir dine bırakmıştır. Yok edilen sadece Enlil değildir. Bütün tanrı ve insanlara hayat veren Ana Tanrıça Tiamat/ Ninti de yok edilmiştir. Eskiden iyicil olan ve çocuklarının hayatlarını korumaya çalışan bu tanrıça şimdi kötücül bir varlıktır, bütün tanrıların düşmanıdır, yalnızca canavar ve şeytanlara hayat verir. Geçmişte en güçlü olan odur, şimdi ise “güçlü sihirlerine karşı bağışıklığı olan yeni bir tanrı” onu yenilgiye uğratıp katleder. Marduk sözümona kaosa düzen vermiştir; ama bu, mutlu bir düzen değildir. Babillilerin dünyasında mutluluğa yer yok gibidir. Rosenberg bu hususla ilgili şunları belirtir:

---

<sup>1995</sup> Luce Irigaray, a.g.e., ss. 13- 16.

Marduk'un gücüyle kaostan düzen, ölü maddeden yaşam ortaya çıkar ve her yıl doğa yenilenir. Yine de Marduk'un iktidarı altında bile evren ve içindeki tanrılar, önceden kestirilemez ve onlara güvenilmez. Hatta en güçlü kral bile başarı için tanrılarının yardımına ve iyi niyetine muhtaçtır. Bir kral için bile ölümden sonraki yaşam, yeryüzündeki icraatları için ödül değil, sadece karanlık, toz, yoksunluk ve ebedî sıkıntılar vaat eder. Eğer insanlar arasında en nüfuzlusunun bile böyle bir kaderi varsa, sıradan insanların kaderi daha iyi olamaz. Dolayısıyla Babilliler zamanında insanlar güvenliğin ve umudun eksik olduğu bir dünyada, yaşamlarında yapabileceklerinin en iyisini yapmak zorundadırlar.<sup>1996</sup>

İrigaray, *Başlangıçta Kadın Vardı*'da Babillilerinkine benzer, hatta onlarınkinden daha vahim bir mutsuzluk tablosu çizer. Kadın ve kadınla olan karşılıklı ilgi silinip yok edilirken yansızlığı devam ettirmek hâlâ imkân dahilindedir; ne var ki başlangıcın unutulmasıyla yansızlık dünyadaki bütünlüğü ve her çeşit özneliği yok edici bir hâl alır. Dışı varlığın nötr olanın içerisinde yitmesiyle onların yerini tutup mutlak varoluşunu nötr olanın likiditesine ve sözcüklerin, şeylerin ve tanrıların fazlalaşmasına karşı oluşturan eril mahiyetteki bir Tanrı'ya yer bırakılır ve bu Tanrı'nın esasında tanrıça tarafından açılıp korunan ekstazik alanı işgal etmesi sonucu dünya kendi üzerine kapanıp "cehennem yolu" açılır. "Dilin evi", hayatın kendisine benzeyen bir eşini geri vermesi gerekli olan bir mezar hâline gelir. Dünyanın, logosun kapanması gelecekte yaşanacak karşıtlıklar ve çatışmaları haber verir. Farklılıkların indirgenmesi bilhassa düşüncenin evrensel olduğu ve onun özüne erişildiği ileri sürüldüğü için esasen bilinen totaliterlik veya otoriterlikten daha da beterine, çözümü mümkün olmayan kültürel bir yıkıma- nihilizme- doğru sürüklenir. Benzer olanların birbiriyle çatışmasına mani olmak için "onları bir araya getirecek ve yönetecek dikey bir otorite" gereksinilir. Buna göre: "Bir usta, lider, başkan, Baba-Tanrı tarafından uygulanan ve aktarılan bir hakikat veya güç, aynı olan fakat gerçekte onları bağlayan hiçbir şeyi olmayan tüm bu insanları yukarıdan aşağıya doğru düzenlemeli, yönetmelidir."

Böyle bir dünyada şeyler- insanlar mesafesi çok önceden planlanıp hesaplanmıştır. Özneler âdeta "kapalı bir bütünün satranç tahtası" içerisine taşınmıştır. Artık onların arasında "özgür, elverişli, hâlâ sakın, hâlâ canlı herhangi bir

---

<sup>1996</sup> Donna Rosenberg, a.g.e., ss. 243- 254.

şey” bulmak söz konusu olamaz. Bir yapbozun parçaları hâline gelmiş özneler için ne yatay ne de dikey bir şekilde hakiki bir yaratı imkânı kalmamıştır. İnsanlararası alanlar çok önceden belirlenmiştir ve bu alanların hepsi bir sözcük farklı bir anlam kazandığı ve görünürde sözcüklerin tüm birleşimlerini dönüştürdüğü sürece mevcut konumdan bir başka yere geçmeye inanır. Aslında bütün aynıdır. Söz konusu aynı kalma durumu ise sistem içerisinde kaos, kızgınlık, olası bir evrimin canlanmasına yol açacak çatışmalar ve en sonunda da bütünü ortadan kaldırma gereksinimini doğurur. Yaşam bir kenara itilmiş, ölüm onun yerini almıştır. Karşıtlar sistemi ölümle olasıdır. Hayatın çoğulluğunu ifade eden şiirsel dil kaybolmuştur. Bu durumda anlam, çoklu oluşunu sürdürür; fakat “basit, bilgece ve gizlice mütedeyyin olan bir zeminde demirlenmiş” bir vaziyette. Dil, yukarıdan yerinden edilmiştir ve bundan böyle de kontrast tablolarınca yerleştirilmektedir. Şeyler, kavramlar, kelimeler muğlak kalacaktır. Hiçbir şeyin kat’i olarak mânî olamayacağı, hayatın kesintisiz olarak süren gelişiminin yerini bu mantık alır. Gözler ona bakmayı, kulaklarsa onu dikkatle dinlemeyi bırakmıştır. Dilsel oyunlar öznelerde yapay bir şekilde kurulmuş bir ikilik meydana getirerek açık bir idrak ile temaşanın yerine geçmiştir. Logos physis (doğa, mevcut fiziksel şeylerin tamamı)’i canlı köklerinden koparmıştır. Gözler, kulaklar, duyumsamayı sağlayan öteki vasıtalar gerçeği bundan böyle esinlemeyen gerçeklik üzerinde tamamen hakimiyet kurmak için kapanır.<sup>1997</sup> *Kan Atlası*’nda da anlatıcı çocuk için “gözü, ağzı elinden alınmış”<sup>1998</sup> diyerek buna benzer bir durumu dile getirmiştir.

Irigaray, “Düşünce eğer kadımla, onlarla ilişkilendirilmezse ustalar daha ne diyebilirler ki?” diye sorgular. Onların kendilerini kadından veya Tanrıça’dan ayırarak tanrılardan da uzaklaştıklarını belirtir. Onlar erkek olmak ve oğullarına da erkek olmayı öğretmek için erkeklerarası bir söylem kullanma yoluna giderler. İlk konuşan erkeğin kadından aldığı eşine söylemden çıkmadan tartışma vasıtalarının mühür vurulur. Akıl yürütmeye eğilimli oluş ötekini dinlemenin hevesi ve güveniyle artar. Erkekler birbirleriyle sohbet ederek bunu yapabilmeye yetkinlik düzeyine

---

<sup>1997</sup>Luce Irigaray, a.g.e., ss. 16- 17, 20- 21, 33, 38.

<sup>1998</sup> Nilgün Marmara, “Kan Atlası”, Nilgün Marmara, a.g.e., s. 161.

geldiklerini kendilerine ispat ederler. Erkek cinsi artık “kamusal alanın efendisi” olmuştur. Kadınlar evde, tanrılar ise tapınaklarda beklemektedir. Bir taraftan kudsiyet öbür taraftan doğa “kalbin ve hafızanın bekçisi” durumundadır, erkek de bu ikisi arasında “yeni bir dünya” kurar. Bu dünya söylem ve yapıt düzeyindeki bir tekniğe dayanır. Bunun için gerekli olan ise çıraklık aşaması ve elverişli tekniklerdir. Erkek bunları sağladıktan sonra bu işe yoğunlaşır. Onun benimsediği etiğin esası etkililiktir, bu etik doğrultusunda gerçekleştirmek istediği şeyse şudur: “bir dünyanın, kendi dünyasının tek başına, kadının ne istediğine ve tanrıların sesine kulak vermeksizin, üstesinden gelmenin mümkün olduğunu göstermek”.

Nihayetinde erkek “değişimin olmadığı bir dünya, nefesten de yaşamdan da yoksun bir düzenek” kurar. Bu düzenek her an hareket hâindedir; ne var ki oluşun meydana getirdiği zarar karşısında aynının kalıcılığını garantiler. Böylelikle de “başında kendisinin bulunduğu bir yaşam yanılısaması” ortaya çıkar. Erkek sözcükleri birleştirip ayıran zihnî bir çeviklikle “sevginin, tenin terk ettiği bir dünya” yaratmaya çalışır. Onun kendi kendine veya hemcinsleriyle yapabilecekleri bundan ibarettir. Ötekiyle ve Tanrıçayla ilişkinin gizemi unutulmuş; gizem muğlaklığa dönüşmüş, tenin değil dilin etkisi hâline gelmiştir. Anlam tekanlamlı değildir; ancak çiftanlamlılık da logosla insanın logosa hakimiyetinin veya hakimiyet kuramamasının ürünü olmuştur. Anlam söylemle anlaşılabilen bir varoluş demek değildir. “Ötekinin- kadının ya da Tanrıçanın- indirgenemezliğinin işareti” bir insan yaratısı hâline gelmiştir.

Usta yalnızca öğrencilerinin değil tanrılarının bile zekasını test ettiği bir araç icat etmiştir. “Yeni oynacağı logos” ile yeni komplolar düzenler, onu izlerken onun aktardığı iletiyi, üstelik tanrılarının aktardığını bile itinayla dinlemez. Bilen, konuşan öğrencisinin tepkilerini takip eder. Karşılaşma, silahları yönetme melekesinin yerine sözcükleri, cümleleri yönetme melekesini getirir. Çekişme yaygın duruma gelir. Tüm ilişkiler içerisinde az veya çok açık veya gizli bir zıtlık olan tekniğin nitelik ve niceliğini belirlemesi hâline gelir. Karşı tarafların birbirleriyle ilişkisindeki gizemin yerini ise yapaylık alır. Vuruşlar; Tanrıça’nın yerini doldurmuş, hiçbir şeyin

dayandırılmayacağı, ulaşılamayan, nötr ve mutlak durumda bulunan Bilge Şey'i göz önüne almak koşuluyla kabul edilir. Bilge Şey'e onun hakkında hiçbir şey bilmeden ve onu elde etmek için uğraşmadan meyletmek en uygundur; bunun sebebi onun aslında sadece "bir hile, hiçbir okun nüfuz etmeyeceği bir yanılsama" olmasıdır.

İdrak edilemeyen bir tersyüz olma hâli içerisinde varlık başlangıcını yok edene emanet bırakılmıştır. Irigaray bu yeni durumu şöyle anlatır: "Geriye sonsuz olarak ulaşılamaz, zail, hiçliğe gidebilen bilgeliğin ideali kalır... O da bir yapmacıklığın sonucu olan ve direnç gösteren, hatta bu dalavere ifşa edilmediği sürece de tutarlılığını ilerleten kör tuzak hariç." Bu aldatıcı oyun yapının tamamını güçsüzleştirir. Burada hayat ve ölüm birbiriyle denktir ve formüllerin hiçbiri de öbüründen kesin olarak daha iyi olduğunu ispatlayamaz. Anlam bir türlü gerçeğe demir atamaz; kayıp durur, sürekli olarak değişir. Yine de kalıcı izlenimini vermektedir. Kendisini saklayan bir gerçekte köklenen, varlık ona gönderme yapmasa dahi ondan dışarı taşan anlam giderek formunu, özünü, içeriğini yitirecektir. Sözcük ise anlam yönünden yavaş yavaş boşalır. Bunun üzerine insan da bu akışı durdurmak için "kaynağa geri dönmeyen bir ters akımın yaratılması" çabası içerisine girer. Ne var ki bu aykırılıktan kaynaklanan enerji sözcüğe yeniden can veremez, genellikle onu zıttıyla eşdeğer aşamaya geldiğinde gerçekte bağlantısını gölgelenen bir ulamla aynı tutar.

Erkek dil vasıtasıyla yeni bir ev inşa etmiştir; ruh ve beden yapıda yok olduğu için bu evde kimse ikâmet etmeyecektir. "İnşa etmek için kullanılmış ve var olmanın bu kipinde, kalbin ve nefesin, daha genel olarak da yaşayan ve büyüyenin kaybolduğu yerde unutulmuş" bir evdir söz konusu olan. Bu durumdan zarar gören sadece Tanrıça ile birlikte kendisinin karşı cinsi değildir, kendisi ve hemcinsleri de zarar görür. Irigaray erkeklerin bu durumunu şöyle anlatır:

Erkekler artık ne hayatı ne de varolanların oluşunu görmez ve duymazlar. Etken ya da edilgen olarak tekrar ederler, gerçeği kopyaladığı varsayılan işaretler vasıtasıyla kendileriyle ya da başkalarıyla iletişim kurarlar. Zamandan meşbut bu hakikatte ekstaz olmuş biçimde yaşamla, kendileriyle ve başkalarıyla olan bağlarını yavaş yavaş kaybedip ya kafaları güzel olur ya da sinirlenirler. (...)<sup>1999</sup>

<sup>1999</sup> Luce Irigaray, a.g.e., ss. 45, 47- 51, 55.

Böyle bir sistemde sadece kadınlar değil erkekler de zarar görür. Şiirde de ezik çocuğun cinsiyeti söylenmeden bırakılmıştır. Bu durum Türkçenin dil bilgisi yapısından<sup>2000</sup> mı kaynaklanmaktadır yoksa şair bilinçli olarak mı çocuğun cinsiyeti üzerinde durmamıştır bilemeyiz; ama bu çocuğu hem kız hem de erkek olarak düşünebiliriz. Ataerkil düzenin kurbanları sadece kadınlar değildir. *Malina*'daki Baba kızıyla birlikte onu zorla evlendirdiği Bardos'u da halk için düzenlenen bir şenlikte kurban eder ya da vaiz verirken karşı cinsine olduğu gibi hem cinsine de lanetler yağdırır<sup>2001</sup>. Şiirdeki anlatıcı da en sonunda "Ey, yüzleri/ bir babakuş gölgesine/ çakılmış olanlar,/ Üzgün adım, ileri marş!"<sup>2002</sup> diyerek sadece kadınlara hitap etmez. Ataerkil düzenin mutsuzlar ordusu sadece kadınlar değildir. Ataerkil mahiyetteki simgesele dahil olan bütün özneler (yüzleri babakuş gölgesine çakılanlar) mutsuzdur. "Narsistik kastrasyon" denilen, "insan türüne özgü âdeta psikanalitik bir varoluş sorunu" olarak değerlendirilen "kastrasyonun olmak boyutu" tarajiktir<sup>2003</sup>. Şiirdeki "Çolak mırıltılarla dövmelenen çocuk"<sup>2004</sup> dizesi de bu boyutla ilgilidir.

Mırıltı alçak sesle yapılan konuşma anlamına gelir. Konuşmaların sakat olması ise alışılmamış bir bağdaştırmadır. Bu alışılmamış bağdaştırmayla dilin kusurlu oluşu; yetersizliği ima edilmiştir. Dil bazı şeyleri ifade etmekte yetersiz kalır. Sözelimi dil seksüel duyguları tam olarak ifade edemez. Lawrence da dilin bu özelliği dolayısıyla "Duygular için yeterli dilimiz yoktur." demiş, hatta bazı sözcüklerden nefret etmiş ve onların hayatla arasında bir engel olduğunu düşünmüştür.<sup>2005</sup> Dil hakikati dolaysız bir şekilde temsil edememektedir; çünkü onun temel yapısı metaforiktir. Özneler dış dünyadan gelen uyarımları beş duyu organları aracılığıyla idrak edip sözcükler vasıtasıyla resmetmektedir. Hakikat sadece bu resimleme aşamasında dünyanın tekrar temsili aracılığıyla anlatılabilmektedir. Bu

---

<sup>2000</sup> Türkçe kelimeler arasında cins ayrımı gözetmeyen yapıda bir dildir. Türkçede dişil/ eril/ nötr sözcükler arasında bir ayrım yoktur. Bkz. İlknur Özallı ve Melike Odabaş, "Çevirmenlerin Önsözü", Luce Irigaray, a.g.e., ss. 7- 8.

<sup>2001</sup> Ingeborg Bachmann, a.g.e., ss. 186, 203- 205.

<sup>2002</sup> Nilgün Marmara, "Kan Atlası", Nilgün Marmara, a.g.e., s. 162.

<sup>2003</sup> Saffet Murat Tura, Önsöz: 'Olmak'ta Eksik' Lacan'da Kastrasyon ve Narsizm", Jacques Lacan, a.g.e., s. 16.

<sup>2004</sup> Nilgün Marmara, "Kan Atlası", Nilgün Marmara, a.g.e., s. 161.

<sup>2005</sup> Gönül Bakay, a.g.m., ss. 111- 112.

tekrar temsil ise metaforlar aracılığıyla gerçekleşebilmektedir. Dil hakikati olduğu gibi ortaya koymakta yetersizdir.<sup>2006</sup>

Hakikat yalnızca deneyimlenebilir, onun tamamen kavramsallaştırılması imkânsızdır. Dildeki bütün sözcüklerin kullanımı da bir kimliğin inşa edilip hayata geçirilmesi gayreti içerisinde bir gerçek parçasını ele geçirmeye yönelik bir yinelemedir. Dilin kullanımı ile kimliğin kazanılması arasında doğrudan bir ilişki vardır. Şöyle ki hepimiz konuşan varlıklarız: “Konuşuruz ve bir varlığımız vardır.”. Dil ile konuşma insanları kastrasyona uğratar. Dil konuşan varlıklar üzerinde sınırlamalar uygular ve bu sınırlamalarla bedenlerinin motivasyonunu eksiksiz bir tatminden mahrum bırakır. Bu ise “simgesel kimliğiyle o kimliği taşıyan bedeni arasında bölünmüş bir özne” – “Lacan’ın gizemli ‘yasak özne’sini” - meydana getirir. Batı kültüründe fallusla simgelense bile bu kısıtlama ataerki ya da anaerki tüm toplumlar için geçerlidir. Lacancı terminolojide “fallik işlev” olarak isimlendirilmiştir. Lacan, fallik işlevin her iki cins üzerinde de etkili olduğunu belirtmiştir. Ona göre özne birleştiren ve bölen bir sistem olan dile dahil olduğu zaman yabancılaşır, “gösterenin tanımlama ağına” yakalanıp “sabit özdeşlikler” ile “fiili varlık” arasında ikiye ayrılır. Simgesele dahil olmak kaçınılmaz bir şekilde insanda “ ‘kendim’ (moi)”, başka bir ifadeyle “yanlış anlayan bilinçlilik” ile yalnızca dil sürçmeleri veya semptomlar gibi bilinç aralıklarında tezahür eden “‘ben’ (je) ” arasında bir bölünme meydana getirir. Yabancılaşma, “öznelliğin yapısal koşulu” demektir. Öznelliğe atılan yarı cinsel bir bölünme meydana getirerek insanın “simgesel toplumsal cinsiyet” edinmesini sağlar.<sup>2007</sup> Şiirde alçak sesle yapılan sakat konuşmalarla çocuğun dövmelendiği, çocuğa mühür vurulduğu dile getirilerek çocukta yarılmanın başladığı, artık hiçbir şeyin eskisi gibi olamayacağı dile getiriliyor. Özne bir “yarılma pahasına” kurulur<sup>2008</sup>.

---

<sup>2006</sup> Çiğdem Yılmaz, *Derrida'nın Metafor Kullanımı*, (yüksek lisans tezi), İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, 2007, ss. 72, 75; tr.scribd.com/doc/.../Derrida-nın-Metafor-Kullanımı-Cigdem-Yilmaz [22.07.2014].

<sup>2007</sup> Elizabeth Wright, a.g.e., ss. 20- 22, 46- 47.

<sup>2008</sup> Jacques Lacan, a.g.e., s. 51.



“Kadiri mutlak , teşhirci muhteşem kendi” ile “Ötekinin arzusunu arzulayan” insan yavrusu ilk olarak Ayna evresinde “narsistik örselenmeler”e açık hâle gelir. Artık bu örselenmelerin işaretini edineceği ve “Odipal simgeselliğe” erişeceği “fallik gelişim” başlar, “‘olmak’ sorunsalının narsistik örselenmesinin kendine yabancılaşmış işaretini bulacağı (penis’e) ‘sahip olmak’ (ya da sahip olmamak) sonucu” ortaya çıkar. Çocuk fallik ilgilerini edinip dil becerilerini geliştirdiği zaman annesinin (Öteki’nin) arzusunun, annenin kendi penis eksikliğiyle bağlantılandığı bir tarzda babasına tabii olduğunu fark eder. Annenin (Öteki’nin) arzusu “dolayımlandırıcı bir rol” ile çocuğa babayı işaret etmiş olur. Ayrıca baba bu aşamada pasif değildir; annenin tanıdığı kadar çünkü yasa statüsü elde etse bile görünüşte yalın fakat esasında bütün ayrıntıları dışarıda bırakan anne ile çifte ilişkinin yasağı olması yönünden felsefeye ilişkin derin çağrışımlara sahip “‘ensest yasağı’nın yasağının’ın temsilcisi” konumundadır. Bu aşamada ister kız ister erkek çocuk derin bir sarsıntıya uğrar. “Beden- ben”in bu parçası cinsellik uğruna feda edilmiş olmakla birlikte daha cinsel bir erk taşımadığı için Baba’daki fallus karşısında elinde bulundurduğu sahip olamadığı kadar değerli değildir. “Beden- ben”in eksikliği ona utanç vermektedir. Çocuk böylelikle olmak hususundaki eksikliğini fallus simgesi ile işaretlemektedir.

Burada dikkat edilmesi gereken husus şudur: “ ‘olmak’taki ‘eksiğin’ ‘olmak’ kavramının çağrıştırdığı tüm varoluşsal yükü ‘bir sahip olmak’ sorunsalına bağlanırken cinsel bir boyut, cinsel bir simge, bir imleyen ile damgalanması”. Bu şekilde gerçekleşen bir imleme sürecinde ortaya çıkan “utanç (eksiklik duygusu, baştan yeniklik)” daha ileri bir zamanda babanın tuttuğu çocuğa karşı yükselen değneğin fallus özelliğine bürünmesinin (çocuğun baba karşısında başı öne eğilmiş ve suçlu kılınmasının) en önemli gerekçesidir. Bundan dolayı da anneninkinden farklı bir şekilde “Baba’nın tokadı” utançla doludur. Yâni “ ‘yasa’ karşısında suçluluk duygusu” hissedilen bir yerde daima “kendine saygı ve güven” de azalmaktadır. Lacan’ın ifadesiyle söz konusu “ ‘simgesel’ kastrasyon” Oidipus döneminde kız çocuklarında bir operasyonla yitirdiğini hayal ettiği penise karşı kıskançlık, erkek çocuklarında ise kastrasyon vasıtasıyla cezalandırılma endişesi olarak bilinen “Freudcu ‘imgesel’ kastrasyon tonlarını” alır. “İlksel ben ideali” denilen bir

teşekkülün “cinsel kimlik” ile eşlendiği, narsistik mahiyetteki bu kastrasyonun çocuk üzerinde trajik etkileri olacaktır.<sup>2009</sup>

Şiirdeki alışılmamış bağdaştırma aynı zamanda mevcut dil düzeni ve söylemin “fallus merkezli” oluşuna bir eleştiri olarak düşünülebilir. Mevcut dilin bu özelliği H el ene Cixous ve Irigaray gibi postmodern feministlerce eleştirilmiştir. Cixous ve Irigaray kadın ve anne bedenini sorunsallaştırıp fallus merkezli dil düzeni ve söylemin yok saydığı kadınlara farklılıklarını geri veren “beden yazısı” üzerinde durmuşlardır.<sup>2010</sup>

Fallus merkezli bir dil düzeninde sözcükler ve şeyler arasınaki bağ kopar. Söz bundan böyle birilerince kurulan, fakat ortak olduğu farzedilen anlamın yinelenmesidir; erkek ve kadının karşılaşmasından meydana gelen h ali hazırdaki bir üretim olma özelliğini kaybeder. Varoluğu şimdiki zamanda dile getirmez, olup bitmiş bir olayda erkek tarafından öğrenim diye iletilenlerden ne idrak edip sözcüklere d kt yse onu yineleyip durur. Irigaray, *Başlangıçta Kadın Vardı*’da “Yalnızca kadının mevcudiyeti söze can ve hakikat verir, yoksa kadının bedeninden esinlenen, ama onu unutan ortak kelimeler tarafından sonsuz-belirsiz ikâme edilişi değil.” diye belirtir. Söz canlılığını yitirmiş, sözcükler n trleşmiştir. Kadının ortadan kaybolmasıyla beraber orantılı bir şekilde mikropsulaşan nötr sözcüklerin altında uyumazlıklar,  l ulemeyen ihtiraslar ve gizlenen savaşlar hazırlanır, sözcükler kimi zaman mahkeme salonlarındaki söylev yarışmalarını aşıp firar edecektir. Savaşlarda veya mahkemelerde diğerlerine üstünlük kurup dikkat çekmek artık erkekler için tanrısal olanı ortaya çıkarmak için bir araç olmuştur. Kadından veya Tanrıçadan esinlenen arzudan etrafa yayılmış, ne var ki silah veya tartışma aracılığıyla diğerleri üzerinde zafer kazanmaya muktedir bir güce dönüşerek parlamaya başlamıştır. Arzunun kudreti rakip olana zarar verme, onu yaralayarak katletme eğilimi hâline gelmiştir.

---

<sup>2009</sup> Saffet Murat Tura,  ns z: ‘Olmak’ta Eksik’ Lacan’da Kastrasyon ve Narsizm”, Jacques Lacan, a.g.e., ss. 16, 32- 34.

<sup>2010</sup>Elizabeth Wright, a.g.e., s. 6.

Erkek ve kadın, kadın ve erkek arasında bedeni yüklenecek olan sözcüklerin eksikliğinden enerji keskinleşip dünyayı, nesnelere ve söylemleri parçalara ayırır. Takasın yerini hükmetme ve emretme alır. “Arzunun, sevginin paylaşılan çiçeklenmesi” değil “başkaldırıyla elde edilen zafer arayışı” söz konusudur. Enerji bedeninin teşekkülünden çok zaman önce ayrılıp “yerinden edilmiş” olarak gezinir ve canlılığını devam ettirebilmek için kimde bedeleneceğini bulmaya çalışırken zayıflar. Bundan böyle olduğu gibi deneyimlenemez, ona devam etme olanağını sağlayan bilinip kabul edilmeyi kalabalıktan umar. Taçlandırılmak gayesiyle şiddetlenir, kendisini şiddet vasıtasıyla empoze eder. Tanrıçayı dinlemeyen, onunla alışverişte bulunmayan erkekler Tanrıçayla bağını kopardığı gibi kendileriyle de bağlarını koparırlar. “Yaşamın kökeni”, “ilk enerjisi” olan Tanrıçadan doğmalarına karşın onu unuturlar. Yapay bir şekilde kodlanmış; kadına ve bedene olduğu gibi kendilerine de yabancı sözcükleri kendi aralarında değiştirip dururlar. Yaygın duruma gelmek için, deneyimlenen gerçeğe nazaran sözcükler bir nebze üstünkörüdür. Bu sözcükler kendileriyle uzayda ve zamanda özdeş, hareketsiz varlıkları veya her zaman ve herkese göre aynı olduğu farzedilen olguları tebarüz eder; “ağızdan ağaıza, hatta elden ele geçen şeyler” hâlini alır. Hayat ise “nesnemsiz şeydeki temsili” içinde donup kalır. Bundan böyle anlam tensel, duyuşal idraka kapanmış; gözlerle kulaklar da gerçek denilen ve şimdi içerisinde kendisini açık kılan şeyi idrak edememekte, sadece duyulmuş ve görülmüş olanları tanıyabilmektedir.<sup>2011</sup>

Şiirdeki “Gözü ağız elinden alınmış, yosunlar/ sarmış bedenini çılgınlarken bunu/ su içinde” dizeleri ile “Karada, hançer suratlı abinin rüzgârında/ uçar adımları”<sup>2012</sup> dizeleri fallus merkezli bir dil düzenine dahil olmuş olan öznenin belirlenmişliği, kısıtlanmışlığıyla ilgilidir. Ayrıca bu dizeler patriarkanın tahakkümündeki, karşı cinsinin gölgesinde kalmış bir kadının hissettiği bunaltılar olarak da düşünülebilir. Şiirde söz edilen arzusun saklı olduğu geçmiş ilmeği ise “ilk temel bağ” olarak kabul edilebilir. Şiirdeki özne anneyle “mutlak kaynaşma” içerisinde olduğu, eksiksiz bir doyum yaşadığı ilksel durumuna özlem duymaktadır.

<sup>2011</sup> Luce Irigaray, a.g.e., ss. 53- 55.

<sup>2012</sup> Nilgün Marmara, “Kan Atlası”, Nilgün Marmara, a.g.e., s. 161.

Öznenin varoluşu geçmişle bağlantılıdır ve bu bağlantı da onun “kendi kişisel geçmişini” olduğu gibi “kendi türünün geçmişini” , “insanlığın evrimini” de kapsar<sup>2013</sup>. Dolayısıyla “geçmiş ilmeği” onun hem “kendi kişisel geçmişi” ile ilgili hem de “kendi türünün geçmişi”, “insanlığın evrimi” ile de ilgilidir. Bu durumda “geçmiş ilmeği” Irigaray’ın sözünü ettiği insanlarla Tanrıça (doğa) arasındaki bağın kopmadığı mutlu zamanlara bir telmihtir.

Şiirde mazmun olarak bir tanrıçadan söz edilmektedir ki Irigaray’ın tanrıçasından farklıdır: Nemesis. Mitolojide insanları kederlendirip onların ölümüne yol açan bu cezalandırıcı ve merhametsiz tanrıça şiirde süperegoyu temsil etmektedir. Süperego “baba figürü ve kültürel âdetlerin içselleştirilmiş bir sembolü” , “Oidipus kompleksinin çözümü için baba figürünün içselleştirilmesi” olarak ifade edilebilir<sup>2014</sup>. Bir çocuk her bir büyüme evresinde “babanın dilini” (kültürü) , yasakları, kuralları, normları, simgeleri öğrenip içselleştirir ve konuşmayı, kültürü öğrendikçe onun süperegosu da gelişir<sup>2015</sup>.

Çocuk doğduğu zaman “ayıp, yasadır, günah, başkalarının hakkı, saygı” vb. kavramlara yabancıdır, onun hayatını “haz ilkesi” yönlendirmektedir. Fakat biraz büyüdükten sonra haz ilkesini devam ettirdiği durumlarda ebeveynleri tarafından cezalandırılır. Bundan böyle bir yaramazlık yapacağı zaman ebeveynlerinin kendisinin bu istenmeyen davranışını göreceğini, duyduğunu ve bu davranışı dolayısıyla da kendisine ceza vereceklerini düşünerek endişelenir. Biraz daha büyüdüğü zaman ise ebeveynleri yanında olmasa dahi otomatik bir şekilde uygun görülme, istenmeyen davranışlarda bulunmaktan vazgeçer. Zira ebeveynlerini içselleştirmiştir; ebeveynleri bundan böyle onun dışında değildir, “zihninin bir parçası” hâline gelmişlerdir. Çocuk nereye giderse gitsin ebeveynleri de onun içinde, onunla beraber gelecektir. Çocukluk dönemindeki utanç ve korku gibi duygular süperegonun gelişmesinin göstergelerindedir. “Yargılayıcı dizge” de denilen

---

<sup>2013</sup>Yavuz Çekirge, “Narsizm ya da ‘Şişkin Ego’ ... yansımaları” , 23.06.2008, <http://www.hurriyet.com.tr> [05.05.2014].

<sup>2014</sup>“İd, ego ve süperego” , *Vikipedi Özgür Ansiklopedi*, <http://tr.wikipedia.org> [05.05.2014].

<sup>2015</sup>“Psikanaliz” , *Vikipedi Özgür Ansiklopedi*, <http://tr.wikipedia.org> [05.05.2014].

süperego insan hayatında “suçluluk duygusu” olarak tezahür etmektedir.<sup>2016</sup> Öznelerde en saf şekilde “akıldışı suçluluk hissi” olarak zuhur etmektedir. Bir özne niçin olduğunu bilmeden, yapmadığından emin olduğu edimlerin neticesi olarak suçluluk duyabilir. Esasında özne “bastırılmış bilinçdışı arzuları” dolayısıyla suçluluk duyar; onun bilinçli egosu bu arzularla ilgili olarak hiçbir şey bilmez, daha doğrusu bilmek istemez. Ancak “travmatik, acımasız, kaprisli, ‘anlaşılmaz’ ve ‘akıldışı’ ” süperego her şeyi görüp bildiği için özneyi haberi olmadığı arzularından dolayı sorumlu tutup suçlar.<sup>2017</sup>

Süperego’yu insanların enselerine tüneyerek onları ürperten, rahatsız eden Nemesis’e<sup>2018</sup> benzetebiliriz; çünkü süperego da Nemesis gibi onların mutsuz olmasına neden olur. Şiirdeki babakuşun gölgesine çakılıp kalmak imgesi de gözlemlenen şeyin- baba dilinin ya da kültürün- parçası olmayı, onu içselleştirmeyi ifade eder. Burada “dehşet verici nesne” Babakuş’tur. Babakuş, sahnenin dışına konumlandırılmıştır, özneler onun yansıması -gölgesi- ile yüzyüze kalmıştır. Bu durum Aiskylos’un *Oresteia*’sında da kullandığı klasik bir kurala uymaktadır. Kural şudur: “(...) dehşet verici nesne ya da olay sahne dışına yerleştirilmeli ve sahnede sadece onun yansımaları ve sonuçları gösterilmelidir. Eğer nesne doğrudan görülmezse, onun yokluğu fantezi yansıtımlarla doldurulur (gerçekte olduğundan daha dehşet verici görülür).” Yâni dehşet duygusu uyandırmanın ana yöntemi kendini dehşet veren nesnenin kurban ya da tanıklarındaki yansımaların sınırları içerisinde bırakmaktır. Dehşet nesnesinin-babakuşun- eksikliği, sahnede olmayışı özneleri “yepyeni ‘gizli anlamlar’ ” yaratmaya sevk eder. Onu “bitimsiz bir zorlantının itici gücü (compulsion)” olarak düşünebiliriz. Öznelerin eksik ve “artı anlam” arasındaki gitgelleri öznellik boyutunu kurmalarını sağlar; onlar artık “tarafsız, nesnel gözlemci” konumunu terk edip görüntüye -babakuş gölgesine- çakılırlar.<sup>2019</sup> Gözler simgesel

---

<sup>2016</sup> H. Alp Karaosmanoğlu, “İd, Ego, Süperego”, <http://www.psikonet.com> [05.05.2014].

<sup>2017</sup> Slavoj Žižek, *Yamuk Bakmak*, s. 203.

<sup>2018</sup> Nilgün Marmara, “Dilek- Miş”, Nilgün Marmara, a.g.e., s. 154.

<sup>2019</sup> Slavoj Žižek, a.g.e., ss. 125- 126, 193.

alana kısılup kalmışken bakışlar narsist bir fantezi ardında sürüklenmektedir<sup>2020</sup>.  
Marmara'nın ifadesiyle yanılığ rehavetinde debelenmektedir.

Marmara, *Ancak Yazgıdır Bu* şiirindeki şu dizelerde bir kız çocuğunun annesinden kopuşu üzerinde durmuştur. Bu kız çocuğu elektra kompleksi içindedir:

...  
Ah ben pembe fistanımla kuşanırdım,  
Dantelalı tafta yumuşaklıkla.  
Savaşırımdı kovmays çifte yetkeyi,  
Hiçlemeye annemi ve uykuyu  
Öğle sonlarında ürkünç odaların.<sup>2021</sup>

Marmara'nın *Lütuf* şiirinde aile egemen, baskıcı ideolojinin sürekliliğinin sağlayan bir aygıttır:

Temizler her gece bu çamur deryasında  
Kendini yeniden vuracağı silahını ertesi gün.  
Yeşil sürü çevrili kalın havayla  
Küflü, leş adımlarıyla töresini canlandırır  
tekrar tutabilmenin sarsak kıvancını  
kazılmış kafaları şapkalar altında.  
Koşul: Başkasını kendiyle karıştırmamak!

Ellerde bu bir parçacık alan üzerinde  
bir lütufmuş bu silah, babadan oğla  
bağırsak gölünde.<sup>2022</sup>

Althusser'e göre modern, kapitalist bir toplumda bütün ideolojik aygıtların hedefi aynıdır: "Üretim ilişkilerinin yeniden- üretimi, yâni kapitalist sömürü ilişkilerinin yeniden- üretimi.". Özneler bu hedef doğrultusunda toplum içinde yerine getirmeleri gereken rollere uygun ideolojiyle günlük yaşayışta donatılmışlardır. Örneğin:

Sömürülen olma rolü (son derece 'gelişmiş' 'meslekî vicdana' , 'ahlâkî' , 'medenî' , 'millî' ve apolitik vicdana sahip) , sömürü görevlisi olma rolü (işçilere emretmeyi, işçilerle konuşmayı bilmek: 'İnsan ilişkileri') , baskı görevlileri (emretmek ve 'tartışmaya yer bırakmadan' itaat ettirebilmek ya da siyasal yöneticilerin tumturaklı boş sözlerini kullanabilmek) ya da profesyonel ideologlar olma görevi (vicdanları saygı ile, yeni hak ettikleri aşağılama, şantaj ve demagoji ile işleyerek , Ahlâk, fazilet, 'Aşkınlık, Millet (...) vb. ile besleyebilme yeteneği).

<sup>2020</sup> Elizabeth Wright, a.g.e., s. 55.

<sup>2021</sup> Nilgün Marmara, "Ancak Yazgıdır Bu", Nilgün Marmara, a.g.e., s. 7.

<sup>2022</sup> Nilgün Marmara, "Lütuf", Nilgün Marmara, a.g.e., s. 124.

Her bir DİA hedefe kendine has yollarla hizmet eder. Özneler en etkiye açık yaşlarında iki DİA arasında sıkışıp kalır. Bunlardan biri öğrenimsel DİA, diğeriysse aile DİA'sıdır. Bir taraftan tevazu, söz dinleme, feragat bir taraftan da gurur, arsızlık, küstahlık gibi birbirine ters düşen pek çok erdem en başta ailede öğrenilmektedir.<sup>2023</sup> İşte “Ellerde bu bir parçacık alan üzerinde/ bir lütufmuş bu silah, babadan oğula/bağırsak gölünde” dizelerinde ailenin bu işlevine dikkat çekilmiştir.

Aylin Dinç *Aile Kurumu: Sistemin Sinsi İdeolojik Aygıtı* isimli dergi yazısında modern zamanlarda ailenin kapitalist ideolojinin sinsi bir aygıtı olduğunu belirtir ve günümüz dünyasından- kapitalizmden- “insanlık tarihinin sınıflı yapısının biriktirdiği tüm pisliklerin yüzeye çıktığı ama bir o kadar da kendini görünmez kıldığı, kendini kabullendirdiği bir sistem” diye söz eder. Ona göre tarih boyunca insanlar en sinsi bu sistemde sömürülmüş ve kendilerini inkâr aşamasına getirilmişlerdir. Birey aile - ebeveynler, kardeşler, çocuklar, eşler, akrabalar vb. “görünmez bağlar” – vasıtasıyla kapitalist sisteme bağlıdır. Dolayısıyla kapitalizmin bu güçlü aygıtına karşı “doğru temellerde” mücadele veremeyen antikapitalistler sadece kendilerini kandırırış olurlar. Ebeveynler çocuklarının nasıl eğilimlere ve özelliklere sahip olduklarını bildikleri için onların hayatlarında nasıl bir yol izleyeceklerini de tahmin edebilirler; dolayısıyla onları nasıl yönlendireceklerini, kontrol edip frenleyebileceklerini de bilirler. Söz gelimi rekâbetçi, kariyerist bir çocuğun önüne daha iyi olanaklar sunarak; kararsız ve uzlaşmacı bir çocuğa fiziksel ve psikolojik baskı yaparak onları kendi yanlarına çekmeye çalışırlar.

Dinç, Türkiye’de 1980 sonrasında ebeveynlerin çoğunluğu için kapitalizmi sorgulayıp kapitalizme karşı mücadele veren bir devrimci çocuklarının gelecekte asla olmasını istemediği bir model olmasına dikkat çeker. Bu durum, altı yüz elli bin insanın göz altına alınıp işkenceler edildiği 12 Eylül faşizminin doğal bir sonucuydu. (Bize göre sadece 12 Eylül faşizminin değil, 12 Eylül öncesi yaşanan kaosun da sonucudur.)

---

<sup>2023</sup> Louis Althusser, a.g.e., ss. 179- 181.

Darbenin baş sorumlusu kabul edilen Kenan Evren “Öyle bir kuşak yaratacağım ki kimse ne olduğunu hatırlamayacak.” demiştir. İktidar toplumsal hafızayı silmek istemiştir. Bu ise kitaplar gömdürülerek, yaktırılarak, yok ettirilerek yapılmaya çalışılmıştır. Artık salonlarda kitaplıkların yerini süslü vitrinler almaya, gençler de devrimciler yerine futbolcuları, aktör ve aktrisleri, şarkıcıları, kısa yoldan zengin olanları örnek almaya başlamıştır. Başta aile olmak üzere toplum çocuklara “yalnızca kendini düşünmenin en akıllıca yol olduğu” düşüncesini empoze etmiştir. 12 Eylül’den sonra ailede ve okulda çocuklar yaşadıkları sistemi sorgulamalarına, siyasî gündemi idrak edebilmelerine katkı sağlayabilecek kaynaklardan uzak tutulmaya çalışılmıştır. Çocuklardan öncelikle beklenen okulda çok başarılı olup önce kendilerini, sonra da ailelerini kurtarmalarıydı.

12 Eylül döneminde sağlık, cinsellik, feminizm, psikoloji, kişisel gelişim alanlarıyla ilgili kitaplar popülerleşmeye başladı. Ülke ve dünya sorunlarına, siyasete olan ilgiye azalmıştı, bu konular hakkında konuşmak sıkıcı bulunuyordu, üstelik bunların konuşulması bir tabu hâline gelmişti. Televizyonlarda kamuoyu yoklamaları yapıldığı zamanlarda insanlar bu meseleler hakkında yorum yapmak istemezdi. Gazeteler, fotoroman sayfalarıyla dolduruldu. Bir fotoroman furyasıdır başladı. Gençler kendilerini bunlara kaptırdı. Aileler bu durumdan memnundu. Olur da çocuğun eline siyasî meselelerle ilgili bir kitap geçti de bunu fark ettiler, o kitabı ortadan kaldırır, çocuğa da baskı yapıp kısıtlamalarda bulunurlardı. Dinç’e göre çocuklar aile ve okulun “körleştirici eğitimi” sonrası bir üniversitede yükseköğrenim görme hakkını elde etmeyi başarabilirlerse yaşlılarıyla görece bir bağımsızlık ortamına kavuşup sorgulama aşamasına gelebiliyorlar, nihayetinde öteki kurumlar gibi aile kurumunun da arka planının nasıl olduğunu görebiliyorlardı.<sup>2024</sup> Marmara’nın *Manolya* şiiri böyle bir farkındalık sürecinin öncesine ve sonrasına dairdir:

O zaman da aynı karanlık  
aynı yarasaydı,  
Manolya delirmezden önce.

<sup>2024</sup> Aylin Dinç, “Aile Kurumu: Sistemin Sinsi İdeolojik Aygıtı” , *Marksist Tutum*, sy. 41 (Ağustos 2008), [http://marksisttutum.org/aile\\_kurumu\\_sistemin\\_sinsi\\_ideolojik\\_aygiti.htm](http://marksisttutum.org/aile_kurumu_sistemin_sinsi_ideolojik_aygiti.htm) [08.05.2014].



Büyükannemizin kocaman bakla bir evi,  
Uzun pencereleri vardı, sedirinde  
ölu doğmuş fareler pembeliği.  
Okurduk leziz balgamlı gazetelerini  
büyükbabamızın,  
Okşarken ve korkarken erkek anamızdan,  
Babamız bir gılman, pır şefkat,  
Acımızın cümbüşünde sarsak bir kukla,  
O yokuşta onursuz müezzin kuşları,  
Sabaha karşılar, akşama karşılar hep,  
Dizleri topunun diplerimiz olmuştu,  
Uzun uzadıya bir fener alayı...

Karanlık aynı, yarasa ayna,  
bu eller bu yüz'den yıkandıktan,  
Manolya delirdikten sonra.<sup>2025</sup>

Bu şiirdeki anlatıcı çocukluk dönemindeki çevresiyle ilgili izlenimlerinden söz etmiştir. Anlatıcının çok güçlü bir kadın olan annesi ve şefkatli, yardımsever, eşini ve çocuklarını memnun etmeye çalışan bir babası vardır. Anlatıcı büyükannesi ile dedesini “yaşlılık hâlleri içinde, yüzüne ‘ölu pembeliği’ gelmiş, kocaman bir evde yapayalnız yaşayan birer karakter” olarak hatırlamaktadır. Çocukken onu en çok etkileyen şeyler her sabah ve her akşam karşısına çıkan müezzin kuşları (ötleğenler) ve bir fener alayı olmuştur.<sup>2026</sup> Onun çocukluk dönemiyle ilgili o zaman anlamadığı daha sonra farkına vardığı bir ayrıntı daha vardır: “karanlık” ya da “yarasa ayna”. Yarasalar nocturnal hayvanlardan biridir. Gündüzleri karanlık yerlerde saklanıp geceleri uçarlar. Onların bir bölümü böcek yiyerek bir bölümü ise kan emerek hayatlarını sürdürür; geceleri insanlara saldırıp insanların gözlerini kör ettikleri rivayet olunur. Klasik Türk şiirinde “gündüz- gece münasebetleri” üzerinde durulurken yarasa bir olumsuzluk ögesi olarak kullanılmıştır. Şöyle ki: “Kâmil olan insanları, yarasa tabiatlı olanlar asla çekemezler. Hayatlarını sürekli gecenin koyu karanlıkları içinde geçiren yarasalar, güneşi bile inkâr etmeye kalkarlar.”<sup>2027</sup> Manolya şiirinde de yarasa olumsuzlukları çağrıştırmaktadır.

İdeolojilerin ayna nitelikli yapıları olduğundan daha önce söz etmiştik. Şiirdeki anlatıcı da kendisinin de içinde bulunduğu ideolojik yapıyı yarasa aynaya

<sup>2025</sup> Nilgün Marmara, “Manolya”, Nilgün Marmara, a.g.e., s. 142.

<sup>2026</sup> Göksenin Abdal, a.g.b.p., ss. 14, 28.

<sup>2027</sup> Hasan Aktaş, *Çağdaş Türk Şiirinde Kuşlar*, s. 115.

benzetmiştir. Sistem yarasalar gibi Güneş'i (gerçeği, hakkı) inkâr etmekte, insanları kör edip (kandırarak gerçeklerden ızaklaştırıp) onların kanını emmektedir (Onları sömürmekte, istediği gibi kullanmaktadır.). “Yarasa ayna” anlatıcının şimdisinde de varlığını sürdürmektedir. Kendi bilinci dışında hiçbir şey değişmemiştir. Her şey aynı gelmiş ve aynı gitmektedir. Ne var ki anlatıcı bu aynayı daha sonra fark etmiştir. Anlatıcı geçen zaman içinde bilgisi ve deneyimleri artttıkça kendisini ve çevresini sorgulamaya başlamış, mikro ve makrokosmosunun karanlık içinde olduğunu fark etmiş, bu ise kendisini huzursuz hissetmesine neden olmuştur. Nihilizme düşmüş, aşırı bilinçlilik dolayısıyla çıldırmıştır. Geçirdiği değişimi, bilinç düzeyinin yükselmesini manolyanın delirmesi ve ellerinin yüzden yıkanması imgeleriyle ifade etmiştir.

Anlatıcı kendisini bir manolya ağacıyla kimliklendirmiştir. İnsanların kendilerini bilinç dışı olarak bir kişi ya da nesneyle kimliklendirmeleri çok iyi bilinen psikolojik hakikatlerden biridir. Örneğin birçok toplumda kişinin kendisinden ayrı olarak bir çalılık ruhu olduğu inancı bulunmaktadır. Söz konusu kimlik ilkel insanlarda değişik şekillerde olabilmektedir. Çalılık ruhu bir hayvanınsa bu hayvan kişinin kardeşi sayılır. Kardeşi timsah olan biri, timsahlarla dolu bir nehirde korkmadan yüzebilir. Çalılık ruhu ağaçsa bu ağaç kişinin üzerinde ana baba gibi bir güce sahiptir. Bir ağacın ilkel bir insanın hayatında çok önemli rolü olabilir. Örneğin: “(...) ağaç onun ruhunu, sesini ele geçirmiştir ve bu insan ağacın kaderini paylaştığını gerçekten hisseder. (...)” Hangi şekilde olursa olsun çalılık ruhuna edilen kötülük insana da edilmiş kabul edilir. Kimi kabilerlerde insanların birden fazla ruhu olduğuna inanılmaktadır. Söz konusu inanç, kişilerin birbirine bağlı fakat birbirlerinden farklı parçacıklardan meydana geldiği hissini yansıtmaktadır. Bu ise ruhun “sımsıkı örülü” değil tersine zapt edilemeyen hislerin hücumu karşısında kolaylıkla dağılacağını göstermektedir. Bu durum ilkel insanlar için geçerli olduğu gibi modern insanlar için de geçerlidir. Günümüz insanı da dissosiye olup (dağılıp) kimliğini yitirebilir. Öfkesi dolayısıyla çılgına dönebilir. Duyguları onu altüst

edebilir. Yaşadıkları, tanık oldukları dolayısıyla bilinçliliği kolayca yaralanabilir.<sup>2028</sup> Şiirdeki anlatıcı da ruhsal bakımdan böyle bir durumdadır.

Şiirdeki ellerin yüzden yıkanması imgesi Hristiyanlığın vaftiz törenini çağrıştırmaktadır. Hristiyan inancına göre vaftiz olarak Hz. İsa'nın yolunu takip eden kimse vaftiz sırasında soyunarak Hz. Adem'in işlediği günah sonrası giyindiği günah elbisesinden sıyrılır ve çıplak kalarak Hz. Âdem'in düşüşünden önceki durumuna tekrar döner<sup>2029</sup>. Ayrıca ellerin yüzden yıkanması okuyucuların zihninde derinin soyulup iskeletin açığa çıkması gibi tasarımlar da uyandırabilmektedir. Bu ise insanın dizüstü duruşuyla temsil edilen Dâr-ı Nesimî'de mutasavvıfların “hakikat uğruna yüzülmeye” razı olmasını<sup>2030</sup> akla getirmektedir. Şiirdeki anlatıcı çok okuyup bilinçlenmesinin neticesinde “ozanlar çağlayanında” yunarak<sup>2031</sup> günah elbisesinin kirinden arınmak istemiş, “söz usturası” ile kendi kendisini yüzerek<sup>2032</sup> kurban etmiştir.

Arife Kalender Ünal *Yüzleşme* isimli şiirinde “Sabahı sevmek bildim sevgiliyi hak/ ikisinin uğruna kaç kurbanlar kesildi. Ses kalır yeryüzünde bir de toprak/ ünledim geçmişle gelecek arasını tay tayla”<sup>2033</sup> der. Sabahı ve sevgiliyi sevmeyi hak bilen şair sabah ve sevgili için pek çok kurbanlar verildiğini ima ederek bunları eleştirmiştir. Zira insanlar hak bildikleri şey için kurban kesmektedirler ve bu kurbanlar kimi zaman insanlar da olabilmektedir. “Ene’l Hakk.” dedikleri için darağacında sallandırılan Hallâc-ı Mansur ile derisi yüzülen Seyyid Nesimî bu kurbanların en önemlilerindendir. Şairler de toplumun çarpık inançlarına kurban edilmektedir. Ama sürekli olarak tarihin karanlıklarından kurbanların sesi duyulur, bu ses hiç kesilmez ve geçmişte yaşananlar unutulmaz. Şair, geçmiş ve gelecek arasında

<sup>2028</sup> Carl G. Jung, “Biliçdişına Giriş”, Carl G. Jung, a.g.e., ss. 23- 24, 45.

<sup>2029</sup> John L. Mckenzie, “Baptism”, *Dictionary of The Bible*, New York, 1965, s. 80'den; Mircea Eliade, *İmgeler Simgeler*, trc. Mehmet Ali Kılıçbay, Ankara: Gece Yayınları, 1992, ss. 186- 187'den ve Mircea Eliade, *Kutsal ve Dindışı*, trc. Mehmet Ali Kılıçbay, Ankara: Gece Yayınları, 1992, s. 112'den naklen: Galip Atasağun, *İlâhî Dinlerde (Yahudilik, Hristiyanlık ve İslâm'da) Dinî Semboller*, ss. 164-165.

<sup>2030</sup> Hasan Aktaş, *Yeni Türk Şiirinde Seyyid Nesimî Okulu ve Misyonu*, s. 30.

<sup>2031</sup> Nilgün Marmara, “Zarf Dileği”, Nilgün Marmara, *Metinler*, s. 11.

<sup>2032</sup> Hasan Aktaş, a.g.e., s. 108.

<sup>2033</sup> Arife Kalender Ünal, “Yüzleşme”, <http://www.antoloji.com.tr>'den naklen: Hasan Aktaş, a.g.e., s. 138.

bir yerde beklemekte ve hem geçmişe hem de geleceğe haykırmaktadır; yâni geçmiş ve geleceği taylamakta (denklemedir) . Geçmişte yapılan hataların gelecekte bir daha yapılmaması mesajını vermektedir. Yüzleşme’de sabahın olacağına dair bir ümit vardır.<sup>2034</sup> Manolya’da ise gece bitmek bilmemektedir, karanlık hep aynı karanlıktır. Kurbanın ardından da güneş doğmamış, sabah olmamıştır.

Anlatıcı geçmişinden ve içinde bulunduğu sistemden tiksintiyle söz etmektedir. Zevkle okunan popüler gazetelerden leziz ama balgamlı diye söz etmektedir. Bu gazetelerin hakikati vermek yerine insanları oyalayarak hakikatten uzaklaştırmaya çalışması onu tiksindirmektedir. Resmi bayramlarda ellerinde fenerler ya da meşalelerle geceleri resmi geçit yapan asker güruhu onu ürkütmektedir. Müezzin kuşlarını onursuz diye nitelendirmesi, babasını alaya alıp onu sarsak bir kuklaya benzetmesi aslında onun kötüye giden ruh durumunu, karamsar bakış açısını yansıtmaktadır. Anlatıcı nihilizme düşüp değerlerini kaybetmiştir; fakat yeni değerler de yaratamamaktadır.

#### 4.2.2.Öteki Olmak/ Kadın Olmak

Ötekilik “Bilinenden, sözü edilenden ayrı, öbür. 2. Sözü edilen veya benzer iki nesneden önem veya konum bakımından uzakta olan . Öteki olma durumu.” anlamına gelmektedir. Eşcinseller, zenciler, herhangi bir etnik grup içerisinde yer alanlar ve kadınlar birer ötekidir. Kenarda yaşarlar. Dışlanmışlar, dışarıda kalmışlardır. Baskı altında tutulurlar. Onların kendilerini ifade edebilme özgürlüğüne set çekilmiştir.<sup>2035</sup> Marmara *Düz-Bahar* şiirinde bu mesele üzerinde durmuştur. Şiirde ötekileştirilen kişi bir kadındır:

Ben mi koştum bu hünsalığa?  
Gece taşarken kadın topuklarından,  
Bilerek ya da bilmeden sevdim diyenler,  
Yasını kazarken yüreğimin.<sup>2036</sup>

Şiirde geçen hünsalık durumu arada kalmayı, toplumdaki yerini belirleyememeyi, cinsiyet rolünü sağlayamamayı ifade etmektedir. Şiirdeki anlatıcı

<sup>2034</sup> Hasan Aktaş, a.g.e., s. 138.

<sup>2035</sup> Gökçen Şahmaran, a.g.t., ss. XXII, 36, 46, 170.

<sup>2036</sup> Nilgün Marmara, “Düz- Bahar”, Nilgün Marmara, *Daktiloya Çekilmiş Şiirler*, s. 132.

duygusal anlamda yaralanmış, yalnız bir kadındır. Karşı cinsten beklediğini alamadığı ve gereken sevgiyi hissedemediği için hüsnalığa sürüklenmiştir. Özgürce kadınlığını yaşayamamıştır; çünkü toplum ona sınırlar çizmiştir. Bu kadın duygularını ancak gece, insanların uykuda olduğu saatlerde açığa vurmaktadır. Gündüzleri kendisine dengeli, nötr bir izlenim verir; çünkü duygularını açığa vurmasını da toplum hoş karşılamayabilir. Şiirin isminin “Düz-Bahar” olması da manidardır. Düz; sade, desensiz, süssüz, renksiz, ayrıca sabit, sürekli aynı durumda kalan şeyler için kullanılan bir sıfattır. Bahar mevsiminde canlılar kendilerini yeniler; ama kadın kendisini yenileyememektedir. Bahar mevsimi insanları heyecanlandırır; ama bu bahar kadının ruhunda istediği duyguları harekete geçirememektedir; çünkü her şeyin aynılaştırıldığı, renksiz bir bahardır. Düz- Bahar burada cinsiyetlerin yok edildiği, cansız, nötr bir dünyayı<sup>2037</sup> ifade etmektedir. Böyle bir dünyada “cinsel oluş farkı için saygı” olmadığından pek çok farklılığın doğup gelişmesine, çiçek vermesine izin verilmez. İnsanlar itaat ile tektipleştirilir.<sup>2038</sup>

Göz mü yanlış rengiyle?  
Kışlar mı yaşam aralığı kadına?  
Kutlandık ezgisi böyle uzak,  
Yalnızlık, yalnızlık bitimsiz.<sup>2039</sup>

İlk dizede anlatıcı hayatında bir şeylerin ters gittiğini dile getirmiştir. Ne o, toplumun tam olarak istediği gibi biridir ne de o, toplum içinde kendisi istediği gibi biridir. Öteki dizelerde ise toplumun kendisine çizdiği sınırlardan yakınmaktadır. Kadına kendisini gerçekleştirme için dar bir zaman aralığı sunulmuştur: kış mevsimi. Şiirde bu mevsimin kadınların özgürlüklerini az da olsa edindiği bir zaman dilimi olduğu dile getirilmektedir. Bir kadının hayatı eşine ve çocuklarına saçını süpürge ederek geçer. Kadın gençliğini –ömrünün baharını- özveriyle etrafındakilere hizmet ederek geçirir ve kendisine de çok fazla zaman ayıramaz. Yaşlandığında- ömrünün kışında- sorumlulukları azaldığı için bir ölçüde özgürleşir. Öte yandan kış mevsimi insanlarda hüznü uyandırır, ölümü çağırır. Toplumun kadına yakıştırdığı

<sup>2037</sup> Gökçen Şahmaran, a.g.t., s. 53 ve Luce Irigaray, a.g.e.

<sup>2038</sup> Luce Irigaray, a.g.e., ss. 121- 122.

<sup>2039</sup> Nilgün Marmara, “Düz- Bahar”, Nilgün Marmara, a.g.e., s. 132.

çoğunlukla hüznün ve ölümdür. Bu durum sanat eserlerine de yansımıştır. Söz gelimi geçmişten günümüze âşık kadınlar “sanat için bulunmaz bir malzeme” olmuştur.

Sevdiğine tutkuyla bağlanan bir kadının kararlılığı ürküntü verir. Onun ölümle ilişkisi de farklı bir hâl almıştır. Kendisini veya başka birini sevgilisi veya aşkı tehlikedeysen kolaylıkla öldürebilir. Duyduğu güçlü aşk sebebiyle ona pek çok şey yaptırılabilir. Romanlarda, operalarda, filmlerde kadın karakterin doğurganlık, duyarlık, incelik, sevecenlik gibi kendi doğasında bulunan özelliklerine “âşık olma” hâli de eklenince “güçlü bir dramatik aksiyon” ortaya çıkmaktadır. Söz gelimi Puccini’nin operalarındaki “cesur, kararlı, özverili ve hassas” kadınlar... Lüks ihtişam tutkunu Manon, New Orleans yakınlarındaki ıssız bir yerde acınacak durumda ölür. İnançlı ve hayata bağlı bir kadın olan Tosca, Scarpia ile bir an önce hesaplaşmak için kendisini Tiber Irmağı’na bırakır. Daha yirmili yaşların başında olan Cio Cio San senelerce ümidini kaybetmeden beklemesine rağmen bir gün harakiri yaparak canına kıyar. Bunların hepsi başka türlü izah edilemez: “Aşk ölüme anlam katar.” Bu kadınlar “ahlâk düşüklüğü, ‘küçük’ bir siyasî ihanet, öz kültürünü ve dinini terk ediş, evlilik dışı ilişki” vb. toplumun affedemeyeceği ihlâllerde bulunurlar. Bu ihlâllerin sebebi ise aşktır. Ama her şey karşılığını bulur, kadın günahının bedelini canıyla öder. Puccini günahkâr kadınları öldürerek olumlar, idealize eder. Kadın artık bedensel ve psikolojik özellikleri dolayısıyla bir “kırılganlık simgesi” hâline gelmiş, “kırılgan ve korunmaya muhtaç yönleriyle romantik bir silüete” dönüşmüştür. “Kamusal alandan özel alana, dıştan içe; yâni eve” taşınmış, “biyolojik zayıflıkları” dolayısıyla entelektüel dünyadan da uzaklaştırılmıştır. Sadece sanatsal, kurgusal gerçeklikte değil hayat gerçekliğinde de “idealize edilmiş bir çerçevede” yaşayıp ölmektedir.<sup>2040</sup>

Toplum kadını sınırlandırdığı gibi yüceltip kutsalaştırmaktadır. Ne var ki bunu yaparken sömürmekte, ötekileştirip yalnızlığa mahkûm etmekte, eğer belirlediği sınırları ihlâl etmişse düzenin korunması için katletmektedir. Dünyanın pek çok yerinde bu olgunun somut örnekleriyle karşılaşılabilir.

---

<sup>2040</sup> Özlem Belkıs, a.g.m., ss. 56- 57.

Gece; ipek dokusu çözüldüğünde  
Ellerim: eksik cennetim benim.<sup>2041</sup>

Şiirde gece gerçeklerin saçıldığı, yüzeye çıktığı bir zaman dilimidir. Anlatıcı bu sakin saatlerde kendisini daha rahat hissetmekte, asıl duygularını samimi bir şekilde dışavurarak kendisi olabilmektedir. Kendisiyle yüzleşmektedir. Bachmann'ın da dile getirdiği gibi: “(...)kalıcı nitelikteki dağınık monologlar, geceleri ve yalnızken oluşur, çünkü insanoğlu karanlık bir yaratıktır, yalnızca karanlıklarda kendi kendisinin efendisidir ve gün ışığında yeniden köleliğine döner.(...)”<sup>2042</sup>

Kendisiyle yüzleşen anlatıcı son dizelerde kendisiyle ilgili bir eksikliği vurguluyor. Bilindiği gibi kadınların çoğunlukla elleri narin, zarif ve estetik olur. Bu dizelerde kadının kırılmalılığı, duyarlılığı öne çıktığı gibi onları anlatıcının kendisine dayatılan bir rolü reddedişi olarak da okuyabiliriz. Toplumda kadınların eli kadınlara kutsallık atfemek, saygı göstermek, hayranlığını ifade etmek, iltifat etmek gibi sebeplerle öpülür. Ama kadın da bir insandır; onun bu kadar idealize edilmesi, yüceleştirilip kutsallaştırması da bir bakıma omuzlarına taşımakta çok zorlanacağı ağır yükler yüklemek, onu soyutlaştırarak yok etmektir. Kadın idealize edildikçe, kutsallaştırıldıkça çok ağır sorumluluklar altında boğulur ve hayatın dışına itilir. Anlatıcı insanî yönlerinin göz ardı edilmesine tepkilidir, abartılan bir yüceliğinin olmadığını söyler. Toplumun kendisine dayattığı bu rolü kabul etmediği için ellerim eksik der. Ayrıca o; toplumun dayatmaları, yakıştırmaları dolayısıyla da istediği şeyleri yaşayamaz. İçinden gelerek bir şeyler yapmak istediğinde çoğu zaman “Evli, barklı bir kadına yakışır mı?” , “Çoluklu çocuklu bir kadınsın, ne işin var?” gibi sözlerle engellenmeye çalışılır. Toplumun ona çizdiği sınırlar sebebiyle kendisini gerçekleştiremez. “Ellerim, eksik cennetim benim.” diyen anlatıcı arzularını bastıran, tatminsiz, mutsuz bir kadındır.

Marmara *Dilek-Miş* şiirinde ise kadın-günah-erkek tahakkümü ve şiddeti ilişkisini ele almıştır:

Gel! Kur saçlarımızı

<sup>2041</sup> Nilgün Marmara, “Düz- Bahar”, Nilgün Marmara, a.g.e., s. 132.

<sup>2042</sup> Ingeborg Bachmann, a.g.e., s. 101.

bellek galerilerinde unutulmuş  
hayal kadınların..  
eteklerimizi...  
Oynat! Bacaklarımızı  
tütmeyen ağlar içre çırpınan  
burkulmuş yüreklerin..  
yeşil kaslarını..  
Ye! Kanat dudaklarımızı  
kırık pervazlarda donakalmış  
bir perdeyle örtülü..  
gözlerimizi...

Bil, çünkü kaç tas içtik Lethe'den  
İncirli bir yolda rastladığımız canavarı  
unutmaya  
Bir kez, tünemiş ensemize Nemesis.<sup>2043</sup>

Hayal kavramı “Zihinde tasarlanan, canlandırılan ve gerçekleşmesi özlenen şey, imge, hülya” , “Belli belirsiz görülen şey, gölge” , “görüntü” , ruh biliminde “imge” , “aydınlatılan bir perde arkasında deri veya kartondan yapılmış, hareket edebilen resimler ve bunlarla oynatılan oyun” anlamına gelmektedir<sup>2044</sup>. Şiirin ilk ünitesinde kadın edilginliği dolayısıyla gölge oyunundaki bir kuklaya benzetilmiştir. “Hayal kadın” sıfat tamlaması hem kadının edilginliğini hem de simgeseldeki- fallus merkezli bir gerçeklikteki- yokluğunu ifade eder.

Lacancı psikanalize göre: “Kadın yoktur.” Başka bir ifadeyle: “Kadın erkeğin semptomundan başka bir şey değildir, büyüleme gücü varolmayışının boşluğunu maskeler.”<sup>2045</sup> “Gerçek bir maske” özelliği gösterir; ama özelliklerinin tamamını yapay olarak giydiği için “erkekten daha ötede bir özne” konumundadır.<sup>2046</sup> Burada maske eksiğin üzerinin örtülmesi, hiçliğin saklanması içindir. Kadın, bilinçdışı bir göstereni olmadığı için “maske aldatmacasına başvurmak” mecburiyetindedir. Maske herhangi bir erkeğin arzularına değil onun fantezisine yanıt veren fizikî bir yapıyı belli etmektedir.<sup>2047</sup>

Erkek daima kadının taktığı maskeden etkilenir. Hayalî bir benzerlik, örtü

<sup>2043</sup> Nilgün Marmara, “Dilek- Miş”, Nilgün Marmara, a.g.e., s. 154.

<sup>2044</sup> “Hayal”, *Güncel Türkçe Sözlük*, <http://www.tdk.gov.tr> [13.05.2014].

<sup>2045</sup> Slavoj Zizek, a.g.e., s. 95.

<sup>2046</sup> Slavoj Zizek, *The Invisible Remainder: An Essay of Schelling and Related Matters*, Londra ve New York: Verso, 1996, p. 160- 161'den naklen: Elizabeth Wright, a.g.e., ss. 40-41.

<sup>2047</sup> Elizabeth Wright, a.g.e., ss. 41, 61.



çekildiğinde meydana çıkan “gerçek eksiklik tehtidine” yeğlenir. Kadın, maskelenir; çünkü keşfedilemez. Yalnızca icat edilebilir. Bazı kadınlar erkeklerde “her şeye sahip kayıp anne” izlenimini uyandırmaktadır. Erkekler “sahip olan kadına sahip olma imgesi ile” baştan çıkıp onları kendilerine eş olarak seçmektedir.<sup>2048</sup> Bu durum filmlerde sıkça karşımıza çıkar. Feminist film eleştirisinin temsilcilerinden biri olan Laura Mulvey, Hollywood sinemasında 1930-1950 arası çekilen filmlerde kadınların imgesel fallusun muadili hâline gelip erkek seyircilerin fetişist arzularını tahrik ve tatmin ettiğini belirtir. Bu ise erkekleri “bakışın etkin sahibi” , kadını ise onların “edilgen nesnesi” yapmaktadır.<sup>2049</sup>

Mulvey, Lacan’ın ego oluşumu ve ayna evresi kavramlarından esinlenerek yeni bir kavram öne sürmüştür: “narsist görsel haz”. Buna göre: “Bir çocuğun mükemmel bir ayna imgesiyle özdeşleşmekten zevk alarak bu ideal imge üzerinde ego ideali kurması, film izleyicisinin perdedeki mükemmelleştirilmiş insan figürüyle kendini özdeşleştirerek narsisist bir zevk almasına benzer.” İkisinde de özdeşleştirmeler kendini bilmek ya da fark etmek için başvurulabilecek mantıklı bir yol değildir; çünkü ikisi de “méconnaissance (yanlış tanıma)” üzerine kurulmuştur. İkisinde de narsist güçler özneyi körleştirmiştir ve hayalî işlevler ego oluşumunu karakterize etmektedir.

Mulvey, filmlerdeki erkek kahramanların “daha mükemmel, daha muntazam, daha güçlü ideal ego” olarak, kadın kahramanların ise “saptırılmış, edilgen, güçsüz” imajları olduğuna; iki durumun birbiriyle karşıtlık oluşturduğuna dikkat çeker. Dolayısıyla seyirciler de kadın karakterlerden çok erkek karakterlerle kendilerini özdeşleştirmeye sevk edilmektedir. O hâlde cinsiyet farklılıkları vasıtasıyla gerçekleştirilen görsel haz “röntgenci- skopofolik bakış ve narsist özdeşleşme” olmak üzere iki cepheye sahiptir. Bunların ikisi de mânâsını erkek kahramanın denetleyici gücüyle kadın kahramanın nesneye dönüştürülmüş sunumundan almaktadır.

---

<sup>2048</sup> Jacques- Alain Miller, “On Semblances in the Relation Between the Sexes” , *Sexuation*, der. Renata Salecl Durham, North Carolina: Duke University Press, 2000’den naklen: Elizabeth Wright, a.g.e., s. 41.

<sup>2049</sup> Laura Mulvey, “Visual Pleasure and Narrative Cinema”, *Visual and Other Pleasures*, Basingstoke: Macmillan, 1980, p. 18-19’den naklen: Elizabeth Wright, a.g.e., ss. 51- 52.

Mulvey'e göre kadının psikanaliz terminolojisindeki imajı albeni ve aklını başından alma vasıtasıyla "iğdiş edilme" kaygısına yol açmak bakımından çapraşık bir alandadır. Görünümü erkeğe fallus eksikliğini hatırlattığı için kadın, "derinlerdeki korkunun kaynağı" durumundadır. Klasik sinema bu meseleye iki şekilde çözüm üretmiştir: fetişizm ve anlatımsal yapı. Bunlardan birincisinde bir fetiş şeklinde çok süslü bir nesne yaratılarak kaygının hedefi değiştirilir. Söz gelimi Marlene Dietrich, Marilyn Monroe gibi aktrisler fetişleştirilmişlerdir. Kadın, bu yolla "tehlikeli bir füğür" olmaktan çıkarak "sonsuz bir güzellik nesnesi" hâline gelir. Seyircilerin dikkatleri onun penis eksikliğinden uzaklaşmıştır. Bu yol "kadının fallik normun dışında sunulması" hususunda başarılıdır, kadının bir nesne hâline getirilmesini kabul eder. Anlatımsal yapı ise kadının suçlu görülmesine dayanmaktadır. Alfred Hitchcock'un filmlerinin yapısı buna örnek olarak gösterilebilir. Anlatımsal yapının söz konusu olduğu filmlerde kadının kabahati bağışlanarak veya cezalandırılarak damgalanır. Filmin hikâyesi de kadın açısından olası iki sonla- kadının evlendirilmesi veya öldürülmesiyle- çözümlendirilir. Bu perspektiften Mulvey, kışkırtıcı bir şekilde hikâyenin sadizm istediğini dile getirir.<sup>2050</sup>

Sinema filmleri ataerkil bir sistemde kadının idealize edilerek ya da lanetlenerek edilginleştirilmesini, bir nesne konumuna indirgenmesini yansıtır. Şiirdeki kadın anlatıcı bu durumdan yakındır. İlk ünitenin son üç dizesinde anlatıcı kesik kesik konuşarak kendisi de dahil olmak üzere pasifize edilmiş kadınların betimlemesini yapar, onun kesik kesik konuşması da engellenmişliğin göstergesidir. "Kırık pervazlarda donakalmış/ bir perdeyle örtülü/ gözlerimizi" dizeleri kadınların mutfağa hapsedilmesinin, dünyalarının evle sınırlanmasının, dışarıyı fark edememelerinin ifadesidir. Şiirin ikinci ve üçüncü ünitelerinde ise anlatıcı sırtına yüklenen, bir türlü kurtulamadığı günahtan yakındır. Çok eskiden bir kabahatle damgalanmıştır. Burada Nemesis mitiyle Yahudi ve Hristiyan kaynaklarında söz edilen Havva'nın günahına telmihte bulunulur. Nemesis, "kaderin vücut bulmuş

---

<sup>2050</sup>Anneke Smelik, "Feminist Film Teorisi", trc. Gamze Deniz, <http://www.filmmor.org> [15.05.2014].

hâli”, cezalandırıcı tanrıçadır<sup>2051</sup>. İncirli yoldaki canavar ise Cennet’te Havva’yı baştan çıkararak şeytandır, şiirde kadının günahını temsil eder, anlatıcıda suçluluk duygusu uyandırır. Anlatıcı suyunu içenlerin geçmişini unutmamasına neden olan Lethe Irmağı’nın suyundan ne kadar içerse içsin canavarı unutamaz. İkinci Nemesis her seferinde anlatıcının belleğinde onun anısını canlı tutar ve anlatıcı azap içinde kıvrılır. Nemesis burada anlatıcının kendisini suçlu hissetmesine yol açan ve kendisine dayanılmaz acılar veren kişiliğinin toplumsal bölümü süperego<sup>2052</sup> temsil etmektedir.

Çocuk, 3- 4 yaşa tekâbül eden fallik dönemle birlikte kendi cinsiyetine dair toplumsal kuralları kapsayan bir süperego gelişimine dahil olur<sup>2053</sup>. Süper ego idden kaynaklanan özellikle toplumun müsamaha gösteremeyeceği saldırgan ve cinsel nitelikte olan içgüdüsel dürtüleri kontrol etmektedir. Onun “ego’yu gerçekçi amaçlar yerine geleneksel amaçlara yöneltmeye ikna etmek” ve “kusursuz olmaya çalışmak” gibi başka işlevleri de vardır.<sup>2054</sup> Süperegonun sayesinde toplumsal kurallar öznenin kişiliğinin birer parçası hâline gelir; özne onu izleyen kimse olmadığı zamanlarda kendi gözcülüğünü yapar, toplumsal kurallara tek başınayken de uymaya devam eder<sup>2055</sup>. Bu bağlamda ataerkil toplum şiirdeki kadın için sadece dışsal bir ıstırap kaynağı değildir, Baba Yasası onun ruhuna işlemiştir. Nereye giderse gitsin yasanın cisimleşmiş hâli Nemesis (süperego), onun peşinden gelir, sırtında her zaman onun ürpertisini duyar. Kaçış yoktur. Günahın bedeli mutlaka ödenir.

---

<sup>2051</sup> “Nemesis”, *Vikipedi Özgür Ansiklopedi*, <http://tr.wikipedia.org> [15.05.2014].

<sup>2052</sup>G. Yanbastı, *Kişilik Kuramları Ders Kitabı*, Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, İzmir 1996’dan naklen: Özlem Güler, *Tanrı’ya Yönelik Atıflar, Benlik Algısı ve Günahkarlık Duygusu (Yetişkin Örnekleme)*, (yüksek lisans tezi), Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara 2007, s. 81, [acikarsiv.ankara.edu.tr](http://acikarsiv.ankara.edu.tr) [05.08.2014].

<sup>2053</sup>D. Cüceloğlu, *İnsan ve Davranışı*, İstanbul: Remzi Kitabevi, 1993; Ç. Kağıtçıbaşı, *Yeni İnsan ve İnsanlar*, İstanbul: Evrim Yayınevi, 1999 ve M. O. Öztürk, *Psikanaliz ve Psikoterapi*, Ankara: Bilimsel Tıp Yayınevi, 1998’den naklen: Özlem Güler, a.g.t., s. 82.

<sup>2054</sup>G. Yanbastı, *Kişilik Kuramları Ders Kitabı*, İzmir: Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, 1996’dan naklen: Özlem Güler, a.g.t., s. 83.

<sup>2055</sup>Ç. Kağıtçıbaşı, *Yeni İnsan ve İnsanlar*, İstanbul: Evrim Yayınevi, 1999’dan naklen: Özlem Güler, a.g.t., s. 83.

Freud, süperegonun kaygı, suçluluk gibi duygulara neden olması dolayısıyla “yok etme gücüyle donanmış” olduğunu düşünmüştür<sup>2056</sup>. Süperego, dünyada yaygın olan “katı muhafazakâr görüş”ün içselleştirmesi olarak işlerse yok edici olabilir. Bu görüşe göre: “Günahla yaşanamaz; çıkarılmalı, beden ve ruh günahtan arındırılmalıdır. Günah çıkarıp tanrıya dönmeyen ise katı şekilde cezalandırılmalıdır, bu dünyada veya öbür dünyada...” Bir kadının da günahlarından arınıp aklanması gereklidir. Bu ise onun ölümü; dünya nimetlerinden vazgeçip inzivaya çekilmesi, kendisini Tanrı’ya adamasıyla mümkündür. Günahkâr bir kadın böylelikle bir meleğe dönüşür. “Senin annen bir melekti yavrum.” vaziyeti de ancak ölmüş veya öldüğü düşünülen annelere özgü olarak kabul edilir. Günahkâr kadının ölümünün çoğunlukla bir feda mânâsını ihtiva etmesi gerekir. Kadın, toplumsal düzenin ve kuralların korunması için feda edilir; böylelikle de ihlâl ettikleri kurallara karşı “toplumun pişmanlığının bir ifadesi, bir özrü” olur. “Sunulduğu hedefe karşı topluluğu arındırma” misyonunu üstlenir. “İlkel bir ‘tanrısal varlık’ın yerine geçen toplumsal kurum ve kurallar” için kurban edilir. Çoğunlukla ihlâl ettiği kurallar kontekstindeki kavramlara kurban olarak sunulur. Şiirdeki anlatıcı da artık kaderine razı olmuş bir kurbandır, serzenişle kendisini yemelerini- yok etmelerini- haykırır.

Şiirin ilk ünitesinde fiziksel ve psikolojik şiddet unsurları mevcuttur. Geçmişten günümüze, kadının mevcudiyeti izah edilmesi enteresan değişimler yaşamıştır; fakat şu kesindir ki kadının beden yapısı onun şiddet ile kolayca ilişkilendirilmesine neden olmuştur. Âdet kanı ilkel topluluklarda kadın bedeni-şiddet-ölüm ilişkilendirilmesini ortaya çıkarmış ve onların bu görüşü de zaman içinde evrilmiştir. Ayrıca kadının bedensel hususiyetleri birçok olayda da şiddet ve ölümle ilişkilendirilmiştir. Kadın- iddet-ölüm ilişkisi günümüzde dahi kesilememiştir. Sözelimi Türkiye’de töre cinayetleri çoğunlukla kadınlara yönelik olarak gerçekleşmektedir. Erkeğe günah ve suçla yaşama hakkı tanınır; ama bu bir kadın için söz konusu olamaz. Belkıs’ın da belirttiği gibi: “Kadın erkekten çok daha fazla ölüme

---

<sup>2056</sup> K. Horney, *Psikanalizde Yeni Yollar*, trc. S. Budak, Ankara: Öteki Yayınevi, 1994’ten naklen: Özlem Güler, a.g.t., s. 80.

yakındır.”<sup>2057</sup> Beden yapısı dolayısıyla ölüme ve şiddete yakın olmasının yanı sıra bir kadın bağlanma, duyarlık gibi ruhsal özellikleri dolayısıyla da zarar görebilmektedir. Şiirdeki “tutmeyen ağlar içre çırpınan/ burkulmuş yüreklerin../ yeşil kaslarını” dizelerinde de duygusal olarak incinen kadınlar ima edilir. Onların sevgiye muhtaç yürekleri ağlamaktan yosun tutmuştur.

*Dilek-Miş* şiirinde kadın edilgin bir konumdadır, kendi kaderini kendisi belirleyemez, başkalarının belirlediği talihsiz bir kaderi yaşar. *Gece Öğleni* şiirinde ise tam tersidir:

Uyumadı kadınlar geceyle birlikte,  
Güne patikler ördüler.  
İşlerin emeklemesi; çok geçmeden  
Yetkin doğruluğu için!

Gün de yürüyecek bir zaman,  
Geceselle birlikte.  
Belki ay kusursuzca ısıtacak güneşi...

Yarısıyla gecenin yarısı gündüzün  
Örtüşerek birbiriyle,  
Kadınları öpecek tığları için,  
Sıyrılacak iş, patiklerinden  
Kutsal gece öğleninde!<sup>2058</sup>

Gece de gündüz gibi zamanın bir yüzüdür. “Zamanının b/ölümlü tarafının öteki yüzü.” Gündüzün olduğu gibi onun da başlangıcı, ortası ve sonu; öğlesi, ikindisi gibi bölümleri vardır.<sup>2059</sup> Şiirde de geceyarısından “kutsal gece öğleni” diye söz edilmiştir. Nietzsche’nin de belirttiği gibi: “(...) Geceyarısı bir öğledir de.”<sup>2060</sup> Şiirde olayın geceyarısı geçmesi çok önemli bir ayrıntıdır.

Gündüz Vassaf *Cehennem Övgü* isimli eserinde geçmişten günümüze bütün kültürlerde “karanlığın kötü güçlerle ilişkili olduğu” anlayışının mevcut olup “Gece insanlarından, geceyi yaşayan, gecede yaşayan insanlardan” çekinilip korkulması gerektiğine dair uyarılar yapıldığına dikkat çeker. Halbuki gündüz insanları da gece insanları da aynı kişilerdir.

<sup>2057</sup> Özlem Belkıs, a.g.m., ss. 57- 58, 62.

<sup>2058</sup> Nilgün Marmara, “Gece Öğleni”, Nilgün Marmara, a.g.e. s. 79.

<sup>2059</sup> Tufeyl\_12, “Gece(e)leyen\*”, <http://www.karakutu.com> [17.05.2014].

<sup>2060</sup> Friedrich Nietzsche, a.g.e., s. 303.

Vassaf'a göre gün ışığı onların içlerindeki teslimiyetçiliği meydana çıkarırken geceleri kendilerini daha özgür hissederler. Düzen ve baskı güçleri onları gece ve özgürlükten geri durmaya koşullandırır. Bunun sebebi karanlıkla beraber uyrukların denetlenmesinin zorlaşmasıdır. Toplum, “gece insanlarına” daima şüpheyile yaklaşır, toplumda “O saatlerde ayakta olan hiç kimse hayırlı bir iş peşinde olamaz.” diye bir kanı vardır. Gündüzleri hüküm süren kurulu düzenin güçleri mevcudiyetlerini ve tahakkümlerini gece düşmanlarını bahane ederek haklı çıkarmaya çalışırlar. Öznelerin hiç görmediği söz konusu düşmanlar muğlak kavramlar vasıtasıyla birer öcü gibi anlatılır. Düzenin liderleri ise daima gündüzün kendilerini gösterirler, insanlara “gündüzlerin bir parçası” oldukları izlenimi uyandırırılar. Başkan, papaz, general gibi üst kademelerdeki kişiler genellikle “doğanın güzelliği içinde, arkasında parlayan bir güneşle” tasvir edilirken gece karanlığı asla bir fon olarak tercih edilmez.

Esasında gündüz ilerleyici değil tekdüze bir süreçtir, parlayan güneş ışınları yerini akşamın karanlığına bırakırken insanlarda gelişme yaşandığı hissi uyandırır. Belirli bir istikamette ilerleniyormuş gibi bir his...İnsanlar “zamanın yapay göreceliliği” hakkında çok nadir kafa yormaktadır. Her gün aydınlıktan karanlığa doğru gerçekleşen bir akış onları önüne katarak koşturmaktadır. Ama gündüz saatlerinde hepsi günlük hayattaki düzen ve baskı güçlerinin birer kölesidir. Onları ayakta tutansa şu iki şeydir: “zamanın geçmesi ve gecenin sunduğu kurtuluş umudu”. Zira onlar nihayetinde gece olacağını, gündüze nazaran istedikleri gibi hareket etme imkânına kavuşacaklarını bilirler. Kitaplar gece okunmakta; sinema, tiyatro ile müzik gösterileri gece düzenlenmektedir. Gece kumar oynanmakta, gece sarhoş olunmaktadır. “Her şeyden arınmış, çıplak vücut” gecenindir. Bedenler gece bir araya gelip birbirine değmektedir. Bütün gün üniversitelerde bilimsel tetkik konusu diye üzerinde durulan, akşamüstleri arkadaş toplantılarında sohbet konusu yapılan şeyler nihayetinde gece karanlığında gizli gizli yaşanmaktadır.

Çıplaklık geceye özgü bir durumdur. “Bunun tersi, yâni var olmanın doğal gereği, yâni güneşin altında çıplaklık” ise yalnızca baskının son bulmasıyla

yaşanabilir. İnsanlar birbirlerine aşklarını çoğunlukla geceleri ilan etmektedir. Çünkü gündüzler onları mantıklarını kullanmaya, kendi hapisanelerine kapanmaya mecbur eder. Aşkın özgürlüğüne cephe alan baskıcı güçler, bütün gün aşkı kontrol altına almaya, hatta yok etmeye çalışır; fakat gece âşıklara tekrar “Seni seviyorum.” sözünü söyler, yazdırır... Özneler iş günü boyunca tutsak olduklarını öyle kabullenmişlerdir ki iş saatleri haricindeki zamanlarından “serbest zamanımız” diye bahsederler.

Savaşlar çoğunlukla şafakla birlikte başlar. Devlet, infazları gündüzleri gerçekleştirir. İnsanlar bütün gün hayatta kalmaya, geceleyin de yaşamaya çalışır. Gün boyu; fatura ödemek, otomobili tamire götürmek, alışverişe çıkmak, hekime görünmek, iş aramak, işe gitmek gibi olağan işlerin peşinde koşturup dururlar ve görevlerinin tamamında düzene tabii tutulurlar. Öyle ki tuvalete gitmenin dahi belli sınırlamaları vardır. Bunun sebebi gündüzlerin aslında bireylere ait olmamasıdır. İnsanların gündüzleri birbirleriyle kurduğu ilişkiler belli bir düzen içindedir. Örneğin okullarda öğrenciler yalnızca yaşıt oldukları için yıllar boyunca aynı kimselerle aynı sınıflarda öğrenim görmeye mecburdur. Hatta sınıflarda da belli bir oturma düzeni vardır. Yalnız okul sona erip akşam olduğunda öğrencilerin istedikleri kişilerle beraber olması imkân dahilindedir. Eğer özne bir askerse günün çok büyük bir kısmını kendisiyle aynı boyda olan ötekilerle birlikte geçirmeye mecburdur. 1.65 boyundaki biri 1.95 boyundaki dostuyla yalnız akşamları ve geceleri bir araya gelebilir.

Toplumsal sınıfların sıkı kuralları yalnız geceleri bozular. Örneğin işçiler burjuvalara ait sokaklarda, burjuvalar ise işçi mahallelerinde dolaşır. Fahişe, din adamı, doktor, öğrenci... hemen her statüden insan kimi zaman kaçamak yollardan aynı sokakta bir araya gelme imkânı elde ederler. “Birbirleriyle haşır neşir olmuş, özgür, meraklı insanların ruhu” gece vakti dünyayı canlandırır. Gündüzün kaçınılan bir eylem geceleyin çekicilik kazanır. Ya da gündüz vakitlerinin “ ‘rasyonel’ insanı” , geceleri dönüşüm geçirip “ ‘zevk- ü sefa peşinde koşan’ insan” hâline gelebilir. Hatta eziciliklerinin kendi özgürlüklerine de sınırlamalar getirmesine rağmen ezenler de o saatlerde daha fazla özgürlüğe sahiptir. Yöneticiler, generaller, şöhretliler, zenginler

de totalizmin kurumları uykuya dalmışken sansür ve seromoniden kurtularak “maskesiz yüzlerini gösterme özgürlüğü” elde eder ve özgürce yaşarlar. Geceleri insanlar günlük hayatın telaş ve hayhuyunu geride bırakıp az çok huzura kavuşur. Aşağı yukarı on saat hiç kimse onlardan bir şey istemez, beklemez. Yiyeceklerini seçip hazırlamakla işe başlarlar. Onların gündüzleri yiyip içtikleri pek çok şey kurumsallaştırılmış, standartlaştırılmış yiyeceklerken akşamları ve geceleri ne ve nasıl yiyecekleri hususunda daha çok seçeneğe sahiptirler.

İnsanlar için gün ışığı bir tuzak olarak kabul edilebilir; çünkü bu ışık onları kör etmektedir. Fakat geceleri onların gözleri fal taşı gibi açılmaktadır, öteki duyuları da keskinleşmektedir. Bunun sebebi düzenin güçlerinin gece saatlerinde makinelerini kapatmış olmasıdır. İnsanlar bütün gün duyularını esaret altına almaya çalışan pek çok mesajın tüketicisi olmaktan kurtulup sessizliği dinleyerek karanlığa nüfuz edebilir, bedenlerinin ve imgelemlerinin dizginlerini serbest bırakabilirler. “Baskıcı mega mekanizmanın aralıksız vızıltısı” kesilmiştir artık, “enerjinin kaynağı” ise onların içindedir. Gece, zihinsel çalışmalar için uygun ortam yaratır. İnsanların dikkatleri bütün gün ışık, renk, devinim gibi dış dünyadaki ayrıntıların hizmetindedir, bu ayrıntılar içerisinde nelere dikkat edeceklerini belirleyense mevcut düzene ait güçlerdir. Her bir özne gündüzün dış dünyada olup bitenlerin bir uydusu durumundadır. Gece ise bu belirlenmişlikten sıyrılır. Bunun sebebi gecenin aynı zamanda “düş görme zamanı” olmasıdır.

Kendilerine özgü biçimleri ve dilleri olan düşler; insanların gördüklerine, işittiklerine, kokladıklarına, düşündüklerine vb. sınırlama getiren dillerden, formlardan, davranış biçimlerinden, algısal paradigmalardan aykırı yapıdadır. Renk, görüntü, insan, duygu, düşünce unsurları düşler içerisinde özgürce birbirine karışıp eşsiz bireşimler meydana getirirler. Düşler özgürlüğün had safhasındadır; öyle ki sahipleri onları dile getirmekte zorlanırlar. Zihinleri bütün gün şekillendiren “katı yapılar” düşleri ifade etmek için yetersiz kalır, hatta ifade etmeye mânî olurlar. Uyku problemi yaşayan, uykusuzluk çeken kimseler de “karanlığın getirdiği sınırsız özgürlük ve gerçeklikle baş edemeyen kişiler” olarak kabul edilebilir. Bütün gün her



şeyi izlemekle oyalanan bu insanlar için geceleri izlenecek bir şey kalmamıştır; yalnızca, kulaklarına “yaşamın o belirgin sesi” gelir ve “hayatta olma bilinci” ile ölüm kendisini onlara daha güçlü olarak duyumsatır. İnsanlar hayatın anlamı üzerinde geceleri kafa yorar, sorgulamalar yaparlar.<sup>2061</sup> Şiirdeki kadınlar da güne patikler örmek için sınırlamalardan büyük ölçüde kurtuldukları, kendilerini özgür hissettikleri, algılarının ve zihinlerinin açık olduğu bu zaman dilimini seçmişlerdir. Gecenin kararlılığı aydınlık, güzel sabahlara dair ümitler serper. “Her sabah yeni olaylarla karşılaşırız.” anlamındaki “Geceler gebedir.” deyimini<sup>2062</sup> de bu ümidi içinde taşır. Şiirdeki kadınlar da gelecekte ümitlidir, eylemlerinin olumlu sonuçlanacağına inanmaktadır.

Şiirdeki kadınların eylemlerinin yeni bir gün için patikler örmek olması bize göre önemli bir ayrıntıdır; çünkü örmek kavramı mitolojiye dayanmaktadır. Yunan mitolojisindeki Moiralarla ilgilidir. Moiralar, kaderin ve ölümün perileridir, Klotho, Lakheesis ve Atropos isimli üç kız kardeş olarak tanıtılırlar. Epimenedelerde Kronos ile Weuonym; bu üç periyle birlikte Aphrodit ve Erinys’lerin ailesi diye geçer. Yani onların soyları Zeus öncesi tanrı ve tanrıçalardan gelmektedir. Bu üç periden “adaletin koruyucuları” olarak söz edilir. “Başlangıç ve son”, “doğum ve ölüm” ile düğünler onlar için en önemli üç andır. Moira “paylaşma, pay” anlamına gelir. İşte Moira diye söz edilen bu periler insanlara doğdukları zaman iyilik ve kötülüklerden pay verirler. Böylelikle yeni doğanların kaderlerini doldururlar. Onlar iplikçi olarak da nitelendirilebilir. İplikçilerden Klotho “insanî kaderlerin doldurulduğu çarkı tutan yeni yetme” , Lakheesis “iği çeviren genç kadın” , Atropos ise “altın makaslarla varolmanın ipini kesen” yaşlı peridir. Kaderi örülen kimsenin ipi siyah yündense bu onun kaderinin kısa ve kötü olacağını gösterirdi. İp beyazsa tam tersi “açık ve uzun günler” onu bekliyor, demektir.<sup>2063</sup> Şiirdeyse kadınların kaderlerini bu üç peri değil

---

<sup>2061</sup>Gündüz Vassaf, “Geceye Övgü”, Gündüz Vassaf, *Cehenneme Övgü Gündelik Hayatta Totalitarizm*, İletişim Yayınları, İstanbul 2013, ss. 16- 22.

<sup>2062</sup> “Geceler Gebedir” , *Güncel Türkçe Sözlük*, <http://www.tdk.gov.tr> [19.05.2014].

<sup>2063</sup> Laura Winckler, “Yunan Mitleri ve Astroloji – 1”, trc. Özge SAMANCI ve Meltem ABDİK, *Yeni Yüksektepe Dergisi Site Linki*, <http://yunanmitolojisi.blogspot.com.tr/2008/12/yunan-mitleri-ve-astroloji-1.html> [19.05.2014].

kendileri örmektedir. Kadınlar kendi kaderlerinin efendisidir ve yeni bir günü karşılayıp ona göğüs gelecek olanlar da onlardır.

Şiirin ikinci ünitesinde ayın kusursuzca güneşi ısıtması imgesi ile kadınların düzeni ters yüz edecekleri, son ünitesindeki dizelerdeyse bu kaostan kendilerinden farklı olanlarla birlikte yeni bir düzen yaratacakları dile getirilmiştir. Burada devrimi başlatacak olan ötekileştirilen, ötekinin kapsamı içerisindeki bir gruptur: kadınlar. Onların güne patikler örme eylemleri de çoğulcu ve feministtir. Şöyle ki Artyapısalcılık ile Yapısökümcülüğün irdelediği kavramları kendisine özgü bir anlayışla yeniden anlamlandırma çabası olan feminizm “ ‘öteki’nin kabulü”nü esas almaktadır.

Feminizmi “etnik kökenli insanların, kadınlar ve eşcinsel ötekilerin kendilerini ifade edebilme özgürlüğünü kazandığı bir bireyleşme savaşı” olarak tanımlayabiliriz. XX. yüzyılın son çeyreğinde onun yelpazesi iyice genişlemiştir. Derridacı bir bakış açısıyla, Neo- Marksist bir sosyallik; Foucault, Deleuze, Guattari gibi düşünürlerin beden ve iktidara yönelik tanımlamalarını da kapsayan bir boyuta ulaşmıştır. Feminizm ekseninde gerçekleşen artyapısalcı ve yapısökümcü bir çaba postmodernizme ait olanın sınırlarını belirlemiş; benlik, kimlik, ayrımcılık gibi kavramları tartışma mevzusu hâline getirerek demokrasiye ilişkin yeni bir kavramın ortaya çıkmasına yol açmış ve bu olgu sanatta da etkisini göstermiştir. Bütün bu oluşumlar sonucu Kant felsefesi kırılmaya uğramış, postmodern, sosyal ve kültürel kuramların birlikteliğiyle yepyeni tartışmalar başlamıştır. Postmodernizm/ Postyapısalcılık yönelimi eklektik, çoğulcu vb. doğrultuda gelişmiştir. Bu gelişimde “modernizmin özündeki biriciklik, yücelik ve merkezîyetçiliğe karşı bir oluşum” söz konusudur. Farklılıklara dikkat çekilip onların öneminin belirtilmesi, baskı altındakilerin iktidarsızlık hissi hem sosyal hareketlerde hem de sanatsal çalışmalarda kendisini göstermiştir. Siyahîler gibi etnik gruplar, eşcinseller, kadınlar vb. azınlıklar ırk ya da cinsiyet ayrımı, iktidar meselesi gibi olguları dile getirmişler; onların “bireyselleşme arayışları” da post modern sanatı politik yönden etkilemiştir. Sınıf sorunlarını bunlara öncelik göstererek irdeleyen, XX. yüzyılın ilk çeyreğindeki sanat

akımlarının etkisi günümüze kadar gelmiştir. “Sanatsal değeri yok etme yöntemlerinden biri” kadul edilen kolajın etkisi kırılmaların başlangıcıdır. “Öteki”nin içinde yer alan kadınlar kolaj gibi yöntemlerle seslerini duyurarak haklarını aramışlardır.<sup>2064</sup>

“Hareketin estetik boyutu” ilkin “Kadınların Oy Hakkı Atölyesi” gibi sanat topluluklarınca geliştirilmiştir. Hanna Höch (1889- 1978) isimli sanatçı fotomontajı kullanarak çalışmalar yapmış, “fotomontajı ilk geliştiren sanatçılar” arasında yer almıştır. Höch, *Dada Panaroma* isimli eserinde politikacıları feminen süslemeler ve penisi andıran garip çiçeklerle süslemiş; böylece onların “pörsümüş iktidarsızlıklarıyla” alay etmiş, ayrıca politik ve cinsel bir devrimi temsil eden bir görüntü meydana getirmek için bu tekniğin sunduğu “ ‘tahrip etme’ ve ‘gülünçleştirme’” imkânlarından faydalanmıştır.<sup>2065</sup> Günümüzün sanat anlayışları da bu doğrultuda gelişmiştir. Söz gelimi Zelil Sanat’ın temelinde de “öteki olmak” meselesi bulunmaktadır.

Otorite, “‘haysiyetli’ estetik yasa”yı öngörmekte, bu yasa da eril bir sanata tekabül etmektedir. Zelil Sanat ise dişil mahiyettedir, “şizofrenik bir oluşum” içerisinde sanata ilişkin pratikler hâlini alır. “Haysiyetli eril bir sanat ile yadsınmış olan dişil’liğin ölümünü yeniden doğuşa dönüştürmek adına, kendi otoriteleriyle otoriteleri reddedip, kendi kendilerinin efendileri oldukları bir olgu” diye değerlendirilmiştir.<sup>2066</sup> Şiirdeki kadınlar da kaderlerini kendileri belirledikleri için “kendi kendilerinin efendileri” konumundadır. Ayrıca şiirdeki gün doğumu da “dişil’liğin ölümünü yeniden doğuşa dönüştürmek” olarak yorumlanabilir. O gün gelecek ve bir ütopya onlar tarafından gerçeğe dönüşecektir: “Bir gün gelecek, kadınların altın kırmızısı gözleri, altın kırmızısı saçları olacak, ve kadınlıklarının şiiri yeniden yazılacak.”<sup>2067</sup>

<sup>2064</sup> Gökçen Şahmaran, a.g.t., ss. 46- 47, 51- 52.

<sup>2065</sup> Toby Clark, *Sanatta Propoganda*, trc. Esin Hossucu, İstanbul: Ayrıntı Yayınları,2004, s. 43’ten naklen: Gökçen Şahmaran, a.g.t., s. 52.

<sup>2066</sup> Gökçen Şahmaran, a.g.t., s. 73.

<sup>2067</sup> Ingeborg Bachmann, a.g.e., s. 134.

Bilindiği gibi ay dişil, güneş ise erildir. Burada ay güneşi yok etmek yerine kusursuzca ısıtıyor; yâni kendisinden farklı olanı da koruyor, geliştiriyor. Şiirde “tek merkezli – ya da eleştirel literatürde beyaz, anglo- sakson, erkek olarak tanımlaması yapılan- tarih yazınının hakimiyeti” ile “farklı sosyo-kültürel, etnik ve cinsel kimliklerin bu okuma dışarısına bırakılması” hususlarına tepkili, “tek merkez yerine çoğul merkezler” söylemini benimseyen bir anlayış<sup>2068</sup> söz konusudur. Daha önce de belirttiğimiz gibi eylem zamanı olarak farklı kesimlerden gelen insanların kaynaştığı bir zaman dilimi seçilmiştir. Bu farklı kesimlerden gelenler de kadınlara hak verip onlarla iş birliği içinde hareket edecektir. Ayrıca şiirin hermeneutik anlam ve kavramları irdelenmeye çalışılırken Yunan mitolojisindeki Baba Tanrı Zeus’un Gece Tanrıçası Nyx’ten çekinmesi üzerinde de durulması gereklidir. Şiirde Zeus, fallus merkezli sistemi temsil eder. Böyle tekçil bir sistem, doğaldır ki şiirde Nyx ile temsil edilen çoğulcu ve feminist bir güçten endişe duymaktadır.

Nyx, Eski Yunanca’da gece demektir. Yunan mitolojisine göre Khaos (“evrenin başlangıcındaki maddesiz boşluk”)’tan türemiştir. “Gecenin cisimleşmiş hâli” olan bu tanrıçadan “Gölgeler içinde güçlü, fakat olaylara nadiren karışan bir kadın” olarak söz edilir. Homeros ondan çoğunlukla Nyx’in oğlu Uyku Tanrısı Hypnos vesilesiyle söz etmiştir: Zeus bir defasında Hera’ya uyup kendisini uyutan Hypnos’a çok kızar ve içinden onu tutup denize çalmak gelir; ama bunu yapamaz. Hypnos, annesi Nyx’in yanına kaçmıştır ve Zeus Nys’in kendi üzerine yürümesinden çok korkmaktadır. Zeus’un çok korktuğu bu gizemli tanrıça *Başlangıçta Kadınlar Vardı*’da dişi varlığın ilk önceleri ustaya kucak açması gibi başlangıçta onu korumuştur da denebilir. Şöyle ki mağarasında Rhea’nın oğlu Zeus’u Kronos’tan gizli gizli büyütmesine ve Peri Adrasteia’nın da Zeus’a bebekken bakıp beslemesine bir şey dememiştir. Şiir açısından onunla ilgili önemli bir husus daha vardır: Nyx kendisi gibi Khaos’tan meydana gelmiş olan Erebos (karanlık) ile birleşmiş ve bu birleşme sonucu da Hemera (gün) ile Aether (“göğün yüksek, mavi, ışıltılı tabakası”)’i

---

<sup>2068</sup> Gökçe Süvari, a.g.t., s. 28.

doğurmuştur.<sup>2069</sup> Şiirde de doğrudan dile getirilmese de bir doğum söz konusudur. Çünkü yeni doğan bebeklere patikler örülür.

Şiirde bir bebek gibi yeni doğacak olan gündür. Kadınların gecedен doğurttukları bu gün, kurtuluşu- baskı ve aldatmacanın olmadığı, farklılıklara saygı duyulan, mutlu dünyayı- temsil etmektedir. Öyle bir gündür ki hem geceye hem de gündüze ait farklı güçler aynı düzlemde bir araya gelecektir. Ne gündüze ait güçler geceye ait güçleri ne de geceye ait güçler gündüze ait güçleri kendi bünyesinde eritip yok edecektir. İki taraf da birbirlerinin gelişmesine imkân tanıyacaktır. Böylelikle iş-şiirde günün ayağı gibi düşünülmüş- emekleyip yetkinlikle doğrulacak ve büyüyerek patiklerden sıyrılacak; yâni gerçek ilerleme ve yükselme meydana gelecektir. Emeklemek burada acemiliği ve deneyimsizliği, aynı zamanda emek vermeyi, çaba harcayarak ilerlemeyi ifade etmektedir. Sözcüğün çok anlamlılığın dan ve uzak çağrışımlarından yararlanılmıştır.

Şair Yunan mitlerinden esinlenerek yeni bir mit oluşturmuştur.

#### 4.2.3.Özne ve Öteki Arasındaki Yaralayıcı İlişki

Özdemir Asaf, Sesin Rengi şiirinde “Ne zaman nereye gitmedimse,/ Hiç kimseyi de incitmedimse, / Konular birikti kendiliğinden; / Ben ne kadar biriktirmedimse.”<sup>2070</sup> diyerek öznenin sorunlardan kaçışının olanaksızlığını vurgular. Her insan sorunsuz bir hayat ister; ne var ki kendisini her seferinde sorunlar yumağı içerisinde bulur. Ne kadar mani olmaya çalışsa da kendisini biri incitir ya da farkında olmadan o, bir başkasını incitmiş olur. İnsan öteki olmadan özne olamaz, ama öteki, özne için olmazsa olmaz olduğu gibi sorun da teşkil etmektedir. Her bir özne bir diğeri için ötekidir ve özneler öteki olarak birbirlerine baskı yaparlar. Özneler arası ilişkileri faşist bir şebeke olarak ifade edebiliriz. Bu duruma dikkat çekenlerden biri Bachmann’dır. Yazar, Malina’dan söz ederken öznelerarası ilişkilere dair çok önemli bir tespitte bulunmuştur:

<sup>2069</sup> “Nyx”, <http://yunanmitolojisi.com/tags/nyx.html> [19.05.2014].

<sup>2070</sup> Özdemir Asaf, “Sesin Rengi”, Özdemir Asaf, *Çiçek Senfonisi Toplu Şiirler*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2009, s. 246.

Kitabım İtalya’da yayımlandığından bu yana , bana hep kitabımın ikinci bölümünü faşizmi göz önünde tutarak mı yazdığımı sordular. Ve ben de dedim ki, hayır, daha önce yazmıştım, faşizm nerede başlar sorusu üzerinde daha önce düşünmüştüm. Faşizm, atılan ilk bombalarla başlamaz. Faşizm, insanlar arasındaki ilişkilerde başlar, iki insan arasındaki ilişkide başlar... ve ben anlatmak istedim ki, savaş ve barış yoktur, hep savaş vardır...<sup>2071</sup>

Bachmann’ın da vurguladığı gibi faşizm, günlük hayatın içinde bir olgudur. Marmara, *Ancak Yazgıdır* Bu şiirinde bu olgudan “mor birliktelik” diye söz etmiştir:

Sen ne getirdin bana çocukluğundan?  
şen kahkahalar ulumalar dona kalmalar mı?  
Üzüncün senin hangi çağrışımlara uzandı  
benim eskil saatlerimde?  
geçmişsiz ve geleceksiz suç sevinçleri,  
deniz kıpırtılarınca yürek dalgalanmaları?  
titreyerek uçurulan köpükten balonlar,  
anlık aşkın tasarımlar mı?  
nasıl bir ak konutun isteklendiricisi oldun  
anılarıma düz baktıran  
ah, ben pembe fistanımla kuşanırdım  
dantelalı tafta yumuşaklıkla  
savaşırdım kovmaya, çifte yetkeyi  
hiçlemeye annemi ve uykuyu  
öğle sonlarında ürkünç odaların!

diledin mi yanında tümden varolmayı an için  
ve bir kaç sonrasında hiç yokmuşçasına  
beklememeyi bir şey çevremdekilerin uyumundan  
başkaca?

Yok, böyle bir şey yok!  
sunduğun sağaltımı kaçkın bir geçmiş,  
sayrılık tutsağı bir gelecek duyumu bulanık,  
sisi varlığının üzünç kanıtı bir vaktin  
şimd'i-

Beni aşığıllayan sarsan  
Aşan bizleri mor birliktelik.<sup>2072</sup>

Anlatıcı sen diye hitap ettiği kişiye ilk olarak çocukluğuyla ilgili neler hatırladığını soruyor. Çünkü bir insanın çocukluk anıları bugününü, bugün çevresiyle ilişkilerini şekillendiren en önemli unsurlardandır.

Alfred Adler isimli psikiyatrist hastalarından onların “çocukluk günlerinden çağrıştırabildiği ilk yaşantıları” anlatmalarını isterdi. Bu ilk anıların tesadüfi olamayacağını düşünüyordu. İlk anıların rüyalar ve sanat eserleriyle bir yünden

<sup>2071</sup> Ahmet Cemal, “ ‘Malina’ ya da Günlük Cinayetlerin Romanı”, Ingeborg Bachmann, a.g.e., s. 9.

<sup>2072</sup> Nilgün Marmara, “Ancak Yazgıdır Bu”, Nilgün Marmara, a.g.e., ss. 7-8.

benzerliklerine dikkat çekti. Adler'e göre ilk anılar rüyalar ve sanat eserleri gibi tesadüfî izlenim verirler, bunların görünüşte hiçbir özelliği yoktur; fakat niçin diğerlerinin değil de bu anının canlı bir şekilde hatırlandığı sorgulanırsa önemi anlaşılır. Rüyaların analiz edilmesi benzeri bir yaklaşım, anı seçimindeki asıl nedenleri izah edebilir. Kişiye ilk anısı sorulduğu zaman onun verdiği cevap onun yaşam biçimi hakkında çok önemli ipuçları verebilir. Adler, Freud gibi hayatın ilk beş senesinin ve bu zaman dilimindeki aile ilişkilerinin kişiliğin oluşumunda çok büyük önemi olduğunu düşünüyordu. Freud çocuğun problemlerini onun biyolojik dürtüleri ve ebeveynlerin yüz yüze getirdiği gerçeklik arasında ortaya çıkan çatışma ile cinsel gelişim sürecinde çocuğun anne veya babasına tutku beslemesiyle izah ederken Adler ebeveynlerin- bilhassa annenin- ve kardeşler arası ilişkilerin mahiyetini öne almıştır. Adler'in kuramındaki “yaşam biçimi” kavramı önemlidir.

Yaşam biçimi, kişinin çocukluğunda yaşadığı etkileşimler neticesinde geliştirdiği kendisine has bir davranış dizgesidir. Onu “kişinin geliştirmiş olduğu yaşam tasarısı” olarak da tanımlayabiliriz. Yaşam biçimi kişinin amaçlarını, kendisi ve dünyası hakkındaki düşüncelerini, amaçlarını gerçekleştirmek üzere edindiği olağan davranışlarını kapsar. Adler'e göre insan başından geçen pek çok duruma karşı yavaş yavaş biricik ve genel bir davranış örüntüsü oluşturmaktadır. Adler, yazılarında “genel tepki”, benlik veya ego, kişilik, “genel tutum” ve “sorun çözmede kullanılan genel yöntem” kavramlarını eş anlamlı olarak kullanmıştır. Bu bağlamda yaşam biçimi insanın kişiliğini oluşturmakta; insan yaşam biçimini geliştirerek kendisini yaratmaktadır. Yaşam biçimi çocuk aşağı yukarı beş yaşına ulaştığında yapılaşmakta, daha sonra ise bariz bir değişiklik göstermemektedir. Bir defa meydana gelince kişinin tepkilerinin tamamının belirleyicisi olmakta ve davranışlarının tamamını da hakimiyet altına almaktadır. Her bireyin yaşam biçimi de birbirinden farklı farklıdır, yâni biriciktir.<sup>2073</sup> Bu bilgiler ekseninde denilebilir ki “davranışların bütünleşimi” ve “kişiliğin birleşimi” yaşam biçimi sayesinde gerçekleşir<sup>2074</sup>.

---

<sup>2073</sup> Engin Geçtan, *Psikanaliz ve Sonrası*, İstanbul: Remzi Kitabevi, 1998, ss. 134- 137, 139.

<sup>2074</sup> H. Ansbacher ve L. Ansbacher, *The Individual Psychology of Alfred Adler*, New York: Basic Books, 1956'dan naklen: Engin Geçtan, a.g.e., s. 137.

Adler, kişinin davranışlarının tamamının onun yaşam biçimine göre geliştiği düşüncesindedir; ona göre: “Bir insanın değer yargıları, ilgileri, düşünsel yetenekleri, algısal tepkileri, düşleri, yeme, uyuma ve cinsel davranış alışkanlıkları, geliştirdiği amaçların dünyası hakkındaki yerleşmiş görüşlerin egemenliği altındadır.” . Yaşam biçiminin “yönelim dayanakları” şu dört unsurdan oluşmaktadır: “Benlik kavramı- kişinin kim olduğu konusundaki inançları.” , “benlik ideali- ne olması gerektiği konusundaki inançları.”, “kendi dışındaki dünyanın ne olduğu ve bu dünyanın ondan ne beklediği konusundaki görüşleri.” ve “vicdanî inançları- kişinin geliştirdiği ‘doğru-yanlış’ yönergesi”<sup>2075</sup>.

İnsanlar hayatlarını kolayca devam ettirebilmek için bu şemayı kullanmaktadır. Bu şema onların yaşantılarını kavrayıp değerlendirmelerini, olayları daha önce tahmin edip kontrol altına almalarını sağlamaktadır; fakat hayatlarını devam ettirebilmeleri için şart olan söz konusu araçları kullandığının çoğunlukla farkında değildirler. Eğer kişi bunları yetkinlikle kullanamıyorsa, onu yaşam biçiminde sorun varsa bu durum onun hayata hazır olmadığını gösterir. Kişi hayat şartlarına uyum sağlayamaz, dışarıdan kaynaklanan bir engelin sebep olduğu bir şokun etkisiyle zaten aşırı derecede kendisine dönük olan yaşam biçimini daha da katı bir hâle getirir. Toplumsal beklentilerin ağırlığı altında ezilir, gerilimler yaşar, gittikçe daha uyumsuz ve dolayısıyla da daha benmerkezci olur. Bir “kısır döngü” içerisine girer.<sup>2076</sup>

Şiirde sen diye hitap edilen kişi böyle bir kısır döngü içerisindedir; çünkü onun geçmişte aldığı tin yaralarının tedavisi için çok geçtir. Bu durum o kişinin geleceğini de olumsuz etkileyecektir. Oysaki başlangıçta anlatıcı sen diye hitap ettiği kişiden güzel şeyler geleceği hususunda ümitlidir. Anlatıcı bu kişinin kendisine getirdiği çocukluk kahkahaları, anı yaşamının sevinci, çocukluğun sınırsız düşleriyle mutlu olabileceğini düşünmektedir. Hatta onunla birlikte aynı çatı altında yaşamayı

---

<sup>2075</sup> H. H. Mosak, “Adlerian Psychotherapy”, 1954, H. H. Mosak ve R. Dreikurs, *Current Psychotherapies*, ed. R. Corsini, Itasca: Peacock Publishers, 1973, p. 48’den naklen: Engin Geçtan, a.g.e., s. 137.

<sup>2076</sup> Engin Geçtan, a.g.e., ss. 137- 138.



istemiştir. Bu arada kendi çocukluğuyla - girişim ya da suçluluk dönemiyle veya anal ve fallik dönemiyle- ilgili ayrıntılar gözlerinin önüne gelmiştir. Annesinin denetiminden bağımsızlaşma girişimleri, annesini bir rakip olarak gördüğü zamanlar aklına gelir. Onun çocukluğu muhtemelen mutlu geçmiştir, çünkü çocukluğuna özlem duymaktadır. Anlatıcı bir yandan geçmişini hatırlar bir yandan da gelecekle ilgili hayaller kurar. “Geçmiş dönem deneyimlerinde yeni bir yaşam kurma arayışı” içerisindedir.<sup>2077</sup> Ne var ki hayal kırıklığına uğrar ve ümitsizliğe düşer. Direnci kırılmış, olan biteni kabullenmiştir. Sisteme boyun eğmiştir. Kendini var etmek istemiştir; ama sonra bundan vazgeçmiştir. Kendini varetmesi için savaşması gerekir; ama onun savaşacak direnci kalmamıştır. Zaten savaşmak da ona göre değildir. Şiirdeki anlatıcı bu yönüyle *Malina*’daki “Ben”e benzer. Romanda “Ben” (anlatıcı) *Malina*’ya eğer barış diye bir şey yok, sadece savaş varsa ve insanlar da bu savaşın parçasıysa, var olmak denilen şey buysa daha fazla varolmak istemediğini dile getirir:

...

Ben: Bunu söyleme, bugün söyleme. Korkunç.

Malina: Savaş var. Ve sen, savaşsın. Sen kendin.

Ben: Hayır, ben değilim.

Malina: Hepimiz savaşız, sen de.

Ben: O zaman artık varolmak istemiyorum, çünkü savaşı istemiyorum, o hâlde uyut beni, sonun gelmesini sağla. Savaşın bir son bulmasını istiyorum. Artık nefret istemiyorum. Ben artık, ben artık...

...<sup>2078</sup>

İnsanlar böyle faşist bir şebeke içerisinde birbirleri üzerinde tahakküm kurmaya çalışıp durmaktadır. Romandaki “Ben” ise bunu reddetmektedir, bunu reddederek ise sisteme aykırı davranır. Aslında o var olmak istemektedir, ama onun varoluşu sisteme aykırı bir varoluştur. Sistem ise onun bu şekilde var olmasına izin vermez; çünkü böyle bir varoluş onun bünyesindeki mükemmel uyumu bozar, bünyesinin berraklığını yok eder. Onu “sistemin içindeki leke”, “kullanımı olmayan olumsuzluk” olarak düşünebiliriz.<sup>2079</sup> *Ancak Yazgıdır Bu*’daki anlatıcı da daha fazla direnmiyor, bir leke olarak mücadele vermektense sonunda sisteme boyun eğmeyi, uyum sağlamayı seçiyor. Kendi gücünü aşan bir şeylerden yakınıyor. Bu şey, onun

<sup>2077</sup> Göksenin Abdal, a.g.b.p., s. 12.

<sup>2078</sup> Ingeborg Bachmann, a.g.e., s. 181.

<sup>2079</sup> Mukadder Yakupoğlu, a.g.e., ss. 41- 42.

“mor birliktelik” diye söz ettiği faşist büyük Öteki’dir. Marmara, *Kalık Ağ* şiirinde ondan “olmayası mor yaratık” diye söz etmiştir:

Bir gün o kuyular aydıgı,  
o bilinmezlik ağının çözüldüğü,  
Bir gün o karmaşa yakıldığında  
Ve tüm insanların candaşlıkları  
serildiğinde yüzeye  
derin bir kilim gibi ,  
Ve o gün beyaz gülüşler içre dişler,  
birbirine yasemin sunduğunda  
Çatallı bahçeler,melek değnekleriyle,  
gümüş yalınlarla bezendiğinde ...  
Bil ki, o olmayası mor yaratığın sonudur bu!<sup>2080</sup>

“Mor birliktelik” ya da “olmayası mor yaratık” bize Eda Pelin Yavuz’un *Kirli Kasabanın Mor Cadısı* isimli hikâyesindeki Mor Cadı’yı çağırıştır. Mor Cadı bu hikâyede sistemin bütünlüğünü temsil etmektedir. Çocuklara yönelik olarak yazılan bu hikâyenin konusu şöyledir:

Saygıya ve sevgiye dayalı iletişimin gerçekleştiği; huzur veren; çiçek kokularıyla dolu, tertemiz; refah içinde, çok okuyan, mutlu ve çalışkan insanların yaşadığı bir kasaba vardır. Bu kasabayı her ziyaret eden ona hayran kalmaktadır, kasabanın ismi de özelliklerine uygundur: Güzel Kasaba. Ne var ki havanın karanlık olduğu bir gün bu kasabaya gökyüzünden mor giysiler içinde ve kötücüllüğü dolayısıyla kendisi de mosmor olan bir cadının inmesiyle bu durum değişir.<sup>2081</sup> Kasabanın güzelliğinden eser kalmaz. Bize göre burada havanın karanlık olduğu gün bir ülkede savaş gibi sebeplerle ortaya çıkan ekonomik krizleri, toplumsal sarsıntıları, güç dengelerinin bozulmasını temsil etmektedir. Böyle olgular ülkelerde faşizmin ortaya çıkmasına zemin hazırlar<sup>2082</sup>.

Mor Cadı kasabaya gelir gelmez iyi insanlara savaş açar ve dışarıdaki yandaşlarını yanına çağırır. Yandaşları kasabayı birkaç ay içinde böcekler gibi kaplar. Bu kişiler faşizmin askerî güçleridir. Mor Cadı onlardan güç alarak her şeyi değiştirir.

<sup>2080</sup> Nilgün Marmara, “Kalık Ağ”, Nilgün Marmara, a.g.e., s. 9.

<sup>2081</sup> Eda Pelin Yavuz, “Kirli Kasabanın Mor Cadısı”, *Kırmızı Fare*, İstanbul: Mavi Bulut Yayınları, sy. 15 (Ocak 1993), ss. 24- 25.

<sup>2082</sup> Angela Tasco, “Faşizmin Oluşum ve Gelişiminin Genel Şartları”; August Thalheimer, Angela Tasco ve Otto Bauer; *Faşizm ve Kapitalizm*, trc. Rona Sreozan, İstanbul: Sarmal Yayınevi, 1999, ss. 120- 123.

Çünkü kasabanın yerlileri Mor Cadı'nın iktidarından çok korkmaktadır. Pek çoğu çareyi kaçmakta bulur, kaçamayanlar ise çocuklarını ve kitaplarını da alarak odalarına kapanırlar. Hikâyede Mor Cadı etrafına korku saçan tipik bir faşist diktatör olarak betimlenir. Yüksek topluklu ayakkabılarıyla kasabanın sokaklarında dolaştığı zamanlarda çocuklar ve gençler onun topuk seslerini duyar duymaz kaçırlar. Mor Cadı etrafındaki iyi insanları hor görmekte, “dudaklarında kirli bir gülümsemeyle” onlara tepeden bakmaktadır. Bu kalpsiz kadının kasabanın merkezinde hiç güneş almayan karanlık bir odası vardır. Kadın, sürekli olarak burada kalıp çalışmakta, mor kalemiyle mor kâğıtlara karanlık işleriyle ilgili notlar almaktadır. Çoğunlukla yalnız zaman geçirmektedir; ama kasabada görüştüğü kişiler de vardır. Görüştüğü kişilere gelince onlar kasabadaki en kaba kadınlarla, en çok para kazanan erkeklerdir. Mor Cadı yalnızca onlarla görüşmektedir.<sup>2083</sup> Bize göre bu kişiler faşist iktidarla iş birliği yapan kapitalist sınıfı simgelemektedir.

Angela Tasco “Faşizmin Oluşum ve Gelişiminin Genel Şartları” isimli makalesinde faşizmin genel olarak orta sınıf tarafından beslendiğini; fakat onu asıl belirleyen etmenin “işçi partilerini ve sendikalarını dağıtması” olduğunu dile getirir. Faşizm, “sermaye, ilke, emek arasında hakemlik” rolünü üstlendiğini iddia etmektedir; oysaki yalnızca sermayenin çıkarlarını korumaktadır. Emekten taraf olan örgütleriye etkisiz hâle getirmektedir. Programıyla yandaşları ne olursa olsun bir şekilde kapitalizmle bütünleşmektedir. Faşizmin dayanağı iktidardır, kâr onun için ikinci plandadır; fakat bir gün iktidarla kâr tekrar birleşir.<sup>2084</sup> İşte Mor Cadı'nın kasabanın zenginleriyle bir araya gelmesi bu birleşmeyi, bütünleşmeyi ifade etmektedir. Ayrıca Mor Cadı'nın dünyayla bağlantıları da vardır. Odasındaki sayısız telafon vasıtasıyla dış ülkelerdeki ve gökyüzündeki cadılarla- kendisi gibi karanlık güçlerle- görüşmektedir. Kasabaya daha çok insan çekmek için de pek çok yere mektuplar göndermektedir. Mor Cadı, bunları iktidar hırsıyla yapmaktadır. İktidarını kaybetmekse onun en çok korktuğu şeydir. Bu sebeple sisteme aykırı insanlardan da

---

<sup>2083</sup> Eda Pelin Yavuz, a.g.e., ss. 26- 27.

<sup>2084</sup> Angela Tasco, “Faşizmin Oluşum ve Gelişiminin Genel Şartları”; Angela Tasco, August Thalheimer ve Otto Bauer; a.g.e., ss. 124, 133.

nefret etmektedir. Hikâyedeki anlatıcı kasabadaki çoğunluktan farklı olduğu için ona nefretle bakıp onu fişlemiştir:

Kasabaya geldiğim günlerde beni de fark etti hem de hemen! “Neden?” diyeceksiniz. Çünkü ben buraya yürüyerek gelmişim. Yanaklarım al aldı. Pembe bir elbisem, Mavi bağcıklı ayakkabılarım vardı. Sokaklarda dolaşırken karşılaştık. Gözlerindeki o şeytansı bakışı hiç unutmam. İğrenç bir yaratık görmüş gibi baktı bana. Hemen yolunu değiştirdi. Ama gördüm, mor kalemini çıkarmış bir şeyler yazıyordu elindeki kâğıda. (...)

Mor Cadı, kasabadaki bütün insanları kendi istediği gibi olmaya zorlamaktadır. Onun kasabadaki bireyleri kalıba sokmak istediği insan modeli ise şudur: okumayan, düşünmeyen, değerlerini kaybetmiş, tembel, çıkarıcı, pislik ve sefalet içinde. Çünkü ancak böyle bir modeli istediği gibi kullanıp yönetebilir. Böyle bir model iktidarına ters düşmeyip iktidarını daha da pekiştireceği içindir ki mor cadı bu modeldeki insanları görünce keyiflenir, hatta onun gülmeyen yüzü bile gülmeye başlar:

... Mor Cadı geldikten sonra gündün güne kirlenmiş kasaba. Saygı, sevgi, bilgi unutulmuş. Kimse kimseyi düşünmez olmuş. Herkes birbirine benzemiş zamanla. Kadınlar, erkekler okumadan, düşünmeden, pislik içinde yaşamaya başlamışlar. Mor Cadı, çok sevinmiş olanlara. Saçlarını uzatmış. Kazandığı paralarla yeni yeni mor giysiler diktirmiş kendine. Söylenişine göre, aslında gülümsemeyi bilmeyen bu kadın, kirli sokakları gördüğü zaman, dudaklarında gülümsemeye benzer bir şey dolaşmış. (...)<sup>2085</sup>

Kasabada geri kalmış bir insan yığını ortaya çıkmış, halk bertaraf olmuştur. Bu durum “her şeyin ikridar hırsına bağlandığı” bir ideolojinin doğal sonucudur. Faşizmde yalnızca devlet değerlidir, “bilinçli birey” feda edilir, en sonunda da insancıl ve ruhsal hiçbir şey kalmaz. Halk, iktidarın çıkarları için kullandığı bir alet durumundadır.<sup>2086</sup> Gittikçe etkisizleşir, etkisizleştikçe daha da ezilip fakirleşir. Kapitalist sınıfsa tam tersi daha da zenginleşip güçlenir.<sup>2087</sup> Faşizm savaşı yücelten bir rejimdir, zorunluluklar arasında kendisine daima savaşı seçer; faşist ekonomi de savaşa yönelik planlanmış, kapalı bir ekonomidir. Dolayısıyla faşizmde halk savaş hazırlıkları yüzünden ekonomik bakımdan mahvolur, fakirleşir. Tabi bu arada

<sup>2085</sup> Eda Pelin Yavuz, a.g.e., ss. 26- 27.

<sup>2086</sup> Angela Tasco, “Faşizmin Oluşum ve Gelişiminin Genel Şartları”; Angela Tasco, August Thalheimer ve Otto Bauer; a.g.e., ss. 131, 135, 137.

<sup>2087</sup> Otto Bauer, “Faşizm”, Angela Tasco, August Thalheimer ve Otto Bauer; a.g.e., s. 106.

üretimde bulunmayan bazı kesimler fırsatçılık yaparak zenginleşir.<sup>2088</sup> Hikâyede de kısa yoldan köşeyi dönmeye çalışan, fırsatçı tiplerden söz edilir. Bu kasabada insanlar artık bencilleşip yozlaşmıştır:

Kirli kasabaya ilk girdiğimiz zaman, ilk gördüğünüz, erkeklerin kalın bıyıkları, ütüsüz pantolonları, yağlı saçları ve tozlu ayakkabıları. Kadınlar kaba saba. Gürültülü kahkahalar atarak, dağınık saçlarını sağa sola savurarak dolaşıyorlar. Hepsi de sigara içiyor. Yollar yemek artıkları, sigara izmaritleri ve kâğıt parçalarıyla dolu. Hele konuştular mı! Ne dediklerini anlamaya olanak yok. Dillerini doğru dürüst konuşmayı çoktan unutmuşlar. Çocuklar da büyükler gibi; yoktan yere birbirleriyle kavga ediyorlar, birbirlerinin canını yakıyorlar. O güzel binaların içinde, güzel şeyler bırakmamış bu insanlar. Burnunu karıştıranlar, yerlere tükürenler... Hepsi de tembel. İş yapmamak için, evlerinden çıkmayanlar bile var. Ama çok para kazanmak istiyorlar. Bunun için de birbirlerine yapmayacakları kötülük yok!<sup>2089</sup>

Hikâyede anlatılanlar aynı zamanda faşizmin hukuk ve kültür üzerindeki yıkımının da bir somutlaşmasıdır. Hikâyede betimlenen bu yıkım manzaralarına günümüz dünyasında pek çok ülkede rastlanabilir. Faşizm her zaman kapitalist sınıfın dikte biçimi olarak işlemiş, bu sınıfın çıkarlarına hizmet etmiştir. Tarihsel süreç incelendiğinde görülür ki burjuva sermayesi için büyük bir tehdit durumundaki sosyalist refozmizme karşı faşizmi maşa olarak kullanır, kendi çıkarları uğruna demokrasinin parçalanmasına razı olur. Ne var ki daha sonra faşizm onun üzerinde de egemenlik kurar. Ancak ona boyun eğse bile burjuva her şekilde kazançlı çıkmasını bilir. Çünkü faşizmde de kâr, “ekonominin zembereği” konumundadır ve devlet zaman zaman krediye ihtiyaç duyar. Sonuç olarak: “(...) finans oligarşisinin çıkarı da devletin ve ekonominin çıkarı maskesi ardına siner. Büyük mülkiyet sahipleri faşizmde de çıkarlarını halka küçük mülkiyet sahibi kitlelerin çıkarları diye yuturabilirler.”<sup>2090</sup> Modern zamanlarda faşizm iyice günlük hayata nüfuz etmiştir, bu durum ise en çok kapitalist sınıfın işine yaramıştır. Sistemin kölesi konumundaki pek çok insan bunun farkında değildir, farkında olan azınlığın ise bu büyük iş birliği karşısında elinden bir şey gelmemektedir. Hikâyede bu azınlıktan şöyle söz edilir:

<sup>2088</sup> Angela Tasco, “Faşizmin Oluşum ve Gelişiminin Genel Şartları”; Angela Tasco, August Thalheimer ve Otto Bauer; a.g.e., s. 133, 134.

<sup>2089</sup> Eda Pelin Yavuz, a.g.e., ss. 24- 25.

<sup>2090</sup> Otto Bauer, “Faşizm”, Tasco, August Thalheimer ve Otto Bauer; a.g.e., ss. 90, 97- 100, 102- 106, 114- 115.

(...) Şimdi diyeceksiniz ki, “Hiç mi iyi insan, çalışkan insan kalmamış bu kasabada?” Var tabii. Üç- beş kişi. Küçük, soğuk odalarda yaşıyorlar. Birbirlerine eski güzel günleri anlatarak ısıyor bu insanlar. Sokağa çıktılar mı, kasabalarının nasıl çirkinleştiğini görmemek için, hızlı hızlı yürüyor, başlarını yerden kaldırmıyorlar. Ama küçük odalarına kavuşunca, gözlerinin içi gülüyor. Çaylar demleniyor yeniden, eski kitaplar karıştırılıyor. Kadınlar, erkekler, hepsi temiz, hepsi bilgili. Ama azlar işte, çok azlar. Bu kasabada da hiç mutlu değiller. Kara kara düşünüyorlar geleceği!.. Gençleri, ağaçları, güzel binaları korumak istiyorlar. Ama korkuyorlar, çok korkuyorlar Mor Cadı’dan!<sup>2091</sup>

*Kirli Kasabanın Mor Cadısı*’ndaki azınlığın farkındalığı, çaresizliği ve karamsarlığı *Ancak Yazgıdır Bu*’daki anlatıcıda da mevcuttur. Olan bitenlerin ne anlama geldiğini görmek, bilmek anlatıcıyı büyük bir sarsıntıya uğratmış ve melankoliye düşürmüştür. Abdal’ın da dile getirdiği gibi: “Her şeyin rengini yitirip mora uğramasıyla, melankoli duygusu ağır bir biçimde hissedilir. Şiir bu duyguları imleyen ‘aşan bizleri mor birliktelik’ dizesi ile son bulur.”<sup>2092</sup>

Anlatıcı sonunda sisteme boyun eğer ve sistemde bıraktığı leke de de zaman içinde silinir gider, mor renk baskın gelir ve lekeyi yutar. Onun bu yenilgisi *Malina*’daki “Ben”in korkunç bir durumun farkına varıp onu kabullenişini akla getirmektedir: “Size korkunç bir sır vereceğim: dil, ceza demektir. Her şey dile geçmek zorundadır ve her şey suçuna ve bu suçun kapsamına göre, yine dil içerisinde yitip gitmek zorundadır.”<sup>2093</sup> *Kalık Ağ*’da ise olması gereken dile getirilir. Mor Yaratık yok olmalı; yâni faşist şebeke çökmelidir. Faşist şebekenin yerini ise insanların içtenliklerinden örülmüş bir sevgi kilimi almalıdır. Aşağılık, saldırgan bakışlar saf ve içten gülümseyişlere dönüşmeli ve insanlar birbiriyle kaynaşmalıdır. Şiir bu yönüyle *Malina*’da dile getirilen ütopyaları hatırlatır. Bachmann, faşist şebekenin çöküşünü şöyle dile getirir:

Bir gün gelecek, binalarımız çökecek, otomobiller hurdaya dönüşmüş olacak, uçaklardan ve roketlerden kurtulmuş olacağız, tekerleğin ve atomun parçalanmasını bulmuş olmaktan vazgeçeceğiz, mavi tepelerden taze bir rüzgâr esecek ve ciğerlerimizi alabildiğine dolduracak, ölmüş olacağız ve soluk alacağız, bu, hayatın ta kendisi olacak.

Çöllerde sular tükenecek, biz yeniden çöllere dönebileceğiz ve vahiylerle kulak vereceğiz, savanalar, göller ve akarsular arılıklarıyla bizi çağıracaklar, elmaslar kayaların içinde kalacak ve parıltıları hepimizi aydınlatacak, balta

<sup>2091</sup> Eda Pelin Yavuz, a.g.e., ss. 25- 26.

<sup>2092</sup> Göksenin Abdal, a.g.b.p., s. 12.

<sup>2093</sup> Ingeborg Bachmann, a.g.e., s. 97.

girmemiş ormanlar, bizi düşüncelerimizin karanlık ormanından çekip alacak, düşünmeye ve acı çekmeye son vereceğiz; bu, kurtuluşun ta kendisi olacak.<sup>2094</sup>

Faşist şebekenin çöküşüyle birlikte nefret ve kötülük yerini sevgi ve iyiliğe bırakacaktır:

Bir gün gelecek, insanların altın kırmızısı gözleri ve şaşırtıcı sesleri olacak; o gün insanların elleri yeniden sevme yeteneğini kazanacak, ve insanlığın şiiri yeniden yazılmış olacak...

(...)

... ve elleri, iyilik yapabilecek, masum ellerini varlıkların en yücesine uzatacaklar, çünkü onlar, çünkü insanlar sonsuza değin beklemek zorunda kalmamalıdır, beklemek zorunda kalmayacaklar...<sup>2095</sup>

Tahakküm ve köleliğin yeriniyse özgürlük alacaktır:

Bir gün gelecek, insanların siyah, ama altın gibi parlayan gözleri olacak; onlar, güzelliği görecekler, pisliklerden arınmış ve tüm yüklerden kurtulmuş olacaklar, havalara yükselecekler, suların dibine inecekler, sıkıntılarını ve ellerinin nasır bağlamış olduğunu unutacaklar. Bir gün gelecek, insanlar özgür olacaklar, bütün insanlar özgür olacaklar, kendi özgürlük kavramları karşısında da özgür olacaklar. Bu, daha büyük bir özgürlük olacak, ölçsüz ve bütün bir yaşam boyunca sürecek...

(...)

Bir gün gelecek, insanlar savanları ve bozkırları yeniden keşfedecekler, uçsuz bucaksız açılıp köleliklerine bir son verecekler, hayvanlar yükseklerdeki güneşin altında insanlara, artık özgür olan insanlara yaklaşacaklar, ve dev kaplumbağalar, filler, bizonlar birlik içerisinde yaşayacaklar, ormanların ve çöllerin kralları, özgürlüklerine kavuşmuş insanlarla birleşecekler, aynı kaynaktan su içecekler, arınmış havayı soluyacaklar, birbirlerini parçalamayacaklar, bu, başlangıç olacak; bütün bir yaşamın başlangıcı...<sup>2096</sup>

Olması gereken nefret, kötülük ve tahakkümün yerini sevgi, iyilik ve özgürlüğe bırakmasıdır. Ne var ki olmakta olan olması gerekenden çok ama çok uzaktır. İnsan henüz bu durumu değiştirememiştir. Doğa ayrımcı, toplum baskıcıdır. *Kılıç* şiirindeki güçsüz ve öfkeli anlatıcı *Malina*'da söz edilen "yıkılışın cehennemi" içerisindeki aç, sefil insanların "sihirli ada"ya sığınıp burada düşlerle avunmaları<sup>2097</sup> gibi bu durumu değiştirmenin hayalini kurar: "Bir tan vakti eylemini düşünüyorum,/ Ayrımcı doğaya ve masaya karşı,/ Kürdan kılıçlarımla, fikrimin selüloza/ Düşman

<sup>2094</sup> Ingeborg Bachmann, a.g.e., ss. 138- 139.

<sup>2095</sup> Ingeborg Bachmann, a.g.e., s. 136.

<sup>2096</sup> Ingeborg Bachmann, a.g.e., ss. 119- 120.

<sup>2097</sup> Ingeborg Bachmann, a.g.e., s. 68.

ordusuyla karşılayacağım...”<sup>2098</sup> Sonuçta düşler insanları olması gerekene çok az da olsa yaklaştırır. Küçük bir mesafe bile çok önemlidir.

Marmara özne ve öteki arasındaki yaralayıcı ilişkileri hem toplumun bireye hem de iki bireyin birbirine zarar vermesi olarak işlemiştir. “*Bana Doğru Gelen Kim?*” ya da *Şimdiki Zamanda Bir Mobil, Birinci Tekil Şahıs* isimli şiirinde toplumun birey üzerindeki tahribatı üzerinde durmuştur:

Dökülmüş bedenim kimyasına pirincin, yokedilerek kalsiyumun büyü yazgım belirlenmiş. Her an, hoşgeldin diyorum bana doğru gelene, dalgalanan duyargalarımla. Sarkıyorum tavandan (bir tavan varmışçasına) yeryüzünün (varolduğunu umarak) renklerini bilmeme karşın-lal rengi, çivit mavisi ve sarı-ve onların yanamlarını-tutku, dinginlik ve ölüm kendimle işaretliyorum yanı, yöreyi-bir aşağı bir yukarı, bir yukarı bir aşağı, sağ sol, sağ sol.Yönlerin bulanıklığında bir sorumluluk bu! Uluma geri tepiliyor böylece, bana doğru gelene karşı! Bir iskeletler zinciri tutuyor beni havada, uzay konusunda bir unutkanlık yüklemeye ve devindiğim cılız önlemleri yıkmaya çalışarak. Soğukkanlı bir çaba! Ben, kusursuz bir porte olmayı yeğledim, oysa. İşte şuracıkta, özlüyorum sol anahtarımı ve notalarımı. Umursamam, nereye dağılırlarsa dağılsınlar, daha sonra...

Şimdilik hava akımının istencine boyun eğmişim, sinekler ırzına geçerken uzantılarımın, sürüyorum dansımı bu dikey tabut içre, günden geceye, geceden güne, ben tümünü ezip geçinceye ve “Bana doğru giden kim?”in yatay bilgisine ulaşmaya dek!<sup>2099</sup>

Şiirdeki anlatıcı hayatın gerçekliğinden, kendisinin ve çevresindekilerin varlığından şüpheye düşmüştür. Onun kendisini, tutan bir tavan varmış gibi, boşluğa bırakması varsayımlarla yaşamayı anlamındadır. Belirsizlik içinde hayatını devam ettirir. Onun hayatta kalmasını sağlayan da bilgisizliğidir. Çünkü daha önce de üzerinde durduğumuz gibi “Psşik gerçeklik” içerisindeki kendilikler “belli bir yanlış anlama” üzerine kuruludur. Ego da böyle bir kendiliktir, onu “öznenin varlığının tutarlılığının bağlı olduğu bir dizi imgesel özdeşleştirme” olarak tanımlayabiliriz. Dolayısıyla “çok fazla bilmeye” başlayan öznelere de egosu dağılır, onlar sahip oldukları bilgilerin bedelini tenleriyle, varlıklarının tözleriyle öderler.<sup>2100</sup> Şiirdeki anlatıcının da çevresindeki ayrıntıları kendisiyle işaretlemesi “imgesel özdeşleştirme” yapması, başka bir ifadeyle egosunu kurması olarak düşünülebilir. Bundan sonra

<sup>2098</sup> Nilgün Marmara, “Kılıç”, Nilgün Marmara, a.g.e., s. 47.

<sup>2099</sup> Nilgün Marmara, “ ‘Bana Doğru Gelen Kim?’ ya da Şimdiki Zamanda Bir Mobil, Birinci Tekil”, Nilgün Marmara, *Metinler*, s. 29.

<sup>2100</sup> Slavoj Žižek, *Yamuk Bakmak*, s. 68.



egosunun dağılmaması içinse bir şeyleri bir süreliğine unutmaları gerekmektedir. Söz gelimi çizgi filmlerde kedi bir uçurum olduğunun farkında olmadan deli gibi farenin peşinden koşmaktadır. Kedinin ayaklarının altında artık bir zemin yoktur; ama kedi boşluğa yuvarlanmaz. Ta ki aşağıya bakıncaya kadar... Gerçek, âdeta uyması gerekli olan yasaları bir süreliğine unutmıştır.<sup>2101</sup> “Bir iskeletler zinciri tutuyor beni havada, uzay konusunda bir unutkanlık yüklemeye ve devindiğim cılız önlemleri yıkmaya çalışarak. Soğukkanlı bir çaba!”<sup>2102</sup> dizelerinde de benzer bir durum söz konusudur. Burada söz edilen “iskeletler zinciri” muhtemelen Lacancı terminolojideki “ölü simgesel düzen”dir. “İskeletler zinciri” ya da “ölü simgesel düzen” hem özneye boşlukta olduğunu unutturmakta, yâni onu yanıltmakta hem de bu yanılgı içerisinde bir şeyler için çırpınıp dururken onun geleceğe yönelik bütün tasarılarını boşa çıkarmaktadır. Ama anlatıcı artık bütün bunları aşmıştır. Öyle bir bilinç düzeyindedir ki ne geçmiş için pişmanlık duymakta, ne de gelecek için kaygılanmaktadır. Kaderine teslim olmuştur. Onun istediği tek şey sanatın bir parçası olmak; planlamadan, gelişigüzel bir şekilde şimdiki yaşamak, anın güzelliğine varmaktır. Bu ise âşık olup aşkı yaşamakla mümkün olabilir. Ama bu her erkek ve her kadının yaşayamayacağı, “hiçbir zaman iki kişinin aynı zamanda paylaşamayacağı, salt cinselliğin çok ötesinde, ancak iç dünyaların yoğunluğunda yaşanabilen”, “bir sanat yapıtı”<sup>2103</sup> olan aşktır. Bu aşkı bulma olasılığı ise çok düşüktür. Marmara, günlüğünde bu durumdan şöyle yakınır:

Yattığım odanın tavan kirişlerinden birinin yan yüzeyinde çılgınlar gibi koşuşturan karıncalar var. Kirişin bir ucundan aniden hızla bir dörtlü öbür ucuna yola çıkarken diğer uçtan da bir altılı yola çıkmış bulunuyor ve yüzeyin ortasında karşılaştıklarında büyük bir çarpışma; hepsi birbirlerine şiddetli bir biçimde dokunuyorlar ve hiçbir şey olmamış gibi yollarına (ters doğrultuda) devam ediyorlar. Nereden gelip nereye gittikleri belli değil, kaza eseri aşklar, bu çarpışmalar bazen bir bazen iki bazen daha çok sayıda büyük bir telaşla koşuşturuyorlar... Yeryüzündeki aşk olasılığı ve süreci de karıncaların karşılaşmaları ve yaklaşık 10 saniye birbirlerine dokunmaları oranında. Ne zavallılık!<sup>2104</sup>

<sup>2101</sup> Slavoj Žižek, a.g.e., s. 67.

<sup>2102</sup> Nilgün Marmara, “ ‘Bana Doğru Gelen Kim?’ ya da Şimdiki Zamanda Bir Mobil, Birinci Tekil”, Nilgün Marmara, a.g.e., s. 29.

<sup>2103</sup> Ahmet Cemal, “ ‘Malina’ ya da Günlük Cinayetlerin Romanı”, Ingeborg Bachmann, a.g.e., s. 10.

<sup>2104</sup> Nilgün Marmara, *Kırmızı Kahverengi Defter*, s. 115.

Anlatıcı “kusursuz bir porte” (sanatın ya da aşkın bir parçası) olmayı ister; ne var ki atıldığı dünyanın şartları buna müsait değildir. En başta toplum onun için bir engeldir, onu bozmaya çalışır. Sinekler burada toplumsal yığınları simgelemektedir. Yusuf Eradam, *Sonsöz İntihar: Nilgün Marmara ve Sylvia Plath’ın Şiiri* isimli seminer çalışmasında sineklerin anlatıcının uzantılarının ırzına geçmesini Kate Chopin’in *Uyanış* isimli romanıyla Plath’ın *In Plaster (Alçılar İçinde)* ve *I am Vertical (Dikeyim Ben)* isimli iki şiiriyle bağlantılandırmıştır. Chopin’in *Uyanış*’ında Edna Pontellier isimli ana kahraman üzerinde sinekler yürürken nedenini bilmeksizin ağlamaktadır. Plath’ın *Alçılar İçinde* şiirinde anlatıcı “kendisinin ötekisi’yle ilişkisini” kendi tabutuyla beraber yaşamaya benzetmektedir. Onun *Dikeyim Ben* şiirindeyse “yatay duruma geçme özlemi” dile getirilmiştir.<sup>2105</sup> Bize göre “*Bana Doğru Gelen Kim?*” ya da *Şimdiki Zamanda Bir Mobil, Birinci Tekil Şahıs* şiiri bunlara ek olarak Woolf’un *Kendine Ait Bir Oda*’sı ve Nietzsche’nin *Böyle Buyurdu Zerdüşt*’üyle de ilişkilendirilebilir.

Wolf *Kendine Ait Bir Oda*’da toplumun kadınları edilginleştirmesi üzerinde dururken Lady Dudley isimli bir kadından söz eder. Bu kadının kocası zengin bir toprak sahibidir, kadına maddî olarak istediği her şeyi vermiş, lüks ve sorumluluktan azade bir hayat sağlamıştır. Bu adam aynı zamanda yalnızca kendi dediği olmasını isteyen, baskıcı biridir; karısını dağlardaki av alanlarında bile resmî giyinmeye zorlamaktadır. Daha sonra inme geçirmiş ve karısı ona bakmıştır. Üstelik onun malikânesiyle topraklarını da çok iyi idare etmiştir. Wolf, bu kadını “İskoç kırlarının sinekleriyle çevrili, elmaslar içindeki Lady Dudley” diye betimlemiştir.<sup>2106</sup> Nietzsche, *Böyle Buyurdu Zerdüşt*’ün *Panayırın Sinekleri* bölümünde toplumu bir panayıra, halkı ise sineklere benzetmiştir. Yalnızlığı yüceltmiş ve halk yığınlarından kan emici, zehirli sinekler diye söz etmiştir:

Dostum, yalnızlığına kaç. Seni zehirli sineklerle didiklenmiş buluyorum.  
Sert ve sağlam bir havanın uçtuğu yerlere kaç! Sen küçüklere ve acınacak  
adamlara çok yakın yaşadın. Onların görünmez intikamlarından kaç. Bunlar senin

<sup>2105</sup> Yusuf Eradam, *Sonsöz İntihar: Nilgün Marmara ve Sylvia Plath’ın Şiiri*, Yusuf Eradam, *Aşk Bir Şiddet Eylemidir*, İstanbul: E Yayınları, 1999, s. 206.

<sup>2106</sup> Virginia Woolf, a.g.e., s. 72.

için öçten başka bir şey değildir. Onlara artık el kaldırma! Onlar sayısızdır ve sinek avcılığı sana düşmez. Bu küçükler ve acınacak yaratılar sayısızdır ve nice görkemli yapıları, yağmur damlaları ve vahişi otlar harap etmiştir. Sen bir kaya değilsin, fakat damlaların çokluğu seni oymuş bile! Damlaların çokluğundan çatlayacaksın. Yüz yerinde açılmış, kanayan yaralar görüyorum ve gururun öfkelenmek bile istemiyor. Onlar senden masumiyetle kan isterler. Kansız ruhları kana hasrettir onların. Onun için bütün masumiyetleriyle sokarlar; fakat ey derin adam, sen küçük yaraların da acısını pek derinden hissediyorsun ve daha şifa bulmadan bu sinekler aynı zehirli sülük vücuduna tekrar sokuluyor. Bu pisboğazları öldürmeyecek kadar gururlusun; fakat sakın ki, onların bütün bu zehirli haksızlıklarına dayanmak sana bela getirmesin? Onlar seni överek de etrafında vızıldarlar. Yılışıklık onların övgüsüdür. Onlar senin derine ve kanına yakın olmak isterler. Sana bir tanrı veya şeytana yaptıkları gibi sokulurlar. (...)<sup>2107</sup>

Görüldüğü gibi bu metinlerin hepsinde sinekler bireyin arzusunu gerçekleştirmesine ve mutluluğuna mânî olan toplumsal ve kültürel güçleri temsil etmektedir. Toplum ve kültür birey üzerinde o kadar belirleyicidir ki “*Bana Doğru Gelen Kim?*” ya da *Şimdiki Zamanda Bir Mobil, Birinci Tekil Şahıs*’taki anlatıcı kendisini yaşayan olan bir ölü gibi hissetmektedir. O, sadece “ölü iskeletler zinciri”ne takılı kalmış, dikey duran bir tabutun içinde dans eden bir “mobil”<sup>2108</sup>; başka bir ifadeyle “asalak simgesel makine”nin sömürgeleştirdiği (“sanki kendi başına bir yaşamı varmış gibi davranan” ölü bir mevcudiyet olarak dil”) içerisindeki “kontrpuan” durumundaki “yaşayan ölü”<sup>2109</sup> öznedir. Eradam da Marmara’nın şiirleriyle ilgili olarak “yaşarken ölü olmak” meselesine dikkat çekmiştir: “Marmara’nın dirimle bağının kopmasından suçlu özne, bir kez daha bu bilinmeyen, bu traji- komedi, bu Dirim- İçinde- Ölüm’dür.”<sup>2110</sup>

Anlatıcı mevcut sistemden rahatsız olmaktadır; ama o da bu sistemin bir parçası olmuştur. Şiir kişinin hava akımının istencine boyun eğmesi ve dikey tabutunun içinde dans etmesi imgeleri bu tabii oluşu ifade etmektedir.

<sup>2107</sup> Friedrich Nietzsche, a.g.e., s. 50.

<sup>2108</sup> Nilgün Marmara, “ ‘Bana Doğru Gelen Kim?’ ya da Şimdiki Zamanda Bir Mobil, Birinci Tekil”, Nilgün Marmara, a.g.e., s. 29.

<sup>2109</sup> Slavoj Žižek, Paralak, s. 121.

<sup>2110</sup> Yusuf Eradam, Sonsöz İntihar: Nilgün Marmara ve Sylvia Plath’ın Şiiri”, Yusuf Eradam, a.g.e., s. 206.

Yakuboğlu, *Ahlâk ve Şiddet*'te devleti “kalabalıkları fasit bir daire içinde çeviren döndürme aygıtı” olarak tanımlar. İşte şiirdeki dans etme eylemi devletin döndürme işlevini akla getirmektedir.

Yakuboğlu'na göre devlet bu şekilde insan yığınlarının dairenin dışına çıkmasını önlemeye çalışmaktadır. Bu aygıtın üretimi temelde iki çeşittir: “asker-polis-memur olarak tanımlanabilecek üçlü personel üretimi” ile “para üretimi”. Deleuze ve Guattari devletin para üretimini “anti üretim” diye adlandırmıştır. Çünkü söz konusu üretim kapitalist üretimle ilişkide bulunarak “artı- değeri emme özelliği” göstermektedir. Enflasyon da “devletin, kapitalist artı değerini ötesinde para üretmesi” sebebiyle ortaya çıkmaktadır, bu kavramı “anti- üretimin kapitalist üretimi aşırı bir biçimde emmesi” olarak tanımlayabiliriz. Devlet üretmekte olduğu paranın dairenin belirli yerlerine dağıtımını yaparak insan yığınlarının dönüş istikametlerini ve hızlarını ayarlamaktadır. Dairenin çevresinde dizili bulunan üçlü personel ise yığınların muntazam bir şekilde dairenin etrafında dönmesini sağlamaktadır. Yığınların içinden dönmeyi reddeden kimseler de çıkmaktadır. Bu kişiler devlet aygıtı için çok büyük bir sorun teşkil etmektedir. Çünkü bu kişiler tekinsizdir, onların ne zaman ne yapacakları hiç belli olmaz. Devlet de onları daire içerisinde tutmak için çeşitli yöntemlere başvurur. Aslında tekinsiz olan sadece onlar değildir. Devleti meydana getirenler de dahil olmak üzere bütün insanlar tekinsizdir; birbirlerini beklenmedik bir anda öldürebilirler ve buna kendiliğinden mani olan bir şey yoktur. Dolayısıyla “bir üst şiddet aygıtı” (devlet) gereksinir. Fakat devlet bir kere kurulunca geri dönüş imkânı kalmaz.

Günümüzde kapitalist üretim biçimi ile onun bir uzantısı olan devletin anti üretim vasıtasıyla etrafına topladığı insan yığınları bir “ahlâk- şiddet diyalektiği” içerisine “dayatıcı ahlâkın ve egemen şiddet makinasının tutsağı” olarak hapsolmektedir. İnsanın kendisini “özne” olarak konumlandığı “toplumsal alan” soğuk ve karanlıktır. Burada para çok önemlidir; çünkü para üretimi vasıtasıyla kişilerin özgün üretimlerinin önü tıkanır. Kişilerin belirlenmiş bu alanın dışına çıkmaları onları parasal akımdan uzaklaştırmaktır. Kişilerin alternatif alan yaratma

girişimlerine de “anti üretim ajanı” denilen devlet personellerince mani olunmaktadır. Kişiler devletin şiddet aygıtlarıyla kapitalizmin şiddet aygıtları arasında sıkışıp kalmıştır. Bu aralıkta sürekli olarak söz konusu şiddet aygıtlarının ürettiği yığınlarla yüz yüze gelmektedir. “İnsan türünün robotlaştığı bir çağı” yaşamaktadır.<sup>2111</sup> Bu bağlamda şiir kişinin bir mobil heykel olması da anlamlıdır. Bu sanat yapıtları başkası tarafından, elle ya da motorla devindirilmektedir.

Anlatıcı içinde bulunduğu bu edilgin hâlden kurtulmak istemektedir, sistemin karşısına çıkardığı engelleri aşp ““Bana doğru giden kim?”in yatay bilgisine” (kendisine ve dahil olduğu sisteme dışarıdan bakmanın bilgisine) ulaşmak istemektedir. Bu bilgiye ulaşmak ise ona göre ölümle mümkün olabilir.

Marmara’nın şiirlerinde kendisiyle simgesel arasına mesafe koymaya çalışan, “psikotik bir konum” benimseyen şiir kişisi mevcuttur. Çünkü aldanmamanın tek yolu budur.<sup>2112</sup> *Pınar Kırbaç* ve *Piyade* şiirlerindeki kişiler bu tutumdadır.

*Pınar Kırbaç*’ndaki anlatıcı aldanmayı reddederek sistemin dışında olmayı seçmiş; ama bunun bedeli ise ağır olmuştur:

Cinnetler mağarası yalnızlıklar kılıfı  
pınarın, onun ağzına bakıyor.  
Bükülmez bir yargı seriyor önünüze.  
Yalnız kırbaç konaksıyor kanıksadığı  
karanlıkta  
ve bir sese, yeşil bir tortuya  
dönüşüyor...  
Kırbaç, duvarlarındaki gölgelere  
vurmak ister, cinnetler mağarasında  
Ve kurmayı düşlediği yine bu yeşil  
alandır, bu’nun geçmişini saklayan  
sağrısıdır.  
Söyler hiç anlamayana da, görmeyene de .  
Ama gizinin şifresini sunar bakana!  
Bir yıkık anının, bir çökmüş anının  
boşluklu cinnet torbasında,  
Bekliyor hep onu unutmaklı olanı,  
duruk sevgisini; kılıfından  
sıyrılmışçasına...<sup>2113</sup>

<sup>2111</sup> M. Mukadder Yakuboğlu, a.g.e., ss. 56- 58.

<sup>2112</sup> Slavoj Žizek, *Yamuk Bakmak*, s. 111.

<sup>2113</sup> Nilgün Marmara, “Pınar Kırbaç”, Nilgün Marmara, *Daktilyo Çekilmiş Şiirler*, s. 55.

Şiirde “cinnetler mağarası”, “yalnızlıklar kılıfı” açık istiareleriyle yalnız insanların cinnet geçirmeye meyilli oldukları ifade edilmiştir. Kişi değer yargıları topluma ters düştüğü için ya yalnızlığı kendi seçmekte ya da toplum tarafından yalnızlığa itilmektedir.

Temelde bütün insanlar için yalnızca bir yaşama şekli mevcuttur ve bu şekil iki boyuta sahiptir: “bulunulan yer” ve “yaşanılan zaman dilimi”. Onu yer ve zaman unsurlarıyla birlikte bir hücre olarak düşünülebiliriz, kişi bu hücrenin içersinde yaşamaya mecburdur. Pek çoğu farkında olmasa bile bütün insanlar için önceden belirlenmiş yaşam çizgileri mevcut olup eğer bu çizgiden sapan biri olursa “korkunç bir evren” içersine düşmekte, hiç kimsenin bulunmadığı yerlerde bulunmaya mecbur kalmaktadır. Günümüzde kapitalizmin yaşam tarzının sebep olduğu korku, kaygı, güvensizlik gibi duygular bireylerin psikelerinin derinliklerine işlemektedir. Böyle bir hâldeki kişi olumsuz duygularını yok etmek için kendisini işine verebilir, çok para kazanmaya çalışabilir. Ne var ki onun yorgunluğu ve nefreti giderek daha da artar, nihayetinde sevme yeteneğini yitirir ve “Cehennemde yaşıyorum” diye çırpınmaya başlar. Onun etrafını canavarlar sarmış gibidir, kişi çareyi kaçmakta bulur ve endişeyle kendisine bir sığınak arar. Elinde olmadan paniğe kapılır. Ölüm korkusu onun bütün benliğini sarmıştır, dolayısıyla da bilinçaltı varoluş için bir tehlike olarak gördüğünden dış dünyayı yok etmek ister. Kişi âdeta merdivenlerden karanlık bir kuyuya yuvarlanmaktadır. Depresyon böyle gelişmektedir. Kişi ölümü ve yaşamı eş anlı olarak hissederek varlığını devam ettirmeye mecbur kalır. Onun biyolojik ve psikolojik yapıları arasındaki denge de altüst olur. “Kapalı bir devre” içersinde yaşamak istemeyen kişiler böyle bir riski göze almalıdır. Bu alanın dışına çıkmak, “özgürlük, işkence ve ölümü iç içe yaşamak” demektir; yâni özgür olmak isteyen ölümü ve kötülükleri de göze almalıdır. Kişi bu aşamada kötü olmak istemeyebilir, bunun üzerine şiddeti kendi içinde yok etmeye çalışır. Şiddeti ötekine uygulayamadığı için kendisine döndürmektedir.<sup>2114</sup>

---

<sup>2114</sup> M. Mukadder Yakuboğlu, a.g.e., ss. 31- 35.

Şiirdeki özne de kırbacı kendisine uygulamakta, kırbaçla kendi psişesini yaralamaktadır. Kırbaç mağaranın ya da kılıfın içinde ses yapıp iz bırakmakta; yani bu şiddet eylemi kişinin iç dünyasında gerçekleşmektedir. Şiir kişinin içinde bir acı ve hınç saklıdır. Kırbacın mağaranın duvarlarındaki gölgelere vurmak istemesi şiir kişinin topluma karşı hınçla dolu olduğunu gösterir. Ama söz konusu özne ötekilere zarar veremez, bunu yapmayı reddeder. Yeşil burada ikili anlamdadır. Kırbacın bıraktığı yeşil tortu; yani küf yeşili acı, zehirli, tiksindiricidir. Kurulması düşlenen mekânın- cennetin- rengi olan yeşil ise huzur verici, ısırapları dindirici, canlandırıcı ve hayranlık uyandırıcıdır. Yalnızlık ölüm gibidir. Kendi mağarasına- iç dünyasına- kapanan şiir kişisi burada dura dura geçmişini unutmuştur; ama aslında o da dirime ve güzel olana özlem duymakta, güzel bir yaşam alanı yaratmak istemektedir. Onun mazoşist bir yönü olduğu gibi entelektüel, yaratıcı bir yönü de vardır.

Entellektüel kimse; şiddetin ortadan kalktığı, bireysel ahlâkın toplumsal ahlâkı etkisizleştirdiği bir dünya kurmayı arzular. “Özgür bireylerin bir arada yaratıcılıklarını gerçekleştirdikleri ütopyik bir dünya” düşler. Bu düş de onu toplumun ötesinde, tinselliğin maddeselliğe hakim olduğu bir mevcudiyet alanına sürükler. Ama onun bir yanı da maddesel alana bağlıdır; yâni entelektüel bu alandaki mevcudiyetini korumaya ve burada kendisine uygulanan şiddete, yapılan haksızlığa, dayatılan ama içselleştirmek istemediği kurallara boyun eğmemeye mecburdur. Aynı anda hem hem bireysel ahlâk- depresyon hem de toplumsal ahlâk- iktidar çizgisinde dans etmektedir. Onunkisi kaotik bir yaşam modelidir. Entelektüel, hayat koşullarını değiştirmek, iyileştirmek yerine bir kâşif gibi hareket eder; mevcut olanlara alternatif yepyeni olabirlikler aramak suretiyle hayatın ötesine kapılar açar. İçgüdülerini baskı altına alarak depresyon vasıtasıyla bireysel ahlâkını oluşturur. Yaşarken “bir şeyler yapma sorumluluğu” duyarak şiddete karşı mücadele eder. Şiddet yaratan alanları terk eder ve şiddetin ortaya çıkmasına mani olacak tedbirler alır. Şiddeti dışa yöneltmek yerine fantezileri içerisinde kendisine bir şiddet alanı inşa eder. Bu şekilde şiddeti kendi içinde tuttuğu için mutlu olur. Üstelik mazoşist hazzın esrikliği içinde bir şey keşfeder: “işkencenin yaratıcı boyutları” . Mazoşist hazzı sanatsal yollarla ifade eder, bu sebeple de “şiddeti öven ama yaşamda şiddetten kaçan” biri diye

tanınır. Eserleri birer şiddet eylemi işlevi görerek alımlayıcılarını yaralayıp paramparça eder ve sonunda onlara başkaldırır.<sup>2115</sup>

Şiirdeki özne de eserleriyle herkese hitap eder; ama eserlerinin gizini herkes çözemez. Çözmek için bakmayı bilmek gerekir. Sisteme sırt çevirip yalnızlığı seçse de aslında o da ötekiler gibi anlaşılma, sevdiği kişi tarafından ilgi, karşılık, kabul görme ihtiyacı duymaktadır. Beni unuttu dediği, kendisini unutulmuş hissettiren ötekiden bir beklenti içerisindedir. Aynı diyalektik *Piyade* şiirinde de söz konusudur:

Piyade ölgün, kum fırtınasında.  
Bitsin demiş, ben çirkinim  
hoşça kal!

Göğsü açelyalarla aklanan alanları  
özler,  
Ayakları vahanın serin sularını.  
Sizi özler, özdeş piyadeleri,  
kurgun yeşil ormanlarda  
saf kucaklaşmaları!

Suçsuz o,  
geçmişi unutma yurdunda,  
Kutsanın demiş bir çölde, ben öyleyim  
İyi olun!

Sayrı şimdi.  
Küçümen kurak doğanın amansızlığında,  
biter demiş, ben çılgınım–  
Özleyin!<sup>2116</sup>

Burada kendisinin çirkin olduğunu söyleyen şiir kişisi Nietzscheci terminolojideki “son insan”ı temsil etmektedir. Nietzsche *Böyle Buyurdu Zerdüşt*’ün *En Çirkin Adam* bölümünde ondan söz etmiştir. Bu korkunç insan kırmızı ve siyah kayaların yükseldiği, dikili bir ağacın bile olmadığı, bir ot bile bitmeyen, kuş seslerinin gelmediği, vahşi hayvanların bile gelmeye cesaret edemediği, yalnızca yaşlı yılanların ölmek için geldiği “ölüm diyarı”nda yaşamaktadır. Esasında bu tuhaf varlık insana da benzememektedir. Konuşurken boğazından “suyun geceleyin, tıkanmış su borularında çıkardığı sese benzeyen bir uğultu ve hırıltı” gelmektedir ki sesine insan

<sup>2115</sup> M. Mukadder Yakuboğlu, a.g.e., ss. 40- 41.

<sup>2116</sup> Nilgün Marmara, “Piyade”, Nilgün Marmara, a.g.e., ss. 83- 84.



sesi demeye bin şahit ister. Tanrı'sını öldürmüştür, bunu hangi gerekçeyle yaptığını Zerdüş'te şöyle izah eder:

(...) O her şeyi gören gözlerle bakıyordu, insanın derinliklerini ve dibini görüyordu, çirkinliği görüyordu. Acıması utanmak bilmiyordu. Benim en kirli köşeme sokulmuştu. Bu gizli şeyleri öğrenmeye çalışan, bu sıkıcı, bu aşırı acıyan ölmeliydi. O her zaman beni görüyordu. Bu tanıktan intikam almak veya ölmek istiyordum.

O kadar çirkindir ki kendisinin içini ve dışını gören tanrısına dayanamamış ve onu öldürmüştür. Kendisinin tanığından böyle intikam almıştır. “En büyük ve en ağır ayaklar” onundur. Öyle ki o yürüdüğü zaman geçtiği yollar bozulur, yıkılır, harap olur. “Büyük, korkunç, çirkin, anlatılmaz şeyler” yönünden çok zengindir.<sup>2117</sup>

*Böyle Buyurdu Zerdüş'te* “En çirkin adam” diye betimlenen bu insanın konumu Nietzscheci etiğin hiyerarşisinin en altında yer almaktadır. Kendisini yenmek, aşmak için çaba harcamaya gerek duymaması bu hiyerarşide onu değersiz kılmaktadır.<sup>2118</sup> Nihilizmin ürettiği bu insan isteyememekte; yâni bir değer yaratamamaktadır. Mutluluğu, maddî olarak rahatlığı ve ıstırapın yokluğunu “hayatın anlamı” diye benimsediği için mükemmelliğe ulaşma yönünde bütün çabaları insanı sıkıntıya sokarak mutsuz eden, zahmet veren işler olarak görmektedir. Vasıfsızlıkta eşitliği yüceleştirmekte, dolayısıyla da insanın en küçük, en basit şeklini göstermektedir.<sup>2119</sup> Kendisini bitkin, yorgun hissetmekte; mecali kalmadığı için değerlendirme, yargılama ve sorumluluklardan kaçınmaktadır<sup>2120</sup>. Kendinden memnuniyetsiz ve kötümser bir hâl içerisinde. Onun pesimizmi nihilizmin tamamlanmamış bir şeklidir: “pasif nihilizm”. Henüz yetkinleşmemiştir.<sup>2121</sup>

Şiirin ilk ünitesinde de piyadenin dinamizmini kaybetmesi, vazgeçiş, dirençsizliği ve bulunduğu çevreyi terk etmesi onun başlangıçta pasif bir nihilizm içinde bulunduğunu göstermektedir. Ancak piyadenin yalnız başına yaptığı çöl

<sup>2117</sup> Friedrich Nietzsche, a.g.e., ss. 245- 248.

<sup>2118</sup> Derda Küçükalp, a.g.t., s. 113.

<sup>2119</sup> Friedrich Nietzsche, *Böyle Buyurdu Zerdüş'te*, trc. Turan Oflazoğlu, İstanbul: Cem Yayınevi, 1999, ss. 33-34'ten naklen: Derda Küçükalp, a.g.t., s. 113.

<sup>2120</sup> Derda Küçükalp, a.g.t., s. 96.

<sup>2121</sup> Friedrich Nietzsche, *The Will to Power*, translated by Kaufmann, Walter and R. J. Hollingdale, New York: Random House, 1967, p. 11'den naklen: Derda Küçükalp, a.g.t., s. 38

yolculuğu onun için bir dönüm noktasıdır; çünkü bu yolculuk başlangıçta bir kaçış olsa bile daha sonra onun içine düştüğü durumdan- “nihilizm hastalığı”ndan<sup>2122</sup>- kurtulması için bir fırsat olmuştur. Anlatıcı başlangıçta sadece sisteme sırt çevirmiştir, sistemi reddedici bir tutum içindedir; ama daha sonra geçmişi tamamen silip kendisine yeni bir dünya kurmayı istemektedir. Artık reddediş kaçış için değil mücadele için, hayır ise evet içindir. Hastalığının sona ermesini ümit etmektedir. Onun nihilizmi “yeni bir biçim”<sup>2123</sup> almıştır, aktif nihilizme dönüşmektedir. Piyade, nihilizmi yavaşlatamayacağını, ona katlanmak zorunda olduğunu fark etmiştir; böylelikle onun direnci artacak ve piyade zayıflık nihilizmini kuvvet nihilizmine dönüştürecek, sonunda kuvvet bakımından en yüksek seviye olan aktif nihilizme<sup>2124</sup> ulaşacaktır. Burada çöl nihilizmin yetkinleşmemiş hâliyken, vahalar ve yeşil ormanlar aktif nihilizme karşılık gelmektedir.

Şiirdeki çöl yolculuğu *Böyle Buyurdu Zerdüşt*'te geçen “ruhun üç değişmesi”ni akla getirmektedir. Buna göre ruh önce deveye, sonra aslana, en sonunda da çocuğa dönüşmektedir. Deve aşamasında ağır yüküyle ıstırap çekerek çölü geçmektedir. Ruhun ikinci değişimi aslan aşamasındaysa özgür olmak ve kendi çölüne egemen olmak ister. “Kutsal bir hayır” ve özgürlük için deve olmak yetmez, bir aslan gibi yırtıcı ve el koyucu olmak gerekir. En sonunda yapılması gerekense aslanı masum bir çocuğa dönüştürmektir. Çocuk aşaması “bir temizlik” , “bir unutmama” , “bir günahsızlık” , “bir yeni başlama” ve “kutsal bir evet” anlamına gelmektedir.<sup>2125</sup> Yani birey çocuk aşamasında aktif nihilizme ulaşmaktadır.

Piyadenin yalnızlığı geçicidir, Zerdüşt'ün inzivaya çekilip tekrar insanlar arasına karışması gibi o da iyileşince topluma geri dönecektir. İhtiyaç duyduğu bitimsiz bir yalnızlık değildir. Şirin sonunda onun “Özleyin!” demesi ise yine öznenin ötekiden ilgi görme, öteki tarafından önemsenme isteğini yansıtmaktadır.

---

<sup>2122</sup> Mark Warren, *Nietzsche and Political Thought*, Cambridge and London: The MIT Press, 1991, p. 45'ten naklen: Derda Küçükcalp, a.g.t., s. 37.

<sup>2123</sup> Derda Küçükcalp, a.g.t., s. 35.

<sup>2124</sup> Hans Küng, *Does God exist?*, Translated by: Edward Quinn , St James's Place, London 1980, p. 391'den naklen: Derda Küçükcalp, a.g.t., ss. 36- 37.

<sup>2125</sup> Friedrich Nietzsche, a.g.e., ss. 23- 24.

*Yitik Kaynak* şiirinde de ötekiyle birlikte mutlu yaşama hayali ve ötekiden beklentiler dile getirilmiştir; ancak bu konu *Piyade*'de toplumsal, *Yitik Kaynak*'ta ise ikili ilişkiler bağlamında ele alınmıştır:

Unutuş bir kaynak olmalı  
Yeni'yi her an'a yaymak için  
Ben sana olmalıyım,  
Bana ben bir kaynak.<sup>2126</sup>

Anlatıcı şiirin ilk ünitesinde uzak bir ihtimal olan mutluluktan söz eder. “Sen” diye hitap ettiği kişiyle geçmişi silerek yeni bir başlangıç yapmak ister. Yeniye sahip olmak için eskileri unutmak gereklidir. Burada “pasif bir unutma” değil Nietzscheci jeneolojinin esas aldığı “geçmişi yaşamın hizmetinde gören ve yaşamı geçmişin zararlı etkilerinden korumayı mümkün kılan aktif bir unutma” söz konusudur. Anlatıcı kendisini hem kendisinin hem de ötekinin mutluluğu için kilit konumda görmektedir. Kendi varlığını sahiplenmiş, sorumluluğunu üstlenmiştir. Fakat Sartre’ın da vurguladığı gibi bir kişinin kendisinden sorumlu olması onun yalnızca kendi bireysel varlığından sorumlu olması anlamına gelmez, kişi diğerlerinden de sorumludur. Şu sebeple ki: “(...) insanın kendisini olmak istediği gibi oluşturmak için girişebileceği her türlü eylem, aynı zamanda olması gerektiğine inandığı türden bir insan tasavvurunu da içinde barındırır.”<sup>2127</sup>

Anlatıcı, başlangıçta iyimser duygular içindedir, âşık olduğu ya da sevdiği kişiyle mutlu bir hayat yaşayacağını ümit etmektedir. “Aşk sevinci” ile dolacaktır. Bu duygu kişinin kendisinin varoluşunu doğrulanmış olarak duyumsamasıdır. Bu ise sevgilinin onu özgür iradesiyle sevmesine bağlıdır. Şöyle ki: “Bizim nesnel özümüz başkasının varoluşunu gerektirir ve karşılık olarak, özümüzü kuran da başkasının özgürlüğüdür.” Kişinin aşkı bir gişim, bir projedir. Bu girişim ya da proje ile kendisini yeniden edinir. Başkasının bir bakış hâlinde ilk defa ortaya çıkışından hareketle kişi “kavranamaz olan başkası- için-” varlığını bir “sahiplenme [possession]” biçiminde duyumsar. Başkası onu sahiplenir ve “başkasının bakışı” onun çıplaklık

<sup>2126</sup> Nilgün Marmara, “Yitik Kaynak”, Nilgün Marmara, a.g.e., s. 94.

<sup>2127</sup> Jean Paul Sartre, “Varoluşçuluk Bir Hümanizmdir”, *Hümanizmin Özü*, trc. Ahmet Aydoğan, İstanbul: İz Yayıncılık, 2002, s. 105’ten naklen: Derda Küçükcalp, a.g.t., s. 29.

hâlindeki bedenine biçim verir, onu doğurup yapılandırır, onu hiçbir zaman göremeyeceği gibi görerek “olduğu gibi” yaratır. Kişinin ne olduğunun gizi başkasının elindedir. Başkası kişiyi öldürerek sahiplenir, söz konusu sahiplenme kişinin ona ait olduğunun bilincidir. Kişi de nesne oluşunu kabul ederek başkasının bu hususta bilinçli olduğunu duyumsar. Başkası “bilinç olma” mahiyetiyle hem kişinin varlığını kişiden çalar hem de kişinin varlığı olan bir varlığı “var” eder. Bu ontolojik yapı şöyle izah edilebilir:

Kişi kendisinin “başkası- için” varlığından sorumludur; fakat temeli olmadığı için söz konusu varlık kendisine ne olursa olsun mesul olduğu “olumsal bir veri” biçiminde görünür ve başkası da onun varlığını “var” olarak temellendirir. Fakat özgür bir aşkınlık içersinde temellendirdiği bu varlıktan mesul değildir. Böylelikle kendisini varlığından mesul olarak keşfeden kişi, olduğu varlığa yönelik hak iddia eder; yâni onu yeniden edinmeye çalışır. Sarte *Varlık ve Hiçlik*'te bu hâli şöyle ifade eder: “Ben varlığımı yeniden edinme projesiyim. Bana benim varlığım olarak, ama uzaktan, Tantalus'un yemeği gibi gösterilen bu varlığa doğru, onu yakalamak ve onu bizatihi kendi özgürlüğümle temellendirmek için elimi uzatmak isterim.” Zira kişinin nesne varlığı dayanılmaz olumsuzluk ve ben'inin de başkasına ait olunması anlamına geldiği gibi aynı zamanda onun yeniden edinmesi ve kendisinin temeli olması için kurması gereken bir şeyin imi gibidir. Fakat bu yalnızca başkasının özgürlüğünü kendisine tabi tutarsa göz önüne getirilebilecek bir şeydir. Böylelikle kişinin kendisini yeniden edindiği bu proje esasında “başkasını yeniden emme projesi” olmakla birlikte başkasının yapısını bozmadan bırakmaya mecburdur. Yâni kişi “başkasının bakan özgürlüğünü” karşısında tutmak için kendisinin “bakılan varlığı” ile bütünüyle özdeşleştirir ve kişiye, kendisinin “nesne varlığı” kendisinden başkasına yönelen biricik olası ilişki olması dolayısıyla, “öteki özgürlüğü” kendisine tabi kılması için yalnızca söz konusu “nesne varlık” yardımıda bulunabilir.

“Kendi-için” en sonunda üçüncü ekstaz mağlubiyetine tepkide bulunmak için “kendinde- varlığının kurucusu” konumunda “başkasının özgürlüğü” ile özdeşleşmeyi arzular. “Kendi- kendine [soi- mème] göre başkası olmak” (“kendi

kendinde bu başkası olma formu altında her zaman somut olarak hedeflenen ideal”) , başkası ile ilişkilerdeki “ilk değer” olur. Bu şu anlama gelmektedir: Kişinin “başkası- için- varlığı” ; hem “başkası olarak kendi” hem de “kendi olarak başkası” olan ve hem “kendi varlığını başkası” hem de “başkasının varlığını (...) kendi” olarak özgür bir biçimde verirken ontolojik delildeki kendiliğinden varlık durumunda bulunan, başka bir ifadeyle Tanrı konumundaki mutlak bir varlığın iminin tasallutundadır. Söz konusu ideal; başkasıyla ilişkilerin olumsal oluşu meselesinin (başkasının kendisini kişiden başkası yaptığı olumsuzlamayla kişinin başkasını kendisinden başkası yaptığı olumsuzlama arasında içsel bir olumsuzluk münasebeti bulunmaması olgusunun) üstesinden gelinmediği sürece gerçekleşemez. Kişinin bedeninin “dünya- içindeki- varlığı”nın bir sonucu olması gibi başkası ile münasebette bulunmasının bir sonucu olan söz konusu olumsallık aşılama bir meseledir. Bu durumda “başkasıyla birlik” fiilî olarak gerçekleştirilemez. Çünkü “kendi- için” ve başkası bir tek aşkınlık içerisinde bulunursa başkasının başkalık vasfı zorunlu olarak yok olur. Böylelikle kişinin kendisini başkasıyla özdeşleştirebilme girişiminde bulunması kişinin başkası olmasını kendisinde olumsuzlamakta ısrarcı olmasına bağlıdır.

Sonunda bu proje çatışmalara da neden olur; çünkü kişi kendisini “başkası için nesne” konumunda hissetmekte ve başkasını bu deneyim vasıtasıyla bu deneyimde tabi tutmaya yönelmekte, bu sırada başkası da onu “dünyanın ortasındaki nesne” diye kavrayıp kişiyi kendisine tabi tutmaya hiçbir şekilde yönelmemektedir. Bundan dolayı – “başkası için varlık” çifte bir “içsel olumsuzlama” ihtiva ettiği için- başkasının kişinin aşkınlığının ötesine geçtiği ve kişiyi “başkası için” var kıldığı içsel “olumsuzlama” (“başkasının özgürlüğü”) üzerine etkide bulunması zorunludur. Yâni mâşuk, âşığı başkaları içinde “bir nesne başkası” olarak kavramakta; yâni onu bir dünya fonu üzerinde idrak etmekte ve aşık kullanmaktadır.

Mâşuk bir bakış olduğu için aşkınlığının ötesine geçme edimlerine son bir sınır belirlemek üzere ve özgürlüğünü kendiliğinden tutsak durumuna düşürsün diye kullanılamaz. Bu durumda âşık onu baştan çıkarmaya mecburdur ve onun aşkı da onun bu girişiminden ayrı tutulamaz. Yâni sevmek “kendi özünde, kendini sevdirmeye”

projesi” demektir. Birbirine âşık kişilerden her biri de diğerinin kendisini sevmesini arzular; fakat sevmenin sevmeyi arzulamak anlamına geldiğinin, böylelikle de diğerinin kendisini sevmesini arzularken esasında diğerinin de onun kendisini sevmesini arzuladığını arzulamaktan başka bir şey yapmadığının farkında değildir. Sartre bu türden ilişkileri “aşk denen değer in ideal imi altında, bilincin düpedüz ‘yansı-yansıtılan’ını andıran belirsiz bir göndergeler sistemi”, “her bir bilincin başkasını kurmak üzere kendi başkalığını koruduğu bir bilinçler kaynaşması” olarak tanımlamıştır. Buna gerekçe olarak ise şunu göstermiştir: “bilinçlerin aşılabilir bir hiçlik tarafından ayrılmış olmaları”. Söz konusu hiçlik bilinçlerden bir tanesinin diğerince içsel olumsuzlanması ve içsel olumsuzlamaların ikisi arasındaki olgusal hiçliktir. Aşk içsel olumsuzlama korunulurken içsel olumsuzlanma meselesinin üstesinden gelinmesi için çelişkili olarak harcanan bir çabadır.

Kişi başkasının kendisini sevmesini talep eder ve projesini gerçekleştirmeye çalışır. Bu uğurda imkânlarının hepsini kullanır. Ne var ki başkası kişiyi sevdiği zaman kendiliğinden aşkıyla kişiyi kökten bir şekilde hayal kırıklığına uğratar. Kişi başkasından başkasının karşısında “salt öznellik” olarak durarak kendi varlığını “ayrıcalıklı nesne” konumunda kurmasını talep eder. Fakat başkası kişiyi sevdiği andan başlayarak kişiyi özne olarak idrak eder ve kişinin özneliği karşısında kendisini nesneliği içinde harap eder. Bundan dolayı kişinin başkası için varlığına dair mesele aşılabilir. Âşıklardan ikisi de kendi yönünden bütünüyle öznellik hâlinde bulunmaktadır ve onları kendilerini kendileri adına var kılma sorumluluğundan kurtaracak bir şey yoktur. Olumsuzluklar aşılabilir ve onlar da olgusalıklarından kurtulamazlar.<sup>2128</sup>

Şiirdeki anlatıcı da projesini gerçekleştirememiştir. Onun girişimi başarısızlığa uğramış, gelecekle ilgili beklentileri boşa çıkmıştır. Anlatıcı aşkın kendisine ve sevgilisine mutluluk getirmediğini fark etmiştir. Artık ikisi de birbirine yabancılaşmıştır. Abdal’ın da belirttiği gibi: “Yaşanacak bir şey kalmamış,

---

<sup>2128</sup> Jean Paul Sartre, *Varlık ve Hiçlik*, trc. Turhan Ilgaz ve Gaye Çankaya Eksen, İstanbul: İthaki Yayınları, 2009, ss. 471- 472, 479, 483- 484.

yaşanmışlıklar kendi kendini tüketmiştir.”<sup>2129</sup> Şiirin ikinci ünitesinden onun aşk ilişkileri hususunda bir hayal kırıklığı yaşadığını anlıyoruz.

Görüyorum geç, kıyım çok yakın!  
Biliyorum artık mut uzaklığını  
Sen yüzümü götürmüyorsun  
Kendi gözüne bile!<sup>2130</sup>

Anlatıcının aşk sevinci yarım kalmıştır. Mutluluk artık ona ve sevgilisine çok uzaktır. İkisinin de kendilerini var etme girişimleri kıyımınla sonuçlanacaktır. Çünkü kişilerin kendileri olma girişimleri ötekilerin ölümlerini beraberinde getirmektedir<sup>2131</sup>. Şiirin son ikinci dizesinde aşk yanılması sona erdiği dile getirilir. Şöyle ki âşıklar birbirlerini öznellik olarak algılar ve yalnızca bu şekilde algılamayı ister. Fakat her ikisinin de her zaman zincirlerinden kurtulma olasılığı vardır. Her ikisi de beklenmedik bir zamanda karşısındakini nesne konumunda temaşa edebilir. Artık büyü bozulmuştur. Onlardan biri diğeri için “aletler arasından bir alet” olmuştur. Bu durumda diğeri kişi kendisine göre “başkası için nesne” olmayı başarmıştır; fakat “kullanılabilir-nesne, durmadan aşılın nesne” olarak. “Aşkın somut gerçekliğini oluşturan aynalar oyunu” birdenbire bitmiştir.<sup>2132</sup> Benzer bir durum Marmara’nın Yabancı isimli şiirinde de vardır. Şiir kişisi “Çözüldü aşkın zarif ilmeği, bulandı aynalar duruluğu. / Çok gizli bir doğru gecenin toyluğunda/ bilmedik çekenin yanlış bir uzaklık/ olduğunu.../ Yabancıların en yakınıydın sen!”<sup>2133</sup> dizelerinde söz konusu yanılısıma ya da oyunun son bulduğunu dile getirir.

Yanılsamanın bozulması ya da oyunun bitmesi başka bir yanılısamaya- “körlük” durumuna- neden olur. *Yitik Kaynak*’ta da sevgilisi anlatıcıya karşı bir “körlük” durumu içindedir; yâni sevgilinin anlatıcıya karşı ilgisi bitmiştir. Anlatıcı “Sen yüzümü götürmüyorsun/ Kendi gözüne bile!” dizelerinde sevgilisinin ilgisizliğinden yakınmaktadır. “Başkasına yönelik ilgisizlik” ya da “başkalarına karşı körlük” olarak adlandırılabilir bu durumda kişi başkasının özgürlüğünü ele

<sup>2129</sup> Göksenin Abdal, a.g.b.p., s. 13.

<sup>2130</sup> Nilgün Marmara, “Yitik Kaynak”, Nilgün Marmara, a.g.e., s. 94.

<sup>2131</sup> Jean Paul Sartre, a.g.e., s. 470.

<sup>2132</sup> Jean Paul Sartre, a.g.e., ss. 484- 485.

<sup>2133</sup> Nilgün Marmara, “Yabancı”, Nilgün Marmara, a.g.e., s. 136.

geçirmeyi arzularken bu özgürlük onun bakışı altında çökmüş ve kişi de birdenbire başkası üzerine etkide bulunabileceğini anlamıştır. Dolayısıyla tam bir hayal kırıklığı içindedir ve yaşadığı hayal kırıklığı onun başkasının özgürlüğünü kendisi için olduğu nesneden yola çıkarak araması ve başkasının vücudunu bütünüyle elde ederek söz konusu özgürlüğü elde edebileceği imtiyazlı davranışlarda bulunması için sonradan yöneleceği girişimlerinin “hareket noktası” olur.

Kişinin girişimlerinin yenilgiyle sonuçlanması tahmin edilir bir durumdur. Fakat buradaki “bakışa bakma” kişinin “başkası- için-varlığı”na verdiği “kökensel” tepki de olabilir. Yâni kişi dünyadaki tezahürü içerisinde kendisini “başkasına bakan” diye seçip özneliğini “başkasının özneliğinin çöküşü” üzerine kurabilir. Bu durumda kişi “başkaları karşısında kendi körlüğü” olur ve onun körlüğü de “başkası- için varlığı” – “bakış olarak başkasının aşkınlığını” – örtülü olarak kavramayı kapsar. Kişinin kavradığı şey; kendisi olarak, aracısız bir şekilde saklamaya kararlaştırdığı şeydir. Kişi bir nevi edimsel bir solipsizm uygular; onun için diğerleri uzaktan tesir etmeye meyilli olan ve belli davranışlar vasıtasıyla kişinin de üzerlerinde tesir edebileceği “büyülü nesnelere”, söz gelimi sokakta dolaşmakta olan formlardır. Kişi onlara hemen hemen hiç dikkat etmez, dünyada bir başınaymışçasına eylemlerde bulunur. Söz gelimi bir yerden geçerken duvarlara değercesine insanlara değer, engellerden kaçınırcasına insanlardan kaçınır. Diğerlerinin “nesne-özgürlüğü” kişi için onlara ilişkin “terslik katsayısı” olmaktan öteye gitmez. Kişi onların kendisine bakması olasılığını bile aklına getirmez, onların kendisi hakkında bildiği şeyleri de önemsemez. Böyle durumlarda söz konusu olan diğerlerinden kişiye geçmeyen ve “maruz kalınan öznellik” veya “nesne-öznellik” ile bünyelerinde lekeler oluşan varlıklarının geçirdiği değişimlerdir. Yâni kişinin diğerleri üzerindeki fiillerinin neticesi olan değişimler kendisinin ne olduğunu değil de onların ne olduklarını ifade etmektedir.

Başkası, kişi için sadece bir işlev durumundadır. Örneğin: “Bilet denetçisi denetleme işlevinden başkaca bir şey değildir; kafedeki garson müşterilere hizmet etme işlevinden başka bir şey değildir.” Eğer kişi söz konusu işlevin mekanizmasını



çalıştıracak anahtarını ve parolasını bilirse bu işlevi kendi çıkarı için yetkinlikle kullanabilir. Kişi “kendi-için- varlığı”nın esası durumundaki “başkasının mutlak özneliğini” , “başkası-için varlığı”nı ve bilhassa “başkası için beden”ini aynı anda yadsır. Bir bakıma sakın ve küstah bir tavır sergiler. Başkasının bedenini ve olanaklarını sabitleştirebileceğini aklına dahi getirmez. Dışarıda olmadığı, kendisini yabancılaşmış hissetmediği için rahattır. Kişinin bu körlüğü kökensel bir şekilde kendisini kandırmasına bağlı olarak uzun bir müddet sürebilir; aralıklı olarak birçok seneye, hatta onun hayatının tamamına yayılabilir.<sup>2134</sup> Şiirde de anlatıcı sevgilisinden o kadar uzaklaşmıştır ki sevgilisi için bilet denetçisi gibi sıradan bir kimse hâline gelmiştir. Bundan böyle sevgilisinin hayatında bir işlev olmaktan öteye gidememektedir. Ama bu durum sadece anlatıcıyı değil sevgilisini de huzursuz edecektir.

Mutluluk anlatıcıya olduğu gibi anlatıcıya karşı kör olan sevgilisine de çok uzaktır. Çünkü körlüğünün şiddeti ne kadar büyük olursa olsun bir kişi bu vaziyetin yetersizliğini sezinler ve bütün kendini kandırmalarda görüldüğü gibi onun dışına çıkmak için bazı gerekçeleri kişiye temin eden de odur. Zira “başkası karşısındaki körlük” kişinin nesneliliğinin her şekilde vuku bulan ele geçirilişini ortadan kaldırır. Bununla beraber başkası bir özgürlük; kişinin nesneliliği ise yabancılaşmış bir benlik olarak orada bulunmakta ve fark edilmeden, temalaştırılmadan fakat kişinin dünyayı ve dünyadaki öz varlığını kavrayışının içinde verili durumdadırlar. Örneğin bir işlev olarak bilet denetçisi kişiyi “bir dışarı-varlığa” yollar, bu “dışarı-varlık” henüz yakalanmamış ya da hiçbir zaman yakalanamayacak olsa bile. Bu ise eksiklik ve huzursuzluk gibi olumsuz duygulara yol açmaktadır. Çünkü kişinin başkasına ilişkin temel projesi hangi tavrı takınırsa takınsın çift yönlüdür.

Kişi hem “başkasının- özgürlüğü-içindeki-dışarı-varlığı”nın etkiye açık bıraktığı tehlikeye karşı korumak hem de benliğini- “bütünlüğü bozulmuş bütünü”- onarmak için “açık döngüyü” kapatır ve sonunda da “kendi- kendi”sinin temeli olmak için başkasını kullanır. Halbuki bir taraftan bakış olarak başkasının ortadan kalkması

---

<sup>2134</sup> Jean Paul Sartre, a.g.e., ss. 489- 490.

kişiyi teyit edilemeyen özneliği içerisine atarak kişinin varlığını anlaşılamayan bir “Kendi-için-kendinde”nin peşinde sürükleyen “o sürekli kovalanan-kovalama” hâline getirir. Kişi başkası bulunmadan özgürlüğün payına düşen korkunç gerekliliğini; yâni olmak hususunda bir seçim yapmadığı ve dünyaya gelmiş olduğu hâlde kendisini oldurma görevini kendisinden başkasına veremeyeceği olgusunu bütünüyle ve tüm çıplaklığıyla anlar. Fakat bir başka açıdan başkasına ilişkin körlük kişiyi “başkasının özgürlüğü” içerisinde “tehlikede olma” endişesinden kurtarıyor görünse dahi her şeye karşın söz konusu özgürlüğü örtülü olarak kavramayı kapsar. Bundan dolayı mutlak ve yegâne bir özgürlük olduğunu düşündüğü anda dahi kişiyi nesnelığın son raddesine yerleştirir; bunun sebebi görüldüğünü bile idrak edemeden ve kendisini bu tecrübeyle “görülen varlık”ına karşı koruyamadan görülür. Kişi, kendisine sahip olan başkasına yönelemeden sahiplenilir. Başkasının bakışını dolaysız bir şekilde tecrübe ederek ve başkasını hissederek savunur, sonuçta kendisine kalan da başkasını nesne hâline getirme imkânıdır. Fakat başkası ona baktığı zaman onun için bir nesneyse bu durumda farkında dahi olmadan tehlikededir.

Körlüğü kişiyi endişelendirir. Çünkü ona karşın onu yabancılaştırma potansiyeli olan, anlaşılamaz ve “serseri bir bakış”a ait bir bilinç ona eşlik eder. Kişinin tedirginliğinin “başkasının özgürlüğünü” ele geçirmek için bir girişime vesile olması zorunludur; fakat bu, kişinin kendisine değen nesne başkasına doğru yönelmesi ve “başkasının özgürlüğüne” erişmek için başkasını bir araç olarak kullanması demektir. Ne var ki kişi “nesne ‘başkası’na” hitap ettiğinden dolayı aşkınlığı hususunda onu sorgulayıp yargılayamamaktadır; üstelik bizzat kendisi de başkasının “nesneleşme düzlemi” dahilinde bulunduğu için kendisine tabi etmek istediği şeyi göz önünde canlandıramamaktadır. Böylelikle kişi düşündüğü bu nesneye karşı çelişkili ve irkiltici bir tavır takınır. Hem istediği şeyi elde edemez hem de arayışı istediği şeye dair bilmenin de silinmesine neden olur. Ümitsizlik içinde başkasının özgürlüğünü aramaya çıkar ve sonunda kendisini anlamını kaybetmiş bir arayışa bağlanmış bulur. Onun bu arayışı tekrar anlamlandırmak için harcadığı bütün çabalar boşa gider, durumu daha da kötüleştirir, şaşkınlığa ve endişeye neden olur. Bu durumu bir rüyayı tekrar hatırlamaya çalıştığımızda çabalarımızın nesnesi olmayan,

tam bir bilginin irkilten, müphem bir izlenimle parmalkalarımızın arasında eriyip gitmesine ya da yanlış bir hatırlamanın kapsamını belirttik kılmak istediğimizde açıklamalarımızın bu kapsamı bir şeffaflık durumunda eritip gitmesine benzetebiliriz.<sup>2135</sup> Şiirdeki sevgili de ne istediğini bilmemektedir. Bu yüzden anlatıcı şiirin son ünitesinde ondan duygularını bilip açığa vurmasını ister:

Gerçek bilinsin, diliyoruz.  
Düz, eğri, çapraz ya da değirmi.  
Güzeldir açığa çıkışı yüreğin,  
Sen bil ki, ben de seveyim!<sup>2136</sup>

*Kirpinin Öcü*'nde ise anlatıcı o kadar ümitsizdir ki artık başkasından hiçbir şey beklememektedir:

Şimdi ölü bir kirpiyim.  
Yüzeyi dikenlerle kaplatan, dışa çekerken döndüren gözümü en derine sen oluyorsun. Bir kez yakmıştın beni, bir kumsalın ürkünç gecesinde. Eziyetçi tanıklığım, tutuşan dikenlerimin çılgınlığını gömmüştü küle. Kısık gözkapakların yeterince örtmüyordu parlıtısını gözlerinin, az aralığında hazzını izliyordum yanadurarak. Duymuyordun denize ulaşmaya yalvardığımı tinimin, öte kıyılara, tuttuğun ve yok ettiğin oluyordu, sen oluyordun. Sonsuz tiksintin her yalımın canavarlığına güç ekliyordu; benim yanarak özgürleşecek sınırlarıma ise meleksilik. Önceleri, senin çektiğinle, acılarımı yendiğime inanmıştım. Ah! sonra, yanılığın anlaşılmasıyla, özkıyım dilendi bir şenlik yerine. Teslim oldum yalnızca göğün ve suyun her zaman varolacağını bilmeye. İşkencen tüketilen otlarla, çam pürçükleriyle artarak muştuluyordu yaklaşan özgürlüğü. Arzuyla sunuyordum o zaman, ateşten başka hiçbir şeyin ulaşamadığı derimi. Zorba bir tansıktı bu; nasıl da açığa çıkışı karsıtlığın! Açgözlü dokunmayı yakarak silmeyi seçiyordum, sense onu hep baştan yazmayı. Sevgilerin yetişemeyeceği gerçeği serinletiyordu yanan bedenimi, seninse yanına varamadığın acın katlanıyordu, bahşedemediğin zevkine koşut.

Zaman tavuğun boynunun her devimiyle uçuşturduğu anlar, denize kaydı senin yönetken ellerinden ve benim sıfır dokumdan. Eril- dişil suyun kardeşi olduğuma diretirken ben, tenin adsız olduğuna; hiçliği kusan uzaklıklar yazgımdı ve öğretiler hoşnutluğu, yaşamdan sıyrılacak gizleri. Büzüldükçe içkinlik kabuğumda, aşırıyordum kötücül yakınlıkların niyetlerini, dolaylı elde edişleri, süreye yayılmış saklı yol izlemeleri sayrı tarihine tutsak hınzır önerilerini.

Ölü bir kirpi oluyordum, dikenleri yıldızlar ve yalnızlıkla kıvrılan. Soyumun küskünlüğünü hazırlıyordum, bir kez daha oralarda gezinmeyecek olan kardeşlerimin iyicil adımlarını, daha şimdiden saptırıyordum. Sen de ölüyordun ön bilisinde ağlatıyla giyinecek sonuçları.

Şimdi ölü bir kirpiyim.  
Sen ölü bir insan.<sup>2137</sup>

<sup>2135</sup> Jean Paul Sartre, a.g.e., ss. 490- 491.

<sup>2136</sup> Nilgün Marmara, "Yitik Kaynak", Nilgün Marmara, a.g.e., s. 94.

Kirpi hem Klasik Türk şiirinde hem de Modern Türk şiirinde az rastlanılan bir simgedir<sup>2138</sup>. Eskiden İrlandalılar cadıların inek sütünü emmek için kirpi kılığına girdiğine inanırdı. Kirpi Amerika yerlilerinde ise kendini koruma sembolüdür.<sup>2139</sup> Şiirde de kirpi bir kadını temsil etmektedir, onun ölü olmasıyla kastedilen ise korunmasızlığı, etkisizliğidir. Kirpi yanan dikenlerinin feryatlarının küllerine gömüldüğünü dile getiriyor. Burada karşı cinsi tarafından ezilen bir kadın söz konusudur. Kadın kendisine yapılanlara karşı sesini çıkaramamakta, kendisini ifade edememektedir. Burada onun “dile sahip olamayan” olmasına, dilin dışında kalmasına dikkat çekilir. Annesiyle kendisini bir bütün zannedip kendisini annesinin eksik fallusu gibi gören çocuğun “babanın adının alanına” geçmesiyle bütünlük duygusunu kaybetmesi, babanın çocuğu onun ilk arzu nesnesi annesinden ayırarak iğdiş etmesi süreci iki cins için de sancılıdır; yine de erkek çocuk “Baba Yasası”na uyum sağlayabilir. Kız çocuğu ise imgesel ve simgesel dönemler arasında sıkışıp kalır, imgesel dönemi “anatomik farklılığın bir yazgısı olarak” içinde taşır ve dile sahip olamaz, dilin dışında kalır. Dile sahip olamadığı, dilin dışında kaldığı için de kendisini ifade edemez.<sup>2140</sup>

Şiirde “sen” diye hitap edilen erkek gözkapaklarının kısık oluşuyla betimlenmiştir; çünkü *Yitik Kaynak*’ta da olduğu gibi kadını yeterince görmemekte, anlamamakta ve kadına karşı duygularını belli etmek istememektedir. Kirpi denize ulaşmak; yâni kadın kendisini gerçekleştirmek istiyor. Erkek ise onun denize ulaşmayı arzulayan tininin yalvarışarını duymuyor; yâni kadının kendisini var etme, özgürleştirime isteğini anlamıyor. Kadın yanarak özgürleşiyor; yâni bedeli çok acı da olsa tutkularını yaşatarak kendisini var ediyor. Bu tutkular cinsellik ile ilgili olduğu gibi hayatın öteki alanlarıyla da ilgili olabilir; yâni sadece cinsellik düşünülmemelidir. Erkek ise kadının kendisini var edip özgürleşmesine bitmek

---

<sup>2137</sup>Nilgün Marmara, “Kirpinin Öcü”, Nilgün Marmara, *Metinler*, ss. 18-19.

<sup>2138</sup>Hasan Aktaş, *Çağdaş Türk Şiirinde Hayvanlar Âlemi*, s. 147.

<sup>2139</sup>“Sembolizmde Hayvanlar ve Anlamları”, <http://www.definesohbeti.com/archive/index.php/t-2939.html> [06.08.2014].

<sup>2140</sup>Didem Atayurt, *‘Dişil Dil’ Bir Örneklem Olarak 1990’larda Türk Edebiyatında Kadın Şairler*, (yüksek lisans tezi), İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, 2009, ss. 10-11, <http://academia.edu.tr> [02.10.2014].

tükenmek bilmeyen bir tiksinti duymakta ve bu tiksintisini şiddete dönüştürmektedir. Onun tiksintisi kirpiyi yakan ateşin daha da canavarlaşmasına neden olmuştur; yâni erkeğin kadına uyguladığı psikolojik veya fiziksel- ikisi de düşünülebilir- şiddet gittikçe daha da büyümektedir. Kadın ise kendisine edilen bütün bu eziyetlere rağmen yine de bir melek gibi şefkatli ve anlayışlıdır. Kirpinin sen olması, kadının erkekle empati kurmasıdır.

Şefkatlilik, ötekini kabul ve anlama vb. kadın cinsiyetine özgü, doğuştan gelen özellikler midir yoksa toplum mu kadınlara bu özelliği yüklemektedir, bu konu tartışmalıdır<sup>2141</sup>. Aslında her ikisi de olabilir. Doğayı gözlemlediğimizde korunmasız bir canlıya bedeninde hayat verip onu dünyaya getirmenin ve sonra ona bakmanın, emek vermenin dişilere özgü olduğunu görürüz. Dolayısıyla kadınların psikolojik özellikleri duygusallık yönünden erkeklerden farklı olacaktır. Öte yandan toplum da kadından meleksiliği bekler. Ataerkil ve kapitalist bir sistemde çoğunlukla erkek ağır bir işte çalışmakta, iş yerinde ezilmekte, sıkıntılar çekmektedir. Kadın ise dış dünyadan uzaktır, evde kocası ve çocukları için mutlu ve huzurlu bir ortam hazırlamaya çalışır. Eşi evin geçimini sağladığı için onun strese girip öfkeli davranışlar sergilemesini mazur görür; çünkü çalışmak kolay bir şey değildir. Kadın onu anlayışla karşılamalı ve onun verdiği eziyetlere karşı sabırlı olmalıdır.

Aslında kadın da ağır bir işte çalışsa bir şey fark etmez. Kadının strese girmeye hiçbir zaman hakkı yoktur. Erkeğin bunalımı, gerginliği hoş görülebilir; ama kadınınki asla hoş görülemez. Kadın her zaman kocasına destek olmalıdır. Gücünü, sabrını, aklını tabii olduğu erkek için kullanıp kendisini ikinci planda tutmalıdır. “Bir kadın kocasını rezil de eder vezir de.” Türk atasözü ya da “Her başarılı erkeğin

---

<sup>2141</sup>“ ‘Kendinde’ dişilik nedir?’ meselesi Riviere’den bu yana tartışılmıştır. Wright; Kristeva’dan Irigaray’a değin bu soruya verilen bütün cevapların “erkek klişeleri” olarak değerlendirilip önemsenmeyebileceğine dikkat çeker . Bağlılık, mahremiyet vb. değerler feminist; özerklik, rekabetçilik gibi değerler ise erkek değerleri olarak nitelendirilmiş ve iki değer grubu birbirine karşıt olarak konumlandırılmıştır. Mesele dişil diye nitelendirilen erdemlerin otantik ve kendine özgü mü yoksa patriarkal tarafından dayatılmış mı olduklarıdır.

Zizek bu soruyu “Aynı anda ikisi de.” diye cevaplamıştır. Zizek’e göre bu hususla ilgili bütün olumlu saptamalar ve kadını bir”*kendinde varlık*”, öz diye tanımlamaya yönelik bütün girişimler bizi “onun ne yaptığı” ve “öteki için ne olduğu” sorularına döndürmektedir. Zizek, bunun sebebini şöyle açıklamıştır: “kadının özelliği gerçek bir maske olduğundan, bütün niteliklerini yapay bir biçimde ‘giymiş’ olduğundan, o erkekten daha ötede bir öznedir.” Bkz. Elisabeth Wright, a.g.e., ss. 40-41.

arkasında bir kadın vardır.” piyasa deyişi bu olguyu yansıtır. Söz gelimi ataerkil toplum bir kadının akademik kariyer yapan kocasını desteklemesini takdir eder; ama erkeğin kadını bunun için yüreklendirmesi, ona yardımcı olmaya çalışmasını istemez. İkinci durumda hem kadın hem de erkek psikolojik baskıya tabi tutulur. Toplum özellikle kadını bu hayalini gerçekleştirmek istediği için suçlu hissettirir.

Şiirde kiripinin başlangıçta sen dediği kişinin çektiği sıkıntılarla acılarını yendiğine inanması Hristiyan inancında “Yüce İsa”nın bütün insanlığın günahlarının kefareti için onların yerine çileler çekmesini akla getirmektedir. Yâni içerideki kadın dışarıda sıkıntılar çeken erkeği kutsallaştırıyor. Onun uğruna bütün sıkıntıları göze alan bu güçlü ve mücadeleci adam onu acılarından kurtaracak diye bir beklenti içerisinde; ne var ki bir süre sonra yanıldığını fark eder. Aslında içeridekinin acısı dışarıdakinden çok daha fazladır<sup>2142</sup>. *Martının Altındaki Kilim* şiirindeki martı bu yüzden içeri girince sarsılıp düşer:

Puslu bir atlasta ülkeler  
küf kokan evlerdir artık,  
yaralı martıların kanıyla sıvalı.

Dönüyor biri ağır aksak,  
yanlışlıkla girdiği evde,  
kanatlarında taşıdığı dünyanın  
cesedini içeride olanla karşılaştırıyor.

Dışarda sokak çocuklarının  
kırmızı ve yeşil oyunları, sınırsız  
özgürlük tanınan zavallı doku!

Acılı martı bedeni düştü.<sup>2143</sup>

Martı-dışarıda bırakılan- dışarıda onca şey başına gelmesine rağmen yıkılmamıştır; ne var ki içeride olanları- içeriye zorla kapatılanları- görünce onun direnci kırılmıştır. Evdeki bayat kan kokusuna- boşluğun ve yalnızlığın sayrılığınadayanamamıştır. Evin küf kokması artık canlılığını kaybettiğini; burada yaşama sevincinin yittiğini göstermektedir. *Kiripinin Öcü*'ndeki kadın da böyle bir ruh hâli içindedir, güneşten uzak kalan solgun bir süs bitkisi gibidir. Onun bir şenlik yerine

<sup>2142</sup> Virginia Woolf, a.g.e., s. 28.

<sup>2143</sup> Nilgün Marmara, “Martı”, Nilgün Marmara, *Daktiloya Çekilmiş Şiirler*, s. 118.

özkıyımı ister hâle gelmesi yaşama sevincini yitirdiğini göstermektedir. Hayal kırıklığı onu melankoliye düşürmüştür. Her şeyden vazgeçmiş, artık çevresindekilerden de bir şeyler beklememektedir. Sadece gökyüzünün ve suyun her zaman var olacağını bilmeye; yâni kaderine teslim olmuştur.

Şiirin ilk ünitesinin son cümlelerindeyse erkek ve kadının birbirlerine duydukları cinsel arzu ön plandadır:

(...) İşkencen tüketilen otlarla, çam pürçükleriyle artarak muştuluyordu yaklaşan özgürlüğü. Arzuyla sunuyordum o zaman, ateşten başka hiçbir şeyin ulaşamadığı derimi. Zorba bir tansıktı bu; nasıl da da açığa çıkışı karsıtlığın! Açgözlü dokunmayı yakarak silmeyi seçiyordum, sense onu hep baştan yazmayı. Sevgilerin yetişemeyeceği gerçeği serinletiyordu yanan bedenimi, seninse yanına varamadığın acın katlanıyordu, başedemediğin zevkine koşut!<sup>2144</sup>

Burada ot tüketilmesi esrar içerek kendinden geçmeyi, çam pürçeklerinin tüketilmesiyle yangının büyümesini çağrıştırmaktadır. Yangının büyümesiyle ve tüketilen otlarla kirpinin bilinci bulanmış, başı dönmüş; yâni olgusallığın istilasıyla kadın kendisini arzuya bırakıp kendinden geçmiştir. Böyle bir durumda kişi olgusallıktan daha fazla kaçamayıp edilginlikle arzuya boyun eğmektedir. Artık “başka şey düşünmek” imkânsızdır. Bilinç ağırlaşır solgunlaşmaya başlar ve uykuya benzer bir bitkinliğe doğru giden bir değişim geçirir. Kişinin gözleri sabitleşmiş, yarı kapalı bir hâdedir, adeta uyuyordur. Davranışlarında “ağır ve hamurumsu bir yumuşaklık” gözlenir. Bilinç arzu içerisinde olgusallığını farklı bir düzlemde var kılmak ister. Farklı bir olumsuzluğun- diğerinin bedeninin- “arzu edilir” olduğunu kavrar ve kendisine ait olan olumsuzluğa dahil etmeye çalışır. Bu sırada diğerinin bedeni açığa çıkarken kişinin kendi bedeni de açınlanır. Kişi derisini, kaslarını, nefesini kıpırtısız, yaşayan bir yüzey olarak duyumsar, bunlar onun yalnızca “dünya üzerindeki eyleminin esnek ve gizli aracı” değildir, kişi aynı zamanda bunları dünyaya bağlanmasına ve bağlanırken de tehlikeye düşmesine neden olan bir tutku olarak duyumsar.

Kişi “kendi bedeninin baş dönmesi” ile karşı karşıyadır ve bu baş dönmesi de onun kendi bedenini var kılma tarzıdır. “Konuşlandırıcı olmayan bilinç” kendisini

---

<sup>2144</sup> Nilgün Marmara, “Kirpinin Öcü”, Nilgün Marmara, *Metinler*, ss. 18- 19.

bedene bırakmakta; “yalnızca beden olmak” istemektedir. Bu durumda beden sadece “kendi-içinin kendi mümkün olanlarına doğru kaçtığı olumsuzluk” olarak düşünülmemelidir, buna ek olarak “kendi içinin en dolaysız mümkün olanı” olmuştur. Cinsel arzu başkasının bedenini arzulamaktan ibaret değildir, edimsel bir beraberlik durumundayken bedene gömülmenin “konuşlandırıcı olmayan” bir şekilde deneyimlenmesidir. Bu projenin son aşaması bedene boyun eğişin son aşaması olarak kendinden geçmedir. Başkasının bedenine duyulan açlık “kendi- içinin kendi bedeni karşısındaki baş dönmesi” hâlinde deneyimlenir. Kişi kendisini beden kılar, ten olarak hisseder. Kendi tenini kendisi için hayata geçirdiği kadar “başkası için onu tende hayata geçiren ten” hâline getirir. Başkasının da kendisini ten olarak hissetmesini sağlar ve başkasının teni vasıyasıyla başkasına kendi tenini tattırır. Böylece başkasının bedenini sahiplenmeye çalışır; fakat bu bedeni kendisi de sahiplenilmiş olduğu kadar; yâni başkasının bilinci bu bedenle özdeşleştiği kadar sahiplenmeye çalışır. Ne var ki onun bütün bu çabaları yenilgiye mahkûmdur. Çünkü arzuyu tamamlayan zevk, onu tamamladığı gibi bitirir de; bu yüzden zevki “arzunun ölümü ve yenilgisi” olarak da tanımlayabiliriz. Üstelik zevk arzuya engel de olur, bunun sebebi zevkle birlikte nesnesi zevklenmeye dönüşen, zevke yönelik, düşünömsel bir bilincin tezahürünün motive edilmesidir. Bu ise olumsuzluk alanının dışına çıkılmasına yol açar.

Bilinç kendisini cisimleştirmeye (beden kılmaya, tene dönüştürmeye, ete kemiğe bürümeye) çalışırken diğerinin cisimleşmesini unutmakta ve kendi cisimleşmesine onu son ereği hâline getirecek raddede odaklanır. Şu hâlde okşama eyleminden alınan zevk yerini okşanmadan alınan zevke bırakır; “kendi-için” , bulantı aşamasına ulaşınca değin bedeninin kendinde açıldığını hissetmeyi ister. Bu sırada temas kopukluğu yaşanır ve arzu hedefini denk getiremez. Bu durumda kişi ya sadizme ya da mazoşizme yönelir. Sadizm ve mazoşizm arzunun maruz kaldığı iki engeldir, arzu tutarsızca bu iki engel arasında sürekli olarak gidip gelir. Cinselliğin



sado-mazoşist diye nitelendirilmesinin sebebi budur.<sup>2145</sup> Şiirde de erkek sadist, kadın ise mazoşist eğilimdedir.

Sadizmi üç kelimeyle ifade edecek olursak bunlar “tutku, kuruluk ve debelenme” olur. Sadizm bir debelenmedir; çünkü neye bağlandığını kavramadan kendisini bağlanan gibi anlayan, “kendi- kendine vaat ettiği hedef” ile ilgili ne açık bir şuuru ne de bağlantısına yüklediği değerle ilgili kesin bir anısı olan; buna karşın bağlantısında ısrarcı olan “kendi-için” durumudur. Kuruluktur; çünkü arzunun bulanıklıktan kurtulmasıyla meydana çıkar. Şöyle ki: Sadist kimse bedenini hem “sentetik bütünlük” hem de “eylem merkezi” diye yine kavramış ve olgusallığının sürekli kaçışı içerisinde yine bulunmuştur. Diğerinin karşısında kendisini “salt aşkınlık” diye idrak etmekte, bulanıklığın aşağılayıcı bir durum olduğunu düşünmekte ve bu durumu “kendisi için bir dehşet” olarak görmektedir. Bunun sebebi yalnızca söz konusu bulanıklığı kendi içerisinde ortaya koyamaması olabilir. Sadizm bir tutkudur da çünkü debelenme ve kuruluk tutkudan ayrı düşünülemez. Serinkanlılıkla debelenen sadist kimse aynı zamanda tutkuludur da. Onun amacı arzulayan kimsede de olduğu gibi diğerini sadece “nesne- başkası” diye değil “salt aşkınlık” diye de kavrayıp tutsak etmektir. Fakat sadizmde cisimleşen diğerini “aletsel bir şekilde” sahiplenmek esastır.

Cisimleşmiş durumdaki “kendi için” diğerinin cisimleşmesini kendisine mal etmek için kendi cisimleşmesini aşmaktadır. Sadizm bir yandan cisimleşmeyi reddetme ve her çeşit olgusallıktan kaçınma bir yandan da diğerinin olgusallığını ele geçirmek üzere çaba harcamadır. Fakat kişi diğerinin cisimleşmesini kendi kendisinininkiyle ortaya koyamadığı ve bunu da istemediği için diğerine “araç-nesne”/ “kullanılabilir nesne” muamelesi yapmakta; yâni cisimleşen bir mevcudiyet ortaya koymak için diğerinin bedenini bir alet olarak kullanmaktadır. Sadizm kısaca “şiddet aracılığıyla başkasında cisimleşme çabası” olarak tanımlanabilir. Zor kullanarak gerçekleştirilen bu cisimleşme diğerini kendine mal edip kullanmayı gerektirir.

---

<sup>2145</sup> Jean Paul Sartre, a.g.e., ss. 498- 499, 501, 505, 508-510.

Sadist, arzulayan kimse gibi, diğeriğini kendisini saklayan edimlerinden soymaya çalışır. Teni eylem içerisindeyken keşfetmeyi ister. Fakat “kendi-için” arzuda ten olmasını diğeriğine açıklamak için kendi teni içerisinde kaybolurken sadizmde hem kendi tenini reddetmekte hem de onu zor kullanarak başkasına açıklamaya çalışmaktadır. Sadist dolaysız bir sahiplenmeyi hedefler; ama sadece diğeriğinin teni aracılığıyla değil, bu tenle doğrudan irtibat hâlinde, “kendi cisimleşmesi” aracılığıyla da zevklendiği için kararsız davranır. Cinsel ilişkilerin karşılıklı gerçekleşmesini istemez, tenle tutsak edilmiş bir özgürlük karşısında özgür ve bu özgürlüğü sahiplenilen bir güç olmaktan zevk duyar. Bundan dolayı teni diğeriğinin bilincinde farklı bir şekilde var etmek ister: “(...)başkasına bir alet muamelesi yaparak onun bu tene mevcut olmasını ister, onu teni aracılığıyla mevcut kılar.”

Sonuç olarak acıda bilinç olgusallığın istilasına uğramakta ve olgusallıkla büyülenmektedir. Dolayısıyla acı vasıtasıyla hakikaten bir cisimleşme meydana gelmektedir. Ancak acı bununla beraber bazı aletlerle sağlanmaktadır. “Kendi-için”, başından beri diğeriğinin özgürlüğünü “aletsel yol” ile ele geçirmenin; yâni kışkırtan, avuçlarıyla kavrayan vb. kimse olmayı bırakmadan söz konusu özgürlüğü ten olarak biçimlendirmenin yanılmasıyla karar kılar. Onun debelenerek aradığı, elleriyle yoğurup yumruklarıyla ezmek istediği şey diğeriğinin özgürlüğüdür, bu özgürlük de tende bulunmaktadır, tenin kendisidir. Âşığın diğeriğinin özgürlüğünü yok etmeyi değil de diğeriğini “özgürlük olarak” tutsak etmeyi istemesi gibi sadist de işkence ederek diğeriğinin özgürlüğünü yok etmeyi hedeflemiyordur. Onun talep ettiği şey diğeriğinin özgürlüğünün işkenceye maruz kalan tenle özdeşleşmesidir.

Kurban ne kadar direnirse sadist eyleminden o kadar zevk alır. Sakin, serinkanlı ve sabırlıdır, acele etmez. Bu süreçte “tenin açılıp saçılışına karşı mücadele eden ve sonunda tenin kendisini istila etmesini özgürce seçen bir özgürlük” ile yüz yüze gelir. İsteddiği sonuca diğeriğinin bu sonucu inkâr ettiği anda erişir. Kurban artık istediği pozisyonda değil, celladının ona verdiği pozisyondadır, bedeni de nefes nefese kalmış ve tanınmaz hâldedir. En sonunda bir özgürlük inkâr vasıtasıyla bu bedenle özdeşleşmeyi seçer ve beden “kırılan ve tutsaklaştırılan özgürlüğün bizatihi

imgesi” hâline gelir.<sup>2146</sup> Şiirdeki erkeğin kadına işkence etmesinin sebebi de kadının yanan teninde açığa çıkan özgürlüğü kendisine mal etmektir. Ne var ki onun bu girişimi sonuçsuz kalacaktır. Çünkü sadizm de kör ilgisizlikle arzu gibi “kendi yenilgisinin ilkesini” ihtiva etmektedir.

Sadizmde beden ten olarak ele geçirilmesiyle araç olarak kullanılması arasında tutarsızlık vardır. Kişi teni bir araç hâline getirirse ten de onu öbür araçlara ve potansiyelgüçlülüklerle; sözün kısası bir geleceğe ulaştırmaktadır. Kişinin kendi çevresinde yarattığı durum vasıtasıyla tenin “orada olması” kısmî olarak teyit edilir. Bu durum çivilerin ve bu çivilerle duvara çakılacak hasırın varlıklarının çekicinin varlığına bir kanıt olmasına benzer. Aynı zamanda da ten “kullanılmaz olgusalılık” durumundan “kullanılabilir- şey” durumuna geçer. Kişinin oluşturmaya çalıştığı “‘araç-ten’ bileşimi” parçalanır. Bu parçalanma tenin teni ifşa etmesi derecesinde saklanabilir. Zira kişi böylelikle hedefi içkin bir alet meydana getirir. Fakat cisimleşmesini tamamlayıp sarsak bir bedenle yüz yüze geldiğinde bu teni nasıl kullanacağını bilemez.

Mutlak olumsuzluğu ortaya çıkarılmış bu tene hiçbir amaç atfedilememektedir. Ten, “bir hiç uğruna” orada bulunmaktadır. Bu mânâda kişi ona “ten olan” olarak sahip olamaz; “tenselliği” çabucak elinden kaçırdığı için ten ve “ten olarak bileşik bir aletsellik sistemi” arasında bir bütünlük oluşturamaz. Onunla yüz yüze gelince sadece afallayıp “temaşacı bir şaşkınlık” hâlinde bulunabilir veya hiç olmazsa tenin bütün tenselliğinde tende keşfedildiği yere tekrar yerleşmek üzere bu defa kendisini cisimleştirip bulanıklığın sarmasına izin verir. Böylelikle sadizm hedefine varacağı anda yerini arzuya bırakır.

Sadizmin “arzunun yenilgisi” olması gibi arzu da “sadizmin yenilgisi” olur. Söz konusu döngüden ancak tatmin ve “sözümüne ‘fizik sahiplenme’ ” vasıtasıyla sıyrılabilir. Hakikaten “fizik sahiplenme” durumunda sadizmle arzunun yeni bir bileşimi verili bulunmaktadır: “(...) cinsel organın kabarması cisimleşmeyi gösterir, ‘...nin içine girme’ ya da ‘içine girilmiş’ olma olgusu sadistçe ya da mazoşistçe

---

<sup>2146</sup> Jean Paul Sartre, a.g.e., ss. 510- 511, 514- 516.

kendine mal etme girişimini sembolik olarak gerçekleştirir.” Fakat zevk döngüden sıyrılmaya imkân vermekteyse bunun sebebi arzuyla sadist tutkuyu tatmin etmeksizin öldürmesidir. Aynı anda ama farklı bir düzlemde sadizm bir yenilgi daha kapsamaktadır. Şöyle ki sadist kimse kurbanın aşkın özgürlüğünü kendisine mal etmek ister. Ama söz konusu özgürlük prensip olarak erimdiği bir özellik göstermektedir. Nitekim sadist kimse diğerine bir araç muamelesi yaptığı sırada ne kadar debelenirse özgürlük de ondan o kadar uzaklaşır. Sadist yalnızca “nesne-başkasının nesnel iyeliği olan özgürlük” ; başka bir ifadeyle “ölü imkânlarıyla birlikte dünyanın ortasındaki özgürlük” üzerine etkide bulunabilir. Fakat sadistin hedefi “başkası-için varlığını” tekrar elde etmek olduğu için prensip olarak ondan mahrum kalır. Şu sebeple ki: “(...) uğraştığı tek başkası, üzerinde debelenen sadist hakkında ‘kafasının içindeki imgelerden’ başkaca bir şeye sahip olmayan dünya üzerindeki başkasıdır.”

Sadist kimse kurbanı ona baktığı; yâni mevcudiyetinin diğerinin özgürlüğü içerisindeki “mutlak yabancılaşmasını” algıladığı zaman hatasını fark eder. “ ‘Dışarı-varlık’ ”ını tekrar elde edememekle kalmadığını, buna ek olarak hem onu tekrar elde etmeye çalıştığı etkinliğin kendisi de “ölü imkânlar” kfilesiyle beraber “habitus” ve nitelik olarak “sadizm” durumunda ötesine geçilip sabitleştğini hem de bu dönüşümün tutsak etmek istediği diğeri için ve diğeri tarafından gerçekleştirildiğini anlar. Diğerini güç karşısında boyun eğmeye ve alçalmaya zorlayarak dahi onun özgürlüğü üzerinde etki edemeyeceğini görür. Zira tam da diğerininin “mutlak özgürlüğü” vasıtasıyla ve söz konusu özgürlüktedir ki sadistle onun işkence aletlerinin ve kendini aşağılatıp yadsımak için binbir mazeretin olduğu bir dünya mevcut olur. Sonunda diğerinin bakışı sadistin dünyasında infilak eder, böylelikle de sadizmin anlamı ve amacı yerle bir olur ve sadist de tutsak etmeye çalıştığı şeyin “oradaki bu özgürlük olduğunu” , dolayısıyla da “çabalarının beyhudeliğini” anlar. Yeniden “bakan varlık” olmaktan çıkarak “bakılan varlık” hâline gelir. Bu döngüden sıyrılmayı başaramaz.<sup>2147</sup> Şiirde erkeğin açgözlü dokunmayı tekrar tekrar baştan

---

<sup>2147</sup> Jean Paul Sartre, a.g.e., ss. 516- 518.

yazması erkeğin bu döngü içerisinde olduğunu, onun bu döngüden kurtulamadığını göstermektedir.

Sadizmde en sonunda zafer kurbanın olur. Wiiliam Faulkner'ın *Ağustos Işığı* isimli öyküsündeki sonu buna örnek olarak gösterebiliriz. Bu öykü kurbanın bakışının cellatlarının üzerinde ne denli büyük bir güce sahip olduğunu ortaya koymaktadır. Öyküde “İyi” insanların üzerine üşüşüp hadım ettiği “Zenci” Christmas'ın can çekişmesi şöyle betimlenir:

“Ama yerde yatan adam kımıldamamıştı! Bilgi dışında her şeyden boşalmış gözleri açık olarak, orada uzanıyordu. Bir şey, bir gölge, ağzını çevreliyordu. Uzunca bir süre onlara dingin, erişilemez, tahammül edilmez gözlerle baktı. Sonra yüzü, bedeni, sanki çöküyormuş, toparlanıyormuş gibi göründü ve kapkara kanın yoğun dalgası aniden , baldırlarının ve böğrünün çevresindeki parçalanmış giysilerden sönen bir soluk gibi fişkırdı... ve adam, bu kara infilakla yükselecek ve sonsuza kadar onların belleklerinde dalgalanacak gibi göründü. Geçmiş felaketleri ve yeni umutları temaşa edecekleri yöreler hangileri olursa olsun (dingin vadiler, ihtiyarlığın dingin ve güven verici ırmakları, çocukların parlak yüzleri) bunu asla unutmayacaklar. Düşçü, sakın, tutarlı, asla solmaksızın, asla tehditkâr bir şey sunmaksızın, ama kendi-kendisinde saf, kendi kendisinde utkulu olarak, her zaman orada olacak. Kentte sirenin çılgılığı duvarlar tarafından hafifçe kısılmış olarak yeniden inanılmaz kreşendosuna doğru yükseliyor, iştimin sınırları ötesinde kayboluyor.”<sup>2148</sup>

*Ağustos Işığı*'nda “iyi” insanların can çekişen “Zenci” Christmas'a yenilmesi gibi *Kirpinin Öcü*'nde erkek işkence ederek canını yaktığı kadına yenilmiştir. Kadın erkeğin ona verdiği acıya karşılık erkeğe tenini- yanan derisini- arzuyla sunmaktadır. Bu onun mazoşist eğilimde olduğunu göstermektedir. Mazoşizm kişinin nesnelığı vasıtasıyla “başkasını büyülemeyi” hedeflediği bir girişim değil; ama “başkası-için-nesnelığı” vasıtasıyla “kendi- kendi”sini büyüleme; yâni kendisini bir nesne olarak meydana getirtme girişimidir. Kişi bu girişimini başkası vasıtasıyla gerçekleştirmeye çalışırken başkasının bakışında temsil ettiği kendinde karşısında öznelığını bir hiç diye “konuşlandırıcı-olmayan” açıdan kavrar. Mazoşizm bir nevi baş dönmesi olarak belirir. Kişi bu baş dönmesini “başkasının öznelığının derinliği dolayısıyla” yaşar. Kendisini “nesne-beni” vasıtasıyla büyülemek ister, bunu gerçekleştirebilmek için söz konusu nesneyi “başkası için olduğu hâliyle görüyle” yakalayabilmelidir. Bu ise

---

<sup>2148</sup> William Faulkner, “Lumière d'août” [Ağustos Işığı] , NRF, 1935, s. 385'ten naklen: Jean Paul Sartre, a.g.e., s. 518.

imkânsız bir şeydir. Dolayısıyla mazoşizm de bir yenilgidir, “kendi-kendisinde bir yenilgi” olmak zorundadır. Bırakın yabancılaşmış ben’in bu ben vasıtasıyla büyüleyebilmesini o, prensip olarak kavranamaz durumdadır.

Mazoşist ne kadar dizleri üzerinde sürünürse sürünsün, kendisini gülünçleştirirse gülünçleştirsün ya da kendisini bir araç gibi kullandırırsa kullandırsın esasında başkası için müstehcen veya yalnızca edilgin olacaktır. Aldığı şekillere başkası için tahammül eder, başkası için ve sonsuza değin bu şekilleri almak zorundadır. Kendisini aşkınlığı içerisinde ve bu aşkınlık vasıtasıyla “aşılacak bir varlık” kılmaya çalışır ve nesnelığı tattığı derecede özneliğinin bilinciyle içdaralmasına varıncaya değin dolar. Söz gelimi kendisini kırbaçlaması karşılığında kadına para ödeyen mazoşist onu araç olarak kullandığı için ona nispetle kendisini aşkınlık olarak konumlar. Sonuç olarak mazoşist başkasına nesne muamelesi yapıp kendi kendisinin nesnelığına ulaşmaya çalışarak başkasını aşar. Söz gelimi Sacher Masoch kendisini sövdürmek, küçük düşürmek vb. için kadınların ona karşı duyduğu büyük aşkı kullanmaya; yâni kadınlar kendilerini onun için birer nesne olarak algıladığı derecede onlar üzerine etkide bulunmaya mecburdu. Böylelikle mazoşistin nesnelığı bütün seçeneklerde kendisinden çıkar, üstelik mazoşist çoğu kez nesneliğini kavramak için çaba gösterirken başkasının nesneliğini de bulabilir. Bunun sonucunda da mazoşistin özneliği kendisine karşın serbest kalır.<sup>2149</sup> Dolayısıyla onun yenilgiye uğrayan girişimi sadist konumdakine karşı bir zaferdir.

Aşk, arzu, sadizm, mazoşizm; Sartre bütün bu tavırların “kendi-içinin başkası için varlığını gerçekleştirdiği ve bu olgusal durumu aşmaya çalıştığı temel projeler” olduğunu belirtir ve onların döngüsellikle tatmin edici olmamalarına dikkat çeker. Her biri başkasına ilişkin tavırların tamamıyla bütünleştiği için, başkasına ilişkin davranışların bütünlüğünü kendi döngüselliklerine çekerler. “Aşkın kendi yenilgisini kendi-kendisinde bulması ve aşkın ölümüyle beliren arzunun daha sonra çökerek yerini aşka bırakması” vb. “nesne-başkası” esas alınarak gerçekleştirilen bütün davranışlar, özne- başkası hakkında yapılan gizli, örtülü bir göndermeyi içerirler. Söz

---

<sup>2149</sup> Jean Paul Sartre, a.g.e., ss. 487- 488.

konusu gönderme de onların ölümleri demektir ve bu ölümle beraber “özne-başkasını” yakalamayı amaçlayan yeni bir tavır ortaya çıkar. Bu tavır ise bir gün mutlaka tutarsızlığını açığa vurup yerini kendisine karşıt bir davranışa bırakarak yok olur.

Kişinin “nesne- başkasından özne-başkasına” ve “özne başkasından nesne başkasına” gönderilmesinin sonu gelmez. Koşu hiçbir zaman bitmez ve “ani yön değiştirmeleri” ile beraber kişinin başkasıyla münasebetlerini meydana getirir. Kişi “koşu” sürecinde mutlaka bu tavırlardan herhangi biri içerisinde bulunur ve hangisinde olursa olsun bunların hiçbiri onu tatmin etmez. Kişi kendisini kandırmasının ve kendi kişisel tarihinin şartları gereğince benimsediği tavrın içinde tutmaya çalışır; ama bu tavır kâfi olmadığı için daima karanlık bir şekilde başka bir tavrı imler. Çünkü başkasına tutarlı bir tavır gösterebilmek yalnızca başkasının aynı anda hem özne hem nesne , hem aşan aşkınlık hem de aşılmış aşkınlık olarak gösterilmesiyle; yâni gerçekleşmesi imkânsız bir şeyle mümkün olabilirdi. Dolayısıyla kişi bakış-varlıktan bakılan-varlığa yönelirken sürekli olarak bocalar, âdeta almaşlı olarak işleyen devrelerle birinden kalkıp ötekine düşer. Hangi tavrı benimserse benimsesin başkasıyla karşı karşıyayken daima dengesizlik durumundadır. Bu şekilde “başkasının özgürlüğü ile nesneliğini eşzamanlı yakalamanın imkânsız ideali” peşinde koşar durur. Bazen “aşkın iniş [transcendence]” hâlinindedir; yâni başkasını nesne olarak yakalayıp dünyayla bütünleştirmiştir. Bazen de “aşkın çıkış[trans-ascendance]” hâlinindedir; yâni başkasını kendisini aşan bir aşkınlık olarak algılar. Fakat bu hâllerden hiçbiri tek başına kâfi değildir.

Kişinin kendisini yerleştirebileceği tarafların birbirlerinin özgürlüğünü tanıdığı bir düzlem yoktur. Başkası prensip olarak yakalanamayandır. Kişi başkasını aradığı zaman başkası kişiden kaçır ve kişi başkasından kaçarken başkası kişiye sahip olur. Kişi başkasının özgürlüğünü koşulsuz bir şekilde kabul edip eylemeye giriştiğinde dahi söz konusu özgürlük kişinin başkasını kendi hedefi yapmasından dolayı “aşılmış- aşkınlık” olarak kalacaktır. Başka bir açıdan kişi nesne- başkasını söz

konusu özgürlüğü gerçekleştirmek için bir araç gibi kullanmadıkça onun adına da eyleyemez.<sup>2150</sup> Bu bağlamda bilinçlerin kesişip sevgilerin örtüşmesi mümkün değildir. *Kirpinin Öcü*'ndeki erkek de “sevgilerin örtüşmemesi gerçeği” dolayısıyla tavır değiştirmiş, kadına olan sevgisini arzuya, ardından sahip olma, hükmetme tutkusuna ve sadizme dönüştürmüştür. Bu defa başka bir meseleyle karşılaşmış, kadının bakışını aşamamamıştır. Çabalarının beyhude yere olması bu defa ona çok daha fazla acı vermiştir. Sonuçta sadist tutku sadece kurbanına değil bu tutkunun sahibine de zarar verir. Yıkıma uğrayan sadece kurban değil yıkıcının kendisidir de. Sadist tutku bir çelişkiyi içinde taşır: “kendine anlam kazandırma uğraşında yaşamın kendisine karşı yönelmesi” . Bu tutku şiddetlenirse kişinin kendi hayatını dahi tehlikeye atacak bir hâl alabilir.<sup>2151</sup>

Yenilgiyi kabullenme konusunda kadın erkekten daha makul bir tutum sergilemiştir. Çünkü mazoşizmde yenilgi baştan kabul edilir. Dolayısıyla bu tavır “bir düşkünlük”, “bir yenilgi aşkı” olarak da düşünülebilir. Onu “öznenin özneliğinin başkası tarafından yeniden özümlelenerek yok edilmesi için gösterilen devamlı bir çaba” olarak izah edebiliriz. Bu çabaya da “yenilginin yorucu ve tadına doyum olmaz bilinci” eşlik eder. Şiirde de kadın erkekten bilinç bakımından daha üst bir seviyededir. Erkek açgözlü dokunmanın verdiği zevkin mutluluk getirmediğini, bir yanlısına olduğunu bilmeden acı çekmektedir. Kadın ise bunun farkındadır. Aslında bu ünitenin son cümlelerinde erkek ve kadın tutkularının temelde birbirinden farklılık gösterdiğine dikkat çekilmiştir. Erkek fallusa sahip olmayı, kadın ise fallus olmayı arzular<sup>2152</sup>. Onların tutkuları farklı bir gelişim seyredir.

Kadın fallus; yâni ötekinin arzusunun imleyeni olmak için “maskeli balodaki niteliklerinden” (kadınlığın öze ilişkin bir bölümünden) vazgeçer. Zira olmadığı bir şey için sevmeyi ve arzulanmayı bekler. Fakat kendi arzusunun imleyenini aşk talebinin hedef aldığı kişinin bedeninde bulur. Söz konusu imleyici fonksiyonda “ona

---

<sup>2150</sup> Jean Paul Sartre, a.g.e., ss. 519- 521.

<sup>2151</sup> Erich Fromm, *İnsanda Yıkıcılığın Kökenleri*, trc. Şükrü Alpagut, İstanbul: Payel Yayınları, 1993, c. I, ss. 29, 118.

<sup>2152</sup> Elisabeth Wright, a.g.e., s. 24.



takınan organ” fetiş özelliği kazanır, bu hususun unutulmaması gerekir; fakat kadın açısından sonuç bu vaziyette onu bir ideal olarak nesnenin verdiği şeyden mahrum bırakan bir aşk tecrübesinin ve imleyenini burada bulan bir arzunun aynı nesne üzerinde bir araya gelmesine dayanmaktadır. Dolayısıyla kadında arzuya bağlı bastırma erkekte bulunandan daha az olmasına rağmen cinsel ihtiyaca özgü tatmindeki kifayetsizlik; kısaca frijide daha az yaralayıcıdır. Erkeğe gelince: Fallusun imleyeni kadını “aşkta sahip olmadığını veren” diye yapılaştırdığı derecede her ne kadar erkek aşk talebi tatminini ilişkide bulsa da onun öz fallus arzusu tersine imleyenini arzunun devamlı olarak bakire veya fahişe olarak türlü şekillerde fallusu imleyebilen başka bir kadına doğru ısrarlı bir şekilde dağılmasında ortaya çıkartır. Bunun sonucunda aşk hayatında erkekte arzuya bağlı bastırma daha fazla önem arz ederken iktidarsızlığı daha az tahammül edilebilir kılan üreme tepisinin bir santrifuj eğilimi meydana gelir.<sup>2153</sup> Erkekler bu hususta herhangi bir hayal kırıklığıyla yüz yüze geldiklerinde ya da başarısızlığa uğradıklarında çok daha fazla sarsılmaktadır. Aslında fallus penis şekliyle erkeğin sahip olduğu bir şeydir; bununla beraber fallus olamamanın acısını en çok deneyimleyenler de erkeklerdir<sup>2154</sup>.

Şiirin ikinci ünitesindeyse anlatıcı ataerkil sistemde cinsiyet dolayısıyla yapılan ayrımlardan duyduğu rahatsızlığı ve bu rahatsızlık dolayısıyla yalnızlığına çekilerek sistem dışı olmayı tercih ettiğini dile getirir:

Zaman tavuğun boynunun her devimiyle uçuşturduğu anlar, denize kaydı senin yönetken ellerinden ve benim sıfır dokumdan. Eril-dişi suyun kardeşi olduğuma diretirken ben, tenin adsız olduğuna; hiçliği kusan uzaklıklar yazgımdı ve öğretiler hoşnutluğu, yaşamdan sıyrılacak gizleri. Büzüldükçe içkinlik kabuğumda, aşıyordum kötücül yakınlıkların niyetlerini, dolaylı elde edişleri, süreye yayılmış saklı yol izlemeleri sayrı tarihine tutsak hınzır önerilerini.<sup>2155</sup>

Şiirde anlatıcı erkeği yönetken elleriyle, kendisini ise sıfır dokusuyla betimler; çünkü erkek ataerkil sistemin bir parçası ve baskın bir karakterdir. Böyle bir sistemde ise kadına yer yoktur, sıfır doku onun yokluğunu ifade eder. Ama kadın cinsiyet ayrımına karşı çıkar. Onun tenin adsız olduğuna, kendisinin eril-dişi suyun kardeşi

<sup>2153</sup> Jacques Lacan, a.g.e., ss. 61- 63.

<sup>2154</sup> Saffet Murat Tura, “Önsöz: ‘Olmak’ta Eksik’ Lacan’da Kastrasyon ve Narsizm”, Jacques Lacan, a.g.e., s. 24.

<sup>2155</sup> Nilgün Marmara, “Kirpinin Öcü”, Nilgün Marmara, a.g.e., ss. 18-19.

olduğuna direktmesi onun cinsiyet ayrımını kabul etmek istemediğini göstermektedir. Bu reddediş, Deleuze ve Guattari'nin “organsız beden” kavramını çağrıştırmaktadır.

Postmodern kapitalizmle birlikte iktidar aygıtlarının sürekliliği bakımından, “tüketimin oluşması” doğrultusunda eyleyen devlet politikaları tahakkümcü, otoriter tutumlarını piyasalara devretmeye başlamıştır. 1960- 1970 sürecinden sonra isteklerin baskı altında tutulması düşüncesinin yerini onların ticarileştirilip tüketime sevk edilmesi düşüncesine bırakmış, bu olgu da modernliğin birey üzerindeki tahakkümünün azalmasını sağlamıştır. Modernliğin yok saydığı kadınlar, eşcinseller, azınlıklar gibi toplulukları kapsayan öteki, artık sesini duyurmaya başlamıştır. Buna paralel olarak beden endüstrisi, bedenin kodlanmış kimlik işaretlerinin seri üretimine geçmiştir. Beden moda, estetik cerrahi vb. vasıtasıyla şekilden şekle giren bir metaya dönüşmüştür. Elektronik alandaki gelişmelerle kitle iletişim araçları da işlevsellik bakımından üst düzeye ulaşmış ve bilgisayar gibi araçlarla iletişim kurulması “bedenin sanallaşması” olgusunu beraberinde getirmiştir. Toplumsal ilişkilerin yerini sanal ilişkiler almaya, bunun etkisiyle de kalıklaşmış yapının bedene yönelik politikalarının hükmü zayıflamaya başlamıştır. Cinsiyetçi baskılar da bir dereceye kadar azalmış ve kadınlar kendilerini eskisine kıyasla biraz daha özgür hissetmeye başlamışlardır. Feminizm de “özel hayatın politikliğini vurgulayan bir yönelim” içerisine dahil olmuştur. Irigaray, Cixous gibi kuramcıların etkisiyle “feminist sanat”, “eşcinsel sanat” gibi sınıflandırmalar yapılmıştır.

İşte Deleuze ve Guattari “kodlanmış beden anlayışı” denilen bu perspektifi eleştirmiş ve onun yerine “Organsız beden” adı verilen bir yaklaşımı önermişlerdir. Bu yaklaşımda zihinlere kazılmış sabit kimliklerin hepsinin sökölüp atılması, hatta erkek ve kadın kimliklerinin de dışlanarak insan merkezli hümanist yaklaşımların tamamının reddedilmesi esastır. “Organsız beden” kavramı da “kaotik, anarşik bir oluşu” , imlemektedir. Böyle bir beden “hayvan oluş” olarak mevcudiyettir. Feministler bu yaklaşımla kadın kimliğinin yok edilmeye çalışıldığını düşünerek Deleuze ve Guattari'ye tepki göstermiştir. Ama bu kuramcılar aslında kimliğin ortadan kaldırılmasını savunmamaktadır. Onların karşı olduğu husus ırk, sınıf,

cinsiyet gibi kavramların kimliği sabitleyip hapsetmesidir. Onlara göre feminist hareket de kendisini bir amaçla sınırlamamalı, bir sabit kimliğe takılıp kalmamalı, iktidarın yakalayamayacağı bir devinimsellik ve değişim içerisinde olmalıdır. Onlar her türlü sistem ve organizasyona karşı olduklarından dolayı “organsız beden” kavramını önermişlerdir.<sup>2156</sup>

Şiirdeki anlatıcı da sistemin kendisini cinsiyet kavramıyla sabitlenmiş bir kimliğe hapsetmesinden duyduğu rahatsızlığı dile getirmiştir. Bize göre burada şöyle bir mantık söz konusudur: Aslında ten adsızdır, sadece “hayvan oluş” olarak bir mevcudiyet vardır; yâni başlangıçta ten adsız bir mevcudiyettir, sadece maddi olarak vardır; ama insanlar teni adlandırma, tanımlama; ona anlam verme girişimlerinde bulunmuşlardır. Bilinç, toplumsallaşma ve kültür ile birlikte ten ad olarak varolmaya başlamıştır. Bu durum bir gelişme olmakla beraber bazı sorunları da beraberinde getirmiştir. Adlandırmalar, tanımlamalar, anlamlandırmalar; yâni dilin kullanımını ister istemez bazı sınıflandırmalara ve sınırlamalara yol açmıştır.

Eril- dişil ayrımının ortaya çıkışı da bir anlamlandırma, sınıflandırma eylemidir. Psikanaliz bu ayrımın nasıl ortaya çıktığının irdelendiği bir disiplin olmuştur. Bu alanda çalışma yapan bilim adamlarından biri olan Freud, erkek ve dişil organlarının anatomik olarak birbirinden farklı oluşlarının varlık, yokluk adlandırmalarıyla anlatım bulmasıyla anlam kazanmalarının bu ayrımı ortaya çıkardığı görüşündeydi. Anatomik farklılıkları psişik sonuçları açısından tanımlama yoluna gitmişti. Kişinin mevcudiyetini eril veya dişil varlık tarzı olarak belirlemesinde; yâni cinsel kimliğini kazanmasında etkisi bakımından asıl üzerinde durulması gereken şeyin penis olduğunu ileri sürmüştü. Daha sonra Freud’un kuramını geliştiren Lacan ise bu hususta tam tersi bir yaklaşım benimsemiştir. Eril veya dişil varlık tarzını insanların toplum içinde yer edinmesi bakımından tanımlamıştır. Öznenin dile dahil olmasıyla “simgesel toplumsal cinsiyet” edindiğini belirtmiştir.<sup>2157</sup> Bu perspektife göre kadın-erkek arasındaki biyolojik farklılıkların

---

<sup>2156</sup> Yasar Çabuklu, *Postmodern Toplumda Kriz ve Siyaset*, İstanbul: Pusula Yayınları, 2004, ss.113-114’ten naklen: Gökçen Şahmaran, a.g.t., s. 53.

<sup>2157</sup> Elizabeth Wright, a.g.e., ss. 19-22.

toplumsal farklılık hâline gelmesi aynı zamanda bilinç, toplumsallaşma ve kültür anlamına gelen dil ile birlikte olmuştur. Bu durumda denilebilir ki dil ile birlikte bazı problemler de ortaya çıkmıştır. “Kadın olma sorunsalı” da bunlardan biridir.

Kadın aslında nedir diye sorgulanacak olursa: “Kadın, dişi bedende yaşayan canlı ve kendisine kadın olarak davranılandır.” “Biyoloji, yazgı demektir.”<sup>2158</sup> anlayışının sonucu olan bir ön kabullenmeye göreyse: “Kadın olmak, biyolojik kaderin, toplumsal bir yazgı süreci ile tamamlanarak psiko-sosyal yaptırımlarla donatılmasıdır.” Biyolojik farklılığın derin, kapsamlı bir toplumsal farklılık hâline gelmesi ile kadın her bakımdan ikincilliğe mecbur edilmekte, “kadınlık kurgusu” da “ötekilik” vasfı ile yüklenmektedir. “Uygun kadın”ın olması gereken özelliklere dair kültürel kodlar da çoğunlukla kadını “aşağı güç konumunda tutma” maksadıyla geliştirilmişlerdir<sup>2159</sup>. Kadın kimliği erkeğe göre ve onun perspektifinden tanımlanmıştır. Bu tanımlamalarda ise “bireysellikten, kendilikten, öznellikten yoksun bir nesne” olarak kadın vardır. Çünkü kadınların geçmişten bu yana “Herkesle benze!” diye komut veren erkeğe itaat etmekten, değişmez bir patriarkal söylemle yasalaşan erkeğe ait kararlara uymaktan ve erkeğin çoğu zaman keyfi olarak gerçekleştirdiği eylemlerinin sonuçlarına katlanmaktan başka çaresi yoktur.<sup>2160</sup> Octavia Paz’ın da dile getirdiği gibi “Kadın, erkek toplumunun kadınlar için yarattığı imge kafesinde tutukludur.”<sup>2161</sup>

Erkek daha dünyaya gelişinden başlayarak avantajlı bir konumdadır, kadınınsa kendisini var etmesi nesne ve kurban hâline gelmesine koşut olarak açıklanır. Bundan dolayı “egemen özne” durumundaki erkek, kadının “cinselliği olan bir insan” olmasına mânî olur. “Anatomik bir kader” olarak düşünülebilen beden, bilhassa kadın bedeninin, patriarkal sistemde toplumsal olarak bozulması çok

---

<sup>2158</sup> Constance Leoff, *Blöfçünün Rehberi- Feminizm*, trc. Nimet Aytan, İstanbul: Tempo Yayınları, 1999, s. 87’den naklen: Ülkü Eliuz, “Cinsel Kimlik Paniği: Kadın Olmak”, s. 222, <http://www.turkishstudies.net> [13.06.2014].

<sup>2159</sup> Nira Yuval Davis, *Cinsiyet ve Millet*, trc. Aysin Bektaş, İstanbul: İletişim Yayınları, 2003, s. 97’den naklen: Ülkü Eliuz, a.g.m., s. 222.

<sup>2160</sup> Ülkü Eliuz, a.g.m., s. 222.

<sup>2161</sup> Octavio Paz, *Çifte Alev- Aşk ve Erotizm*, trc. Tomris Uyar, İstanbul: OkuyanUs Yayınları, 2002, s. 44’ten naklen: Ülkü Eliuz, a.g.m., s. 222.

önceden beri mevcut olan bir olgudur. Kadın “biyolojik analık” gibi önemli bir sorumluluk dolayısıyla geride tutulup ona “içsel olanın bekçisi” rolü verilir. Erkek ise “eylemde bulunan bir özne olmasının bir sonucu” olarak dışarıya gidip kendisini “homo faber” olarak var eder. Kadın bu durumu kabul eder ya da kabul etmeye mecbur edilir.<sup>2162</sup> Bu da onun kendisini diğerlerinin hakimiyetinde bırakmaya, diğerlerine bağımlı kılmaya ve ister istemez enerjisinin büyük bir bölümünü rekabetçi, zor ve düşmanca bir izlenim uyandıran dünyaya karşı sevgi, koruma, yardım arayışına eğilim göstermesine neden olur<sup>2163</sup>. Çünkü toplum onu daha dünyaya geldiği andan itibaren birtakım rol kalıplarıyla kuşatır<sup>2164</sup>. Örneğin annelik “kutsallaştırılan ve mutlaklaştırılan bir rozet kimliği”<sup>2165</sup> hâline gelmiştir. Toplum evlilikle beraber bu rolü kadını edilginleştirmek için kullanmaktadır. Sonuç olarak kadın ötekiliği gönüllü bir şekilde kabul etmektedir.<sup>2166</sup>

Kadının ötekiliği ya da ikincilliği biyolojik değil de sosyal bir kurgu olarak görülen<sup>2167</sup> annelik içgüdüleriyle asil bir kimlik hâline getirilerek kutsanmaktadır. Annelik güdüsü toplumsal olarak kurulup kadınlara standart anne rolü öğretilerek benimsetilmektedir; anneler anne olarak dünyaya gelmemekte, ama anneye dönüştürülmektedir<sup>2168</sup>. Böylelikle kadının esas görevleri belirlenip ona kısıtlı bir yaşam alanı sunulmaktadır. Kadın bir kadere mahkûm edilip onun kurtuluşunun önüne kendi biyolojik ve psikolojik yapısıyla toplumsal kurumlar “aşılabilir engeller” diye konulmaktadır. “Özgür kadın”a karşıt olarak ve onun yerine “iyi ve özverili anne simgesi” önerilmektedir. Baba ile koca yetkesinin sarsılması ihtimalinin ortaya çıktığı durumlarda egemen ideoloji-erkeğin ideolojisi- tarafından müdahale edilip

---

<sup>2162</sup> Ülkü Eliuz, a.g.m., ss. 222, 226.

<sup>2163</sup> Colette Dowling, *Sinderalla Kompleksi*, trc.Selçuk Budak, İstanbul: Öteki Yayınları, 1998, s. 25’ten naklen: Ülkü Eliuz, “Cinsel Kimlik Paniği: Kadın Olmak”, s. 226.

<sup>2164</sup> Ülkü Eliuz, a.g.m., s. 226.

<sup>2165</sup> Elif Şafak, *Siyah Süt*, İstanbul: Metis Yayınları, 2007, s. 16’dan naklen: Ülkü Eliuz, a.g.m., s. 226.

<sup>2166</sup> Ülkü Eliuz, a.g.m., s. 226.

<sup>2167</sup> Elif Şafak, *Siyah Süt*, İstanbul: Metis Yayınları, 2007, s. 140’tan naklen: Ülkü Eliuz, a.g.m., s. 226.

<sup>2168</sup> Zekiye Demir, *Modern ve Postmodern Feminizm*, İstanbul: İz Yayınları, 1997, s. 67’den naklen: Ülkü Eliuz, a.g.m., s. 226.

kadına konumu hatırlatılmaktadır.<sup>2169</sup> Böyle bir toplumsal yapıda kadın erkeklere ve çocuklara hizmet edip evlilik ve annelik rollerine odaklandığı ölçüde kabul görmektedir. Bu kabul, onun kendisini bir özne diye görmesini sağlamaktadır; fakat aslında onun kendi kendisini kandırmasından başka bir şey değildir.<sup>2170</sup>

Kadın, patriarkal aile kurumunda “ ‘bir kuluçka makinesi, kocanın soyunu katıksız sürdüren’ konumunda”<sup>2171</sup> bulunur; annelik, insanlık gibi yüce statülerden erkeklerin arzuları dolayısıyla gebe kalıp doğuran bir dişi durumuna düşer. Çevresindekiler işlerine hangisi gelirse zaman zaman onu yüceleştirmekte zaman zaman da düşürmektedir. Bir erkeğin birey olma şansı varken; yâni ona birey olma imkânı verilirken kadın hiçbir zaman birey olamaz; yâni kadının birey olması engellenir. Engellenen, sınırlanan, kısıtlanan kadın bu durumda kendisi için en mantıklısının “iyi eş ve anne” rolünü oynamak olduğunu düşünür ve bu role sığınıp kendisine sunulan korunaklı yaşam alanının imkânlarından yararlanmaya çalışır. Yâni kadın hayatını güvenli bir şekilde sürdürmek için itaatte karar kılar ve “iyi kadın sendromu”na düşer.<sup>2172</sup> Söz gelimi Ömer Kavur’un yönettiği, Refik Halit Karay’ın aynı isimli uzun öyküsünden sinemaya uyarlanan *Yatık Emine* filminde düşmüş kadının başına ne geldiyse itaat etmediği için gelmiştir. Kendisinden yararlanmak isteyen erkekleri ve onu dışlayan kadınları göz önünde bulundurunca denilebilir ki aslında en başından beri çevresindekiler güzelliği için bu kadına bir rol biçmiştir, ama uysal tabiatlı gibi görünen Emine kendi değerlerine aykırı olduğu için bu rolü reddetmiştir, sonunda da yalnız kalmış; aç kalarak ve soğuktan donarak ölmüştür.

Bir diğer problemse kadın ve erkek arasındaki ayrılıktır. Dikey bir sıradüzene dayanan bu ayrılık öylesine derinleşmiştir ki iki cinsin birbirleriyle karşılaşp beraber bir şeyler yapabilmelerini imkânsız hâle getirmiştir. Kadın ve erkek hep iyi-kötü, güçlü-zayıf gibi karşıtlıklarla düşünölmeye başlanmış; onların ortak yönleri ise

---

<sup>2169</sup> Fatmagöl Bertay, *Kadın Olmak, Yaşamak, Yazmak*, İstanbul: Pencere Yayınları, 1998, s. 62’den naklen: Ülkü Eliuz, a.g.m., s. 226.

<sup>2170</sup> Ülkü Eliuz, a.g.m., s. 226.

<sup>2171</sup> Türker Alkan, *Kadın-Erkek Eşitsizliği Sorunu*, Ankara: Ankara Üniversitesi Siyasal Bilimler Fakültesi Yayınları, 1981, s. 5’ten naklen: Ülkü Eliuz, a.g.m., s. 226.

<sup>2172</sup> Ülkü Eliuz, a.g.m., ss. 226- 227.

tamamen algılanamaz duruma gelmiştir. Üreme ile üretim her şeye karşın onları birlikte yaşamaya mecbur etse de kadın- erkek ilişkisi “türdeş olmayan, yabancı, hatta düşman iki dünya arasındaki ilişki” olmaktan öteye gidememiştir.<sup>2173</sup> Şiirde de kadın bu derin ayrılığın olmaması gereken bir şey olduğunu, cinsiyet ayrımının yapılmaması gerektiğini düşünmektedir, bu sebeple de kendisinin “eril-dişi suyun kardeşi” olduğunda diyetmektedir. Burada “eril- dişi su” muhtemelen hayatı temsil etmektedir ve bu tamlamayla da hayatın eril ve dişilin kaynaşmasına, birlikteliğine dayanan bir dünya ya da bir ağ örgüsü olduğuna dikkat çekilmiştir. Kardeş ise “aralarında değer verilen ortak bir bağ bulunanlardan her biri”<sup>2174</sup> anlamında kullanılan bir sözcüktür, şiirde kadının bu dünyayla arasındaki bağı ifade etmek için kullanılmıştır. O, bir kadın olarak bu ağın parçasıdır. Kadın, olması gerekeni çevresindekilere anlatmaktadır; ne var ki kimse onun sözlerine itibar etmemektedir. Dolayısıyla rahatsız olduğu şeyleri değiştirememenin ümitsizliği içindedir.

Hiçliği kusan uzaklıklar olumsuz bir gelecek tasarımıdır; bu cümleyle beklentilerin gerçekleşmeyeceği, çabaların “koskoca bir hiç” doğuracağı dile getirilmiştir. Kadın bu ümitsizliği manevî yolla yenmiştir. Ümitsizlik içindeyken kendi iç sesini dinleyerek çevresine farklı gözlerle bakmaya başlamış, görünenin ardındaki görünmeyene yönelmiştir. Onun hoşnutluğu öğrenmesi engelleyici, sınırlandırıcı, yaralayıcı ötekiye rağmen kendini aşma girişimi olarak kaderini olumlamasıdır. Sonucu yenilgi de olsa bir şeyleri değiştirmek için çırpınacaktır, bu bile bir şeydir.

Şiirin son iki ünitesindeyse kadının kendisini ve karşı cinsini tanımlaması, kendisi ve karşı cinsiyle, ayrıca insanlıkla ilgili yaptığı değerlendirmeler dikkat çekicidir:

Ölü bir kirpi oluyordum, dikenleri yıldızlar ve yalnızlıkla kıvrılan. Soyumun küskünlüğünü hazırlıyordum, bir kez daha oralarda gezinmeyecek olan kardeşlerimin iyicil adımlarını, daha şimdiden saptırıyordum. Sen de ölüyordun ön bilisinde ağılatıyla giyinecek sonuçları.

<sup>2173</sup> Elisabeth Badinter, *Biri Ötekidir*, trc . Şirin Tekeli, İstanbul: Afa Yayınları, 1992, s. 129’dan naklen: Ülkü Eliuz, a.g.m., s. 229.

<sup>2174</sup> “Kardeş”, *Güncel Türkçe Sözlük*, <http://www.tdk.gov.tr>[13.06.2014].

Şimdi ölü bir kirpiyim.  
Sen ölü bir insan.<sup>2175</sup>

Kadın kendisini “ölü bir kirpi” olarak tanımlamıştır; çünkü ümitten yoksundur. Onun dikenlerinin yıldızlar ve yalnızlıkla kıvrılması ise etrafına zarar vermemesini ve estetik bir kaygı içinde olduğunu göstermektedir. Kirpi yanmaktadır; onun yanması ıstırap ve tutkularla dolu olduğunu göstermektedir. Bu yanma aynı zamanda yıldızların yanışına benzemektedir. Yıldızlar yanarken çok büyük bir ısı ve ışık açığa çıkar; çünkü çok şiddetli yanmaktadırlar; ama çok uzak oldukları için onların yanışı çevreye bir zarar vermez. Sistemin ötesine geçme cesareti gösterdiği için yalnızlığa düşmüş kadının da aslında etrafındakilere bir zararı yoktur. Yıldızlarla dolu gökyüzü âdeta bir sanat eseridir; geceleyin bakmayı bilen gözlerde güzellik, yücelik gibi estetik duygular uyandırır. Kadının da onu kendisi yapan şeylerin bütününe yıldızlarla dolu bir gökyüzü gibi tasavvur etmesi, kendisini sanatın bir parçası olarak duyumsayıp kimliklendirmesidir. Onunkisi duyarlık ve inceliklerle dolu, sanatın çokça yer bulduğu, aynı zamanda doğup geliştiği; estetik olduğu gibi yaratıcı bir dünyadır. Kadının adamı “ölü bir insan” olarak tanımlamasının sebebiyse hem adamı zihninde öldürmesi hem de adamın insan olma açısından ölmüş olmasıdır. Adam insanlık yönünden öldüğü içindir ki kadın da onu John Cassevetes’in yönettiği Love Stream (Aşk Irmakları, 1984) isimli filmdeki Sarah Lawson’un (Gena Rowlands) kendisini aldattığı için boşandığı eşini ve babasıyla birlikte yaşamak için kendisini terk eden kızını bir araba kazası geçirmesini hayal etmesi gibi zihninde öldürmüştür.

Umuttan yoksun kadın, kendisi için olduğu gibi adam için de geleceği olumlu görmemektedir. Nihayetinde onları her ikisi için de ayrı ayrı birer trajik yenilgi bekliyordur. Fakat kadın eylemleri yenilgiyle neticelenecek olsa bile diğer insanların hayatlarına dolaylı olarak yön vereceğinin farkındadır. Onların iyicil adımlarının yönlerini değiştirmelerine vesile olacaktır. Kendisini kendisine karşı olduğu gibi ötekine karşı da sorumlu hissetmektedir. Varoluşçu bir perspektiften küskünlükle ve iyicil adımlarla betimlediği insanlığı kendisinin eseri gibi görmektedir. Burada

---

<sup>2175</sup> Nilgün Marmara, “Kirpinin Öcü”, Nilgün Marmara, a.g.e., ss. 18-19.



küskünlük kırılgılığı, umuttan yoksun oluşu; iyicil adımlar ise her şeye rağmen iyi bir şeyler yapma çabasını ifade etmektedir. Bu insan tipi Camus'un uyumsuz insanına<sup>2176</sup> benzemektedir. “Hiçbir şeye sarılmadan” yaşamasını öğrenmek, “şimdiki zamanın cehennemi” içinde buraya düşmüş olmanın bilinci ile kendini tüketinceye değin mücadele etmek; itaat edip aldanmaya yeğ tutulmuştur. Sığınaklar yıkılarak terk edilmiş, “parçalayıcı ve olağanüstü uyumsuz” seçilmiştir. Camus gibi<sup>2177</sup>, doğru olanın umuttan yoksun oluşun bilincine varıldığında bu durumu hoşgörülle kabullenmek değil bu duruma başkaldırmak olduğu sonucuna varılmıştır.

Marmara'nın modern zamanlarda ötekiyle ilişkilerin bozulmuşluğu ve yıpratıcılığını dile getirdiği şiirlerinden biri de *Petra von Kant'ın Acı Gözyaşları* şiiridir. Marmara bu şiiri R. W. Fassbinder'in aynı isimli filmi üzerine yazmıştır. ,

Filmde Petra von Kant isimli başarılı ve ünlü bir moda tasarımcısının çevresindeki insanlarla ilişkileri konu edilmiştir. Mekân Petra'nın evidir. Alışılmış evlerden farklı bir evdir. Petra bu evde hizmetçisi Marlene ile birlikte kalır. Petra hizmetçisi Marlene'e bu sessiz kadın âdeta kendi kölesiymiş gibi davranır, ona

---

<sup>2176</sup> Albert Camus, “Uyumsuz Özgürlük”, Albert Camus, a.g.e., ss. 66- 67.

<sup>2177</sup> Camus, II. Dünya Savaşı'ndan sonra yayımladığı “Bir Alman Dosta Mektuplar” isimli denemesinde şunları dile getirir:

Birlikte inanıyorduk ki bu dünyanın yüce bir anlamı yok, umutlarını yitirmiş insanlarız. Siz bundan şu sonuca vardınız ki, iyiyle kötüye insan dilediği anlamı verir. Madem ne insanca, ne de Tanrıca hiçbir çeşit töre yoktur dediniz, öyleyse bu dünyada yalnız hayvanları güden güçler vardır, yalnız zor ve kurnazlık vardır. Öyleyse insan hiçtir ve ruhu öldürebilir dediniz. Sizce tarihlerin en çılgınında insanın yapacağı tek iş , üstünlük peşinde koşmaktır. Sizce ülkeler fethetmekten başka töre olamazdı. Nerede ayrılıyorduk, biliyor musunuz? Siz umutsuzluğu rahatça kabul ediyordunuz, bense etmiyordum. Siz insan kaderindeki haksızlığı kabul edip hoş görüyordunuz, bense dünyanın haksızlığıyla savaşmak için hakkı öne sürmek, mutsuzluğa karşı koymak için mutluluk yaratmak gerektiğine inanıyordum. Siz umutsuzluğu bir taşkınlığa vardırıdınız; bense umutsuzluğu ve bu dertli dünyayı kabul etmeyerek insanların birleşmesini ve kötü bahtlarına karşı birlikte savunmalarını istiyordum. Görüyorsunuz ya aynı ilkedden iki ayrı töre çıkarmışız. Ben bu dünyanın yüce bir anlamı olmadığına inanıyorum ama, onda bir şey bulunduğunu da biliyorum. Bu şey, insandır. Çünkü bir anlam arayan tek varlık odur. Bu dünyada hiç değilse insanın gerçeği var ve bizim ödevimiz onun kaderine karşı koymasına yardım etmektir. Dünyanın insandan başka bir anlamı yoktur. Hayat anlayışımızı kurtarmak istiyorsak insanı kurtarmalıyız. İnsanı kurtarmak, onu kesip biçmemek, yalnız onun düşünebileceği doğruluğu bulmasına imkân vermektir. Siz zaferi umutsuzluğun ezici gücünde buldunuz, bizce insanın kazanabileceği en büyük zafer mutluluğudur. Bu zaferse insanın kendi kaderine karşı kazanabileceği bir zaferdir. (...)

Bkz. Orhan Hançerlioğlu, a.g.e., ss. 373- 374.

hükmeder ve zaman zaman ona karşı kaba, kırıcı olur. Petra'nın Sidonie isimli bir kuzeni vardır ki zaman zaman evine gelip onu ziyaret eder.

Sidonie ataerkil sistemin pasifize ettiği bir kadındır. Eşine ve etrafındakilere iyi eş rolü oynar, Petra'ya bir kadının silahları olduğunu, silahlarını kullanması gerektiğini; buna karşılık Petra ona bu silahların kadını özgürlüğünden kısıtladığını söyler. Ardından Sidonie evliliğinden söz eder. Kocasının patron olmasına izin veriyordur ve ikisi mutlu oluyordur. Sonuçta bu ilişkide istediğini elde eden de hep Sidonie oluyordur. Petra da ona eşiyile davranış kurallarına dayalı monoton bir evlilik yapmak istemediklerini anlatır. Bunun üzerine Sidonie Petra'ya “Her şey bu kadar basit olacakken niye karmaşık olmak zorunda?” diye sorar ve “Davranış kuralları bizim iyiliğimiz için.” diye ekler. Petra'nın tersine geleneksel bir bakış açısına sahiptir. Petra'nın eşinden boşanmasını, hele hele boşanmayı Petra'nın istemesini hayretle karşılamıştır, Petra'ya niçin ayrıldığını sorar. Petra da ona “Kibirleri için.” diye cevap verir. Aslında eşi onu ciddiye almış ve ona saygı göstermiştir; ne var ki onun geçimini sağlayarak ona hükmetmek istemiştir. Petra başlangıçta buna razı olmuştur; çünkü eşine âşıktır ve zevkten nefes alamamaktadır. Fakat Petra yavaş yavaş bir şeyleri fark etmeye başlar. Sevdiği adam artık bir “beton gibi” duygusuzlaşmıştır. Duygu tükenince aradaki ilişki de bozulmuştur. Petra eşinin zeki biri olmadığını ve kendisine tutunmaya çalıştığını söyler. Eşi, onun üzerinde şiddet de uygulamıştır, Petra bunu şöyle anlatır: “Şiddet yöntemi denedi. Bana hükmetmesine izin verdim. Erkek kokuyor ve midemi bulandırıyor. Bir boğanın bir ineğe yaptığı gibi bir kadının zevklerine saygısızdı. Utanç verici... Kendimi aşağılanmış hissettim.”

Eşi Petra'nın cinsel mutluluğunu umursamamış, kendi hayvansı içgüdüleriyle hareket etmiştir. Dolayısıyla Petra mutlu olamamış ve adam da onun için gerçekliğini kaybetmeye başlamıştır: “Eti yeyiş şekli, sigara tutuş şekli, her şeyi sahte görünüyordu. Başkalarının onu ne hâle soktuğunu görmesini istedim.” İkili ilişkilerde kadının rolü hep hükmedilen, sahip olunandır; Petra ise hükmedilmek, sahip olunmak istememiştir, evliliği süresince de bu yüzden çok acı çekmiştir. Evlilik bir düzendir ve

sosyal yapının parçasıdır. Petra ise ataerkil sistemin bir parçası olmak istememiştir; fakat istemese de o aslında farkında olmadan bu sistemin bir parçası olmuştur.

Bir gün Sidonie Petra'yla Karin'i tanıştırır. Petra, yirmi üç yaşındaki bu genç kadının güzelliğinden etkilenir. Karin'e birlikte çalışmayı ve yaşamayı teklif eder. Karin güzelliğiyle Petra'yı baştan çıkarır. Petra da erkekler gibi kadınının görünüşünden etkilenir ve ona sahip olmak ister. Karin aslında onun gözünde değersizdir; ama kadınlığını iyi kullanmaktadır. İkili ilişkilerde kadına karşı tutum ve kadının rolü hep aynıdır. Her ne kadar acı çekse de Petra da bunu yapar. Karin'le ilişkilerinde bir erkek rolünü üstlenir. Karin'i maddiyata boğar, kıskanır ve kıskandığında da ona hakaretler eder. Karin onun aklını başından almıştır. Marlene'e karşı çok kaba olan Petra Karin'e hizmet eder. Eski kocasının daha önce kendisine yaptığı gibi Karin'in arzularını düşünmeden kendi hayvansı içgüdüleriyle hareket eder, bir ara Karin ona "Beni rahat bırak, bir günün yirmi dört saati oynaşamayız." der. Karin önce zenci bir adamla beraber olur, bir gecelik bir ilişkidir bu. Ardından da eski kocasına döner, hatta uçak biletini de Petra'ya aldırır. Karin'in geri dönmemesi üzerine Petra darmadağın olur.

Karin derinliği olan biri değildir, "basitleştirilmiş kadın" ya da "nesne kadın" tiplemesidir. İlk tanıştıklarında Petra ondan kendinden bahsetmesini ister. Petra da ona "Sadece bu dünyada kendime ait küçük bir yer istiyorum." der. Petra'yla maddiyat için beraber olur, dişiliğini maddiyat için kullanır. Ekonomik özügürlüğünü elde edince onu terk eder. Çok başarılı olmasına rağmen okulu sevmemiştir, her zaman kendisine kolay gelen şeyleri sevmiştir. Petra ona matematikten hoşlandığını, kendisine cebirin büyüleyici geldiğini söyler, Karin'se ona semboller dolayısıyla matematikden hoşlanmadığını söyler. Petra disiplin gerektirdiği için aletli jimnastikten hoşlandığını, Karin'se ona eğlenceli olmak koşuluyla bir şeyden hoşlanabileceğini söyler. İkisi birbiriyle zıt karakterlerdir. Bu diyalogda Petra'nın erkeksi yönü öne çıkmıştır. Ataerkil sistemdeki donanımlı, hükmedici erkektir, Karin'se basitleştirilmiştir. Altı ay sonra Karin tekrar Petra'nın yanına gelir. Petra bir yandan Karin'e hakaretler eder bir yandan da onu sevdiğini, onun için delirdiğini, onsuz

yapamayacağını ve bunun elinde olmadığını söyler. Karin’se ondan para ister. Petra da ona istediği miktarın iki katı para verir ve “Hiç eksigin kalmayacak.” der. Karin giderken de arkasından “Beni gerçekten terk mi ediyorsun?” der ve tekrar hakaretlere, tehditlere, beddualara başlar. Ona günün gösterecektir.

Petra kontrolünü tamamen kaybetmiştir; kendisini içkiye verir, ne zaman telefon çalsa kendisini arayanın Karin olması ümidiyle telefona atılır. Doğum gününde annesi, kızı ve Sidonie geldiğinde bambaşka bir Petra’yla karşılaşılır. Annesi ve kızı Petra’nın hemcinsine âşık olmasını anlayamazlar. Petra bunun üzerine üçüne hakaretler eder, ardından da baygınlık geçirir. Filmin sonlarına doğru kendisini toplar, Karin onu aradığında onunla görüşmeyi reddeder. Hata yaptığını, sevgilerin karşılıksız olması gerektiğini anlamış gibidir. Marlene’den kaba davranışları için özür diler. Bu defa Marlene’e beraber çalışmayı teklif eder, özgürlük ve neşe vaaadeder. Fakat Marlene mazoşisttir, Petra’nın ona bundan böyle zulmetmeyecek olması dolayısıyla Karin’in evini terk eder. Ardından ışık söner, Petra yatar uyur. Petra sonunda yine aşksız ve yalnızdır. Onun ikinci aşk girişimi de yenilgiyle sonuçlanmıştır. Şiirin ilk ünitesinde de aşk girişimlerinin yenilgiyle sonuçlanmasından duyulan acı dile getirilir:

Karanlıkta durakalınan bu boşluk değil  
Başlatan bakışımı ve eşlenmesini artık zamanın  
Sen Petra gözyaşının acısı ve  
dökük saçların, kıvrıkcık saçların, değişken saçların.  
Dayanınca kırılan kaburga yürek duvarına  
Zorsa böyle birleştirmek aşkları  
Acısı benimdir artık gülünç Petra’nın.<sup>2178</sup>

Bakışım simetri; yani bir bütünü iki eşit yarıya bölen çizgi anlamına gelir. Şiirde karanlık bir boşluk içindeyken simetrisinin ortaya çıkamayacağı ve zamanın eşlenemeyeceği dile getirilerek kişinin ruh ikiziyle karşı karşıya gelmesinin ve onunla bilinçlerini birleştirmelerinin imkânsız olduğu ifade ediliyor.

Ruh ikizi “sevdiğinizin insan şeklinden aynaya dönüşmesi ve tek yansıttığının siz oluşu” demektir. Bir rivayete göre insanların ruh ikizine kavuşması mümkündür;

---

<sup>2178</sup> Nilgün Marmara, “Petra von Kant’ın Acı Gözyaşları”, Nilgün Marmara, *Daktiloya Çekilmiş Şiirler*, s. 106.

ama bu çok nadir gerçekleşir. Pek çok insan da bulduğu şeyin ruh ikizi olduğunu zanneder, ama aslında bulduğu şey onun eş ruhudur. Ruh ikiziyle eş ruh ise birbirinden çok farklıdır. Bir kere ruh ikizleri başlangıçta aynı özün parçasıdır, daha sonra iki farklı enerjiye bölünüp bedenlenirler. “Zıt kutuplar birbirini çeker.” Teorisinin tam tersi aynı özden olan bu iki ruh arasında çok güçlü bir çekim söz konusudur ve günün birinde onlar mutlaka birbirleriyle karşılaşırlar. Zira karşılaşmaları onların tekamül süreçlerinin tamamlanması için gereklidir. Şayet karşılaşma ruhlardan biri ya da ikisinin hazır olmadığı bir aşamada gerçekleşirse iki taraf da çok büyük acılar çeker. Aşk daha önce tecrübe etmiş bile olsalar bu duygudan farklı ve çok daha derin bir bağ ile birbirlerine bağlanmışlardır. “Kendilerini karşısındakinde bulmayı, ait olmayı ve ben kavramının yok olmasını” tecrübe ederek birbirlerinden çaresizliği, sabretmeyi ve koşulsuz sevgiyi öğrenirler. Onların bir araya gelmesinin kesinlikle bir nedeni vardır, “koşulsuz ve ilâhî sevgiyi öğrenmek” de en önemli nedenlerden biridir. Kişi ruh ikizini bulursa koşulsuz sevgiyi tadar. Eş ruhlar ise birbirlerini koşullu bir şekilde severler.<sup>2179</sup>

Petra ne birinci ne ikinci aşk girişiminde ruh ikizini bulup koşulsuz sevgiyi tadar. Onunkisi hep yapay bir aşk olmuştur. Sen başkasıyla birbirlerinin içlerine, başka bir ifadeyle kalplerine tesir edememiş, beyhude yere didişip durmuşlardır. Birbirlerine yabancı ve kayıtsızdırlar. “Derin, samimi, menfaatsiz ilişki” yaşayamamışlardır. Onların ilişkileri nesnelere birbirleriyle ilişkilerinden farklı değildir. Birbirleriyle zıt yönelimdeki nesnelere gibi çarpışırlar. Birbirlerine karşı düşmanca bir tutum içinde birbirlerinin dünyalarını ele geçirmeye çalışırlar. Birbirlerine karşı duydukları sonu gelmeyen bıkkınlık, kin ve nefret dolayısıyla birbirlerinin vücudunu ortadan kaldırmak ya da intihar etmek isterler. Filmde Petra annesi, kızı ve kuzenine: “Defolun bu dünyada kaybedecek bir şeyim yok, bitmişim ben zaten. Siz hepiniz niye ağlıyorsunuz? Hepiniz mutlusunuz. Ölmek istiyorum, bu

---

<sup>2179</sup> Anıl Yalat Eryontuk, “Koşulsuz Sevgiyi Yaşayanlar: Ruh İkizleri”, İndigo, sy. 91(18.04.2013), <http://indigodergisi.com> [14.06.2014].

dünyada yaşanacak bir şey kalmadı.” der. Hem filmde hem de şiirde sen başkasıyla ilişkiler hususunda Sartre Varoluşçuluğunun karamsarlığı<sup>2180</sup> söz konusudur.

Sartre’a göre başkası kişi için ya kullanılacak ya da korkulacak bir varlıktır. Kişinin kendisiyle ilgili gerçeğe ulaşması için başkasından geçmesi gerekir<sup>2181</sup>. Kişiye kendi gerçeğini bulduran başkası değerlendirmeleriyle kişi için her zaman bir tehdit olup kişinin aşkınlığını da tartışmalı duruma getirdiği için kişinin başkasıyla ilişkisi son aşamada “bir korku ve köleleştirme ilişkisi” olur. Kişi başkasını ya kendi amaçları için kullanmak ister ya da başkasından kendi aşkınlığının onun tehditidi altında olması, kendisinin onun özgürlüğüne mahkum olması, kendisini onun köleleştirmesi gibi ihtimaller dolayısıyla korkar. “Ben-başkası” ilişkisi dengesiz bir ilişkidir. “Özne” oluşun her an kişi ya da başkasının lehine değişme ihtimali bulunur. Kişi başkasına başkası da kişiye geçici olarak egemen olabilir. Dolayısıyla kişinin aşkınlığını başkasının ele geçirmesine izin vermemek için daima uyanık olması ve zaman zaman hilelere de başvurması gerekir.<sup>2182</sup> Kişinin ruh ikizini bulup onunla bilinçlerini birleştirmeleri Sartre varoluşçuluğu açısından imkânsızdır. Şiirdeki anlatıcı da aşk arayışındaki Petra’nın henüz farkında olmadığı bu gerçeğin farkındadır ve Petra’nın hâllerini gülünç bulur.

Petra “deli bir âşık gibi” hareket etmektedir; Karin hemen hemen hiç kostüm değiştirmezken Petra her sahnede farklı kostümlerle, makyajlarla görünür, bu şekilde Karin’e kendisini beğendirmeye çalışır gibidir<sup>2183</sup>. Bu arada saç modelleri de farklı farklı olur. Kâh kahverengi, kâh kıvırlı, kâh sarı peruklar takar. Bazen de peruksuzdur. Örneğin Karin olgun bir tutum içinde olduğu, mantıklı konuşmalar yaptığı zaman kahverengi perukludur. Karin’in kendisini terk etmek istediği sahnede Karin’e onu sevdiğini söyleyip ona yalvarırken başında kıvırlı peruk vardır. Karin onu bırakıp

---

<sup>2180</sup> C. Moeller, *J.P. Sartre ve Tabiatüstünün Bilinmemesi*, trc. Mehmet Toprak, Remzi Kitabevi, İstanbul 1969, ss. 51- 52’den naklen: Emel Koç, “J. P. Sartre Felsefesinde ‘Ben- Başkası- İletişim’ Problemi”, s. 339, <http://dergiler.ankara.edu.tr/dergiler> [14.06.2014].

<sup>2181</sup> Jean Paul Sartre, *Varoluşçuluk*, trc. Asım Bezirci, İstanbul: Onur Basımevi, 1985, s. 85’ten naklen: Emel Koç, “J. P. Sartre Felsefesinde ‘Ben- Başkası- İletişim’ Problemi”, s. 343.

<sup>2182</sup> Emel Koç, a.g.m., ss. 343- 344.

<sup>2183</sup> Övgü Kafadar, “Petra von Kant’ın Acı Gözyaşları”, *Kandil*, sy. 31 (Nisan 2013), <http://www.kandilergisi.com> [14.06.2014].

gittikten sonra ise başında sarı bir peruk, yanbaşıda ise içki ve telefon vardır. Bu sahnelerde kızıl peruk tutkuyu, sarı peruksa depresyonu ve düşüşü, aynı zamanda basitleşmeyi ifade eder. Anlatıcı Petra'nın âşık olunca kontrolünü kaybedip acı çekmesinden, aşk girişiminin kendi aşkınlığını kaybederek yenilgiyle sonuçlanmasından etkilenir ve kendisini onunla özdeşleştirir. Petra'nın etrafındaki insanların tektipliğinden, yüzeyselliğinden, ikiyüzlülüğünden ve ona iyilik yapmaya çalışırken bile onu hırpalayıp yaralamalarından rahatsız olur:

Çünkü seslerini duyuyorum ayırdı bilmeyenlerin  
Duyuyorum onların yalın, sürücül ve yapılanmış  
gülüşlerini.

Niye çevrilmiyor hâlâ düpedüzlük biraz anlayışa  
Aşağılık aynılık yeredinmiş de bir kez  
Farklanmıyor hiçbir tekil boğuntuyla.

Sen yatağında doyumsuz ve ona saygılıyken  
Saygılıyken ak kürklerine, kızıl figürlere, donuk  
mankenlere

Gölge yüzlerine ve mor farbelalarına Petra  
İzleyenler vardı her zaman, katılmadan ağlatına  
Kımıldayan, devinen görünen.<sup>2184</sup>

Okuyucu bu dizeleri okuyunca *Petra von Kant'ın Acı Gözyaşları*'ndaki bazı sahneler gözlerinin önünde canlanacaktır. Filmde göze çarpan şeylerden biri insanların ayırdı bilmemesi; olumladıkları şeylerin ve beğenilerinin de sürücül olmasıdır.

Filmin başlarında Marlene Petra'ya bir mektup verir. Bu mektup Karstadt'tan gelmektedir. Karstadt yazısını görünce Petra heyecanlanır ve mektuba göz gezdirince “Bu hayatımın fırsatı!” der. Kendisinden çizim yapmasını istemişlerdir. Bu teklife telefonla arayarak cevap verir, önce onlarla çalışmayı çok istediğini ama bu hafta dolu olduğunu söyler, kendisini naza çekmek ister gibi bir hâli vardır, ardından da bu işi cuma gününe sıkıştırabileceğini ekler. Karstadt'la cuma gününe anlaşmışlardır. Telefonu kapattıktan sonra ise “Ah, şu dönemler!” diye kendi kendine söylenir, ardından Marlene'e dönüp “Hatırlıyor musun ilk çizimlerimi onlara üç yıl önce sunduğum zamanı? Görmek istememişlerdi. Zaman nasıl da değişiyor. Çok aşağılık bir herifti.” der.

<sup>2184</sup>Nilgün Marmara, “Petra von Kant'ın Acı Gözyaşları”, Nilgün Marmara, a.g.e., ss. 106- 107.

Adam, Petra tanınmadan önce ona bir fırsat vermek yerine ona çok acımasız davranmıştır. Şimdi ise olan bitenleri unutmuş ve Petra'ya iş teklif etmiştir; çünkü artık Petra işinde tanınan biri olmuştur, işi konusunda toplumun genelinden onay ve beğeni almıştır. Onu işe almasının asıl sebebi çizimlerinin çok iyi olması değil de popülerliğidir. Bu durum adamın basitliğini, düşüncesizliğini göstermektedir. Ama basit ve düşüncesiz olan sadece bu adam değildir. Basitlik, düşüncesizlik ilişkilerin geneline yayılmış, yer edinmiştir. Hatta farkında olmadan durumu eleştiren Petra da basit ve düşüncesizce davranışlarda bulunmuştur. İncelikten, derinlikten anlamayan, kadınları bir et parçası gibi gören pek çok düşüncesiz erkek gibi görünüşü dolayısıyla bir kadını elde etmek istemiş, satın almaya çalışmıştır. Kadının kendisini para için baştan çıkarmasına göz yummuştur. İkili ilişkilerde özgürlüğü savunmasına rağmen daha önce eski kocasının kendisine yaptığı gibi Karin'i baskı altına almaya kalkışmıştır.

Seçim Bayezit, Fassbinder'in Lola isimli bir diğer filmini analiz ederken Petra von Kant'ın Acı Gözyaşları'ndaki ayna imgelerinin Petra'nın fikirleriyle eylemleri arasındaki çelişkiyi yansıttığına dikkat çeker. Ona göre filmdeki ayna imgeleri pek çok imayı içinde taşımaktadır, "görsel uyarı göstergesi" işlevindedirler. Petra bağımsız bir tasarımcıdır; bununla birlikte iç dünyasında çok büyük çatışmalar yaşamaktadır. Petra'nın fikirleriyle olanakları arasındaki çelişki kameranın yüzüne yaptığı closu-up ile makyaj sırasında yakalanmıştır. Sonra kamera ayna imgesini kadraja almak üzere geri çekerek asıl Petra'yı açığa çıkarmıştır. Böylece bu sahnede Petra'yı şekillendiren orta sınıf yaşam tarzıyla uyum sağlamaya çalıştığı yeni yaşam tarzı arasındaki çelişki yansıtılmıştır. Petra özgürlük üzerine bir şeyler söylerken maskenin arkasına saklanmaktadır. Aynalar Petra'nın söylemleriyle eylemleri arasındaki gerilimi gözler önüne sermektedir. İşte bu gerilim de filmin temelidir. Petra Karin'le ilişkisini kocasıyla ilişkisinin tam tersi bir şekilde iki eşit kişi gibi konumlandırmak istemiştir; ne var ki daha sonra bu ilişki kocasıyla ilişkisinin bir benzeri hâline gelmiştir. Bayezit, bu dönüşümün "film içindeki ters ayna imgesinin bir yansıması" olduğunu belirtir. Petra cinsiyetlarası ilişkilerle toplum koşullarının



biçimlendiriciliğinin farkındadır; ama bu koşulların onun bilinçliliğini belirlemesi dolayısıyla onda “temel bir bölünme” gerçekleşmiştir.<sup>2185</sup>

Petra genel olarak Marlene dışında çevresindeki insanlara karşı anlayışlı ve saygılıdır. Hatta ilk başta ona bütün gün neredeydin, kiminle birlikteydin diyerek baskı yapsa da Karin kendisine karşı cinse ihtiyaç duyduğunu söylediğinde, çok kıskanmasına ve acı çekmesine rağmen, ona anlayış gösterir. Karin’i kaybetmekten korktuğu için her zaman ona şefkatle davranır; fakat Karin’in ona karşı davranışları çok zalimcedir. Petra’yı psikolojik olarak durumu çok kötü olmasına rağmen parayı aldıktan sonra yüzüstü bırakıp gider. Karşısındaki insanın acı çekmesi Karin’in umrunda bile değildir. Onun için tek önemli şey kendi çıkarlarıdır. Karin duygusal biri değildir, hatta o derece duygusuzdur ki Petra’nın evindeki cansız mankenler gibidir. Şiirde de Petra’nın ona gösterdiği anlayış ve şefkatin karşılığını alamadığı dile getirilir. “Donuk mankenlere” denilerek Karin’le evdeki cansız mankenler arasında bir ilgi kurulmuştur. Karin de kusursuz vücudu olan bir mankendir ve vücudunu maddî çıkarları için pazarlayarak kendisini bir metaya dönüştürür, nesneleştirir. Şiirden Petra donuk mankenlere; yâni Karin gibi kendisini basitleştiren insanlara saygılı davranmıştır diye bir anlama ulaşılmaktadır.

Petra’yı hırpalayan sadece Karin olmamıştır. Aynı zamanda yakın bir arkadaşı olan kuzeni Sidonie, kızı, hatta annesi bile onu incitmiştir. Şiirde Petra’nın etrafındaki insanlar gölge yüzlü olarak betimlenir. Gölge rahatsız edicidir; çünkü insanların kendi eksikliklerini ortaya çıkarır. Fakat çoğu zaman insanlar eksikliklerini kabul etmek yerine diğerlerine yansıtırlar.<sup>2186</sup> Petra doğumgününde kendisini ziyarete gelen kızına, Sidonie’ye ve annesine hakaretler eder. Örneğin onlara ikiyüzlü ve düzenbaz olduklarını söyler; oysa o da kimi zaman ikiyüzlü davranıp hilelere başvurmuştur. Ya da kızı ona çok mutsuz olduğunu; çünkü âşık olduğu çocuktan bir karşılık alamadığını söylediğinde, “Bu çok komik.” der. Oysa kendisi de ümitsizce âşık olduğunu düşündüğü biri yüzünden gülünç duruma düşmüştür.

---

<sup>2185</sup> Seçim Bayezit, “Lola (1981, Rainer Werner Fassbinder)”, 23.09.2012, <http://www.sanatlog.com> [14.06.2014].

<sup>2186</sup> M. L. Von Franz, “Bireyleşme Süreci”, Carl G. Jung, a.g.e., s. 173.

Şiirde Petra'nın etrafındakilerin gölge yüzlü diye nitelendirilmesinin bir diğer sebebi Petra'ya içinde bulunduğu durum dolayısıyla kendisini suçlu hissettirmeleridir. Petra toplumsal kurallara aykırı bir davranışta bulunmuş, eşcinsel bir ilişki yaşamıştır. Annesi bunu öğrenince afallar, onaylamadığı bir durum olduğu onun yüz ifadesinden bellidir. Petra bunun üzerine savunmaya geçer, onlara Karin'in bir tırnağı kadar bile değerleri olmadığını söyler. Petra'yı hırçınlaştıran bir diğer durum da üçünün kendisine acıyarak bakmalarıdır. Ama Petra kendi kontrolünü kaybederek acınacak bir duruma düşmüştür. Bu bir gerçektir ve onu rahatsız eder. Petra onların kendisi için üzülmelerine anlam veremez, acısını anlamayacaklarını düşünür; onlara: “Siz hepiniz niye ağlıyorsunuz?” diye sorar ve “Hepiniz çok mutlusunuz. Herkes mutlu.” diye ekler. Kuzeni Sidonie'nin kendisi için üzülmelerini de samimi bulmaz. Sidonie Petra'nın annesine olan biteni anlatınca Karin ona “Bundan keyif alıyorsunuz, bir yıl boyunca dedikodu yaptığımız yeter.” der.

Aslında Petra haksız sayılmaz; çünkü Sidonie sanki Petra'nın doğumgünüünü kutlamak için değil de onu üzme, incitme için ziyarete gelmiştir. Geldiğinde üzerinde grimsi mor renkli, eteğinin ön kısmında birkaç kat farbela olan bir elbise vardır. Petra'ya aldığı hediye kutusu da süslü, mor renkli bir kâğıtla kaplıdır, hediye paketinin içinden üzeri kırmızı bir kâğıtla örtülü çıplak bir bebek çıkar ve bu bebek Karin'e çok benzemektedir. Petra bebeği görünce kendisini kaybeder, aklı bebekte kızı ve Sidonie'yle sohbet eder, bir ara Sidonie ona “Karin'den haber aldın mı?” diye sorar. Daha sonra da ona Karin'in Pucci için çalıştığını, çok yetenekli olduğunu ve gelecek vaat ettiğini, çok yükseleceğini söyler. Petra da kıskançlıkla “Hayır, sadece kendini pazarlamayı biliyor.” der. Bunun üzerine Sidonie söyledikleriyle Petra'yı daha da üzer. Petra'ya Karin'e haksızlık ettiğini, fazla subjektif davrandığını söyler. Ardından ona Karin'le ilgili bir haber verir. Fakat bu, Petra'nın hoşuna gitmeyecek bir haberdir. Karin sabah Sidonie'yi aramıştır, Sidonie de Karin'e bugünün Petra'nın doğum günü olduğunu söylemiştir; fakat Karin buna kayıtsız kalmıştır. Sidonie'ye gelmeye çalışacağını, fakat bundan emin olmadığını; çünkü çok işi olduğunu söylemiştir. Bunun üzerine Petra iyice kontrolünü kaybeder.

Şiirde geçen mor farbela Sidonie ile Petra arasında geçen bu sahneleri çağrıştırmaktadır. Mor burada depresyonu olduğu gibi kişilerarası ilişkilerdeki faşizmi de temsil edebilir. Petra'nın kızının taktığı kravat da mor renklidir. Annesinin kıyafeti de koyu bir mordur, kıyafetin yaka ve omuzları da çok abartılı olmayacak şekilde açık mor tülle süslüdür. Annesinin geldiği sırada Petra elindeki bardağı resme fırlatır ve onlara “Hepiniz beni hasta ediyorsunuz.” der. Annesinin onu “Evi mahvediyorsun.” diye uyarması üzerine de “Hoşuma gittiği sürece, ne kazandıysam hepsini kırıp dökeceğim!” diyerek mor desenli çay setini topluklu ayakkabılarının altında ezip paramparça eder. Petra baygınlık geçirdikten sonra kendine geldiğinde kendisini iyi hissetmektedir, yaptığı şeylerden dolayı içinde bir pişmanlık vardır. Annesi de yine aynı kıyafetlerle ona Gaby'nin- Petra'nın kızının- bir şok yaşadığını söyler. Bunun üzerine Petra annesine “Anne, yalvarırım.” der. Annesi ona bunu söyleyerek kendisini çok suçlu hissettirmektedir. Onun bu sözü Petra'ya işkence gibi gelmiştir.

Şiirdeki anlatıcı öncelikle Petra'nın trajedisine dahil olmadan, sadece bir seyirci olarak Petra'nın yaşadıklarından etkilenir. Önce Petra'ya bir yabancı olarak dışarıdan bakar. Zira Fassbinder filmleri; etkisini seyirciye film karakteriyle çok büyük bir özdeşleşme imkânını vermesinden alan Hollywood filmlerinden farklıdır. Hollywood filmlerinde seyirci âdeta imaj içinde erimektedir. Bu durumu Narcissus'un kendi yansımasında erimesine benzetebiliriz. Ama Fassbinder filmlerinde bunun tam tersi ekran “imgenin biçimini bozan bir ayna” olarak kullanılmaktadır.<sup>2187</sup> Gerçek bir anlamın sağlanması için seyirciyle karakter arasında bir mesafe oluşturulması şarttır. Brecht'in dile getirdiği gibi “Nesneler bize yabancı değildir, öyleyken biz onları yarı buçuk anlarız; ancak bize zorla yabancı kıldıkları zamandır ki tümüyle kavrayabiliriz onları.”<sup>2188</sup> Seyirci olayı ona önce dışarıdan bakarsa kavrayabilir; sorgulayıp eleştirebilir. Anlatıcı da olaya önce dışarıdan bakarak Petra'nın çevresindekilerle iletişiminin ne denli yozlaşmış olduğunu görür. Örneğin filmdeki cansız mankenler, oyuncak bebekler film

<sup>2187</sup> Seçim Bayezit, a.g.m.

<sup>2188</sup> “Bertold Brecht ve Epik Tiyatro” , <http://www.gnoxis.com.tr> , [01.04.2011].

kişilerinin birbirlerine nasıl davrandıklarına dair fikir vermektedir. Sanki karşılarındaki duyguları, düşünceleri olan insanlar değil de filmdeki “donuk mankenler”, oyuncak bebekler gibi meta işlevindeki nesnelerdir.<sup>2189</sup> Anlatıcı filmdeki insan ilişkileriyle ilgili sorgulamalara, eleştirmelere giderken kendi hayatındaki ilişkileri de sorgulamaya, eleştirmeye başlar. Modern zamanlarda insanların birbirleriyle gündelik ilişkileri de filmdekinden farksızdır. Bu aşamada yabancılaşma yerini özdeşleşmeye bırakır. Anlatıcı, Petra'nın yaşadıklarında kendisinden bir şeyler bulur:

Korktum Petra, her iniş çıkışında sesinin  
Benzerliğinden korktum herkesin bir hayvana.  
Yakıyordu senin gözyaşın benim şakağımı  
ve böğürmek isterdim delice, hiç anlamayanlara  
Sevgi Petra'ya aşk verin ona dostluk  
Kalsın eller süslü göğsünde hıncır dudağında.  
Yazgısı değişsin bir kezcik çatlağın, hani şiddetiyle  
Evlere bölen insanları ve henüz doğmamışları bile.<sup>2190</sup>

Petra'nın kontrolünü kaybetmesi anlatıcıyı dehşete düşürmüştür. Günlük hayatta da herkes Petra gibi kontrolünü kaybedebilir. Onun ilişkilerinden zarar görmesi, insanlararası ilişkilerdeki erk savaşımının ne kadar zarar verici olduğunu göstermektedir. Petra'nın ilişkiler sistemi kodlara, kurallara ve sahip olma arzusuna dayanmaktadır. Petra güce, iyiye, aslında her şeye sahip olmak ister. Bu arzu Karin'le ilişkilerinde öylesine baskın hâle gelmiştir ki Petra ne hâle geldiğini kavrayamaz olmuştur. Seyirciler, *Petra von Kant'ın Acı Gözyaşları*'nda ilişkilerin nasıl “güç tatmini” hâline geldiğine, insanlardaki sahip olma güdüsünün ne kadar yok edici olduğuna ve arayışların obsesyon boyutuna ulaşmalarına tanık olurlar.<sup>2191</sup> Bu durum onları ürpertebilir.

Anlatıcı “Yakıyordu senin gözyaşın benim şakağımı” diyerek Petra'nın acısını hissettiğini dile getirir. Petra'yı çok iyi anlıyordu; çünkü acıları ortaktır. İkisi de sevgiye, aşka ve dostluğa susamıştır. Petra Karin'in kendisini terk ettikten sonra bunalıma düştüğü sahnelerde “Oysa ikimiz için de çok güzel olabilirdi.” der. Mesele

---

<sup>2189</sup> Seçim Bayezit, a.g..m.

<sup>2190</sup> Nilgün Marmara, “Petra von Kant'ın Acı Gözyaşları”, Nilgün Marmara, a.g.e., s. 107.

<sup>2191</sup> Övgü Kafadar, a.g..m.

çok güzel olmasının imkânsız olmasıdır. İnsanlar sevgi, aşk, dostluk ilişkilerine hep güzel başlarlar ve ilişkilerinin hep böyle güzel gideceğini düşünürler. Petra, daha önce hayatta herkesin yerinin doldurulabileceğine dair bir tecrübesi olmasına rağmen Karin’le her şeyin çok güzel olacağına emindir. Başarı ve mutluluk onları bekliyordur diye düşünür ve Karin’e “Birlikte dünyayı fethedeceğiz.” der. Cassevetes’in *Love Stream (Aşk İrmakları)* filminde de aynı mesele işlenmiştir.

Sarah Lawson (Gena Rowlands) , eşi ve kızıyla arasındaki aşk ve sevgi ilişkisinin sonsuza kadar sürmesini ister, hatta buna inanır. Ne var ki kocası onu aldatır ve ayrılırlar, kızı da babasıyla yaşamayı tercih eder. Sara, kızının kendisine “Anne ben babamla kalmak istiyorum, seninle olmaktan nefret ediyorum. O hasta insanlarla olmaktan nefret ediyorum, kokuyorlar. Köle olmak istemiyorum, seninle kalmak istemiyorum.” deyince düşüp bayılır. Terapi sırasında psikiyatristi ona “Sahip olduğun bir şey yok, senin olmayan bir şeyi nasıl kaybedersin?” deyince o da “Aşk bir ırmaktır; sürekli, durmaz.” diye karşılık verir; aşkın durabileceği gerçeğini bir türlü kabul etmek istemez. Eşiyle ve kızıyla o kadar güzel şeyler paylaşmıştır ki, kızını büyütme için yıllarca emek vermiştir. Onlarla ilişkilerinin bu noktaya varması Sarah’ı çok üzer. Filmin sonlarına kendisini toplamayı başarır, hayatına çeki düzen verir. Bir erkekle aşk ilişkisine başlar. Bu arada bir rüya görür. Rüyasında eski eşiyle birlikte müzik eşliğinde dans edip şarkı söyler. “O yüzü seviyorum, o yüzü seven tek ben varım.” der, eşi de ona “O yüzü seviyorum, bana söz vermiştin.” diye karşılık verir. İkisi birleşir ve kızları aralarına girip “Sizi seviyorum.” der. Sarah, hayatının en güzel rüyasını görmüştür. Uyanınca üzülme yerine günlük hayatına olduğu yerden devam eder. Artık gerçeği kabullenmiş ve bu gerçekle yaşamasını öğrenmiştir.

Hande Ögüt, *Petra von Kant’ın Acı Gözyaşları* filmini ve şiirini Adrienne Rich’in “şifreleme yaklaşımlarının ve dil şifrelerinin lezbiyen yazını maskelerini tasvir ettiği” savındaki kuramından hareketle okuma girişiminde bulunduğu *Eşcinsellik de Eril Hegemoniye İçin* isimli makalesinde şiirde geçen çatlak metaforuna dikkat çeker. Filmin konusundan “Sınıf farkını amaç kılarak- kadınlar arası iktidar savaşımını da gözetmezlik etmeden- lezbiyen bir kadının arzularını

gömdüğü duvarı, şiddet uygulayarak çatlatma çabasını anlatan film” diye söz eder. Petra eşinden daha yeni boşanmıştır, duygusal bir karmaşa içindedir; “zengin, güçlü, bağımsız, entelektüel moda tasarımcısı” statüsüyle farkında olmadan baskı yaptığı modellikte uğraşan sevgilisi Karin’in ekonomik özgürlüğünü elde edince kendisiyle bağı tamamen koparmasıyla şiddetli bir travmanın eşiğine gelir. Onun çatlatma girişimi başarısızlığa uğramıştır. Bu girişimle imgeler deforme edilerek bağlam yerinden oynatılmış; ne var ki zemin bütünüyle yerinden kaydırılamamıştır. Çatlak burada yüzeyi bozan, fakat içeri- dışarı arasında geçiş olanağı vermeyen, kırık bir ara alan, çözülemeyen bir anamorfozdur. Öğüt şiire “lezbiyen arzu” ya da “cinselliğin özgüllüğü” açısından yaklaşmıştır:

Nilgün Marmara’nın “Petra von Kant’ın Acı Gözyaşları” şiirinden bu mısraları, Fassbinder’in 1972 tarihli aynı adlı filmini izledikten sonra okuduğumda “çatlak”ın neyi imleyebileceği üzerine hayli kafa yormuştum. Yazgısının değişmesi arzulanan çatlak, bir imge olarak belki de Butler’in sözünü ettiği gizli odadan açığa çıkışı simgeliyordu. Lezbiyen arzusunun, kendini göstererek heteroseksüel mahalde bir kaymaya neden olmasının artık zamanı geldiğine dair bir çağrıydı belki de...<sup>2192</sup>

Bize göre bu dizelerde çatlak sadece lezbiyen arzusunun açığa çıkmasına imkân vermeyen bir ara alan değil de genel olarak sevgi, aşk, dostluk ilişkileri için bir engeldir. İster hem cinsler ister karşı cinsler arasında olsun sevgi, aşk, dostluk girişimlerinin- bu, lezbiyen bir girişim de olabilir- sonu hep hayal kırıklığı olmaktadır. Çatlatma eylemi bir aşk ırmağının doğmasına, insanları da içine alıp içinde bütünleştirerek akmasına imkân vermemektedir. Tam tersi evleri, insanları, hatta daha dünyaya gelmemiş olanları bile birbirinden ayıran aşılmaz bir yarık meydana getirmektedir. Böylece yazgısı yalnızlık olan insanlar bedenlerini birbirleriyle bütünleştirip kaynaşamamaktadır. Sevgiye, aşka, dostluğa susamış ve mücadele etmekten bitkin düşmüş bir hâlde hayatlarını sürdürmeye çalışmaktadır:

Buğunun sonsuz etkisini duyuyoruz...  
Susuzluklarımızı kızıl yapraklara  
devrederek  
Dinliyoruz ileilmeyen vücutlarımızı:  
Yorgun bir tansıktan artakalan  
kıvılcımlar sanki...

<sup>2192</sup>Hande Öğüt, “Eşcinsellik de Eril Hegemoniye İçkin” , 20 Temmuz 2008 Pazar, <http://kritisyen.blogspot.com.tr/2008/07/ecinsellik-de-eril-hegemoniye-ikin.html> [16.06.2014].

Çoraklığımızı katıyoruz hep birlikte,  
Uyandığımızda yalnızlığımızın yanibaşımızda  
uyuduğunu görmek...<sup>2193</sup>

Şiirin bu ünitesi Petra'nın geçirdiği baygınlıktan sonra kendine geldiği sahneleri çağrıştırmaktadır. Petra'nın ilk başlarda içinde kıvıldadığı arzuyu<sup>2194</sup> dışavuran canlı bedeni geçirdiği depresyon sonucu yorgun düşmüştür, uyandığında annesine “Kafamın acıdan patladığını hissediyorum.” der. Arzunun büyük ateşi yerini sönmek üzere olan kıvılcımlara bırakmıştır. Petra da kendisini çoraklaşmış bir toprak gibi görmektedir. Öyle bir hâle gelmiştir ki son altı ayda yaptığı işten bile zevk alamaz olmuştur. İş hayatındaki verimi düşmüştür. Petra da uyandığında kendisini çok yalnız hisseder, annesine “Korkuyorum anne, çok yalnızım.” der. Ama artık dünyayla barışmıştır. Eski günlerine yeniden dönecektir. Depresyonu sona ermiştir. Şiirde de kişinin depresyonunu yendikten sonra hayata yeniden başlamasını ifade eden imgeler vardır:

Biliyoruz uçurtma ağacı yeryüzünün  
derinliklerinde,  
Kök salmış gözlerimize onun tözü,  
Gözyaşlarımıza karşın olumluyoruz  
sığ ayinleri ve kanıksadığımız  
oyuncakları.

Ve doğruluruz her karanlıkla  
Sarsılmanın yakın imgesinde.<sup>2195</sup>

Şiirdeki “uçurtma ağacı” yeryüzünün derinliklerine doğru kök salarken gökyüzünün derinliklerine doğru yükselen hayat ağacını, bütün canlılara yaşam veren kutsal enerjiyi<sup>2196</sup> temsil etmektedir. Uçurtmanın yerden bir iple bağlı olarak gökyüzünde süzülmesi gibi hayat ağacı da toprağa bağlı bir şekilde gökyüzüne yükselmektedir. İnsanların çektikleri acılara rağmen hayatı olumlamaları; bu acılar dolayısıyla yıkılsalar bile tekrar hayata tutunmaları hayat ağacı ile ilişkilendirilmiştir. Yine bir önceki ünite “Bugünün sonsuz etkisini duyuyoruz.../ Susuzluğumuzu kızıl yapraklara/ devrederek” dizelerinde de hayat ağacıyla ilgili bir mazmun vardır.

<sup>2193</sup> Nilgün Marmara, “Petra von Kant’ın Acı Gözyaşları”, Nilgün Marmara, a.g.e., s. 108.

<sup>2194</sup> Hande Öğüt, “Eşcinsellik de Eril Hegemoniye İçkin”.

<sup>2195</sup> Nilgün Marmara, “Petra von Kant’ın Acı Gözyaşları”, Nilgün Marmara, a.g.e., ss. 108- 109.

<sup>2196</sup> Haluk Berkmen, “Hayat Ağacı Simgesi”, [http://www.astroset.com/bireysel\\_gelisim/kadim/k71.htm](http://www.astroset.com/bireysel_gelisim/kadim/k71.htm) [16.06.2014].

İnsanların susuzluklarını devrettikleri kızıl yapraklar, hayat ağacından dökülen yapraklardır. Bu dizelerin epistemolojisi Osmanlı Türklerinde karşımıza çıkan hayat ağacıyla ilgili bir söylenceye dayanmaktadır. Nevill Drury hayat ağacının Osmanlılar için ne anlama geldiğini şöyle anlatır: “Osmanlı Türkleri bir milyon yapraklı hayat ağacından söz ederler. Her bir yaprakta bir insanın kaderi kayıtlıdır. Bir insan öldüğünde bu ağaçtan yaprak düşer.” Şiirde karamsar bir tutumla insanların arzulara, sevgiye, aşka, dostluğa yönelik susuzluğunun ölünceye kadar devam edeceği dile getirilmiştir.

Şiirde geçen “Ve doğruluruz her karanlıkla/ Sarsılmanın yakın imgesinde” dizeleri ile filmin sonunda Petra’nın karşısındakine sınırlar çizmeden sevmesi gerektiğini anlamasıyla depresyonundan ve ataerkillikten kurtulması arasında bir bağlantı vardır. Filmin sonunda Petra, Karin’e olan aşkının aslında bir yanılsama olduğunu fark eder. Geçirdiği baygınlık sonrası kendine geldiğinde utanç içinde annesine “Çok şey istemeden sevmeyi öğrenmem gerekir, ona âşık değildim, sadece sahip olmak istedim. Her şey sona erdi.” der. Durum Sartre Varoluşçuluğunun perspektifinden açıklanacak olursa: Petra’nın kendisiyle ilgili bu gerçeğe varması için çevresindeki insanlardan geçmesi gerekmiştir.

Sartre “ben’ler arası iletişimi”, Varlık ve Hiçlik’te merkeze aldığı unsurlardan biri olan “ ‘bakış’ fenomeni”nden hareketle değerlendirmiştir. Bu değerlendirmeyi yaparken de kişinin diğer insanlarla olan beraberliğinin boyutlarını göstermek istemiştir. Ona göre bakış kişiye sadece diğerlerini açmaz, aynı zamanda onun kendi ben’inin de farkına varmasını sağlar. Kişinin kendi varlığını tam mânâsıyla kavrayabilmesi için kendi dışında bulunan diğerlerine de ihtiyacı vardır. Burada kişiye kendi ben’ini açan bakış olağan bir fizyolojik olay değil dolaysız bir yaşantı durumudur. Kişi başkasıyla iletişimde bulunmadan önce “ben”in farkındalığından mahrum bir şekilde sadece eylemleriyle yaşamaktayken başkasının kendisine yönelimiyle kendisine dönüp kendisiyle hesaplaşarak kendi ben’ini yakalamaktadır. Başkasının bakışının kendi üzerinde odaklandığını fark edince başkasının bakışına



teslim olup dikkati dış dünyadan kendi üzerine yöneltmektedir.<sup>2197</sup> Kişiyi bu sırada başkasının bakışını ve bu bakışın sonunda da kendisinin bakışını açan gurur ya da utanç olmaktadır. Başka bir ifadeyle kişi başkasından geçerek kendisiyle ilgili bir gerçeğe varmaktadır<sup>2198</sup>; bu geçiş ise gurur ya da utanç vesilesiyle gerçekleşmektedir<sup>2199</sup>.

Petra da Karin'e sahip olmaya çalışmış, bunun sonucunda da kontrolünü kaybedip en başta Karin'in olmak üzere Sidonie'nin, kızının ve annesinin gözünde özgürlüğünü ve değerini kaybetmiştir; bu düşüşünden dolayı da utanç içindedir. Kendine geldiğinde annesine: “Karin'den dolayı beni hor göreceğinden korkmuştum.” der. Ama utanç onun kendisini yeniden tanımasını sağlamıştır. Başkasının bakışlarının kendi üzerinde olduğunu fark edince ilk başta paniğe kapılıp savunmaya geçmiştir. Karin'e kendisini terk edeceği zaman ettiği hakaretler, daha sonra doğumgününde kontrolünü kaybettiği zaman kızına, Sidonie'ye ve annesine ettiği hakaretler birer savunmadır. Ama sonunda onların yardımıyla hata yaptığını fark etmiş ve kendi ben'ini yeniden bulmuştur. Özgürlüğünü yeniden kazanmıştır; ama bunaltı ve yalnızlık içindedir:

Bu şehrin insanları dostum  
Yokuşları mutsuz çıkıp da  
mutlu mu inerler?  
Hayal çiçeklerini mi koklarlar  
kafes içkievlerinde?  
İletilir mi bengi ay?  
Öyle ya güneş de yorar  
Çalışmak gibi.  
Bundan işte izbeler yalnızlığı  
Kaçkın bocalayanlar öyle  
Kentlerle köyler arası.

Sarı yayılmış hücrelere  
Korkunç uzanır günler  
Durdukça çorak gecelere  
Rüzgâr ne katar varlığa  
Yabanıl dönüşlerle?

<sup>2197</sup>Emel Koç, “J. P. Sartre Felsefesinde ‘Ben- Başkası- İletişim’ Problemi”, ss. 336- 337, 341.

<sup>2198</sup> Jean Paul Sartre, *Varoluşçuluk*, trc. Asım Bezirci, İstanbul: Onur Basımevi, 1985, s. 85'ten naklen: Emel Koç, a.g.m., s. 341.

<sup>2199</sup> J.P. Sartre, *Being and Nothingness*, Translated by Hazel F. Bames, Washington Square Press, New York 1966, s. 320'den naklen: Emel Koç, a.g.m., s. 341.

Yüreğin burkulması,  
Göz dayanıksızlığı,  
Aşk azlığı...<sup>2200</sup>

Bu dizelerde ilk olarak metropol insanlarına bir eleştiri yapılır. Onların yokuşları mutsuz çıkıp mutlu inmeleri hazırcı, olmaları, her işte kolayına kaçmaları, tembellikleri dolayısıyladır. Söz gelimi *Petra von Kant'ın Acı Gözyaşları*'ndaki Karin sadece kendisine kolay gelen ve eğlenceli şeyleri yapmaktan hoşlanır. Sembollerden nefret eder; çünkü semboller onun hayatını zorlaştırmaktadır. Karin'in hayatında inceliklere ve derinliklere yer yoktur; tam tersi düpedüzlük ve yüzeysellik yer edinmiştir. Kafes içki evlerinde hayal çiçeklerini koklamak imgesiye Petra'nın kendi evinde tutkularıyla yarattığı yapay dünyada avunmasını akla getirmektedir. Ama önce Karin'in, sonra da Marlene'in onu terk etmesiyle bu yapay dünya çökecek ve Petra yapayalnız kalacaktır. Çökmeye mahkûm olan bu yapay dünyada bengi ay iletilemez. Burada ay metaforunun epistemolojisi Klasik Türk şiirine dayanmaktadır.

Klasik Türk şiirinde ay; yakıcı bir ateş değil de insanın içini ısıtan aydınlatıcı bir nur olması; karanlık gönülleri, bilhassa âşğın gönlünü aydınlatıp aşka yöneltmesi gibi özellikleriyle söz edilir. Öte yandan insanların bilinçdışında ayı romantizm ve sevgiyle ilintilendiren arketipsel bir tasarımdan bir şeyler hâlâ korunmaktadır<sup>2201</sup>. Ay burada kalplere aşkı, sevgiyi, dostluğu taşıya(maya)n ebedî bir vasıta olarak düşünülmüştür. İnsanlar onun aydınlıklarından mahrum kalınca kalpleri kararmış; yâni gaflete düşmüşlerdir. Kendilerine yarattıkları yapay dünyalara sığınmış, buradaki yanılısamarla avunmaktadırlar. Gaflet içindeki bu insanlar kimi zaman birbirlerine karşı çok zalim de olabilmektedir. Yapay dünyalarının çöküntüye uğramasıyla güneşle- hakikâtle- yüzleşmekse ruhlarının çok büyük bir sarsıntıya uğramasına neden olur. Yalnızlık içinde bocalarlar. Metropol hayatının yoğunluğu içinde bir makine gibi işlemekten yorgun düşmüş bedenleri direncini tamamen kaybeder. “Sarı yayılmış hücrelere” dizesinde sarı renk ölgünlüğü ve basitliği- olağanlığı, aynılığı- simgelemektedir.

<sup>2200</sup> Nilgün Marmara, “Petra von Kant'ın Acı Gözyaşları”, Nilgün Marmara, a.g.e., s. 110.

<sup>2201</sup> Carl G. Jung, “Bilinçdışına Giriş”, Carl G. Jung, a.g.e., s. 97.

Filmin sonlarına doğru Petra'nın bitkin düşüp bayılmasının sebebi yalnızca aşk acısı değildir. Yoğun ve rutin çalışma hayatı ona bıkkınlık vermiştir. Petra, Sidonie'nin kendisine moda dünyasındaki başarıları için iltifat ettiğinde ona verdiği karşılık “Yalnızca bir göt ağrısı.” olur. Ardından “İşimden, proje hazırlamaktan ve çizimlerimin başarıya ulaşamayacağından endişe duymaktan bıktım” der ve “Her zaman aynı ve niçin?” diye sorar. Sidonie de buna karşılık: “Yaşamak zorundasın. Para kazanman için çalışman gerekiyor ve yaşaman için paraya ihtiyacın var. Para her şeydir.” der. Sidonie'nin bu sözlerinden sonra öfkelenen Petra Marlene'e “Keki getir!” diye bağırır. Sidonie'ye bir şey diyemez; çünkü kapitalist bir sistemde gerçekten para her şeydir ve bütün değerlerin üstündedir.

Kapitalist üretimin dünyanın gizemini yok ederek onu bütünüyle maddî bir dünyaya dönüştürmesiyle ahlâk da maddî bir temele oturtuldu. Bunun sonucunda ise maddeye bağımlı hâle geldi ve müesseriyyetini de yitirdi ve “ahlaksal giysisini çıkarmış çıplak, kaba bir şiddet” doğdu. İnsanlar bu şiddetle yüz yüze gelince ne yapacaklarını bilemediler ve kendilerine kurtuluş ümidi veren, güç durumlarına çare olduğunu düşündükleri her şeye tapınmaya başladılar. En çok tapındıkları şey de her kapıyı açması dolayısıyla para oldu. Fakat para maddî bir şeydir ve sonludur. İnsanlar sonsuzlukla bağlarını koparıp kendilerini madde dünyasının sonluluğu, sınırlılığı içine hapsettiler ve bu dünyanın içinde sıkışıp kalmak onları “her an patlayabilen şiddet birimleri” hâline getirdi. Ahlak için yaşamaya kıyasla daha kolay bir yol olduğu için “kolay yaşam” olarak da adlandırılan maddeye ve maddî güce sahip olma mücadelesi kendi içerisinde bir çelişkiyi içinde taşımaktadır. Onun ölüm, hastalık ve duygular karşısında hiçbir etkisi yoktur ya da çok ama çok azdır. Maddî hayat, varoluş hakikatiyle yüz yüze gelmekten imtina etmesi ve bütün varoluşsal olguları da kolay yaşam sınırları içerisinde değerlendirmesi dolayısıyla maddî olgunun bitme aşamasına geldiği varoluşun sınır durumlarda anlamını kaybetmektedir.<sup>2202</sup>

Petra da doğum gününde para ödeyerek aldığı içki kadehlerini elleriyle parçalamakta ya da etrafa fırlatarak sadece bardağın parçalanmasına yol açmakla

---

<sup>2202</sup> M. Mukadder Yakuboğlu, a.g.e., ss. 67, 71-72.

kalmayıp muhtemelen yüksek bir ücret ödeyerek dizayn ettirdiği evine de zarar vermektedir. Porselen çay setini “Ne kazandıysam hoşuma gittiği sürece kırıp dökceğim.” diyerek ayakları altında ezer. Para ve gücün duygular karşısında etkisiz kaldığı gerçeğini anlamıştır. Karin’e moda dünyasında ünlü ve tanınmış bir model olma yolunu açmış; onun rahat yaşaması için ona her türlü maddî imkânı sağlamıştır; ama sonunda terk edilmiştir. Anlatıcı şiirin sonunda Petra’nın bu hüsrânını “Yüreğin burkulması/ Göz dayanıksızlığı/ Aşk azlığı...” olarak betimlemiştir. Ama filmin sonunda hüsrana uğrasa bile Petra bir bilinç değişimi yaşamıştır. Eşyalarını kırıp dökme eylemi bu açıdan önemlidir. Şiirde bu eylemden “yabanıl dönüş” diye söz edilmiştir; çünkü Petra şiddete başvurarak terk ettiği tinsel özüne yaklaşmıştır. Şiirde tecahül-ü ârif söz sanatına başvurularak “Rüzgâr ne katar varlığa/ Yabanıl dönüşlerle?” diye sorulur. Anlatıcı aslında bu sorunun cevabını bilmektedir. Rüzgâr burada Petra’nın iradesini temsil etmektedir. Petra iradesiyle bir süre sonra varoluşunu yeniden devindirecektir.

## **5. BÖLÜM**

**NİLGÜN MARMARA'NIN ŞİİRLERİNDE BİÇİMSEL ÖZELLİKLER,**

**DİL VE ANLATIM**

## 5.1. BİÇİM

Şiirde biçim konusu şiiri meydana getiren dizelerin sayısı, sözcelerin diziliş ve bölünüşleriyle ilgili kalıplar ve farklı düzenlemelerle ilgilidir. Günümüze değin bütün dünyada şiir yazılırken kimi kalıplara başvurulmuştur. Arap, Türk, Fars şiirlerinde rubai, beyit, kaside, gazel gibi nazım şekilleri; Türk halk şiirlerindeki maniler, koşmalar, semailer, divanlar; Çin ve Japon şiirlerindeki tanka, haiku gibi çeşitler, Batı şiirindeki sonnet, ballade gibi türler bu kalıplara birer örnektir. Şiirin yazılması sırasında söz konusu şiir kalıplarındaki sınırlamalara uyma şiirlerde içerik- anlatım ilişkisini güçlendirebilmekte, söylemin düzenlenişini ise olumlu etkileyebilmektedir. Öte yandan bunlar şairleri duygularını, düşüncelerini ve imgelerini belirli kalıplara dökmeye sevk ederek şiirlere kimi sınırlamalar da getirebilmektedir. Sınırlamalar şiir vasıtasıyla dışavurulanların daha yoğun bir hâlde sunulmasını sağlasa ve şiire bir düzen verse de sözgelimi bir rubainin dörtlüklerle yazılmak zorunda olması; bir kasidede matla, girizgâh, fahriye gibi bölümlerin bulunması ile beyit sayısının on beşten daha çok olması zorunluluğu; ayrıca belirli biçimlerde belirli ölçülerin kullanılması koşulu şairin anlatım yönünden bağımsızlığını kısıtlamaktadır. Günümüzde şairler dünyanın neredeyse tamamında öteki hususlarda olduğu gibi biçimde de eski sınırlamalardan kendilerini azat etmiş ve yeni biçimlere yönelmişlerdir.<sup>2203</sup> Marmara da ölçü ve uyak örgüsüne göre yazılan klasik nazım şekillerine başvurmamıştır. Şiirlerini Türk şiirine Garip ile beraber yerleşmeye başlamış olan “yeni biçim anlayışı”<sup>2204</sup> etkisiyle kaleme almıştır.

Şiirde biçime yönelik tutum XX. yüzyıla gelindiğinde kendisini önemli değişikliklerle belli etmiştir. Farklı akımlar ve kişiler yeni biçimler ve düzenlemeler denemek için girişimde bulunmuşlardır. Onların bu girişimlerinde amaç içerik ile biçim arasında güçlü bir bağlantı kurmaktır.<sup>2205</sup> Şiir sesbirimler (anlatım düzlemi) ve anlambirimler (içerik düzlemi) olmak üzere iki unsurdan meydana gelen bir yapıdır.

---

<sup>2203</sup> Doğan Aksan, a.g.e., s. 244.

<sup>2204</sup> Hulusi Geçgel, *İkinci Yeni Şiirinin Çevresinde Ece Ayhan*, (doktora tezi), Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Edirne 2002, s. 115, <http://www.belgeler.com.tr> [18.12.2011].

<sup>2205</sup> Doğan Aksan, a.g.e., s. 246.

Günümüz şiiri de bu iki düzlemi bağdaştırmaya çalışır. Bunu gerçekleştirirken koşuk ve değişmece kalıplarına bel bağlamaz.<sup>2206</sup> Günümüz şiirinde esas olan şudur: “şiirin biçimini ölçü ya da uyakların ekseninde dizelerin kümelenişi olarak değil de özle kaynaşan bir yapı bütünlüğü olarak algılamak”<sup>2207</sup> Marmara da bu anlayışı benimsemiştir.

### 5.1.1. Şiirsel Anlatımının Yüzeysel Biçimleri

Mehmet Yalçın *Şiirin Ortak Paydası II Kuram ve Çözümlemeler* isimli eserinde eski zamanlardan günümüze şiir diye adlandırılan betiklerin saymakla bitmeyecek bir değişkenlikte bir “dış biçimler bütünü” sergilediğini belirtir. Sonsuz sayıdaki bu biçimler sınıflandırılacaksa şu sınıflamanın “en güvenceli bir ilk sınıflama” olduğunu dile getirmiştir:

1. Ölçülü/ uyaklı betikler
2. Özgür dizeli betikler ve
3. Düzanlatımlı betikler<sup>2208</sup>

Marmara'nın şiirlerinin bunların arasında özgür dizeli betikler ve düzanlatımlı betikler kategorisinde olduğu söylenebilir.

#### 5.1.1.1. Özgür Dizeli Betikleri

Şair, biçimde serbest bir tavrı benimsemiştir. Onun hem dize sayısı eşit bentlerle hem de dize sayısı farklı bentlerle kurulan şiirleri vardır.

Marmara'nın dize sayısı eşit bentlerle kurulan bir şiiri:

Ey, öyleydi o!  
Kedilik kafesinde yaşardı,  
Kötülük denli gerçektir,  
Dünyaya karşı güler, gülerdi.

Pembe sevgili  
Deliliğin oyuncak odasındaydı  
Sanat denli kurmaca gözyaşıyla  
Ağlar, ağlardı dünyaya karşı.<sup>2209</sup>

<sup>2206</sup> Mehmet Yalçın, *Şiirin Ortak Paydası II Kuram ve Çözümlemeler*, İstanbul: İkaros Yayınları, 2010, ss. 134, 148.

<sup>2207</sup> Hulusi Geçgel, a.g.t., s. 116.

<sup>2208</sup> Mehmet Yalçın, a.g.e., s. 137.

Bu şiirde dörtlüklerde “-d/-di” redifi kullanılmıştır; hece, aruz gibi standart bir ölçü kullanılmamıştır; ama her iki drtlgn de 1. ve 4. dizelerinin hece sayıları eşittir. 1. dizeler beş heceli, 2. dizeler ise on hecelidir. Drtlklerin 3. ve 4. dizelerindeki sözcüklerin, sözcük gruplarının yinelemeleri ise dikkat çekmektedir. Şiirde “denli” edat ile “dünyaya karşı” edat grubu yinelenerek metinsel yineleme, ağlar ve güler fiilleri tekrar edilerek ise sözdizimsel yineleme yapılmıştır. Bu yinelemelerle ve tezat sanatına başvurularak bir durum tersine dönüştürülmüştür. Şair bir insanın hayatında mutlulukların yerini üzüntülere bıraktığını “Dünyaya karşı güler, gülerdi.” cümlesini “Ağlar, ağlard dünyaya karşı.” diye değiştirerek çarpıcı bir Şekilde ifade etmiştir. Gülmek fiilin yerine onun karşıtı kullanılmış, ayrıca dizenin başındaki “dünyaya karşı” edat grubu dizenin sonuna getirilerek kurall cümle de devrik bir cümleye dönüştürülmüştür.

Marmara’nın dize sayısı farklı bentlerle kurulan bir Şiiri:

#### BÜYÜMEK

Çocukluk gkdeleninden  
ağır bir çökme töreni ile  
alt-üst-bir yzeyeye iniyor  
ağlarken kapanıyor toprağa  
bütün ykseklği açık düşlerin.

Büyüyor...<sup>2210</sup>

Şiirde ilk dikkati çeken Şey bir parçalanmayı ele almasıdır. Burada kırılıp paramparça olan hayalleriyle birlikte büyümekte olan bir çocuktur. Bir gökdelenin çöküp paramparça olması ile bir çocuğun büyürken hissettiği parçalanmışlık duygusu ifade edilmiştir. Büyümek bir bakıma paramparça olmaktır. Çünkü ocuk büyürken başlangıçta hissettiği bütünlük, tamlık, mükemmellik duygusu yerini bir “boşluk çöküntüsü”ne, eksiklik ve yenilgi duygusuna bırakmaktadır. Büyümek bir özne olmak demektir; ne var ki ister erkek ister kadın bütün özneler narsistik açıdan yaralıdır.<sup>2211</sup> Şiirde bu parçalanma Şiirin ilk ünitesinde kırık mısra düzeniyle

<sup>2209</sup> Nilgün Marmara, “Pembe Sevgili”, Nilgün Marmara, a.g.e., s. 122.

<sup>2210</sup> Nilgün Marmara, “Büyümek”, Nilgün Marmara, a.g.e., s. 127.

<sup>2211</sup> Saffet Murat Tura, nsz: ‘Olmak’ta Eksik’ Lacan’da Kastrasyon ve Narsizm”, Jacques Lacan, a.g.e., ss. 28- 34, 36.



verilmiştir.

Marmara çoğunlukla kırık mısra düzeniyle şiirler yazmıştır. Berk bu tarz şiirleri "parçalanmış şiir" olarak adlandırır. Türk edebiyatında II. Yeni şairleri; dünya edebiyatında ise Paul Celan, Jacques Dupin gibi kişiler bu tarzda şiirler yazmıştır. Parçalanmış şiir aynı zamanda iç içe geçmiş, parçalı bir kişiliği de ifade etmektedir.<sup>2212</sup> Marmara'nın şiirleri de parçalanmış şiire birer örnektir denilebilir. Şair, çoğu zaman dizeleri, hatta heceleri dahi bölme yoluna gitmiştir:

Yükleyip çarkın tüm zamanlarını ve cam kırıklarını  
bir karavelaya ay rengi  
yelkenlemeyi körpe bir kıtaya ve  
ulaşmak yıldız topacına ve babafingodan savurduğumuz  
sonsuz altın örgü bir faytonla  
is  
te  
mez  
miy  
dik?<sup>2213</sup>

Şair mısraları kırarak şiirlerinde anlam çoğaltımını sağlamıştır:

Hayvan deniz soluk alıyor  
Bir insan sanki,  
– veriyor –  
soluk tenine çocuğun  
acı mavisini.<sup>2214</sup>

Siz de iyi kuyular  
iyi kuyular dileyin ben-  
denize.<sup>2215</sup>

Şairin *Deney* şiiri ise yapısı ve görüntüsü itibariyle Behçet Necatigil'in deneysel şiirlerine benzetmektedir<sup>2216</sup>:

Bir siyah iris	Bir yutulmuş göl
Bir meraklı güve	Bir ateş eden korkak
Bir ince parmak	Bir uçuşan saç
Bir emin sandalye	Bir dolu içen bütün
Bir maske saat	Bir ansıyan değişim
Bir yitik saat	Bir arzulayan kaya

<sup>2212</sup> İlhan Berk, a.g.e., s. 437.

<sup>2213</sup> Nilgün Marmara, "Durum", Nilgün Marmara, a.g.e., s. 156.

<sup>2214</sup> Nilgün Marmara, "Çocuk", Nilgün Marmara, a.g.e., s. 102.

<sup>2215</sup> Nilgün Marmara, "Kaya- Kulak", Nilgün Marmara, a.g.e., s. 160.

<sup>2216</sup> Nilay Kaya, a.g.m.

Bir siyah iris gölü yuttu.  
Bir korkak meraklı güveye ateş etti.  
Bir saç ince parmağı uçtu.  
Bir içen bütün emin sandalyeyi doldurdu.  
Bir maske saat değişi ansıdı.  
Bir kaya yitik arkayı arzuladı.<sup>2217</sup>

Şair, varlıkları soyut olarak resmetme yoluna gittiği gibi şekle dayalı da görüntü elde etmeye çalışmış; yani somut şiir de yazmıştır. Şair, *Saksıda Gizlenen* isimli şiirinde bir nergisin sabahın ilk saatlerinde gün ışığını özümsemesinin adeta resmini çizmiştir. Şiiri okurken okuyucuların zihinlerinde gündeğümümde bir nergis canlanmaktadır:

Sen günün ilk saatlerinin kırılğanlığında,  
şen bir yüzle doğmuştun, biliyorum, Gün,  
güçlü soluğu duyduğunu yadsımadı. Gökeller  
parmakların efsunla yunarak hayatın öz suyunu  
damlatacağı dev sevgilerinin göz kapaklarına  
evrenin!  
Fısıltı yüreğinde sürüklendi katmerlendi.

O bir gece geçilmezi geçtiğinde  
sayrılığın kapısına  
Nergisinin orta sarılığında ulaştı.  
Sonra renk akşamdan geceye geceden sabaha  
varış anları olmuştu.  
Kararlı ve yumuşak dokunuşlarla  
İçeri süzölmek üzre çiçeğine sessizce yalvarıyordu-  
Işık, ışık hangi titreşimde eremiş işitkenliğe?  
İç bahçelerini kurabilmiş kaç'a ağlasın yüreğim?  
Sarı yanıtladı; çağrı sunusu en içten,  
Bir aralıktan,  
İnce inceikti...

Ar ovanın bitimsiz doğusunda kaynağa kavuştu,  
Orada, kendi pak görünümüyle kucaklaştılar.<sup>2218</sup>

---

<sup>2217</sup> Nilgün Marmara, "Deney", Nilgün Marmara, a.g.e., s. 36.

<sup>2218</sup> Nilgün Marmara, "Saksıda Gizlenen", Nilgün Marmara, a.g.e., s. 39.

*Artık* isimli şiirinde ise ay simgesi ön planda olduğu için bu şiirine ay şeklini vermeye çalışmıştır, bu yönüyle onu somut şiir olarak kabul edebiliriz:

Ateş kokulu ağızlı ay-çekiyor  
iki yıldızı yavaşça-  
Bir yarımın yitikliğidir,  
ekseni açığa çıkaran  
Göğün bilinmez kucağı artık  
eş zaman peşinde  
Soyun ilk bağı yudumcuk  
uzanıyor sevgiye.  
İlk kımltı yorumu  
unutuş çiçeklerinn artık  
mut  
ve  
yoğun  
küme, ay  
yörüngesinde<sup>2219</sup>

### 5.1.1.2. Düzanlatımlı Betikleri

Şair düzyazı şeklinde şiirler de yazmıştır. *Daktiloya Çekilmiş Şiirler*'indeki *Nosthalgia* şiiri, *Canavarın Fistanı* isimli şiirindeki bir ünite ve *Metinler* isimli kitabındaki şiirlerin tamamı böyledir.

Ölçüsüz, düzyazı gibi yazılan bu tür şiirlere Türk edebiyatında “mensur şiir” de denmiştir. Batı’da ortaya çıkan bir türdür.<sup>2220</sup> Bu türün düzyazıdan nasıl ayırt edileceği, dizeli şiirlere mi yoksa düzyazıya mı yakın olduğu tartışılan hususlardır. Rifaterre dizeler üzerine kurulu olan şiirlerde geçerli olan şiirsel bir betiğin “anlamlaşım (signifiance)” esasına dayanan biçimsel bir birlik olduğu ilkesinin düzanlatımlı betiklerde de bulunduğunu belirtir. Böyle metinlerde de okuyucular değişmeyen unsurlar ve eşdeğerlikler fark etmektedir. “Anlamlaşım birliği” bu unsurlar içinde kurulur ve bunlar gibi betiğin kendisi de “biçimsel birlik” özelliği göstermektedir. Rifaterre metindeki “birleştirici bağıntı”dan “surdétermination (üstbelirlenim)” diye söz etmiştir. Ona göre şiirsellik adlandırması betiğin içeriğinde

<sup>2219</sup> Nilgün Marmara, “Artık”, Nilgün Marmara, a.g.e., s. 61.

<sup>2220</sup> Melih Cevdet Anday, “Düzanlatım Şiiri Nedir?” , Mehmet Yalçın, *Şiirin Ortak Paydası I Şiirbilime Giriş*, İstanbul: İkaros Yayınları, 2010, s. 11.

yer alan yalıtılmış biçimlerden hareketle yapılamaz, söz konusu biçimlerin arasında birleştirici bağların da olması gerekir. Sadece dizim veya cümle boyutunda geçerli bir üstbelirlenim “birleştirilmiş bir betik” oluşturamaz. Buna benzer bir bağıntının şiirde bariz olabilmesi de “ ‘parçalar üstünde’ işleme” koşuluyladır. Fakat onun “parçalar üstü düzlem” ile kastettiği çift ekleme sahip unsurlarına koşut bir şekilde işleyen “bürünsel düzlem” denilen vurgu ve tonlamaların meydana getirdiği bir düzen değildir. Gelgelelim bir dize hem parçasal hem de Bürünsel düzlemde bir sıra ögenin bağıntısıyla tanımlanmaktadır. Bu düzlemler de düzenlatım için geçerli olmadığından bir tanımlama gücüğü meydana gelmektedir.

Rifaterre bu sorunu çözmek için “‘şiirsel düzenlatımda dizenin yerine geçen ve aynı işlevi yapan’ şeyleri” bulmaya çalışmıştır. Ona göre bu hususta inceleme yapan kimseler düzenlatım şiirlerindeki dizemsel ve sesbilgisel unsurları belirlemeye yönelmektedir; oysaki pek çok düzenlatım şiirinde böyle bir şey yoktur. Buna karşılık dize uyak ve ölçüden bağımsız bir biçim oluşturmaktadır: “bir ayırımın, bir yapının, hatta bir yapımacığın belirtisel imi” . O hâlde çözüm yolu şudur: “şiirsel düzenlatımda da buna benzer biçimsel bir süreç bulmak”. Söz konusu değişmezliğin de biçimbilimsel olması gereklidir. Bu bakımdan betiğe ait farklı bileşenler sade bir zincirlenmeyi aşan “kaydırma (catechrése)” adı verilen bir bir değişmece vasıtasıyla belirlenmektedir. Düzenlatımdan dizeye geçme durumunda görüldüğü gibi eğer bir değişmez mevcutsa bu değişmezin betiğin öteki unsurları gibi anlamlaşım meydana getiren bir “anayapı” vasıtasıyla karakterize edilmesi gerekir. Betikte bulunan bütün cümleler de bu anayapıya ait değişkenlerdir. Anayapı içsel olabileceği gibi bir kısmıyla dışsal (tezahür etmiş) , yâni bir sözcük vasıtasıyla tasvir edilmiş olabilir (bütünüyle aşikâr bir şekilde gerçekleşirse bir cümle olarak sözcüğe has göstergebirimcikler veya önvarsayımlar ortaya koymaktadır.).<sup>2221</sup>

Kısacası şiirsel düzenlatımda belirleyici olan unsur betikte iki işleve sahip bir anayapının bulunmasıdır. Öteki şiirlerde olduğu gibi düzenlatım şiirlerinde de anayapı bir taraftan anlamlaşımı oluşturmakta bir taraftan da “biçimsel bir değişmez”

---

<sup>2221</sup> Mehmet Yalçın, a.g.e., ss. 183, 186- 187.

meydana getirmektedir. Bu değişmez de “betikle eşuzantılı ve anlamlaşımından kopmaz” mahiyettedir. Yâni betikte iki diziliş mevcuttur ve bu dizilişlerin ikisi de anayapıya ait birer “eşsüremlî türev” durumundadır. Şiirin düzanlamdan farkı dizilişlerin iç içe geçmiş olmasıdır. Dizelerle kurulmuş şiirlerde anayapının önemsenmediği veya ölçünün anayapısının betiğın ana yapısıyla koşullanmadığı görülebilmektedir: “Tüm saymaca dizgeler gibi ölçüsel anayapı da betikten önce vardır.” Bir düzanlatım şiirinde ise hazır biçimlerin yerine şiir için hususi olarak uyarlanmış olan bireysel bir dil biçimi geçmektedir. Şiir kendisini tayin eden ve kendisiyle aynı tözden bir değişmezden meydana geldiğine göre söz konusu değişmez de “sürekli, bütünsel ve eksiksiz bir tutarlılık” göstermektedir. Doğuş yeri “betiklerarası düzlem” olan anlamlaşım ise mutlaka içerik olarak meydana gelmemektedir; biçimin idrak edilmesine yönelik bir anlam olarak belirlemektedir. “Yazımsal yapının öykünümü doğrultusunda bir şey” olan düzanlatım şiiri dolaysız olarak dış gerçekliğe öykünmemektedir.<sup>2222</sup>

Marmara'nın *Canavarın Fistanı* isimli şiirindeki düzanlatımlı ünite:

Bundan böyle baktığında gömütsü ince boşluğa bilemem  
martılar neye göre toplanırlar bilemem dizlerim neden çözü-  
lür böylesine güçsüzleşir dolaşımı kanımın uyuşurum bunca  
değişken mavinin görünümünde uçarım ve karşı kıyı tehdit  
okunu kırdıkça sunağım orasıdır pek sık çiçeklerle ve ceset-  
lerle giderim daha iyice sunmaya...<sup>2223</sup>

Bu şiirdeki cümleleri maddelemeye çalışırsak:

1. Bundan böyle baktığında gömütsü ince boşluğa bilemem
2. martılar neye göre toplanırlar bilemem
3. dizlerim neden çözüdür
4. böylesine güçsüzleşir dolaşımı kanımın
5. uyuşurum
6. bunca değişken mavinin görünümünde uçarım
7. ve karşı kıyı tehdit okunu kırdıkça sunağım orasıdır

<sup>2222</sup> Michael Riffaterre, *Sémiotique de la poésie*, Production du texte, Seuil, Paris, 1979, p. 148- 150, 155-158'den naklen: Mehmet Yalçın, a.g.e., ss. 187, 194.

<sup>2223</sup> Nilgün Marmara, “*Canavarın Fistanı*”, Nilgün Marmara, a.g.e., s. 69.

8.pek sık çiçeklerle ve cesetlerle giderim daha iyice sunmaya...

Şiirin bu ünitesinde ilk göze çarpan durum şiirdeki anlatıcının düzensiz cümlelerle, kesik bir şekilde içinde bulunduğu durumu- olan bitenlere anlam verememesini- dile getirmesidir. Anlatıcı önce olan bitenler karşısındaki hayret ve şaşkınlık duygularını ifade eder, ardından sunağından söz eder. Yalnızca düşüncelerini değil duyum ve imgelerini de anlatır. Metin bu özellikleriyle psikolojik romanlarda bilinç akımı tekniği kullanılarak kahramanların iç dünyasını sunuşuna benzemektedir. Bilinç akımı tekniğinde kahramanlar içlerinde buldukları durumu arada mantıksal bir ilişki olmadan, kesik cümleler kullanarak; düzensizce ifade eder. Düşüncelere yer verildiği gibi duyum ve imgelere de yer verilir.<sup>2224</sup>

Bu teknikle ilgili bize göre şiir açısından önemli husus şudur: “(...) tam bir bilinçakımı tekniği ile okura bir sahne gibi sunulan bilincin en karanlık, bilincin altına en yakın kesimidir.”<sup>2225</sup> Şiirde bir Dionysos ayini konu edilmiştir. Ölüm-yeniden doğuş döngüsü ile ilgili Dionysos ayini ile anlatıcının yaşarken hayır ile evet arasındaki gidiş gelişleri arasında bir ilgi söz konusudur. Ümitsizlik içindeyken yeniden ümit etmeye başlamak, yeniden doğmak gibidir. Dionysos ise bilincin karanlık yanını, bilinçaltı güçleri temsil eder. Şiirin bu ünitesinde de anlatıcının bilinçaltı okuyuculara bir sahne gibi sunulmaya çalışılmıştır. Dolayısıyla bu ünite de duygu ve düşünceler dizeler hâlinde değil kesik, düzensiz bir konuşma olarak ifade edilmiştir. Zaman zaman kelimelerin kısa çizgi ile bölünmesi de anlatımda kesik kesikliği sağlamıştır. Asiltürk, Marmara'nın şiirlerinde “bir şair olarak değil ruh dünyasını kâğıda döken bir günlük yazarı gibi” konuştuğuna dikkat çeker. Ona göre Marmara'nın asıl amacı iç dünyasında olup bitenleri bildirmektir, şiir yazmak ve şair olmak ise ikinci plandadır:

(...) Zaman zaman rastlanan aliterasyon, asonans ve sözcük tekrarları Marmara'nın şiiri sadece anlam aktarma aracı olarak değil, bir sanat eseri gibi görmeye eğilimli olmaya başladığını düşündürürse de bu noktada çok iddialı

<sup>2224</sup> Necati Tonga ve Yunus Ayata, “Psikolojik Roman, Romana Yansıyan Yazar ve Türk Edebiyatındaki Bazı Örnekleri Üzerine Bir İnceleme”, *İlmî Araştırmalar*, sy. 25 (Bahar 2008), s. 3, <http://turkoloji.cu.edu.tr> [03.02.2014].

<sup>2225</sup> Berna Moran, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış I*, İstanbul: İletişim Yayınları, 1995, s. 64'ten naklen: Necati Tonga ve Yunus Ayata, a.g.m., ss. 3-4.

konuşmak doğru değildir; çünkü Marmara için “yazmak” iç dünyadan, ruh dünyasında olan bitenden haber vermek demektir. Yazmaktaki temel amacı budur. Eğer şiir yazmayı, şair olmayı önde tutan biri olsaydı çevresinde Ece Ayhan, Haydar Ergülen, Lale Müldür, Seyhan Erözçelik gibi şairler varken o da bir şekilde kendini şair olarak var edebilirdi. Halbuki dergilerde tek tük şiir yayımlamakla yetindi. Sanatkârlıktan çok safiyane, çocukça bir bir ‘içdökümü’ amaçlıdır onda şiir. Bu nedenle olsa gerektir ki günlüklerini, başka düzyazılarını da aynı yaklaşımla kaleme almıştır. Baktığı, gördüğü, dokunduğu her şey onun ruh dünyasında alışılmışın dışında etkiler uyandırır, o da bu dünyanın dışında bir yerden seslenircesine konuşur.

Marmara’nın şiirleri, şiirsel metinleri genellikle dışavurumcu metinlerdir. Belleğini ve imgelemini tamamen serbest bırakarak hatırlamalarla an arasında gidip gelen söylemi onun yazdıklarına bakırlık katar. Hem imgelemin hem de zamanı dinlemenin eğilimidir onun yazdıkları(...)<sup>2226</sup>

Asiltürk’ün Marmara’nın şiir anlayışı hakkındaki görüşlerine bütünüyle katılmasak da onun yazdığı metinlerin dışavurumcu metinler olması hususuna katılıyoruz. Bize göre o, ön planda olmak istemese de şiirin bir sanat eseri olduğu bilincinde, şiir yazmayı hep önde tutan ve yazdıklarında samimi bir şairdi. Bize göre Marmara her iki özelliğe de sahipti. Onun şiirlerinde yalın bir anlatım vardır. Burada söz konusu olan kolay anlaşılabilirlik değil yapmacılıktan ve şairanelikten uzak olma anlamındaki bir yalınlıktır. Zira o tüketim olarak okuma anlayışının da karşısında biridir. Şiirlerinde “nazikleştirilemeyen tinsel acı” söz konusudur; hakikat, “can yanma noktasında” ifade bulur.<sup>2227</sup> Bu yönüyle onu da Plath gibi bir gizdökümcü olarak kabul edebiliriz: gizemli bir gizdökümcü. Gizdökümcülük’ün kökeninde de Sürrealizm gibi bilinçdışının şiire taşınması gerektiğini savunan bir Avangard sanat akımı vardır.<sup>2228</sup>

Marmara’nın *Nostalgia* isimli düzanlatımlı betiği:

INTRODUCTION–

Olmak kış konuklarından bu yeryüzünün ve beklemek... Güzün utancımızı örttüğümüz yapraklarımızı düşürdük karşılıklı, kış çırılçıplak geçti -örtünülmesi gerek bir dahaki güze dek-geri dönmüyor yapraklar yerine, kapanmıyor yaralar, açık herşey bu üzüntü bedeninde, yeniden varolduğunu mu sanmalıyız yaprakların? bir ansıma penceresi asla diye ya-  
nıtlar; arzusu kış çıplaklığıdır, uzlaşmacı örtünme değil, ya-

<sup>2226</sup> Baki Asiltürk, a.g.e., ss. 187- 188.

<sup>2227</sup> Şiirde yalınlık konusuyla ilgili olarak bkz. Yücel Kayıran, “Felsefi Şiir”, Yücel Kayıran, a.g.e.,ss. 56-58.

<sup>2228</sup> Nilgün Marmara, *Sylvia Plath’ın Şairliğinin İntihar Bağlamında Analizi*, s. 8 .

lin bir şimdilenmesidir üşümenin. utanç sıcaklığı değil hiçbir zaman.

ALLEGRO–

Kendinden başka her neni geri iten ve titreten öz; oluş doğrusu, çemberin içkinliği... Saydam yankılanışlarla sunar düştürtücü sevincin ateşini. Ak bedeni kuştüyünün yeniden ve yine her konmayışı toprağa, uçucu teması onun suyla, geri dönüşü bir gökkuşağına. Karanlık ruhu özlemin, ısıltı yükledikçe o densiz din bölgesine, ay dansı acının yayılır geçmişten sonsuza doğru... İncecik uluyarak ince çağrısı yaralı köpeğin, kıpırtısız göl ve çevresi ve dönen MANDALA gözle gök arasında. Sular sular sular. Kızıl, mor, kahverengi, yeşil, mavi, kalın ağır sular... Biriktirilen artmayan akış... Nurdan çehresi yağmurun, kasnağın tepinişi kendi bağnaz çevriminde, çekilişi bir o yandan bu öbür yana yalnızlık ısrarıyla. Una... una... é una çılgılığıyla o olanın o olmayanı yadsımasından dağılan yaş bağışıyla... Sürdürülen canevi yıkımı, sis, buhur ve ıslaklık yemini. Bu bir içim su tığıyla işlediği dantellerle sonlunun çukurunu sonsuzla dolduran kayra yükü. Coşku külü, ben yangınından sonra doymuş inancın kanıtı.<sup>2229</sup>

Bu şiir Tarkovski'nin *Nostalghia* filmi için yazılmıştır. Tarkovski İtalya'da sürgündeyken çektiği ve otobiyografik izler taşıyan bu filmde Müzisyen Sosnovsky ile ilgili araştırma yapmak üzere tercümanı Eugenia ile beraber İtalya'da bulunan Rus Şair Andrei Gorchakov'un ruhsal yapısını ve onun burada karşılaştığı Domenico isimli bir meczupla ilişkisini ele almıştır. “Yabancılaşma, hayatın kısıtlayıcılığı ve özgürlüğün imkânsızlığı” filmin en önemli temalarıdır. Burada “Nostalghia” Gorchakov ile Domenico'nun hissettiği duygudur. Tarkovski bu duyguyu şöyle anlatır:

Nostalji bütün bir duygudur. Diğer bir deyişle, kendi ülkemizde, yakınlarımızın yanında, mutlu bir aileye rağmen nostalji duyabiliriz. Çünkü ruhumuzun kısıtlandığını hisseder, onu istediğimiz gibi geliştiremeyeceğimizi anlarız. Nostalji, dünya önündeki bu güçsüzlüktür. Maneviyatını başkalarına iletememenin acısıdır.

Gorchakov ve Domenico'nun aitsizlik, insanlardan kaçış duyguları, değer yarguları birebir aynı olmamakla beraber birbirleriyle örtüşmektedir. Şairin aynadaki yansımada Domenico'yu gördüğü sahnede ikisinin arasındaki bağ belirgin olarak hissedilebilmektedir. Domenico ailesini yedi yıl boyunca kilitli tutmuş, bunun üzerine de onlar tarafından terk edilmiştir. Onun metafizik yönü ağır basmaktadır ve

<sup>2229</sup> Nilgün Marmara, “Nostalghia”, Nilgün Marmara, *Daktiolya Çekilmiş Şiirler*, ss. 112- 113.



karmaşık inançları vardır. Filmin sonunda da şehir meydanında önce insanlara haykırarak mesajlar vermiş, ardından kendisini yakmıştır. Gorchakov ise insanların sefalet içinde olması gibi dünyadaki olumsuzluklar sebebiyle mutlu olamayan, huzursuz bir şairdir. Sosnovsky'nin bir mektubunu incelerken “Eğer Rusya’ya dönmezsem ölüyorum” yazısı dikkatini çekmiştir. Ama Sosnovsky böyle yazmasına karşın geri döndüğünde intihar etmiştir. Gorchakov da kendisinin de Sosnovsky gibi “Rusya’ya aynı kişi olarak dönemeyeceğini, ailesine karşı da eski duygularını hissedemeyeceğini” anlamıştır. Bu esnada yağmur sularıyla dolu evde “1+1=1” yazılı büyük bir pankartın önünde Domenico'nun şişeden ellerine dökülen damlaları işaret ederek “Bir damla, bir damla daha büyük bir damla yapar, iki tane değil” demesi önemli bir sahnedir. Bu sahnede Michelangelo Antonioni'nin *Il deserto rosso*'sundaki çocukla annesi arasındaki argümana bir gönderme yapılmıştır. Ayrıca bu sahneden tasavvufî çıkarımların da yapılabileceği ileri sürülmüştür. Gorchakov'un Eugenia ile bir diyalogunda insanların birbirlerini anlayabilmeleri için dünyadaki bütün sınırların kaldırılması gerektiğini ifade etmesi ve Domenico'nun filmin sonunda kendisini yakarak içine hapsediğini düşündüğü bedeninden kurtulmaya çalışması ise anarşist bir yaklaşım olarak ele alınabilir.<sup>2230</sup>

Filmle ilgili bu özellikle üç ayrıntı Marmara'nın aynı isimli şiiri için çok önemlidir. Şiirin en çarpıcı yanı birbiri ardına gelen imgelerdir. Tarkovski'nin *Nostalghia* filminde imgelere; sislerin, suların, tarihî yapıların, göletlerin estetik görüntülerine geniş yer vermesi gibi Marmara da şiirini imge ve görüntü üzerine kurmuştur. Şair sinematografik anlatım tekniğine başvurmuştur. Sözcükleri sinemanın aktarım yöntemine öykünerek kullanma yoluna<sup>2231</sup> gitmiştir. Şiirin *Introduction* diye adlandırılan bölümünde zaman zaman devrik ve eksiltili cümlelere yer verilmiş, *Allegro* bölümünde ise cümlelerin tamamı eksiltilidir. *Introduction* giriş, başlangıç anlamına gelmektedir. *Allegro* ise İtalyanca neşeli demektir, bir müzik parçasının, bestenin canlı, hareketli çalınacağını ifade eder. Şiirde sinema ve müzik

<sup>2230</sup>Gökhan Cihan, “Bir Tarkovski Klasiği: Nostalghia”, 22.06.2012, <http://sucluyorum.com/bir-tarkovski-klasigi-nostalghia/> [06.02.2014].

<sup>2231</sup>Mehmet Yalçın, *Şiirin Ortak Paydası II Kuram ve Çözümlemeler*, s. 165.

gibi disiplinlerin anlatım olanaklarından faydalanılmıştır. Introduction’da sonbahar ve kış mevsimiyle ilgili imgelerle çizgisel zamanın geçiciliği ve geriye dönüşsüzlüğü üzerinde durulmuştur. Şiirin bu ünitesi Hâşim’in empresyonist şiirlerini anımsatmaktadır. Bu ünite de akıcı bir dil kullanılmasına rağmen bir durağanlık söz konusudur. Çünkü sonbahar ve kış ölümü ve uykuyu çağırır. Yine beklemek fiili de durağanlık ifade eder. Göksenin Abdal bu şiiri İngilizceye tercüme etme sürecini anlattığı *Çevirmenin Yolu İmgelem ve Metafordan Geçer* isimli yazısında şiirin bu yönü ile film arasındaki bir ortaklığa dikkat çeker:

(...) Günlük deneyimlerin bilinçaltında yarattığı, gerçeğe yakın algıların konu edinildiği filmdeki bazı sahnelerde sekanslar öylesine durağandır ki izleyende neredeyse bir iç sıkıntısına dönüşür. İç sıkıntısının yansıması olarak belirginleşen arayış düşüncesi tam da burada kendini gösteriyor. Nilgün Marmara’nın yazdığı metin bu arayışın somut bir belirtisi olarak karşımıza çıkıyor. (...) <sup>2232</sup>

Şiirde de bir arayış söz konusudur. Bu arayış, özlemi çekilen bir şeydir, filmde olduğu gibi hem “dış dünyaya, birleştirilemez olana” hem de “ait olan/ olunan bir iç dünyaya”<sup>2233</sup>. *Canavarın Fistanı*’ndaki düzenlatımlı şiirde anayapı içsel bir durumdayken, bu şiirde açığa çıkmış bir durumdadır: “Nostalgia”. Şiirde ana yapı başlıktır. Bu bağlamda şiirde büyük harflerle geçen mandala simgesi ile İtalyanca bir anlamına gelen “Una” sözcüğü de önemlidir. Bunlar şiirin kurucu öğeleridir.

Mandala, kırk bin yıl öncesine dayanan bir simgedir, bu simgeye yaşama çekilmesi arzulanan şeylerin elde edilmesi amacıyla mağara duvarlarına çizilmiş resimlerde rastlanmaktadır. Sanskritçe manda “Enerji/ Öz”, la ise “Kap” demektir. Mandalayı ise “Enerjiyi tutan, saklayan kap” olarak ifade edebiliriz. Bundan ötürü de bütün mandalalar dairesel bir şekilde tasvir edilir. Hem maddî hem de manevî gerçekleri tanımlar. Bir tarafı sonsuza bir tarafı da insan bedeni ve aklına kadar uzanan bir bütünlüğü temsil eder. İnsanlara sonsuzla olan bağlarını hatırlatır, meditasyon yaparken destek olur, içlerine dönebilmeleri için yol açar.<sup>2234</sup> Şiirde de hem “dış dünyaya, birleştirilemez olana” hem de “ait olan/ olunan bir iç dünyaya”

<sup>2232</sup> Göksenin Abdal, “Çevirmenin Yolu İmgelem ve Metafordan Geçer” , 20.06.2012, <http://www.dragosfer.com> [04.02.2014].

<sup>2233</sup> “Sinema ve Nostalji” , <http://ahirzamanlar.wordpress.com> [05.02.2014].

<sup>2234</sup> “Mandala Nedir?” , <http://mandala.com.tr/mandala-nedir/> [05.02.2014].

olan bu özlem de bir tarafı sonsuza bir tarafı da insan bedeni ve aklına kadar uzanan bir bütünlüğü temsil eden mandala ile somutlaşmıştır. Bu bütünlük hissi ise ancak dinamik bir akış içindeki çevrimsel zamana geçiş yapılmasıyla mümkündür. İşte şiirin ikinci ünitesinde de çizgisel zamandan çevrimsel zamana geçiş üzerinde durulmuştur. Şiirin ikinci ünitesinin “Allegro” diye adlandırılmasının sebebi budur. Şiirin ikinci ünitesinde bu dinamiklik imgelerin arttırılmasıyla; dönmek, tepinmek, uçmak, dans etmek gibi hareket bildiren fiiller ve ateş, ay gibi canlılık ifade eden sözcüklerle, canlı renklerle betimlemeler yapılmasıyla, sözdizimsel ve metinsel yinelemelerle, art arda gelen eksilteli cümlelerle sağlanmıştır.

Marmara'nın *Metinler* isimli şiir kitabındaki bir düzenlatımlı betik:

#### GECEİN GÜVENİ

Gün süreci çevriminde bakım gereksinen bir bebek, döngün sorunları olan bir çocuk, çocukluk ve yetişkinlik arasında bocalayan bir imge.

Oysa ne kadar kendinden emin gece! Gören bir yetişkin... sürekli yenileyen ve yenilene, ölümü unutmadan yaşama tutkun dinginliği genleştirerek her an duyumsatan...<sup>2235</sup>

Bu şiirde devrik ve eksilteli cümleler kullanılması, gecenin kişileştirilmesi, birbirinin karşıtı olan ölüm ve yaşam sözcüklerine yer verilerek tezat sanatına başvurulması gibi anlatım olanaklarından faydalanılması bu metni sıradan bir düzyazı olmaktan kurtarmıştır. “Oysa” bağlacı iki üniteyi birbirine bağlamış, bütünlük sağlamıştır. “Oysa ne kadar kendinden emin gece.” cümlesi iki ünite arasındaki bağlantıyı, birlikteliği sağlamıştır. Şiirin başlığı da “Gecenin Güveni”dir. Şiirde ana yapı “Gecenin Güveni”; yani şiirin başlığıdır.

Şiirde bağlantıyı sağlayan “Oysa ne kadar kendinden emin gece.” devrik cümlesinden önce ve sonra gelen cümlelerin aynı yapıda (eksilteli) olması; ayrıca şiirin 1. ünitesinin son cümlesi ile ikinci ünitesinin ilk cümlesinin “e” sesi ile bitmesi ve iki ünite de kullanılan sıfatların “-an/ -en” ekiyle bitmesi dikkat çekicidir. Şiirdeki birliktelik ve bütünlükte bu iki ünite arasındaki bir ses benzerliklerinin de etkisi olabilir. Şiirde ilk olarak bir insandan söz ediliyor, onun nitelikleri anlatılıyor. Bu yapılırken çeşitli sıfat tamlamaları oluşturulmuştur. Bu şekilde onun güçsüzlüğü,

<sup>2235</sup> Nilgün Marmara, “Gecenin Güveni”, Nilgün Marmara, *Metinler*, s. 7.

muhtaçlığı, kararsızlığı, yetersizliği, kişiliğinin yerine oturmaması vurgulanıyor. Onun bu olumsuz niteliklerinin tam tersi (olgunlaşmış, kendisini gerçekleştirmiş, bilge bir yetişkinin özellikleri) de geceye yükleniyor. Gecenin sessizliği ile bilgenin dinginliği, gecenin bir yenilenme ve güç toplama süreci olmasıyla bilgenin boş şeylerle uğraşmak yerine kendisine ve çevresine yararlı olması ve her ikisinin gizemli oluşları arasında ilgi kurulmuştur. Bize göre gece burada Stoacı bir bilgeyi temsil ediyor. Bu yolla Stoacılığın bilgelik anlayışına gönderme yapılıyor. Stoacılığa göre kişi çocukluktan kurtulmalı, tutkularını bir yana bırakıp dingin bir bilge olmalı ve ölümü kabullenmelidir.<sup>2236</sup> Bilge bir insan ise ölümü kabullenerek yaşar. Şiirde söz edilen insana olumsuzluklar, kişileştirilen geceye ise olumluluklar yüklenerek Stoacı yaşam tarzına dikkat çekiliyor; Mantıklı olanın ise Stoacı bir bilge gibi davranmak olduğu ima ediliyor.

Türk edebiyatında düz yazı biçiminde yazılmış bu tür şiirlere Halit Ziya Uşaklıgil, Sabahattin Kudret Aksal, İlhan Berk, Ece Ayhan gibi şairlerde de rastlanır. Berk'in Lir isimli bir düzenlatım şiirinden:

Dilin gerçeklik sınırının nereye değin uzandığını, gerçeklik ötesiyle ilişkisinin de nerde kesildiğini, nasıl kesildiğini sonra da o Kaosu denemek istedim hep. Sadece bir merak da olabilir bu. Ama bunu denedim. Anlamı (ya da gerçeği) aşmadıkça şiirden söz edilemeyeceğini biliyorum çünkü.

Bir kaosta yaşamak, kaosu yazmak nasıl bir şey? Bu merak sönmedi bende. Öznenin egemenliğini yitirşini, nesneyle yer değışmesini (kısada olsa) yaşamak...<sup>2237</sup>

Marmara'nın şiiri anlam kapalılığına ve biçiminde serbestliğe dayandığı için ikinci yeni şiirine benzemektedir. Ama onun şiirinde pek çok modernist şairin şiirleriyle benzerlik kurabilir. Bunun nedeni, şairin şiir yazma süreci içinde çok değişik kaynaklardan beslenmesidir. O, kendi özgün şiirini bu şekilde oluşturmuştur.

## 5. 2. ARMONİ VE RİTİM

Armoni ve ritim şiirdeki ahengi sağlayan unsurlardır. Sözcüklerin işitilmesine imkân veren ses yapıları armonize edilerek şiirdeki müzikalite meydana

<sup>2236</sup> Jean Brun, a.g.e., s. 103.

<sup>2237</sup> İlhan Berk, "Lir", İlhan Berk, *Şeyler Kitabı*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2008, s. 18.

getirilmektedir. Şiirdeki sözcüklerin kendilerine ait bir ses değeri olduğu gibi dizedeki öteki sözcüklerle temasa geçilmesinden ileri gelen armoni değeri de bulunmaktadır.<sup>2238</sup> Armoni “bir veya birkaç mısradaki seslerin birbirine uyması” anlamına gelmektedir, şiirde armoni aliterasyon ve asonanslarla sağlanmaktadır. Aliterasyon ünsüzlerin, asonans ise ünlülerin yinelenmesidir.<sup>2239</sup> Şiirde ritim ise ölçü ve uyakla sağlanmaktadır. Hecelerin uzun ve kısa oluşlarına, sayılarına göre dizilişleri; durakların belli aralıklarla yinelenmesi, dize sonlarında ses benzerliklerine başvurulması ahenkli bir söyleyiş için imkân vermektedir. Sözcüklerin seslerinden meydana gelen armoniye ölçü ve uyaklara başvurulmasıyla sağlanan muntazam nitelikteki sessel oluşumların eklenmesiyle şiire özgü bir musiki ortaya çıkmakta, böylelikle de ifade daha da etkili kılınmaktadır.<sup>2240</sup> Marmara’nın şiirlerinde asonans ve aliterasyonlara, uyaklara rastlansa da ritim ve armoni ön planda değildir. Asiltürk şairin akışkan bir anlatıma yakın durmadığını belirtir<sup>2241</sup>. Onun şiirleri sestem çok görüntüye dayalıdır; ama bunlarda atonalliğin (ton dışılığı), asimetrinin ve dissonansın (ses kakışmasının) uygulandığı Ayhan’ın kimi şiirlerindeki musikiden ve lirizmden yoksun söyleyiş<sup>2242</sup> hakim değildir. Örneğin rastlantısal bile olsa kimi zaman l, m, n, r gibi yumuşak tondaki ötümlü ünsüzleri kullanmasının<sup>2243</sup> şiirlerindeki musikin oluşmasında ve lirizmin yoğunlaşmasında etkisi vardır:

Ağlıyorduk. Ben bu ıslaklığı tanyordum, düşümde böyle düşünüyordum size dokunurken. Siz bu ıslaklığı tanyordunuz, düşümde böyle düşünüyordunuz. Nasıl biliyorduk, nasıl? Her ışıltılı anın acı yükünü, ülkemizin sonsuzca yumuşayarak kuraklıktan kurtulduğunu; bu gözyaşlarının susulmuş her çılgık, beklenmiş her sevinç için bu kadar akıcı, saran ve parlak...<sup>2244</sup>

Mor ötesi çuvallar içre gizlenmek isterdim.

<sup>2238</sup> Hulusi Geçgel, a.g.t., s. 117

<sup>2239</sup> Mehmet Kaplan, *Tevfik Fikret*, İstanbul: Dergâh Yayınları, 1987, s. 201’den naklen: Hulusi Geçgel, *İkinci Yeni Şiirinin Çevresinde Ece Ayhan*, s. 117

<sup>2240</sup> Hulusi Geçgel, a.g.t., s. 120.

<sup>2241</sup> Baki Asiltürk, a.g.e., s. 186.

<sup>2242</sup> Hulusi Geçgel, a.g.t., ss. 119- 120 ve Hulusi Geçgel, “Ece Ayhan’ın Şiirinde Sinema ve Müzik Sanatının Etkisi”, *Hayal*, Ocak- Şubat- Mart 2006, sy. 16, s. 5, <http://turkoloji.cu.edu.tr> [01.02.2014].

<sup>2243</sup> Bugüne kadar Türkiye ve dünyada şiirlerdeki ünlü ve ünsüz harflerin anlamla bağlantısı irdelendiği çalışmalar yapılmış ve bu çalışmalarda bir şiirdeki sözcüklerin yansıtılması istenen olay, duygu, konu ve imgeye uygun olan sesler arasından seçildiğine dair yargı ve gözlemlere yer verilmiştir. Bkz. Doğan Aksan, a.g.e., ss. 207- 217.

<sup>2244</sup> Nilgün Marmara, “Zaman, Yer, Sonra”, Nilgün Marmara, *Metinler*, s. 23.

Başımı ışıklar altına asmayı.  
Lirimi unutmuştum, renkleri canlı  
ama kurumuş çiçekler yöresinde.  
Ellerim narin uzanamam,  
geri alamam.<sup>2245</sup>

Arzu! Neye?  
Bir seçkin kıvrımı arptan yayılan için?  
Geniş sonbашarlarla çoğalan veda sonra,  
Sevi yapraklarında odak bularak  
Uçuk bir tonda renklenem.<sup>2246</sup>

Yüreğinin üzerinde bir küçük kese: ölünün ve  
Ölümün gözünden çalınmış bir damla yaş.<sup>2247</sup>

### 5.3. İMGE

Şiiri oluşturan unsurlardan biri olan imge; “gerçeğin yerine ikâme edilme, onu doğrudan değil de çağrışımlar yoluyla etki uyandıracak biçimde sunma şeklinin adı” anlamına gelmektedir. Pek çok malzemenin imtizaçlı bir birleşiminden meydana gelen, kaotik bir estetik yapı özelliği gösteren şiirin bünyesinde imgenin çok önemli ve özel bir yeri vardır.<sup>2248</sup> Öyle ki doğal dil gösterge ve bağıntılara dayanırken şiirsel dil imge ve çağrışımlara dayanmaktadır<sup>2249</sup>. Doğal dille simgesel dil arasındaki en büyük fark imgeye dayanmaktadır. Doğal dil düz anlama dayalıyken imgelerde sözcükler sözlük anlamlarından uzaklaşmakta; böylelikle de anlam genişleyip yayılmakta, derinleşmekte ve çoğalmaktadır. İmgeler sayesinde doğal dilden kopularak şiirsel dile ulaşılmaktadır.<sup>2250</sup> İmge; söyleyiş özellikleri bakımından istiare, sembol ve mitle beraber şiirin merkezî yapısını kurmaktadır<sup>2251</sup>. Bu unsurun ön planda olduğu şiirlere imge şiiri ya da imgesel şiir denmektedir. Böyle şiirlerde imgeler vasıtasıyla duygu ve duyuşlar aktarılır. Esas olan herhangi bir olay ya da durumu anlatmak değil dünya ya da doğa ile karşı karşıya gelindiğinde hissedilen

<sup>2245</sup> Nilgün Marmara, “Çan Örtü”, Nilgün Marmara, *Daktiloya Çekilmiş Şiirler*, s. 34

<sup>2246</sup> Nilgün Marmara, “Gök Çandır, Bağışlanan Hep Kendi”, Nilgün Marmara, a.g.e., s. 27

<sup>2247</sup> Nilgün Marmara, “Karmelites Thérèse”, Nilgün Marmara, a.g.e., s. 170.

<sup>2248</sup> Hasan Aktaş, *Celladına Gülümseyen Şair İsmet Özel Metindilbilimsel Bir Çözümleme*, ss. 206-207.

<sup>2249</sup> Mehmet Yalçın, a.g.e., ss. 184- 185.

<sup>2250</sup> Alâattin Karaca, a.g.e., ss. 399- 400.

<sup>2251</sup> Rene Wellek ve Austin Warren, *Edebiyat Teorisi*, trc. Ömer Faruk Huyugüzel, İzmir: Akademi Kitabevi, 1993, s. 160’tan naklen: Hasan Aktaş, a.g.e., s. 207.

hüzün, ıstırap, bedbinlik, özlem, yenilgi, mutluluk vb. duyguların yansıtılmasıdır. Marmara'nın şiirleri de imgesel şiir olarak değerlendirilmektedir.<sup>2252</sup>

Şair yan anlamlar, duygu değeri, uzak çağrışımlar, özel adlar, kavram karşıtlığı, eşadlı ve çok anlamlı ögeler, aktarmalar, sapmalar gibi unsurlardan yararlanarak özgün imgeler meydana getirmiştir. Bu imgeler kozmik bir duyusu, hiçliği,<sup>2253</sup> bunalımı<sup>2254</sup>, melankoliyi, varoluş sevincini ve okyanusvarî duyguyu yansıtırlar. Söz gelimi "(...) Nasıl geceler eli açıklığında üzüm tanelerinin sesine tanıklık kaçınılmazsa, öyle yükselen servilerle göğe daha yakın olmak. (...)"<sup>2255</sup> cümlesi kozmik bir bilincin yakaladığı ayrıntıların; "Hiç kuyusuna karıştı belirsiz yankısı,/ İrmenin ağzını sardı hiçler" dizeleri ise hiçliğin imgeye dönüştürülmüş ifadesidir. "Artan imgeler yoğunluğuyla kısıtılan bir durum- saat bu beden! Olanaksızlığın solak bedeni sonsuz eksilenmede; şimdi elleri soğuyor, yalnız yüreği ağlıyor, aç!"<sup>2256</sup> cümlelerinde yoğun bir melankoli, bunalım; "Göğün her vakti kucaklamalı açık pırıltılarını/ gündüz sefalarının" dizelerinde ise tem tersi yaşamaktan duyulan sevinç, hayatın olumlanması söz konusudur. *Korunak* şiirinin son ünitesinde sınırsızlık, kâinatla bir olma deneyimi bir ağacın dallarıyla göğe doğru ağışı ve kökleriyle toprağın derinliklerine kök salışı ile sunulmuştur:

Yaprak konuşur ince güzde ışığı emerek;  
"Giderim soylu yeşilimle dönüşsüz  
köklerime, açık bir çılgılık  
nasılsa toprak altında,  
örtemez sonra tülbent ve teneke  
kendini gök ve suyla dokuyan  
ve kapanan varlığı."<sup>2257</sup>

#### 5.4. ŞİİRLERİNDEKİ DİL VE ANLATIMIN GENEL ÖZELLİKLERİ

Marmara şiirlerinde anlam yönünden oldukça kapalı bir dil kullanmıştır. Onun

<sup>2252</sup> Bâki Asiltürk, a.g.e., ss. 101, 186- 189.

<sup>2253</sup> Verda Ülkü ve Murat Yalçın, "Bir İç Zaman Sarkacı: Nilgün Marmara", *Sombahar*, sy. 13(Eylül-Ekim 1992)'ten naklen: Baki Asiltürk, a.g.e., s. 188.

<sup>2254</sup> İbrahim Eryiğit, "Daktiloya Çekilmiş Şiirler: Nilgün Marmara", *Ayane*, sy. 15(Mart 1989)'ten naklen: Baki Asiltürk, a.g.e., s. 188.

<sup>2255</sup> Nilgün Marmara, Safir Dilek, Nilgün Marmara, *Metinler*, s. 15.

<sup>2256</sup> Nilgün Marmara, "Zaman, Yer, Sonra", Nilgün Marmara, a.g.e., s. 26.

<sup>2257</sup> Nilgün Marmara, "Korunak", Nilgün Marmara, *Daktiloya Çekilmiş Şiirler*, s. 150.

şairleri okuyucuları çok zorlu bir okuma yolcuğuna çıkarır. Bu yönüyle şair "gizem taşıyıcı" olarak nitelendirilmiştir. Onun şiirleri çağrışıma ve imgeye dayanır. "Kusan aslan başları", "deniz cesedi", "melek tenli tahtın gülünç taslağı", "kalın koca leş doğrusu", "su bakışı", "yeşillerin özsu hüznüleri" gibi çok değişik, özgün imgeler oluşturmuştur. "Yetke", "özü", "eski", "kayra", "içkin", "değirmi", "yıldızkopum", "ilençlemek", "tansık" gibi günlük yaşamda yaygın olarak kullanılmayan kelimeler kullanmayı tercih etmiştir.<sup>2258</sup> Onun bu tercihinin sebebi daha önce de belirttiğimiz gibi içinde bulunduğu düzene karşı çıkan bir şairin farklı olma isteğidir. Bu hususta Ayhan ile hemfikirdir. Ayhan, Barthes'ın "Tuhaf hem düzene ve iktidara karşılar hem onun dilin, kullanıyorlar." eleştirisinden yola çıkarak mevcut dilin bu dil "yönetici erkin temel özelliklerinden biri" olduğu için şiirde dönüştürülmesinin gerekli olduğunu dile getirmiştir.<sup>2259</sup>

Şair, kimi zaman sezgici bir yaklaşımla kimi zaman da çocuksu bir duyarlılıkla şiir yazmıştır.

Meyvelerin çocukları arı varlıklar baktırmaya  
işaretliyorlar belleğini insanlığın  
ki o unutmuştur kendi oluşumunu  
görmez ne olgun kokular  
renk ve tatlar  
taşır her ilmeğinde çıplaklığın.<sup>2260</sup>

Şairin dünyaya bu çocuksu yaklaşımı Fazıl Hüsnü Dağlarca'yı anımsatmaktadır. Dağlarca'nın şiirlerinde de çocuksu bir duyarlık söz konusudur:

İşte kocaman bir oyundu gökte  
Ağustosun kıpkırmızı karanlıkları  
Çıkıyorlardı yeşillerin içinden  
Gidiyorlardı arasına sarıların  
(...)<sup>2261</sup>

Şair dış dünyanın ardındaki gizi görebiliyordu:

Dönerek uzaklıktan yokolmayacak dingin kıyıya,  
Unutuşa engel aşkın bilinci açımsayan bağlar var,

<sup>2258</sup> Nilay Kaya, a.g.m.

<sup>2259</sup> Ece Ayhan, *Aynalı Denemeler*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1995, s. 36'dan naklen: Hulusi Geçgel, a.g.t., s. 131.

<sup>2260</sup> Nilgün Marmara, "Zorunlu Tünel", Nilgün Marmara, a.g.e., s. 14.

<sup>2261</sup> Fazıl Hüsnü Dağlarca, "Geceleyn 2", Nurullah Çetin, *Şiir Çözümleme Yöntemleri*, Ankara: Öncü Kitap, 2009, s.54.



Her saydam yaprak, her çan çiçeğinin düşsel bağışını  
eklediği, duruk ezgilerin tuhaf benzerliklerine  
açılan çocuksu kulaklar, bakışın istemi var.

Göz var, göz var, göz var...<sup>2262</sup>

İbrahim Eryiğit *Daktiloya Çekilmiş Şiirler: Nilgün Marmara* isimli yazısında Marmara'nın şiirlerinde “ancak bir kadının yakalayabileceği ince bir duyarlılık, çağa ve yaşadığı zamana karşı bir serzeniş, çevresindeki karabasana karşı kendini güçsüz hissetme duygusu, imgelere yaslı bir derinlik” olduğunu belirtir<sup>2263</sup>. Onun şiirlerinde bütün bunlara bir lirizm eşlik etmektedir, şiirlerinin lirik bir söylemi vardır.

Marmara'nın şiirlerinde ayrıksılık ve duyarlılık söz konusudur. Kahraman, 1980-1990 yıllarında şiir yazan şairlerin Ayhan'ın ayrıksılığından, Berk'in ise duyarlılığından bir ölçüde etkilendiğini; ama şiirlerinin onlarınkinden farklı bir boyuta ulaştığını belirtir:

Bu şiir tam burada duyarlılaşır. Ne Ayhan'a bakarken onun kadar deneysel ne İlhan'a bakarken onun kadar keskindir. Birinin sürekli ayrıksı olmayı benimsemiş tavrını, ötekini duyarlılığını önemser, fakat ikisinden de kopar ve farklı bir yere doğru gider. O boyutta 'duyarlılık tarihinin sorgulanması' denebilecek yeni bir eğilimi pekiştirmeye koyulur. Tarih bu şiiri ilgilendirmektedir, fakat ne bir kültür olgusu olarak ne de kendine özgü varlıksallığıyla. Tarih yalnızca baskıların, acıların ve 'yanılığın' tarihidir. Adeta bir yok tarihin içinden yazılır bu şiir; dolayısıyla da nesneliliği yok saymakta özgürdür. Tarih bir 'anlatılan'dır, fakat bu şiir için ancak bir anlatı ögesi olacaktır. Anlatı, tarihin meşruiyetini sorgulayacak, onun ardındaki iktidar kavgasını kinle, nefretle kınayacaktır. Gerçekten de 1980- 90 şiiri en büyük çıkışını iktidara karşı çıkar ve karşı iktidardan yana olur.

Karşı iktidar bu şiirde soyut bir kavramdır. Kendisine iktidar verildiğinde onu da yadsımaya, yok saymaya dönük, güzel bir tercihtir bu. (...)

İktidarı her koşulda reddedici bir tutum içerisindeki şairler şiir dilini de “iktidar dışı bir bağlam” içerisinde kurmaya çalışmıştır. Onların bu girişimleri dilde somut bir hâl almıştır. Ancak bir problem vardır. Kahraman, bu problemi şöyle dile getirmiştir: “Bu, özgül dilin kendisine ait bir iktidar kurmayacağı anlamına gelmez. Nitekim gelmedi de.”<sup>2264</sup> Bize göre Marmara'nın şiirlerindeki duyarlılığa rağmen zaman zaman rastlanan buyurgan bir söyleyiş de bu problemle ilgilidir. Onun

<sup>2262</sup> Nilgün Marmara, “Mavi Gül Tadı”, Nilgün Marmara, a.g.e., s. 78.

<sup>2263</sup> İbrahim Eryiğit, “Daktiloya Çekilmiş Şiirler: Nilgün Marmara”, *Ayane*, sy. 15 (Mart 1989)'ten naklen: Baki Asiltürk, a.g.e., s. 189.

<sup>2264</sup> Hasan Bülent Kahraman, a.g.e., s. 403, 419.

şairlerinde dil bir yönüyle feminen bir yönüyle de masküendir. Bir taraftan “kırgınlıkların, inceliklerin izdüşümleri” gözler önüne serilirken bir taraftan da ruhsal gerginlikler “sert söyleyişler” ile yansıtılmaktadır: “Kov karaduygulu olasılığı bilincinin/ gücüyle/ biçimleri kesikler yaratmadan tininde- / Yeni çiçek dürbünleri bul ertesinde düş kırıklığının/ Gizlenmişlerse senden, kur öz yarattısını saflığının.”<sup>2265</sup>

Şair kimi zaman konuşma diline yerleşmiş ifade biçimlerinden, kalıplaşmış unsurlardan faydalanarak şiirlerinde doğal, rahat ve içten söyleyişe ulaşır. Aksan, böyle bir söyleyişin şiirleri çekici ve kalıcı kıldığını belirtir. Ancak bu durum bir şiirde konuşma dilinin parçalarının olduğu gibi aktarılması yoluyla değil de zaman zaman onun unsurlarından faydalanılması yoluyla sağlanır.<sup>2266</sup>

Marmara'nın kimi şiirlerinde günlük konuşma diline özgü soru kalıplarına rastlanmaktadır:

Neredesiniz siz ey bilinçsizliğin bilinçlere  
Varılamaz yenilgisinden sonra  
Ulaşılr esriklik anları?  
(...)  
Kuşkusuz mu?<sup>2267</sup>

Nedir bu kovmaya çalıştığınız tüm kıvrımları arasın-  
dan/ Beynin densiz aralarla saatten çıkan bir kuş de-  
şen kuytuları/ diken gözlerini bilince anın ana düş-  
manlığı o ağulu gerçek  
-ÖLÜM/SEVİ-<sup>2268</sup>

Dudağın çocuğum,  
bir sabah sesince diri.  
Teninin serin dokusu, incecik bileklerin  
Bırakılmaz mı çocuğum güç olsa da  
Benim olgun vaktime?<sup>2269</sup>

Hatırlar mıyız eskil bir kapı üstündeki  
gökkuşağımı?  
Görmüş müydük? Ne zamandı?<sup>2270</sup>

<sup>2265</sup> Abdullah Şevki, “Kopmuş Ruh Parçaları ya da Nilgün Marmara'nın Şiiri”, *Şiir ve Yorum*, Ankara: Kül- Sanat Yayıncılık, 2008, ss. 390- 394'ten naklen: Baki Asiltürk, a.g.e., ss. 186- 187.

<sup>2266</sup> Doğan Aksan, a.g.e., ss. 47, 54.

<sup>2267</sup> Nilgün Marmara, “Pek Öncelerin Ben- Merkeziliğinin Dışavurumu”, Nilgün Marmara, a.g.e., ss. 10- 11.

<sup>2268</sup> Nilgün Marmara, “Zorunlu Tünel”, Nilgün Marmara, a.g.e., ss. 14- 15.

<sup>2269</sup> Nilgün Marmara, “Küçük Ağaç”, Nilgün Marmara, a.g.e., s. 89.

<sup>2270</sup> Nilgün Marmara, “Rüzgâra Yakarı”, Nilgün Marmara, a.g.e., s. 92.

Ben mi koştum bu hüsnalığa?<sup>2271</sup>

Niye tanrı kıskaç sayılsın?<sup>2272</sup>

-Dilenirken külrengi eşiklerde  
Hangi kök anladı dileğini?<sup>2273</sup>

Şair konuşma dilinde çok sık başvurulan ikinci şahsa hitap etme şeklinde oluşturulan sözcelere şiirlerinde geniş olarak yer vermiştir:

Sen ne getirdin bana çocukluğundan?  
Şen kakhahalar, ulumalar, donakalmalar mı?  
Üzüncün senin hangi çağrışımlara uzandı  
Benim eskil saatlerimde?<sup>2274</sup>

Bil ki, o olmayası mor yarattığın sonudur bu!<sup>2275</sup>

Her yüz kabulü parçalanmayı çağıran eliaçıklık,  
ama,  
Yüzüm yanındadır seninkinin, sırlı camın  
değerbilirliğinde,  
imgeleriz birbirimizi içsel yakarıyla, bilirim.  
Sakinmayla ertelediğimiz, gecikmiş an,  
Kurtulsun dilerim kuşkudan; sorusundan gerçek mi,  
gerçek mi?<sup>2276</sup>

Sen ben ağlarken  
avucum bir deniz mi çocuk?  
Meleksi birliktelik içre,  
Göksel haleyle çevrelenmiş  
Ölümün ve yaşamın ikircilliği.  
Ulaşamadığımızın bilirken olduğunu  
İspanya<sup>2277</sup>

İşit beni yıldız bebeğim bebek yıldızım  
Esirgeme el uzatışını güçsüzlüğüme  
seçilmiş olan eline  
Zor yaşayanın teslimine!  
Az bir sevgiyle al beni gökyüzüne, o görkemli  
mabede yönetici çemberinin içine!  
Yıldız tutkunum sana.<sup>2278</sup>  
Sen günün ilk saatlerinin kırılğanlığında,  
şen bir yüzle doğmuştun, biliyorum, Gün,

<sup>2271</sup> Nilgün Marmara, "Düz- Bahar", Nilgün Marmara, a.g.e., s. 132.

<sup>2272</sup> Nilgün Marmara, "Bağevleri, Ağlar ve Altındakiler", a.g.e., s. 145.

<sup>2273</sup> Nilgün Marmara, "Mal di Luna", Nilgün Marmara, a.g.e., s. 167.

<sup>2274</sup> Nilgün Marmara, "Ancak Yazgıdır Bu", Nilgün Marmara, a.g.e., s. 7.

<sup>2275</sup> Nilgün Marmara, "Kalık Ağ", Nilgün Marmara, Nilgün Marmara, a.g.e., s. 9.

<sup>2276</sup> Nilgün Marmara, "Geriye Dönüşsüz", Nilgün Marmara, Nilgün Marmara, a.g.e., s. 17.

<sup>2277</sup> Nilgün Marmara, "Kırmızıya Yöneliş", Nilgün Marmara, Nilgün Marmara, a.g.e., s. 19.

<sup>2278</sup> Nilgün Marmara, "Öte Işıklar Arzusu", Nilgün Marmara, Nilgün Marmara, a.g.e., s. 21.

güçlü soluğu duyduğunu yadsımadı. Gökeller  
parmakların efsunla yunarak hayatın öz suyunu  
damlatacaktı dev sevgilerinin göz kapaklarına  
evrenin!  
Fısıltı yüreğinde sürüklendi katmerlendi.<sup>2279</sup>

Dünyamsın benim, zorbam, düzenim,  
Bundan gözlerim göğe çevrili,  
ellerim denizde.  
Hiç katılmadan sende yaşıyorum,  
dirimimsin benim,  
Doğarken öldüğüm.<sup>2280</sup>

Unutuş bir kaynak olmalı,  
Yeni'yi her an'a yaymak için.  
Ben sana olmalıyım,  
Bana sen bir kaynak.

Görüyorum geç; kıyım çok yakın!  
Biliyorum artık mut uzaklığını.  
Sen yüzümü götürmüyorsun,  
Kendi gözüne bile!

Gerçek bilinsin diyoruz,  
Düz, eğri, çapraz ya da değirmi.  
Güzeldir açığa çıkışı yüreğin,  
Sen bil ki, ben de seveyim!<sup>2281</sup>

Sen yatağında doyumsuz ve ona saygılıyken  
(...)<sup>2282</sup>

En yakın yabancı sendin,  
(...)  
Yabancıların en yakınıydın sen!<sup>2283</sup>

Yaşlı yüreğin utangaç itirafı: "SİZİ SEVMEKTE ÖLÜYORUM"<sup>2284</sup>

Şair zaman zaman günlük konuşma dilindeki ünlemlerden de faydalanmış ve  
şairlerinde duygusallığı sağlamıştır:

Bu bozuk bağda çürük üzümüne mi tutsunlar  
nar ruhumu? Hah, kılıfı piramit!<sup>2285</sup>  
Ah! Ya benim ele geçirilemez coşkularım,  
Varolmamış henüz  
Biçimleyemediğim.

<sup>2279</sup> Nilgün Marmara, "Saksıda Gizlenen", Nilgün Marmara, Nilgün Marmara, a.g.e., s. 39.

<sup>2280</sup> Nilgün Marmara, "Böyle", Nilgün Marmara, a.g.e., s. 65.

<sup>2281</sup> Nilgün Marmara, "Yitik Kaynak", Nilgün Marmara, a.g.e., s. 94.

<sup>2282</sup> Nilgün Marmara, "Petra von Kant'ın Acı Gözyaşları", Nilgün Marmara, a.g.e., s. 107.

<sup>2283</sup> Nilgün Marmara, "Yabancı", Nilgün Marmara, a.g.e., s. 136.

<sup>2284</sup> Nilgün Marmara, "Zaman, Yer, Sonra", Nilgün Marmara, *Metinler*, s. 23.

<sup>2285</sup> Nilgün Marmara, "Kaya- Kulak", Nilgün Marmara, *Daktiloya Çekilmiş Şiirler*, s. 159.

Nerdesiniz siz ey bilinçsizliğin bilinçlere  
Varılamaz yengisinden sonra  
Ulaşılr esriklik alanları?<sup>2286</sup>

Kimse kıyamazken size,  
Ah, Samurai yüzlü yengeçler, çoğalırken siz  
Japon denizlerinde,  
tanrıçıklar, çılınlarca uzuyor tırnaklarım  
Yiter kutsallık korkusuyla kesemiyorum;  
Açıklayın, açıklayın haydi herşeyi,  
Vurun baltayı bileklerime!<sup>2287</sup>

Ey, olmayan bir yalımı bekleyen devinim, susuyor öteye varolourken kıydığı  
çığlıklarını (...)<sup>2288</sup>

Ah! Bilinmez kaçınıcılarız?<sup>2289</sup>

*Kan Atlası* şiirindeki şu dizeler de askerî yürüyüşe geçmek için verilen bir komuta benzemektedir:

Ey, yüzleri  
bir babakuş gölgesine  
çakılmış olanlar,  
Üzgün adım, ileri marş!<sup>2290</sup>

Marmara şiirlerinde deyimlere de yer vermiştir:

İletkinin gönyenin deltasında otursaydın  
Kurtulurdun çarkın sille ve tokadından.<sup>2291</sup>  
(Vurgulama bize aittir.)

Adası bal rengi kaçtığı.  
Bir yıldızcık zıplar üzerinde.  
Gri büyüleriyle kız,  
Çıkarsın patronunu işten,  
Yemeden içmeden,  
Devirsin çamları bir, iki.<sup>2292</sup>  
(Vurgulama bize aittir.)

Deyimler sözcüklerin mecaz anlamda kullanılmasıyla meydana getirildiklerinden dolayı esasen şiirsel bir yapıya sahiptirler; ama kalıplaşmış söz

<sup>2286</sup> Nilgün Marmara, “Pek Öncelerin Ben- Merkeziliğinin Dışavurumu”, Nilgün Marmara, a.g.e., s. 10.

<sup>2287</sup> Nilgün Marmara, “Mal di Luna”, Nilgün Marmara, a.g.e., ss. 165- 167.

<sup>2288</sup> Nilgün Marmara, “Safir Dilek”, Nilgün Marmara, *Metinler*, s. 15.

<sup>2289</sup> Nilgün Marmara, “Sırça Sığınak”, Nilgün Marmara, a.g.e., s. 20.

<sup>2290</sup> Nilgün Marmara, “Kan Atlası”, Nilgün Marmara, *Daktiolojya Çekilmiş Şiirler*, s. 162.

<sup>2291</sup> Nilgün Marmara, “Sonra Ölümün Çağrılısı Olarak Gelirdin Dünyaya”, Nilgün Marmara, a.g.e., s. 135.

<sup>2292</sup> Nilgün Marmara, “Ada”, Nilgün Marmara, a.g.e., s. 131.

varlıkları oldukları için yaygın olarak kullanılmaları çoğunlukla hikemî, didaktik şiir türlerine veya halk şiiri nazım şekilleri içerisinde değerlendirilebilecek örneklere uygundur. Genellikle bu ve benzeri kullanımların tamamen dışında bir söylem oluşturmaya çalışan modern şairler ise deyimleri belli bir ölçünün sınırlarını aşmadan, bazen de kimi dönüştürümler içerisinde kullanmıştır. Deyimlerin şiirselliklerinin zamanla aşınmasının ve dayandıkları mecazların kanıksanmasının bunda bir derecede etkisi vardır.<sup>2293</sup> Marmara şiirlerinde deyimleri olduğu gibi kullandığı gibi kimi zaman günlük dilde kullanıldığından farklı bir şekilde değiştirerek kullanma yoluna da gitmiştir:

Gökgözler boyun eğerek ötelerde bir küçük noktayı  
Büyütüp, büyütmüştü.  
(...)  
Onlar korkunç seslerden ve doğaldan  
hep çekindiler.  
Bütün gizem taşıyıcılarına kucak kapadılar.<sup>2294</sup>

Şiirde “boyun eğmek” deyimini sözcükleri değiştirilmeden, sözdizimi bozulmadan kullanılmışken “gözünde büyütmek” deyimini günlük konuşma dilinden farklı bir şekilde kullanılmıştır. Ayrıca günlük konuşma dilinde “kucak kapamak” diye bir deyim yoktur, “kucak açmak” diye bir deyim vardır.

Onu sürükleyeceğim. Sürükleyeceğim ki, açığa çıkarılmayacak, tanımlanabilir  
gün ve gecelere maledilemeyecek bir sevi karabasanından aldığım pay, saygısını  
bulsun içkin dünyasında belirsiz “Ben”in.<sup>2295</sup>

Şiirde açığa çıkarmak deyimini günlük konuşma dilinin kurallarına uygun bir şekilde kullanılmışken “mal etmek” deyimini bitişik yazılmış, “payını almak” deyiminin sözdizimi bozulmuş, “itibar görmek” deyiminin ise sözcükleri değiştirilmiştir.

Öncenin büyük hayır’ı bırakmalı kendini  
Gelecek Evet’e!<sup>2296</sup>

Şiirde kendini bırakmak deyiminin sözdizimi bozulmuştur.

Kanı ürkek çocuk,

<sup>2293</sup> Erdoğan Kul, *Ece Ayhan Şiirleri Üzerine Bir Araştırma*, s. 474.

<sup>2294</sup> Nilgün Marmara, “Tekne”, Nilgün Marmara, a.g.e., ss. 28- 29.

<sup>2295</sup> Nilgün Marmara, “Zaman, Yer, Sonra”, Nilgün Marmara, *Metinler*, s. 23.

<sup>2296</sup> Nilgün Marmara, “Çan Örtü”, Nilgün Marmara, *Daktiolojya Çekilmiş Şiirler*, s. 32.

bir çift pabuç bırakıyor,  
tek bir ölüm için.<sup>2297</sup>

Şiirde “birine, bir şeye pabuç bırakmamak” deyimini dönüştürülmüştür. Bu deyim “Yapacağından vazgeçmemek, hiçbir şeye aldırmmamak, hiçbir şeyden korkmamak.”<sup>2298</sup> anlamına gelmektedir. Ama şiirde ölümün çocuğu yenilgiye uğrattığı, onun direncini kırdığını, ölüm dolayısıyla yapmak istediklerini yapamadığını, onu korkutup cesaretini kırdığını ifade etmek için “bir çift pabuç bırakmak” olarak değiştirilmiştir.

Marmara şiirlerinde kısa anlatıma çok sık yer vermemekle birlikte eksiltili anlatımdan yoğun olarak yararlanmışır. Onun kısa anlatıma başvurduğu şiirlerinden biri:

... Çocukluğun kendini saf bir biçimde  
akışa bırakması ne güzeldi. Yiten bu işte!..<sup>2299</sup>

Çocukluk özleminin ve çocukluğun bir daha geri gelemeyecek bir dönem olması dolayısıyla hissedilen üzüntünün dile getirildiği bu şiirde yoğun bir lirizm mevcuttur. Şiir incelemesi üzerine çalışma yapan kimseler içinde şiirin kısa olması ve lirizm arasında ilişki kuranlar olmuştur. Sözelimi Staiger asıl lirik şiirin yalnızca sınırlanmış bir hacimde olabileceğini ve bir şeyi yalnızca telkin edebileceğini, lirik şiirde dille bir olayın aktarılmasının söz konusu olmadığını dile getirmiştir<sup>2300</sup>. T.S. Eliot da konu üzerinde ayrıntılı olarak durmuş ve bununla ilgili olarak Dante’nin kolayca okunan ama içeriği Yunus Emre’ninkiler gibi oldukça yoğun şiirlerini örnek göstermiştir:

Şiirin bilim veya sanatından söz etmek gerekirse, Cehennem’den (Dante) öğrendiğimiz ders, en büyük şiiri mümkün olduğukadar az sözle, çok az sayıda benzetme ve istiare ile, kelime seçimindeki güzellik ve zarafet bakımından mümkün olduğu kadar sadeliğe özen gösterilerek yaratıldığıdır.<sup>2301</sup>

<sup>2297</sup> Nilgün Marmara, “Çocuk”, Nilgün Marmara, a.g.e., s. 102.

<sup>2298</sup> “Pabuç Bırakmamak”, Güncel Türkçe Sözlük, <http://www.tdk.gov.tr> [25.07.2014].

<sup>2299</sup> Nilgün Marmara, a.g.e., s. 171.

<sup>2300</sup> Emil Staiger, *Grundbegriffe der Poetik*, Zürich- Freiburg: Atlantis, 1966, p. 15, 23’ten naklen: Doğan Aksan, *Şiir Dili, Türk Şiir Dili*, s. 60.

<sup>2301</sup> T.S. Eliot, *Edebiyat Üzerine Düşünceler*, trc. Sevim Kantarcıoğlu, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1990, ss. 67- 68, 82’den naklen: Doğan Aksan, a.g.e., s. 60.

Yahya Kemal Beyatlı José Maria de Heredia'nın şiirlerini değerlendirirken aynı şeyi ima etmişti: “Şair Heredia, bütün bir bahçenin güllerinden bir damla gülyağı, bütün Atlas Okyanus'unun uğultusundan bir sedefte kalan sesi çıkaran şairlerdendir. Duygularını yaymaz, toplar. Bir dinamit tanesi haline getirir.”<sup>2302</sup> Mehmet Doğan Cemal Süreya'nın “şiirin gerçekte dil ve imge aracılığıyla gerçekliğin en yoğun, en özlü ve en az söze indirgenmiş bir anlatımı olduğu” görüşüne dikkat çekmiş ve ardından Louis Aragon'un bir sözünü hatırlatmıştır: “Ben düzyazıyla anlatamadığım şeyleri şiirle anlatırım.”<sup>2303</sup> Aksan da eğer dünya şiiri incelenirse bunların arasında lirizm ve kısa anlatımı birleştirenlerin çok sayıda olduğunun görüleceğini belirtmiştir. Marmara'nın söz konusu şiiri de bunun tipik bir örneğidir. Sanatçı bu kısa anlatımında üzüntü ve özlem duygularını dile getirirken göstergeleri etkileyici bağlantılarla ve yerli yerinde kullanmıştır. Böylece lirizmi ve bütünlüğü sağlamıştır. Bir şiirde önemli olan ise nicelik değil bütünlüktür<sup>2304</sup>.

Marmara'nın şiirlerinden eksiltili anlatım örnekleri:

Yerleşik yabancılığın acısı  
Öz düşmanları kendilerinin sevgisiz bilisiz  
ve acımasız kabukluların zincirlediği  
kara tamlama.  
Bir neden yabancıya?  
Bir neden yerleşğe?  
Bir neden yerleşik yabancıya?  
Susturduklarından sonsuzun dilini,  
Dışıyla gerçeğin çizgisini kalın koca leş  
doğrusuyla belirleme.<sup>2305</sup>

İçinden geçmeyi seçerken bir durallığın,  
Ürkünç devinimine zincirleme korkusu; o esriten  
kızıl değişimin.<sup>2306</sup>

Sen ben ağlarken  
avucum bir deniz mi çocuk?  
Meleksi birliktelik içre,  
Göksel haleyle çevrelenmiş  
Ölümün ve yaşamın ikircilliği.

<sup>2302</sup> Yaya Kemal Beyatlı, “Esir Jeminüs ve Altör Şehri”, *Dergâh*, Kânun- i Sâni 337 sayıs(20 Haziran 1921), s. 5'ten naklen: Doğan Aksan, a.g.e.,s. 61.

<sup>2303</sup> Doğan Aksan, a.g.e., s. 62.

<sup>2304</sup> Mehmet Yalçın, a.g.e., s. 373.

<sup>2305</sup> Nilgün Marmara, “Çiçek Dürbünü Benzetisi İyimserce”, Nilgün Marmara, a.g.e., s. 3.

<sup>2306</sup> Nilgün Marmara, “Geriye Dönüşsüz”, Nilgün Marmara, a.g.e., s. 18.



Ulaşamadığımızın bilirken olduğunu  
İspanya  
Sevilla, Manzanilla... isimler..? <sup>2307</sup>

Şimdi pembe umutlu bir ihtimal usum yazar için,  
Çünkü dans, kırmızı yaşam ve içleştirdiği ak ölüm! <sup>2308</sup>  
Arzu! Neye?  
Bir seçkin kıvrımı arptan yayılan için?  
Geniş sonbaharlarla çoğalan veda sonra,  
Sevi yapraklarında odak bularak  
Uçuk bir tonda renklenir. <sup>2309</sup>

Endişe...  
Zakkumun acı yapışkan özsuyu  
Ve cesedi bakışın. <sup>2310</sup>

Arzum?  
Elim? – Yüzümün okşanmasıyla görevli  
Tavşanlar gözlerini kırıştırmakla  
Sakımlı kızlar çarklı gülüşmekle  
Ve yaşam kendi için adımlamakla?

Sevinç?  
Geniş yeryüzünün bir köşesinde  
Işık?  
Açılırsa zincirden dökülende.

Uzak sevincim ey!  
Kırık dökük ülkenin seçkin çiçeği! <sup>2311</sup>

(...)  
Görsün sonunda kırık tenler,  
Olası tek birlik onunla, doğada.

Yıldızsal kalışı nedensiz çekimin... <sup>2312</sup>

İlk kıvıltı yorumu  
unutuş çiçeklerinn artık  
mut  
ve  
yoğun  
küme, ay  
yörüngesinde <sup>2313</sup>

<sup>2307</sup> Nilgün Marmara, “Kırmızıya Yöneliş”, Nilgün Marmara, a.g.e., 19.

<sup>2308</sup> Nilgün Marmara, “Öte Işıklar Arzusu”, Nilgün Marmara, a.g.e., s. 23.

<sup>2309</sup> Nilgün Marmara, “Gök Çandır, Bağışlanan Hep Kendi”, Nilgün Marmara, *Daktiloya Çekilmiş Şiirler*, s. 27.

<sup>2310</sup> Nilgün Marmara, “Tekne”, Nilgün Marmara, a.g.e., s. 29.

<sup>2311</sup> Nilgün Marmara, “Hedef”, Nilgün Marmara, a.g.e., s. 42.

<sup>2312</sup> Nilgün Marmara, “Yıldızsal Kalış”, Nilgün Marmara, a.g.e., s. 56.

<sup>2313</sup> Nilgün Marmara, “Artık”, Nilgün Marmara, a.g.e., s. 61.

Neyi söylemek sözden geride?  
Geceleri böyle eksi imgelerle  
böyle ağlatı başlığı  
karanlık böyle tersi çardağın!<sup>2314</sup>

(...)  
Onlar, acılar da ölür dileğiyle,  
Daha ne kadar çaba?<sup>2315</sup>

Sabah irkiltmez mi kızkardeş?  
Birden ışık...  
Birden çok gerçek...

Gün sızısı artık  
Gelecek ağrısı...<sup>2316</sup>

Yüreğin burkulması,  
Göz dayanıksızlığı,  
Aşk azlığı...<sup>2317</sup>

Dışarda sokak çocuklarının  
kırmızı ve yeşil oyunları, sınırsız  
özgürlük tanınan zavallı doku!<sup>2318</sup>

(...)  
Arsız çıkışlar ve inanılmaz kalleşlik  
yapraklarda,  
Bu döşekte bir iz bir resim istemek,  
Bile bile hayvanların gözlerini istemek...<sup>2319</sup>

Bilinmeyenin deniziyle kuşatılmış  
sözcükler adasında,  
Aya uymayanın ağzında dil tiksineç,  
Paslı tenekeler içinde kurtlu toprak  
ve acması fesleğen süresi bir gelgit!<sup>2320</sup>

Ada, yıldız, değerler birbirlerine  
sonsuz bekleyişte...  
Bir ters bir yüz...<sup>2321</sup>

Ay çorabıyla örtmüş bakışını,  
Dişlerinin arasındaki karanlığı  
Karıştırırken sen , kösnül suya  
dalan kan nalları atlarının,

<sup>2314</sup> Nilgün Marmara, "Böyle", Nilgün Marmara, a.g.e., s. 63.

<sup>2315</sup> Nilgün Marmara, "Yıkım", Nilgün Marmara, a.g.e., s. 87.

<sup>2316</sup> Nilgün Marmara, "Fotofobi", Nilgün Marmara, a.g.e., s. 103.

<sup>2317</sup> Nilgün Marmara, "Petra von Kant'ın Acı Gözyaşları", Nilgün Marmara, a.g.e., s. 110.

<sup>2318</sup> Nilgün Marmara, "Martının Altındaki Kilim", Nilgün Marmara, a.g.e., s. 118.

<sup>2319</sup> Nilgün Marmara, "Güve", Nilgün Marmara, a.g.e., s. 119.

<sup>2320</sup> Nilgün Marmara, "Lütuf", Nilgün Marmara, a.g.e., s. 125.

<sup>2321</sup> Nilgün Marmara, "Ada", Nilgün Marmara, a.g.e., s. 131.

ağaca tırmanmaya, kuşa girmeye,  
sebzeye sokulmaya köpüren  
atların..<sup>2322</sup>

(...)

Yüreğinizin üzerinde bir küçük kese: ölünün ve  
Ölümün gözünden çalınmış bir damla yaş.<sup>2323</sup>

Yalım avcısıdır gece. Her varlığın içsel karanlığının birlikte oluşturduğu gizil kın. Bir kama bu kının içinde; bilinçdışı taşının gölgesinde bilenmiş, kendini tehdit eden... Gece bulutunun ördüğü kına gizleniyor ateşten, aydınlıktan, böylece yaklaşıyor cam şeffaflığına, bilmeden, yutarken yalımları bir bir...<sup>2324</sup>

(...) Nasıl geceler eli açıklığında üzüm tanelerinin sesine tanıklık kaçınılmazsa, öyle yükselen servilerle göğe daha yakın olmak. Mavinin doruğunda diz çöküşü biricik varlığın, öyle süren aşk çok katlı bir çiçeğin yalnızlığı kadar, bir safir alana doğrulan çocuksu dile gelişte; karanlık dinletiden uzak şiirin açılacağı öte uzam!<sup>2325</sup>

Bir cüce işitti mi korku yönetmeliğinin acımasız maddesini? Yaptırım şu: İrmak örtülüyor. İzlenemiyor yönleri akışın. Kaskatı bir devinimsizlikte, unutulmuş, yitik beden arzuları! Aranan ve bulunamayan kaynakta gizli , her şey karanlık kesintilerde gizli saklı çevrimin; aklığa direnmek orada! Şimdinin açığa çıkarılması sayrı bilincin bulaşıcı akımlarıyla olası; acı yüzlü donuk odalar portakal rengi; portakalın tersi, direngen tenine sığmayan kara boşluklarda. Geriye kalan, bir eskil tutkunun dinsel doyumunu: saydam mavi kavanozlarda deniz kadeniz kabukları biriktirmek sanki... (...)<sup>2326</sup>

Marmara şiirlerinde eksilteli ifadelerle yer vererek onların çağrışımsal yönden zenginleşmesini, duygusal yönden de yoğunlaşmasını sağlamıştır. Kısa ve eksilteli anlatımın olduğu şiirlerde cümleden çok sözcük öncelenmekte, bilhassa sözcüklerin arasındaki çağrışımsal uzam okuyucuların imgelemlerinin de etkisiyle zenginleşerek genişlemektedir. Kısa ve eksilteli anlatıma başvurmanın şiirlere bir katkısı da şudur: “farklı bir duygusal yoğunluk, sözcüklerin yanı sıra zihnin sessizlik/ sözsüzlük anlatım süreçlerine katan bir derinlik”. Şiir türünün dilbilgisel yapısı diğer türlere nazaran daha esnektir, hatta “kendine özgü bir iç gramer”e sahip olduğundan da söz edilebilir. Öteki türlerde sapma, eksiklik gibi kullanımlar anlatım kusuru olarak değerlendirilmekteyken şiirlerde “estetik bir özellik” olarak kabul edilmektedir. Ama böyle bir anlatım; doğallık, ustalık, dikkat ve yoğunlaşma ister, hatta bunun şairin

<sup>2322</sup> Nilgün Marmara, Nilgün Marmara, *Daktiloya Çekilmiş Şiirler*, s. 146.

<sup>2323</sup> Nilgün Marmara, “Vahşet Koşusu”, Nilgün Marmara, a.g.e., s. 177.

<sup>2324</sup> Nilgün Marmara, “Gecenin Güveni”, Nilgün Marmara, *Metinler*, s. 27- 28.

<sup>2325</sup> Nilgün Marmara, “Safir Dilek”, Nilgün Marmara, a.g.e., s. 15.

<sup>2326</sup> Nilgün Marmara, “Zaman, Yer, Sonra”, Nilgün Marmara, a.g.e., s. 24.

genel kişilik özellikleriyle de ilgisi kurulabilir.<sup>2327</sup>

Marmara şiirlerinde sözcükleri çoğunlukla göndergesel (temel) anlamlarının<sup>2328</sup> dışında, yeni anlamlar ve tasarımlar içinde kullanma yoluna gitmiştir. Örneğin:

Yerleşik yabancılığın acısı  
Öz düşmanları kendilerinin sevgisiz bilisiz  
ve acımasız kabukluların zincirlediği  
kara tamlama.  
Bir neden yabancıya?  
Bir neden yerleşige?  
Bir neden yerleşik yabancıya?  
Susturduklarından sonsuzun dilini,  
Dışıyla gerçeğin çizgisini kalın koca leş  
doğrusuyla belirleme.<sup>2329</sup>

Şiirdeki acı simgesel düzene dahil olan bir öznenin acısıdır. Yabancı sözcüğü “Başka bir milletten olan, başka devlet uyruğunda olan (kimse), bigâne, ecnebi”<sup>2330</sup> anlamında değil de modern özne için kullanılmıştır. Modern özne acı çekmektedir. Onun acısı “zincirlediği kara bir tamlama” olarak ifade edilmiştir. Burada zincirlemek simgesel düzene dahil edilmeyi, simgesel alana hapsedilmeyi, kara bir rengi değil kötücüllüğü ve anlaşılmazlığı ifade etmektedir. Onun çektiği acı ise öteki; yani toplum sebebiyledir. Şiirdeki “acımasız kabuklular”, toplumdaki insanlardır. “Kalın koca leş” ise insanlığa geçmişten miras kalan kültürel birikim; doğru ise kültürel birikim sonucu ortaya çıkan simgesel düzenin özneye koyduğu yasaklar, sınırlamalardır.

Olmak kış konuklarından bu yeryüzünün ve beklemek... Gü-  
zün utancımızı örttüğümüz yapraklarımızı düşürdük karşı-  
lıklı, kış çırılçıplak geçti -örtünülmesi gerek bir dahaki gü-  
ze dek—geri dönmüyor yapraklar yerine, kapanmıyor yara-  
lar, açık herşey bu üzüntü bedeninde, yeniden varolduğunu  
mu sanmalıyız yaprakların? bir ansıma penceresi asla diye ya-  
nıtlar; arzusu kış çıplaklığıdır, uzlaşmacı örtünme değil, ya-  
lın bir şimdilenmesidir üşümenin. utanç sıcaklığı değil hiç-

<sup>2327</sup> Erdoğan Kul, a.g.t., s. 474.

<sup>2328</sup> Göndergesel ya da temel anlam “göstergelerin ilk önce dile getirdikleri, çeşitli aktarmalar ve yan anlamlar dışında kalan kavram” demektir. Doğan Aksan, a.g.e., s. 78.

<sup>2329</sup> Nilgün Marmara, “Çiçek Dürbünü Benzetisi İyimserce”, Nilgün Marmara, *Daktiloya Çekilmiş Şiirler*, s. 3.

<sup>2330</sup> “Yabancı”, Güncel Türkçe Sözlük, <http://www.tdk.gov.tr> [24.07.2014].

bir zaman.<sup>2331</sup>

Şiirde güz sözcüğü ömrün son dönemi olan yaşlılığı, kış sözcüğü ölümü, konuk sözcüğü ise yaşlanan insanı ifade etmektedir. İnsanın bedeninin zaman ilerledikçe canlılığını kaybedip yıpranması ve günün birinde yaşam fonksiyonlarının durmasıyla çürüyerek bir iskelet hâlini alması ile bir ağacın güzün yapraklarını döküp kışın çıplak kalması arasında bir ilgi kurulmuştur.

Kuğuların ölüm öncesi ezgileri şiirlerim,  
Yalpalayan hayatımın kara çarşafı  
bekçi gizleri.<sup>2332</sup>

Şiirde kara, çarşaf, bekçi sözcükleri göndergesel anlamlarının dışındadır. Kara çarşafı sıfatı ile anlaticının şiirlerinin anlam yönünden kapalı olması, giz adlandırması ile şiirlerinde hayatı ile ilgili bilinmeyenleri anlattığı dile getirilmiştir. Bekçi adlandırması ise yalpalayan; yâni kaos içindeki hayatına düzen, anlam vermesi ve onu hayata bağlaması ile ilgilidir. Bir bekçinin bulunduğu yerde asayışı sağlaması ve koruması ile şiirlerinin bir şairin kaos içindeki hayatına anlam vermesi ve hayata tutunmasını sağlaması arasında ilgi kurulmuştur. Bu örneklerdeki göstergeler sadece bir kavramı yansıtmamakta, okuyucuların zihinlerinde değişik tasarımların ortaya çıkmasına sebep olmakta, bir “connotation”<sup>2333</sup> oluşturmaktadır. Ayrıca bunlar okuyucularda duygu uyandırma gücüne de sahiptir. Göstergelerin duygularla ilgili bu yönüne “duygu değeri” denmektedir.

Herhangi bir dilin sözcükleri ele alınıp tek tek o dil birliği içerisindeki kişilere okunursa bu sözcüklerin o kişilerde bazı duygular uyandırdığı görülür. Sözelimi “morg, otopsi, kanser, veba, üveyana, kaynana, gurbet, parasızlık, hapisane, imtihan” göstergeleriyle “gelin, gelinlik, düğün, ilkbahar, bayram, kahramanlık, özveri, zafer” göstergeleri arasında iyi, olumlu ve kötü, olumsuz duygular uyandırmaları bakımından bir ayrım vardır. Şiir dilinde duygu değeri öne çıkan unsurlardan faydalanma ise bazen yalın bir dilin kullanıldığı lirik şiirlerde çeşitli

<sup>2331</sup> Nilgün Marmara, “Nostalgia”, Nilgün Marmara, a.g.e., ss. 112- 113.

<sup>2332</sup> Nilgün Marmara, “Kuğu Ezgisi”, Nilgün Marmara, a.g.e., s. 99.

<sup>2333</sup> “Connotation”, bir göstergenin göndergesel (temel) anlamı haricindeki tüm unsurları içerir. Farklı tasarımların,anlama ilişkin belirleyicilerin veya birimciklerin öne çıkmasına imkân veren, çağrışımlar ortaya koyan bir yumak meydana getirir. Bkz. Doğan Aksan, a.g.e., s. 95.

göstergelerle bazen de birden çok göstergeden meydana gelen alışılmamış bağdaştırmalarla gerçekleştirilmektedir.

Birinci örnekteki yabancı, acı, düşman, sevgisiz, acımasız, kabuklu, kara, leş göstergeleri ile bunlardan faydalanılarak oluşturulan “yerleşik yabancılığın acısı” , “öz düşmanları kendilerinin sevgisiz bilisiz ve acımasız kabukluların zincirlediği kara tamlama” , “kalın koca leş doğrusu” gibi alışılmamış bağdaştırmalar, sonsuzun dilinin susturulması imgesi olumsuz çağrışım yapmaktadır. Zincirlemek, “dışıyla gerçeğin çizgisini kalın koca leş doğrusuyla belirleme” ve sonsuzun sesinin susturulması; esaret ve sınırlanmışlık duygularını çağrıştırmaktadır. “Acımasız kabuklular” ise dehşet uyandırmaktadır. Okuyucuların zihinlerinde yengeç, istakoz gibi canlıların güçlü kıskaçlarını kullanarak avlarını yakalayıp parçalaması ya da bu görünümü ürpertici canlıların korkunç kıskaçlarını türlerinin öteki üyelerine mesaj vermek için de kullanması<sup>2334</sup> canlanabilir. Yine “kalın koca leş doğrusu” ve “acımasız kabuklular” ise bir iğrençliği ifade etmektedir.

İkinci şiirdeki “kış konukları”, “kış çıplaklığı”, utancın üzerini örten yaprakların güzün düşüp geri gelmemesi ve bir daha asla var olmaması, yaraların kapanmaması ve “üzüntü bedeni”, bütün bunların hepsi birlikte okuyucularda faniliği ve geçmiş zamana geriye dönememenin hüznünü uyandırabilir.

Üçüncü şiirde “kuğu” göstergesi tutsaklığı, zarafeti, inceliği, kırılğanlığı, estetik duyguları; “Kuğuların ölüm öncesi ezgisi şiirlerim” alışılmamış bağdaştırması da hüznü bir vedayı çağrıştırmaktadır. Çünkü kuğular henüz yavruyken büyüdüklerinde uçup gitmemeleri için kanatlarının bir kemiği çıkarılmaktadır; oysaki uçmak bir kuşun esas edimidir.<sup>2335</sup> İnsanlar da kanatları koparılmış kuğular gibi sınırlanmış varlıklardır, onları sınırlayan bedenleridir. Ayrıca kuğular bembeyaz tüyleri, ince boyunları ve zarif hareketleriyle insanları etkilemiş ve bu özellikleriyle çeşitli söylencelere konu olmuşlardır. Sözelimi Yunan mitolojisinde kuğu Güneş Tanrısı Apollon’un kuşuydu. Onun ölmeden önce güzelliğiyle insanı büyüleyen bir

<sup>2334</sup> “Kabuklu Hayvanlar Nedir?” , <http://www.cevaplari.com/kabuklu-hayvanlar-nedir.html> [12.02.2014] .

<sup>2335</sup> <http://www.turkcebilgi.com>’dan naklen: Hatice Kocabay, a.g.t., s. 116.

şarkı söylediğine inanılmaktaydı. Kuğularla ilgili söylenceler yakın geçmişte Alman Besteci Wagner'in "Lohengrin" operası, Rus Besteci Çaykovski'nin "Kuğu Gölü" balesi gibi eserlere konu olmuştur.<sup>2336</sup> Gerçekten de bir kuğu ölürken son nefesini belli aralıklarla gerilip sıkışan ve sonra çözülen göğüs ve boyun kasları içinden bir ses çıkararak vermektedir. Bu ses sadece kuğunun hayatı boyunca çıkardığı seslerin en sonda geleni değil "en melodik" ve "en görkemli" olanıdır da. İnsanı hüzünlendirir. Her bir kuğunun kendine özgü bir ezgiyle çıkardığı bu güzel ses onun hayatı boyunca sergilediği zarafetinin, yeteneğinin ve gücünün bir delilidir. Sanat dünyasında da "Swan Song" ("Kuğu Şarkısı") diye bir tabir vardır. Söz gelimi sanat hayatını noktalamaya karar vermiş bir şarkıcının ya da piyanistin verdiği son konserden "Kuğu Şarkısı" diye söz edilir. Sanatçı bu gösterisinde etrafına ne kadar kalabalık toplarsa kendisinin o kadar sevilmiş olduğunu düşünür ve sevinir. Etrafındaki kalabalığın büyüklüğü onun tesellisi olur.<sup>2337</sup> Şiirde de ölümünün yaklaşmakta olduğunu hisseden bir şair vardır. Onun şiirleri ile ölmek üzere olan bir kuğunun sesi arasında ilgi kurulmuştur.

Marmara zaman zaman şiir dilinde özel adlardan yararlanma yoluna da gitmiştir. Farklı dillerdeki bazı özel adlar insanların zihinlerinde çeşitli tasarımların, duyguların tezahür etmesini sağlamaktadır. Bunların kişiye ya da belirli bir topluma özgü duygu değerleri vardır. Buna göre bu tasarım ve duygular özel ve genel olmak üzere iki türdür. Söz gelimi Avrupa, Paris, Venedik, Londra gibi yeradları kişilerin bilgi birikimlerine ve tecrübelerine göre farklılık gösteren tasarımların meydana gelmesine ve onlarda bazı duyguların uyanmasına yol açmaktadır. Türkler için Çanakkale yer adı olmaktan da öte bir kavramdır, yine Atatürk, Namık Kemal, Fatih gibi kişi adlarının özel bir duygu değeri vardır. Ya da Hitler adı dünyada II. Dünya Savaşı'yla birlikte insanların zihinlerinde onun hayranları haricinde genel olarak olumsuz çağrışımlar oluşturmaktadır. Marmara'nın şiirlerinde kullandığı özel adlar genellikle özel birikim gerektiren sözcüklerdir. Örneğin:

---

<sup>2336</sup> <http://www.yorumla.org>'dan naklen: Hatice Kocabay, a.g.t., ss. 116- 117.

<sup>2337</sup> Mete Akyol, "Kuğu Şarkısı", 01.07.2013, <http://www.meteakyol.com.tr/butun-dunya/kugu-sarkisi.html> [12.02.2014].

Bir uçuş diliyorum salt kanat  
gökyüzünün üçgen bir köşesinde,  
Bir tozlaşma... Miriabilis Jalapa'da  
görsün her gözenek ait bana  
süresiz dolun ve sonsuz bir ay  
patlaması tüm içkinliğimde!<sup>2338</sup>

Pek Öncelerin Benmerkezciliğinin adlı bu şiiri İngilizceye tercüme eden Göksenin Abdal'a göre şiirdeki anlatıcı günlük hayatın vasatlığından bunaldığı için "gökyüzünün üçgen bir köşesine" doğru bir yolculuğa çıkar ve "Miriabilis Jalapa"ya ulaşır. Bu bilinmeyen yerde günlük hayattaki gibi bir zaman yoktur, gece yaşanır. Anlatıcı burada "süresiz dolun ve sonsuz bir ay" refakatinde hayatını devam ettirir; ne var ki onun bir insan olduğu için kısıtlı bir zihne ve yetersiz bir bilince sahip olması burada uyum güçlüğü çekmesine sebep olmuştur. Anlatıcı nereye giderse gitsin "bu ayırım", "bu sonsuz döngü", "bu kümelenme" kendisini orada bulacaktır. Böyle bir hâl içindeki anlatıcı için de iki seçenek vardır: çemberin içerisinde kalmak ya da tamamen dışında yer almak. Bu şiirde söz edilen Latince isim "Miriabilis Jalapa" akşamsefası denilen bir çiçektir. Ayrıca Jalapa Guatemala'da bulunan bir kenttir.<sup>2339</sup> Marmara bu dizelerinde aynı zamanda eşadlı ve çokanlamlı ögelerden yararlanma yoluna gitmiştir. Anlatıcı yolculuğu sırasında bir adaya da gitmiştir:

Ada.  
İçkinliğini denizle aşan karacak.  
Süsenlerini geziyorduk onun.  
Korsanlar kralı Aya Nicholas,  
belki hazcıymış yaşamında,  
çünkü su kayrasıyla sarmış  
çevresini biricik sarayında.  
Ama  
sarnıçtaki kızına âşık, ah!<sup>2340</sup>

Şiirde söz edilen mekân Fethiye Körfezi'nin doğu kesimindeki Ölüdeniz hinterlandında yer alan Gemiler Adası'dır. Orta Çağ denizcilerinin rehber kitabında bu adanın doruğunda Aziz Nicholas'a adanmış bir kiliseden söz edilir. Bundan dolayı Orta Çağ'da bu adadan Aya Nicholas Adası diye de söz edilmiştir. Bizans

<sup>2338</sup> Nilgün Marmara, "Pek Öncelerin Ben- Merkeziliğinin Dışavurumu Nilgün Marmara, a.g.e., s. 11.

<sup>2339</sup> Göksenin Abdal, a.g.b.p., ss. 12, 18.

<sup>2340</sup> Nilgün Marmara, "Pek Öncelerin Ben- Merkeziliğinin Dışavurumu", Nilgün Marmara, a.g.e., s. 11.



İmparatorluğu'nun Hristiyanlığı resmî din olarak kabul etmesiyle Avrupa ve İstanbul'dan Filistin'deki kutsal yerlere hac ziyaretinde çok büyük artış yaşanmıştır. Orta Çağ'da kara ulaşımının çok tehlikeli ve zahmetli olması sebebiyle de bu ziyaretler yapılırken deniz yolculuğu tercih edilmiştir. Bu uzun süreli deniz yolculukları sebebiyle de korunaklı limanlar ve önemli azizlerin barındığı kiliseler önem kazanmıştır. Gemiler Adası da bu kutsal mekânlardan biridir. Burada Orta Çağ'a ait bir kentin kiliseler, mezar anıtları, sarnıçlar, zahire depoları gibi büyük çoğunluğu M.S. V.-VI. yüzyıldan kalan çeşitli kalıntılar bulunmaktadır. Bu kalıntılar arasında Aya Nicholas'a ithaf edilen Zirve Kilisesi konumu ve mimarisi dolayısıyla öne çıkmaktadır. Bu kilisenin narteksinin zemin altında bir sarnıç bulunmaktadır.<sup>2341</sup>

Bu kilisenin atfedildiği veya isminin verildiği şahsiyet ise "Aya" ünvanından anlaşıldığı üzere bir Hristiyan azizdir ki bütün dünyada Noel Baba adıyla bilinir. Hristiyanlığın kabul edildiği yıllarda Antalya'nın Kale ilçesinde bulunan Demre'de yaşamıştır. Onun Patara'da dünyaya geldiği, burada din eğitimi alıp rahip olduktan sonra Demre'ye gidip burada yaşamını devam ettirdiği ve M.S. 345 ya da M.S. 351'de de öldüğü düşünülmektedir. Öldüğü yere de Aya Nicholas "iyilikseverliği, çocuk sevgisi ve denizcilerin kurtarıcısı olması" gibi özelliklerle tanınan bir din büyüğüdür. "Denizcilerin Piri" olarak anılmaktadır. Çok zengin bir tüccar olan babası öldüğünde babasının mirası ona kalınca bütün servetini fakir, yardıma muhtaç insanlara yardımcı olmak için harcamaya karar vermiştir. İlk olarak kızlarının çeyizini yapamayacak kadar fakir bir adama yardım etmiştir. Bu adam öylesine fakirdir ki çaresizlikten kızlarını köle olarak satmayı düşünmektedir. Aya Nicholas gururlarını kırmadan onlara yardım etmek ister. Onlar uykudayken evin büyük penceresinden bir kese altını içeriye atar ve büyük kız sabah parayı bulunca çok sevinir. Daha sonra diğer iki kız için de aynısını yapmak ister, ne var ki onların perdeleri kapalıdır. Bunun üzerine o da paraları bacadan atar. Böylelikle de "Noel Baba'nın yılbaşında bacadan hediye atma öyküsü" başlar. Haçlı seferleri yapıldığı

---

<sup>2341</sup>"Fethiye Gemiler Adası- St Nicholas", [http://www.3dpanoramik.com/panoramik/168/fethiye\\_gemiler\\_adasi\\_\\_\\_st\\_nicholas.html](http://www.3dpanoramik.com/panoramik/168/fethiye_gemiler_adasi___st_nicholas.html) [15.02.2014].

sıralarda onun Demre’de bulunan ve adına yapılan mezarından kemiklerinin bir kısmı İtalyan askerlerince çalınıp Bari’ye götürülmüştür.<sup>2342</sup>

Aya Nichola kutsal bir kişiliktir; ama şiirde ondan “Korsanlar Kralı” diye söz edilmiştir. Üstelik Hristiyan azizleri asketik yaşam tarzını seçen kimselerdir; şiirde ise tam tersi onun hedonist olduğu dile getirilmiştir. Bir din büyüğü kutsal konumunun dışına çıkartılmış, karikatürize edilmiştir. Tarihsel bağlamından ve okuyucuların zihnindeki kodlanmış kişiliğinden soyutlanmıştır. Şiir bu yönüyle bazı II. Yeni şiirlerini hatırlatmaktadır. Söz gelimi Cemal Süreya’nın *Üvercinka*’sında Tanrı insana özgü özelliklerle anılmış, aklın ötesinde ve kutsal bir varlık olma durumundan sıradan bir varlık olma durumuna indirgenmiştir: “Sayın Tanrı’ya kalırsa seninle yatmak günah, daha neler?”<sup>2343</sup> Peygamber gibi din büyüklerini okuyucu beklentilerinin tam tersi tarihsel bağlamlarının dışına çıkarmak, II. Yeni şiirlerinin tipik özelliklerindedir. Edip Cansever’in *Çağrılmayan Yakup* şiiri bunun çarpıcı bir örneğidir: “Öyle bir Yakup ki bu, onca din kitaplarının sözünü bile etmediği/ Kimsenin sözünü bile etmediği bir Yakup”<sup>2344</sup> Bu hususla ilgili bir başka bir örnek Ayhan’ın *Vedha’lardan Birinde* şiiridir: “Vedha’lardan birinde Musa kumar oynuyor/ Peygamberlik bir meslek oldu”<sup>2345</sup>. Yine onun *İskambil* şiirinde de “kendisinden beklendiği gibi insanî korkulardan arınmış ve sıradan kimselerin tuttuğu yollardan kendisini soyutlamış bir peygamber imajı” yerine tam tersi “yalnızlıktan korkan ve üçlü bir iskambil oyunundaki kişilerden biri olarak sunulan bir peygamber imajı” söz konusudur:

Senin niçin dua ettiğini  
Unuttuğun gibi sonradan  
Bir peygamber de yalnız kalmaktan korkuyor  
Üçlü bir iskambil oyununda mesele  
Ama şimdi

<sup>2342</sup> Yaşar Karaduman, “Ayanikola”, <http://www.unyekent.com/konu/277/ayanikola-yasar-karaduman> [15.02.2014].

<sup>2343</sup> Cemal Süreya, “Üvercinka”, *Sevda Sözleri*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1996, s.38’den naklen: Erdoğan Kul, a.g.t., 2008, s. 258.

<sup>2344</sup> Edip Cansever, “Çağrılmayan Yakup”, *Yerçekimli Karanfil*, İstanbul: Adam Yayınları, 1995, s.123’ten naklen: Erdoğan Kul, a.g.t., s. 260.

<sup>2345</sup> Ece Ayhan, “Vedha’lardan Birinde”, Ece Ayhan, *Bütün Yort Savul’lar*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2001, s. 48’den naklen: Erdoğan Kul, a.g.t., ss. 258- 259.

Adam öldü.<sup>2346</sup>

Marmara'nın bir din büyüğünü kutsal konumunun dışına çıkartıp karikatürize etmesi, tarihsel bağlamından ve okuyucuların zihnindeki kodlanmış kişiliğinden soyutlaması Ayhan'da olduğu gibi "otoriteyi yıkma arzusu"<sup>2347</sup>ndan kaynaklanmaktadır.

Marmara, şu şiirinde inisasyon kavramını işlerken Karmelites Thérèse diye bilinen bir Hristiyan azizesinin inisiyesini işlemiştir:

### KARMELİTES THÉRÉSE

İstakozlar bağışlıyorlar size Thérèse,  
Aradığınız babanız gözlerini bir mendille kapamış,  
Bilemezken kimin kim olduğunu dokunursa;  
Örtünün acısı size değıyor, yoksullukta  
uçuşan cıva kuşlarına.  
Çağırıyorsunuz tanrınızı her şeyi içine çeken  
yok eden ince bir kumluktan,  
Yüreğinin üzerinde bir küçük kese: ölünün ve  
ölümün gözünden çalınmış bir damla yaş.

Diriminiz yakıyor kendinizi, çevrenizde lamalar,  
alpakalar dansederken.  
Eritecekleri dağa sürüklüyor rahibeler isminizi,  
gözleri zirvede, arzuları daha aç,  
İşte! Dudağımızdan sızan incecik kan  
utkusu onların.

Özleyip de keşişler, "Tanrım ne soğuk" diye  
yazmaya başladıklarında,  
duyuyor ateş kuşu  
doğuyor yeni bir Karmelites Thérèse!<sup>2348</sup>

<sup>2346</sup> "Ece Ayhan, İskambil", Ece Ayhan, Bütün Yort Savul'lar, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2001, s. 21'den naklen: Erdoğan Kul, a.g.t., s. 259.

<sup>2347</sup> Ayhan'ın şiirlerinde kanıksanan imgelem ve dil mantığı sarsılıp bozulur, böylelikle de algılama biçimi altüst edilir. Ayhan ısrarlı bir şekilde dilin üzerine gitmiş, alışılmısın dışında imgeler oluşturmuş, bu yolla şiire ilişkin algı ortalamasını yerle bir etmek istemiştir. Fakat onun yerle bir etmeyi asıl arzuladığı şey otoritedir. Şair, şiirlerinde tarihsel olay, kişilik ve metinlere göndermeler yaparken şiirlerini alışılmadık dil ve imgelerle örmüştür. Böylelikle de kendi deyimiyle "sıkı" şiirler oluşturmuştur. "Otoritenin belirlediği ve tanımladığı gerçeklik" onun hedef tahtasıdır. Şair, kendi deyimiyle "sarışınların yazdığı ve otoritenin belirlediği gerçeğe uygun" şiirlere nefret duyar ve onunkisi "kara bir dil" in kullanıldığı "kara bir şiir"dir. Şair "O denli savruk, o denli yıkıcı, kanatıcı, acı, o denli serbest ve o denli küfürlü", "bir o denli de sıkı"; metinler arası bağlar, tarihsel kişilik ve olaylarla örülü, bu sebeple de yalnızca ayna tutularak okunabilen şiirler yazmıştır. Bkz. Alâattin Karaca, *İkinci Yeni Poetikası*, Ankara: Hece Yayınları, 2010, ss. 230, 233.

Marmara'nın şiirleri de bu özelliklere sahiptir.

<sup>2348</sup> Nilgün Marmara, "Karmelites Thérèse", Nilgün Marmara, a.g.e., s. 170.

Lisieux at Carmelite Manastırı'nda iki ablasıyla beraber kalan Thérèse (bakire, doktor) 1897'de dünyaya gelmiş, yirmi dört yaşında tüberlüközdan hayata gözlerini yummuş; onun “kısa ama yoğun” bir hayatı olmuştur. Bu azizenin simgesi güldür.<sup>2349</sup> Azizler ve azizeler zühtün yüksek derecesindeki kişilerdir<sup>2350</sup>. Onların hayatları mihnetle doludur. Asketik bir yaşam tarzını seçerler. Asketizm ideolojisini benimseyen bir kişi Tanrı'nın rızasını kazanmak için dünyevî hazlardan kaçınır. Yeme-içmede, giyim-kuşamda, insan ilişkilerinde oldukça istençli bir kararlar disiplini bir hayat sürdürürler. Karınlarını çeşit çeşit yiyeceklerle tıka basa doyurmak yerine birkaç dilim ekmek ve zeytin tanesiyle idare ederler. Pamuklu ve yünü elbiseler yerine kıldan elbiseler giyer; rahat oda ve yataklarda değil hücrelerde ve kıldan sergilerde yatarlar. Az uyur ve az insanla haşır neşir olurlar. Oldukça dakik, disiplinli ve metodiktirler. Söz gelimi her sabah saat dörtte kalıp bunu elli altmış yıl boyunca aksatmadan sürdürürler. Bir aziz ya da azizenin “harama girme korkusuyla her türlü servet kalemine şüpheyle bakması” ve “servet edinme tutkusunu kalbinin derinliklerinden silip atması” gerekir.<sup>2351</sup> Hayat tarzları dolayısıyla onlara çileciler de denmiştir. Bir azize ölümcül çürüme ve parlak bir hâle gibi insanların zihinlerinde ıstırap dolu bir hayat ve ruhanî bir aydınlanma ile ilgili tasarımlar oluşturur. Sözelimi Nietzsche *Ahlâkın Soykütüğü*'nde aziz ve azizelerin çileci yaşamlarını şöyle anlatır:

(...) çileci yaşam bir kişisel çelişkidir: burada hınc doymaz bir içgüdü ve arzunun oluşturduğu hınc, bir benzeri olmadan yönetir. Yaşamın bazı unsurları üstünde değil, yaşamın tümü, en derin, en güçlü koşulları üzerinde egemen olur. Güç, burada gücün kaynaklarını engellemek için kullanılır. Kıskançlığın yeşil gözü, fiziksel sağlığa bile karşı çıkar. Özellikle de bunun ifade biçimine, güzelliğe ve neşeye karşı çıkar. Kısırlaşma, çürüme, acı, talihsizlik, çirkinlik, isteyerek kendini cezalandırma, kendini yok etme, kendine eziyet, fedakârlıkta bir tür zevk arar ve bulunur. Tüm bunlar en üst derecede çelişkilkerdir: Burada bu acıdan hoşlanan, gittikçe kendinden daha fazla emin olan, gittikçe daha fazla zafer kazanan, kendi varsayımına oranla fizyolojik canlılığı azalan, ikiye ayrılmayı isteyen, bir ikiye bölünmüşlük var. 'En üst seviyedeki çatışmada kazanılan zafer': çileci ideal hep bu görkemli amblemle savaştı; bu ayartmanın gizeminde, bu

<sup>2349</sup>“Kilise Anlayışına Göre, Hristiyan Dinî İnanışına Göre Sembollerin Anlamı” , <http://defineci.yetkin-forum.com/sembollerin-anlami>[16.02.20014].

<sup>2350</sup> Hasan Aktaş, *Çağdaş Türk Şiirinde Tip ve Karakterler*, s. 237.

<sup>2351</sup> Bünyamin Duran, “Aktif Asketizm/Radikal Hedonizm ya da Kanaat Ahlakı” , *Köprü*, sy. 67 (Yaz 1999) , <http://www.koprudergisi.com> [16.02.2014].

kendinden geçme ve eziyet görüntüsü karşısında, en parlak ışığını , kurtuluşunu, nihai zaferini elde etti. Cruf, nux, lux<sup>2352</sup> - onun için üçü de birdir.<sup>2353</sup>

Marmara'nın *Kaya-Kulak* şiirinde doğruluktan ayrılmadığı için idam edilenlerin, haksız yere öldürülen masumların haykırışı, çılgılığı duyumsanır.

Bir Hintli boğsun mu beni  
çıkarıp cüzamlı binalardan  
sedef kakma darağacına; ipek organlarla?  
Bu bozuk bağda çürük üzümüne mi tutsunlar  
nar ruhumu? Hah, kılıfı piramit!

Dibindeyim kadim kral Denys'nin  
babacan kaya kulağının,  
Dinliyor o beşik mağarada yankılanan  
avaz avaz gülüşümü, dolduramadığım  
yaşamımı.

Gök otağı paramparça üstünde onun da,  
Kanı yerde kalmaz derin oyuklara atılanların.

Uzun bir kara kutuyum, ne kayıt  
ölmeye başladıktan bu yana!  
Bir su itiyim, taşlarla kuşatılmış.  
Gözüm sadedir ve temiz;  
ve son sözümü üfleyeceğim hayalı ebenize  
bir balığın ağzından,  
torunlarınıza da bir avuç havyar.

Bir Kavindra yolsun bakalım sözcüklerimin telini  
teleğini  
cüz penceresinde otura kalmışken,  
Siz de iyi kuyular  
iyi kuyular dileyin ben-  
denize<sup>2354</sup>

Bu şiirde Kral Denys Hitler gibi bir figürdür. Haksız cezalandırmaları, adaletsizlikleri, zulümleri çağrıştıran bir tarihî kişiliktir. Onun fikirleri kendisine ters olduğu için Platon'u idam ettirmek istediğinden, sonra bundan vazgeçip onu köle olarak sattığından daha önce söz etmiştik. Ondan kadim diye söz edilir çünkü zalimlik bu dünyada kadim bir şeydir. Cellattan ise "Hintli" diye söz edilmiştir. Bu kavim ismi kimi Divan şiirlerinde olduğu gibi okuyucuların zihninde olumsuz çağrışımlar uyandırmaktadır. Divan şiirinde gecenin rengi kara olduğu ve hırsızlar da

<sup>2352</sup> "Çarmıh, fındık, ışık." demek. Bkz. Friedrich Nietzsche, *Ahlâkın Soykütüğü*, s. 104, dipnot.

<sup>2353</sup> Friedrich Nietzsche, a.g.e., s. 104.

<sup>2354</sup> Nilgün Marmara, "Kaya-Kulak", Nilgün Marmara, a.g.e., ss. 159- 160.

geceleeri iş yaptıkları için hırsızdan Hintli diye söz edilirdi.<sup>2355</sup> *Kaya Kulak*'ta da Hintlilerin esmerliğiyle cellat arasında bir ilgi kurulmuştur. Kara kötülük, lanet ve olumsuzluk simgesidir. Acımasız, merhametsiz, kötü, günahkâr kimselere “kara ruhlu” denilmektedir.<sup>2356</sup> Şiirde de celladın kara ruhlu ve lanetlenmiş olmasıyla Hintlilerin esmerliği bağdaştırılmıştır. Kavindra'ya gelince Hintçe “şairlerin efendisi”<sup>2357</sup> ve “kudretli şair” anlamına gelen, çoğunlukla bayanlara verilen<sup>2358</sup> bir isimdir. Aynı zamanda Kavindra isimli ünlü bir Hint şairi de vardır. Bu şiirde Kavindra zulme uğrayanların sesi durumundadır. Kral Denys insanlara zulüm eden, baskı uygulayan, gerçekleri gizlemeye çalışan otorite, Kavindra ise bu otoriteye baş kaldırıp tarihin kanlı gerçeğini su yüzeyine çıkararak, insanlığa mazlumların mesajını iletilen kişidir.

Marmara şiirlerinde Yunan-Roma ve Mısır mitolojisiyle ilgili özel isimlere de yer vermiştir:

Sır imgesi yine birlikte, benzemeyenle  
Dolduruyor için dışını var ya  
Ve son damla Diana kayrasıyla  
Önce kim'in olana döndürülüyor.<sup>2359</sup>

Diana'nın Yunan mitolojisindeki ismi Artemis'tir. Zeus ile Leto'nun kızı, Apollon'un kız kardeşidir. Doğum yeri Efes'tir. İsminin “dokunulmamış, bozulmamış” anlamına gelen “artemes” sıfatından türetildiği düşünülmektedir. Ok, yay ve araba onu çağrıştırır, onun için “gümüş yaylı”, “hedefi vuran” gibi sıfatlar da kullanılmıştır. Bu tanrıça, yayını sadece avlanmak için değil insanları cezalandırmak için de kullanabilir. Örneğin bir kerede on dört çocuk doğurduğunu söyleyerek ona nispet yapan Manisalı Niobe'nin çocuklarını oklarıyla öldürmüştür. Çocuk doğururken ölen kadınlardan da o sorumludur. Doğa güçlerini, özellikle hayvanları elinde tutar. Ay ile ilişkilendirilmiştir.<sup>2360</sup> Marmara da Diana'dan *Kim'in* isimli şiirinde doğaya egemen olması dolayısıyla söz etmiştir. Ölüm bir doğa kanunudur.

<sup>2355</sup> Hasan Aktaş, *Çağdaş Türk Şiirinde Coğrafya*, Edirne:Yort Savul Yayınları, 2003, s. 54.

<sup>2356</sup> Hasan Aktaş, *Cellâdına Gülümseyen Şair İsmet Özel Metindilbilimsel Bir Çözümleme*, s. 179.

<sup>2357</sup> “Hindu İsimleri”, <http://www.anlamli-bebek-isimleri.com> [17.02.2014].

<sup>2358</sup> “What Is the Meaning of the Name Kavindra?”, <http://www.ask.com> [17.02.2014].

<sup>2359</sup> Nilgün Marmara, “Kim'in”, Nilgün Marmara, a.g.e., s. 117.

<sup>2360</sup> “Mitolojide Artemis (Diana)”, <http://www.birdünya.com>, [20.05.2011].

Herkes ölecektir. Tanrıça da şaire öleceğini müjdelemektedir. Artık sonsuzluğa ulaşma saati gelmiştir. Sır çözülecektir.

Bil, çünkü kaç tas içtik Lethe'den  
İncirli bir yolda rastladığımız canavarı  
unutmaya

Bir kez, tünemiş ensemize Nemesis.<sup>2361</sup>

Lethe cehennemde akan nehirlerden biridir. Bu nehrin suyundan içen gölgeler (ölülerin ruhları) fani hayatlarına dair her şeyi unutmaz.<sup>2362</sup> Nemesis ise adaleti sağlamak amacıyla intikam almayı savunan merhametsiz ve kindar bir tanrıçadır. Bu tanrıça, “yapılan hata veya kötülüğün karşılığını getiren kaderin, vücut bulmuş hâli”dir.<sup>2363</sup> Hesiodos Theogonia’ında Nemesis’ten şöyle söz eder: “Bir de ölümcül Nyx (Gece) Nemesis’i doğurdu, fani insana acı vermek için.”<sup>2364</sup> Marmara’nın Dilek-Miş isimli şiirinde ise gece Nemesis’i fanî ve unutkan kadına acı vermek için doğurmuştur. Şiirdeki “Bir kez, tünemiş ensemize Nemesis!” diyen anlatıcı Alfred Rethel’in Nemesis’indeki (1837) kurbanı akla getirir. (Resim 25) Bu resimdeki kurban bir erkek iken *Dilek-Miş*’te kurban kadındır.

Marmara *Durum* şiirinde insanın bu dünyadaki zor durumunu işlerken Tantalus isimli mitolojik kahramana insanın bu dünyada tutsaklığını ve acı çekmeye mahkûm edilmişliğini ifade etmek üzere yer vermiştir.

Karanlık, iğrenkoyde her sabah  
açıkça başardı bahçeyi ve Tantalus’un  
evi güneş pıhtısında, yaklaştıkça  
uzaklaşan kemik kireciydi.

Dışlerinde iki öğün ant taşıyarak  
oynaşırdu piranhalar çimento suda.  
Yeşilsiz bahçede bir yuma kemirirdi toprağı taşı,  
kemirirdi aşkın iskeletini ve denerdi  
gaydalar tizinde her gaytayı,  
dalıvermek dürtüsüyle yer altına..  
De ki... Kanatlanmaya ...<sup>2365</sup>

<sup>2361</sup> Nilgün Marmara, “Dilek- Miş”, Nilgün Marmara, a.g.e., s. 154.

<sup>2362</sup> “Lethe”, *Vikipedi Özgür Ansiklopedi*, <http://www.wikipedia.org>, [ 20.05.2011]

<sup>2363</sup> “Nemesis”, *Vikipedi Özgür Ansiklopedi*, <http://www.wikipedia.org>, [ 20.05.2011]

<sup>2364</sup> Hesiodos, *Theogonia*, [t.s.], [y.s.], s. 233’ten naklen: “Nemesis”, *Vikipedi Özgür Ansiklopedi*, <http://www.wikipedia.org>, [ 20.05.2011]

<sup>2365</sup> Nilgün Marmara, “Durum”, Nilgün Marmara, a.g.e., s. 155.

Tantalus Batı Anadolu'da (Manisa'nın Spil Dağı'nda) hüküm süren bir Lidya kralıdır. Zeus ile Pluton'un oğludur. Atlas'ın kızı Dione ile evlenmiştir. Tanrıların hoşgörüsünü kötüye kullanınca onların gazabına uğramıştır. Kendisini Olimpos'a davet eden tanrılardan nektar ve ambrosia çalar, tanrılar ona iade-i ziyarette buldukları zaman ise onlara yemek için önlerine Pelops'un etini koyduğu yalanını söyler. Tanrılar da onu cezalandırır. Tantalos çenesine kadar su dolu bir yerde bulunacak; ama asla oradaki sudan içemeyecektir. Su içmeye her kalktığında su çekilir. Onun başının üstünde binbir çeşit meyve vardır; ama yaşlı adam bunlara elini atar atmaz rüzgar dalları kaçıır.<sup>2366</sup> Şiirde insan ile mitolojik kahraman Tantalus arasında bir ilgi kurulmuştur. İnsan da bu dünyada Tantalus'un çektiği acıları çekmektedir:

Marmara'nın insanın bu dünyadaki esaretini ve bu dünyada yaşamaya yazgılı oluşunu işlediği bir başka şiiri *Kölelik Bilinci*'dir. Şair bunu yaparken mitolojiyle ilgili bir özel addan yararlanmıştır. Yine insan ile mitolojik bir varlık arasında ilgi kurmuştur:

Çok ünlemler yaşamalar o  
geçmiş sesini unutturuyor  
Doygun çan kırıldı bir kez  
Sıçra Unicorn!

Boynuzunun yalnızlığına yetiş!  
Koş artık düş selinde  
Dalkavuk geleceğinin

Gül kaydırak  
Kaydırarak bir gülü  
Bir parmak ivmesinde  
Çekti tarihi aşağıya  
Çirkef kuma, Unicorn'u<sup>2367</sup>

Unicorn, "Pegasus" olarak da bilinir. Yunan mitolojisinde beyaz renkli, kanatlı, tek boynuzlu bir attır. Uçarken havada bir kuş gibi görünür. Unicorn doğar doğmaz yeryüzünden ayrılıp tanrıların diyarına uçmuştur. Zeus'un yıldırımlarını getirmekle yükümlüdür. Helicon Dağındaki musalara ilham veren Hippocrene

<sup>2366</sup> "Tantalos", *Vikipedi Özgür Ansiklopedi*, <http://www.wikipedia.org> [25.05.2011].

<sup>2367</sup> Nilgün Marmara, "Kölelik Bilinci", Nilgün Marmara, a.g.e., s. 105.



Pınarı'nın Unicorn'un ayağını yere vurmasıyla ortaya çıktığına inanılır. Bu yüzden Unicorn şiirsel ilham ile özdeşleştirilir. Daha sonraları Bellerophon Athena'nın kendisine verdiği altın dizgin ile onu yakalar. Unicorn, Kimera ve Amazonlarla olan çarpışmalarında da Bellerophon'a yardım eder. Bellerophon çok hırslı biridir, Olympus Dağı'na çıkıp ölümsüzlerin arasına karışmak ister. Bunun üzerine Unicorn onu üzerinden atar ve tek başına Olimpos Dağına döner.<sup>2368</sup> Marmara'nın *Kölelik Bilinci* şiirinde Unicorn, dünyaya atılmış insanı temsil etmektedir. İnsan da Unicorn'un gökyüzünde uçarken Bellerophon'ın tuzağına düşüp yeryüzünde bir müddet esiri olması gibi gökyüzünden aşağı çekilip bu kötü dünyada yaşamaya yazgılıdır.

Marmara'nın Mısır mitolojisiyle ilgili olarak yer verdiği özel isimlerden biri İsis, diğeri de Osiris'tir:

Mısırlılar yürürdü pervazında  
gecelemizin,  
Bengi bir uçuma doğru, bakışsız  
adımlarıyla  
Nerede pencerelerimiz, hiç dönmeyecek  
ters devinemeyecek o yönsüz adımlar,  
sonsuz sandallar?

“Zamansızlık duygusu içre çizilen  
iyi kardeşlerdik biz: İsis ve Osiris,  
suçumuzdan korkmadan akardık aşk kenarında  
kuş ayaklarımız, boynuz dizlerimiz kısimsız  
etekler, dik yürekler ve beşik gözlerimizle...”

Zor gölgeleri bile sınırimızda  
Pencerelerimiz yitik,  
Mısırlılar dönüşsüz.<sup>2369</sup>

Osiris, Mısır mitolojisinde doğumlu olan her şeyin koruyucusudur. Ölüler, gök nehirlerinde dolaşmaya başlamadan önce bir defa daha doğacaklardır. Osiris yeryüzündeki her canlıyı yeniden diriltecektir. İsis ise Osiris'in kardesi ve karısıdır. İkisi de ölüyü kutsar ve ona “Kalk, uyan!” diye çağrıda bulunurlar, bunun üzerine ölüler de yeryüzünü terk ederler. Osiris'e giden ölüler dirilecek, isterlerse her gece öbür dünyanın on iki bölgesine yüzen kayıkla, Helipolis'in kutsal ağacını yarararak iç

<sup>2368</sup> “Pegasus”, <http://www.gnoxix.com>, [25.05.2011].

<sup>2369</sup> Nilgün Marmara, “Mısırlılar”, Nilgün Marmara, a.g.e., s. 139.

organlarını ışıklı tayflar önünde Skarabe Khepre'yi, üst idareciler sıralamasını göreceklerdir.<sup>2370</sup> Ölünün sonsuz yolculuğuna başlayıp devam etmesi İsis ve Osiris sayesinde olmaktadır. Şair, Mısır mitolojisinde en önemli tanrıça ve tanrılardan ikisi olan İsis isimli tanrıça ve Osiris isimli tanrıdan söz ederek ölümün dönüşsüz bir yol oluşu ile ilgili okuyucuların zihninde tasarım ve çağrışımlar uyandırmıştır.

Marmara'nın *İzlenimci Şiir*'indeki anlatıcının bir Romen sarayı ile ilgili izlenimlerinden söz etmesi büyük ve görkemli bir mimarî yapıyla karşılaşıncaya duyumsanan karmaşık yücelik deneyimi ile ilgilidir:

Bu an; bu baskıcı bu tiksiniç bu anlamsız  
bu hoşgörölü bu eşsiz bu gül yüzlü  
zaman parçası  
Karanlık bir kutu belleğimde  
(yaşamamışlığımdan)  
Bir romen sarayının dürtüyor görkem bulutunu,  
iç karanlığında yineliyorum  
Görümünü; kusan aslan başlarının  
bakışımı çiçek tarhlarının,  
etkiye açık yaşımday-  
oylumu sonsuz denize açılan  
mermer alanla bütünlenen utku tahtının.<sup>2371</sup>

Romanya kaleleri, şatoları, saraylarıyla ünlü bir ülkedir. Bu ülkede bulunan saraylardan en ünlüsü ise 1984'te yaptırılan "Halkın Evi" de denilen Parlamento Sarayı'dır. Bu yapı, büyüklükte Pentagon'dan sonra gelmektedir, dünyanın en büyük 2. idarî binasıdır. 350.000 metrekarelik, on iki katlı, üç bin yüz odalı bir yapıdır. "merkez komitesi binası, başbakanlık ve bakanlık binası" şeklinde yaptırılmış olan bu bina hâla parlamento, uluslararası konferans merkezi ve çağdaş sanat müzesi olarak kullanılmaktadır. Saray birbirinden şaşıklı ve ağır, muazzam kristal avizeler; mermerle kaplı büyük salonlar, galeriler; geniş halılarla doludur; oldukça görkemlidir. Bu sarayın yapımı sırasında otuz beş bin bina yıkılmış ve saray ülke ekonomisine çok büyük bir yük getirmiştir.<sup>2372</sup> Ayrıca saray bir sürü insanın ölümüne de sebep olmuştur. Binayı yaptıran lider Çaykovski âdeti bir firavun gibi bu modern pramidi yapan çok sayıda işçi ve mimarı öldürmüştür. Yapıya halk sarayı denmesine

<sup>2370</sup> Müslüm Yücel, a.g.e., ss. 54-55.

<sup>2371</sup> Nilgün Marmara, "İzlenimci Şiir", Nilgün Marmara, a.g.e., s. 1.

<sup>2372</sup> Aysen Tokol, "Romanya", <http://www.gezikosesi.com/romanya.html> [18.02.2014].

rağmen halk sarayın yakınına bile yaklaştırılmamıştır.<sup>2373</sup> Böyle gösterişli yapılar insanlarda yücelik duygusunu uyandırmaktadır. Bu duygu; ürküntü ve korku duygularıyla karışık, estetik mahiyette bir hoşlanmadır. Onu estetik bir kategori olarak ele alıp temellendiren ilk kişi Kant olmuştur.<sup>2374</sup>

Kant'a göre yüce de güzel gibi estetik bir yargıdır ve haz duygusu talep etmektedir. Fakat güzel; sınırlı, belirli bir obje biçimiyle ilgiliyken yüce bu sınırsızlığın objede hayal edilmesi açısından biçimden yoksun bir objeyle ilgilidir.<sup>2375</sup> Söz gelimi güzel bir insan kafası, manzara, resim, heykel vb. denildiğinde sınırlı ve belirli bir objeyle karşı karşıya gelinmiştir ve bu obje de “belirli bir büyüklük” olarak kavranmaktadır. Güzel diye nitelendirilen bir manzara biçim bakımından belirli ve sınırlı olduğu için kolayca kavranabilir. Ya da Michelangelo'nun Davut heykeli sınırlı ve belirli bir biçimi göstermektedir. Buna karşın yüce diye adlandırılan objelerde biçim bakımından bir belirsizlikle karşılaşmaktadır. Söz gelimi yıldızlı bir gökyüzü, ufuksuz bir deniz, Gotik bir katedral, Aya Sofia, Süleymaniye Camii, Bach müziği biçim bakımından sınırsızdır; yâni kavrama gücümüzü aşan büyüklükleri göstermektedirler. Bu objelere güzel denilemez; çünkü güzel kavramında Aristoteles'ten beri bilinen objenin belirli, sınırlı biçimi mevcuttur. Bu objelerde ise söz konusu olan bir sınırsızlıktır.<sup>2376</sup>

Kişi güzel ile karşı karşıya gelince bir harmoninin; yani bilgi yetileriyle uyumlu bir oyunun içerisine girer ve bu oyun onun yaşam güçlerine canlılık verir. Kişinin yüce ile karşı karşıya gelmesi ise bunun tam karşıtı olan bir süreçtir; kişinin canlılığının engellendiği bir hâldir. Kant'ın sınıflandırmasında yüce kavramı “matematik yüce” ve “dinamik yüce” olmak üzere ikiye ayrılmaktadır. Düşünür “matematik yüce”yi “kavranamayan bir büyüklük” , “dinamik yüce”yi ise “bütün ölçüleri aşan bir kuvvet” diye ifade etmiştir. Söz gelimi engin bir çöl matematik yüce,

<sup>2373</sup> Faruk Arslan, “Drakula Diyarı Romanya”, <http://www.farukarslan.com/> [19.02.2014].

<sup>2374</sup> İsmail Tunalı, a.g.e., ss. 226- 227.

<sup>2375</sup> İmmanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft*, [y.s.], [t.s.], s. 23'ten naklen: İsmail Tunalı, a.g.e., s. 227.

<sup>2376</sup> İsmail Tunalı, *Estetik*, ss. 227- 228.

şiddetli bir fırtına ise dinamik bir yücedir.<sup>2377</sup> Bu bağlamda görkemli bir Romen sarayı da matematik yüce kategorisine girmektedir.

İster matematik ister dinamik, yüce olan her şeyde insanın kendi hayatını tehdit etmeyen bir korkutuculuk, ürkütücülük mevcuttur. Bunların ikisinde de kişinin zihin yetisine kendilerinde düşündüğü sonsuzluğu duyularıyla kavramayı bir görev olarak vermesidir; fakat kişi böyle bir büyüklüğü ya da kuvveti duyularıyla kavrayamaz. Bunun sebebi onların kişinin duyularını aşmasıdır. Duyularını aşan büyüklük ya da kuvvet, bir duyu varlığı olan kişiyi ezer; yâni kişi böyle objelerle karşı karşıya gelince bir ezilmişlik, acı duygusu hisseder.<sup>2378</sup> Ancak bir duyu varlığı olarak ezilmişlik ve acı hissettiği bu objeler karşısına bir de akıl varlığı olarak sonsuzluk idesiyle çıkar ve aklın bu idesi karşısında bu defa onlar ezilip yenilirler. Tunalı'nın ifadesiyle “Aklın idealleri karşısında bütün büyüklükler küçülmeye mahkûm olur.” Bu sürecin sonunda kişi farklı bir haz duyar. Bu haz; bir akıl varlığı olarak kişinin bir duyu varlığı olarak obje karşısında yenik düşmesi sebebiyle hissettiği acı ve yenilgi duygularının da karıştığı bir zafer duygusudur ve kişinin aklı devreye girdiği için aynı zamanda ahlâksal bir duygudur da. Kant'ın yüce hakkındaki bu görüşleri kendisinden sonra gelenlerin, hatta günümüz estetiğinin dahi paylaştığı görüşlerdir. Kant'tan etkilenen Schiller de yücenin karışık bir duyu olduğunu dile getirmiştir. Ona göre yüce acı ve mutluluğun karışımıdır. Bunun sebebi ise onun çift yanlılığı ile ilgilidir. Kişi onu ya kavrama gücüyle ilgi içine koyar ve onunla ilgili imge veya kavram meydana getirmeye çalışır ya da yaşam gücüyle ilgi içine koyup kendi gücünün karşısında yenilgiye uğrayan bir güç olarak görür. Yüce duygusuyla kişinin tını duygusallığa yönelmemektedir. Doğa yasaları kişinin yasaları değildir ve kişi içinde duygusallıktan farklı olan bağımsız bir ilkeye sahiptir. Yüce, kişiyi duyusal zorunluluğun hakim olduğu dünyadan çıkarmayı istemektedir; güzel ise her zaman söz konusu duyusallığa bağlıdır. Aniden gerçekleşen muazzam bir sarsıntı ile kişi kendisini boğan duyusallıktan sıyrılır. İşte yücenin ahlâksal oluşu da kişinin

---

<sup>2377</sup> İmmanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft*, [y.s.], [t.s.], s. 23'ten naklen: İsmail Tunalı, a.g.e., s. 228.

<sup>2378</sup> İmmanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft*, [y.s.], [t.s.], s. 23'ten naklen: İsmail Tunalı, a.g.e., s. 228.

duyusallığın esaretinden kurtulmasında bulunmaktadır.<sup>2379</sup> Şiirde de anlatıcı Romen sarayı ile ilgili izlenimde bulunduğu anlarda karışık duygular içindedir.

Kant'tan sonra pek çok kişi yüce ile sonsuzluk duygusu arasında bir ilgi kurmuştur. Söz gelimi Jean Paul yüce kavramını “uygulanmış sonsuzluk” olarak tanımlamıştır. Bouterwerk onu duyguları sonsuzluk idesine ulaştıran, alışılmışın dışında bir büyüklük olarak görmüştür. Th. Visser için yüce: “(...) bütün sonlular karşısında egemen büyüklüğü ile sonsuzdur, her bir varlığı aşan mutlak'tır.(...)” Th. Lipps ise yücenin istem ve eylem özdeşleyiminin ortaya çıktığı yerde olduğunu; güzeldede süjenin engel olunamayan bir kendisinin dışına çıkıp bir objede kendi kendisinden haz duyması söz konusuken yücede istem ve eylem duygusunun söz konusu olduğunu ve bilhassa büyüklüğe sahip olan bir güçte meydana geldiğini belirtmiştir.<sup>2380</sup> Max Desoir de yüce deneyiminin trajik deneyime benzerliğine dikkat çekmiştir. Ona göre yüce deneyimi trajik deneyim gibi ötekilere nazaran daha yüksek bir güç sergileyen objeyle karşı karşıya gelince hissedilen şahsî korkunun iyilik, güvenlik duygularıyla yer değiştirip “ ‘kendini kaybetme’ye”<sup>2381</sup>, başka bir ifadeyle “egonun bir anlık silinişine” ; böylece bir tür “bütünleşme duygusuna” ya da “bütünlük hissine” sebep olan bir deneyimdir.<sup>2382</sup>

Şiirde de “kutlandığım, tapınarak sarmalandığım/ bu anda”<sup>2383</sup> dizelerinde görkemli bir yapı ile karşı karşıya gelince yaşanan yüce deneyiminin sebep olduğu bütünlük hissi söz konusudur. Şiirde söz edilen Romen sarayı anlatıcının duygularını sonsuzluk idesine yükselten, alışılğelenin ötesinde bir büyüklüktür. Anlatıcının saraydaki tahttan “utku tahtı” diye söz etmesi ise bir özdeşleyimdir. Utku zafer anlamına gelen öztürkçe bir sözcüktür. Şiirdeki anlatıcı bir akıl varlığı olarak kişinin bir duyu varlığı olarak obje karşısında yenik düşmesi sebebiyle hissettiği acı ve yenilgi duygularının da karıştığı bir zafer duygusu içindedir.

<sup>2379</sup> İsmail Tunalı, a.g.e., ss. 228- 229.

<sup>2380</sup> İsmail Tunalı, a.g.e., s. 229.

<sup>2381</sup> Stephen A. Emery, “Max Dessoir”, *Encyclopedia Philosophy Vol. 2*, Macmillan 1973'ten naklen: Deniz M. , “Uygarlığın Huzursuzluğu ve Yıkım Arzusu”, 11.03.2012, *E- Skop*, <http://www.e-skop.com> [19.02.2014].

<sup>2382</sup> Deniz M. , a.g.m.

<sup>2383</sup> Nilgün Marmara, “İzlenimci Şiir”, Nilgün Marmara, a.g.e., s. 2.

Günümüzde yüceyi Kant'ın görüşlerine tavır olarak temellendirmeye çalışan kimseler de olmuştur. Bunlardan biri de N. Hartmann'dır. Hartmann, Kantçı anlayıştan ayrıldığı noktaları şöyle ifade etmiştir:

- 1) Yüce'nin transcendent ve mutlak olanda, Tanrı'da çözülmesi. Yüce'nin bu yana ve yakına, doğal ve insansal olana sokulması.
- 2) Yüce'nin nicesellikten kurtarılması: Burada söz konusu olan büyüklük, başka türden olan büyüklüktür.
- 3) Yüce'nin baskı yapandan kurtarılması: Elbette, yüce baskı yapar, korkunç olan felaket getiren olabilir, ama, bunlar onun özünü oluşturmazlar.
- 4) Temel değer olmayan öğelerin (uygun olmayış, ereksel olmayış) ve bunların süje'deki karşılığı haz olmayış (acı) gibi değerlerin atılması: Acı gibi değer olmayış üzerine yüce'nin temellendirilmesi yerine, biz yüceyi süje'de değil de, objede bulunan, objede doğrudan doğruya büyüklük ve üstünlük değeri üzerinde temellendirmek istiyoruz.
- 5) Uygun olmayanın yerini, objenin üstünlüğü ile insan yüreğinin ruhsal gereksinmesi arasında açık, insanın özünde oldum olası bulunan bir bunun karşılığı alır.<sup>2384</sup>

Hartmann'a göre yücenin özellikleri şunlardır:

- 1) Büyük ve büyük görünen. Her ikisi de ölçülebilir bir niceliğe dayanılmadan, 'tarz bakımından büyük' , kimi büyük yapıların gerçekte büyük olmamalarına karşın büyük etkisi yapmaları.
- 2) Ciddi, üstün, şaşaalı ya da derin etkisi yapma.
- 3) Kendi içine kapalı, yetkin olma, esrarlı, suskun ve hareketsiz olma.
- 4) Üstün olma ( bir kuvvete ve bir güce) . Doğada güçlü ve egemen olma, insan yaşamında ahlâkça üstün, âlicenaplık.
- 5) Kudretli ve korkunç olma. Sanatta anıtsallık.
- 6) Kavrayıcı ve sarsıcı olma. İnsanın alinyazısında her ikisi de ağır basar, özellikle edebiyatta.
- 7) Tragik. Yalnız tragedyada değil, tüm sanatlarda, edebiyatta, müzikte ve reel yaşamda.<sup>2385</sup>

Şiirdeki yüce deneyimi de baskıcı, üstün, şaşaalı, derin, kudretli, esrarlı ve anıtsal özelliktedir.

Lytard yücenin modernizmin kurucu unsuru olduğunu, öneminin insan aklındaki aporyayı imleyerek insanlara kavrayış sınırlarını göstermesinde ve postmodernizm döneminde dünyadaki karmaşıklığı, çeşitliliği, değişkenliği ortaya çıkarmasında gizli olduğunu dile getirir<sup>2386</sup>. Pek çok düşünür, onu anlamaya, tanımlamaya çalışsa da yüce "anlatılmaz yaşanır" diye ifade edilebilecek bir

<sup>2384</sup> Nicolai Hartmann, *Aesthetik*, Berlin, 1953, s. 374'ten naklen: İsmail Tunalı, a.g.e., ss. 230- 231.

<sup>2385</sup> Nicolai Hartmann, *Aesthetik*, Berlin, 1953, s. 371'den naklen: İsmail Tunalı, a.g.e., s. 230.

<sup>2386</sup> Jean Francois Lyotard, *Lessons on the Analytic of Sublime*, Standford University Press 1994'ten naklen: Deniz M. , a.g.m.

deneyimdir. Bir türlü tarif edilemeyen; mevcudiyetin bilmecesine, insan-evren arasındaki kozmik bağa ilişkin bir im; mevcudiyetin kendisi gibi bir muamma... Yüce diye yargıya varılan objelerle karşı karşıya gelme bilinçdışının derinliklerindeki ilkel dürtü ve arzuları harekete getirmekte, ben'e ayrık, tekil oluşunu unutturmakta ve kişiye bütünleşme, sınırsızlık sonsuzluk hissini yaşatmaktadır. Şiirde geçen Romen sarayı bu hisleri yansıtmak üzere kullanılmıştır.

Marmara şiirlerinde kimi zaman kavram karşıtlığından faydalanarak şiirinde güçlü, etkileyici bir anlatım sağlamış, anlatımını hareketlendirmiştir. Örneğin *Çan Örtü* şiirinin ilk iki ünitesinde karşıt unsurlar dikkat çekmektedir:

Göksüz bir gecenin ayrışması bu,  
Altsız ve üstsüz bir temponun tokadı.  
Sanki bir kıyıda al bir taş fırlatılmıştır  
telin yıkımına doğru  
ve dev goncaların  
boğaz tıkamalarına.

Göklü günlerin biresimi bu,  
Yatay bir zamanın okşaması.  
Sanki tel irkilmektedir şence  
ve yakınca  
Kahkaha çiçeklerini çocuklaştırmaya  
ve bugünleri için.<sup>2387</sup>  
(Vurgulama bize aittir.)

Pek çok şiirinde böyle bir anlatıma rastlanmaktadır:

Su, şimdi aydınlık ve hafiftir,  
Yüzeyi çok karanlıkla solmuş olsa da.<sup>2388</sup>  
(Vurgulama bize aittir.)

Onun bedeni bir kule.  
İçinde çok basamak karanlık ve nemli.  
Güldürerek çıkarır merdivenlerden,  
Ağlatarak indirir aşağı!<sup>2389</sup> (Vurgulama bize aittir.)  
Kuraklık ana! Bir son bulamadık senin için, bir başlangıç da. Bilememe kapanında öyle yönsüzüz ki! Felaketin kıyısını hatırlatan senin tarafsızlığında her zaman. Gündüz kaçığı gözün geceye saldı bizi; susku karanlığında yazdı hep giz sözünü çekinmeden. Önceleri taifun yığınları, bora çoğulluğu soluyordu yaşamımıza. Sonra zifir durukluğu, söndü, çekip gitti yıldızlar da. Böylece serildik, yatay, paylaşım olanaksızlığı konutunda.<sup>2390</sup>

<sup>2387</sup> Nilgün Marmara, a.g.e., Nilgün Marmara, Nilgün Marmara, *Daktiloya Çekilmiş Şiirler*, s. 30.

<sup>2388</sup> Nilgün Marmara, "Yürek: Kutupta Tan Vakti", Nilgün Marmara, a.g.e., s. 49.

<sup>2389</sup> Nilgün Marmara, "Beden", Nilgün Marmara, a.g.e., s. 147.

<sup>2390</sup> Nilgün Marmara, "Kuraklık Ana", Nilgün Marmara, *Metinler*, s. 12.

(Vurgulama bize aittir.)

Ey, olmayan bir yalımı bekleyen devinim, susuyor öteye varolurken kıydığı çığıklarını.<sup>2391</sup> (Vurgulama bize aittir.)

Onun şiirlerinden birinin ismi *İleri- Geri*'dir. *Metinler*'de yer alan isimsiz bir şiirde karşıt durumlara geniş olarak yer vermiştir:

(...)Düşüneceğim bu buluntuların ne kadar sonsuz olacağından başka hiçbir şey ve yaşamın tüm kolaylığı içindeki erişilmez gizem ve güçlük... Bir kelebeğin insanlara çok doğal görünmesine karşın, doğanın onu o denli uyumlu yaratabilmek için belki de düşünemeyecek nicelikte zorlukları göğüslemişliği.(...)

Hep yürüyen biri olmak istenmez, yürümek sürekli izlenimdir, duraklamak ve düşünceyi beklemektir yolun Varlık kanıtı. Dural bir yol isterim, öyle bir yer ki hem yürüyüş duyumunu yaşatacak hem de duruk.

Orada, motorları geçen işleyişi ile beynimin; yalanlar, gerçekler, düşsellik, geçmiş, olacaklar, tüm olasılıklar, göksellik, versellik, erillik, dişillik, hüsnalık, görülenler, görülmeyenler, yaşadıklarını sananlar, hiç yaşamayacaklarını sezenler, göreceli tutuncular bularak onlara sarılıp ana memelerini bırakmak istemeyenler örneği yaşamlarını sürdürmekte beklenenler, ışıklı hayatlar, karanlıkta gizlenenler, seçmeler, vazgeçmeler, değişimler, tanrılılar, tanrısızlar, yakaranlar, ilençleyenler, yeni canlar yaratmak için çırpınanlar, yaratıktan sonra pişmanlıkla yananlar, bu olayı unutmuş olanlar, en yüce sevgileri düşleyenler, sevgi sözcüğünü silenler, yine yazanlar, yazgı diye ölümü bekleyenler, yaşamlarının son bulacağına başkaldıranlar, elleri ve gözleri göğe çevrili o en büyüğün ellerini tutacağını ve göz kapaklarını okşayacağını umanlar- üzerine, üzerinde sonsuz düşün gidiş gelişleriyle kıvrınabilirim.<sup>2392</sup> (Vurgulama bize aittir.)

*Metinler*'deki son şiirin başlığında “Bana Doğru Gelen Kim?” diye bir ifadenin olması, şiirin sonunda ise bu ifadenin “Bana doğru giden kim?” diye söylenmesi ve bu şiirdeki öteki karşıt unsurlar da göze çarpmaktadır:

“BANA DOĞRU GELEN KİM?”

YA DA

ŞİMDİKİ ZAMANDA BİR MOBİL,

BİRİNCİ TEKİL ŞAHİS

Dökülmüş bedenim kimyasına pirincin, yokedilerek kalsiyumun büyüü yazgım belirlenmiş. Her an, hoşgeldin diyorum bana doğru gelene, dalgalanan duyargalarımla. Sarkıyorum tavandan (bir tavan varmışçasına) yeryüzünün (varolduğunu umarak) renklerini bilmeme karşın-lal rengi, çivit mavisi ve sarı-ve onların yanamlarını-tutku, dinginlik ve ölüm kendimle işaretliyorum yanı, yöreyi-bir aşağı bir yukarı, bir yukarı bir aşağı, sağ sol, sağ sol.Yönlerin bulanıklığında bir sorumluluk bu! Uluma geri tepiliyor böylece, bana doğru gelene karşı! Bir iskeletler zinciri tutuyor beni havada, uzay konusunda bir unutkanlık yüklemeye ve devindiğim cılız önlemleri yıkmaya çalışarak.

<sup>2391</sup> Nilgün Marmara, “Safir Dilek”, Nilgün Marmara, a.g.e., s. 15

<sup>2392</sup> Nilgün Marmara, a.g.e., ss. 5- 6.



Soğukkanlı bir çaba! Ben, kusursuz bir porte olmayı yeğlerdim, oysa. İşte şuracıkta, özlüyorum sol anahtarımı ve notalarımı. Umursamam, nereye dağılırlarsa dağılsınlar, daha sonra...

Şimdilik hava akımının istencine boyun eğmişim, sinekler ırzına geçerken uzantılarımın, sürüyorum dansımı bu dikey tabut içre, günden geceye, geceden güne, ben tümünü ezip geçinceye ve “Bana doğru giden kim?”in yatay bilgisine ulaşınca dek!<sup>2393</sup>

(Vurgulama bize aittir.)

Marmara şiirlerinde kavram karşıtlığından yararlandığı gibi eşadlı ve çok anlamlı öğelerden yararlanma yoluna da gitmiştir. Eşadlı öğeler eş sesli, eşyazımlı ya da hem eşsesli hem de eşyazımlı sözcüklere denir. Türkçedeki eşadlı öğeler hem eşsesli hem de eşyazımlı özelliktedir.<sup>2394</sup> Çok anlamlılık ise bilhassa aktarmalar vasıtasıyla göndergesel anlamlara yeni yan anlamlar eklenerek meydana getirilmektedir. Şiirlerde dile ilişkin bu iki özelliğe başvurularak çok anlamlılık yansıtılmakta ve dizelelere anlamsal yönden zenginlik verilmektedir.<sup>2395</sup> Söz gelimi “Artan imgeler yoğunluğuyla kısıtılan bir durum saat bu beden! Olanaksızlığın solak bedeni sonsuz eksilenmede; şimdi elleri soğuyor, yalnız yüreği ağlıyor, aç!”<sup>2396</sup> cümlelerinde yalnız sözcüğü hem sadece anlamına hem de tek başına olmak anlamına gelecek şekilde kullanılmıştır. Buna benzer çok sayıda örnek vardır:

Niye başkalarının yerine  
başkaları konsun?  
Bir deli gülmüş o  
geçecek.

(...)<sup>2397</sup>

*Bağ Evleri, Ağlar ve Altındakiler* şiirindeki bu dizelerde “gülmüş” sözcüğü eşadlı bir ögedir. Hem bir çiçek ismi hem de bir eylem anlamına gelecek şekilde kullanılmıştır. Şiirde iham-ı tenasüp sanatına başvurulmuştur. Gülmüş ve geçecek sözcükleri ile hem gülün kısa ömürlü olması hem de bir delinin hayatın geçici olduğunu dile getirmesi ifade edilmiştir.

*Zaman, Yer, Sonra* şiirindeki “Ayla örtünüyoruz çağlardır, buğulu camlar ve

<sup>2393</sup> Nilgün Marmara, “ ‘Bana Doğru Gelen Kim?’ ya da Şimdiki Zamanda Bir Mobil, Birinci Tekil Şahıs”, Nilgün Marmara, a.g.e., s. 29.

<sup>2394</sup> Doğan Aksan, *Anlambilimi ve Türk Anlambilimi*, Ankara: Ankara Üniversitesi Dil- Tarih- Coğrafya Fakültesi Yayınları, 1971, ss. 106- 108’den naklen: Doğan Aksan, a.g.e., s. 110.

<sup>2395</sup> Doğan Aksan, a.g.e., s. 110.

<sup>2396</sup> Nilgün Marmara, “Kıskançlık”, Nilgün Marmara, a.g.e., s. 26.

<sup>2397</sup> Nilgün Marmara, *Kırmızı Kahverengi Defter*, s. 145.

farflanmış yüzümüzle. (...)” cümlesindeki ayla sözcüğü hem “ay ile” hem de “ayla” olarak kullanılmış izlenimini vermektedir. Ay ile örtünmek imgesi akla Ay’ın yörünge hareketi esnasında dünya ve güneş arasına girmesi sonucu meydana gelen güneş tutulmasını akla getirmektedir. Güneş tutulması her tarafın karanlık olmasına neden olur, bu durumda çağlar boyunca ayla örtünmek imgesi de karanlık kavramı ile ilgili çağrışımlara yol açmaktadır. Ayla sözcüğünün “1. Ay’ın ve bazı yıldızların dolayındaki ışık çevresi, ay ağılı, ayevi, hale. 2. Bazı kutsal kişilerin başı etrafında gösterilen ışık çevresi.” , “Puslu havalarda Güneş ya da Ay tekerini uzaktan saran ışıklı halka; bir kuyruklu yıldızın saran ışıklı küre; Samanyolu ve benzeri dizgelerin dışına doğru dağılmış olan yıldız kümeleri ve RR-Lyr yıldızlarının oluşturduğu büyük küre” , “Sinema/TV. Belirli bir etki yaratmak amacıyla özel bir aydınlatmaya başvurularak baş çevresinde oluşturulan ışıklı teker; ağılın istenilerek yapılana.”<sup>2398</sup> gibi anlamlara geldiği göz önünde bulundurulursa “ayla örtünmek” imgesi ışığa bürünmek, bir ışık halkasının etrafı sarması ya da yıldızlarla çevrenmek olarak da düşünülebilir. Güneş ve ay gibi gök cisimlerinin etrafında aylanın puslu havalarda meydana gelmesi ile camların buğulu olması insanlığın geleceğinin belirsizliği ile ilgilidir. Sonraki cümlelerde gelecek zamanda gerçekleşmesi olası felaketlere karşı kimi zaman soğukkanlı davranıldığı kimi zaman da kaygılanıldığı dile getirilmesi bunu destekler niteliktedir:

Ayla örtünüyoruz çağlardır, buğulu camlar ve farflanmış yüzümüzle. Başkaları uygarlıktan sözediyor, bilmeden her geriye dönüşün belki ulaşamaz bir ileriye adım olduğunu. Tohumdan korkuyoruz, yeryüzünün ilgisizliği hafif kılıyor bedenlerimizi, bakışımız göğe yönelirken yürekler serin tutuluyor. Sonra her çınlamayla endişe güğümleri omuzlarımıza biniyor; toprağın değişmezliği, yapıların kalıcılığı, anaların istemi kadar tehdit edici yükler. (...)<sup>2399</sup> (Vurgulama bize aittir)

Şiirde bakışların göğe yönelmesi kehanet amaçlı, gelecekte bilgi almak içindir. İnsanlar gök cisimlerinin hareketlerini, durumlarını kendi gelecekleri ile ilgili olarak kimi zaman hayra kimi zaman ise felakete yormaktadır.

Hayvan deniz soluk alıyor  
Bir insan sanki,

<sup>2398</sup> “Ayla”, *Büyük Türkçe Sözlük*, <http://www.tdk.gov.tr> [22.02.2014].

<sup>2399</sup> Nilgün Marmara, “Zaman, Yer, Sonra”, Nilgün Marmara, *Metinler*, s.

– veriyor –  
soluk tenine çocuğun  
acı mavisini.<sup>2400</sup>

*Çocuk* şiirinde vermek eylemi hem dışarıya bırakmak, yaymak anlamında “soluk vermek” olarak hem de şeklini değiştirmek; kazandırmak, katmak anlamında çocuğun soluk tenine acı mavisini vermek olarak kullanılmıştır. Bu kullanım ise hem dalgalı, fırtınalı bir denizle hem de bir cesetle ilgili çağrışımlara sebep olmaktadır.

Siz de iyi kuyular  
iyi kuyular dileyin ben-  
denize.<sup>2401</sup>

*Kaya-Kulak* şiirinde “...ben-/ denize” ifadesi hem “bendeniz” hem de “Ben bir denizim.” olarak algılanmaktadır. Bendeniz “alçak gönüllülük göstererek ben yerine ve ‘köleniz’ anlamında kullanılan bir söz”<sup>2402</sup> demektir. Şiirde anlatıcı kendisinin köle olduğunu söylemek istemiştir ki Platon’u idam ettirecekken bundan vazgeçen ve onu köle olarak sattıran Kral Denys’e<sup>2403</sup> telmih yapılmıştır. Anlatıcı aynı zamanda kendisinin deniz olduğunu da dile getirmiştir; böylelikle ölünce (haksız yere idam edilince, şehit olunca) vahdete, sonsuzluğa ulaştığını, artık özgür olduğunu da ima etmiştir. Zira deniz çoğunlukla vahdeti ve sonsuzluğu simgeleyen kozmik bir unsurdur<sup>2404</sup>.

Artık eşlenmeyecek açıklıklar  
ve dul pencereler,  
Kızıl bir göl üzerinde  
donda yıldızlar.<sup>2405</sup>

*Kırmızı* şiirinde dul sözcüğü hem “a. Eşi ölmüş veya eşinden boşanmış kadın veya erkek” hem de “1. Taraf: Karşı dulda avcılar tüfek atıyor. 2. Evin arka ve yan tarafları. 3. bk. dulda (I)-1. 4. Güneşin çok ısıttığı duvar kenarı. 5. Siper.”, “Yağmur, güneş ve rüzgârın etki yapamadığı gizli, kuytu yer, kenar, saklanılacak yer, ağaç, bina gölgesi, gölge”<sup>2406</sup> anlamına gelecek şekilde kullanılmıştır. Şiirin bu dizelerinde

<sup>2400</sup> Nilgün Marmara, “Çocuk”, Nilgün Marmara, *Daktiloya Çekilmiş Şiirler*, s. 102.

<sup>2401</sup> Nilgün Marmara, “Kaya- Kulak”, Nilgün Marmara, a.g.e., s. 160.

<sup>2402</sup> “Bendeniz”, Güncel Türkçe Sözlük, <http://www.tdk.gov.tr> [02.10.2014].

<sup>2403</sup> Aso Zagrosi, “Yeni Şükrü Sekbanlar Üzerine”.

<sup>2404</sup> Hasan Aktaş, *Çağdaş Türk Şiirinde Kozmik Âlem*, s. 284.

<sup>2405</sup> Nilgün Marmara, “Kırmızı”, Nilgün Marmara, a.g.e., s. 137.

<sup>2406</sup> “Dul”, *Büyük Türkçe Sözlük*, <http://www.tdk.gov.tr> [22.02.2014].

pencereler kişileştirilerek onların eşlerini kaybettikleri ya da pencerelerin açıklıklarla bağının kopması anlamı çıkarılabilmektedir.

Sonra buradan giderdim bir hiç için, nasıl hiç nedensiz dökülüp yollara vardım  
şu doğa kucığına ve birden buralı doğumlu, buralı yaşamışlı, nasıl duyabildiysem  
ben-imi, öyle kolayca bir başka belde de kabullenebilir beni ve hep bulurum yeni  
güneşler yeni dağlar yeni sevi titreşimleri, hiç yardımsız. (...) <sup>2407</sup>

*Metinler*'de yer alan bu ilk şiirde geçen "ben-imi" ifadesi kişinin benliği anlamında kullanılmıştır; ama "-imi" ekinin kısa çizgiyle bölünmesiyle aynı zamanda kişinin benliğinin kurulmuş, yapılmış bir şey; bir gösterenden ibaret olduğu <sup>2408</sup> dile getirilmiştir.

Yok- baba yasını aktarırken yok- oğula,  
Keser topunu der: düz top is! <sup>2409</sup>

*Hayvan Güldü* şiirindeki bu dizelerde kısa çizgi kullanılarak ve top, kes, is sözcükleriyle anlam çoğaltma yoluna gidilmiştir. İlk dizede yok sözcüğü baba ve oğula verilen bir nitelik olabileceği gibi "baba yasını aktarırken yok" ifadesi açıklayıcı ara söz olarak da düşünülebilir. Yine topunu kesmek deyiimi bazı yetişkinlerin yaşadıkları kötü olayların hincını çocuklardan çıkarması; voleybol, basketbol, hentbol, tenis gibi sporlarda karşı atakla gelen topun engellenerek sayı olmasına izin verilmemesi, top oynayan çocukları onların oynadıkları topu keserek cezalandırmak, futbol oyununda top sahasındaki kanat diye adlandırılan yerlerden ceza sahasına doğru atılan falsolu bir pas biçimi olarak düşünülebilir. Bu dizelerde hem iham hem de ibham söz sanatına başvurulmuştur. İbham sanatına başvurulmuştur; çünkü asıl anlatılmak istenen farklıdır. Şiirin epistemolojisi Lacancı psikanaliz, Foucault'nun öznenin bir kurmaca olduğu görüşü <sup>2410</sup> gibi yaklaşımlara dayanmaktadır.

Ötede, düşünmeden  
okyanusun siyah karnında uyuyorlardı.  
Düşleri de uykudaydı  
-Su kaplumbağaları

<sup>2407</sup> Nilgün Marmara, *Metinler*, s. 5.

<sup>2408</sup> Jacques Lacan, *Ecrits (Yazılar)*, Paris: Editions du Seuil, 1966, ss. 689, 835'ten naklen: Rosalind Coward ve John Ellis, a.g.e., ss. 188- 189.

<sup>2409</sup> Nilgün Marmara, "Hayvan Güldü", Nilgün Marmara, *Daktiloya Çekilmiş Şiirler*, s. 129.

<sup>2410</sup> Best Steven ve Douglas Kellner, *Post Modern Teori*, trc. Mehmet Küçük, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1998, s. 58'den naklen: Artun Avcı, a.g.t., ss. 96-97

sınırsız yataklarının  
ve unutuşun içinde–

Bir bahçe vardır.  
Sahip olma yanılsamasıyla aydınlanmış  
İnsanlar bekler sırasını  
kendi elleriyle ekmenin,  
Ertelemek için külün gerçeğini  
Akik düşleri dürtmeye çalışarak  
Bilseler de uyuduğumuzda düşler  
uyanıktır,  
uyandıığımızda uykuya dalar onlar  
ve yalnızca kaplumbağalardır karanlığın içinde  
düşleri de uyuyan!

Bir şey kalmaz,  
genlerin uçucu dilbilgisinden başkaca  
ve hiçliğin kutsal komşuluğunda yaşarız.<sup>2411</sup>

*Su Kaplumbağaları ve Komşumuz Hiçlik* şiirinde kaplumbağa hem biyolojik olarak bir canlıyı hem de dervişleri, çilecileri çağrıştırmaktadır. “Okyanusun siyah karnı” söz grubu da de buna benzer şekilde kullanılmıştır. Okyanusta uyuyan su kaplumbağalarının insanlar gibi bilinçleri, tutkuları, düşleri yoktur. Öte yandan tam tersi kaplumbağalar yüksek bilinç düzeyindeki dervişleri, okyanusun siyah karnı ise vahdeti ifade edebilir. Zira Doğu’da da Batı’da da kaplumbağa metaforu asketik yaşam tarzını seçen kimseler için kullanılmıştır. Klasik Türk şiirinde hırka giyen dervişlerin sembolü olmuştur<sup>2412</sup>. Nietzsche, *Deccal*’de asketik yaşam tarzını benimseyen insanlarla kaplumbağalar arasında bir ilgi kurmuştur:

(...) eskiden insanın bilinci ve “ruhu” üstün bir soydan geldiğine ve tanrısal olduğuna dair kanıt sayılırdı, insanı tamamlamak adına şu öğütler verilirdi: kaplumbağaların yaptığı gibi tüm duygularını içinde saklamalı, dünyevî her şeyle ilişkini kesmeli ve fani kılıfından kurtulmalıydı, o zaman işte özü, yani “arı akılı” kalacaktı geriye. Bu konuyla ilgili olarak da daha iyi fikirler edindik; bize göre özellikle bilinçlenmek, “akıl” organizmanın görelî kusurluluğu, bir deneme, el yordamıyla arama, bir yanılma ve gereksiz yere çok fazla sinir gücü harcayan bir zahmet anlamına gelmektedir. (...)<sup>2413</sup>

Siyah ise Uzakdoğu kültüründe ve tasavvufta sınırsızlığı temsil etmektedir. Hint felsefesinde “üç gunalar” denilen Satva, Rajas ve Tamas kavramları renklerle temsil edilmiştir. Satva, “varlığın yüksek hâllerini temsil eden semavî kürelerin

<sup>2411</sup> Nilgün Marmara, “Su Kaplumbağaları ve Komşumuz Hiçlik”, Nilgün Marmara, a.g.e., ss. 143-144.

<sup>2412</sup> Hasan Aktaş, *Çağdaş Türk Şiirinde Hayvanlar Âlemi*, s. 138.

<sup>2413</sup> Friedrich Nietzsche, *Deccal- Hristiyan Karşıtı*, ss. 28- 29.

ışıldaması ile sembolleşen saf özüne uygunluk” demektir ve beyazla temsil edilir. Rajas “varlığın belirli bir hali içindeki yayılımını, diğer bir ifadeyle varoluşun belirli bir düzeyinde bulunan olanaklarının yayılmasını teşvik eden itki” anlamına gelir ve kırmızıyla temsil edilir. Tamas ise “cahiliyet ile özdeş olan varlık, aşağı hâllerinde alınan varlığın karanlık kökü” diye kabul edilir ve siyahla temsil edilir.<sup>2414</sup> Ayrıca Uzakdoğu felsefesindeki ying ve yang kavramları siyahla beyazın karşıtlığını ifade ettiği gibi karşıtlıkların birbirlerini tamamlamasını da simgelemektedir. Martin Lings *Simge ve Kökenörnek* isimli eserinde bu hususla ilgili olarak şu bilgileri verir:

“Çoğunlukla gece ile simgelenen Sınırsız, siyah iken, Mutlak, beyazdır; bir bütün olan biçimin birliğinden ayrı olarak bunların Birlik’ine göre Yang’ın merkezindeki siyah çember, Mutlak’ın öz bir boyutu olarak Sınırsız’ı gösterir ve Yin’in merkezindeki beyaz çember, Sınırsız’ın öz bir boyutu olarak Mutlak’ı gösterir.”<sup>2415</sup>

Tasavvufta siyahtan “Bî- reng” (renksiz) ya da “Bî- rengî” (renksizlik) diye söz edildiği de olmuştur. Uludağ tasavvufta renksizlik kavramı hakkında şu bilgileri verir:

Bütün renklerin aslı renksizlik olduğu gibi, bütün dinlerin aslı da bir ve aynıdır. Bu da bütün insanların ‘Elest Bezmi’nde kendilerinin kul, Allah’ın Rab olmasını kabul etmelerinden ibaret olan tek ve bir dindir. Belli bir mertebeye ulaşan mutasavvıf bütün din mensuplarına aynı gözle bakar; çünkü hepsinin aslı birdir. Bütün dinler ve mezheplerde esas olan söz konusu dinin renkleridir.<sup>2416</sup>

Renklerin görünür boyutlarının ötesi renksizlik olduğu için aslında hiçbir renk yoktur. Sonuçta renk diye bilinen bütün görüntüler renksizlik; yani siyahtan meydana gelmektedir. Dolayısıyla siyah “Zât-ı İlâhî”nin simgesi olarak kullanılmıştır. İbnü’l Arabî onu “Âmâ yâni dipsiz karanlık” olarak ifade etmiştir<sup>2417</sup>. Nasıl ki karanlıkta hiçbir şey ayırt edilemez, Hakk’ın zâtında da hiçbir şey öteki şeylerden ayırt edilememekte, seçilememektedir. “Akl-ı Evvel” denilen ilk varlık, İlk akıl Âmâ’nın merkezinde yer alır. Gaybın siyahlığından ilk başta o ayrılmıştır. İçinde olduğu felekteki en büyük ışık o olduğundan ona Beyza da denmiştir. İlk aklın beyazlığı

<sup>2414</sup> René Guenon, *Yatay ve Dikey Boyutların Sembolizmi*, trc. Fevzi Topaçoğlu, İstanbul: İnsan Yayınları, 2001, ss. 37,40’tan naklen: Ali Yıldırım, a.g.m., s. 3.

<sup>2415</sup> Martin Lings, *Simge ve Kökenörnek*, trc. Süleyman Saha, Ankara: Hece Yayınları, 2003, s. 34’ten naklen: Ali Yıldırım, a.g.m., s. 3.

<sup>2416</sup> Süleyman Uludağ, *Tasavvuf Terimleri Sözlüğü*, İstanbul: Marifet Yayınları, 1995, s. 102’den naklen: Ali Yıldırım, a.g.m., s. 5.

<sup>2417</sup> Ali Yıldırım, a.g.m., s. 5.

gaybın siyahlığına karşılık gelmekte, böylelikle de karşıtı sayesinde aşikâr olmaktadır. Varlığın beyaz, yokluğun da siyah olması sebebiyle kimi ârifler fakrı beyaz diye yorumlamıştır.<sup>2418</sup> Söz gelimi Yunus Emre: “Gönlümün gencine rencler irgürmedin bir yol bulam/ Yâhûd deryâya girem bî-reng ü bî-elvân olam” Allah’ın cemâli kendisini farklı renklerde göstermiştir. Siyah ise “cevherin nurudur” , “görülemeyen, ancak gösteren nur olarak İlâhî Zât’tır”; “celâlin rengidir”. Bu rengin “bilinmezlik, görünmezlik, idrak edilmezlik yönü” sebebiyle insanın hiçbir şekilde idrak edemeyeceği, yalnızca Allah’ın kendisinin bilebileceği Zât’ı hakkında siyah ile siyaha bağlı hususlar simge olarak kullanılmıştır.<sup>2419</sup>

Marmara, şiirlerinde uzak çağrışımlardan da yararlanmışır. Örneğin *Canavarın Fistanı* şiirinde:

Toprağa çağrılı bedenlerini kuşlar kirletmişti.,  
Durgun örtünün bekçisi bu renklenmeyle hoşnut,  
Göğe bakanlara gösterdi ellerini.  
Bir gün giydi çiçekli fistanını  
ve dağa çıktı canavar.  
Sonra otlar şaşkındı,  
görmüyorlardı gerideki  
çorak tepeler zorluğunu,  
Görmüyorlardı giysisindeki acı dokusunu  
ve bun kımıltısını.  
Birlikçi eller, otlar ve canavar  
çevirdiler güneşi yolundan,  
Gün kuşu parçalandı.  
Canavar yaydı fistanını üzerine,  
eller, otlar ve kuş ölüsünün.  
Kalan yıldızlarla ay oldu altında,  
karanlığın duruk özdeği.  
Aşk için değildi artık uyanıklığı gecenin  
bir dünya için  
bir dünya yeni...<sup>2420</sup>

Uzak kavram bağlantıları da denilen bu şiirsel anlatım biçimi; bir kavram ya da bir imgenin onunla yakın ilişkili göstergelerle değil de uzaktan, dolaylı göstergelerle yansıtılmasına, böylece okuyucuda yeni tasarımlar ve duygular uyandırılmasına dayanır. Okuyucuya kişisel çağrışım yapma imkânı verir ve kişisel

<sup>2418</sup> Süleyman Uludağ, *Tasavvuf Terimleri Sözlüğü*, İstanbul: Marifet Yayınları, 1995, ss. 98-475’ten naklen: Ali Yıldırım, a.g.m., s. 5.

<sup>2419</sup> Ali Yıldırım, a.g.m., s. 5.

<sup>2420</sup> Nilgün Marmara, “Canavarın Fistanı”, Nilgün Marmara, a.g.e., s. 67.

duygulanımlara yol açar. Uzak çağrışımlardan yararlanılırken bazen bir tane göstergeyle bazen de birden çok göstergenin bağdaştırılmasıyla imgeler aktarılmaya çalışılır.<sup>2421</sup> Şair de *Canavarın Fistanı*'nda birden çok göstergeyi bağdaştırarak imgeleri aktarma yoluna gitmiştir.

Şiirdeki imge ve göstergeler insanlara gazap olarak verilen bir felaketi, geceyi ve Dionysos ayinini çağrıştırmaktadır. Ayrıca “çiçekli fistan”, “durgun örtünün bekçisi”, “canavar” ifadeleri de okuyucuların zihninde bir kadınla ilgili tasarımlar oluşturmaktadır. Yine insanlardan onların ölümlü olduklarına dikkat çekmek için toprağa çağrılı bedenleri olanlar diye söz edilmesi de uzak bir çağrışımdır. Kuşların insanların “toprağa çağrılı bedenlerini” kirletmesi Ebabil kuşlarının Ebrehe'nin ordusunu helak etmesi gibi<sup>2422</sup> bir gazaptır. “Durgun örtünün bekçisi” diye söz edilen kadın gökyüzündedir, onun göğe bakanlara ellerini göstermesi ise insanların yazgılarını öğrenmek için gökyüzüyle ilgili incelemeler yapmasını çağrıştırmaktadır. Bu kadın insanlara büyük yıkım için bir işaret vermiştir. Ondan çiçekli fistanlı bir canavar diye söz edilmesi ataerkil bir dünyanın kadını algılayışına bir göndermedir. Çünkü Woolf'un da belirttiği gibi kadın: “Önce tarihçiler ardından da ozanları okuyan kişinin kafasında canlanan görülmemiş bir canavardı (...)”<sup>2423</sup> Bu canavarın çiçekli fistanını giyerek dağa çıkması ve gün kuşunu parçalaması akla arkaik zamanlardaki Dionysos tapımlarını getirmektedir.

Dionysos, Trakya veya Firigya'dan geldiği tahmin edilen Yunan öncesi tanrılardan biridir. Zeus ve Apollon'la beraber Antik Yunan düşüncesinin üç büyük tanrısı arasında yer almıştır. Çiftiçiliğin, bağıcılığın, meyvelerin, bilhassa üzümün koruyucusudur. Romalılar ona Bakkhos demiş ve Verimlilik Tanrısı Liber'le bir tutmuşlardır. Yunanlılar ise onu Zeus ile Semele'nin oğlu kabul ederler. Semele kendisiyle bir olan Zeus'un ışığına dayanamayıp ölmüş, Zeus da ondan doğma çocuğunu gizleyerek büyütüştür. Daha sonra onu kıskanç karısı Hera'nın kötülüklerine karşı korumak için bir keçiye dönüştürmüştür. Dionysos bir keçinin

---

<sup>2421</sup> Doğan Aksan, a.g.e., s. 105.

<sup>2422</sup> Hasan Aktaş, *Çağdaş Türk Şiirinde Kuşlar*, s. 50.

<sup>2423</sup> Virginia Woolf, a.g.e., s. 50.



kılığında, su perileri arasında büyümüş; bu sırada at kulaklı ve kuyruklu Silenos'tan üzümden şarap yapmasını öğrenmiş ve şarap tanrısı olmaya karar vermiştir. Onun kişiliği pek çok eski tanrının kişiliğinin bir araya getirilişidir, tapımı da bütün yönleriyle bir din oluşturmuştur.

Arkaik dönemin mistik din anlayışı Dionysos'a bağlıdır. Bu dinin mensupları kudurmuş gibi kendilerinden geçer (Yu. ekstasis) ve Dionysos'u kendi içlerine aldıklarını düşünürlerdi (Yu. enthousiasmos). Dionysos'un kendilerine vahşi hayvan şeklinde görüldüğüne inandıkları için şarap içip sarhoş olduktan sonra toplu olarak dağa çıkar, naralar atıp dönerek dans ederler, karşılıklarına çıkan hayvanlara saldırıp parçalar ve onları çiğ çiğ yerler; böylelikle de Dionysos'u içlerine alırlardı. Onu içlerinde bulduklarına dair duydukları kuvvetli inanç da onları daha da coşturup kendinden geçirtir, kudurganlaştırır, saldırganlaştırır. Bu din bilhassa kadınlar arasında yayılıp benimsenmiştir. Bu tapımı Delphoi Tanrısı Apollon'un da tanıdığı düşünülmüş, Delphoi kâhinlerince onun Apollon'un bir emri olduğu halka bildirilmiştir. Böylece bu iki önemli tanrının bu tapımda birleştiği inancı ortaya çıkıp yayılmıştır. Eleusis gizemciliği ile bilhassa Orfik din de Dionysos tapımına dayanmaktadır. Hançerlioğlu bu inanç sistemlerindeki ölümsüzlük inancının "Dionysos'un ölümüyle yeniden doğuşu öyküsünün ürünü" olduğunu belirtir.<sup>2424</sup> Nietzsche de onun bu ölümü üzerinde durur.

Dionysos çocukken titanlarca parçalanmış, sonra ise Zagreus diye saygı görmüştür. Nietzsche'nin "Dionysosça acı çekiş" diye adlandırdığı bu parçalanma toprağa, suya, havaya ve ateşe dönüşmüştür. Dionysos'un gülüşünden Olympos tanrıları, gözyaşlarından ise insanlar meydana gelmiştir. Dionysos parçalanıp ölmüş; ama sonra yeniden doğmuştur. Demeter büyük bir sevinçle çok büyük acılara boğulan Dionysos'u bir kere daha doğurur. Bu yeniden doğuş sırları gönül gözüyle görebilen, Eleusis inancına göre üçüncü ve sonuncu derecedeki Epoplara umut olur. Bu, içerisinde "parçalanarak bireylere bölünen evrenin yüzünde, sevinçten doğan bir

---

<sup>2424</sup> Orhan Hançerlioğlu, a.g.e., ss. 53- 54.

parlıtı” olan bir umuttur.<sup>2425</sup> *Canavarın Fistanı*’nda da söz konusu olan böyle bir umut ve yeniden doğuştur. Dionysosça olan Apollonca olandan yeni bir evren meydana getirecektir. Şiirde canavarın giysisinde acı dokusu ve bun kımıltısı olduğu dile getirilmiştir. Çünkü kurtarıcı düşüncenin doğumuna vesile olan şey acıdır. Birey çektiği büyük acılar dolayısıyla kurtarıcı düşünceyi yaratmaya yönelir. Onun yıkıcı davranışlarıyla bütün yasalar, doğal düzenler, töresel evrenler çöküntüye uğrayabilir. Ama burada yıkmaktaki amaç yapmaktır; zira eskinin artakalanları üzerinde yeni bir evren kurulur.<sup>2426</sup>

Şiirde “Birlikçi eller, otlar ve canavar/ çevirdiler güneşi yolundan/ Gün kuşu parçalandı./ Canavar yaydı fistanını üzerine,/ eller, otlar ve kuş ölüsünün./ Kalan yıldızlarla ay oldu altında,/ karanlığın duruk özdeği./ Aşk için değildi artık uyanıklığı gecenin/ bir dünya için/ bir dünya yeni...”<sup>2427</sup> dizelerinde bu yeni evrenin kurulma süreci üzerinde durulmuştur. Canavarın bu eylemi *Gece Öğleni*’ndeki gibi ötekinin eylemidir. “Dişilliğin ölümünü yeniden doğuşa dönüştürmek adına”<sup>2428</sup> yapılan bir eylemdir. Bu dizeler aynı zamanda okuyucuların zihinlerinde geceyle ilgili tasarımlar oluşturabilir.

*Kıskançlık* şiirinde modern yaşamın tekdüzeliği, sınırlılığı, yapaylığı, boğuculuğu, bireyi yalnızlığa mahkûm ediciliği ve birey üzerindeki baskısı ile ilgili uzak çağrışımlardan yararlanmıştı:

Gece vardı; her zamanın esrik ve karanlık suyunun sonsuzca yönelmiş akışıyla bakışımı değil! Kurtarılmış camdan bir sığınak olarak, ötelede duran örtülü bir alan değil... İçinde barındırıldığımız konut yağmuru da gizlemiş, mevsimlerin dönüşüm ve şaşırma ivmesini de. Bu beton fanusun altında vazoların yalnız çiçekleri; alıp taç tapraklarını dağlara çıkmak isteyen çiçekler! Günden her zamanın payını alan mor kuşlar- oradalar, belirsizlikte- damlaların etkisini tehdit saymıyorlar. Yaşamı ve ölümü yaymışlar mevsimler içi ve ötesi bir zamana; kuşlar. Kendi uçuşlarının yalnız yargısıyla gök boşluğunda yer değiştiriyorlar. Düşlenen konut: doğayla şenlenmeyen, ses ve su geçirmeyen cam bir küre, üçgen prizma, içerden dışarıya, dışarıdan içeriye bakıldığında görüş olanağı eş. Bu konutu aşağılık, saldırgan, karşı koyan, yaygaracı ve zamandaş bir bakışla yıkmak olanaksız. Billur leke varoluşun parçalı duyumunu kendini sergileyerek , kendinde sürdürmeli.

<sup>2425</sup> Friedrich Nietzsche, *Müziğin Ruhundan Tragedyanın Doğuşu*, ss. 67-68.

<sup>2426</sup> Friedrich Nietzsche, a.g.e., ss. 32, 60.

<sup>2427</sup> Nilgün Marmara, “Canavarın Fistanı”, Nilgün Marmara, a.g.e., s. 67.

<sup>2428</sup> Gökçen Şahmaran, a.g.t., s. 73.

Şimdiyse, acısı sona erdirilemez böylesine sinsice yaklaşan kapan ve taş sabahın. Korkusuyla değişimin olanaksızlığını bağırın bitkisel gün! Çünkü, gecenin açlığı ve uyanıklığı sevgililerim, ne döşenmiş bir çimen ne de her gün kurulan bir gökyüzü. Yazık; gece uçuşu çiçeklerin açılışı kadar! Gösterilmeye çalışılan çevrim kendi tutsaklığını taşımış; yaşamanın ve yazmanın yapay zorlaması boyunca...<sup>2429</sup>

*Korunak* şiirinde de aynı konu yine uzak çağrışımlardan yararlanarak farklı bir şekilde işlenmiştir:

Altında, kör bir cibinlik altında,  
kalmış tanenin göçü uzunca...  
Su verilmemiş dışarıda da,  
zeytin aç; ya avlunun gözleri?  
bir kapalı ağıt sanki dayatılmış kireç odasında;  
beklediği bir sürgünse kimliksiz ülkede,  
"Uzaklık" derim, "bitik koyu gövdeye  
akan acıklı bir yağ." derler,  
"bu sarmal derin zıplar  
sevinç silgisi günlere, bu karanlık..."

Yaprak konuşur ince güzde ışığı emerek;  
"Giderim soylu yeşilimle dönüşsüz  
köklerime, açık bir çılgılık  
nasılsa toprak altında,  
örtemez sonra tülbent ve teneke  
kendini gök ve suyla dokuyan  
ve kapanan varlığı."<sup>2430</sup>

Şiirde su verilmediği için çimlenip yeşeremeyen, ağaç olamayan teneke ve tülbent içindeki bir zeytin tanesi ile özgürlük alanı kısıtlı, sınırlarını aşamayan ve yaşadığı olumsuzluklar dolayısıyla kendisini karanlıkta (üzüntü, sıkıntı, perişanlık içinde) duyumsayan bir bireyin zor durumu dile getirilmiştir. *Korunak* ya da modern yaşam güvenli; ama boğucudur; acı çekerek bedeli ödenen, sınırsıza açılan özgür bir yaşam ona yeğ tutulur. Zeytin tanesi çimlenip sürgün vermeyi; dallarının gökyüzüne, köklerin toprağın derinliklerine ulaşmasını ister. Yani insan özgür olmak, sınırlarını aşmak ve sonsuzluk deneyimini yaşamak arzusu içindedir.

Söyler ve çalar  
Rembetiko  
taşkın imparatorluğunu ayrılığın<sup>2431</sup>

<sup>2429</sup> Nilgün Marmara, "Kıskançlık", Nilgün Marmara, *Metinler*, s. 26.

<sup>2430</sup> Nilgün Marmara, "Korunak", Nilgün Marmara, *Daktiloya Çekilmiş Şiirler*, s. 150.

<sup>2431</sup> Nilgün Marmara, "Rembetiko", Nilgün Marmara, a.g.e., s. 138.

Rembetiko şiirinde ise çeşitli sebeplerle- bu sebep ölüm olarak da düşünülebilir- sevdiklerinden, yurdundan ayrılmak zorunda kalan bir insanın duyguları dile getirilirken imparatorluk, rembetiko, lağım, köstebek yuvası gibi göstergelerin çağrışımlarından yararlanılmıştır. Rembetiko Kurtuluş Savaşı'ndan sonra Türkiye ve Yunanistan arasında yapılan nüfus mübadelesi dolayısıyla Anadolu'dan Yunanistan'a göç etmeye mecbur edilen ve göç ettikleri yerlerde tutunamayan, kabul edilmeyen; alt sınıftan, yoksul, dışlanmış insanların oluşturduğu müzik türüdür. Tekke denilen; karanlık, basık; esrar, içki içilen yerlerde veya hapishanelerde çalınıp söylenerek yapılırdı.<sup>2432</sup> Uzak çağrışımlardan yararlanma hususunda daha pek çok örnek verilebilir. Daha önce de belirttiğimiz gibi onun şiiri çağrışıma dayanan bir şiirdir.

Marmara şiirlerinde zaman zaman özgün benzetmeler de yapmıştır:

Geldiğince yüreğinden geçtiğince  
yapıla benzerini,  
Daha yetkin oluşlar özgül ayrımlar  
bekler seni uğraşında,  
Şaşarsın dantel yüreğine  
ince yeteneğine  
(...)

Tüm hücrelerinle kus cellat yarguları!  
Seslen sonra övünçle bir gelecek insanlığına  
oynadığın eşsiz mikalarla!<sup>2433</sup>  
(Vurgulama bize aittir.)

Bir gün o kuyular aydıdı,  
o bilinmezlik ağının çözüldüğü,  
Bir gün o karmaşa yakıldığında  
Ve tüm insanların candaşlıkları  
serildiğinde yüzeye  
derin bir kilim gibi,  
(...)<sup>2434</sup>  
(Vurgulama bize aittir.)

Yontusal bir dinginlikle sıralarım  
sözcüklermi vasat bir yere,  
(...)<sup>2435</sup> (Vurgulama bize aittir.)

<sup>2432</sup> “Rebetiko”, *Vikipedi Özgür Ansiklopedi*, <http://tr.wikipedia.org> [27.02.2014].

<sup>2433</sup> Nilgün Marmara, “Çiçek Dürbünü Benzetisi İyimserce”, Nilgün Marmara, a.g.e., s. 6.

<sup>2434</sup> Nilgün Marmara, “Kalık Ağ”, Nilgün Marmara, a.g.e., s. 9.

<sup>2435</sup> Nilgün Marmara, “Pek Öncelerin Ben- Merkeziliğinin Dışavurumu”, Nilgün Marmara, a.g.e., s. 10.

İyilik yoklukta üreyen billur.  
Yan ölümlerde ondan solumak,  
Hiçbir biçimde yüzeyde değil böylece,  
Krizalitlere yön vermek!<sup>2436</sup>

Yalımı küçük ağacın dudağım,  
Özler altın gecesini.  
Sevilenin az sevinci bilmekten.<sup>2437</sup>  
(Vurgulama bize aittir.)

(...)  
Enkaz bir zamanıyla insanın  
Diriminde toprağın, örtüşmez  
yola çıkışlar; çatallar doğrulmaz  
(...)<sup>2438</sup> (Vurgulama bize aittir.)

Nasıl da biçilmiş kaftan ölüm  
bu solgun yürek için.  
Sevinçlerle sevinçleri bağlamayan zaman bir,  
bir boz köprü ve onun dayanılmaz gölgesi.<sup>2439</sup>  
(Vurgulama bize aittir.)

Kuğuların ölüm öncesi ezgileri şiirlerim,  
Yalpalayan hayatımın kara çarşafı  
bekçi gizleri.  
Ne zamandır ertelediğim her acı,  
Çıt çıkarıyor artık, başlıyor yeni bir ezgi,  
- bu şiir-<sup>2440</sup>  
(Vurgulama bize aittir.)

Korktum Petra, her iniş çıkışında sesinin  
benzerliğinden korktum herkesin bir hayvana.  
(...)  
Biliyoruz uçurtma ağacı yeryüzünün  
derinliklerinde,  
Kök salmış gözlerimize onun tözü,  
(...)<sup>2441</sup> (Vurgulama bize aittir.)

Bu sonsuz veryüzü satırında  
kararması gözlerin, dönüşü başın  
'Al, geri ver ve yok et kendini' der  
Kısa kesik hecelerle.<sup>2442</sup>  
(Vurgulama bize aittir.)

<sup>2436</sup> Nilgün Marmara, "Krizalitler", Nilgün Marmara, a.g.e., s. 57.

<sup>2437</sup> Nilgün Marmara, "Küçük Ağaç", Nilgün Marmara, a.g.e., s. 88.

<sup>2438</sup> Nilgün Marmara, "Kaçkın Cüceler", Nilgün Marmara, a.g.e., s. 95.

<sup>2439</sup> Nilgün Marmara, "Savrulan Beden", Nilgün Marmara, a.g.e., s. 97.

<sup>2440</sup> Nilgün Marmara, "Kuğu Ezgisi", Nilgün Marmara, a.g.e., s. 99.

<sup>2441</sup> Nilgün Marmara, "Petra von Kant'ın Acı Gözyaşları", Nilgün Marmara, a.g.e., ss. 107- 108.

<sup>2442</sup> Nilgün Marmara, "Nar- Gülü Rüzgârın Yönsüzlüğünde Kanıyor", Nilgün Marmara, a.g.e., s. 111

(...)  
ipek ağın ardından kıpırdayan dudakları  
çıkıkçı kızın ses vermiyor yatık zamanda.<sup>2443</sup>  
(Vurgulama bize aittir.)

Aşk küçük bir kilimdir;  
Duvarlarıyla sayılan küçük bir deniz.<sup>2444</sup>  
(Vurgulama bize aittir.)

(...)  
Kuş ayaklarımız, boynuz dizlerimiz, kısımsız  
etekler, dik yürekler ve beşik gözlerimizle...<sup>2445</sup>  
(Vurgulama bize aittir.)  
O zaman da aynı karanlık  
aynı yarasaydı,  
Manolya delirmezdence önce.  
Büyükanemizin kocaman bir bakla evi,  
Uzun pencereleri vardı, sedirinde  
Ölü doğmuş fareler pembeliği.

(...)  
Okşarken ve korkarken erkek anamızdan,  
Babamız bir gılman, pir şefkat,  
Acımızın cümbüşünde sarsak bir kukla,  
(...)  
Karanlık aynı, yarasa ayna,  
(...)<sup>2446</sup> (Vurgulama bize aittir.)

Bir bahçe vardır.  
Sahip olma yanılsamasıyla aydınlanmış  
İnsanlar bekler sırasını  
kendi elleriyle ekmenin,  
Ertelemek için külün gerçeğini  
Akik düşleri dürtmeye çalışarak  
(...)<sup>2447</sup> (Vurgulama bize aittir.)

Niye başkalarının yerine  
başkaları konsun?  
Bir deli gülmüş o  
gececek.  
Niye tanrı kıskaç sayılsın?  
Bir cılız orman o  
gececek.  
(...)<sup>2448</sup> (Vurgulama bize aittir.)

Onun bedeni bir tımarhane  
İçinde çok işçi, deli ve çalışkan!

<sup>2443</sup> Nilgün Marmara, "Çıkık", Nilgün Marmara, a.g.e., s. 116.

<sup>2444</sup> Nilgün Marmara, "Martının Altındaki Kilim", Nilgün Marmara, a.g.e., s. 118.

<sup>2445</sup> Nilgün Marmara, "Mısırlılar", Nilgün Marmara, a.g.e., s. 139.

<sup>2446</sup> Nilgün Marmara, "Manolya", Nilgün Marmara, a.g.e., s. 142.

<sup>2447</sup> Nilgün Marmara, "Su Kaplumbağaları ve Komşumuz Hiçlik", Nilgün Marmara, a.g.e., s. 144.

<sup>2448</sup> Nilgün Marmara, *Kırmızı Kahverengi Defter*, s. 145.

Onun bedeni bir kule.  
İçinde çok basamak, karanlık ve nemli.  
Güdüreterek çıkarır merdivenlerden.  
Ağlatarak indirir aşağı!

Onun bedeni bir küre  
Yüzeyi çok giz, parlak ve akışkan.  
Döndürdükçe gösterir çarpıtırmaz.  
Zamana saygılı ve acıyan

...  
Öğretmen,  
Hiçbir şeyi öğretiyordu,  
Geri alıyordu çift katlı korkudan  
Bilme sevincini.  
Naylon bir peruka saç yerine –kafası kazılıydı–  
Naylon bir hayat ve plastik bir korku.  
İnce kolları ve ince bacaklarıyla düğümlemiş,  
Tebeşire, tahtaya ve harflere.  
Öğretmemek için geliyordu sınıfa,  
Kapatmaya ve öğrenme arzusunu  
yargılamaya; bir kitap tıkayıp  
boğazlara, susturmaya zaman hakkını.

Korkuyordu, çoğunluk sandığı  
bu azınlıktan

...  
Genç bir yangında ölünür,  
Kara lav göldür yüzeyi, açılmaz.  
Şimdi kırgın eskil bir aşktır; gidilmez.

Toprak ağladı yıllardır mantar  
gözlerinden; yaşlar ağdı boyunlarına  
tozlu ağaların...

Ahşap bir ışık yolu suda, nereye?  
Düş gölgesini çakar çekiç kirişlere,  
akışkan soyun çirkefini ve yakalanamayan  
mesafeyi!  
Yağma sürer kırdı bir değnek çizgisinde;  
Ama, vazgeçebilir de bir karınca  
ot düzeninden!<sup>2449</sup>  
(Vurgulama bize aittir.)

Zürafa bir dilin uzun boynundan çıkan  
şaşkınlığında dondurmuş ritmini.<sup>2450</sup>  
(Vurgulama bize aittir.)

Bir Hintli boğsun mu beni  
çıkartıp cüzzamlı binalardan

<sup>2449</sup> Nilgün Marmara, “Beden”, Nilgün Marmara, *Daktiloya Çekilmiş Şiirler*, ss. 147- 149.

<sup>2450</sup> Nilgün Marmara, “Masal”, Nilgün Marmara, a.g.e., s. 158.

sedef kakma darağacına; ipek organlarla?  
Bu bozuk bağda çürük üzümüne mi tutsunlar  
nar ruhumu? Hah, kılıfı piramit!

Dibindeyim kadim kral Denys'nin  
babacan kaya kulağının,  
Dinliyor o beşik mağarada yankılanan  
avaz avaz gülüşümü, dolduramadığım  
yaşamımı.

Gök otağı paramparça üstünde onun da,  
kanı yerde kalmaz derin oyuklara atılanların.<sup>2451</sup>  
(Vurgulama bize aittir.)

Karada, hançer suratlı abinin rüzgârında  
uçar adımları.  
(...)<sup>2452</sup> (Vurgulama bize aittir.)

Bir elma bekleyisinde avlu kılmıştık, çölü, ötede  
Ay kamarasında çarpıştı kristal kafatasları ,  
kanadı  
bulutlar  
buluşunca...

Sonra, o tebelleş kahkahasıydı Odratek'in  
kulaklarımızı zorlayan ve yakalanamayan.  
Küçük ölümcül bir şakaydı  
bir avazım yerde bir avazım gökte  
gülüyordum örümcek minesine.

Cirkin kokular büyüyüdü: kayıptı ama gerçek.  
Yayılmış bir çılgın dokuydu gök  
yaralarını açmış,  
(...)<sup>2453</sup> (Vurgulama bize aittir.)

Onu sürükleyeceğim. Sürükleyeceğim ki, açığa çıkarılmayacak, tanımlanabilir  
gün ve gecelere maledilmeyecek bir sevi karabasanından aldığım pay, saygısını  
bulsun içkin dünyasında belirsiz "Ben" in.  
(...)

Bir cüce işitti mi korku yönetmeliğinin acımasız maddesini? Yaptırım şu: Irmak  
örtülüyor. İzlenemiyor yönleri akışın. Kaskatı bir devinimsizlikte, unutulmuş,  
yitik beden arzuları! Aranan ve bulunamayan kaynakta gizli , her şey karanlık  
kesintilerde gizli saklı çevrimin; aklığa direnmek orada! Şimdinin açığa  
çıkarması sayrı bilincin bulaşıcı akımlarıyla olası; acı yüzlü donuk odalar  
portakal rengi; portakalın tersi, direngen tenine sığmayan kara boşluklarda.  
Geriye kalan, bir eskil tutkunun dinsel doyumunu: saydam mavi kavanozlarda deniz  
kadeniz kabukları biriktirmek sanki...(...)<sup>2454</sup>  
(Vurgulama bize aittir.)

Gece vardı; her zamanın esrik ve karanlık suyunun sonsuzca yönelmiş akışıyla  
bakışımı değil! Kurtarılmış camdan bir sığınak olarak, ötelerde duran örtülü bir

<sup>2451</sup> Nilgün Marmara, "Kaya- Kulak", Nilgün Marmara, a.g.e., s. 159.

<sup>2452</sup> Nilgün Marmara, "Kan Atlası", Nilgün Marmara, a.g.e., s. 161.

<sup>2453</sup> Nilgün Marmara, "Mal di Luna", Nilgün Marmara, a.g.e., ss. 165- 166.

<sup>2454</sup> Nilgün Marmara, "Zaman, Yer, Sonra", Nilgün Marmara, *Metinler*, ss. 23- 24.



alan değil... İçinde barındırıldığımız konut yağmuru da gizlemiş, mevsimlerin dönüşüm ve şaşkırtma ivmesini de. Bu beton fanusun altında vazoların yalnız çiçekleri; alıp taç topraklarını dağlara çıkmak isteyen çiçekler! Günden her zamanın payını alan mor kuşlar- oradalar, belirsizlikte- damlaların etkisini tehdit saymıyorlar. Yaşamı ve ölümü yaymışlar mevsimler içi ve ötesi bir zamana; kuşlar. Kendi uçuşlarının yalnız yargısıyla gök boşluğunda yer değiştiriyorlar.  
(...)

Şimdiyse, acısı sona erdirilemez böylesine sinsice yaklaşan kapan ve taş sabahın.  
Korkusuyla değişimin olanaksızlığını bağırın bitkisel gün! (...) <sup>2455</sup>  
(Vurgulama bize aittir.)

Yalın avcıdır gece. Her varlığın içsel karanlığının birlikte oluşturduğu gizil kın.  
(...) <sup>2456</sup> (Vurgulama bize aittir.)

Marmara'nın şiirlerinde çok sayıda benzetmeye rastlanabileceği gibi saymakla bitmeyecek kadar çok aktarmayla da karşılaşılabilir. “Konuşulan dilde, yazın dilinde ve özellikle şiir dilinde etkileme ögesi olarak başvuru olan anlamların oluşmasına yol açan ve birkaç türü bulunan anlam olayları” aktarma diye adlandırılmıştır. Aktarmalar benzeyen ya da benzetilenden biri kaldırılarak doğadaki varlıkların adlarının ve bu varlıklarla ilgili sıfatların insanlar ve onların nitelikleri için kullanılmasıyla ya da bunun tam tersi bir yolla insana özgü özelliklerin doğadaki varlıklara yüklenmesiyle, soyut kavramların somut bir şekilde daha canlı olarak aktarılmasıyla (somutlaştırma), farklı duyu alanlarına ait göstergelerin birlikte kullanılarak etkili anlatımın sağlanmasıyla ve herhangi bir kavramın dolaysız olarak onu gösteren bir göstergeyle değil de onunla bağlantılı olan bir başka göstergeyle ifade edilmesiyle (ad aktarması) yapılabilmektedir. <sup>2457</sup>

İnsandan doğaya yapılan kimi aktarma örnekleri:

Bu an, bu baskıcı, bu tiksiniç bu anlamsız  
bu hoşgörülü bu eşsiz bu gülyüzlü  
zaman parçası  
... <sup>2458</sup> (Vurgulama bize aittir.)

Perdeler çekilidir bakışına belleğin  
çok öncelerden beri,  
büyüyen ağaçlarına özgür çocukların,  
vurur baltasını sinsi körlüğüyle tarih!

<sup>2455</sup> Nilgün Marmara, “Kıskançlık”, Nilgün Marmara, *Metinler*, s. 26.

<sup>2456</sup> Nilgün Marmara, “Nocturnal”, Nilgün Marmara, a.g.e., ss. 27- 28.

<sup>2457</sup> Doğan Aksan, a.g.e., ss. 126- 148.

<sup>2458</sup> Nilgün Marmara, “İzlenimci Şiir”, Nilgün Marmara, *Daktiolojya Çekilmiş Şiirler*, s. 1.

Ve şimdi yollarında yaşamın  
çığlık tünelleri kaznak  
ve susmak'ı  
yazmak  
kalmıştır  
işaretleyenlere

-bu, hepsi, belki-

SUNU

Nedir bu kovmaya çalıştığınız tüm kıvrımları arasın-  
dan/ Beynin densiz aralarla saatten çıkan bir kuş de-  
şen kuytuları/ diken gözlerini bilince anın ana düş-  
manlığı o ağulu gerçek  
-ÖLÜM/SEVİ-<sup>2459</sup>  
(Vurgulama bize aittir.)

Tümden şaşkınlık olacak vardığımda  
yeryüzüne.  
Toprak, soytarı üyelerine karşın kucaklayacak  
bedenimi.  
Şekilsizliğim su bakışıyla  
sınırlanacak zengin bir örgüde.  
Kaygı uçuk bir renkte duraklayacak,  
dolaysız güneş sakınımı silecek, oyuklarıma  
gizlerini dizerken.  
Can çekişirken belitler konutlar çöplüklerde.  
ayak dibinde.  
Geçmiş süngülenirken sonsuz havuzunda özün,  
eşsiz bir hayatı  
devinecek  
Endişeden kaçan küçük bulut,  
Maviden kopup düştüğü yerde.<sup>2460</sup>  
(Vurgulama bize aittir.)

Cinnetler mağarası yalnızlıklar kılıfı  
pınarın, onun ağzına bakıyor.  
Bükülmez bir yargı seriyor önünüze.  
Yalnız kırbacı konaksıyor kanıksadığı  
karanlıkta  
ve bir sese, yeşil bir tortuya  
dönüşüyor....  
Kırbaç, duvarlarındaki gölgelere  
vurmak ister, cinnetler mağarasında  
Ve kurmayı düşlediği yine bu yeşil  
alandır, bu'nun geçmişini saklayan  
sağrısıdır.  
Söyler hiç anlamayana da, görmeyene de.  
Ama gizinin şifresini sunar bakana!

<sup>2459</sup>Nilgün Marmara, "Zorunlu Tünel", Nilgün Marmara, a.g.e., ss. 14- 15.

<sup>2460</sup>Nilgün Marmara, "Kopuş Beklentisi", Nilgün Marmara, a.g.e., s. 16.

Bir yıkık anının, bir çökmüş anının  
boşluklu cinnet torbasında,  
Bekliyor hep onu unutmaklı olanı,  
duruk sevgisini; kılıfından  
sıyrılmışçasına...<sup>2461</sup> (Vurgulama bize aittir.)

Artık utanıyor kediler  
bir çöplükten beslenmeye.<sup>2462</sup>  
(Vurgulama bize aittir.)

Gün çarpık bir gülüşle ve alaycı bir tavırla, sezgilerini böylesine bir başlangıçla  
dışavuruyor.<sup>2463</sup> (Vurgulama bize aittir.)

Doğadan insana yapılan kimi aktarma örnekleri:

Yerleşik yabancılığın acısı  
Öz düşmanları kendilerinin sevgisiz bilisiz  
ve acımasız kabukluların zincirlediği  
kara tamlama (...)<sup>2464</sup> (Vurgulama bize aittir.)

Koylarda konaklıyorduk sonra,  
bolgönüllülük payınca kaptanın,  
Çünkü denizin de düzeni vardır,  
yaşayanı içinde dönüştürür  
bir koşucuya; sanki sınır tanır- dır zaman.  
Kendi yakasından arta kalan anlarda  
sundu böylece deniz kurdu,  
başka koyaklar maviliğini.<sup>2465</sup>  
(Vurgulama bize aittir.)

Zor bilgilenmek bir bulutun  
içinden ve peşinden,  
Yerde bir kuyruk: ortasındayız,  
tepside ölüm!  
Ağlıyordu sessizce içi hayvanın, değil  
çalgı eşliğinde,  
...<sup>2466</sup> (Vurgulama bize aittir.)

Uzun bir kara kutuyum, ne kayıt  
ölmeye başladıktan bu yana!  
Bir su itiyim, taşlarla kuşatılmış.  
...<sup>2467</sup> (Vurgulama bize aittir.)

Kimse kıyamazken size, \_\_\_\_\_

<sup>2461</sup> Nilgün Marmara, "Pınar Kırbaç", Nilgün Marmara, a.g.e., s. 55.

<sup>2462</sup> Nilgün Marmara, "Masal", Nilgün Marmara, a.g.e., s. 158.

<sup>2463</sup> Nilgün Marmara, "Şeytan'ın İzlenimi", Nilgün Marmara, *Metinler*, s. 8.

<sup>2464</sup> Nilgün Marmara, "Çiçek Dürbünü Benzetisi İyimserce", Nilgün Marmara, *Daktiloya Çekilmiş Şiirler*, s. 3.

<sup>2465</sup> Nilgün Marmara, "Pek Öncelerin Ben- Merkeziliğinin Dışavurumu", Nilgün Marmara, a.g.e., s. 13.

<sup>2466</sup> Nilgün Marmara, "Hayvan Güldü", Nilgün Marmara, a.g.e., s. 129.

<sup>2467</sup> Nilgün Marmara, "Kaya- Kulak", Nilgün Marmara, a.g.e., ss. 159- 160.

Ah, Samuray yüzlü yengeçler, çoğalırken siz  
Japon denizlerinde,  
tanrıçıklar, çılgınlarca uzuyor tırnaklarım  
Yiter kutsallık korkusuyla kesemiyorum;  
Açıklayın, açıklayın haydi herşeyi,  
Vurun baltayı bileklerime!  
...<sup>2468</sup> (Vurgulama bize aittir.)

Kimi somutlaştırma örnekleri:

Bekleme bir anı gelsin kurtuluşun  
parlak renklerden ve  
karanlık soyutta haz kırıntılarını  
düşlemenin, sokak bilincine göre  
erince kavuşmanın  
O çocuksuluğun ayırdında olamayan  
ve direnmeye karşın etkilerini  
zorbalıkla yayan kurnazlarca  
huniler ve sinsilikle  
ıçırılan beklentiler<sup>2469</sup>  
(Vurgulama bize aittir.)

Yok böyle bir şey yok!  
Sunduğun sağaltımı kaçkın bir geçmiş,  
Sayrılık tutsağı bir gelecek duyumu bulanık,  
sisi varlığının üzünç kanıtı bir vaktin  
şimd'i-  
Beni aşağılayan sarsan  
Aşan bizleri mor birliktelik.<sup>2470</sup>  
(Vurgulama bize aittir.)

Kaygı uçuk bir renkte duraklayacak,  
dolaysız güneş sakınımı silecek, oyuklarıma  
gizlerini dizerken.  
Can çekişirken belitler konutlar çöplüklerde,  
ayak dibinde,  
Geçmiş süngülenirken sonsuz havuzunda özün,  
eşsiz bir hayatı  
devinecek  
Endişeden kaçan küçük bulut,  
maviden kopup düştüğü yerde.  
SUNU  
Böyle düşün görmemiştim ölgün ve kırık çakılmış kal-  
mıştım/ gelecek zamanlı düşler çatıyordum kapladı-  
ğım şuncacık yerde: / bu ölçümsüz gökyüzünde...<sup>2471</sup>  
(Vurgulama bize aittir.)

(...)  
Şimdi gözyaşı ve endişe küplerini gizliyor aşk,

<sup>2468</sup> Nilgün Marmara, "Mak di Luna", Nilgün Marmara, a.g.e., ss. 165- 167.

<sup>2469</sup> Nilgün Marmara, "Çiçek Dürbünü Benzetisi İyimserce", Nilgün Marmara, a.g.e., s. 6.

<sup>2470</sup> Nilgün Marmara, "Ancak Yazgıdır Bu", Nilgün Marmara, a.g.e., s. 8.

<sup>2471</sup> Nilgün Marmara, "Kopuş Beklentisi", Nilgün Marmara, a.g.e., s. 16.

kanadında.

(...) <sup>2472</sup> (Vurgulama bize aittir.)

(...)

Bu yakıcı isteği yinelemekte engel ne ki?

(...)

Devinimimiz: Felcimizin kaynağından fıskıran.

Güçsüzlüğümüz: Kıvrak istemimizin yatağı.

Böylece doldururuz biz her kaygının, her doyumun kucağını.

... <sup>2473</sup> (Vurgulama bize aittir.)

Hiç kullanılmamış bir zamanın gözkapaklarını

açıyorum.

Doldursun içe ve dışta ne var.

Suyun danteli kuduz kargaların bilge kümelenişinde  
ekleniyor birbirine ve tuhaf bir vakte.

Sır imgesi yine birlikte, benzemeyenle,

Dolduruyor için dışını, var ya.

Ve son damla diana kayrasıyla,

Önce kim'in olana döndürülüyor.

Cok kullanılmış bir zamanın gözlerini kapattım. <sup>2474</sup>

(Vurgulama bize aittir.)

İyilik yoklukta üreyen billur.

Yan ölümlerde ondan solumak,

... <sup>2475</sup> (Vurgulama bize aittir.)

Hiç sabahları ve altında yumuşak devinimi

bu kadar yakın başının,

Dur dingin orada

ve her yerde

Sevgili küçük ölüm

Dur ayaklarının altını anlayalım,

kaşlarını, eksik kalan yerlerini,

... <sup>2476</sup> (Vurgulama bize aittir.)

Öğretmen,

Hiçbir şeyi öğretiyordu,

Geri alıyordu çift katlı korkudan

Bilme sevincini.

Naylon bir peruka saç yerine –kafası kazılıydı–

Naylon bir hayat ve plastik bir korku.

... <sup>2477</sup> (Vurgulama bize aittir.)

<sup>2472</sup> Nilgün Marmara, "Geriye Dönüşsüz", Nilgün Marmara, a.g.e., s. 18.

<sup>2473</sup> Nilgün Marmara, "Öte Işıklar Arzusu", Nilgün Marmara, a.g.e., ss. 21- 22.

<sup>2474</sup> Nilgün Marmara, "Kim'in", Nilgün Marmara, a.g.e., s. 117.

<sup>2475</sup> Nilgün Marmara, a.g.e., s. 57.

<sup>2476</sup> Nilgün Marmara, "Güve", Nilgün Marmara, a.g.e., s. 120.

<sup>2477</sup> Nilgün Marmara, "Beden" Nilgün Marmara, a.g.e., s. 148.

(...) o yargılayıcı bakışın, kendi dışındaki herkes için yaklaşık aynı değerlendirmeyi yapabilecek olanın bilincine vardığımda en büyük acıyı bir travma gibi, öç alırcasına elime tutuşturduğunu ve işte bu sarsıcılığımın bana neler anlamlayabileceğini hiç düşünemiyor musunuz?<sup>2478</sup>  
(Vurgulama bize aittir.)

Korku ağına sarınarak, değirmi bakışımı yineliyor. (...) <sup>2479</sup>  
(Vurgulama bize aittir.)

Sonra neden tedirgin suskunun buyruğunu duyuyor süregiden? Eskil çocuksuluk ısıltısını soğuk varoluşa bırakarak, yetinememeyi ilk yalnızlıkla bir ederek ağları çekmeye engel oluyor bilgi doyumundan? Sevinç sözcüğünün neyi nasıl imlediği bilinmiyor hâlâ! Değerler şenliği uzaklarda sanılıyor, ötede olanda. Tüm anlar köpeksi bir zamana, düşkün bir kıvıltısızlığa, aynılığa dönüşüyor, geride kalmanın tiksiniç yalnızlığına! <sup>2480</sup>  
(Vurgulama bize aittir.)

Ad aktarması örnekleri:

Bir hiç iyilik için gözlerim  
evetliyor bir mavi, bir gri,  
bir kırlangıç, bir buz pembeyi.  
(...) <sup>2481</sup> (Vurgulama bize aittir.)

(...)

Ve o gün beyaz gülüşler içre dişler,  
birbirlerine yaseminler sunduğunda,  
(...) <sup>2482</sup> (Vurgulama bize aittir.)

Bilemediğimiz ayın, şarkılarını bekletiyor dil için!  
(...) <sup>2483</sup> (Vurgulama bize aittir.)

Başkaldırı tüm destekleriyle tutuklandı  
bir tarihte.  
Sonra izledik renklerin kırılmalarını  
bakışımızın kapanmasında.  
Ülkem dağılıyordu, ele almalı artık  
pek ötedeki seçeneği;  
alaycılığı,  
iyi ağlatı iyi güldürü için.  
Ağır ağır yaklaşıyoruz eylemsizlik kıyısına  
ya da çorak kır çağırıyor, çorak kır!

Acıyı artılamıştı bir sabah yürüyüşü  
başka kayaların.

<sup>2478</sup> Nilgün Marmara, “Zaman, Yer, Sonra”, Nilgün Marmara, *Metinler*, s. 10.

<sup>2479</sup> Nilgün Marmara, “Kuraklık Ana”, Nilgün Marmara, a.g.e., s. 13.

<sup>2480</sup> Nilgün Marmara, “Çözülüş Tınısı”, Nilgün Marmara, a.g.e., s. 17.

<sup>2481</sup> Nilgün Marmara, “İzlenimci Şiir”, Nilgün Marmara, *Daktiloya Çekilmiş Şiirler*, s 1.

<sup>2482</sup> Nilgün Marmara, “Kalık Ağ”, Nilgün Marmara, a.g.e., s. 9.

<sup>2483</sup> Nilgün Marmara, “Geriyeye Dönüşsüz”, Nilgün Marmara, a.g.e., s. 18.

Barış seninle olsun sülfür!  
Katlanan uzay, arındır gömütleri yalnızlıktan!  
bir kez yörüngeleri silerek tamtla varlığı!  
Yoksa, çorak kır çağırıyor  
bizi, cıva uçurumuna.<sup>2484</sup>  
(Vurgulama bize aittir.)

Bilemez hünsa yürekler; gidişin gereksiz  
ağlatisından uzak kalanlar.  
bulanmışlar bir kez sevgiye.<sup>2485</sup>  
(Vurgulama bize aittir.)

(...)  
Çok kullanılmış bir zamanın gözlerini kapattım.<sup>2486</sup>  
(Vurgulama bize aittir.)

Nerede pencerelerimiz, hiç dönmeyecek  
Ters devinemeyecek o yönsüz adımlar, sonsuz sandallar?<sup>2487</sup>  
(Vurgulama bize aittir.)

Köpüğün yargısıyla koşan vahşet, ah!  
(...)<sup>2488</sup> (Vurgulama bize aittir.)  
Ben kimim'in arayışı kaç adım gider öz- tanıma? (...) <sup>2489</sup>  
(Vurgulama bize aittir.)

(...) Eziyetçi tanıklığın, tutuşan dikenlerimin çığlığını gömmüştü küle.(...)<sup>2490</sup>  
(Vurgulama bize aittir.)

(...) Bir ortaklık cama ulaşılabilir yoldan ilerler, (...) <sup>2491</sup>  
(Vurgulama bize aittir.)

#### Duyulararası aktarım örnekleri:

Boğuk şeytancıklı bir ses siyahı  
iletiyor titreşimleri kızıl fırıldak.  
(...)<sup>2492</sup> (Vurgulama bize aittir.)

Bir ağaç, yeşil çığlığını aya vuran  
yapraklarıyla.  
(...)<sup>2493</sup> (Vurgulama bize aittir.)

Bir fısıltıyla ışıklanmış boncuk kümesi;  
(...)<sup>2494</sup> (Vurgulama bize aittir.)

<sup>2484</sup> Nilgün Marmara, "Sülfür/Cıva", Nilgün Marmara, a.g.e., s. 60.

<sup>2485</sup> Nilgün Marmara, "Mavi Gül Tadı", Nilgün Marmara, a.g.e., s. 77.

<sup>2486</sup> Nilgün Marmara, "Kim'in", Nilgün Marmara, a.g.e., s. 117.

<sup>2487</sup> Nilgün Marmara, "Mısırlılar", Nilgün Marmara, a.g.e., s. 139.

<sup>2488</sup> Nilgün Marmara, "Vahşet Koşusu", Nilgün Marmara, a.g.e., s. 146.

<sup>2489</sup> Nilgün Marmara, "Kuraklık Ana", Nilgün Marmara, *Metinler*, s. 13.

<sup>2490</sup> Nilgün Marmara, "Kirpinin Öcü", Nilgün Marmara, a.g.e., s. 18.

<sup>2491</sup> Nilgün Marmara, "Sırça Sığınak", Nilgün Marmara, a.g.e., s. 20.

<sup>2492</sup> Nilgün Marmara, "Kırmızıya Yöneliş", Nilgün Marmara, *Daktiloya Çekilmiş Şiirler*, 19.

<sup>2493</sup> Nilgün Marmara, "Yürek: Kutupta Tan Vakti", Nilgün Marmara, a.g.e., s. 48.

Neyi söylemek sözden geride?  
Sevinçleri böyle yarım sunaktan  
böyle söylenir doğuşu güzel  
akçıl böyle sesi aşkın!<sup>2495</sup>  
(Vurgulama bize aittir.)

(...)  
Ağzının üzerinde bir örümcek  
örüyor suskunluğu salyasıyla;  
(...)<sup>2496</sup>(Vurgulama bize aittir.)

Alt verlerde irin çoğulluğu  
görülemeyen yanık ezgidir üzerimizde.<sup>2497</sup>  
(Vurgulama bize aittir.)

Şimdi varacağı boy sezilemez.  
Solgun bir mum mavisidir belki,  
belki yaşayakalan ölümdür,  
bütün yanık ünlemler tekrarında!<sup>2498</sup>  
(Vurgulama bize aittir.)

(...) Gündüz kaçağı gözün geceye saldı bizi, susku karanlığında yazdı hep giz  
sözünü, çekinmeden. (...) <sup>2499</sup>(Vurgulama bize aittir.)

(...) Yinelenen bırakılmalarda ararken serin tınısını el, bir sınırı hatırlıyor,  
sonsuz! (...) <sup>2500</sup>(Vurgulama bize aittir.)

(...) Bir serin yaşlı- bahar özlemi, acı kar fırtınaları beklentisi kışlarda ve alıcısı  
olamayan iki mevsime zamanın kapanabilmesi devrimi!<sup>2501</sup>  
(Vurgulama bize aittir.)

Marmara'nın şiirlerinde sapsmalara da rastlanmaktadır. Sapma terimi sözcüklerin sessel ve fonetik özelliklerinde, dilin sözdizimsel özelliklerinde bilinçli bir şekilde farklılıklara gitmeyi, dilde yer alamayan yeni sözcük ve anlatım yollarına başvurma eğilimini kapsamaktadır. Sapsmalar vasıtasıyla dile güç kazandırılmakta, göstergeler ses ve anlam bakımından daha çarpıcı kılınmakta, okuyucuların zihinlerinde de farklı tasarım ve duygu değerleri meydana getirilmektedir. Bunların sözcüksel, biçimbilimsel, yazımsal, sözdizimsel, anlambilimsel gibi türleri vardır.

---

<sup>2494</sup> Nilgün Marmara, "İleri- Geri", Nilgün Marmara, a.g.e., s. 53.

<sup>2495</sup> Nilgün Marmara, "Böyle", Nilgün Marmara, a.g.e., s. 64.

<sup>2496</sup> Nilgün Marmara, "Çıkrık", Nilgün Marmara, a.g.e., s. 116.

<sup>2497</sup> Nilgün Marmara, "Rembetiko", Nilgün Marmara, a.g.e., s. 138.

<sup>2498</sup> Nilgün Marmara, "Değmedikleri Yerde Bahçeler", Nilgün Marmara, a.g.e., s. 153.

<sup>2499</sup> Nilgün Marmara, "Kuraklık Ana", Nilgün Marmara, *Metinler*, s. 12.

<sup>2500</sup> Nilgün Marmara, "Safir Dilek", Nilgün Marmara, a.g.e., s. 15.

<sup>2501</sup> Nilgün Marmara, "Çözülüş Tınısı", Nilgün Marmara, a.g.e., s. 17.



Bunlar arasında sözcüksel sapmalar dilde mevcut olan kök ve ek biçimlerinden yeni unsurlar türetilmesi, farklı birleşimler meydana getirilmesidir.<sup>2502</sup> Marmara'nın şiirlerinde çok sayıda sözcüksel sapma vardır.

*Daktioloğa Çekilmiş Şiirler*'deki sözcüksel sapmalar: bölünmüşlük (s. 4), karaduygulu (s. 5), yapıla benzeri (s. 6), geçmişsiz (s. 7), geleceksiz (s. 7), kıpırtılarınca (s. 7), yontusal (s. 10), üst üsteleniş (s. 11), elaçıklık (s. 11), bolgönüllülük payınca (s. 13), meleksi (s. 19), şeytancıklı (s. 19), üzüntüdaş (s. 20), bensizlik (s. 21), gerçekleşmek (s. 21), gerçekleşmek (s. 21), susmaklı (s. 23), içleştiridiği (s. 23), köpeksi (s. 28), göklü (s. 30), göksüz (s. 30), şence (s. 30), yakınca (s. 30), verevlenen (s. 32), ruhlanan (s. 34), soydışı (s. 35), açımşanan (s. 38), içleştirsem (s. 38), ezgin (s. 38), yürekçe (s. 43), yoksanabilir (s. 44), dertoplanarak (s. 45), yoksananın (s. 51), uzlaşmasız (s. 54), yıldızsal (s. 56), aygömütlü (s. 57), önbili (s. 57), sevgilenmeyi (s. 58), erimli (s. 59), artılamıştı (s. 60), yüzeyel (s. 63), yıldızsı (s. 73), Gök- gül (s. 74), değıllendiğim (s. 76), yıldızkopum (s. 77), açımşayan (s. 78), emeklemesi (s. 79), ezinç (s. 86), koyaklanan (s. 86), gecesel (s. 86), tutsaklanmış (s. 88), sağılıcıları (s. 91), sonrasızca (s. 101), düpedüzlük (s. 106), farklanmıyor (s. 106), ansıma (s. 112), şimdilenmesidir (s. 112), düşürtücü (s. 113), canevi yıkımı (s. 113), sonsuzca (s. 126), gayta (s. 155), dövmelenen (s. 161), tanrıçıklar (s. 167), çılınlarca (s. 167) .

*Metinler*'deki sözcüksel sapmalar: göğüslemişliği (s. 5), göksellik (s. 6), yersellik (s. 6), hünsalık (s. 6), tansıksı (s. 9), pekgözlü (s. 9), bütünleyicilik (s. 10), yorum delilikli (s. 11), karagönüllülüğüm (s. 11), köpeksi (s. 17), yaşlı- bahar (s. 17), eliaçıklık (s. 26), eksilenmek (s. 26).

Sanatçılar ortak dile ait belirli, kalıplaşmış fiil çekimlerinde, sözcüklerin öteki sözcüklerle bağdaştırılmasında bilinçli olarak değışikliklere gidebilmektedir. Böylelikle eserlerinde bir özgürlük meydana getirmektedirler. Bu duruma "biçimbilimsel sapma" adı verilmiştir.<sup>2503</sup> Marmara'nın şiirlerinde biçimbilimsel

<sup>2502</sup> Doğan Aksan, a.g.e., ss. 166- 183.

<sup>2503</sup> Doğan Aksan, a.g.e., s. 174.

sapma örnekleri:

Yoksamak kurutan kısır umutları, geleneksel  
Tanrıları, sürülerin çorak gerçekliğini,  
Ve kanatlanarak yaşamak kendi dağılımında...<sup>2504</sup>  
(Vurgulama bize aittir.)

Şiirdeki “yoksamak” sözcüğünün günlük dilde kullanımı yoktur. “Aksi takdirde anlamında kullanılan bir söz”, “Sayıları, ihtimallerin dışında bir ihtimali bildirmek için kullanılan bir söz”<sup>2505</sup> olan yoksa sözcüğü günlük dilde bağlaç olarak kullanılan bir sözcükken şiirde bir eylem olarak kullanılmıştır.

Koylarda konaklıyorduk sonra,  
Bolgönüllülük payınca kaptanın,  
Çünkü denizin de düzeni vardır,  
Yaşayanı içinde dönüştürür  
Bir koşucuya; sanki sınır tanır-dır zaman.  
Kendi yakasından arta kalan anlarda  
Sundu böylece deniz kurdu,  
Başka koyaklar maviliğini<sup>2506</sup>  
(Vurgulama bize aittir.)

Şiirde “-ır” eki hem geniş zaman eki olarak hem de sıfat fiil eki olarak kullanılmıştır; ama iki durumda da bu ekten sonra “-dir” bildirme ekinin kullanımı biçimbilimsel bir sapmadır. Çünkü “-dir” bildirme eki ne geniş zamanda çekimli eylemlere ne de sıfat tamlamalarının tamlayanına gelen bir ektir. Bu kullanım, Ayhan’ın şiirlerini anımsatmaktadır. Ayhan pek çok şiirinde “-dir” bildirme ekiyle beraber kullanımı olmayan sözcüklere bu eki ekleyerek kullanmıştır. Örneğin: “Nasıl atlar ve nasıl katanalar çürürdür. Varılan derinlikte.”<sup>2507</sup> ya da “Mühründe şiir kazılıdır bir padişah.”<sup>2508</sup>

Neyi söylemek sözden geride?  
Geçmiş mi böyle giz sanrıdan  
böyle bilinir kargışı tende

<sup>2504</sup> Nilgün Marmara, “Çiçek Dürbünü Benzetisi İyimserce”, Nilgün Marmara, *Daktilyo Çekilmiş Şiirler*, s. 3.

<sup>2505</sup> “Yoksa”, *Güncel Türkçe Sözlük*, <http://www.tdk.gov.tr> [05.03.2014].

<sup>2506</sup> Nilgün Marmara, “Pek Öncelerin Ben- Merkeziliğinin Dışavurumu”, Nilgün Marmara, a.g.e., s. 13.

<sup>2507</sup> Ece Ayhan, “İpeka”, *Bütün Yort Savul’lar!*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2001, s. 83’ten naklen: Erdoğan Kul, a.g.t., s. 506.

<sup>2508</sup> Ece Ayhan, “XVIII”, *Bütün Yort Savul’lar!*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2001, s. 162’den naklen: Erdoğan Kul, a.g.t., s. 507.

Her böyle anlatılmaz...<sup>2509</sup>  
(Vurgulama bize aittir.)

Marmara'nın Böyle şiirinde "her" belgisiz sıfatı ve "böyle" zamiri birlikte kullanılmıştır. Burada da günlük dilde olmayan bir kullanım söz konusudur.

(...)  
Ağlıyordu içi sessizce hayvanım, değil  
çalgi eşliğinde,  
(...)<sup>2510</sup>(Vurgulama bize aittir.)

"Değil" edatı ardıl bir biçimbirim olmasına karşın bu dizelerde öncül bir biçimbirim olarak kullanılmıştır.

(...)  
Yeşilsiz bahçede bir yuma kemirirdi toprağı taşı,  
(...)(Vurgulama bize aittir.)

Bu dizede yeşil sözcüğüne "-siz" olumsuzluk eki getirilmiştir. Oysaki günlük dilde renk isimlerinin "- sız/-siz/-suz/-süz" ekiyle olumsuzu yapılmamaktadır.

(...) ve birden buralı doğumlu, buralı yaşamışlı, nasıl duyabiliysem ben-imi,  
öyle kolayca bir başka belde de kabullenebilir beni (...)<sup>2511</sup>  
(Vurgulama bize aittir.)

Bu cümlelerde "-lı/-li/-lu/-lü" sıfat türeten ek günlük dilde kendisiyle birlikte kullanımı olmayan sözcüklere eklenmiştir.

(...) Ve diyalog?! Eksikliğinin beni o gece (şu tuhaf başkaldırılığım, suskunluğum ve umuarsızlığımın gözler önüne en uç noktada serildiği, dışa açıldığı karanlık) ne denli yıprattığını, ne ölçüde onulmaz yaralar açtığını, ölümle yaşam arasındaki o geçiş yerine nasıl duygusuzca atıverdiğini ve sonra hiç üzünçsüz bir bakan'ı yapıladığını ve o yargılayıcı bakışın, kendi dışındaki herkes için yapabilecek olanın bilincine vardığımda en büyük acıyı bir travma gibi öç alırcasına elime tutuşturduğunu ve işte bu sarsıcılığının bana neler anlamalayabileceğini hiç düşünabiliyor musunuz?<sup>2512</sup> (Vurgulama bize aittir.)

Burada ise "lık" isimden isim yapma eki geniş zamanda çekimli bir fiile getirilerek biçimbilimsel bir sapmaya gidilmiştir.

Şimdilik hava akımının istencine boyun eğmişim, sinekler ırzına geçerken  
uzantılarımın, sürüyorum dansımı bu dikey tabut içre, günden geceye, gecedem

<sup>2509</sup> Nilgün Marmara, "Böyle", Nilgün Marmara, a.g.e., s. 64.

<sup>2510</sup> Nilgün Marmara, "Hayvan Güldü", Nilgün Marmara, a.g.e., s. 129.

<sup>2511</sup> Nilgün Marmara, *Metinler*, s. 5.

<sup>2512</sup> Nilgün Marmara, "Zarf Dileği", Nilgün Marmara, a.g.e., ss. 9- 10.

güne, ben tümünü ezip geçinceye ve “Bana doğru giden kim?”in yatay bilgisine ulaşınca dek!<sup>2513</sup> (Vurgulama bize aittir.)

Şiirde hayat ve ölüm dikeylik, yataylık gibi kavramlarla, uzak çağrışımlardan yararlanarak dile getirilmiştir. Hayatın sineklerle dolu dikey bir tabut olduğu dile getirilerek insanın ölü simgesel düzen tarafından sömürgeleştirildiği<sup>2514</sup> ima edilmiştir. Yataylık ile ima edilense ölüp toprağa karışmaktır. Günlük dilde özneler kendilerine yönelenlerle ilgili olarak gitmek eylemini değil gelmek eylemini kullanırlar. Oysa bu cümlelerde özne “Bana doğru giden kim?” diyerek kendi “dolayumsuz varoluş”undan<sup>2515</sup> kopup benine yöneldiğini ifade eder. “Bana doğru giden kim” de öznenin gitgide uzaklaştığı bu varoluşsal durumdur, özne onun bilgisine ölünce ulaşacağını düşünmektedir.

“Alışılmışın ve yerleşik kuralların dışında kullanılan yazım biçimleri” yazımsal sapma olarak<sup>2516</sup> adlandırılmıştır. Marmara’nın şiirlerinde söz konusu olan yazımsal sapma biçimleri şunlardır:

- Dizelerin küçük harfle başlaması,
- Özel adlara gelen unvan sözlerinin küçük harfle başlaması,
- Özel isim olmayan sözcüklere gelen ekleri kesme işaretiyle ayırma.
- Sözcüklerin, cümlelerin, dizelerin tamamının büyük harflerle yazılması,
- Sözcükleri konuşma dilindeki kullanımlarıyla yazma,
- Noktalama işaretlerinin alışılmışın dışında kullanımı.

Şair, çoğu zaman kırdığı dizelerin devamını alt satırlarda küçük harfle başlatmıştır. Örneğin:

Su ılık burada.  
Yine göç kendiliğindendi,  
Yine gözlerim açık.  
Bu gizli alanda ne görürüm, böylesine

<sup>2513</sup> Nilgün Marmara, “‘Bana Doğru Gelen Kim?’ ya da Şimdiki Zamanda Bir Mobil, Birinci Tekil Şahıs”, Nilgün Marmara, a.g.e., s. 29.

<sup>2514</sup> Slavoj Žižek, *Paralaks*, s. 121.

<sup>2515</sup> Saffet Murat Tura, a.g.e., ss. 206- 207.

<sup>2516</sup> Erdoğan Kul, a.g.t., s. 501.

mavi ve saf, tek başına?  
Ah! Bir oluk geceden acuna yönelmiş,  
Bir ağaç, yeşil çığığını aya vuran  
    yapraklarıyla.  
Ben, buhar resitalini ya da buzulun  
    çağrısını düşlerim.<sup>2517</sup>  
(Vurgulama bize aittir.)

Şair, ekleri kesme işaretiyle ayırdığı sözcükleri ön plana çıkarmak, vurgulamak gibi sebeplerle kimi şiirlerinde özel isim olmayan sözcükleri kesme işaretiyle ayırmıştır:

Yok böyle bir şey yok!  
Sunduğun sağaltımı kaçkın bir geçmiş,  
Sayrılık tutsağı bir gelecek duyumu bulanık,  
sisi varlığının üzüncü kanıtı bir vaktin  
    şimd'i-  
(...)<sup>2518</sup> (Vurgulama bize aittir.)

Ve şimdi yollarında yaşamın  
    Çığılık tünelleri kaznak  
    Ve susmak'ı  
    yazmak  
    kalmıştır  
    işaretleyenlere  
(...)<sup>2519</sup> (Vurgulama bize aittir.)

Işık, ışık hangi titreşimde erermiş işitkenliğe?  
İç bahçelerini kurabilmiş kaç'a ağlasın yüreğim?  
Sarı yanıtladı; çağrı sunusu en içten,  
Bir aralıktan,  
İnce incecikti...  
(...)<sup>2520</sup> (Vurgulama bize aittir.)

(...)  
Kış sus'una  
    yağ damlar  
    tını sıçrar,  
(...)<sup>2521</sup> (Vurgulama bize aittir.)

(...)  
Ve kurmayı düşlediği yine bu yeşil  
alandır, bu'nun geçmişini saklayan  
sağrısıdır.  
(...)<sup>2522</sup> (Vurgulama bize aittir.)

<sup>2517</sup> Nilgün Marmara, "Yürek Kutupta Tan Vakti", Nilgün Marmara, *Daktiloya Çekilmiş Şiirler*, s. 48.

<sup>2518</sup> Nilgün Marmara, "Ancak Yazgıdır Bu", Nilgün Marmara, a.g.e., s. 8.

<sup>2519</sup> Nilgün Marmara, "Zorunlu Tünel", Nilgün Marmara, a.g.e., s. 15.

<sup>2520</sup> Nilgün Marmara, "Saksıda Gizlenen", Nilgün Marmara, a.g.e., s. 40.

<sup>2521</sup> Nilgün Marmara, "Hedef", Nilgün Marmara, a.g.e., s. 43.

<sup>2522</sup> Nilgün Marmara, "Pınar Kırbaç", Nilgün Marmara, a.g.e., s. 55.

Hız vakti oluş'umun  
bile değil yüreğimden  
savrulan kır utkusu.<sup>2523</sup>  
(Vurgulama bize aittir.)

Dinle susturduğun geceyi.  
Silmek ve bilmek artık  
Görevin tutmamak arzuyu senin olmayan  
dokunmalar ve umarsız bakışınla,  
Çünkü zaman ben'im, yaralıyım.<sup>2524</sup>  
(Vurgulama bize aittir.)

Unutuş bir kaynak olmalı,  
Yeni'yi her an'a yaymak için.  
(...)<sup>2525</sup> (Vurgulama bize aittir.)

(...)  
Kaç kanatlı uçuş için  
Sürsen, sürsen  
ben ölümünden yad'a...<sup>2526</sup>  
(Vurgulama bize aittir.)

Karanlık aynı, yarasa ayna,  
Bu eller bu yüz'den yıkandıktan,  
Manolya delirdikten sonra.<sup>2527</sup>  
(Vurgulama bize aittir.)

(...) “Dur” diyor, “hangi karşılık sana kucak açar, belli sayı için sıfırdan farklı olan?” “Nasıl bir kaçışla vazgeçmek bu ürkünç aralıktan?” Ürkünç tavrıyla başlamanın hiçliğini yineliyor, alıkoyuyor en küçük kıvıltıdan. Bizlerin yanıtı bu alıkoyuşta buluyor varlığını, dönencenin dışına bırakılmış olanda, kendiliğinden. Ürkekçe bakıyor, bakıyoruz...

(...)  
Azınluk sorusu şudur; Kuraklık ana!  
Ben kimim'in arayışı kaç adım gider öz tanıma? Engin bir su izinde yanıtı vardı<sup>2528</sup>ğında ne kadar bilebiliriz Kimiz'i?  
(...)<sup>2528</sup> (Vurgulama bize aittir.)

(...)  
Nasıl'ı, nasıl niçin'e çevirmeli, ayırt etmeli gelmeyenleri hep gidecek olanlardan; suyu karadan?  
(...)<sup>2529</sup> (Vurgulama bize aittir.)

Şair kimi zaman vurgusuna, iletisine, anlamına dikkat etmek istediği şeyleri

<sup>2523</sup> Nilgün Marmara, “Artık”, Nilgün Marmara, a.g.e., s. 62.

<sup>2524</sup> Nilgün Marmara, “Küçük Ağaç”, Nilgün Marmara, a.g.e., s. 89.

<sup>2525</sup> Nilgün Marmara, “Yitik Kaynak”, Nilgün Marmara, a.g.e., s. 94.

<sup>2526</sup> Nilgün Marmara, “Cam Kelepçeye Evet”, Nilgün Marmara, a.g.e., s. 115.

<sup>2527</sup> Nilgün Marmara, “Manolya”, Nilgün Marmara, a.g.e., s. 142.

<sup>2528</sup> Nilgün Marmara, “Kuraklık Ana”, Nilgün Marmara, *Metinler*, s. 13.

<sup>2529</sup> Nilgün Marmara, “Zaman, Yer, Sonra”, Nilgün Marmara, a.g.e., s. 24.

büyük harfle yazarak dile getirmiştir:

Sözcüklerse başıboş, bir bahçede  
Kimi zaman yomsuz zakkumu put bilir,  
Trajik ölüseverlikle bu bakışa tapınarak  
endişe aydınlığında  
ACILIRLAR –<sup>2530</sup>(Vurgulama bize aittir.)

Nedir bu kovmaya çalıştığınız tüm kıvrımları arasın-  
dan/ Beynin densiz aralarla saatten çıkan bir kuş de-  
şen kuytuları/ diken gözlerini bilince anın ana düş-  
manlığı o ağulu gerçek  
-ÖLÜM/SEVİ-<sup>2531</sup> (Vurgulama bize aittir.)

Kan ayna  
Gömmüş yalnızlık sonrası haznesine sırrını,  
Yoksananın gözüne dalıyor kızıl değirmi.  
Sen, Q ben,  
Yer almıştık bir gölün ağ  
dokusunda,  
...<sup>2532</sup>(Vurgulama bize aittir.)

(...) Üzgünüm aşağıladınız demekten, hüznümü silebilecek birkaç sözcüğü nasıl  
da esirgediniz diye sormaktan, bu bilinçli ya da bilinçsiz seçiminizin suskunluğu  
hızlandırıcı ve bütünleyiciliğinin bana umulmaz rahatsızlıklar verdiğini  
yadsıyamamaktan ÜZGÜNÜM! (...) <sup>2533</sup>(Vurgulama bize aittir.)

(...) Artarak bölünen göz: BEN BÖLÜNNEN BÜRÜMCÜK. <sup>2534</sup>  
(Vurgulama bize aittir.)

Yaşlı yüreğimin utangaç itirafı: “SİZİ SEVMEKTE  
ÖLÜYORUM”<sup>2535</sup>(Vurgulama bize aittir.)

Ya şimdi yutak n’işler?  
Söz nice gider?  
...<sup>2536</sup>(Vurgulama bize aittir.)

Bu dizelerde “ne işler” sözününün konuşma dilinde söylenişine göre “n’işler”  
diye yazılması halk şiirlerini anımsatır. Halk şiirlerinde de ozanlar dizelerdeki hece  
sayısını eşitlemek için kimi zaman sözcüklerdeki ünlü harfi düşürürler. Örneğin  
Dertli’(1772-1846)nin bir dörtlüğünde: “Dertli der ki dünya fani,/ Seni seven n’eyler

<sup>2530</sup> Nilgün Marmara, “Tekne”, Nilgün Marmara, *Daktiloya Çekilmiş Şiirler*, s. 29.

<sup>2531</sup> Nilgün Marmara, “Zorunlu Tünel”, Nilgün Marmara, a.g.e., ss. 14- 15.

<sup>2532</sup> Nilgün Marmara, “Kızıl Göl”, Nilgün Marmara, a.g.e., s. 51.

<sup>2533</sup> Nilgün Marmara, “Zarf Dileği”, Nilgün Marmara, *Metinler*, s. 10.

<sup>2534</sup> Nilgün Marmara, “Kuraklık Ana”, Nilgün Marmara, a.g.e., s. 14.

<sup>2535</sup> Nilgün Marmara, “Zaman, Yer, Sonra”, Nilgün Marmara, a.g.e., s. 23.

<sup>2536</sup> Nilgün Marmara, “Hedef”, Nilgün Marmara, *Daktilo Çekilmiş Şiirler*, s. 43.

malı,/ Yakışmazsa öldür beni,/ Yeşil giyin ala karşı”<sup>2537</sup> (Vurgulama bize aittir.)  
Ancak Marmara’nın şiirinde böyle bir amaç söz konusu değildir.

Uzun çizgi konuşmaları göstermek için kullanılırken Marmara bu noktalama işaretini şiirlerinde çoğunlukla böyle bir amaç için kullanmamıştır. Uzun çizgiyi genellikle dikkat çekmek istediği dizeler için ve kısa çizginin işlevinde ara sözleri göstermek için kullanmıştır. Örneğin:

Ve şimdi yollarında yaşamın  
Çıglık tünelleri kaznak  
Ve susmak’ı  
yazmak  
kalmıştır  
işaretleyenlere

-bu, hepsi, belki-<sup>2538</sup>  
(Vurgulama bize aittir.)

(...)  
Ve biri kalabilir, yalnız kendi hatırı için –  
Tüm mitleri, yorumları, tarihi ve insanın  
Gereksinimlerini taşıyan hatırı–  
...<sup>2539</sup>(Vurgulama bize aittir.)  
Ateş kokulu ağızlı ay- çekiyor  
İki yıldızı yavaşça-  
Bir yarımın yitikliğidir,  
Ekseni açığa çıkararak.  
...<sup>2540</sup>(Vurgulama bize aittir.)

Ölüm dönmüş eve  
Ağulu güllerden  
İki memesiyle.  
Kan damlıyor  
kan  
uçlarından

-Dingin bir uykunun  
İlk belirtisi-<sup>2541</sup>  
(Vurgulama bize aittir.)

Şair, *Zarf Dileği*’nde soru işaretiyle ünlem işaretini art arda kullanmıştır:

(...) Ve diyalog?! Eksikliğinin beni o gece (şu tuhaf başkaldırılığım,  
suskunluğum ve umarsızlığımın gözler önüne en uç noktada serildiği, dışarı

<sup>2537</sup> *Halk Şiirinden Seçmeler*, ed. Fehmi Demirtaş, İstanbul: Parıltı Yayıncılık, 2009, s. 118.

<sup>2538</sup> Nilgün Marmara, “Zorunlu Tünel”, Nilgün Marmara, a.g.e., s. 15.

<sup>2539</sup> Nilgün Marmara, “Deney”, Nilgün Marmara, a.g.e., s. 37.

<sup>2540</sup> Nilgün Marmara, “Artık”, Nilgün Marmara, a.g.e., s. 61.

<sup>2541</sup> Nilgün Marmara, “Artık”, Nilgün Marmara, a.g.e., s. 104.



açıldığı karanlık) ne denli yıprattığını, ne ölçüde onulmaz yaralar açtığını, ölümle yaşam arasındaki o geçiş yerine nasıl duygusuzca atıverdiğini ve sonra hiç üzünçsüz bir bakan'ı yapıldığını ve o yargılayıcı bakışın, kendi dışındaki herkes için yaklaşık aynı değerlendirmeyi yapabilecek olanın bilincine vardığımda en büyük acıyı bir travma gibi, oç alırcasına elime tutuşturduğunu ve işte bu sarsıcılığının bana neler anlamlayabileceğini hiç düşünebiliyor musunuz?<sup>2542</sup>  
(Vurgulama bize aittir.)

*Kırmızıya Yöneliş*'te ise üç nokta ve soru işaretini art arda kullanmıştır:

Sen ben ağlarken  
avucum bir deniz mi çocuk?  
Meleksi birliktelik içre,  
Göksel haleyle çevrelenmiş  
Ölümün ve yaşamın ikircilliği.  
Ulaşamadığımızın bilirken olduğunu  
İspanya  
Sevilla, Manzanilla... isimler...?<sup>2543</sup>  
(Vurgulama bize aittir.)

*Nostalghia*'da ise kimi eksilteli cümlelerde üç nokta kullanmamış ve kimi zaman eş görevli sözcükleri de virgülle ayırmamıştır:

Kendinden başka her neni geri iten ve titreten öz; oluş doğrusu, çemberin içkinliği... Saydam yankılanışlarla sunar düştürücü sevincin ateşini. Ak bedeni kuştüyünün yeniden ve yine her konmayışı toprağa, uçucu teması onun suyla, geri dönüşü bir gökkuşağına. Karanlık ruhu özlemin, ısıltı yükledikçe o densiz din bölgesine, ay dansı acının yayılır geçmişten sonsuza doğru... İncecik uluyarak ince çağrısı yaralı köpeğin, kıpırtısız göl ve çevresi ve dönen MANDALA gözle gök arasında. Sular sular sular. Kızıl, mor, kahverengi, yeşil, mavi, kalın ağır sular... Biriktirilen artmayan akış... Nurdan çehresi yağmurun, kasnağın tepinişi kendi bağınaz çevriminde, çekilişi bir o yandan bu öbür yana yalnızlık ısrarıyla. Una... una... é una çılgınlığıyla o olanın o olmayanı yadsımasından dağılan yaş başlığıyla... Sürdürülen canevi yıkımı, sis, buhur ve ıslaklık yemini. Bu bir içim su tığıyla işlediği dantellerle sonlunun çukurunu sonsuzla dolduran kayra yükü. Coşku külü, ben yangınından sonra doymuş inancın kanıtı.<sup>2544</sup>  
(Vurgulama bize aittir.)

*Dilek- Miş*'te ise kimi eksilteli cümlelerde yan yana iki nokta kullanmıştır:

Gel! Kur saçlarımızı  
bellek galerilerinde unutulmuş  
hayal kadınların.  
eteklerimizi...  
Oynat! Bacaklarımızı

<sup>2542</sup> Nilgün Marmara, "Zarf Dileği", Nilgün Marmara, *Metinler*, ss. 9- 10.

<sup>2543</sup> Nilgün Marmara, "Kırmızıya Yöneliş", Nilgün Marmara, *Daktiloya Çekilmiş Şiirler*, s. 19.

<sup>2544</sup> Nilgün Marmara, "Nostalghia", Nilgün Marmara, a.g.e., s. 113.

tütmeyen ağlar içre çırpınan  
burkulmuş yüreklerin..  
yeşil kaslarını..  
Ye! Kanat dudaklarımızı  
kırık pervazlarda donakalmış  
bir perdeyle örtülü..  
gözlerimizi..  
...<sup>2545</sup> (Vurgulama bize aittir.)

Şiirde gerginliğe sebep olan bir durum, “içsel durdurulma” , dolayısıyla iki nokta kullanılmıştır. Kayıran, iki noktanın “bir kesintiye uğrama durumu ve konuşamamak” anlamına geldiğini belirtir. Söz konusu kesilme, durdurulma ya da engellenme öznenin içsel bütünlüğünü sezindiği bir tehlikeye karşı koruyamaması dolayısıyla duyduğu endişe ve gerginlikten ileri gelmektedir. Bir tane nokta “bir bağlamı, kesinliği, tümel bir anlamı” ifade ederken, üç nokta da eksikliğine karşın kurgulanmış bir bütünlüğü gösterirken iki nokta bir bütünlük meydana getirememenin, belirsizliğin, tümel olmayışın işaretidir. Sözlerin kesik kesik ve iki noktalı dizgeler şeklinde dile getirilmesi bir dilsizleşme durumudur ki söz konusu varoluş durumu deneyimine sahip olunmamış, kuralları bilinmeyen bir oyun alanında olmaktan ileri gelir. Burada bulunan, iktidarın ve iktidar imkânının üstüne çizgi çeken, üryan kişi sözcüklerinin yerini belirleyemez.<sup>2546</sup>

Marmara, şiirlerinde sözdizimsel sapmaya da sıkça başvurmuştur. Şiirlerinde çoğunlukla isim tamlamalarını tamlayan ve tamlananın yerini değiştirerek kullanmıştır. Örneğin:

Yok böyle bir şey yok!  
Sunduğun sağaltımı kaçkın bir geçmiş,  
Sayrılık tutsağı bir gelecek duyumu bulanık,  
Sisi varlığının üzünc kanıtı bir vaktin  
Şimd'i-  
(...)<sup>2547</sup>

Martı balesinin uçuşan eteklerinde  
Yeşeriyor eğilirken ince filizleri  
bahçemin.<sup>2548</sup>  
(Vurgulama bize aittir.)

<sup>2545</sup> Nilgün Marmara, “Dilek-Miş”, Nilgün Marmara, a.g.e., s. 154.

<sup>2546</sup> Yücel Kayıran, “Sözcüklerin Tini, Şairin Yaşamı”, a.g.e., ss. 135- 136.

<sup>2547</sup> Nilgün Marmara, “Ancak Yazgıdır Bu”, Nilgün Marmara, a.g.e., s. 8.

<sup>2548</sup> Nilgün Marmara, “Kızıl Göl”, Nilgün Marmara, a.g.e., s. 51.

Söyler ve çalar  
Rembetiko  
taşkın imparatorluğunu ayrılığın.<sup>2549</sup>  
(Vurgulama bize aittir.)

Su kadar karanlık ve uçucu görünümü tozanların diziyor ürkünç renksizliğini, canlılara yalım veriyor. Gözleri dalgın ay, gizil yurtluğunda bu devingen dağılıma tanıktır. Bu karıştı bürümcüğün sessiz sesine, yunma zamanları dışında. Gök bir gece dışına kıvrıldı, değişti dönemleri kürenin; güneş yerde doğuyor saçıyor huzmelerini göksel boşluğa. Karanlık toprak boğuntusunu serinletiyor kendi içrek odağından, şimdi. Zamanı çalıyor yetkin camda parmakları bürümcüğün, gizli bir yanardağın lavlarıyla dokunan ağını çözmek için.<sup>2550</sup> (Vurgulama bize aittir.)

Dökülmüş bedenim kimyasına pirincin, yok edilerek kalsiyumun büyüü yazgım belirlenmiş. (...)<sup>2551</sup> (Vurgulama bize aittir.)

Aynı durum Marmara'nın şiirlerindeki sıfat tamlamaları için de söz konusudur:

...  
Ah! Bir oluk geceden acuna yönelmiş,  
Bir ağaç, yeşil çığlığını aya vuran  
yapraklarıyla.  
(...)<sup>2552</sup> (Vurgulama bize aittir.)

(...)  
Oysa renk demetleri ölümlerimizi birlikte,  
İçine gizlendiğim ve orada değıllendiğim!<sup>2553</sup>  
(Vurgulama bize aittir.)

Neyi söylemek sözden geride?  
Geceleri böyle eksi imgelerle  
böyle ağlatı başlığı  
karanlık böyle, tersi çardağın!

Neyi söylemek sözden geride?  
Sevgileri böyle duruk ellerle  
böyle görünür yüzevel  
tekrarlı böyle, gölü acının!

Neyi söylemek sözden geride?  
Yıldızları böyle gedik payları  
böyle göğün gözü tuhaf  
ayla böyle, ruhu örtünün!

Neyi söylemek sözden geride?

<sup>2549</sup> Nilgün Marmara, "Rembetiko", Nilgün Marmara, a.g.e., s. 138.

<sup>2550</sup> Nilgün Marmara, "Kuraklık Ana", Nilgün Marmara, *Metinler*, s. 14.

<sup>2551</sup> Nilgün Marmara, " 'Bana Doğru Gelen Kim?' ya da Şimdiki Zamanda Bir Mobil, Birinci Tekil Şahıs", Nilgün Marmara, a.g.e., s. 29.

<sup>2552</sup> Nilgün Marmara, "Yürek Kutupta Tan Vakti", Nilgün Marmara, *Daktiloya Çekilmiş Şiirler*, s. 48.

<sup>2553</sup> Nilgün Marmara, "Mavi Gül Tadı", Nilgün Marmara, a.g.e., s. 76.

Sevinçleri böyle yarım sunaktan  
böyle söylenir doğuşu güzel  
akçıl böyle, sesi aşkın!  
(...) <sup>2554</sup> (Vurgulama bize aittir.)

Onun bedeni bir tımarhane  
İçinde çok işçi, deli ve çalışkan!

Onun bedeni bir kule.  
İçinde çok basamak, karanlık ve nemli.  
Güdürerek çıkarır merdivenlerden,  
Ağlatarak indirir aşağı!

Onun bedeni bir küre  
Yüzeyi çok giz, parlak ve akışkan.  
Döndürdükçe gösterir çarpıtılmaz,  
Zamana saygılı ve acıyan <sup>2555</sup>  
(Vurgulama bize aittir.)

(...) Bu yer ölümü tanımamıştı, henüz, yaşama tanıklığına ant içmişti. Bu yemin kalkanını yüzümüze çevirerek savunmakta kendini hâlâ; kollarımız bağlı, hiçbir karşılık yok bizden yansıtılabileceğimiz. Bir an kısacık bir önsezi anında, bir bileşim umudunda, kalkanın gözü değişiyor, konutun kızgın ve atılğan, tehditleriyle geri bıraktırıyordur bu önseziyi ya da devinim umudunu. “Dur” diyor, “hangi karşılık sana kucak açar, belli sayı için sıfırdan farklı olan?” (...) <sup>2556</sup>  
(Vurgulama bize aittir.)

Şair tamlamaların olduğu gibi kimi zaman deyimlerin ve edat gruplarının da söz dizimini bozmuştur:

(...)  
Ağlıyordu sessizce içi hayvanın, değil  
çalgı eşliğinde,  
Maşa tanrının elinde maşa;  
eyle der ve öde borcunu düşlerine,  
(...) <sup>2557</sup> (Vurgulama bize aittir.)

Nedir bu kovmaya çalıştığınız tüm kıvrımları arasından/ Beynin densiz aralarla saatten çıkan bir kuş deşen kuytuları/ diken gözlerini bilince anın ana düşmanlığı o ağulu gerçek  
-ÖLÜM/SEVİ- <sup>2558</sup> (Vurgulama bize aittir.)

Şair kimi zaman geçişsiz eylemleri geçişli gibi de kullanmaktadır:

Durur gece güne göndereceği acı ışıklarını ,

<sup>2554</sup> Nilgün Marmara, “Böyle”, Nilgün Marmara, a.g.e., s. 63.

<sup>2555</sup> Nilgün Marmara, “Beden”, Nilgün Marmara, a.g.e., s. 147.

<sup>2556</sup> Nilgün Marmara, “Kuraklık Ana”, Nilgün Marmara, *Metinler*, s. 12.

<sup>2557</sup> Nilgün Marmara, “Hayvan Güldü”, Nilgün Marmara, *Daktiloya Çekilmiş Şiirler*, s. 129.

<sup>2558</sup> Nilgün Marmara, “Zorunlu Tünel”, Nilgün Marmara, a.g.e., ss. 14- 15.

(...) <sup>2559</sup> (Vurgulama bize aittir.)

Ey, olmayan bir yalımı bekleyen devinim, susuyor öteye varolurken çılgınlıklarını.  
(...) <sup>2560</sup> (Vurgulama bize aittir.)

(...) Sen de ölüyordun ön- bilisinde, ağılatıyla giyinecek sonuçları. <sup>2561</sup>  
(Vurgulama bize aittir.)

Göstergeler bağdaştırılırken alışılmış kullanımların dışına çıkmaya alışılmamış bağdaştırma denir. Bu tür sapmalar çoğunlukla deyim aktarmalarına dayanmaktadır. Şiirlerdeki göstergelerin okuyuculara yansıtılmasının yanında pek çok değişik tasarımın da aktarılmasına imkân verirler. <sup>2562</sup> Marmara'nın şiirlerinde çok sayıda alışılmamış bağdaştırma örneği bulmak mümkündür. Örneğin suç pişmanlık duyulan bir davranışken onun *Ancak Yazgıdır Bu* şiirindeki “Geçmişsiz ve geleceksiz suç sevinçleri” <sup>2563</sup> dizelerinde sevinç veren bir davranıştır. Onun bir şiirinin ismi de *Gökkuşağından Darağacı*'dir. Gökkuşağı ve darağacı duygu değeri bakımından birbirinin tersi olan iki göstergedir, şair bu iki göstergeyi bağdaştırarak alışılmışın dışında bir isim tamlaması kurmuştur. *Tomorrow Will Be Another Day*'deki “Gören gözlü kör güzele” sıfat tamlamasında da da benzer bir yola başvurmuştur. *Yürek Kutupta Tan Vakti*'ndeki “Bir ağaç, yeşil çılgılığını aya vuran/ yapraklarıyla” dizelerinde görme ve dokunma unsuru bir işitme unsuruyla bağdaştırmıştır. *Kopuş Beklentisi*'nin son ünitesinde soyut bir kavramı somut bir varlıkmiş gibi kullanmıştır:

Böyle düşün görmemiştim ölgün ve kırık çakılmış kal-  
mıştım/ gelecek zamanlı düşler çatıyordum kapladı-  
ğım şuncacık yerde: / bu ölçümsüz gökyüzünde... <sup>2564</sup>  
(Vurgulama bize aittir.)

*Kuraklık Ana*'daki şu dizeler de ilginç alışılmamış bağdaştırmalarla doludur:

Dilsizlik okyanuslarında kılıç kuşanmaları;  
Büyüttü yürek sancısı ebeleri...  
Geçti. İnce üsteleme gelincikle  
Rastlantıdan sıyrılan  
Döndü ırmağa  
Karanın umulmaz ışığına! <sup>2565</sup>

<sup>2559</sup> Nilgün Marmara, “Güve”, Nilgün Marmara, a.g.e., s. 119.

<sup>2560</sup> Nilgün Marmara, “Safir Dilek”, Nilgün Marmara, *Metinler*, s. 15.

<sup>2561</sup> Nilgün Marmara, “Kirpinin Öcü”, Nilgün Marmara, a.g.e., s. 19.

<sup>2562</sup> Doğan Aksan, a.g.e., ss. 151, 176.

<sup>2563</sup> Nilgün Marmara, “Ancak Yazgıdır Bu”, Nilgün Marmara, a.g.e., s. 7.

<sup>2564</sup> Nilgün Marmara, “Kopuş Beklentisi”, Nilgün Marmara, a.g.e., s. 16.

(Vurgulama bize aittir.)

Marmara'nın şiirlerinde bunlar gibi çok sayıda alışılmamış bağdaştırma unsuru vardır. Bu durum onun şiirlerinin hem anlaşılmasını güçleştirmekte hem de çarpıcı kılmaktadır. Kul, modern şiirde öteki sapmalar gibi alışılmamış bağdaştırmaların da başat bir şekilde öne çıktığını, bu durumun ise modern şiirin belirgin özelliklerinden biri olan özgünlük kaygısının bir sonucu olduğunu belirtir. XX. yüzyılın şiire ilişkin temel eğilimi okuyucu çoğunluğu ile ortak imgelem bakımından önemli buluş ve kısa, etkileyici sözler sunmak değildir de değişik, yepyeni, Kul'un tabiriyle “ ‘cins’ tasarımlar” meydana getirmektir. Dolayısıyla bundan böyle “ ‘büyük’ ya da ‘önemli şair’ olmak değil, ‘özgün’ ya da ‘cins şair’ olmak” şairlerin gelmeyi arzuladıkları edebî- tarihî konum olmuştur.<sup>2566</sup> Bu bağlamda bize göre Marmara da -böyle bir kaygısı olmasa bile- Ayhan gibi bu konuma gelmiş şairlerden biri olmuştur.

Marmara şiirlerinde monolog, betimleme ve öyküleme anlatım biçimlerine başvurmuştur. Bu anlatım biçimleri kimi zaman şiirlerinde iç içe geçmektedir.

Bir betimleme örneği:

İrisleri kırmızıyla döşeli,  
teninde dantel izleri...  
Ağzının üzerinde bir örümcek  
örüyor suskunluğu salyasıyla;  
ipek ağın ardından kıpırdayan dudakları  
çıkırcı kızın ses vermiyor zamanda.

Kuşlar bu kızın kulağında küpedir;  
kulağı kesik kuşlar, su kuşları ve ürkünç  
uçuşları...

Kayalıklarda oyulmuş gömüyle,  
kızın hayatını eğik kılmış bir kez,  
geçmiş yığılmış da örümcek ağının ardına,  
Ağzının içi bir yığın taş, çim, acı...

Su; ölene kadar!<sup>2567</sup>

Bir öyküleme örneği:

---

<sup>2565</sup> Nilgün Marmara, *Metinler*, s. 14.

<sup>2566</sup> Erdoğan Kul, a.g.t., s. 512.

<sup>2567</sup> Nilgün Marmara, “Çıkırcı”, Nilgün Marmara, *Daktiloya Çekilmiş Şiirler*, s. 116.

Pek çoğu  
Yaralarıyla dilendiler,  
unutuş duvarına çektirdikleri  
fotoğraflarıyla.

Geriye kalanlarsa  
Eski sıcaklığında anımsamanın,  
ses çıkarmadan, göstermeden  
gizliyorlar yaralarını.

Öçleri uzun tutar onların;  
bombacıyı, her zamanın bombacısını  
bulunca açılacak beden  
ve akılları  
katil bir öpüşle...<sup>2568</sup>

### Bir monolog örneği:

Sonra buradan giderdim bir hiç için, nasıl hiç nedensiz dökülüp yollara vardım  
şu doğa kucağına ve birden buralı doğumlu, buralı yaşamışlı, nasıl duyabiliysem  
ben-imi, öyle kolayca bir başka belde de kabullenebilir beni ve hep bulurum yeni  
güneşler yeni dağlar yeni sevi titreşimleri, hiç yardımsız. Düşüneceğim bu  
buluntuların ne kadar sonsuz olacağından başka hiçbir şey ve yaşamın tüm  
kolaylığı içindeki erişilmez gizem ve güçlük...-Bir kelebeğin insanlara çok doğal  
görünmesine karşın, doğanın onu o denli uyumlu yaratabilmek için belki de  
düşlenemeyecek nicelikte zorlukları göğüslemişliği. Bu çok hızlı bir müzik ritmi  
benzeri, beynimi kazacaktır, ya da bir ılık rüzgâr gibi okşayıcı olacaktır benim  
için. (...)<sup>2569</sup>

Marmara'nın *Deney* şiirinde yer alan bu dizelerde ise öyküleme, betimleme ve  
monolog iç içedir:

Biri kalabilir binlerce törenden sonra,  
Sondan bir önceki mezar yazıtını yaratmaya,  
Bu dirime olan şükran borcudur,  
Yazıt, kederli çiçeklerin çiyiyle,  
Sona eren toprağın eski suyuyla yazılır.  
Ve biri kalabilir, yalnız kendi hatırı için –  
tüm mitleri, yorumları, tarihi ve insanın  
gereksinimlerini taşıyan hatırı–  
Sayısız ölümü yavaşça adımlar, şaşar;  
Kim? Omuzlarda billur güller mi taşınır?  
Kimin? Son inancı hangi parmaklar imleyebilir?  
Böylesine ıslak gözlerim evrenin köleleri mi?  
Kanımın mezarlarını her an yeniden kazan  
sonsuz kokulara dayanabilir miyim?  
Ve biri kalabilir, aşkın yürekte, bilinmeyen  
gezegenlerin dokusunda saklanan cesaretin  
birikimini saymak için...  
ileriye bakarak, keder coşkusuyla,  
dingin görevin son çelengi

<sup>2568</sup>Nilgün Marmara, "Heba Kuşları", Nilgün Marmara, a.g.e., s. 151.

<sup>2569</sup>Nilgün Marmara, *Metinler*, s. 5.

örülmeye başlanır, tutkuyla,

Bundan böyle...<sup>2570</sup>

---

<sup>2570</sup> Nilgün Marmara, "Deney", Nilgün Marmara, a.g.e., s. 37.



## **6. BÖLÜM**

**NİLGÜN MARMARA'NIN SANATININ BESLENME KAYNAKLARI VE  
ETKİLENMİŞ OLABİLECEĞİ ŞAİRLER, YAZARLAR, DÜŞÜNCE  
AKIMLARI**

Marmara iyi bir eğitim aldı. İngilizceyi çok iyi biliyordu. Hem Türk hem de Batı edebiyatı hakkında birikimli bir şairdi. Yazdığı dönem, Türk şiiri açısından önemliydi.

Ahmet Oktay, 1980’li yılların siyasî ve ekonomik liberalizmin tek kurtuluşu yolu olarak sunulduğu, sosyal olanın geriletilip insanî ve törel bütün kaygıların geçersiz hâle getirildiği, reklam sektörü vasıtasıyla oluşturulan “bolluk imajı” etkisiyle özel TV kanallarının araya girmesi sonucunda medyatik hazcılığın benimsendiği bir süreç olduğunu dile getirir. Ona göre dönemin ana özelliklerinden biri de kitlelerin siyasetten uzaklaştırılmasının yol açtığı sonuçlardır:

1980 sonrasında belirgin ve önemle vurgulanması gereken bir özelliği de depolitize olan kitlelerin hızla kültürel ürünlere yönelmesi olmuştur denilebilir. Gerçekten de 1980’den sonra Türkiye’de tarihin hiçbir döneminde rastlanılmayan bir çeviri patlaması olmuştur. Yazınsal metinlerde de bilimsel metinlerde de inanılmaz bir çeşitlenme görülmüştür.<sup>2571</sup>

Marmara döneminin bu olanaklarından olabildiğince yararlanmaya çalıştı. Sıkı bir şair olduğu kadar sıkı bir okuyucuydu da. Günlüğünde ve mektuplarında okuduğu kitapların bazılarında söz etmiştir:

Çöl bitştirildiğinden bu yana zehir zıkkım okuma, pis alışkanlık, uyuşturucu yatırımı:

G– John Berger (hıyarının) çüktüf romanı. Heyecanlı, sürükleyici!!,

Endülüs Şalı (Superlative’leri çok iyi kullanan 8 yaşında ölen Kuzen Veranzio hariç) –Elsa Morente enfantillenin çocuksu öykü kurmaca oyunları. Bok bile daha kolay yenir yutulur.

Neyse ki Çeviri Dergisi (BFS, Kitap 1) Dün ve Bugün Felsefe Kitap 1 85 BFS, şenlik ve su yaydı, serpti az az. Çeviri’de Rilke, Bachmann şiirleri.

Nabokov’un “On Gogol” yazısı.

Ariel Dorfman’ın “Yüzyıllık Yalnızlık” incelemesi, Felsefe Dergisindeyse Max Born “Simge ve Gerçeklik”

Bertrand Binoche’nin “Cehennem Başkaldırısı” üzerine yorumu.

Nihayet

“Tutunamayanlar”a tutunuldu, okundu bitirildi. Oğuz Atay bir iç burukluğu bırakıyor; önemli olan münzehir Selim Işık elbette. Turgut Özben’dense . Selim Işık ismi de sembolik seçilmiş olsa gerek.

Siyaset ve Siyasal Düşünce bölümü– Ali Bayramoğlu, Şerif Mardin ve nihayet Deleuze’ün “Göçebe Düşünce”si iyice açtı.

Cüce Nedim Gürsel’in cüce bulup buluşturmaları– “Yerel Kültürden Evrensele”–

Jean Anouilh’in çoktan çöpe atılması gereken oyunu “Becket”

N’apalım, arada Rimbaud, Char, Celan, Kafka’nın açık sözleri aranyor

<sup>2571</sup> Ahmet Oktay, “1980 Sonrasında Şiir”, İmkânsız Poetika, İstanbul: Alkım Yayınları, 2004, ss. 71-73’ten naklen: Baki Asiltürk, a.g.e., ss. 35- 36.

(her ne kadar kapalı gibi görünseler de öylesine açıklar ki)

Dil ve Maddecilik. Rosalind Coward- Joh Ellis  
İletişim Yayınları 985  
Çev. Esen Tarım.

...

Birkaç sabun kalıbı kalınlığındaki tüm kitaplar okunabilirdi, Moby Dick'ten Lolita'ya, Savaş ve Barış'tan Tutunamayanlar'a.

Ben de Tutunamayanlar'la başladım.

Rüyalarım Oya Aydoğan, Selma Güneri giriyor nedense son günlerde bir de Alexandria Quartet'teki ağıt yakan Mısırlı kadınlar.

...

“IRIS MURDOCH- The Sacred and  
Profane Love Machine  
Iris'anımın okuduğum en yalınkat kitabı.

→ TURTE DIARY Russel Hoben

İlginç bir film yapılabilir, çok görsel bir anlatım, paralel işleyen günlükler; William G. Ve Neaera H'in benzer dünyaları ve saplantıları. Yaşamlar bir yerde kesişiyor ve öyle bir değişim yaratıyor ki G.'nin ve H.'in sonraki eylemlerinde.

Tüm anlatı boyunca Neera bir harf (William'dan) ötede, ilerde. G-H. Azıcık bir şey ama fark işte!

Buddenbrook Ailesi.  
Cilt 1-2. Thomas Mann.<sup>2572</sup>

Ayrıca Şahinkaya'ya yazdığı mektupta okuduğu başka kitaplardan da söz etmiştir:

Freud'un- “Totem ve Tabu”su- Canım Viyanalı! Öyle alçakgönüllü ve açık ki... Daha çok yüzyıllar diller düşünceler müzesinde rafı duracak dopdolu! Bedrettin Cömert'in -“Croce'nin Estetiği”

Ben ona Benedetto Cömert, Bedrettin Croce diyorum bazen. (Senin Orhan Kale gibi!) Şu sıra okuyorum kuşkuyla izliyorum nereye bağlanacak bilmem sonunda, sağlam bir kazığa mı, kırılğan bir dala mı?

Bir de senin kayranla bana ulaşan dergiler, günceli ayakta tutuyor-<sup>2573</sup>

Yine günlüğünde okuduğu bazı kitaplarla ilgili çarpıcı değerlendirmeler de de yapmıştır. Örneğin:

Nabokov “dayanılmazın ağırlığını” “Sebastian Knight'ın Gerçek Yaşamı”nda bölüştürüyor; anlatıcı, anlatılan kişi ve metnin arasında oluşan üçgen kimi yerde bir prizmaya dönüşüyor (bazen yer yüzeyinden yukarı yükselen, bazen başaşağı) Yüzlere yapışan maskelerin, kim tarafından ve nasıl yapıldığı, yapıştırıldığıнын yalnızca sözcükleri ve bu yolla oyunları kurmakla kanıksanabilir olduğunu örüyor. Ancak bu birbirine dönüşen kimlikler, sevginin “ben”i belirsiz kılışı düğümü bir “denouement” yerine yineletiyor. Knight'ı anlatan belki de kendisiydi, över kardeş yerine, ya da anlatıcı kendisini öyle serimleyemeyeceği

<sup>2572</sup> Nilgün Marmara, *Kırmızı Kahverengi Defter*, ss. 17, 19, 21, 29.

<sup>2573</sup> Nilgün Marmara'nın Emel Şahinkaya'ya Tobruk'ta bulunduğu sırada yazdığı, 3 Haziran 1986 tarihli bir mektuptan.

için Knight adında bir kimlik yarattı; ya da Nabokov'un bitirişyle: her ikisi de birbirlerini tanımayan başkasıydılar.<sup>2574</sup>

1980'lerde toplumsal açıdan yaşanan büyük kırılmaların yalnızca günlük yaşama değil eğitime, kültüre ve sanata da doğrudan etkisi olmuştur. Şiir de bu etkiden payını almıştır. Şeref Bilsele yaşanan kırılmanın şiirde biçimden çok muhtevayı etkilediğini belirtir ve 1980'lerin II. Yeni şairlerinin hayatta olduğu bir dönem olmasına dikkat çeker:

Şiir açısından 1980 sadece siyasal anlamda bir kopuş, yön değiştiriş zeminini işaretlemiyor; bir yandan da modern Türk şiirinin en nitelikli yoğunlaşma dönemi olan II. Yeni şairlerinin hemen hepsinin hayatta olduğu bir dönemi önümüze koyuyor. II. Yeni'nin bütün büyük atlıları hayatta ve Seksen İhtilâli'nin kara gölgesi kendini sokaklara, evlere, balkonlara vurmuş. Böyle bir dönemde şiire sokulmak- günümüz şiiri içinden bakınca- iki sonuçla karşılıyor bizleri. Birinci sonucun içinde kendini aşamayan, yaşadıkları dönemdeki güçlü şairlerin tesirinden dışarı adım atamayanlar var. Bunlar çoğunluktadır. Diğer gruptakilerin sayısı oldukça azdır. Bunlar, hem yaşadıkları dönemde hüküm süren şairlerin tesirine hem de toplumsal hayatın şiddetli tazyikine karşı, kendi soy sesini duyurabilenlerdir.<sup>2575</sup>

Marmara kısa ömrüne rağmen özgün şiirleriyle ikinci gruptakilerin arasında olmuş, geleceğe sesini duyurabilmiştir.

Kahraman, II. Yeni şiirini "bir kurucu modernist şiir" olarak değerlendirir. Türk şiirinin esas modernist atılımının II. Yeni'yle başladığını belirtir.<sup>2576</sup> Eser Gürson 1960'tan sonra yazın hayatına başlayan şairlerin genellikle II. Yeni şiirinden çıkış yaptıklarını, bunun bilinen bir olgu olduğunu dile getirir<sup>2577</sup>. Mehmet H. Doğan "80 Sonrası Şiir" diye anılan günümüz şiirinin beslendiği kaynak olarak II. Yeni şiirini gösterir<sup>2578</sup>. 1980 Kuşağı şairlerinden biri olan Marmara II. Yeni'nin gerçeklik, akıl ve mantık, otorite, dil, anlam, açıklık ve kapalılık, imge, soyutlama gibi poetik

<sup>2574</sup> Nilgün Marmara, a.g.e., s. 39

<sup>2575</sup> Şeref Bilsele, Bir Sarışın İnce Haydut: Haydar Ergülen", Özgür Edebiyat, sy. 14 (Mart- Nisan 2009)'ten naklen: Baki Asiltürk, a.g.e., s. 36.

<sup>2576</sup> Hasan Bülent Kahraman, a.g.e., ss. 120 -121.

<sup>2577</sup> Eser Gürson, *Edebiyattan Yana*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2001, s. 17'den naklen: Hulusi Geçgel, "Modern Türk Şiirinde İkinci Yeni Şiirinin Yeri ve Önemi", 4 Kasım 2002, <http://www.izedebiyat.com> [23.06.2014].

<sup>2578</sup> Mehmet H. Doğan, "Türk Şiirinde İkinci Yeni Dönemeci", *Hece*, sy. 53- 54-55 (Mayıs- Haziran-Temmuz 2001), s. 101'den naklen: Hulusi Geçgel, a.g.m.

konulara yönelik tutumundan<sup>2579</sup> etkilenmiştir.

Marmara, II. Yeni şairleri gibi alışılmış şiir dili altüst etmek, aklın ötesine geçmek ve yerleşik algılama- değerlendirme biçimini değiştirmek ister. Olağan gerçekliği yıkma arzusu içindedir. Şiirde dış dünyadaki gerçekliğe bağlı kalınması gerektiği düşüncesindeki “yansıtmacı poetika” yerine mevcut gerçeklikten yola çıkan ama şairin kendi zihninde oluşturduğu “şiirsel bir gerçek” anlayışını benimsemiştir. Ayhan gibi “ ‘anarşist’ , ‘protest’ , ‘marjinal’ ve ‘etikçi’ bir tavır” içindedir. Ötekini dışlayan siteme; yâni dile hınç duyar ve onu yıkmak ister. Onun yerine ötekini öteki olarak kabul eden, ötekiyle böyle bir bütünleşmenin gerçekleşeceği yeni bir gerçeklik kurmak arzusu içindedir. Kimi zaman Sezai Karakoç gibi mevcut gerçekliğin dışına çıkarak görünen âlemin ötesine açılmak arzusu içindedir; ama onun gibi “İslam’a bağlı bir dünya görüşü” içinde değildir. Bütün II. Yeni şairleri gibi şiiri akıl-mantık çerçevesi içinde sınırlayan bir anlayışın karşısında yer alır. Şiirin akıl ve mantığın sınırlarını aşan bir deneyimin ürünü olduğunu düşünür ve şiirlerinde de II. Yeni şairleri gibi gündelik dilin biçim ve işleyişini bozarak akıl ve mantığın sınırları dışına çıkmaya çalışır.

Gündelik gerçekliğe, akla ve mantığa karşı çıkmak aslında otoriteye karşı çıkmak anlamına gelmektedir. Burada otoriteyle kastedilense yalnızca siyasî yetke değildir. Aynı zamanda alışlagelmiş, verili bir gerçek tanımı, duyuş ve düşünüş biçimi, şiir anlayışı, dil; kısacası her şeydir.<sup>2580</sup> Marmara da pozitivist- akılcı felsefeye ve onun biçimlendirdiği modern yaşama insanı metalaştırdığı için tepkilidir. Akıl ve mantığın alışılmış işleyişinin dışına çıkılması gerektiği hususunda Ayhan’la hemfikirdir. Ayhan gibi, iktidarın yazdığı tarihe ve iktidarın dili olarak gördüğü

---

<sup>2579</sup> Alaattin Karaca, *II. Yeni Poetikası*’nda II.Yeni şairlerinin hepsinin poetik metinlerini bir araya getirilmesiyle oluşan bütünün Türk şiirinde gerçekleşen büyük bir kırılmayı gösterdiğine dikkat çeker. Onların poetik metinleri hem daha önceki hakim politikalara bir protestoydu hem de bu metinlerle “büyük bir ‘değişim arzusu’” ifade buluyordu. Bu açıdan bakılacak olursa görülür ki onlar kendilerine ortak bir poetik alan açmışlardır. Bu alanda, şairlerin hepsi bireysel olarak çalışmış ve komün olmak istememişlerdir. Karaca bu durumu “bireyselliği ve kişisel kalmayı önemseyen modern poetik anlayışın gereği” olarak değerlendirmiştir. Bu alana giren en önemli poetik konular ise şunlardır: “gerçeklik, akıl- mantık, otorite, dil, anlam, açıklık ya da kapalılık, toplumculuk, imge, soyutlama, gelenek, biçim-öz”. Karaca, kitabının sonuç bölümünde bu alanı oldukça genel bir çerçevede değerlendirir. Bkz. Alaattin Karaca, *II Yeni Poetikası*, Ankara: Hece Yayınları, 2010, ss. 490- 500.

<sup>2580</sup>

gündelik dile karşı çıkar. Dilin insan üzerindeki belirleyiciliğinin farkındadır. Bu yüzden şiir dilini bozarak, alışılmamış imgeler oluşturarak sistemle, ayrıca hem içinde bulunduğu coğrafyanın hem de insanlığın tarihiyle hesaplaşır.

Marmara, II. Yeni şairleri gibi şiir dilinin gündelik dilden ayrı, kendine özgü bir dil olması gerektiği düşüncesindedir. Şiir dilini gündelik dilden kurtarmak için alabildiğine zorlar. Ayhan gibi gündelik, verili dili gerçeği ifade etmede yetersiz bulur. II. Yeni'nin anlam ve anlaşılabilirlik hususunda en marj tutumu gösteren iki şairi Ayhan ve Berk gibi alışlagelen okuma tarzıyla anlayamayacak şiirler yazmış, şiirlerinde anlamı altüst etmiştir. Onun da anlaşılacak gibi bir kaygısı yoktur. Anlaşılmayı beklememektedir.<sup>2581</sup> Şiirleri de ortalama bir algıya sahip, Ayhan'ın "düz okur" diye nitelendirdiği kitleye hitap etmez. II. Yeni şairleri gibi dili titizce işlemeye çalışır. Dilde deformasyona giderek şiirlerini bir dil oyunu hâline getirir. Şiirin açıklamak ve bildirmekten çok sezdirmeye, duyurmaya çalıştığı düşüncesindedir. Şiirde anlam bakımından kapalılıktan yanadır. Anlam bakımından açıklıkta birçok şeyin yitip gideceği husunda Berk'le hemfikirdir; fakat Berk gibi anlamı tamamen yok etmeye kaygısı içinde değildir. Marmara'nın şiirleri II. Yeni şiirleri gibi çağrışım zenginliğine sahiptir, çok anlamlıdır. Şiirlerinde II. Yeni şairleri gibi imge ve soyutlamalara geniş olarak yer verir ve şiirleriyle resim, müzik, sinema gibi diğer sanat alanları arasında da ilişkiler kurar. Tarkovski'nin *Nostalgia* filmiyle Fassbinder'in *Petra von Kant'ın Acı Gözyaşları* filmi hakkında şiir yazmıştır.

Sinema, müzik, resim gibi sanat alanları da onun sanatının beslenme kaynaklarındandır. O yıllarda filmlerini takip ettiği yönetmenler şunlardır: Rainer Werner Fassbinder, Werner Herzog, Wim Wenders, Jim Jarmusch, Alain Tanner, Andrey Arsenyeviç Tarkovski, Alain René Resnais, Joseph Losey, Terence Young, Jean-Luck Godard, John Cassevetes, Luchino Visconti, Ettore Scola ve Louis Bunuel'dir. Şahinkaya Marmara'nın Cassevetes'in *Aşk İrmakları* filmi; Bunuel'in *Arzunun O Belirsiz Nesnesi*, *Burjuvazinin Gizli Çekiciliği* ve *Öldürücü Melek*

---

<sup>2581</sup> Emel Şahinkaya, Muğla-Gümüşlük, 18 Ağustos 2011.

filmlerinden çok etkilendiğini belirtir.<sup>2582</sup>

Bunun dışında Marmara, Şahinkaya'ya yazdığı mektubunda çok etkilendiği bazı filmlerden bahsetmiştir:

Güleceksin; komik ama gerçek: Gece Bekçisi'ni 4 kez, La Femme da Cote'yi iki kez, Mayerling Faciası'nı iki kez izlemiştim.  
Bir başka boyutta, hançer filmlere  
Visconti'nin – “L'innocente”si  
– “The Damned”i  
– “Conversation Piece”i  
Liliana Cavani'nin– “Beyond the Sand and Evil”i  
Fassbinder'in – “The Bitter Tears of Petra von Kant”ı  
Ettore Scola'nın – “Passione D'Amore”u  
Joseph Losey'in – “The Servant”ını da katabilirsin.  
Ve gönlü diliyorsa hani bir cumartesi gecesi Terra Rosa'daki evimizde,  
sen, Mehmet, Kağan, birlikte izlediğimiz “başyapıtı”(Metin Erksan'ın Hülya Koçyiğitli “Yiğit” filmi)ni da ilave edebilirsin!!<sup>2583</sup>

Marmara Billy Hollyday, Ninna Swan, Tom Waits, Azeri Tenor Lütfiyar İmanov, Münir Nurettin Selçuk gibi sanatçıların şarkılarını, Tosca operasının ariyalarını dinlemekten; Tango ve Flamenko izlemekten hoşlanırdı<sup>2584</sup>. Günlüğünü okuyunca onun resim ve tiyatro sanatıyla da ilgili olduğunu ve Japon savaş destanlarından da çok etkilendiğini anlıyoruz. Günlüğüne Guiseppe Archimboldo ve Ergin İnan'ın resimlerinin kendisinde ne gibi izlenimler bıraktığıyla ilgili notlar almıştır. Ergin İnan'ın görüşlerini ve resimlerini beğendiğini dile getirmiştir. Archimboldo'nun “Suyun canavarlaştırılması” tablosu onda içinde yaşayanlarla birlikte yeryüzünün yazgısının ölümcül olduğu duygusunu uyandırmıştır. Bu tablo, Marmara için onun “Deniz'in içini oluşturan büyük ceset” diye dile getirdiği yeryüzünün yazgısının resimle ifade bulmuş hâlidir. Artaud'un tiyatrosu onun ilgisini çekmiştir; bu tiyatrodaki onu çeken şey Doğu sanatının şiirsel ve acımasız duyarlılığının mevcut olmasıdır.<sup>2585</sup> Onun “Kırk Yedi Ronin” isimli Japon Savaş destanından çok etkilenmesinin sebebi de bu acımasız duyarlılıktan dolayıdır. Savaşçıların onurlarını korumak için düşmanlarından onları öldürerek öç almaları ve kendilerini de öldürerek

<sup>2582</sup> Emel Şahinkaya, Muğla-Gümüslük, 18 Ağustos 2011.

<sup>2583</sup> Nilgün Marmara'nın Emel Şahinkaya'ya Tobruk'ta bulunduğu sırada yazdığı, 3 Haziran 1986 tarihli bir mektuptan.

<sup>2584</sup> Emel Şahinkaya, Muğla-Gümüslük, 18 Ağustos 2011.

<sup>2585</sup> Nilgün Marmara, a.g.e., ss. 47, 92- 93.

feda etmeleri olarak özetlenebilecek Japon kültürüne yabancı olan birine anlamsız ve yok yere olduğunu düşündüren bu karmaşık ve acı dolu olaylar zinciri Marmara'yı insanın bu dünyadaki varlığının kusurlu ve acılarla dolu olduğu gerçeğini düşünmeye yöneltmiştir.<sup>2586</sup>

Japon savaş destanlarında anlatılanlar bize anlamsız ve saçma gelebilir; fakat Japonların ölüme, şiddete ve cinselliğe bakış açısı bizlerden farklıdır. Ögüt'ün *Geyşa ve Samuray İmginden, Şiddet, Ölüm ve Cinselliğe* isimli makalesinde bu hususla ilgili bilgi edinilebilir. Japon edebiyatı, sineması ve sahne sanatlarında sadizm, mazoşizm, işkence, intihar ve diğer şiddet türlerine çok sık yer verilir. Ögüt, Japon sanatındaki şiddet olgusunun sadece “*gündelik hayatlarında kibar ve itaatkâr olmaya zorlanan bir halkın fantezileri*” olarak anlaşılması gerektiğini dile getirir ve Brian Moeran'ın bu husustaki görüşüne dikkat çeker.

Moeran bu olguyu “*ilk olarak zaman kavramının, ikinci olarak da kendi ve öteki nosyonlarıyla temsil edilen mekân kavramının üstesinden gelmenin girişimleri*” olarak değerlendirmektedir. Japonlar bu sayede Batı kültürünün empozesinden sıyrılıp “*fetal (ceninle ilgili) 'Japonluk' duygusuna dönme imkânı*” edinirler. Japon oluşun ne anlama geldiğinin şuuru Japon toplumundaki toplumsal uyumun ve ideallerin vurgulanmasını sağladığı gibi kendi- öteki arasındaki ayrılığı da yalanlayarak yok eder. Japonlarda şiddet ve cinsellik hem ölüm ve güzelliği takdir edici hem de toplumsal idealleri destekleyici bir davranıştır. “*Güzelliğin değerlendirilmesi*”, “*cinsel doruk ve ölümlerle karşı karşıya kalındığında özgeciliğe erişilmesi*” gibi hâller dilin zihinden uzaklaştırılarak zamanın fethedilmesi yaşantılarıdır. Yalnızca böyle yaşantılar sırasında “*tarihin geri döndürülemez akışı*” yenilgiye uğratılmakta ve kişisel arzularla toplumsal sınırlamalar arasındaki kalıtımsal çatışmaya çözüm bulunabilmektedir. Zamanın üstesinden gelinmesi süreci, kendi ve öteki arasında bulunan boşluk probleminin de üstesinden gelinmesi hâlini almaktadır. Burada şiddet bir nevi iletişim; kurban etmeyle erotizm de onun

---

<sup>2586</sup> Nilgün Marmara, a.g.e., s. 78.



sürekliliği için yapılan törenlerdir.<sup>2587</sup> Marmara için de ölüm ve erotizm deneyimleri zamanın ve mekânın; modern gündelik hayatın bunaltıcı, dar sınırlarının aşıldığı anlardır.

Kurban etme amaçlı şiddeti “ ‘iyi’ şiddet” olarak değerlendiren Girard tahripkâr şiddetin döngüsünün yalnızca ikame bir kurbanı yöneldiği zaman son bulacağını öne sürmüştür. Japon toplumundaysa ikame kurbanı esasında Batılılaşma olgusudur ve şiddet de Japon değerlerinin korunmasına yöneliktir. Bu bağlamda şiddet mantıksız olmamakla birlikte mantığa karşı işlemektedir. Zira değerler akıl ve mantığın kavranabilir sınırlarını aşmakla ilgilidir. “‘İyi’ şiddet” özgecilik getirdiği için kutsaldır. Öğüt, bu hususla ilgili olarak Japon Yazar Yukio Mişima’nın görüşüne de yer verir. Mişima “*Japonların ölümü kavrayışının doğrudan ve açık, bu anlamda da Batıların ürkünç ve iğrenç ölümünden farklı olduğunu*” dile getirmiştir. Öğüt Mişima’nın bu görüşüne hak verir ve onların imgelemlerindeki ölümün huzur verici ve estetik bir tasarım olduğunu ifade eder:

Japonların imgelemindeki ölüm, arındırıcı ince dalgalar halinde, dünyanın üzerinde kesintisiz bir biçimde çağlayan saf bir kaynağın fışkırdığı bir imgedir. Bir yandan da çirkinliğin önlenmesidir ölüm; şiddetle yüklü bu görüntünün ötesinde bir saf su pınarı vardır, buradan çıkan küçük dereler arı sularını bu dünyaya sürekli olarak akıtırlar.<sup>2588</sup>

Ölüm sonrasına ilişkin buna çok benzeyen bir tasarım, Marmara’nın *Değmedikleri Yerde Bahçeler* isimli şiirinde de vardır.

Marmara’nın döneminin bir diğer önemli özelliği edebiyat ve yayın hayatındaki canlanma ve renklilik olmuştur. Dergilerin- bilhassa magazin kültürü yaygınlaştıran dergilerin- sayısında patlama yaşanmıştır. “Çokrenkli ve çok renkli” edebiyat dergilerine rastlanır olmuştur. Fakat zaman içinde uzmanlaşmaya gidilmiş ve yalnızca şiire ve şiir eleştirisine yönelik dergiler görülmeye başlanmıştır. Yeni Türkü, Üç Çiçek, Poetika, Edebiyat Dostları, Yarın, Yönelişler, Şiir Atı, Ayrım Şiir gibi genç dergiler şiirin gündemini belirliyordu. Bunun yanı sıra Gösteri, Varlık, Milliyet Sanat, Yazko Edebiyat, Gergedan, Argos gibi kurumsal dergiler 1980 kuşağı

<sup>2587</sup> Hande Öğüt, “Geysa ve Samuray İmgesinden, Şiddet, Ölüm ve Cinselliğe”, 20 Eylül 2010, <http://www.sanatlog.com> [24.06.2014]

<sup>2588</sup> Hande Öğüt, a.g.m.

şairlerinin şiirlerine yer veriyordu.<sup>2589</sup> Üstelik bu dönemde peş peşe şiir kitapları yayımlanıyordu. Kahvelerde ve amatör dergi bürolarında oldukça yoğun bir şiir faaliyeti gerçekleşti.<sup>2590</sup> Nilgün Marmara da bu yoğun şiir faaliyetlerinin içinde oldu. Dönemin şairleriyle bağlantıdaydı. Onlarla sürekli bir araya gelip şiir üzerinde tartışmalar yaptı.<sup>2591</sup> Şahinkaya bize o dönemde Marmara'yla birlikte haftada bir kere Hatay Restorant diye Kadıköy'de bulunan ucuz bir meyhaneye gittiklerini, bu mekânda Cihat Burak gibi dönemin ressamlarıyla, zamanın genç şairleriyle- Şiir Atı dergisinin şairleriyle- ve eski şairlerle, yazarlarla, gazetecilerle, Uğur Kökten gibi bilimadamlarıyla bir araya geldiklerini anlattı.<sup>2592</sup> Döneminin sanatçıları, gazetecileri ve bilim adamlarıyla ilişkide olması kuşkusuz onun hem bir şair olarak hem de sanatla ilgilenen bir insan olarak kendisini geliştirmesini sağlamıştır.

1980'lerde şiir faaliyetleri farklı kesimden bir çok insanı bir araya getirmişti. Dönemin şiir faaliyetleri yönünden canlılığını, renkliliğini, farklı kesimleri bir araya getiren şiir aşkını Tuğrul Tanyol şöyle anlatır:

Birçok şey vardı o gün, yâni egemen olan bir şiir vardı, biz dergileri çıkarmaya başladığımızda. Örneğin Yaşar (Miraç) çok önemli bir şairdi, ne bileyim kırsal havalı şiirler... Halk şiiri ezgisini içinde taşıyan birtakım şiirler yazılıyordu ya da 70'li yıllardan gelen ve benim sık olarak bu 10 yıl içinde eleştirdiğim bir slogan şiiri vardı. Bu ortam içinde belki Üç Çiçek'i, Yönelişler'i, Poetika'yı, Şiir Atı'nı düşünmek lazım. Şimdi, bu bütün ayrılıklara rağmen bir damar var bence. Nasıl bir damar ama? Büyük ayrılıklar var arada. Tek ortak nokta, şiirin şiir olarak önemsenmesi, estetiğin ön plana alınması.<sup>2593</sup>

1980'lerde şairler birbirinden farklı yönelimlerde olmakla birlikte onları birleştiren poetik ilkelerin en önemlisi “şiire saygı” olmuştur. “Şiire saygı” kavramıyla ifade edilmek istenen eski şiirden yeni şiire Türk şiir birikimini gereken önemi vermek, nitelikli şiirin peşinde olmak vb.dir. Toplumcu anlayışın hakim olduğu 1970'li yıllarda Ahmet Haşim, Ahmet Hamdi Tanpınar, Ahmet Muhip

<sup>2589</sup> Baki Asiltürk, a.g.e., ss. 36-44.

<sup>2590</sup> Adnan Özer, “Hımbıl Şairler I” , Fanatik, sy. 1 (Mart 1989)'den naklen: Baki Asiltürk, a.g.e., s. 50.

<sup>2591</sup> Hasan Polat " İntiharın Çıplak Sureti ya da Nilgün Marmara " , http : // www.mavimelek.com , [30.04.2011].

<sup>2592</sup> Emel Şahinkaya, Muğla-Gümüslük, 18 Ağustos 2011.

<sup>2593</sup> Tuğrul Tanyol, “Söyleşi: Şiir Dergiciliği” , Sombahar, sy. 1 (Eylül- Ekim 1990)'dan naklen: Baki Asiltürk, a.g.e., s. 53.

Dranas, Necip Fazıl Kısakürek, Cahit Sıtkı Tarancı gibi sembolist şairler; Turgut Uyar, Edip Cansever, Cemal Süreya, Ece Ayhan, İlhan Berk gibi II. Yeni'nin üstatlar dikkate alınmamış ve gelenek de folklorik alanla sınırlı tutulmuştur. 1980 Kuşağı'ysa geleneğin zengin birikimini bir bütün olarak kavramak ister. Bu dönemde bazı edebiyat dergilerinde Ahmet Hamdi Tanpınar, Ahmet Muhip Dranas, Turgut Uyar, Atilla İlhan, Ece Ayhan gibi şairler için özel dosyalar düzenlenmiştir. 1980 Kuşağı şairlerinin büyük bir kısmı Türk ve dünya şiirinin birikimine saygıyla yaklaşmış; geleneğe bakarken de seçici bir tutum gösterip niteliği öne çıkarmış, “şiirin kendi olmağını” kavramıştır. Asiltürk, 1980 Kuşağı şiirini şöyle ifade eder: “(...)Türk ve dünya şiirinin binlerce yıllık kazanımlarının gerisine düşülmemek kaydıyla, birbirinden farklı anlayışların bir arada bulunduğu bir şiir(...)”<sup>2594</sup>

Anglo-Saxon ve Türk şairlerinin şiirlerini, şimdilerde kitapları sahaflarda aranan; ama bulunamayan derkenarda kalmayı tercih etmiş ediplerin yazdıklarını okuyan<sup>2595</sup> Marmara'nın da “şiirin olmağını” kavramış ve “şiire saygı” ilkesini benimsemiş, bilinçli bir şair olduğu söylenebilir. Bu bağlamda Ayhan'ın “Nilgün Marmara'nın şiirinde, Türk ve Dünya şiiriyle-şairleriyle birtakım etkileşimler sezdim mi?”<sup>2596</sup> sorusuna bizim cevabımız etkilenme olarak evet. Bizim sezdiklerimiz: Dünya şiirinden Dylan Thomas, Sylvia Plath, René Char, Paul Celan, Ingeborg Bachman, Arthur Rimbaud, Friedrich Nietzsche; Türk şiirinden ise Metin Altıok, İlhan Berk, Ece Ayhan gibi isimler ve şiirlerinden etkilenmeler. Bunlar onun şiirlerinin epistemolojik yönden zenginliğini göstermektedir ve hiçbir zaman onun özgünlüğüne gölge düşürmemiştir. Marmara'da Plath'ın kırılmağını, Ayhan'ın kara mizahını ve Dağlarca'nın doğaya karşı şaşkınlığını,<sup>2597</sup> Hâşim'in melâlinini<sup>2598</sup>, Sait

<sup>2594</sup> Baki Asiltürk, a.g.e., s. 45.

<sup>2595</sup> Seyhan Erözçelik, a.g.d.y., s. 188

<sup>2596</sup> Ece Ayhan, “‘Nilgün Marmara’ya Sorular”, Ece Ayhan, *Sivil Denemeler Kara*, s. 53.

<sup>2597</sup> Seyhan Erözçelik, a.g.d.y., s. 188

<sup>2598</sup> Aktaş, *Osmanlı'nın Ahirinde, Cumhuriyet'in Mukaddimesi'nde Ateşler ve Güller İçinde Bir Sivil ve Sıkı Şair Ahmet Hâşim Okulu ve Misyonu* isimli henüz yazma aşamasında olduğu kitabında melâli kült imge hâline getirenin Hâşim, somutlaştırınsa Marmara olduğunu belirtir. Aktaş'a göre Hâşim'in melâli Marmara'da somutlaşmıştır. Hâşim, *O Belde* şiirinde “Melali anlamayan nesle aşına değiliz.” der. Ne var ki günümüzde toplum, melalini yitirmiştir, Marmara da bu yüzden toplumdan kopuktur.

Faik Abasıyanık'ın yaşama sevinci ve coşkusu<sup>2599</sup>, Metin Altıok'un yerleşik yabancılığının acısını<sup>2600</sup> bulmak mümkündür.

Marmara, “serbest şiirin kurucusu” kabul edilen Fransız şair Rimbaud (1854-1891) gibi<sup>2601</sup> şiirlerinde duyuları bozarak ve sembollerle görünenin ardındaki görünmeyene, bilinmeyene, ulaşmak istemiş ve özgür dizeli şiirlerle düz şiirler yazmıştır.

Marmara Plath'ın şiirlerini çok başarılı buluyor, beğeniyordu.<sup>2602</sup> Plath'ın bütün eserlerini, hatta karalamalarını dahi baştan sona okumuştur.<sup>2603</sup> Onun bireyin yalnızlığına ve varoluş sorununa bakışından derinden etkilenmişti.<sup>2604</sup>

Tanımlara, etiketlere sığmak istemeyen bir şair olan Plath (1932- 1963) Lowell, Ginsberg, Roethke, Beryman ve Sexton gibi diğer gizdökümcü şairlerle birlikte anılmış, gizdökümcü bir şair olarak değerlendirilmiştir<sup>2605</sup>. Onun şiirlerinde belirgin olan kendini yok etme kavramı hem dinsel hem de romantiktir. Bu kavram;

---

Bkz. Hasan Aktaş, *Osmanlı'nın Ahirinde, Cumhuriyet'in Mukaddimesi'nde Ateşler ve Güller İçinde Bir Sivil ve Sıkı Şair Ahmet Hâşim Okulu ve Misyonu*, henüz tamamlanmamış bir kitap.

<sup>2599</sup> Ayhan, Abasıyanık'ın bir öykücü olarak tanınsa da Cumhuriyet Dönemi Türk şiirinde çok önemli bir yeri olduğunu belirtir: “Bence, kesin şairdir. Yeni şiirde çok şeyin babasıdır da, tıpkı Apollinaire gibi” Ayrıca onun II. Yeni şairlerinin etkilendiği sanatçılar arasında da önemli bir yeri olduğunu dile getirir:

‘Cumhuriyet döneminde aykırı ve de özgün Türk şiiri’ denilince, hele ünlü bir şair tarafından [İlhan Berk] ‘Şiirin Altın Çağı’ adı takılan ve 1950’lerde başlayan Modern ve Sivil Türk şiirinden söz açılıyorsa, özellikle de kaynaklar ve pınarlar açısından, hemencecik akla ilk ‘şair’ Sait Faik gelir, kim gelmelidir de. Evet yanlış duymadınız; ‘şair’ Sait Faik! diyorum.

Bkz. Ece Ayhan, *Şiirin Bir Altın Çağı*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1993, ss. 124, 232’den naklen: Hulusi Geçgel, a.g.t., s. 162.

Biz, Ayhan'ın bu görüşlerine katılıyoruz. Onun şiirlerini okuyunca dikkatimizi çeken şey ise varoluştan duyulan sevinç ve coşku oldu. Bkz. Sait Faik Abasıyanık, *Şimdi Sevişme Vakti ve Diğer Şiirleri*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2010, 91 s.

Böyle bir sevinç ve coşkuya Marmara'nın kimi şiirlerinde de rastlanabilir.

<sup>2600</sup> Altıok'un *Yerleşik Yabancı* isimli bir şiiri vardır. Altıok, 1978’de yayımlanan şiir kitaplarından birine de bu ismi vermiştir. Şiirde modern insanın yalnızlığı, yabancılaşmışlığı, arada kalmışlığı, içe yansıtılan şiddet söz konusudur ki bunlara Marmara'nın şiirlerinde de yaygın olarak rastlayabiliriz. Bkz. Metin Altıok, “Yerleşik Yabancı”, Metin Altıok, *Bir Acıya Kiracı Bütün Şiirleri*, İstanbul: Kırmızı Yayınları, 2011, s. 49.

<sup>2601</sup> Erdoğan Alkan, “Arthur Rimbaud(1854- 1891)”, Arthur Rimbaud, a.g.e., ss. 15, 17, 20, 31- 32, 36- 37.

<sup>2602</sup> Emel Şahinkaya, Muğla-Gümüslük, 18 Ağustos 2011.

<sup>2603</sup> Cemal Süreya ve Ece Ayhan, a.g.d.y., s. 44.

<sup>2604</sup> Sıddık Akbayır, a.g.e., s. 238

<sup>2605</sup> Yusuf Eradam, *Benden Önce Tufan (Sylvia Plath ve Şiiri)*, s. 23.

deliliği dünyevileştiren ve deliliğin romantik havasını azaltan gizdökümcü şairlerde bir başlangıç noktasına dönüşmüştür. Tarihsel koşullar (XX. yüzyılda insanlığın başına gelen büyük trajediler) onların kişilik denen şeye isyan etmelerine ve benliklerini parçalamalarına, yok etmelerine neden olmuştur. Gizdökümcü şairlere göre, kişi evrensel ıstıraplarda kendini unutmalı ve hem parçalanan hem de bütünlüşmeyen yeni bir benlik edinmelidir. İnsanlık XX. yüzyılın ilk yarısında büyük trajediler yaşamıştır, bu trajedinin sıradan insanlarla kıyaslandığında çok daha hassas olan şairler üzerindeki etkisi ise çok derin olmuştur. Artık, feodal çağın "kendini bil" düsturu XX. yüzyılda "kendi şeytani derinliğini tasdik et " anlayışına dönüşmüştür. Plath'ın şiirlerinde ideolojik kaygılar ikinci plandadır ama sanatçı bireysel ıstıraplarını II. Dünya Savaşı'nda mağdur olan insanların çektikleri acılarla betimlemiştir. Onun bu tutumu dehşeti yok etme ve neşeyi geri getirme arzusu olarak görülmüştür.<sup>2606</sup>

Şairin ıstıraplarını, tepkilerini şiir aracılığıyla somutlaştırırken başvurduğu yol dikkat çekicidir. *Lady Lazarus* adlı ünlü şiirinde kendisini II. Dünya Savaşı'nda toplama kampında mağdur olan bir Yahudi ile özdeşleştirerek ezilmişliğini dile getirir: "Bir çeşit yürüyen mucize, derim/ Bir Nazi abajuru kadar parlak, /Sağ ayağım/ Bir kâğıt baskısı, /Yüzüm, şekilsiz, ince/Yahudi'den bir çarşaf."<sup>2607</sup> *Aday* şiirinde ise evlilik kurumunun kadınların üzerindeki baskıyı dile getirirken yine II. Dünya Savaşı ile ilgili bir benzetme yapmıştır: "...Bakıyorum çırılçıplaksın./Bu elbiseye ne dersin-/ Siyah ve sert biraz, ama iyi oturdu üstüne./ Evlenir misin?/ Su geçirmez, dayanıklı her şeye, ateşe,/ Damı delip geçen bombaya./ İnan bana, bunun içinden gömerler seni mezara."<sup>2608</sup> Marmara'nın şiirleri de Plath'ın şiirleri gibi insanlığın yaralarına karşı bir direniştir.<sup>2609</sup>

<sup>2606</sup> Nilgün Marmara , *Sylvia Plath'ın Şairliğinin İntiharı Bağlamında Analizi* , ss. 10 - 12.

<sup>2607</sup> Sylvia Plath, "Lady Lazarus", Hayati Baki, *Şiirin Kesik Damarları 1 İntihar Eden Şairler Kitabı*, Ankara: Promete Yayınları, 1994, s. 173.

<sup>2608</sup> Sylvia Plath, "Aday", Hayati Baki, a.g.e., ss. 181-182.

<sup>2609</sup> Ahmet Erhan, "Nilgün Marmara'nın Sylvia Plath Tezi", *Yasakmeyve*, sy. 22 (Eylül- Ekim 2006), ss. 78- 79.

Gizdökümcülükte bireyin rahatsızlığını dile getirerek tekrar tekrar yaşaması esastır<sup>2610</sup>. Dolayısıyla Gizdökümcük bireye rahatsızlıklarıyla yüzleşerek bu rahatsızlıkları aşma imkânı verir. Marmara da Plath gibi yaşadığı huzursuzlukları eserlerinde âdeta sözcüklerle tekrar yaşayıp onlarla yüzleşmek ve onları aşmak istemiştir. İstiraplarını şiir yazarak yenmeye çalışmıştır. Bu bağlamda onun da gizdökümcü olduğu söylenebilir.

Plath; tanrı, doğa, yazma edimi, aile, sevgi konuları üzerine yazmış ve şiir yazarak da hayata tutunmaya çalışmıştır. Şiirleri çağrışımlar ve yan anlamlarla yüklüdür. Bu yüzden onların bir tek tema etrafında yazıldığı söylenemez. Ancak, hemen hemen tüm eserlerinde üç ana temaya rastlanır: zaman, ölüm ve doğanın (nesnelere dünyasının) gariplikleri. Şair, ölüm karşısındaki ve doğadaki konumunu sorgulamıştır. Zaman içerisinde eski “ben”ini ortadan kaldırıp yerine yenisini yaratma ihtiyacını hissetmiştir. Ölümden geçerek “yeniden doğuş”a ulaşıp hayvanlar, bitkiler, nesnelere dünyasına karışıp insan oluşun ötesine geçmeyi arzulamıştır. Adını koyamadığı bir tehdit tarafından sürekli izlendiğini, çevrelenmiş olduğunu duyumsamış ve bunu şiirlerine yansıtmıştır. Bu durum, okuyucuları dehşete düşürür ve bunaltır. “Toplumdaki yozlaşmaya karşı çıkış ve öfke”, “tarihin ve zamanın çirkinliklerinin suçunu paylaşma duygusu”, “babaya duyulan sevgi-nefret ikilemi”, “bebeklerin kendi dünyalarına egemen olmalarına karşı çıkış”, “yabancı gövdenin huzursuzluğu”, “doğada duyumsanan iç şiddet ve insanı hem çeken hem iten bir özlem”, “hayvanlarla özdeşleşme özlemi”, “kaçınılmaz ölümlü deniz hayvanlarının hep orada oluşu”, “hastalık ve hastanelere tutku”, “ölüme çekim”, “intihara eğilim” ilk şiirlerinden son şiirlerine kadar görülür. Şair Ariel’deki şiirlerinde otokontrolünü iyice yitirir; her yaşantıyı, her çağrışımı şiire dönüştürür. Son dönem şiirleri bir nevi tutku, korku, öfke boşalmalarıdır<sup>2611</sup>. Örneğin şair *Gardiyan* şiirinde kendisine yaptıklarından dolayı karşı cinse duyduğu öfkeyi dile getirir:

Kahvaltı tabağına onun yağ terler gecem.  
Aynı mavi sis perdesi yerleştirilir döne döne  
Aynı ağaç ve mezar taşlarının arasına.

<sup>2610</sup> Nilgün Marmara , a.g.e., s . 12 .

<sup>2611</sup> Yusuf Eradam, a.g.e., s. 54-57.

Bütün becerebildiği bu mu?  
Anahtar şakırdatan adamın?

Uyuşturuldum, ırzıma geçildi.  
Sağ beynimden yedi saat çıkarıldı  
Kara bir çuvala atıldı,  
...<sup>2612</sup>

Marmara'nın şiirleri de içerik açısından Plath'ın şiirlerine benzemektedir. İki şair de benzer temalara eğilmiş, benzer konularda şiirler yazmıştır.

Plath ilk şiirlerinde dış dünyaya yabancılaşma duygusunu görsel yanı ağır basan betimlemelerle ve uyak, ölçü, ritim telaşıyla dile getirmiştir. Onun daha sonraki şiirlerinde ise içe dönük bir şiddet, kendine yabancılaşma ve kişilik bölünmesi sonucu ortaya çıkan feryatlar vardır. Artık, varoluşa tehdit her yandan gelmeye başlamıştır. Şair, *The Colossus*'taki şiirlerinde geleneksel biçimleri uygulamış; daha sonraları ise nörotik kişiliğine uyan yeni biçimler denemiştir. Onun şiirleri teknik yönden iki döneme ayrılır. Şair, *The Colossus* ile belirginleşen ilk dönemde bütüncül ve biçimci bir anlayışla kusursuz şiirler yazmaya çalışır. Ariel şiirleriyle belirginleşen ikinci dönemde ise rahat bir şekilde ve korkusuzca ateşli, şeytansı şiirler yazmıştır. Onun titizlikle yazdığı biçimsel şiirleri olduğu gibi uzun anlatımcı(narrative) şiirleri de vardır. *Poem for a Birthday* ve *Berck-Place*, manzum olarak yazdığı kısa radyo oyunu *Three Woman*, yine manzum bir diyalog olan *Dialogue Over a Quija Board* ve arı bakımı ile ilgili yazdığı şiirler böyledir. Tabii, Plath uzun ve epik anlatımların şairi olmak yerine bağımsız lirik şiirler yazmayı tercih etmiştir.<sup>2613</sup> Onun şiirlerindeki matematik, Klasik müzikteki Bach'ın başarısı ile denk görülmüştür<sup>2614</sup>. Şiirleri imge ve simge açısından çok zengindir. Şiirlerinde mitolojik unsurlar da vardır.<sup>2615</sup>

Marmara hiçbir zaman Plath gibi ölçü, uyak, ritim kaygısıyla şiirler yazmamıştır; fakat şiirlerinde onun gibi dil ve sözcük seçimi hususunda titiz davranmıştır. Marmara'nın şiirlerinde de içe dönük bir şiddete, yabancılaşmaya, parçalanmaya, varoluşunun tehdit altında olduğu hissine rastlanabilir. Hatta Marmara

<sup>2612</sup>Sylvia Plath, "Gardiyan", Hayatı Baki, a.g.e., s. 177.

<sup>2613</sup>Yusuf Eradam, a.g.e., ss. 80-83.

<sup>2614</sup>Yusuf Eradam, "Susma Cesareti Sylvia Plath ve Şiirle Atılan Çığlık".

<sup>2615</sup>Yusuf Eradam, Sonsöz İntihar: Nilgün Marmara ve Sylvia Plath'ın Şiiri", Yusuf Eradam, *Aşk Bir Şiddet Eylemidir*, s. 213.

kimi zaman kendisini yok hisseder. Bütün bunlar onun şiirlerinde yeni biçimlerle anlatım bulur. Marmara'nın şiirleri de imge, simge ve mitolojik unsurlar yönünden çok zengindir.

Ayhan, Anglo-Saxon şairleri arasında onu en çok etkileyenin Thomas olduğunu<sup>2616</sup> belirtir. Thomas (1913-1957) Galler kökenli bir şairdir. Eradam onu “Doğa ve insan sevgisinin şairi” olarak anlatır. Thomas insan hayatını bir bitkinin gelişim sürecine benzetir. Ona göre bitkiler âleminde hayatın tohumdan fişkırıp toprakta başlaması, mevsimlerin değişmesine koşut olarak bitkinin de değişmesi- büyümesi, solması, ölmesi- gibi insanın ölüme doğru serüveni de henüz tohumken başlar. Onun henüz çok gençken- on altı yalındayken- yazdıkları şiirleri bile “dirim içinde ölüm gerçeği” dolayısıyla keder yüklüdür. Thomas insan hayatının bitimini “karanlık” ile ifade eder. Bu metafor onun şiirinde bir son olsa da kuş metaforuyla beraber kullanıldığı imgelerde doğada başlayan yeni bir hayatı çağırır; aynı zamanda “doğaya, insanın aslına, ilkel olana dönüşü” ifade eder.<sup>2617</sup> Ölüm- yeniden doğuş Marmara için de önemli bir tematik unsurdur.

Thomas'ın şiir evreninde çocukluk dönemine “gizem dolu nostaljik bir bakış” söz konusudur. Örneğin *Fern Hill* şiirinde çocukluk döneminin neşesinde ve tılsımlı mekânlarında gizem arar.<sup>2618</sup> Kaygısız ve mutlu çocukluk günlerine geri dönmek ister:

Now I was young and easy under the apple boughs  
About the liling house and happy as the grass was green,  
The night above the dingle starry,  
Time let me hail and climb  
Golden in the heydays of his eyes,  
And honoured among wagons Twas prince of the apple towns  
And once below a time I lordly had the trees and keaves  
Trail with daisies and barley  
Down the rivers of the windfall light.

And I was green and carefree, famous amaong the barns  
About the happy yard and singing as the farm was home,  
In the sun that is young once only,  
Time let me play and be

<sup>2616</sup> Ece Ayhan, “Nilgün Marmara Üstüne Sekiz Soru”, Ece Ayhan, a.g.e., s. 52.

<sup>2617</sup> Yusuf Eradam, *Benden Önce Tufan(Sylvia Plath ve Şiiri)*, ss. 51- 52.

<sup>2618</sup> Yusuf Eradam, a.g.e., s. 52.



Golden in the mercy of his means,  
And green and golden I was huntsman and herdsman, the calves  
Sang to my horn, the foxes on the hills barked clear and  
Cold,  
And the sabbath rang slowly  
In the pebbles of the holy streams.<sup>2619</sup>

(Elma ağacının dalları altında genç ve dertsizdim.  
Hareketli evimde çimenler nasıl yeşilse öyle mutluydum.  
Zaman! İzin ver ışıldayan derenin üstündeki gecenin  
Gözlerindeki altın günlere doğru koşayım!  
Ve bir zamanlar prensi olduğum elma kentlerinin vagonları arasında  
onurlanayım!

Çok zaman önce tüm ağaçlar ve yapraklar benimdi.  
Rüzgârın söndürdüğü ışıkla nehrin inen papatya ve arpa patikalarında gezerdim!  
Ve gençtim. Dertsizdim. Tüm çiftlikler arasında meşhurdum.  
Mutlu bahçemde çiftlik sanki benim evimmiş gibi şarkılar söyledim.  
Zaman! İzin ver sadece bir kez genç olan güneşin merhametiyle ışıldayayım!)<sup>2620</sup>

İnsan yetişkinliğe erişince geçmişe dönme isteği ve özlemi duyar, çocuklara imrenir. Büyüdükçe kısıtların, sınırların, müsamahasızlığın, mesuliyetlerin arttığını, gerçek özgürlüğün çocuklukta olduğunu fark eder, ne var ki çocukluğuna geri dönemez. Çocuk özgürdür; zira kendiliğindedir. Kendisini oynar; içinden ne geçerse açkyüreklilikle dile getirir. Daha kalıplanmamıştır. Onda doğuştan mevcut olan kendiliğindenliği, sınırsız imgelemi ve yaratıcılık potansiyeli sayesinde oyun oynarken kendisine yepyeni ve sınırsız dünyalar kurar ve oyun anını oyuncaklarıyla, arkadaşlarıyla gerçekmiş gibi yaşar. Fakat zamanla aile ve toplumun yaptığı ayıp, günah vb. değerlendirmeler, koyduğu yasaklar, sınırlar, kısıtlar dolayısıyla çocuğun kendiliğinden davranış biçimi körelip yok olmaya yüz tutar. Önce ailesi, daha sonra eğitimciler onu zihinlerindeki modellere uygun hâle getirmeye, kalıplamaya başlarlar. Böylelikle çocuk içinden geldiği gibi değil toplum nasıl isterse öyle hareket eden bir birey hâline gelir. Maziye gömülü imgelem ve yaratıcılık potansiyelinin yanında özgürlüğün de üstü toprakla örtülür.<sup>2621</sup> Marmara da Thomas gibi geri dönüşü mümkün olmayan özgür çocukluk günlerine geri dönmeyi ister. Onun son şiiri yitirdiği çocukluğuna bir ağıttır:

... Çocukluğun kendini saf bir biçimde

<sup>2619</sup> Dylan Thomas, "The Fern Hill", <http://www.poemhunter.com> [19.06.2014].

<sup>2620</sup> Şiiri tercüme eden kişi: Mehmet Emin Karaarslan.

<sup>2621</sup> Nihal Araptarlı, "Çocukların Özgürlüğü", <http://www.durupsikolojimerkezi.com> [19.06.2014].

akışa bırakması ne güzeldi. Yiten bu işte!..<sup>2622</sup>

Hem Thomas'ın hem de Marmara'nın şiirlerinde gerçeğin bilgisini arayan bir özne vardır:

Avucumun içinde tutmak  
İsterim gerçekliği  
Bir simge değil konuşsun  
Konuşmasın bir taş değil,  
Ama o gerçeklik sesi tanıdık  
Bir çember olsun; sesi merdiven değil.”<sup>2623</sup>

Thomas'ın *I Know This Vicious Minute's Hour* şiirindeki özne her şeyi kapsayan bir çemberin bilgisine erişmeyi arzulamaktadır<sup>2624</sup>. Marmara'nın *Sorgu* şiirinde ise özne “Söyle güneş?! Değirmenin nerede gözleri?”<sup>2625</sup> diye haykırır. Bu dizelerde yuvarlağın gözleri Osiris'le ilgili bir simgedir. Osiris'in Eski Mısır cadaki ismi “gözün yeri” anlamına gelir. Osiris yazılırken kullanılan iki ideogramdan biri taht diğeri gözdür.<sup>2626</sup> Bu durumda anlatıcı Tanrı'yı, mutlak gerçeği- aramaktadır. Fakat bu arayışlar sonuçsuz kalır. Gerçeğin bilgisine erişilemez. İki şairin de şiirlerinde bilinmezci bir tutum görülür. Thomas'ın *Why East Wind Chills*<sup>2627</sup> şiirinde çocuklar merak ettikleri şeylere bir cevap bulmaya çalışırlar. Yıldızlar onlara bildiklerini söylerler; ama çocuklar anlamazlar. Aslında hiçbir cevap yoktur. Marmara'nın *Kim'in*<sup>2628</sup> şiirinde de bilinemez olan aydınlanamaz.

Hem Thomas hem de Marmara'nın şiir evreninde bir kurtuluş ümidi vardır. Thomas ölümle sevgililerin kaybolup gideceğini düşünse bile sevginin kalıcılığına inanır. Herhangi bir kiliseye bağlı değildir. Şiirlerinde dinî sembeleri sadece şiirsel amaçları için kullanmıştır; fakat Tanrı'nın inanan kişiyi kurtaracağını dile getirmiştir. Onun şiirlerinde açık bırakılmış bir umut penceresi mevcuttur.<sup>2629</sup> Marmara ise *Kalık Ağ* şiirinde faşizmin çökmesiyle insanlığın kurtuluşu ereceğini dile getirir. *Anı Şişesi*

<sup>2622</sup> Nilgün Marmara, “Sorgu”, Nilgün Marmara, *Daktiloya Çekilmiş Şiirler*, s. 171.

<sup>2623</sup> Dylan Thomas, *The Poems, The Poems*, ed. Daniel Johnes, London, 1971, p. 9'dan naklen: Yusuf Eradam, a.g.e., s.51.

<sup>2624</sup> Yusuf Eradam, a.g.e., s. 51.

<sup>2625</sup> Nilgün Marmara, “Sorgu”, Nilgün Marmara, a.g.e., s. 81.

<sup>2626</sup> “Osiris”, *Vikipedi Özgür Ansiklopedi*, <http://www.wikipedia.org.tr>, [25.05.2011].

<sup>2627</sup> Dylan Thomas, “Why East Wind Chills”, <http://www.poemhunter.com> [19.06.2014].

<sup>2628</sup> Nilgün Marmara, “Kim'in”, Nilgün Marmara, a.g.e., s. 117.

<sup>2629</sup> Yusuf Eradam, a.g.e., ss. 52- 53.

şiiirinde ise tarih içindeki kurtuluşların bütünleştiği, ıstırapların dindiği, kötülüklerin ulaşamadığı, özgür bir alanın olduğuna dair inancını dile getirir.

Thomas'ın şiiri sözcükler ve imgeler bakımından çok zengindir. Eradam onun şiirinin “yan anlamları ve çağrışımlarıyla güçlü bir belirsizlik şiiri”olduğunu belirtir. Eradam'a göre bu belirsizlik varoluşun tasviri için zorunludur.<sup>2630</sup> Marmara'nın şiirlerinde de böyle bir belirsizlik söz konusudur. İki şair de sözcüklerde sapsmalara giderek, sözcükleri çok anlamlı bir şekilde kullanarak, karşıt kavramlardan yararlanarak, özgün imgeler oluşturarak kendisini ele vermeyen, anlaşılabilirlik yönünden kapalı şiirler yazmışlardır.

Marmara'nın yazdığı mektuplardan, günlüğüne tuttuğu notlardan Celan, Bachmann, René Char ve Rainer Maria Rilke'den etkilendiğini anlıyoruz.

II. Dünya Savaşı sırasında toplama kampında yaşam mücadelesi vermiş bir şair olan Celan (1920- 1970), savaş sonrası Avrupa şiirinin en önemli temsilcilerinden biri kabul edilir. Onun şiirlerinde göze çarpan en önemli özelliklerden biri farklı ülkeler ve dillere dayanan çok yönlü, zengin bir kültürdür: Alman, Musevî, Romen ve Fransız kültürü. Celan şiirlerinde “düş”e geniş yer vermiştir. Deniz, ağ, balık, yelken, çiçek, kum, kar, taş, ağaç, akşam, gece, buz, taş, bulut gibi doğal varlıkları simge olarak kullanmıştır.<sup>2631</sup> Bir dizenin bölünme tarzı bile anlam bakımından önemlidir, anlamın yükünü üstlenmiştir. Onun şiirlerini Türkçeye çeviren Gertrude Durusoy ve Ahmet Necdet; Celan'ın şiirlerini yalnızca okumanın kâfi olmayacağını, onun şiirlerini dinlemenin bir zorunluluk olduğunu belirtir. Onun şiirlerinde ritim çok önemlidir.<sup>2632</sup> Celan ve Marmara'nın şiirleri arasında ritm haricinde saydığımız özellikler ortaktır. Marmara'nın şiirlerinde ritm Celan'ınki kadar ön planda değildir.

Celan'ın sözcüklere bakış açısı, sözcüklerle ilişkisi zamanla değişime

<sup>2630</sup> Yusuf Eradam, *Benden Önce Tufan(Sylvia Plath ve Şiiri)*, s. 53

<sup>2631</sup> Martin Anderle, *Strukturlinien in der Lyrik Paul Celans*, Wort in Zeit 12, 1960, p. 19- 25'ten naklen: Ahmet Necdet ve Gertrude Durusoy, “Paul Celan Üzerine”, Paul Celan, *Bademlerden Say Beni*, İstanbul: Artshop Yayıncılık, 2007, ss. 6-7.

<sup>2632</sup> Karl Krolow, “Das Wort als konkrete Materie”, *Deutsche Zeitung and Wirtschaftszeitung*, 8 Nisan 1959'dan naklen: Ahmet Necdet ve Gertrude Durusoy, “Paul Celan Üzerine”, Paul Celan, a.g.e., s. 7.

uğramıştır. Bu ilişkide araya bir mesafe girmiş ve dil Celan'ın şiir evreninde çok sınırlı bir ifade vasıtası hâline gelmiştir. Hatta onun bir şiir kitabının ismi *Dil Kafesi*'dir. Celan'ın şiirlerinde simgelerin özü gittikçe değişmiş, dil de buna uyum sağlamakta zorluk çekmiştir. Böylece herhangi bir nesne ya da olay sadece ismiyle anlatılır olmuştur. Her sözün anlamı çok önemlidir ve sözcük kalabalığına da yer yoktur.<sup>2633</sup> Celan'ın sanatı ıstırapla yoğrulan, kaybolan, sonra yeniden ortaya çıkan bir mevcudiyetin ifadesidir. Celan titiz sözcük seçimiyle bu süreci her şiirinde yeniden yaşar. Durusoy ve Necdet onun şiirini “susmasını bilen bir şiir” olarak değerlendirir.<sup>2634</sup> İki şair de “dilsizliğin dili”yle<sup>2635</sup> şiirler yazmıştır ve her ikisinin de şiirlerinde sözcükler ve imgeler ön plandadır.

XX. yüzyıl modern Almanca şiir geleneğinin bir diğer önemli temsilcisi Avusturyalı bir şair olan Ingeborg Bachmann(1926- 1973)'dir. Graz ve Viyana üniversitelerinde felsefe okumuş, Heidegger ve Ludwig Wittgenstein üzerinde çalışmıştır.<sup>2636</sup> Wittgenstein'in dil felsefesiyle yakından ilgilenmiştir. Bu durum onun dili “şairlik ve yazarlık uğraşının birincil ögesi” olarak görmesinde etkili olmuştur.<sup>2637</sup> 1955'in ilk aylarında kendisiyle yapılan bir söyleşide dile verdiği önemi şöyle dile getirir: “...yazma eylemi sırasında anlam taşıyan tek bir çaba vardır: Dil için harcanan çaba. Dün, bugün ve yarın dildedir. Bir yazarın dili kalıcı olmadığı takdirde , söyledikleri de kalıcı olamaz.”<sup>2638</sup> *Die gestundete Zeit* (Ertelenmiş Zaman) ve *Anrufung des großen Bären* (Büyük Ayıya Çağrı) isimli şiir kitaplarından sonra şiir yazmaya uzun bir süre ara vermiş ve bir daha şiir kitabı yayımlamamıştır. Bunun sebebini 1963 Ocağında kendisiyle yapılan bir söyleşide şöyle açıklar:

Şiir yazmak zorunluluğunu duymama karşın, istersem şiir yazmayı 'başarabileceğim' kuşkusuna kapılınca, şiir yazmayı bıraktım. Ve yeniden şiir

<sup>2633</sup> Karl Krolow, “Das Wort als konkrete Materie”, *Deutsche Zeitung and Wirtschaftszeitung*, 8 Nisan 1959'dan naklen: Ahmet Necdet ve Gertrude Durusoy, “Paul Celan Üzerine”, Paul Celan, a.g.e., s. 7.

<sup>2634</sup> Ahmet Necdet ve Gertrude Durusoy, Paul Celan Üzerine, Paul Celan, *Bademlerden Say Beni*, s. 7.

<sup>2635</sup>

<sup>2636</sup> Ingeborg Bachmann, *Bachmann Bütün Şiirleri*, trc. Ahmet Cemal, İstanbul: Kavram Yayınları, 1997, arka kapak.

<sup>2637</sup> Ahmet Cemal, “Ingeborg Bachman'ın Dünyası”, Ingeborg Bachmann, a.g.e., ss. 12- 13.

<sup>2638</sup> Ingeborg Bachmann, *Wir müssen wahre Sätze finden.. Gespräche und Interviews*. Münih: Verl. Piper & Co., 1983'ten naklen: Ahmet Cemal, “Ingeborg Bachman'ın Dünyası”, Ingeborg Bachmann, a.g.e., s. 12.

yazmayı duyumsayınca kadar, yazacaklarımın son yazdıklarımın bu yana edinilen deneyimleri kapsayacak ölçüde yeni şiirler olacağına inanıncaya kadar şiir kaleme almayacağım.<sup>2639</sup>

Bu tutumun doğal bir sonucu olarak onun şiirlerinde sıradanlığa yer yoktur. Bachmann ne döneminin moda söylemlerini tekrarlamış ne de bayağı bir anlaşılma hevesiyle dil hususundaki ilkelerinden ödün vermiştir. “Güncelliği yakalamak” gibi bir kaygı hiçbir zaman duymamıştır; ancak şiirlerinde “insan’ı” ve “evrensel olan’ı” çok iyi ifade ettiği için şiirleri güncelliğini hep korumuştur.<sup>2640</sup> Onun dile ve şiire ilişkin bu duyarlılığı Marmara’da da mevcuttur.

Her iki şairin de şiirlerinin özgünlüğü ve her daim güncel oluşu bu duyarlıklarından kaynaklanmaktadır. Onların bir diğer ortak özelliği ise “katıksız bir gerçekçi”<sup>2641</sup> olmalarıdır. Hem Bachmann hem de Marmara olmasını tutkuyla arzuladıkları özgür ve mutlu dünya idealinden ne kadar uzak olduklarını görüyor ve bu gerçek onları üzüyordu. İkisi de sanayileşmenin ve “kalpsiz” rasyonalizmin<sup>2642</sup> tahakkümündeki bir dünyada aşkın, sevginin ve dostluğun bir yer bulamayacağını farkındaydı. İkisi de aşkı onun böyle bir sistemde imkânsızlığını vurgulayarak yüceltmıştır.

Bachmann *Anlat Bana, Aşk*’ta “Anlat bana, aşk, benim kendime anlatamadığımı:/ biçilen bu kısa ve korkunç zaman boyunca, / yalnız düşüncelerle yetinmek, buna karşılık/ hoş bir şeyler yapmamak ve tatmamak mı yazgım?”<sup>2643</sup> diye, Marmara ise *Petra von Kant’ın Acı Gözyaşları*’nda “Yazgısı değişsin bir kezcik çatlağın, hani şiddetiyle/ Evleri bölen insanları ve henüz doğmamışları bile”<sup>2644</sup> diye modern zamanlarda yaşayan insanların mutlak aşkı yaşayamamasını dile getirirler.

Celan’ın yaşadıklarıyla kıyaslarsak hem Bachmann hem de Marmara kıyamet ve bunalımlar çağında zulme, kıyıma uğrayanların ürpertici acılarına daha çok

<sup>2639</sup> Ingeborg Bachmann, *Wir müssen wahre Sätze finden..*, Münih: Verl. Piper &Co., 1983, s. 40 vd. den naklen: Ahmet Cemal, “Ingeborg Bachman’ın Dünyası”, Ingeborg Bachmann, a.g.e., ss. 13- 14.

<sup>2640</sup> Ahmet Cemal, “Ingeborg Bachman’ın Dünyası”, Ingeborg Bachmann, a.g.e., s. 14.

<sup>2641</sup> Ahmet Cemal, “Ingeborg Bachman’ın Dünyası”, Ingeborg Bachmann, a.g.e., s. 14.

<sup>2642</sup> Nurçay Türkoğlu, *Kitle İletişimi ve Kültür*, İstanbul: Naos Yayınları, 2003, ss. 86-87’den naklen: Artun Avcı, a.g.t., s. 55.

<sup>2643</sup> Ingeborg Bachmann, “Anlat Bana Aşk”, Ingeborg Bachmann, a.g.e., s. 127.

<sup>2644</sup> Nilgün Marmara, “Petra von Kant’ın Acı Gözyaşları”, Nilgün Marmara, a.g.e., s. 107.

tanıklık etmişlerdir. Bachmann Celan gibi toplama kampında yaşam mücadelesi vermemiştir ya da Marmara, 12 Eylül döneminde hapse girmemiştir. Fakat her gün gazetelerde, televizyonlarda ya da çevrelerinde tanık oldukları dehşet onları sarsmış, ruhlarında derin yaralar açmıştır. Bachmann acılara, dehşete tanıklık etme durumunu Malina’da işlemiştir. Kimileri yaşarlar kimileri tanıklık ederler. Peki tanıklık etmek nasıl bir şeydir? Kimi zaman unutmak mıdır?

(...) Aması yok, diyor Ivan, hep aynı anda bütün insanlık için ve insanların yarattığı huzursuzluklar için acı çekiyorlar, savaşları düşünüyorlar ve daha şimdiden yenilerini tasarlıyorlar, ama benimle kahve içtiğinde ya da birlikte şarap içtiğimizde ve satranç oynadığımızda, o zaman nerede kalıyor savaş, nerede kalıyor açlık çeken, ölüme giden insanlık ve senin çektiğin acının nedeni gerçekten bunlar mı yoksa yalnızca partiyi yitirdiğin için, ya da biraz sonra ben çok acıkacağım için mi acı çekiyorsun, ve neden gülüyorsun şimdi, yoksa insanlığın şu anda gülmek için çok mu nedeni var? (...) <sup>2645</sup>

Ivan’ın anlatıcıya söyledikleri belki de Bachmann’ın kendi kendisiyle iç hesaplaşmasıdır. Kimileri aldıkları korkunç yaralardan dolayı ölürlere ya da bu korkunç yaraların acısını duyarak yaşamaya devam ederler. Kimileri de onları izlerler, onlarla birlikte acı çekerler; ama yine de tanık olduklarını unutup kendi hayatlarına devam ederler. Ama empati ve özdeşim gücü yüksek kimseler için acıya tanık olma deneyimi çok tahrip edici olabilir. Romanın ilerleyen sayfalarında okuyuculara *Malina*’daki anlatıcının acıyla yüz yüze gelmekten hissettiği rahatsızlığı duyurulur:

Bugün Café Raimund’daki cüzzam hastasıyla bir saat bile daha fazla oturamazdım, hemen yerimden fırlayıp ellerimi yıkamaya gitmek istedim, bulaşmayı önlemek için değil, ama cüzzamın adından kurtulmak için , bu ad bir el sıkışmasıyla geçmişti bana, eve geldiğimde, bu kemirilmiş yüzün görünüşünün ardından gözlerimi yatıştırmak için asit borikli suyla göz banyosu yapmak istedim. Bu yılki tek uçak yolculuğumdan önce de –iki gün için Münih’e gidip gelecektim, çünkü Macar Sokağı’ndan daha fazla ayrı kalamazdım- bir taksi çağırdım ve şoförün burnunun olmadığını çok geç ayrımsadım, doğru dürüst dikkat etmeksizin: Schwechat, havaalanı, dediğim için yola çıkmıştık bile, ve ancak şoför bana dönüp de sigara içmek için izin istediğinde, durumu anladım. Burunsuz olarak Schwechat’a kadar gittim ve orada bavulumla indim. Ama havalanının salonunda bir kez daha düşündükten sonra uçuşumu iptal ettirip başka bir taksile hemen geri döndüm. Akşam Malina Münih yerine evde olmama şaşırıldı. Uçamamıştım, çünkü iyi bir belirti değildi karşılaştığım, (...) <sup>2646</sup>

Yüz yüze geldiği bu iki acı anlatıcıyı günlük hayatına olduğu gibi devam

<sup>2645</sup> Ingeborg Bachmann, *Malina*, ss. 56- 57.

<sup>2646</sup> Ingeborg Bachmann, a.g.e., ss. 115- 116.

etmekten alıkoymuştur. Bachmann'ın *Sonbahar Manevrası* şiirinde de anlatıcı günlük hayatında acılarla, ölümlerle, trajedilerle, hastalıklarla daha fazla karşılaşmak istemiyordur:

Dündü diyip geçmiyorum. Ceplerimizde bitmiş  
bir yazın kırıntıları, yine uzanmışız kötücül  
alayların döşegine ve zaman, sonbahara talim etmekte.  
Güneye kaçış yolu da kapalı bizler için,  
kuşlara olduğunun tersine. akşamları önümüzden  
gondollar, balıkçı kayıkları geçiyor ve bazen,  
düşlere doymuş mermerden kopma bir kıymıkla  
yaralanıyorum,  
güzellikler karşısında savunmasız gözlerimden.

Pek çok şey okuyorum gazetelerde, soğuklar  
ve sonuçları, budalalar ve ölümler,  
kovulanlar, katiller, kalabalıklar  
ve buzlar üzerine, hoşuma gidene çok az.  
Neden olsun ki hem? Öğlende gelen dilencinin  
yüzüne kapatıyorum kapıyı, çünkü barış zamanı şimdi  
ve insan koruyabilir kendini bu manzaradan, oysa  
kolay mı kaçmak, yağmur altındaki  
yaprakların o mutsuz ölümlerinden?

Gelin, bir yolculuğa çıkalım! Selvilerin  
ve palmyelerin altında, portakal bahçelerinde,  
o eşine rastlanmayan günbatımlarını  
indirimli fiyatlarla izleyelim! Unutalım isterseniz,  
geçmişe gönderilip yanıtız kalan mektupları!  
Mucizeler yaratır zaman. Ama gelirse uygunsuz anda,  
suçluluğun sesiyle kapıyı çalarak, evde yokuzdur.  
Ben kalbimin mahzenlerinde uykusuz, altımda yine  
döküntüleri kötücül alayların,  
zaman, sonbahara talim etmekte.<sup>2647</sup>

Şiirdeki anlatıcı bu rahatsız edici gerçeklerden kaçmak ister; doğaya sığınır. Doğa güzelliklerinde kaybolup günlük hayatında tanık olduğu olumsuzlukları unutmak ister; ne var ki kaçış mümkün değildir. Belleğine kazılanlar onun peşini bırakmaz. Nereye bakarsa baksın karşısında hep onları görür; çünkü vicdanının sesi onu suçlu hissettirir. Denizi, gemileri, balıkçıları izlerken mermerden kopma bir kıymıkla yaralanır. Yağmurun altındaki sonbahar yapraklarında mutsuz ölümleri görür. Vicdanı onun ve çevresindekilerin iyimserliğiyle alay eder. Vicdanın kötücül alayları aşırı bilincin hastalık olması meselesiyle ilgilidir. Olan bitenleri yok sayarak

---

<sup>2647</sup>Ingeborg Bachmann, "Sonbahar Manevrası", Ingeborg Bachmann, *Bachmann Bütün Şiirleri*, s. 45.

dünyaya iyimser bakmak kendini kandırmaktır, bunu bilen ve bunu gülünç bulan vicdanı anlatıcıyı huzursuz eder. Burada egonun kendisi hakkında bildiğinden daha fazlasını bilen bir süperegonun ona baskısı söz konusudur. Anlatıcı egosunun bu baskıdan duyduğu huzursuzluğu kalbin mahzenlerinde uykusuz kalmak imgesiyle dile getirmiştir.

*Sonbahar Manevrası*'nda II. Dünya Savaşı gibi acı olayların birey üzerinde meydana getirdiği travma duyumsanır.

1 Eylül 1939'da Almanya, Polonya'ya saldırıp XX. yüzyılın en büyük ve dehşetli savaşını başlatmış, bu savaş milyonlarca insanın ölümüne ve sakat kalmasına yol açmıştır; fakat altı yıl sonra sona ermiş ve bu korkunç savaşın başlangıç tarihi savaştan sonra 1 Eylül 1981 yılına kadar "Dünya Barış Günü" diye kutlanmıştır. Artık barış zamanıdır, savaşı yücelten faşist rejimler çökmüştür; fakat Sartre'ın da dile getirdiği gibi karar verme ve kararlarının da eyleme dönüştürme gücüne sahip olan insanların gelecekte neler yapacakları bilinmez:

İnsanlar özgürdür, çünkü yarın ne yapacaklarına özgürce kendileri karar verirler. Olur ya, bakarsınız ben göçüp gittikten sonra faşizmi kurmaya bile kalkışırlar! Üstelik birtakım ödek ve gevşek kimseler de buna göz yumarlar. Bizim için bunca iğrenç olan faşizm, o zaman insancıl bir gerçeklik hâline gelir.<sup>2648</sup>

Her an her şey olabilir. İnsanlar kendilerini huzur içinde hissettikleri, her şeyin yolunda gittiğini düşündükleri bir anda Hiroşima'da, Nagazaki'de, Halepçe'de, Reyhanlı'da... gerçekleşen yıkımı başkaları yüzünden yaşayabilirler. Her şey saniyeler içinde gelişebilir. Bu ihtimal tüyler ürperticidir, her ne kadar onu düşünmek istemesek de yok saymaya çalışsak da mevcuttur ve kendimiz huzursuz hissetmekten alıkoyamayız. Şiirdeki anlatıcının da huzursuz olmamak elinde değildir.

Savaş "devlet ya da millet gibi siyasî birimler arasında veya aynı millet içindeki birbirine rakip iki siyasî güç arasında da açıkça bildirilmiş ve silahlı olarak gerçekleşen çatışma"ya denir. Fakat o; harflerden, sözcüklerden, söz öbeklerinden meydana gelen bu uzun cümleden çok daha öte mânâlar taşımaktadır: ölümler,

---

<sup>2648</sup> Jean Paul Sartre, *Varoluşçuluk*, s. 55.



yaralanmalar, sakat kalmalar, korku, şiddet, acı, gözyaşı, aynı zamanda “geleceği örseleyen ağır bir travma”. Yeryüzünde insanlık tarihinden bu yana binlerce- aşağı yukarı 6000 yıllık yazılı bir insanlık tarihinde 15.000’in üzerinde- savaş yaşanmıştır ve hayatı boyunca savaş görmemiş veya tanık olmamış insan yok gibidir. Daha önceki yüzyıllarda savaşlarda hayatını kaybeden, yaralanan, sakat kalan insanların büyük bir çoğunluğunu yetişkin erkekler meydana getirirken XX. ve XXI. yüzyıllarda savaşlardan olumsuz etkilenen insanların niteliği ve niceliği değişmiştir. Askerler I. Dünya Savaşı’ndaki ölümlerin % 80’ini, II. Dünya Savaşı’nda %50’sini, Vietnam Savaşı’ndaysa % 20’sini oluşturmuştur. 1990’dan itibaren savaşlarda hayatını kaybeden insanların % 90’ını kadın ve çocuklar oluşturmaktadır. Bunlara ek olarak savaş dolayısıyla yaşadıkları yerleri terk etmek zorunda kalan insanların % 80’i de kadın ve çocuktur.<sup>2649</sup> Biz pek farkında olmasak da Bachmann ve Marmara’nın karamsarlığını haklı çıkaracak şekilde her şey daha da kötüye gitmektedir.

Savaş insanlarda psikolojik bozuklukların ortaya çıkması veya var olan bozuklukların daha da kötüye gitmesine, kişide şiddet ve saldırganlık eğiliminin artmasına, insanî değerlerin yok olmasına, kişinin hem kendisine hem de içinde bulunduğu topluma yabancılaşmasına, yeni neslin kişilik gelişiminde olumsuz ve kalıcı değişikliklerin ortaya çıkmasına da yol açar. Savaşlar sadece mağdurları değil televizyonlardan odalara bir film karesi gibi giren sahneleriyle diğer insanları da olumsuz etkilemektedir. UNİCEF’in 1996’da yayımladığı “Dünya Çocuklarının Durumu” raporuna göre 1986-1996 yıllarında çıkan savaşlarda 2 milyon çocuk ölmüş; 5 milyon çocuk sakat, 12 milyon çocuk evsiz, 1 milyondan fazla çocuk annesiz babasız kalmış; 10 milyondan fazla çocuk ise ruhsal sarsıntı geçirmiştir. Bu da göstermektedir ki artık savaş hayatın ve toplumun bütün alanlarına yayılmıştır. Çocukların savaşlar sırasında edindikleri “örseleyici yaşantılar” – bilhassa XXI. yüzyılda çok ciddi psikolojik sorunlara neden olmuştur. Pek çok çocuk bombalamalar sırasında yaralanmakta, sakat kalmakta, hayatını kaybetmekte; cinsel ve fiziksel istismara uğramaktadır. Bu örseleyici yaşantılar ise sağlıklı gelişime ket vuran, uzun

---

<sup>2649</sup> Türkiye Psikiyatri Derneği Merkez Yönetim Kurulu, “Türkiye Psikiyatri Derneği 1 Eylül Dünya Barış Günü Basın Açıklaması”, <http://www.psikiyatri.org.tr> [21.06.2014].

sürekli psikolojik ve sosyal sorunlara neden olacaktır. Savaş sadece doğrudan acılara yol açmaz, insanlığın geleceğine dair kötücül gelişmelere de ortam hazırlar. Yapılan pek çok araştırma savaşa giren toplumlarda savaş sona erdikten sonra cinayet, tecavüz gibi şiddet vakalarında çok büyük bir artış yaşandığını göstermektedir. ABD’de Vietnam Savaşı sırasında şiddet vakalarında iki kat fazlalaşma ortaya çıkmıştır: 100.000 kişi için 4,5’ten 9,3’e yükselmiştir. Savaşta katledilen insan sayısı ile savaştan sonra işlenen cinayetlerdeki artış arasında bir paralellik vardır.<sup>2650</sup>

Netice olarak savaşlar yüzünden güvensiz, yarınından umutsuz, psikolojik sorunlar yaşayan bireyler ortaya çıkmaktadır. Marmara’nın şiirinde de hem askerî darbe yıllarında gerçekleşen Türkiye’deki çatışmalara hem de çeşitli sebeplerle Güney Afrika gibi üçüncü dünya ülkelerinde yaşanan trajedilere tanıklığın travması ve acısı duyumsanır. *Sülfür Cıva, Mal di Luna, Heba Kuşları* gibi şiirleri bunlara örnek olarak gösterebiliriz. Bachmann ve Marmara’nın yaşadıkları dönemde tanık oldukları olaylar onlarda travmalara sebep olmuş ve yazarak bunalımlarını aşmaya çalışmışlardır. Aynı zamanda onları yazmaya sürükleyen şeylerden biri de acı gerçeklerin farkında olan insanların çağlarına ve insanlığın geleceğine karşı hissettiği sorumluluk duygusudur.

Marmara’yı Bachmann’ın eserlerinde derinden etkileyen şey, bu şairin kadınsı bir duyarlılıkla “lirik bir yapı içerisinde yüzyılımız insanının dünyasına, neredeyse katı denilebilecek bir gerçeklikle yaklaşması, ‘görünüşün arka düzlemindeki ‘temel acı’ya sürekli atıfta bulunması”<sup>2651</sup> olmuştur.

Alman işgaline karşı silah elde savaştığı için “Yüzbaşı Alexander” adıyla da bilinen Fransız Şair René Char(1907- 1988) Sürrealizm’i benimsemiş, Efesoslu Herakleitos’un felsefesinden etkilenmiştir. Onun “Zıtların bütün içinde nasıl birleştiğini anlamıyorlar: yay ve lirde olduğu gibi karşı güçlerin uyumu” diye ifade ettiği Sokrates öncesi dönemin felsefî yöntemi şiirlerine tema ve görünüm yönünden esin olmuştur. Özdemir İnce bu etkiyi şöyle izah eder: “Çelişmelerin görünümü ve

<sup>2650</sup> Türkiye Psikiyatri Derneği Merkez Yönetim Kurulu, a.g.y.

<sup>2651</sup> Ingeborg Bachmann, *Bachmann Bütün Şiirleri*, arka kapak.

özdeşliği, gerçek ile onu açıklamak için yapılan kısa ve özlü ya da parçalı ve eksik biçimlerin seçimi.” Ayrıca Marmara’nın yaşadığı dönemin şairleri ve ressamlarıyla irtibat hâlinde olması gibi Char da çevresindeki ressam, yontucu ve şairlerle sıkı ilişkiler kurmuştur. Georges de la Tour, Braque, Miro, Giacometti, Rimbaud, Reverdi, Apollinaire, Saint- John Perse, Jouve, Artaud, Eluard gibi sanatçılar arasında kendisini geliştirmiş bir şairdir. Ona göre “özdek- duyarlığı sezinlemekten doğan bir erinç” şiire kaynaklık eder, şairin görevi de aşamalı bir psikolojik sarsıntı vasıtasıyla “ ‘gerçeğin yaratıcı bilgisi’ne” ulaşmaktır, bu bilginin de en yüksek seviyede şiirsel dil olması gerekir. Bu bilgiye ulaşıldığı an; sınırsızlık, sonsuzluk deneyimi yaşanır. Char, şiirin an ile sonsuzluğu birleştirdiğini şöyle dile getirir: “Bir şimşekte oturuyorsak sonsuzun merkezidir.”<sup>2652</sup> Marmara, şiir ve aşkınlık hususunda Char ile hemfikirdir.

Char’ın şiirlerine aydınlık- karanlık diyalektiği egemendir<sup>2653</sup>. Söz gelimi *Düşey Köy* isimli şiirinde:

Tıpkı yok olarak soylulaşan  
Kurtlar benzeri,  
Yolunu gözlüyoruz korku  
Ve özgürlük yılının.

Karlaşmış kurtları  
Yenik bölgelerin,  
Silinmiş tarihli.

Gürleyen geleceğin altında,  
Kaçak, bekliyoruz,  
Katılmak için,  
Irmağın engin kaynağında.

Biliyoruz ki  
Birden gelir Nesnelere,  
Karanlık ya da çok süslü.

İki kumaşı birleştiren iğne,  
Yaşama karşı yaşam, uğultu ve tepe,  
Şimsek gibi parladi.<sup>2654</sup>

<sup>2652</sup> Özdemir İnce, “René Char Üzerine”, René Char, *Sessiz Oyun*, trc. Özdemir İnce, İstanbul: Alkım Yayınevi, 2004, ss. 19, 21- 22.

<sup>2653</sup> Özdemir İnce, “René Char Üzerine”, René Char, a.g.e., s. 22.

<sup>2654</sup> René Char, “Düşey Köy”, René Char, a.g.e., s. 106.

İlk iki ünite de insanın kötücül güçlere karşı kendi özgürlüğünü kazanmak için yaptığı mücadele üzerinde durulur. İnsan özgürlük uğruna ölümü göze almalıdır. Kişinin kötücül güçlere karşı kendi özgürlüğünü ele geçirmek uğruna mücadele etmesi sonucu gerçekleşen ölüm soylu bir ölüm olur; çünkü kişinin özgür olarak ölecek kendini var etmesi anlamına gelir. Üçüncü ünite deyse geleceği hazırlayanın diyalektik bir devinim olduğuna dikkat çekilmiştir. Diğer ünitelerde ise hayatın içerisindeki diyalektik dönüşüm; birbirine karşıt iki gücün bağımlılığı ve birliği, çatışma hâlinde oluşları ele alınmıştır. Bu durum sadece maddî doğada değil ilk iki ünite deki özgürlük mücadelesi gibi insanlar arası ilişkilerde de söz konusudur. Anlatıcının biz dediği tahakküm altındaki sınıf kendisinin karşıtı kötücül güçlere karşı mücadele edip onları yenmezse özgürlüğünü elde edemez. Hayatın diyalektiği, Marmara şiirlerinde de karşımıza çıkan bir tematik unsurdur.

İnce, Char'ın şiirlerinin “bir şiddet ve direnme şiiri” olduğunu belirtir. Şiirlerindeki patlama, şimşek ve yıldırım tasvirleri onun şiirlerinde belirleyici olan şiirsel aksiyonun esas unsurudur. Char şiirlerinde okuyucuları sarsmayı, onlarda başkaldırı ve umut uyandırmayı ister. *Le Placard pour le chemin des écoliers*(1939)'i İspanya iç savaşının bütün çocuklarına adanmıştır. *Feuillets d'Hypnos* ise onun Alman işgaline karşı direnme günlüğüdür. Kimi zaman dış dünyayla, güncel olaylarla, tarihle bağını koparmış izlenimini verir; ama aslında durum görüldüğü gibi değildir. *La Provence/ Point Oméga*(1965)'da insanlığı yok edici mahiyetteki bütün teknik gelişmeleri itham eder. Onun *Karşı Gelme* isimli şiirindeki “Boyun eğin siz var olan domuzlarınıza./ Var olmayan tanrılara boyun eğeceğim ben./ İnsan kalacağız bağışlanmazlık adına.”<sup>2655</sup> dizeleri ısrarla sürdürdüğü güçlü direnişinin özetidir. Marmara'nın da ilk bakışta dış dünyayla, güncel olaylarla, tarihle bağını koparmış izlenimini veren; fakat 12 Eylül 1980 askeri darbesi, bu olayın öncesinde yaşanan kaos ve sonrasında yaşanan baskı gibi yaşadığı dönemdeki önemli tarihsel olayları dile getirdiği *Sülfür Cıva, Manolya Delirmezden Önce, Mal di Luna* gibi şiirleri vardır; fakat Marmara bu olayları dile getirirken karamsar bir tutum içindedir. Yine

---

<sup>2655</sup> Özdemir İnce, “René Char Üzerine”, René Char, a.g.e., s. 23.

de onun *Çiçek Dürbünü Benzetisi İyimserce, Kaya-Kulak, Hedef, Kılıç, Heba Kuşları, Gece Öğleni* gibi şiirlerinde Char'ınkindede olduğu gibi tüm olumsuzluklara rağmen ısrarcı ve güçlü bir direniş mevcuttur.

Char'ın şiirlerinin büyük bir kısmına “karanlık ve aydınlığın, karmaşa ve şiddetin şiir sanatı (poetikası)” hakimdir. Sürekli olarak yinelenen tematik unsurlar tekrarlanan kelimeler ve akseden imgeler vasıtasıyla birbirine kenetlenirler. Mesela “kendi kendisinin avcısı olan avcı motifi” gerilmiş bir ok gibi atıldığı dile getirilen şiiri için bir cephane tedarik eder. Bununla birlikte söz konusu motifle insan hayvanların dünyasına bağlanır. Bu dünyada insanın eşi ve eşiti yırtıcı hayvandır. Bunun sebebi her ikisinin de “hem kaçan hem kovalayan” olmasıdır.<sup>2656</sup> Char, *Üç Kızkardeş* şiirinde bu motifi şöyle kullanır: “Kendinin avcısı kaçar dayanıksız evinden/ Avı da izler onu artık korkusuzca”<sup>2657</sup>. Bu motif, Altıok ve Marmara'nın şiirlerinde de karşımıza çıkar. Altıok'un *Kendinin Avcısı* (1979) diye bir şiir kitabı vardır, bu kitaba ismini verdiği ise aynı isimli bir şiirdir. Altıok'un *Kendinin Avcısı* şiirinden:

ne dedim, ne yaptım,  
nasıl davrandım?  
düşüm peşime izledim  
sanki ben ve bendim  
önümsıra, ardımsıra  
dehlizinde kendimin.

o mu öndeydi, ben mi?  
o dediğime bakmayın  
ayırt etmek içindi.  
av mıydım, avcı mıydım?  
tuhaf ama ben ve ben  
hem kaçtım, hem kovaladım.

hangisiydim acaba?  
önümsıra kaçan mı,  
kovalayan mı ardımda?  
iki kadınla,  
iki çocuk arasında  
koştum iki ayrı acıya.

çekip tetiği sonunda

<sup>2656</sup> Özdemir İnce, “René Char Üzerine”, René Char, a.g.e., s. 24.

<sup>2657</sup> René Char, “Üç Kızkardeş”, René Char, a.g.e., s. 64.

kendimi vurdum  
ne av var artık, ne avcı.  
o yok, ben yokum  
sadece küf kokusu,  
dehlizimde kayboldum.<sup>2658</sup>

Şiirde kişinin bilinçli egosunun selfine ulaşmak için bilinçdışına yönelmesi anlatılır. Dehliz, bilinçdışının; kadınlar animasının, çocuklar ise gölgesinin biribirine kaşıt yönlerinin; av ise selfin simgesidir. Avcı ava giderken avlanır; yâni selfine ulaşmaya çalışırken bilinçdışının derinliklerinde kaybolur.

Franz bilinçdışının biçimlenişlerinin hepsinin- gölge, anima, animus ve selfin- aydınlık ve karanlık yönlerinin olduğunu belirtir. Söz gelimi gölge kişinin yenmesi gereken bir güdüyü ihtiva edebilir; ancak tam tersi onun ihtiva ettiği beslemesi ve takip etmesi gereken gelişmeye ilişkin bir güdü de olabilir. Anima ve animus, kişiye yaşam enerjisi veren bir gelişme ve yaratıcılık sağlayabildiği gibi tasallüp ve ölüme de sebebiyet verebilir. Bütünlüğün en kuşatıcı simgesi self de muazzam bir güce sahip olduğu için en tehlikelidir. Örneğin bir Eskimo masalında aydaki küçük kadın, bir kıza yardım etmek ister; ama sonunda kız örümceğe dönüşür. Franz bu masalı bir örümceğin ağ örmesi gibi kişinin de hezeyanlar örmesi olarak yorumlamıştır. Kişi heyecana kapılarak en gizli kozmik bilmeceleri çözdüğünü düşünür; fakat onun insanî gerçeklikle irtibatı tamamen kopmuştur. Kişi insanî diygularını ve mizah algısını tamamen kaybeder. Şu hâlde selfin ortaya çıkışı kişinin egosu için ciddî bir tehlikedir. Örneğin *Badgerd Hamamının Gizemi*'nde Hatem Tai'nin hamama girer girmez bir gök görülmüşüyle hamamın karanlığa bürünüp sular altında kalması, suların giderek yükselmesi kişinin bireyleşme süreci içinde bilinçdışında kaybolmasını simgeler. Kişinin bilinçdışının işaretlerini anlayabilmesi için kendisini kaybetmemesi, duygusal yönden her zaman kendisi olması gerekir. Egonun normal olarak işlev görmesi hayatî önemdedir. Zira kişi sadece bilinçli bir kimse olarak eksiksiz ve kusursuz olmadığının farkında olabilirse bilinçdışı süreçleri ve içerikleri idrak edebilir. Fakat bir problem daha vardır: “(...) bir insan kendisiyle evrenin birliği duygusunun gerilimini, o sırada yalnızca zavallı bir dünya yarattığı

---

<sup>2658</sup> Metin Altıok, “Kendinin Avcısı”, Metin Altıok, a.g.e., s. 99.

iken nasıl kaldırabilir?” Kişi kendisini yalnızca “istatistik bir sayı” diye idrak ederse hayatının hiçbir anlamı kalmayacaktır. Diğer taraftan kendisini muazzam bir şeyin yalnızca bir parçası olarak görürse şaşkınlıktan nerede olduğunu seçemez, durumunu kontrol edemez. Kişinin iç dünyasındaki karşıtlıkları burada birine veya diğerine düşmeden beraber tutabilmesi çok zordur.<sup>2659</sup>

Şiirde de self görüldüğü an ego avcı konumundan av konumuna düşmüş, kendi kendisini avlayıp yok etmiştir, kendi duyguları arasında bocalayıp bilinçdışının karanlığında kaybolmuştur. Marmara ise bu motifi *Bir Kez Erlerin de Dediğince Bu Kız Elmalı Bir Kaptan Olmalıydı* şiirinde kullanmıştır. “Hayatın dibini görmek,/ Balığı tutsak etmek, kendini kafese koymak.../ Çocuğun zorudur masalar altında”<sup>2660</sup> dizeleri de selfe ulaşma arzusu olarak okunabilir. Üç şair de bu motifle egolarını aşip selfleriyle bütünleşme mücadelelerini dile getirmiştir. Char’ın şiirinde arayış bitmek bilmez; Altıok’un şiirinde kişinin kendi kendisini yok etmesiyle sonuçlanır; Marmara’nın şiirindeyse ümitsiz bir çırpınıştır, çünkü yasaktır.

Char’ın şiirinde kent yaşamıyla ilgili bir görüntü bulmak hemen hemen imkânsız gibidir. “Belli bitkiler, belli bir kayalık, belli bir kuraklık, belli bir parlaklık” onun şiirlerinde hakim olan manzaradır. Onun için “bir çocukluk, bir toprak ve ışık” anlamına gelen kırsal doğa şiirlerindeki tematik unsurların ve imgelerin çoğunluğunu oluşturur. Char doğayla kendisi arasında özdeşlik kurar, kendisini doğanın bir parçası olarak görür.<sup>2661</sup> Örneğin Vosge Dağlarındaki Kulübede isimli şiirinde: “(...) Donayım ve sen kadının ol aralık ayı./ Senin uyuyan yüzündür benim gelecek yaşamım.”<sup>2662</sup> Kuşlar, sürüngenler, ağaçlar, çiçekler onun şiir evrenindeki varlıklardır. İnce, onun şiirlerinin doğayla ilişkisini şöyle açıklar: “Kuşlardan (sarıasma, keçisağan, kırlangıç, narbülbulü), kertenkeleden, yılan, incir ve badem ağaçlarından, çiçeklenme ve çiçek tozları bulutlarından oluşan bu evren, şiire giderek daha çok girip bir Vergilius dünyası yaratıyor, (...)” Char,

<sup>2659</sup> M. L. Von Franz, “Bireyleşme Süreci”, Carl G. Jung, a.g.e., ss. 215- 217.

<sup>2660</sup> Nilgün Marmara, “Bir Kez Erlerin de Dediğince Bu Kız Elmalı Bir Kaptan Olmalıydı”, Nilgün Marmara, a.g.e., s. 140.

<sup>2661</sup> Özdemir İnce, “René Char Üzerine”, René Char, a.g.e., s. 24.

<sup>2662</sup> René Char, “Vosge Dağlarındaki Kulübede”, René Char, a.g.e., s. 72.

şiiirlerinde insanların doğadaki güzellikleri yok etmeleri üzerinde de durur.<sup>2663</sup>

Örneğin *İncir Ağacının Türküsü* şiirinde:

Öylesine bir don vardı ki sütlü dallar  
Zorladılar testereyi, ama kırıldılar insan elinde.  
Görmedi ilkbahar yeşerişini tazelerinin.

Sordu incir ağacı uzanıp yatanın efendisine  
Çalışını bir yeni inancın.  
Ama sarıasma kuşu yalvacı onun,  
Dönüşünün sıcak tanyeri,  
Konarak yıkımının üzerine,  
Aşktan öldü açlık yerine.<sup>2664</sup>

Şiirde Musevî inancında Hz. Musa'ya ilk vahyin verilmesine telmihte bulunularak insanlığın doğayı yıkıma nasıl sürüklediği anlatılıyor. Hz. Musa, aynı zamanda kaynatası olan Midyan kâhininin sürüsünü otlatırken Tanrı'nın meleği ona bir çalılığın ortasında yanmakta olan ateş olarak göründü. Çalının ortasındaki ateş bir türlü sönmek bilmedi. Hz. Musa çalının niçin böyle yandığını merak edip geri döndü. Bunun üzerine Allah, Hz. Musa'yı çağırıp onunla konuştu. Bu olay Tevrat'ta şöyle anlatılır:

...Ben babanın Allah'ı, İbrahim'in Allah'ı, İshak'ın Alah'ı ve Yakub'un Allah'ıyım. Ve Musa yüzünü örttü; çünkü Alah'a bakmaya korkuyordu. Ve Rab dedi: Gerçekten Mısır'da olan kaviminin sıkıntısını gördüm... Onların feryadını işittim; çünkü onların acılarını bilirim... Ve şimdi gel ve benim kavmimi, İsrailoğullarını Mısır'dan çıkarmak için seni Firavun'a göndereyim.<sup>2665</sup>

İnsanların testereyle kestiği incir ağacı can çekişirken yeniden yeşereceğine inanmak ister. Çalıların Hz. Musa'ya peygamberliğini müjdelemesi gibi yalvacı (peygamberi) olarak gördüğü sarıasma kuşuna kendisinin ilkbaharda yeniden yeşereceğinin müjdelemesini ister. Hz. Musa'nın İsrail'e geri dönüp esaret altında zulüm gören kavmini kurtarması gibi sarıasma kuşunun da kendisini kurtarmasını ister. O zaman mezarı olan bu enkaz tanyerine dönüşecek; gecenin sona erip tan ağarması (güneşin yeniden doğması) gibi o da yeşererek yeniden doğacaktır. Fakat sarıasma kuşu da bu yıkım alanında barınamaz, hayatını sürdürmez. Aslında açlıktan

<sup>2663</sup> Özdemir İnce, "René Char Üzerine", René Char, a.g.e., ss. 24- 25.

<sup>2664</sup> René Char, "İncir Ağacının Türküsü", René Char, a.g.e., s. 105

<sup>2665</sup> Hurûc-Çıkış, III: 1-13'ten naklen: "Tevrât'a Göre Hz. Musa", <http://www.enfal.de/dinlertarihi/dinler%20tarihi/dinlertarihi/63.htm> [21.06.2014].



değil de aşkından ölmüştür; çünkü âşık olduğu güzellik artık yoktur, onun yerini bir enkaz almıştır. Burada inanca yer yoktur. Zaten kendisini doğadan ayrı ve üstün görüp doğayla bağıni koparan insan doğayı yok ettiğı gibi kendi inançlarını da yok etmiştir. Nietzsche'nin ifadesiyle kendi Tanrı'sını öldürmüştür<sup>2666</sup>.

Marmara'nın şiir evreninde de de kentsel görüntü çok fazla değildir. Marmara çoğunlukla doğadaki varlıkları kişileştirerek şiir evrenine dahil eder. İnsanların doğal güzellikleri yok etmesi, doğayla olan bağlarını koparması onun şiirlerinde de üzerinde durulan bir meseledir. Örneğın *Kıskançlık* şiirinde insanların doğal güzellikleri yok edip onun yerine beton binalarla dolu metropoller kurduklarını dile getirir. Kurdukları yeni alan beton bir fanus gibidir. Anlatıcı bu beton fanus içinde kendisini doğal güzelliklerden mahrum ve bir hapishanedeymiş gibi hisseder. Kendisini toprakta özgür ve mutlu bir şekilde büyüyüp gelişmek yerine bir vazoda can çekişerek ölmeye mahkum edilen yalnız çiçeklerle özdeşleştirir:

Gece vardı; her zamanın esrik ve karanlık suyunun sonsuzca yönelmiş akışıyla bakışımı değil! Kurtarılmış camdan bir sığınak olarak, ötelerde duran örtülü bir alan değil... İçinde barındırıldığımız konut yağmuru da gizlemiş, mevsimlerin dönüşüm ve şaşırma ivmesini de. Bu beton fanusun altında vazoların yalnız çiçekleri; alıp taç tapraklarını dağlara çıkmak isteyen çiçekler! (...)<sup>2667</sup>

Char'ın şiirlerinin bir diğer önemli özelliğı hem kendi çocukluğunun ve kendi çocukluk doğasının hem de insanlığın çocukluğuyla bu dönemin bozulmamış doğasının özlemini dile getirmesidir<sup>2668</sup>. Örneğın *Geri Verin Onlara* şiirinde onlarda artık olmayan, kaybettikleri doğa bu iki anlamı da içerir:

Geri verin onlara artık kendilerinde olmayanı,  
Tekrar görecekler hasat tohumunun başakta  
direnđini ve sallandığını ot üzerinde.  
Öğretin onlara düşüştten yükselişe kadar, oniki ayını  
yüzlerinin,  
Candan sevecekler yüreklerinin boşluğunu bir  
sonraki tutkuya kadar;  
Çünkü ne bir şey batar denizde, ne de kül olmaktan  
hoşlanır:  
Ve toprağın meyvelerde sona erdiğini görebilen  
kişiyi,

<sup>2666</sup> Friedrich Nietzsche, "En Çirkin Adam", Friedrich Nietzsche, *Böyle Buyurdu Zerdüş*, ss. 246, 249.

<sup>2667</sup> Nilgün Marmara, "Kıskançlık", Nilgün Marmara, *Metinler*, s. 26.

<sup>2668</sup> Özdemir İnce, "René Char Üzerine", René Char, a.g.e., s. 25.

Hiç sarsmaz başarısızlık, yitmiş olsa da herşey.<sup>2669</sup>

Marmara'nın *Rüzgâra Yakarı* şiirinde de özlem duyulan geçmiş Char'ın Geri Verin Onlara'sındaki kaybedilen doğa gibi iki anlamda- kişinin kendi çocukluğu ya da insanlığın çocukluğu olarak- düşünülebilir.

Char'a göre insanın hedefi he hakimiyet ne de otorite olmalıdır, kendine ait olanları koruması yeterlidir<sup>2670</sup>. Marmara da Char gibi iktidarı reddedici bir etiği benimsemiştir.

Char şiirlerini sürekli olarak değiştiren bir şairdi. Onlara yeni eklemelerde bulunur, onlardan kelimeler, dizeler, üniteler çıkarır; onları birbirine paralel veya birbiriyle iç içe olarak düzenleyerek birden çok birimi kapsayan bir örgüt seviyesine getirirdi. Ayrıca çok anlamlı sözcükleri şiirsel yapı içinde "orta direk" gibi kullanırdı. Bu sebeple Char'ın şiirlerini değil Türkçeye Fransızcayla aynı dil ailesinde yer alan, yapı bakımından Fransızcaya çok benzeyen dillere bile tercüme edilmesi hem çok zordur hem de şiirlerinin orijinal hâllerinin sunduğu anlam olanaklarının bütünü tercümelerinin vermesi mümkün değildir.<sup>2671</sup> Marmara da şiir yazarken Char gibi titiz davranmıştır. Bunu günlüğünde şiir yazma süreçlerinden bahsettiği sayfalardan anlıyoruz. Bu süreçler Marmara için oldukça zorlu geçmektedir. Ayrıca Char gibi şiirlerinde kim zaman değişiklikler de yapmaktadır. Örneğin Beden şiirinin eğitim sistemini eleştirdiği ünitelerini başlangıçta *Öğretmen Öğretmez ABC* diye farklı bir isimde, ayrı bir şiir olarak düşünmüş<sup>2672</sup>; ama sonra bu iki şiiri birleştirmiştir. Böyle şiirinin son ünitesini daha sonra eklemiştir ve şiirdeki bazı sözcükleri değiştirmiştir, üstelik şiirin ilk hâli aynı hizadaki dörtlükler şeklindedir, daha sonra onları kırık mısra düzenine, diğer adıyla merdiven şiire dönüştürmüştür. (Ek- 5) *Ada* şiirinin ikinci ünitesinde de sonradan bazı değişikliklere gitmiştir. (Ek- 4) Marmara da şiirlerinde Char gibi çok anlamlı sözcüklerden yararlanmış ve değişik çağrışımlara açık hâle getirmiştir. Onun şiirlerini de başka dillere tercüme etmek çok zordur.

<sup>2669</sup> René Char, "Geri Verin Onlara", René Char, a.g.e., s. 56

<sup>2670</sup> Özdemir İnce, "René Char Üzerine", René Char, a.g.e., ss. 25- 26.

<sup>2671</sup> Özdemir İnce, "René Char Üzerine", René Char, a.g.e., s. 26.

<sup>2672</sup> Nilgün Marmara'nın Emel Şahinkaya'ya Tobruk'ta bulunduğu sırada yazdığı, 3 Haziran 1986 tarihli mektubundan.

Abdal, onun şiirlerini İngilizceye tercüme ederken bu şiirlerde çok sayıda devrik, eksilteli cümlelere ve yarım bırakılmış söz gruplarına yer verildiği, çağrışımlara dayalı dil kullanımına gidildiği, günlük kullanıma yabancı sözcüklerin kullanıldığı için sözdizimsel ve anlamsal eşdeğerliliği sağlamakta güçlük çektiğini dile getirmiştir<sup>2673</sup>.

Rainer Maria Rilke (1875- 1926) Alman lirik şiirinin önemli temsilcilerinden biridir. “Geçmiş ve şimdi olgularının parçalandığı, ben kavramının yok olduğu, nesnenin özneyi belirlediği, yazarın yaratıcı işlevini yitirdiği” bir dönemde yaşamıştır. Bunun etkisiyle hayatın mekanikleşmesini, şeyleşmesini; insanın kendisine ve etrafına yabancılaşmasını eserlerinde eleştiri konusu yapmıştır.<sup>2674</sup> Rilke için hayattaki en önemli şey şudur: “tüm şeyleştirme düzeneklerinin uzlaşımından ve kalıplarından olabildiğince uzaklaşmaya çalışarak, asıl benliğini, bilinç dışının uçurumlarını göz ardı etmeksizin kendine, kendi dışındaki tüm varlıklara ve evrene saltık bir açıklıkla bakarak yazmak ve bu şekilde yaşamak”<sup>2675</sup>. Bu olgular Marmara’nın da eserlerindeki önemli problemlerden biridir ve Marmara da Rilke gibi yazarak bu mekanik düzenin sınırlarından kurtulmaya çalışır.

Funda Kızıler *Rilke’nin Duino Ağıtları Üzerine Bir “Yakın Okuma”* isimli makalesinde Rilke’nin 1915’te yazdığı bir mektuba dikkat çeker. Bu mektupta geçen şu sözlerin Rilke’nin hayatının ve yapıtlarının arka planını açıldığını dile getirir:

İnsan öbürü’nü yanlış, kötü, düşman olarak alımlamaya zorlandıkça, ben’i ve ben’den farklı olan tüm diğerlerini, bir parçayı ve onun karşıtı olan bir parçayı her bir uzamında tümüyle içine alması gereken dünyayla özgür ve adil bir ilişkiye giremez. Oysa insan böylesi eksiksiz bir katılımın şartıyla dünyayı ve içsel kontrastları, çelişkileriyle birlikte kendini, kendi asıl varlığını engin, geniş ve ferah kılacaktır.<sup>2676</sup>

<sup>2673</sup> Göksenin Abdal, a.g.b.p., ss. 15, 17, 20, 22.

<sup>2674</sup> Jens, Walter, *Statt einer Literaturgeschichte, Dichtung im 20. Jahrhundert*, Düsseldorf/ Zürich, Hamburg 1984, s.112’den naklen: Funda Kızıler, “Rilke’nin Duino Ağıtları Üzerine Bir Yakın Okuma”, *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, VI/1 (2005), s. 14, <http://e-dergi.atauni.edu.tr> [22.06.2014].

<sup>2675</sup> Funda Kızıler, a.g.m., s. 6.

<sup>2676</sup> Autoren Lexikon Autore, *Deutschsprachiger Literatur des 20. Jahrhunderts*, haz. Manfred Brauneck, Hamburg, 1984, s. 681’den naklen: Funda Kızıler, a.g.m., s. 14.

Marmara da Rilke gibi ötekinin kabulü ve onu kabul ederek onunla bütünleşme düşüncesini savunur. *Gece Öğleni* şiirinde bunu dile getirir. Ayrıca *Kent* şiirinde kurtuluşun ancak dışarıda bırakılanın- ötekileştirilenin- kabul edilmesiyle mümkün olabileceğini dile getirir. Bu kanlı arena ancak bu şekilde ak bir alana dönüşecektir:

Ağarmaz kanı kargışın;  
kent,  
eklemeden kendine,  
bulmaz sınırını sevinin,  
bulmaz dizisini yüreğinin.

Kent eflatun göğü taç kılmış,  
korunuyor surlarla.  
O da bilir eksiktir,  
biri eksik olduğunda.<sup>2677</sup>

Alman edebiyat biliminde önemli bir Rilke uzmanı olarak kabul edilen Kate Hamburger Rilke'nin ilk dönem şiirlerini “Şeyler Şiiri (Dingdichtung)” olarak isimlendirir. Bunun sebebi şairin şiirlerini somut varlıkları isimlendirerek, şiir ben'iyle onlar arasındaki ilişkiyi imgelerle ifade ederek oluşturmasıdır. Daha sonraki dönemde ise şair Tanrı kavramını ve ismini merkeze alan, imgelemi somut bile olsa alışılmışın sınırlarının ötesine geçen, daha da soyut bir söyleyişe ulaşır. *Dualar Kitabı* adlı kitapta yer alan bu şiirlerin ortaya çıkmasında Rilke'nin Rusya gezisi sırasındaki izlenimleri olmuştur. Şair Rusya'nın geniş arazilerini “gök katlarına değerek uzaya karışan, uçsuz bucaksız bir kubbe” olarak algılamış, bu araziler onda “sanki yaratılışa tanık olduğu” hissini uyandırmıştır.<sup>2678</sup> Rilke'nin bu izlenimleri bize Marmara'nın çöldeki izlenimlerini hatırlattı. Bize göre Marmara'nın çölde son- sonsuzluk, varlık-yokluk sınırında kendi beniyile yaptığı muhasebelerin 1985 ve sonrasında yazdığı *Su Kaplumbağaları ve Komşumuz Hiçlik, Bağevleri, Ağlar ve Altındakiler, Karmelites Therese, Değmedikleri Yerde Bahçeler*'in-varlık-hiçlik, sonluluk-sonsuzluk, ölüm-

<sup>2677</sup> Nilgün Marmara, “Kent”, Nilgün Marmara, *Daktiloya Çekilmiş Şiirler*, s. 73.

<sup>2678</sup> Yüksel Pazarkaya, “Önsöz”, Rainer Maria Rilke, *Keşiş Yaşamı Üzerine Dualar Kitabı 1*, trc. Yüksel Pazarkaya, İstanbul: Cem Yayınevi, 2007, ss. 5-6.

hayat-kader kavramları üzerine olan bu şiirlerin- ortaya çıkmasındaki temel etkenlerdendir.

*Dualar Kitabı*'ndaki şiirlerin tasarımı “Ben”-“Tanrı Sen” arasındaki ilişkilerden, “Ben”in “Tanrı Sen”e yakarılarından oluşmaktadır. Yüksel Pazarkaya, bu kitaptaki şiirlerde “müthiş bir imgelem ve benzetme yoğunluğu” söz konusu olduğunu, ayrıca çeşitlenmeli, ölçü ve uyak yönünden zengin bu şiirlerin özgün bir ses yapısı ve ses iletisine sahip olduğunu dile getirir. Bu şiirlerde Tanrı kavramı dolaysız olarak şiir Ben'ine ve onun çevresine bağlanmıştır. “Şeyler şeyi, yâni her şeyin, her oluşun ve her varlığın özü, tohumu” olan bir Tanrı'dır o. Kimi zaman somutlamalar vasıtasıyla yüceltilmiş kimi zamanda Ben'in onun karşısındaki hiçliği vurgulanmıştır. Fakat aynı zamanda yüce Tanrı'nın “ufak bir leke, silik bir gölge, bir hiç” konumundaki Ben'de varolduğu dile getirilir. Yâni bu şiirlerde Tanrı, Ben'in duyuları vasıtasıyla idrak edip isimlendirdiği somutluktur. Pazarkaya bu düşüncenin uzaktan bile olsa tasavvufla hısımlı olduğunu belirtir. Bu şiirlerde Ben ve Tanrı sen yan yana, iç içedir. Şiirlerindeki tasarım en sonunda ikisinin birlikteliğine ulaşır. Tanrı, Ben'i önce oldurmakta; daha sonra ise var etmektedir. Bunu kendi varlığı için yapmaktadır; çünkü Ben, Tanrı'nın varlığının olmazsa olmaz koşuludur. Tanrı'yı isimlendiren Ben, âdeta onu yaratmaktadır. Hamburger bunu felsefi açıdan yorumlamıştır. Ben kendisini “varoluş” diye ve “varoluşla yüz yüze” idrak etmektedir. Bu hâlin vurgusu Ben'in bu şiirlerde sanatçı olarak görünmesindedir. Hamburger, bilhassa Ben'in bu kimliğine dikkat çekmiştir:

Dikkatimizi öncelikle elbette merkezdeki duruş olan, algılamak ve adlandırmak isteyen biri olarak Duacı-Ben'e yöneltirsek, bununla bitmediğini görürüz. Duacı bir sanatçının rolüne bürünür, kendini ressamın, yontucunun, yapı ustasının, şairin suretinde canlandırır. Rilke'nin bakışında, oluşun özüyle ve gizemiyle herkesten önce, kendisini de yaratan ve yapan olarak bilen sanatçı uğraşır.<sup>2679</sup>

---

<sup>2679</sup> Yüksel Pazarkaya, “Önsöz”, Rainer Maria Rilke, a.g.e., ss. 6-8.

Rilke'nin *Dualar Kitabı*'ndaki "Ben" in "Sen Tanrı"yla birlikte olma ve onayladığı "Sen Tanrı" tarafından onaylanma arzusunu dile getirdiği bir şiir, Marmara'nın *Geriye Dönüşsüz* şiirine çok benzemektedir.

Seni yansıtmak isterim bütün suretinle ,  
ve istemem hiç kör olmak ya da ihtiyar,  
senin ağır sallanan resmini tutabilmek için.  
İsterim serpilmesini kendimin.  
Hiçbir yerde eğilmiş kalmak istemem  
çünkü yalanım ben eğilmiş olduğum yerde,  
ve duyumu isterim bir de  
senin önünde sahih.  
kendimi betimlemek isterim hem  
gördüğüm bir resim gibi,  
uzun uzun ve yakından,  
kavradığım bir söz gibi,  
her günlük güğümüm gibi,  
annemin yüzü gibi,  
bir gemi gibi,  
beni götüren  
en ölümcül fırtınadan<sup>2680</sup>

Bu dizelerde Ben, Sen'i en yetkin bir şekilde yansıtmak bir ayna olmak istiyor, aynı zamanda Sen'in aynasında kendisini görmek istiyor. Ona bunun için yakarıyor. Bu durumda artık Ben-Sen ayrımı diye bir şey kalmayacaktır; çünkü yansımalar karşılıklıdır. Ben, Sen'i yansıtmak Sen olmuş; Sen, Ben'i yansıtmak Ben olmuştur. Mevlana'nın "Ben bende değil, sende de hem sen, hem ben,/ Ben hem benimim, hem de senin, sen de benim,/ Bir öyle garip hâle geldim ki/ Sen ben misin, bilmiyorum, ben mi senim."<sup>2681</sup> diye ifade ettiği durum bu. *Geriye Dönüşsüz*'de de Sen'e bir yakarı vardır: "Her yüz, parçalanmayı çağıran eliaçıklık."<sup>2682</sup> Burada birer ayna olan yüzlerin parçalanmak için yakarmasının sebebi yine bir ayna olan Sen'de kaybolarak onunla bütünleşmektir. Bu dizelerde ellerin açık olması da dua etmeyi çağırılmaktadır.

<sup>2680</sup> Rainer Maria Rilke, a.g.e., s. 27.

<sup>2681</sup> Mevlânâ Celâleddin-i Rûmî, "Ben Bende Değil", A. Kadir, *Bugünün Diliyle Mevlânâ*, [t.s.], [y.s.]'den naklen: Orhan Özdemir, "Mevlânâ ve Anadolu İnsancılığı", Orhan Özdemir, *Eleştirel Düşünme*, İstanbul: Kriter Yayınları, [t.s.], s. 86.

<sup>2682</sup> Nilgün Marmara, "Geriye Dönüşsüz", Nilgün Marmara, a.g.e., s. 17.

Rilke kâinatı sınırsız ve ilâhî olarak gören panteist öğretinin etkilerini taşıyan *Dualar Kitabı*'ndaki lirik özneliği iki ciltlik *Yeni Şiirler* isimli eserinde yöntemli bir şekilde sınırlandırmıştır. Fransız Yontucu Auguste Rodin'in plastik sanatından etkilenmiş, nesneye farklı bir perspektiften bakmaya başlamıştır. Onun için bundan böyle sanatsal bir yaratının ölçütü nesnel dünyadır.<sup>2683</sup> Bu dönemde yazdığı mektuplarda ve Rodin hakkında yaptığı monografide (1903) sanat nesnesini tamamen olgusallıkta odaklaşması gereken, egonun etkisinden uzak bir perspektifle yaratılmış, yaratıcı bir insanın eylemi olarak değil de ondan bağımsız, mutlak bir kendilik içindeki bir olgusallık diye açıklamıştır.<sup>2684</sup> Rilke'nin yeni şiirlerinin simgesel bir içeriği vardır. Bu sebeple de Rilke bu şiirlerdeki dil bütünselliği içinde kavranabilen nesnelere varlığın isimsiz fenomenleri olarak nesneye ilişki kurarak elde edilen içsel tecrübeler olarak şekillendirir.<sup>2685</sup> Dışsal olgusallığın sanat nesnesi hâline getirilmesini sanatçının bir ödevi olarak düşünür. Daha sonra bu düşüncesini *Duino Ağıtları* ile *Orpheus'a Soneler* isimli eserlerinde yansıtır. Modern insanın esas hayatı tecrübelerini gösteren, XX. yüzyılın ilk önemli eserlerinden biri olarak değerlendirilen *Malte Laurids Brigge'nin Notları* (1910) isimli otobiyografik nitelikteki günce-romanında yirmi sekiz yaşında bir Danimarkalı yazarın Paris'teki büyük şehir hayatına dair izlenimleriyle sanki görmeyi öğrenmekte ve öğretmektedir. Onun bu eserinde ne saf bir lirizm ne de dışsal olanın nesnel olarak anlatım bulması söz konusudur. Dışsal nesneye bu nesneyi alımmayan öznenin içsel tecrübesini sanat nesnesi hâline getirmiştir.<sup>2686</sup> Marmara için de görmeyi bilmek önemlidir ve onun şiirlerinde de nesnelere dış dünyadaki nesnelere olmaktan çıkmış bir durumdadır; onları şiire taşıyanın zihninin bir kurgusu olarak vardır.

---

<sup>2683</sup> Funda Kızıler, a.g.m., s. 14.

<sup>2684</sup> Autoren Lexikon Autore, *Deutschsprachiger Literatur des 20. Jahrhunderts*, ed. Brauneck, Manfred, Hamburg, 1984, ss. 647-648'den naklen: Funda Kızıler, a.g.m., s. 14.

<sup>2685</sup> Wolfgang Müller, *R.M. Rilkes "Neue Gedichte"*, Meisenheim am Glan, 1971, ss. 31-32'den naklen: Funda Kızıler, a.g.m., s. 14.

<sup>2686</sup> Funda Kızıler, a.g.m., ss. 14- 15.

Çocukluk Rilke'nin eserlerinde işlediği en önemli tematik unsurlardandır, aynı zamanda şiiri üreten tekniğin aktif unsurlarından biridir. Rilke, bir çalışmasında sanat-çocukluk ilişkisini şöyle açıklamıştır:

Dünya çocuk için hiçbir şeyin içinde yitip gitmeyeceği bir kâse gibidir. Ve bir kez gördüğü, bir kez hissettiği ya da duyduğu şeyi mal eder kendine. Bir kez karşısına çıkan şey onundur. Nesnelere belli bir yerde kalmaya zorlamaz. Bir zafer takı altından geçer gibi kutsal ellerinden geçip gider nesnelere. Bir süre ıslık ıslık parıldarlar sevgisinde, ardından yine kararır, yavaş yavaş görünmez olurlar. Ama hepsi de ister istemez geçer sevgi çemberinden. Bir yol sevgide çakıp parıldayan şey imge olarak geride kalır, bundan böyle yitip gitmez. Ve imge çocuğun malı olur. Bu yüzdendir ki çocuklar işte öylesine zengindirler... Söz konusu zenginliklerdedir ki orada gerçek sanatçıların kökleri dal budak salar.<sup>2687</sup>

Rodin, Rilke'ye nesnelere üzerinde çalışmasını söylerken, esasında ondan bilgiden önce gözlem yapmasını istemiştir. Burada gözlemlerle, kendine özgü bilinçsel bir tutum esas alınmaktadır. Amaç nesnelere duyusal yönlerinin tanınması değildir de onların özlerini tanımaya çalışmaktır. Rilke de, *Genç Bir Şaire Öğütleri*'nde şunu dile getirir: "Eşyanın derinliklerini arayınız."<sup>2688</sup> "İçeride dönüş"ü ve "içteki çocukluk anılarına dönüş"ü ise bu derinliklere ulaşmak için bir yöntem olarak gösterir. Onun için bu derinlikler çocuklukta saklıdır: "Çocukluğunuz önünde düşünebildiğiniz her şey iyidir."<sup>2689</sup> Onun dünyasında nesnelere, bilhassa yapma-kültür nesnelere önemi büyüktür. Rilke nesnelere kendisini âdeta çocukluk dönemine geri döndürerek bilince değen ilk sûretleriyle tanımaya çalışır.<sup>2690</sup> Böylece onlara bir öykü yükler. Bilhassa başyapıtlarından biri olarak kabul edilen *Duino Ağıtları*'nı yazarken böyle bir tutum içindedir.

*Duino Ağıtları*'ndaki kimi şiirlerinde çocuğun korku ve kaygı duyarak dış dünyayla, nesnelere ilk defa karşılaşması; annenin de şefkatli ve huzur verici dokunuşlarıyla çocuğa yabancı gelen ve çocukta varoluşuna dair tehdit hissi

<sup>2687</sup> Rainer Maria Rilke, *Sanat Üstüne*, trc. Kamuran Şipal, İstanbul: Cem Yayınları, 2000, ss. 8-9'dan naklen: Vefa Taşdelen, "Bir İnşa Biçimi Olarak Şiir: Rainer Maria Rilke ve Hilmi Yavuz Örneği", *Hilmi Yavuz Sempozyumu* (Ankara Üniversitesi, 20 Mayıs 2011), Ankara[t.s.], ss. 6-7, www.yarbis.yildiz.edu.tr [23.06.2014].

<sup>2688</sup> Rainer Maria Rilke, *Genç Bir Şaire Öğütleri*, trc. Melahat Özgü, İstanbul: Remzi Kitabevi, 1944, s. 32'den naklen: Vefa Taşdelen, a.g.m., s. 7.

<sup>2689</sup> Rainer Maria Rilke, *Genç Bir Şaire Öğütleri*, trc. Melahat Özgü, İstanbul: Remzi Kitabevi, 1944, ss. 28, 66'dan naklen: Vefa Taşdelen, a.g.m., s. 7.

<sup>2690</sup> Rainer Maria Rilke, *Auguste Rodin*, trc. Kamuran Şipal, İstanbul: Cem Yayınları, [t.s.], s. 74'ten naklen: Vefa Taşdelen, a.g.m., s. 7.



uyandıran dış dünyayı çocuğa dost ve çocuk için güvenli bir yere dönüştürmesi, annenin bu konudaki önemli rolü üzerinde durmuştur.<sup>2691</sup> *Keşişçe Yaşam Kitabı*'nda da varlığı ışıkla temsil etmesi önemlidir. Burada şair korkuyla kaygının, insanla beraber ilk yaratılan duygular olduğunu dile getirmiştir.<sup>2692</sup> Rilke'ye göre bu bağlamda dünyayla ilk yüz yüze gelişinde kaygı ve korku içinde olan çocuğa annesi güven verir. Anne karanlığın karşısındaki bir ışık gibidir, çocuğu için dünyayı "aydınlık ve güvenli bir mekân" haline getirir.<sup>2693</sup> Örneğin bu kitapta yer alan daha önce üzerinde durduğumuz şiirde "Ben", kendisini "Sen" gibi betimlemek isityor. Bu şiirdeki "gördüğüm bir resim gibi,/ uzun uzun ve yakından/ kavradığım bir söz gibi/ her günlük güğümüm gibi,/ annemin yüzü gibi,/ bir gemi gibi,/ beni götüren/ en ölümcül fırtınadan"<sup>2694</sup> dizeleri Ben'in kendisinin olmasını istediği Sen'e ait özelliklerdir. Sen, bir anne yüzü gibi güven ve huzur vericidir. Marmara'nın *Ancak Yazgıdır Bu* şiirindeki "(...)Titreyerek uçurulan köpükten balonlar,/ anlık aşkın tasarımlar mı?"<sup>2695</sup> dizelerinde bir çocuğun korku ve kaygı içinde dışsala ait bir nesneyle karşı karşıya gelmesi ve ona aşkınlık yüklemesi de Rilke'nin nesnelere hakkındaki bu düşüncelerini hatırlatmaktadır.

Rilke nesnelere onlarla birlikte bir yaşam, bir öykü oluşturarak yeniden üretmek ister; insanın mevcudiyeti-nesnelere arasında karşılıklı bağlar kurar. Onun "nesne şiir" veya "inşa şiir" olarak adlandırılan son dönem şiirlerinde de nesnelere fotoğrafları çekilmez; onlarda her haliyle şairinin bakışı öne çıkmıştır; dolayısıyla da özneyi merkeze alan bir şiirdir. Nesnelere tanınması sürecinde, nesnelere değil öznenin yola çıkılır. Önemli olan nesnenin dış dünyada ne olduğu değil, şairin onu nasıl anlamlandırdığı, hayat tecrübeleriyle, yaşadıklarıyla kendisini ona nasıl ekleyip,

---

<sup>2691</sup> Rainer Maria Rilke, *Duineser Elegien (Elegies From The Castle Of Duino)*, Hogarth Press, London 1931, s. 35'ten naklen: Vefa Taşdelen, "Bir İnşa Biçimi Olarak Şiir: Rainer Maria Rilke ve Hilmi Yavuz Örneği", s. 7.

<sup>2692</sup> "Dein allererstes Wort war: Licht: / da ward die Zeit. Dann schwiegst du lange. / Dein zweites Wort ward Mensch und bange / (wir dunkeln noch in seinem Klange) (Senin ilk kelamın: "ışık" oldu, / Oldu orada zaman. Sustun sonra uzunca / ikinci kelamın oldu korku ve insan / (Ve biz hala karanlıktayız o sedada)" Bkz. <http://www.archive.org/stream/dasstundenbuch24288gut/24288-0.txt>'ten naklen: Vefa Taşdelen, a.g.m., s. 7.

<sup>2693</sup> Vefa Taşdelen, a.g.m., s. 7.

<sup>2694</sup> Rainer Maria Rilke, *Keşiş Yaşamı Üzerine Dualar Kitabı 1*, s. 27.

<sup>2695</sup> Nilgün Marmara, "Ancak Yazgıdır Bu", Nilgün Marmara, a.g.e., s. 7.

onu kendisi hâline nasıl getirdiğidir. Bu yüzden de Rilke'nin nesne kavramıyla kastettiği dış dünyadaki hâliyle nesne değil, şairin bu nesneye yönelik algılarıyla tecrübeleridir. Ona göre şiir, nesnenin bilgisiyle tecrübesinden doğmaktadır. Bu aşamada nesne, onunla kurulan ilişkilerde, yalnızca ondan faydalanılan değil, aynı zamanda da ona mevcudiyet katılarak mânâlar âlemine aktarılan varlıklardır. Yâni özne tarafından onlara anlam ve güzellik verilmektedir.<sup>2696</sup> Öznenin kendi varoluşunda bir öyküsü ve anlamı olan nesne, bundan böyle onun kişisel hayat tecrübelerinin bir parçasıdır. Nesnelere bu şekilde yönlenmiş bir yazma yaşantısı sanatın, tecrübenin, sabır ve sebatın, yetkinliğin, bilginin, ve mitolojinin bir ürünü olarak neticelenmektedir.<sup>2697</sup>

Rilke *Duino Ağıtları* 'nda geleneksel mânâdaki mitolojiyi dışlayarak mitolojik unsurlara yer vermiş, okuyucuları hayrette bırakan bir imgeleme yarattığı figür ve eğretilmelerle dilsel mutabatakin sınırlarını yerle bir etmiştir, bu kitaptaki şiirler anlamsal yönden herhangi bir ideolojik veya teolojik dizgeye yerleştirilememektedir.<sup>2698</sup> Örneğin 3. *Ağıt*'ta taşkın suların, fırtınaların tanrısı Neptün geceyi başkaldırıya davet eden kan ırmağı tanrısıdır: “Ah hangi bilinmezlikle damlayarak o tanrı başını kaldıran, sonsuz bir ayaklanmaya çağırıp geceyi./ Ey kanın Neptün'ü, korkunç üç çatalıyla.”<sup>2699</sup> Mitolojik unsurları böyle alışılmışın dışında kullanmak, Marmara'nın şiirlerinde de karışımıza çıkmaktadır.

Rilke'nin sanatının olgunluk evresinin ürünü olan *Duino Ağıtları*'nda “salt şairin kişiliğine odaklanamayan, salt onunla özdeşleştirilemeyen, varlığın tüm karmaşıklığını yansıtan bir projektörü anıştıran bir lirik ben”<sup>2700</sup> vardır. “İnsansal varoluş sorunsalı” bu eserin temasıdır. Rilke bu temayı daha sonra *Orpheus'a Soneler* (1923) isimli eserinde daha da net bir hâl alan bir varlık anlayışıyla orphik bir

<sup>2696</sup> Rainer Maria Rilke, *Auguste Rodin*, trc. Kamuran Şipal, Cem Yayınları, İstanbul [t.s.] , s. 75'ten naklen: Vefa Taşdelen, a.g.m., s. 7.

<sup>2697</sup> Vefa Taşdelen, a.g.m., s. 7.

<sup>2698</sup> Autoren Lexikon Autore, *Deutschsprachiger Literatur des 20. Jahrhunderts*, ed. Brauneck, Manfred, Hamburg, 1984, s. 648'den naklen: Funda Kızıler, a.g.m., s. 15.

<sup>2699</sup> Rainer Maria Rilke, *Seçilmiş Şiirler-Duino Ağıtları*, trc. Turan Oflazoğlu, İstanbul, 1997, s. 21'den naklen: Funda Kızıler, a.g.m., s. 15.

<sup>2700</sup> Jakob Steiner, “Rilkes Duineser Elegien”, *Rilkes Duineser Elegien*, II. Band, Frankfurt am Main, 1982, s. 163'ten naklen: Funda Kızıler, a.g.m., s. 15.

düzlemde işlemiştir. Bu yapıtın merkezinde de Rilke'nin kendi ifadesiyle belli bir "varlık normu"<sup>2701</sup> bulunmaktadır. *Duino Ağıtları*'nda ortaya konan varoluşa ilişkin sıradüzen Hristiyanlığın değerler sisteminden farklıdır, iyi ve kötü kavramlarının ötesine geçer. Kitapta "salt varoluş" hâline yakınlık melek simgesi, uzaklıkta kukla simgesiyle temsil edilir.<sup>2702</sup> Marmara'nın *Kırmızıya Yöneliş* şiirindeki "meleksi birliktelik" de *Duino Ağıtları*'ndaki "salt varoluş" hâlini çağrıştırmaktadır:

Sen ben ağlarken  
avucum bir deniz mi çocuk ?  
Meleksi birliktelik içre ,  
Göksel Haleyle çevrelenmiş  
ölümün ve yaşamın ikircikliği.  
Ulaşamadığımız bilirken olduğunu  
İspanya  
Sevilla,Manzanilla .... isimler ... ?

Boğuk şeytancıklı bir ses siyahi  
iletiyor titreşimleri kızıl fırıldak  
Sözcüğü diyor sürdüreceğim yerinde  
sezinlediğim biçimi  
Gireceğim güllerin bahçesine  
orada duracak  
Beni vuracak.<sup>2703</sup>

Şiirde aşk ve erotizm yoluyla böyle bir varoluşa geçme arzusu ve bunun içinde bulunulan şartlarda imkânsızlığı dile getirilmiştir. Şiirin ikinci ünitesindeki kızıl fırıldak flamenko yapan bir kadınla; boğuk, şeytancıklı ses ise duendo ile ilgili bir tasarım uyandırmaktadır. Sözcük olarak "cin, gulyabanî" anlamına gelen duendo, flamenko gitarın en ayırt edici özelliklerindedir. Onu "Gitaristin seyirciyle bütünleştiği nadir ve sıra dışı anlardaki ruhu" diye tanımlayabiliriz. Geleneksel flamenko da katılanların kendisini tamamen müzik ve dansın coşkısına bırakmasına dayanmaktadır. Gösteriye genellikle "jaleo" denilen sofistike el çırpmaları, parmak şıklatmaları ve coşkulu bağırışlarla eşlik edilir. Şarkılara uygun ritimler kullanılarak jaleo soloları da yapılabilmektedir. Dansçılar parmaklarını çoğunlukla karmaşık

<sup>2701</sup> Egon Vietta, "Über Die Duineser Elegien", *Rilkes Duineser Elegien*, *Rilkes Duineser Elegien*, II. Band, (Rilke'nin 13.11.1925'te Witold Hulewicz'e yazdığı mektuptan), s. 68'den naklen: Funda Kızıler, a.g.m., s. 15.

<sup>2702</sup> Egon Vietta, "Über Die Duineser Elegien", *Rilkes Duineser Elegien*, *Rilkes Duineser Elegien*, II. Band, Frankfurt am Main 1982, s. 68'den naklen: Funda Kızıler, a.g.m., s. 15.

<sup>2703</sup> Nilgün Marmara, "Kırmızıya Yöneliş", Nilgün Marmara, a.g.e., s. 19.

ritimlerle şıklatmaktadır.<sup>2704</sup> Bir başka kaynaktaysa duendenin ne anlama geldiğiyle ilgili şu bilgiye rastlanmaktadır: “şarkıcının, bizi nihai gizeme ulaştırma yolunda tarif edilemezle tanıştıran gizli bir yetisi (...)”<sup>2705</sup> Jason Webster, *Flamenkonun İzinde* isimli kitabında bu deyimini şöyle anlatır:

O gece meydandaki gösteriden sonra oluşan o güçlü duyguyu, Duende’yi anlamaya çalışıyordum. Sözlükteki anlamına bakılırsa Duende: ‘peri’ , ‘yer cücesi’ , ‘cin’ ya da flamenkoda ‘ruh’ demektir. Ama bu daha önce hissettiğim hiçbir şeye benzemiyordu, ne caz ne blues dinlerken bu kadar yoğun bir deneyim yaşamıştım.<sup>2706</sup>

Şiirin ikinci ünitesi dansçının ve şarkıcının kendilerini müziğe kaptırarak bütünleşmeleri, gizeme ulaşmaları gibi bir tasarım uyandırabileceği gibi âşıkların erotizm ile yaşadığı bütünlük, sonsuzluk deneyimini de çağrıştırmaktadır. Şiirdeki sözcüğün söndürülmesi imgesi de Rilke’nin ancak birbirlerine karşılıklı olarak yalnızlık imkânı vererek birbirlerinin ufuklarını daraltmayan bir sevginin evrensel bütünlüğe ulaşabileceğini<sup>2707</sup> dile getirdiği *Abelone’in Şarkısı*’ndaki şu dizeleri akla getirmektedir: “(...)Sevişenlere bir bak/ İtirafa kalkışsalar aşkı/ Sözlerine yalan karışacak (...)”<sup>2708</sup> İki şiirde de bu deneyim, dilin ötesinde bir şeydir.

*Duino’nun Ağıtları*’ndaki varoluşsal görünüm kargaşa içindeki, sonu olmayan bir çevreye karşı sonlu bir alanı güvenceye alan insanî ölçütten hareket eden Antikite’nin varlığa yaklaşımıyla bazı noktalarda örtüşse bile esasında ondan farklıdır. Rilke ağıtlarda bazı gizemli güçlere doğru yükselişin savunuculuğunu yapmadığı gibi onlara karşı dünyayı destek noktası olarak almayı da çözüm olarak sunmamıştır. Bunları yapmak yerine evrendeki mevcudiyetin bütünselliğini ve sonsuzluğunu kavrayan bir telakkiyle sadece bitimli, imkânları kısıtlı bir dünyaya değil onu da kapsayan, görünmeyen, sonsuz bir âleme yönelen; “gerçek anlamda insan” olmayı amaç olarak benimsemiş bir simgeyi -melek- şiirlerine

<sup>2704</sup> Ana Britannica, [y.s.] 1986, s. 623’ten naklen: Ali Korkut Uludağ ve Hasan Arapgirlioğlu, a.g.m., s. 498.

<sup>2705</sup> Ali Korkut Uludağ ve Hasan Arapgirlioğlu, a.g.m., s. 498.

<sup>2706</sup> John Webster, “Flamenkonun İzinde”, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2004, s. 33’ten naklen: Ali Korkut Uludağ ve Hasan Arapgirlioğlu, a.g.m., ss. 498- 499.

<sup>2707</sup> Safinaz Duruman, “Rilke’nin İki Aşk Şiiri”, *Garp Filolojileri Dergisi*, İstanbul, 1947, ss. 382-383’ten naklen: Funda Kızıler, a.g.m., s. 19.

<sup>2708</sup> Rainer Maria Rilke, *Malte Laurids Brigge’nin Notları*, trc. Behçet Necatigil, İstanbul, 1996, ss. 145- 146’dan naklen: Funda Kızıler, a.g.m., s. 19.

yerleştirmiştir.<sup>2709</sup> *Duino Ağıtları*'yla *Orpheus'a Soneler*'i yazdıktan bir sene sonra "Yaşamın ve ölümün birliğini, korkunun ve mutluluğun özdeşliğini göstermek, yapıtlarımın temel anlamı ve kavramıdır."<sup>2710</sup> diyerek poetikasını özetlemiştir.

Marmara, özellikle Rilke'nin ölüm- hayat sarmalı içindeki insanın varoluşuna bakış açısından etkilenmiştir. Rilke bu konudaki görüşlerini şöyle ifade etmiştir:

(...)ölüm, bizden öteye dönük olan, bizim aydınlatmadığımız yüzüdür yaşamın...Gerçek yaşam biçimi her iki bölgeye uzanır, en büyük kan dolaşımı her ikisi boyunca(...) Yapılması gereken, burada bakılmış, dokunulmuş olanı 'daha geniş' en geniş çemberin içine almak. Gölgesiyle yeryüzünü karartan bir öbür dünyaya değil, bir bütüne, bütünün kendisine...Evet, bizim ödevimiz bu gidici, dayanıksız yeryüzünü öyle derin bir acıyla, tutkuyla kavramak ki, onun özü görünmez olarak bizde yeniden dirilsin. Bizler, görünmez arılarız. Nous butinons eperdument le miel du visible, pour l'accumuler dans la grande ruche d'or de l'invisible e... Ağıtlardaki melek,...(o) dönüşümü içinde gerçekleştirmiş olan varlıktır..."<sup>2711</sup>

Marmara'nın *Kırmızı'ya Yöneliş*'te dile getirdiği ölümün ve yaşamın çift anlamlılığı ile Rilke'nin bu görüşü arasında bir yakınlık vardır. Ölüm ve yaşam hem bir başlangıç hem de bir son içerir; çünkü her ikisi de birbirinin bir diğer yüzüdür ve birbirinden ayrı değildir. Gerçek varoluş da her ikisini aynı anda deneyimleyebilmektir; yâni bütünselliğe ulaşmaktır. İnsan kimi anlarda bunu deyimleyebilir. Şiirde de erotizmle hem ölüm hem yaşam, hem varoluş hem yokoluş aynı anda deneyimlenmek istenmektedir. "Gireceğim güllerin bahçesine/ orada duracak/ Beni vuracak." dizeleri varoluş içinde yokoluş deneyiminin bir tasavvurudur.

Berk, Rilke'nin "ölümle gide gele, onunla oynaya oynaya" ölüm kelimesini bir "büyü yumağı" hâline getirdiğini dile getirir. Bunun ise "ölümün o korkunç içeriğini hiçe saymak" anlamına gelmeyeceğini belirtir. Bu, "ölümü yaşamın bir parçası bilmektir."<sup>2712</sup> Marmara da ölüme Rilke'ninkine benzer bir perspektiften

<sup>2709</sup> Egon Vietta, "Über Die Duineser Elegien, *Rilkes Duineser Elegien*, II. band, ss. 69-70'ten naklen: Funda Kızıler, a.g.m., s. 16.

<sup>2710</sup> Rainer Maria Rilke, *Gedichte*, Stuttgart, 1979, s. 78'den naklen: Funda Kızıler, a.g.m., s. 17.

<sup>2711</sup> Rainer Maria Rilke, *Duino Ağıtları*, trc. Can Alkor, İstanbul, 1993, (Rilke'nin 13.11.1925 tarihinde Witold Hulewicz'e yazdığı mektuptan), s. 1'den naklen: Funda Kızıler, a.g.m., s. 17.

<sup>2712</sup> İlhan Berk, *Kült Kitap(Yazarken/Okurken/Çizerken)*, s. 319.

bakmış ve onu şiirlerinde çok boyutlu olarak işlemiştir; Rilke gibi ölümü yaşamdan ayrı düşünmez ve onun korkunçluğunu göz ardı etmez.

Sıkı bir şair olduğu kadar sıkı bir şiir okuyucusu da olan Marmara birçok şairden etkilenerek kendi özgün şiirini oluşturmuştur. Marmara'nın şiirleri üzerinde inceleme yapan kimseler de onun şiirinin herhangi bir edebî akımla etiketlenmesinin doğru olmadığını belirtirler<sup>2713</sup>.

Tartışmalı olan bir konu ise onun hangi felsefî bağlamda değerlendirilmesi gerektiğidir. Hasan Polat da onun stoacı mı nihilist mi yoksa varoluşçu olarak mı değerlendirilmesi gerektiği sorusunun tartışmalı olduğunu; ama onun özgün kişiliğine ve şiirlerine hiçbir tanımlama getirmemek gerektiğini dile getirir.<sup>2714</sup>

Marmara'nın şiirlerinde Stoacılığın yazgının varlıkları bağlayan bir karışım olması ve varlıkların arasında bir yakınlık bağı bulunması; dünyadaki bütün insanların birbiriyle eşit ve kardeş olması; bazı şeylerin değiştirilememesiyle acının ve ölümün küçümsenip her şeye yüreklice göğüs germek gerektiği düşüncelerinin<sup>2715</sup> etkisi görülebilir. Fakat Marmara'nın çocukluğa bakışıyla Stoacılığınki birbirinden farklıdır. Marmara çocukluk dönemini olumlarken Stoacılık olumsuzlar. Stoacılığa göre tutkulu kişi muhakeme gücü henüz olgunluğa erişememiş olan çocuktur. İnsanların ön yargıları da insan olmadan önce çocuk olmalarından ileri gelir. Pek çok insan çocuk yaşayıp çocuk ölmektedir; yâni sağlıklı görüşlerden yoksun olarak yaşamın içinde yaşamayı bilmeden yaşamaktadır. Onları çocukluğun tutkularından ancak akıl kurtarabilir.<sup>2716</sup>

Marmara; Kierkegaard, Nietzsche, Sartre, Foucault ve Lacan okurdu<sup>2717</sup>. Sonlu varlığıyla sonsuz varlığı arasında sıkışıp kalan insanın sürekli olarak umutsuzluk içinde can çekişmekte olduğunu düşünen<sup>2718</sup> Kierkegaard'ın sonluluk, sonsuzluk ve umutsuzluk kavramlarına bakışından; Nietzsche'nin aktif nihilizmi

<sup>2713</sup> Hasan Polat, a.g.m. ve Nilay Kaya, a.g.m.

<sup>2714</sup> Hasan Polat, a.g.m.

<sup>2715</sup> Jean Brun, a.g.e., ss. 63- 64, 69- 70, 105.

<sup>2716</sup> Jean Brun, a.g.e., s. 103.

<sup>2717</sup> Emel Şahinkaya, Muğla-Gümüşlük, 18 Ağustos 2011.

<sup>2718</sup> M. Mukadder Yakuboğlu, "Çevirenin Önsözü", Soren Kierkegaard, a.g.e., ss. 8- 9.

pozitif nihilizme dönüştürerek değerleri yeniden yaratma ve “amor fati” düşüncesinden; Sartre’ın birey- kâinat- başkası ilişkisi hakkındaki düşüncelerinden; bio iktidarın birey üzerindeki kontrol ve sınırlamalarına rağmen özne için her zaman direnişin mümkün olduğunu savunan<sup>2719</sup> Foucault’nun iktidar kuramından, Lacan’ın da bilinçdışı, dil, özne ve gerçek hakkındaki düşüncelerinden etkilenmiştir.

Erözçelik Marmara’nın sanatının beslenme kaynaklarını şöyle özetliyor:

Sular altına gömülü çocukluk ülkeleri (tıpkı gizemli Atlantis gibi) sadece hatırlanır. Sütünü bahçedeki kedilere döken çocuk hanımefendi, kendi ülkesinden olduğu gibi gelmişti. Kederli dansları, şarkıları ve çocukça küçücük sakarlıklarıyla, bağışlanabilir sorumsuzluklarıyla.

Ece Ayhan’ın Dinar Badosu’nun şefi Nilgün’ün şiirde beslendiği kaynakların başında da işte bu olduğu gibi çıkıp geldiği çocukluk ülkesi var. Biz farkında olalım, olmayalım, ama önünü alamadığımız ve hayatımızı yönlendiren, biçimlendiren, bize dayatılan her şeye karşı layıkıyla tepki gösteriliyor Daktiloya Çekilmiş Şiirler’de. Kişiliksizleşen İstanbul, vahşileşen toplum, duyarsız okullar, grotesk cumhuriyet’in acayip âdetleri, ikinci cumhuriyetin sahtekârlığı payını alıyor bu şiirlerde.

Çocuk hanımefendinin beslendiği bir diğer kaynak, okudukları. Özellikle iyi bildiği Anglo- Saxon şairleri, Türk şairleri ve şimdilerde sahaflarda fellik fellik aranan, derkenarda kalmayı seçmiş edipler. Kırlanlığıyla Sylvia Plath, kara mizahıyla Ece Ayhan ve doğaya karşı şakınlığıyla , şiir Ejderhası Fazıl Hüsnü Dağlarca, tuhaf bir şekilde ergiyor onun şiirlerinde.

Tabii La Terra Rosa akşamları... Billie Holiday (özellikle Gloomy Sunday), Tosca’nın bir aryası, tangolar (Querelle’deki Erster Tango), dünyanın en iyi sinemacısı rüküş ruhlu Rainer, Bukovski’yi konu alan bir film, Lütfiyar adında Azerî bir tenör, Türk Hafif müziği 45’likleri, Tobruk, Haşim Çatış, Emel, balerin ruhlu küçük kız çocuğu Yazgülü, Nazlı, çorap renkli çakmaklar, emperyal kahvaltılar, yeğenleri, ailesi, Amaranth adlı bir kuş ve ısrarla Tom Weits dinleyen bir asteğmen... ergiyor onun şiirlerinde.<sup>2720</sup>

---

<sup>2719</sup> Best Steven ve Douglas Kellner, *Post Modern Teori*, trc. Mehmet Küçük, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1998, ss. 58, 76’dan naklen: Artun Avcı, a.g.t., ss. 96- 97, 102.

<sup>2720</sup> Seyhan Erözçelik, a.g.d.y., ss. 186- 187.

## SONUÇ

Marmara, hastalığı dolayısıyla hayata çok erken veda etti; üzücüdür ki onun ne geleneği yakından tanıyabilme ne de geçen zaman içinde Türk ve Dünya şiirindeki yenilikler doğrultusunda şiirlerini daha da geliştirebilme fırsatı oldu. Oysa hem Modern Türk hem de Batı edebiyatını çok iyi bilen, felsefe ve sanat alanında da büyük bir bilgi birikimi olan, hem çok büyük bir zekâyâ hem de duyarlılığa sahip şairin daha yazacak çok şiiri vardı. Onun hastalığı ve ölümü bu yüzden Türk edebiyatı için çok büyük bir kayıptır. Yine de kısa ömrüne oldukça yetkin, derinliği olan, çok boyutlu şiirler sığdırabildi ve bu şiirleriyle kalıcı olmayı başardı. Batı edebiyatından- özellikle de Anglo-Sakson şairlerinden- etkilenen Marmara'nın şiirleri (uzmanlığı yabancı dillerin edebiyatları üzerine olan araştırmacılar tarafından) Thomas gibi şairlerin şiirleriyle karşılaştırmalı olarak incelenebilir. Şiirlerindeki metinlerarası ilişkiler, imgeler, simgelerle ilgili, ayrıca şiirlerinin sinema, müzik, resim gibi sanat alanları; felsefe, mitoloji gibi alanlarla ilişkisiyle ilgili ayrıntılı bir çalışma yapılabilir. Şiirleri Divan şairlerinin şiirleriyle varlık ve hiçlik teması çerçevesinde karşılaştırılabilir.

Marmara şiirlerinde insanın evrendeki zor durumunu ele almıştır. Ona göre insan bu evrende ölüm-hayat sarmalı içinde, sınırsız tutkuları sınırlı bedenine hapsolmuş bir şekilde; ötekiyle birlikte, ama yalnızdır. İnsanın sınırlı bir beden içinde sınırsız tutkuları vardır. Beklediğimizin tersine intihar tematik unsuru onun şiirlerinde yaygın değildir. Şiirlerinde sadece hayatın çirkinlikleriyle yüz yüze gelen melankolik bir “ben”in hayata karşı büyük bir hayır çılgılığı yankılanmaz, aynı zamanda bütün bu çirkinliklere rağmen yazgısını olumlayarak direnen ve başkaldıran güçlü bir “ben” de vardır ki o, hayattaki olumsuzlukları göz ardı etmeden, pembe gözlükler olmadan hayata evet der. Asıl zor olan da budur. Şiirlerinde rahatsız edici, sarsıcı bir şekilde alışılmış biçimlerin ve gündelik dilin dışına çıkarak olanın olması gerekenden ne kadar uzak olduğunu duyurur; okuyucuları olanlarla yüz yüze getirir ve olması gereken üzerine düşünmeye yöneltir.

Marmara, Ayhan'ın da belirttiği gibi bir efsane hâline gelmiştir ve insanlar onu



çılginca sevmektedir.<sup>2721</sup> Marmara için internet siteleri kurulmuş ve facebook sayfası oluşturulmuştur, şiirleri İngilizceye çevrilmektedir. Modern zamanların şairleri de ona “zarfsız kuşlar”<sup>2722</sup> göndermektedir.

Şairler, çoğunlukla şiirlerinde onun zamansız ayrılışı üzerinde durmuşlardır:

nil güne durdu marmarada  
ölümünden tanıştım üç yıl sonra  
düşü ne biliyordu bilmiyordum  
ölümü boğmuştum gözyaşlarıma daha yeni  
acıgölde beşyüzonbir nolu bir çukura  
...<sup>2723</sup>

adı Nilgün'dü  
intihar kararı bir kardeş  
saçları şelâleli bir amazon  
içedönük güzel bir anarşist  
ben de denedim  
Marmara denizine parlak bir yıldız gibi düşmeyi  
uçurumlara uçurtmalara daha yakındım<sup>2724</sup>

Orhan Alkaya *Yenilmişler İçin Yedinci Parça* şiirini Marmara'ya ithaf etmiştir. Bu şiirde Marmara psişesi parçalanmaya uğramış, yalnız bir şairdir, bir fenomen olarak divan şiirlerindeki eril karakterdeki sevgiliyi hatırlatır:

kendine kapandıkça her siyah amfora  
içinden ben çıkarım anaforumla  
birim ve birlik nasıl uzak benden  
bir bedenden bir bedene uzanan bütün yollar çıkmaz  
haz bir bedenden bir bedene niçin akmaz  
işte gene kuşkularımlayım haklıyım  
çünkü ben tanrırım çünkü ben tanrırım

zihnimin dokunaklı yerlerindiyim, bir siyam gülü  
ölü aşkların kahrkahası parmaklarımda

<sup>2721</sup> Ece Ayhan, “128 Nilgün Marmara”, Ece Ayhan, *Sivil Denemeler Kara*, s. 56.

<sup>2722</sup> Ece Ayhan, “Meçhul Öğrenci Anıtı”, Ece Ayhan, *Bütün Yort Savul'lar! 1954- 1997 Toplu Şiirler*, s. 123.

<sup>2723</sup> Bu dizeler, Eradam'ın *Amber Çiçeği* isimli şiirinden. Bkz. Yusuf Eradam, “Nilgün Marmara ve Atavistik Söylem”, *Milliyet Sanat*, Şubat 2006, s. 104.

Eradam bu şiiri *Son Söz İntihar: Nilgün Marmara ve Sylvia Plath'ın Şiirleri* isimli seminer çalışmasında (1994) ön söz olarak kullanmıştır. Bkz. Yusuf Eradam, “Son Söz İntihar: Nilgün Marmara ve Sylvia Plath'ın Şiirleri”, *Sanatta Kadın Semineri* (Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi, 7- 9 Nisan 1994), ed. Selda Öndül, Süreyya Karacabey, *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, sy. 11(1994), ss. 41-59.

<sup>2724</sup> Hüseyin Avni Cinozoğlu *Ahmet Oktay'ın Gerard de Nerval Şiiri* isimli denemesinde Marmara'ya ithaf ettiği bu dizeleri yazdığı sırada onun “içindeki met cezri, ruhu çökerten o depremi” hissettiğini dile getiriyor. Bkz. Hüseyin Avni Cinozoğlu, “Ahmet Oktay'ın Gerard de Nerval Şiiri”, s. 2, <http://www.litterahacettepe.edu.tr> [27.06.2014].

tütsü, ipek ve kedi tüyü  
bütün kumarlarınıza oynadığım kendimle baş başa  
bir karar daha veriyorum, birkaç damla siyanür  
gür bir akşama asıyorum kendimi, geçerken görün  
gökyüzüne en yakın yıldız bile değil, yanınızdayım  
çünkü ben tanrırım... çünkü ben tanrırım

oysa gene kuşularımlayım bütün tanımların aralığında  
değiştiriyorum hep yerimi bir divandan bir yatağa  
size sizi söylüyorum size bizi  
izi silinmiş her seste bir uyum tonu  
tozlanmış yüzüm unuttuğunuz her hatraya  
içindeyim; kapanan bütün kapıların dışında  
ay büyüyor işte ay! burada kalayım  
çünkü ben buradayım, çünkü ben buradayım<sup>2725</sup>

Serdar Aydın'ın *Nilgün Marmara Metinleri ve Fragmanlar* isimli bir kitabı vardır. Kitap, iki bölümden oluşmuştur. İlk bölümde Marmara'nın eserlerinden alıntılar yapmış ve bunları yorumlamıştır. İkinci bölümde ise şairin *Fragmanlar* isimli uzun bir şiiri vardır. Aydın, Marmara'ya ithaf ettiği *Tansık* şiirinde onun sözcüklerine sarılarak hayata tutunduğunu dile getirir. Marmara'nın şiirlerinin kendi şiirleri üzerindeki etkisini ifade eder: “sözcüklerini buldum/ ellerin diye/ dokundum/ s a r ı s ı c a k a y a z/ eridi...” Marmara'yı kitabının son bölümünde umudun yaratıcısı olarak görür:

Ve güçlenecektir insan. ‘Kış uykusundaki melek’ler uyanacaktır. Kendine ve varlığına güvenecektir. Dikte ettirilen bir yaşamın uygulayıcısı olmaktan çıkarak bir yaratıcı olacaktır. Çağın efendilerinin suratlarına tükürerek, elinden alınmış, kuşatılmış, kısıtlanmış yaşamını yeniden ve özgürce yaşayabilmenin mücadelesini verecektir. Bu, tükenişe karşı son bir mücadeledir. Günümüz insanının, yaşadığı çağın gereği olarak ödenmesi gereken bir diyetir. Kuşatıcı ve yok edici her şeye karşı direnecektir insan, ölümler bile kahkahasını bir diğerine bırakacaktır. Kahkaha sürmelidir, umut da... Yoksa ne kalır elimizde karanlıktan ve boşluktan başka... Ya da yitirdiklerimizin hüznü ve buruk an(ı)larından başka...<sup>2726</sup>

Aktaş ise Ya Dinar İllâ Malik isimli şiirinde mülkiyetsizlik kavramını işler. İslam'da mülk Allah'ındır, kul ise sadece bu mülkün bekçisidir. Tasavvuf mülksüzlüğü savunur, Marksizm de öyle. Şair de şiirinde Malik-i Dinar, Niyazi-i Mısri gibi mutasavvıfları anar, onlarla kendisini özdeşleştirirken Marksist bir çevresi olan Dinar Badosu'nun şefi ve tamburu Marmara'dan da üstü kapalı olarak söz eder.

<sup>2725</sup> Orhan Alkaya, *Yenilgiler Tairihi Cilt 1*, İstanbul: Everest Yayınları, 2011, ss. 28- 30.

<sup>2726</sup> Filiz Karca, “Nilgün Marmara Metinleri ve Fragmanlar- Serdar Aydın”, <http://www.kitaphaber.net>, [17.07.2010]

Marmara da mülkiyet duygusu olmayan bir şairdir. Şiirde Ayhan ve Marmara mazmunu vardır:

El- Mâlik neye Mâlik  
nelere mâlik değil  
dirliğim dinarımdır benim  
Dinarım yağma olsun Dirliğim kalsın ellere  
kalbimin tozlarını kim alırsa alsın varsın  
eksiltsin gül ile mülleri. ben niyaz ile mısır  
sularının taflanlarında kaçırılmış nilgün iken  
Mülksüzlüğümde  
bahr ü berri aradım cismi candan içertü  
Mâlik idim bî-mâlik oldum ta'liksiz  
Dinar bandosu çalsın kün'süz çöllerde  
Ben mâlik değilim  
aşka bir tutam tuz ekem. Çölün türküsü  
yanık olur. aşka yok dinarlarım tanık olur  
bir gaflet anında öptüğüm çağ  
kafatasıyla birlikte kustum ve nihan ettim  
aşikâr oldu cinayetlerim ve pinhan etmek düşmedi bana  
kafiyeleri sakız dilberleri gibi tekrarlamak  
yaraşmaz bana: zaman zaman ise gitsin dinarlarımı  
bulsun feraizler içinde bulsun beni faizimi versin  
'el-ân caizdir' diye mührünü bassın müftü efendi  
Hakikat hakikatlığın bilsin, Yoksa  
rüzgârları kovaladığım gibi kovalarım dünyamda  
benim olmayan hakikatları. sabâ rüzgârı gelsin  
şerhetsin hâlimi ve bülbül  
çöllerde geçen ömrümün dramını teranelendirsin  
Mâlik miyim ey dinar  
Yâ Dinar İllâ Mâlik  
İlmihâlimi kilitle denizlere<sup>2727</sup>

Şiirde ters çevrilmiş kadeh anlamına gelen “nilgün” sözcüğü ve “Mısır” Niyazi-i Mısırî ile ilgili birer mazmun olsa da bize Marmara'yı da çağrıştırdı. Her şiir herkese farklı şeyler çağrıştıırabilir; ama şair şiirinin on birinci dizesinde Dinar Bandosu'nun medeniyetsiz çöllerde çalmasını istiyor.

Buket Uzuner'in *İki Yeşil Su Samuru* isimli romanında da Marmara'nın etkileri vardır. Bu eserdeki kahraman Nilsu olarak anılmaktadır. Üstelik yazar, Marmara'nın şiirlerinden alıntılar yapmıştır.<sup>2728</sup> Yine yazar, *Güneş Yiyen Çingene* isimli öykü kitabında yer alan *Mor ve Ötesi* isimli öyküsünde de Marmara'nın

<sup>2727</sup> Hasan Aktaş, *Hepyek*, [y.s.], [t.s.], s. 8'den naklen: Hasan Aktaş, *Çağdaş Türk Şiirinde Mutasavvıflar*, Edirne: Yort Savul Yayınları, 2008, s. 34.

<sup>2728</sup> Buket Uzuner, *İki Yeşil Su Samuru*, İstanbul: Everest Yayınları, 2005, 300 s.

ŕiirlerinden alıntılar yapmıŕtır.<sup>2729</sup>

Gelecekte Türk edebiyatında Nilgün Marmara ekolü ve misyonu ortaya çıkabilir.

---

<sup>2729</sup>Buket Uzuner, “Gneŕ Yiyen ingene”, Buket Uzuner, *Gneŕ Yiyen ingene*, Everest Yayınları, İstanbul 2005, ss. 11-18.

## KAYNAKLAR

- Abasıyanık, Sait Faik, *Şimdi Sevişme Vakti ve Diğer Şiirleri*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2010, 91 s.
- Abdal, Göksenin, “Çevirmenin Yolu İmgelem ve Metafordan Geçer” , 20.06.2012, <http://www.dragosfer.com> [04.02.2014].
- \_\_\_\_\_*Nilgün Marmara Şiirinden Örneklerle Edebiyat Çevirisinin Bir Alt Alanı Olarak Şiir Çevirisi*, (Bitirme Projesi), İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi, İstanbul, 2011- 2012, <http://www.academia.edu> [24.10.2012].
- Aka, Pınar, *Hilmi Yavuz Şiirine Metin- Merkezli Bir Bakış*, (Master tezi), Bilkent Üniversitesi, Ankara, 2002, [www.thesis.bilkent.edu.tr](http://www.thesis.bilkent.edu.tr) [03.10.2014].
- Akay, Ömer, *Bipolar Bozuklukta Kişilik Özelliklerinin Hastalık Seyrine Etkisi*, (tıpta uzmanlık tezi), Zonguldak Karaelmas Üniversitesi Tıp Fakültesi, Zonguldak, 2008, <http://www.belgeler.com.tr>, [26.11. 2011].
- Akbaş, Onur, “Ahmet Haşim’de Gece, Kuş ve Gurup İmgesi”, *Ay Vakti*, Eylül 2009, sy. 108, <http://www.ayvakti.net/ayvakti-gezi/item/ahmet-haimde-gece-ku-ve-gurup-imesi> [13.10.2013] .
- Akbayır, Sıddık, *Bir Fotoğrafınız da Bende Kalmış*, İstanbul: Akçağ Yayınları, 2008.
- Akdağ, Özcan, *Kötülük Problemi ve Özgür İrade Savunması*, (yüksek lisans tezi), Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara, 2006, <http://www.belgeler.com.tr> [26.07.2012].
- Akkaş, Sema Önal, “Mit ve Felsefe”, *Millî Folklor*, sy. 78 (2008), ss. 83- 88, <http://www.millifolklor.com>[09.03.2013]
- Aksan, Doğan, *Şiir Dili ve Türk Şiir Dili*, Ankara: Engin Yayınevi, 2006, ss. 14- 15.
- Aksoy, Tülin, “Gülümsemek Hüznü Kandırmaktır”, 25 Nisan 2010, <http://blog.milliyet.com.tr> [14.10.2012].
- Akşehirli, Soner, “Gösterge Bilimleri Terimleri: (İngilizce- Türkçe)”, [www.egeedebiyat.org](http://www.egeedebiyat.org) [22.02.2013].

- Aktaş, Hasan, *Aklın Geometrisi ve Kadın İmgesi Nedim'in "Kâfir Redifli Gazeli"nin Feminist Teori Açısından Tahlili*, Edirne: Yort Savul Yayınları, 2008.
- \_\_\_\_\_ *Celladına Gülümseyen Şair İsmet Özel, Metindilbilimsel Bir Çözümleme*, Rize: Yort Savul Yayınları, 2011.
- \_\_\_\_\_ *Çağdaş Türk Şiirinde Coğrafya*, Edirne: Yort Savul Yayınları, 2003.
- \_\_\_\_\_ *Çağdaş Türk Şiirinde Dinî Motifler*, Rize: Yort Savul Yayınları, 2011.
- \_\_\_\_\_ *Çağdaş Türk Şiirinde Hayvanlar*, Rize: Yort Savul Yayınları, 2008.
- \_\_\_\_\_ *Çağdaş Türk Şiirinde İnsan*, Edirne: Yort Savul Yayınları, 2007.
- \_\_\_\_\_ *Çağdaş Türk Şiirinde Kuşlar*, Edirne: Yort Savul Yayınları, 2005.
- \_\_\_\_\_ *Çağdaş Türk Şiirinde Kozmik Âlem*, Edirne: Yort Savul Yayınları, 2008.
- \_\_\_\_\_ *Çağdaş Türk Şiirinde Mutasavvıflar*, Edirne: Yort Savul Yayınları, 2008.
- \_\_\_\_\_ *Çağdaş Türk Şiirinde Sosyal Hayat*, Edirne: Yort Savul Yayınları, 2006.
- \_\_\_\_\_ *Çağdaş Türk Şiirinde Tip ve Karakterler*, Edirne: Yort Savul Yayınları, 2006.
- \_\_\_\_\_ *Osmanlının Ahirinde, Cumhuriyet'in Mukaddimesi'nde Ateşler ve Güller İçinde Bir Sivil ve Sıkı Şair Ahmet Hâşim Okulu ve Misyonu*, henüz tamamlanmamış bir kitap.
- \_\_\_\_\_ *Semender Mumyaları*, Edirne: Yort Savul Yayınları, 2005.
- \_\_\_\_\_ *Yeni Türk Şiirinde Cüneyd-i Bağdadî Okulu ve Misyonu*, Edirne: Yort Savul Yayınları, 2008.
- \_\_\_\_\_ *Yeni Türk Şiirinde Hallac- ı Mansur Okulu ve Misyonu*, Edirne: Yort Savul Yayınları, 2003.
- \_\_\_\_\_ *Yeni Türk Şiirinde Seyyid Nesimî Okulu ve Misyonu*, Edirne: Yort Savul Yayınları,
- Aktulum, Kubilay, *Metinlerarası İlişkiler*, Ankara: Öteki Yayınevi, 1999.
- Akyıl, Onur, "Tarih Atlasları Parçalanıyor..." , Eren Barış, *Poelitika Ece Ayhan*, Ankara: Ortadünya Yayıncılık, 2007, s. 108-110.

- Akyol, Mete, “Kuğu Şarkısı”, 01.07.2013, <http://www.meteakyol.com.tr/butundunya/kugu-sarkisi.html> [12.02.2014] .
- Âlemdar, Hüseyin, “Ultra- Zone’da Lale Müldür Hâlleri”, *Lale Müldür Şiiri ve Ultra Zone’da Ultrason*, ed. Cenk Gündoğdu, İstanbul: İkaros Yayınları, 2009, ss. 16- 22.
- “Ali”, *Büyük Türkçe Sözlük*, <http://tdkterim.gov.tr/bts/> [16. 09. 2012].
- Alkan, Erdoğan, “Arthur Rimbaud(1854- 1891)”, Arthur Rimbaud, *Illinations Cehennemde Bir Mevsim*, trc. Erdoğan Alkan, İstanbul: Çağdaş Yayıncılık, 2001, ss. 9-41.
- Alkan, Mehmet, “Boris Vian’ın Romanlarında Kendilik Sorunu”, *Burdur Eğitim Fakültesi Dergisi*, sy. 11 (ts), ss. 16-33, <http://efd.mehmetakif.edu.tr> [01.11.2012].
- Alkaya, Orhan, *Yenilgiler Tairihi Cilt 1*, İstanbul: Everest Yayınları, 2011.
- Althusser, Louis, *İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları*, trc. Ap Tümertekin, İstanbul: İthaki Yayınları, 2003.
- Alper, Yusuf, “Büyüme”, <http://www.antoloji.com> [15.07.2014].
- Altıok, Metin, *Bir Acıya Kiracı Bütün Şiirleri*, İstanbul: Kırmızı Yayınları, 2011.
- Alver, Köksal, *Edebiyat Sosyolojisi*, Ankara: Hece Yayınları, 2006.
- “Amenti”, *Vikipedi Özgür Ansiklopedi*, <http://tr.wikipedia.org/wiki/Amenti> [30.10.2013].
- Ames, Lois, “Sylvia Plath İçin Notlar”, Sylvia Plath, *Sırça Fanus*, trc. Handan Saraç, İstanbul: Can Yayınları, 1987, ss. 255- 272.
- Anday, Melih Cevdet, “Düzanlatım Şiiri Nedir?” , Mehmet Yalçın, *Şiirin Ortak Paydası I Şiirbilime Giriş*, İstanbul: İkaros Yayınları, 2010, ss. 11- 14.
- Apaydın, Mustafa, “Ahmet Haşim’in Bir Günün Sonunda Arzu Şiiri Üzerine Düşünceler” , *Türkoloji Dergisi*, Ankara: Ankara Üniversitesi DTCF Yayınları, XII/1(1997), ss. 189-207, [turkoloji.cu.edu.tr](http://turkoloji.cu.edu.tr) [07.12.2013]
- Arapgırlıoğlu, Hasan ve Uludağ, Ali Korkut, “Flamenko Sanatının Tarihsel Süreci

- İçerisinde Farklı Müzik Türleri ve Kültürleriyle Etkileşimi”, ss. 495-505, <http://www.newwsa.com.tr> [18.06.2014].
- Araptarlı, Nihal, “Çocukların Özgürlüğü”, <http://www.durupsikolojimerkezi.com> [19.06.2014].
- Armağan, Mustafa, “Hayret Makamı”, 26.02.2002, <http://arsiv.zaman.com.tr/2002/02/26/yazarlar/mustafaarmagan.htm> [02.06.2013].
- Arseven, Tülin, “Lale Müldür’ün Şiir Dilinde Renkler”, *Lale Müldür Şiiri ve Ultra Zone’da Ultrason*, ed. Cenk Gündoğdu, İstanbul: İkaros Yayınları, 2009, ss. 23-46.
- Arslan, Faruk, “Drakula Diyarı Romanya”, <http://www.farukarslan.com> [19.02.2014].
- Arslanoğlu, İbrahim, Mevlânâ’da Aşk ve İnsan Felsefesi, ss. 1-16, <http://www.hbvdergisi.gazi.edu.tr> [02.06.2013]
- Asaf, Özdemir, *Çiçek Senfonisi Toplu Şiirler*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2009. \_\_\_\_\_ “Yaşayan Ölüm”, <http://www.antoloji.com> [07.01.2014].
- Asiltürk, Baki *Türk Şiirinde 1980 Kuşağı*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2013.
- Aslan, Rojda, “Atom bombasından kurtulanlar anlatıyor”, 23.10.2012, <http://www.habervesaire.com/news/atom-bombasindan-kurtulanlar-anlatiyor-885.html> [30.11.2013].
- Astroset Semboller Araştırma Grubu, “Gül Sembolü”, 29.08.2010, [http://www.astroset.com/bireysel\\_gelisim/sembol/s21.htm](http://www.astroset.com/bireysel_gelisim/sembol/s21.htm) [31.05.2013]. \_\_\_\_\_ “Yılan Sembolü”, 9 Kasım 2010, [http://www.astroset.com/bireysel\\_gelisim/sembol/s23.htm](http://www.astroset.com/bireysel_gelisim/sembol/s23.htm) [09.04.2014].
- Aşçı, Buket, "Eşimin Günlüklerini İstiyorum, Buna Gasp Denir", <http://vatankitap.gazetevatan.com>. [04.11.210].
- Atasagun, Galip, *Hristiyanlık'ta Dünyanın Sonu ve Ahiret Kavramı*, (yüksek lisans tezi), Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya, 1989, <http://www.belgeler.com.tr> [26. 11. 2011].



- \_\_\_\_\_ *İlahi Dinlerde (Yahudilik, Hıristiyanlık ve İslam 'da) Dini Semboller*, (doktora tezi), Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya 1996, [http:// www. belgeler.com.tr](http://www.belgeler.com.tr) [26. 11. 2011].
- Atayurt, Didem, *'Dişil Dil' Bir Örneklem Olarak 1990'larda Türk Edebiyatında Kadın Şairler*, (yüksek lisans tezi) , İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, 2009, <http://academia.edu.tr> [02.10.2014].
- Ateş, Süleyman, *Cüneyd-i Bağdadi(Hayati,Eserleri ve Mektupları)*, İstanbul: Sönmez Neşriyat, 1969.
- Avcı, Artun, *Modern İletişim Bunalımı ve Gerçeküstücü İletişim*, (yüksek lisans tezi), Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, 2003, [http:// www. belgeler.com. tr](http://www.belgeler.com.tr) [26. 11. 2011].
- Avcı, Artun, "Toplumsal Eleştiri Söylemi Olarak Mizah ve Gülmece", *Birikim*, sy. 166, <http://www.birikimdergisi.com> [08.08.2013].
- "Avlu", *Büyük Türkçe Sözlük*, <http://www.tdk.gov.tr> [27. 07. 2013].
- Ayata, Yunus ve Tonga, Necati, "Psikolojik Roman, Romana Yansıyan Yazar ve Türk Edebiyatındaki Bazı Örnekleri Üzerine Bir İnceleme", *İlmî Araştırmalar*, sy. 25 (Bahar 2008), ss. 1-13, <http://turkoloji.cu.edu.tr> [03.02.2014].
- Aybars, Ersin, *Gasp Edilen Orgazm ya da Kayıp Hazzın Peşinde*, 11.07.2013, <http://www.ersinaybars.com> [24.01.2014].
- Aydın, Öykü Didem, "Birinci Mektup: Öykü Didem Aydın'dan Recep Nas'a", İçinde Öykü Didem Aydın ve Recep Nas, "Bir Çeviri Serüveni: Dylan Thomas'ın "And Death Shall Have No Dominion" Şiiri Recep Nas – Öykü Didem Aydın Yazışmaları", <http://www.edebiyatvehukuk.org/bir-ceviri-seruveni-dylan-thomas%E2%80%99in-%E2%80%9Cand-death-shall-havenodominion%E2%80%9D-siiri-recep-nas-%E2%80%93oykudidemaydinyazismalari.html> [20.03.2014] .
- Aydoğdu, Hüseyin, "Modern Kimlikte Öznenin Ölümü", *Kâzım Karabekir Eğitim Fakültesi Dergisi*, sy. 10 (2004), ss. 115- 147, <http://e-dergi.atauni.edu.tr>

[22.06.2013].

Ayhan, Ece, *Aynalı Denemeler*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1995.

\_\_\_\_\_ *Bir Şiirin Bakır Çağı*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2002.

\_\_\_\_\_ *Bütün Yort Savul'lar! 1954- 1997 Toplu Şiirler*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2004.

\_\_\_\_\_ *Çanakkaleli Melehat'a İki El Mektup ya da Özel Bir Fuhuş Tarihi Düz Şiirler*, İstanbul: Kent Basımevi, 1991, <http://www.sol-u-can.com>

[19.09.2012].

\_\_\_\_\_ *Hay Hak! Söyleşiler*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2002.

\_\_\_\_\_ *Morötesi Requiem ( Ağzıbozuk Bir Minyatür )*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1997.

\_\_\_\_\_ *Öküzlemeler*, İstanbul: Sel Yayıncılık, 2004.

\_\_\_\_\_ *Sivil Denemeler Kara*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2008.

\_\_\_\_\_ *Sivil Şiirler*, İstanbul: Cem Yayınları, 1993.

\_\_\_\_\_ Ece ve Süreya Cemal, "Kargalar ve Nilgün Marmara", *Gergedan Yeryüzü Kültürü Dergisi*, Dönemli Yayıncılık, sy. 11(Ocak 1988) ss. 44-45.

"Ayla", *Büyük Türkçe Sözlük*, <http://www.tdk.gov.tr> [22.02.2014].

"AZULMAVİ" Endülüs Kültürü Flamenko Derneği, "Lotus Çiçeği ve Felsefemiz", [http://azuldernek.com .tr](http://azuldernek.com.tr) [18.06.2014].

Babacan, Mahmut, "Lale Müldür'e Göre Şiir ve Şair 'Lale Müldür'ün Poetik Görüşleri' ", *Lale Müldür Şiiri ve Ultra Zone'da Ultrason*, ed. Cenk Gündoğdu, İstanbul: İkaros Yayınları, 2009, ss. 47-55.

Bachmann, Ingeborg, *Bachmann Bütün Şiirleri*, trc. Ahmet Cemal, İstanbul: Kavram Yayınları, 1997.

Bachmann, Ingeborg, *Malina*, trc. Ahmet Cemal, İstanbul: Bilim/ Felsefe/ Sanat Yayınları, 1985.

"Bağışlamak", *Büyük Türkçe Sözlük*, <http://www.tdk.gov.tr> [27.09.2013] .

- Bahçeli, İdil, *Thomas Hardy'nin Şiirleri ile Tess of the d'urbervilles ve Jude the Obscure Adlı Romanlarında Doğalcı Unsurlar*, (yüksek lisans tezi), Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara, 2008, <http://www.belgeler.com.tr> [12.07. 2012].
- Bakay, Gönül “D.H. Lawrence ve Yeni Yaklaşımlar”, ss. 101- 112, <http://www.iudergi.com.tr> [19.07.2012].
- “Bakır (II) sülfat”, *Vikipedi Özgür Ansiklopedi*, <http://tr.wikipedia.org> [30.06.2014].
- Balık, Macit, “Türk Romanında 12 Eylül Darbesi”, s. 2373- 2411, <http://turkoloji.cu.edu.tr> [17.06.2013].
- Bali, Serhan, “Kıskanç, aşık ve de çaresiz Tosca”, <http://www.radikal.com.tr>[20.10.2009].
- Başat, İsmail Mert, “Modern Şiirde Dil, Anlam ve Diyalektik”, *Yazı Üzerine Yazı II. Karşıyaka Şiir Kurultayı*(Karşıyaka Belediyesi, 18- 19- 20 -21 Mart 2005), haz. Veysel Çolak, Manisa: Manisa Ofset Matbaa, 2005, ss. 73- 93.
- Bauer, Otto, “Faşizm”, Angela Tasco, August Thalheimer ve Otto Bauer; *Faşizm ve Kapitalizm*, trc. Rona Sreozan, İstanbul:Sarmal Yayınevi, 1999, ss. 89- 117.
- Bayıldır, Sabit Kemal, “Meçhul Öğrenci Anıtı”, 8 Mart 2012 Perşembe, <http://sibiryaberberi.blogspot.com.tr/2012/03/mechul-ogrenci-ant.html> [25.06.2014].
- Bayır, Elif, *İnsan-ı Kâmil Anlayışının Metafizik Boyutu*, (yüksek lisans tezi), Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Elazığ, 2007, <http://www.belgeler.com.tr> [04.01.2012].
- Bayram, Yusuf ve Erdem, Avni, “Hazan Gazeline Farklı Bir Bakış”, Prof. Dr. Celal Tarakçı Armağanı, Ankara, 2008, s. 111- 123, <http://turkoloji.cu.edu.tr> [25.01.2014].
- Bayezit, Seçim, “Lola (1981, Rainer Werner Fassbinder)”, 23.09.2012, <http://www.sanatlog.com> [14.06.2014].

- “Bebeğin Rahimdeki Üç Karanlık Evresi”, <http://www.ilmedavet.com/bebegin-rahimdeki-uc-karanlik-devresi.html> [23.11.2013].
- Belge, Murat, “Önsöz”, D.H. Lawrence, *Kayıp Kız*, İstanbul: Adam Yayıncılık, 1982, ss. 7-11.
- Belkıs, Özlem, “Kadının Ölmesi Gerekir: Giacomo Puccini’nin Operalarındaki Kadın Karakterlere Feminist Eleştirel Yaklaşım”, *Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi*, İzmir, sy. 4 (2010) , ss. 55-62. <http://www.mitosweb.com>, [25. 09. 2012].
- Belma, Betül, “Ölüm Dansı: Bir Geç Ortaçağ Alegorisi”, 11.02.2010, <http://uzelgi.wordpress.com> [04.01.2014].
- Berk, İlhan, *Kült Kitap(Yazarken/Okurken/Çizerken)*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2001.
- \_\_\_\_\_*Şeyler Kitabı*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2008.
- \_\_\_\_\_*Toplu Şiirler*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2008.
- Berkmen, Haluk, “Hayat Ağacı Simgesi”, [http://www.astroset.com/bireysel\\_gelisim/kadim/k71.htm](http://www.astroset.com/bireysel_gelisim/kadim/k71.htm) [16.06.2014].
- “Bertold Brecht ve Epik Tiyatro” , <http://www.gnoxis.com.tr> , [01.04.2011].
- “Beyaz Karga”, <http://www.meydansozluk.com> [12. 09. 2012].
- Bilgiç, Vedat, “Yağmurun Rengi, Rüzgârın Tadı, Müziğin Kokusu”, <http://vedatbilgic.blogspot.com/2013/04/yagmurun-rengi-ruzgarn-tad-muzigin.html> [29.09.2013].
- “Billie Holliday”, [http://tr.wikipedia.org/wiki/Billie\\_Holiday](http://tr.wikipedia.org/wiki/Billie_Holiday) [10.05.2011].
- Bilmen, Ömer Nasuhu, Kur’an-ı Kerim Tefsiri, “101- El- Karia Sûresi”, <http://www.tahavi.com/tefsir/101.html> [20.04.2014].
- “Bir Dahinin Öyküsü Ayışığı Sonatı” , <http://www.melodik.net> [07.09.2013] .
- Birgül, Mehmet, “Şeyh Galip’te Metafizik Buhran: Varlık-Yokluk ya da Adem’den Âdem’e Varoluş”, s. 1107-1116, <http://turkishstudies.net> [31.05.2013].

- “Bir İntihar şarkısı/Gloomy Sunday”, <http://blog.milliyet.com.tr> [01.07.210].
- “Bir Yazı Lale Müldür'den”; <http://aliyeozlu.blogcu.com/bir-yazi-lale-muldur-den/9554550.htm> [27/01/2011].
- Bobaroğlu, Metin, “Simge Kavramı ve Simgesel Düşünme”, ss. 1-12, <http://www.anadoluydinlanma.org> [27.02.2013].
- “Boğazı Düğümlenmek”, *Viki Sözlük Özgür Sözlük*, <http://tr.wiktionary.org>[18.07.2014].
- Borojerdi, Paulod, “Parmaklıkları Sarsmak”, trc. Aylin Kuryel, Fredric Jameson, *Archaeologies of the Future: The Desire Called Utopia and Other Science Fictions*, Londra ve New York: Verso, 2007, ss. 282-299, [newleftreview.org](http://newleftreview.org) [08.09.2013] .
- Borges, Jorge Luis, *Yolları Çatallanan Bahçe*, trc. Fatih Özgüven, İstanbul: İletişim Yayınları, 1995.
- “Bosch ve Arcimboldo: Dali'den beter Sürrealistler”, 23.09.2013, <http://mindonart.com> [15.04.2014].
- Boztemir, Nurettin, “Nilgün Marmara Şiirine Dair”, ss. 1-2, <http://www.belgeler.com.tr> [26. 11. 2011].
- Bozyiğit, Tunay, “Acıya Gülmek”, <http://sarki.alternatifim.com> [16.07.2014].
- “Böyle Buyurdu Zerdüş- Herkes İçin ve Hiç kimse İçin Bir Kitap- Friedrich Nietzsche”, 2 Aralık 2011, <http://www.insanokur.org> [14.08.2013] .
- Brenner, Charles, *Psikanaliz Temel Kavramlar*, trc. Işık Savaşır ve Yusuf Savaşır, Ankara: HYB Yayıncılık, 1998.
- Brun, Jean, *Stoa Felsefesi*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2010.
- Burul, Sule “Önsöz”, Sule Burul, *Yahudi Mistisizmi: Kabala*, Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, (yüksek lisans tezi), Kayseri, 2006, <http://www.belgeler.com.tr> [26.07.2012].
- Camus, Albert, *Sisifos Söyleni*, trc. Tahsin Yücel, İstanbul: Can Yayınları, 2012.

- \_\_\_\_\_ *Tersi ve Yüzü*, trc. Tahsin Yücel, İstanbul: Can Yayınları, 2012.
- Can, Hülya, “Aristoteles’te Katharsis kavramı”, ss. 63-70, <http://www.flssdergisi.com> [01.04.2011].
- Cebecioğlu, Edhem, *Tasavvuf Terimleri ve Deyimleri Sözlüğü*, İstanbul, 2005.
- \_\_\_\_\_ *Tasavvuf Terimleri ve Deyimleri Sözlüğü*, <http://dosyalar.semazen.net> [22.12.2012].
- “Cehennem İniş”, *Vikipedi Özgür Ansiklopedi*, <http://tr.wikipedia.org> [28.05.2013].
- Celan, Paul, *Hiçkimsenin Gülü*, trc. Gertrude Durusoy ve Ahmet Necdet, İstanbul: Artshop Yayıncılık, 2006.
- \_\_\_\_\_ *Zaman Kırmızısı Dudaklarla*, trc. Gertrude Durusoy ve Ahmet Necdet, İstanbul: Broy Yayınevi, 1996.
- Cemal, Ahmet, “Ingeborg Bachman’ın Dünyası”, Ingeborg Bachmann, *Bachmann Bütün Şiirleri*, trc. Ahmet Cemal, İstanbul: Kavram Yayınları, 1997, ss. 11-15.
- \_\_\_\_\_ “‘Malina’ ya da Günlük Cinayetlerin Romanı”, Ingeborg Bachmann, *Malina*, trc. Ahmet Cemal, İstanbul: Bilim/ Felsefe/ Sanat Yayınları, 1985, ss. 7-12,
- “Cennette Hayat Nasıl Olacak?”, <http://www.hakikatdamlari.net> [12.08.2014].
- Cesaire, Aime, “Şiir ve Bilgi”, trc. Mümin Hakkioğlu, *Mor Taka Şiir ve Kent Kültürü Dergisi*, sy. 12 (bahar 2009), ss. 65- 68.
- Champdor, Albert, *Eski Mısır’ın Ölüler Kitabı*, trc. Suat Tahsuğu, İstanbul: Ruh ve Madde Yayınları, 1984.
- Char, René, *Sessiz Oyun*, trc. Özdemir İnce, İstanbul: Alkım Yayınevi, 2004.
- “Cıva Zehirlenmesine Dikkat”, <http://www.populerbilim.com.tr/arsiv/0602/b01.htm> [15.06.2013].
- Cihan, Gökhan, “Bir Tarkovski Klasığı: Nostalghia”, 22.06.2012, <http://sucluyorum.com/bir-tarkovski-klasigi-nostalghia/> [06.02.2014].
- Cinozoğlu, Hüseyin Avni, “Ahmet Oktay’ın Gerard de Nerval Şiiri”, ss. 1-2,

- <http://www.litterahacettepe.edu.tr> [27.06.2014] .
- \_\_\_\_\_“Lale Müldür Şiiri Ultra-Zone’da Ultrason’a Yolculuk”, *Lale Müldür Şiiri ve Ultra Zone’da Ultrason*, ed. Cenk Gündoğdu, İstanbul: İkaros Yayınları, 2009, ss. 56-78.
- Coward Rosalind ve Ellis, John, *Dil ve Maddecilik*, trc. Esen Tarım, İstanbul: İletişim Yayınları, 1985.
- “Çakra Çalıştırma Teknikleri” , <http://www.yogaakademisi.com> [15.12.2013].
- “Çakra Nedir?” , <http://www.yogaakademisi.com> [15.12.2013].
- Çavdar, Ayşe, “Bülent Somay ile Söyleşi: ‘İyi yoktur, ama kötü vardır.’ ”, *Sabit Fikir*, 02.01.2014, <http://www.sabitfikir.com> [21.04.2014].
- Çekirge, Yavuz, “Narsizm ya da ‘Şişkin Ego’ ... yansımaları” , 23.06.2008, <http://www.hurriyet.com.tr> [05.05.2014].
- Çelik, Tuğba, “Gürsel Korat’ın Tarihsel Düzlemli Romanlarında Varoluşçuluk” , *Dil ve Edebiyat Dergisi/ Journal of Linguistics and Literature*, Mersin Üniversitesi, I/8(2011), ss. 41-76, <http://www.mersin.edu.tr> [14. 08.2013] .
- Çetin, Nurullah, *Şiir Çözümleme Yöntemleri*, Ankara: Öncü Kitap, 2009.
- \_\_\_\_\_ *Şiir Tahlilleri 1*, Ankara: Öncü Yayınları, 2008.
- “Çılgılık (tablo)”, *Vikipedi Özgür Ansiklopedi*, <http://tr.wikipedia.org> [14.10.2013].
- Çoban, Barış, “Lacan: Aynalar Şövalyesi ya da Bilinçdışında Bir Seyyah”, ss. 1- 14, <http://www.academia.edu> [04.09.2013].
- \_\_\_\_\_“Kitle İletişim Sürecinde Toplumsal Gerçeklik ve İktidarın Kurgusu” , ss. 1-9, <https://www.academia.edu.tr> [24.11.2013] .
- Çopur, Yusuf, “Yusuf Çopur’un Haydar Ergülen’le Gerçekleştirdiği Söyleşi”, <http://www.edebiyathaber.net/yusuf-copurun-haydar-ergulenle-gerceklestirdigi-soylesi/> [16. 09. 2012].
- Çorakçı, Eda, *Modern ve Postmodern Kimlikler Bağlamında Yeni Toplumsal Hareketler*, Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara, 2008,

- <http://www.belgeler.com.tr> [26.11.2011].
- Dağlar, Abdulkadir, “Âyîneye Düşen Sır: ‘Nihânuz’ Gazelini Şerh ve Tahlil Denemesi”, 2007, ss. 308- 320, <http://www.turkishstudies.net> [22.09.2013].
- Demir, Fevzi- Adıyeke, Nükhet-Yorulmaz, Şerife- Adıyeke, Nuri- Babuş, Fikret-Akgül, Resul- Alpsoy, Şekip- Çelik, Mehtap Ergenoğlu- Doğan, Mehmet-Yalçın, Cafer, *Çağdaş Türkiye Tarihi Atatürk İlkeleri ve İnkılap Tarihi*, ed. Fevzi Demir, Mersin: T.C. Mersin Üniversitesi Yayınları, 2003.
- Demirci, Tan Tolga, “Korku Sinemasında Bir Arketip Figürü olarak Anne”, 26 Aralık 2008, <http://surrealismus.blogspot.com/2008/12/korku-sinemasnda-bir-arketip-figr.html> [17.06.2014].
- “Deş” ve “Lik”, *Büyük Türkçe Sözlük*, <http://www.tdk.gov.tr> [24. 09.2013].
- “Dil”, *Büyük Türkçe Sözlük*, <http://tdkterim.gov.tr/bts/>[26.10.2012].
- Diler Elif ve Tokdemir, Z. Aslıhan, “Franz Kafka ve Die Verwandlung (Değişim) İsimli Eseri”, ss. 1-15, <http://sbe.dumlupinar.edu.tr> [14.06.2013].
- “Dil” ve “Zarf”, *Büyük Türkçe Sözlük*, <http://www.tdk.gov.tr> [21.12.2013].
- Dinç, Aylın, “Aile Kurumu: Sistemin Sinsi İdeolojik Aygıtı”, *Marksist Tutum*, sy. 41 (Ağustos 2008), [http://marksisttutum.org/aile\\_kurumu\\_sistemin\\_sinsi\\_ideolojik\\_aygiti.htm](http://marksisttutum.org/aile_kurumu_sistemin_sinsi_ideolojik_aygiti.htm) [08.05.2014].
- Dostoyevski, *Yeraltından Notlar*, trc. Elanur Bahar, İstanbul: İskele Yayıncılık, 2009.
- “Dul”, *Büyük Türkçe Sözlük*, <http://www.tdk.gov.tr> [22.02.2014].
- Durak, Mustafa, “İlhan Berk Şiirinde Kuramsalın Değeri”, ss. 1-18; <http://www.belgeler.com> [13.10. 2012].
- Duran, Bünyamin, “Aktif Asketizm/Radikal Hedonizm ya da Kanaat Ahlakı”, *Köprü*, sy. 67 (Yaz 1999), <http://www.koprudergisi.com> [16.02.2014].
- Durkal, İpek, “Evet, bir çeşit hafıza kaybı yaşıyoruz”, 15 Eylül 2012, <http://www.hurriyet.com.tr> [16.06.2013].



- Durmuş, Nurdal, "Şairin Son Sığınağı 'İntihar!'," <http://www.nurdaldurmus.com/gunlukler/sairin-son-siginagi-intihar/htm> [01.12.2010].
- Dursun, Meltem, *Bipolar Bozukluklarda Kişilik Özellikleri*, (yüksek lisans tezi), Maltepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, 2008, <http://www.belgeler.com.tr> [26. 11. 2011].
- Durusoy, Gertrude ve Necdet, Ahmet, "Paul Celan Üzerine", Paul Celan, *Bademlerden Say Beni*, Artshop Yayıncılık, İstanbul, 2007, ss. 5-7.
- Ecclesiastes 1: 17- 18, <http://www.sacred-texts.com/bib/wb/trk/ecc.htm> [21.07.2014].
- Elbir, Bilal, *Edebiyat Bilgi ve Kuramları*, Ankara: Pegem Yayınları, 2006.
- Eliuz, Ülkü, "Cinsel Kimlik Paniği: Kadın Olmak", s. 221- 232, <http://www.turkishstudies.net> [13.06.2014].
- Elmas, Efe, "Doğa ve Doğanın Özü", *İndigo dergisi*, sy. 66 (Mart 2011), <http://arsiv.indigodergisi.com/66/e-elmas.htm> [22.12.2013].
- Elmas, Efe, "Tanrıça Serisi 4. Kadim Ay Tanrıçasının Sırrı" , *İndigo Dergisi*, sy. 97 (4 Ekim 2013), <http://indigodergisi.com> [10.12.2013] .
- Eradam, Yusuf, *Benden Önce Tufan*, İstanbul: İmge Kitabevi, 1997.
- \_\_\_\_\_ "Nilgün Marmara ve Atavistik Söylem", *Milliyet Sanat*, Şubat 2006, ss. 104-105.
- \_\_\_\_\_ "Son Söz İntihar: Nilgün Marmara ve Sylvia Plath'ın Şiirleri", *Sanatta Kadın Semineri* (Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih- Coğrafya Fakültesi, 7- 9 Nisan 1994) , ed. Selda Öndül, Süreyya Karacabey, *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, sy. 11(1994), ss. 41-59.
- \_\_\_\_\_ "Sonsöz İntihar: Nilgün Marmara ve Sylvia Plath'ın Şiiri", Yusuf Eradam, *Aşk Bir Şiddet Eylemidir*, İstanbul: E Yayınları, 1999, ss. 202-220.
- \_\_\_\_\_ "Susma Cesareti Sylvia Plath & Şiirle Atılan Çığlık", <http://www.yusuferadam.com/susma.html> [14.03.2011].

- Erdem, Fazıl Hüsni, “Yeni Anayasaya Doğru: Vatandaşlık Osmanlı Türkiye Anayasalarında ve Yeni Anayasada Vatandaşlık”, *Siyaset Ekomomi ve Toplum Araştırmaları Vakfı*, Nisan 2012, ss. 1-24, [http://file.setav.org/Files/Pdf/20121224124203\\_setav-analiz-2012de-turkiye-final-web.pdf](http://file.setav.org/Files/Pdf/20121224124203_setav-analiz-2012de-turkiye-final-web.pdf) [03.07.2013] .
- Erdoğan, İrfan, “Popüler Kültürde Gasp ve Popülerin Gayri Meşruluğu”, *Doğu Batı*, sy. 15 (2001), ss. 65-106, <http://www.irfanerdogan.com/makaleler1/dogubati.html> [07.09.2013].
- Erdoğan, İsmail, “İşrakilik’in İslam Felsefesi İçindeki Yeri ve Kaynakları” , *Fırat Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, sy. 8 (2003), ss. 159-178; <http://perweb.firat.edu.tr> [04.06.2013].
- Erhan, Ahmet, “Nilgün Marmara’nın Sylvia Plath Tezi”, *Yasakmeyve*, sy. 22 (Eylül-Ekim 2006), ss. 77- 79.
- Ergülen, Haydar, "Dünyayla Yaralı Nilgün Marmara", *Sabit Fikir*, sy. 01(1 Mart 2011) , ss.34- 35.
- \_\_\_\_\_“Hafız ile Semender”, Haydar Ergülen, *Hafız ile Semender Toplu Şiirler 2*, İstanbul: Adam Yayınları, 2002, ss. 7-16.
- \_\_\_\_\_ *Nar Toplu Şiirler 1*, İstanbul: Adam Yayınları, 2002.
- Ergün, Mustafa, “Estetik (Sanat Felsefesi)”, [y.s.], [t.s.], ss. 1-10, <http://www.belgeler.com.tr> [24. 10. 2012].
- Erol, Kemal, *Modern Türk Şiirinde Aşk Ölüm ve İntihar*, Ankara: Akçağ Yayınları, 2010.
- Erözçelik, Seyhan, “Çocuk Hanımefendi” , Nilgün Marmara, *Daktiloya Çekilmiş Şiirler*, İstanbul: Everest Yayınları, 2010, ss. IX- X.
- Erözçelik, Seyhan, "Çocukluğun kendini saf bir Biçimde Akışa Bırakması, Ne Güzeldi. Yiten Bu İştel...", *Argos Yeryüzü Kültürü* dergisi, sy. 3(Kasım 1988), ss. 186-187.
- \_\_\_\_\_ *Yağmur Taşı*, İstanbul: Simurg Yayınları, 2004.

- Ersoy, Elif, “Jung’un Arketip Kavramı”, ss. 1-2, <http://www.anadoluaydinlanma.org>  
[30.05.2013]
- Ersöz, Cezmi, “İyiler Erken Ölür”, *Leman* dergisi, 24 Haziran 2000,  
<http://fikirdanis.8m.com/iyiler.htm>[25.05.2011].
- Ersöz, Cezmi, “Savruk Yılların Soldurduğu Bedenime Dokun”,  
<http://www.antoloji.com.tr>, [29.09.2012].
- \_\_\_\_\_ *Yine Seninle Geldi Hayat*, İstanbul: Gendaş Yayınları, 2002.
- \_\_\_\_\_ *Zarfını Ben Açardım Sana Yazdığım Mektupların*, İstanbul: Tekin Yayınları,  
2008.
- Eryontuk, Anıl Yalat, “Koşulsuz Sevgiyi Yaşayanlar: Ruh İkizleri” , İndigo, sy.  
91(18.04.2013), <http://indigodergisi.com> [14.06.2014].
- Eyüboğlu, İsmet Zeki, “(II. Basım İçin) Birkaç Söz”, Friedrich Nietzsche, *Müziğin  
Ruhundan Tragedyanın Doğuşu*, trc. İsmet Zeki Eyüboğlu, İstanbul: Say  
Yayınları, 2011, ss. 7-14.
- “Fer” , *Güncel Türkçe Sözlük*, <http://www.tdk.gov.tr> [17.12.2013].
- “Fethiye Gemiler Adası- St Nicholas”,  
[http://www.3dpanoramik.com/panoramik/168/fethiye\\_gemiler\\_adasi\\_\\_\\_st\\_nic\\_holas.html](http://www.3dpanoramik.com/panoramik/168/fethiye_gemiler_adasi___st_nic_holas.html) [15.02.2014].
- Franz, M. L. von, “Bireyleşme Süreci”, Carl G. Jung, *İnsan ve Sembolleri*, trc. Ali  
Nahit Babaoğlu, İstanbul: Okuyan Us Yayınları, 2009, ss. 158- 229.
- Freeman, John, “Giriş: John Freeman”, Carl G. Jung, *İnsan ve Sembolleri*, trc. Ali  
Nahit Babaoğlu, İstanbul: Okuyan Us Yayınları, 2009, ss. 5-11.
- French, Marilyn, *Kadınlara Karşı Savaş*, trc. Beril Eyüboğlu, İstanbul: Metis  
Yayınları, 1993.
- Freud, Sigmund, *Düşlerin Yorumu I*, trc. Emre Kapkın, İstanbul: Payel Yayınları,  
2009.
- \_\_\_\_\_ *Düşlerin Yorumu II*, trc. Emre Kapkın, İstanbul: Payel Yayınları,

- 2010.
- \_\_\_\_\_ *Espriler ve Bilinçdışı ile İlişkileri*, İstanbul: Payel Yayınları, 2003.
- \_\_\_\_\_ *Günlük Yaşamın Psikopatolojisi*, Ankara: Alter Yayınları, 2011.
- \_\_\_\_\_ *Kültürdeki Huzursuzluk*, trc. Veysel Atayman, İstanbul: Say Yayınları, 2011.
- Fromm, Erich, *İnsanda Yıkıcılığın Kökenleri*, trc. Şükrü Alpagut, İstanbul: Payel Yayınları, 1993, c. I.
- \_\_\_\_\_ *İnsanda Yıkıcılığın Kökenleri*, trc. Şükrü Alpagut, İstanbul: Payel Yayınları, 1995, c. II.
- Füruzan, *Benim Sinemalarım*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2006.
- Gaarder, Jostein, *Sofi'nin Dünyası*, trc. Gülay Kutal, İstanbul: Pan Yayıncılık, 1994.
- “Geceler Gebedir” , *Güncel Türkçe Sözlük*, <http://www.tdk.gov.tr> [19.05.2014].
- Geçgel, Hulusi, “Ece Ayhan’ın Şiirinde Sinema ve Müzik Sanatının Etkisi”, *Hayal*, sy. 16 (Ocak- Şubat- Mart 2006), ss. 1-5, <http://turkoloji.cu.edu.tr> [01.02.2014].
- \_\_\_\_\_ *İkinci Yeni Şiirinin Çevresinde Ece Ayhan*, (doktora tezi), Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Edirne, 2002, <http://www.belgeler.com.tr> [18.12.2011].
- \_\_\_\_\_ “Modern Türk Şiirinde İkinci Yeni Şiirinin Yeri ve Önemi” , 4 Kasım 2002, <http://www.izedebiyat.com> [23.06.2014].
- Gencebay, Orhan, “Ben Doğarken Ölmüşüm”, <http://www.sarki-sozleri.net> [15.07.2014].
- Genç, Elif, *D.H. Lawrence'ın Oğullar ve Sevgililer ( Sons and Lovers )*, *Gökkuşluğu (The Rainbow) ve Aşık Kadınlar ( Women in Love ) Adlı Eserlerindeki Karakterlerin Psikanalitik Kuram Bağlamında İncelenmesi*, (yüksek lisans tezi), Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara, 2008, <http://www.belgeler.com.tr> [16.07.2012].
- Geçtan, Engin, *Psikanaliz ve Sonrası*, İstanbul: Remzi Kitabevi, 1998.

- Girard, René, *Romantik Yalan ve Romansal Hakikat (Edebî Yapıda Ben ve Öteki)*, trc. Arzu Etensel İldem, İstanbul: Metis Yayınları, 2007.
- “Giriş: Günümüzde Ütopya, s. 9- 16.” , *Genel Katolog* , <http://www.metiskitap.com> [08.09.2013] .
- Gökhan, Günal, “İyilik Böyle Bir Şeydir” , *Ruhsal Boyut*, 01.12.2010, <http://www.ruhsalboyut.com> [20.04.2014].
- Göktan, M. Çağatay, *Din Olgusu ve Fotoğrafik Yaklaşımlar*, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, (yüksek lisans tezi), İzmir, 2006, <http://www.belgeler.com.tr> [02. 12. 2012].
- “Gömu” , *Büyük Türkçe Sözlük*, <http://tdkterim.gov.tr> [26.10.2012].
- Gören, Elçin, “>Lunaparkta eteği buruşmayan kız! Siz Ona BALERİN’ de diyebilirsiniz”, <http://elcingoren.wordpress.com> [07.09.2013] .
- Güler, Özlem, *Tanrı’ya Yönelik Atıflar, Benlik Algısı ve Günahkarlık Duygusu (Yetişkin Örnekleme)*, (yüksek lisans tezi), Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara, 2007, [acikarsiv.ankara.edu.tr](http://acikarsiv.ankara.edu.tr) [05.08.2014].
- Güler, Zülfi, “Şeyh Galip Divanı’nda Ayna Sembolü”, ss. 103- 121, <http://turkoloji.cu.edu.tr> [02.06.2013]
- Gümüşdoğan, Emre, “ ‘Çokseslilik’in Yeni Bağlamında Yakın Dönem Türk Şiirine Retrospektif Bakış”, <http://www.siirakademisi.com> [22.04.2014].
- Gümüş, Semih, *Modernizm ve Postmodernizm Edebiyatın Dünü Bugünü ve Yarını*, İstanbul: Can Yayınları, 2010.
- Günay, Burcu, *Günümüz Sanatında Postmodernist Yaklaşımlar*, (yüksek lisans tezi), Abant İzzet Baysal Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Bolu, 2005, s. 90, <http://www.belgeler.com.tr> [11.10. 2012].
- Günay, Doğan, *Metin Bilgisi*, İstanbul: Multilingual Yayınları, 2003.
- Gündoğan, Ali Osman, “Yalnızlık ve Dayanışma”, <http://www.aliosmangundogan.com>, ss. 1-8, [23.09.2013] .

- Gündüz, Erol, “Divan ve Halk Edebiyatı Sanatçılarına İlham Kaynağı Olan Rüya”,  
*Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 2009, sy. 22, ss. 196-202, <http://www.sosyalbil.selcuk.edu.tr> [16. 09. 2012].
- Güner, Ayşen, “Adak Ağacı”, *Adam Öykü*, İstanbul: Şefik Matbaası, sy. 49 (Kasım-Aralık 2003), ss. 135- 138.
- Güngör, Umut, *Giacoma Puccini'nin Opera Sanatına Yaklaşımı ve Tosca Operası*, Mersin Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, (yüksek lisans tezi), Mersin, 2005, <http://www.belgeler.com> [25. 09. 2012].
- Günsur, Emel Şahinkaya, “Kar Zaman”, *Sokak*, İstanbul: Kaos Yayınları, 1987, ss. 152- 156.
- Gürbüz, Emine, “Nilgün Marmara- ‘Hayatın Neresinden Dönülürse Kârdır’”, *Düşle*, sy. 66 (Mart 2007), <https://siirantolojim.wordpress.com> [07.07.2014].
- Gürman, Berk, “Flamenko Tarihçe”, <http://azuldernek.com.tr> [17.06.2014].
- Halk Şiirinden Seçmeler*, ed. Fehmi Demirtaş, İstanbul: Parıltı Yayıncılık, 2009.
- Hançerlioğlu, Orhan, *Düşünce Tarihi*, İstanbul: Remzi Kitabevi, 1995.
- Hardy, Thomas, *Asi Kalpler*, trc. Nur Deriş ve Taciser Ulaş, İstanbul: Hayat Neşriyat, 1969.
- Hâşim, Ahmet, “O Belde”, Ahmet Haşim, *Göl Saatleri*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2010.
- \_\_\_\_\_*Piyale*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2010.
- “Hayal”, *Güncel Türkçe Sözlük*, <http://www.tdk.gov.tr> [13.05.2014].
- “Heba”, *Büyük Türkçe Sözlük*, <http://www.tdk.gov.tr> [27.11.2013].
- “Hebâ”, <http://nedir.antoloji.com> [27.11.2013].
- “Heba Nedir, Ne Demek, Tasavvufta Anlamı, Hakkında Bilgi”,  
<http://www.filozof.net/Turkce/nedir-ne-demek/13310-heba-nedir-ne-demek-tasavvufta-anlami-hakkinda-bilgi.html> [28.11.2013]
- Henderson, Joseph L., “Modern İnsan ve Mitler”, Carl G. Jung, *İnsan ve Sembolleri*,

- trc. Ali Nahit Babaoğlu, İstanbul: Okuyan Us Yayınları, 2009, ss. 104- 157.
- “Her Şey Niye Yok? ! : Reha Erdem Sineması Üzerine Genel Bir Bakış”, 25 Ekim 2010, <http://ikincikattansarkilar.blogspot.com/2010/10/her-sey-niye-yok-reha-erdem-sinemasna.html> [08.08.2013] .
- “Hınç”, *Büyük Türkçe Sözlük*, <http://www.tdk.gov.tr> [01.12.2013] .
- “Hindu İsimleri” , <http://www.anlamli-bebek-isimleri.com> [17.02.2014].
- Hüseyinkulu, Güneş, “Bodyworlds Ölümüne Tanıklık- İlk Çağ’dan Günümüze Ölüm Kavramı”, 12.12.2011, <http://guneshuseyinkulu.wordpress.com> [04.01.2014].
- Illich, Ivan, “Ölüme Karşı Ölüm”, *Cogito Ölüm: Bir Topografya Odak: Oksidentalizmin İki Yüzü*, yaz 2004, sy. 40, <http://www.ykykultur.com.tr> [04.01.2014].
- Irgat, Mustafa, *Sonu Zor*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2011, 144 s.
- “I.Tasavvuf Dönemi”, <http://www.hanemiz.com> [14.04.2011].
- “İd, ego ve süperego” , *Vikipedi Özgür Ansiklopedi*, <http://tr.wikipedia.org> [05.05.2014].
- “İhvan-ı Safa”, *Vikipedi Özgür Ansiklopedi*, <http://tr.wikipedia.org> [31.05.2013].
- “İkircil”, *Büyük Türkçe Sözlük*, <http://tdkterim.gov.tr/bts/>, [08.10.12].
- “İN”, *Büyük Türkçe Sözlük*, <http://www.tdk.gov.tr> [22.07.2014].
- İnal, Gülseli, “Gülseli İnal'ın Kaleminden Nilgün Marmara (\*) Senkronize Bir Anı”, <http://adanasanat.blogspot.com/2010/06/gulseli-inaln-kaleminden-nilgun-marmara.html> [30.04.2011]
- \_\_\_\_\_ “Omega Kapısından Giriş Nilgün Marmara”, *Yasakmeyve*, sy. 22 (Eylül- Ekim 2006), ss. 73-76.
- \_\_\_\_\_ *Rüya Divanı*, Yasakmeyve Yayınları, İstanbul 2009.
- \_\_\_\_\_ “Cam kırıklarından bir elbise”, Nilgün Marmara, *Kırmızı Kahverengi Defter*, İstanbul: Telos Yayınları, 2000, ss. 9-12.
- İnce, Özdemir, “René Char Üzerine”, René Char, *Sessiz Oyun*, trc. Özdemir İnce,

- İstanbul: Alkım Yayınevi, 2004, ss. 19-27.
- “İntihara Yatkın Şairi Nasıl Anlıyoruz?”, *Bilim ve Teknik Dergisi*, Eylül 2001,  
<http://www.biltek.tubitak.gov.tr>. [08.10. 2012].
- Irigaray, Luce, *Başlangıçta Kadın Vardı*, İstanbul: Pinhan Yayıncılık, 2014.
- İzmir, Mutluhan, “Anadili, Ezilen Annelerin Dili Olursa, Şiddetin Kaynağı Hâline  
Gelir mi?”, [http://www.mutluhanizmir.com/makale\\_anadili.html](http://www.mutluhanizmir.com/makale_anadili.html)  
[27.04.2014].
- Jacobi, Jolande, “Olgunlaşma Yolunda Simgeler”, Carl G. Jung, *İnsan ve Sembolleri*,  
trc. Ali Nahit Babaoğlu, İstanbul: Okuyan Us Yayınları, 2009, s. 272-303.
- Jaffé, Aniela, “Görsel Sanatlarda Sembol”, Carl G. Jung, *İnsan ve Sembolleri*, trc. Ali  
Nahit Babaoğlu, İstanbul: Okuyan Us Yayınları, ss. 230-271.
- Jung, Carl G., “Bilinçdışı Giriş”, Carl G. Jung, *İnsan ve Sembolleri*, trc. Ali Nahit  
Babaoğlu, İstanbul: Okuyan Us Yayınları, 2009, ss. 18-103.
- “Kabuklu Hayvanlar Nedir?”, [http://www.cevaplarin.com/kabuklu-hayvanlar-  
nedir.html](http://www.cevaplarin.com/kabuklu-hayvanlar-nedir.html) [12.02.2014] .
- “Kadıköy Anadolu Lisesi”, *Vikipedi Özgür Ansiklopedi*,  
[http://tr.wikipedia.org/wiki/Kad%C4%B1k%C3%B6y\\_Anadolu\\_Lisesi.htm](http://tr.wikipedia.org/wiki/Kad%C4%B1k%C3%B6y_Anadolu_Lisesi.htm)  
[25.05.2011] .
- “Kadın Üreme Organları” , *Vikipedi Özgür Ansiklopedi*, <http://tr.wikipedia.org>,  
[24.11.2013].
- Kafadar, Övgü, “Petra von Kant’ın Acı Gözyaşları” , *Kandil*, sy. 31 (Nisan 2013),  
<http://www.kandildergisi.com> [14.06.2014].
- Kafka, Franz, *Aforizmalar*, trc. Osman Çakmakçı, İstanbul: Altıkırkbeş Yayınları,  
1998.
- \_\_\_\_\_ *Aforizmalar*, trc. Osman Çakmakçı, İstanbul: Türkiye İş Bankası  
Kültür Yayınları, 2012.
- \_\_\_\_\_ *Bütün Öyküler*, trc. Orhan Tuncay, İstanbul: Gün Yayıncılık, 2003.



- \_\_\_\_\_ *Dönüşüm*, trc. Evrim Tefvik Güney, İstanbul: Bordo Siyah Yayınları, 2007.
- Kahraman, Hasan Bülent, *Türk Şiiri Modernizm Şiir*, İstanbul: Agora Kitaplığı, 2004.
- Kahyaoğlu, Orhan, “ ‘Uzak Fırtına’ 1980’li Yılların Biricik ve Savruk Şiiri” , *Lale Müldür Şiiri ve Ultra Zone’da Ultrason*, ed. Cenk Gündoğdu, İstanbul: İkaros Yayınları, 2009, ss.79-88.
- Kalem Bizde*, Yolbaşı İlköğretim Okulu, Rize, sy. 2 (2012), arka kapak.
- Kalkışım, M. Muhsin, “Şeyh Galip’in Bir Terci-i Bendini Şerh Denemesi”, *Akademik Bakış*, sy. 2 (Yaz 1998), ss. 56-61.
- Kanık, Orhan Veli, *İlk Şiirler I*, İstanbul: Varlık Yayınları, 1966.
- Kaya, M. Ali, “Kıyamet Alâmetleri”, 27.06.2011, <http://www.fikirbahcesi.org/din/kiyamet-alametleri-2.html> [25.01.2014].
- “Kanatlar ve Kanatlı Disk”, 21.06.2012, <http://muzafferabla.com> [13.04.2014].
- Kantarcıoğlu, Sevim, *Edebiyat Akımları Platon’dan Derrida’ya*, İstanbul: Paradigma Yayıncılık, 2009.
- Karaca, Alâattin, *İkinci Yeni Poetikası*, Ankara: Hece Yayınları, 2010.
- Karacabey, Süreyya, “Kıyamet”, *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, sy. 25(2008), ss. 101-140, [acikarsiv.ankara.edu.tr](http://acikarsiv.ankara.edu.tr) [06. 10. 2012].
- Karaçay, Bahri, “Yaratıcı Beyin”, *Bilim ve Teknik*, sy. 497 (Nisan 2009), ss. 38-43.
- Karaduman, Yaşar, “Ayanikola”, <http://www.unyekent.com/konu/277/ayanikola-yasar-karaduman> [15.02.2014].
- Karakaşlı, Karin, “Kader”, 26.06.2011, <http://www.radikal.com.tr>[20.04.2014].
- Karakaya, Baki, “*Psikanalitik Baba Merkezli Dünyanın Gelişimi Üzerine*”, 11.11.2013, <http://www.sosyaltbilimlerkursusu.com/le-roi-est-mort-vive-le-roi---1.html> [16.06.2014].
- Karaosmanoğlu, H. Alp, “İd, Ego, Süperego” , <http://www.psikonet.com> [05.05.2014].

- Karayel, Ayşegül, “İyilik Ettiğin Kişinin Şerrinden Sakın”, 04.11.2014,  
<http://aysegulkarayel.wordpress.com> [21.042014].
- Karca, Filiz, “Nilgün Marmara Metinleri ve Fragmanlar- Serdar Aydın”,  
<http://www.kitaphaber.net> [17.07.2010].
- “Kardeş”, *Güncel Türkçe Sözlük*, <http://www.tdk.gov.tr> [13.06.2014].
- “Karga Totemi”, <http://sehirde-yaban.blogspot.com/2012/02/karga-totemi.html>  
[20. 10. 2011].
- “Karga ve Muhteşem Zekâsı”, <http://www.bilgiustam.com> [12.09.2012].
- “Karga”, *Vikipedi Özgür Ansiklopedi*, <http://tr.wikipedia.org> [12. 09. 2012].
- Karkıner, Nadide, "Bir İletişim Biçimi Olarak Şiir: Sylvia Plath ve Nilgün Marmara  
Örneği", s. 205-214, <http://www.littera.hacettepe.edu.tr> [11.10.2012].
- Karpat, Kemal H., *Türkiye’de Toplumsal Dönüşüm*, trc. Abdulkerim Sönmez,  
İstanbul: İmge Kitabevi, 2003.:
- Kasapoğlu, M. Aytül “Sosyolojinin Tarihsel Gelişimi ve Kuramsal Yaklaşımlar”,  
*Davranış Bilimleri- I*, ed. A. Çiğdem Kirel ve Zerrin Sungur, Eskişehir:  
Anadolu Üniversitesi Açıköğretim Fakültesi Yayını, 2012, ss. 28- 56.
- Kaya, Nilay, “Üç Adımlık Yerküre: Nilgün Marmara ve Şiir Dünyası üzerine Bir  
İnceleme”, [http://alekseypavlovic.blogspot.com.tr/2010/11/uc-admlk-yerkure-  
nilgun-marmara-ve-siir.html](http://alekseypavlovic.blogspot.com.tr/2010/11/uc-admlk-yerkure-nilgun-marmara-ve-siir.html) [27.11.2010].
- Kayıran, Yücel, *Felsefi Şiir Tinsel Poetika*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2007.
- Kayaoğlu, Hasan Sabri, “Ayışığı Sonatı Rivayetleri” , 27.04.2013,  
<http://www.hasansabrikayaoglu.com> [07.09.2013] .
- “Kazimir Severinoviç Maleviç (1879 - 1935)”, [http://www.solkitap.net/kazimir-  
severinovic-malevic-1879-1935/2442-kazimir-severinovic-malevic-1879-  
1935-a.html](http://www.solkitap.net/kazimir-severinovic-malevic-1879-1935/2442-kazimir-severinovic-malevic-1879-1935-a.html) [31.10.2013] .
- Keskin, Neslihan Koç, “Burdur Gülünden Elde Edilen Mamûller ve Divan Şiirinde  
Gül Mamûlleri”, *I. Burdur Sempozyumu*, ss. 287-298,

- <http://sempozyum.mehmetakif.edu.tr> [16.07.2014].
- Kılıç, Aydoğın, “Fırat’ın Altındaki Hazine”,  
<http://www.aksiyon.com.tr/aksiyon/haber-2468-26-firatin-altindaki-hazine.html>, [12. 04.1997].
- Kırmızı, Zikrullah, “Lars von Trier Antichrist (Deccal)”, ss. 1-12;  
[http://okumaninsonunayolculuk.com/pdf/yazarak\\_okumak/inceleme/lars\\_antichrist.pdf](http://okumaninsonunayolculuk.com/pdf/yazarak_okumak/inceleme/lars_antichrist.pdf) [30.10.2013].
- “Kıvılcım” , *Güncel Türkçe Sözlük*, <http://www.tdk.gov.tr> [17.12.2013].
- Kızılar, Funda, “Rilke’nin Duino Ağıtları Üzerine Bir Yakın Okuma”, *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, V/I (2005), ss. 1-44, <http://e-dergi.atauni.edu.tr> [22.06.2014].
- Kierkegaard, Soren, *Ölümcül Hastalık Umutsuzluk*, trc. M. Mukadder Yakupuoğlu, Ankara: Doğu Batı Yayınları, 2010.
- “Kilise Anlayışına Göre, Hristiyan Dinî İnanışına Göre Sembollerin Anlamı”,  
<http://defineci.yetkin-forum.com/sembollerin-anlami>[16.02.20014].
- Kocabay, Hatice, *Ahmet Haşım Şiirlerinde Zaman*, yüksek lisans tezi, Bilkent Üniversitesi, Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara, 2010, [www.thesis.bilkent.edu.tr](http://www.thesis.bilkent.edu.tr) [19.07.2014].
- Koç, Emel, “J. P. Sartre Felsefesinde ‘Ben- Başkası- İletişim’ Problemi”, ss. 333-347,  
<http://dergiler.ankara.edu.tr/dergiler> [14.06.2014].
- Koç, Turan, *İslam Estetiği*, İstanbul: İsam Yayınları, 2009.
- Konar, Hülya, “2. Sakral Çakra” , <http://hpozitif.com/post/2670637005/2-sakral-cakra> [17.12.2013].
- Kongar, Emre, *21.Yüzyılda Türkiye*, İstanbul: Remzi Kitabevi, 2004.
- Kotlu, Emine, *Yapısalcı ve Post- Yapısalcı Sosyal Teoride Dil (Sosyal Teoride Bir Model Olarak Dil)*, (yüksek lisans tezi), Adnan Menderes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Aydın, 2007.
- Köksal, Ülker, “Oyunlarımdaki Bazı Kadın Kimlikleri”, *Sanatta Kadın Semineri*

- (Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih- Coğrafya Fakültesi, 7- 9 Nisan 1994) , ed. Selda Öndül, Süreyya Karacabey, *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, sy. 11(1994), ss. 21-35.
- Köse, Demet, *Nietzsche Felsefesi, Modernizm, Ahlâk ve İmmoralizm*, (yüksek lisans tezi), Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara, 2008, <http://www.belgeler.com.tr> [26.11. 2011].
- Köycü, Seda, “Halina Poswiatowska ve Nilgün Marmara: İlki Yaşama, Diğeri Ölümüne Seslendi”, ss. 1-11, <http://acikarsiv.ankara.edu.tr>, [21.03.2011].
- “Krizalit”, *Viki Sözlük Özgür Sözlük*, <http://tr.wiktionary.org> [22.07.2014].
- Kul, Erdoğan, *Ece Ayhan Şiirleri Üzerine Bir Araştırma* (doktora tezi), Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara, 2007, <http://acikarsiv.ankara.edu.tr> [22.09.2012].
- Kundera, Milan, *Varolmanın Dayanılmaz Hafifliği*, trc. Fatih Özgüven, İstanbul: İletişim Yayınları, İstanbul 2013.
- “Kuş Dili- Mantıku’-t- Tayr”, *Aktif Felsefe Yeni Yüksektepe Kültür Derneği Aylık E Bülteni*, sy. 11 (Ağustos ve Eylül 2008) , ss. 1-2, <http://www.aktiffelsefe.org> [28.11.2013].
- Kutlu, Nuran, “Gerçeküstücü Yazında Şiirsellik Sorunu”, *Şiir ve Şiir Kuramı Üstüne Söylemler*, Eray Canberk ve diğeri, İstanbul: Düzlem Yayınları, 1996, ss. 69-88.
- Kuyumcu, Müge ve Nogogil Didem, “Cıva, Cıva Zehirlenmesi ve Analiz Yöntemleri”, [www.bati.ege.edu.tr](http://www.bati.ege.edu.tr) [15.06.2013].
- Küçükalp, Derda, *Politik Felsefede Nihilizm Sorunu: Nietzscheci Bir Tartışma*, (doktora tezi), Uludağ Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Bursa, 2005, <http://www.belgeler.com.tr> [26.11.2011].
- Küskü, Davut, *Kur’an’ın Kader Konusuna Bakışı*, (yüksek lisans tezi), Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara, 2006, <http://www.belgeler.com.tr>. [26.07.2012].
- “Lal”, *Büyük Türkçe Sözlük*, <http://tdkterim.gov.tr/bts/>[26.10.2012].

- Lawrence, D. H., *Kayıp Kız*, trc. Murat Belge, İstanbul: Adam Yayıncılık, 1982.
- “Lethe”, *Vikipedi Özgür Ansiklopedi*, <http://www.wikipedia.org> [ 20.05.2011]
- Levent, Agah Sırrı, *Divan Edebiyatı*, İstanbul: Enderun Kitabevi, [t.s.].
- “Lilith”, *Vikipedi Özgür Ansiklopedi*, <http://tr.wikipedia.org> [13. 01. 2013] .
- “Lithuril”, <http://www.psikofarma.info> [04.11.2012].
- “Madencilik ve Sağlık” , ss. 447- 472; <http://hesperian.org> [21.04.2014].
- “Maleviç:Susan Hiçlik” , 19.06.2011, <http://blog.milliyet.com.tr> [31.10.2013].
- “Mandala Nedir?” , <http://mandala.com.tr/mandala-nedir/> [05.02.2014].
- Marks, Karl, *Kapital Ekonomi Politığın Eleştirisi (Sermayenin Üretim Süreci)*, trc. Mehmet Selik ve Nail Atılğan, İstanbul: Yordam Yayınları, 2011, c. I.
- Marmara, Nilgün, “Beduh 1” , [y.s], 22 Nisan 1967.
- \_\_\_\_\_ *Daktiloya Çekilmiş Şiirler*, İstanbul: Everest Yayınları, 2010.
- \_\_\_\_\_ *Kırmızı- Kahverengi Defter*, İstanbul: Telos Yayınları, 2000.
- \_\_\_\_\_ *Metinler*, İstanbul: Şiir Atı Yayıncılık, 1990.
- \_\_\_\_\_ “Mezar” , <http://siir.sitesi.web.tr/nilgun-marmara/mezar.html> [05.05.2014].
- \_\_\_\_\_ *Sylvia Plath'ın Şairliğinin İntiharı Bağlamında Analizi*, trc. Dost Körpe, İstanbul: Everest Yayınları, 2007.
- “Mavi Gül” , <http://www.wikipediaorg> [10.06.2011]
- “Mavi Gülün Anlamı” , <http://hikaye.trword.com> [10. 06. 2011].
- May, Rollo, *Yaratma Cesareti*, trc. Alper Oysal, İstanbul: Metis Yayınları, 2010.
- M., Deniz, “Uygarlığın Huzursuzluğu ve Yıkım Arzusu” , 11.03.2012, *E- Skop*, <http://www.e-skop.com> [19.02.2014].
- “Memento Mori” , *Vikipedi Özgür Ansiklopedi*, <http://tr.wikipedia.org> [12.10.2012].
- Miçooğuları, Orhan, “1 Film 3 Analiz: Alfred Hitchcock’un Vertigo’su (2. Analiz)” , 18 Şubat 2010, *Sanatlog*, <http://www.sanatlog.com> [05.04.2014].
- “Mitolojide Artemis (Diana)” , <http://www.birdunya.com> [ 20.05.2011].
- “Mondlicht Sonate” , <http://www.nedir.net/mondlicht+sonate.html> [07.09.2013] .

- Moran, Berna, *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2009.
- Morsunbul, Hudai, *Resim ve Şiir İlişkisi Işığında İlhan Berk Sanatı*, (Yüksek Lisans Tezi), Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Eskişehir, 2006, <http://www.belgeler.com.tr> [13.06.2012].
- Müldür, Lale, *Anemon*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2005.
- \_\_\_\_\_ “Ece Ayhan’ın Ardından Garibellaların Kraliçesi”, <http://birdirbir.org> [12. 07. 2012].
- \_\_\_\_\_ “Nilgün Marmara'nın İntiharıyla İlgili Bir Ayrıntı”, <http://www.literaryblueballs.blogspot.com> [27. 12. 2010].
- “Nemesis” , *Vikipedi Özgür Ansiklopedi*, <http://tr.wikipedia.org> [15.05.2014].
- Nietzsche, Friedrich, *Ahlakın Soykütüğü*, trc. Organ Tuncay, İstanbul: Gün Yayıncılık, 2005.
- \_\_\_\_\_ *Böyle Buyurdu Zerdüşt*, trc. Mustafa Bahar, İstanbul: İskele Yayınları, 2005, s. 28.
- \_\_\_\_\_ *Deccal- Hristiyan Karşıtı*, trc. Arzu Yarbaş, İzmir: İlya İzmirYayınevi, 2010.
- \_\_\_\_\_ *Ecco Homo Kişi Nasıl Kendisi Olur?*, trc. Korkut Ata, İstanbul: Avrupa Yakası Yayıncılık, 2014.
- \_\_\_\_\_ *Müziğin Ruhundan Tragedyanın Doğuşu*, trc. İsmet Zeki Eyüboğlu, İstanbul: Say Yayınları, 2011.
- \_\_\_\_\_ “Önsöz”, Friedrich Nietzsche, *Deccal*, İzmir: İlya İzmir Yayınevi, 2010, s. 11.
- \_\_\_\_\_ “Önsöz”, Friedrich Nietzsche, *Ecco Homo Kişi Nasıl Kendisi Olur?*, trc. Korkut Ata, İstanbul: Avrupa Yakası Yayıncılık, 2014, ss. 9-13.
- Nilgün Marmara'nın Emel Şahinkaya'ya Tobruk'ta bulunduğu sırada yazdığı 15.01.1985 tarihli, Tobruk'ta bulunduğu sırada yazdığı bir mektubundan.
- Nilgün Marmara'nın Emel Şahinkaya'ya Tobruk'ta bulunduğu sırada yazdığı 03.06.1986 tarihli, Tobruk'ta bulunduğu sırada yazdığı bir mektubundan.

Nilgün Marmara'nın Emel Şahinkaya'ya Tobruk'ta bulunduğu sırada yazdığı, 21.10.1985 tarihli bir mektubu.

Nilgün Marmara'nın Emel Şahinkaya'ya Tobruk'ta bulunduğu sırada yazdığı, 29.12.1985 tarihli bir mektubu.

Nilgün Marmara'nın Emel Şahinkaya'ya Tobruk'ta bulunduğu sırada yazdığı, 20 ya da 21 Kasım 1985 tarihli bir mektubu.

“Nyx”, <http://yunanmitolojisi.com/tags/nyx.html> [19.05.2014].

Odabaşı, Yılmaz, "‘Hayatın Neresinden Dönülse Kârdır’ Diyen Marmara'nın Nilgün'ü", <http://www.yilmazodabasi.com.tr/yazi107MARMARA'NiNN%C4%B0LG%C3%9CN'%C3%9C.html> [30.04.2011].

Odabaş, Melike ve Özallı, İlknur, “Çevirmenlerin Önsözü”, Luce Irigaray, *Başlangıçta Kadın Vardı*, İstanbul: Pinhan Yayıncılık, 2014, ss. 7-9.

Okay, Adil, “12 Eylül Kalemleri Kıran Yazarları Lâl Yapan Âmâ Yapan”, *Ege Postası*, 19 Eylül 2012, <http://www.egepostasi.com/12-eylul-kalemleri-kiran-yazarlari-1%C3%A2l-yapan-%C3%82m%C3%A2-yapan-makale,85.html> [16.06.2013].

Okçu, Abdülmecit, “Kur‘an’da Renkler”, *Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, Erzurum, 2007, sy. 28, ss. 127-163, <http://edergi.atauni.edu.tr/index.php/ilahiyat/article/viewFile/2839/2738> [24.11.2013] .

Orhan, Ahmet, “ ‘Çok Eski Adıyla’ Yeni Bir Tarih” , Eren Barış, *Poelitika Ece Ayhan*, Ankara: Orta Dünya Yayıncılık, 2007, ss. 15-31.

Onaran, Mustafa Şerif, “Lale Müldür’ün Şiirinde Sevi İlişkileri”, *Lale Müldür Şiiri v e Ultra Zone’da Ultrason*, ed. Cenk Gündoğdu, İstanbul: İkaros Yayınları, 2009, ss. 89- 97.

“Osiris”, *Vikipedi Özgür Ansiklopedi*, <http://www.wikipedia.org> [25.05.2011].

Oysal, Alper, “İkinci Basıma Sunuş”, Rollo May, *Yaratma Cesareti*, trc. Alper Oysal, İstanbul: Metis Yayınları, 2010, ss. 7-33.

Önder, Mehmet, “Kubâd- Âbâd Sarayı Harpi ve Simurgları” , *Türk Etnografya*

- Dergisi*, sy. 10 (1967) , Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara 1968, ss. 5-17,  
<http://www.kulturvarliklari.gov.tr> [28.11.2013] .
- Öğüt, Hande, “Eşcinsellik de Eril Hegemoniye İçkin” , 20 Temmuz 2008 Pazar,  
<http://kritisyen.blogspot.com.tr/2008/07/ecinsellik-de-eril-hegemoniye-ikin.html> [16.06.2014].
- \_\_\_\_\_ “Geysa ve Samuray İgesinden, Şiddet, Ölüm ve Cinselliğe”, 20 Eylül 2010, <http://www.sanatlog.com> [24.06.2014].
- Özbek, Meral, “Walter Benjamin Okumak- I” , ss. 69-96,  
<http://www.politics.ankara.edu.tr> [21.04.2014].
- Özdemir, Orhan, “Mevlânâ ve Anadolu İnsancılığı”, Orhan Özdemir, *Eleştirel Düşünme*, İstanbul: Kriter Yayınları, [t.s.], ss. 86-89.
- Özgenç, Sinan, “Şüphe İman Dopingidir”, *Genç*, sy. 70 (Temmuz 2012),  
<http://gencdergisi.com/3464-suphe-iman-dopingidir.html> [16.03.2014] .
- Özmen, Erdoğan, “Seçimin Ardından Jouissance Vaadi Olarak Politika I” , *Birikim*, 09.04.2014, <http://www.birikimdergisi.com> [24.04.2014].
- Öztekin, Alahattin, “Vücudumuzun Enerji Merkezi Çakralar”, 12 Mart 2007,  
<http://blog.milliyet.com.tr> [15.12.2013].
- Öztürk, Yakup, “Türk edebiyatında 12 Eylül”, *Mostar*, Eylül 2012, yıl 7, sy. 91,  
<http://www.mostar.com.tr> [18.06.2013].
- Özcan, Şefik, *Olaylar ve Durumlar Arası İlişkisel Eşitsizlik*, (sanatta yeterlilik eseri çalışması raporu) , Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Ankara, 2013.
- “Pabuç Bırakmamak”, Güncel Türkçe Sözlük, <http://www.tdk.gov.tr> [25.07.2014].
- Pavese, Cesare, *Yaşama Uğraşı (1935- 1950)* , trc. Cevat Çapan, İstanbul: Can Yayınları, 2011, s. 416.
- Pazarkaya, Yüksel, “Önsöz”, Rainer Maria Rilke, *Keşiş Yaşamı Üzerine Dualar Kitabı 1* , trc. Yüksel Pazarkaya, İstanbul: Cem Yayınevi, 2007, ss. 5-9.



- “Pegasus”, <http://www.gnoxis.com>, [25.05.2011].
- Plath, Sylvia, “Aday”, Hayati Baki, *Şiirin Kesik Damarları 1 İntihar Eden Şairler Kitabı*, Ankara: Promete Yayınları, 1994.
- Plath, Sylvia, “Gardiyan”, Hayati Baki, *Şiirin Kesik Damarları 1 İntihar Eden Şairler Kitabı*, , Ankara: Promete Yayınları, 1994.
- Plath, Sylvia, “Lady Lazarus”, Hayati Baki, *Şiirin Kesik Damarları 1 İntihar Eden Şairler Kitabı*, Ankara: Promete Yayınları, 1994.
- Plath, Sylvia, *Sırça Fanus*, trc. Handan Saraç, İstanbul: Can Yayınları, 1987.
- “Poetika”, <https://www.facebook.com> [17.07.2014].
- Polat, Hasan, "İntiharın Çıplak Sureti ya da Nilgün Marmara",  
<http://www.mavimelek.com> [30.04.2011].
- Politzer, George, *Felsefenin Temel İlkeleri*, trc. Ahmet Görsev, Ankara: Hazar Yayıncılık, 1987.
- “Psikanaliz” , *Vikipedi Özgür Ansiklopedi*, <http://tr.wikipedia.org> [05.05.2014].
- Rajneesh, Bhagwan Shree, *Ölmeden Önce Ölünüz*, trc. Elif Ara, İstanbul: Okyanus Yayıncılık, 2002.
- “Rebetiko”, *Vikipedi Özgür Ansiklopedi*, <http://tr.wikipedia.org> [27.02.2014].
- Rilke, Rainer Maria, *Keşif Yaşamı Üzerine Dualar Kitabı 1*, trc. Yüksel Pazarkaya, İstanbul: Cem Yayınevi, 2007.
- Rimbaud, Arthur, *İllinations Cehennemde Bir Mevsim*, trc. Erdoğan Alkan, Çağdaş Yayıncılık, 2001.
- Rosenberg, Donna *Dünya Mitolojisi Büyük Destan ve Söylenceler Antolojisi*; trc. Atıl Ulaş Cüce, Bengü Odabaşı, Erdal Cengiz, Erhan Kuzhan, Koray Akten, Kudret Eminoğlu, Tahir Kocayiğit ve Tuluğ Kenanoğlu; İstanbul: İmge Kitabevi, 2003.
- Sade, Marquis de, *Justine Erdemin Felaketleri*, trc. Birsal Uzma, İstanbul: Çiviyazıları Yayınevi, 2010, 336 s.

- Saka, İshak, “Ahmet Haşim’in Merdiven Şiirini Somuta Yaklaştırma Denemeleri ve Merdiven Şiirinin Tahlili Üzerine”, 19.02.2011, <http://www.yenimakale.com/ahmet-hasimin-merdiven-siirini-somuta-yaklastirma-denemeleri-ve-merdiven-siiri-tahlili-uzerine.html> [12.10.2013] .
- Sakça, Bülent, “Halit Ziya Uşaklıgil’in Mai ve Siyah Romanı”, 10.09.2008, <http://www.yenimakale.com/halit-ziya-usakligilin-mai-ve-siyah-romani.html> [31.10.2013].
- Salt, Alparslan, “Zakkum”, *Ezoterizmin Işığında Neo Spirütüalist Yaklaşım*la Semboller, <http://www.spiritualizm.com/birbilgi/bbsembollerSTUV58.html> [21.11.2013].
- Sartre, Jean Paul, *Varlık ve Hiçlik*, trc. Turhan Ilgaz ve Gaye Çankaya Eksen, İstanbul: İthaki Yayınları, 2009.
- Sartre, Jean Paul, *Varoluşçuluk*, trc. Asım Bezirci, İstanbul: Say Yayınları, 2010.
- Sayar, Kemal, *Psikiyatri ve Kültür*, İstanbul: İnsan Yayınları, 2000.
- “Sembolizmde Hayvanlar ve Anlamları”, <http://www.definesohbeti.com/archive/index.php/t-2939.html> [06.08.2014].
- “Sempreunpoessia”, <http://sempreunpoesia.blogspot.com/2012/03/gunes-yerini-yine-gecenin-soguguna.html> [08.06.2013].
- “Sevdiğimiz Beyitler”, <http://www.risaletalim.com/index.php?topic=2425.5;wap2>, [20.01.2011] .
- “Seyit İmadettin Nesimi”, <http://ekitap.kulturturizm.gov.tr> [25. 12. 2012].
- Sezal, Zeynep, *Su Simgeciliği ve İlahi Dinlerde Arınma*, (yüksek lisans tezi), Kahramanmaraş Sütçü İmam Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kahramanmaraş, 2007, <http://www.belgeler.com.tr> [26. 11. 2011].
- Sezer, Özlem, *Masallarda Toplumsal Cinsiyetin İşlenişi*, (yüksek lisans tezi), Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara, 2004, <http://acikarsiv.ankara.edu.tr> [15. 12. 2012].
- “Sinema ve Nostalji”, <http://ahirzamanlar.wordpress.com> [05.02.2014].

- Smelik, Anneke, “Feminist Film Teorisi” , trc. Gamze Deniz,  
<http://www.filmmor.org> [15.05.2014].
- “Sorunlu Çakranızı Bulun ve Nasıl Açılacağını Öğrenin”,  
<http://mutluyasamplatformu.blogcu.com> [17.12.2013].
- Soygur, Haldun, “Sanat ve Delilik” , <http://www.fotografya.gen.tr> [29.10.2012].
- Sunar, Cavit, *Tasavvuf Felsefesi veya Gerçek Felsefe*, Ankara: Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Kültür Yayınları, Ankara 1974.
- “Sümerlerde Mitoloji” , [http://www.sonsuz.us/node/sumer\\_mitolojisi](http://www.sonsuz.us/node/sumer_mitolojisi) [24.04.2014].
- Süreya, Cemal, *Günler*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2006.
- Süvari, Gökçe, *Post Modernist Süreç İçerisinde Güncel Retro- Romantik Yaklaşımlar*, (Yüksek Lisans Tezi), Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir, 2007, <http://www.belgeler.com.tr> [11. 01. 2012].
- “Sylvia Plath ve Nilgün Marmara’nın Eserlerinde Ölüm ve İntihat Temalarının Karşılaştırmalı Olarak İncelenmesi” 8 Eylül 2006,  
<http://blog.harunakgun.com/page/23/htm> [14.03.2011].
- Şahinkaya, Emel, Muğla-Gümüşlük, 18 Ağustos 2011.
- Şahin, Veysel, “Ahmet Haşim’in Şiirlerinde Ateşin Dili”, Arayışlar, Isparta, sy. 15 (2006), <http://turkoloji.cu.edu.tr> [12.10.2013].
- Şahmaran, Gökçen, *Postmodern Dönem Sanatına Şiddet ve İroni Kavramlarının Yarattığı Şizofrenik Açılım*, (yüksek lisans tezi), Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir, 2006, <http://www.belgeler.com.tr> [11.010.2012].
- Tahirü’l Mevlevî, *Şerh- i Mesnevî*, İstanbul: Ahmed Said Matbaası, 1971, ss. 49- 87.
- Tahsuğ, Suat, “Çevirenin Önsözü”, Albert Champdor, *Eski Mısır’ın Ölüler Kitabı*, trc. Suat Tahsuğu, İstanbul: Ruh ve Madde Yayınları, 1984.
- Tambiah, Stanley Jeyaraja, *Büyük, Bilim, Din ve Akılcılığın Kapsamı*, trc. Ufuk Can Akın, Ankara: Dost Kitabevi Yayınları, 1990.

- Tanpınar, Ahmet Hamdi “Eşik”,  
[http://www.siir.gen.tr/siir/a/ahmet\\_hamdi\\_tanpınar/esik.htm](http://www.siir.gen.tr/siir/a/ahmet_hamdi_tanpınar/esik.htm) [18.07.2014].
- Tanpınar, Ahmet Hamdi, *Huzur*, [t.s.] , [y.s.].
- Tansel, Deniz, “Marlin Marlin”, <http://cinnet.org/cinaynalar/marlyn.php>  
[17.06.2014].
- “Tantalos”, *Vikipedi Özgür Ansiklopedi*, <http://www.wikipedia.org> [25.05.2011].
- Tarhan, Abdülhak Hamit, , *Abdülhak Hamit Tarhan Tiyatroları 4 Eşber/ Sardanapal*,  
İstanbul: Dergâh Yayınları, 2002.
- Tarıman, Betül, “Lale Müldür Şiirini Anlama Çabası” , *Lale Müldür Şiiri ve Ultra Zone’da Ultrason*, ed. Cenk Gündoğdu, İstanbul: İkaros Yayınları, 2009, ss. 104-119.
- “Tarih”, *Büyük Türkçe Sözlük*, <http://tdkterim.gov.tr> [09. 09. 2013].
- Tasco, Angela, “Faşizmin Oluşum ve Gelişiminin Genel Şartları”; August Thalheimer, Angela Tasco ve Otto Bauer; *Faşizm ve Kapitalizm*, trc. Rona Sreozan, İstanbul: Sarmal Yayınevi, 1999, ss. 119-138.
- Taşdelen, Vefa, “Bir İnşa Biçimi Olarak Şiir: Rainer Maria Rilke ve Hilmi Yavuz Örneği”, *Hilmi Yavuz Sempozyumu* (Ankara Üniversitesi, 20 Mayıs 2011), Ankara [t.s.] , ss. 1-13, [www.yarbis.yildiz.edu.tr](http://www.yarbis.yildiz.edu.tr) [23.06.2014].
- Taşdelen, Vefa, “Kierkegaard Felsefesinde Kaygı”, ss. 1-10, [www.yarbis.yildiz.edu.tr](http://www.yarbis.yildiz.edu.tr)  
[21.07.2014].
- “Taşlar Hakkında 2” , <http://www.tasmahall.com/TASLAR-HAKKINDA-2,DP-10.html> [22.12.2013] .
- Tecimer, Ömer, “Aynadaki Metafizik”, <http://planb.com.tr/seksek/archives/202>  
[29.01.2014].
- Terzi, Mehtap Us, *Fotoğraf Okuma ve Eleştiri*, (yüksek lisans tezi), Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İstanbul, 2006, [http:// www.belgeler.com.tr](http://www.belgeler.com.tr) [02. 12. 2012].

- “Tevrât'a Göre Hz. Musa”,  
<http://www.enfal.de/dinlertarihi/dinler%20tarihi/dinlertarihi/63.htm>  
[21.06.2014].
- Thomas, Dylan, “Ağaç”, trc. Ülker İnce, *Gergedan Yeryüzü Kültürü Dergisi*,  
Dönemli Yayıncılık, sy. 11(Ocak 1988) ss. 33-35.
- Thomas, Dylan, “A Process in the Weather of the Heart”,  
<http://www.poemhunter.com>[17.07.2014].
- Thomas, Dylan, “Once Below A Time”, <http://www.poemhunter.com>[15.08.2014].
- Thomas, Dylan, “The Fern Hill”, <http://www.poemhunter.com> [19.06.2014].
- Thomas, Dylan, “I See the Boys of Summer”, <http://www.poemhunter.com>  
[21.07.2014].
- Thomas, Dylan, “Ve Artık Hüküm Sürmeyecek Ölüm”, trc. Recep Nas,  
<http://www.edebiyatvehukuk.org/bir-ceviri-seruveni-dylan-thomas%E2%80%99in-%E2%80%9Cand-death-shall-have-no-dominion%E2%80%9D-siiri-recep-nas-%E2%80%93oyku-didem-aydin-yazismalari.html> [20.03.2014] .
- Thomas, Dylan, “Why East Wind Chills”, <http://www.poemhunter.com>  
[19.06.2014].
- Timuçin, Afşar, *Estetik*, İstanbul: Bulut Yayınları, 2008.
- “Tire”, *Büyük Türkçe Sözlük*, <http://www.tdk.gov.tr> [11.12.2013].
- Tokol, Aysen, “Romanya”, <http://www.gezikosesi.com/romanya.html> [18.02.2014].
- Tufeyl\_12, “Gece(e)leyen\*”, <http://www.karakutu.com> [17.05.2014].
- Tunalı, İsmail, *Estetik*, İstanbul: Remzi Kitabevi, 2010.
- Tuncay, Orhan, “Notlar”, Friedrich Nietzsche, *Dionysos Dithyrambları*, trc. Orhan  
Tuncay, İstanbul: Gün Yayıncılık, 2005, ss. 71-79.
- Tura, Saffet Murat, *Freud'dan Lacan'a Psikanaliz*, İstanbul: Pusula Yayıncılık,  
2010.
- Tura, Saffet Murat, “Önsöz: ‘Olmak’ta Eksik’ Lacan’da Kastrasyon ve Narsizm”,

- Jacques Lacan, *Fallus'un Anlamı*, trc. Saffet Murat Tura, İstanbul: Afa Yayınları, 1994.
- Tura, Saffet Murat, *Şeyh ve Arzu*, İstanbul: Metis Yayınları, 2002.
- Tura, Saffet Murat, “Winnicott ve Geçiş Deneyimi”, D. W. Winnicott, *Oyun ve Gerçeklik*, trc. Saffet Murat Tura, İstanbul: Metis Yayınları, 2010.
- “Tutmak”, *Büyük Türkçe Sözlük*, <http://www.tdk.gov.tr> [06. 12. 2013].
- “Türkiye’de Kadın Hareketinin Tarihi: Değişen Bir Şey Var mı?”, ss. 1-15, [www.fatih.edu.tr/~omercaha/Makaleler/.../KadininTarihi.doc](http://www.fatih.edu.tr/~omercaha/Makaleler/.../KadininTarihi.doc) [25. 11. 2012].
- Türkiye Psikiyatri Derneği Merkez Yönetim Kurulu, “Türkiye Psikiyatri Derneği 1 Eylül Dünya Barış Günü Basın Açıklaması”, <http://www.psikiyatri.org.tr> [21.06.2014].
- Türkmen, Özcan, “Yunan Aşk Tanrısı Eros”, <http://yunanmitolojisi.com/tags/ask-tanrиси.html> [06.11.2013] .
- Türkyılmaz, Mustafa “Alımlama Estetiği ve Okur Merkezli Yaklaşımın Eski Edebiyat Eğitime Uygulanması”, *Selçuk Üniversitesi Ahmet Keleşoğlu Eğitim Fakültesi Dergisi*, sy. 29(2010) , ss. 153-172.
- Uçarol, Tuncer, “Lale Müldür’ün 20 Şiiri (Günce Eleştirisi)”, *Lale Müldür Şiiri ve Ultra Zone’da Ultrason*, İstanbul: İkaros Yayınları, 2009, ss.120-150.
- Ulu, Harun, “Rekabetçi Sistem ve İnsan Doğası” , <http://www.rekabet.gov.tr> [25.11.2013].
- Umutlu, Sabahattin, “Ece Ayhan Şiirinde Öznenin Hâlleri ya da Vurulan Bir Şiirin Ayak Değiştirmesi”, *Poetika Ece Ayhan*, ed. Eren Barış, Ankara: Ortadünya Yayıncılık, 2007, ss. 95- 107.
- Uşaklıgil, Halit Ziya, *Mai ve Siyah*, İstanbul: Özgür Yayınları, 2013.
- Uysal, Ahmet E., “Edebiyat Açısından Doğu ve Batı Mistisizminde Zaman Düşüncesi”, ss. 71-99; <http://dergiler.ankara.edu.tr> [27. 09. 2012].
- “Uzun”, *Büyük Türkçe Sözlük*, <http://www.tdk.gov.tr> [06. 12. 2013].

- Uzuner, Buket, *Güneş Yiyen Çingene*, İstanbul: Everest Yayınları, 2005.
- Uzuner, Buket, *İki Yeşil Su Samuru*, İstanbul: Everest Yayınları, 2005.
- “Ütopya”, *Vikipedi Özgür Ansiklopedi*, <http://tr.wikipedia.org> [29.07.2013] .
- “Vampir”, *Vikipedi Özgür Ansiklopedi*, <http://tr.wikipedia.org> [13. 01. 2013] .
- Vassaf, Gündüz, *Cehenneme Övgü Gündelik Hayatta Totalitarizm*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2013.
- “What Is the Meaning of the Name Kavindra?” , <http://www.ask.com> [17.02.2014] .
- Winckler, Laura, “Yunan Mitleri ve Astroloji – 1”, trc. Özge SAMANCI ve Meltem ABDİK, *Yeni Yüksektepe Dergisi Site Linki*,  
<http://yunanmitolojisi.blogspot.com.tr/2008/12/yunan-mitleri-ve-astroloji-1.html> [19.05.2014].
- Winnicott, D. W., *Oyun ve Gerçeklik*, trc. Saffet Murat Tura, İstanbul: Metis Yayınları, 2010.
- Woolf, Virginia, *Kendine Ait Bir Oda*, trc. Suğra Öncü, İstanbul: İletişim Yayınları, 2010.
- Wright, Elizabeth, *Lacan ve Postfeminizm*, trc. Ebru Kılıç, İstanbul: Everest Yayınları, 2002.
- “Yabancı”, Güncel Türkçe Sözlük, <http://www.tdk.gov.tr> [24.07.2014].
- “Yağmurun Faydaları”, <http://merhancag.blogspot.com/2012/05/yagmurun-faydalar.html> [03.10.2012].
- “Yahudi Sembolizmi”, *Vikipedi Özgür Ansiklopedi*,  
[http://tr.wikipedia.org/wiki/Yahudi\\_sembolizmi](http://tr.wikipedia.org/wiki/Yahudi_sembolizmi) [22.12.2013] .
- Yakuboğlu, M. Mukadder, “Çevirenin Önsözü”, Soren Kierkegaard, *Ölümcül Hastalık Umutsuzluk*, Ankara: Doğu Batı Yayınları, 2010, ss. 7-12.
- \_\_\_\_\_ *Ahlâk ve Şiddet*, İstanbul: Göçebe Yayınları, 1997.
- Yalçın, Kevser, “Neden Elma?”, *İndigo dergisi*, Aralık 2009,  
<http://arsiv.indigodergisi.com/51/ky001.htm> [07.09.2013].

- Yalçın, Mehmet, *Şiirin Ortak Paydası I Şiirbilime Giriş*, İstanbul: İkaros Yayınları, 2010.
- Yalçın, Mehmet, *Şiirin Ortak Paydası II Kuram ve Çözümlemeler*, İstanbul: İkaros Yayınları, 2010.
- Yalçın, Soner, “Şair Nilgün Marmara’yı Ergenekon mu Öldürdü?”, <http://www.hurriyet.com.tr> [30.01.2011].
- Yalsızuçanlar, Sadık, “Kız Kız Kızılderili Şiirler ya da Ultra-Zone’da Ultrason”, *Lale Müldür Şiiri ve Ultra Zone’da Ultrason*, ed. Cenk Gündoğdu, İstanbul: İkaros Yayınları, 2009, ss. 151-165.
- “Yaşam Ağacı”, *Vikipedi Özgür Ansiklopedi*, <http://tr.wikipedia.org> [08.04.2014].
- “Yaşamın Pamuk İpliğine Bağlı Olması Deyiminin Kökeni Nedir?”, <http://www.kolikler.com> [11.12.2013].
- Yaşar, Hüseyin, “ ‘Sessiz Gemi’ nin Sembol ve Fransız Tesiri Açısından İncelenmesi”, *D. Ü. Eğitim Fakültesi Dergisi*, sy. 8 (2007) , ss. 52-60, <http://www.zgefdergi.com> [05.01.2014].
- Yavuz, Eda Pelin, “Kirli Kasabanın Mor Cadısı”, *Kırmızı Fare*, İstanbul: Mavi Bulut Yayınları, sy. 15 (Ocak 1993), ss. 24- 27.
- Yavuz, Hilmi, *Hüzün ki En Çok Yakışandır Bize*, İstanbul: Can Yayınları, 1989.
- Yavuz, Zikri, *İnsan Hürriyeti Açısından Tanrı’nın Ön Bilgisi*, (doktora tezi), Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara, 2006, <http://www.belgeler.com.tr> [28.07. 2012].
- Yazır, Elmalılı M. Hamdi, *Kur’an-ı Kerim ve Yüce Meâli*, sadeleştirilenler Lütfullah Cebeci ve Sadık Kılıç, İstanbul: Ayfa Basın- Yayın- Dağıtım, 2014.
- Yazır, Elmalılı M. Hamdi, *Kur’an-ı Kerim’in Yüce Meali*, sadeleştirilen Mustafa Kasadar, İstanbul: Ravza Yayınları, 2011, s. 79.
- Yıldırım, Ali, “Düşmek İmajı ve Şeyh Galip’in Düşüşü” , *Bilig*, sy. 42(yaz 2007), ss. 213-227, <http://yayinlar.yesevi.edu.tr> [31.05.2013].



- Yıldırım, Ali, “Renk Simgeciliği ve Şeyh Galip’in Üç Rengi”, ss. 1-13,  
<http://turkoloji.cu.edu.tr> [05.05. 2013]
- Yıldırım, Suat, *Kur’an- ı Kerim Meali ve Tefsiri*, İstanbul: Feza Gazetecilik A.Ş.,  
[t.s.] .
- Yılmaz, Çiğdem, *Derrida’nın Metafor Kullanımı*, (yüksek lisans tezi), İstanbul  
Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, 2007,  
[tr.scribd.com/doc/.../Derrida-nın-Metafor-Kullanımı-Cigdem-Yilmaz](http://tr.scribd.com/doc/.../Derrida-nın-Metafor-Kullanımı-Cigdem-Yilmaz)  
[22.07.2014].
- Yılmaz, Güneş, “Zong zong bırakın ölsünler!”, 27.06.2012,  
<http://gunesyilmaz.blogspot.com/2012/07/brakn-olsunler.html> [03.12.2013] .
- Yılmaz, Hakkı, “Allah’ın Kalpleri Mühürlemesi” , 15. 01. 2006,  
<http://www.istekuran.com> [13.12.2013].
- Yılmaz, Nalan, “Kasimir Maleviç ve Suprematizm”, 24.12.2011,  
<http://www.tamsanat.net> [31.10.2013].
- Yılmaz, Serpil, *Mesnevi’de Geçen Hayvan Metaforlarının Tasavvufî Yorumu*,  
(yüksek lisans tezi), Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya,  
2011.
- “Yoksa” , *Güncel Türkçe Sözlük*, <http://www.tdk.gov.tr> [05.03.2014].
- Yücel, Müslüm, *Edebiyatta Ölüm ve İntihar*, İstanbul, Agora Kitaplığı, 2007.  
\_\_\_\_\_ “İntihar: Kara Güneş”, *Yasakmeyve*, sy. 22 (Eylül- Ekim 2006),  
ss. 37- 46.
- Yüksel, Berk, “Ezoterik İnisasyon”, 09.07.2007, <http://blog.milliyet.com.tr>  
[28.05.2013].
- Yüksel, Berk, “Hayat Ağacı” , 02.04.2007, <http://blog.milliyet.com.tr> [11.04.2014].
- Yüksel, Turgut “Eğlencenin Başlangıcı: Lunapark Tarihi”,  
<http://www.sevuskudar.k12.tr> [07.07.2013].

Zagrosi, Aso, “Yeni Şükrü Sekbanlar Üzerine”, <http://aso-zagrosi.over-blog.com/article-33903312.html> [29.06.2014].

“Zerdüşter, Ateşin Çocukları”, 28.10.2012, <http://blog.milliyet.com.tr> [13.04.2014].

Zizek, Slavoj, *Paralaks*, trc. Sabri Gürses, İstanbul: Encore Yayınları, 2008.

Zizek, Slavoj, *Yamuk Bakmak*, trc. Tuncay Birkan, İstanbul: Metis Yayınları, 2005.

## **EKLER**

## EK-1

Tez metninde kullanılan resim ve şekiller:

**Annelik özlemi ölüm getirdi**  
**Nilgün'ün acı sonu**

**NİLGÜN** Önal, üniversiteyi bitirmiş, mutlu bir evlilik yapmıştı. Doktorlar, "Anne olması imkansız" deyinceye kadar sürmüştü mutluluğu... Ve önceki gece Kızıltoprak'ta 5. kattaki evlerinin balkonundan karanlık boşluğa bırakıvermişti kendini. Güzel Nilgün, hayatını 29 yaşında noktalamıştı •Haber 11. sayfada

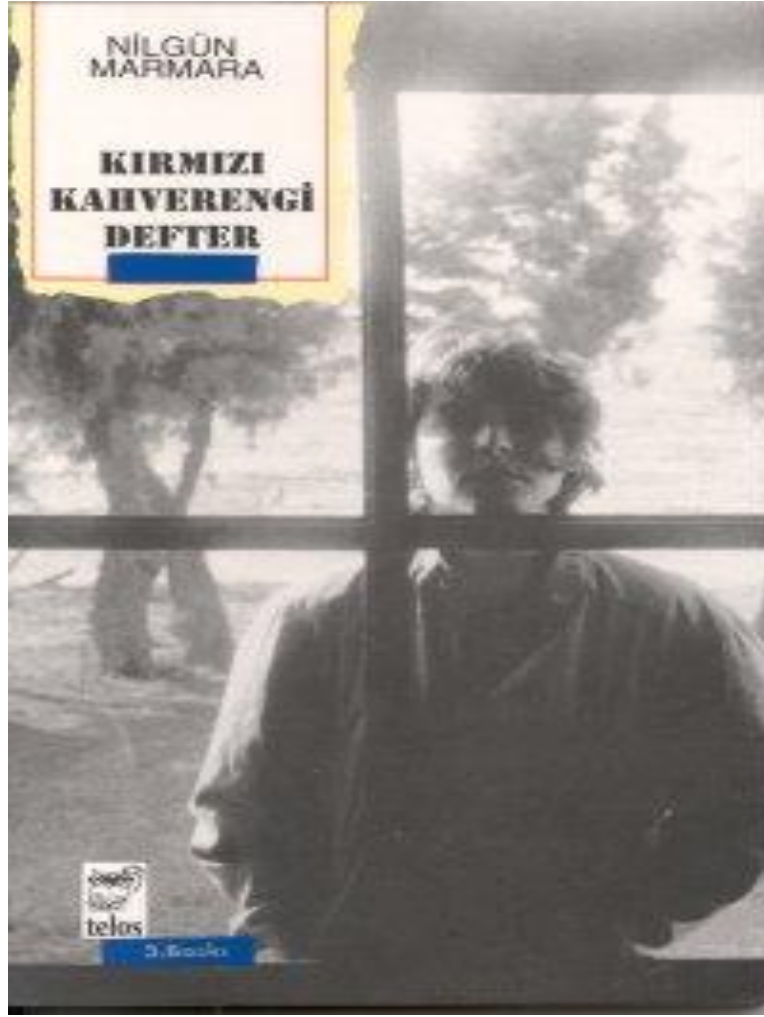


**BURADAN ATLADI:** Nilgün Önal, bu binanın 5. katındaki yuvasının balkonundan kendini boşluğa bırakırken, geride sadece bir mektup bırakıyordu (Ali Aksoyer)

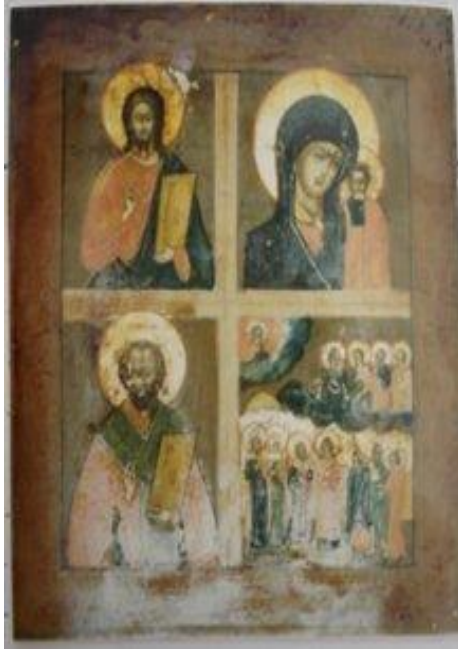


**ÇOCUKLARI OLMAYINCA:** Güzel Nilgün, çocuğunun olmayacağını öğrendiğinde tüm dünyası başına yıkılıyor ve girdiği bunalımdan bir türlü kurtulamıyordu.

(Resim 1)  
Marmara'nın ölümüyle ilgili bir gazete haberi



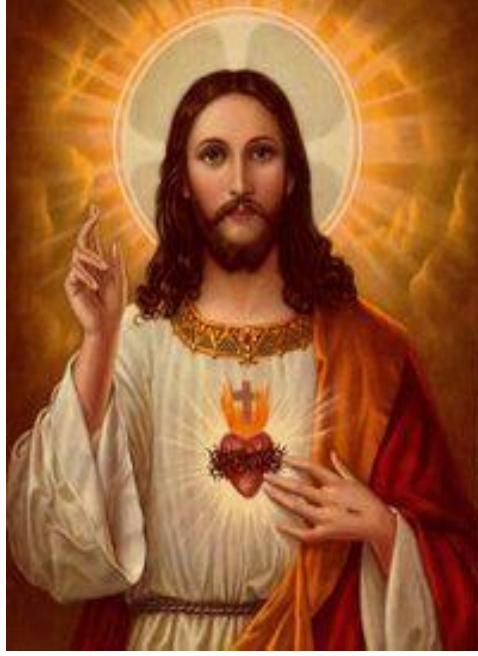
(Resim 2)  
*Kırmızı Kahverengi Defter*'in ön kapağındaki fotoğraf.



(Resim 3)  
Müteveffa Koleksiyoncu Yavuz Demir'in koleksiyonundan kaybolan, 69- 96 numaralı *İkona* isimli hangi döneme ve coğrafi bölgeye ait olduğu bilinmeyen bir eser.  
Tahta üzerine tasvir edilmiş, 29,5x34,6 cm



Resim 4)  
*Kırmızı Kahverengi Defter*'deki fotoğraf.



(Resim 5)

Bir Hz. İsa tasviri



(Resim 6)

Hz.Meryem'in günahsız gebeliğini anlatan bir ikon.



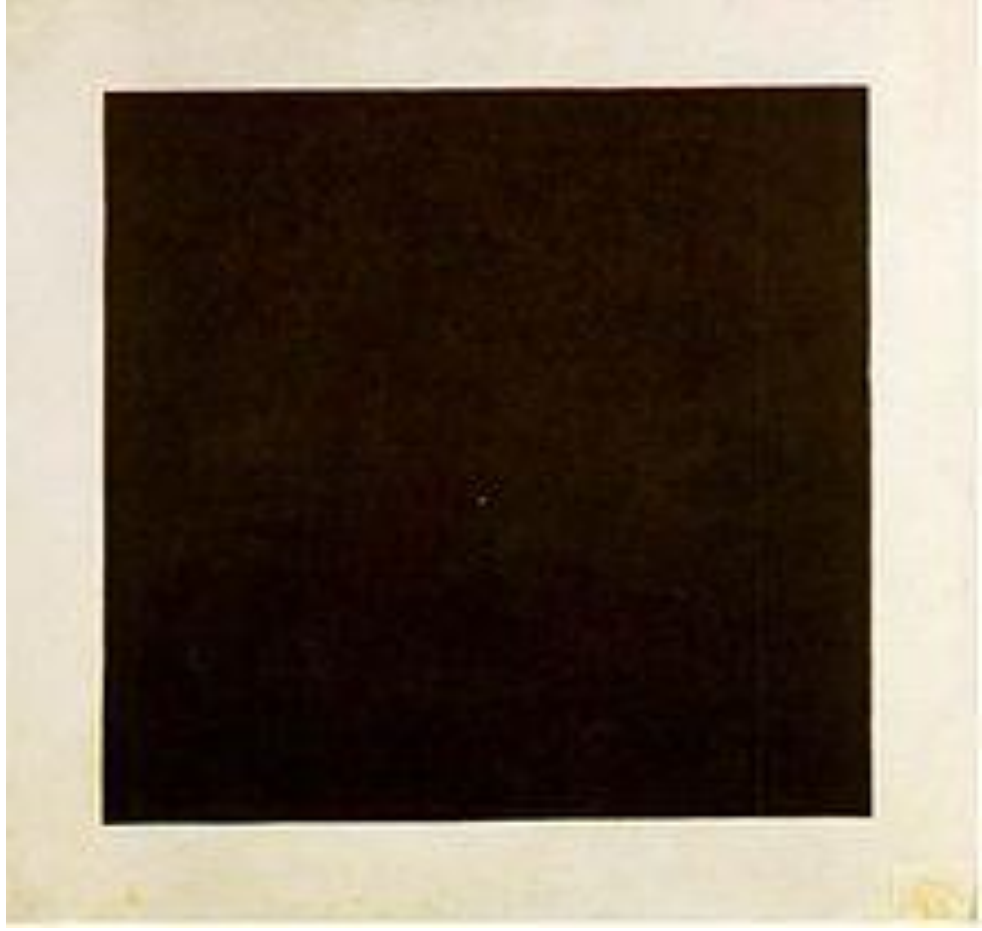


(Resim 7)  
Stelarc'ın *Üçüncü Bir El ve Lazer Göz Eklenmiş Vücut'u*, 1986



(Resim 8)  
Boğuntu (Edward Munch, 1893)  
Yağlıboya, 84 cm × 66 cm (33 in × 26 in)





(Resim 9)  
*Siyah Kare* (1915)  
Yağlı boya, Rus Devlet Müzesi, St.Petersburg



(Resim 10)  
İsimsiz, 1969  
Tuval üzerine, akrilik, 233,7 cm X 200,7 cm



(Resim 11)  
İsimsiz, 1969.



(Resim 12)  
*Yellow Band* (1956)  
Tuval üzerine yağlı boya., 218.4 x 203.2 cm



(Resim 13)  
İsimsiz, 1949.



(Resim 14)  
*Red Studio* (Henry Matisse, Modern Sanatlar Müzesi, New York )



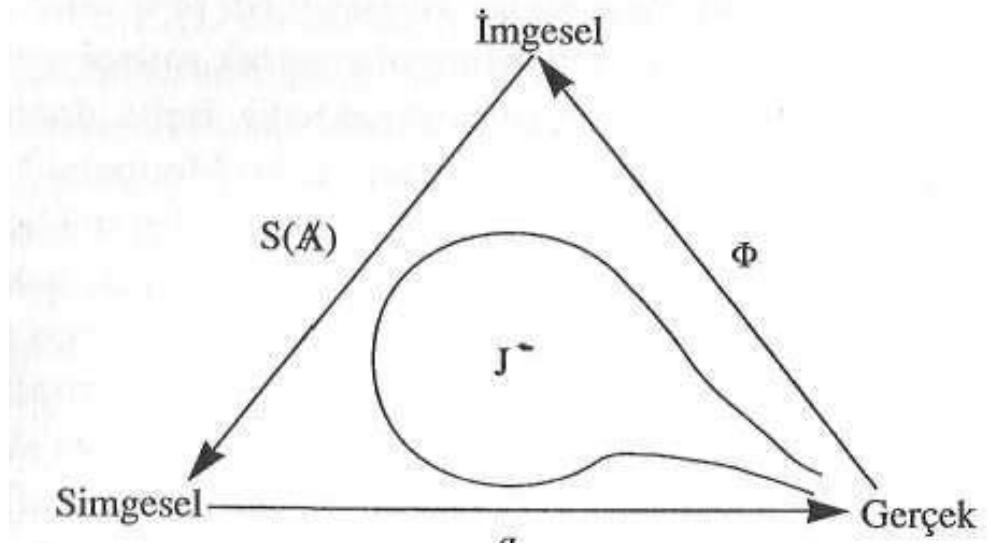
(Resim 15)  
*Rust and Blue* (1953)  
Tuval üzerine yağlı boya.



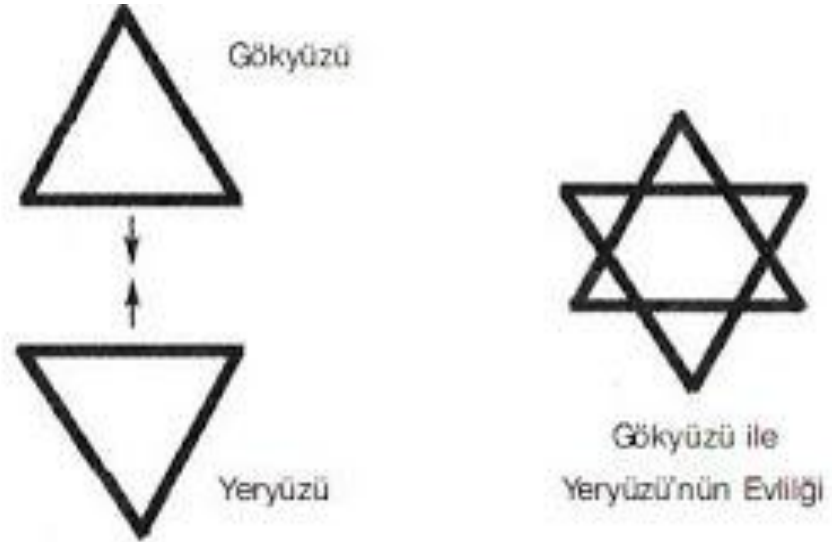
(Resim 16)  
*Blue.*



(Resim 17)  
*Dark Greens on Blue with Green Band (1956)*

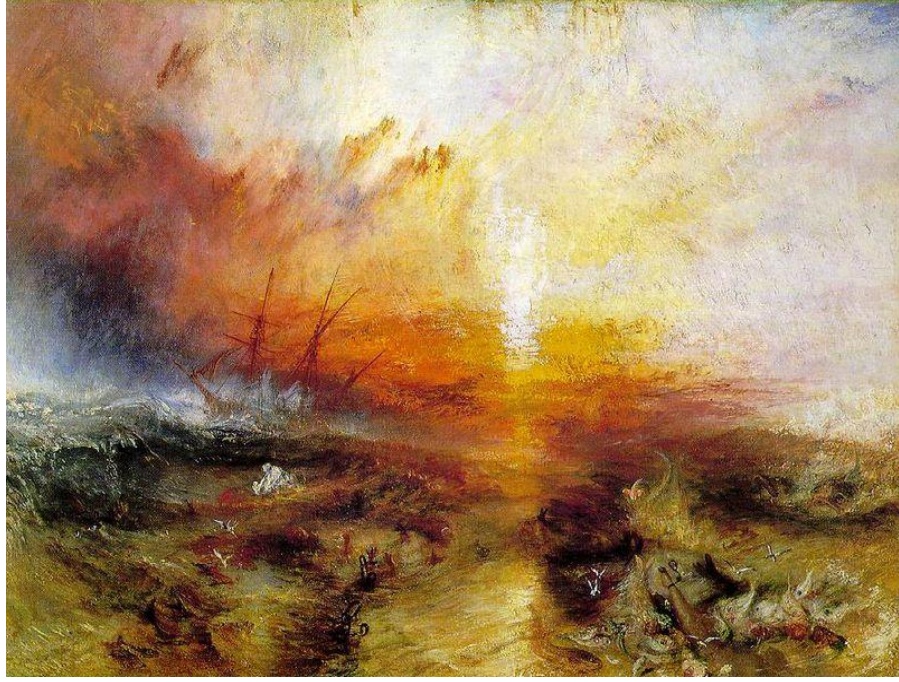


(Resim 18)  
Lacan'ın şeması. Bu şemaya Slavoj Zizek'in *Yamuk Bakmak* isimli, Tuncay Birkay tarafından tercüme edilen, Metis Yayınları tarafından 2005'te basılan kitabında; 182. sayfada yer verilmiştir.



(Resim 19)  
Altı köşeli yıldız.

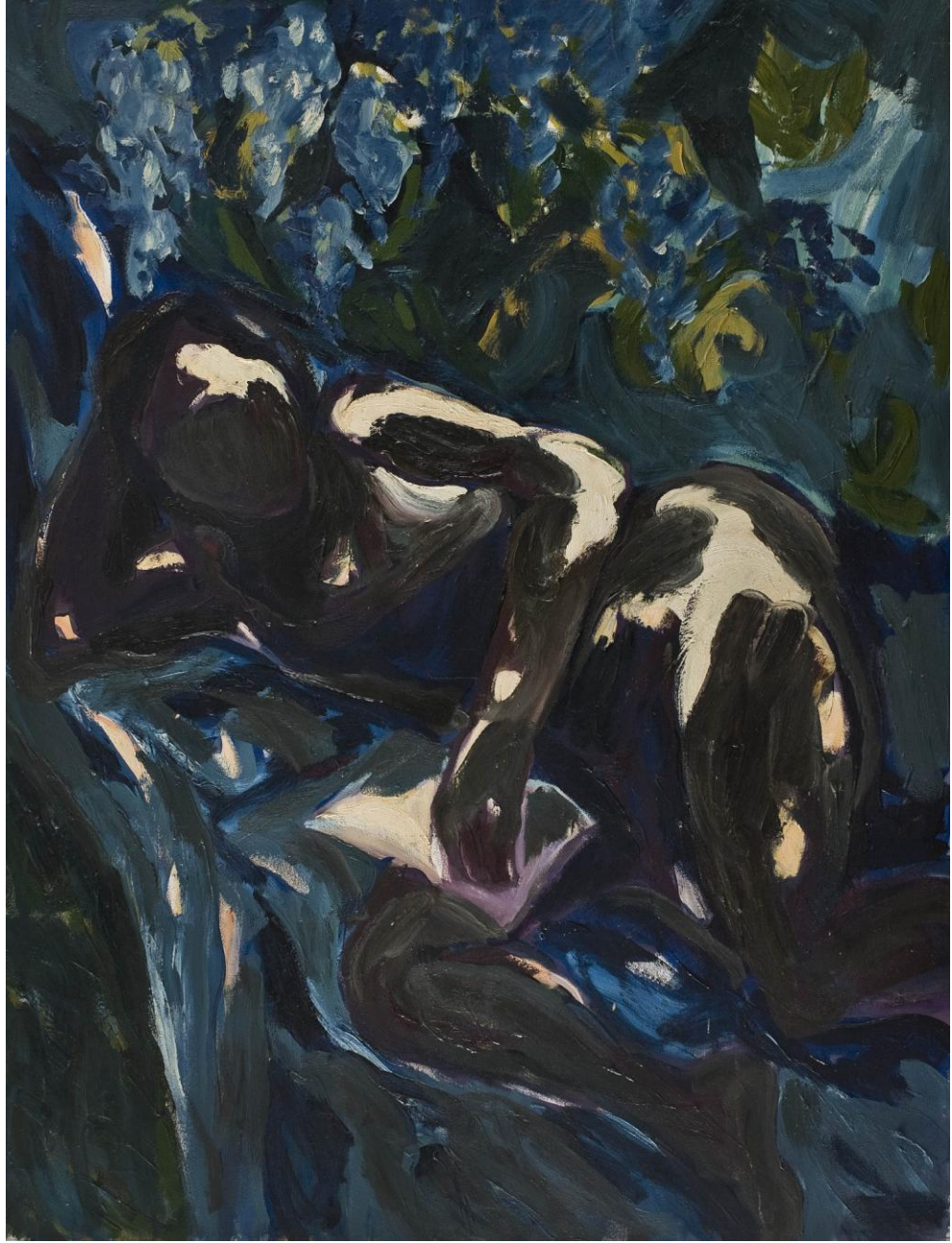




(Resim 20)  
*The Slave Ship* (J.M.W. Turner, 1840)  
Tuval üzerine yağlı boya, 90.8 × 122.6 cm.



(Resim 21)  
*The Misfits* (Emel Şahinkaya, 1986)  
128 X 140 cm

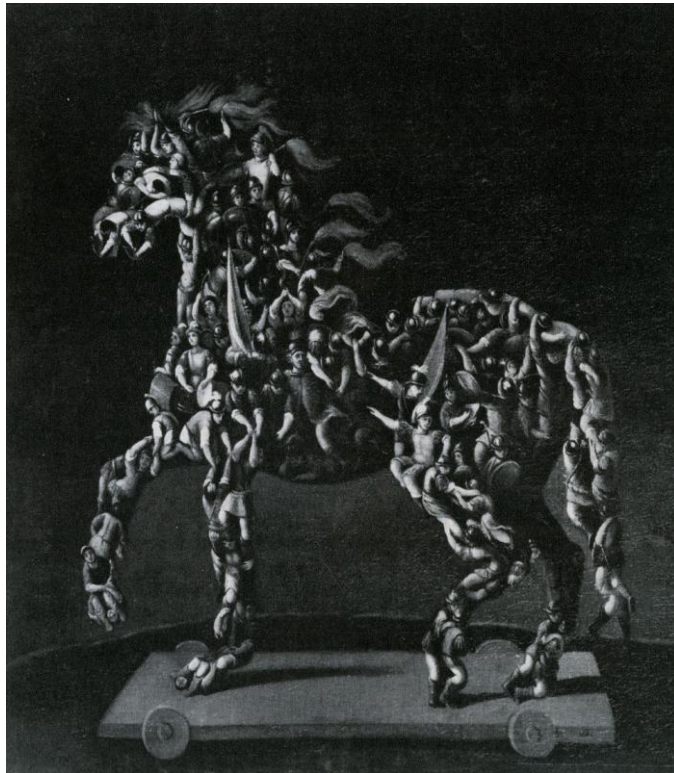


(Resim 22)  
*Paramparça, Işıkla Parçalanmış, Işığın Parçaladığı* (Emel Şahinkaya, 1988)  
90 X 110 cm





(Resim 23)  
*Composition with Animals* (Giuseppe Archimboldo, 1550)



(Resim 24)  
*Trojan Horse* (Giuseppe Archimboldo)



(Resim 25)  
*Nemesis* (Alfred Rethel, 1837)

## EK- 2

Marmara'nın yazmayı tasarladığı; fakat tamamlamadığı tiyatro oyunundan bir bölüm:

- “... Bir hayatın yaşanılarak anlaşılmasından önce pek çok başka hayatın yaşanması gerekiyor. Düşlediğimizin atomik olanaksızlığı o zaman beliriyor ve bir hayatın -bu hayatın- içine birçok başka hayattan geçerek varıyoruz. Gürbüz bir yolculuk bu, bildik, kalık köprüde sağa sola bakınarak en sona varma ve tekrar geriye dönme...

(Büyük bir kahkaha atar, ironik bir sesle...)

- Benim hayatım gölgemdir, karanlıkta yürürken önümden ardımdan izleyen karaltı; Ne yani, yollara mı kapanayım? (Sesini değiştirerek ve her kezinde farklı vurgularla) Kapan! Kapan! Kapan!

(El çırpar, çılgınca dans eder, sonra dinginleşir, yere çöker.)

- İçimi yoksanıyorum kimi zaman. Yeğnilik duyumu değil bu, önce bir ağırlık duyumu olmalı yeğnilikle karşılaştırabilmek için. Yoksanmanın karşıtı, ölçütü yok.

### **EK-3**

Marmara'nın yayımlanmamış bir şiiri:

#### **ARALIK**

Değişiyor düşlerde,  
En eskil nesnenin anısı,  
Acıyla birleşince  
değişiyor yürek düşlerde.  
Dilekleri yerine geliyor  
Ölümün, yokluğun—  
çünkü eritiyor artık,  
kopuşun serin anlamı.

Zengin tehlikelerini  
binlerce sayfalık  
umudun, aralıyor düşler.  
Düpedüz bir çizgi  
koyuyor hayatla  
ölüm arasına  
Sümbül bir tire.

#### EK- 4

Marmara'nın Şahinkaya'ya ithaf ettiği *Ada* şiirinin önceki ve sonraki hâli:

Sığmazsa ruhuna dar saraylar  
Koşar kız kapanır kapkara bir ağaca  
Yakar pürçeklerini ille de yıkar  
Ruhunu ağaç ananın külüyle.

Ada bal rengi  
Zıplar bir yıldızcık üzerinde.  
Çıkarsın patronunu işten kız  
Yemedен içmeden  
Devirsin çamları bir, iki.

Ada, yıldız, dönerek birbirlerinin  
bekleyişinde  
Bir ters, bir yüz.

Sığmazsa ruhuna dar saraylar,  
Koşar kız kapanır kapkara bir ağaca.  
Yakar pürçeklerini ille deccal, yıkar  
Ruhunu ağaç ananın külüyle.

Ada bal rengi kaçtığı.  
Zıplar bir yıldızcık üzerinde.  
Gri büyüleriyle kız,  
Çıkarsın patronunu işten,  
Yemedен içmeden,  
Devirsin çamları bir, iki.

Ada, yıldız, değerler birbirlerine  
sonsuz bekleyişte...  
Bir ters, bir yüz.

## EK- 5

Marmara'nın *Böyle* şiirinin önceki ve sonraki hâli:

Neyi söylemek sözden geride?  
Geceleri böyle eksi imgelerle  
böyle ağlatı başlığı  
karanlık böyle, tersi çardağın!

Neyi söylemek sözden geride?  
Sevgileri böyle duruk ellerle  
böyle görünür yüzeyel  
Yinelemeli böyle, gölü acının!

Neyi söylemek sözden geride?  
Yıldızları böyle gedik payları  
böyle göğün gözü tuhaf  
Ayla böyle, ruhu örtünün!

Neyi söylemek sözden geride?  
Sevinçleri böyle eğik sunaktan  
böyle söylenir doğuşu güzel  
Akçıl böyle, sesi aşkın!

Neyi söylemek sözden geride?  
Geçmiş mi böyle giz sanrıdan  
böyle bilinir kargışı büyümenin  
Her böyle anlatılmaz...

Neyi söylemek sözden geride?  
Geceleri böyle eksi imgelerle  
böyle ağlatı başlığı  
karanlık böyle, tersi çardağın!

Neyi söylemek sözden geride?  
Sevgileri böyle duruk ellerle  
böyle görünür yüzeyel  
tekrarlı böyle, gölü acının!

Neyi söylemek sözden geride?  
Yıldızları böyle gedik payları  
böyle göğün gözü tuhaf  
ayla böyle, ruhu örtünün!

Neyi söylemek sözden geride?  
Sevinçleri böyle yarım sunaktan  
böyle söylenir doğuşu güzel  
akçıl böyle, sesi aşkın!

Neyi söylemek sözden geride?  
Geçmiş mi böyle giz sanrıdan  
böyle bilinir kargışı tende  
her böyle anlatılmaz...

...

Dünyamsın benim, zorbam, düzenim,  
Bundan gözlerim göğe çevrili,  
ellerim denizde.

Hiç katılmadan sende yaşıyorum,  
dirimimsin benim,

doğarken öldüğüm.

Yazması yok, yine de bilir söylemeyi  
esintiyle yaprağa karışan doğruyu.

Aynası yitik ve kaçmaz yansıtmaktan  
göksel ağzını kıvırmış bir kez  
duyum gülüşüne.

Yalımı kaçkın hem de küçük canavarlar tüketmiştir  
ve buyurur buzulun çağrısına.

Yıldızı sürgün, yine de balkır yüzeyleri  
içkin yoluyla yaklaşan uzaklığın.

Odağı eğik ve ağlamaz sunmaktan  
titrek gözle örtünmüş bir kez  
töre çiçekliğinde.

Korkusu bol hem de ürkmey öke isteminden  
cesedi arttırır güven için.



## EK- 6

Marmara'yla ilgili bazı fotoğraf ve çizimler:



(Resim 26)

Marmara'nın bu çocukluk fotoğrafına *Kırmızı Kahverengi Defter*'in arka kapağında da yer verilmiştir.



(Resim 27)  
Marmara'nın bir fotoğrafı



(Resim 29)  
Marmara, Ayhan ve Ergülen. Marmara'nın Kızıltoprak'taki evinde.



(Resim 30)  
Ayhan, Marmara ve Şahinkaya'nın bir fotoğrafı.



(Resim 31)

Marmara, çok sevdiği Yazgülü ve Şahinkaya'yla birlikte bir vapur yolculuğu sırasında.



(Resim 32)

Marmara'nın Şahinkaya'yla bir fotoğrafı.





(Resim 33)

Şahinkaya'nın kayıp bir resmi, boyutu bilinmiyor.

Yazgülü, Marmara ve Şahinkaya. Üstte Marmara'nın çok sevdiği manolya ağacı. Marmara, Lethe Irmağı'nın suyunu içmek üzere.

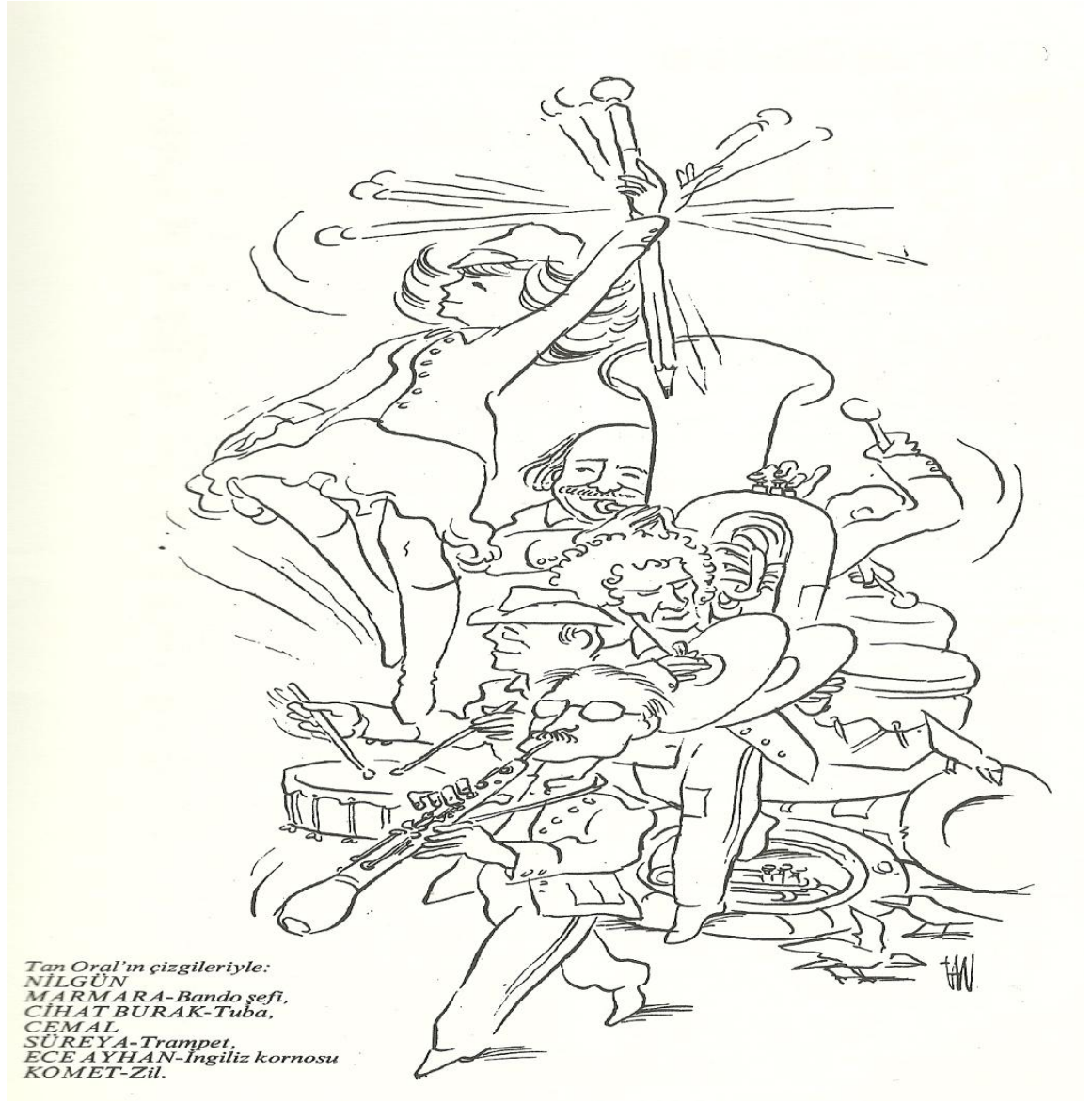
Şahinkaya bu resim için iki isim düşünmüş: *Manolya Delirmezden Önce* ve *Lethe'den Bir Tas Su*



(Resim 34)

Şahinkaya'nın 1985'te yaptığı, Marmara'yı anlattığı bir portresi, 119x138 cm

Resmin arka planındaki yeşil daire, Marmara'nın *Kırmızı Kahverengi Defter*'de söz ettiği yeşil merkezi akla getiriyor.



(Resim 35)

*Dinar Bandosu (Tan Oral, karikatür)*

Bu karikatüre *Gergedan Yeryüzü Kültürü* dergisinin Ocak 1988 tarihli 11. sayısında, 45. sayfasında yer verilmiştir.

## ÖZET

Nilgün Marmara, 1980 Kuşığı şairlerinden biridir. Şiir yazmaya 1977'de başlamış ve bunu 1987'ye –ölümüne- kadar sürdürmüştür. Onun ilk şiirlerinden son şiirlerine kadar şiirlerinde ön planda olan özellikler arasında özgünlük, felsefi derinlik, varoluşa yönelik sorgulamalar, mevcut düzenin çarpıklıklarına tepki ve başkaldırı, klasik biçimlerin ve gündelik dilin dışına çıkılarak okurun sarsılması ve farklı bir gerçekliğin algısına zorlanması, zor anlaşılabilirlik, gizem ve içe dönük şiddet sayılabilir.

Marmara, kişiliği ve şiirleriyle 1980 Kuşığı'nın en özgün ve sevilen şairlerinden birisidir; ne var ki hayatı ve şiirleri hakkında ciddi ve kapsamlı araştırma yapılmamıştır.



## **ABSTRACT**

Nilgün Marmara is one from Poets of the 80's. She started writing poems in 1977 and kept on this till her death in 1987. From her first poem to last poem originality, philosophical deepness, querying about existence, responding to current system's obliqueness and rising against them, convulsing the readers with going out of conventional forms and imposing them to a different reality perception, convoluting, mystery and introvert intensity can be counted among in the foreground properties of her poets.

With her personality and poems Marmara is one from the most original and best loved Poets of the 80's; but a serious and comprehensive research about her hasn't be maked yet.

## ÖZGEÇMİŞ

### 1. Kimlik

Ad ve Soyad: Cansu ÖZ

### 2. Öğrenim Durumu

Mezun Olunan Okul: Mersin Üniversitesi Eğitim Fakültesi

Bölüm: Türkçe Öğretmenliği

Başlama ve Bitirme Tarihleri: 2004- 2008.

Mezuniyet Derecesi: 3,44

### 3. İş Tecrübeleri

Çalışılan İş Yerleri: Adana'daki 125. Yıl İlköğretim Okulu, Rize'deki Fındıklı İlköğretim Okulu ve Dağdibi Orta Okulu.

Çalışılan İşteki Görev: Türkçe öğretmeni

Çalışma Süresi: 125. Yıl İlköğretim Okulu'nda bir yıl, Fındıklı İlköğretim Okulu'nda üç yıl, Dağdibi Ortaokulu'nda ise iki yıl.

### 4. Şahsî Bilgiler

Doğum Tarihi: 15.11.1985.

Medenî Hâl: Evli.

Hobiler: Kitap okumak, film izlemek.