

EDİP CANSEVER'İN "BEZİK OYNAYAN KADINLAR"
ŞİİRİNDE ZAMAN VE MEKÂNIN POETİKASI

SELCAN BAYRAMOĞLU
108667014

İSTANBUL BİLGİ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
KARŞILAŞTIRMALI EDEBİYAT YÜKSEK LİSANS PROGRAMI

Prof. Dr. MURAT BELGE
2012

Bütün hakları saklıdır.

Kaynak göstermek koşuluyla alıntı ve gönderme yapılabilir.

© Selcan Bayramoğlu, 2011

EDİP CANSEVER'İN "BEZİK OYNAYAN KADINLAR"
ŞİİRİNDE ZAMAN VE MEKÂNIN POETİKASI

SELCAN BAYRAMOĞLU

108667014

Tez Danışmanı: Prof. Dr. Murat Belge :

Jüri Üyesi: Prof. Dr. Jale Parla

Jüri Üyesi: Bülent Somay, MA

Tezin Onaylandığı Tarih: 19 Ağustos 2011

Toplam Sayfa Sayısı: 52

Anahtar Kelimeler

Key Words

- 1) mekân
- 2) obje
- 3) zaman kavramı
- 4) nesnel karşılık
- 5) iç mekân / dış mekan
- 6) yalıtılmışlık

- 1) decor
- 2) object
- 3) time concept
- 4) objective correlative
- 5) inner / outer space
- 6) isolation

Özet

Bu çalışmamın amacı, Edip Cansever'in "Bezik Oynayan Kadınlar" şiirinde zaman ve mekân kavramlarının kullanımının incelenmesidir. Cansever mekânı karakterin bir uzantısı olarak kurgular. Karakterin kişisel mekânı ilk bakışta toplumsal alandan uzak terk edilmiş bir görünümde. Bireysel zaman mefhumu da karakterin iç dünyası ve kamusal alan arasındaki uçurumu vurgulamaya hizmet eder. Cansever şiirlerini daha derin ve karmaşık öğelerle zenginleştirirken T. S. Eliot'ın nesnel karşılık tekniğinden de faydalanır. Bu teknik aynı zamanda karakterlerin yaşadıkları yabancılaşmaya rağmen birbirleriyle diyalektik içine girebildikleri çok sesli şiir anlayışı için gereken ortamı sağlar.

Anahtar kelimeler: mekân, obje, zaman kavramı, nesnel karşılık, iç mekân / dış mekân, yalıtılmışlık

Abstract

The aim of the present is to investigate the use of time and space in Edip Cansever's poem, "Bezik Oynayan Kadınlar". Cansever depicts the space as an extension of the character. These private spaces seem to be claustrophobic areas isolated from the public space. The concept of individual time is also introduced to emphasize the gap between the characters' inner world and public space. Cansever also employs the technique of objective correlative, invented by T. S. Eliot, to enrich his poems with deeper and more complex meanings. This technique also helps to create a polyphonic poetry in which the characters have a dialectic relationship between each other in spite of the alienation they experience.

Key words: decor, object, time concept, objective correlative, inner / outer space, isolation.

İÇİNDEKİLER

GİRİŞ..... Hata! Yer işareti tanımlanmamış.

BİRİNCİ BÖLÜM

ODA: ŞİİRİN İÇİNDE ZAMANIN DIŞINDA..... 6

İKİNCİ BÖLÜM

AYNA: BİR YENİDEN ÜRETİM ARACI OLARAK KURMACA 17

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

MEKÂNIN GENİŞLEMESİ 34

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

BİR MEKÂN OLARAK BEDEN..... 40

SONUÇ 46

KAYNAKÇA..... 50

GİRİŞ

İkinci Yeni'de hakim bir tavır olduğu üzere, Cansever de şiirini oluştururken, kalıplaşmış ifadeleri parçalayarak kelimeye bir birim olarak canlılık kazandırmak, onu parçası olduğu bütünden ayırarak edebi dizgede daha yaşamsal bir işlev yüklemek peşindedir ve bu amacı gerçekleştirirken imgeye büyük önem atfeder. Bu anlamda Cansever'in şiiri, nispeten daha stilize bir şiir dilinin, yoğun ve derinlikli betimlemelerin sıradan gündelik dille harmanlanabildiği, şiirsel dinamizmini de nispeten bu iniş çıkışlardan alan homojen bir şiirdir.

Cansever, şiir kişisini resmederken içsel ve mekânsal ayrıntıları merkeze alarak, bu merkezden "öteki"ne, toplumsal olana, yani "dış"a açılır. Şair bilinç akışı yöntemini şiirine uygularken parantezler ve tirelerden sıkça faydalanır. Bu yöntem kamusal alana ait olan nispeten daha yüzeysel bir gündelik dilin, daha kişisel—daha özsel—ifade biçimleriyle kesiştiği bir diyalektik üzerinden ilerleyen iki farklı yaşantının devamlılığını sağlar. Cansever'in şiiri, karakterin yaşadığı yabancılaşmayı ortaya koyan bu karşıtlıktan oldukça beslenir. Ancak bu şiir, yoğunlukla olarak işlenen yabancılaşma,

ölüm, anlamsızlık gibi temalardan mütevellit umutsuz ve kapalı bir şiir olmakla eleştirilse de ben bunun tam tersi yönde düşünüyorum ve bu tezde Cansever'in Bezik Oynayan Kadınlar şiirini mekân ve nesnel karşılık kavramları üzerinden inceleyerek bu tezimi kanıtlamaya çalışacağım. Bunu gerçekleştirirken şiirin dört ana karakteri Cemile, Cemal, Seniha ve Ester'i dört ayrı alt başlıkta inceleyeceğim.

Şiirin, soyut bir tasarımın imgeler yoluyla somutlanması olduğunu düşünürsek, mekân ve mekândaki nesnel karakterin zihinsel deneyiminin bir tezahürü olarak işlev kazanır. Cansever'in şiirinde mekân, sönük bir dekordan ziyade karakterin bir uzvu gibi yaşamsal bir değer taşır. Bir söyleşisinde de bunu şöyle ifade eder:

Nesneleri didik didik etmem, insanı didik didik etmemden kaynaklanıyor bir bakıma. Her şiirimin bir dekoru, yani bir nesnel altyapısı var. İnsanın doğal göstergesidir nesnel. Onları (nesnel) bir yana bırakırsam, insanı da, toplumu da soyut ve tamamlanmamış olarak bırakmam gerekirdi ("Edip Cansever'le Söyleşi" 260).

Şiir, canlılığını şairin bir atmosfer kurgularken karakterin içsel yaşantısından yararlanarak, bunu alışılmadık imgeler yoluyla ortaya koyma becerisinden alır. Cansever bunu gerçekleştirirken Eliot'ın nesnel karşılık kavramından da faydalanır. Eliot bu kavramı şöyle açıklar: [H]eyecanı sanat biçiminde dile getirmenin tek yolu, ona bir 'nesnel karşılık' bulmaktır. Başka bir deyimle, o belirli heyecanın

örneği olabilecek bir nesnelere dizisi, bir konum, bir olaylar zinciri bulmaktır" (73). Bu kurama göre nesnelere iç dünyanın bir uzantısı olarak konumlanır, karakter, nesnelere kurduğu ilişkinin diyalektiği ile bir biçim kazanır yani somutlanır. Somutlanmamış duygulanmayı kökeninden kopmuş ancak odağına varmayan boşlukta yüzen bulutsu bir varlık olarak düşünürsek somutlama ona bir yoğunluk, bir biçim kazandırır. Bu nesnelere çeşitliliği ve özgünlüğü en basit deyimleriyle şiiri zenginleştirir.

Bu noktada Murat Devrim Dirlikyapan'dan yapacağım bir alıntıyla Cansever'in nesnelere ve mekâna atfettiği önemin nedenleri üzerinde durmak istiyorum. Dirlikyapan Cansever'in şiirlerinde sıkça geçen Phoenix imgesine değindiği satırlarda şöyle der:

Edip Cansever'in şiirlerinin önemli bir kısmını antikacı dükkanında yazdđı düşünülürse, Phoenix imgesinin onun yaşamıyla da örtüştüğü görülecektir. Antikacı dükkanındaki eşyalar, kullanılmış ve terkedilmiş, ancak yeniden kullanılmak için sahibini bekleyen nesnelere dir. Eski sahipleri için küllenmiş olsalar da yeni sahiplerini elinde bir Phoenix gibi yeniden doğacaklardır. ("Phoenix'in Evrimi: Edip Cansever'de Dramatik Monolog" 23)

Phoenix imgesinin imlediği yok oluş fikri aynı zamanda Cansever'in eski ve köhne olanın, daha derinlikli bir imge dünyasının sunduğu olanaklarla tekrar dolaşıma sokulduğu kendi şiir yaşantısını da imler.

Şair edebiyat tarihindeki öncüllerini dışlamaz aksine onlardan yola çıkarak yeni biçimlere varır. Öncül şairlerin, bir akımın etkisini yitirmesi olarak da tanımlanabilecek metafizik ölümünü ele alalım. Bir akımın başlangıçta yenilikçi olarak tarif edebileceğimiz öncelikleri zamanla kalıplaşarak kurallar halini alır ve esnekliğini kaybeden bu tanımlar bir baskı unsuruna dönüşür. Olanakları büyük oranda tükenmiş bir şiir yaşantısını silkeleyip yenileyen de çıkışsızlığın yarattığı basınçtır. Bu anlamda tükenme ve yok olma kavramları, Phoenix imgesinde vücut bulan yeniden doğuş fikrini de beraberinde getirir.

Bu yenilenme fikri, Cansever'in şiirsel yaşantısında denediği biçimsel yeniliklerden ibaret değildir. Ölüm, umutsuzluk, yabancılaşma gibi olumsuz kavramlar, illaki bir çıkışsızlığı göstermek için değil, aksine çoğunlukla kendi karşıtlarını olumlamak amacıyla şiire konu edilir. Bu kavramlar şiirsel yaşantıya taşınırken zaman ve mekân mefhumları da gündelik hayattaki işlevlerinden yalıtılarak, şiirsel dekorun bir parçası olarak yeniden üretilir. Cemal Süreya'nın da ifade ettiği gibi: "biçim şairin sıcak ve yaratıcı iç evreninin bir sembolüdür. Eşyayı kavrar, tutar kaldırır, götürür, ona yeni yerler kazandırır" ("Biçimi Anlamak" 212). Karakterin iç dünyası, nesnelere dekorunda bir düzen bulur. Cemal Süreya'nın "yeni yerler kazandırmak" deyişiyle de ifade ettiği gibi, mekân ve nesnelere belli duygulanımları içine alarak onlara bir öncelikle kendi soyut

anlamlarından azade bir varoluş, sonrasında ise *hareket* imkânı sunar.

I. BÖLÜM

ODA: ŞİİRİN İÇİNDE ZAMANIN DIŞINDA

Öncelikle şiire adını veren “bezik” oyununun şiirsel yönelimdeki işlevine değinmek istiyorum. En az iki en çok dört kişiyle oynanan ve rutin tekrarlarla ilerleyen bir iskambil oyunu olarak bezik, karakterlerin yaşantısına bir fon oluşturan genel sıkıntının ortaya çıktığı bir alan olarak da düşünülebilir. Gündelik zamanın çoğunu işgal etmesine ve şiire adını vermesine rağmen bu oyunun adı, anlatıda sadece üç kere geçer. Cemile’nin anlatısındaki: “Bezik oynadık Hilmi Bey —her gün oynuyoruz ya—”(198) ifadesindeki kayıtsızlığın da işaret ettiği gibi, bu edim her gün tekrarlanan bir yinelemeden ibarettir. Cemal’in iç konuşmalarının bir dizesinde, Seniha ve annesi “bezik oynuyorlar(dır) *gene*” (208). Yine Cemile’nin: “Bezik oynuyoruz, rakı içiyoruz / Ve konuşmuyoruz gerekmedikçe” (119) deyişi bu yinelemenin gelişigüzel gevezeliklerin ötesinde bir iletişim içermediğini ortaya koyar. Bu oyun, bir iskambil oyunu olmasından mütevellit tekrarlarıyla ve oyun dizgesi dışında bir anlam ifade etmeyen kurallarıyla kendi içinde çelişik, edilgen bir edimselliği barındırır. Bu açıdan, bezik oyunu kişiyi eylemekten alıkoyan bir eğlenti, bir zaman öldürme aracı olarak düşünülebilir. Bezgin ve sıkılmış anlamına da gelen bezik kelimesinin de işaret ettiği üzere bu

sıkıntı sadece oyuna değil, oyunu oynayan kişilerin ruh hallerine de sirayet etmiştir.

Şiir Cemile'nin Hilmi Bey isimli muhtemelen hayali bir karaktere yazdığı mektuplarla başlar: "İşte şu yağmurlar, işte şu balkon, işte ben / İşte şu begonya, işte yalnızlık / İşte su damlacıkları, alımda, kollarımda / İşte yok oluşumdan doğan kent" (193). İlk olarak şiirde daha sonra da tekrarlanan "yağmur" imgesinin, evi ve dolayısıyla iç mekânı çevreleyip dış dünyanın seslerini ve çizgilerini yutarak onu belirsizleştiren doğasını hatırlatmak isterim. Bu anlamda yağmur içe kapanıklığı, dışarıdan soyutlanmış bir yaşantıyı öne çıkarır, iç dış diyalektiğini bulanıklaştırır. Bir sonraki dizede geçen sızmak "sızıntı" imgesi ile bu olgu tekrarlanır: "Hiçbir yere taşmıyorum, kendime sızıyorum yalnız / Ben dediğim koskocaman bir oyuk/ Koltuğun üstünde, aynadaki yansıda / Bir oyuk! sofrada, mutfakta, yatağında" (193). Taşmayı kendi kabından çıkararak daha büyük bir niceliğe karışmak olarak düşünürsek bu dizeler Cemile karakterinin dışarıdan yani bir anlamda "diğerlerinden" kopukluğuna işaret eder. "Oyuk" tabirinin de imlediği gibi bu sızıntı içe akan, dışarı kanalize edilmediği yani paylaşılmadığı müddetçe içi oyan kişiyi yalnızlaştıran bir ruh halinin nesnel karşılığıdır. Burada Gaston Bachelard'ın "Mekânın Poetikası" kitabından bir alıntı yapma gereği duyuyorum.

Yalnızca anılarımız değil, unuttuklarımız da içimizde "barındırılmıştır". "Bilinçsizliğimiz" barındırılmıştır. Ruhumuz bir oturma yeridir. Ve "evleri" "odaları" sürekli

anımsayarak kendi içimizde oturmayı öğreniriz. Daha şimdiden görülüyor ki, evle ilgili imgeler iki yönde birden ilerliyor: Biz onların içinde olduğumuz ölçüde onlar da bizim içimizde. (28)

Bu anlamda ev geçmişi ve şimdiki kucaklayan içsel bir uzamdır. Mekân saklı tutulan birtakım yaşantıları doğrudan işaret etmese de onları kapsayan içsel bir boşluğa yani bir oyuğa adeta giydirilmiştir.

Cemile günlerin ve mevsimlerin geçişini de mekâna içkin bir olgu gibi algılar. Alıntılacağım dizelerde zamanı bildiren akrep ve yelkovan değil de mekândaki birtakım nesnelerin konumudur:

Sözgelimi

Bir iki saatte bitiveriyor bir mevsim

İyi

Bugün pazartesi mi? kapının, pencerenin durumu

Salıyı gösteriyor. (193)

Zamanı ölçen mekanizmanın akrep ve yelkovan'ın aynı sınır içinde tekrarlanan döngüsel bir hareketinden ibaret olduğu dikkate alındığında, sarmal olarak işleyen, kendini tekrar eden bir zamansallık fikrinin de bu analizde yararlı olacağını düşünüyorum. Bu açıdan zamanın ölçeği bir birimden ziyade bir durumdur. Ahmet Oktay şiirin ilerleyen bölümlerindeki benzer bir ifadeyi şöyle irdeler:

“Yeniköy’de bir kahve içer miyiz, dedim bu sabah / Bu sabah, bu sabah / Oralı olmadı kimse –Pazartesi miydi– “ (s. 11).

dizeleri de yalnızca Cemile’nin ev içindeki yalnızlığını, ötekilerle iletişim kuramadığı gerçeğini vurgulamakla kalmıyor, yaşadığı zamana karşı *ilgisizliğini*, kayıtsızlığını açığa vuruyor asıl: Günleri bilmesinin hiç mi hiç önemi kalmamıştır sanki. Çünkü yaşam tümüyle bir olanaksızlık biçiminde görünmektedir Cemile’ye[.] (183)

Oktay’ın aksine, Cemile’nin zaman algısındaki belirsizliğin, toplumsal olarak dikte edilen ilerleyiş fikrinin bir yankısı olan doğrusal zaman fikrinin yadsınmasıyla bağlantılar içerdiği kanaatindeyim. Kronolojik zaman karşısında bireysel zaman algısına öncelik tanıyan bu tavır, kamusal zamanın beraberinde getirdiği bazı mecburiyetlere mesafe almak yoluyla daha özerk bir alana açılmayı da sağlayabilir. Şöyle der Cemile: “Salondaki büyük saati sattım / Saatin ölçebileceği / Herhangi bir zaman parçası yok” (193). Burada zamanın bir parça olarak tarif etmesi, Cemile’nin çizgisel olarak ilerleyen bir zaman algısına sahip olmadığı fikrini doğrular niteliktedir. Bachelard kitabının bir bölümünde kendi yuvasını oluşturan salyangozun edimini şöyle tanımlar: “Yumuşak hayvan her bükülüşünde, kabuktan merdivenin bir basamağını oluşturur. İlerlemek ve büyümek için kendi eksenini çevresinde bükülür” (141). Salyangoz ancak aynı

Çember içerisinde tekrarlanan bu edim sayesinde kendisini dışarıdan koruyacak bir yuva edinebilir. Bu anlamda mekân zamanı bir kabuk gibi örter ve böylece onu dıştan gelecek müdahalelerden yalıtır, özerkleştirir. Gözden çıkarılmış bir aksesuarla temsil edilen zaman kavramının şiirden tecrit edilmesi, okurun gündelik yaşantıda başvurduğu birtakım ölçüler ve birimler dolayımıyla denetleyemeyeceği nispeten daha gizemli bir dünyaya çekilmesine zemin hazırlar. Hasan Bülent Kahraman'ın da belirttiği gibi:

Nesnelerin kendilerine ait gerçeklikten soyutlandığı ve uzaklaştırıldığı bir dil bağlamının mekânı da gene olmayan bir mekândır. Öyleyse edebiyatın mekânı boşalttığını ve insanı bir tür sınırsızlıkla çevrelediğini söylemek mümkündür. (...)Mekânsızlaştırma ya da daha geniş bir tanımla, mekân-yokluk ilişkisi şiirin kendisini ve onu aşkınılaştıran özneyi var olan mekândan çıkararak, diyelim nesnelere dünyasından kopararak şiirin mekânına taşması eylemidir. (447)

Bu anlamda şiir en beylik tabiriyle kendi kurmaca mekânı içinde gerçekliğini kazanır. Bu mekân geçmiş, şimdi ve gelecek kavramlarının işlevlerini yitirerek yerlerini bir sınırsızlık hissiyatına bıraktığı bir alandır. Bu önerme işığında Ahmet Oktay'dan bir alıntı yapmak istiyorum. Oktay aynı şiirin başka bir dizesine dair şöyle bir tespitte bulunur:

Hangi yaprağı koparsam son anı avucumda kalıyor” dizesi, (...) anımsama zamanının akışkanlığını belirtir (...), ama koparma edimi “son anı”n iç yapısına olumsuz bir anlam kazandırarak okuru sallantıda bırakır. Sanki bellek, nesnel ve bedensel bağlamda artık yaşanamayacak olanı yalnızca acıya, yitişe, yok oluşa ilişkin yanıyla geri getirebilmektedir. (185)

Bu dizelerde şairin birincil amacının alıntıda vurgulanan “acı” ve “yitiş” gibi kavramları okura iletme olmadığı düşüncesindeyim. Aksine ‘son an’ın cisimleştiği yaprak imgesi aracılığıyla muhafaza edilmesi, şairin belli kavramları kendi yapıtıyla ölümsüzleştirilmesi fikriyle paralellikler içerir. Bu anlamda bu dizeler zamanın sonluluğuna rağmen onu oluşturan bir birim olan anın yaşamsallığı ve biricikliğini vurgulamaya hizmet eder. “Koparmak” ilk bakışta yıkıcı bir eylem olarak algılanabilirse de, zaman ancak bu yolla kronolojik örüntüsünden çıkarılarak belirli bir ölçünün tahakkümünden azade kılınır.

Cemile’nin kamusal zamandan münferit kişisel zaman algısı, mekân algısına da sirayet etmiştir: “Balkona çıkıyorum sürekli / Yollar yollar katediyorum sanki böylece” (193). Bu anlamda dışarıyı, dışlanan ve dışlayan ancak zihinsel olarak varılabilen bir düzlemdir. Ancak balkonu ne eve ne de sokağa ait bir alan olarak düşündüğümüzde bu imgeyi, iç ve dış arasındaki geçirgenliği mümkün kılan bir ara nokta olarak da okuyabiliriz. Bu durumda ev,

yani içsel olana giydirilmiş olan mekân hem onu muhafaza eder, hem de balkon vasıtasıyla dış olana yani sokağa, etkileşime açılır. Şiirselleştirilen ögenin ancak bir imge tarafından kuşatılmak suretiyle aktarılabilir bir nitelik kazandığını, o imgenin mekânı—sınırı—içerisinde anlamlandığını da bu noktada hatırlatmak isterim. Kavramlar, imgenin basıncıyla şekillenir. Hilmi Bey'e yazılmış ikinci mektupta geçen "Ve balkon / Kendi dudaklarında şimdi" (197) dizelerinde dudak sembolü, evin de hem de balkonla dışarı açılması, dışarıdaki hayatı yani sokağı bu yolla içeri almasına benzer. Balkon bir ağızdır ve varlığı sözün aracılığını anırtır. Kavram önce imgeye konuşlanacak, sonrasında bu gövdeden ortaklaşa bir anlama açılacaktır. Balkon bu anlamda bir ifade biçimi, bir iletişim köprüsüdür. İçsel ve dışsal olanı, ben ve "ben olmayan" yani "öteki" ilişkisi paraleliğinde yorumlandığımızda bir ara mekân olarak bu etkileşimi mümkün kılan balkon belli sınırlandırmaların ihlal edilebildiği bir alan olarak konumlanabilir. Ancak imgenin genel kullanımı, bu bölgeyi iç ve dışı birbirinden ayıran bir boşluk, bir nevi "aralık" olarak yorumlamayı da mümkün kılar. Balkon sokak ve evin kesişme noktası olarak ilk bakışta ortaklaşa bir alan olarak düşünülebilirse de her zaman ev içine ait olacaktır. Balkon, bir türlü sarf edilememiş, dilin ucunda bir söz gibi kendi dudaklarında alıkoyan anlatıcı peşisıra gelen dizelerde onu, donmuş bir tavus kuşuna, bir tavus kuşu yontusuna benzetir (197). Tavus kuşu estetik niteliğine rağmen uçamaz. Heybetli fakat bir o kadar ağırdır. Üstelik şiirde

geçen tavus kuşu bir taklittir. Bir özden yoksun olarak kendi biçiminde donmuştur. Bir düşüncenin sarf edildiği anda sözde katılaşması gibi balkon da dışarıya açılır ancak ona varamaz. Söz, aracılık ettiği düşünceyi noksansız taşıyamaz. Bu noktada yine Cemile'nin anlatısında yer alan balkon demirindeki martı figürüne değinmek istiyorum.

Ve balkon demirinde bir martı. Dedim ki
Deniz şuralarda bir yerde olmalı
Çıt yok evin içinde
Deniz şuralarda bir yerde olmalı
Çıt yok (194)

Şiirin bu bölümünde anlatı kelimelerinden yitirerek kendini tekrarlar, durağanlaşır. Martı imgesi kanatları itibariyle uçuş edimiyle, bir nevi aşkınlıkla ilişkilendirilebilir, ancak bu dizelerde martı, balkon demirlerine mihlanmıştır. Evin içinde çıt yoktur ve martı ne sesiyle ne de hareketiyle bir varlık gösterebilir. Bu imgenin kullanımı bir nevi felç halini anırtır, gerçekleştirilememiş bir gizilgüce aşılamayan bir mesafeye, işaret eder.

Yok önemi bir iki gün kaldı —martı—
Balkonda
Deniz de öldü sonra, martı da
İyi iyi.
Suyu tutmak gibi bir şeydi hepsi (194)

Suyun geçicilikle apaçık ilişkisi ön plana alındığında, martı ve denizin ölümünün hemen ardından gelen “suyu tutmak” tabiri bir imkânsızlığı ortaya koyar. Bachelard su ve ölüm ilişkisini şöyle ifade eder: “Gündelik ölüm ateşin gökyüzünü oklarıyla delen taşkın ölümü değildir; gündelik ölüm suyun ölümüdür. Su her zaman akar, su her zaman düşer, her zaman yatay ölümünde son bulur. (...) Suyun acısı sonsuzdur.” (Su ve Düşler 13) Burada suyun bir durağanlıkta toplanan ağır akışının gündelik hayat “akışı” ile benzerliği vurgulanır. Su kaçıcıdır, doğası gereği bir nesnede muhafaza edilebilecek nitelikte olsa bile, duruldukça bulanır, yaşlanır.

Bu noktada suyun akıcılığının, sembolik düzeyde geçiciliğinin yanı sıra onun taşıyan, aktaran ve birleştiren doğasını da hatırlatmakta yarar görüyorum. Denizin fiziksel ölümünün olanaksızlığı düşünüldüğünde, hem martının hem de denizin ölümü, öznenin kendi görüş alanı dışında kalan bir şeyi tarif etmek için kullandığı metaforik bir ölüm, bir gözden yitirıştır. Cemile şöyle söyler: “Ve göklerden tepelere inen bir sokak / Ya da bir akarsuyum ben / Denizse / Şuralarda..(194)” Bu gündelik akışta bir çoğulluğa karışamaz. Deniz şuralarda bir yerdedir, Cemile bunu bilir, ancak ona bir türlü kavuşamaz. Bu anlamda suyun akışı bir katılımdan ziyade daha çok bir boşalmanın, bu anlamda da odağına varamayan bir temayülün göstergesidir.

Cemile'nin anlatısının devamında gelen “Susmanın su kenarındayız” (197) , “Hiç kimsenin ağzını dayayıp da / Suyunu

içmediği bir çeşme gibi durdum” (217) , “Sanki bir suya anlatıldım da bilinemedim” (217) gibi dizeler de bir iletişim eksikliğinin, bir yalıtılmışlığın sonucudur. Bu noktada, Bachelard’ın suyu, sözün eğretilmesi olarak yorumladığı bir bölümü alıntılar yapmak istiyorum. Bachelard: “suların dilinin doğrudan bir şiirsel gerçeklik olduğunu, dere ve ırmakların tuhaf bir bağlılıkla sessiz görünüşleri *seslendirdiklerini*, gürültülü suların insanlara şarkı söylemeyi, konuşmayı, yinelemeyi öğrettiğini, sonuçta suyun sözüyle insanın sözü arasında süreklilik olduğunu” (23) ifade eder. Ancak Cemile, bir hücrenin parmaklıklarını anıştıran balkon demirindeki martı ya da mekânın hacmi içerisinde hapsolmuş zaman algısında olduğu gibi, suyu da daha çok durağan bir yaşantı olarak algılar. İlk bakışta bir akışla ilişkilendirilebilecek “çeşme” imgesinin geçtiği dize “durmak” fiiliyle sonlandırılır. “Susmanın su kenarındayız” dizesinde su, suskunlukla ilişkilendirilir. Suya anlatılan adeta onun tarafından yutulur ve belirsizleşir.

Cemile’nin anlatısında su imgesi genel olarak olumsuz çağrışımlar taşır. Ancak “Yüzümden bir şeyler aktı aktı / İçim de menekşelendi Hilmi Bey” (199) dizesinde suyun akışı, gözyaşı iması ile sancılı bir süreci işaret etse bile, bir çiçeği tomurcuklandırabilir. Anlatıcı bu dizede suyun sağaltıcı gücünü teslim eder. Dışarıyla herhangi bir alışverişi olmaksızın kişiden çıkıp yine ona dönen bu çözüm arayışı bu anlamda bireyin iç dünyasıyla sınırlı olduğu halde anlamlıdır.. Cemile’nin anlatısına genel çerçeveden bir bakışta;

kamusalda içsel bir alan açmaya müsaade eden kişisel zaman algısı, bir balkon aracılığında zihinsel olarak katedilen yollar, içe aktıkça çiçekler büyüten gözyaşları, bu yalıtılmışlık hissine rağmen sürmekte olan “iç”sel bir mücadelenin göstergeleridir. Bu anlamda Cemile sınırları sistemin yaptırımları tarafından aşındırılrsa da bütünüyle ona tabi olmayan, kısmen özerk bir alan açmayı başarabilir.

II. BÖLÜM

AYNA: BİR YENİDEN ÜRETİM ARACI OLARAK KURMACA

İç dış diyalektiğini Cemile karakteri merkezinde incelediğimizde Cemile'nin daha çok iç mekanla bağlantılı olarak okunabilecek bir karakteristik taşıdığı görülür. Onun anlatısında ise iç mekana ait imgeler yoğunluktadır. Odasını giyinir odasını soyunur. Cemal'le çıktığı gezintilerin ardından eve gelip kendisini odasına kapatır. Cemile, dış mekanı genel olarak birtakım anlara eşlik eden belli belirsiz görsel bir fon olarak algılar.

Günler —seni anımsadığım zaman—

Birden Kurtuluş'tan Taksim'e giden bir tramvay
görüntüsü

Mavi bir elektirik çakımı tellerde

Sanki kar yağıyor da sürekli, Tepebaşı'ndayız

Karlar gıcırıyor ayaklarının altında

Besbelli Gümüşsuyu'ndayız, Rus lokantasındayız (194)

Bu anlamda anımsayış arka arkaya gelen enstantanelerle olur ve bir elektrik çakımı gibi süresizdir. Karakteri o belirli "an"a götüren süreç şiirden neredeyse dışlanmış. "Karlar gıcırıyor ayaklarının altında" dizesi bir yolu adımlama izlenimi yaratsa da bu ilerleyiş bir anda Gümüşsuyu'nda bir lokantada duraklar. Bu hareket, bir kar yağışı gibi

sürekli bir imgeler silsilesinin kopuk görünüşlerinden ibarettir. Onları anlatmaya değer kılan şey daha çok Cemile'nin Hilmi Bey ile yaşantısına bir fon oluşturmalıdır. Bu yaşantının tellerdeki "mavi" elektrik akımıyla okura iletilen anlık keskinliği ve süreksizliğini içeren hız, "ikimiz" kelimesinin tekrarlanmasıyla düşer. Anlatı kendi kendini yankılayarak zayıflar:

—Ne tuhaf, biz her zaman her yerdeyiz ikimiz—

Şarap içmişiz, üşüyoruz

Dışarda dünya silinmiş

İkimiz ikimiz ikimiz

Böyle birkaç defa ikimiz (195)

İlk bakışta bir aşkınlık olarak okunabilecek "biz her zaman her yerdeyiz" dizesinin alt metinde tam tersi bir amaçla kullanıldığı kanaatindeyim. Çünkü bu iki kişi her zaman her yerde olarak "o anda" ve "orada" olmak ayrıcalığından mahrum kalmışlardır. Devamında gelen "[d]ışarda dünya silinmiş" dizesi de mekân ve zamanın yekpareliğinin, Cemile'nin kendini o belirli an ve mekândan ayıramayışının bir göstergesidir. Bu anlamda Cemile içinde olduğu anın onu kimi zaman soğurup kimi zaman kendi dışına tükürdüğü bir varoluş içerisinde yalpalır.

Belirli bir ana sıkışmış olan yoğunluk, zaman ve mekân mefhumlarının sınırlarından kurtulduğu anda, seyrelmiş bir çözelti gibi metnin yüzeyine adeta yayılır. Boyutsuz bir fotoğrafa, yaşantısız bir hatırlamaya dönüşür: "Sonra ki bir fotoğrafa dönüşüyor her şey /

Nasılsa / Sarı emmiş, mordan çekinmiş, kahverengi bir fotoğrafa” (195). An bir deneyim olarak değil ancak yaşanıp bittikten ve bir anıya dönüştükten sonra bir değer kazanır. Bu fotoğrafta “sarı” çürümeye yüz tutmuş bir meyve ya da kurumuş bir yaprak gibi, tükenmekte olan ya da tükenmiş bir yaşantıya işaret eder. Mor gibi parlak bir renk ise zaten resimde ancak yokluğuyla yer bulabilmiştir. Ancak kişi, sonrasında o anıyı bir fotoğrafa dönüştürme yoluyla kendisi ve geçmişi arasında bir mesafe alabilir. Burada John Berger’in Görme Biçimleri kitabından bir alıntı yapmak istiyorum: “perspektif geleneğinde her şey bakan kişinin görüş açısına göre düzenlenir. Bu, tıpkı deniz fenerinden çıkan ışınlara benzer; ama dışarı çıkan ışınlar yerine burada görünen şeyler sanki içeri doğru ilerler” (16). Kişi bu yolla onu kapsayan, bir anlamda görüşünü sınırlandıran mekândan—bir iç dünya metaforu olarak mekândan—çıkararak kendini dışarıdan bir gözle yorumlayabilir. Diğer bir deyişle kişi öncelikle bu içsel deneyimi kapsayan mekân—burada iç veya dış mekân farkının çok önemli olmadığı görüşümdedir—tarafından soğurulur. Sonrasında ise Cemile, aynı sahneyi bu defa bir fotoğrafa bakar gibi dıştan içe doğru yaşar. Bu mesafe sadece algıya bir açıklık getirmekle kalmaz aynı zamanda o belirli anı yeniden yorumlamayı mümkün kılar. Berger şöyle ifade eder: “Bakmak bir seçme edimidir. Bu edimin sonucu olarak gördüğümüz nesne—her zaman elimizle dokunabileceğimiz bir nesne olmasa da—ulaşabileceğimiz bir alana getirilmiş olur” (8). Bu anlamda geçmişin

nasıl yaşandığından ziyade, nasıl hatırlandığı veya Cemile'nin durumunda nasıl kaleme alındığı önem kazanır. Perspektif algısının dıştan içeri doğru işleyen doğasını kısaca hatırlarsak, Cemile kalem vasıtasıyla içsel deneyimi dışa aktararak onu yeniden üretir. Bachelard'ın deyişiyle:

Bir varlığın merkezine yaklaştığımızda onu yakaladığımızdan ya da katılığı içinde yakaladığımızdan hiçbir zaman emin olamayız. Belirlemek istediğimiz, insanın varlığıysa, kendi içimize "girerken", sarmalın merkezine doğru ilerlerken kendimize daha yakın olduğumuzdan hiçbir zaman emin olamayız; varlık çoğu kez, varlığın merkezinde daha da kaçıcıdır. Varlık kimi zaman kendinin dışına çıktığında kararlılığını bulur. (228)

Tıpkı fotoğraf örneğinde gerçekleştiği gibi, Cemile kâğıda aktarmak suretiyle dışladığı içsel yaşantıya dışarıdan bir bakışla haiz olur. Cemile'nin oğlu Cemal'in anlatısı ise bölüm başlığının işaret ettiği gibi "iç konuşmalar"dan ibarettir. Bu anlamda Cemal bir otorite aracı olan kaleme ulaşamaz. Ancak yalıtılmışlık hissiyle mücadelesini başka kanallardan sürdürür.

Cemile'ninkine benzer bir deneyimi Cemal'in iç konuşmalarından yapacağım birkaç alıntıyla irdelemeden önce, Winnicott'un Oyun ve Gerçeklik adlı kitabına konu olan kendilik arayışı nosyonuna kısaca değinmek istiyorum. Winnicott'a göre

bebeğin ilk evrede anneye duyduğu mutlak bağımlılık esnasında anne bebeğe ihtiyaç duyduğu güveni aktarabilmelidir. Bu aktarım bebeğin arzuladığı doyuma dolayimsız olarak ulaşabildiği bir tümgüçlülük deneyimi yaratır. Ancak asıl önemli nokta annenin, çocuğun bu tümgüçlülük deneyiminin bir yanılsamadan ibaret olduğunu, bu deneyimin görelî gerçekliğinin yarattığı güven duygusunu yıkmadan çocuğa iletebilmesidir. Winnicott Oyun ve Gerçeklik adlı kitabınının giriş yazısında Saffet Murat Tura bu durumu şöyle ifade eder: “Annenin, çocuğun gelişimine paralel bir şekilde onun ihtiyaçlarına dereceli bir şekilde duyarsızlaşması çocuğun yanılsamasını, tümgüçlülük yanılsamasını yıkar ve gerçeklik duygusu geliştirir. Bu aynı zamanda anneden ayrılma, ayrılaşma, dolayısıyla bireyleşme anlamına da gelmektedir” (11).

Bu alıntı ışığında, Cemal ve Cemile'nin birbirlerini yankılayan isimleri de anne ve çocuğun birbirinden kopamamışlığına işaret eder. “Ben herkesin oğluydum o zamanlar / Kalabalıktık” (207) dizeleri Cemal'in çocukluğunun bir döneminde gereksindiği ilgiye mazhar olduğuna işaret etse de, bu durum sürekli olmamış Cemal'in bütünlüklü bir benlik algısı geliştirmesine müsaade etmemiştir. Bu durum Cemal'in ağzından şöyle ifade edilir: “Odamın penceresi yok —daha iyi— / Kendime bakıyorum ben de / Kendimden sarkmış kollarıma / Kendimden damıtılmış gözlerime” (210). Cemal kendisini dışarıdan seyretmekle yetinir, çünkü kendi içine tam olarak yerleşemez. Vücudundan sarkmış kolları bir felce uğramış hareketsizdir. Kendini

bir hareketin değil, ancak bir bakışın öznesi olarak konumlayabilir ki bu bakış bile annesi tarafından tuhaf bulunur ve karşılıksız bırakılır. “Ve Cemal bir köşeden bize bakıyordu / Bakmıyor gibi bakıyordu / Durmuyor gibi duruyordu da / Benim anlamadığım işte bu” (198). Cemile’nin ağzından yazılmış bu dizelerde Cemal’in varlığının annesi tarafından tam olarak kabullenilmemiş ve anlamlandırılmamış olduğunu görürüz. Bakmak, durmak gibi pasif edimlerle ilişkilendirilen Cemal’in davranışları annesinin deyişle tutarsızdır. Durmuyor gibi durur, adeta hacimsizdir; bakıyordur ama göremez, görse de gördüğünü diğerlerine iletmez. Kendi bedeni üzerinde bir hakimiyet kuramamış olan çocuk, bu bedenden bir eylemin ortaya çıkış noktası olarak konumlayamaz. Ortamdaki bir seyirciden ibarettir. Yavuz Erten’in belirttiği gibi:

Winnicott’ın (1960) katkısı ile psikanalize yeni bir kavram girer: ‘Sahte Kendilik’. Onun gereksinimlerini görmeyen ve onun varlığına kendi gereksinimlerini doyurması için saldıran, tecavüz eden ötekiler ile karşılaşan çocuk, yaşamda kalmak adına büyük bir ödün verir. Kendiliğinden varoluşundan vazgeçer. Dış dünyanın ondan istediklerine, ona dayattıklarına göre yaşamaya başlar. Bunu yaparken, ‘gerçek kendiliğini’ örter, saklar. Dış dünyaya değen yüzü sahte kendilik’tir. Sahte kendilik kökeni olmayan, içten hissedilmeyen, dışa sunulandır. Gerçek kendilik tohumu karşılaştığı

büyük varoluş dehşetinin ürküntüsü ile içerilere çok içerilere saklanmış olarak yaşar.

Cemal zaten kimsenin onu görmediğini söyler. Onun davranışlarını ve dolayısıyla varlığını onaylayacak bir bakıştan yoksundur. Winnicott'a göre çocuğun dış dünyayla ilişki kurarkenki yapıcılığı ve kararlılığı, temel olarak bedensel ve duygusal ihtiyaçlarının gerektiği zamanda karşılanmış olmasıyla ortaya çıkan tümgüçlülük deneyimine bağlıdır. Bu deneyimde çocuk Sağlıklı gelişen çocuk—annenin de yardımıyla—bu tümgüçlülük yanılısamından aşamalı olarak uzaklaşır. Ancak bu yolla, bütünüyle denetim altına alamayacağı dış dünya fikriyle uzlaşabilir. Bunu yaparken bu gücü belli bir nesneye aktarmak suretiyle ondan kısmi olarak vazgeçer. Winnicott'un deyimiyile bu nesne çocuğun her zaman birlikte uyuduğu bir oyuncak, ya da düşkünlük gösterdiği herhangi bir nesne olabilir. Annesinin Cemal'i içe dönüklüğünü tasvir ederken kullandığı oyuncak imgesi bu anlamda manidardır: "Acının kış ayları, diyor birdenbire Cemal / İçine çekilip de soğuktan / Oyunağını orda bulamayan / Bir çocuk gibi" Bu dizelerden de anlaşılacağı gibi, Cemal'in bedenini çevrelediği ancak bir yoksunluktur. Ertem'in tabiriyle: "[G]üvensiz ve kaygılı bağlanma durumunda içselleştirilen nesne (...), bir nevi *yoknesnedir*. O görünüşte varolan ancak içi boş nesnedir. Onun içselleştirilmesi psikik yapıda bir kara deliğe dönüşür. İç dünya ıssızlaşır." Cemal kendi bedenine yerleşemediği gibi, topluma da bir birey olarak yerleşemez.

Cemal'in ıslak sesi
Kayıp gidiyor buğulu camda
—Bir sabah yağmurunun en küçük tanımıyla
Su benim sesim—
Çizip çizip siliyorum sesimi
Birden odayla dışarıyı birleşiyor
Ve birleşir birleşmez
Çıkarıp cebinden büyük aynasını gök
Bir istasyonda yolcularını bekleyen
İnsanlar gibi hafifçe gülümsüyor. (206)

Öncelikle, şiirin Cemile'nin ağzından yazılmış ilk bölümünde yağmurun iç dış diyalektiğini bulanıklaştıran doğasının, buğulu cam imgesiyle de tekrarlandığını hatırlatmak isterim. Bu dizelerde istasyondaki yolcular ve göğün gülümseyişi çocuğun kendini gökyüzü altında birleşen bir kalabalığın parçası kılarak bu yalıtılmışlıktan çıkma arzusunu gösterir. Cemal'in benlik algısının süreksizliği, buğulu bir camda çizip sildiği kendi ismi ve suyun sabit olmayan doğasıyla ilişkilendirilen kendi sesiyle ifade edilir. Ancak burada asıl dikkatimi çeken nokta, Cemal'in ancak kendi sesini yani onu toplumsal olarak imleyen ismini silmek yoluyla odayla dışarısının birleşmesini mümkün kılmasıdır. Ancak bir ara yüzey olan buğulu cam imgesinin de işaret ettiği üzere bu birleşme sınırı bulanıklaştıran bir kaynaşma biçiminde tecelli eder. Cemal'in ismi, kişinin yansımasını yutan, ismini tutamayacak kadar kaygan işlevsiz bir

ayna olarak da düşünebileceğimiz buğulu bir yüzeye yazılmıştır. Bu noktada suyun akışkan ve içine konduğu nesnenin formunu alan doğasını hatırlatmak isterim. Dış bir baskı unsurudur ve içsel yapının iradesi “dış”ın müdahalesine teslim edilmiştir. Uzlaşmamış toplumsal kimlik bireyin içsel bütünlüğünü tehdit etmektedir. Çocuk, camdaki ismini çizip silerek kendini eyler. Kendi ismini, benliğini kurcalayarak onu bir oyuncuğa dönüştürerek kendisini aynı zamanda bir birey olarak mihlayan isimdeki toplumsal yükü hafifletir ve ancak bu yolla—yani oyun alanında—kendisini o toplumun bir parçası olarak konumlayabilir. Bu birleşme fantezisine rağmen, dış dünyayı bir tehdit unsuru olarak algılamayı sürdürür. Bu dünya tarafından adeta yoğrulan çocuk, sesler, görüntüler ve kokulardan örülmüş bu yaşantının tesirine bütünüyle açıktır:

Ut sesleri kesildi, iyi

Uzaklarda bir fıstık çamı yarıldı ortasından

Bir kuş ölüsü düştü —sanki—

Bölündü sesler de (212)

Cemal, bir fıstık çamının yarılmasını, bir kuş ölüsünün düşüşünü bile işitebilecek duyarlılıktadır. En amiyane tabiriyle bütün bu sesleri ve kokuları içine atar. “—Ah içimin derin rengi / Yoğun kokusu—“ (206) dizelerinin de işaret ettiği gibi, dış dünyanın nesnelere alımlama sürecindeki hassasiyet bu nesnelere içselleştirildikçe bir yoğunlaşmaya dönüşür. Ester’den bahsettiği bir dizede şöyle der: “Kokusunu duyuyorum uzaktan / Hayır, kokusunu

düşünüyorum / Benim olmayan kokular.. ” (208) Koklayarak dışarıda olan içe dahil edilerek onunla kaynaşır. Ancak koku uçucudur, Cemal’in tabiriyle içselleştirdiği anda müphemleşir, bir düşünceye dönüşür. Dış dünyaya dair ayrıntılar, Cemal’de biriktikçe ağırlaşır. Görsel algı ise Cemal’in benliğine hücum eden bir renk karmaşası halini alır. Cemal’in anlatısında kırmızı gibi genel itibariyle kan, ateş ve tutkuyla ilişkilendirilen baskın bir rengin sıkça yer bulması bu açıdan anlamlıdır. Bu rengin, bakışı adeta emen yoğunluğu, yine de bir ayrışmamışlığa işaret eder.

Dün dudağını kesti çarşıda
Kırmızı bir balıkla oynuyordu
Öptü bir ara balığı —neden—
Öperken dudağını kesti
Balık da kırmızıydı, kan da
Ve balık yüzerekten geçti —gördüm iyice—
Dudaklarından. (198)

Bu an bir nevi kavuşma anına benzemektedir. Balığın kırmızı gibi bir renkle ilişkilendirilmesi, Cemal’in durgunluğuna tezat oluşturan bir dinamizme işaret eder. Ancak bu kavuşma tahripkârdır. Cemal kendisiyle konuşmasında şöyle der:

Sürdün dudaklarına gelincikleri, sürdün sürdün
İri bir ruj lekesine benzetinceye kadar
Sonra da öptün kendini, öptün öptün

Orası neresiydi, unuttun şimdi

Adsızlığa çok yakışan bir yerd. (212)

Hem yırtıcı bir hayvanla, hem de kırmızı bir çiçekle ilişkili olarak incelenebilecek gelincik imgesi yine bir yıkımı imler. Cemal'in anlatısında yeşil de olumsuz çağrışımlar içerir: "Ölmüştü — büyükannemdi— / Ölü yıkayıcılarını görmüştüm ilk defa / Dudakları yemyeşil biri (211)". "Ezilen otlar gibiyim ayaklarımın altında" (209) dizesinde ise otların rengine değinilmese de, Cemal'in iç konuşmalarının sonunda bu otların artık beyaz olarak tarif edilmesi, ezilmenin olumsuz çağrışımının yeşil renk ile bir bağlantı içerdiğine işaret eder. Yeşil dudaklı ölü yıkayıcısı ise zaten ölümlle bağlantısı apaçık bir imgedir. Cemal, ayaklar altında ezilme deyişinin ya da dudaklarını kanatan balık figürünün işaret ettiği üzere bir çileci olarak tarif edilebilir.

Bu noktada Cemal ve Cemile'nin birbirlerini yansıtan isimlerini de kısaca hatırlatarak şiirde sıkça yer bulan ikiliği, bölünmüşlüğü; şiirin omurgasını oluşturan ve buğulu cam imgesiyle de paralellikler içerdiğini düşündüğüm ayna imgesi aracılığıyla irdelemek istiyorum. Öncelikle Cemal'in anlatısından daha önce yapmış olduğum şu alıntıya kısaca tekrar değineceğim: "Çıkarıp cebinden büyük aynasını gök / Bir istasyonda yolcularını bekleyen / İnsanlar gibi hafifçe gülümsüyor" (206) Cemal'in anlatısında ayna gökle ilişkilendirilerek bir nevi aşkınlık nesnesine dönüşür. Göğün sınırsızlığının anıştırdığı gibi ayna da Cemal'in bir çoğunluğun bakışıyla kendi varlığını onama

arzusunun tezahürüdür. Görmenin ve görülmenin nesnesi olan ayna, aynı zamanda bir mesafeye işaret eder. Cemal'in görüşünü kısıtlayan buğulu cam, mavi bir gök imgesiyle yerini daha berrak ve daha geniş bir imgeye bırakır. Burunun algıladığı kokuların, ya da kulağa dolan seslerin içe müdahil olması durumunun aksine, görmek edimi, göz saydamının bakını dış dünyadan ayırdığı nispeten daha korunaklı bir konumda meydana gelir. Bu durum, alıntılıyacağım dizelerde kırmızıyı önce içerip sonra denize atma yoluyla dışlama ediminin benzeri bir süreçte meydana gelir:

Aynaya baktındı durup dururken
Oteldeki büyük aynaya
Gözbebeklerin kırmızıydı —bir an—
Dönüyorlardı boyuna
Çıkarıp attındı onları
Denize attındı, anımsa
Bir çift balık olup geri döndüler
Ruhundaki külleri yaktılardı. (212)

Bu dizelerde kırmızı bakışın nesnesinden kendisine dönüşmüştür. Cemal kendisini bu rengin bakışı alıkoyan keskinliğinden yalıtmayı, bir nebze başarır. Bakışı alıkoyan kırmızı renk, artık bakışta alıkonulmuştur. Cemal, denizin imlediği geniş kalabalığa, kırmızı göz bebeklerini denize atarak, yani bedenen olmasa bile manen varabilir. Bir şairin dış dünyayı kendi kurmacasına mal etmesi gibi, Cemil de bir gözleyen olarak aktiftir. Bu gözler bir çift

balığa dönüşerek bir nevi hayatiyet kazanır. Gözün gördüğü ruhu, yani dışarıdaki hayat iç dünyayı besler, ruhta küllenenini tekrar canlandırır.

Bu noktada Cemal'in buğulu camdaki ismiyle eğlenerek üzerindeki toplumsal gerilimi hafiflettiği önermesini hatırlatmak isterim. Cemal Buna benzer bir oyunu hayali bir misafiri evinde ağırlarken oynar:

Kapı mı çalınıyor ne —gidip açıyorum—

Kimse yok

Peki

Nasıl karşılanır yok olan bir şey

Karşılıyorum

Birlikte salona geçiyoruz.

Oturuyoruz karşı karşıya

Yok olan şeyle ikimiz. (215)

Bu dizelerde de görüldüğü gibi eylemin nesnesi bir yoksunluktan ibaret olsa da bu eylemeye bir engel değildir. Koruyan ve kollayan bir bakıştan mahrum olan çocuk, bu bakışa kurmaca bir kişiyi “karşılama” dolayımıyla mazhar olur. Çocuk “karşı”, “karşılama”, “ikimiz” tabirlerinin içerdiği karşılıklı aktarıma kurmaca düzleminde ulaşır. Cemal'in “İyi eğleniyoruz yok olan şeyle ikimiz” sözlerinin de ortaya koyduğu gibi, bu eylem somut anlamda bir odaktan yoksunluğuna rağmen ruhsal bir rahatlamayı mümkün kılar:

Kimse görmüyor bizi
Göremezler ki
Uçup uçup konuyoruz yerlerimize
Bir konfeti demetinden kopmuş gibi
Düşlerimizden.saçılmış gibi (215)

Yok olan şey ile Cemal, bakışların erişemeyeceği aşkın bir düzeye erişirler. “Uçup konan konfetiler” ya da “düşlerden saçılmış” gibi tabirler şairin düşlemini, esrik bir yaratma edimini çağırıştırır. Cemal, söz konusu kişiyi şöyle tarif eder:

Her şeyin tersini taşıyor yüzü —sanki—
Ve taşıyor
—Bir şair de olabilir, bir ermiş de—
Yürüyor pencereye doğru
Geri dönüyor
Birden
Çaydanlıktan ayaklarıma dökülen
Kaynar suyun acısını geri getiriyorum
Ve öperken dudağımı kanatan balığı
Ve hemen unutuyorum
Ben unuttur unutmaz
Gümüşle altın karışımı bir tramvay geçiyor caddeden
Pırlanta kolyeler açıyor ağaçlarda. (215- 16)

Odasının penceresi olmayan Cemal, kendi yaratısı olan, şair ya da ermiş mi olduğu belirsiz bu kişi sayesinde onu kuşatan odasından

çıkabilir. Bir ferahlamayı, açılmayı imleyen pencereye doğru ilerlemesiyle “kaynar su” “dudağı kanatan balık” anımsanır ve unutulur. Bu durum bilinçdışıyla yüzleşen kişinin yaşadığı gerilimi ve peşi sıra gelen rahatlamayı anıştırır. Bir taşıma aracı olan tramvay, gümüş ve altın karışımı benzetmesiyle bu pratiğin ötesinde estetik bir niteliğe bürünür. Ağaçlardaki pırlanta kolyeler, doğal yaşantıyla sanatsal yaratının ütopik bir birleşmesini anıştırır. Bu anlamda sanat, daha özel anlamıyla şiirsel edim terepatik bir etkinlik kazanır. Kitapta Cemal’in ağızından yazılmış ilk iki bölüm parantez içinde biter:

(Çok geniş bir çayırdaki yürüyorum yürüyorum

Ezilen otlar gibiyim

Ezilen otlar gibiyim ayaklarımın altında

Kendi ayaklarımın

Nedense

Bu böyle hoşuma gidiyor. (209)

(Yürüyorum yürüyorum otlarımın üstünde

Ezile ezile ben

Bir şeyi ilk defa duymanın belirsizliğim

Yavaşça ataraktan üstümden.) (213)

Cemal’in ağızından aktarılan üçüncü ve son bölümde ise Cemal, pencereye doğru yürüyen şair ya da ermiş figürünün de işaret ettiği gibi sadece mekândan değil parantez içinden de çıkmıştır.

Yeniden alınıyor kapının zili
Açıyorum
Sık sık alıyor
Açıyorum açıyorum
Bembeyaz bir alan oluyor mutluluk
Bembeyaz bir kalabalık
Gittikçe uzaklaşıyor annemle teyzem
İki tek nokta gibi
Kalıncaya dek.

Bağırıyorum bağırıyorum
Beyaz imenler, beyaz imenler!
Yok oluyor düş
Yok oluyor sanrı.

İkaros'um ben
Kimse artık beni görmüyor. (216)

Finalde anlatıcının sesi artık gürleşmiştir. Yineleme burada önceki finallerde olduğu gibi hızın özölüp düşmesine değil aksine kendine özgü bir ritim kazanmasına hizmet eder. Burada, bazı ifadelerin tekrarıyla bir coşkunluk kazanan anlatı, parantez içerisindeki parçalı ve yeknesak anlatıya tezat teşkil eder. "Kimse artık beni görmüyor" dizesindeki tavsama aynı zamanda bir kabullenişin, içsel bir hesaplaşmanın sonuna varıldığıının göstergesidir. Bu durum, ermiş

benzetmesinin de şüphesiz içerdiği bir erinç haline atıfta bulunur. Köklerinden ayrılmış, bağlarından kurtulmuş çocuk İkaros figüründe bedenleşir. Çocuğun bir şaire, ermişe veya İkaros'a benzetilmesi, toplumdan soyutlanmışlığını hamaset kavramı içerisinde yorumlamayı mümkün kılar. Bir nevi aykırılıkla ilişkilendirilen Cemal, bu edimin getireceği yıkım pahasına parantezin ablukasından çıkar.

Şöyle der Cemile: “Bitti yalnızlıklar, bir büyük yalnızlık var artık / İki kaktüs gibiyiz Cemalle ben / Kendi çölllerimizden koparılmış” (219). Bu dizeler iki karakterin dünyadan ve birbirlerinden kopuşlarını açık bir şekilde ortaya koyar. Yalnız burada dikkat çekmek istediğim nokta, çöl imgesiyle beraber, şiirde sıkça ortaya çıkan dar mekânsal algının genişlemesidir. Çölün içinde olan için çöl sonsuzdur, mekânsal çizgilerin ortadan kalktığı bir yinelemedir. Bu anlamda sonsuzluk fikri hudutsuz bir sıkıntıyı, tavsamış bir anlamsızlığı da beraberinde getirecektir. Ancak “[b]itti yalnızlıklar” tabiri yaşamın da sonluluğunu imler. Sonluluk fikri bir ferahlamayı da beraberinde getirir. Bireyin yalıtılmışlığı “bir büyük yalnızlık var artık” dizesiyle ortaklaşa yaşanan bir deneyime tamamlanır.

III. BÖLÜM

MEKÂNIN GENİŞLEMESİ

Bu noktada daha çok dış mekânla bağlantılı olarak okuyacağım Seniha karakterine odaklanmak istiyorum. Seniha şiirin bir bölümünde hangi eşyaya dokunsa sanki eli Cemile'nin eline değmiş gibi geri çektiğini söyler. "Giyinip dışarı çıkıyorum hemen / Ben bu 'evler'e sığamam." dizelerinin de imlediği gibi evi klostrofobik bir alan olarak görür. İntiharını için seçtiği mekân da bir oteldir. Murat Devrim Dirlikyapan, Cansever'in Otel şiirini incelediği tezinde bu motifin "bellek" kavramını çağrıştırdığını söyler ("İkinci Yeni Dışında Bir Şair: 'Edip Cansever'" 84). Bu anlamda otel imgesi kolektif bir belleğin, ortak bir karamsarlığın nesnel karşılığı olabilir. "Kendime başka biriymiş gibi / bakmaktan / Arta kalan bir çift gözü de / Kimbilir nerde bıraktım" (231). Cemile'nin kardeşi Seniha'nın ağzından yazılmış bu dizeler hem iç görü eksikliğine hem de bir bellek kaybına işaret eder. Otel kavramının, ağırlanan konukların geçiciliğinden mütevellit kimliksizliği bu belleğin güvenilirliğine dair soru işaretleri uyandırır. Ancak geçicilik kavramı yeninin eskinin yerini aldığı sürekli bir dolaşımı da mümkün kılar. Şöyle der Seniha: "Ah güzel yaşam! sevgilim ölüm! / Ben yalnız ikinize hayranım" (231). Yaşam, ölüm fikrinin yüceltilmesi yoluyla takdis edilir. Bachelard'ın da ifade ettiği gibi: "Yücelme, şiirde, bu dünyada mutsuz olan ruh durumunun

üzerine uzanır, onu örter. Bu bir olgudur: Ortaya çıkmasına neden olan dram ne olursa olsun, şiirin kendine özgü bir mutluluğu vardır.”

(21)

Bu noktada Ahmet Oktay'ın yine aynı şiirin başka dizelerinde, Cemile'nin Hilmi Bey'e yazdığı bir mektupta “ölüm” motifini irdelediği bir bölümü aktarmak istiyorum.

Eski bir lokantadayız Hilmi Bey /Beyoğlu'nda, arka sokaklarda / Karşıdaki vitrinde / Yeni cilalanmış bir tabut

Buluşma, yani bir anlamda mutluluk uzamı “arka sokaklarda” , “eski” bir lokantadadır. Buna karşılık yaşam olmayan'ın simgesi tabut “yeni cilalanmış”tır. Yenilik ve parlaklığın, dolayısıyla canlılığın olumsuz bir nesnede vurgulanması, yaşanan anın insansal ilgisini ölüme doğru çevirmektedir ister istemez. (188 - 189)

Bu açık imgenin rotayı ölüme çevirmesi konusunda Oktay'a hak versem de, “yeni cilalanmış” tabut, aynı zamanda ölümlü yüceltmek amacıyla başvurulmuş bir imge olarak da okunabilir. Walter Benjamin, Son Bakışta Aşk kitabında, ölüm fikrinin toplumsal alandan giderek dışlanmasından dem vurur ve şöyle der: “Günümüz insanı ölümün hiç değmediği odalarda yaşıyor: ebediyetin temiz sakinleri onlar” (86). Bu noktada ölümlü dışlayan steril odaların, yeni cilalanmış tabut imgesiyle benzerliğine dikkat çekmek istiyorum. Mekân, sadece birtakım korkuları dışarıda bırakarak sığındığımız korunaklı bir bölge

olarak değil, aynı zamanda bu korkuların bizi kısırdığı klostrofobik bir alan olarak da görülebilir. Bachelard'ın deyişiyile; korku dışarıdan gelmiyordur. Bir geçmişi ve fizyolojisi yoktur. "Korku varlığın ta kendisi. Öyleyse nereye kaçmalı, nereye sığınmalı?" (231) Varlığın ölümle çizilmiş sınırları, onun bir mikrokozmu olarak da düşünölebilecek tabut imgesinde katılaşarak bir çıkışsızlık hissi yaratır. Ancak bu figür aynı zamanda, ölüm fikrini kamusal mekânda da görünür kılar. Ester'in Söyledikleridir bölümünün "Doğuş" başlığında benzer bir durum işlenir:

İleri gidiyor Cemile, o orada yok
Arkaya gidiyor, onu sezemiyor
Sola yönleniyor, onu seçemiyor
Sağda gizleniyorsa, onu göremiyor

Öyleyse yığınla mektup
Ne durur bir çekmecedeki (249)

Bu belirsiz figürün davranışı, kişiyi çevreleyerek hareket kabiliyetinin sınırlarını tayin etmek biçiminde olur. Bu kısırılmışlık duygusu olmayan bir şeyi yazı üzerinden var etmek, bu edimi ancak sözün sınırları içinde gerçekleştirmek ile bertaraf edilir. Bu durum, ölüm korkusunun camekanın ardındaki tabut figürü çerçevesiyle suretiyle ehlileştirilmesine benzer. Okur, şiir vasıtasıyla, onu belli bir olguya kısıran yapının dışına çıkararak—metaforik düzeyde ona bir vitrinin ardından bakarak, ya da bir çekmeceye kapatarak—onu

kuşatır. Bu noktada John Berger'in Şiirin Zamanı yazısından bir alıntı yaparak tezimi biraz daha açmak istiyorum:

Dilin üstünlüğü yumuşaklık değildir. Dil neyi içerirse kesinlikle ve acımasızlıkla içerir. Sevgiyle ilgili bir sözde bile sözcük tarafsızdır; asıl anlam bağlamdadır. Dilin üstün yanı içinde bir bütünlüğü, sözcüklerle insan yaşantısının tümünü içinde barındırma gizilgücüne sahip olmasındadır. (...) Sözcüklerle dil getirilemeyecek şeylere bile yer vardır dilde. (65)

Alıntıda "yaşantının tümünü kapsadığı" ifade edilen bu gizilgüç ancak karşıtlıkların sürtüşmesi ile kıvılcımlanır. İmgelerin olumlu ya da olumsuz alışkanlıklarından koparılmasıyla hareket imkanı da genişler. Tabut imgesini karamsarlığı kendinden menkul bir imge olarak değil de, şiirsel yaşantıdaki işleviyle anlaşılan bir birim olarak düşünmek mümkündür. Bu düşünce biçimi imgeyi, yıllarla biriken çağrışımsal yükten kurtararak ona bir hafiflik kazandırır. Cansever bir söyleşisinde "Sona Kalsa" isimli şiirinde "ölüm" temasının işlevini şöyle ifade eder: "Ölüm yaşamı besleyen bir şey. Aslında burada saygı ölüme karşı değil, yaşama karşı" (278). Bu anlamda sonluluk fikri Cansever şiirinde bir açmazı işaret etmez. "Ölüm" sözcüğünün yankıladığı birtakım yüzeysel çağrışımlar, ancak bu fikrin bir imgeye dönüştürülmesi vasıtasıyla daha çoğulcu, daha derinlikli bir boyut kazanabilir. Bu tavır ölümlüğe karşıtlığı üzerinden yaşamsallığı dolaşıma sokar.

Günaydın, dedim sütünü esirgemeyen

Eski bir mezar taşına

Günaydın!

Ne güzel bir duruşun var senin

Doğayı kımıldatmadan

Islandım (232)

Süt imgesiyle hatırlatılan suyun besleyici, sağaltıcı gücü “ısladım” dizesiyle de pekiştirilir. Bu dizeler, doğanın döngüsünün bireysel yaşantıdan çokça etkilenmeyen kadimliğine bir güzelleme niteliğindedir. Geçicilik bu anlamda hafiflikle ilişkisi üzerinden asıl anlamını bulur. Şiirde suya dair imgelerin genel itibariyle geçicilik kavramı çerçevesinde okunabildiği düşünüldüğünde, mezar taşının peşi sıra gelen “ıslanmak” ifadesi ölümle gelen bir arınmaya işaret eder. “Kıyılara indim, ıslak kumlara bastım / Ayak izlerimi sevdim, okşadım / Dolaştım dolaştım (232)” Seniha’nın intiharı, yaşamsallığın yine ölüm fikri üzerinden dolaşıma sokulmasına aracılık eder. Benjamin’in deyişiyle “İnsanın bütün yaşamı ancak ölüm anında aktarılabilir bir biçim kazanır. Hayatı sona ermekte olan bir insanın içinde nasıl bir dizi imge harekete geçerse o bunlar arasında kendisiyle karşılaşır” (87). “Hangi yaprağı koparsam son anı avucumda kalıyor” dizesini bu alıntı ışığında okuduğumuzda bu dize bambaşka bir anlam kazanır. Olguları belli imgelerde dondurarak onlara bir sonsuzluk bağışlayan şiir gibi; tabut ya da mezar taşı imgeleri, yaşamın beslendiği bir kaynak olarak ölüm temasını

somutlayan “yepyeni” ve “cilalı” birer imge, olarak okunabilir. Bu yaklaşım, söz konusu imgeleri – ölüm – yas – kapalılık - anlamsızlık vb. gibi basmakalıp şablonlardan azade kılarak imgelerin çok yönlü ve çok katmanlı yapılarını vurgular. Burada Cansever şiirinde mekân olgusu bağlamında Bachelard’dan bir alıntı yapmak istiyorum:

Şair şiirsel mekânla bizi duygusallık içine kapatmayan bir mekân keşfederek daha derine iner. Bir mekâna rengini veren duygusallık ne olursa olsun, bu duygusallık ister hüzünlü, ister ağır olsun, şiirsel olarak ifade edilir edilmez, hüzün yumuşar, ağırlık azalır. Şiirsel mekân, artık ifade edilmiş olduğu için, genişleme değerleri kazanır. (215)

İçsel bir olguyu bir nesneye aktarmak yoluyla görünür kılmak, ona şiirsel düzlemde hükmetmeyi, bu yolla beraberinde getirdiği birtakım korkuları ehileştirmeyi de mümkün kılar.

IV. BÖLÜM:

BİR MEKÂN OLARAK BEDEN

Cemal'in varlığını onayacak bir bakıştan yoksun olduğuna, kendi bedenine tam olarak yerleşemediğine önceki bölümlerde değinmişim. Annesi Cemile'nin bedensel algısı da eksiklidir. Şiirin bir bölümünde kendini şöyle tarif eder:

Kaçarak yaklaşıyorum her görünmeye

Uzaktan uzağa gözgözeyim

Uzaktan uzağa öpüşüyorum

Uzaklarda biriyle sevişiyorum (203)

Bu anlamda iki bedenin kavuştuğu işteşliği şart koşan sevişme edimi bile Cemile için uzaktan uzağa gerçekleştirilir. "Uzaklarda biriyle sevişiyorum" derken kişi, sanki kendi bedenini terk ederek, onu dışarıdan gözetlemektedir. Bu dizelerdeki diğer işteş eylemlerde de aynı yargı geçerlidir. Seniha'nın bedenine yabancılaşması ise daha çok yaşlanmasıyla ilintilidir:

Şöyle bir koltuğa çökerdim eskiden

Bacak bacak üstüne atardım

Hemen bir sigara yakmak gelirdi içimden

(Oysa şimdi yataktan yere değen bacaklarımın

buruşuk bir etekliğe sarınıp da tozlu bir

halıya basması biçimindedir her günkü

oturmam kalkmam

Ve içime doğru yürüyen bir ağrı duyarım ne zaman

kırmızı bir elmayı soysam) (229)

Ten, yaşlandıkça diriliğini kaybeder ve tozlu ve buruşuk bir etek gibi eskir. Kanlı canlı bir imge olarak okunabilecek “kırmızı elma”nın ona bu parlaklığı veren kabuğundan soyulduğu vakit renksizleşmesi yine bir yaşlılık metaforu olarak düşünülebilir. Seniha, eskiyi anlatırken “bacak bacak üstüne atardım” der, ancak yaşlandıkça “bacakları” sanki kendi iradesinin dışında iki nesne gibi etekliğe sarınır, tozlu yere basarlar. Bu anlamda bedensel fonksiyonların zayıflaması aynı zamanda içsel iradenin dışın dayatmasıyla aşınmasına benzer. Bu anlamda içten dışa doğru deneyimlense de bir tercihe bağlı olmamasıyla dıştan gelen biyolojik bir dayatma olarak da düşünebileceğimiz yaşlılık kişinin beden üzerindeki hakimiyetini gün geçtikçe yitirmesine sebep olur. Seniha'nın bedeni, onu kendi mülkü olarak gören ve değerini toplumsal alandaki işlevselliğiyle ölçen iktidarın değer yargıları çerçevesinde de elbette artık değersizdir. Seniha bir dizede yaşlılık kokusunu bastırmak için Chanel süründüğünü belirtir. Bedenini bu kokuyla gizler.

Ester ise bu dört karakter içerisinde kendi bedenine layıkıyla yerleşebilen tek karakterdir. Bu anlamda Ester'in bedeni bir nevi irade kaynağı, kendi kişiliğinin yuvalandığı güvenli bir mekân olarak da düşünülebilir:

Çünkü ağzım öyle istedi
Dudaklarım öyle istedi
Ve göğsüm ve avucumun çukuru
Ve arkam ve önüm ve boynum
Öyle istedi (242)

Bu istencin bedeninde belli noktalarında konuşlanmış olması, ilk bakışta imgeler aracılığıyla adeta kendi uzuvlarına parçalanmış bir beden algısına yol açsa da bu parçalar ortak bir yönelimde birleşirler. Bu durum bir parçalanmışlık hissi yaratmaktan ziyade, en ücra noktada dahi duyulan güçlü bir isteği vurgular. Seniha'nın tozlu yere basan ayakları ya da Cemal'in vücudundan sarkan kollarının edilgenliğinin aksine, Ester'in anlatısında beden, zihinle yekpare bir eylem içerisinde tasvir edilir. "Benim olan her şeyi kullanırım / Kullanmak ayıp mıdır?" (242) der Ester. Kendi bedenini doldurabilen özne dışarıyla kurduğu ilişkide de daha yapıcı bir yol izler: "Tarlayı tarlayla ölçtüm / Meyvayı meyvayla ölçtüm / Denizi denizle ölçtüm" (241) Bu açıdan Ester için her nesnenin kendinden menkul bir değeri vardır. Ester'in anlatısında nesne, bir soyutlamadan ziyade bütünlüklü bir öz olarak düşünülebilir. Hasan Bülent Kahraman, resim ve metnin karşılaştırmasını yaptığı bir bölümde şöyle der "Resmin perspektif ya da bir benzetmeyle, bir anırtımayla sahilliğe yaklaştığı oranda metin (özellikle de şiir) bu sahilliğin ötesine geçer. Çünkü metinde ortaya koyulan sözcük birikiminin sahillikle, anırtımayla ve özellikle de benzetmeyle bir ilintisi yok gibidir. Çünkü algılamayı değil sezgiyi

uyarmayı öngörür.” Diğer bir deyişle, şiirsel yönelim içinde düşündüğümüzde elmanın formu, rengi ve tadından ziyade, bir bütün olarak ne tür bir içsel deneyimi karşıladığı, neyi harekete geçirdiği önem kazanır. Ester’in yaklaşımında da bir beden ve us, nesne ve töz eşleşmesinden söz etmek mümkündür:

Ve ağızım ağızını öptü ise

Çünkü için sözle doludur

Elim eline değdi ise

Çünkü elin yaratılmış işler doğurur

Gözlerine baktım ise

Ki bakmışımdır

Onlar bir denizi sezme derinliğindedir. (257)

Bu açıdan beden, sadece tensel bir teması değil, bu yolla zihinsel bir aktarımı da mümkün kıldığı için varsıdır.

Lewis Hyde, Armağan isimli eserinde mülkiyeti “bir eylemde bulunma hakkı” olarak şöyle tanımlar:

Sahip olmak, faydalanmak, kullanmak, satmak, kiralamak, vermek ya da miras bırakmak, geliştirmek, kirletmek – bunların hepsi birer eylemdir ve “üstünde” bu gibi eylemlerden birini gerçekleştirme hakkına sahip olunan herhangi bir şey (ya da kişi), “mülk” ya da mal haline gelir. Bir fail olmadan eylem de olmaz, dolayısıyla mülkiyet bu bakımdan insanın şeyler (ya da başka kişiler) üzerindeki iradesinin bir ifadesidir.(139)

Bedeni bir mülk olarak düşündüğümüzde, Ester için vücudu bir eylem gövdesi, bir irade kaynağıdır. Seniha'nın: "Vermek istiyorum, veremiyorum / Geri çekiyor beni tenimin güçlü dokusu" (228) dizelerinde ise beden alıkoyan bir kuvvet, bir engel olarak ortaya çıkar. Bu anlamda intihar, yalnızca öz yıkımcı bir eylem değil, aynı zamanda bir iktidar nesnesi olarak "beden"i yok ederek onun hegemonyasından kurtarmak için feda edilen kutsal bir nesneye dönüşür. Kahraman'ın da belirttiği gibi: "Kutsalın ulaşabileceği son nokta kurban etmek ya da kurbanı olmaktır; kısacası ölümdür. Ölüm ise tıpkı kutsalın aşkınlıkla iç içe geçerek yokluğa göndermede bulunuşu gibi, çok daha somut ve katı bir yokluğu ortaya çıkarmaktır." Yine Seniha'nın günlüğünden "Gözlerimden uçtum — bırakıp eski gövdemi— (220)" ya da "Ben kendimi kendime sunuyorum" dizeleri de ölümlü varılan bir aşkınlığı, bir sunu olarak beden fikrini öne çıkarır.

Son sözü söyleme payesiyle de diğer karakterlerden ayrılan Ester, Seniha'nın ölümünü şöyle anlatır: "Sedef kakmalı bir tramvay geçiyor yakınıımızdan / İnce bir org sesini sürükleyerek. (259)" Geçip giden bir tramvay bir yok oluşu imler. Ancak sedef kakmalı betimi bu imgeye olumlu bir değer atfeder. Güncelerinde, dünyayı, daha çalmadan avluya düşüp parçalanmış bir orga benzeten Seniha'nın ölümüne rağmen bu "yok ses" bir varoluş, bir aşkınlık kazanabilir.

Ester, Seniha'nın cenazesini törenini de adeta mistik bir ritüel gibi betimler:

Fildişi bir tahtırevana biniyor
Kaldırıyoruz onu dört kişi
Ben, Cemile ve Cemal
Bir de sonsuzluk
Tutuyoruz havada bir süre onu
O gülümsüyor bize durmadan
Ve kalabalığa
Yıldızlar dökülüyor dudaklarından
Lambalar, güvercinler dökülüyor
Çiçekli laledanlar, çeşmibülbüller
Kristal boy aynaları
Ve gelin telleri, pırlantalı taşlar (259)

Anlatısı, bir otel odasındaki intiharıyla biten Seniha'ya gösterişli bir cenaze töreniyle adeta bir sonsuzluk bağışlayan yine Ester'in söyledikleridir.

SONUÇ

Ester'in şiirdeki diğer üç ana karakterden ayrıldığı temel nokta Cemal'in içsel monologlarından, Cemile'nin bir yok kişiye yazılmış mektuplarından ve Seniha'nın güncelerinden ibaret olan, bu anlamda bireysel alanla sınırlı anlatının, Ester'in girişiyle, bölüm başlığının da işaret ettiği üzere sözel bir ifade biçimine dönüşmesidir. "Ester'in Söyledikleridir" bölümüyle Ester düşüncelerini "dil"e getirme, onlara bir ses verme yetkisine sahip yegane karakter olarak konumlanır. Düşünceleri söze dönüştürerek onlara daha güçlü bir iletişimsel boyut kazandırır. Ester'in ayrıklığı "Bir evdeki dört kişiden biriyim / Kendimi onlardan istedim mi? İstemedim / Sözlerine uydum mu? hayır uymadım" dizeleriyle de vurgulanır. (241) Bu dört karakterin anlatıları ortak bir söylemin aşamaları olarak düşünürsek Cemal'in içsel monoloğunun, Cemile'nin mektupları ve Seniha'nın günceleriyle yazınsal bir somutlamaya vardığını, Ester'in söyledikleriyle de yazıyla kapanan söylemin sözle dışarı açıldığını, aşkınlaştığını söylemek mümkündür.

Bu olumlu yönsemenin tezahürlerini bölümün birtakım alt başlıklarında da görmek mümkündür. Bu anlamda alıntılanmaya değer bulduğum başlıklar şöyle sıralanır: "Kendime", "Kan Yargısı", "Göz Suyumda", "Akmayı Duydum", "Düşüş", "Duruş", "Doğuş", "Umuş", "Özleyiş", "Saplantı", "Gidemeyiş", "Biliş", "Yeniliş". Bu noktaya kadar "Doğuş" ve "Umuş" gibi başlıklara rağmen genel itibariyle bir

tükeniŒe, çıkmaza doğru ilerleyen anlatı, son dört baŒlıkta daha olumlu bir mecraya doğru akar: “Bitmeyen”, “DüŒ”, “UyanıŒ”, ve “BitiŒ”. Birbiri ardına gelen tükeniŒ ve dođruŒ imgelerinin Cansever Œiirinde yoğunluklu olarak tekrarlanan Phoenix imgesiyle de benzerliği açıktır. Belli imgelerin rutin tekrarıyla Œiire yedirilen karamsarlık Œiirsel gerilimi arttırır. Ancak bu durum her Œeyden önce, okuru Cansever’in “büyülü bir an” olarak tarif ettiği Œiirsel doruğa hazırlama amacına hizmet eder.

Œiirin umuda yneliŒi, ancak tam tersi bir imgeyi, iletiŒimsizliđin, imkansızlığın bir metaforu olarak “duvar”ı kendine konu edinmek suretiyle gerekleŒtirilebilir. “Duvar’ın arkasında ne var?” Sorusuna verilmiŒ eŒitli cevaplardan oluŒan bu bölümün adının UyanıŒ olması oldukça manidardır. Ester Œyle sorar:

- Duvarın arkasında ne var
- Bir im makası, bir havuz
- Duvarın arkasında, duvarın..
- Bir piyano, büyük çok, bir de viyola
- Duvarın arkasında ne var
- Avdan dönüyor balığılar, balığın 'deniz içi' rengine

(260)

Bu anlamda duvar imgesinin yarattığı ıkıŒsızlık hissi, yine Œairin rehberliğinde, duvarı gösterirken onun ardını iŒaret eden Œairin sezdirme ci tutumuyla tersi yönde bir hareket kazanabilir. Cansever

şöyle ifade eder: “Şairlerimiz bugün için bir kurtuluş kapısı gösteremiyorlar ama, kendilerini ve yaşadıkları çağı iyi eleştiriyorlar. Ortak bir acıyı, ortak bir dramı ortaklaşa yaşamasını biliyorlar.” (Cansever 329) Bu anlamda Cemal’in “yok olan şey”le eğlenmesi, Cemile’nin kamusal ve mekânsal zamana uyumsuzluğunu kurmaca bir karaktere yazdığı mektuplar yoluyla gidermeye çalışması, diğer bir deyişle dışarıdaki dünyada bir yer edinemeyince kendine, yerleşecek yeni bir dünya kurgulaması da şairin edimine benzer. Bu anlamda kurmaca, tamamlanmamış yani eksik olanın, hasarlı varoluşunu illaki bir onanma beklentisi duymayarak ötekiyle paylaşabildiği gerçek yaşama nazaran daha adil bir düzlem olarak işlevselleşir.

Bachelard, okurun şiirsel deneyiminden şöyle bahseder: “Gerçek koşullar artık onun için belirleyici olmaktan çıkar. Şiirle, imgelem, otomatizmi içinde uyuyup kalmış olan kişinin gerçekdışı olanın işlevinin onu baştan çıkarttığı ya da tedirgin kıldığı—ama her iki durumda da uyandırdığı—sınıra yerleşir.” (26) Bu alıntıda sınır tabiri, şair ve okurun alış verişini ve devamında gelen aydınlanmayı mümkün kılan bir hareketin ivme kazandığı alanı tarif etmek için kullanılır. Sonuç olarak, mekân imgesinin çağrıştırdığı kapalılık, şiirsel yaşantıya bir basınç uygulayarak belli kavramları katılaştırır ama aynı zamanda onlara bir form kazandırır. Diğer bir deyişle imge, anlamı önce somutlayıp sonra şiirsel yaşantı içinde genişletirerek, söylemin kendi sınırlarını aşındırmasını olanaklı kılar. Anlam kendi iç

duvarlarına vurdukça çoğullanır, sınır ve sonsuzluk kavramlarının diyalektikleri üzerinden daha dinamik ve çok katmanlı bir boyut kazanır.

KAYNAKÇA

Birincil Kaynaklar:

Cansever, Edip. *Şairin Seyir Defteri*. İstanbul: Adam Yayınları, 1995.

____. *Şiiri Şiirle Ölçmek*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2009.

. "Edip Cansever'le Söyleşi". Söyleşiyi yapan Erdoğan Albayrak. *Şiiri*

Şiirle Ölçmek. 259-62

____ "Edip Cansever'le Yaşamı Besleyen Ölüm Üstüne" 271-99

"Bezik Oynayan Kadınlar" *Şairin Seyir Defteri*. İstanbul: Adam

Yayınları, 1995. 193 – 262

İkincil Kaynaklar:

Bachelard, Gaston. *Mekânın Poetikası*. Çev. Aykut Derman. İstanbul:

Kesit Yayıncılık, 1996.

Berger, John. *Görme Biçimleri*. Çev. Yurdanur Salman. İstanbul:

Metis Yayınevi, 1999.

____ *Şiirin Saati*. İstanbul: Adam Yayınları, 1998

Benjamin, Walter. "Hikaye Anlatıcısı" *Son Bakışta Aşk*. İstanbul:

Metis Yayınevi, 2006. 77-100

Eliot. T. S. *Edebiyat Üzerine Düşünceler*. İstanbul: Paradigma

Yayınları, 2007.

___*Denemeler*. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1993

Erten, Yavuz. *Yalnızlık – Yanlılık*. Erişim tarihi: 8 Temmuz 2011

<http://www.aymavisi.org/psikoloji/yalnizlik%20yanlislik.html>

Hyde, Lewis. *Armağan*. İstanbul: Metis Yayınları, 2007

İnce, Özdemir. "Nesnel Karşılık Değil Nesnel Bağlılaşık" *Şiirde*

Devrim. İstanbul: İş Bankası Yayınları, 2008. 158-66

Kahraman, Hasan Bülent. "Şiir Sihir mi, Büyü mü ki, Fal mı ki?" *Türk*

Şiiri Modernizm Şiiri. İstanbul: Agora Kitaplığı, 2004. 427-89

Oktay, Ahmet. "Yabancılaşmış Bireyin Son Sözü: 'Sevgilim Ölüm'"

Şairin Kanı. 174-207

Süreya, Cemal. "Biçimi Anlamak" *Şapka Dolu Çiçekle*. İstanbul:

Yapı Kredi Yayınları, 2006. 209-14

Winnicott, D.W. *Oyun ve Gerçeklik*. Çev. Tuncay Birkan. İstanbul:

Metis Yayınevi, 1997

Selcan Bayramoğlu

Karşılaştırma Edebiyat

2011