

T.C.
FIRAT ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI
YENİ TÜRK EDEBİYATI BİLİM DALI



İKİNCİ YENİ ŞİİRİNDE BİR MEKÂN
POETİĞİ: ODA VE DUVAR METAFORU

YÜKSEK LİSANS TEZİ

DANIŞMAN
Doç. Dr. Fatih ARSLAN

HAZIRLAYAN
Mustafa Fatih AYDIN

ELAZIĞ - 2016

T.C.
FIRAT ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI
YENİ TÜRK EDEBİYATI BİLİM DALI

İKİNCİ YENİ ŞİİRİNDE BİR MEKÂN POETİĞİ:
ODA VE DUVAR METAFORU

YÜKSEK LİSANS TEZİ

DANIŞMAN
Doç. Dr. Fatih ARSLAN

HAZIRLAYAN
Mustafa Fatih AYDIN

Jürimiz,tarihinde yapılan tez savunma sınavı sonunda bu yüksek lisans tezini oy birliği /oy çokluğu ile başarılı saymıştır.

Jüri Üyeleri:

- 1.
- 2.
- 3.
- 4.
- 5.

F. Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü Yönetim Kurulunun tarih vesayılı kararıyla bu tezin kabulü onaylanmıştır.

Prof.Dr. Ömer Osman UMAR
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürü

ÖZET**Yüksek Lisans Tezi****İkinci Yeni Şiirinde Bir Mekân Poetiği: Oda ve Duvar Metaforu****Mustafa Fatih AYDIN****Fırat Üniversitesi****Sosyal Bilimler Enstitüsü****Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı****Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalı****Elazığ-2016, Sayfa: VII+300**

İkinci Yeni şiiri mekânsal açıdan özellikle dış mekânı ana eksenine yerleştirmiş, mekânı hiper bir hale getirerek mekânlar arası geçişleri sıkça gerçekleştirmiş bir şiir topluluğudur. Bu mekân evreninde fazla bahsedilmeyen en az dış mekân kadar önem arz eden iç mekân ve bu iç mekânın ana unsuru olan odalar ve duvarlardan da bahsederek şiirler içerisinde ne kadar önem arz ettiği ne şekilde ve anlamlarda yer aldığı iç yaşam alanlarından dış mekânlara hangi unsurlarla yönelim ve açılım gösterildiği çalışma esnasında görülmüş saptanmaya çalışılmıştır.

İkinci Yeni Şiiri'nin temel anlamda poetikalarında olduğu gibi çalışmamız konusunda da İkinci Yeni şairleri kendilerine ait olan temel sanat prensiplerini yansıtmışlardır. Kapalılık, çok seslilik, sürrealist ve varoluşçu bakış açısıyla, kendine has tutumlarını oda ve duvar kavramlarını ele alış biçimine de yansıttığı görülmüştür. Çeşitli örneklerle birlikte çalışma tamamlanmıştır.

Anahtar Kelimeler: İkinci Yeni, Mekân, Oda, Duvar,

ABSTRACT

Master Thesis

A Space Poetig the Second New Poetry: Bed and Wall Metaphor

Mustafa Fatih AYDIN

Fırat University

Institute of Social Sciences

Department of New Turkish Literature

Elazığ-2016; Page:VII+300

Second New poetry has placed the spatial aspects of space, especially outside the main axis, making a transition space between hyper spaces are frequently perform a poem that community. I turned to this place at least outer space as all important interior mentioned more in the universe and that the interior space of the main elements of the rooms and walls in citing poems in how crucial in what way and means in which the exteriors of interior living space where elements and expansions during the studies that have tried to be seen.

Second New Poetry basic sense, the second new poets in our study, as in poetics have reflected the fundamental principle that art belongs to them. Closure, polyphony, the surrealist and existentialist point of view, the attitudes of the room and its own handling of the walls has been seen to reflect the concept. study has been completed in conjunction with various examples

Key Words: The Second New, Space, Room, Wall.

İÇİNDEKİLER

ÖZET	II
İÇİNDEKİLER.....	IV
ŞEKİLLER LİSTESİ	V
RESİMLER LİSTESİ	VI
ÖN SÖZ	VII

BİRİNCİ BÖLÜM

1. İKİNCİ YENİ ŞİİRİ VE İKİNCİ YENİ BAĞLAMINDA İMGE VE METAFOR KAVRAMI	1
1.1. İkinci Yeni'nin Doğuşu ve Gelişimi	1
1.2. Şiir ve İkinci Yeni Şairlerinin Şiire Bakışı	7
1.3. İmge ve İkinci Yeni'de İmge Hassasiyeti	15
1.4. Metafor Kavramı Nedir?	18

İKİNCİ BÖLÜM

2. İKİNCİ YENİ ŞİİRİNDE ODA VE DUVAR KAVRAMLARININ FİZİKSEL-RUHSAL YANSIMALARI.....	25
2.1. Mekâna Yüzeysel Bakış	25
2.2. Kapalı-Açık Mekânın Hâl Çekimleri: Evler ve Odalar.....	33
2.3. Nefes alınan yerler: Pencere, kapılar, balkon	82
2.4. Duyguların Ruh İkizi: Duvarlar ve Köşeler	122

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. ODA VE DUVAR KAVRAMLARININ METAFORİK TERCİHLER BAĞLAMINDA İZDÜŞÜMLERİ	168
3.1. Yabancılaşma	168
3.2. Yalnızlık, Bunalım ve Karamsarlık Duygusu	180
3.3. Duvarların erotik teni: Cinsellik.....	206
3.4. Ölüm ve Diriliş.....	220
3.5. Düş ve Gerçek	240
3.6. Engellenmiş Kimlikler	258
EKLER	290
KAYNAKÇA.....	291
ÖZGEÇMİŞ	300

ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 1. Mekânda Genel Yükseklikler	55
Şekil 2. Mahremiyet Kavramı	136
Şekil 3. Mekân – Düş - İnsan	241



RESİMLER LİSTESİ

Resim 1. Vincent van Gogh “Arle’de Yatak Odası”	82
Resim 2. Paul Klee, Nu Au Fauteuil Noir	138
Resim 3. Amadeo Modigliani	210
Resim4. Duvardaki Gölge - Himaye	230



ÖN SÖZ

Şiir, sokak sokak dolaşsa da eve girmeye ve de iç mekânın öyküsünü anlatmaya mahkûmdur. Kökleri mağaralara kadar uzanan insanoğlunun temel barınağını değiştirme ve geliştirme evreleri bize nihayetinde dört duvarla sabitlenen ev içi mekânı hediye etmiştir.

Temel ihtiyaçların karşılanma dairesi olan evler ve daha mikro düzeydeki odalar, şiir öznelinin ruhunun oturduğu ve dayandığı mekânlar halini almıştır. Fiziksel, temel anlamlı yapının yanı sıra çeşitli ruh hallerinin metafor düzeyinde mısra aralarında yer alması odaları ve duvarları, sadece kendi benlikleriyle değil kendi ruh ikizleriyle birlikte dölleyerek zamanı mekânı ve insanı bir kertede yoğurmuştur.

İkinci Yeni şairlerinin 1950’li yıllarda kendi şiir dairelerini oluşturmaları, çağının yansımalarıyla da Varoluşçuluk, Sürrealizm gibi akımların etkisi altına girmeleri mekânı anlama ve anlatma olanakları bakımından önem arz etmiş ve şiirlerini kapalı, ahenkli iç dış mekânı kullanma anlamında zengin bir hale getirmiştir.

Çeşitli hâllerde var olan oda ve odaya dair malzemeler ile duvar ve duvarın çağrışım alanlarıyla birlikte şiirlerde nasıl var olduklarını ve bu varlığın şiirlerde ne gibi anlamlara geldiğini İkinci Yeni şiirine temel oluşturabilecek ve bu şiir anlayışını en belirgin şekilde temsil edecek şairler üzerinden giderek tespit edilmeye ve de yorumlanmaya çalışıldı.

Üç ana bölümden oluşan tezde, ilk bölümde İkinci Yeni şiiri hakkında genel bir bilgi, imgeye bakış açıları ve de metafor kavramı hakkında genel bilgiler içeren kısım yer almaktadır. İkinci bölümde ise, oda ve duvara dair fiziksel yapı unsurları yer almış olup üçüncü bölümde de oda ve duvarın metafor tercihleri bakımından ne şekilde yer aldığı gösterilmeye çalışılmıştır.

Çalışmamız boyunca maddi ve manevi desteğini esirgemeyen aileme, üzerimde emekleri bulunan bölümümüzün anabilim dalında yer alan değerli hocalarım Prof. Dr. Tarık ÖZCAN, Doç. Dr. Mutlu DEVECİ ve Yrd. Doç. Veysel ŞAHİN’ e teşekkürlerimi bir borç bilirim.

Gerek çalışma boyunca gerekse hayatımın her aşamasında bana desteğini esirgemeyen, sözümün yitikleşmeye başladığı anda tecrübesi ve bilgisiyle sözümü ve ruhumu sulayarak canlandıran hayat veren değerli hocam Doç. Dr. Fatih ARSLAN’ a sonsuz şükranlarımı sunarım.

BİRİNCİ BÖLÜM

1. İKİNCİ YENİ ŞİİRİ VE İKİNCİ YENİ BAĞLAMINDA İMGE VE METAFOR KAVRAMI

1.1. İkinci Yeni'nin Doğuşu ve Gelişimi

İkinci Yeni'nin başlangıç yılları 1950'li yıllar olarak kabul edilmektedir. Ancak çeşitli kaynakların farklı tarihler kullanması da bu konuyu tartışmalı bir hale getirmektedir. Bu konuda en net tarih, İkinci Yeni'nin isim babası olan Muzaffer Erdost'un 19 Ağustos 1956 yılında *Havadis'te* yazmış olduğu 'İkinci Yeni' başlıklı yazısıyla, 1956 yılı kabul görmektedir. "1954'den başlayarak Yeditepe, Mavi, Kaynak, Evrim, Varan, Şiir Sanatı, İstanbul, Şimdilik, Açık Oturum, Şairler Yaprığı, a, Yenilik gibi dergilerde farklı bir söyleyiş gelişir. Bu farklı söyleyişte yazan şairlerin nihayet Pazar Postası gazetesinin 'Sanat-Edebiyat' sayfalarında buluşması ve Muzaffer Erdost'un yazılan şiiri, pek de düşünmeden 'İkinci Yeni' diye adlandırması sonucu yeni bir şiir ve yeni şairler işaret edilmiş olur," (Doğan, 2008: 735) Böylelikle adı konmuş bir şiir oluşumu iyiden iyiye şekillenmeye başlar.

Osmanlı Devleti yıkılmış, yeni bir rejim ve ülke kurulmuştur. Cumhuriyetin kurulmasıyla birlikte eskiyen ve işlevini yitiren pek çok kurum, kuruluş ve alanda inkılaplar yapılmıştır. "Atatürk'ün ölümünden sonra 11 Kasım 1938'de İnönü cumhurbaşkanı olur ve Türk tarihinde DP'nin iktidara geldiği 1950 yılına değin sürecek olan 'milli şef' dönemi başlar. Toplumsal, siyasal ve kültürel açıdan yoğun biçimde yeniden yapılanma çabalarıyla geçen Atatürk dönemi (1923-1938)'nin ardından başlayan İnönü döneminde, bu yapısal devrimlerin aynı hızla sürdürüldüğü söylenemez. Aksine 'milli şef' yıllarında, Atatürk döneminde başlatılan demokratik atılımlar kesintiye uğrar, ekonomik sıkıntılar en üst düzeye çıkar, ideolojik çatışmalar baş gösterir, kültürel devrimler kesintiye uğramaz ama yavaşlar." (Karaca, 2013: 60) Bunun en büyük nedenlerinden biri 1939 yılında çıkan İkinci Dünya savaşıdır. Savaşın doğurmuş olduğu pek çok olumsuzluk hem ülkemizde hem de tüm dünyada büyük çapta yıkımlara neden olmuştur. Turgut Uyar da İkinci Yeni'yi doğuran itkinin moderniteyle ilişkili olduğu görüşündedir. Uyar, 15-31 Ocak 1960 tarihli *Yeditepe*'de yayımlanan soruşturmada, İkinci Yeni şiirinin ortaya çıkmasında tüm dünyayı ilgilendiren olayların etkisine değinir: 1940 kuşağı, yalınkat bile olsa savaş'ın şiirini yapmıştı. 1946'dan bu yana, bir

savaş sonu psikolojisi bütün belirtileri, bütün öğeleriyle davranışlarımıza hâkim olmuş ve bir bakarsanız süreklilik bile göstermeye başlamıştı. Bu yaşamaya eski bir şiirin verileri, imkânlarıyla yanaşamazdı artık [...] Böylece şiir, edebiyatımızda belki ilk defa, sadece bir dil meselesi değil, bir yaşama, bir düşünce meselesi olarak düşünülmeye başlıyordu.

Fahir Aksoy tarafından hazırlanan “İkinci Yeni ve Eleştirmeciler [I]” başlıklı yazısında Türkiye savaşa fiilen girmemiş bile olsa yaşanan ekonomik sıkıntıların ve karmaşaların temel nedeni yine savaşın dolaylı etkileri olmuştur. İkinci Dünya Savaşı’nın etkisi yanında bu şiirin ortaya çıkmasında yerel koşullar da var. İkinci Dünya savaşının ardından ülkemizde çok partili hayata geçiş dönemi başlar. 1946 yılında yine CHP’den ayrılan Adnan Menderes, Fuat Köprülü gibi isimler DP’yi kurarlar. 1950 yılında seçime gidilir ve DP büyük bir halk kitlesinin desteğiyle iktidara gelir. DP’nin ilk yıllarında ülkede büyük atılımlar gerçekleştirilir. Büyük ekonomik sıkıntılar çeşitli dış yardımlarla da hafifletilir ve bir nebze de olsa toplumsal yaşamda rahatlama meydana gelir. Ancak 1954’te yapılan seçimler sonrasındaki dönemde, DP eski huzur ve refah ortamını sürdüremez. Dış borçlar artar, enflasyon yükselir, halkın refah seviyesi düşer. Çeşitli nedenlerle ortaya çıkan siyasi istikrarsızlık ülkede çatışmalara yol açar. Bu çatışmaları kuvvet kullanarak bastırmak isteyen DP baskı, sansür ve yasaklarla iktidarını korumaya çalışır. “Sanat dergileri kapatılır, sanatçılar izlenir, işsiz-güçsüz bırakılır, tutuklamalarla, korkutmalarla susmağa zorlanır. Anday, Eloğlu, Berk, Damar, Kurdakul, Ilgaz vb. şiirlerinden dolayı kovuşturmaya uğrarlar, kitaplar toplanır, kimisi işkence görür, hapslere atılır.” (Doğan, 2008: 18) 1960 yılında yapılan askeri darbe sonucunda DP dönemi de kapanmış olur. “1950-1960 yılları, ilerici Türk yazarları ile özgürlükçü küçük burjuva aydınları için varoluşun gereğince gerçekleştirilemediği bir baskı ve bunalım dönemidir. Bireyciliği, sıkıntıyı, yalnızlığı, umursamazlığı, gerçeküstücülüğü, usdışıcılığı besleyen, yoğunlaştıran bir dönem.(Bezirci, 2005: 60) Her alanda olduğu gibi, “toplumsal baskıların şiirin gelişimi üzerinde etkisi olmadığı söylenemez. Şairler de insan, düşünceleri, inançları, beğenileri bir toplum içinde oluşuyor, toplumsal çalkalanmalardan etkilenecek geliyor.” (Fuat, 2000: 100) İşte bu siyasi, ekonomik ve sosyal yapıdan edebiyat ortamı da nasibini alır. *Mavi Hareketi*, *Hisarcılar* ve *Toplumcu Gerçekçiler* gibi bir takım edebi oluşumlar meydana gelir. Bu dönem oluşumlarından biri de İkinci Yeni şiir akımıdır. “İkinci Yeni Akımı şairleri, özellikle işi başlatan ‘parasız yatılılar’, yani Cemal Süreya ile Sezai Karakoç 1950

Mayıs'ında iktidara gelen bu ilk sivillere kesenkes karşıydılar ve zamanın ilerici bir gazetesi olan (Muzaffer Erdost'un yönettiği) haftalık Pazar Postası'nda yazıyorlardı, yazıları da, şiirleri de orada çıkıyordu.” (Ayhan, 2014: 80) Ancak bu siyasi tutum şairlerin şiirlerinde doğrudan bir yansıma göstermemiştir. Çünkü şairlerin amacı şiirin kendisine ulaşmak ve şiirin özünü oluşturmaktır.

İkinci Yeni hareketi, her ne kadar ortak bir manifestoyla doğmamış olsa da, benzer dünya görüşüne sahip şairlerin birbirinden habersiz geliştirdiği bir oluşumdur. “1954-1955 yıllarında ‘Yeditepe, Yenilik, Şiir Sanatı, İstanbul’ gibi dergilerde, Cemal Süreya, İlhan Berk, Edip Cansever, Sezai Karakoç gibi şairler, İkinci Yeni’nin ilk kıpırdanışları sayılan şiirleri dağınık olarak yayımlamaya başla(r)lar”. (Fuat, 2000: 97) Birbirinden habersiz olarak yazan bu şairlerin farklı dergilerde şiir denemeleriyle başlar, İkinci Yeni şiir oluşumu. Ancak bu şairlerin şiirlerinde dönemin yaşanan sosyal, siyasal, ekonomik vb. olaylarının doğrudan bir yansıması yoktur. Bu dönemde “kurulan şiirin toplumsal koşullarla temeldeki ilişkisi, nedensellik bağları kesinlikle bilinmemektedir. Toplumsal bilinç ve bilgi düzeyi imkân vermemektedir buna. Yalnız apaçık bir şey vardır ortada; dış ya da iç gerçeklik eski şiirde olduğu gibi yalın haliyle, doğadaki ya da toplumdaki hazır kurulu haliyle ve mantığa uygun düşünceler dizisi içinde dile gelmemektedir artık.” (Doğan, 2008: 24-25) Bu değişimle birlikte artık şiirin putları yıkılmaya başlanır. İkinci Yeni bu değişim ve dönüşüm sürecini başlatırken, “söz konusu, var olanı dışlaştırmak değil, görünmeyeni dışlaştırmak yoluyla onun değiştirilmesine katılma(ya başlar).[Bu şiir oluşumunun amacı] İnsanda, toplumsal ilişkilerde yüzeyde dolaşmak değil, derine inmektir. Toplumsaldaki çözölmüşlüğü, dağınıklığı, kopmuşluğu, çaresizliği dışlaştırarak insana dönmek, onun kendi kendisine tanıtmaktır.” (Doğan, 2008: 21) Muzaffer Erdost’un: “İkinci Yeni küçük-burjuva korkaklığını, gericiliğini, simgelememiştir; küçük-burjuvazinin ilerici kesiminin şiiridir.” (Erdost, 2008: 304) sözü yukarıdaki tespiti güçlendirmektedir. Yine Erdost’un bir başka tespitiyle: “İkinci Yeni, değişen toplumun sorunlarıyla değil, değişen şiirin sorunlarıyla ilgilenmiştir. Bunun ortamını bugün şöyle çizebilirim:

Şiir, o zaman, sezilebilir ölçüde, doğanın insanın, olayların şiiri olarak anlatımından şiirde kendisini üretmeye geçiyordu. Bir şeyin şiiri olmaktan, kendine şiire doğru bir evrimleşme. Ya da kendine şiire doğru yeni bir kolu oluşturma.” (Erdost, 1997: 77) Garip hareketinin ‘küçük adam’ı artık gelişen ve değişen dünyanın insanı değildir. Bu nedenle İkinci Yeni şiire, şiir olduğu için değer verme anlayışına sahiptir.

Şiir artık bir şey anlatmak zorunluluğundan kurtarılmış ve kendisine hizmet eden bir yapıya kavuşturulmuştur, “aklın biçimlendirdiği yüzeysel hareketi dışlayan bu şiir hareketi, kendisine bilinç otomatizmini esas alarak imge yüklü kapalı ve kilitli bir dili tercih eder.” (Özcan, 2013: 285) Artık şiirin, biçim-içerik ve öz bakımından yenileştiği bir dönem/akım başlamış olur. Mehmet H. Doğan şiirde dönüşümlerden ve dönemeçlerden söz edilebileceğini söyler. Dönüşümden kasıt daha çok bir evrimleşmeyi bir süreç içinde belli bir durumdan bir başka duruma değiştirmektir. Dönemeç ise bir karşı çıkış, toptan bir ret’tir. İkinci Yeni’nin ise Türk şiirinde bir dönemeç olduğunu söyler. “İkinci Yeni Türk şiirinde bir ‘dönemeç’tir, bu şiirin zaman içinde, diyelim ’60 sonrasında geçirdiği değişikliklerse ‘dönüşüm’dür...” (Doğan, 2001: 35) İkinci Yeni hareketi edebiyatımızda büyük bir kırılma noktasıdır.

Değişimlerin daima sancılı olduğu düşünülürse, İkinci Yeni’ye de karşı çıkışların olması doğal karşılanmaktadır. Bu noktada Asım Bezirci İkinci Yeni Olayı adlı çalışmasının genel havasında İkinci Yeni’nin şiirine olumsuz bir eğilimdedir. “İkinci Yeni anlatılmayan bir şiirden yanadır. Düşünceyi silmek anlamı elinden geldiğince yok etmek ister. İkinci Yeni’nin anlamdan anladığı: Bir anlamsızlık anlamıdır. Bunu bilinçli bilinçsizlik diye de tanımlayabiliriz. (Bezirci, 2005: 30) diyerek anlamsız bir şiire vurgu yapar. Aynı zamanda Bezirci, İkinci Yeni’nin Türk şiir geleneğiyle bağını kopardığını söyler. Ona göre İkinci Yeni, “Ulus sorunları ve yurt gerçekleriyle ilgilenmez”; “toplumsallık, sınıfsallık ve tarihsellik bilincini taşımaz”. Bezirci’ye göre İkinci Yeni’nin başlıca özellikleri şunlardır: Gelenekten kopma, biçimciliğe kayma, dilde deformasyon yapma, anlatımda duyu-karıştırmaya (synaesthesia) başvurma, serbest çağrışım yöntemini kullanma, şiiri soyutlaştırma, anlamsızlık, imgeleme, usdışına yönelme, güç anlaşılır olma, okurdan uzaklaşma, halka sırt çevirme, çevreden ayrılma ve kaçmadır. Attila İlhan, yapılmış en ağır eleştirilerden birisi İkinci Yeni’ye yapar..“Şiirde İkinci Yeni skandalı: İki bakımdan skandal. a) Biçimciliğin en aşırı uçlarına götürülüşü: b) bu aşırı biçimci şiirin toplumcu geçinen bazılarınca(...) toplumcu bir şiirmiş gibi inatla okurun önüne sürülmesi. Dilde aşırı uydurmacılığın biçimciliğe yardımı. Tehlikeli sonuç şiirin okurdan kopması.”(İlhan, 1996: 42) İlhan, İkinci Yeni oluşumunun tehlikeli bir şiir serüveni yaşadığını/yaşattığını düşünür. Çünkü hem içerik hem yapı bu şiirlerde kendinden öncekilere göre oldukça farklıdır. Memet Fuat da, İkinci Yeni’nin kapalı, anlamsız olduğunu, siyasi baskılardan kaçma neticesinde ortaya çıktığını düşünür. Ancak gerek İlhan Berk gerekse Muzaffer

Erdost bu görüşe karşı çıkar. Çünkü her ikisi de İkinci Yeni'yi, şiir tekniğinin ilerlemesi ve eski şiirin insana yetmiyor olmasından doğmuş bir şiir akımı olarak görür. (Fuat, 2000: 108) İkinci Yeni şiiri uzun yıllar anlam, açıklık-kapalılık vb. pek çok konuda tartışılmış bir harekettir. Behçet Necatigil bu şiir hareketi için; “tamamıyla bir şey söylemeyen şiir olmuyordu. Yalnız bir bütünden sezgi yoluyla yarı karanlık bir anlam, gizli bir güzellik çıkarmak okuyucunun hazırlığına bakıyordu,” (Necatigil, 1983: 270) der. Turan Karataş: “İkinci Yeni şairleri ‘güzelliği yani estetik beğeniyi şiirin birinci amacı olarak benimsemişler, sanata bağlılıklarını ortaya koydukları eserleriyle ispat etmişlerdir,” (Karataş, 2008: 230) sözleriyle; şiirin bir şey anlatmaktan çok kendini yaratma eylemi olduğu kanısını kuvvetlendirir. Muzaffer Erdost ise İkinci Yeni'yi eleştirme noktasındaki mevcut tavrını şu sözlerle ifade eder: “İkinci Yeni bizim yazılarımızla değil, bizzat bu şiirlerin değerlendirilmesiyle tanınabilir. Çünkü, biz, o zaman, yeni bir şiirin ne olduğunu tespitte çalışıyorduk. Yani, önce bir şiir vardı ve bizim bu şiiri tespitte çalışıyorduk. Bilgimiz ve kültürümüz, bu şiiri çok yanlış tespitte sebep olmuş olabilir. Fakat bizim yanlışımız, İkinci Yeni şiirinin yanlışları olabilir mi?” (Doğan, 2008: 23) diyerek ‘eleştiri’ noktasında daha sağlam ve tutarlı çalışmalar yapılmasını en azından bir şey söylenecekse bu kişisel tavırlar üzerinden değil, şiirler üzerinden gerçekleştirilmelidir, inancındadır. Metin Cengiz ise İkinci Yeni'yi “taşındığı ve yerleştiği kadarıyla doğurduğu her türlü soruna rağmen modernleşmiş bir ülkede, kendinden önceki modern şiire, modernleşmenin olanaklarını daha da ileriye götüren bir karşı çıkış” (Cengiz, 2011: 114) gözüyle bakar.

İkinci Yeni şairlerinin kendi dönemi ve değişen şiir serüvenini de ele aldıkları çeşitli yazılarında bu konudaki fikirlerini belirttikleri görülür.

Turgut Uyar İkinci Yeni'nin küçümsenip, görmezden gelinemeyeceğini söyler. Ona göre bu hareket, Türk şiiri için kaçınılmaz bir yenilenme, insana bir başka türlü dönüş veya bakış olarak düşünülmelidir. Etkisinin yaygınlığını ve üzerinde sürekli tartışılmasının nedenini bir gereksinim sonucu ortaya çıkmasına bağlar. (Uyar, 2012b: 496) Ancak bu şiir hareketinin geniş kitlelerce anlaşılmayacağını da düşünür. Çünkü; “İkinci Yeni işlediği konu ve temalardan tutun da diline, üslubuna ve imge yapısına kadar geniş kitlelerin müşterisi olacağı bir şiir değildir. Şiir eğitimden yoksun seçkin sınıfın da şiiri değildir. Bu şiir bir bölüm şair ve şiir fetişistinin büyütüp beslediği bir şiir akımıdır.” (Uyar, 2012b: 495) bu şiire ulaşmak ve onu anlamak nitelikli bir okuru gerektirir.

Ece Ayhan İkinci Yeni'nin ortaya çıkışını “şiiimizin içine düştüğü bir bunalım itmesi” (Ayhan, 2002: 10) olarak görür. Bu bunalımın ittiği bireylerin trajik çılgınlıklarının ev içinde ve sokaklarda tınısını duyurur.

Edip Cansever ise “İkinci Yeni'nin doğrudan doğruya bir tepki şiiri olmadığını öne süreceğim. Hatta biraz daha ileri giderek Garipçilerin getirdiği yeniliği, verdikleri örnekleri bizim için gerçek bir şiir geleneği sayacağım. Çünkü onlar olmasaydı, böylesi geniş böylesi sağlam bir şiir ortamı yaratılamazdı” (Cansever, 2009: 334-335) diyerek İkinci Yeni'nin ortaya çıkışında kendinden önceki şiir yeniliklerinin önemine dikkat çeker. Cansever bir başka denemesinde yönü-yöntemi ayrı şiirler yazılması gerektiğine inandığını söyler. Belki de İkinci Yeni'nin tek anlamı bu: bir değil birçok şiir ortamı kurma"sıdır.(Cansever, 2009: 191) Ayrıca İkinci Yeni'nin bir akım olarak adlandırılmasını da doğru bulmadığını söyler. Çünkü ona göre: “İkinci Yeni'ye bir akım niteliği kazandırmak ikinci bir yanılgıya düşmek olur. O, değişik şairlerin değişik kişilikler kurduğu bir yenileşme alanıdır olsa olsa...” (Cansever, 2009: 334) bu eleştirisine ise gerekçe olarak şairlerin birbirinden bağımsız, kendi vadilerinde şiirlerini yazıyor olmalarını gösterir.

Cemal Süreya, İkinci Yeni şairleri olarak görülen şairlerin birbirinden bağımsız ve habersiz şiirler yazdıklarını söyler: “ilk sıralarda yine arada bir mektuplaşırdık yani hiçbir zaman ortaya çıkıp şöyle yapalım bir takım kuralım diye çabalamadık. Takım kurulduysa, kendiliğinden oldu. Ortaya çıkan şiirle oldu.” (Süreya, 2012: 76) Bir akım çatısı altında birleştirilmelerini ise “biz hepimiz ‘başka’ bir şiir, o sırada mevcut olan şiire göre birdenbire başka bir şiir yaptığımız için bir akım altında birleştirildik” (Süreya, 2012: 78) sözleriyle netleştirir.

İlhan Berk ise İkinci Yeni şiirinin savunuculuğunu üstlenmiş bir şair olarak belirir. Berk, İkinci Yeni şiirinin Türk şiirinde bir yenilik olduğunu ve şiirin ilkeleri dışındaki bütün araçları şiirden attığını söyler. (Berk, 2005: 7) İkinci Yeni'ye kadar şiirin hep aynı çizgide kendi içinde kendini tekrarlayan, bulduğu kimi yenilikleri boğana kadar kullanan bir şiir olduğunu söyler. Bu gerekçeyle İkinci Yeni'yi “şiiimizi ‘teşrih masasına’ yatırma, onu havalandırma” (Berk, 2005: 10) girişimi olarak değerlendirir.

İkinci Yeni şiirinin ortaya çıkış yılları düşünüldüğünde, şiirin hayatını mütemadiyen didişmeden sağlayan insanların konu edildiği görülür. İkinci Yeni'nin ortaya çıkışında kentleşme ve göçün de payı vardı. Ahmet Oktay'ın Metropol ve İmgelem adlı kitabında belirttiği gibi, 1950'den sonra görülen taşradan büyük kentlere

göç ve bazı kırsal yapı ve özelliklerin korunduğu kentlerin metropolleşme sürecine girmesi, “özgül durumlarda şok etkisi yaratan paradigma değişimlerine yol açtı”. Oktay’a göre, para ekonomisinin etkilerinin doğrudan hissedildiği metropoller, insanlar arasındaki ilişkileri ve bu ilişkileri belirleyen kültür kodlarını hızla değiştirdi. En önemli ikideğişim, “dayanışma, yardımlaşma gibi cemaatçi duyguların yitirilmesi ve açgözlü bir bireyci toplumun egemen konuma gelmesi” oldu. Oktay’a göre Turgut Uyar’ın şiiri böyle bir değişim içerisinde oluştu.

1.2. Şiir ve İkinci Yeni Şairlerinin Şiire Bakışı

Şiir, dil içinde dil aramak olarak tanımlanabilir, şiire giren her bir kelime dil dünyasından seçilip damıtılarak oluşturulur. Duygulanımların en güzel ifadesi şiirle meydana gelmiş ve insanın nesneyi ancak şiirin sihirli çubuğuyla değiştirebildiği görülmüştür. Paul Valery: “Şiir, günlük dilin taşımadığı ve taşıyamayacağı kadar çok anlam yüklü ve müzikle karışık olan bir söylem tutkusudur”. (Joubert, 1993: 68) diyerek şiir ve müzik ilişkisiyle ruha şiirin ruhu ön plana çıkardığını söyler. Şiir, ruh’la bütünleşmiş bir yapıya sahiptir. Çünkü; “şiir, ruhun kökensel ve parçalanamaz alfabesidir.” (Miller, 1994: 71) Bu bütünlük yapı içerisinde şiirin her harfi bir iletişim değerine sahiptir. Bu değeri ise “hem doğal dille bir karşıtlık oluşturacak biçimde öne çıkartılmış sapma (deviation, ecart) ve düzenliliklerden (regularity), hem de bunların metin içinde parçalarını anlamlı bir bütün halinde birleştirme işlevini yerine getiren karşılıklı ilişkilerinden alır.” (İnce, 2002: 23) Bütünlüğü sağlarken şairin, anlam katmanları arasındaki aykırılıkları ve şiire yük olan kelimeleri de şiirin dışında ait oldukları dilin dünyasına geri iade etmeleri gerekir. Michelangelo’nun “Tüm yaptığım, heykelde olması gerekmeyen şeyleri yontup atmak” (Fishman, 2012: 121) diye ifade ettiği arıtma eylemini, şair de, ‘şiir hassasiyeti’ne dikkat ederek gerçekleştirdiği ölçüde, şiir yazma edimine sahip olabilir.

Şiirin yeni bir retoriğini yapan İkinci Yeni şairlerinin, şiir hassasiyetleri/duyarlılıkları da şiirleri kadar dikkat çekicidir. İkinci Yeni olarak bir çatı altında birleştirilen şairler, yazdıkları şiirlerin yanında, şiir üzerine yazdıkları yazılar, yaptıkları tartışma ve soruşturmalarla da şiire dair önemli tespitlerde bulunmuşlardır. “İkinci Yeni şiirinin yeni sözcükler türetmeye yönelik, dil mantığını bozan kuralları dikkate almayan dil eğilimi” (Oturakçı, 2014: 261) onların şiire dair tüm uğraş alanlarında bir kural niteliği taşımaktadır. Daha genel bir anlatımla; “imgenin ve

eğretilemenin bağlamından soyutlanması, öylelikle de üstgerçekçi zorlamaların bağlam boşluğundan yararlanarak doğması bu şiirin asıl kaygısıdır.” (Kahraman, 2004: 248) Bu kaygı, ‘şiirin sıkışmış’ olduğu kapalı odalardan, geniş vadilere açılan bir anlayışın da anahtarı niteliğini kazanacaktır.

Şiiri şiir doğasının kentsel bir ifadesinde buluşturan Cemal Süreya, bir şiir hakkında konuşabilmek için öncelikle o şiirin var olması gerektiğine inanır. “Süreya’ya göre, olmayan bir şiir üzerine kafa yorulmaz. Şiir üstüne kafa yormanın iki şartı vardır. Bunlar: şiirin son ulaştığı noktayı iyi kavramak ve var olan şiirden hareketle konuşmaktır.” (Koç, 2006: 33) diyerek şiirin amacını ve aracını bildirmiştir. Süreya’ya göre şiir soyutlamalarla doludur. Soyutlama ise; “Bay Henri Mavit’in dediği gibi, gerçeğin ele geçirilmesinde zekâmızın bir silahı oluyor,” (Süraya, 2000: 275) böylece şiir ortamına sokulan imge şairin ifadesiyle zekâ ölçütünde bir etkiye sahip olabiliyor. Süreya bunu başarabilmenin yolunun şiirde var olan durumu ‘hikâye etmekle değil, “kelimeler arasında kurulacak ‘şiirsel yük’le” (Süraya, 2000: 192) mümkün olduğunu söyler. “Söz gelimi bir roman biçimi onun tekniğine yakın bir şeydir. Hikayenin, tiyatronun da üç aşağı beş yukarı öyle. Sinemanın da. Şiirin biçimi ise tekniğini, bu dediklerimizden çok aşar. Bu ayrılık şiirin ayırıcı niteliğinin olmasından ileri geliyor, çünkü şiir özellikle, bir biçim sanatıdır.” (Süraya, 2000: 217)

Süreya şiirin bir karşıtlık ve başkaldırı özelliğinin olduğunu söyler. Kurulu düzene karşı gelme ve onu yıkararak yeniyi ortaya çıkarma uğraşını verir. “Kurulu düzene aykırılık estetik içinde daha çok güzel-çirkin, iyi-kötü kavgası şeklinde kendini sunmuştur.” (Süreya, 2015: 22) bu bir anlamda yıkıcılıktan uzak kendi içinde çekişme ya da çelişme uğraşıdır. Oysa şiirin “çıkış noktasında yapıcılık da yakıcılık da yoktur. Bir noktadan sonra ise sadece yıkıcılık niteliği kendini gösteri[r]” (Süreya 2015: 22) Süreya kendi dönemi için şiirin alışkanlıklara, yerleşmiş simetrilere ve edinilmiş rahatlıklara karşı olduğunu söyler. “Nolursa olsun” der, yenilenmek en büyük kaygısıdır şiirin. (Süreya, 2000: 249) İkinci Yeni şiiri oluşumuyla birlikte Süreya “şiirimiz kendine yeni bir çıkış noktası bulmuştur. Şiire kendi bağımsızlığını kazandıracak bir çıkış noktası...” (Süreya, 2012: 16) Bu çıkış noktasını bir başkaldırı olarak ifade eder. Günümüz insanının, uygarlığın bugünkü sıkışık biçimlerinde, çıkmaz sokaklarında, labirentlerinde ilerleyen gösterdiği davranışlara uygun” (Süreya, 2015: 23) bir başkaldırıdır, bu.

Süreya her ne kadar şiirde anlam arayışına karşı çıksa da, şiiri bütün bütün anlamsız düşünemediğini söyler. (Süreya, 2012: 22) Süreya kelimeyi zorlayan bir şiirin peşindedir. Ve şiirin anlamı yaşamın her yönüyle ilgili olabilir, ona göre. (Süreya, 2012: 23) Süreya'nın şiire karşı tavırlarından biri de gelenekle ilgilidir. "Folklor Şiire Düşman" başlıklı yazısında gelenekle şairin nasıl bir mesafeye sahip olması gerektiği üzerinde kafa yorar. Onun gelenek düşüncesi devrini aşan bir anlayışa sahiptir. "Geleneksizlik bu dönemde öyle bir sınır duruma gelmiştir ki her şiirin geleneği neredeyse hemen biraz önce yazılmış başka bir şiirin dil değerlerinden ibaret olmuştur. (Süreya, 2015: 106) Yani şair gelenekle olan bağı eskilere dayandırmak yerine bir şairin belki bir gün önce yazdığı bir şiirini bile gelenek kabul edebileceğini söyler. Süreya halk kaynaklarının şiiri besleyebileceğini söyler ancak bu beslenme ona göre bağımlılık değil şiirin içinde "eriyerek, özümленerek" (Süreya, 2015: 118) yer almalıdır.

Edip Cansever de tıpkı Süreya gibi eski şiirin muhalif yüzleri arasında yerini alır. "yeni şiir dil bakımından hem bir önceki şiire tepki; hem de onu genişleten, şiire yeni olanaklar kazandıran bir davranıştır." (Cansever, 2009: 335) Bunu zorunlu-gerekli kılan neden, Garip şiir kuşağının, şiir ortamından kovduğu imge ve üst düzey söylem gücünün artık değişen ve çeşitli olay ve olgulara maruz kalan bireyin duygu ve düşüncelerini ifade edemiyor oluşudur. Cansever şiirin düşünmekle başladığını söyler. Buna düşüncenin şiiri der. Ve "bakıyoruz da, şiir ilkin düşünmekle başlıyor. Hatta şiir denen olayı, ancak bazı düşünce yöntemlerinin yardımıyla ortaya çıkarabiliyoruz. Üstelik bilimin, felsefenin sanatla bunca kaynaştığı günümüzde, düşünceyi eski bir şiir alışkanlığıyla örtmek elimizden gelmiyor." (Cansever, 2009: 91) diyerek başkaldırının ve yeni'yi aramanın zorunlu gerekliliğini ifade eder.

Cansever, bir toplumda yazılmış şiirler ile o toplumun yaşantısal bütünlükler ve benzerlikler taşıdığına inanır. "Bir toplumu anlamak için, en önce o toplumda yazılmış şiirlere bakmalı. Baskının ya da özgürlüğün, ilginin ya da ilgisizliğin, mutluluğun ya da mutsuzluğun bunca etkisini görebilirsiniz o şiirlerde. (Cansever, 2009: 187) Şairin de toplumun içinde var olan bir birey olduğu gerçeği göz önüne alındığında topluma kayıtsız kalması, yaşanan olaylara ve değişen durumlara karşı tavır takınmaması mümkün değildir. Toplumsal olgu ve olayların şiirlerdeki yansımaları şair hassasiyetiyle birleşince ifade gücünün imkân larını daha da genişletir. Bu sayede "artık şiirimizdeki insan, bizim omuz omuza yaşadığımız, salt ilgiler sonucu elde ettiğimiz insan olmaktan çok, düşüncelerimizin yarattığı bir gölge, başka bir deyimle düş-insan

olarak beliriyor.” (Cansever, 2009: 98) Bu ‘düş-insan’ şairin topluma dairliğinden de beslenerek şiiri yenilikler vadisine taşır. “Ne diyordum, evet, bir gölge / Gördünüz ya göreceksiniz / Tavanda duvarda bahçede / Camlarda, saksılarda, halıların üstünde (Sol La Si O, s. 420).

Cansever’in değindiği konulardan biride şiirde anlamdır. Cansever İkinci Yeni şairlerinin hemen hepsinde görüldüğü gibi, salt anlama karşıdır. Doğrudan şiirde anlam aramak ona göre gereksiz ve boş bir uğraştır. Cansever “kapalı yazmak, ozanın kutsal bildiğini yere düşürmemek içgüdüdür,” (Cansever, 2009: 118) diyerek şiirde anlamı karartmanın ve kendini hemen ele vermeyen bir şiir yazmanın kendince haklı gerekçesini ortaya koyar ve şiirin anlamının şairin kişiliğinden ayrılamayacağını söyler. (Cansever, 2009: 84) Şiirin bilgi verici bir niteliğinin olmadığına inanan şair, şiirde bilgi aramanın yanıltıcı olabileceğine de dikkat çeker. (Cansever, 2009: 88) Cansever düzenli fakat anlamsız bir şiirin peşindedir. Anlamsızdan kasıt ise salt bir bilgi yükü taşımamasıdır.

Şairin şiir bahsinde değindiği bir başka alan ise gelenekle şiir arasındaki ilişkidir. Cansever “Garaudy’nin deyişiyle insan varlığındaki kozmik irsiyet’in (Cansever, 2009: 108) gelenekle insan arasında sürekli bir ortaklık kurduğuna inanır. Ve bu nedenle şiirin “geleneğe saygı yüzünden hep aynı çıkmazlarda dolaşp durduğunu” (Cansever, 2009: 138) söyler. Şairin gelenek noktasındaki bu eleştirisinin temel noktası ona göre, “şiirin durmadan bir gelişim içinde ol[ması ve] “onun geliştirici bir görevi” (Cansever, 2009: 95) üstlenmesinden kaynaklanır. Çünkü geleneğin gerektiği ölçüde yorumlanamayışı gelişimin önündeki en büyük engellerden biridir. Yeni bir oluşumun gerçekleşebilmesi ‘geleneksel’ olanın özümlemlenip, yoğrulmuş ve sindirilmiş olmasına bağlıdır.

Cansever şiirin işlevine de değinir. Ona göre şiirin işlevi “öncelikle şiir yoluyla, insanlığı bir yüceltiye vardırmaq olmalıdır.” (Cansever, 2009: 352) Çünkü; şaire göre “insanın olmadığı yerde şiir aramak çabası boş bir çaba”dan (Cansever, 2009: 362) ibarettir. Cansever şiiri kendi ifadesiyle; “bir sergilime, bir saptama şiiridir.” (Cansever, 2009: 352).

Turgut Uyar’a göre çağdaş şiir, yapısı gereği tek tek olaylarla ilgilenen, sadece olayla yetinen, bir durumu değil, “bir bozukluğu temelden kavrayıp bunu yeni ve özgün bir duyarlılık içinde ortaya koymak zorundadır.” (Uyar, 2012b: 494) Uyar’a göre şiirin kesin bir tanımı ve sınır yoktur. Çünkü ona göre şiir; “toplumdan topluma, çağdan çağa

değişir” (Uyar, 2012b: 443) Uyar şiiri, “tepeden tırnağa bir soyutlama işlemi, bir tümevarım, en azından bir genelleme, bir durumun, bir olayın, bir geleneğin en belirgin özelliğini, o ülke insanının anlayabileceği bir kesinlikle belirleme demektir. Tek tek her insanda var olanı, en beşeri yanlarıyla ortaklaşa kılmak,” (Uyar, 2012b: 497) olarak görür.

Turgut Uyar mana ile şiirin ilişkisini şöyle yorumlar: “Mana şairin karında değil. Bir kişi anlaşılmaq için yazar ve ‘beni anlamıyorlar’ gibi saçmalığa gitmez. Anlaşıldım mı, anlaşılmadım mı, bilmiyorum umursamıyorum da.” (Uyar, 2012b: 517) Mana artık erişilmez ya da anlaşılmaz değildir şaire göre. Ancak burada her ne kadar umursamıyorum dese de Uyar’ın gizli bir ‘anlaşılma kaygısı’ taşıdığını söylenebilir. Bu savı ise, şairin; ‘bir kişi anlaşılmaq için yazar’ sözüyle desteklemek mümkündür.

Şair, açık-kapalı şiir bahsinde ise; “açık dedikleri şiir belli. Ne dediği anlaşılan, dili açık, kuruluşu düzgün, şairanelikten uzak, aşık olunca, aşık oldum; aç kalınca, acıktım diyen, girdisiz çıktısız, kör kör parmağım gözüne bir şiir yani. Biraz aydınlık, yapısı bakımından aydınlık, biraz safça, erkekçe. (...) Kapalı şiir ise, özünü kolay kolay ele vermeyen, kenardan dolaşan, çapraşık, dili düzenbaz bir şiir hemen hemen.” (Uyar, 2012b: 31-32) bu ifadelerden de anlaşılacağı üzere İkinci Yeni şairinden olup, belli bir imge duyarlılığına sahip olan Uyar’ın tavrı; kapalı ve kendini hemen ele vermeyen şiirden yanadır. Ancak bu anlayışta bir şiirin kalıcı olacağına inanır. Bu bağlamda; “Tanrısal kitapların yüzyıllardır böyle baş üstünde tutulmaları sanırım biraz da bu yüzdendir” (Uyar, 2012b: 33) fikri nasıl bir söz kainatı yakalama peşinde olduğunu gösterir.

Uyar kelime ile şiir arasındaki ilişkiye değindiği bir soruşturmada önemli olanın kelimelerin yan yana gelmesiyle sağlanan ‘ses uyumu’ ya da ‘musiki’ olmadığını, kelimelere yüklenen anlamların sağlamlığı, geçerliliği ve yerli yerindeliğinin mükemmel uyumu olduğunu söyler. (Uyar, 2012b: 431)

Biçim, teknik, anlatım şiir için en belirgin, en yüzeysel öğelerdir, Uyar’a göre. Yeniliğin ve değişimin öncelikle bu unsurların değişmesiyle mümkün olacağını söyler: “Bir ozanı, daha genel olarak bir şiiri, başka bir şiirden ayıran nitelik ilkin durmaksızın değişen toplum şartlarının hazırladığı ortam, bu ortamın şiire getirdiği özel ‘yaşam görüşü[dür.]’ (Uyar, 2012b: 14) Uyar, kendi dönemindeki şairlerin değişen ortam ve yaşam görüşüyle bu biçimsel öğelerde de yenilikler getirdiğini söyler. Şiirin gelişmesinin ise ‘teknik’in gelişmesiyle aynı şey olmadığını dile getirir. Ona göre şiirin

gelişmesi “doğruca, şiiri yapan, oluşturan, yaşayan koşulların, çevrelemenin gelişmesidir.” (Uyar, 2012b: 335) Bu gelişme toplumsal bir yapı içinde, sıkı sıkıya insanın gelişmesine de bağlıdır. En genel anlamda ise yaşamın gelişmesiyle mümkündür.

İlhan Berk’e göre şiir; “sözcüklerin dizimsel akışıdır.” (Berk, 1997: 36). “Şiirde anlam diretici, tekeli, bağlayıcı olmadığı ölçüde anlamdır.” (Berk, 2013, s. 56) diyen Berk’in şiir üzerine düşünmesi belki de son nefesine kadar devam etmiştir. Ne kadar ozan varsa, o kadar da şiir tanımı olduğunu söyleyen Berk, şiiri bir başka soruşturmada şöyle tanımlar: “Doğruların yürüttüğü, yanlışların yaptığıdır. Usun hallaç pamuğu gibi atıldığı üstünün çizildiği.”(Berk, 2005a: 66) Tanımda dikkat çeken ilk unsur doğrular ve yanlışlar noktasında kurulan zıtlıkların ontolojik birliğidir. Usun saf dışı bırakılması ise doğru bilinenlerle yürüyen şiirin, yanlışlıklarla beslenebileceği hatta şairin ifadesiyle onlardan meydana geleceği bir bilinç otomatizmini gerçekleştirir.

Berk de, şiirde anlam arama uğraşına karşı çıkar. Ona göre iyi bir şiir; dayatmalara, buyrukçuluğa ve tek anlama her zaman kapalıdır. İyi bir şiir yalvaç sözü gibi çok boyutlu ve bütün yorumlara açıktır. (Berk, 1997: 52) Bu nedenle de şiirde çok anlamlılığın daha doğru bir yaklaşım olduğunu söyler. Şiirde yalnızca usa bağlı anlamın bilindiğini söyleyen şair şiirin en yüce ögesini, “usu allak bullak etmesi, onu yıkması” (Berk, 2005a: 8) olarak değerlendirir.

Şiirde belirsizliği anlam yokluğu olarak değerlendirmeyen şair bu belirsizliğin çok anlamlılık olduğunu söyler. Çünkü ona göre şiir, “bir şey anlatmaz demek, anlamı yoktur, anlamsızdır demek değildir. Anlamla yola çıkılmaz demektir.” (Berk, 1997: 58) Şairin anlam üzerinde yoğunlaşmasının nedenlerinden biri hiç şüphesiz şiiri, anlama kurban etmeme çabasıdır. Ona göre anlam, “Türk şiirinin bir hastalığıdır” ve ancak anlam aşıldığında gerçek şiir denilen şiire ulaşılabilir. Böylelikle “şiir dua katındadır artık. Resullerin sözleriyle kakışır.” (Berk, 2005b: 108) Berk, şairin gerçekte olanı değil, olabilir olanı anlattığını söyler ve bu bağlamda şiiri, “duvarcının elinden düşürdüğü tuğlanın yere düşmesinde değil/ havada asılı kalması”nda (Berk, 1996: 11) görür. Artık gerçeğin anlam, mantık perdesi yırtılmakta ve şair hayal gücüyle ayakta tuttuğu nesnel gerçekliği şiire dönüştürmektedir. Bu şiirsel yaratıyı Octivia Paz “sihir ve büyüye”ye (Berk, 1996: 11) benzetir.

Şaire göre; şiir öğretilmez, öğrenilmez. Yalnızca bulunur. Şiir ile gelenek bağıntısını da “gelenekten ben dili anlıyorum” (Berk, 2005a: 42)diyerek dile getirir. Bu

noktada geleneğe takılıp kalmış çağına ayak uyduramamış şiiri bir tehlike olarak görür. “Şiirde en büyük tehlike, ihtiyar şiirde yatar. Şiire en ters düşen budur çünkü. Hayata adım uyduramamaktır bu da. Hayatın olmadığını söylemek.” Berk, (2005a: 49) Berk, şiirin çağları aşan yanına dikkat çekmektedir daha çok. Bu nedenle kendi çağında dahi, ‘eski’ olanın şiire zarar verdiğine inanır.

Şiirsel söyleme zarar veren ve fazla olduğunu hemen ele veren kelimeleri arıtarak gerçek şiire ulaşılabileceğine inanan Berk, şiiri arıtma işini bir çeşit sözcük ekonomisi olarak görür ve “ayrıkotlarına aman vermemek: Söylemek istediğimizi söyleyip en kısa yoldan çekilmek. Şiir hep böyle bir yolculuğun” (Berk, 1996: 17) ürünü olarak ortaya çıkar.

İslam’ın ve geleneğin diriliş muştusu Sezai Karakoç’a göre şiir; “hakikatin, doğa ve tarih içinde atan nabzı, çarpan yüreğidir.” (Karakoç, 2014: 122) Şair şiirin, “hakikatin, yüzülebilecek bir derisi değil, çıkarıldığında, insan hakikatinin hayattan yoksun kalacağı kalbi” (Karakoç, 2014: 122) olduğunu söyler. Karakoç, şiirin bir hakikat ifadesi, hakikati arama uğraşı olduğu görüşündedir. Ona göre şiir hiçbir zaman ses’ini ve söz hakkını yitirmeyecektir. Yazı ortadan kalksa da, geçmişte olduğu gibi şiir, yeniden sözlerle, söz halindeki kelimelerle kişileşecek, kimlikleşecektir. (Karakoç, 2014: 123)

Şair, şiir ve gelenek noktasında ise gelenekten yararlanma sözünün yanlış anlaşıldığını söyler. Geçmiş şekilleri taklit ederek ya da onların adlarını kullanarak gelenekten yararlanılamayacağı, gelenekten hakkıyla yararlanmanın; onu bilmek, özümlemek ve ondan beslenerek kendi kişiliğini ortaya koymakla mümkün olduğu görüşündedir. (Karakoç, 2014: 111) Bir şairi, şiire götüren ilk unsuru gelenek olarak gören Karakoç, “yeteneği ilk uyandıran, bilinçlendiren, kımıldatan, onu harekete geçiren tarihi sosyolojik birikim”i (Karakoç, 2014: 107) gelenek olarak görür.

Şiirin meydana gelirken “şair, kafasına üşüşen kelimeleri çarmıha gere gere ve kendisi de o kelimelerle birlikte çarmıha gerile gerile, doğum acıları içinde kıvrana kıvrana, şiirini biçimlendirir.” (Karakoç, 2014: 90) bu sancılı süreç sonunda şiir ebedi biçimini bulduğu an, oluş bitmiştir, metamorfoz tamamlanmış ve şair, şiirini parçalanmaz tam’lığa ulaştırmıştır. Bu tam’lıkta şiirin bünyesindeki insan somutluktan kurtulmuş ve artık soyutlanmıştır.

Şiir ve gerçeklik bağlamında Karakoç “şiirde duygu realizminden” (Karakoç, 2014: 34) söz edilebileceğini söyler. Ona göre “çıplak duygu ve düşünceler, duyarlığin

ve biçimleyici zihin gücünün soyut cenderesinden geçerek, sanat dünyasına yeni bir kimlikle doğar.” (Karakoç, 2014: 34) Dolayısıyla salt bir gerçekliğin şiir oluşumunda belirmesi mümkün değildir. Çünkü araya şair hassasiyeti ve kinaye mesafesi girmiştir.

İkinci Yeni’nin uçarı şairi Ece Ayhan’a göre şiir “denilen şey, dilde bir ‘nesnel karşılıklar’ toplamının ‘şiir kütüğüne’ çakılmasıdır.” (Ayhan, 1996: 59) Ona göre: “Şiir öylesine iyi örülmeli ki, eklem yerleri, teyeller gözükmesin, bir yapıda da karkas kendini göstermez.” (Ayhan, 1996: 74) Ayhan mükemmelin peşinde olmuştur daima. Şiir kusursuzluğun vadisinde nefes alan, kendi devrimini kendi içinde gerçekleştiren bir havaridir. Şaire göre her şey ayrıntılarda gizlidir. “Biz ayrıntı’yız. Ayrıntı, bütünden büyük olabilir bizde” (Ayhan, 2014: 12) diyerek detaylara verdiği önemi de ifade eder.

Ece Ayhan’ın kendi dönemindeki şiir oluşumuna verdiği isim Sıkı Şiir-Sivil Şiir’dir. (Ayhan, 2014: 20) Bu adlandırma aslında onun şiire dair nasıl bir tutum içinde olduğunu da göstermektedir. Sıkı ifadesinden şiirdeki ince işçiliği, Sivil sözüyle de; şiirin boyun eğmeyen özgürlüğüne düşkün bir eylem olduğunu anlayabiliriz. “Sivil şiir resmi kültürde yer alabilir mi?”, sorusuna “Sivil şiir resmi kültürde yer almaz. Zaten askeri şiire alışılmış bir ülkede ben kendi payıma şiirin iktidar olmasını istemem.” (Ayhan, 2014: 62-63) diyen şair ‘şiirin boyun eğmeyen özgürlük havarisi’ olduğu kanısını kuvvetlendirir.

Şaire göre şiir ve düşünce ilişkisi noktasında: “şiir ve düşünce ya da düşünce ve şiir, birbirlerine sırlıklam âşıklar gibi kenetlenmiş,” (Ayhan, 2014: 20) olarak birbirlerinin varlığında hayat bulurlar. Bu us’u şiirden dışlayan görüşe karşı çıkıştır. Çünkü Ayhan’a göre şiir ne kadar düşünceyle beslenirse anlam katmanları da o kadar genişler. Memet Fuat şairin “doğrudan yaşama yönelmiş, genellikle el altında olmayan kitaplardan ürettiği şiirini, yaşamdan üretmeye başladığını söyler. (Fuat, 1993: 43) Yaşamdan aldığı malzemeyi us’unda yoğuran şair düşünce ve şiirin bağına da böylelikle sağlam bir zemine oturtmuş olur.

Ece Ayhan, şairin içinde yetiştiği dil ortamından kopamayacağını aksi takdirde şairlik yetisinde büyük kayıplar yaşayacağına inanır. “Şair dilinin içinde yüzer. Koparırsan onu, olmaz” (Ayhan, 2015: 47) diyerek dil ortamının kopmanın şaire ve şiire yaramayacağı kanısındadır.

1.3. İmge ve İkinci Yeni’de İmge Hassasiyeti

İmge, “gerçekliğin kaba ve ihlal edici kuşatmasından sıkılan ruhun; sonlu, sınırlı ve iğreti olandan, sonsuz, sınırsız ve aşkın olana açılmasıdır.” (Korkmaz, 2002: 247) Şiir, dili arar. Bir duyguyu, düşünceyi ifade etmede en uygun en güzel dili arar. Dil bir ifade aracıdır buna şekil vermek için ve şiirsel bir duyarlılık katmak için ruh, söylenmemiş sözü arar. Doğrudan ve dolaylı olarak ifade imkânı bulan dil ve ifade ettiği dış dünya şiirsel bir dili meydana getirir. Gürsel Aytaç, metinlerde imgeyi, “yoğun anlam yükü olan bir tablo” olarak tanımlayarak doğrudan ve dolaylı olarak ikiye ayırır. “Bir yazarın gerçeklik, anı, tasavvurdan aktarmalı cümleler kullanmadan gözle görülür olanı dille somutlaştırdığı yerde, doğrudan imgesellik vardır. Aytaç’a göre Sowinski’nin doğrudan imge derken kastettiği, gerçekte mevcut ya da yaşanmış, hatırlanmış ya da tasavvur edilmiş şeyleri imgelerle özetlemektir. Dolaylı imgeler ise, semantik figürler, daha çok değişmece biçiminde bir imge aracılığıyla başka bir anlam ifade eden imgelerdir. Dolaylı imgelere göre üslûp benzetmeleri, benzetme, dolaylı betimleme, metonomi, metafor, sembol, parabol, litotestir. (Aytaç, 2003: 88-89) “kesinliğin müphemliğe, saydamın örtüklüğe, berraklığın bulanıklığa” (Bauman, 2003: 16) dönüştüğü bu arayış neticesinde imge, Octavio Paz’ın ifadesiyle: “İfade edilmez olanı ifade eder” (İnce, 2002: 63) Böylece anlatının sınırları genişletilmiş olur ve ifade edilmek istenen kelimelerin kalabalık kuşatıcılığından kurtulur. İmge duyumların yoğunlaştırılmış ifadesidir, “duyumlar (renk, koku, vs...) [ise] düşüncelerin işaretleridir. Düşünceye duyumlardan gidilir.” (Alkan, 2006: 24) Bu yolculuk neticesinde “yalnızca, kendini bilinçten azat edip bir göreve adanmış zihin gerçek yaratıcılığa” (Fishman, 2012: 72) ulaşacak ve imgenin kapılarını sonuna dek açabilecektir. İmgenin yoğun ifade gücü, “nesnel ve öznel süreçlerin bir gösterimi olarak zihinde yansıması bulunan (...) nesneden sıyrılıp çıkarken değişik anlam çağrışımlarını sürükleyerek yeni sözcük biçimlerine bürünür.” (Bülbül, 2005: 88) “Kendine özgü bir içeriği olan imgenin natürünü oluşturan şey nesnel gerçeklik değil şairin kendisinin algıladığı, yorumladığı ve kendi bireysel kristallerinden geçirdiği sanatsal gerçektir.” (Cengiz, 2011:107)

İmge, İkinci Yeni şiirinin anlatı araçlarından biri olan imge için:

Edip Cansever’e göre: “İmgeler, düşüncenin ve yaşantının gelişimini, gerilimini, etkinliğini sağlayan, gerçekleri aşan çağrışımlar yaratan, şiirin kapsamını genişleten birer araç(tır).” (Cansever, 2009: 133) Ona göre imge “yaratmanın ilk koşulu, işlekliliğini yitirmiş, dongun (caduc), ya da ölü diyebileceğimiz birtakım biçimlerden kaçınmak(la)”

(Cansever, 2009: 147) mümkündür.

Cemal Süreya'ya göre imge:

“İmge bir şeyin daha iyisi, daha kötüsü, daha gerçeği, daha gerçek dışıdurumu, daha temiz, daha kirlisi, daha hafifi, daha ağırlı, daha... nasıl söyleyeyim, daha kendisi.. Yani daha kendisini bulmaktır imge.” (Süreya, 2012: 193) Cemal Süreya'ya göre şiir, dil içinde bir dildir; ama kuş dili değildir. Bir yere bağlanmadan yapılan şey imge değil söz oyunudur. (Süreya, 2002a: 190) İmge de muhakkak bir şeyin karşılığı olmalıdır.

Enis Batur Süreya'nın imge duyarlılığının diğer İkinci Yeni şairlerinden ayrıldığını söyler: “Cemal Süreya, İkinci Yeni şairi olarak anılan şiir hareketi içerisinde imge duyarlılığıyla diğer şairlerden ayrılır. O, imge çatısını dağıtmadan aktüel konularda açık seçik söz kurmuştur. Aynı zamanda imgeleri kullandığındaki geometrik çizgiyle onlardan ayrılır.” (Batur, 1993: 84)

Turgut Uyar'ın imgeyi şiirin ham maddesi olarak görür: “insanın içinde bulunduğu ya da yeni karşılaştığı bir durumu açıklamakta tek öğedir; yenilik ve kişilik olma adına kötüye kullanılmazsa. Bana göre imge, yaşanan bir durumun bu genellemeyle ortaklaşa hale getirilmesidir. Sabırlı bir gözle bir saptama için iyi niyetli kullanılmasıdır.” (Uyar, 2012b: 505)

Şiir ve imge ilişkisi ise Uyar'a göre şöyledir: “Şiirin hammaddesi imgedir. Ama bu, şiirde kavramların var olmayacağı anlamına gelmez. Bu yüzden de kendi başına kavram diye bir şiir anlayışı saptanabileceğinden emin değilim. Şu söylenebilir; kavram ancak bir imge içinde yerini alınca işlevini bulur ve şiir ‘anlatı’ olmaktan kurtulur. (Uyar, 2012b: 508)

Sezai Karakoç çeşitli yazılarında imgeye değinir. “Şiir için imgeyi ve bütün edebi sanatları gerekli gören şair, ancak bu konuda ölçünün kaçırılmaması ve şiirin imgeye ya da edebi sanatlara kurban edilmemesi gerektiğini düşünür.” (Karaca, 2013: 408) Bu yönüyle Ece Ayhan ile ortak bir imge-şiir görüşüne sahip oldukları söylenebilir. Karakoç'a göre imge “yalnızca şiirin akışı, gelişimi ve açılımı için gereklidir.” (Karakoç, 2014: 76)

İlhan Berk “Düşünce düzyazıyı kurar. İmge ise şiiri” demektedir (Andaç 2004: 95) Ona göre “şiirde sözcüklerin bir tek işlevi vardır. İmge kurmak.” (Berk, 1992: 19) imgenin sonsuza açılmadığı anlam yalnızca, sözcüklerin kullanım kuvvetine bağlıdır. “Sözcüklerin, imgeye yükledikleri işlev yaratıcılıktır her şeyden önce. Bu nesneyi değiştirmek, özel bir biçim verme, yeniden kurmak demektir.” (Berk, 1992: 19,20) Bu

sayede şair, şiirin anlatım gücünü artırır ve ifade edilmeyeni imgenin soyutluğunda somutlaştırmış olur

Ece Ayhan ise: “İmge aslında anlam. Anlam taşıyıcısı. Şiirin birimi. Ama bir bakıma da değeri var, yalnızca araç değil.” (Ayhan, 1996: 76) der, imge için. Ayrıca: “Çağdaş şiir imgeye tanıdığı başatlık ve verdiği görev geçmişlerden daha bellidir, açıktır. Yeni açılımlar, yeni uzanımlar imge yönünde gelişmektedir hep” (Ayhan, 1984: 119) diyerek şiirde imge olmadan bir şey anlatılamayacağını söyler.

1. İkinci Yeni hareketi, merkezine toplumsal sorunları değil, şiirin kendisini almış bir oluşumdur. Tavrını şiirin gelişmesinden yana kullanmış şairlerin ürünüdür.
2. İkinci Yeni şiiri, toplum adına değil, bireyi ön planda tutup bireyin toplum içindeki hassasiyetini belirten şiirdir. İçerik yerine biçimin ön plana çıktığı bir şiir evreni kurmuşlardır.
3. İkinci Yeni şiiri, anlama karşıdır. Ancak bu karşıtlık bir anlam yokluğu değil, şiirin ilk önce şiir olması gerektiği, şiirde anlam aramanın şiire zarar vereceği inancından kaynaklanır. Ece Ayhan’ın okura “leş kargası” tabirini kullanarak ileriye götürdüğü okur-şiir arasındaki ilişki zayıftır. Daha çok nitelikli okur isterler.
4. Garip şiir akımının merkeze aldığı hayatını mütemadiyen didişmeden sağlayanların yerine modernitenin dizayn ettiği, düşünsel alt yapısı olan bireylere yer vermişlerdir. Bu, nesneyi geçiştirenlerin değil, nesneye dikkatle bakanların şiiridir.
5. İkinci Yeni, Türk şiiri, Garip şiirinin şiire yaşattığı fetret devri sonrasında şiiri yine şiir yapan topluluktur.
6. İkinci Yeni şairleri, şiiri bir dil sanatı olarak değerlendirmiştir. Sözcük yapısında sapmalar deformasyonlar yapmışlardır. Konuşma diliyle bağının olmaması görüşü hâkimdir. Karıştırmalara başvurmuşlardır.
7. İkinci Yeni şairleri gelenekle olan bağlarını; eskilerin yaptığı gibi bir gelenek kopyası değil, geleneği bilip, özümseyip onun ‘yeni’yi örten, gizleyen bir yapıya sahip olmaması gerekliliği üzerine kurmuşlardır. Yer yer Garip şiiri gibi geleneğe sırtlarını dönmüşlerdir.
8. İkinci Yeni şairleri: “Bilinç otomatizmine yönelerek; şiiri aklın, ahlaki endişelerin, yasaların ve alışılmış her türlü sınırlayıcı, baskıcı düzeneklerin

dışına çıkarmak isterler.” (Özcan, 2013: 287). Düşünsel arka planları genelde varoluşçuların, estetik olarak da genelde gerçeküstücülerin tavırlarını almışlardır.

9. İkinci Yeni şiiri, mitolojiden, çağdaş bilim ve sanatlardan özellikle müzik ve resim, etkilenmiş bir şiir topluluğudur.
10. İkinci Yeni şiiri, kurulu düzene bir başkaldırı ve onu yıkarak yeniyi ortaya çıkarma çabası içindedir. Bu nedenle de dirilişi de anımsatan birçok mitolojik kahramanlardan faydalanmışlardır.
11. İmge ise, bu şiir hareketi için oldukça önemlidir. İkinci Yeni şiiri “imgeci bir şiirdir.” (Özcan, 2013: 287) daha çok batık imgeler kullanır. T. Uyar’a göre, Şiir tepeden tırnağa bir soyutlama işidir. (...) çünkü, her hangi bir durum, soyutlama yoluyla belki de o yönde bir değer kazanır diyerek İkinci Yeni şiirinin genel kanısını belirtmiştir.

1.4. Metafor Kavramı Nedir?

Dil bünyesi içinde bulunan her sözcük şüphesiz salt kendi anlamını bünyesinde bulundurmaz. Laf lafı açar misali söz sözü anlam ise anlamı açar ve açılar böylelikle sözcüklerin insan zihninde tek bir anlamı olmaz anlamları onunla ilişkilendirdiği yan anlamları meydana gelir. “Eğer her sözcüğün belli, kesin, sınırlı ve değişmez bir anlamı olsaydı, belki çok açık ve mantıklı konuşabilirdik, ancak göreceli olarak pek az şey söyleyebilirdik” (Özakpınar, 2002: 132) diyen Yılmaz Özakpınar, dolaylı olarak düşünce sistemimizin çevrede olup biteni algılayıp dile aktarırken çok yönlü işlediğini ve ilişkilendirmeler yaptığını ifade etmektedir. İnsan öğrenmeleri, çevrede karşılaşılanlarla zihindekilerin ilişkilendirilmesi ile gerçekleşir. Bu ilişkilendirmede yeterli derecede başarı sağlanamıyorsa insanın öğrenmesi de buna bağlı olarak zorlaşır. Çünkü zihnin karşılaşılanı kolayca tanımlayabilmesi için daha önceden benzer durumları tecrübe etmiş olması gerekir. Eğer bu tecrübe gerçekleşmemişse daha sonraki algılamaların ve tanımlamaların zorlaşması gayet normal bir durumdur. Erkman’a göre, herhangi bir nesne karşısında o nesneyi, zihnimizdeki modeli ile karşılaştırarak algılarız. Zihnimizdeki model o nesnenin şematizasyonu ile oluşmuştur ve bu oluşum alışkanlık esnasında meydana gelmiştir. Zihnimizdeki bu şema, dolayısıyla kesin, bitmiş bir şema değildir. Çünkü her hangi bir nesne karşısında, zihnimizdeki şema ile o nesne

arasındaki benzerlik büyüdükçe, algılama olayı da kolaylaşır. Benzerlik yoksa veya az ise, algılama zorlaşır ve “ne biçim”, “nasıl” gibi sorular belirir.

Düşünce-sözcük bağlantısı üzerinde duran Türk düşünürü Fârâbî, düşünceyi iç-düşünme ve dış-düşünme olmak üzere iki kategoride inceler ve sözcükleri iç düşünmenin dış düşünmeye dönüşmesi olarak açıklar. Sözcüklerin her biri bir şeyi gösterir. Bu gösterilen şey tek ya da birden fazla olabilir. İşte bu gösterilenleri özelliklerine göre “töz, nicelik, nitelik, görelilik, zaman, mekân, durum, sahip olma, etki, edilgi” şeklinde on kategoride ele alan düşünür, bu kategorilerin bir yandan akla (usa), diğer yandan eşyaya (şeye) ait olduklarını belirtir. İnsan aklına ait kavramlar ona göre zihinde tek başlarına durmazlar aralarında bir takım bağlantılar kurarlar, bu bağlantılar ya özsel ya da ilintisel olur (Olguner,1999: 63– 68). Aynı veya farklı kavramlardan yapılan anlam geçişleri temeline dayandırılarak açıklanmaya çalışılan metaforun temel tanım tohumlarını Aristo, “Retorik” adlı eserinde atmıştır. Aristocu geleneğe göre metafor, kelime ve onun temel anlamı tarafından genellikle adlandırılan şey arasında transfer olan benzerlik temelinde, onun uygun olmadığı bir şeye bir adın uygulanması olarak kabul edilmiştir (Erdem, 2003: 12). Kittay, metaforların özelliklerini sıralarken aslında birer cümle şeklinde, kelimelerden tecrit edilmiş ve iki parçadan (benzeyen benzetilen gibi) müteşekkil olduklarını ve aralarında bir tür elektriklenme gerçekleştiğinden sistem olarak anlaşılması gereken bu iki parçanın, karşılıklı etkileşiminden bir metaforun anlamının ortaya çıktığını, bu anlamın ise zihni olduğunu belirtmiştir (Erdem, 2003: 13). İkinci yeni şiir anlayışı söz konusu olduğu için bir nesneyi mekânı imgelem dünyasına taşımamak metafor seviyesinde belirtmemek şaşırtıcı olurdu. Şüphesiz mekâna bakış açıları da şiirleri içerisinde çoğunlukla metafor olarak ele alınır. Tezimize konu olan odalar ve duvarlar mimarinin bir parçası olması dolayısıyla İkinci Yeni Şairlerinin de şiir üslupları göz önünde bulundurulduğunda mimari metafor oluşumuna kaynaklık etmiştir. Kojin Karatani, mimariyi yani inşa etme iradesini bir metafor olarak, çeşitli biçimselleştirmelerin gerçekleştiği bir sistem olarak ele alır. Platon’a göre mimari, her şeyden çok, kişinin bütün oluşlara onları yapışlar olarak yeniden inşa ederek direnmesine ya da tahammül etmesine olanak sunan etkin bir konum haline gelir. Benzetme (istiâre) demek olan metafor (métaphore) 'dan maksat şudur : Soyut (mücerret) olan bir meselenin anlaşılmasında güçlük çıktığı takdirde, anlaşılmasını kolaylaştırmak için, ilkçağ ve ayrıca Türk-İslâm filozofları ve hatta Yeniçağ filozoflarından birçoğu, metaforlardan yararlanmak yoluna gitmişlerdir. İlkçağ

felsefesinde şairâne üslûbuyla tanınan Platon (m.ö. 427– 347) ise, birçok vesilelerle metaforlardan yararlanmış olan filozoflardan biridir, Meselâ, Mağara metaforu (-ki, Fransızcada le mythe de la caverne denilmektedir-) sayesinde, idealar ve maddî nesneler arasındaki ilişkiyi kolay anlaşılan biçimde anlatmak gayesini güdüyordu. Nitekim Platon'a, göre maddî nesneler denilen varlıklar, sadece ideaların gölgeleridir. "Yani ona göre gerçek (real) olan, ancak idealar (tasavvurlar, fikirler)'dır. (Buna, kavram realizmi adı verilir.) Devlet adlı eserinde bulunan bu metaforunda, doğduğundan beri mağara içinde yaşayan bazı insanlar, sadece mağaranın sonundaki duvara bakmak zorundadırlar. Mağaranın girişinde ise bir ateş (ışık kaynağı) parıldamakta ve ışığın önünde bazı nesneler geçirilirken, bunların gölgeleri duvara yansımaktadır. Şayet bir insan doğumundan itibaren bütün hayatınca sadece bu gölgelere bakacak olursa (-ki bunlar, maddî nesneler'i temsil etmektedir-), o takdirde gölgelerin (yani maddî nesnelerin) gerçek (reel) olduğuna inanacaktır. Fakat bu insanlar şayet mağaradan çıkarılsa ve gölgelere (nesnelere) sebep olan ideaları görseler, o zaman gerçek olan şeylerin idealar olduğunu anlayacaklardır. Kökendeki anlamıyla poiseis yalnızca yaratma anlamına gelir. Yokluktan varlığa çıkan bir şeyin sebebi olan eyleme poiseis denir. Mimarının yarım-oluş adını verebileceğimiz alana ait önemli maddiliğinin aksine, Platoncu mimari metaforiktir. Hegel'in kendi inşa ettiği görkemli binanın gölgesinde kalan bir kulübede yaşadığını söyleyerek Hegel'le alay eden bir mesel yazmış olan Kierkegaard bile mimarlık metaforunu kullanmıştır. Mimari iradenin kökenleri genel olarak Platon'a atfedilir. Eski Yunanca'da, architectonice (mimarlık), architecton'un techne'si anlamına gelen architectonice techne'den geliyordu. Buradaki architecton, arche (köken, ilke, öncelik) ve tecton (zanaatçı) sözcüklerinden oluşan bir birleşik sözcüktür. Dünya ya oluş ya da yapım ürünü olarak ele alınabilir.

Romantizm, bedenin bilişsel dürtülerine yani duyuya, duyguya tutkuya ve başka şeylere meşruluk verdi. Tüm bunlar biçimsel bilgiye tercih ediliyordu artık. Estetik, akıl ile duyusalılık arasındaki bir aracı olarak anlaşılıyordu. Yapılan şey yapılandan daha az karmaşıktır. İfade kipi düz anlamlı ifadeden metaforik ifadeye kaydırmak, ikili açmazları çözmeye çalışır. Kavramlar arası ilişkileri açılar.

Metafor“meta” ve “pherein” sözcüklerinin bir araya gelmesi ile oluşan“öteye taşımak, aktarmak” anlamına gelen bir terimdir. Nitekim, Aristoteles'in “metafor”un “bir sözcüğe anlamının dışında başka bir anlam verilmesi” (Aristoteles, 1999: 59-60) olarak tanımlaması da söz konusu çerçevede önem taşır. Bu noktada vurgulanan, bir

sözcükten diğer sözcüğe anlam aktarımıdır. Henry L. Roediger “Memory Metaphors in Cognitive Psychology” adlı makalesinde, insanların anlamadığı olgular, durumlar karşısında onları anladıkları ya da daha tanıdık gelen unsurlarla ilişkilendirmelerinin doğal bir durum olduğunu dile getirir (Roediger, 1980: 231) ve bu şekilde gündelik dildeki metaforlara aittir. Roediger’in hareket noktası aslında, her ne kadar dorudan atıfta bulunmasa da, George Lakoff ve Mark Johnson, “Metaforlar: Hayat, Anlam ve Dil” adlı kitaplarıdır. Lakoff ve Johnson, metaforun çoğu insan için poetik hayal gücü ve retorik gösteri hilesi olarak gösterilmesinin yanlış olduğunu vurgularlar. Onlara göre metafor sadece gündelik dilde değil, düşünce ve eylemlerde de yaygındır (Lakoff ve Johnson, 2005: 25). Bu bağlamda araştırmacılar düşünce sürecinin büyük ölçüde metaforik olduğunu öne sürerler (Lakoff ve Johnson, 2005: 25). Roediger de aynı şekilde gündelik dilden yola çıkarak bellek metaforlarının niteliğini tartışır. Ona göre bellek, gündelik dilde, gerçek fiziksel bir uzamla ilişki kurularak düşünülür. Bu çerçevede, akıl, eyleri tuttuğumuz bir yerdir; düşünceleri zihinde tutarız; düşünceler aklımızın bir köşesinde; aynı şekilde düşünceler zihnimizin karanlık köşelerinde bulunur. Bazı insanlar için zihni açık, zihni geniş diğerleri içinse dar kafalı ifadeleri kullanılır. Bazen de düşünceleri kafamızdan attığımızı söyleriz. Zihinsel süreç, sık sık fiziksel uzamdaki gerçek davranışlara başvurularak tarif edilir: Düşüncelerimizi düzenleriz, kaybettiğimiz anılarımızı arar ve onları bulduğumuzda kendimizi şanslı hissederiz. Ayrıca, zihinsel davranışları, fiziksel davranışları tarif ederken kullandığımız sıfatlarla açıklarız (Roediger, 1980: 231). Türkçede de bellekle ilgili benzer metaforik ifadeler dikkat çekmektedir. Gündelik dilde kullanılan “kafayı boşaltmak”, “kafasına koymak”, “kafası almamak”, “aklından çıkarmak”, “aklına koymak”, “aklına sımamak”, “belleğinde kalmak”, “belleğinde yer edinmek”, “zihin açmak”, “zihnini doldurmak” veya “zihni dolu olmak” gibi deyimler, Roediger’in düşünceleriyle paralel olarak belleğin belirli bir mekânla anlamlandırılması ile ilişkilidir. Benzer şekilde Zoltán Kövecses “Zihin bir kaptır” kavramsal metaforuna işaret ederek gündelik dilde belleğin ve onunla ilişkili unsurların belli bir uzama sahip olarak gösterildiğine dikkat çeker. “Zihin bir kaptır” kavramsal metaforu temel alınarak “Öfke kabın içindeki sıcak sıvıdır” metaforu elde edilir (Kövecses, 2002: 205). Bilimde belleğe ilişkin oluşturulan metaforlarda da bellek belli bir uzamla ilişkilendirilir. Bu bağlamda belleğin depolama mekânı olduğu gözlemlenmektedir. İfade edilen çerçevede bilginin “depolanma” özelliği sık sık dile getirilir (Schunk, 2011: 130). Aynı şekilde araştırmacılar, belleğin

duyusal kayıt, kısa süreli bellek (işleyen bellek) ve uzun süreli bellek (USB) olarak üç türde var olduğunu öne sürerler. Bu bellek türlerinin her biri ise “bilgi depoları”dır (Senemolu, 2013: 271). Depo metaforunun yanı sıra, bazı objelerden yararlanılarak bellek anlamlandırılmaya çalışılır. Henry L. Roediger, “Memory Metaphors in Cognitive Psychology” adlı makalesinde, listelediği bilimsel literatürdeki bellek metaforlarından bazıları unlardır: balmumu tablet (Plato ve Aristotle), gramofon (Pear), kuşhane (Plato), ev (James), evdeki odalar (Freud), para kesesi (G. A. Miller), hurda kutusu (G. A. Miller), şişe (G. A. Miller, Galanter ve Pibram), bilgisayar programı (Simon ve Feigenbaum), çalışma tezgâhı (Klatzky), ineğin karnı (Hintzman), kütüphane (Broadbent), sözlük (Loftus) vb. (Roediger, 1980: 233). Listedeki objelerin, bir ya da birkaç yönüyle belleği anlama amacıyla kullanıldığı görülür. Örneğin Douwe Draaisma, Bellek Metaforları: Zihinle ilgili Fikirlerin Tarihi adlı kitabında, Freud’un belleğe ilişkin olarak kullandığı yazboz tahtası metaforuyla bu objede kâğıt yüzeyin balmumu tabakasından ayrılmasıyla gerçekleştirilen silme işlemiyle enervasyonun periyodik biçimde kesintiye uğraması arasında bir analogi kurduğunu dile getirir (Draaisma, 2007: 44). Bu bağlamda bilimsel dilde belleğin bazı fonksiyonlarını anlamlandırmak için farklı objelerin özelliklerinden yararlanmanın esas olduğu söylenebilir. Bu noktada, şiirde kullanılan bellek metaforlarının işlevlerinin de aynı olup olmadığı sorulabilir. Şiirde yer alan bellek metaforlarının, gündelik ve bilimsel dilde kullanılan bellek metaforlarından farklı olarak, belleği anlamlandırmak için bir araç olmadığı ileri sürülebilir. Şiir incelemelerinde de gösterileceği gibi şairler, yaşantılarında ve poetikalarında belleğin etkisi doğrultusunda bellek metaforları oluştururlar. Metafor, anlam dünyasının farklı duyargalarını harekete geçiren renkli bir yapı (Arslan, 2008: 260) olduğundan İkinci yeni şiirinde metaforlar özellikle sinestezi kullanılarak duyuların birbiri yerine geçirme birine ait algıların başka bir duyuya bir nesneye aktarılması söz konusudur.

Metafor, çoğu insan için poetik muhayyile ve retorik gösteriş hilesidir – olağan/gündelik dille ilgili bir sorun değil olağandışı dille ilgili bir sorundur. (Lakoff-Johnson, 2005: 25). Metaforik kavramların yapılışında bir söylem formu ön plana çıkar. Bu da çeşitli kültürlerin, dilde, eylemlerde, düşüncelerde farklı olmasından dolayı tecrübe farklılığı doğmaktadır. Özde bir şeyi başka bir tür şeye göre anlamak ve tecrübe etmek yatar. Çevremizde bulunan şeylerin arasındaki örtük yakınlıklarla karşıtlıkları

ifade ederek, şiirsel bağlantılar dünyasını yeniden kurar. Bunun için kent ve kentin içindeki kısıtlanmış oda-duvar mekânları hayal gücü için bir sıçrama sağlar.

“Duvar, üzüntüdür.” Söz grubunda üzüntü kelimesinin üzüntüye dair olan ifadelerin duvara dair bir sıfatlandırma yaptığını görürüz. O dönem toplumunun kelime dünyasına yansıyan parantez içi açılımları toplumun dönemsel değerleriyle de ilgilidir. Anlamsız gibi görülen en az iki kelimedenden oluşan ifadeler, hiçbir anlam taşımazsa da ifade edildikleri kontekstte anlam kazanırlar. Kimi zaman yönleri belirten yönelimli metaforlardan da bahsedebiliriz. Bunların çoğu uzay ve mekân istikameti ile ilgilidir. Yukarı-aşağı, içeri-dışarı, vb. karşıt yönelimler doğada fiziksel olsa da onlara dayanan yönelim metaforları kültürden kültüre değişebilir. (Lakoff-Johnson, 2005: 36).

Fiziksel temel: Normal olarak gözlerimiz hareket ettiğimiz istikamete (ileriye, öne doğru) bakar. Bir nesne bir kişiye yaklaştıkça, nesne daha büyük görünür. Zemin sabit bir şey olarak algılandığı için, nesnenin üst kısmı kişinin görüş menziline yukarı doğru hareket ediyormuş gibi görünür. (Lakoff-Johnson, 2005: 38). İçeri- dışarı yönelimimizi yüzeyleriyle sınırlı öteki fiziksel nesnelere yansıtırız. Bu yüzden onları da içeriye dışarıya sahip taşıyıcılar olarak görürüz. Odalar ve evler apaçık taşıyıcılarıdır. Odadan odaya hareket etmek bir taşıyıcıdan ötekine hareket etmektir, yani bir odanın dışına ve ötekinin içine hareket etmektir. Ormandaki bir açıklık doğal sınır olarak algılayabildiğimiz şeydir. Bir taşıyıcının belirleyicisi olarak görülebilecek hiçbir doğal fiziksel sınır bulunmadığında bile, araziye bir içeriye ve bir belirleyici sınıra bu bir duvar çit olabilir. Bu bir nicelleştirme eğilimidir. Sınırlandırılmış nesnelerin hacimleri vardır. (Lakoff-Johnson, 2005: 54). Bunlar bir kere yani odalar, evler, duvarlar bir taşıyıcı metafor içine girmektedir. Aktiviteler de genelde metaforik olarak belirtilir.

Metafor oluşturmaın diğer bir yolu da kişileştirmeleri kullanmaktır. İnsan olmayan bir şeyi insan olarak görmek, insani duyguları yansıtmak bir kişileştirme. Bu tarz bir metafor oluşumu İkinci Yeni şiirinde fazlasıyla görülmektedir. “Saplantılı duvarlar” söz grubunda duvarlara kişisel biz özellik verilerek aslında insanın duvara bakış açısını da belirtmiş oluruz.

Diğer bir yöntem de yine Metonomi yani Mecâz-ı Mürsel (düzdeğişmece, adaktarımı, gönderme mecâz) türünden bir metafordur. Bu da mekânsal açıdan özellikle oda ve duvar ifadelerinde şiirlerde bolca verilmektedir. Oda derken ev kastetme, kapı ve pencere derken duvarı kastetme gibi. Parça- bütün, neden-sonuç, özel-genel, sanatçı-

eser, dış-iç, soyut-somut, yer-yönetim vb. ilgiler bulunmalıdır. Kullanılan unsurların ve kullanılmayan unsurların da birlikteliği bir metafor oluşturur.

Prototip nedenselliğin metaforik kapsamında, taştan duvar ifadesinde taş olan şey, şimdi taştan duvardır. Artık farklı bir kategorisi ve formu vardır. Taş tözü, nesnenin yani duvarın kendinden doğduğu taşıyıcı (töz bir taşıyıcıdır.) olarak görülür. Duvar da taşın taşıyıcısı dolaylı olarak da taşta yüklenen kültürel bir anlamın da taşıyıcısı olmuştur. Metafor kavramında iki temel strateji olan soyutlama ve bunun karşıtı olan Homonimi/eşadılık da söz konusu olur. Soyutlamada daha az somut bir kavram daha somuta göre açıklanmaz.

Geleneksel ve yeni metaforlar ayırımında, metaforlar da artık, yeni bir gerçeklik yaratma gücüne sahiptir. Çoğu kültürel değişim yeni metaforik kavramların girişinden ve eski olanların kaybindan kaynaklanır. Metaforlar, tecrübelerimizin alanına tutarlı bir yapı vermesi dolayısıyla da yeni türden benzerlikler yapar. Metafordan bağımsız bir şekilde, hüsrana uğratan aşk tecrübesini biriyle ortaklaşa sanat eseri üretirken yaşanan hüsrana tecrübesine benzer. O halde hüsrana benzeten aşk tecrübesi, aynı zamanda her hangi bir hüsrana uğraticı tecrübeye de bir şekilde benzer olacaktır. Nesneler dünyası onun nesnelliği dışında insani bir tecrübenin verdiği anlamları da kazanır. Objektivistler, metaforları yaratıcı benzerlik olarak almaz. Metaforlar onlara göre, önceden var olmayan objektif benzerlikleri var ederek, dış dünyayı değiştirici bir görev üstlenir. Genel görüş ise, kavramsal metaforların tecrübemiz dâhilinde ilişki ve bağlantılarda temellendiğidir. Tecrübeleri tutarlı kılar ve vurgular. Bachelard, “Metaforlar aynı zamanda ifade edilmesi zor bir izlenime somut bir beden kazandırır. Kendinden farklı psişik bir varlıkla ilgilidir.” (Bachelard, 2013: 105). diye belirtir. Bu nedenle metafor kavramı bize zihni süreçlerimizi ve bu süreçler sonucunda oluşan estetik görüntüleri verir. Psişik dünyamızın somutlanması metaforlar sayesinde olur.

İkinci Yeni Şiiri’nde mekânsal anlamda metafor tercihleri daha çok dört yolla karşımıza çıkmaktadır:

1. Varoluşçu
2. Sürrealist
3. Sosyal gerçekçi
4. Modernist ve postmodernist

Tavırların mimari anlamında şiirlerde bulunduğunu görmekteyiz. Bu dört unsur alt başlıklar içerisinde detaylı bir şekilde inceleyeceğiz

İKİNCİ BÖLÜM

2. İKİNCİ YENİ ŞİİRİNDE ODA VE DUVAR KAVRAMLARININ FİZİKSEL- RUHSAL YANSIMALARI

2.1. Mekâna Yüzeysel Bakış

Mekân sözcüğü Arapça kevn sözcüğünden türemiştir. Bu sözcük, olma, var olma, varlık, vücut, vücut bulma anlamlarına gelmektedir. Türkçede lehçeler de dahil mekân, etimolojik açıdan; olturmak=oturmak, yer tutmak, mekân tutmak, yurt edinmek eylemleriyle alakalı orun/ orın, yir, baspana ve turak sözcükleriyle tanımlanır. Varlığın üzerinde olduğu, konumlandığı alan, varlığın durağı, dayanağı anlamlarını taşır.

Ramazan Korkmaz, mekânı Çevresel ve Algısal mekân olmak üzere ikiye ayırmaktadır.Çevresel mekân daha çok olay merkezli anlatılarda kullanılmaktadır. Bu mekân türünde mekân ve karakterler ikinci plandadır ve bir dekor olmaktan çok fazla öteye geçemezler. (Korkmaz, 2015:82). Bu mekân çeşidinde insanın ruhu mekânda oturup kalmaz mekânla beden uzun süreli bir ilişkide bulunmaz, algısal mekân ise kişi yer ilişkisini sorunsal açıdan yansıtan, dönüştürülmüş, anılatırılmış yerlerdir; yalnızca topografik bir yer değil, anlam üreten anıları barındıran, kişinin iç dünyasını yansıtan değerlerdir. (Korkmaz, 2015:82) Algısal mekânlar, labirentleşen dünya ya da kapalı dar mekânlar ve sınırları sonsuza açılan mekânlar; açık ve geniş mekânlar olmak üzere ikiye ayrılırlar.

İkinci yeni şairlerini göz önüne aldığımızda mekân çevresel mekân olmaktan ziyade algısal bir mekân özelliği taşımaktadır. Bu durum da mekân kullanımını algısal ve çevresel mekânın birlikte şiirlerde var olduğunu gösterir. Sınır ve sınırsızlığın ârafında yer alan şairler mekânı çoğunlukla bir lâbirent mekân özelliği taşımaktadır. Bir mekânda olmak içsel gereksinimler sonucunda olur. Mekânın birey üzerinde bıraktığı iz onun içsel durumunun karşılığıyla ilgilidir. “Paşalimanı’ndaydım ve beyaz bir evi gösteriyordu bir kadın / Belki evini. İçini. Uzun içini.” (Berk, *Burun*, s. 160)diyen Berk, eve iç değerler yükler. Normal bir görüntüde evin dışarıdan gösterilen yüzü dış yüzeylerinden olur. Suskun beyaz, Sevgilinin beyazlığı ona ağaç ve kuşla aynı kategoride değerlendirilebilecek denizleri, yabanıl meyveleri, otları, kokuları bağışlar, şairi çoğullaştırır. Önce alıntının alındığı Âşıkane’de ve diğer kitaplarda beyaz, sevgili ve onun teni için kullanılır. Âşıkane kitabında beyazın özellikle arzu ve şehvetle

birlikte, kimi yerlerde aydınlığı ve ışığı akla getirecek bir biçimde kullanıldığı açıktır. Buraların taşlı, kusursuz Girit evleri gibi beyazdın. Alıntıdan anlaşılacağı üzere kadının beyazlığı, tenin dokunulmazlığı şairi çıldırmaya hattâ ölümlere kadar götürür. Beyaz dokunamamanın rengidir.

İlk dönem anlatılarında mekân, dış plastik öğelerle kurulu gözle görülmenin ötesine geçemeyen bir hâl olarak ele alınırdı. Metnin soluksuz kahramanları, mekânın nesnelerle kuşatılmamış topografyasında nefes almadan yol alırlardı. Son dönem eserlerinde mekân ve ona tutunan eşya, dikkatli bakılan, görülen, hissedilen bir mefhum haline gelmiştir. Mekân yalın halinden çıkıp belirtme hali ekini sadece morfolojisine değil, kaderine de eklemiştir. Şüphesiz ki her dönem, kendi metin inşasına farklı malzemelerle temel atar. Eşya ile aynileşme mes'elesi de yine dönemsel farklılık gösterir. İlk dönem eserlerinde mitin epiğin güçlü kahramanları, gücünü yer yer altındaki attan, yer yer elindeki mızraktan alırken, modern dünya kahramanları gücünü kendine sınır çizdiği nesneler ve mekânlar dünyasıyla aynileşmede bulur. Bunu da duygusal şekilde gerçekleştirir. Bir nevi eşyayla empati kurar. Kolektif bir bilinçten sıyrılan insanoğlu kendi bilincini kendisi üretir, kendisi yer. Mekânların ve nesnelerin kendine bıraktığı alanda sınırlı bir dünya çizerek, kendi dünyalık çilesini doldurur. Mekân alımlamaları yapar. İkinci Yeniciler de gerek poetikalarıyla gerekse yaşama dair düşünceleriyle evi odayı kendinde açımlayarak mekân üzerinden bireysel şuura ulaşır. İçerdelik ve dışardalık mekânı asıl mekân yapar. Dışarıya taraf açılan kapı, aslında içle dışı eşitler. İçliği dışsallığa, dışsallığı içselliğe karıştırır. Kapı kapanır kapanmaz kendi "ben"e dair evsel nesneler yine kendi içine kapanır. "İçimizde olmayan şiiri hiçbir yerde bulamayız" diyen şairin nesnelere bakışı da çok ruhlı değil tek ruhlı olmuştur. "Önce bir hayaldir her şiir, gerçek değil. Birey kendisini çeviren, kendisini belirli bir yaşamaya bağlayan mecbur ve mahkûm eden olay, ilişki ve eşyalarla var olabildiğine göre, önce kendi şartlarını, kendi hâllerini dile getirir ama zaman zaman hayallere dalsa bile madde dünyasının tortularını, çağın sorunlarını, bizde ve çevremizde yaşayan tedirgin, ürkek, yarınından güvensiz, değerlerden kopmuş insanın kısıp kapalı çılgınlıklarını bulur. (Necatigil, 1961:42-51) İkinci Yeni Şairlerinin mekâna eşyaya bakış açısı üslubunu da belirler. Mekâna salt duygularla bakmanın sadece bireysellikte kalacağını bilir. Toplumla empati yollarını tıkayacağını da bilir. Bu nedenle bireyden yola çıkıp toplumsala ulaşmasını bilir ama önce bu mekân ruh dünyasında kısıp kısıp yükselir.

Evler şairi olarak bilinmesi nedeniyle Necatigil'in de evler konusundaki düşünceleri bize ışık tutacaktır. Gonca Gökalp, "Behçet Necatigil'in Şiirlerinde Aile" başlığını taşıyan yüksek lisans tezinde evdeki ışığın, "dışarıdaki karanlığa, geceye, yalnızlığa 'evcek' karşı konulmasını ve sığınışı, ondaki atmosferi çağrıştıracak şekilde kullanıldığını" belirtmektedir. Gökalp'in de saptadığı gibi evdeki ışık çoğu zaman "ısı"yla birlikte anılarak iç-evi, içinde ailenin yaşadığı, dayanışma ve güvene dayalı bir barınağa ya da sığınağa dönüştürür. İnsan nasıl varoluşunu tamamlamak için birtakım gereksinimler edinir ışık da bir mekânın varoluşunu belirleyen bir etmendir. Rimbaud'un deyişiyle parlayan her şey görür. Penceredeki lamba eve göz olmuştur. Işık yandıkça var olur. Işığın zayıflaması ölümü ve tehdidi çağrıştıır. Işığın mekânda üç türlü etkisi vardır: Fonksiyonel ışık, kutsal ışık ve şiirsel ışık. Özellikle burada ışığın loş olması kutsal ışık, şiirsel ışık ile ilgilidir. "Sıcak Pazar sabahları gönendiriyordu. / Bin yıllık bir kent gibi / "sende bu sevinç oldukça / Çok direnirsin ölüme / Oysa sevinç değildi bu / Işığıydı bir gaz lambasının (Uyar, Bin Yıl, s. 576).

Konuşuyoruz desem konuşmuyoruz da

Ayrı ayrı şeyler düşünüyoruz üstelik

Birbirimize bakarak

Ne seviyoruz ne de sevmiyoruz birbirimizi

Ne varız ne de yoğuz gerçekte

İki lamba gibiyiz, iki ayrı yerinden

Aydınlatan odayı (Cansever, İçerikler II, s. 194)

Şiirinde de Cansever, lambayla birlikte var olan evin iki ayrı lamba olarak bahsettiği iki kişinin odayı oldurmasının çelişkili görüntüsünü çizmiştir. Işık her hangi bir uzama sığdırılarak çelişkili duyguların metaforunu oda halinde vermiştir. Oda, ışığın dolayısıyla yanıp sönme çelişkisinin taşıyıcısı olmuştur.

Necatigil şiirinde mekânla birlikte, bir yandan, değişen toplumsal ilişkilerin göstergesi olarak, ahşap evden apartmana evrilme sorunsallaştırılırken, öte yandan mekânsal olarak bireyin ailesiyle, çevresiyle ve hatta dış dünyayla girdiği ilişkiler söz konusu edilmektedir. Kerpiç, ahşap, taş binaların yapısı gereği simgeledikleri, sıcaklık-soğukluk bir yana bırakılırsa, aynı zamanda şiirlerin bir kısmında bu değişen devlet rejiminin sosyolojisinin de göstergesi olur. Örneğin, ahşap evler, her yönüyle, çürümüş bir eskinin temsilcisi gibi algılanır. Ahşap ile betonun çürümek ve kalıcılık özelliklerine gönderme yaparak Osmanlı ile Cumhuriyet arasındaki farklılık da simgeleştirilmek

istenir. (Elçi, 2003: 175). Avrupalılaştırmanın da ahşap binalar ve ahşap kafaların yıkılıp betonlaşması anlamını taşımaktadır. Tuğlaya harca bir şekil verildiğinde istenilen şekillere dönüşürler bu nedenle ne olacaklarını belirleyen de şekildir.

Yetişkinlerin en dokunaklı, en unutulmaz anılarından biri her türlü oluşum ve değişimin gizemli kaynağı eve dönüşün, her tür başlangıç ve sonun sessiz temeli olan anne sevgisidir. (Jung, 2009:30) Annesizliğin sıkıntısını yaşayan birçoğu şairin karanlık mahzeninin üzerine evi dikmeleri şaşırtıcı değildir. Fırın tencere gibi evsel terimler de anneye dairliği çağırıştırır. “Ev, büyük arketipleri dinamik kılar.” Ev şiirlerinde birer leitmotif haline gelir. Şairin bu bilinçten getirdiği mekân ve ona dair nesneler dünyası daha sonra toplumla buluşur. Sadece beninde değil topluma yayarak da aynı ve evrensel kılar. Eserlerindeki geçmiş bilinci, geçmişe özlem özelliği de bizi haklı çıkarmaktadır. Çünkü o “ eve dönen” evde anılara düşlere ve evin her türlü haline kendisini bırakır. Anılar siz zaferinizi kutlayın gerdekte / Ben beton bir fonda kızgın gerdekte.” (Karakoç, Konuk, s. 614) Evi kendisine “yapay cennet” ve onun referansında ortaya çıkan nesneleri de “cennetin meyveleri” addeder. Ev şairde hem bir beden, hem de bir ruh olmuştur. Karakoç da yeri gelir, bağa taşan ev seslerini duyumsar şiirlerinde diri ölü karışımı baba ve ev mezar geçmeleri sıra derken de ev bir ölüm ve yaşamın anısal mekânı olur.

Doğa, insanoğlunun mekânsal topografyasının oluşumunun ilk beşiği ilk kundağıdır. İnsanoğlu doğanın kucağında erginliğini kazanmış, birtakım gereksinimlerini doğadan elde etmiştir. Sınırsızlığa uzanan bir coğrafyada döndükçe kendini bulan insan bir süre sonra dönüş çizgilerine çizdiği sınırlara bir barınak inşa etmiştir. Bu inşa edilen yeni sınır mekânına mekâna ait olan süreklilik ve sonsuzluk sıfatlarını altüst ederek kendi duvarını örmüştür. Annesi olan doğayla tam bağlarını koparamayan insanoğlu bu yeni mekânında göğe bakmak için bir durak, dış dünyaya açılmak içinse pencereyi kullandı. İç mekânda oturan insan kendini dış dünyadan yalıtın ve dış dünyaya açan açılır kapanır kapılar inşa etti. Düşünceler, anılar, öylemler içinde yuvalandı.

Benjamin’e göre, “iç mekân, bireyin yalnızca evreni değil, aynı zamanda mahfazasıdır. Bir mekânda yaşamak orada izler bırakmak demektir. “ (Özbek, s. 96) İnsanoğlu bu sınırsız coğrafyayı arşınlarken kendi izini kaybediyor, birey olma ruhunu tadamıyordu. Bu kendine inşa ettiği iç mekânlar labirentinde kendi ayak izlerini yeryüzüne bırakmıştır. İnsanoğlunda bir mekân ve yer edinme problemi vardır.

Heidegger'e göre, “ ev, şöyle ya da böyle barındığımız fiziksel bir yapı değildir. Ev, insanın dünyada ve varlık içinde temel bulunma biçimidir. Bu temel biçim, fiziksel evin ev olarak ortaya çıkmasının ön koşuludur.” Mekân kendini üreten zamanı dondurarak yansıtır. (Elçi, 2003: 19) İlk dönem insan mekânında taşınabilir malzemeye sahip inşa malzemeleri, insanoğlunun yavaş yavaş duvarları güçlendirerek geliştirdiği medeniyetinde yerine daha sabitlenir ve taşınması güç malzemelerle inşa ederek zamanı da tahakkümü altına almaya başlamıştır. Bu dondurarak yansıtma biçimleri insan psikolojisinin de üç boyutlu olduğu gerçeğini gözler önüne sermiştir. Artık insanla birlikte zaman da mekân da izler bırakmaya başlamıştır.

Mekân, ayrıca sonsuzluğu içeren uzaydan başlayıp, içinde bulunduğumuz en küçük hücreye kadar iner. (Kurak Açıcı, 2006:3) aynı zamanda mekân, insanın, insan ilişkilerinin gerektirdiği donatıların içinde yer aldığı sınırları kapsadığı örgütlemenin yapı ve karakterlerine göre belirlenen bir boşundur. (Gür, 1995). Barınma gereksinimine bağlı olarak, insanlar ilkçağlardan günümüze değin, birtakım yerlere sığınmak, boşunlar oluşturmak zorunda kalmışlardır.

Mekân unsuru, bir tanıtım veya takdim sorusunun ötesinde işlevsel bir özellik taşır. Romancı mekân unsurunu:

- a) Olayların cereyan ettiği çevreyi tanımak
- b) Roman kahramanlarını çizmek
- c) Toplumu yansıtmak
- d) Atmosfer yaratmak

Cihetiyle kullanılabilir ve o olayları şekillendirirken bunlardan birini devreye soktuğu gibi, birkaçını dikkate alabilir. (Tekin, 2001: 129)

Evrensel mekân düşüncesinin ilk şiirsel ifadesi olan Hesiod'un “kaosu”, duyguyla karışıktır. Kaos, Yunanca cha-(esneyen, yaran) kökünden gelir. Dehşet ve korku düşüncesini ifade eder. Pisagorcular için mekân, farklı cisimler arasında sınırlayıcı alan olarak işe yaraması dışında hala herhangi bir fiziksel içerikten yoksundu. (Jammer, 1969).Archytas mekânı maddeden ayırır, yine de ondan çok sayıda önemli özelliklerle bahseder. Basınç ve gerilim gibi. Demokritus gibi atomistler bu görüşün karşısında yer alır. Atomların arasındaki mekân boş bir uzamdır. Mekânın karakteristik özelliği bütün şeylerin onun içinde olması ama onun hiçbir zaman başka bir şeyin içinde olmamasıdır. Bu metafizik özelliğin dışında, içindeki cisimlere sınır koymak, sınırlamak gibi bir fiziksel özelliği de vardır. Aristo için mekân, tüm yerlerin toplamıdır

ve sonludur. Kant için, saf sezgidir nesnel ya da gerçek değildir. Özne ve idealdır. Kaynakları öznedir. Özne bulunur.

Norberg – Schultz, beş farklı mekândan bahseder:

1. Pragmatik mekân: fiziksel eylem mekânıdır.
2. Algısal mekân: anlık yönelimin mekânıdır. Psikolojiktir. Birey olarak kimliğine özgüdür.
3. Varoluşsal mekân: insanın çevresine dair sabit imgesini biçimler. Psikolojiktir. İnsanı sosyal ve kültürel bir bütünlüğe ait kılar. İnsanın duyu organlarıyla algıladığı fiziksel mekânın ilişkiler, anılar, beklentiler gibi, örneklenebilen bilişsel dayalı öznel yorumlarla tanımlanmasıdır. Varoluşsal bir gerçeklik olan bu mekân pasif olmayıp, insanın eylemleri tarafından sürekli olarak yeniden yaratılan ya da biçimlenen mekânlardır. Kent yaşamı ve onu oluşturan mekân-çevre sistemi varoluşsal mekâna örnektir.
4. Bilişsel mekân: fiziksel dünyanın mekânıdır.
5. Mantıksal mekân: saf mantıksal ilişkilerin soyut mekânıdır.

Bunlar yukarıdan aşağıya doğru soyutlama, bilgi içeriği olarak artar. En sonunda mimari mekân soyut geometrik mekânlara dönüşebilir. Çalışmamıza kaynaklık eden şiirlerde bu beş maddenin de emareleri görülmektedir.

Lefebvre'in mekân ilgisi, “kendi içinde mekân” ya da “mekândaki şeyler” değil, gerçek mekânın üretimidir. “Mekânın üretimi”, mekânı kendi içinde bir şey olarak alıp incelemekten öte, toplumsal bağlamına ve üretim süreçlerine yerleştirmeyi işaret eder. Mekân (ve zaman) toplumsal olarak üretilir. Yaşanan mekân (*l'espace vécu; lived space*), algılanan mekân (*l'espace perçu; perceived space*) ve tasarlanan mekân (*l'espace conçu; conceived space*)¹, mekânın üretiminin birbirinden ayrılmaz üç kurucu anıdır. Ancak bilimsel pratikler içinde “mekân”ın algılanan, tasarlanan ve yaşanan boyutları birbirlerinden ayrılmıştır—bunlar sırasıyla, fiziksel, zihinsel ve toplumsal mekânlara tekabül eder. (Arslan Avar, 2009: 7) Mekân toplumsal bir morfolojidir. Bireyin üç farklı mekânını ele alacak olursak, birincisi doğa ve tabiat ikincisi evler ve üçüncüsü evlerin binaların meydana getirdiği sokaklar bunlar bireyin bir sonraki mekâna geçtiğinde bir önceki mekânı düşünmesini sağlar ve bireye ya korunma ya da güvensizlik hissini yaşatabilir.

Yaşam zıtlıklar üzerine kurulu, iyinin yanında her zaman kötünün, çirkinin de var olduğu bir alandır. Yaşamı tüm kederleriyle ve tüm sarhoş edici zevkleriyle yaşar:

her ikisi de senindir. Ve unutma sarhoş edici zevk acı olmadan yaşayamaz. Hayat ölüm olmadan var olamaz. Coşku üzüntü olmadan mevcut olamaz. (Osho, 2005:15) Bu alanın içerisinde fiziksel olarak mücadele etmek bireysel anlamda insanı bunalımlı bir ruh haline soktuğu andan itibaren bir kaçış süreci başlar. Eski dönemde herkes toplumdaki rolüne zincirlenmiş durumdaydı. Kişi özgür gerçek anlamda özgür değildi ama yalnızve soyutlanmış da değildi. Üzüntüler vardı acılar vardı ama bunları âdemin günahının ve herkesin bireysel günahlarının bir sonucu olarak açıklayarak acıları daha katlanır hale getiren Kilise’de vardı. Kilise bir yandan suçluluk duygusunu beslerken bireye, kilisenin bütün çocuklarına koşulsuz sevgisini sunduğu kanısını yerleştiriyor ve insanlara, Tanrı tarafından bağışlanacakları ve sevildikleri inancını gösteriyordu. Tanrıyla olan ilişki kuşku ve korkudan çok güven ve sevgi içeriyordu. Toplum böyle yapılanmıştı gerçi ve insana güvenlik veriyordu ama onu aynı zamanda bir köle olarak tutuyordu. Ortaçağ toplumu bireyi özgürlükten yoksun bırakmıyordu çünkü birey halen yoktu...

Ortaçağdan sonra sürekli tekâmül eden yaşam ve insan, evrene ‘birey’i hediye edecekti. Toplumu bireyinin belirleyici özelliği olan kişilik özelliğinin kaynağını açıklayan Rönesans, öte yanda reform ve kapitalizm... Tabi bunlar bireye özgürlüğü verdikçe bu kez insandan başka başka şeyler götürecektir. Belki daha özgürdüler lakin daha yalnızlardı. Yeni özgürlük onlara iki şey getirmiştir. Güçlülük olanaklarını arttırmış ama aynı zamanda soyutlanmışlık kuşkuculuk ve güvensizlik duygularını ve bütün bunların neticesi olarak kaygılarını arttırmıştır. Kapitalizmle birlikte insan geleneksel bağlarından kopmak zorunda kalmış, olumlu özgürlüğün artmasına etkin eleştirel sorumlu kişinin gelişmesine büyük katkılarda bulunmuş lakin bireyi daha yalnız daha soyutlanmış hale getirmiş. Bir önemsizlik bir güçsüzlük duygusu peyda ettirmiştir. (Fromm, 2011:96)

Ev, İkinci Yeni şairleri için “ontik güven” aradıkları bir içtenlik mekânı olmakla birlikte aynı zamanda huzursuzluk ve mutsuzluğu tetikleyen zorunlu bir umutsuzluk alanıdır.(Kanter, 2013:333) Onlarda ev, transparanlaşan bir özellik gösterir. İç mekânlar adeta içle dışın mekânsal arafında yer alır. Bu da bu şiir evrenine sahip sanatçılarda bir çoğul anlamlar içerecektir. Evin eşik kısmında bekleyen şairler, şiirlerdeki mısralarında evleri birebir vermelerinin yanında evlerin görüntü değerlerinden de yararlanmışlardır.

Konumuz içinde yer alan oda ve duvarlar, bir mekânsallık ve sınırlandırılmışlık sunarlar. Burada yer alan oda ve duvarlar metafor olarak zengin çağrışımlara sahip kavramlardır. Tek bir anlam düzleminde yer almayan bu kavramlar, çoklu anlamlar barındırarak şairlerin, eserlerine girmişlerdir. Oda ve Duvar, bir mecaz-ı mürsel yoluyla iç dış parça bütün ikililiklerinde bir ev kavramını vermekte ve eve dairliği çağrıştırmaktadır. Bunun yanında otel, mahpushane, kuyu vb mekânları da çağrışım alanına eklemektedir. Bu nedenledir ki bu kavramları ele alırken bu kavramları var eden onlara yapışık olarak gezen kavramları ve bu kavramların var ettiği bütünsel değerleri şairlerin şiirlerinde saptayacağız.

İkinci Yeni Şairlerinin de gerek bağlı bulunduğu sanat ekollerinden gerekse hayatlarından kaynaklanan birtakım yaşanmışlıklarından ve de mizaçlarının getirdiği özelliklerden de kaynaklanarak ev, otel, oda, duvar, pencere, kapı, tavan vb kavramları şiirlerinde çoklu anlamlarla işlemişlerdir.

İnsanlar, kendi içlerine kapanmış, yalnız, tedirgin ve iç mekânlarda hapsedilmiş gibidir. Mekân öncelikle zamanın kendi bünyesinde somutlaşmasına olanak tanır. Bundan sonraki aşama ise bu sefer zamanla mekânın özellikle olay örgüsü ve şahıslara gerçeklik kazandırma sürecidir. Mekân tecrübelerden doğar.

Mekân Oluşum Dinamik Dengesi (Gür, 1996:28)' de yer alan mekân oluşumu genel anlamda etkinlik ile gereksinme çift yönlü, etkinlik ile parametreler ve ölçütler arasında tek, gereksinme ve parametreler ve ölçütler arasında tek yönlü bir ilgi vardır. İnsan değer tutum ve davranışı, İnsan güdü ve amacı ile mekân öge ve bileşenleri ise bu döngü içerisinde dinamik dengeyi oluşturmaktadır. İkinci yeni şiirinde, evlerle bir duygu birlikteliği yaşanmaktadır. Evleri kimi zaman ziyarete açar, kimi zaman da sınırsız bir düşlemenin geçmişe kanca atmanın mekânı olur. Onlar evin hallerine kulak verir, onu dinler, anlar. Evler şaire dert yakınır adeta. Tinsel duygusal bir hal alır. Sürrealistler, nesnelerle tinsel bir temas kurarak onları düş imgelerine dönüştürürler. Böylelikle bastırılmış arzuları, fantezileri, hatta sapkınlıkları canlandırırlar.

2.2. Kapalı-Açık Mekânın Hâl Çekimleri: Evler ve Odalar

“Bir odanın gerçekliği, çatı ve duvarın kendilerinde değil, çatı ve duvarla çevrilen mekânda bulur.”

Frank Lloyd Wright

İlhan Berk, “Odanızın mumlarını kendi elimle yakardım / Evimizi gök sıyrır geçerdi. (Berk, *Aşk Tahtı*, s. 70) der. Ev ve içine bırakılan iz, deneyimlerin ürünüdür. Deneyimleri, duyumları, izlenimleri, algıları, kavrayışları yeniden canlandırmak üzere saklayarak tutma yetisi bellek olarak tanımlanır. Algı tanımı da çevresel psikoloji üzerinde çalışan Downs ve Stea tarafından bilişim ile birlikte ele alınmıştır. Mekânsal çevreden alınan bilgilerin kodlanması, saklanması, hatırlanması ve tekrar kodların çözülmesi sürecidir. Ev kavramı deneyimsel bellekten gelen bir kavramdır. Webster sözlüğünde şu şekilde tanımlanmaktadır.

- Bireyin yaşadığı mekân
- Bireyin yaşadığı fiziksel strüktür
- Ailenin veya sosyal birimin ikâmet ettiği yer
- Güvenlik ve mutluluk sağlayan çevre
- Sığınılan, değerli yer

Ev, kişi ile yaşamı arasında, mekândaki deneyime anlam, bütünlük ve düzen getiren ilişkiler bütünüdür ve bireylere, yaşanılan yere, geçmişe ve geleceğe bağlı olma özelliği taşır. Mekânla kullanıcı arasında oluşan bağ; duygusal, duygusal ya da davranışsal bir bağ olarak karşımıza çıkmaktadır. Kişi mekânla ilgili ilk deneyimini daha sonraki yaşamına taşır. Ev çocuk için bir yandan biyolojik bölünmenin diğer yandan da ruhsal olgulaşmanın kundağı gibidir. (Göka, 2001: 76) ev insan bedenine benzer, kanlı canlı bir varlığın tepki verme güdülerine sahip, yaşayan bir organizmadır. (merdivenler ayakları, havalandırma sistemi burnudur vs.). İnsan mekânsal iletişiminin dil seviyelerinde bedenin dili birincil fonksiyonlar düz anlam çerçevesinde gelişir. Ruhsal olarak ise, sembolik değerler, ikincil fonksiyonlar, yan anlam çerçevesinde gelişir. Ruhsal olan, içebakış bir meditasyon görevini üstlenir. Ev; keder, öfke, sevgi, pişmanlık ve suç deneyimlerinin barındığı duygu alanı olarak da tanımlanabilir. Dünyanın bir köşesine evler sayesinde kök salarız. Çünkü ev, bizim dünyadaki

köşemizdir. İlk evrenimizdir. Ev, gerçek anlamıyla bir kozmozdur. Bachelard'ın da deyimiyle ikâmet edilen her mekân, kendinde ev kavramının özünü barındırır.

Türk edebiyatında ev, sığınılan, koruyan ve içinde yaşayanları birbirine bağlayan bir yapı olarak düş kuranı koruma görevinden önce, aileyi koruma ve onu bir arada tutma görevini üstlenmiştir. (Demir, 2011:19) Ev, bir insanın ve ait olduğu bir ailenin anılarını barındırır. Evleri daha sağlam kurmak hayata daha fazla daha kuvvetle sarılmayı gerektirir. Bachelard'a göre de evin düz bir çizgi halinde ilerleyen kronolojik bir tarihi yoktur. Olay örgüsünün gelişimi bile yazar tarafından mekânlar aracılığıyla olur.

Ev, insana istikrarlı olması için nedenler ya da yanılsamalar sunan bir hayaller yekûnudur. İnsan kendi gerçekliğini sürekli yeniden hayal eder: bu hayallerin tümünü ayırt edebilmek evin ruhunu dile getirmek, eve ilişkin gerçek bir psikoloji geliştirmek anlamına gelir. Ev, dikey bir varlık olarak hayal edilir. Aşağıdan yukarıya yükselir. Dikeyliği yönünde farklılaşır. Dikeylik bilincimize yapılan çağrılardan biridir. Ev, yoğunlaşmış bir varlık olarak hayal edilir. Merkeziliğin bilincine çağırır bizi.

Ev bir anlamda kişilerin yaşama biçimlerinin ifadesidir. Bireyin belleği, yaşama biçiminin bir ürünü olduğuna göre, bireyin evi ve belleği arasındaki ilişki mekânsal belleğin ilk oluştuğu çocukluk evine kadar gitmektir. Çocukluk dönemi, kişinin kendi bilincine vardığı, kendisini varoluşun eşsizliği içinde gördüğü bir dönemdir. Çoğunlukla çocukluk dönemi zihinde daha soyut bir yaşam dönemini anımsatır. Anımsamalar ve çocukluk hatıralarının zihinde canlanması, yaşanan yerdeki anılarla bütünleşir. Çocukluk dönemi hatıralarında sürekli bir yer olgu vardır. Bilinçaltı çocuklukta ait olunan yere gidiş gelişleri tekrarlar. (Cooper, 1995). Ev, hatırlanamaz olanla hatıranın sentezini aydınlatan düşlemenin solgun ışıklarından söz etmemizi sağlar. (Bachelard, 2013: 35). Yetişkin döneminde kişi çocuklukta yuvanın ruhunu tekrarlayan mesken tercihi yapabilir. Evin kullanımı ve düzenlenmesi çocuklukta tecrübelerin bilinçli bir karşıtını oluşturur. Marcus, erkeklerin çocukluk örüntülerini ve yerleşimlerini daha çok şekil bağlamında ele aldığını, kadınların ise bu bağlantıyı daha çok mobilyalar, hareketli objeler üzerinde anımsadığını ortaya koymuştur. New York çalışmasında, çocuklara var olan evlerini çizmeleri söylendiğinde erkek çocukların doğru biçimde odaların bağlantılarını gösteren bir kroki plan çizdiklerini, kızların ise kabataslak bir planla bir kroki çizdiklerini fakat bunu döşerken mobilya renkler, süsler, özel objeler ve benzerlerini çok doğru bir şekilde yerleştirdikleri görülmüştür. Türkçe'de evle ilgili

kelime, deyim ve atasözlerinin çokluğu, evin kültür içindeki yerinin ne kadar yoğun ve çeşitli olduğunu gösterir. “Ana kucağı” bir yanıyla, doğal ve karşılıksız sevgi kaynağının, bir yanıyla koruma, güvenlik ve özverinin merkezi olmasının simgesidir. “Baba ocağı”, ait olduğumuz genetik, kültürel kökeni simgelediği gibi, dün bugün ve gelecekte var olmanın şartı ve köklerden kopmama anlamlarını da içerir. (Narlı, 2014: 92) Evin içi, odanın sıcaklığı eve bağlı olarak annenin çocukların imgesel bir biçimde şiirlerde yer almasına olanak sağlar. Bilinçaltında evin anne ve babanın yanı başında olmanın varlığını duyumsama söz konusudur.

Kalıcı mekân belleği, mekânın duyum aşaması, algılanması, ve belleğe kodlanması olmak üzere üç süreçten oluşmaktadır. Mimari yapılar ve kentleşme olgusu dikkate alınarak tanımlarda mekân, ikiye ayrılarak, temsili mekân/ sensory- motor mekân, matematiksel mekân/algısal mekân, durağan mekân/devingen mekân, objektif/subjektif mekân, doğal/yapay mekân, iç ve dış mekânlardır. Newton’a göre karşılıklı bir varoluşsal eyitişimini önceleyen mekân, kendisinin ve başkasının yeridir.

Kişinin yaşadığı evin geometrisi, mekânlarını belleğe kodlayabilmesi açısından önemli bir unsur olarak görülmektedir. Mekânların birbirine veya girişe sokağa göre konumları eve ilişkin hatırlanan unsurlardır. Mekânın boyutları plan düzleminde ve kesit düzleminde ele alınabilmektedir. Evde ve odalarda yer alan sedir, dolap, ocak gibi sabit donatılar kullanım şekilleri ile birlikte bireyin ev anıları içinde önemli bir yer tutar. Evin içinde yaşarken ve eylemleri gerçekleştirirken, mekânın sıcak ya da soğuk bir yer olması hatırlanan en önemli unsurlardan birisidir ki özellikle ocak kavramı geleneksel mekânlarda önemli bir sınırlayıcı olabilmektedir. Her çağ, ev mekânına başat bir sınırlayıcı seçerek onun etrafında toplanır.

Leibniz, mekânı, birlikte bulunulan şeylerin, monadların türevi olarak değerlendirir ve birlikte varoluşun düzeni ya da düzenlerin sonucu ortaya çıkan bağıntı (Koç, 1984:5) diye tanımlar. Ontolojik anlamda mekân, insan varlığının evrendeki tutunma yeri, bir oluşlar/kılışlar diyarı ve nihayet insan başarılarının hem ürünü hem de etkiyen nitelikli uygulama alanıdır. Monad ifadesi, bireyin içine çekilerek toplumu ve zamanı yargıladığı bu hücre mekânlara monad adını verir. Homo Sapiens’in kırk bin yıl öncesindeki güvenli ev mekânın arayışıdır. Penceresi kapısı olmayan, ne içlerine bir şey girebilen ne de çıkabilen bir varlık/mekân olarak tanımlanmıştır. Modern mimarinin anıtsal yapılarında kullanılan ölçek, bireyde ezilmişlik kaybolmuşluk duygusu yaratmıştır. Oysa insan evinin içinde kendisinin büyük ve var olmuş hissetmektedir. Salt

kendi olabildiği, sığınabildiği, kapısız, penceresiz tek varlık/mekânı; yeri, evi, odası kendisi olmuştur. İkinci Yeni Şiiri'nde de yine birçoğu yerde pencerelerin, kapıların ardına kadar kapatılmak istendiğini görürüz.

Çarpık şehirleşme, nüfusun her geçen gün artması, birbirine yabancı insanların patolojik kalabalıkları oluşturması, değerlerde meydana gelen sarsıntılar, aşırı hız ve değişim, kent yaşamı içinde insanın yalnızlık dünyasını hızlandırır. Modern şehir yaşamı, hızla gelişen tekniği ve hızla artan nüfusuyla her yeri işgal ederken o uzam ve zamanda birey olarak bu işgale maruz kalmak şaire acı olarak döner.

Cebinde parası yok ama yoksul değil
İleri görüşleri var okumuşluğu yok
Canı hürriyeti çekmiş saray köftesi yiyor
Koca bir konağın iç odasında
Bin dokuz yüz beşte İstanbul'u düşünüyor.

(Cansever, *Saray Köftesi*, s. 53)

Büyük ve hali vakti yerinde bir ailenin, çocuklarını, damat ve gelinlerini, damat ve gelinlerini, torunlarını, hizmetkârlarını barındıran oldukça büyük bir konut olarak tanımlanan konak, incelmış bir yaşama zevkinin yansıtıldığı mekânlarda yaşayan insanlar mahrem iç odalarda kalırlar. Bu onlar için soyutlamanın mekanikleşmenin göstergesidir. Ayrıca modernizmin karşısına düşman gibi diktiği apartmanların odalarına göre daha yalıtık dururlar. Konak, nesilleri bir araya getiren onların organik bir bütünlük içerisinde tutan bir yapıdır. Gelenekselin temsilcisidir.

Edip Cansever şiirinde eve konumlanan bireylerin, içsel sıkıntıları, çelişkileri ve umutsuzlukları, nesnelerin dolayımındaki imgelerde toplanır. Ev sonra ev içinde oda hayatın mikro düzeyde yer alan mekânsal deneyimleridir. Ev ve özelde oda aslında evrenin ve de bireyin kendi bedeninin kendisidir. İnsan oda içinde kendiyi baş başa kalmaktadır.

Evlerin fiziksel özelliklerini vurgulayan yaklaşımlardan farklı olarak eve ilişkin deneyimi, “düzen”, “bağlılık”, “köklülük” gibi öznel deneyimlerin anlamlandırılması eve de bu açıdan bakılması gerekmektedir. Ev, insanın varoluşunun en önemli göstergesidir ve insanın bedeni aracılığıyla dünyayla ilişki kurmasının yeridir. Modern yüzyılda asıl sorun kendileme sorunudur. Kendileme, kabul etme ve niyetlilik

gerektirmektedir; gönüllü olarak sahip olmadığımız eşyalarla hiçbir ilişki kuramayız. “Nedir bu benim yalnızlığım? /... / İğrenmenin tiksinden en eskisiyim / İki eşya arasında bir hiçlik / Ne iskemle, ne masa, tam orada tökezlenirim. (Cansever, *Eski Bir Takvim İçin Şiirler III*, s. 485). Etrafındaki eşyaların bile yalnızlığını gideremediğini dile getirir şair. Çünkü kabul etme bir yatırımı da beraberinde getirir ve böylece kendileme ancak bedenin katılımıyla gerçekleşebilir. Kabul etme ve gönüllülüğün kendileme için gerekli koşullar olduğunu belirtmek, bu sürecin her durumda sahip olmayı gerektirmediği düşüncesini beraberinde getirmektedir. Kentlere, sokaklara ya da bazı genel mekânlara sahip olamayız, fakat onlara kendimizden pek çok şey katabiliriz. Onlarda kök salabiliriz; bu aşinalık ilişkisi, onların kimliğini bizim kimliğimizle birlikte oluşturur ve kendiliğimizi, kimliğimizi onlarla tanımlarız (Graumann,1976). İnsanlar nesnelerle savaşmakta mekânla savaşmaktadır. Çünkü bu mücadele içinde ya insan nesneye yenilecek ya da nesneyi ve mekânı kendinde toplayarak tahakküm kuracaktır. Bu nedenledir ki İkinci Yeni Şairleri içinde birçoğunun hayata sanata bakış açısı da bu çerçevede ele alınmaktadır. Bireyler köksüzleşmiştir ya da birey bu tahakküm savaşının mücadelesini vermektedir. Evi odasını kendileyemeyen birey mutsuz ve huzursuzdur, evlerin içinde yaşayanlar kimlik ve kişilik özelliklerini yansıtacak biçimde dönüştürüldüklerini bunun gerçekleşmediği durumlarda ise yaşanan mekâna ilişkin uyum sürecinin sağlıklı yaşandığını ve doyumun gerçekleşmediği ortaya çıkmaktadır ama asıl sorun bireyin dışarı hayatta da umduğunu bulamayışıdır. İçinde yaşayan insanlarca kendilenmiş mekânlar olarak evler, estetik tercihleri ve kişisel tarihlere ilişkin semboller bütünüdür. Proshansky, kendileme sürecinin başka bir yönüne dikkati çekerek, sürecin istenmeyen sonuçları da olabileceğini belirtmiştir. Yazara göre, bir evin her hangi bir mekândan, bizim olana dönüşümü sağlayan her türlü hareket, o mekâna ilişkin genel deneyimi etkiler. Kendilemede birey, bir şeyi, eşya ya da mekânı, onunla kurulan karşılıklı ilişki içinde kendinin kılması (odadaki her şey benim bir parçam, bu oda benim iç dünyanın sergilendiği yerdir. Bütün ev işlerini kendim yaparım, bu eve sahip olmak kendime güven yaratıyor; orası bana ait; o masayı ve salonu sahibi olmasam da sahiplenirim.) Sonuçta her hangi bir pratik deneyim kendi dinamiği ile oluşurken kendi sonucundan uzaklaşabilir ve yabancılaşma riski ortaya çıkar. Manzo ise, özellikle fenomenolojik çerçevede evin metaforik anlamlarına işaret ederek, cennet anlamına gelebildiği gibi, özellikle kadınlar açısından aile içi şiddetin mekânı olarak anlaşılabileceğine de işaret eder; ev, bu durumda kadınlar için sığınılan

değil tehlike içinde olunan bir mekân haline dönüşmektedir. Endüstri toplumlarında ev kavramı nostaljiyle anılır olmuştur. Kentçi hareketliliğe maruz kalan evler, tarihini oluşturan insanların artması ve geçiciliği de kendileme kavramını yitime uğratmaktadır. “Aslında o tarihin tanıklığını yapmış duvarların gizli bir dilleri vardır. Bu duvarlar bize medeniyetin ilerlemesi konusunda birçok bilgiyi bize fısıldarlar.” (Başgelen, 1993: 7). Ev, bu halde, geçmişte kalmış gibidir, Adorno’nun deyimiyle de artık birey, kendi evini ev olarak görmez ve kendisini evindeymiş gibi hissetmez. Evde olmak biçiminde ifade edildiği yaşantının mekânsal, zamansal ve sosyo kültürel bir düzen içinde bireyin kendi yönünü bulabildiği var olma biçimi olarak ele alınacağını belirtmek gerekir. Bir düzenlilik formu olarak ev, yalnızca mekânsal değil; zamansal oryantasyonun da merkezidir. Geçmiş deneyimlerin yaşandığı bir yer ve geleceğe ilişkin projelerin dekoru olarak tıpkı kentli olmak, yoksul ya da zengin bir aileye sahip olmak gibi orijinimizi belirleyen örüntülerden biridir. Geçmiş ev yaşantısının sağladığı bir ait olma ve aşinalık duygusunun, çocukluktaki ev deneyimleriyle algılanır. Böylelikle ev, içinde yaşayanların birbirleriyle, diğer insanlarla, mekân ve zamanla kurdukları bağlantıları düzenleyen bir sosyal sistem, Dovey’in deyişiyle, “onun etkileşimleri aracılığıyla insana vücudunun okuyabileceği Bir kitap”, Manzo’nun tanımıyla bir metafor olarak görülebilir. Tespitlerimiz üzerine İkinci Yeni Şairleri mekânsal anlamda daha çok araf mekânlar olarak pencere balkon şairidirler. Şiirlerinin büyük oranını pencereler ve de balkonlar kaplamaktadır. Çünkü eve hapsolmayı huzursuzluk sayan şairlerin bir ayağı balkonda, bir gözü sürekli pencerelerdedir. Bura onların göğe bakma durakları, dışarıya ağmanın ara mekânlarıdır.

Sezai Karakoç’ta dış mekânlar genelde olumlu anlamlar çağrıştırır. Eviçi mekânlar ise şairin çocukluk anılarının bir gün yüzüne çıkışı, anne olarak belirlişini gösterir ve modernizmin ruhunu yansıtan mekânlar hüviyetini taşımaktadır.

Apartman daireleri, balkonlar, Karakoç’un şiirlerinde modern kent mekânlarıdır. Durkheim’in deyişiyle, “modernlik ilerledikçe mutluluk geriler, doyumsuzluk ve engeller ise çoğalır.” (Touraine, 2002: 31). Balkon, bunaltıcı odalardan kurtulmanın mekânı olmasının yanı sıra olumsuz çağrışımlar yapmaktadır. Modern kent yaşamına dair bazı şeyleri eleştirirken bazılarını da dirilişin sembolü olarak da görmektedir. Şiirlerde geçmiş günlerin hatıraları ile yapayalnız kalan bir annenin dramı görülmektedir. Mekân onda zaman zaman da ulvi özellikler taşımakta mikrokozmetik olan evi makrokozmetik anlamda bir işaretleyici merkez “çubuk” vaziyeti görmektedir.

Sanayi Devrimi ile birlikte ortaya çıkan oluşumların sebep olduğu kültürel yozlaşma, zamanla mekanikleşen insan profilini ortaya çıkarır. Bunun sonucu olarak toplumla ve yaşamak zorunda bırakıldığı mekânla bir hesaplaşma içerisine giren birey “aşk, kadın, ev” gibi simgelerle hayata tutunma uğraşı verir. “Bıçak gibi apartmanlar, hastaneler, bankalar şehrin uykusunu / Böler.” (*Berk, Dünyada En Güzel Şehirler Uyanır, s. 69*). Diyerek evlere yüklenen değerleri radikal bir biçimde imgelemiştir.

Evin özel mimarisi, ekonomik, mekânsal ve toplumsal açıdan ayrıştırıcı da olsa bu ev figürü, toplum için birleştirilmiş bir metafor hüviyeti görmektedir.

Duvar

Kapı

Pencere

+

EV

Anladınız konu ev.

Bir dikdörtgen (dikdörtgenin girmedığı yer var mıdır?)

Bir küp de diyebiliriz. Her yüzü dördül, durağan, sessiz.

Bir kapalı kutu da, bütün kapalı kutular gibi de içine dönük kapalı.

Yani duvarlar, kapılar ki (bilinmeyene açılırlar), merdivenler, pencereler (ki bizim görmediklerimizi görürler.)

Yani odalar (ki düş üreticileridir.), sofalar, yataklar, (tinlerimizin esrik arşidükleri),

Yani balkonlar (ki uzam avcılarıdır), sandalyeler, dolaplar, masalar;

Yani bir kıyıya atılmış bir su kovası, bir ekmek bıçağı, bir toplu iğne

Yani ilaç şişeleri, kendi halinde ağzı açık bir makas (niçin ağzı açık?), bir kurşun kalem (ki yazı kuludur.);

Ve çanak çömlek, börtü böcek...

Ve boşluk. Doluluk

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...

Hepsi, hepsi
 Dünyanın bir suretine dönüştürme.
 Bir oto-ben
 Bir labirent
 Hiçbir yere çıkmayan, açılmayan
 Büyük bir eğretileme: ev
 Ev, hemen de varsıl imgeler dünyasının kapılarını çalar.
 Ev, ayrıcalıklı varlık.
 Hep gidip geleceğimiz bir yer var: ev
 Ev büyük bir eğretileme: hem yanı başımızda, hem de dünyanın diğer bir ucunda.

Ev, sensindir.
 Ev, yurdundur.
 Adımız bizim ev
 Evin kimsesi yoktur
 Her şey konuşur evde
 Merdivenler ya iner ya çıkarlar.
 Evde kapı ya açık ya kapalıdır.
 Ev, ketumdur.
 Dil, evdir.
 Zaman depolayıp yaşar ev.
 Ev keçi yolları besler. Ev düş yumakları dürer; çağrılıdır düş.
 Büyük bir düş: Evde olmak.
 Ev, bilinç dışının tahtı
 Dünyadır ev.
 Evin tini
 Kimsenin
 Olmamayı
 Özler.
 Ev, yalnız kendini var sayar.
 Düşünde
 Bir akşamüstü (olarak)
 Dönüyor

Bir

Ev.

Seni heceler

Ev.

Ev, uyuyan tindir. Bağnazdır ev. Evde yaşam yiter. Yüktür her şey evde. Ev hep dışta kalmıştır. Dikeyken evler, yaşam yataydır. Evde zaman hep vardır. Elma kokar ev. Sinsidir ev. Evde kapılar gülmez. Düştür ev. Götürün beni evler!

Evde pencereler konuşur.

— Ey pencereler,

Söyleyin şarkınızı.

Ev, sonum.

Ev ki olmuş mudur?

Ev ki yoktur

Ev ki ölmek içindir. (Berk, Ev, s.275-294)

Ayrıca,

Evin doğası sessizliktir.

Odalar, sofalar, merdivenler, döşemeler sessizlik eğirir. (Berk, Oda, s. 305)

Berk şeylerin dünyasında yaşar. “sözlükler yaşamın embriyonlarıdır.” diyen şair, evin poetikasını çizerek bir nevi evin sözlüksel anlamlarını arttırmış ona imgesel değerler yüklemiştir. Evi dikey kılan şair, içindeki yaşamı yataylaştırır.

Cooper: “ev insanın kendilik (*self*) simgesidir” der: salonu dışarıya gösterilen bir yüz veya maskeye, mahrem yerlerini insanın bilinçaltı bölgelerine benzetir. Ev sembolizminin bilinçli olduğu kadar ve daha fazla bilinçaltından gelen bir dürtü olduğundan bahsetmiştir. Cooper, insanın temel mekân olarak evi, kendini anlamak üzere kullandığı bir geri bildirim aracı olarak kullanır. Barınma arketipleri hakkında da gerek hayvan neslinde gerekse de insan neslinde yuva yapmanın arketip bir eylem olduğunu söyler. Bu da biyolojik olduğu kadar metafizikseldir. İnsan eviyle birlikte kendisine en büyük sorun olabilecek yönsüzlük sıkıntısını atlatmayı başarmıştır. Ev, dikey bir varlık olarak hayal edilir. Aşağıdan yukarıya yükselir. Dikeyliği yönünde farklılaşır. Dikeylik bilincimize yapılan çağrılardan biridir. Yoğunlaşmış bir varlık olarak hayal edilir. Merkeziciliğin bilincine çağırır bizi. (Bachelard, 2013: 48). Ev, böylelikle, her bölümü belli bir sosyal sınıflandırmaya göre, belirli davranış örüntüleri ve tutumlarla oluşturulmuş sosyo-mekânsal bir sistemdir. Birçok insan için olduğu gibi

çocuk için de ev, bir yandan duvarlar, ışıklandırma, renk gibi teknik tasarım özellikleri olan yerdir. Bir yandan da yetişkin denetimi ve yönetimi içeren bir etkileşim örüntüsüdür; bir duygu, biliş, değerlendirme ve eylem yumağıdır. Yer ve ben kimliği oluşturur. İnsan evrimi boyunca, vücudu yoluyla dış dünyaya ilişkin ön-arka, yukarı-aşağı, ve iç-dış gibi ayrımlar yoluyla var olmaktadır. Spiyak, fiziki dünyaya ilişkin repertuarlarımızın bir parçası olarak arketip mekânlardan söz eder. Bu mekânlar temel etkinliklerin gerçekleştirildiği, sessiz, sakin, karanlık ve huzurun adeta kalıtsal bir evrenselliğe sahip olduğu mekânlardır.

Oliver Marc, “İşsel bir zorlama ilk insanın koruyucu toprak anadan ayrılarak ev yapmasına sebep olmuştur. (Marc, 1977: 12) diyerek ilk insanın daha iyi bir korunaklı mağaralardan çıkarak kendisinin şekillendirdiği, küçük kulübelere geçmesini, ana rahmindeki bebeğin doğumuna benzetmiştir. Evler, Karakoç’a göre de göğe ulaştıkça yitip giden mekânlardır.

Evin petrol lambasını şekerle söndürdüler

Çiçekle söndürdüler

Batının fısıltısı içlerindeydi

Oğul önce gitmişti onlar da gidecekti

Mimar batıdaydı ev oraya gidecekti.(Karakoç, Taha, s. 317)

Diğer birtakım şiiirlerinde de bu değişime vurgu yapan şair, bir evin değişen ve değişemeyenleri üzerinde durur. Ona göre, saat, kiraz, dut, nar, kar değişmeyen öğelerdir ve bunlar gelenekseldir. Yağmur, ev içinde kutlanan yılbaşıyla birlikte evin eylemsel değerleri de değişen değerler içindedir. Aslında burada verilen ev ile tabiatın bozulmamışlığı arasında bir paralellik vardır. Atalardan miras biçimleri / tazeleyelim beyaz badanayı derken de bir ironi yapmaktadır.

Bir mekânı kullanma hakkına sahip olan kişinin özellik ve nitelikleri o mekânın özellik ve nitelikleriyle uyumaktadır. İnsan tarafından biçimlenen mekân daha sonra insanı biçimlemeye başlar. Belli süre sonra ev-oda insanın evrensel merkezi haline gelir. İlkel insanlardan da bilinen kutsama simgeler kullanılmaktadır. Örneğin, uzun bir sopa, evrenin eksenini (axis mundi) simgeler. Axis mundi yani yerin merkezi ya da göbeği fikri ile dağ, ülke, şehir, yol, sur, kale, mezar, ev, kaya, kaynak, mabet, mağara, sınır, duvar, eşik, kapı, ocak, sedir, taht, cennet, cehennem, arş, yön, halı vs. gibi nesnelerin

ve ya kavramların yerin merkezinin kutsallığına dayanarak kutsandığı görülür. (Ataş, 2014: 25) Bir evin iç mekânı kadındır, kadınsaldır, dişildir. Tanrı Zeus, Hestia'ya evin merkezinde oturma görevi vermiştir. Ve böylece Hestia evi toprağa bağlayan göbek değişmezliğin, sürekliliğin simgesidir. Hermes ise tam tersine dışarıyı simgeler.

Paul Eluard, “Gökyüzünün dorukları birbirine kavuştuğunda, evimizin bir çatısı olacak.” Diye belirir. Odalar, bireylerin yazgısını yaşadığı mikro evren mekânlarıdır. İç mekân olan oda, dış dünyanın değil, evrenin temsilcisidir. Oda kavramını, Benjamin, “Orada, uzak yerler ve geçmiş bulunur. Odası, kişi için, dünya tiyatrosunda bir locadır.” Der. (Kahraman, 2005: 242). Mekân olarak oda, bireyin yapmış olduğu yaşam alanını ihtiyaca ve iç mekân mahremiyetine dayalı olarak yeniden bölümlendirmesiyle oluşmuştur. Oda, bireyin sınırlandırdığı alanların en küçüklerinden biridir (Bayrak, 2013: 64). Gerçek ve hayali bir kutudur. İnsan evini inşa ederken kendi kendine sınırlar çizmiş içten duvarlar örmüştür. Evin bölümlendirilmesiyle oluşan bu mekân için her biri ayrı fonksiyonu taşımak üzere ayrı ayrı odalar kurulmuştur. Modern bireyin mekânı ise tek odada çok işlevselliktir. Dört duvar, tavan, döşeme, kapı pencere, köşeler onun somut yapısını oluşturur. Kapısından anahtara ve perdelere kadar koruma vazifesi üstlenir. Kendini, düşüncelerini, mektuplarını, mobilyalarını, eşyalarını saklar. Siperdir: Davetsiz misafirleri yabancıyı öteler. Misafir eder sığınaktır. Depo olup biriktirir. Oda her konutun hayali biçimi, evde değil de bölmeleri olan bir kutudaki yaşamdır. Bu kutu, içinde barınanın izlerini taşır. İçerinin, beynin, hafızanın, anıların, tedirginliğin yalnızlığın ve şehvetin metaforudur oda. Yunanca’da kamara, tonoz, mezar odaları, cubiculum(mekân) gibi tarihsel ve mahremsel anlamlar içerikler barındırmıştır.

İç mekân kurgusu, ilk yerleşen insanlar zamanında mağara ile başlamış, çadırla devam etmiştir. Çadırın mekân kurgusu geleneksel Türk konutundaki oda kurgusu ile birebir benzeşim göstermiştir. Oda insana tanındıktır, bildiktir. Hayalleri daha çabuk döller. Bachelard’ın deyimiyle odalar, “unutulmayan geçmişi barındıran barınaklardır.” Gereksinme duyulan alanlardır. Bu nedenle odalar iç dünya metaforlarının kurulum yeri olur.

Güzel yorgan iğnesi
 Güzel karanfil sapı
 Güzel geçmiş bir vakit
 Güzel öğlesonrası
 Toplanıp bir odanın
 En güzel geçmişine
 Dünyayı ıslatalım (*Uyar, Kar Altında, Evde, s. 403*)

Şüphesiz odalar, alan kavramı içerisinde kabuğa benzetilen mekânın içten dışa doğru alanlarına sahip olduğu görülür. Öncelikle jest alanı, görsel alan, ev ve konut alanı, sokak ve mahalle alanı, kent alanı, bölge ve diğer alanlar olmak üzere ayrılır. Yatak, duvar insanın jest alanları içerisinde yer alır. Görsel alan ise, oda, kapı, pencereyi içermektedir. Bir evin okunduğunu yazıldığını söylemek daha ilk sözcükte bireye eskiden bulunduğu bir yeri düşündürmeye başlar. İkinci Yeni şiiri içinde özellikle görsel alanlarla birlikte jest alanlarının da olduğunu görmekteyiz. İncelenen şiirlerde görülmüştür ki özellikle pencere, sırası ile odalar duvarlar ve de kapı, köşe, balkonlar kullanılmıştır. İç mekân içerisinde kullanılan donatılar içerisinde en çok yatak, masa, konsol gibi malzemeler kullanılmıştır.

Avrupa kültüründe de yüzyıllar boyunca bir dinlenme mekânı aranmış ve bu mekân oda olmuştur. Yunanlılar'ın kamarası, Romalılar'ın cubiculum'u, manastır hücresi, derebeyinin kulesinin odası, köylünün kapalı ahşap yatağı, “precieuse”lerin yatak ve duvar arasında misafir ağırladıkları kısım, pansiyonerlerin ya da birinci sınıf tren vagonlarının kuşetleri hepsi ve daha fazlası inzivaya çekilme biçimlerinin ana çizgilerini oluşturur. Bedenleri çevreleyen duvarlara ulaşmak için çok değişik yollarla gidilir ama hepsine ulaşılmaz. Manastıra dönüşen odalar, inzivaya çekilme, düşüncelere dalma, çilecilik gibi ritüellerin ana merkezi olur. Yalnız kalmak duanın ön koşuludur. (Perrot, 2013: 278) böylelikle oda içsel bir dua halini alır. İçselliğe ulaşmayı deneyen özne buna sadece beden ile değil ruh ile de ulaşmayı hedefler. Ruh u ergin kılan mekânsal metaforlar içsel duaların olgunlaştığı ifade biçimleri olur. Antik Roma'da da dinin merkezi ev yani “domusdu”, evlerde ruhlara sunuların takdim edildiği kutsal bölümler vardı. İkâmet edilen her mekân, kendinde ev kavramının özünü barındırır. Tüm odalar birbirleriyle uyumlu düşçülük değerleri kazanır. Hülyalar sayesinde bütün bir geçmiş yeni evde yaşamaya koyulur. Ev bir anlamda insanın merkezi olur.

Hem normlar oluşturan hem de bir deneyim alanı ve yaratım mekânı olan oda, bir uygarlık kavşağıdır. Soyağacı oluşturan odalar, bedene ve onun ihtiyaçlarına ilişkin tasvirlerle uyar. Kutu odalar, bir toplumun kaygılarını hatta takıntılarını özetlerken, odanın düzeni dünyanın düzenini yansıtıyordur. Oda aynı zamanda evrensel ve bireysel deneyimlerin mekânıdır. Kimi zaman zamana ayak uydurmaz oda veya birçok zamanı içinde toplayıverir, ama bir o kadar da tarihseldir. Geçmeyen bir zamanın durağanlığı içinde eşyaların mühürlerini taşıyarak özneyi bunlara dikkatle bakmasını sağlayan belleği biçimlendiren bir evren taşıyan yerdir odalar. Çocukluk, yaşlılık, uyku, hastalık, ölüm, yeniyetmeler, kadınlar ve yazarlar derin bağla bağlanır odaya. Oda kente girişi simgeler, içeri girmenin ilk adımıdır, asgari demokrasidir. Aynı zamanda koruyucu ve otonomi oluşturuucu geri çekilme olanağıdır. (Perrot, 2013, 314). Odalar bu anlamlarla öznelerin yaşamsal alanları içerisinde önemli bir görev üstlenmiş olurlar. Edip Cansever'in "Amerikan Bilardosuyla Penguen V" adlı şiirinde sokakla birlikte ele alınan sokağa yönünü dönmüş bir yoksulluk odası profili çizilmiştir. Cam kırıklarıyla bir kedi, kırılması istenilen sürahileriyle verilen oda, pencereden izlenenler karşısında kendi anılarının oda içinde kıvrımlar çizmesini söylemektedir. Bir çocuğun kiremitlerle karşılaşması, ev içlerinde ise çekirdek gibi insan ağaçlarının varlığından bahsetmektedir şair.

Mekânla özne arasında bir kopuş ya da bütünleşme arayan mekân, şizofrenik, parçalanmış mekândır. Kişinin birbirinden kopuk mekânları zihninde bağlaması güç hatta olanaksızdır. Bu durumda parçası olduğu mekân, özne tarafından haritalaştırılamamaktadır. (Işık, 1994: 91). Kimi zaman da şiirlerde öyle görüntüler çizilir ki sanki işgal edilen ortam sadece tek odadan ibarettir. Oda dışında kalan yerler uçmuştur. Bu da bize Amerikan usulü tek odalı katları çağrıştırır. Burada da ön plana çıkan modernlik kavramıdır. Tek birey olma ifadesidir. 1896'da konutların %91'inin ve 1911'de yaklaşık olarak %97'sinin yalnızca bir odası vardır.

"O zaman anlatırım dedim onlara

Pencere önümün niye uçtuğunu

...

Dönüp arkama bakmıyorum

Odalar bitti çünkü, merdivenler de

Dışarısı var: şurası, burası, orası."(Cansever, Kaçışına Uğrayan Çiçek, s. 347)

Modern şehir evlerinde artık, halk şiirindeki gibi, “evlerinin önü yoktur. Evler, Divan Şiirindeki gibi saray istiaresi ve eğitim kurumları olarak da yokturlar. Yeni evin önü pencerelerinin önü uçmuş bir haldedir. Yeni evlerin önü artık, yollardır, dükkânlardır, sinemalardır, pazarlardır. (Narlı, 2014: 166) odaların düşüşü insanın yok oluşunu hazırlar. Mekânın tümünden toplu ve daha geniş halde tüketiminden ve parçalanmasından çok tek tek bireylerin sanki iş bölümü yapmışçasına parçalanması söz konusudur.

İkinci Yeni şiirinde mekânsal sınır öğelerinde postmodern ve minimal mekân etkileri ki minimal mekân kavramı modernizmin içinde yer alır, söz konusudur. Fiziksel anlamda ve düşünsel anlamda değerlendirilecek olursa mekân kurulumu genelde minimalist bir yaklaşım sergilediği fakat düşünsel anlamda postmodern bir mekâna kaydığı görülür. Özellikle İlhan Berk olsun Edip Cansever olsun bu sanatçılar duvarlarda geçmişe yolculuk yapan antik dönemlerin bile duvarlara taşındığı düşsel anlamda şatafatlı mekânlar oluşturmuşlardır. Minimalizmde gereksiz hiçbir detay ve mobilya yoktur. Duvarlar düz sıvanmış ve çoğunlukla beyaza boyanmıştır. Duvarlarda çok az asılı aksesuar bulunur. Halı ile örtülmez zemin vardır. Sınır öğeleri de yok gibidir ama aslında vardır. (Kurak Açıcı, 2006:48). İkinci Yeni Şiiri’nde etkisi olan Modern ve Post Modern mimarinin özelliklerini şu şekilde özetleyebiliriz:

Post Modern mimarinin anlayışında: Parafizik/Dadacılık, Anti-form (ayırıcı-açık), oyun, rastlantı, anarşi, tükenme/sessizlik, süreç/performans/happening, yaratmayı imha/yapıbozum/ anti-tez, yokluk, dağılma, metinlerarası, retorik, sentegma, parataksi, mecazı mürsel, bileşim, rizom/yüzey, yoruma karşı/yanlış okuma, gösteren, anlatı karşıtı (küçük tarih), idiolekt (kişisel dil), arzu, mutasyona uğramış, çok biçimli/androjen/şizofreni, fark/iz, ironi, belirsizlik, içkinlik, bitmemişlik, eksiklik, fazlalık, çokluk, çeşitlilik, parçalanma, eğrilik, çarpıklık, kaos, bireyin üslubu, keyfilik, heterojenlik, muğlaklık, irrasyonizm, dinamik denge, simetrisizlik, dinamik ritimler, alaycılık, sıradan alma, banallik, yeryüzünde bir yatay büyüme, insan ölçeğindeki özen, esneklik ve organik cephe, organik yol dokusu, tarihsel yöresel değerler, sembolik ve karmaşık anlatım, özel alan ve kamu alanı arasındaki kademeli geçiş, sosyo kültürel yapının mekâna yansımaları (kimlik, imaj).

Modernizmde: Romantizm/simgencilik, form (birleştirici kapalı), amaç, tasarım, hiyerarşi, hakimiyet/logos, yaratma, bütünleşme, sentez, mevcudiyet, merkezlenme, tür/sınır, semantik, paradigma, hipotaksi, mecaz, seçme, kök/derinlik, yorum/okuma,

gösterilen, anlatı/büyük tarih, ana kod, belirti, cinsel uzuvlar/fallik, paranoya, köken/neden, metafizik, belirlenmişlik, aşkınlık, bitmişlik, tamlık, azlık, birlik, monotonluk, bütünleşme, düzen, düzgünlük, fonksiyon ağırlıklı, genelleşmiş üslup, homojenlik, kesinlik/belirlilik, öz ve biçim beraberliği, irrasyonelizm ağırlıklı mantıklı, sadelik, yalınlık, simetri, statik denge, tarihten fikir ve öz bakımından yararlanma, statik ritimler, ciddiyet, kibarlık, soyluluk, yeryüzünde düşey büyüme, evrensellik, insan ölçeğindeki yetersizlik, özel alan ve kamu alanı arasındaki keskin geçiş, fiziksel işlevsellik (sağlık, güneşlenme, yeşil alan, havalandırma)

Bu özelliklerden yola çıkarak da İkinci Yeni Şiiri'nin modernin yanında postmodern bir mimarinin özelliklerini barındırdığını görürüz. Görülebilir ki tüm bu kavramlar olmadan mekân yaratılmaz. Başta her şeye sahip olan düzen bir süre sonra yapıbozuma uğrar. Eşyalar yerli yerinde durmazlar birer asi varlıklar haline gelirler. Her bir parça bir arada ama oynar vaziyette yer alır. Bir mekânı kullanma hakkına sahip olan kişinin özellik ve nitelikleri o mekânın özellik ve nitelikleriyle özdeşleşir. İnsanlar, mekâna mekânsal düzene karşı son derece duyarlı bireylerden oluşan İkinci Yeni şiirinde kişiler var oluşlarının sancısını mekânlar üzerinden verirler. Elma kokulu bir eve girdi. Gökyüzü kemanlarını çalıyordu bu ara / Bir geyik heykeli / Yan yana semaverle / Odayla insanı öldürüyordu/ Cızırtılarla / ... / Kapı / Sanki bir olmazlığa doğru / Açılıp kapandı.(*Cansever, Sığınak III, s. 193*).Tuğla yığınlarında, boş odalarda ve hiper otellerde kaybolurken, asansörler sürekli hareket ediyorken odanın içinde kapılar sabit değil kapanıp açılıyorken bizler postmodern mekânları duyumsarız.

“Yalnız alanlarda değil, loş odalarda sevişilir seninle,

Senin ceviz dirseklerin yalnız da ısırılır,

Şatoların nemli odaları içinde gövden

Dikine bir yataktır, ağır ağır açılır kadife örtüsü,

Din de, ölüm de neşeli bir aşka döner içine girildikçe

Sen soyluların metresi

Ve katillerin boyun çizgisi Lady Giyotin.”(Tamer, Lady Giyotin, s. 186)

Birey, evini yuvasını inşa ederek kendini sınırlandırmış ve yaşam alanına iç duvarla örerek bu sınırları yeniden belirlemiştir. Şekillendirilen odalar evlerin organları, bireylerin ise mahrem alanlarıdır. Bu mahremiyet bazen ailevi ilişkiler düzeyinde bazen

de benin dünyasıyla alakalıdır. Kendilerine ait kuralları ve özellikleri vardır. Mahremiyetten uzak ve açık olma noktasında öne çıkan oturma odaları ve salonlardır. Salon normal odaya göre daha kamusal bir alan oluşturmaktadır. İnsan, odaya ve odadaki unsurlara alışık olduğundan muhayyel âlemin kapıları daha rahat açılır. Odadaki eşyanın enerjisi ve mekânsal farklılık bireyin düşünce dünyasını sürekli etki altına alır. Cansever “Umutsuzlar Parkı” aslı şiirinde gereksizce dolan eşyalardan bahseder ve bunların ayıklanması gerektiğini şiir öznesinin ağzından verir. Ayak parmaklarını odasına kapanıp sayan özne sıkıntılı şizoid bir ruh hali içerisinde. Şizoid tipler çok az sayıda eylem yapmaya meyilli kişiler grubunu oluştururlar. Babasının mineli olan saati tek başına odayı doldurduğunu da söyleyerek babasıyla ilişkilendirdiği saate odaklandığını söylemektedir. Bu da yalnızlığın atılmış olmanın hissini vermektedir. “Umutsuzlar Parkı” şiirinde diğer bir görüntü ise “yıllardır aynı evde olmanın” bunaltısını yaşayan bir aile görüntüsüdür. Mekânı ev, gelenek, duygulu kadın üçgeninde veren şair geleneksel bir evin kalabalıklığını da sürüyle odalar, sürüyle gülüşler, sürüyle konuşmalar olarak ifade etmektedir. Oda, öznenin kendi başına bir başına kaldığı bir mekân özelliği taşımaktadır. Aynı zamanda II. Yeni Şiiri’nde oda sokağa açılan bir eşik görevi de görmektedir. “Eşikleri öğrendik sonra aştık koskoca yapıları / Bağırımız bir karşı koymanın çeliğine bir sudur.” (Uyar, *bağırma*’ya, s. 359). Şiirinde de bu görülür.

Odaya giden ve insanı odaya olduran birçok yol vardır: Dinlenme, uyku, doğum, cinsel istek, aşk, tefekkür, okuma yazma, kendini arama, Tanrı, isteyerek ya da mecbur kalarak her şeyden elini eteğini çekme, hastalık ve ölüm. Doğumdan ölüm döşegine kadar varlığın var olmanın sahnesidir odalar ya da en azından kulislerinde maskelerin çıkarıldığı, çıplak bedenlerin kendilerini heyecanlara, üzüntülere ve şehvete bıraktığı yerdir oda. (Perrot, 2013:11). Ev salt estetik haz vermez insana; acı duygusu da verebilir. Ev kavramının şairlerin ruhsal dünyasındaki karşılığıyla gerçek ifadesi bir değildir. Bu da algılanan şeyle özdeşleşimlenen şey arasında bir yarık meydana getirmektedir. Ek tasarımlar ve duygu değerleri oluşturur. Evlerinin içini oda oda üzüntü, dışının ise pencere duvar olarak görmek şairin ruh halidir. Normal şartlarda ev bir koruma sığınma mekânıdır. Ev annedir kollar korur, derler ve toparlar lakin burada algılanan şeyle ters bir durum söz konusu olmuştur. Pencereleler ise bu korunmanın geçirgen mekânları olur.

Yaşamımızda neredeyse her halimiz burada mikro evrende çubukla işaretlenen bireyselliğin tavan yaptığı burada bu odada geçer. En şehvetli, en dingin, en karanlık anılar, uykusuzluklar, başıboş düşünceler, düşler. Bilinçaltına ya da öte tarafa açılan penceredir oda ve gece onun çekiciliğine çekicilik katar. İnsan odasıyla var olur, odasıyla biçimlenir. “gün günden odasının şeklini alan” özne, kendi varlığına kulağını tutar ve varlığını duyumsar. İkinci Yeni şiiri bu anlamda evi ve odalarını da dağılan bir hayatın yitik bir metaforunu sunar. Descartes’in “sobalı odasını” yaşar dururlar. Oda içindeki ışık, geçmişe açılan pencere olur masal olur:

*“Odanın ortasında yanan petrol lambası
Ve bazen, şimşeklerle aydınlanan geceler.
Bacamızın üstünde duran leylek yuvası
Ne güzeldi ne güzeldi masallar bilmeceler
Odanın ortasında yanan petrol lambası”*(Karakoç, Yad, s. 15)

Geleneksel söyleyiş biçimlerini modernizm kisvesi altında sunan Karakoç, bu şiirinde oda kavramını bize dağılan bir yaşamın karşısına düzeni koyarak geçmişin kozmosunu gözler önüne getirir.

*“İç dünyamı ikili susmalarla bölme
Şiir günlük konuşma dilimiz
Kıskançlığımdan örülen bir perde
Sessiz derin sonsuz yaşlı duvarlar önünde
Türküler içinde en şen en senin olanı söyle
Boş oda kadar tedirgin tehlike kadar güzel”*(Karakoç, Tahta At, s. 72-73)

Bu mısralarda şair, iç dünyasıyla odayı bir etmekte iç dünyasını odaya yansıtmaktadır. Oda ve duvar burada bir metafor halini alarak duvar değil yas, oda değil tedirginlik olmaktadır. “Geçen zaman değildir, şeylerdir.” der Kant. Oda zaman ve mekân arasındaki ilişkiyi sabitler. Odalar kimi zaman oda değil de parçalardır. Çünkü parça deyince bütüne aidiyeti anlaşılır. Oysa oda kendi içinde biten birbirimdir. Bu genişleyip daralabilme imkânı hem fiziki hem de psikolojik anlamda evi ev yapan değerler bütünüdür. Öncesi olmayan bir şeyin uzantısı da olmaz, odalar içindeki boşluk

da boşluğun boşluğa vurmasından başka bir şey değildir. Her şey uzantısız ve tek düzedir. Boş mekân, zihinsel ve toplumsal boşluk, toplumsal olmayanın toplumsallaşmasını sağlayan bir mekân temsilidir. Özne tarafından yaşantıya dönüştürülmesinin endişesi duyulur.

“İçimi kapatıyor bana verdikleri oda

Eşyalarımı yerleştiriyorum, öylesine ağırdan alıyorum ki bu işi

Kocaman bir serüvenden ufacık bir parçayı

Özenle sürdürüyorum sanki

Uzanıp musluğa doyusya su içiyorum

İlk damlası şuramda, son damlası çocukluğumda

Dışarı çıkacağım, sıkıca kapatıyorum penceremi”(Cansever, Saat Onda Kalkacak Vapur, s. 162)

Bir tür atom ve hücre olan oda, parçası olduğu ve en küçük parçasını oluşturduğu bütünü yansıtır. Pascal’a göre de huzur için (ya da mutluluk için) gerekli olan bir barınakla eş anlamlıdır. Eşyalarla birlikte var olan odalar, kişinin içe sığınma mekânıdır. Öznenin tutamakları oda içindeki eşyalar üzerinden olur. Bu oda insanın ilksel mağarasıdır. Anılar zinciri de burada canlanır. İkinci yeni şiirinde odalar, ya az bir eşya ya da konsollarıyla koyu devasa perdeleriyle bir oda ya da sürrealist ve de postmodern tarzda ön plana çıkmıştır. Mobilyalar genelde tıkabasa doldurmaz odayı. Tıkabasa dolduran ihtişamlı ve ağır görümlü eşyalar saraydan çıkma tarzı modernliğin simgesi eşya tipleridir. Osmanlı evi yani baba imgesini bünyesinde bulunduran devlet, eşya ve yaşayış tarzıyla daha yumuşak bir hale gelir. Evin bütün odaları aynı işlevler için kullanılabilirken, koltuk takımı, gardrop, konsol ve karyola gibi batılı mobilyalarına girmesiyle birlikte, odalar da eşyanın işlevine göre yatak, misafir ve yemek odası olarak ayrılmaya başlar. Böylece bütün bu işlevleri bir arada yapabildiği o ünlü Türk odası parçalanır. Batılaşmanın Türk evine etkisi sade içeriği değiştirmekle kalmaz. Asıl önemlisi, dışarıdaki hayatı içeriye sokarak evi mahrem bir yer olmaktan çıkarmıştır. (Elçi, 2003: 81). Bu nedenle dışa çıkarken perdeleri sıkıca kapatmak gerekir.

Dışa karşı bağışıklığımızın zayıf olması bizi kalabalık karşısında hastalığa yakalar. Kalabalık insanı geri çekilmeye iter. İkinci Yeni Şiiri’nde kimi zaman

kalabalıktan kaçan özneler, odalarını kamusal alana kadar birleştirmekten de geri duramaz. Bu kimi zaman bilinçli kimi zaman da zorunlu bir birlikteliktir bu. Odalar ayrı olsa da duvarlarla çevrilse de insanların taşıtların fabrikaların uğultusu, pencerelerden, kapılardan, duvarlardan içeriye sızar. Kimi zaman yabancı bakışların tedirgin ediciliği Michel Foucault'nun panoptik (görülmeden görebilme olanağı verebilen) biçimlerini gösterdiği gözetlemelerin artmasının ve topluma yayılmasının sinsi sızıntısını derinden hisseder. Kişi odasına sığınır ve saklı olan duygularını orada özgürlüğe bırakır. Odada suçlu saklanır. Yatağında büzülür anne karnındaki cenin gibi kendisine çekilir. Yatağı insana sığınak korunak olur. Hastalığında ve ölümünde bile kişisine sadakatini gösterir onu kucaklar. Oda insanın bedeninin toplanma yeridir. Odalar anıları besler, odasından odasının anılarından kovulmak, cennetten ya da sadece yaşamından atılmaktır. (Perrot, 2013:119) odalar, evi açılar. Odalar kişinin ruh haline göre kılık değiştirir. Bitmiş olan yaşamı yeniden canlandıran odalardır. İnsan odasına kendinde olanları getirdiği için aslında dış dünya zaten odada durur. Kişi “çerçevesi” içinde yer değiştirdiği her seferde, daha önce yer aldığı ve daha sonra yer alacağı bütün konumları kendisiyle birlikte taşır. (Cl. Levi –Strauss, s. 477). Bu taşıma onun dünyada sırtında taşıdığı yüküdür.

Mekân genelde sınırlı bir oluşumdur. Mimaride mekân içten dışa doğru gelişir. İnsan eylemlerinin gerektirdiği amaca göre içte boyutlanır ve biçimlenir. İç mimari esas oluşumdur dışı bunun kabuğudur. İç mekân olan oda datavan, döşeme, duvar gibi unsurlardan oluşmaktadır. İç mekân kapalılık hissi uyandırırken dış mekân açıklık hissi uyandırmaktadır. Meryem Ana'nın karnı Hz. İsa'ya oda olmuştur. O büyük ve sınırsız olan bu kutsal mekânda, üç kez kapalı olan – doğumdan önce, hamilelik boyunca, doğumdan sonra – ve yalnızca Tanrı'nın nefesinin sızdığı, tümüyle kapalı bir boşlukta dinlenmektedir.

Mekân örgütlemelerinde ulaşılabilirlik bedensel hareket bedene göre şekil çok önemlidir. Ayrıca koltuklar arasında sehpa bulunması, çiçekler ve aydınlatma öğeleri psikolojik açıdan önemlidir. Mekânlar arası geçişlerde kapı olmadığı durumlarda kolon ya da duvarların yanı sıra sıralanan çiçekler giriş-çıkışı sağlayan sınır öğeleri olarak da görev yapmaktadır. (Kurak Açıcı, 2006:39). Her odanın mekânın bir kurgu ögesi vardır. İkinci Yeni şiirinde genelde bu pencereye göre konumlandırılır. Dışallık kavranır kavranmaz içsel olmaya da mahkûmdur. Karatani bu konuda, “Kendimi kasten içeriye kapatmaya çabaladım. Bu süreçte kendime şu iki tutumu da kesinlikle yasakladım: bir yandan dışsallığı tözel olarak var olan bir şeyi kabul etmemeye kararlıydım; çünkü

dışsallık bu şekilde kavranır kavranmaz, çoktan içsel hâle gelmiştir bile. (Karatani, 2010) der.

*“Aşk ve keder birleştiler damarda
Kalpler dolup boşaldı sevgiyle sıcak
İnsanlar sokakta endişeli ve renkli
Odalarda yavaş sade ve yumuşak”*(Cansever, Güneşlik, s.554)

Odaların, kozmosundan bahseden şair, odalara anne rahmindeki rahatlı ortamın dekorunu çizmiş olur. İç hesaplaşmanın devasını odaya kaçışta bulur. Aynı zamanda başka bir şair olarak Karakoç, odaları masal dünyasının uhreviyat yüklü mekânı görerek “Kırk odanın içinde güzel arslanlar güldü / sen güldün Asya güldü hafif danslar geldi / Gel kalbini saat yap odamıza / Saatin içine kutsal sözler yaz / güneş yap aşka güzel ölümleri uslu ölümleri / Gel mesut odalar içinde çözül güzel bulmaca.” (Karakoç, Tahta At, s. 72). Diyerek belirtir. Kırk sayısı burada aynı zamanda dirilişin ifadesidir. Bulmacanın çözülmesi bir yolculuğu imler. Olayın neticesinin çözülmesi için birtakım maceradan geçmeyi ve sonunda ergin kılınarak çözüme kavuşmayı gösterir. Aynı zamanda saat kavramına değinecek olursak, modern zamanların geleneksel dönemden farklı oluşu saat kavramının da merkezilikten topluma dayalı bir saat anlayışından bireysel bir zamana ve saate aktığını görmüş oluruz. Burada da kalbin saat yapılmak istemesi yine öznel bir zamanı duyumsatır bizlere.

İkinci yeni şairleri genelde, bir çatışma halinde yaşarlar. Bu içsel çatışmadan çoğu kez dışarı doğa bahçe galip gelebilir. Yapay kentlerin, kentlere özgü özsel bileşenlerden yoksun olduğu gözlemlenir. Yaşanılan mekânın çeşitli birimleri vardır. Oturmak, kalkmak, uyumak, pencereyi açmak bir mekânı mekân kılan eylemselliklerdir.

Oda içindeki eşyalar, oturma grupları, perdeler, duvarının halının renkleri vs de mekân algısı üzerinde önemli rol oynar. Örneğin kadife bir perdeden söz eden şair dönemsel anlamda da bir takım şeylerin simgesi haline getirebilir. Kadife perdeler, taş vazo ve kent imgeleri de uygarlığın aşamalarına ilişkin simgeler oluyor. Arzulanan oda sıcaklığı yalnızca kendi çocuklukları döneminden kalma bir sıcaklıktır. Perde, Karakoç’un şiirinde evi dış dünya karmaşasından koruyan bir mekân nesnesi olarak veriyor. “Bir evde perdeyi indiriyor bir kadın / Mahşerin perdesini kıyametin perdesini.”

(Karakoç, Alinyazı Saati, 628). Şimdi eve odaya “pamuk ipliğiyle” bağlı olup hem eve hem dışarıya yabancılaşan şairler, evi bir zorunluluk mekânı olarak görür. Ev, yalnızca dışarının kapitalist tavırlarından kaçışın mekânı olur ama odalarda da huzursuzluk dinmez. “göge bakacak duraklar” arayıp durular. Gökyüzünün tümü evin terası olur. Hüseyin Cöntürk, Uyar’da gökyüzünü mutlu dünyanın sembollerinden biri sayar. “...gökyüzü onun için en başta gelen ferahlatıcılardandır. Onu yaşadığı şehrin sıkıntısından, çalıştığı odanın sıkıcılığından, bu odanın kapı, duvar ve perdelerinin ablukasından kurtaran, kendi kişisel yalnızlıklarından kurtaran gökyüzüdür.” (Cöntürk 1961: 25). Gökyüzü aynı zamanda bir umudun yani bu umutla birlikte komünist bir düşün belirtisidir. Gökyüzü bakan herkesi eşit kılar. Şairler, Gökyüzünün değişkenliğini, dokunulabilecek fiziksel bir gerçekliğe çevirmek için uğraşıp dururlar.

Odalar içinde verilen yataklar eşliliği iki kişiliği ifade eder. Bunun için odanın olması zorunlu bir etkidir. Turgut Uyar’ın:

“Baş göz olduk çatı kurduk Tanrı tanık oldu

Ekmeğimiz vardı

Yatağımız kararlıydı hep öyle kaldı” (Uyar, Büyük Saat, s. 144)

Mısralarında yatağın konumlanması çatının oluşturulması odanın mahremiyetin doğuşunu simgeler. Bir binanın önce çatısı oluşturulur. Bu bir ev olmanın temel şartıdır. Çatı, varlık nedenini daha ilk bakışta ortaya koyar: yağmurdan ve güneşten sakınan insanın üstüne örter. Coğrafyacılara, çatı eğiminin her ülkedeki iklimin en güvenilir göstergelerinden biri olduğunu hep söyler. Çatının neden eğimli olduğunu anlarız. Düş kuran bir kişi de akla uygun bir şekilde düşler. Ona göre sivri çatı bulutları deler. Çatıya doğru yükseldikçe tüm düşünceler de açıklık kazanır. (Bachelard, 2013: 49). Şair de burada Tanrı’nın da tanıklığını göstererek bir evlilik meşru bir birlikteliğin görüntüsünü çizmeye çalışmıştır.

Eski alışkanlıklarını evin içinde sürdüren birey, fiziksel anlamda bir zorluk yaşamaz. Ancak Bachelard’ın söylediği gibi anıların ötesinde, fiziksel olarak içimize kaydedilmiş olan “o ev’e her zaman bir özlem duyarız. Bu da şu an yaşanan evin yuvalaşmadığından ya da yuvamız olmadığından kaynaklanır. Öyle ya... Biri ev, diğeri yuva! Yuva, “tüm dinginlik, dinlenme imgeleri gibi, yalın ev imgesiyle dolaylımsızca birleşir. Yuva imgesinden ev imgesine ya da ev imgesinden yuva imgesine geçişler, bir

tek yalnlık burcunda gerçekleşebilir. "Bunun da bir hayli zor olduğu düşünöldüğünde şiirdeki odalar, içinde yaşayan birey için kapalı/dar bir mekân halini alır. Ölkü Tamer'in "Odalar büyük. Ama yine de, nasıl sığarım bu odalara ben?" dizesiyle mekânın fiziksel açıdan geniş olmasına rağmen algısal bakımdan darlığına vurgu yapılır. Güröltünün ve ciddiyetsizliğin olmadığı; doğayla iç içe yaşayan bireyin bir anda kendisini büyüyen bir şehir içinde bulmasıyla bocalamasını merkeze alan bu şiirde, kişinin önce kendisine, daha sonra içinde bulunduğu topluma yabancılaşması konu edinilir.

İletişim başarısızlıkları içinde yuvarlanan bireyler kendi öznel sınırlarını çizdiği odalarında itilmiş olmanın yalnız kalmanın tüm başarısızlıkların daha çok duyumsanmasını sağlar. Şairin gizli derdi eşyaya sinmiş melâldir. (Özcan, 2007:94) odalar, gizemleriyle, duvarlarıyla, duvarlarındaki çatlaklarıyla, bastırılmış sesleri, dışa vurulmayan heyecanları entrikaları, varoluşsal yoğunlukları ve düşselliklerinin patikaları nedeniyle sınırsız bir imkân sunarlar. Özellikle İlhan Berk, duvardaki bir çatlaktan ne de çok kaçmıştır. Hayalgücünün minyatürleştirdiği minyatürü hayalgücüne dönüştürdüğü ölçüde yaşamın kendisine sahip olur. Duvarların katılığı ise buharlaşarak tuz buz olur.

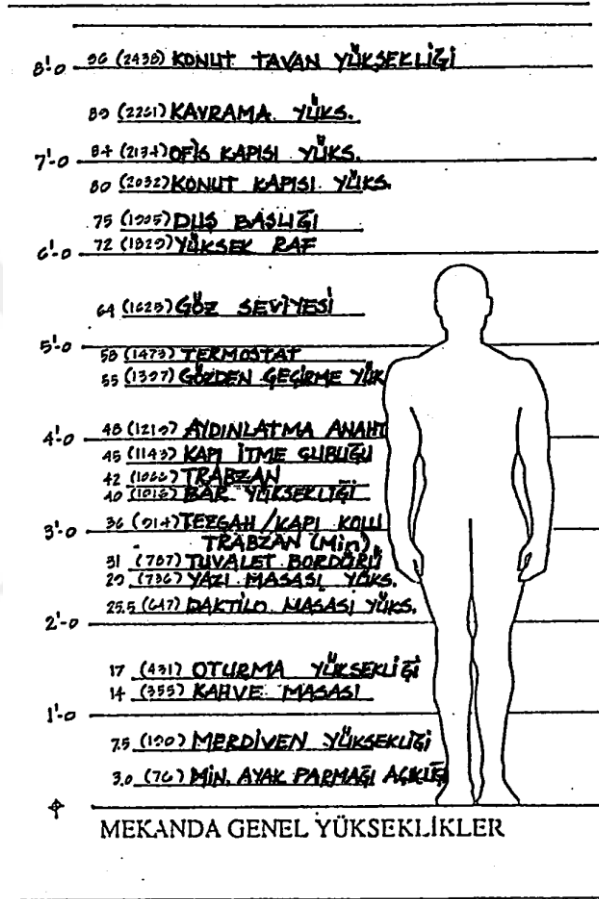
Bir mekân örgütlemesi içinde birtakım parametreler vardır bunlar:

- Güvenlilik
- Görevsellik
- Kullanışlılık
- Ferahlık
- Esneklik
- Boyutsal özellikler
- Konfor düzeyi
- Estetik

Olarak sıralanabilir. Hacıhasanoğlu, mekânın oluşumuna etki eden faktörleri, kullanıcıya ilişkin, eyleme ilişkin, ekipmana ilişkin, eylem alanına ilişkin, kabuğa ilişkin olmak üzere beş gruba ayırır. Zaten şiirlerde genelde modernizmin öznelilerinin yer aldığı odalar eylem sayısı bakımından düşük bir profil göstermektedir.

Mekânsal anlamda mekânın temel öznesi olan insanla mekân arasındaki iletişim zamanı da hareketli kılar. Bu nedenle temel unsur olan insanın ölçüleri mekânın örgütlenmesine örölmesine katkı yapar. Antropometrik, duyusal ve algısal-zihinsel boyutlardır. Antropometrik boyutlarda kendi içinde statik ve dinamik olmak üzere ikiye

ayrılır. Bu boyut tipinde hareket ve hareketsiz insan halindeki insan boyutudur. Dinamik olarak hesaplanan insanın vücudunun belli bir eylem içinde, hareket halinde iken alınan vücut ölçekleridir. Hareket eden insanın yatayda ve düzeyde en fazla erişme uzaklıkları ile çömelme uzanma ve sürünme durumunda ulaşabilme boyutudur. Yatay mekân itaati simgeler, dikey mekân gücü, yer altı mekânı ise ölümü simgeler. (Lefebvre, 2015: 247). Yatay bir doğruya düşey konumda bir doğru daha dinamik bir etki verir.



Şekil 1. Mekânda Genel Yükseklikler

Normal bir mekânın genel anlamda yükseltisi insan bedeninin doğal olarak gövdesinin hareket etmesine olanak sağlayıcı bir biçimde belirli yüksekliklerde inşası yapılmalıdır. Eğer bu belirli bir düzeyin altında ise birey bedeninin çevresel anlamda dar bir mekânda olduğu kanısına varırsa birey ruhsal anlamda da bir daralma yaşar, varoluş sıkıntısı çeker. Mimarlığın aslında mekânın içindeki olay/eylem ile tanımlandığını ve eylem olmadan mekânın var olmayacağını görülür. Mekânlar hareketlere, hareketler de mekânlara göre şekillenmektedir. Mekân, olay ve hareket arasında öncelik sıralaması

olmayan bir birleşimi işaret eden bu etkileşim, biçim ve işlev arasında kurulmuş olan neden-sonuç ilişkisini yıkmaktadır. Bir mekândaki hareket, sadece görme ve dokunma arasındaki ilintiyi kurmaz, aynı zamanda bedendeki somatik duyuları bedensel duruş, beden hareketi ve iç kulaktan gelen denge duyusu da harekete geçirir. Mekân içinde beden, sınırları, mekân içindeki hareketi ve hareket sırasında bedende oluşan yoğunluk ve duyuları deneyimleyerek onları hatırlamaktadır. Ayrıca mimari mekân, birbirinden farklı iç ve dış etkilerle, zamanla ve en önemlisi hareketle sürekli değişime uğrayıp yeniden üretilmektedir. Dolayısıyla mekân, uzaktan seyredilen bir nesne değil; eylemlerle, bedenlerle ve bedenlerin kurduğu ilişki ağıyla sürekli değişen akışkan sürecin bir parçasıdır.

“ ...

Yüzümün rüzgârıyla oynuyorum arada

Yüzümün rüzgârıyla... Bu ufak yolculuk değiştiriyor beni

Bir koltuktan bir başka koltuğa geçiyorum mesela. Kendimi

Yerlerde sürüyerekten. Yerler ki taş gibi soğuk

Soğuk bir taş kabartmasına benzetiyor gövdeyi

...

Bir başıma duyuyorum artık yalnızlığımı.”(Cansever, Oda, s. 452)

Mekânı beden ölçütlerine göre dar küçük bulması şiir öznesinin ruh halini yansıtır. Yerlerde sürüyerekten ve yerlerin taş gibi soğuk oluşu beden mekânı duyumsaması ve algılamasının ne kadar hassasiyet kazandığını gösterir. Mekânı burada var eden beden sürünme eylemidir. Mekân kurgulanırken, özellikle odalar, insanın mekân içinde hareket edebilmelerine imkân sağlayan birtakım ölçüler kullanılarak kurgulanır. Turgut Uyar’ın, “Evlere sığamıyoruz, öylesine büyüdü ki vücutlarımız/ve konuşmalarımız öyle büyüdü ki peşi sıra/hani bir olup da eve taşıdıklarımız/... mısralarında hem fiziki hem de ruhsal bir taşkınlıktan sığamamaktan şikâyetçidir. Ev hem beden hem de ruhtur. (Bachelard, 2013: 37). Eve sığamama sonucu ev klostrofobik bir alana dönüşür. İnsan, bir korkuyu odaya kapatmak isterse ona olan tahakküm etme isteğinden de kaynaklanabilir. Bu durumda evin fiziki yapısı düşsel boyutta içine sığamaz bir hal alır.

“Gecesiz bir sarışındım işte

Bütün kapıları açtım kapadım

Kırdım parçaladım elime ne geçtiyse

Biblolar mı olur, yağlıboya tablolar mı, kristal takımlar mı

Elime ne geçtiyse

Açtım pencereleri dışarı attım.

Durmadan atıyordum, eşyalar bitmiyordu ki hiç

Eşyalar bitmedikçe öfkeyle içiyordum.”(Cansever, Ruhi Bey ve Limonluktaki

Yangın, s. 72-74)

urada kişinin yaşadığı durum şizoid ve depresif bir ruh halidir. İlk kötü nesnelerimizi yaşamın çok erken dönemlerinde bastırdığımız ve kilit altına aldığımız bilinçdışı iç dünyamızda, bu nesneler gerçek dış deneyimimize göre bize karşı hep reddedici, aldırma ve düşman kalır. İçsel nesnelerin varlıklarını bilince gösterdiği fanteziler, içsel nesneleri oluşturan marazi ruhsal yapıların etkinliğidir. (Guntrip, 2003: 17). Burada aynı zamanda öfke, karanlık ve içten içe yaşanan duygularla depresif bir hal de almaktadır. Depresyon nesne ilişkileriyle ilgilidir, şizoid ise nesneleri reddetmiştir. Nesneler “ben”i geliştirir. Aksi takdirde ben gelişemez ve parçalanır. Burada nesneler geçmişteki örneğin kötü bir babanın simgelediği kötü nesnelerdir. Oda içinde yer alan birtakım nesnelerden olan döşemeler vardır ki bunlar, odanın temelini oluşturur. Hem fiziksel hem de görsel olarak etkiler. Yumuşak ve sert döşeme malzemeleri kullanılmaktadır. Mekânın düzenlenmesi yapılırken zeminden duvara doğru çalışılması söz konusudur. Döşeme malzemeleri formun bir bölümüdür. Tek bir ünite formundaki halılar ve mobilyalar ise, duvara karşı bir silüet oluşturur. (Kalınkara, 2001) küçük, koyu, parlak halılar mekânı olduğundan küçük gösterir. Eşyanın boyutları da çok önemlidir. Eşyanın boyutları büyüdükçe öncelikle içtenlikten uzaklaşır. Büyüyen eşya; ince çizgilerini, kıvrımlarını, şeklini yitirir. Bu çizgiler, yatay çizgiler, süreklilik akla uygunluk, zekâ hisleri verir. Gözden aynı uzaklıkta gelişir. Yolunu izlerken sınırlarını çizen bir engele, duvar gibi, rastlar. Düşey çizgiler, sonsuzluğun esrimenin, heyecanın simgesidir. Onu izlemek için insan durur, bakışlarını normal yönden ayırarak, gökyüzüne kadar çevirir. Düşey çizgi gökyüzüne kadar gider ve orada kaybolur. Ululuğun simgesidir. Doğru ve eğri çizgiler, kararlılık sertlik sunarlar ve güç anlamlıdır. Eğri çizgiler, duraksama, uysallık hissi ya da benzeme değerleri sunar. (Büyükçelen,

2007: 163).İnsanın ayrıca küçük olana hükmetmesi daha kolay olur. Odanın büyüklüğü küçüklüğü de psikolojik bir durumdur. İnsan mekân içinde büyük mekândaysa küçük hisseder kendini. Küçülen mekânlarda daha rahat hareket edebilir. Uzuvarlar daha kolay erişim özelliği gösterir. Oda içtenliğin mekânıdır. Ev konağa, köşke ya da şatoya dönüştükçe içtenliğini yavaş yavaş yitirir. Evin dolayısıyla odanın yeraltıyla da ilişkisi korkuyla karışık bir hissi çağrıştırır. Evin temeline olan güven hissi, toprağın gücünden kaynaklanmakta ve evin toprağa doğru kök saldığı düşüncesi insanın olumlu hislerini beslemektedir. (Demir, 2011: 25) ev, katları odaları çıkıldıkça dikeyleşir. Ancak bu apartmanlar için geçerli değil zira apartmanlar yataylaşır. “Tek katlı bir adam” olur. İçeride kapanma kapıları ve kilitleri üst üste kapatma, hayatın son anlarında bile kendini güvende ve korunaklı hissetmeme durumu olabilir. Kimi zaman mutluluk ve güven evreni sınırları daraltılmış çerçevelenmiş ve dış dünyadan yalıtılmış odada birey için oluşur oda dışındaki her yer bu evin içi de olsa dış çevredir. Mekân içinde merdiven de yaşama mekânı ile dış mekânı birbirinden ayıran bir sınır ögesi olur.

Evi daha yalıtma mekânı daha el değmemiş saf yapmak odalar aracılığıyla olabilir. Kimi zamanda bu kapanma daha sıkıntılara mahal vermektedir. Oda, özellikle içeride dönük bir karakter yapısı olan hikâyeye kahramanları için neredeyse dünyaya ait her unsur, içerisinde barındıran küçük bir evren yerine de geçebilmektedir. (Demir, 2011: 40) Bu anlamda oda, kahramanlar için genişlemeye ve açılmaya fazlasıyla imkân sağlayabilir. Odası hayallerinden, hayalleri de odasından daha çok büyük olabilir.

Oda insanın kabuğudur. Geçmiş yaşantılardaki odaların loş oluşu karanlık oluşu bir tutsaklık sıkıntılı duyguları çağrıştırır. Oda insana sıcaklık katar, koridorlar ise soğuk dolaplar gibidir. Aradığını gölgeli odalarda bulmaya çalışmak. Işığın çok olduğu yüzeylerde nokta ve çizgiler hafifler, gölgenin fazla olduğu yüzeylerde ise nokta ve çizgiler kuvvetlenir, kalınlaşır. Gölge koyulaştıkça derinlik etkisi artar. Işığı çok alan ya da az alan yüzeylerde ise doku kaybolur. (Kızıl, 2000: 89).Kimi zaman odayla ilgili hücre, mahzen mezar benzetmeleri de yapılabilir. Eşyasız oda insanın gövdesine ağarak yutuverir. Odalar eşyalarıyla var olur. Odanın içerisinde neredeyse hiç eşya olmayışı ve böylelikle ortaya çıkan boşluk duygusu, mekânsal sefaleti bildirir. Farklı döşeme seviyeleri mekân içinde farklı mekân yükseklikleri meydana getirir. Böyle bir statik esneklik de mekân içinde koruma ve sığınma duygusunu tetikler.

Çatı, barınağın karşılaması beklenen asıl strüktürel gereksinim, koruma: hava koşullarına dayanıklı bir örtü. İkincisi: mekânın etrafının çevrilmesi. Üçüncüsü:

Zemindir. Ev illa yumurtaya benzemeli. İç ve dış kuvvetlere en dirençli, ideal ev biçimi oval değil küremsi matristir: basık bir küredir. Evler ve dolayısıyla odalar, keskin bir erillikten çok dişi bir bedeni anımsatır. Odanın içine giren birey sonsuzla buluşur. Hayat ritmi döngüseldir. Dolayısıyla oda içinde yirmi dört saat geçirilir mi geçirilir bu nedenle de ruh sirkülasyonu sağlanır. Nefretlerimizin en hafifinde bile küçücük, hayvansı bir kumaş bulunur. Saldırganlık türleri bir hayvan çılgılığıyla eşleştirilir. Dişil olan anne ile de eşleşir. Duvarlara bile doğaüstü bir güç kazandırabilir. (Kiesler F, 1934: 292-297). Makine çağı evleri parçalanmış bölmelerdir. Meditasyon ritüellerine ilham ve imkân verirler. Ev yani duvarları, döşemeleri, tavanları – keskin açılarla ve yapay olarak bir araya getirilmemeli; kolonlar ve kirişlerle kesintiye uğratılmadan birbirine akmaları sağlanmalıdır.

Oda, bir mekân olarak evden daha fazla şahsi daha bireyseldir. Küçük mekânlar insanın daha çok nüfuz etmesine, ruhun mekâna yayılmasına dolayısıyla bireyi daha temsil etmektedir. İç mekânların bireye özgü olmaları durumu kapsayıcı ve hapsedici olma özelliğine sahip olmalarıdır. Aslında mekândan da çok insanın dış dünyadan getirmiş olduğu sınırlılık hâlleri olmuştur. Oda içerisinde iki üç farklı kişilik ve davranış biçimi sergilenebilir. Önce minnet, saygınlık, utanma duygusu kaplayabilirken daha sonra mutluluk ve bağlanma duyguları olabilir.

Ev keçi yolları yumağıdır. Bu keçi yolları besler onu.

Böyle bir sessizlik, sınırsızlık saçar.

Her şey de bu sessizliği dolu dolu yaşar.

(Evde paylaşılan tek şey de budur.)

Odadır, ev.

Bir ada

(kendi halinde)

Bir içe çağrı.

Kapalılığa, yalnızlığa övgü.

Ama biz bir evi görürüz hep.

Oysa ev, seyircidir.

Gezinir, yokmuş gibi yaşar.

Açar kapar kapıları.

Evde her şey birbiri için vardır.

(Kapalılık bunu gerektirir.
 Oda yalnız kendisi için yaşar.
 Her durumda düşe çekilir ev
 Oda hep uyanıktır.
 Her şeyi konuşur oda.
 Her şeyin de bir anlamı vardır.
 Hiçbir şey anlamdan kurtulmaz.)
 İnsan bir adadır.
 Oda: Bir dünya. (Berk, Sessizlik İster Ev, s. 305)

Özellikle Cansever ve Uyar'da kent yaşamında kısıtlanmış insanlığın, nereye gideceğini sorgularken kendi menzilini sıkıntı olarak belirleyen anlatıcı özneler, milyonerli çember tarafından yapılanan mekânın kendine ilerlemesini, iç dinamiklerin gelişmesi olarak değerlendirir. Berk'in de dediği gibi oda olan ev bir içe çağrıdır. Anlatıcıların "ben" söylemleri "biz" e dönüşerek yoksulluk odasının sakinlerini oluştururlar. Yeni bir kenti, Gülzar Haydar şöyle tanımlar, "Kent başka herkesle benin arasındaki farkları öğreten bir öğretmendir. Kent bizi sezgisel ve düşünsel olarak sınırlarımızdan haberdar eder. Dinlenmek için kentten kaçmak ve çalışmak için tekrar kente dönmek. Kendi psikolojik duvarlar ve kapılarla kapatır." (Haydar, 1991:65). Büyük kentlerde ev yoktur. Büyük kentlerde oturanlar, üst üste konulmuş kutularda yaşarlar: "Paris'teki odamız." Der Paul Claudel. "Dört duvar arasındaki bir tür geometrik yerdir, resimlerle, biblolarla ve dolabı andıran bu yerin içine koyduğumuz dolaplarla döşediğimiz yapay bir deliktir." Evler, toprağa gömülmesin diye asfaltlarla yere sabitlenir. Evin kökü yoktur. Odalar kaldırımdan çatıya kadar üst üste yığılır, ufuksuz bir gökyüzü, çadır bezi gibi örter tüm kenti. Kentteki yapıların yalnızca dış yüksekliği vardır. Asansörler, merdivenlerin kahramanlıklarını yok eder. Sezai Karakoç'un "Kav" şiirinde şehrin düşüncelerini yayımlayan kalorifer bacaları içinde yer alan "portatif çadır" ibaresi de yersizlik ve yurtsuzluğun ifadesi

*"Öyle durur bir kıyının serüveninde ceset
 Odam öyle sevinçsiz yüzün öyle serin ki
 Yine de bir elinle kapıyı aralarken
 Öbür elindeki titreme dünyanın anadili*

*Bir kentin ortasından boyuna saatini kuruyorsun
 O durursa hayatın da duracak sanki
 Evler eski bir uygarlığın dingin lağımları
 Sokaklarsa çatışıyor temizliyor birbirini”*(Süreya, Seviş Yolcu, s. 136-137)

Odalar, kimi zaman da kişinin içinde barındırdığı kişinin yaşam ve davranış biçimi üzerinden yansıtılır. Odanın içinde yüksek sesle ağlayıp dolaşmak, odaların içinden gelen inilti, odaların barındırdığı kişinin kokusuyla dolu olması, anıların saklanma dolabı olması, odada yeniden başlamak hayata mekânı cinnetin, sırdaşlığın, mahremiyetin, başlangıçların tanık mekânı yapar. Titreyerek kapıyı sürgülemeye aralamaya giden özne, bu gizli olanın açıklığını ya da gizemli halini kilidiyle birlikte eş olarak yapar. Leff ü neşr sanatının imkânı gözetilerek de söylenen bu şiirde anlatıcı, kıyı ile odayı, ceset ile yüzü benzeştirerek yalnızlık temasını öne çıkarır. En nihayetinde evlerin bulunduğu uzamlar kentin uzamıdır.

*“Ve her şey hızla yetişti sonra
 Sarı bir günün kahverengi yarınına
 (...)
 Oysa bambaşka bir şeyler olmalıydı ağaçta
 Kazılmış, oyulmuş yerlerinde ağacın
 Buruk, mayhoş, daha çok da zehir tadındaki
 Bir şeyler olmalıydı. Ve sanki
 Yıllar var ki saklamışım orda ben
 Saklamışım anlaşılan
 Odasında yapayalnız doğuran bir kadının
 Dışa vurmak istemediği
 Ya da pek gereksinmediği
 O iniltiyi andıran*

Duyurulmayan her şeyi.”(Cansever, Ben Ruhi Bey Nasılım II, Ben Ruhi Bey Nasılım, s.12–13)

Sıkıntısını fark eden, yaşamını solmaktan olduğunu bilen ancak acısıyla yüzleşip özgürleşemeyen Ruhi Bey, yaşamın elinden kayıp gidişine, ‘her şeyin’ ‘sarıdan

kahverengiye', 'kahverengiden sarıya' dönüşmesine seyirci kalır. Sarı ile kahverengi, umutsuz yaşamın iki rengidir. Sarı çözülmeyi, kahverengi dağılmayı karşılar. Ruhi Bey, çözülen, dağılan yaşamı karşısında kayıtsızdır. Trajik bir durum olan umutsuzluk içindedir, sıkıntısıyla yüzleşemez. Ruhi Bey, kendisini zehirleyen o ilişkiyi, 'odasında yapayalnız doğuran bir kadının dışa vurmak istemediği şey' gibi yıllarca saklar. 'Odasında yalnız doğuran kadın', yasak ilişkinin nesnel bağlaşığıdır. Bütün hâlinde imge, Ruhi Beyin tarihselliğini yitirmiş yani geçmişe saplanıp kalmış olduğunu, irade felci durumu yaşadığını ve kendi durumu karşısında yıllarca kayıtsız kaldığını işaret eder. (Öcal, 2009: 286). Köksüz bir odanın doğurduğu insanlar oluşturur.

İnsan için barınmanın yanında psikolojik olarak rahatlamayı, aidiyeti de simgeleyen evlerin karşısına modernizm, yalıtılmışlığı ve yalnızlığı simgeleyen otelleri çıkarmıştır. Birbirleriyle bakışumlu odalar, mahremiyeti azaltıcı etki yapmaktadır. Mahremiyet, kişiye veya bir gruba diğerlerinin optimum düzeyde yaklaşma koşuludur. (Savaş, 2011: 106). Görsel, kokusal, işitsel gibi algısal mahremiyetler hoş görme eşiği kültürden kültüre, toplumdan topluma değişir. Kozmos yani göksel varlıklar, çukurlar, mağaralar bunun bir parçasıdır, oteller yani kaosun ortamına girmiştir. Aslında dünya yaradılışına dönmüştür. Mahremiyet kapıların konumlandırılması da etkilemiştir, birbirine bakan fasatlardaki kapılar birbirinin zıt yönlerine konumlandırılmıştır. "*İç içe geçmiş bardaklar gibi / Dış dışa geçmiş kolyeler gibi / Odalardan odalara bakışumlu*" (Bir Otel De Sizin Adınız, s. 409). Odaların bakışumlu olması mahremiyet alanlarının şeffaflaştığı anlamını verir.

Eşyalar, öznelere el izlerinin gezdiği donatılardır. Mobilyalar, hareketli, yarı hareketli, sabit mobilyalar olmak üzere ayrılırlar. Bilgin'in sınıflamasıyla eşyalar, denotatif (ne için yapıldığıyla ilgili) ve konotatif (bireyin geçmiş yaşantıları, sosyal statüsü, vb. ile ilgili) anlamlar taşır. Her bir eşya bir özelliği temsil eder. Bir masa bir sandalye değil, sadece bir evdirler. Kimi eşyalar daha ön planda olurlar, kimi eşyalar daha silik durur. Eşyaların yer aldığı konum, bireyin ruh hâlinin anlaşılmasında önemli bir hususiyet gösterir. Kimi eşyalar bu ruh halinde iğreti durabilir. Eşya konuşamaz, fakat simgeler. İfade etmez ancak gösterir. (Demir, 2011: 414). Mimarinin şehvetli olması kadar, tinsel ve kurgusal olması da önemlidir ve her şeyden önce mevcut alana uyulması gerekir. (Soley, 2008:6).

“(Hiçbir şeyin hiçbir şeyliği gibi bir şeydiler onlar da
 Biraz eşyaları vardı
 Bir gidip bir geliyordu o eşyalar arasında
 Biraz da susuyorlardı. Ve ağırca bir konsol
 Tüyleri dökülmüş bir halıyla beraber
 – Küllükleri, bir gece lambasını, duvardaki bir gravürü
 Saymazsak –
 Onların aile resimleri gibiydiler
 Ve biraz da üç kişiydiler ki, ben onları buluyordum.”(Cansever, Pesüs II, s. 411)

Şiirinde yer alan eşyalar, konotatif bir özellik gösterirler eşyalara yüklenen anlamlar bu çerçevede değerlendirildiklerinde aile resmi gibi olmaları bir ailenin mazide çekilen fotoğraflarını andırdığından bahsetmiş olur.

“Şehirler şehirlere yürüyor içimde
 Bir adam var mağaralardan kalma muştulu belge
 ...
 Güngörmüş evlerin çamaşırları gibi bu köle
 ...
 Taha gözünü açtığında kapının önünde buldu kendini
 Her yanı bir kulak olmuş bir muştı aramakta” (Karakoç, Taha, s. 328-329)

“Taha’nın Kitabı”nda Taha’nın dirilişi Taha ile gösterilir. “Taha, Kur’an-ı Kerim’in 20. suresidir. (...) Sezai Karakoç’un kitabına bu ismi seçmesinde, Hz. Ömer’in müslüman olmasına vesile olmasının çağrışımları etkili olmuş olabilir. Çünkü, Hz. Ömer bu sûre sayesinde bir ‘değişim’i yaşamış ve müslüman olmuştur. Dolayısıyla ‘Taha’ ismi, bir değişimin sembolü olmuştur. ‘Değişim’ Hz. Ömer’in olduğu kadar, evrende yaşayan her insanın nefsinde yaşaması ve geçirmesi olası bir vakıdır. ‘İnsan’ bütün zamanlar ve mekânlarda içten ya da dıştan gelen etkilerle böyle bir ‘iç dönüşümü’ yaşayabilir. Taha’nın vardığı kapı ve onun eşiği Taha’ya değişim ve dönüşümü yaşatacak mekândır. Kapının önüne gelip de kapıyı çalamaması Taha’yı henüz erginlik safhasına varmadığını gösterir.

İnsan yaşadığı çevreyi, kenti, onun fiziksel yapısını anlamlandırmakta, seçmekte, zihinde örgütlemektedir. Psikolojik haritalar, insanın kenti gözlemleyip

kodlamasının, çevredeki düzenlilikleri ayır edici seçici bir algıyla imgeye dönüştürmesinin sonucudur. Mekânsal davranışlar, insanın mekâna ilişkin imajlarından etkilenmektedir. (Göregenli, 2015: 17) Morval'a göre sınıflandırılan kentlerin yer aldığı makro çevre, odaların mekânı olan mikro çevrede kendine ifade alanı bulur. Bedensel deneyim, mekânsal algımızın özünde yer alır. (Altınıydız ve Ojalvo, 2014:282)

Odanın basık olması beden büyük olması, odanın geniş olması beden küçük olması ile ilişkilidir. Her evin odanın bir de arka bahçesi vardır. Buralar evlerde yaşayanların kimliklerini, özgüllüklerini, tarihlerini yansıtan her şeyi koruyan mekânlardır ve buralar caddelere bakmazlar. Evlerin içinde yaşayanların birbirleriyle ve evin dışındaki başkalarıyla kurdukları ilişkilerde sözel olan ve olmayan pek çok düzenleme ulaşılabilirlik ve ulaşılamazlık diyalektiğinde verilir. Ev, açıklık/kapalılık diyalektiğinin iki yönünü de içeren araçlar sağlamaktadır. Sosyal diyalektikler, evin içindekiler ve dışındakiler karşıtlığının birliğini yansıtan özelliklerdir: Ben ve diğerleri, özel (mahrem), genel (kamusal), kimlik ve toplumsallık. Yer kimliği, insanın doğal ve yapılandırılmış bir çevreyle, fiziksel dünyayla, başka insanlarla ilişkilerinde tercihleri, beklentileri, duyguları, değerleri ve inançları tarafından belirlenen, yerin ve kişinin kimliğini yapısında birleştiren karmaşık bir örüntü olarak tanımlanır. (Proshanky, 1978). Yere bireysel bağlılık süreci çocukluk deneyimlerinin bir ürünü olarak ortaya çıkar. Bu deneyim basit bir uyarın tepki zinciri biçiminde oluşmaktan çok, bir bellek oluşturma süreci olarak anlaşılabilir; yaşadığımız odaya odanın daha açıldığı mahalleye, kente ilişkin deneyimlerimizin oluşturduğu bir bellek. (Göregenli, 1997). İnsan psikolojik olarak küçüklükten itibaren eve ait tanıdık olanla ev dışında yabancı olan arasında karşılaştırmalarda bulunur. İç dünyada ev, oda duygusu, dış dünyada da tehlike duygusu yaşanır.

Low ve Altman mekâna bağlılık ve yer kimliğinin kültürel temelini boyutlandırır. Aile yoluyla oluşan tarihsel boyut, ekonomik boyut, ruhsal ve mitolojiye kosmolojik çevre, narrative çevre. Bireysel yönelimli bağlılıkların, mekânla ilişkisi duyguların ve sembollerin ve duygulanımların ifade edilmesiyle olur. Bu tip özellikler bize özellikle, İlhan Berk'i, Sezai Karakoç'u verir. Fenomenolojik anlamda mekân öznel süreçlerle yol alır.

Çok katlılık ve kapı kilidi sosyal bağla olan arasındaki bağın zayıf olduğunu gösterir. Yaşantılar, enikonu bir odada başlar ve bir odada biter. Oda Sisyphos'un hayat taşını aşırıldığı yerdir. Deniz, özlenen öteki yerdir. Modern şehirlerin bir de Foucault'un

heterotopya dediği, mezarlılar, hapishaneler, yaşlı evleri, psikiyatri klinikleri ve tiyatroları gibi “öteki mekânları vardır. Buna otelleri de dâhil edebiliriz.

“Merkezi bağlayıcısı olmayan, her biri tek başına var olan odaların, strüktürel unsurların, üstüne yeni ekler almaya ve yeni bölünmeye açık bu bütünlük şekli, bir taraftan bütünlüğün unsurlarını bağımsız varlıklar düzeyinde ortaya çıkarırken bir taraftan bir düzeni oluştururlar.” (Cansever, 1992: 92)

“Sesi,

Sanki çok ötelerden gelirmiş gibi,

Ezik, suskun odaları dolaşıp durdu.” (Berk, 2001: 151)

Mekâna özümsemekten kaynaklanan kişilik kaybı, şizofreniydi. Bedenin düşüncesinden koptuğu ani bir maddileşmeydi. Odadan çıkmak, ötekini terk etmek, bu çetin duvarları yıkmak amacıyla tekrarlanarak mekânı tüketmektir. Alfred Ange Tomatis’ e göre, işitme, algılanan mekânın yanlaşmasında belirleyici bir rol oynar. Mekân hem görülür hem işitilir. Görülmeden önce işitilir. İki kulağın algıları örtüşmez. Bu farklılık çocuğu telaşlandırır ve algıladığı mesajlara yoğunluk ve fiziksel hacim katar. Dolayısıyla işitme, mekânsal beden ile dışsal bedenlerin yerinin belirlenmesi arasındaki dolayım olur. Başlangıçta çocuğun annesiyle ilişkilerinin yarattığı kulağın organik mekânı, daha uzaktaki gürültülere, seslere uzanır. Simgeler kuyuların mahzenlerin içindedir yukarıya doğru çıktıkça berraklaşır. Dikeylik mahzen ile tavanarasının kutupsallığıyla sağlanmıştır. (Bachelard, 2013:48).

Odalar koridorlarıyla anılırlar. Odaların eşliğinden dışarı atıldığında karşılaşılan ilk mekândır. Bir gidişi ve uzaklaşmayı değil, mekân içinde gidip gelmeyi bir evde diğer mekân parçalarının birbirine bağlanmasını sağlarlar. Kurguda asıl çatışmalar, birleşilen odaların birleştiği koridorlarda gerçekleşir. “*Koridorlardan geçerdim. / Koridorlar ki uzun desem uzun, kısa desem kısa / Aslına bana göre bir şekil / Bir monolog da diyebilirim buna, içimde bir konuşma ürpertisinin / Yer aldığı.*” (Cansever, Otel II, s. 461) mısralarında Cansever de koridorların birer odalar arası diyalog olduğunu belirterek koridor mekânlar açar.

Çatışmanın gerilimini arttıran yahut çatışma sonrası teskin etme görevini üstlenirler. Gizem, merak, beklenti korku gibi duyguları içinde barındırarak genelde bir soğuk mekân hüviyeti gösterirler. “*Çamur gibi sıvanmış bir oda*” “*Ben o doğum*

sancılarıyla kıvranan odamda/Bir süredir hiç kımıldayamıyorum (Cansever, Sonrası Kalır I, s. 452). Çamur gibi sıvanan oda bize resmin olanaklarını da çağrıştırır. Çamura bulanmış olan da hareket kaybına uğrayabilir donuklaşır. Ev ortamına sıkışıp kalmış bireyin gerginliği resmin üzerinde geniş fırça darbeleri verilerek yapılır. Işık etkisinin ve boyanın yaptığı saydamlığın da bireyin çağdaş kent yaşamından kaçıp kurtulduğu bir mekân vurgulanmış olabilir. Kırmızı lekelerin psikolojik yoğunluğu arttırır. Geleceğe olan umut kırmızı ve maviyle gerçekleşir. Tekrarlar, tekdüzeliği vurgular, mekân içinde mekân oluşturmayı vurgular. Bireyin psişik durumunun da belirtildiği tekrarlamalardır. Sıcak renkler içsel durumu verirler. Yatay dikey hareketler yinelenerek süreklilik kazanmış ve gözün belli bir noktada toplanmasını engellemiştir.

Çağdaş kent yaşamındaki insanın iç mekâna yansıttığı yalnızlığını, iletişimsizliğini, mutsuz ifadesini geniş geniş olan boşlukların etkisiyle duyumsarız. Birey iç mekânda nesne olmaya başlar kendine yönelerek de varlığın varlık olmanın iç sesini duyumsar. Birey böylelikle iç mekânda nesne olarak, suskun, durgun ve kaderci; ama varlık olarak hazır, güçlü ve kendine güvenen bir yapıya sahiptir. Birey nefes alan nesne konumundadır. (Topçuoğlu, 1994: 40) Bireydeki huzur, oda içinde bireyin nesneye nesnelere göre aldığı konuma göre de değişir. Huzur yöndeş açıları gerektirirken, huzursuzluk iç ters açılarla verilmeye çalışılır. Odalarda geçmiş uzantıların silindiği insanı hafifleten müreffehlik de vardır. Daha çok kadın varlığı, zevklerin, hayallerin yaşandığı bir mekân haline gelir. Evde yalnız olmayan birey, odasında yalnızdır. Sokağa çıkma isteğini güven duygusunun da etkisiyle bastıran özne odalara kapanmakta bulur. Odaların bireyin küflendiği mekânlardır. İnsanın, bedensel, ruhsal ve düşünsel bütün sürecini sadece evdekiler değil, odalar, duvarlar, kapılar, merdivenler de görüp izlemiştir. Ergenliğin getirdiği kopma, kendine yönelme sürecinde odalarla kurulan bağlar, dostluk bağları kadar sıkı ve sırlıdır. (Narlı, 2014: 161). Yönelme davranışı, eylem yeteneği olan, tüm canlıların gereksinme ve amaçları doğrultusunda davranmalarıdır. Ansal ve bilişsel süreçlerde insan zihninde kurgulanan mekânın, geometrik görüntüsü eylemleri yönlendirme özelliği taşır.

“Karşıda bir ev, kırk odalı sanki

Her odada bir boy aynası

Her boy aynasında

Beyoğlu’nun bir parçası”(Cansever, Manastırlı Hilmi Beye Üçüncü Mektup, s.

Kırk rakamı, olgunlaşmanın simgesidir. Yahudilerde ve İslam’da 40 gün arınma dönemidir. Hristiyan gelenekte, 2 Şubat’taki Hz. Meryem Yortusu, Meryem’in İsa’nın doğumunu izleyen lohusalığının bittiği ve gerekli arınma ayınının tamamlandığı anlamına gelir. Arınmanın da modern biçimi, adının da işaret ettiği gibi 40 gün süren karantinadır. İslâm’da Hz. Muhammet (s.a.v) ‘in baş harfi olan mim harfinin sayısal değeri de kırktır. Bu nedenle 40 rakamı odalar için de önemli olmaktadır. Ayna, üzerine herhangi bir ışık kaynağından düşen ışınları ve şekilleri yansıtan parlak eşya ya da arkası sırlanmış camdır. Kırk rakamı aynı zamanda tamamlanmanın rakamıdır. Bir evi kırk parçaya bölerek masalsı bir hava katılmıştır. Beyoğlu’nun görüntülerinin kırka tamam olması tümsel bir görüntünün evin içine girdiğini gösterir. Evin böylelikle kırka tamamlanması değişim ve dönüşümü için de şarttır. Ayna dıştan alan ışığı duvara yansıtır. Burada da bir dış görüntü yansımaları söz konusudur. Farklı aynalarda tek bir suret oluşturulmuştur.

“Açınca camları - diyelim camları açtık ya sonra? –

Sonrası şu: ben bir camı, bir perdeyi açmış adam değilim

Bilirim ama çok bilirim kapadığımı

Öyle iş olsun diye mi, hayır.

Bilirim içerde kendimi bulacağımı.”(Cansever, Umutsuzlar Parkı, s. 161)

Burada bir varlık tanımlanması yapılmıştır. Özne, “hiç denenmemiş” bir tecrübeyi yani kendini dış dünyaya açma tecrübesini yaşamadığını içinde de bunun gerçekleşmesi dileğinin olduğunu anlatır. Kendisini toplumdan soyutlayıp odasının muhkem kapısını kendine doğru kapatarak bir içe dönme kendini bulma ama tamamlayamama hissine sahiptir. Kendi odayı öylesine kaplamıştır ki nesneler gibi “duvarlar” gibi yapılmışlığından geçilmez olmuştur. İlhan Berk, dip odalı evleri de sinirli, gergin ve karanlık olarak vasıflandırır. Berk’in şiirde kullandığı mimari de us dışıdır. Ona göre şiir, usa yaklaşırsa büyük bir çıkmazı yaşar. Ne denli üstüne gidilirse gidilsin duvara çarpacaktır. Odalardan çıkmama inadı bireyin, dış dünyaya karşı bir tepkisel duruşudur. Kimi zaman İkaros’un kapatıldığı kendisini kimsenin görmediği bir mekâna dönüşür. İkaros’un babası Daidalos bir mimardır. Daidalos’un inşa ettiği labirent adlı yere oğlu ile hapsedilmiştir. İçerisi karmaşık yollarla kaplı, çıkmazlar ve zikzaklı koridorlar ve birbirine bağlı birçok odadan ibaret bir kale inşasıydı bu. Bu

nedenle burada oda içine hapsedilen bireyler İkaros'un acısını çekerler. Labirentten havaya yükseldiği yer de modern çağın balkon metaforunu anımsatır. Çemberi kırmaya çalışırlar.

Odalar içindeki insanın karşıtlıklar içindeki durumu odayı şekillendirir. Ortam (ışıklı/ışısız, aydınlık/karanlık, sıcak/soğuk), beden yapısı (yara/hastalık, sertlik/gevşeklik, kan/su), devinimler (hafif/ağır, hızlı/yavaş, dik/eğri, düzen/tekdüze), tutumlar olmak üzere mekân şekillenir. Georges Perec için oda neredeyse metafiziksel bir varoluş mekânıdır. "...ama mekân hassastır. Zaman onları yıpratacak, yıkacak: Hiçbir şey eskisi gibi olmayacak. Anılarım bana ihanet edecek, unutkanlık belleğime sızacak." diyerek mekânın insan üzerindeki etkisinden bahseder. İkinci Yeni Şiiri'nde genel itibarıyla bu karşıtlıkları görmek mümkündür. Ruhların oturma mekânları kimi zaman su, kimi zaman kan imgesiyle verilir. Odalar çoğu kez ışıklı verilirken, bazı zamanlar da yarı loş bir havada ve ışıksız olarak anılır. Oda içindeki hareketler de genelde tekdüze bir görüntü evreni çizer, beden ise daha çok düşünsel ve düşsel anlamda hareketlilik sağlar.

"Bütün odalar birbirine benzer de ondan

Biri sizi çağırır girersiniz

Beklersiniz bir süre. Ne kadar mı?

Bilmem! Kimse de bilmez ki zaten

Yoktur ki orada zaman kavramı"(Cansever, Aydınlığın Dört Bir Yanı, s. 555)

Giddens'a göre zamanın boşaltılması, uzamın boşaltılması için önkoşuldur. Boş uzamın gelişimi, mekânın yöreden ayrılması demektir. Modernliğin ortaya çıkışı ve kapitalist ekonominin gelişimi mekânı yüz yüze ilişkilerin etkinliğinden koparır ve mekân artık yalnızca görünürde olup bitenden değil, uzak toplumsal etkilerden kurulur. Zaman ve mekânın boşalması ile toplumsal etkinlikler yerel alışkanlık ve deneyimlerin getirdiği kısıtlamalardan kurtulur; çok çeşitli değişim olanaklarına imkân tanırırlar. Böylelikle modernlik öncesi yapıların ağırlığından ve atılığında kurtulur. Zaman ve mekân bu şekilde birbirlerinden ve yerel olandan kurtulduktan sonra her yerde, her zaman istenildiği şekilde kurulabilir ve bölümlenebilirler.

Oda, yalnızca mimari bir birim değil, yaşama ilişkin bir durumdur da. Kendi içinde bütünlüğü ve dayatıcılığı olan bir kavramdır. Kalabalıklardan kaçan, yalnızlığı

kutsayan Baudelaire gibilerin gecenin geç saatlerinde en son odasına vardığında “ Hele şükür yalnızım.” Diyenlerin yaşama alanıdır. Orası artık kendisiyle baş başa kalacağı, çalışabileceği, şiirlerini yazabileceği mahrem alandır. (Köksal, 2001: 18-19). Freud, “Uygarlığın Huzursuzluğu” adlı kitabında, acının insanı üç yönden kuşattığını söyler. Bunları; vücudumuz, dış dünya ve insanlar olarak sıralar. Özellikle insanın insanlardan kaynaklanan acılara karşı korunma yöntemi olarak inzivaya çekilmeyi, diğer insanlardan uzak durmayı seçtiğini belirtir. Toplumdan uzaklaşarak inzivaya çekilmenin “insan ilişkilerinden doğabilecek acılara ilk akla gelen korunma yöntemi olarak belirtir ki bu da bize oda mekânını verir. Tatmini iç, ruhsal süreçlerde arayarak kendini dış dünyada bağımsız kılmayı amaçlar özne. Odaları eve ait kılabilmek için bedenimizle işaretlememiz gerekir. Pencere içinden yanan soğuk ışıklar kent içinden bu binaları odalar yoluyla yamalı bir bohça haline getirir. Ev aile olmayı becerememiş öznelere, artıklarıdır pencerelerden taşan. Yüzsüz bir insan kaplanmamış kanepeler gibidir. Böceklerin, alışkın hareketleri, çürümüş elmaların kanepeye sabit halleri bir odanın düzensizliğini anlatır.

*“Bir sabah uyandık tüm kapıları kapalı bulduk tüm sokakları tutulmuş
Kolay kolay kendime gelemem
Sensiz bir pencere açılmaz bir deniz kolay kolay durayım demez
evinizin önünde
Ben küçük dükkânlarsız, kahvelersiz sokakları sevmem, odaları
duvarları sevmem”*(Berk, Az, s. 214)

Odalarımız içimizdedir. Deneyimlerimizin kavşak noktasında yer alır ve belleğimizde yer alırlar. Herkesin, odaya ilişkin hatırlayacağı ve yazacağı kendi hikâyesi vardır. (Perrot, 2013: 308). Oda renkleri, gölgeleri, düşleri, düş kuran duvarları, perde ve döşemeleriyle vardır yoksa bir iskelet kalır geriye. İnsan, kendini odanın içinde ve dünyanın ekseninde olur. Mekân insanoğlunun kardeşidir. Önce mekân var oldu sonra mekânın her türlü özelliğini bünyesinde toplayan insan var oldu. (Göka, 2001:17). Dış yaşamın düzeni iç yaşamı da biçimlendirir.

*“İmdi ey beni sargılayan tekne
Dilimi dil yapan hançer*

Sulayıp eskittiğin tarlayı göster

Yakıp söndürdüğün lambayı göster

İçinde yaşıyıp düşündüğün odayı göster.” (Uyar, Denize Önsöz, s. 418)

“Kitapsa daha kitap değil

Sayfalarını çevirmemiş çocuklar

Şimdilik oku diyen bir kelimedir

Loş bir dağın kovuğunda”(Karakoç, Ses, s. 405)

Çocuklar dağ hücrelerinde eridiler derken bile dağın kovuğu hücresi söz konusudur. Odada bekleyişin bir ifadesi de umut etme duygusudur. “Çiçek daima tohumda gizlidir.” İfadesiyle bir içine kapanış ve kurulan gelecek düşlerini ve ön-mutlulukları hâkimdir.

“Odanız kız kardeşinizdir

Büyük Ş’lerle iner giysiniz

Bir kez onarılmış anıt mihrap

Hemen pencereye geçersiniz”(Süreya, Lavanta, s. 206)

Dörder dizeli yedi birimden oluşan “Lavanta” adlı şiirin ilk biriminde anlatıcı, birisine seslenerek, onun odasını “kızkardeşi” gibi algılayıp benimsediğine dikkat çeker. “Kızkardeş” ve “pencere” gösterenlerinden hareket edilerek, Cemal Süreya’nın özel bir olaya göndermede bulunduğu söylenebilir. İlk üvey annesinin baskılarına dayanamayıp evden kaçan Cemal Süreya, Haydarpaşa Lisesinde öğrenciyken bir gün Bilecik’e kız kardeşlerini görmeye gelir. Zeynep Oral’a bu ziyaretini şöyle anlatmıştır: “Gece vardım. Eve gitmeye çekindim. Cebimde bir lira vardı. Bir barda kaldım. Yorganın üzerine kar yağıyordu. Sabahı bekledim... Sabah, eve vardığımda kardeşlerim pencerenin parmaklıklarına tutunmuş içeride ağlıyorlardı, ben dışarıda. Ve beni içeri alamıyorlardı. Çünkü onlara eve kimseyi sokmayacaksınız, ağabeyinizi bile denmişti. Öyle bir baskı vardı üzerlerinde. Hayır eve giremezdim geri döndüm.” (Oral, 1990, s. 174.) Seslenilen kişinin yaşlı biri olmasına rağmen, bakımlı ve diri olduğu “Bir kez onarılmış anıt mihrap; / Hemen pencereye geçersiniz.” (s. 32) dizelerinden anlaşılır. İkinci dizedeki “hemen pencereye geçme” durumu, seslenilen kişinin hayata bağlılığını bildirir. Bir

imaj meydana getirmiş olur. Kimi şiirlerinde özellikle cinselliği betimlediği şiirlerinde şair odaları isimleriyle vermezse de bize hissettirir.

*“Gün günden odamın şeklini alıyorum
İşliyorum bu iniltili varlığı yeniden
Kim bilir, duyuyorum yazgısını belki de
Kuru dal parçasını içinden yiye yiye
Dal olan bir böceğin
O garip yazgısını
Ne ölüme benzer ne ölümsüzlüğe.”*(Cansever, Oda, Kirli Ağustos, s.5)

Oda, bir ev içinde beyhude dolanışlar içinde bir konumlanmayı işaret eder. Yabancılaştıran düzene yönelik süregelen tepkidir. Diğerleri ise TİP’in yöneticilerine karşı direnişi karşılar. Kitabın ilk şiirlerinden birisi olan ‘Oda’da şair, ‘kuru dal’ ve ‘kuru dalı yiye yiye kuruyan böcek’ metaforlarıyla hem verili düzen içinde çürümeyi, hem de ötelenmenin acısını eşzamanlı anlatır. Söz konusu şiirde ‘kuru dal’, kapitalist düzeni simgeler; ‘kuru dalı yiye yiye kuruyan böcek’ ise şairin metaforudur. Eleştirel bir dikkatle verili düzeni inceleyen şairin yazgısı, sürekli olumsuzluğa girmekten kaynaklanan tiksintidir. Tiksintinin bağlanaşığı ise ‘kuru dalı yediği için kuruyan böcek’tir. Söz konusu imge, aynı zamanda TİP’ten ihraç edilmenin kırıncılığını yaşayan şairin duyduğu acıyı karşılar. ‘Kuru dal’ acının, ‘kuru dalı yiye yiye acıya dönüşen böcek’ şairin nesnel bağlanaşığıdır. Kuru dal ve böcek imgeleri, şairin direnişini karşılar (Öcal, 2009: 286). Antagonist tavrını ifade eder.

*Hangi soruyu yanıtlasam yetersiz kalıyor yanıtlım
Günün tarihini bile söylemiyorum o yüzden sorulunca
Suya düşmesi ne demekse kar billurlarının
O demektir sanki zamanın çalışkan tedirginliği
Bir odada bir sofada bir yerde yerle gök arasında
Elimde zümrüte benzer bir şeyleri tutarken
Neyi kanıtlasam bilmiyorum ağzın bir tüfenk gibi*(Uyar, Hangi Soruyu, Niye, s.

531)

Metin Sözen’e göre sofa, “odalar arası ilişkiyi sağlayan ve bireylerin toplanmasına olanak veren ortak alandır.” (Sözen. 2001: 81) Samiha Ayverdi, İstanbul

konaklarında sanki bütün evin, sofaya göre şekillendiğini vurgulayarak: “ asıl ev, ne İstanbul’a göğüs vermiş odalar, ne balkon, ne taşlık, hatta ne de bahçedir; ev, sofa için yapılmış ve ya bu sofa, eve vücuttaki kalp kadar lüzumlu ve ayrılmaz bir uzuv olarak eklenmiştir.” (Ayverdi 1977: 198). Diyerek yerle gök arasındaki kutsal merkezi oda ve sofa olarak ilan eder.

*“Böyle renksiz, eski evlerin arasında gezer durursunuz
Yakın kiliselerden çan sesleri gelir
Kapılar pencereler açılır güzel havalarda
Bir resim görünür aydınlık odanın içinden
Eski İsa çarmığı önünde bir kadın,
Sonra zevksiz döşenmiş eşyalar
İnsan kaybeder neş’esini bu evlerin önünde
Bir dalgınlık, bir sessizlik başlar,
Bir öğlen üstü karanlığı içinde.”*(Cansever, Eski Evler Eski İnsanlar, s.551)

İnsanın ruh halinin odalara ve içindeki eşyalara göre belli olacağını belirten bu şiirde, “ Ruhumuz bir oturma yeridir. Ve evleri, odaları sürekli anımsayarak kendi içimizde oturmayı öğreniriz.” Diyen Bachelard da bu duruma vurgu yapmıştır. Burada şair çan sesleri ve İsa portresiyle Hristiyanlığa ait bir odanın görüntüsünü vermiştir.

*O zaman anlatırım dedim onlara
Pencere önümün niye uçtuğunu
...
Dönüp arkama bakmıyorum
Odalar bitti çünkü, merdivenler de
Dışarı var: şurası, burası, orası*(Cansever, Kaçışına Uğrayan Çiçek, s. 347)

Geniş evlerde, büyütülen kişiler ileriki yaşamlarında kendilerine daha geniş mekânlar seçerken, küçükken kısıtlanmış insanlar daha basık ve dar mekânları seçerler. Odalar ev içindeki bireylerin alansallıklarını bildirirler. Alansallıkta insanlar, evler inşa ederek, çitler dikerek, duvarlar örerek ve diğer işaretleyiciler ile bulundukları alanı istilaya karşı savunmuş olurlar. İlhan Berk’in de ifadesiyle, “Diğer yerler, kendi

aralarında yakınlık kurar. Ama odalar yalnızdır. Odalar ilişki kurmaz, odaların iç evreni vardır.” Ev, onda en çok babasızlığın acısını çağırıştırır. Çünkü Berk’in dünyasında en büyük yıkıntı babasızlıktır. (Özcan, 2009:18). Başka bir kadınla evlenen babası evden kaçmıştır ve Berk, kendi ifadesiyle hiç çocukluğunu yaşayamamıştır. Manisa’da babasından ayrı yaşadığı hayatı yoksulluk içerisinde geçer. Ağabeyleri düzenli bir iş kuramamıştır. Kırık kopuk bir hayat yaşamaktadır. “Tek pencerele uzun bir odayı hem mutfak hem de yatak odası olarak kullanırdık. Her şeyimiz odanın içindeydi. Bir lazımlık kapıya yakın dururdu. Yanında da musluklu bir su tenekesi, bir numaralı gaz lambası geç vakitlere değin yanardı.” (U.B.A. s. 49). Ev odalarca bölünmeyi gerektirir. Hepsi birbiri için ama birbirinden ayrı olarak yaşar. Tek başınlık ise en çok odada var. Evsizlik kendine ait bir odanın bulunmayışı psikolojik bir olgudan yoksunluğu gösterir. Konut kavramı ise daha total bir ifadedir.

*“Kızardı konsolun üstündeki lamba
Derinliği olmayan
Bir uçuruma düştü yansıması
Bakırla kaplandı oda
Bir doğum günü armağanı gibi”*(Eriyen Kar Tadında, s. 362)

Prototip nedenselliğin metaforik kapsamında, taştan duvar ifadesinde taş olan şey, şimdi taştan duvardır. Artık farklı bir kategorisi ve formu vardır. Taş tözü, nesnenin yani duvarın kendinden doğduğu taşıyıcı (töz bir taşıyıcıdır.) olarak görülür. Duvar da taşın taşıyıcısı dolaylı olarak da taşta yüklenen kültürel bir anlamın da taşıyıcısı olmuştur. Burada da bakırla kaplanan oda artık ayrı bir kategoriye dâhil olmuştur. Bakırın rengi ile konsolun kızarması arasındaki ilginin yanında bakırın iletken bir madde olması yansımanın oda içinde iletkenliğinin olduğunu gösterir.

*“Kapalı salonlarda hafifçe nemlenirdi,
Solmakla solunamayan istasyonlarda
Gitmekle gidilemeyen duraklarda
Bir de o salaş meyhanelerde – kırık dökük –
Oldukça suskun
Olabilirdi üzümlü*

Dirençsiz beklenirdi

...

Taş binalarda ürpertiyle dirildiği

– *Yani kısacık aralarla gözlerin emzirildiği* –

Bir mevsimdi ki, resimli kartlar bile

Odalarda dizilmiş sevimli cesetlerdi.”(Cansever, Caz Mevsimiydi, s. 368)

Ölüme yaslanmış olan kendisini yaşam adına yok eden şair, durgun bir umudun peşindedir. G. Marcel, umudu, sayılan, sahip olunan ve sahip olunanlarla kendiliğin tanımlandığı işlevselleşmiş ve tekniğin emrinde araçlaşmış bir dünyaya karşı geliştirilen istençli bir dalgınlık; verili olana karşı mesafeli durmak olarak tanımlar. Kendisini sınırlama durumu, ölümle yaşam arasında kalan öznenin, hem yaşamın öznesi olmaya gönüllü olmaması, hem de yaşama teslim olmadan yaşamak istemesidir. İronik olan, insan için özdeşlikle çelişkinin yan yana olmasıdır. Bu arada durma durumunu, Besim Dellaloğlu, Binkert’a dayanarak melankoli olarak adlandırır; melankolinin yani yaşam ile ölüm arasında duruşun gerçeklikle başa çıkmanın bir yöntemi olduğunu söyler.(Dellaloğlu, 2002:108-109) Bu tespiti, şiirlerinde ifade bulan Antagonist tavra ve şairin farklı kısa şiirlerinde tezahür eden bekleme motifine dayanarak diyebiliriz ki Cansever, ironik ve melankoliktir; ironi ve melankoliyle gerçeklikle başa çıkmakta, olağan yaşantının tüketiciliğine direnmekte ve kendisindeki insanı kişilikli tutmaktadır.“Sevimli ceset” tamlaması da bunun en güzel ifadesidir. Odası “sokağa bakan” şairin, yaşamla ölüm arasındaki bekleyişini, yani kendisini sınırlayışını söz konusu eder.

Sevda, acı, mutluluk

Onlar da

Zamanla bir başlarına kalacak hepsi

Öncesiz ve sonrasız

İçi boş odalar gibi(İçerikler, s. 193)

Her tasarımın arkasında bir toplumsal değer ve tutumlar kümesi yatar. Mimarın her kalem oynatışında insan davranışı duygusu yönlenir. Her bir çizgi ya bir olanak ya da bir kısıtlama barındırır. Kesikli çizgiler, belirsizlik duygusu ve buna bağlı olarak

derinlik duygusu verir. Düz çizgiler, statik; eğikler ise dinamizm duygusu verir. Mimari çevre salt bir kabuk ya da koranak değildir. Öncesiz ve sonrasızlık bir belirsizlik derinlik, statiklik, sonsuzluk, ucu açıklığıbarındırır. Mekânı hep kıldığı kadar bir o kadar da hiç kılabilir. Odalar içi boş kalmış sadece çizgileriyle var olmuşlardır. Fiziksel çevre etmenleri ile canlı arasındaki dengeyi amaçlayan bir ara çevre olan binada bunca çeşitlemenin bir nedeni vardır. Kaplumbağa ve salyangoz aynı dış çevre koşullarında pekâlâ barınabilirken neden farklı evcikler içinde oluşurlar? Ayrıca bu kabuklar sadece canlıların biyolojik süreçlerine enlerine boylarına uygun olmakla kalmayıp yaşam biçimlerine koruma ve dayanışma davranışlarına da koşutluk gösterirler. (Gür, 1996:1)Mimarlık da mahremiyet anlayışını belirlemede kişisel mekânın belirlenmesinde kalabalıklaşma ve yoğunluk kavramlarının denetiminde, bir başka deyişle birey ve toplumlar arası gerilimlerin dengelenmesinde bir gereç olur. Modern mimarinin, mekân anlayışı değişkendir. Duvarlar bile iç ve dışı ayıran bir yapıdan çıkıp değişken bir yapıya büründürülmüştür. Zar halini almıştır. Mekânlar genelde kütlelerin arasındaki boşluk olarak algılanır. Mimari kendi olanaklarıyla mimari biçimlemeye sahip kütlelerin arasındaki biçimdir. İç ve dışın değişkenliği mimari ve iç mekânın özünü ortaya koyar. Modern mimari ayrıca, çevre ile mekânın birbirine karşıt olmayıp aksine birbirine iç içe geçmiş, örten tamamlayıcılar olduğunu savunmuştur.

Peter Behrens: “ Mimarlığın görevi mekân giydirmek ve örtmektir. Demiştir. (Banham, 1969). Le Corbusier ise şöyle ifade eder: “ Bir plan içeriden dışarıya doğru biçimlenir. Yapı, bir sabun köpüğüne benzer. Eğer nefes bu köpüğü içeriden yayıp dağıtarak düzenlemişse mükemmeldir ve armoni içindedir. Dışarısı, içeriinin bir sonucudur.” (Malnar, 1992) Öyleyse ikinci yeni şiirine bakacak olursak genel manada bir eviçi düzenin çöktüğünü söyleyebiliriz. Doğum yaşam ve ölümün adıdır. Oda, insanın sonsuz zaman ve uzamda birleştiği yerdir. Ceninleşen bireyin fir döndüğü zamanı erginliğe saldığı yerdir oda. Ev belki de hep odaları heceler durur. Oda, içimize sinip yiteceğimiz yerdir. Ev eşittir var olunan demektir. İnsana eklenen bir uzuv vaziyetini görür. Postmodern mimarlıkla birlikte iyi tanımlanmış kentsel açık alanları önemseyen, kent, sokak ve meydanın yeniden vurgulanmasının gerektiğini öne süren bir dış mekân anlayışı baskın olmaya başlamıştır. “İmge, kimlik, anlam, mekân duygusu, mekâna aidiyet duygusu” gibi kavramlar geçerlilik kazanmaya başlamıştır. (Çıkrıkçı, 2001:158-161).

Kolay değil
 Bir duvar olmak
 Yapayalnız
 İki evin arasında.

Pencereler, açılmadıkça bir duvardan ayrılmaz. “ Mekân, insanın insanla, insanın nesneyle ve nesnenin nesneyle olan aralıklarının ve ilişkilerinin, kısacası bizi saran boşunun üç boyutlu bir anlatımıdır. (Gür, 1996:34) Norber-Schulz tasnifinde İkinci yenide iç mekân simgesel mekân, varoluşsal ve mimari mekân olarak ayrılır.

Odaları şairlerin yazarların eser verme imge dünyasını dölleme olarak da kullanılan şiirler var. Özellikle İlhan Berk, odalara şairlerin mekânı olarak bakar. Ona göre, “evlerin ve kara duvarların” kucağında doğar şiir. *“Demek ki dip odalarında çalışıyor yalısının ve imzalı bir resimden ona bakıyor. (...) Çalışkan bir şairdir zaten, erken yatar erken kalkar ve hiç silgi kullanmıştır zaten.”* (Berk, Sodom ve Gomore, s. 28) derken bir şair mekânını gözler önüne serer. Güneşin odasına çekildiğini. Perdelerini kapayıp şiir okuyup kimseyi görmek istemediğini. Ve gün ışığını. — *Gün ışığı: Geldim! Geldim diyordu. — Belki de bir içoğlanın ardı sıra gitmiştir diyorum. Bir evin eşiğini yıkamıştır.* (Berk, Taymis, s. 39).

(Littera Amor, V, s. 315) Şimdi ne zamandır kapandığım koca bir dağın eteğinde, küçük, karanlık bir odadan bunları size yazarken, benim yıllarca büyüttüğüm hep sizin o onmaz beyazlığınız olduğunu anlıyorum. Bunu bilemeyeceğiniz kadar da böyle bilmenizi isterdim. Şair, Bedri Rahmi Eyüpoğlu şiirinde “Hem ev içleri odalar avlular sıkılmıştır artık.” Mısrasını kullanmıştır. Behçet Necatigil için “evlerin dip odalarında gider gelir.” Diyerek şairler için mekânın ne kadar önemli olduğunu gösterir.

Şiir yalnızlıklarla (bir kıyıda çiçeğe durmuş süsenler, dana burunları, yıkıntılar, kapalı odalar, akşamüstleri, eski fotoğraflar, bırakılmış evler, balkonlar, büyük küçük sular, çan kulesiz kiliseler, iç avluları, kuş ölüleri, çakıllar, ıssız kıyılarla) büyür.

Ozan yalnızdır çünkü.

...

Ozanların bir kentleri vardır hiç değilse bir mahalleleri, bir sokağı. Bir döl yatakları yani.

...

Çoğun, yaban, ayak basılmamış, yasak yerlerdir şiirin uğrak yerleri: Kimsenin bilmediği küçük kara parçaları/ormanlar/kapalı iç denizler/ mağaralar, ipek haç yolları... (Berk, Şiirin Gizli Tarihi, s. 405-407-410)

*“Şiir morg odalarından çıkmaz
Gecedir şiir.
Kapalı odalarda görür işini
Kara kitaplar okur.” (Şiirin Kanı, s. 133)*

Ülkü Tamer de, Şiir İçin Cevaplar bölümünde şiiri tanımlarken duvarcının türküsü ve balkonun uyanışıdır diye tanımlamaktadır. Kafka’nın da hayali, “bir lamba ve yazmak için gerekenlerle ıssız bir mağaranın içine yerleşmek ve bu mağara da yaşayan kişi olmaktı. François Coupry kalabalıktan korkar ve o da, bir keşiş hücrelerinde, bir hapisanede, sığınakta, kireçle beyaza boyanmış dört duvar içerisinde yazmak ister. Proust, gece gelen ilhamı en önemseyenlerdendir. Gürültüden tedirgin olduğundan odasının duvarlarını özel bir mantar tabakasıyla kaplar. Duvara vuran lambanın etkisini Uyar, “Ama lambanın duvara öyle yansıması / Ne güzeldi / Aşkmış gibi” (Uyar, Her Gece, s. 618). Diyerek o anı aşkın ve taşkın kılarak ilhama da dolaylı olarak vurgu yapar.

Oda aynı zamanda “yazma” eylemlerinin de yapıldığı yerdir. Çünkü yazmak ilhamı bekler ve gizliliği imler.

*“Eve koşuyor acele
Odasına kapanıyor
Yazıyor yazıyor yazıyor
Kilitliyor çekmecesine yazdıklarını
Telaşla çıkıyor odasından.(Cansever, Bezik Oynayan Kadınlar, s. 293)
“Ne söylenebilir! Her şey düzeliyor sandık.
Odalarda çok geniş alanlarda dardık.”(Uyar, Cuma, 279)*

Kapalı mekâların bir de otel odası hâlleri vardır ki Cansever’in Seniha’sının dediği gibi “Özür dilerim dünya, ben bu otelden çıkamam. İmza: Seniha” şeklinde tezahür eder. Aynı zamanda Proust, “Evler, ne yazık ki yıllar gibi geçicidir.” Der bu

durumu vurgulayarak. Evi geçici kılan öznelerin hızı ve hazı benimseyen dimağlarındaki alevdir. Edip Cansever, “Kırlı Ağustos” şiirinde Yunus Peygamber’in kıssasından yararlanarak otel-gemi-yunus balığı arasında bir ilişki kurar. Otel burada imgesel boyutta, Yunus peygamberin üç gece üç gündüz kaldığı yunus balığını karşılar (Karabulut, 2013: 140) Yunus batacak ifadesiyle, otel batacak ifadesi burada bir paralellik oluşturur. Oteller, birey için sen toplumun dışındasın dedirtecek tarzda planlanan eve göre ise ötekinin mekânıdır. Genellikle Varoluşsal bir biçimde ele alınan otel ve odaları, yer yer dıştan gelen yabancı konumundaki insanların da kaldığı ve onların odaklı olduğu bir mekân tasviri de olabilmektedir. Fener Bekçisi Salih Anlatıyor” adlı şiirde de yunus doğurması yaratması ile özellik kazanmıştır. “Salih boşalınca yunustan / onda hiçbir şey barınamaz.” diyerek de bu durumu ifade eder.

İkinci Yeni şairleri içerisinde otellerin yerine hanları koyan Ülkü Tamer, insanın geçici yaşamlarını hanlar yoluyla verir. Aslında buraların sembolik anlamda ölümü çağrıştırdığı da görülmektedir.

“Küçük hanlar yağıyor

Her handa yatan üçer hastayla.

Kar tanelerinin içinde hancılar

Bana bakıyorlar beyaz localardan.” (Tamer, Ölüm Seçen Çocuklar: Sinema, s. 228)

Odadan ya da odaların anılarından kovulmak cennetten ya da sadece yaşamından atılmaktır. Bu nedenle otel odaları bir bellek mekânları değildirler. Orada anılar yoktur şimdi söz konusudur. Geçmişe gidemeyen geçmişin düşünüyü ana taşıyamayan birey, cennetin huzur evinden dünyanın çile mekânı olan otellere dönmüştür. Otel gezginlik ve cinsel devingenlik seçimi için uygundur. Otel bireyin yolculuklarını, aşklarını ve aynı zamanda kimliksizliklerini ve kaçak oluşunun arzularıyla bağdaşır. Edip Cansever, şiirinde var ettiği Bayan Sara, karakteri de sanki bunu dillendirmiş gibidir: “Tanrım/bana öykümü geri ver/Bu otelden de bunaldım.” İfadelerinde öyküsünü yani onu var eden önceki yaşamını geri ister ve köksüzlükten, yabancılaşmış olmaktan yılmıştır. Normal anlamda duruşlara uyan bir oda olmalıyken, “odanın varlığıma duruşları uydurmak” ve “koşullanmak” ifadeleri bir edilgenlik ve davranışsal bir durumun dış çevre olarak alışılmış bir hale getirilmesidir. İletişim düzeyinin otellerde

bir başınalığın ifade biçimi olan kendi kendine iyi dileklerde bulunma, konuşma vb. eylemlerde kendini gösterir.

İkinci dünya savaşı sonrasında ortaya çıkan yeni zenginlerin gösterişli ama zevksiz evleri vardır. Konağı/evi çöken bir toplumun yurtsuzlaşmış insanları, çok değişik yerlerden gelen insanların evsizliği ve pansiyon odalarına sığınılması (Elçi, 2003: 222). Huzurlu aile hayatını da bozuma uğratmıştır. Cinsel birleşme arzulayan çiftler, bedenlerin saklı ve geçici bir biçimde birleşmesi için daha kısa süreli ve daha az sürekliliği olan mekânlar arıyor, hesapsızlıkları, acemilikleri, ve ateşliliklerini otelde gideriyor. (Perrot, 2013: 311). Sokak kadınları, serseriler, umutsuz bireylerin de yer aldığı bakışlımlı odalar içindeki otel bir marjinallik göstergesi olur. Oteller de kentler gibi düşük çocuklar doğurganıdır artık.

“Otelde, onun (Ceset’imin) yatağında yatarım. Saçlarının kapkara öyle uzadığı zamanlarda, dirimin ondan esirgediği ve benim ona vermeye çalıştığım şey neydi acaba? diyesidir kurarım.” (Ayhan, Gizli Yahudi, s.70)

Ruh-beden bütünlüğünün bozulmasına dönüşen yalnızlık, kendine yabancılaşma ile bedenın “ceset” olarak algılanmasına neden olur. Benliğinden uzaklaşmanın bir sonucu olan “ceset”, tatmin edilemeyen ruhun eksikliğidir. “dirimin ondan esirgediği” şeklinde belirtilen bu eksiklik, kendini bilme gerçekleşmediğinde bedeni cesete dönüştürür. Sahip ve ait olmadığı otel, bedenın somutlaşması olarak yaşanan aidiyet sorununu imler. (Bozdemir, 2015: 13).

Şiirlerde bir ana mekân vardır o da ev ve evin içinde yuvalanılan odadır. İkinci Yeni şiirinde bir özelliktir bu ana mekânın etrafında yani oteller, sokaklar vb .gezinen kahramanların en çok uğrak yeri dış dünya olmasına rağmen ana mekân, evdir.

Edip Cansever’in otel ve beden imgeleriyle yola çıkmasında da bu belirsizliğin katkısı olsa gerek. Otelin öngördüğü nesnel imge tasavvurundan yola çıkarsak dünya, tıpkı otelin duvarları gibi katıdır, geniştir, her şey bu dünya içinde olup biter, doğar ve ölür. Ne zaman ne de Tanrı bu sınırların içinde yer alır. Aynı zamanda Edip Cansever’in Uyar’la benzer davranışlar içinde olduğunu gösterir. Doğan’a göre Edip Cansever bayramlarda dahi evinden uzaklaşıp bir otel odasını kiralar ve böylece kalabalıktan uzak durmaya çalışmış(Yatkın 2000: 50). Uyar kendisi gibi yalnızlığa meyilli, kalabalıktan kaçan birisiyle yakın arkadaşlık kurmuştur.

“Büyük otellerin önünde garipsiyorduk

Çaresizliğimiz böylesine kolaydı işte

(...)

Örneğin üç bardak şarap içsek kurtulurduk

Yahut bir adam bıçaklasak

Yahut sokaklara tükürsek”(Uyar, Geyikli Gece, s.113)

Burada akıl, vicdan, toplumsal denetim mekanizmaları(yasa, töre vs.) toptan reddedilmektedir. Tükürmek adabı, görgüyü; adam öldürmek vicdan, akıl ve yasaları hiçe sayar/dışlar.

“Küçük iş hanı odalarında

Küçük lokantalarda

Bir yalnız insanın elini ararken

Bulduğunu sandığı sıcaklık

Sürer gider çorba sıcaklığıyla

Ağustosa karşı

...

Evlerin تنها saatlerinde

Bıkkın saatlerinde”(Çorba, s. 623-624)

Evin zorunlu eylemlerinin özgürce yapılmadığı mekânlardır. Oteller düş kurulan değil biriken düşlerin kahverengi yalnızlıklarını yaşatırlar.

“Denizin alçalışıyla otel bir düştü

Binlerce kalıntı şehir değerinde

Sularla kaçışan ölümler türküsü

Sırdaş olan denizlerin dilinde

...

Anılar, anı sürüleri

Hep birden unutulmuşluğa dadanan

Hep birden, ama tek bir yaratık gibi

Çıkarak gözlerime yarı loş mağarasından

Görülmemiş bir şekilde intihar ederdi.” (Cansever, Otel, s.457)

Modernist mimarlık evi bir makineye çevirerek ikâmet etmeyi imkânsız kılarak insanı evsiz bırakmayı amaç edinir. Erken doğum sancısının var olmasıdır. Erken

doğum sancısını çeken kapital bir dünya içinde aylakça gezen bireylere ev sahipliği yapan oteller, gecelik duraksamaların mekânıdır. Yani sürekli yurtsuzluğun geçici yurdudur. (Korkmaz, 2013:179) Evden dışlananların mekânıdır. İnsanoğlu için en onulmaz dert, kendi bedenini bir hapishaneye çevirmesidir. Foucault'ya göre, modernite ile birlikte “ruh” hapsedilir ve beden, biyolojik var oluşunun ötesinde, güç ilişkilerinin merkezinde yer alır.(age 2003)

Çağdaş kentteki insanın kırsal alanda yaşayan bir insana oranla çok daha fazla uyarıcı bombardımanına maruz kalması gözlemlenebilir. Toplumsal ilişkilerden, düzenden uzaklaşma duygusu kişiyi yolculuklara yönlendir. Otel odaları, aidiyetsizlik duygusu bize ait olmayışı konuları var. Otel odaları, evin kendilerine ihanet ettiği sıradan dünyada kendine yer edinememiş ama başını dik tutmuş insanların sığınağıdır. (Botton, s. 58) “Otel odalarını çok severim.” Diye yazar Kafka. Bir otel odasında kendimi hemen evde hissedirim, gerçekten. Çünkü o da kendi odasına yabancıdır. Kimi bireyler, otel odalarında, kendi odalarındansa daha bir huzur bulurlar. Nitekim kendi odaları daha çok ev bireylerince izinsiz girilen mekânlardır. Bu da bireyde temas fobisini arttırır. Evsizleşen bireylerin otel odalarında “kendilerine ait” bir oda anahtarının bulunması bile bireye özgürlüğün tadını sunar.

“Ölüler dirilirdi. Çıkmazdım ki otelden

Ben otelden hiç çıkmazdım ki.”

Diye Cansever, bir mahkûmiyeti dile getirir.

Bir otel diye seviyordum oteli

Kendi yasalarıyla

Ashna bakılırsa kendimi dolaştırıyordum bir bir

Sokakları olmayan bir şehir için

Yaralı ayaklarımla” (Cansever, Otel III, s. 463)

Ayrılma kaygısı kişinin kendisini yalnız ve terk edilmiş hissetmesi sonucu yas tepkisi gibi birtakım duyguları içerir. (Freud, 1926). Ayrılıklar geçici olmakla birlikte aslında kalıcı bir kayıptır. Ayrılma kaygısı iyi tolere edildiğinde üzüntü bilinç seviyesinde yaşanır. Kişi bu sayede adaptasyonunu sağlar. (Arduman, 2013: 121) yaralı ayakların kendini dolaştırılması acıya duyarsızlaşmasını gösterir. Geçiciliği, yalnızlığı, bırakılmışlığı benimsemiş bir birey olarak bir kabullenme gerçekleşmiştir.



VI. Vincent van Gogh, "Arle'de Yatak Odası", 74x56.5 cm, Paris, Musée d'Orsay,

Resim 1. Vincent van Gogh "Arle'de Yatak Odası"

2.3. Nefes alınan yerler: Pencereleler, kapılar, balkon

Şu karşıdaki "delikli" kutuya ev derler

İnsanoğulları burada yer burada içer

"Evlerimizi takdim ederim."

Bedri Rahmi Eyüboğlu

İlhan Berk, "Odada oturup pencereyle alışverişe giriyorum." der. Pencere odanın en özgür yeridir. Düşlemenin mekânıdır. Dikizlemenin eşik mekânıdır. Gerçeküstücü sanatçıya göre düşler, başka âlemlere açılan pencerelerdir. "Bütün pencerelerini açıp/açılıp, gelip geçene bakan/bakılan" mekânıdır. Evin ne yapsa da dışlayamadığı ender mekânlardandır pencere. Ev ile birlikte yürüyen geceye tanıklık eder. Modern çağın evi balkonu ve penceresiyle dışarı çıkmadan özneye her türlü görüntü imkânını verir. Dağlar denizler tabiat yoktur, tüm akışıyla gözler önünde hayat vardır. Pencerenin dışa açılma hüviyetiyle genelde hayal kurmada önemli bir işlevi yerine getirmektedir. Yeri gelir "şarkılar söylenir pencerelerden" Aynı zamanda beklentilerin mekânı olmaktadır. Pencere dışa açılmanın ve hayallerin kapısıdır. (Özcan, 2013:59) Pencere, şairleri dışa açan bir hüviyetin yanında onlara kapalılık duygularını da vermektedir. İnsan, pencereden bakarken denizi, gökyüzünü, veya el değmemiş bakir doğayı görmez; hemen önünde büyük bir ritimle devam eden hayatı görür. (Narlı, 2007:155) böylelikle İkinci Yeni şiirine mensup olan şairlerin pencerelerden izlediği de devam eden hayatın kendisidir. Turgut Uyar da başta pencereler, fiziksel anlamda şiir görüntüsü sunar. Bu

pencerelerde şarkılar söylenir, ekmek kokuları alınır. Pencereler, balkonlar gibi dış hayatı bir gösteriye dönüştürür. Özne, bedenlen içte ama ruhen dışarıda olma özelliği göstermektedir. Bir dikizleme mekânı olan pencerelerden, “aynı sarışın kızlar” izlenir durulur. Kimi zaman dış dünyanın izlencesi arkasından anlık hayaller kurulur. “Kadınlar caddelerden geçiyor / Kadınlar pencerelerde. / Ben hepsiyle evleniyorum / Bir saniye içinde (*Uyar, Kadınlar İçin Şiir*, s. 42). Bu görüntüler bir pencerenin sokağa girdi girişininin de dışarıya penceresi olduğunu gösterir.

Duygusalılığın akılla fethedildiğini ilan eden pürist Le Corbusier, işleve dayanan bir mimarlıktan, saf formlara dayanan bir estetikten dem vururken, 1923’te bir evi ikâmet makinesi olarak tanımlar. Onun evi büyük saydam yüzeyleriyle içeriği dış dünyayla birleştirmeyi amaçlar. (Artun, 2014:25) İkinci Yeni şiirinin mekâna eve bakışı da böyledir. Kimi zaman saydamlaşabilir. Bu da içle dışı bir arada tutar. Kolektif bir bilinçdışının mutsuz bir rüyası halini almaktadır. Sürrealistler, evin; düşüncelerle, düşlerle, hatıralarla, arzularla var olduğuna inanırlar. Gelecekte ise evlerin yarı saydam camdan yapılmasını gerektiğini; pencereye dışarıya bakmaya gerek kalmayacağını belirtmektedirler.

Hepsi bir kilisenin önüne inşa edilen küçük hücrelerin içine açılan küçük pencerelerden içteki birey dış hayatı izleyerek günah çıkarır. Pencereler birer günah çıkarma mekânı olurlar. Radyal bir denge gökyüzünü açarak, güneşin resmini çizdirir. Ev, o kadar davetkârdır ki pencereden görünen ne varsa ona aittir. (Bachelard, 2013: 97). Nesneler ve mekânlar şairin ruh evrenine göre şekil almaktadır. İlk dönem şiirlerde genel şairlerde olduğu gibi metafizik endişe, sıkıntı, bunalım öyle yoğun bir şekilde yaşanmaz. Pencerelerin küçüklüğü bile sadeliğin kendi içinde halinde bir aile olmanın göstergesi sayılabilirken daha sonrasında pencerelerin küçüklüğü basıklığı bir var oluş endişesini gündeme getirir.

“Pencere yanındaydı gökyüzü yanında

Uzandı masaya gökyüzünü koydu.”(Cansever, Masa Da Masaymış Ha, 52)

Pencereler aynı zamanda, insanların yaşadığı, çalıştığı ve günlük aktivitelerinin gerçekleştirdiği mekânlarda dış dünyayla bağını sağlayan, gün ışığının dinamik ve değişken karakterini iç mekâna taşıyan ruh hallerini olumlayan ve rutinliği dağıtan elamanlar olarak önemli bir konum üstlenmektedir. (Türkseven Doğrusoy, 2002, 7).

Gün ışığı pencerelerden, üç farklı zamanda değişik etkiler meydana getirir. Sabah, yumuşak gölgeler ve belirgin detaylar, öğlen, çok sert gölge vurgulu detaylar, akşamüstü, yumuşak gölge, detay yok, nesneler siluet halindedir. “Çatı katlarında bodrum katlarında, gölgendi gecemi aydınlatan eşsiz lamba.” Diyen Karakoç için de gölge oda içinde yalnızlığı yenen bir kavramdır. Işığın mekâna giriş oranının kontrolünü sağlayan elemanlar; çatı veya cephe penceresidir. Pencereler, yapı dış yüzeylerine karakter verirler. Özne, pencere önünde oturarak aslında kendine bir oturma köşesi oluşturmuştur. Masa ise burada gökyüzünü alıp sınırlayan bir obje olmuştur. Gökyüzü bir odada sınırlanmıştır. İç mekânda doğal ışık pasif ışık, pasif ısı, taze hava kaynağı ve termal kırılma noktaları olup diğer yandan da yapıların dış dünyayla bağ kurmasını sağlayan görsel dinlenme noktası oluşturan bileşenlerdir. İlk insandan bu yana da yine yavaş yavaş geçiş görevi gören açıklıklardan zaman içinde geliştirilen yapı yüzeylerinde açılan boşluklarla iç dış arasında görsel işitsel ışık geçirimi anlamında aracı olmuştur. Ruh halimizi olumlu yönde etkiler, mekânı ferah yapar, monotonluk hissini dağıtır ve biyolojik ritmin ayarlanmasına yardımcı olur. Mekânın büyüklük küçüklüğüne de etki eder. Mahremiyet ihtiyacının dengelenmesi ile diyalektik bir ilişki içindedir.

Gotik ve Bizans mimarlığında pencereler, dinsel mekânlara uhrevi karakter kazandıran doğal ışığın alıcısı ve vitray camlarla dinsel öğretilerin üzerine işlendiği mistik bir eleman olarak yorumlanırken, Rönesans ile birlikte yapı dış yüzünü biçimleyen, binanın dışla bağlantısını kuran aydınlatma ve havalandırma gibi temel fonksiyonları yerine getiren rasyonel bir elamana dönüştürmüştür. Bu gelişim çizgisi pencere elemanının şiirlerde kullanım nedenine de vurgu yapmış olur.

Yığma yapı sistemlerinin zorunlu bir sonucu olarak Modern öncesi dönemde daha çok masiflikler içinde açılan birer boşluk olma niteliği taşıyan pencereler, modern döneme geçişle birlikte toplumda yaşayan sosyo kültürel ekonomik ve teknolojik alandaki dönüşümler, yüzeydeki boşlukların tasarımı ile yapı sistemleri arasındaki bağlaşık ilişkinin ortadan kalkması özellikle çelik ve betonarme gibi düşey düzeyleri yük taşıyıcılık görevinden kurtaran karkas taşıyıcı sistemlerin geliştirilmesi ve cam yapı sistemindeki teknolojik ilerlemelerle birlikte hem biçim hem de oran anlamında büyük bir özgürlüğe kavuşmuş artistik ve fonksiyonunu geliştirebilecek birçok yönü ele almıştır. Böylelikle önceden doluluk içinde açılan boşluk olma niteliği taşıyan açıklıklar giderek hem yatay hem de düşey ekseninde genişleyebilmiş yatay bant pencere ve pencere duvar arketiplerinin gelişmesine aracı olmuştur. (Türkseven Doğrusoy, 2002, 8)

Böylelikle insanların ruh dünyasına çoklu katkılar yapan bir özellik gösterir. Fiziksel olan mekânı yatay ve düşey olan düzlemler oluşturur. Bu düşey düzlemlerden duvarda bir kırılma noktası oluşturan pencereler görsel ve affektif (duygusal) bir algı sunar. Pencerenin mekânı algılamasında büyüklük küçüklüğüne kadar büyük etkileri vardır.

“Bakmalar görüyorum bütün gün türlü bakmalar

Pencere bakması, sabahlar bakması, yeşil otlar bakması.”(Cansever, Bakmalar Denizi, s. 123)

Pencereden, dünyaya açılan özne pencere bakmaları ile dünyayı renklendirir ve anlamlı kılar. Türlü bakmaları oluşturan pencerelerin türlü affektif etkilerinden kaynaklanmaktadır.

“Şu da var: Bir sokak en açılmış pencerelere dalıyor

Dalıyor da söz mü? Yatağa uzatıyor otomobillerini

...

Bizim o duvarlık tabaklar durmadan uzağa götürüyor evimizi

Daha aldığım gün bildim maydanoz olacak üstündekiler” (Cansever, Uyanınca Çocuk Olmak, s. 126)

Şair bu şiirde pencerelerin, yatağa yani en mahrem yere kadar sokağa ait olan değerleri soktuğunu belirtmiştir. Bu bir görsel algı sistemini oluşturmaktadır. Mekânsal sınır algısı deneysel anlamda daha çok mekânı sınırlandıran mimari elemanlardan döşeme ve duvarın görsel etkisi, mekânın boyutları, yüksekliği ve derinliği açısından araştırılmış pencere/açıklıkların boyutu ve miktarı arttığı; yatayda ve düşeyde sürekliliği şeffaf yüzeylerle sağlandığı oranda mekânsal tanım hissinin azaldığı ve içle dışın birbirine karıştığı bir görsel algı düzeyinden söz edilmektedir. Açıklığın duvar yüzeyindeki konumu da görsel mekân algısını etkilemektedir. Sınır hissinin en çok kuvvetlendiği yerler olan köşe noktalarındaki boşluklar, düzlem üzerindeki göre iç mekânı dışa daha fazla açmaktadır. (Meiss, 1996 & Ching, 2002).

“Mahpushanenin pencerelerini

Küçük yapmışlar

İnsan dünyayı görmüyor.

Dünya bir penceredir

Ben sensiz bakamam.” (Berk, Bütün Hikâye, s. 139)

Ferahlık algısını da etkileyen pencereler, diğer oda bileşenleriyle birlikte etkilediği görülmüştür. Oda boyutu ve oranları, kat yüksekliği, iç mekânı oluşturan yüzeylerin renkleri, mobilya yoğunluğu, aydınlatma düzeyi, doğal ışık miktarı, pencere boyutu, pencerenin iç dış ilişkisini sağlayan niteliği ile ilişkili olduğu gözlemlenir. (İmamoğlu, 1984:25). Mekân bileşenlerinin sertlik dereceleri, mekânın algılanan büyüklüğünün ve niteliğinin anlaşılmasını etkiler. Aynı zamanda odada oturanın ruh hali de çok önemlidir. Manzara isteyen önemseyen kişiler tamamen yaratıcı işlerle ilgili kişilerdir. Duvar alanında da açılan boşluk miktarı fazlalaştıkça, mekânda algılanan doğal ışık miktarında da bir artış olacaktır. Bizi iç mekânımızda çevreleyen duvar, pencereler aracılığı ile dış dünyaya bir bakış sağlar. Le Corbusier için de pencere bir iletişim aracıdır. Görmek evdeki ilksel etkinliktir. Ev dünyayı görmeye yarayan aygıttır, bir görme düzeneğidir. Pencere ona göre evin en çok kısıtlanmış organıdır. Karakoç, Monna Rosa’ya seslendiği şiirinde “Açma pencereni, perdeleri çek: Monno Rossa seni görmemeliyim.” Derken pencere ve perdelerle uhreviyet yüklemekte ve karşısındakini dışarıya karşı daha çok kısıtmaktadır.

Öyleyse: PENCERE

Bir göz (Her şeyi ayraç içine alan)

Çitleyen, kodlayan, dondurup bırakan.

Bir imge avcısı.

Evin neresinde olursam dışarısını daha iyi görürüm diyordur.

(Pencere görünümünün kendisi için olduğuna inanır.)

Varlığı da boşluğa borçludur pencere.

Dünyayı önüne almıştır.

(Önüne bakar pencere.)

Bir çocuk mu geçiyordur?

‘Bir çocuk geçiyor!’ diyecektir.

...

Güneş mi doğmuştur?

— Sağ ol güneş! Diyecektir.

Ama bu da yetmeyecek, gördüğünü içeriye duyuracaktır; (hem içerisi ister bunu)

Pencere böyle bir şeydir, değil mi ki her şey içerisi içindir.

— *Camı vuran kim?*

— *Serseri bir buluttur.*

— *Bir yaprak.*

Pencere her şeydir. (Berk, Pencere, s. 310)

İkinci Yeni şairleri içerisinde İlhan Berk, nesneler şairi olarak bilinir çünkü o eşyaya dikkatle bakan bir şairdir ve bir nevi nesnelerin poetikasını yazmıştır. Burada da yer alan pencere hakkında söyledikleri şiirsel bir üslup içinde verilerek pencereyi metaforik bir kalıp içine sokmuş ve de poetik bir yapı kazandırmıştır. Burada yer alan pencerenin, dış yaşamla sıkı irtibatı İkinci Yeni şairlerinin birçoğunun pencereye bakış açısını ve kendi şiirlerine alış şeklini belirtmiştir. Dünyayı önüne alan özne göze benzetilerek bir metafor oluşturmuştur. Bu yapı sürekli dış dünyayı gözetleyen bir yapıdadır. İkinci Yeni anlayışının da ürünü olan imgesel bakış pencereden bakılınca görülen atmosferi de etkilemiştir her şey görüldüğü gibi değil görülmek istendiği gibi şiire girmiştir.

Ev

Yaprak

- _____

Pencere

Her denklem çözümü öngörür. İlhan Berk, şiirlerinin birçoğunda kadını ve cinselliği ve cinsel uzuvları da kullanarak şiirlerini oluşturur. Burada yaprağın kadınla ve de dirilikle ilgili bir anlam yüklenmesi meydana getirdiğini sanıyoruz. Dirim ve gençlik çocukluğa da vurgu yaptığı düşünülebilir. Ev ile bu söylediklerimizin işlemsel olarak pencereyi vermesi pencereye yüklenen anlam dünyasını genişletir.

Alıntılanan bölümde dikkat çekici olan nokta, Berk'in, diğer şairlerden farklı olarak, belleğin bir özelliğini metaforla ifade etmenin yanında bilgi işleme sürecini konu edinmesidir. İnceleme konusu bu şiir, Berk'in Şeyler Kitabı adını taşıyan serisinin "Ev" bölümüne dâhildir. Bu bölümü oluşturan şiirlerde ev ve evin bütün unsurları (duvar, kapı, merdiven, balkon, bahçe, eşik vb.) metaforlar aracılığıyla anlamlandırılmaya çalışılır. Şiirde "pencere" metaforuyla duysal belleğin dile getirildiği öne sürülebilir. Şiirde "ev" ile "yaprak"ın çıkarılması ile "pencere"

sonucunun elde edilmesi, pencerenin evin dış dünya ile kurduğu ilişkinin temel belirleyicisi olarak düşünüldüğünü ortaya koyar. Nitekim şiirde daha sonra pencere ile göz arasında bir eşdeğerlilik kurulmuştur. “Pencere” atfedilen ilk özellik, duyumsal belleğin iki türünden biri olan ikonik (görsel) bellek (Schunk, 2011: 14) oluşudur. Görsel bellek aracılığıyla dışdünyadaki görsel uyarıcılar çok kısa süre olmakla birlikte kaydedilir, daha sonra dikkat ve algı alanına giren uyarıcılar kısa süreli belleğe/işleyen belleğe aktarılır (Senemoğlu, 2013: 274). Bununla birlikte şiirde bilgi işlem süreci ile ilgili olarak yine “çitleyen” ve “kodlayan” sıfatları dikkati çeker. Çitlemek, yani sınırlamak, Gestalt teorisinde düzenlenmiş (örgütlenmiş) bilginin ve konunun öğrenmesi ve hatırlanmasının daha kolay olduğu yönündeki görüşleri (Schunk, 2011: 154) ile ilişkilendirilebilir. Nitekim bu şekilde bilginin kodlanması mümkün olacaktır. Pencereye atfedilen kodlama özelliğiyle kısa süreli bellek/işleyen bellek konu edinilir. Kodlama “yeni (gelen) bilginin işlem sistemine konulması ve USB’te saklanmaya hazırlanması sürecidir. Kodlama genellikle yeni bilgiyi anlamlı hâle getirerek ve onu USB’teki bilinen bilgilerle bütünleştirerek sağlanır.” (Schunk, 2011: 153). Kodlanan bilgi uzun süreli bellekte depolanır. Şiirde “dondurup bırakan” ifadesiyle uzun süreli bellekte bilginin depolanarak sürekli muhafaza edilmesine gönderimde bulunulur. Bilgi dondurulduğu için kaybedilmez ve istendiği zaman geri çağrılabilir. Bu bağlamda Berk’in söz konusu şiirlerinde bilgi işlem sürecini konu edindiğini ileri sürmek mümkündür.

Pencerelerin oda içindeki konumu kişilerin ruh durumu için önemli bir özellik taşıdığını belirlemiştik. Birtakım şiirlerde mekân oda içindeki sadece mobilyalar değil pencereler bile portatif bir hal alabilmektedir.

“Durmuyoruz, dünyayı yeniliyoruz.

Bir koltuğu oradan alıp, öteye yerleştiriyoruz.

Pencerenin yerini değiştiriyorum.

Halıları temizliyor yemeği pişiriyorum.” (Uyar, Yeşil Badanada Kurtulmak, s. 174)

“Hiçbir yere bakmayan pencere gördüm, görmüyordu.” (Berk, 2001: 396). Uyar’ın da belirttiği gibi, büyük büyük yapıların, büyük büyük pencerelerine karşı olan çelişkileri seven bir şair de olabilir. Pencereler, oda içinde gözlerin dikilip dış çevrenin

düşüncesi açısından doldurulması gereken boşlukları sunar insana ve insan da bu boşlukları doldurmaya çalışır. İkinci Yeni Şiirinde odalar ve duvarların merkezinde yer alan pencereler, şiirler içindeki öznelerin ruh haline göre şekiller almışlardır.

“Pencere pencere pencere

Sokak bütün pencere

Pencere pencere

Pencere bütün dünya

Pencere”(Cansever, Pencere, s. 575)

Genel itibariyle şiir öznelerin dışarıya ağmalarına vazife teşkil eden pencereler, kimi zaman küçülmekte kimi zaman da yok olmaktadır. Nitekim yaşadığımız dünyaya baktığımızda, nesne, olay ve olguların, bakanın; eğitim, bilgi, bilinç düzeyine, ilgi, istek ve amacına, inançlarına kültürel alışkanlıklarına göre anlam taşıdığına tanık oluruz. Bir bilinç varlığı olan insan da kendine ait değerleri yapabildiği için odasının içinde kendine ait bir pencere açar. Bu pencere ona kimi zaman sınırsal bir öge olur. Sınır ölçü demektir, ölçü, nitel niceliktir. Bunun Hegel açısından anlamı şudur: Her şeyin bir niceliği vardır ve bu belirlidir. Fakat bu şeyler, şu ya da bu büyüklükte olmaları karşısında ilgisizdirler, ama aynı zamanda bu ilgisizliğin de bir sınırı vardır. Bu sınır çok ya da daha az aşılsa, şeyler olmuş oldukları gibi olmaya son verirler. (Yurtözveri, 2007:5)“Bir nar tanesini diğer nar tanelerinden ayıran bir sınır vardır. Sınır olmasaydı varlıktan varlığa geçmek, eş deyişle gelişmek ve bundan ötürü de sınırsızlıkta olanaksız olurdu. Açıkça görüldüğü gibi sınırsızlık, sınırı da gerektirir. Demek ki; sınırlılıkla sınırsızlık karşıt ve birbirini yok eden kavramlar değil, bağımlı ve birbirini içeren kavramlardır.” (Haçerlioğlu, 2015: 87). Bu nedenle sınır olan pencere sınırsız olup dünyaya eş olabilmektedir. “Hollandalı düşünür Spinoza’da tanımlamak sınırlamaktır der, bir çiçeğin kırmızı olduğunu söyleyerek onu bütün öteki renklere karşı sınırlıyoruz; örneğin yeşil, sarı, mavi v.b. olmadığını söylüyoruz, demek ki; sınırlamak, olumsuzlamaktır.” (Haçerlioğlu, 2015:87) Her olumlama da aslında aynı zamanda belli bir derecede ötekidir. Sınırdan kalmak ilişkidir, çelişkidir. Dönüşmek ise, sınırların değişmesidir. Sınırdan ve zorunlu olarak ilişkiden dolayı her şey baştanbaşa çelişkiler yumağıdır. Hegel’e göre çelişme, içseldir, her kavram kendi karşıtını içinde taşır ve karşıtıyla çelişerek onu aşar ve daha üst bir düzey de yeniden kurulur, bu yetkinleşme

böylecesürüp gider. Hiçbir sınır olmamış olsaydı, bilinç de olmazdı.” (May, 2015:126). Bu çelişkiler içinde bol pencere tekrarları da normal olamayan ve sayıklar derecesindeki bir ruh halinin ifadesidir. Pencere kavramı bir sınır ögesi olmanın yanına bir ilişkiler yumağı da oluşturmaktadır. İlişkiler de mutlak bir çelişki meydana getirmektedir. Pencere mekân öğeleridir. Yapısal mekânın oluşumundan sonra işin içine girer. Cansever’in “Akça Kız Masallardan Dışarı” şiirinde Akça kız arıtılıp yuğulduktan sonra pencereye salınması ve aklın işlemeye başlaması pencereden dünya resminin görünmesi masalsal bir ifadeler yumağı olmuş ve pencerelere olağanüstü bir özellik kazandırmıştır.

Işık unsuru genellikle sıcaklıkla birlikte düşünülür. Penceredeki ışık evin gözüdür. İmgelem evreninde lamba hiçbir zaman dışarıya doğru yanmaz. Dışarı ancak sızabilir. Işığın zayıflaması ölümü ve tehdidi çağırıştır.

“Geceden kalma bir lamba yanıyordu, açık

Bir pencerenin sokağa doğru içinde

Bu uyum korkunçtur Yakup! “(Cansever, Çağrılmayan Yakup, s. 380)

Eve canlılık kazandıran sadece ışık da değil aynı zamanda sıcaklıktır. Bunun karşılığı olarak karanlığı soğukluğu da çağırıştırır. (Demir, 2011:22). Berk’in de bir mısrasında “Bomboş sokaklar soğuk evlerin içi” demesi de yalnızlığın göstergesidir. “Bir bilinmezliğin sürüldüğü sürgün mekânlardır. Yarı karanlık, çoğu zaman mekâna, gizem katarken tam karanlık hali de gizemden öte bilinmezlik ve çoğu zaman da kötülüğü çağırıştırır. Karanlık kuyu ve uçurumlardan da birleşerek olumsuzluğu daha da artırılır. Mekân ışıkla var olur. Işık yapıda mekânın varoluşunu belirleyen doğal bir özelliktir. Girilmesi çok zor, ya da düpedüz yasak mekânların bir sonucu olarak, bir delikten (bir pencere, bir anahtar deliği) kaçak olarak algılanan, seyredilen mekânlar söz konusudur. (Tümer, 1984: 51). “Kuyuda ışık sönmesin / Kırk oda iç içe dönmesin / Tren duvarları sarsmasın” dizesindeki kuyu, başlı başına çıkmazı ifade eder. “Kuyu, insanın yalnızlığı yüzünden labirentleşen dünyadaki karanlık çıkmazıdır” (Korkmaz, 2002, 150). Karanlık dipsiz kuyu gibi denilir. Kuyu bilinçaltıdır. Işık ise zekâdır. Kuyuda ışığın sönme ihtimali de bu çıkmazı daha da çıkmaz hale getirir. Kuyu ne kadar karanlık olsa da son kayanın inmesiyle aydınlanır. Işık, sönmediği müddetçe karanlığı yenecektir. Çünkü ışık, umuttur. Umut ise, ur gibi yok edilemez bir unsurdur. Aynı zamanda erkek arketipidir.

Pencerelere ve de duvarlara yüklenen sıfatlar mekânı ya kapalı ya açık kılar. Birçok bölümde işlenen mahremiyet olgusu pencereleri de ilgilendiren bir durumdur ki mahremiyetin anonimlik durumu, bireyin toplum içinde ilgi odağı olmadan ve fark edebilmeden dolaşabilmesinin izlenen değil izleyen olduğu mekânlardır. Yine ayrı tutma ve kendini saklama olayları da bizi mahremiyete götürür.

Mahremiyet boyutları, self (ego) boyutu, etkileşim boyutu, yaşam döngüsü boyutu, biyografi-tarih boyutu, kontrol boyutu, ekolojik-kültürel boyutu, ritüel mahremiyet boyutu, olgusal boyut, işin yönlendirilmesi boyutu olarak ayrılır.

Odadaki pencere, özgürlüğün hatırlatıldığı yerdir. Pencereden görülenin berraklığı bulanıklığı, açıklığı kapalılığı, karmaşıklığı ve düzeni de pencereden bakan öznenin yabancılaşma tavrını göstermektedir. En net hatırladığım mekânlar, sığınaklar veya katlardan çok, başka mekânlara başkalarının dünyalarına açılan boşluklardır. (Kocayaka, 2015: 171) Görsel bir mahremiyet içinde, insanlar panjurları indirir, kapıları kitler ve gizli yerler kullanabilir.

. Ev, açıklık/kapalılık diyalektiğinin iki yönünü de içeren araçlar sağlamaktadır. Mekânsal diyalektikler ise, içerde ve dışarıda (oda ve ev, ev ve kent), düzen ve karmaşa (aşinalık ve yabancılık, güven ve tehlike, gizil olan ve ortada olan, otonomi ve heteronomi) ve evde ve evin dışında olma (sükûnet ve hareket, birliktelik ve özlem) şeklinde ifade edilir. (Göregenli, 2015: 134). Pencereler duvarların yamalarıdır. Duvar örülmesi sadece duvar içindeki somut malzemeyeyle olmaz. Duvarı insan ruhuyla örer. Duvarlar, mekânlarda klostrofobik bir algıya dönüşmüştür. Korku ve kısıtlanmışlık duygusu verir. Georges Spyridaki ile Cazelles'in edebi evleri, uçsuz bucaksızlığın evleridir. Duvarlar başlarını alıp gitmişlerdir. Klostrofobi işte bu tür evlerde tedavi edilir. Nevrotik kişiliklerde ve klostrofobik ataklarda sıkça görülen yürüyememe durumu da kapalı yer korkusunun ve karanlığın beden tarafından ifade edilişidir. Hareketsiz kalmak hem rahimdeki haz dolu ilksel yaşamı hem de oradan zorla çıkışın dehşetini dile getirir. (Öztürk, 2004: 16).Sadece birey evi dışlamaz, kimi zaman da ev bireyi bünyesinden söker atar ve sokakların yalnızlığına mahkûm bırakır. Çünkü insan evin bünyesine yabancılaşmıştır. Bu nedenle birey de ev-oda ve sokak arasındaki bu çatışmalı ortamdan kendinden bir şeyler yitirerek çıkmıştır.

“deli örümcekler gibi yalnızlığa vurgun

yeni geceler kuruyorum

pencereleri nasıl kapıyorum görseniz”(Uyar, Büyük Saat, s. 156)

Dış dünyaya kapama meselesini “Rüksan” üzerinden veren sanatçı pencereleri kapamanın örümcekler gibi köşelere büzüşmenin karşılığını içe kapanmada kendi ağına düşmekte bulur. Edip Cansever’in de göz imgesini bilinçaltı kuyusunun kapağı olarak kullanmaya başladığı ilk şiiri “Ey” (Cansever 2011: 93-94) adını taşır. Şiirde altı defa göz sözcüğüne yer verilir. Bu kullanımlar her defasında yeni anlamlarla karşımıza çıkar. “Bu sanki niye durduğumuz mu? Açıkken sevişme bölgeleri Ay, pencere, göz siz git ey” (Ey, *Yerçekimli Karanfil*, s.93) Nesneler dünyasında bir unsur olarak kullanılan göz, ay ve pencereyle birlikte anılmaktadır. Çocukluğunu yeterince yaşayamayan yarı özne insanlar, içe kapanık biri olurlar. Odasından çıkmamaları, odalarına kapanmaları, odaların pencerelerini olmamasından memnun oluşları, Cemal gibi, bu yarım özneleri içine kapanık bir hale getirir. İletişimden uzaklaştırır. Doğum öncesi huzuru yaşama isteğine yönlendirir. Metropollerdeki apartman dairelerinde yaşayanlar, penceresiz monatlara dönüşmüşlerdir. “ *Ve sıkıntısı bir oda sabahına. Tatsız ve / Yanlış geçirilmiş bir geceden...* (Uyar, Büyük Saat, s. 290). Sıkıntılı bir ruh halinin ev içi görüntüsünü yansıtır.

Doğa ile ekin karşıtlığı içinde, ekin düzeyinde yer alan konutların odalarının pencerelerinden doğayı izleyen birey, farkına varmadan, yaşananın derin çelişkisine dış dünya ile iç dünya arasındaki derin çelişkiye bölünmüşlük içinde kendi imgesini kurar. Bu konuda Cansever’in “Hizmetçi Firdevs ve Cam Bölmeler” şiirinde “*Boşluğun kendisi ben olunca da, Firdevs cam bölmelerin içinde / Boşluğun arta kalan parçalarına benziyor.*” İfadeleri parçalara ayrılan bir öznenin boşluk içinde oluşunu göstermektedir. Bir yandan da şairin, “Gidip bir evin duvarındaki çeşmeden su içti” mısrasıyla evi doğayla irtibatlandığı görülür. Aynı zamanda doğa insanoğlunu sıkıntıya boğulmuş kelimeler dünyasının girdabında başıboş bırakır. Şizoid görüngüler içeren mekânlara sahip olan şiirlerde özneler, dünyayla arasında camdan duvarlar hissedirler. (Guntrip, 2003: 63).

Pencerenin oda içinde olmayışı içe dönük bir ruh halini de bize vermektedir. Kişiyi alt benliğine döndürerek alt benliğindeki kişiliğe gönderme yapar. Pencereler aynı zamanda, evlerin koruyuculuk özelliğini yitime uğratacak bir nitelik de taşır. Çünkü evlere odalara pencereler aracılığıyla ölümün soğukluğu dışarının “ havagazı” dolar.

*“Bazan da bir yerde kuşlar vardır
Ne uçmak, ne görünmek için
Bir karanfil pencereyi deler
İstesek sevişirdik, ama olmadı
Biz değil yaşayan acılardır.”* (Cansever, İnfilâk, Petrol, s.23)

“İnfilâk” başlıklı şiirinde şair, aşkın engelleri, acıları aşma potansiyeline sahip olduğunu ‘pencereyi delen karanfil’ simgesiyle somutlamıştır. Aşkın ve dostluğun simgesi olan karanfil, Kaybola şiirinde, verili düzen ve onun baskısına karşı baskı kırıcı bir imge olarak çıkarılmıştır. Adı geçen şiirde sevgilinin saçına takılan, kimi zaman çıkarılan ve yeniden takılan karanfille aşkın baskıları aşabilme gücü olduğuna vurgu yapılmış; devrin, aşk gibi bir ilişkide bile insanları baskıladığı sezdirilmiş, geniş planda insanlar üzerine varolan baskıya dikkat çekilmiştir

Pencere, eski Türk evlerinde kullanımı oldukça küçük ve genellikle kapalıdır. Romantik dönemde, doğayla birleşmenin ve manzara seyretmenin ögesi haline gelmiştir. Pencere, panjurlar, pencere kanatları, perdeler elekten geçirirler. Bu şiirlerde de genelde romantik dönemlerde olduğu gibi kullanılır.

Odanın entelektüel, hatta manevi temelleri, birbirine paralel olarak zayıfladı. Kutsallığın olduğu yerin etrafı çevrilir. Regis Debray “Ve duvarların çizginin, eşiğin ya da yükseltinin farkının silindiği yerde kutsal alan belirir.” der kamusal alanla ilgili olarak. Sınırların ortadan kaldırılmasının ve saydamlığın üstün değerler olarak görüldüğü bir toplumda perdeler yırtılır. (Perrot, 2013. 311). Duvarla bütünleşen pencereler kimi zaman algılamayla salt duvar görüntüsünü algıda çizer. İç mekânı dışarıdan ayırmak için yere kadar uzanan perdeler de aracı olarak hizmet görmüştür. Salı gününün şairdeki olumsuz anlam payını ele alarak düşünersek duvarların algısal anlamda olumsuzluğu da buna göre şekillenebilir:

*“1935’te bir akşam
Bir Salı akşamı sanırım
Perdeleri kapadık öyle kaldık, öyle kaldı artık
Duvarların uzaklığında ve durgunluğunda.”* (Uyar, Ölü Akşamın Durgunluğuna, s. 271)

“Dicle’yle Fırat arasında

İpekten sedirlerinde Kur'an okunan

Açık pencerelerinden gül dolan “(Karakoç, Gül Muştusu V, s. 373)

“*Bir kadını al onu yont yont anne olsun / Çocuklara açılan mavi kırmızı pencere anne / Sen bu şehrin sokaklarından geç sonsuz pencerelere / Bir insanı al onu çöz çöz çocuk olsun / Her kadın acıma anıtı bir anne olsun.*” (Karakoç, Köpük, s. 129) şiirlerinde de öncelikle pencerelere kutsal ve annesel bir görev yükler. Ev, çocuk için bir yandan büyümenin diğer yandan da ruhsal bir olgunlaşmanın kundağı gibidir. Belki de Cahit Sıtkı Tarancı “tavan anne gibi eğilmiş üzerime” Milosz “anne deyince seni düşünüyorum ey ev” demekle evin bu özelliğini vurgulamak istiyordu. (Göka, 2001:53). Be nedenle burada kullanılan pencere metaforunun anlamsal değeri masumiyetin ve doğurganlığın anlamsal değerlerini taşır.

“Kulis I: Pencere ayrı bir yakıt olabilirdi şiire

Araya girerek

Bir dünyadan başka bir dünyaya geçiş değil mi?

Kelebek camı kıramaz ama

Onun dünyasına kavuşturabilir.

Pencereyi aşarak gizli ve kutlu bir el

Kilitli çekmeceyi

Mücevherat dolabını kurcalayarak”(Karakoç, Çeşmeler, s. 473)

Bir ahşap evin penceresinden serviler içinden yükselerek giren, Taha'nın bir kere daha doğduğu odaları vardır. Bu kutsala açılan mekân olan pencere bir dünya ile diğer dünya arasında sınır ve geçilmesi gereken mekân seviyesine gelir.

“Markiz’e uğradım, dört mevsimden süzölmüş bir konyak içtim

Düzeltip arada bir bıyıklarımı

Uçları hafifçe ıslak

Bir ara pencere camında kendime baktım

Nasıl olan Ruhi Bey

Daha nasılım.”(Cansever, Ben Ruhi Bey Nasılım V, Ben Ruhi Bey Nasılım, s.25)

Cansever bu şiirinde, pencere camında kendine bakması bize narsizimi belirttiği gibi onun nasıllığının cevabını aradığı yer olur. Bölünmüş olan benliğini seyreder ve bu görüntüyle birlikte yabancılaşan dünya onun fon görüntüsü olur. “*Terziler geldiler. Bu güneşler odanın dışındaydı artık./ Herkes titrek ve sabırsız, titrek ve sabırsız evlerinde/ Gazeteler yazmadı, dükkânlar dönemindeydik/ Yüzlerce odalarda yüzlerce terziler, pencerelerini kapattılar*” (Uyar, “Terziler Geldiler”, s.224). Bu şiirde de terziler sözüyle dış dünyanın şekil veren unsuru olarak yer verilmiştir. Pencereleri kapamaları ise güneşin engellenmesi için verilen bir diriliş unsurunun evin içine girmesini engellemesi için yapılan bir durumdur.

Uyar’ın “meymenet sokağı” nda da “*Bana köfteler hazırlayın salatalar hazırlayın bir de pencere/ Oturup umutla bir şeyler unutayım/ Siyah şarabın tadını bilirim orman gibi*”. Burada “unutma” umutla beraber anılmaktadır. Bu, çatışmaya sebep olan, rahatsızlık veren bir şeylerden kaçışı ve sığınmayı onaylar. Unutma tek başına duruma el koyan psikolojik bir savunma mekanizması olarak değil, bir hayal âlemine sığınmanın sonucu olarak vardır. Pencere de sanki bu âleme açılan sembolik bir kapı gibi düşünülmüştür.

“Kan akıyor penceresi karanlık evlerden

Ölü kadınların üstüne tuğlaların üstüne

...

Ağaçlarda, gemiler sularında, lokantalarda

Kentlerin kan üstüne kan yaması

Ölü kadınların öpölü çocuklar doğurması

Kuşsuz ve balıksız konsollu odalarda.” (Uyar, Kankentleri, s. 189).

Kan, bozulmuşluğun ölümün simgesi konumundadır ve öp ölü çocukların doğrulması kadının doğma yetisinin elinden gitmesi ve çoğalamamanın göstergesidir. Pencerenin karanlık olması ölüm evlerine işaret edilmektedir. Doğa yitiksizleşmiş ve kısırlaştırmıştır.

Pencereler de kimi zaman mekânı sınırlayan ve sınırsızlaştıran bir obje olarak kullanılmıştır. Cinsel anlamları da yüklenen pencereler, özellikle İlhan Berk şiirinde bir cinsel konulu mekân olur.

“Alçak pencerelerde soyunan büyük memeli kadınlar yalnız
 Dar hapishane avlularında gezinen hasta mahkûmların gözleri
 sende
 Büyük evlerin kocaman pencerelerinde haylaz insanlar namına
 düşünür.

Bir ihtilal akşamı gibi basıver şehri, fethet.”(Berk, Yağmura Dair, s. 78)

“pencere dünyaya açılır.

Şimal memleketleri, hareketsiz manzarasını düşündüğüm:

Vücudumun bütün çıplağını pencereye dolduran mahrum
 kadınlar

Ne adını, ne memleketini bilmediği bir yabancıya

Harikulade vücudunu bırakan genç kız”(Berk, İnsanlara Dair, s. 80)

Cinselliklesosyal gerçekçilik anlayışına vurgu yapılan şiirlerde vücudun sergilendiği yer mekân olarak verilmektedir pencereler.

“Ve geceleri çıkıyorum Piccadilly’ye bir taşta oturuyorum bir

Güvercini ürkütüyorum

...

Bir kanaryayı — Filipinler’den gelmiş, sarı ve hiç ötmeyen ya da benim kanarya diye baktığım bir pencereyi — odaları, karanlık olan içlerini, fenerleri, ayvazları...” (Taymis, s. 39).

Kanarya olarak görülen pencereler tabiata atfedilir. Berk’in şiirinde pencere bir ev olma halidir. Bir kişi penceresiyle eve sahip olur konumlanır. “Benim günlerim Soğanağa’da geçti / bir pencere, avuç kadar bir gök.” (İlya Avgiri’nin Karısının Acı Günü, s. 221)Diyen Berk, bir başka şiirinde de “Pencereleri açıp oturduk biz pencereleri tutup kapattı tutup / her şeyi bir şey etti.” (Berk, Galile Denizi, s. 242). Şiirinde de pencerelere verdiği önemden bahseder. Sevim’in penceresini pencerelerin şahı yaparak o kişiye yüklediği anlam derinliğini de arttırır. Pencereler dünyanın yüzünü bilen mekânlar olurlar.

“Gel amansız pencereme perde ol kurtulayım

Kalk ellerini yıka bize gidelim

Soyunur dökülür odalarda konuşuruz

Bir o kaldı 300000

Odalara kapanmak odalarda konuşmak odalarda ölmek

Canımız çekerse sevişiriz de kalk gidelim” (Üç Yüz Bir, s. 127)

Cinselliğin sonsuzluğu hazırlaması ve “odalar”ın mekân olarak cinselliği tetikleyici yönü vardır. Bu ilişkide “oda”, diğer birtakım şiirlerdeki kapalı mekân gibi, arzuyu arttırıcı, yoğunlaşmayı sağlayıcı yanıyla vardır. Cinselliğin merkez seçildiği bir yaşam, sınırsız zaman olgusuyla karşılaşılır. “Seni aldım bu sunturlu yere getirdim/ Sayısız penceren vardı bir bir kapattım/ Bana dönesin diye bir bir kapattım”. Mısralarında da görüldüğü üzere “Bekâr Yekta mahrem hayattan çok hoşlanır, bilhassa kendisinde cinsi arzular tahrik eden kapalı dekoru sever.” (Kaplan 2001: 275). Der.

İç içe geçen küremsi kabuklardan oluşan strüktüre sahip ev, dik açısı olmayan akıcı boşluklar yapabilir. Bilinen anlamda birbirine eklemlenen duvar, tavan, döşeme ayrımlarını kaldırır. Bu boşluklar bir sonsuzluk vücuda getirir. Yer yer açılan vajinamsı yarıklardan içeri hava ve ışık girer. Kent ise evin uzantısı ve modern bilinçdışının mekânı olur. Bir kabuktan çıkan varlıkta her şey diyalektiktir. Ve dışarı bütünüyle çıkmadığı için, dışarı çıkan, içerde kapalı kalana ters düşer. Varlığın geri kalan kısmı katı geometrik biçimler içine hapsolür. (Bachelard, 2013: 142). Mekâna yönelik diyalektik atıflar kategorisinde, karşıt duygu ve düşüncelerin bir arada yaşandığının vurgulanması (hem evdeyim, hem kendi başıma; arkadaşlarımla olmak ve yapayalnız olmak mümkün orada; yalnızım fakat pencerem dışarıya açılıyor; hüznü ve sevinci bir arada yaşarsın vb.) , kimi zaman kendine yönelik atıflar, “zaten benim gibi içine kapanık, konuşmayan birini böyle bir yerde kimse bulamaz; orada sorunlarımdan kaçıyorum.” Duygusu meydana gelir. Bu ifade aslında, kaplumbağa kabuğu gibi ev, şeklindedir. Süje olan şair obje olan evi kendi ruh dünyasına göre şekillendirmiştir. Burada şairce düşlenen aslında dinginlik düşüdür. Bir mağara olacaktır. Tüm gizlerini kabuğunda saklar. Dış hayat evi yıkmak için uğraşmaktadır ve fırtınalıdır. Ev, insanı gökten inen fırtınalara karşı koruduğu gibi, yaşamdaki fırtınalara karşı da ayakta tutar (Bachelard, 2013: 37). Kabuk Kuru(n)ma gerçekleştiren bir ögedir, evdir. “Ev, insanoğlunun evrendeki ikametgâhıdır.” Şair; içerde, içselde, evdedir. Geçmiş evde yaşatan şair için ev, geçmişten bugüne açılanmaktadır. Burada hafızayı canlandıran zaman değil, mekândır. “Bilinçdışı kendi mutluluk mekânına” yerleşmiştir. Küçükken nesnelere verilen refleksler hatıralarda tekrar canlanır. Açtığımız ilk kapı gibi açarız tüm

kapıları, çıktığımız ilk merdivene çıktığımız gibi çıkarız tüm merdivenleri. Bu şiirde de, varlık kendisine uygun bir mekânın yumuşaklığı içinde erimiş bir halde, sıcaklık içindedir. Ev dost, sokak ise yabancıdır. Ev korkusuzca mücadele eder. Dişi kurt gibi üstüne kapanır. O ev anne olur. Duvarlar ve koruyuculuk vasfıyla, evin bir direniş abidesi olduğunu her şeye ve herkese rağmen evin – de haline sığınak ve oturak olur. Şehir, kırsal bir alana sahip çıkarak kâh bir annelik gerçeği edinir; kâh eril ya da erkeksi bir gerçek edinir. (Lefebvre, 2015: 246) Altımızdaki şehirler deyim yerindeyse bıkır bir halde değildir, bozulmuştur.

*“En korkulu çağ bu, onu altımızdaki şehirlerden çıkarıyor
Küflü ev süsleri, geyik durmalı bir hayvan
Bizi bakmaya zorluyorlar ayrıca.
Şimdi bir aydınlığı durduruyor
Beyazlar giyinmiş üç kişi
Deli ediyor onları boşlukta
Bir pencere az
Bir pencere kaybola kaybola...”*(Cansever, Kaybola, s.117)

Pencere kaybı, ev için düşünüldüğünde ışık kaybı olarak yorumlanır. İnsan için düşünüldüğünde ise, umut ve güven veren olguların ortadan kalkması olarak yorumlanabilir. Bilinçaltının egemen olduğu durumlarda karanlığa gömülen bilinç, belirsizlik karşısında kaygı duyar.

*“Bulanık bir havuzun yanında buluyorum kendimi
Bakımsız, taşları kırık bir havuzun yanında
İçinden koyu yeşil bir çocuğun baktığı
...
Ve pencerelerde belli belirsiz bir kadın
Pencerelerde ve her yanda.”*(Cansever, 1982: 17)

Pencerelerin etkisel anlamda bir ihtiyaç olduğu ve bu ihtiyacın karşılanma noktasında pencere ihtiyacı karşılananlarda bir kadınsı his diğerlerinde ise bir erkeksilik

vardır. Ayrıca pencere ihtiyacı karşılananlar daha genç, yeni, açık bir his vermektedir. Burada bir kadın-çocuk dönüşümü söz konusudur.

Eve modern çağın hediyesi olan balkon, bireyi bedensel olarak dışa taşıyan duvarla monte edilmiş, odanın dışa yansıyan fiziki mekânıdır. Sokak ve evin kesişmesinde yer alır. Ruhen ve bedenen dış dünyayı açmaktadır. İkinci Yeni şairleri içerisinde hemen hepsinde görülen balkon metaforu genelde modernleşen evlerin bir eklentisidir. Hem görmenin hem görünmenin mekânıdır. Genelde bir korku ve ölüm mekânı konumundadır. Özellikle Sezai Karakoç'ta balkon metaforu çok sıklıkla kullanılmaktadır. Sezai Karakoç, balkon konusunu, kültürel ve insani bir bağlama çekerek balkon-insan-ölüm arasında bir problem olarak ortaya çıkar. (Narlı, 2012: 283) Balkonun eve yabancı bir müdahale olması balkonu eve odaya yabancı kılar. IV. Balkonları hiç anlamamıştır, / Evler. (Berk, Balkon, s. 333) Balkonu kendi bünyesinden dışlamak ister. Balkonun “düşmek” fiiliyle ilintili mekân evreni, modernliğe tepkinin bir sonucu olarak görülür. Bu kavramın anlam dünyasında görünürlük ve görsel olan baskın çıkar. Düşmek aynı zamanda ayrılmanın anlamını barındırır. Bu da doğma mücadelesiyle ilişkilendirilebilir. Zira pencereden ya da havagazı fırınından düşmek de ayrılma ve doğma mücadelesinin demek (Guntrip, 2003: 38) olduğunu anlatır.

I.

Balkon,

Kendini kozmos bilir.

(Küçük Fenikeli)

II.

Balkon,

Çocukların asılı tini!

(Geceleri dolaşmalı balkonlar.)

III.

Balkonlar,

Gözü evlerin. (Berk, Balkon, s.333-334)

“Kent, evin uzantısı modern bilinçdışının mekânıdır.” Bu nedenle balkon da aynı zamanda bir kent konumundadır. V.*Balkon, / Alkolik çocuğu / Evin.*(Berk, Balkon, s. 333)diyen Berk, balkonu alkol-sığınma-kent-yalnızlık bağlamında değerlendirmiş olur. Aynı zamanda doğal, tabii olandan bireyi koparan da bir unsurdur. Pencereden sarkılmak imgesi, insanın başına gelebilecek bir modernizm felaketidir. Tüm

yabancılaşan değerler buradan görülür ve burada mahkûm eder insanı. Balkonda duran insan, eve dair içtenliğe dair olan inançlarının zayıflığını yer konumundadır. Balkonlar aynı zamanda bir mahremiyet şeffaflığıdır. Buna mekânı yapılandıran mimar da mekâna hükmeden insan da razıdır. Binaların şeffaflaşması, rahim mimarisinden şeffaf mimariye geçme arayışları bu fark edişin sonucudur. (Narlı, 2012:285). Karakoç “Balkon” şiirinde bu yitişi ele alır. Balkonun “ölümün cesur körfezi” olarak ele alır. Çamaşırlar kefen, balkon tabuttur. İçinde yer alan şezlong ifadesiyle de şair modernizmin balkon içinde kurulduğunu belirtir.

“-aşkın o yalnızlığı ellerinde ağzında nasıl belli
nasıl o giysileri hüznü
balkonlara sığdıramıyor her gün görüyorum
işte evindeyiz eşyalarına bile sinmiş

Mısralarında giysi, hüznü, balkon, sığdıramamak ifadeleri bize mahremiyetin göstergesi olan giysilerin dış âleme çıktığını o giysilere sinmiş olan melâlin de giysilerle birlikte dışarıya taşıdığını göstermektedir. Sığdıramamak taşmak fiilleri bir uyumsuzluğu da bize gösterir. Balkon dar ve sınırlı bir doğaya açılma mekânıdır. Evlerde yapılan boya badananın görüntüsünü ve kokusunu dışa taşır. Karakoç’un, “Şehir evlerini büyütecek badanasını yenileyin” mısrası badanalarla büyüyen şehir bireyi taş gibi içine kapatacak ve ruhsuz bireyler haline getirecektir. Duvara yapılan müdahalelerde bilinen mekân ile görülen mekân arasındaki değişen algı bir yarık meydana getirir.

*“Saçaklarda, bir balkon kuytusunda
Kar erimedi, direndi
Oysa bir takım odalarda kuytularda
Alabildiğine ısıtılmış,
Dişleri kana alıştırıyordu birinin*

...

(annesini görünce loş koridorlarda, ağladı ama üzülme dedi.)“(Uyar, Kar Erimedi, s. 473)

Uyar, toplumsal karmaşa doğurmak, düzeni bozmak için cinayet işlemeye hazırlanan birisi ya da birilerinden bahseder. Odalar onda hep bir dış yaşamın değişen yaşamın, bir yansıtıcısı olmuştur. Odaların karmaşası değişimi kimi kez de terziler ve güneş ifadeleri ile belirtilir. Burada karın balkonun kuytu köşesinde direnmesini söz konusu ederek, doğanın tabii unsurların protest bir duruşunu sergiler.

“Balkondur. En bencil sarmaşığa çekilidir tetiği.

Lekedir.” (Süreya, Bir Kentin Dışarıdan Görünüşü, s. 75)

Psikanalistlerin tespitleri ikircikli duygular rüyalarda leke olarak belirir görüşündedir. Kötü bir düşün mekâna sinmesidir. Balkon, dışa zirveden bakış açısidir. Arkası duvar önü ise genişliktir. Çevreleyen/çevrelenen, egemen olan/egemen olunan, yalnızlık/kalabalık, birey/toplum ikilemlerinde durur. Yükseklik ile ışık, yeni bir işlev kazanır balkonlarda, egemen kişinin görünmesini sağlamak, ama sadece görünmek değil korunmasını da sağlamaktır. Mevcut sürrealist mekânlar, kişinin hem yerleşimini hem de çevreyi gözlemleyecek bir yer olgusunu getirmiştir. Bu nedenle balkon metaforu genel anlamda olumsuz olarak bahsedilir.

Gökyüzünün izlem yeri olan balkonlarda gökyüzünü hissetmek yaşamı hissetmektir. Yeryüzü ise kentin içi karanlık ve yapay bir uzama dönüşmüştür. Ev balkonu, bireye yalnızlığını anlatır. Dış yapay dünyaya uzaktan ve bir o kadar da yakın aynı zamanda aralıklı bakan bir mekândır. Aynı zamanda uzaklara dalanın hayallerini dölleyici bir görevi vardır. Balkon, dış yapaylaşmış olan dünyanın da bir parçasıdır, eve ait olduğu kadar, çünkü sahte bir eklenti görevi görmüştür. Koltuk, şezlong, yastık minderler, biblo aksesuarlar çağdaş öğeleri göstermektedir. Bunlar sosyal statü göstergeleri de olabilmektedirler.

“İçimde ve evlerde balkon

Bir tabut kadar yer tutar

Çamaşırlarınızı asarsınız hazır kefen

Şezlongunuza uzanan ölü”(Karakoç, Gün Doğmadan, s. 81)

Bir diğer şiirinde ise mezarlıkları bile yabancılaşma kavramı içinde veren Karakoç, sadece ölünen yeri değil öldükten sonrası için de balkonları işaret eder:

*“Gelecek zamanlarda
Ölüleri balkonlara gömecekler
İnsan rahat etmeyecek
Öldükten sonra da”* (Karakoç, 2003: 81)

Evin kötü düşü balkona ağı. Balkona asılan çamaşır iplerinde bile bir ağıt vardır. Modernizmin balkonlara kadar girmesi küflenmenin içten başladığını gösterir. Mimaride ev içten dışa doğru yayılım göstermektedir. Ölmeye ramak kala verilen uçurum kenarıdır balkon.

*“Adamlar geldi denizden ölmüş
Kimin şansı yoksa bırakmış ellerini dubadan
işe yaramayanların felsefesi bunlar
Bir uşak üçüncü katın balkonundan aşağı attı kendini
(Çocukluğumu saklasaydım benim de ellerim olurdu dubada)”* (Ayhan, Vedha’lardan Birinde”, Bütün Yort Savul’lar!, s.16)

Dış yaşamı şekillendiren iç yaşamdır. O halde evle sokak arasına ince bir zar koyan şairlere ev içinde bunalan öznelere balkonlardan garipçe sarkıtmıştır. Bu düzen dış düzeni de garipsetmekte ve de bozuma uğratmaktadır. Sarkıtmak, verili düzene hayır diyemeyen, var olmanın bedelini üstlenemeyen kişilerin pasif bir isyanıdır. Kişiler içerek, önce kendilerindeki insanı sarkıtırlar, onu canlı ve sorumlu kılamazlar; sonra kendileriyle birlikte düzenin realitelerini sarkıtırlar. (Öcal, 2009: 205). *“Ve duvar kâğıtları sarkardı ve sinek pislikleri, ampuller intihar zabıtları sarkardı. Evraklar, çekmeceler Telefonlar biraz olsun sarkardı.”* Ev, odayı içine alıp kapatır. İnsanı odaya sürgün eder. Ev, her şeyi barındıran bir labirenttir. Balkon dubayla birlikte yaşamsal bir tutamakken ellerini bırakanlar ölüme sürüklenmiştir. İntihar olmuştur. Ellerini bırakmak, atmak kendini intiharın göstergesidir. Bunun normal ölümle arasında ince bir çizgisi vardır o da burada kendini atmak ve bırakmak eylemi şuurulu ve kendi isteğiyle yaptığını gösterir.

*“Beyazdı. Beyaz bir su, kocaman, eski
Düşendim ben öpüşünün balkonlarından
Beyazdı aşkım benim, beyaz bir yangın
Etimde gergin dururdu.”* (Berk, Sevi, s. 15)

Erotik anın dağınıklığı ve orgazm: anlık huzuru, rahatlığı, tenin beyazlığıyla birlikte, daha nice beyaz kavramları getirir. Sevilen varlığa sahip olma ve kaybetme korkusu ölüm ve intihar duygularını çağırıştırır. (Özcan, 1999: 161). Bu kez burada erotizme dair bir duyguyla verilmiştir ölüm ve balkon ilişkisi.

*“Şimdi ne zaman aşk düşünse
– artık çoğu ölmüş –
Eski kadınlar geliyor aklına
Umutsuzluk mu bir uyarı mı ölümden
Solgun bir yurtsama mı yoksa
Amansız kış ve terli yaz gecelerinde
...
Sevişmek bir balkon halinde geliyor önüne
Beline kadar sarkıyor yedinci kattan
Düştü düşüyor”* (Uyar, Ne Zaman Düşünse, s. 610)

Sevişmenin balkon metaforu kullanarak verilmesi balkonun intiharla anıştırılan görüntüsel düzlemiyle aktarılması ölümün bir uyarımı ve aslında umutsuzluğun da göstergesi olmuştur.

Turgut Uyar da, Kanada menekşelerinin sorgulandığı bir şiirinde “şehre karşı iyi uzun balkonlarda” diye ifade ettiği: “Hızır sesleri duyuyorum birden / o bütün huzursuzluğumuz olan şehir boşaltıyor ayak sesi demirlerini/ yorgun yüreklerimize/ sonra trenler kalkıyor “oh yaşadığım” o yazlardan kanada menekşeleri/ tohumlarını taşıyor uzun şehre bakan balkonlara/ beni bırakın lokantalarda ama siz bu menekşeleri neye beslersiniz.” Şiirinde kanada menekşeleri, mekânı yaşam alanı kılan bir aracı unsuru yansıttığı gibi aynı zamanda yerli olandan uzaklaşmanın ve yenilginin de sembolüdür. Şair, odaklandığı, menekşe metaforunu yabancılaşma ve doğal olanın bozulması ekseninde sahte doğayla yetinmek değil, doğaya geçit vermesidir.

“Bir eve girmek, orda yatmak, büyütmek bir bakışmayı

Dağınık dağınık dağınık eviçlerinde

Toplandıkça dağılan eviçlerinde

- *Üstüme sinmişliğin var –*

...

Sonra yasak balkonları göz ucuyla ölçmek“ (Uyar, Dünyada, s. 197)

Evin imgesel değerleri kimi zaman dağınık bir düzen izler. Dış dünyanın korkularından düzensizliklerinden evlere koşan özneler, eve de bu bozulmayı sirayet ettirmişlerdir. Yine balkonların âraf bir mekân olma özelliğinden yararlanan şair, yasak diye nitelendirdiği balkonları göz ucuyla ölçmektedir bu da balkona karşı tavrının yine bir korku ve endişe tavrı olduğudur.

“Balkonlar açar çocuk yaşında, yalnızlık kurur (çamaşır düşün)

Bir iki ölmeye bir iki yaşamayla ancak kurtulunur.” (Cansever, Ha Yanıp Söndü Ha Yanıp Sönmedi Bir Ateş Böceği, s. 506)

“İşte şu yağmurlar, işte şu balkon, işte ben

İşte şu begonya, işte yalnızlık” (Cansever, Manastırlı Hilmi Beye Birinci Mektup, s. 247)

Bir zamanlar sözcüklerin bizim dışımızda da yaşamları vardı,
ama anlamları yoktu.

Eskiden sözcüklerle bu denli yakınlığımız yoktu. Balkon ile tanışmamız yenidir. (Balkon çocukluğumuzdur.) kırmızı sestli eskiden. Ölüm sözcüğü eskiden de iki heceydi, evlere girer çıkar, yatak turları atar, ağaçlarla alay ederdi. (*Berk, İm Ad Değildi Daha*, s. 210)

“Ev,

Uzadır balkonunu.

Bir fayton

Göğü indirir. Gider.

Bir ev solur.” (Berk, Ev II, s. 397)

Balkonu çocukluğu olarak gören şair, balkonla tanışmamız yenidir derken de sözcüksel anlamda da yakınlık kurar. Diğer şairler gibi yine burada balkonu ölümle anan Berk, bir ev balkonlar uzadıkça solar.

Cemal Süreya'nın, "Sıcak Nal" adlı şiirin son bölümünde anlatıcı, balkonlardan esinlenerek bir imaj oluşturur: "Bir şey var / Balkonlar kollarını açmışlar / Ona sarılacaklar" (s. 22). Birini özlemle bekleyen bir insanmış gibi tasarlanan balkonların, bekleneni "az sonra" kucaklamak için sabırsızlandığı hissedilir. Yaratılan imajda, balkonda birini bekleyen bir insanın sabırsızlığı ve sevinci vardır. "Sesin Senin" adlı bir başka şiirinde sevgiliye seslenen şair, "Biliyorsun seni seviyorum / Pencereden bakmayı / öğreteceğim sana / sesin / balkona asılı çamaşırcasına / harlansın, havalansın dursun / sokakta değil balkonda." Burada söz konusu olan ferahlık ortamı sokağın sesi değil evin sesi olmasıdır.

"Hiçbir şey! İşte çok beyaz yataklarda çok beyaz öğlen uykuları

Bir suçun olmazlığı, bir elin çalmazlığı kapınızda

...

Bir pencere sapsarı; ya sizden, ya müziğin renginden

Dersiniz hiç çekinmeden

Dersiniz niye kullanmayayım bu duygusal zamanı

Bir balkon çok eskiden

Balkona eklenerekten bir dağ başı

Sonra balkonla dağı ansızın birleştiren"(Cansever, Ne Gelir Elimizden İnsan Olmaktan Başka III, s. 261)

Burada da balkon yalnızlık kavramıyla birlikte verilmiş şair, balkonlara yalnızlık görüntüsü eklemiştir. Bir dağ başı yalnızlığını yaşatmıştır. Bir elin çalmazlığı odayı yalnız kıldığı gibi balkona çıkınca izlenilen resimsel görüntü de evi bir dağın yalnızlığına bulamıştır.

Kim çalacak evimin kapısını?

Açık bir kapı, girilir

Kapalı bir kapı korkulur

Kapımın öte yanında atar dünyanın kalbi

Pierre Albert - Birot

“Duvar kapıyı kendi soyundan sayar.” Bir mekânı dışarıya karşı korumanın en basit yolu o mekânın kapısını, başka bir deyişle girişini, sağlama almaktır. Aynı zamanda mahremiyet yanılması olan kapı, uyarıcı bir özellik taşıyabilmekte ve farklı algılamalara neden olabilmektedir. İç yaşamla dış yaşamı ayıran bir özellik göstermektedir. Kapıları zorlamak deyimi yerindeyse çelişkili ifadelerin ayakta duruşların bir yöne doğru meyillenmesini ara yol bulmasını ifade olarak verir. Kapıları zorlamak mekâna açılmak odanın normal statik atmosferini değiştiren bir etkidir. Kapı mekânı ayırıp birleştirdiği, arada geçişi sağladığı gibi, açma/kapama da bir önceki eylemle bir sonrakini birbirine bağlamaktadır. (Demir, 2011: 33) İnsan etken kapı ise bir anlığına edilgenleşebilir. Duvarla birlikte dış mekân da itelenmiş olur. Georg Simmel’in dediği gibi “zaten iç mekân sınırlarla çevrilmiştir. Kapı bu sınır mekâna ilave bir sınır mekân olur. Kapının da hareketli olması tereddüt duygusunun eş ritmi olur.” Kapı duvar ile ev arasında ara bir konumdur. Kapanmış kapı ayırımı ayırımıdır. Açılışını veya kapanışını erteler sadece. Kapıların, pencerelerin ritmi hatta duvarın kimi zaman ritimsizliği şiirin ritim duygusunu da etkiler. Kapı, insanın üzerinde her durduğu ya da durabileceği sınır nokta imgesidir. (Sözer, 1999: 120-121) kapıyı duvardan ayıran nokta kapının eşliğinin var olmasıdır. Pencereyle birlikte bir dış dünya kanalıdır. Kapılar sınırları barındırır. Kapıya kilit vurulması genelde içeriğin isteği dışında dışarının zorlamasıyla olur. Geçiş sağlayan, sembolik ve işlevsel bir nesne olan kapı, bir mekânı bir odanın ya da bir sokağın mekânını bitirir. Yan odaya girişi hazırlar, bütün evin habercisidir. (Lefebvre, 2014: 223). Yasak olana duyulan eğilim, arzu, güvenlik, misafirperverlik, saygı halleri uyandırması onu işlevsel kılar. Bachelard,” kapının iki kat daha simgesel olduğunu” söyler. Bunun nedeni sağ elle ve sol elle açılır olması ve açılıp kapamanın kendi içinde bir diyalektiğe bürünmesidir.

“Önce İstanbul vardı o yoktu

Sonra bir gün çıktı geldi

Bütün kapılar yerini buldu.

Önce gözlüklerini çıkardı pencereye koydu.

Çantasından sigara paketini çıkardı koydu.

Yalnızlığını çıkardı koydu.

O zaman bütün aşklar bütün bulutlar geçti aklından” (Uyar, Tel Cambazın Rüzgârsız Aşklara Vardığı Anlatır Şiirdir, s. 115)

Bu şiirde kapılar, gelenle yerini bularak kapıya anlam vermesi yönünden kişinin gelmesi kapının kapanmasını bir nedene bağlamış olur. Kapının yerini bulması bir kapanmayı da çağırıştırır. Bu kapanmada kişi tek başınadır. Kapıların, kapı içlerinin ve kapı önlerinin saklanma, sığınma, korunma, kaçma, bekleme mekânı oluşturur. Özgürlüğün/ özgürlüksüzlüğün simgesi olan, güvenli iç mekânlarla tehlikeli dış mekânları ayırır. Kişilerde duygu karmaşalığı yaratır. Duvara benzemez duvarın sözü tek olur. Kapılar ise farklı beklentiler oluşturur açık ya da kapalı oluşlarıyla. Mutluluk ya da mutsuzluk duyguları yükler. Bachelard'ın dediği gibi, Her kapının ardında bir eşik tanrısı gizlenir. Her eşik kutsal bir nesnedir. Kapılar kimi kez duvarla da eş anlamlı olarak kullanılabilir. Kapıların en önemli özelliklerinden biri de, ev duygusu bizi içte de dışta da olsa bizi kapıya götürecek eylemleri içerir.

“Bir ses: Ne çok el izi var kapıda.

Kapıyı bulmak için denklemini nasıl kurmalı?

Toplamalı mı, çıkarmalı mı?

Bölmeli mi?

*Ev*pencere= Kapı (kapılar, ki açılır boş oturma odalarına)*

Dünyada kapıların egemenliği üstüne başka

Egemenlik yoktur.

Kapıdır, ev.

Önce kapı sonra ev.”(Berk, 1999: 300-301)

Berk'in kapıya bu metaforik olan bakışında kapıya dair tanımlamalar da vardır. Ne çok el iz var kapıda ifadesi kapının pek çok kez pek çok kişi tarafından açılıp kapandığını insan kaynaklı bir güçle hareket kabiliyeti kazandığıdır. İnsan elini vurduğu nesnede kendi ruh izlerini bırakır. Kapıların egemenliğine bırakılan eve kapısız girilmediği gibi iç taraf düş perilerini de canlandıramaz. Sabit egemenlik alanları, insanın evi, odası gibi mekânları tanımlar. Mekânın kontrolüne sahip olmak, giriş çıkışları sınıflandırmak, alanı kapatmak, egemenlik alanı davranışının belirgin özelliklerindendir. (Savaş, 2011: 108). Ev ile pencere de kapıları verir bize.

Sezai Karakoç'un “kapı arkalarında duran çile” mısrasında kapıların erginleşmenin son raddesi olarak görülmesi evin içine buyruk etmesi kapıları ulvi bir mekâna dönüştürür. Bu kapılar sevdanın demirden kapılarıdır.

Ta baştan bunun ayrımındadır. Bütün önlemleri de bunun için almıştır. (bir kapı olarak)

Hem ev adını, varlığını ne denli sınırlarsa sınırlasın kapısız ev olmaz.

Kapısız ev yoktur.

Her şey kapıdan gelir kapıdan geçer.

Kapı kendi adına varır.

Hem kapı duvar gibi buyrukçu, erkçidir. Bunu da bağışlamalıyız ona.

Her şey benden sorulur, der kapının yüreği.

İşte bir kadın önünde gelip durmuştur. Tokmağa da uzandı, uzanacaktır eli.

Hem onu ilk kez görüyordur.

Bunun için kaşlarını çatmayacak da ne yapacaktır?

Kapı = ev (Berk, 1999: 301) diyerek kapının önemini belirtmiştir İlhan Berk.

Kapılarda bıraktılar her şeyleri her şeyleri

Ey üzünç bir seni mi aldılar içeri? (Uyar, içeri giren'e, s. 352)

Tüm günahlar, suçlar kapı önünde yıkanır. Kapı eşiği arınmanın yeridir. İnsanı aciz çaresiz de hissettirebilir. Kişilere bir evi, mekânı olduğunu ya da olmadığını duyumsatan, paylaşılan mekânları, konumsal-kurumsal durumları betimleyen kapılardır. Burada üzünç diye nitelenen duygu kuvvetli bir biçimde kendini hissettirerek kapıdan içeri dalar.

Bachelard'ın da dediği gibi, kapılar, duraksama günah eğilimi, istek, güvenlik, özgürce kabulleniş olarak sıralamaktadır. Aynı zamanda buluşma cezalandırma mekânları da olabilmektedir. Kapılar, düşünmenin ani karar vermelerin eşik mekânıdır. Kafalardaki onlarca sorunun özneyi hareketsiz bıraktığı an, kapıya varma anıdır. Kapı duvar algısını insanda yıkar alt üst eder. Duvarın içinden açılır. Kapı eşiği kimi zaman tedirginlik ve korkunun yeridir. Kapıdan geçmek çıkmak eylemleri yeniden doğuşun da simgeleridir. Eşiklerin yok olması, yitiksizleşmesi, genişlemesi bir kader oynamasıdır. Bir noktadan diğerine, ruhsal veya sosyal olarak yeni bir hayata ya da bir halden başka bir hale geçiş anlamlarını içerir. (Narlı, 2014: 115) Öyleyse eşiklerin yok olması, sessizce süpürülmesi vb. ifadeler genişlikten çok darlığın, yaşamaktan çok ölümün, umuttan çok umutsuzluğun göstergesidir.

“Mavi gece lambası hevesiz

Kapı diyor ki açın beni kapayın beni

Perdeler gömlek değiştiren yılanlar gibi”(Süreya, Sevgilim Ben Şimdi, s. 307)

Kapılar gizli biri ilişkinin geçiş yerleri olur. Kapıların kullanımına gizliliğin yanı sıra kararsızlık duraksama gibi duygular eşlik eder. Şiirlerde aralık ya da açık duran kapılar, genellikle hayal kırıklığı karamsarlık, saldırganlık, yalnızlık, ölüm ve korku duygularıyla birleşerek sezdirilir ya da betimlenir. Kapılar duvarlar gibi giysi asma yeri olarak da betimlenir. Bu da kişilerin savruk yaşamlarıyla ilgili mekânsal bir ayrıntı olarak durur. Odalardan odalara geçmeler kapıların açılıp kapanması donukluğu tekdüzeliği boşluk hissini verir ayrıca şiirlerde genelde kapı hiper özellikler göstererek sabit durmaz. Kapının bu ani açılımları da bir anda düşünceleri dağıtabilir.

“Sahi

Neler almalıyım yanıma

Bir kapı açıldığında hemen

Söylenen ilk sözler gibi

Önceden pek düşünülmemiş

Düşlerde yaşayan belki birkaç eşya” (Cansever, Neler Almalıyım Yanıma, s. 185)

Kapının ani açılışı, o son anın ani bir fotoğrafı görünümündedir. Kapıya girmeden hemen önce tıklatarak girilmesi kapı ardında duranın hal ve tavırlarını düzeltmesine imkân verir. Oysa kapının ani açılışı kapının verdiği tüm güven perilerini bir anda dağıtabilir.

“Sonsuza varmadan bir önceyiz sanki

– O sayının da bir adı vardı unuttum –

Her şey öyle saydam öyle madensel

Kapıların kilitleri açık ve herkes uykusuz

Herkesin elinde bir saat bir sümbülteber

...

Ağaçları budadık ormandan balıkları tuttuk denizden

Hani bazı açılmaz kapıları omuzladık.”(Uyar, Kırlardan Geliyorlar, s. 566)

Kapıların açılış kapanış biçimleri, çalınma biçimleri, açık-kapalı ya da aralık tutulmaları, kapı sözcüğünün art arda yinelenmesi gibi yollarla, şiirin akışına gerilim, zamanlama, ses/sessizlik ve iletişim öğeleri katıldığı hissedilmektedir. Gerilim ve düş ögesi olarak da kullanılmaktadır. Korku, umutsuzluk, kötü haber şeklinde iştirak eder. Metin içinde geçen kavram mekân olarak kapıların çok geçmesi, kapalı mekânlara doğru çekilme eğilimini gösterir. İkinci yeni şiirinde bu daha çok pencereler üzerinden giderek aslında iç mekânın bir zorunluluk mekânı olduğunu gösterir. “Ev, aslında içe kapalı bir varlık, kapı konuşuyor, bütün bunları ayıran da bir duvar var.” (Berk, 2001: 413) şeklindedir.

“Korkunç ağlama başlar

o kadar yalnızsın

kapıyı örerlerse ne yaparsın

soyut ve zorunlu

acı çocuklara benzer.” (Ayhan, Bir Korku Temi Üzerine Benzerlikler, s. 249)

Yalnızlık korkuyu yarattığı için ağlamaya başlayan ben’in bir çaresizlik içinde olduğu anlaşılır. Bununla birlikte “kapıyı örerlerse ne yaparsın” sorusuyla karşılaşılması korkunun artmasına neden olur. Çünkü yalnızlığın çaresizliğini yaşayan birey için kapının örülmesi ile dış ile olan bağları da koparılacaktır. Daralan ya da kalabalıklaşan sokaklarda kendine yer bulamayan birey için ev, varlık alanı olmalıyken benliğin açılacağı nesne/ kimse olmayışı evi üzerine örülmüş duvarlar hâline getirir. Korkuyu yaratan da bu histir. “Korkmak, devamlı olarak kendini düşünmek ve şeyleri nesnel bir akış içinde tahayyül edememektir.” (Cıoran, 2010: 73).

Kapılar, sürekliliğe yönelik birer tehdittir. Bildik kapılar, açık olduklarında bile, mekâna tecavüz eden engellerdir bu nedenle odaların ve banyoların kapılarını kapatmak bir mahremiyet göstergesine dönüşür. Görsel engeller ise en kısıtlayıcı engellerdir. Kiesler’in evindeki duyumsallık dokunma duyusundan başlayarak tasarımın ortaya çıkardığı görsel özgürlüğe oradan da ruha kadar uzanır.

Kapılar, aynı zamanda arzulananın mekânıdır. Yârin eşigidir. Sevgilinin kapısı, aşığın yurdunun kapısıdır. Sevgilinin içerde olmaması, ruhsal büyüğü yıkar; düş gücünü dilsiz bırakır. Sevgilini kapıyı açmakta gecikmesi ya da açmaz görünmesi, ev dediğimiz içsel evrenin, sadakat ve emekle kurulacağını işaret eder. (Narlı, 2014: 65) Kapı burada

bir eşik görevi üstlenir ve düş dölleyicisidir. Dışarıdaki içerdekini, içerdeki ise dışarıdakini beklemektedir. Birinci ve İkinci Dünya Savaşı arasındaki dönemde işçi olan Navel, “Odanın kapını açtığımda, aşk gerçek yaşam başlıyordu. Bu sayede fabrikaya tahammül etme gücü buluyordum. Yalnızlıktan kurtulmuştum, annem halen uyuyordu.” der. Kapı, anılardan içeriye girmeye yarayan bir anısal mekândır. Kapılardan iç dünyaya, iç odalara, salona giren ve okuyucuyu da davet eden şiirsel bir öznenin bizzat bilincini sergilemesi söz konusudur. Bilinç, tıpkı rüyalarda olduğu gibi kendi içinde kendi kendisini seyreden bir metaforla karşımıza çıkar karşımıza

“Kapı çalındı, hayır telefon

Telefon kapı telefon

İkisi birden mi yoksa

Yoksa

Ne telefon ne kapı

Bir şimşek sesi hiç olmazsa

O da değil

Ses filan duymadım ki ben.” (Cansever, Manastırlı Hilmi Bey’ Birinci Mektup, s.248)

Burada bir sayıklama söz konusudur. Nevrotik bakımdan sıkıntılı öznenin ikilemeli kelime kurgusuyla sayıkladığı bu şiirde, telefon ve kapı çalınması arasında koşutluk kuruluyor. Her ikisinden çıkacak ses yalnızlığı yok edecek, bireyi huzura kavuşturacaktır ama ses bir yanılsamadan ibarettir. Bireyler genelde kurdukları düşlerde düşsel olan ve arzulanan hep bir kapı arkasında durmaktadır. Kapının açılması odayı bir anda geniş bir mekâna dönüştürür.

Cemal Süreya’nın, Turgut Uyar’ın adına yazdığı şiirde onun için, “Kapısı penceresinden çok” diye niteler. M. Butor’un “Girdiğiniz kapı, hangisi olursa olsun, geçmiş olan hep aynı şeydir.” sözü içerde olmanın fiziksel olarak sosyol olarak kendi öz yaşam ilişkileri olarak bir içerdeliği göstermesi şeklindedir.

“Paslanmış demir bir kapı açılır

Küf tutmuş kilitler gıcırdarken

Ta karanlıklar içinde bizden

Bir türkü gibi yükselirsin sen.” (Karakoç, Zamana Adanmış Sözler, s. 427)

Türküler, kültürel bellek mekânlarıdır. Kültürel kodları taşır ve dirilişin insanı tekrardan kendine döndürüşün evrenini çağırır. Cansever’in de Güneşin Yazdığı adlı şiirinde “İnsanda bir türkü var onu çıkarıyoruz.” Derken her sonbaharda boyanan duvarlardan, çocukların bekleme yapıları gibi sokaklarda oluşundan ve son olarak insanın aşağıya doğru sarkmış görüntüsüyle alımlı bir balkon görüntüsü sunarak vermesi aslında insanda olan bozulmuş olanın türküsünü çıkarmaya çalışmaktır. Kapı metaforu burada paslanma ve küf olma özellikleriyle uzun süre işlemediğini bize vermektedir. İnsan, mütevazılığını, çekinikliğini kaybederek evine dönmek istemez; dışarısı serin, rutubetlidir; eve dönmek, küflenmek demektir. (Narlı, 2014: 156). Tortulaşmış ve istenmeyen özellikler taşıyarak kapı ve kilidin asıl manalarından sıyrılmasına sebebiyet vermiştir. “Kapayıp yosun vurmuş kapılarını” mısrasıyla Ülkü Tamer de kapı metaforunu buradaki eş manasıyla kullanmış ama yosun kelimesinden ötürü daha bozulmamış olanı bize anımsatmaktadır. Karanlığa dalmak biçiminde tanımlanan hücrenin amacı kişinin düşünmesini ve aklını başına toplamasını sağlamaktır. Koyu karanlıklar, cehennemle, cezayla, acıyla özdeşleşir.

Uzun süre kapalı bir kapının açılmasıyla var olan gizemler çözülebilir. Kapı böylece tam da sonuç çizgisinde, çözümü sağlayan nokta haline gelir. Diğer taraftan da kapının kapanması, arkasında ne olduğu, neyin saklandığı ya da korunduğu sorgularının sorulmasına neden olur ve bu yapı bir entrik unsura dönüşür. (Demir, 2011: 363) Bu durumda şiirde gerilimi sağlar.

Turgut Uyar’ın şiir öznesi Akçaburgazlı Yekta, evli bir çift olan Gülbeyaz ve Sinan’ın evlerinde sık sık ağırladıkları bir aile dostudur. Kapıda karşılanmak yabancı olan birinin içeriye gireceğinin habercisidir ve de beklenen bir kişinin. Burada alıntıdaki “kapı” sözcüğünün “insanın bakıldığı yer” anlamına geldiği düşünüldüğünde, Yekta’nın bu insanları ailesi olarak gördüğü anlaşılır:

“Önce onların yanında çok iyi yüz gördüm.

Beni kapıdan karşılayıp ağırlarlardı.

Sofralarına konuk ederlerdi.

Onlar iki kişiydi ben birdim.

Bana elmadan sıkılmış soğuk sular sunarlardı. Kapılarını

kapım bellemiştim. Evlerinde oturacak yerim vardı.” (Uyar, Akça Burgazlı Yekta’nın Mahkeme Kararı Aldığı Söylediği Mezmurdur, s.134)

Kapı aralıkları, çocukluk deneyimlerini çocukluk odalarının deneyimlerini getirmektedir. Kapı aralıksa çocuk, tuhaf sözler ve davranışlar görebilir, duyabilir. Bu Freud’a göre daha sonra cinselliğin kilit noktasını oluşturacak ilk sahne açılımıdır. Böylelikle oda cinselliğe geçişin odası kapı ise cinselliğe geçişin kapısı olur. Kapının kabul etme ve seçme gücü vardır. Kapıdan izinsizce girmek tecavüzdür ve kabul edilemez. Kapanan kapılar, bir çeşit tuzaktır özne için. Bu da ailenin dağılmasına denk düşebilir.

“Dar sokaklarda kapı içinde kapı uygarlık bu

Kendi uygarlığımız

Yenilememiz gereken

Ve diriltmemiz”(Karakoç, Alinyazı Saati 13, s. 678)

Burada kapı, mecaz- mürsel olarak kullanılmıştır. Kapı kilidi kapıyı açmak miftah kelimesiyle eşleştirilir. Miftah ile fetih kelimelerinin kökü aynı olmakla birlikte burada kapı bir fetih bir uygarlık fethine açılma yeniden doğuş anlamlarında kullanılmıştır. Halk inanışları ve destansı anlatım bir geleneksel yapı sunar. Sezai Karakoç bu geleneksel anlatım olanaklarıyla söz yebesini vurduğu atını durmadan yeni fetihler için koşturmuş ve dirilişin “muştusu” haline getirmiştir.

“Kapıdan ne umar ne bekler Taha

Kapı ki dostun yüzünde açılır.

Nar çatlar kapının gıcirtısı

Gül açar içerdeki kokuyu saçar.

Her vaktin kapıyı bir çarpışı var

Kapı ki bir mezar kenti gibi”(Karakoç, Taha, s. 335)

Umulanın beklenilenin mekânı olan kapılar, düşünsel anlamda da açık olması dostluğun içeriye davet etmenin göstergesidir. Uyar'ın “Çürümüş” adlı şiirinde “Oda kapılarının arkasında sorulan / Nedir kimdir umutlandıran kişiyi.” demesi de kapıların umudun metaforu haline geldiğinin göstergesidir. Eşiği de bir takım maceralardan geçip burada soluklanan kahramanın emellerine varmanın son kertesidir. Kapının mezar kentine dönüşmesi ise umulanın tersine tüm ölümlerin ölümlerin eşik mekânı olur. Kent kavramının anlamsal değerlerinin şairdeki ifadesi de zaten mezar ve tabut yönündedir.

“Yalnızlık” temasının da özellikle “kapı” sözcüğüyle çağrışım alanına girdiğini görebiliriz. Öznelerin hem iç dünyalarını hem de toplumsal yaşantılarını birbirlerine açmalarının olanağı diyebileceğimiz “kapılar”ı, kim olduğu anlaşılamayan birileri –hem de onları izleme, yakalayıp durdurma olasılığını ortadan kaldıran acımasız engellerle bezedikleri yollardan- belirsiz bir yere doğru “götürmekte”, daha doğrusu kaçırmaktadırlar. Kapıların götürülüyor oluşu bireyin iletişimine engel olma çabasıdır. çalınan anahtarlarla birey “içerdekiler” ve “dışardakiler” ayrımına mahkûm edilir. Anahtarları çalmanın “çingene” oluşu, ait olmamayı açıkladığı gibi anahtarların bulunabilmesini de engeller:

Çünkü kapıları

Götürüyorlar (öyle yanlış ki)

Cam kırıkları üzerinde

Üzerinde mi üzerinde üzerinde

...

İçerdekiler içerlerde

Dışardakiler dışarlarda kalmışlar

Kalmışlar mı kalmışlar kalmışlar

Anahtarları çalan bir çingenedir

Bir çingene mi bir çingene bir çingene.”(Ayhan, Anahtarlar, s. 20)

Artık kapılar yerine “panjurlar” kalmıştır, açılabilir; oysa bunların ancak “denizlere”, ama gerçek denizlere değil de uçsuz bucaksız yalnızlıklara açılabilmelerinden söz edilebilir. Uçsuz bucaksızlık bizim içimizdedir. Yaşamın yavaşlattığı, tedbirli olmanın durdurduğu ama yalnız kaldığımızda yeniden işe koyulan bir tür varlık genleşmesine bağlıdır. Hareketsiz kalır kalmaz, başka bir yerde oluruz.

Uçsuz bucaksız bir dünyada düş kurarız. Uçsuz bucaksızlık, hareketsiz insanın hareketidir. Uçsuz bucaksızlık, dingin düşlemenin dinamik özelliklerinden biridir. (Bachelard, 2013: 224). İnsanlar; bulundukları durum ve konum üzere, birbirlerinden kopuk halde öylece kalakalmışlardır:

Bilmem şu uzakta odaların

Pancurlarını açmışlar

Açmışlar mı açmışlar açmışlar

Denize karsı

(deniz yoktur ya)

İçerdekiler içerlerde

Dışarıdakiler dışarlarda

Kalmışlar mı kalmışlar kalmışlar. (Ayhan, Anahtarlar, s. 20)

Kimi zaman bir kale görüntüsünde kapılar ve pencereler dışa değil içe doğru açılırlar. Bu içe açılım duvarların görüntüsünü verir. Şehrin duvarlarıyla evlerin duvarları birleşerek bir içe çekilme meydana getirirler. Dışarıya doğru kapanan bir duvar da içinde bulundurduğu kişilerin etinin çılgınlığını hisseder.

Kapı bütün bir aralık kalma kozmozudur. En azından bu kozmozun birincil hayallerinden biridir, arzuların ve yasak olana duyulan eğilimlerin, varlığı en gizli yerine varıncaya kadar açma eğiliminin, sesi çıkmayan tüm varlıkları fethetme arzusunun biriktirdiği bir düşlemenin kökenidir. Kapı iki güçlü imkânı şemalaştırır ve bu iki imkân iki ayrı düşleme türünü kesin çizgilerle sınıflara ayırır. Kapı bazen sıkı sıkıya kapalıdır. Kilitlenmiş asma kilit vurulmuştur. Bazen de açıktır, yani ardına kadar açık. Nesneye aktarım yapılan psişeler ki bunun metaforlarla bayağı bir ilgisi var bunlar, kapılar için eşik tanrısının kapıda bedenselliği aldığı ve “Kapı, kokumu alıyor, duraksıyor.” Deyimiyle ortaya çıkar. Kapı eşiği, bir baba evindeki geliş gidişler gibi kutsallık arz eder. Tüm kapıların öyküsü bize bir kentin ve bir kent insanının öyküsünü verir.

Mekânla özdeşleşen özne, dışarıya karşı kapalı ve düşman olabilir. Böyle bir kapalılık, soyut bir kapalılığı barındırır. Mekânın dışa karşı kapalı olması, somut bir kapalılıktır. Ve bu kapalılığın en önemli ögesi kapıdır. Şiirlerde bir kısmında kapı simgesel bir değer üstlenir. Kahramanın iç dünyasını dışa kapatan kapıdır.

“Sokağımsan

Ben anahtarı çevirdiğim zaman

Kapanan evin kapısı değil

Senin kapın olsun açılan

...

Düşüncemsin

Kız kardeşim pencereyi açsın

Sorguçlu bir ışık aracılığıyla

Gün yenisi dolsun içeri” (Süreya, Dilekçe, 157)

Bir kapının durumundan yola çıkılarak geliştirilen imajda, evin kapısının sokağa açılması, anlatıcının yalnızlığını; kapanması ise, seslenilen özneye bir arada olmayı işaret eder. Buradaki “açılan” ve “kapanan” sözcükleri, sadece eylemi değil, oluşturulan karşıtlık sayesinde kabulü ve reddi de düşündürür. Kimi zaman şairin, “Sazan pullarıyla örmüş kapısını.” Dizesinde olduğu gibi bir balığın kapıyla birlikte, gerçeküstü bir betimleme ile aktardığını da görürüz.

“Bugün de bir şey yaptık

Tam kapıdan gireceğiz

Uzakta bir laterna sesi

Bir kadın ağlaması

Pencereden sarkıtılmış bir sepet

Sepette bir karnabahar patlaması

Sarı elmalar

İçeri giriyoruz

Bir kapı hiç değişmez mi, diyor Cemal

Bu kapı

Her şey.”(Cansever, Manastırlı Hilmi Beye Üçüncü Mektup, Bezik Oynayan Kadınlar, s.29)

Kapılar eşittir evlerdir. Evin her şeyi olan kapı eskimediği gibi efendisi olduğu kapılar da eskimez. Yıllar ‘eski’, yıllar geçer. Cemile ‘dokunduğu yerde’ kalır. Hiçbir şeyi değiştiremez. Zaman zaman ‘oyuğundan’ çıkar; insanların ‘uzak yakınlığını’

okşayıp geçer. Ancak yalnızdır. Oğlu Cemal'in kendisini hiç sevmediğini fark eder, ona da kayıtsız kalır. Münferit yalnızlığının bir büyük yalnızlığa dönüştüğünü fark eden Cemile ne yazık ki bu duruma da kayıtsız kalır.

“Çıkacaksanız çıkın daha karar vermediniz mi?

Baktıkça bakıyorsunuz kendinize

Yetişir! Bu da hiç konuşmayan adam yapıyor sizi

Körükler, dev kapılar, balık solungaçları gibi

Emiyor sizi yalnızlık

Kurtarıp rahata geçirin ellerinizi”(Cansever, Amerikan Bilardosuyla Penguen II, Umutsuzlar Parkı, s.10)

Çıkmak isteyip çıkamamak, karar verememek, kendine baktıkça bakmak, iradesizliği, kararsızlığı ve bir duruma takılıp kalmış olmayı karşılayan kelime gruplarıdır. ‘Yetişir!’ ifadesi, öznenin kendi durumundan memnun olmadığını belirtir. Hiç konuşmamak, insanın kendisiyle meşgul olduğunu düşündürür. Yalnızlığın insanı körükler’, ‘dev kapılar’, ‘balık solungaçları’ gibi emmesi, bireyin yalnızlığa değil, bir durum olan yalnızlığın bireye hükmettiğini; dolayısıyla kişinin yalnızlıkla özerk bir ilişkisinin olmadığını işaret eder. “Bütün kapıları açtım kapadım/Kırdım parçaladım elime ne geçtiyse.” Mısralarında da olduğu gibi bir cinnet anında geçirilen ruh halinin kısılcında yine kapı vardır.

— *Kapının arkasında ne var*

— *Hiç! hiçliğin adı*

— *Kapının arkasında ne var*

— *Kapının arkasında mı? Tanrı*

— *Kapının arkasında ne var, kapının*

— *Bilmem ki ne var arkasında kapının*

— *Bir bahçe, bir su kovası, içi boş*

— *Bir duvar, tuğlasız, unutulmuş dülger malasını*

— *(...)*

— *Kapının arkasında ne var*

— *Kapının arakasında mı? Hiç!*

Belli belirsiz bir şarkı”

Odamdan çıktım

Koridoru geçtim – kimseler yoktu –

Merdivenleri indim – kimseye rastlamadım –“(Cansever, Seniha’nın Günlüğünden/VI, Bezik Oynayan Kadınlar, s.76)

Günlüğünde kendisiyle konuşan, iç ve dış dünyayla özerk ilişki kuramayan özne, tanımlamakta olduğu durumun zorlamasıyla iki olanakla karşı karşıya gelir: Ya durumunu olduğu gibi bırakacak, ya da içle/dışla özerk bir ilişki kuracaktır. O, bu iki olanak arasından ilkinin seçer; var olan durumunu olduğu gibi bırakır. Hemen yanı başındaki diğer olanağa kapalı kalır böylece. Şiirde bu seçim, Seniha’nın bir iç diyaloguyla ifade imkân bulur. Kendisine ‘kapının arkasında ne var’ diyen soran Seniha, bu soruya esas olarak ‘hiç’ cevabını verir. Verdiği cevapla yaptığı seçimi onaylar. Seniha, kısa bir ifadeyle iki olanak arasından hep’i veya yaşamı, umudu, sorumluluğu değil, hiçi veya ölümü, umutsuzluğu, boşluğu seçer.

“Biliyorsunuz, size geldim sadece

Kapınızdan aldım, balı çöreklerinizden

Peki, bu sevinmek niye?

Girdim ki içeriye yıllardır soyunuyordunuz

Ve işte giyiniyordunuz yıllarca

Bir Mısır, bir Roma, belki de bir Yunan elleriyle”(Cansever, Umutsuzlar Parkı IV, Umutsuzlar Parkı, s.42)

Kapı, davetsiz misafirleri bile ağırlayan evini açmak fiilinde olduğu gibi bir başkasının evini açan, eve sahip eden bir nesnedir. Aynı zamanda biz düşlere de bu mekân eşliğinde geçeriz.

Sormayın, ama sormayın, bilmeden aralık tutuyoruz kapılarımızı

Bilmeden bekliyoruz, bilmeden uyuyoruz sabahlara değin

Kim bilir, belki de biz

Tanrısıyız en onulmaz şeylerin”(Cansever, Umutsuzlar Parkı, Çoğullama, Umutsuzlar Parkı, s.63)

Kapıları aralık tutmak edilgen olanın etkene dönüştüğünü gösterir. “Modern çağda herkes birbiri için birer Tanrı kesilmiş” sözüyle de bunu anlıyoruz. Kapıları aralık tutmak aynı zamanda yine bir beklenen ve umut edilenin göstergesidir.

Birtakım şiirlere baktığımız zaman, şairlerin halkı büyük bir güç olarak gördüğünü; fakat bu gücün kendisini açığa çıkarmaması gibi bir durumdan şikâyetçi

olduğunu görürüz: “gel ey büyük bakış yüce suskunluk gel artık beri/ ... / kapıları tutmaktan artık herkesin nasır oldu elleri”. değerlerin, maddi manevi ortaya konan zenginliklerin temelinde bir gücün (halk) olduğunu düşünür.

Kapı, mekânı sınırlayan eleman olan duvardan farklı; iç/dış arasındaki bağlantı noktası olarak kullanılmıştır. Mekânı sınırlayan eleman olarak duvar, iki mekân arasındaki ilişkiyi keserken kapı bu iki bölüm arasındaki bağlantıyı kurar. George Simmel, kapının insan uzamıyla onun dışındaki her şey arasına eklem gibi bir şey koyarak iç ile dış arasındaki ayrılığı kaldırdığını savunmuştur. Ona göre bu eklem devingen bir bağlantıdır ve bu bağlantıda içle dış hiç durmadan birbiriyle etkileşecektir. Kapıda iki uzam arasındaki ayrılık tamamen ortadan kalkmaz; içle dış arasındaki ayrılık karşılıklı olarak ertelenir, içeriinin dışarıya dışarının içeriye alınması karasız bir biçimde devam eder. Derriada, bu durumu, “ Kapı, daima açık kalır. Bir engel ya da kapatma olmayan sınır çizgisini belirtir. Belirtir ama sağlam, geçilmez, aşılmaz bir şey yoktur bunda. Kapı, içeriye baktırır, yasanın kendisine değil kuşkusuz, ama görünüşte, boş ve yasaklanmış yerlerin içine.” (Sözer, 1999: 118).

“Evleri kapıları pencereleri oyları oymaları derken

Derken ayrıkları eski saatleri soluğum yakardır durmaz.”(Uyar, bomboş bir sayfaya fahiye, s. 398)

Eklemsi, öyle düpedüz duran duvarla karşılaştırıldığında, kapının kapanması tam da kapı açılabilir olduğu için daha çok güçlü bir kapanma duygusu verir; duvar dilsizdir, ama kapı öteki uzamla konuşur. (Uysal, 2006: 120). Postmodern, çevresel anlamda iç mekân dış mekân karşıtlığını reddeder. Bu konuyu çevreye duyarlılık açısından kabul etmesine karşın yapısal dış yüzeylerin, iç mekân yaşantısından kopuk olabileceği, bu anlamda bunun bir çaba haline gelmesinin kimi zaman anlamsızlığını vurgular.

“Yüzlerde yeni bir çizgi yoktur, hep eski yüzlerdir

Kapı çalınmıyordur çalınsa da açmamak onura aykırı

Açmak çağrılan bir pişmanlıktır

Ey, gelecek zaman ne kadar yakınsın artık

Çağrılmadan gelen pişmanlıksın artık” (Karakoç, 2003: 449)

Kapıyı açmak varlığının sorumluluğu ile birlikte pişmanlığı davet etmek olacaktır. Bireyin gelecek kaygısını taşımasıdır. Eylemlerinin yönlendiricisi olan bu kaygı aşılmadığında “eşiği” geçemeyecek, kendine mahkûm bir varlığa dönüşecektir. Bireyi kendine yöneltecek etkenler benliğinde bir sarsıntıya neden olarak onun eyleme geçmesini sağlar. “Taş kapı kapalıysa ben içeriye sızmışımdır.” Derken Karakoç, kendini bulabilmesi için yaptığı bir eylemdir sızmak. Diğer İkinci Yeni şairlerinin birçoğu kahramanı ise diriliş yetkisinden mahrumdur.

Ece Ayhan’ın şiirinde, kendiyle birlikte insanı da seçen birey “Zambaklı Padişah”ta görülebilir:

*“Ne zaman elleri zambaklı padişah olursam
Sana uzun heceli bir kent vereceğim
Girilince kapıları yitecek ve boş!”* (Ayhan, Zambaklı Padişah, s.155)

Kendi iktidarı söz konusu olsa “uzun heceli bir kent” vermeyi ister. Kentin kapılarının girdikten sonra yitmesi, surla ayrılan kentlerin reddidir. Vaatte bulunduğu kent, herkese açık olmayı; dolayısıyla sınıfsal ayrımların olmamasını ifade eder. Böylece bireyler üzerinde baskı oluşturacak güçler ortadan kalkacaktır. “İktidar sahipleri, yalnızca yandaşlarına açık bir dünyada, kendilerini her türlü dış etkiden ve halkla iletişimden yalıtmış halde yaşamaktadırlar. Dışarıya karşı kapıları sıkı sıkıya, kapatılmış olan bu dünya, aslında ‘insan’sızdır; çünkü insanîlikten uzak eylemler üzerine kuruludur.” (Kul, 2007: 303).

*“Kapıyı arkamdan kapadığında
Bilmez olur muyum hiç
İçerde kalan yüzünde, telaşlı
Olmaz olur mu, var.
Yalnızlık gibi ama yalnızlık değil
Bildiğin, çok iyi bildiğin bir şeyin
Uzağında kalmak duygusu belki
İyi ya, var
Hani sayıldığını duyar ya pencereler, tıpkı*

Göz görmez, ama bakıldığını duyar ya insan

...

Ve bir gün birinin bir adres sormasına benzer

Sorarken sorarken üzünçlü bir ev görüntüsüne”(Cansever, Yok mu, Var, s. 612-616)

Bu şiirin geneline hâkim olan duygu arkasından kapanan bir kapının ardındakinin devam eden düşüncesidir. Bir tereddüt ve duygu karmaşıklığı durumunu verir bize. İçsel bir konuşma gerçekleştiren öznenin zihninde kapının ardında üç nokta koyduğu düşüncesi vardır.

“Saatime bakıyorum sık sık

Kapıyı gözlüyorum arada

Biraz soğuk mu geliyor ne – kapatır mısın? –

Sinirli bir kırmızılık suya batıyor

Düşünüyorum, ansızın bir dost yüzü mü

Görmemişim de yıllarca.

Evet, aralık kapıdan soğuk geliyor

Tam kalbimin üzerine bu akşam

Ölüm

Sen en güzelsin bu saatlerde

Büyütmüş yetiştirmişsin beni

Söyler miyim hiç sana hayran olmasam.”(Cansever, Sona Kalsa, İki Düş Arasında Bir Beklenti, İlkyaz Şikâyetçileri, s. 379)

Cansever, 1980 sonrası şiirlerinden bir diğeri olan Sona Kalsa’da, ‘ölüm’ ü anneye teşhis eder, ‘ölüm’e hayran olduğunu söyler. İnsanın yaşama değil de ölüme hayran olması, daha önce de belirttiğimiz gibi bir teslimiyeti değil, ödün vermeyen Antagonist bir tavrı işaret eder. Başka bir ifadeyle söz konusu ölüm isteği, 1980 askerî darbesinin hazırladığı ortama, yapaylığa, soğuk ve para ekonomisinin belirlemesindeki yaşamın kendisine bir tepkidir. Geniş planda düzenin insana sunduğu uyumlu yaşam ile ölüm olanakları arasından ölümü tercih edişi yani Antagonist bir seçimi karşılar. (Öcal,

2009: 278). Kapı burada beklemenin mekânı olur. Aralık kapı ifadesi de tedirginlik ve güvende olmama hissini çağrıştırmaktadır.

Kapıyı

İterek açtım. Günaydın.

...

Bir kadeh cin daha söyledim

Ama içmedim

Duvardaki bir haritaya uzun uzun baktım

...

(Nasıl da geçti yıllar

Anımsıyorum da bir bir

Neler konuşmamıştık son buluşmamızda

Kapı vuruluyor, dur

Yok kimseler, sevgilim, kimseler yok dışarıda)(Cansever, Bahar Sezgisi-Bahar Ötesi-Bahar Ertesi, s. 441-449)

Kapının itilerek girilmesi bir zorlama durumunu bize vermektedir. Kapı ardındaki kişinin isteği dışında gerçekleştirilen bir durumdur bu. Bu bir nevi anıların dünyasına zorla girmeyi işaret eder. “anımsıyorum” ifadesi burada yine aynı mekânda aynı kapıya işaret ederek sevgilisiyle baş başa olduğu bir görüntüyü hatırlatır. Kapı burada onları koruyan gizleyen bir ara mekân konumunda yer almıştır. Dışarının davetsiz misafirlerine karşı protest bir duruşun göstergesidir.

2.4. Duyguların Ruh İkizi: Duvarlar ve Köşeler

O gördüğün yüksek bir duvardır,

sen onun eğildiğine bakma

Ülkü Tamer

Fiziki duvarların göreceli etkisi sayesinde hayal gücünün ele gelmez gölgelerden duvarlar ördüğünü, korunma yanılsamalarıyla içini rahatlattığını ya da tersine, kalın duvarlar ardında tır tır titrediğini, en sağlam surlardan bile kuşkulanabileceğini görmekteyiz. Taş adını ona yüz veren olunca aldı. Duvar olmak için aldı. Duvarlar,

insanın içini kaplayan duygularla aynı tonda renk alırlar. Fiziksel gerçekliğin yanı sıra düşsel bir evrenin tuz buz ettiği duvar metaforları, kimi zaman odayı kapattığını sansa da dışarıda olan ne varsa içeriye sızabilir. Bir insanın gücü, daha doğrusu bu bir zihinsel güçtür, karşısındaki duvarları aşabilmesi için duvarlarla eş bir güce sahip olmalıdır. Bunun için düşünsel ve düşsel anlamda zayıf kalan özne duvarlara yenik düşüp, tahakkümü altına girer. Dünyanın doğası da değişir. Evrenin deformasyonu karşısında tüm esneyen şeyler karşısında kayalar ağaçlar gibi duvarlar da katılıkalarını yitirebilir. Aynı zamanda duvarlar pencerelerle birlikte bir Araf mekân özelliği taşırlar. “Her iki taraf arasında bir perde” vazifesi görürler. Günlük dilde daha çok iki şeyin ortasında olmayı veya iki durum arasında kalmayı ifade eden Araf sözlükte “Günah ve sevapları eşit olduğundan cennete veya cehenneme gidemeyenlerin toplandığı yer... (Hançerlioğlu, 2013, 49) şeklinde tanımlanmıştır. Campbell’e göre “Hristiyanlıkta reenkarnasyona tekabül eden metafor araftır” (Campbell, Moyers, 2013, 84). İncil ve de mitoloji kaynaklı İkinci Yeni şiirinde arafta kalma duygusunun çokça yaşandığı bununda pencereler duvar kapı eşiği, balkon mekânlarında belirttiği görülür.

Belirleme ya da belirlenim, mantık terimi olarak sınır ve sınırlandırmayı dile getirir. Herhangi bir nesne ya da olay gibi kavramlar da belirlenmekle sınırlanmış anlamı saptanmış, başka anlamlara kaydırılması engellenmiş olur.’ (Hançerlioğlu, 2015:26) Böylelikle iki durumu birbirinden ayırmış, belirlenime gelmesini sağlamış oluruz. Belirlenime gelmek, bir varlığın ya da bir kavramın doğasını açık hale getiren, bir şeyi her ne ise o yapan, sınırlarını çizip belirleyen özellik; bir olgu ya da görüngünün (duyguyla algılanan) ancak diğer bir olgu ya da görüngüyle bağıntılı olarak ortaya çıkmasıdır. ‘Mekanik anlayış, bir varlığın belirleyicilerini o varlığın nedenleri sayar ve diyalektik anlayış açısından, belirleyenin de belirlediğiyle belirlendiğini ortaya koymuştur.’ (Hançerlioğlu, 2015:26) Başka bir deyişle, diyalektik anlayışta olduğu gibi birbirine zincirlenmez, kopar ve kendisi üstüne katlanır. Tüm nesneleri ya da kavramları birbirinden ayırarak belirlenime getirebilmek için tanımlandırmak zorundayız. Bu tanımlandırma diğerine göre (diğerinin bilgisini içirme) olduğundan olumsuzlayarak bir varlığın ne olduğuna ulaşabiliriz. Örneğin; yeşil bir elmadan söz ederken onu yeşil olmayan diğer renklerden ayırırız. Bu eylem yeşilin dışındaki renklerin bilgisinin bizde var olduğunun bir göstergesidir. Başka bir deyişle, yeşil olmayanları olumsuzlayarak yeşil olan elmayı tespit eder ve belirleriz. Yani, bir şeyin ne olduğunu söylemek olumlama, ya da ne olmadığını söylemek, olumsuzlamaktır. Sözen ve Tanyeli duvarı,

yapılarda genelde taşıyıcı işlevi de bulunan bölme elemanı olarak tanımlamaktadır. Duvar mekânı merkezi kılar. Örgü ya da dökme yöntemleriyle yapılabildiği gibi prefabrik olarak da üretilebilir. Hasol da duvarı, yapılarda taş tuğla briket kerpiç ve benzeri gereçlerle yapılan düşey bölme ögesi olarak tanımlar. Ahşap ve benzeri hafif gereçlerle yapılıp kolayca sökülebilenlerine bölme denmektedir. Duvarlar yapıldığı malzemeye göre gölgesini verir insanoğluna. İstanbul'dan da bahsettiği şiirinde Ülkü Tamer, kadını, kerpiç gölgeleriyle tanıtmayı kadına yapılan bir tabiat atıfıdır. Mısrasında yiten yitirilen bir huzur bir ev sıcaklığı beraberliği gitmiştir. Ev malzemeleri de burada önemli bir etkindir. Kerpiçle yapılan evler, malzemenin özelliği gereği sessiz, sakin, alçakgönüllüdür. Taş, soğukluğu 'sözde' güvenliği çağrıştırmaktadır. İç mekânları oluşturan malzemelerin görsel, işitsel, ısısal ve benzeri özellikleriyle insanları etkilediğine işaret eden İmamoğlu, şunları anlattı: "Kerpiç, taş, tuğla, ahşap gibi doğadan fazla işlem gerektirmeden elde edilen malzemelerle oluşturulan iç mekânlar, çok uzun süreler insanları barındırmış, yaşamlarına ve davranışlarına yön vermiştir.

"Kerpiçte bir değişme var

Ölü tozunda bir doğrulma

Tüyleneiyor mezar taşları

Sızıyor saçaklardan kiremit kanı"(Karakoç, Gül Muştusu III, s. 368)

Gülen ağlayan ve yankıyan/Toprak duvarlar arasında yansıyan (Karakoç, Gül Muştusu IV, s. 371) diyen şair, geleneksel yapı malzemelerini şiirine harç yapmış katıştırmıştır.

Son birkaç yüzyılda çelik, cam, seramik, alçı, plastik gibi malzemelerin yaygınlaşması, yeni tasarımların, yeni görüşlerin ortaya çıkmasına yardımcı olmuş, iç mekânların zenginleşmesine katkıda bulunmuştur. Taşlardan oluşmuş bir odanın bize yaşattığı, ahşap odaninkinden farklıdır. İlki fiziki ve psikolojik olarak soğuk, sert, tek renkli ve monolitik, ikincisi sıcak, yumuşak renkli ve parçalıdır. Aynı şekilde kerpiçle yapılıp kerpiçle sıvayan bir odanın havası da cam ve çelik ağırlıklı bir mekâninkinden farklı algılanacaktır. Kerpiç oda, sessiz, sakin, ses yutucu, sıcak, okşanması bir ifade taşıırken, diğeri ses yansıtıcı, sert çizgili, mekanik, şeffaf, soğuk ve yüzeylerine temas edilmekten kaçınılan bir mekândır." Bu durum da şairin içinde bulunduğu yalnızlığı hissettirir. Tahta da doğal olanın taşa karşı olanın ifadesidir.

Bunların yanında kaçış mekânları olarak da görülebilir. “*Kalkalım Meymenet Sokağı’na varalım, vaktidir.*” (Uyar, Büyük Saat, s. 125) ifadesiyle, gitmek istediği umut mekânının zamanıdır. Burada dış yaşam ile iç yaşamın duvarlarının farkına da değinmek gerekir. Modern zamanlarda mekân algıları sürekli değişkendir. Algısaldır. Saate zamana ayarlı olan insanlar için belli bir saatten sonra beton duvarların bile görevleri değişmiştir. Engelleyici bir görev üstlenir taş duvarlar. Bir süre sonra kaçış mekânı olan odalara girildikten sonra da duvarlar burada koruyuculuk görevini üstlenirler. Heidegger, duvarı, sert katı ve geçirgen olmayan bir somutluk olarak tanımlayarak etrafımızı çevrelerken rengi kokusu gibi sonsuz duyum dokunuşlarıyla soyut, öznel değerler olarak tanımlar, var eder. Duvarlar mekânsal tekdüzeliği de simgelerler. (Heidegger, 1971) Odanın içindeki odanın dışında yaşamak, sınırlar ve çevrelenmişlik, yabancılık ve korkular üzerine temellenmiş içeridelik ve dışarıdalık hissinin açığa çıkarılması için duvar bir metafor olarak kurulmuştur.

Duvar taşıyıcı olmanın yanında mekânı bölmek dış etkilerden korumak, güvende hissedilmek amacıyla kullanılabilir. Ortamları ya da mekânları birbirinden ayıran düşey ya da düşeye yakın yapı elemanlarıdır. Günlük yaşamın önemli bir bölümünün geçtiği yer olan konutta duvarların canlılık karakter ve ruhsal durum üzerinde önemli rolleri vardır. Odaların büyüklüğü küçüklüğü bile odalardan belirlenmektedir. Duvarı aktif kılmak için görsel ilgi uyandırmak gerekmektedir. Duvarlar alanların kontrolünü üstlenmektedir. Yıkılan bir duvarla odanın kullanım amacı değişmiş olur.

Kent, insanın hayat ortamını tabiattan yalıtılmışlığın son kertesinde durur. İnsan orada tabanını bastığı zemini, evin bahçesine diktiği ağacı, evinin duvarlarını, duvarlarının içini, bu evin döşemesini, elini yıkadığı suyu, suyu boşalttığı savağı (...) her şeyi, iç içe malzemelerle birbirinden, birbirinden yalıtıldığı şeyleri de tabiatın kendisinden yalıtmıştır. Böylesine yalıtılmış bir ortamda o kendisini kendi gövdesini de, o yalıtılmış şeylerden yalıtmaktan geri durmamıştır. (Özdenören, 1998:82). Aragon, “Yaşamın tüm odaları, nihayetinde/Boşaltılmış çekmecelerdir.” der. Odaları, evleri bulamayız artık/ Artık biliyoruz ki yıkılacaklardır./ Hiçbir iz kalmayınca dek yıkılan/ Bir ayak izinin bile. Mısralarında oda ve evlerden yalıtılmış yaşamalar söz konusu olur.

Duvarlar, sert geçirimsiz olmalarının yanı sıra süreklilik de sağlayabilirler. Mekânı var eden duvarlardır. Mekânlar arası geçişte önemli bir rol üstlenmektedir. Duvarlar ayrıca bir kümeyi bir kılar beraber kılar birlik kılar içine alır. Kent olarak kümelenmiş insanlar ve ona dair maddesel dünyada Karakoç, doğal olanın karşısına

“küçültülmüş kuleler ve kahverengi bir kent duvar duvar” diyerek kent ile doğa arasında bir öbikleşme meydana getirmiştir. Duvar diplerinde bekler inan, beden kalıbıdır. Hareketleri kontrol altına alan kalıplardır duvarlar. Karakoç’un Alinyazı Saati adlı şiirinde belirttiği, “*Devrilen her taş benim taşım, yıkılan her ev benim / Benden yıkılıyor hepsi, ben yıkılıyorum / yıkılan benim*”. Mısraları da beden bir ev yapı olduğu gözler önüne seriliyor. Bir insanın en dinamik kaçışları da varlığının sıkıştırıldığı durumlarda gerçekleşir. Sıkışmış olan özgür olandan daha tehlikelidir. Cansever, bireyi baskılayan düzen karşısında susmayı acı olarak tarif eder. Kentteki su boruları da insanı emen borular olur. Kent, İlhan Berk’te önemli bir konumdur. “bir uçtan bir uca gittiği” kentlerde eski evlerin kokusunu alır. Duvarları ve evleri çıkmak onun için kentleşmek, iletişim olanaklarının tıkandığı anlamını taşır ve kentsel kültürün bizi etkisi altına aldığını belirtir.

“(…)

Biliyorsun ki bir eylemdir yerine göre susmak

Duvar diplerinde ve sakınarak

Bütün paslar kabarıyor bir bir

Ağzın ve dilin ve parmakların pası

Yüreğin ve bilincin

Bak işte, patlamış kentin su boruları da

Duyduğu bir çürük su şırıltısı

Ki hemen geliyor aklına

“(…)

Gererek yapraklarını

Gererek göz kapaklarını

Yumruklarını sıkarak

Ağlamayı unutmak için”(Cansever, Pas, Sonrası Kalır, s.16–17)

Özünü korumak isteyen birey, bilinçdışı bir yaşam içerisinde varoluş mücadelesini verir. Dışsal yaşamın saldırılarına maruz kalan birey, kendini korumaya alma ihtiyacı güder. Dış ile iç arasına duvar koyar, bu duvar bir mesafeyi ayrımı simgeler. Sınır durum nesnesi olur ve bir korkunun endişenin dindiricisi olma görevini üstlenir ve acı olanı yani bireyi baskılayan karşısında susmayı anlatır. “*En sıcak*

günlerinde Mayısın / Sessiz sedasız sevişiverdik / Parklarda, duvar diplerinde, / Caddelerde akşamüstleri, / Gençliğimizin en güzel günlerini yaşadık. (Cansever, Bu Şiir 30 Mısralık Bir Sevda Şiiridir, s. 38)şiirinde de bu görülür. Hepimiz oda ve eşyalara kendi işgallerimizin izlerini bırakırız. Duvar yüzeylerinin ve masanın ayrıntıdan uzak nötr yüzeyler olarak insan ögesini daha da ön plana çıkardığı söylenebilir. Kimi zamanlar ortaçağ resmi gibi durur duvarlar, insan ve iç mekân öğeleri kutsal kavramların birer simgesi olur. Kadın Meryem'i, çocuk İsa'yı, ev de İsa'nın içinde doğduğu evi simgeleyebilir. İlksel varoluş biçiminde kutsal mekân, yapılandırılmış, gerçek ve anlamlı olarak algılanıyordu. Kutsal olmayan mekân ise formsuz olarak algılanıyordu. (Eliade, 1959) Kapalılığın ruhsal boyutunu odalar oluşturabilir. Aziz Antoninus kadınlara, odada inzivada kalmalarını, çünkü Tanrı'nın sevgili kulu Meryem Ana'ya Tanrı'nın oğlun hamile kalacağını odasında bildirildiğini söyler. (Levinas, 1990: 319). Pencereleortaçağ içerdenaçılır içerden kapanır diyerek tarifinin verilmesi de bunu içindir.

Mekânı oluşturan duvarlar bir sınırdır. Gerçi o iklimlerde erken erginleşir insan / Yine de okul çağlarında aşamaz o duvarları derken Leyla ile Mecnun şiirinde, duvarları birer kalıp engeller olarak yorumlarlar Karakoç. Bu da aşılmazlığın ve değişmezliğin katı göstergesi olur. Duvar mekânları özel alan ve kamusal alana dönüştürür. Mekân, mahremiyet alanı kamusal alan olarak birbirinden ayrılır. Modernizm süreci ve şehir hayatının birey üzerinde kurduğu etki ile mekânda yeni temsil biçimleri ortaya çıkar. Bu konuda Antony Giddens, Kamusal alan devletin alanıyken, özel alan devletin gözetim etkinliklerinin tecavüzlerine direnen alandır. İfadesini kullanırken ayrıca Richard Sennet'in görüşlerine de yer verir. Sennet, "kamusal" ve "özel" sözcüklerinin modern çağın yaratılarının olduğuna işaret eder. "Kamusal"ın köklerinde ortaklaşa sahip olunan mülkiyet ve nesneler duygusunun oluşması yatarken, "özel" terimi ilk kez yönetici tabakanın ayrıcalıklarını ifade etmek için kullanılmıştır. Birey kişisel mekân içerisinde kendini güvende hisseder. Kişilerarası iletişimde de bu önem kazanır. "Kişisel mekân" terimi ilk olarak Katz (1937) tarafından kullanılmış..." (Göregenli, 2015:101) Kişisel mekânda kontrol bireye aittir. Dolayısıyla davranışsal bir özgürlük yaşar. Kişisel mekân bireyin özgürlüğünü riske atabilecek olasılıklardan uzak durabildiği yer olur. Yaratma evresinde bu özgürlük kendini yüksek düzeyde ortaya çıkarır. Kendi alanı, kendi düşünceleri, kendi eylemleri... Birey yalnız ve özgürdür. Yaşadığı toplumsal etkiler mahrem alanına döndüğünde ortaya çıkmakta ve dışsallaşmaktadır. Böylece birey tüm

ilişkilerinden yavaş yavaş uzaklaşır. Yalnızlık duygusu da buna paralel olarak mekânlarla ilintili ruhsal devinimlere dönüşür. Odadaki eşyalar duvara dikey ya da düşey biçimde monte edilir. Oda, duvarlarıyla daha çok bireyselleşir, birey özelliği kazanır. Duvarı yeniden boyamak, yeniden kaplamak, odanın hâkimiyetini ele geçirmek değiştirmek demektir. Evin duvarlarını boyamak onu farklı ve kendi kılmaktır. Korunaklı bir hâle getirilen oda, aslında her zamankinden fazla yüceltilmiş yitık bir çağ yıkıntıları olmuştur.

İnzivaya çekilme alanıdır duvarlar. Roma’da insanlar uyumak okumak, çalışmak kama ile yazı yazmak için exedra’ya çekilirler ve burası genellikle duvar süslemeleriyle bezeli bir oyuk duvarın içinde uzakta bir girintidir. Duvarlardaki bu oyuklar saklanma yerleridir. Son odalardır buralar. İkinci Yeni’ye ait şiirlerin bir kısmında oyuk kavramının geçmesi de buna bağlanabilir. Duvarlar ve kimi kez üzerindeki perdeler çocukluktan itibaren uyumadan önce dalıp gittiğimiz yerlerdir. Orada hayaller canlanır, bilinçaltımızda yer alan öğelerin zuhur ettiği alan olarak göze çarpar. İnsanın kendini bir birey olarak hissedebileceği dört duvara ihtiyacı vardır. Kapısını kapatabilmek, istediğine açabilmek, girip çıkmak, bir yerin anahtarına, sığınabilecek dört duvara sahip olmak, oda arzusunu tetikler. Duvarlar mekân bileşenleri ve öğeleri kategorisine girmektedir yani yapının hem oluşumunda hem de oluşuktan sonrasında vardır.

Gözler neye sarılacağın bilmez. Rüzgârda savrulan yaprak gibidir. Bazen duvarlarda gezinir göz:

Duvara alıştırıyorum gözlerimi – siz nesiniz duvarlar? Hiii! sadece duvarız biz” (Cansever, Umutsuzlar Parkı, Umutsuzlar Parkı, s.183) Edip Cansever’in şiirlerde göz ve boşluk veya gözün bir noktaya sabitlenmesi sıklıkla karşılaşılan bir durumdur. Şair yeri geldiğinde gözü boşluğu temsil eden bir enstrüman olarak kullanır: “*Gözler mi tavana dikili; hayır; pencereye Yağmalar, sürgünler, yangınlar içinde Çünkü bu boşluk; tüneller, çukurlar, kapkacak ağızları*” (Çoğullama, Umutsuzlar Parkı, s.186) “Bedevi” şiirinde de boşluk fikri vardır: “Gözlerimin ıssız, donuk, kahverengi kentinde” (Bedevi, *Nerde Antigone*, s.229). kahverengi daha hızlı hareket etmenin ve daha az bir alanın rengidir. Toprağın rengidir. Sarı çözülmenin kahverengi dağılmanın sembolüdür. Diğer insanların içinde kaybolup gidebilir insan bu nedenle donuk bir renktir. Ya da gözler bir noktaya takılıp kalmaktadır. Donuk göz, bozulan psikolojinin yansımasıdır. Öte yandan uzaklara bakmakla şair daralan iç âlemini genişletmek istemektedir. Gözlerin bir

noktaya takılıp kalması bize saplantı duygusunu da vermektedir. Saplantı, bireyin bir şeye saplanıp kalması demektir. (Karabulut, 2013: 213) Oda içinde kendi parmaklarını sayması, eşyaları sayması vb. de bu saplantı özelliği içinde yer alır. Bireyin saplandığı şeyle duvar yüzeyinde hissettiği durum aynıdır. Bu da bir parçalama hissini meydana getirir:

*“Akşam olur, Yakup Bey bıçak atar duvara
Pencereden Seber’e bakar bakar
Gümüş kaplı bıçağını
Daha bir aşkla saplar.”*(Berk, Yakup Bey’e Dair, s. 136)

Mekân içinde bazı bileşen ve öğeler anlam taşıyıcısı olarak da yer alabilirler. Bir duvar ya da kolon taşıyıcı görevinin yanı sıra bölücü ayırıcı bir eleman olarak sembolik bir görev de üstlenmektedir. Özellikle mekânsal öge ve bileşenlere yüklenen anlamlar, kişisel olmaktan çıkıp, sosyal bir anlam kazanmakta ve ya sosyal bir anlamdan çıkıp kişisel bir anlam kazanabilmektedir. Mekâna hareket kazandırmak esneklikle mümkündür. Esnek mekânlarda mekân çok yönlü kullanmaya olanak sağlamaktadır. (Kurak Açııcı, 2006:7)

Zamanın akıp geçmesi, güzel şeylerin çabuk bitmesi ve insanın geçen zamankarşısında çaresiz kalışı acıdır. Acı, bir anlamda insanın kaderidir. “Su” başlıklı şiirinde Cansever, bu kaderi dile getirir ve esneyen su haline getirilen evler, duvarların akıtılması bir hareket kazanma çok yönlü gidiş ve geçmişle gelecek zamana akışı çeşitliliği belirtir. Minimalizmde duvarları olmayan ev gibi aslında tabiatla bir bütünlük yakalanma istemiştir. Evin özünde post modern kültürden gelme bir doğayı parçalayış çeşitlendirme söz konusudur. Öznenin kendi düşsel evreninde karmaşıklaşan mekânsal öğelerin bir bir akıtılması ise düzene binişi gösterir. Suyun akması aynı kanal üzerinden olur.

*“(…)
Sonra gün diye bildiğimiz ne varsa akıtıldı
Duvarlar, sarmaşıklar, evler akıtıldı
Güneşler, hızarlar, kıymık taneleri
Vinç sesleri, çekiç sesleri bir bir.”*(Cansever, Su, s. 571)

Yumuşak dokulu cisimlerin insanda sükûnet ve rahatlık, sert dokulu cisimlerin ise daha dinamik duygular uyandırdığı bilinmektedir. Sert dokulu cisimler insanı uyanık tutarak iradesini kuvvetlendirip azim ve heyecan vermektedir. Duvarlarda açık renk kullanılması mekânın görüldüğünden daha büyük algılanmasına neden olabilir. Mekân renklendirilmesinde de bir uyumun söz konusu olması gerekir. Yüzey ne kadar ince ve ayrıntılı olarak işlenmiş ise o kadar yakınlık ve kesinlik duygusu vermektedir. Dağınık, ayrıntısız ve belirsiz işlendiği zaman da uzaklık etkisi vermektedir. Duvarların daha güçlü dokularla kaplanması odanın daha küçük algılanmasına ve kargaşaya gündeme getirmesine neden olur. Georges Hugnet, “şekillerini kaybeden ve içimizdeki korkulara eşlik eden ıslak çarşaflar gibi duvarlara... ihtiyacımız var... bedenın sanki bir kalıba, hareketlerimizi temel alan bir kalıba girmesi gerekir.” İfadeleri duvar metaforunun bir düzen işlevini göstermektedir.

Bir resmin algılanması düz duvarda daha başarılı olmaktadır. Desenli perdelerin etkisi bile düz duvarda daha fazladır. Perdeler ayrıca acı ve can çekişme görüntülerini saklasalar da, inilti ve hırlamaları saklayamazlar.

“Mor rüyalar asmalarda, pembeleri yatakta

Tekmil hatıralarımı bağışlayabilirim

Rüzgârların ötesinde herkesçe yaşanmış

Bir duvar, bir çocuk, bir kız bir sevda

Bir ölüm geceler boyunca tekrarlanmış

...

Bir kurşuni perdeden yağmurlara bakıp ağlasam”(Uyar, ...Se Turnam, s. 48)

Şair, burada bir oda görüntüsü çiziyor. Mor rengi genelde olumsuzlanan bir renk hüviyeti taşımaktadır. Mor rengi, nevrotik duyguları açığa çıkardığı, insanları bilinçaltında korkuttuğu tespit edilen bir renk. Birçok intihar vakasında insanların tüm eşyalarının mor olduğu gözlemlenmiştir. (Büyükçelen, 2007: 118).Geceler boyunca tekrarlanan ölüm hatıralar, bir sevda yangını duvarların sardığı odada sirkülasyon halinde devir daim etmektedir.

“Kaygusuz gibi rahat gibiilmek ilmek
Ama gidip geldikleri bulup verdikleri sordukları geceler
Ama değildim aslında uyumuştum
Uyandım birden duvarları buldum.
Aşılmaz yerleri buldum gücümü tanıdım”(Uyar, İncil, s. 145)

“İlkin bu evleri, bu kötü üst üste evleri yıkın, bu sokakları be eski harap kışlaları, bu dükkânları, bu duvarları; bu gökyüzlerini kurtaralım, yıkıyorlar...” (Uyar, İncil, s. 149)

Duvarlar, sert yüzeyleriyle insanın dokunma duyusuna hitap edebilirler. Bu dokunma sonucunda kendi varlığını duyumsayan insan kendi olan gerçekliğini de tanır. Aşılmaz duvarların kenti çevrelemesi yaşanan mekânı labirent kılar. İnsanlar, odaya girdiklerinde bile öncelikle bir süre duvarları süzdükten sonra odanın dünyasına buyruk olur. Bir vicdan muhasebesi duvarlara bakılarak yapılır. Duvarın önünde hesap verir insan kendine. Çevresine duvar örülen dramlarla baş başa kalır insan. Binaların sıklığı ve yüksekliği insanın doğal çevresiyle irtibatını koparır. Duvarların arkasında ve binaların arasında, gökyüzü bile görünmemesi duvarlarla eş değer olan binalar yığını gösterir. Turgut Uyar’ın sesini emanet ettiği Yekta da dünyayı yıkıp yeniden inşa etme girişiminde bulunur.

Mekân yapma tasarlama, psikolojik gereksinimlerle ilgilidir. İnsanoğlu kendini tanımlayacağı yeri arar. Bu nedenle bireyin mekânla ilişkisi bir uyarım içerir. Davranış bilimleri, mekânların bireylerin davranışını etkileyerek insanları içe dönük/dışa dönük yaşamaya ittiği dış dünyayla ilişki eksikliği yaratan mekânların alanlara ilişkin fobiler oluşturduğu ya da ruhsal sağaltımlar yarattığına ilişkin bulgular taşır (Reich, 1997). Duvar, kimi zaman aşılmazlığın aşkınlığın taşkınlığa dönüşmemesinin simgesidir. Kapı gibi umut vermez, ama kapılar ve duvarlar bir insana ulaşılmak istenen bir amaca ve ulaşmasını sağlayabilir de engelleyebilir de. Hapishanede kapılar ise, zorbalık ve tutsaklıktır. *“Yatılan bir yataktan kalkmak Mektuplar açıp okumak (...) Daracık katlarda oturmak (...) Duvarlara resimler çakmak Duvarda 205 pipo”* (“Bağlı Kalmanın Yeri”, s.232). “Daracık katlar” la ranzalar, “205 pipo” gibi ifadeler bize bir hapishane yaşamının görüntülerini sunar.

*“Nasıl bakıyorsa bir koltuk bir duvara,
 Başkaldırmanın sınırlandırıldığı bir dünyada
 Akıyor...
 Kovuşturulan bir kan gibi
 ...
 “Duvarda geniş bir soru?
 Yanlış bir yalnızlık mı?
 Yanlış bir kovuşturma
 Yanlış bir eski...”*(Uyar, Bağlı Kalmanın Yeri, s. 233)

Burada da duvarerkil bir yapının varlığı görülür duvarla kastedilen aşılmaz olanlardır. Koltuk duvara bakar çünkü duvar kapsayan koltuk ise kapsanan konumundadır. Bu nedenle duvar koltuğa tahakküm kurar. Koltuğun yapacağı şey bu tahakkümü kırmak için başkaldırı yapmaktır. İnsan da oda içinde kimi zaman bir koltuk gibidir. Duvara aşılmaz duvarlara bakar durur. Bu bir sorguya da dönüşebilir. Duvarlar, mekân içerisinde kapsayan bir özellik göstermektedir. Kapsanma durumu kapsananın varlığını tehdit edebilir arada oluşturduğu bu sınır bireyde tehlike durumu arz edebilir. Burada duvar karşıt güç konumuna geçmiş olur. Bu durum aşılmaz bir kuşatılmışlık hissi oluşturur/doğurur. Bu hissin özne tarafından hissedilememesi duvarların duvarlığını yamadığının ifadesi olur. *Sızar saçaklardan, su borularından, Camlardan, kapılardan, yangın merdivenlerinden. Bir duvarın duvarsızlığından.* (Cansever,Sızar Kül, s. 552) diyen şair sızmanın duvarın duvarlığını yapmayıp içine almasını söz konusu yapar.

Duvarların da bir ruhu vardır. Onlar da duyar düşünür, dinler ve bir duruşu vardır. *“Evet evet / Doğrusu bilmiyordum / Dalıp dalıp gidiyordum böyle / Dalıp gidiyorum ve dalgınlığımda bir kent. / Bir duvar, bir de sen duruşunda güz özellikleri / Dostlar, bütün dostlar içerde.”* (Cansever, Günlerden, s. 635).

Işığın daha yakın mesafeden yansıtıldığı noktada duvara düşen gölgeler (sol alt, adam ve keçi) kontrol altında tutulan arzuların görüngüsü olarak yorumlanabilir. Oysa anlatının geri kalanındaki varlıkların gölgesi, us'un kontrolünden çıkmış ve şeytani figürün doğasını yansıtan bir ifade aracına dönüşmüştür.

*“Son vapura kadar beklerdim her akşam,
Beyaz badanalı duvarın önünde.
Bir başka kokusu vardı duvardan sarkan gölgelerin;
Fıskiye'nin yeni sulanmış ağaçların,
Bir garip anlatışı vardı çocukluğuma.
Yorgun düşerdi köşe başındaki evler,
Avuçları güneşle dolu insanları seyretmekten.”*(Cansever, Anı, s. 531)

Beyaz badanalı duvarlarda beyaz, ruhumuz üzerinde büyük susuş etkisi yapar. Bu ölü olanaklarla dolu bir susuştur. (Kandinski, 1993: 72). Giz hücresi beyazdır. Kimi kez daha güçlü bir etki yapabilir insana. Çünkü beyaza içsellik hâkim olur. Örneğin Mor lekede de iki figürde kullanılan karşıt dengeler, bireyin içsel hesaplaşmasını vurgular. Sarı kolayca şiddet gösterir. Büyük derinleşmelere dalamaz. İnsanı huzursuz eder, dürtür heyecanlandırır. Gölge, bilinci ablukaya alan arzu ışığının etkisiyle ya kendi evreninin sakin ikliminde benlik huzurunu yaşayacak ya da bilinçaltı ışığının şiddetlenmesi ve bilinci etkisizleştirmesiyle şeytani arzuların boyunduruğunda bir esaret sürecektir. Çünkü şeytani gölge, “İçimizdeki engellediğimiz her şeyi yapmak isteyen, olamadığımız her şey olan” (Fordham, 1997: 61) ve bazen de olmak istediklerimizin aceleci tavrına dönüşen bir varlıktır. İmgenin sonsuza açılan dünyasında ışığın varlığıyla kuvvetlenen ve anlamını bulan gölge, arzuların kısılcığında kıvranan bireyi, olumlanmayan davranışlara sürüklediğinde, “özel sığınağın dibinden, uzamda mucizevi bir şekilde gerçekleştirilen bir yer değiştirmeyi buyuran bir zihin karar, bir mutlak yapma” (Ponty, 2012: 33) olmaktan çıkar. O yalnızca kendini olumlayan ve egonun dışında hareket eden, id'i de kendi arzuları için daha da körelten bir iblis'e dönüşür. Zihin, anılar tarafından boğulma tehlikesiyle karşı karşıya olması nedeniyle düzenlemesi gereken bir odaya benzetilir. İnsanın kendisini kapatmaması gereken bir yerdir burası. Jean Richepin, “Ruhum bir hücre gibi.” der. Maeterlinck'e göre ruhumuzun yaşamını zayıflatan “cömert olmayan küçük düşüncelerimizin odasında gece gündüz kalmaktır.” Bazıları için de tersine, bu değerli sandığı korumak gerekir. “Her birimizin kalbinde bir kraliyet odası vardır. Onu duvarlarla çevirdim ama yıkamadım.” diye yazar Flaubert. (Perrot, 2013: 282)

“Durgun an yaklaşan öğle

Duvarlara doğru çekilen gölge” (Karakoç, Gül Muştusu, s. 394)

Gölge, en temel anlamıyla sözlükte: “saydam olmayan bir cisim tarafından ışığın engellenmesiyle ışıklı yerde oluşan karanlık”(TDK, 2009: 774) olarak ifade edilir. Duvarlara doğru çekilen gölgenin ışığın da aracılığıyla bireyin gün sonuna doğru odaya yuvalanışını duvarlara yaslandığının göstergesidir. “sınırlı özgürlüğün, sınırsız tutsaklıktaki yarım bütünlüğüne ulaşmayı” (Arslan, 2012: 64) başarmışlardır. “güneş olmadan gölge olamaz ve kişisel bilinçdışı anlamında” bilincin ışığı olmadan Gölge söz konusu olamaz.”(Fordham, 1997: 62). Birey kendini anlama ve anlamlandırma sürecine girer. gölge, “kişinin bir eksiği veya hatası değil aksine onun eksiksiz bir bütün olduğunun göstergesidir.”(Chopra vd., 2011: 17). Kişi benliğini yaslandığı duvarlarda tamamlar. İnsanın içinde gizlenen çelişen güçler gölge yoluyla kendini odaya ve duvara sindirir. Ayrıca batmakta (ölmekte) olanın ben’liğinde çok geniş açılımlar yoktur. Olsa olsa birikmişlikler ve yılgınlıklar yığını vardır. Yoğun anlamlarla mekânın üstünde kendini bulur bu da gölgeyi iyice üst seviyeye çeker.

Bu noktada duvarı ve buna bağlı olarak çemberi aşmaya cesareti olmayan bireyin korkuları da onu gittikçe küçülen bir uzama mahkûm eder. Mahzen ve bodrumlarla birlikte insan, orada kendini hâkimiyetini yitirmiş, kendi dünyasından başka, kendisinin nesneleştiği bir âlemdeymiş gibi hissedebilir. Mahzen, öncelikle evin karanlık varlığıdır, yer altı güçlerinden pay alan varlıktır. Mahzenin düşünö kurduğumuzda derinliklerin akıldışılığıyla uzlaşırız. Mahzenler, tavanarası gibi değildir. Mahzenler, bilinçaltının karanlık mekânları, insanın bunlarla yüzleşme mekânları olduğu için mahzene inmeye korkar insan.

Duvar, dışarıdan getirdiklerimizin asıldığı, gözümüzün önünde durmasını istediklerimizin monte edildiği çok amaçlı bir eşyalar mekânıdır. Bu da savruk yaşam tarzlarını verir. Dışarıdan getirdiğimiz maskelediğimiz birtakım duyguların davranışların evin odanın öz eleştirel köşelerinde asmış oluruz. Saklar duvarlar. Sürekli bir düzey sunan ve kapatma, bölme veya bir alanı koruma çeşitli dikey yapı elemanlarından her biridir.

Frank Lloyd Wrightın diğeri bir mekân tanımlanması ise, mekânı oda ölçeğine indiren ve iç mekân bileşenlerini de belirli bir ölçüde dâhil eden “Bir oda gerçekliği, çatı ve duvarların kendilerinde değil, çatı ve duvarlarla çevrilen mekânda bulunur

yaklaşımıdır. Lloyd bu tanımlamasıyla tuğla taş veya beton, malzemesi ne olursa olsun nitelik kazanmış yapı elemanlarının, kendi başlarına bir anlam ifade etmeyeceğini ancak tüm elemanların birleşimi ile oluşan hacmin, mekân olarak bir anlam ifade edebileceğinden söz etmiştir.

Mekânda yönlendirme, akışkanlık, süreklilik, dinamizm gibi bölücüler ile kolayca sağlanmaktadır. İnce seyyarlı duvarlı, akışkan, hareketli, mobilyasız ve perdesiz Japon evleri, bitkilere özgü, kaygan, yerde sürüp giden bir varoluş esnek odalar oluşturulur. Duvarlar itilmeden mekân genişlemeye başlar. Geleneksel iç mekân düzenlemelerinde duvara bağımlılık daha fazla iken, çağdaş olanda genelde duvardan bağımsız duvar odaklı olmayan bir düzenleme yaptığı görülmüştür.

“Hey Taha dur nereye gidiyorsun?

Bir taş var orada sınırı geçiyorsun

...

Beton atıyorlar, taş biriktiriyorlar

Duvarlar çetin pencereler yüksek

Gittikçe kapıyoruz içimize

Duvarlar duvarlar duvarlar

Duvarlarla çevrilerek” (Karakoç, Taha, s. 320)

Betonlaşan kentler, duvarlar arasında içlerine kapanan bireyselleşen insanlara ve toplumsal yaşamın değiştirilen boyutlarına gönderme yapılmıştır. Burada –lar ekiyle verilen duvarlar, hem genişliğini hem de parçalanmışlık hissini insana vermektedir. İzole edilmiş bir hayatı doğurur. Sosyal bir varlık olan insan için bu yalıtım bir bakıma yaşamdan sürgün edilmeyi de ifade eder. “İnsanlık” ile arasına çekilen setlerin sebebi olan ben, benliğini kendi sınırları içine hapseder. Bu durumun yarattığı iletişimsizlik bilincin işlevselliğini yitirmesine de neden olur

“Mağaralara kapı olan duvar olan

Kuyulara duvar olan

Örtü olan kayalar”(Karakoç, Hızır, s. 210)

Avlu ve pencereleri gizleyen yüksek duvarlar, emniyet için olduğu kadar burasını yabancı gözlerden gizleyerek evin açıkta yaşanan bir bölümü haline getirmek için yapılmıştır.

Duvarlarda rahmi hatırlatan iç bükey şekiller vardır. İnsan anneden gelen seslerle kalbin göz hizasında attığı, nemli duvarlarla kuşatılmış o yerde hayatını başlatan esrarengiz kuvvetlerin hasretini çeker. [...]Norbert Elias “Annemin bir gaz odasındaki görüntüsünden kurtulamıyorum. Bunun üstesinden gelemiyorum.” der Bizim şekillerini yitiren ve psikolojik korkularımızı yatıştıran ıslak çarşaf misali duvarlara ihtiyacımız var. (Echaurren, 1938: 43) intikam duvarları. Duvarla kastettiği; kişiler arasında ve kişilerle toplum ve sosyal hayatın gerekleri arasındaki engeldir ve o, duvarın diğer tarafında da onu isteyen birilerinin olmadığına inanmaktadır.

Kendisini dört duvar arsına hapsedenler arasındaki ortak nokta, dünyadan elini eteğini çekmeyi bir yaşam tarzı, bir protesto ve özgürlüklerini ifade etme biçimine dönüştürmekten başka ne olabilir? ne zaman kapalıdır insan? duvar nedir? “İnsan kendi içinde kapalıdır. Kendisini çevreleyen tüm duvarlarla sürekli bağlantı halindedir ve sürekli de dört duvar arasında olduğunun farkında değildir. Sartre, Bu duvarların hepsi tek bir hapisanedir ve bu hapisane, tek bir yaşam, tek bir eylemdir.” der.



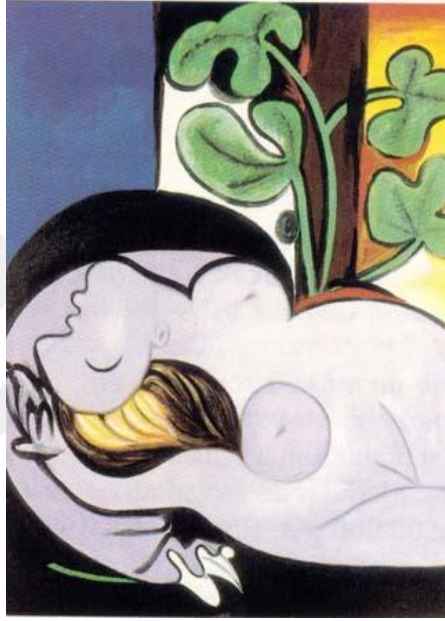
Şekil 2. Mahremiyet Kavramı

Duvarlar denince akla mahremiyet kavramını da getirir. Mahremiyet kavramı, inzivaya çekilme, kendi başına kalma, yalnızlık, diğer insanlarla ilişki isteme, özel olanı paylaşmama terimleriyle anılır. Chapin, mahremiyeti, “kendi kendine olmanın değeri, insanın kendisini başka insanların varlığının ortaya çıkardığı baskılardan kurtarması.”

diye tanımlar. Chermayeff, Alexander, “kendine güven, geri çekilme, yalnızlık, düşünme ve konsantrasyonun mükemmel birleşimidir.” der. Milgram ise, “kentsel yaşamda aşırı uyarılmadan kaçınma arayışı, bir geri çekilme.” diye tanımlar. (Milgram, 1970:1461-68). Dış dünyadan saklanılan şeylerin mahremiyet duvarları vardır. İnsan kendilediği kendi olanın üstünü ve etrafını duvarlarla çevreler. Bu da İkinci Yeni Şiiri içindeki özneler için söylenebilir. Mahremiyet sadece namus kavramını çağrıştırmaz mahrem kişisel bir kavram olarak karşımızda durmaktadır. Bireyi ön plana çıkaran bu şiirler, bireyin parçalanmış beninin etrafına kimi zaman duvarlar örerek varoluş sancısını çektirir ve kendi olanı dış dünyadan esirger.

Duvarlardaki resimler insanın mekâna sahip olduğunun birer işaretlemeleri anlamına gelir. İlk ışın duvarlara vurur. Bu bir olgudur. Quadratura tekniği, bir yapıda tavan ya da duvar üzerine resmedilerek, içinde yer aldığı mekânın devam ettiği yanılsamasını yaratan resim olarak açılabilir. Birçoğu eskiçağ resimleriyle dolu gibidir. “*Adını koyamadığım bir yoksunluktu/ Duvarda duran resim/ Ve içimi sorma.*” (Paramparça, s. 496) şiirinde duvardaki resim şairin iç duygularına tercümanlık ediyor. “*Duvarda eski bir yüz gibi Belgrad. Duvardaki / Belgrad’a bakıyorum / Adamlar bir suru çıkıyor / Bir yelkenli geçiyor / Beş bin yıl önceye iniyorum Keltlerde / Bizim Keltlerle. Bir Kelt çorbası / Tuzu yok ve yağlı.*” (Berk, Bir Sokak Bir Deniz Sokağı İniyor, s. 56) Kimi zaman Paris’te “sokakları bir evin dördüncü katını, bir odayı” duvarcı ustasıyla gezer şair. Roma evlerini görür “*ve duvar yüzü gibi Sezar’ın*” der. *Geldani evlerinin çok avlulu oluşundan ve bunun kapılarından bahseder. “Ve duvardaki bir fotoğrafta gülüyor Kral Hüseyin / Yarım yüzü. Yarım yüzünü tamamlıyor.”* (İki Nehir Arası Ülke, s. 71-72) diyerek duvara algısal bir tablo çıkarır. “Yatık bir S’yi korkunç resimsel bulurum. Bir resim diye bakarım ona, Duvara asılacak bir resim diye. “ (*Berk Sözlüğü, I, s. 217*). Berk bir resim ustasıdır ve de graffiti ustasıdır. Graffiti’yi, kâğıda isleyip onu duvara asma, saklama, kısacası graffittiye sanatsallık boyutunu katan kişi. Çizgiyle sözü sık sık birbirine karıştırmasından da belli değil mi bu? Taa mağaradaki duvar resimlerinden gelen, gizli, gizemli, büyüsel bir kan bağı, hayır, bir “çizgi” bağı vardır graffittinin. Öncelikle iki büyük izleğin ardındadırlar: Kadın ve hayvan; kadınla hayvan. Gerek izleklerinde, gerekçizgilerinde İlhan Berk, o gizli gizemli çizgi bağının bütün özelliklerini taşımaktadır. Mağara duvarlarından bu yana, erotizmin değil, cinselliğin hizmetindedir çizimler: Karın, kalçalar, uyluk alabildiğine öndedir; sevişmeye çağırır hep. “Sex contains all”(seks her şeyi içerir), Berk’in Whitman’dan

yaptığı, bu onun tüm şiirlerine önsöz olabilecek alıntı, çizimler için de geçerlidir bence (Güven Turan,2004) Berk, bunu bir yazısında şöyle açıklıyor: Resimlerden yıllardır duyulanırım. Şimdi Klee'nin bana yaptığı bir bakıma bu. Bir haftadır Klee beni coşturuyor. Duvardaki o resmi büyük bir şiire doğru götürüyor beni. Adını buldum bile: Klee'de Uyanmak. Belki de son mısraı şöyle olacak: A'lar U'lar, V'lerle olmak, Paul Klee'de uyanmak.' Tablo ile şiir yan yana konunca, Klee'nin tablosundaki renk, ışık ve görüntünün; ama daha da önemlisi düşsel atmosferin, Berk'in şiirine ne denli yansıdığı daha açık biçimde fark ediliyor. Nesnelere bakış açısı poetik bir yapıda olan şair, aslında olanı çizmiyor veya söylemiyor o olanın olmayanı peşinde gidiyor.



Resim 2. Paul Klee, Nu Au Fauteuil Noir

Klee dünyasını elma, ayvanın dış görünüşüyle, çıplak insan suretleriyle kurmuyordu. Simgelerinde, düzeninde akli allak bullak eden bir yön vardı.

“Durup bakmıştı pencere

Uzakta akıp duran bir suya

Kalemin ucunu açıp koymuştum

Bakıp kalmıştı kâğıt

Gürültülerle açılıp kapanmıştı sonra

Gürültülerle hep kapalı duran kapı.

Bakıp kalmıştı kalem”(Berk, Ozan ve Sardunya, s. 272)

Duvara yakın duran nesneler veya üzerine ait olan nesneler, bize o mekânın ne kadar sahiplenildiğini ve hayata bakış açımızı belirler buna alansallık kavramı denir. Duvarlar, ben ile ben olmayan arasındaki sınırı ve esnek veya katı bir engeli içerir. Duvarlar insanın hayata karşı oluşturduğu birer hücre zarlarıdır. İnsanlar duvarlar örerik istiladan korunurlar. Bir nevi kendimizle işaretlediğimiz alanı kişileştirmek ve kontrol alma çabamızdır. Birincil alanların koruyucusudur. Duvarlarında resim koymayan basitliğe düşme korkusundan gelir. Kişileştirme, kişinin kendini işlemsel çevresi içinde simgelerle anlatmasıdır. Uyarın şiir evreninde de genelde duvarlar resimlidir. Bu resimler gerek düşsel bir evren kurdurur gerekse anılara yolculuğa bir yol açar.

Duvar şiirlerde hem somut (çocukluk döneminin geçtiği bahçedeki duvar, hapisane duvarı, oda duvarı), hem de imgesel öğeler taşıyan (kötü anıların asılı durduğu, hayali fotoğraflar ya da sanrıların görüldüğü) mekânsal alandır. Duvarları unutmak istediğini yapmayı telkin eder insana çünkü duvarlar kimi zaman at gözlüğüdür insanın. Oda içindeki sesler duvarlardan çarpıp insana geri döner. Söylediğini düşündüğünü duvarların geri dönütüyle görür. Yaslanır duvara özne, vicdan muhasebesi yapar.

Meryem'in kendi köşesinde ibadetle geçirdiği günler içindeki durumu, bulunduğu mabedin önde gelen kişilerine de değinilerek verilirken temelde suskunluğuna, çevresindekilerle iletişimsizliğine ve içe dönük yaşantısına vurgu yapılır, duvarların kişileştirildiği şiirde sağ ve sol duvarların birbiriyle konuşması iki tamamlanması gereken bir yapıya zihni bir münakaşaya akıl ve gönle işaret etmektedir:

*“Sen ki yoruldun çamaşır yıkamadan bir ırmak kıyısında
Çok güneş alan artan ışığı mağarana vuran
O yumuşak sudan öğrendin öğreneceğini muştı sana
O sade giyimli yaşları belirsiz bilginler ki
Eski kuşakların türlü dilini konuştular da
Sen bir tek kelime konuşamadın yıllarca
Sağ duvar konuştu sol duvarla
Su hurmayla
Ay keçilerle koyunlarla
Sen bir birsam içinde konuştuğunu sandın içindeki çocukla
Her dil senin için çağdaş oldu.”*(Karakoç, Hızırla Kırk Saat, 195)

Edip Cansever’de ev de yuva olmaktan ziyade dört duvar arasına/çembere sıkışmış bireyin trajik yazgısının başlama ve yaşanma yeridir. “*Bakıyoruz da kocaman bir yıkıntı duvardaki çivi deliği / Ve ellerimiz masa örtüsünün püsküllerinde / Kapı tokmağı, çaydanlık / Divan örtüsündeki leke.*” (Cansever, Suçtur Çocuğun Olmak, s. 588) derken iç mekânda algılayış şeklinin yıkımlarla dolu olduğunu gösterir. Psikanalistlerin hastalarını tedavi süreçlerinde rüyalarında görülen divanın leke olması ikircikli duygulara karşılık gelir.

Şüphesiz duvarların renkleri de önemlidir. Bireye duvar rengiyle hükmedebilir. Van Gogh’un, “bir kahvenin duvarlarını öyle kırmızı öyle bir yeşile boyamam gerekir ki, insan burada katil olabilsin (Eyüboğlu 1986: 424) demesi de rengin psikolojik bir öge olarak öneminden bahsetmiş olur. Mekân nesneyi ve rengi görme biçimidir. “Duvarların, evlerin yapılmışlığı” duvarı evi edilgin kılar. Özne kimi zaman bu mekânsal öğelerin zincirini kırarak taşmak isterken kimi zaman bunların tahakkümü altına girer. Yapılmış olmak, öznenin özgür iradesiyle kendisini seçip oluşturamadığını, onlar tarafından şekillendirildiğini, dolayısıyla iradesiz ve kayıtsız olduğunu ifade eder. “*Evlerin saat beş olma hali / Ben yorgunum anlamaktan / Bir duvar, bir tebeşir gibi yazmaktan yazılmaktan.*”(Cansever, Eski Bir Takvim İçin Şiirler, s. 483) diyen şair duvarları yalnızca tahakküm altına alan etken bir halde göstermez.

“*En iyisi duvara yaslanıp sigara içmekti, Polis dirseğimi sıktı.*” (Uyar, Ölümle Yaşamaya Her günkü çağrı, s. 177) Bu mısralarda duvar, sigara ile ilişkilendirilince bir düşünme bir soluklanma mekânı haline gelmiştir. Aynı zamanda bir saklanma mekânı olmuştur. Yine bir başka şiirde, “*Düş Suda V*” şiirinde, *İşliyor kireçli taşıyı yontucu / Saat kaç, vakit ne vakit şimdi / Bırakıp da elindeki keskiyi / Sirtını duvara dayayınca anlarız.*(Cansever, Düş Suda V, s. 532) diyerek duvara kendini dinleme imkânı veren bir mekân olarak yaklaşmıştır.

“Önce Hümeýra vardı, onunla çatı kurduk.

Onunla ev kurunca yanılmadık

...

O Azra kız kardeşi çıktı geldi

Onunla duvarlar kediler çıktı geldi.”

Bir yapıtın gerçekleşmesi o yapıtın çatısının kurulmasıyla başlanır. (Klee, 1986: 12). Mısralarında öznenin kurduğu yasak ilişkiler söz konusudur. O dönem toplumuna yabancı olan yasak aşk ilişkilerini Uyar, şiirinde belirli erkek öznelerce normalleştirerek vermeye çalışır. Kız kardeş Azra ile yaşanan ilişkinin yasak bir ilişki olduğunu biz “duvarlar çıktı geldi” ifadesinden anlıyoruz. Kediler de ev içi yaşamın şiirlerde nesnesi olmuş bir varlıktır. Berk’in ifadesiyle, “*Ev, oda yok/oysa kedi demek ev demek.*” (Berk, 2001:386). Aynı zamanda doğayla ilişkisini de ev, kediler yoluyla yapar. Bu da bir ev kurmanın yasak aşkla meşrulaştırılan bir ev kurmak istemenin göstergesi olmaktadır. “*Bir ev: Çatısı unutulmuş / Bir kedi! / Kiracılar ve ev sahipleri ve mobilyacılar uyurlar / Gemi adamları suları kesip evlerine giderler.*”(Bir Metin Nasıl Yazılmalı, s. 541-543).

“Yalnızlık mı demeli bilmem sürgün mü demeli yoksa

O elleri ayıklayınca yatağından

O duvarlara dötünce surlar gibi surlar gibi” (Uyar, Yangın Toplantısı, s. 145)

Yalnızlığa sürgün edilmiş odaların içinde, kimi zaman odasının ortasında dibine kadar oturtulmuş kaya kitleleri üzerine kurulmuş duvarları ve duvarların birbirini çevreleyen birçok sara benzeyen yapıları, dış dünyaya kapanmışlığın somut bir imgesi gibi olur. İç dünya dış dünyanın özentisi olur. Aynı zamanda surlar gibi olan duvarlar, istenmeyen yabancıları olunan yerden dışlar, yatay bir görüntü çizer. “İlkel konut toplu bir barınaktır, ev ya da evler bütünü, korunakla, yani kavramsal anlamıyla bir kaleyle eş anlamlıdır “(Kuban, 1996; 1). Kendini ve sorumlu olduğu diğer bireyleri koruma ve savunma amacıyla yapılan konutta bir koruyucuya ihtiyaç vardı.

“Alanlar daraltılsa ve duvarlar da

Örneğin her şeylere bir kırmızı gül yeter.” (Uyar, şurdan buradan hazırlanma’ya, s. 347)

“Karalarımız ve aklarımız bir duvarı yıkmaktır, anlatılır

Biz, çılgın bir yürüyüşün en tetik yolcusuyuz.” (Uyar, su yorumcuları’na II, s. 356)

Ayna duvar ilişkisinde Edip Cansever de, narsistik ve benlik parçalanmalarını anlatır. Duvara asılı aynalarda hiçlik ve kısıtlanmışlık duyguları da birleşir. Ayna,

öncelikle doğal yaşamın, ürettiği mekânın içine, ardından toplumsal yaşamın içine, ikili mekânsallık katar. Aynayı, J. Baudrillard, burjuva için ki bu İkinci yeni şiirinde perdeler ve konsollar da dâhil olmak üzere burjuva kültürünün de etkisi vardır, “kendi” salonunun ve “kendi” odasının büyütülmüş hali olarak görür. *“Aynalardan duvarlara bir üzüncü akıntısı / Bu dünyada çekingen olmak çok iyi bir şeydir baylar.”* (Cansever, Eylülün Sesiyle, s.229). Beden ile beden bilinci arasında ilişkiyi temsil eder. Ayna maddi imalatından önce mitsel olarak var oldu. Suyun yüzeyi bilincin yüzeyini ve karanlığı ışığa taşıyan maddi deşifre edişi simgeler. (Lefebvre, 2015: 203).

*“Dostum,
kaygılar yolculuk edecek köşe bırakmadı sana,
toprağın altında bir kulübeye kapattı;
o kulübenin duvarlarını sessizlikle örmüşler, bu yüzden ses geçirmiyor
içeriye
duvarcılar erimiş malalar kullanmışlar duvarları yaparken, çeküller
küftenmiş, sık sık dağılmış.
ama sessizliği üst üste koymayı başarmışlar.”* (Tamer, Bir Mektup, s. 205)

Duvarın örülüş macerasının da bahsedildiği bölümde şair, duvarların başarı amacının sessizliği örmek olduğuna vurgu yapmıştır. Toprağın altındaki kulübeye kapanmak da bilinçaltı ormanlarına girmeyi çağırıştırır. Duvar fizikse oluştan metafor anlam seviyesine yükselmiştir. Duvarların incelendiğini hissetmek ise mahremiyet hissinin azaldığını özeline daha kamusal kaydı duyusunu verir. İncecik duvarlar, köklü bir biçimde farklı iki dünyayı ayırır. Yüksek ve kalın duvarlarla ise, onlar ile başkalarını ayıran karşıtlığı içinde barındıran geniş ve eşsiz görüntü sunan bir hale gelir. Sekiz bölümden oluşan “Sıcak Nal” adlı şiirin her bir bölümündeki birimlerde, belli bir dize öbeklenişi gözetilmemiştir. Altı birimden oluşan ilk bölümde hâkim anlatıcı, tarihsel gerçekliği bulunan Molla Fenari ve onun oğlunun torunu şeyhülislâm şair Muhyiddin Çelebi’yi anarak, şiirin mahiyeti üzerine bazı düşünceler ileri sürer. Sonraki birimde, ileri sürülen düşünce açıkça söylenerek, “Kirlidir şiir; ve söz, atılmazsa zehirdir” (s. 14) denir. “Karısı yanıdaydı hep” denilerek başlayan üçüncü birimde, kimden söz edildiği pek de belirgin değildir. “Karısı yanında olma” durumunu, çocuklukta edinilmiş “yanlış bir bilgi” olarak değerlendiren anlatıcı, evliliğe örtük bir eleştiri getirir sanki. “Odalarda

ışksız iki aslan / Derinliğine iki atla sevişirdi.” (s. 15) dizeleri, sözü edilen “yanlış bilgi”ye bağlı olarak değerlendirildiğinde, evliliğin yaşlılıktaki görünümü diye yorumlanabilir.

*“Odalarda ışıksız iki aslan
Derinliğine iki atla sevişirdi
Saplantılı duvar saatlerinden
İçkilerin giderek küçülmesinden
Belli ki iyi şeyler olmayacak.”*(Süreya, Sıcak Nal, s. 198-199)

Kiesler’e göre, “Oda, zemin, duvar, resim çerçevesi, tiyatro sahnesi yani sonlu olan şeylerin hepsi sınırlayıcıdır. Örneğin hepimizin bildiği duvar ya da zemin, toplama kamplarıdır. Beden ve ruh depoları olan duvarları yıkmak isterler çoğu kere.” der. Duvar ve tavan olursa evde oturanlar kendilerini kafese hapsedilmiş gibi hissedebilirler. Hücre özgürlüğün teminatıdır.

*“Tükür fotoğraflara, duvarlarını kazımaya başla, taşa sürünen
bıçağın sesi bir dinamit gürültüsüne dönecek göreceksin
içindeki inilti bir haykırış olarak yükselecek dudaklarından.”*(Tamer, Bir Mektup, s. 208)

Ölüme, hayata yenilmenin bir psikolojisiyle karşıkarşıyadır özne. Bu maruz kalmışlık halinde infilak eden ruh haliyle birlikte tırnaklarını kazıyarak son bir eylem yapmak isteyen özne, tüm engelleyen, kısıtıran, çırpındıran özelliklerin vücut bulduğu bir duvar metaforuyla verilmiştir. Hücre olan duvarlar, kazındıkça altından bir başka engeli barındırır.

*“Dayasam ellerimi duvarlar yok,
Ansızın bir avın ortasındayız,
Koştukça uzar mağaralar,
Oklar fırlatılır çarşılardan”*(Tamer, Utanç, s.45)

Kaçınılmaz olan “koyu bir ölüm” karşısında koruyucu vazife üstlenen duvarlar bile koruyamaz olur. Mağaralardan bir ışık göremez. Işık, gölgeyi meydana getirir. İnsanın gölgesinin olmaması ise ölümü çağrıştırır. Bu yaşam ve ölüm, insanlık ve hayvanlık söz konusudur. Av kıyıma dönüşürse yine bize ölümü ama kıyım şeklindeki bir ölümü çağrıştırır. Hayvanları öldürmek söz konusu iken bu çatışma içerisinde aslında insanoğlu kendi kendinin kıyımını yapar. Duvarların olmaması da özel alan ve mahremiyetin ihlalini gösterir. Ölüm yası görülen evde, İsa’nın çarmıha gerişinin kan izleri görülür duvarlarda ve günah nesnesine dönüşür duvar. Malzemeler, artık duvarların tözü içine girmemektedir. Duvarlar, içeriği ve dışarıyı kısmen maddileştiren bir zara indirgenmiştir. Bu, mekân kullanıcılarının iç (mahrem) ve dış (tehditkâr) arasındaki ilişkiyi bir tür kurmaca mutlaklığın içine yansıtmasını engellemez. (Lefebvre, 2014: 166). Sezai Karakoç duvarı bir zar olarak ele alır ve fizik ile metafizik evrenin kesiştiği noktayı belirtir. “Duvarın ötesinde bir yankı cevap verdi...” derken bunu anlıyoruz.

Yalnızca yatay çizgilerin bulunduğu bir yer bize alçak bir uzamı vermektedir. Bu düzlük de sonsuzluk görünüşüne bürünür. Duvarlar, bu bakımdan insanı sonsuzluk evreninde tutmaz, onu sınırlar ve bulunduğu mekânın çerçevesinde bırakır.

“İnerek Kur’an’ın kelimelerinden

Pervaz pervaz âyetlerden

Duvar duvar sûrelerden

Bir Taha geliyordu camilerden

Bir daha geliyordu.”(Karakoç, Taha’nın Dirilişi, s. 358)

Bu şiirde dirilişe geçen bir odanın sağlam ve ulvi olan duvarlarından bahsedilmiştir. Din gelenek bağlamında alınan bu mısralar, odanın havasını da uhrevi bir boyuta vardırır. Aynı zamanda burada yer alan duvarlar, Kâbe’nin duvarını da hatırlatır. “Geçmiş topluluklarda din ve şiir iç içedir. Mitoloji tanrıları biraz da Homeros’un tanrılarıdır. İlyada ve Odise’de çizilen tanrılar... Tiyatro manzumdur. Tiyatronun insan içini temizleme yeri olduğu biliniyor. Aristo’nun poetikasında da belirtildiği gibi şiir (yani tiyatro şiiri), insanı gündelik şartlardan koparıyor, onu sonsuzun kıyısında yıkıyordu (Katarsis). Klanlarda ise, rahip aynı zamanda hâkim ve şairdir. Ozanlar, şamanlar gaipen haber vererek toplumun yönetiminde faydalı

olurlardı. Zerdüşt bir şairdir. Hintlilerin kutsal kitabı Vedalar şiirdir. Ahdi atik yer yer şiirle doludur. Mezmurlar, Eyyub'un Kitabı şiirdir. Peygamber'in çıkacağını Ukkas panayırında ilkin şairler haber vermişlerdir. Bir hadiste "garbın anahtarları şairlerin elindedir." denilmiştir. Kâbe'nin duvarına asılan yedi meşhur şiir (Muallakat-üsseb'a), Kur'an'ın belagat üstünlüğü önünde, duvardan indirilmişlerdir. Kur'an'a, nazm-ı ilahi, yani bir anlamda ilahi şiir denir. Atina Sitesiyle Sparta Sitesi arasındaki fark, biraz da şiir farkıdır" (Karakoç, 2012b, 48). Gül Muştusu şiirinde tavandan ve duvardan gelen "Oku Rabbi'nin adıyla" ayetini duvarlar üzerinden verir şair. "Onlar ki bir ney gibi çalarlar yılanları / İçinden okurlar pencere içinde pencere uzayan bir Mesnevi." Mısralarında da pencerelerin, yol uzun bir yolla verilmesi, kalbin derinliklerine kadar inmesinin mekân içinde mekânı olarak verilmektedir. Mevlana Mesnevi'sinde mekânla insanın bütünlüğünü, bu bütünlüğün işlevini ve mekânın insana tanıklığını örnek vererek anlatır. Dağlar Davud'un sesine ses verir, onunla ilahi okur. Taş Ahmet'e selam verir. Dağ Yahya'ya haber yollar vb olarak verilir.

Duvar insanların yaşam alanlarında oluşturdukları merkezi sınırlayan kısımdır. Sınır anlamında kullanabileceğimiz duvar özel veya kutsal mekânı sıradan mekândan ayıran çizgidir. Kişiye ait bir tarla duvarla ayrılır, mezarlıklar duvarlarla ayrılır, özel yaşam alanı olan evler duvarla oluşturulurken düşman tehlikesinden korunmak için yapılan kaleler ve şehirleri savunmak için surlar büyük duvarlardan oluşmaktadır. Evlerin, mezarlıkların, kalelerin, surların ya da tarlaların merkez olması fikri yaratılış mekânı olmalarından dolayı kutsal kabul edilen mekânlarla özdeşleştirilmelerinden kaynaklanmaktadır. Kutsal mekânlar kutsallıklarıyla sıradan mekânlardan ayrıldıkları gibi etrafı duvarla çevrilen mekânlarda sıradan mekânlardan ayrılmaktadır. Duvarlarla ayrılan mekânlar merkezileşmekte ve önem kazanmaktadır.

"Daha doğrusu halasından kendisine kalacak olan

Arsasındaki yıkık duvarın iç tarafına saklıyorum." (Karakoç, 2013a, 46).

Buradaki duvar kişiye ait, özel bir mekânı merkezileştirir.

Yanmış duvarlar çıkıyor önümüze yanmış bir Alman kentinde

Ayakta kalmış bir duvar düşünüyorum

Hala saklıyorlar mı ki

Hala saklasınlar istiyorum." (Berk, Taş Baskısı, s. 78)

Bu şiirde duvar direnişin simgesi konumuna getirilmiştir. Ayakta kal- deyimi bir mücadeleyi, azmi gösterir. Yıkık duvarın iç tarafına saklanmak, yazmak ve sevmek bir pasif isyan görüntüsüdür.

Bir taşlıktan yürünen, keçi yollarıydın bizim bu ıssız bu yalnız dünyamızda. Daha Duvarlarını çıkmamıştın. Koymamıştın sınırlarını. Göğünü buruşturmamıştın. Buraların taşlı, kusursuz Girit evleri gibi beyazdın. Sendi. Seni ilk görüyordum. (...) Kapalı evleri açtı. Karıştı dünyanın kalabalığa. Tanyerinin tuttu elinden.(Berk, Aşklar II, s. 128)

Duvarların, insanlar üzerindeki etkisi kimi zaman İspanya’da arenada saldıran boğalar gibidir. Boğalar loş barınaklarda bulunur. Daha sonra ışığa bırakıldıkları anda kendini sağa sola vurmaktadır. Montaigne: “En korkunç hapisane ne taş duvarlar, ne de demir parmaklıklardır. En korkunç hapisane insanın kafasının içidir.” der.

Resimlerin bol olduğu duvarlar da egzotik, tarihi, bilinmeyen yerlere açılan kapıların mekânı konumuna girmiştir. Duvarlar, mahpushanelerin adlandırılmasında da başat bir ifadedir. Bunun yanı sıra cezaevi, kodes, dam, Yusuf’un kuyusu, zindan gibi metaforik anlamlara kaynaklık edecek ifadeler de kullanılır. Bu da bize umut-umutsuzluk kavramlarını getirmektedir. Umudu doğurup besleyen duygular, genel olarak dış dünyaya duyulan özlem, yaşanılmış hatıralar ve inanılmış dünya görüşleridir. Dışarının canlı, devingen çekiciliği ile evlerin özgürlüğü kısıtlayıcı, dingin havası arasındaki dengesizlikten doğan duyarlılık bakımından kaynaklanır. (Şişmanoğlu, 2003:17) Berk’in bu konuda resimle imgesel açıdan baktığını görebiliriz. “İstanbul” şiirinde resme Üsküdar’a imgesel açıdan bakan Berk, “Bir resim, dağlık, yabanıl. Ve hep evler, sokaklar, hep evler / Sokaklar ve gözü akan bir çocuk (Belli evine gidiyor avucuna alıp gözünü ve nedense hiç bakmıyor arkasına) (*İstanbul III*, s. 31) – Üsküdar ifadeleriyle remin imgesel ifadelerini gözler önüne serer.

“Çünkü bitiyor şapka

Al, o da senin olsun;

Bir ağaç çiz duvara

Duvar üç metre olsun.”(Tamer, Balad, s. 53)

Özgürlük simgesi olarak gösterilen “kuş” ile onun doğal yaşam alanını imleyen ağaç” simgesinin duvara çizilmesinin istemesi duvarı bile özgür kılar. “Taşınır Bir Kılıç” şiirinde de duvarı yenilmeyen çiçeklerle birlikte almaktadır.

Duvar düzlemi, mekânın tanımlanmasında ve sınırların algılanmasında en etkili faktördür. Eskiden yapıldığı gibi, odayı taşıyıcı ve koruyucu dört duvar arasında sınırlamanın tersine, bakışlara açık camdan bir hücre hayal edilir oldu. Cam şeffaflık ve kırılabilirliğinden dolayı güvensizlik yaratabilmektedir.

Beş duyumuzla algılayabileceğimiz mekân yaratıcı veya nitelendirici ışık, ses, ısı, nem gibi öğeleri vardır. Bunlar mekânın yumuşak öğeleridir. Mekânda gerilim yapan unsurlar olarak dengesiz kompozisyonlar, hatalı oranlar, aşırı zıtlıklar, güvensizlik, olumsuz kokular, yüksek nem ve hava basıncı vb. verilebilir. (Büyükçelen, 2007: 93).

“Sonra hep beraber sığınmak

Nereye?

Kendimize.

...

Ve size yaşamayı gösteriyordu

Çok rutubetli bir odada

Taşların ortasında

Bir yapışkan otu

Pencereye doğru”(Cansever, Sığınak VII, s. 198)

Yaşamak, pencereye doğru olana doğru, tabiatın varsıllığının kanıtlandığı bir otta konumlanmıştır. Kendine sığınmaya çalışan özne, rutubetli bir odada çökmeye yüz tutmuş bir yapı ve dolayısıyla ölümü ve hayat ölüm çelişkisini gösteren bir rutubetli odada yer tutmuştur.

Berk’in mekânı dört işleme döker:

Ağaç Su Dam

Kuş Kapı

Aydınlık

Defter

RüzgârDuvar

Bu dört işlem içerisinde kuş yine geçiciliğin hüznü ve masumiyetin timsali olarak karşımıza çıkar kaldı ki metaforik bir kavram çerçevesinde de bir kadını kadının uzuvlarını çağrıştırmaktadır.

“Biz sürekli oğuluz anne gider mi bizden?

Köpük değiliz özüz biz baba bizde

Ben şu duvarın kardeşiyim

Duvar da benim kardeşim

...

Hepsi benim kurtuluş kardeşlerim.”(Karakoç, Taha, s. 322)

Karakoç için de duvarlar yıkılsa da duvarları ayakta tutacak yine Kur'an'dır bu da sağlam oluşun ifadesidir.

“Öğretmeseydim (Hızır diyor) duvarını devirerek yoksulu kurtarmayı

Çıkartabilir miydi Musa?

Mısır'da İsrail'i”(Karakoç, Hızır, s.203)

Anlatım değerlerini telmih sanatına dayandırarak birçok kıssalara yer veren Sezai Karakoç burada da yine Hz. Hızır ile Musa arasındaki kıssaya vurgu yapmaktadır. Kehf suresinde geçen Hızır'la Hz. Musa'nın son tecrübesi olan Hızır'ın bir duvarı düzeltmesi olayına “Öğretmeseydim duvarını devirerek yoksulu kurtarmayı/ Çıkabilir miydi Musa/ Mısır'dan İsrail'i mısralarıyla göndermede bulunur. Kur'an-ı Kerim'in Kehf suresinin 81. ayetinde Hızır, Hz. Musa'ya şöyle bir açıklama yapar: “Doğrulttuğum eğri duvar iki öksüz çocuğundu. O duvarın altında defne vardı. Eğer o duvar yıkılsaydı, o defneyi halk yağmalardı. O iki çocuğun babası Salih bir kişiydi³¹”. Şair; “Öğretmeseydim duvarını devirerek yoksulu kurtarmayı” mısrasıyla Kur'an-ı Kerim'de geçen duvarın düzeltilmesi işlemini değiştirdiği, yoksulun duvarını yıkmakla Hz. Musa'nın Mısır'daki zulme son verip halkını kurtarması işlemine dönüştürdüğü görülür. Yukarıdaki mısralarda Sezai Karakoç Kehf suresindeki bu ayeti adeta yeniden yorumlamış ve yine hüsn ü talil sanatı yaparak İsrailîlilerin Mısırdan çıkışını Hızır'ın Hz. Musa'ya yaşattığı bu tecrübeye bağlamıştır. Sezai Karakoç'un Hızır'la Kırk Saat'lik randevusundan sonra ortaya çıkan kırk bölümlük eserin ilk bölümlerinde Hızır hep öndedir. Şair onun peşinden gitmektedir ve Hızır rehberdir. Şiirin ilk bölümleri Hızır'ın gördüklerinden, gözlemlerinden, çağın hayret ve ibret verici sahnelerinden örülmüştür.

Girip geçilen yerlerde, dolaşılan evlerde çağın olumsuz yüzü okunmaktadır. (Karataş, 1994: 153).

“Sonra oyları darmadağın edilir özgür tutsakların

İşler eksiksiz kanunu gizli odalar logaritmalarının

...

Kentlerimiz düşük çocuklar doğurganı.” (Karakoç, Ayinler, s. 498)

Alışılmış bilgilerle anlaşılması olanaksız olan, analiz edilebilmesi için daha karmaşık ve çok yönlü kuramsal yaklaşımlar gerektiren, bütüncül bir felsefi kavrayışı iyi yakalanmış ayrıntılar yoluyla veren, kısa ama geniş açılımlı odalar bütünü olan logaritmalı odalar, çağımız insanının illetlerinin, bütün akıl almaz dramlarını, trajedilerini, sosyolojik olayların şaşırtıcı mantığını ve girift bir hal alışını düşünce çarpanlarla birlikte de oluşur; kurulur ve ilerler tabii etki-tepki sonucu da var.

“Güvercin kuşkusu cırlak güneş

En dar sokağı İstanbul’un

Ve limanı Fenikeleştiren

Balkona astığı çamaşır

...

Bir kelebek konsa ağzına

Ürküsü taşıran damla

Şeyin taşıranı her şeyin

Olunç duvarı odada”(Süraya, Bir Park Konuşkanı Üstüne, s. 47)

Normal dilde olunç kelimesi diye bir kelime yoktur. “Sevinç”, “bilinç”, “gülünç” sözcüklerine benzeştirilebilecek “olunç” sözcüğü, şiirin bu biriminde, kişinin odadaki bir duvara baka baka duygularına yön vermeye çalışmasını düşündürmektedir. Ol-fiilinden eyleminden bir isim haline gelişi bir değişimin olduğu ve durağan bir halde duvara bakmanın kişinin duygularını yönlendirdiği söz konusu olmuştur. Aynı zamanda kentsel çevrenin devamlı değişim halinde bir oluşu, dolayısıyla böyle bir oluşumun var olduğunu gösterir. Fiziksel çevre esas olarak doluluklardan (yapılardan) ve boşluklardan (dış mekânlar) oluşur. Aynı zamanda olma kapasitesi dişil ve anaç bir öğedir.

Winnicott, “Bir bebek büyürken kendilik duygusunun ve bir kimliğinin oluşmasının psikolojisi sonunda ne kadar karmaşık bir hal alırsa alsın, kendilik duygusunu olma anlamındaki ilişki dışında başka hiçbir yerde ortaya çıkmadığını söyler. “Olma duygusu” istikrarlı annelerin hem erkeklere hem kadınlara armağanıdır. Güçlü bir ben gelişiminin temeli olması dolayısıyla ruhsal sağlığın da temelidir. (Guntrip, 2003.186) bu da insanı kopuk yitik ve ölüyor olma duygusundan korur. Tek tek yapılar daha ayrılmış yaşantıları içlerinde barındırırken, dış mekânlar sürekliliği içerir ve ayrılmış yaşantıları birbirine bağlayan dış mekân yaşantısına sahne olur. (Çıkrıkçı, 2001:158-161).“Limanı fenikeleştiren” tabiri, ilk iki dizedeki atmosfere karşı uzak bir çağrışımla serin ve geniş bir ortam sağlar. Bu tabirden hareket edilerek, birinin “Balkona astığı çamaşır”ın rengine ve rüzgârda bir gemi yelkeni gibi şişip dalgalanmasına ulaşılır. Fenikeliler, deniz ticaretindeki üstünlükleriyle bilinir. Onların bu özelliği, gemi-rüzgâr-yelken sözcüklerini akla getirir. Böylece “dar sokak”, “liman”a doğru genişletilirken tedirginlik ve güvensizlik verici, rahatsız edici ortamdan da çıkılmış olur.

“Afyon Gar’ındaki küçük kızı anımsa, hani,

...

Gönderilmiş bir kutu süt tozunu ve sutyeni

Adam süt tozuyla evinin duvarlarını badana etmişti

Karısıysa saklamıştı ne olduğunu bilmediği sutyeni”.(Süreya, Afyon Gar’ında Ev, s. 248)

Varto depremi sonrasında Batı’dan yardım olarak “süttozu” ve “sutyen” gönderilmiş olması da ironik bir durumdur. Bu yardımı alan adam, süttozuyla “evinin duvarlarını badana etmiş karısı ise “ne olduğunu bilmediği sutyeni, kışın kulaklık olarak kullanmak üzere saklamıştır. Bu ironik durumu, aktarırken anlatıcı, ironik söyleyişten yararlanır. Burada da, Batı’nın Doğu’yu anlayamayacağı düşüncesi, ironik bir durum kullanılarak belirginleştirilir. Ayrıca, adamın ve kadının tavrı da, Anadolu insanının sağlığına yorularak, onlara duyulan hayranlığı artırır.

“Akşam olur bir günden dibe çökerim

Su içer dibe çökerim

İyimser bir duvarıym her gün bir tuğla düşürürüm elimden

Bu yüzden gecikirim

Size bu sıkıntı kalır”(Cansever, Sonrası Kalır, s.79)

Acı, sıkıntı, o seçimin bedeli ve umudun öteki yüzüdür. Kendisini yaratan öznenin kendisini yok etmesi ve kendisini sınırlaması durumlarını somutlayan ve ironize eder.

“Artık ne uyanmak için bu sabahlar

Ne de bekliyoruz, beklemek için değil

Üstelik ne de bir karanlıkta anlatıyoruz bu düşüncüyü

Ne de açıp da ağzımızı tek kelime

Yok, hayır, kaskatı durmuşuz sadece

Durmuşuz; ölümü, acıyı, daha neleri durdurmak için

Evet, bir de cins tuzaklar kurmuşuz gözlerimize

Tuzaklar ve sanırım herkesin işi bizi anlamak

Biz ki dört kişiyiz evde: Ben, çocuklar ve karım

Artık tadını sürdüremiyoruz gizli kalmanın

Bilmem ki ne demeli, böylesi içinden geliyor insanın

Belki de alışıyoruz, soylu bir düşüncedir alışmak

Diyoruz, belki de

En önce İsa alışmıştır kendi söylevlerine

Sonra da biz; ya durmak, ya da bir zincirle oynamak bütün gün

Ya da pek olağan şey katılmak döğüşe

Korkmak, o kadar korkmak ki sonuca varmak için

Sinmek kalakalmak dört duvar arası bir yerde

(...)

Artık tadını sürdüremiyoruz gizli kalmanın”(Cansever, Umutsuzlar Parkı IX, Umutsuzlar Parkı, s.51)

Dört duvarla kuşatılmıştır. Dört duvar, umutsuzluğun duvarıdır. Saplanıp kaldığı durumdan çıkar; duvarı aşar. Özerk bir yalnızlığa, pozitif bir özgürlüğe kavuşur. Kendisi olmak ister; diyalektik bütünlüğünü veya iç uzlaşısını yeniden bulur. ‘korkmak, ‘dört duvar arası bir yerde’ ‘kalakalmak’ ifadeleri, anlatıcının kendi sıkıntısı karşısında tavır alamadığını, kaçtığını açıkça ifade eden dil göstergeleridir. Duvarın insana at gözlüğü olmasının önünü ancak insanın, “kaldırıp başını yüksek duvarlardan, önüne

bakmalıdır.” İçmek, çok açıkça şiir kişisi için bir kaçış mekanizmasıdır. ‘Sabah’, anlamla dolu yaşamın başlangıç noktasıdır. Sabahların uyanmak için olmaması, konuşan anlatıcının kendisini itekleyecek bir amacının olmadığını işaret eder. Her hangi bir beklentinin olmaması, tek kelime konuşmamak, sıkıntıyı bertaraf etmek için eylemde bulunmak yerine ‘kaskatı’ durmak, kendi durumuna alışmak, oyalanmak, korkup sinmek kelime grupları özne anlatıcının umutsuz olduğunu, diğer ifadeyle kendisini insan kılacak olan istemeye, özgürlüğe, tavır almaya sahip olmadığını işaret eder. Son dizede yer alan ‘gizli kalmanın’ bile bir tadının kalmaması ifadesi ise öznenin hem amaçsızlıktan sıkıldığını, hem sıkılmaktan sıkıldığını belirtir. Kendisi olmaktan, seçip üstlenmekten korkan, içen, sığınan özne kendisinden tamamen kopar. Karısı olağan ve ilgisiz yaşantısını sürdürür.

“KORO

(...)

Yıllarca süren o dostça ilişkinin

Ve hatta bir sevgilinin

Yerine

Kin dolu gözleriyle bir ölüm yargıcı gibi

Biri

Kapkara giysilerle, özentisi zincirle

Öyle

Dikilmiş sorguya çekiyorsa sizi

Ve sakın sormayın işte: Bir hesap yanlışlığı mı, değil mi?

Vakit yok öğrenmeye.

Canım en basiti, arkanızdaki bir duvarın

Mineler, sarmaşıklar, o yaban gülleriyle

Örtülü bir duvarın ansızın

Kanlı, kireçli bir taş yağmuru halinde

Korkunç bir silah olduğunu yerine göre

Düşünün

Ve sakın sormayın işte: Bir hesap yanlışlığı mı, değil mi?

Vakit yok öğrenmeye.” (Cansever, Tragedyalar III, Tragedyalar, s.19)

Kendini üstlenmek, ancak tek boyutlu varoluşa izin veren düzen içinde öldürülmeyi, baskı altına alınmayı ve işkenceyi göze almaktır. Kendini seçmenin bedellerinden birisi de dost bilinen insanların bile kendisini seçen kişinin karşısına bir yargıç olarak çıkabilmesi; ayrıca kendisini seçen kişinin işkenceye maruz kalabilmesidir. Kısaca verili düzen bireye iki olanak sunar: Bu olanaklardan ilki, uyumlu olmaktır. Uyumlu olduğu zaman birey yalnız kalmayacak, baskılı bakışlara muhatap olmayacak, şüpheli ve suçlu görülmecek, işkenceye maruz kalmayacak, faili meçhul cinayete kurban gitmeyecek; kitle arasında kamufle olabilecek ve küçük burjuva standartları içinde yaşamını rahatlıkla sürdürebilecektir. Diğer olanaksa düzenle uyumsuz olmak -bu uyumsuzluk psiko-patolojik uyumsuzluk değildir, varım demektir. Varım demenin bedeli, suçlu görülmek, psikolojik ve fizikî işkenceye maruz kalmaktır.

*“Bugün pazar eve kırmızılar taşıyorum
Amcamı arıyorum duvara bakıyor amcam
Duvar da ne var, ben de bakıyorum
Komşuları çağırıyorum onlar da bakıyor
Çağırsam önüne gelen duvara bakacak
(...)
Duvara bakıyorum, duvarı artırıyorum böylece
O da bana bakıyor, ben de ne var
Su götürmez bir gürültüyle
Gelin olmuş bir kadın tuhafılığıyla
Size anlatamam güneşi durdurarak.
Bu kaç kapılı bir koynak?”*(Cansever, Konyak, Petrol, s.13)

Alıntıladığımız metinde şair, sürdürdüğü küçük burjuva yaşantısı karşısında şaşkınlık duymakta ve yaşadığı şaşkınlığı abartarak anlatmaktadır. Pazar günü evine konyak taşıyan özne, Phoenix’te kendisini yaratan öznenin kendisini yok etmesini ve sınırlamasını ifade eder. Diğer bir ifadeyle şiir, hem yaşanan şaşkınlık durumunun ifadesidir, hem de modern olağan yaşantıya isyan eden, kendisini ötekilerden ayıran şairin kendisini sınırlaması durumunu ifade eder. ‘Şaşkınlık’, herkesleşme durumunun simgesidir. İnsanın şaşkınlıkta donup kalması ise sınırlılığını anlamış olmasının işaretidir. İronik olan öznenin kendisiyle özdeş de çelişkili de olamayacağıdır veya

kendisiyle hem özdeş, hem de çelişkili olabileceğidir. Paradoks, içeriği çelişkilerden oluşan düzende gerçeklikle başa çıkmanın tek yoludur. İki şiir artarda okunursa şairin bu iki şiiriyle ideal olanla gerçeklik arasındaki uçurumunun kapanmaz olduğunu anladığını ve bu durumu şiirleştirdiğini rahatlıkla söylenebilir. İnsan için mutlak değil, sadece bileşim söz konusudur. B. Dellaloğlu'nun ifadesiyle umutla umutsuzluk, kaosla kozmos, cennetle cehennem gibi çelişkiler birbirini geri besleyecek ve birbirine dönüşecek şekilde biraradadır.

“Adam bir hiçliğin üstüne uzanmış

Kimseler görmez

Kıl bir torba içinde sabunlar kımıldasır

Sabaha kadar

Adam bıktığını anlayınca hiçlikten

Gelsin pencere

Gelsin duvar

Gelsin karısı çocukları

Islak taşlar sabah işleri

Adam dükkâna döner gene

O gerçek dediğimiz şey ıslıl ıslıl

Yapışık sesler çıkarır şekerlerin üstünde”

(Şekerli Gerçek, Dirlik Düzenlik, s.50)

“Ve sesler örtmek için, sarkardı

Ve eller

Çürükler, sinir uçları

Bir korkunçluk gününün durmadan kutlandığı

Sert duvarlar beyaz beyaz kanardı

Ve polis müdürleri sarkardı kuşkunun ilk yerinden

Belki de bir cümleden: bütün işkencelere rağmen konuşmaz

Diye harfler öyle sarkardı

Ve konuşmalar sarkardı, yoktu ki bir şey konuşacak

Savunmalar ne de olsa sarkardı

Ve cezaevleri sarkardı ve ıslak tabutluklar

Ve kurallar sarkardı, yasalar sonra sarkardı

(...)”(Cansever, Tragedyalar IV, Tragedyalar, s.26)

Tragedyalar IV’te de ‘-ler, -lar-‘ çoğul eki, yukarıdaki örnekte olduğu gibi çoğaltma işleviyle kullanılmıştır. Şiirin anlatıcı kişileri, verili düzenin baskısını, varım diyen bireyin maruz kaldığı baskıları, diğer bir ifadeyle verili olanın nesnel gerçeklerini, çoğul eki alan ve birer imaj olan kelimelerle ifade ederler. Var olan düzen içinde var olmanın bedelinin çok ağır olduğunu çoğaltarak anlatırlar. “Boş, beyaz oda, ışıklarıyla, kutupsuzluğa, yine de bir bağlantı, boyun eğıştır.” (Rober Smithson, Yılmaz, 2004: 316). Sarkıtmak, verili düzene hayır diyemeyen, var olmanın bedelini üstlenemeyen kişilerin pasif bir isyanıdır. Kişiler içerek, önce kendilerindeki insanı sarkıtırlar, onu canlı ve sorumlu kılamazlar; sonra kendileriyle birlikte düzenin realitelerini sarkıtırlar. (Öcal, 2009: 205).

“Yoksulun biri Duvara vermiş sırtını

İşin tuhafı ardında duvar da yok

Duvar da yoksa onu ayakta tutan ne

Hürlük mü yaşama gücü mü ?

O da değil

Canı cebinde zaten adamın

Ben düşündüm buldum

Bütün şiirlerimde onu yazdım.”(Cansever, İnsanlık Sevgisi, s.90)

Edip Cansever, “İnsanlık Sevgisi” başlıklı şiirinde anlattığı kişilerin nasıl özellikler de olduğunu okuyucusuna bildirmektedir. Yoksul ve hiçbir dayanağı olmayan insanı bulan Cansever, şiirlerine onu konu edinmiştir.

“Öyleyse peki, dedim, ayağa kalktım, şöyle bir duvara dayandım

Bu kez de duvarlarda sanki duvarca bir sözdizimi

Olmaz Yakup!

“Kim demiş tabiatla düzen var diye”(Cansever, Çağrılmayan Yakup)

Duvarların tanzim özelliği olmasından ötürü, düzenler, sabit bir dizgi halinde akarak korunma ve sığınma duygusu verir. Duvara dayanan beden dokunma duygusunu harekete geçirerek düzen duygusunu perçinlemek ister. “Kim demiş tabiatla düzen var”

mısrasıyla duvarlarda olan sözdiziminin aslında bir yıkıntıdan ve savrukluktan ibaret olduğunu söyler.

“Aç bir kedi duvara sürtünüyor onu da görün

Atın kendinizi çalgıların çağanların içine

Uygarlığı insan işlerini bilginler düşünsün”(Cansever, Saray Köftesi, s. 55)

“Duvara alıştırıyorum gözlerimi –siz nesiniz duvarlar? Hiii! sadece duvarız biz.” (Cansever, “Umutsuzlar Parkı XIII”, s.183)

“Bir gün, bir uzun gün bir aynanın önündeyim

Kirpikler ve saçlar bitti

Gövdem duvara sürte sürte inceltilmiş bir nesne gibi

Dalgın ve uzun

Uzun ve sisli

Ben ki gövdemle tattım gövdeyi, iyi bilirim.”(Cansever, Su, s.571)

Bruce Nauman 1968 yılında gerçekleştirdiği bir iç mekânda bir saat boyunca duvar ve zemini kullanarak ve her iki yüzeye de temas edecek şekilde farklı pozisyonlar deneyerek psişenin direnç mekân olan bedeninin sınırlarını zorlar. Mekânın sabitliğine karşın beden hareket olanakları beden tekrar kendi kendine dönmelerini sağlar. Özne ve nesne bir tutum da söz konusudur. Beden burada hem kontrol eden hem de mekânı algılayandır. Bu kısım bize dadaizmi de çağrıştırmaktadır. Dada da nesnelerle zihinde yeni imgeler ortaya çıkarır. Mekân- zaman, nesne-beden ve ruhsallık-tinsellik iç içe geçen bir dışavurumcu söylemdir. Beden yani dolayısıyla gövde birey için kontrol edilmesi gereken bir mekanizma ve psişenin direnç mekânıdır. Foucault da beden, mekânın toplumsal düzenimizdeki indirgenemez unsur olarak ele alır. Çünkü baskı, toplumsallaşma, disiplin altına alma ve cezalandırma güçleri mekân üzerinden uygulanır. Ya otoriteye boyun eğecek ya da özgül direnişle özgürlük mekânını inşa edecektir. Bedeni nesneleştiren de nesne olan her şeyin varlığı ile oluşur. Ev de psişenin ortaya çıktığı bir mekân olur. “Nesnelerin o sessiz dünyasında (işlevleri sessizlik, yalnızlık yaratmak olan nesnelerin), sanki soluk almıyorlardır. Kendini, yalnızlığın kösnül elinde onlar gibi duvardan duvara vurduğun? O her şeyin durur gibi olduğu, etin çığlıklarla bir başına kaldığı, baştanbaşa da yalnız istek

olduğu...)”(Littera Amor, II, s. 312). Kendi bedeninin sınır varlıklarla duyumsandığı acısının hissedildiği görülür.

“dayanıksız duvarları düşünüyorum/ 62 santim toplara dayanıp/ bir yabani incire dayanamayan”. Burada, “kayayı delen incir”, sanki incirin yumuşacık kökleriyle doğanın en katı maddelerinden biri olan kayayı delme başarısı karşısında metafizik bir olgu söz konusu olmuştur. Şimdi Biz” (s.608) adlı şiirde, incir ağacının zor şartlardaki yaşam mücadelesini, modern çağ insanının zor şartlardaki yaşamına bir misal olarak getirir.

Ev kavramı, ortaya çıkışından bugüne, yararcı düşüncenin ürünü olan barınak kavramının ötesinde, insanın varoluşu ile ilgili birçok duygu ve düşünceye karşılık gelmiştir. Çoğu zaman evi teninden farklı görmemiş, içinde kendisiyle birlikte baş başa kaldığı sonsuz huzura ulaştığı bedeni ile özdeşleştirmiştir. Ev kavramının insan teninin uzamı olduğu düşünüldüğünde insanın sadece bedeni değil, onunla birlikte belleğini ve ruhunu koruduğu gerçeği ile karşılaşır. Serres, teni şu sözlerle ifade etmiştir. “... Ten çevresindeki alanı araştırır, sınırları, tümsekleri ve yumruları da. Birçok felsefi düşünce görsel duyu üzerinedir. Daha azı duyumsal duyu, en azı da dokunsal duyu üzerinedir. Bazıları, bakar, düşünür ve görür; diğerleri dünyaya dokunur ya da diğerlerinin dokunmalarına izin verir, kendini içine atar, içine sallanır, dalar, bazen diğerleri tarafından ısırlır. Bakarak görmeye çalışanlar nesnelerin ağırlıklarını bilemezler, yumuşak ve düz bir teni hiçbir göz göremez. Ten, görür, ürperir, konuşur, nefes alır, dinler, sever, sevilir, algılar, reddeder, korku anında karşı koyar, çatlaklarla kaplanır.” (Serres, 1985: 23)

Yaşanan mekân ile beden ilişkisi, ten ile duvar ilişkisini ortaya çıkarmıştır. Duvar, koruyucu bir sınır olarak mekânı şekillendirir. Murathan Mungan, edebi bir benzetme yaparak, teni dünya ile beden arasındaki sınır olarak ele almış. Gövde ve bedenden ayrı bir yere koymuştur.

“Gövde’, ‘beden’ gibi sözcükler, biyolojik varlığımızın bir bütünü olarak birçok işlevini birden anımsatma görevini üstlenerek onun tek tek özelliklerini belirsizleştiren daha kalabalık bir anlam ağı kurarken; ten daha çok cinsellik ve arzu içeren bir gönderme ve çağrışım alanı yaratarak, özel alan ile kamusal alan arasında ince bir zar haline gelir. Toplum ile iç benliğimiz arasındaki uç sınır.” (Mungan, 2000.21).

Duvar inşası ile yaşama alanlarını bölümlere ayırmaya başlayan insan, But Evans’a göre, aslında kendini bölümlere ayırmıştır. Brian Hatton, mimaride kullanılan

duvarı, mekânın devamlılığını bitiren bir bıçak olarak tanımlamıştır. Ona göre; mağara duvarları devamlılığı bitiren bir nesne değildir; tavan ve tabanla aynıdır. İnsan zekâsının düşey ve yatay yaratıcı eylemi, iç ve dış olarak adlandırılan soyut, matematiksel sınır üretimini, yararsız sayılabilecek ölü bir malzemedan belirli bir işleve sahip mekân haline getirmiştir.

“Uyanıyorum uyanıyorum

Dört duvar

Evet, dört duvar

Peki, duvarın arkasında ne var?

...

- Ne olsun duvarın arkasında

Yıkanmış, arınmış bir gök

Köpük köpük bir dünya”(Cansever, Uyanış, s. 336)

“Doğası gereği duvar her şeyi sorgular:

— Duvarın gerisinde ne var? / Bu bahçe duvarıysa, bahçeyi; evse evi evin içini sorgular. / Böylece duvar ta baştan gizlilik eğretilmesi örer. / Bunu da merak böceklerini ileri geri sürerek yapar. / Her duvar bunu yüklenir. / Giderek de gizlilik duvarın handiyse varlık nedeni olur. / Duvar elbet bunun ayrımında değildir. / Bilmez de bunu.” diyen Berk duvarın varlık nedenine gönderme yapar. Böylelikle İlhan Berk’in ağzıyla açıklama getirmiş oluruz. Yani duvar gizliliğin bir metaforu olur. Arkasında gizem saklar. Yıkanan arınan gök ve köpük köpük olan dünyadan yine postmodernzmin havasını duyumsarız. Duvar arkasında duranı korumuştur.

“Köpek ne içerde ne dışarıda, kayanın kendisi belki

Mağaramızı evrenden ayıran

Kayserden ve kayser kentinden ayıran

Zarın perdenin belgenin ta kendisi

Sabah yıldızı ıştırken dışarıdadır

Gün doğarken içerdedir.”(Karakoç, Hızır, 223)

Sezai Karakoç, “Sabah’ın yıldızı ışıırken dışarıdadır/ Gün doğarken içerdedir” mısralarıyla Kehf suresinin 17. ayetine göndermede bulunur. İlgili ayet; “Bir bakılsa, ey Muhammet, görürdün ki, güneş doğduğu zaman mağaranın sağ yanına sarkar, battığı zaman sol yönden terk ederdi. Onlar ise, mağaranın genişçe bir yerinde bulunurlardı” şeklinde Kur’an- Kerim’de geçmektedir. Karakoç, mağarada kimlerin olduğu ile ilgili bilgiyi “Çoban çoban içerdedir, Köpek ne dışarda ne içerde, Uyudular gençliğin mağara konukları” mısralarında vermiştir. Efes anlatılarına (Hıristiyan) göre, bu mağaranın kapısındaki kayada uyuyanların isimleri yazılıdır. Şair, “Zarın perdenin belgenin ta kendisi, Mağaranın ağzını kapatan kaya” mısraları ile Hıristiyan anlatı geleneğindeki isimlerin yazıldığı kayaya göndermede bulunma olasılığı yüksektir. Bu kayada yedi uyurların isimleri Maksimianus, Malkus, Martinianus, Kostantinus, Dionisios, İoannes ve Serapion olarak yazılmıştır. İslamî kaynaklarda ise böyle bir yazıttan bahsedilmezken bu mağarada bulunan yedi gencin isimleri Mekselina, Meselina, Yemliha, Mernuş, Kefestayuş, Debernuş, Yahlus ve Şazenuş olarak geçmektedir. Yedi Uyurlar, uyandıklarında Hıristiyan kaynaklarına göre 200 yıl İslamî kaynaklara göre de 160 yıl geçmiştir. Uyandıklarında bir gün geçtiğini düşünen gençler içlerinden Yemliha’yı ekmek almak için fırına yollarlar. Yemliha, şehre gittiğinde halkı ibadet ederken görür. Fırıncıya ekmek için uzattığı tarihi para nedeniyle Yedi Uyurlar’dan olduğu ortaya çıkar, çünkü o paranın üzerinden yüz yıllar geçmiştir. Sezai Karakoç da “Kent para fırın ve ateş değişecek” mısrasıyla hikâyenin bu bölümüne göndermede bulunmuş olabilir.

“Sabah uyanıp karşılamak yeniyi

Ufuklara bakıp beklemek geleni

Kudüs ’ü gördü Şam’a vardı

Biri güneşin parça oluşu

Biri aydan düşmüş bir mezardı

Biri selvi biri çınardı

Biri ayna biri duvardı

Kervanları şehirlere şehirleri kervanlara

Çevirmek içinde sürüp gitti bu macera” (Karakoç, Kervan, s. 592)

Karakoç, bu şiirde leff ü neşr sanatından faydalanarak Kudüs, Şam, güneşin parça parça oluşu, ayna ve duvar arasında ilgi kurar. Şam kapısına vurgu yapılmış olabilecek olan bu şiirde surlarla çevrili bir yerde kapı karşılamayı çağrıştırır. Yine selvi ve çınar ağacı birbiriyle ilişkili olmakla birlikte bize duvarı çağrışım alanı olarak sunar. Diğer yandan güneşin parça parça oluşu da aynanın yansımaları çağrıştırır.

‘Anne, duvarlar bu kadar yüksek olmalı mı?’

Ev, duvardır biraz.

Duran bir şey diyebiliriz ona.

Ama yalnız durmakla da kalmaz.

Böler, keser, kapatır (kapatmaktır işi)

Ama duvarı görmeyiz, bilmeyiz biz.

Kapılar, balkonlar, pencereler, merdivenlerdir ev.

Su yollarıdır bir de.

Gizlenir duvar

Bir ideacı tinine bürünür.

Kendini de ele vermez

Duvarı karşılaştırsak karşılaştırsak kapıyla karşılaştırırız ancak.

Duvar gibi o da kendini saklar.

Duvar kapıyı kendi soyundan sayar.

Kendi gibi bir yasakçı, bir yetke.

Belki de bu yüzden baştan beri açıklıktan yana olmamıştır.

Pencere gibi de candan konuşkan. (Duvarın pencereyi anlamasını bekleyemeyiz. Ben beklemem.)

Varlıkların tarihinde

(varlıkların tarihi belirsizlikler tarihidir.) tek başına bir anlamı yoktur sanki duvarın.

Hemen evi çağrıştırır. (Sana sorarım duvar, nasıl yıkılmazsın?)

Onsuz varlığı neredeyse kuşkuludur.

Bunu bağışlamalıyız ona.

Böyle bir var olan.

Evdekiler

Duvarlara dikkat (Berk, Duvar I, s. 314)

Berk burada duvarların imgesel anlamlarını vermiştir ve özellikle pencerelerle ilişkisini belirtmiştir. Merdivenler ise, hem herkese ait olan hem de kimsesi olmayan nötr veya anonim bir alandır. (Bilgi, 1991: 281). Ev ve odalar özellikle kapıya yönelik hareketler içerirler. Merdivenler, iniş ve çıkış olmak üzere iki zıt eylemi içinde barındırarak hayata benzetir. “Merdivenleri indim / Ağır ağır indim, düşümdeki kendimi / Geride bırakarak / Salona girdim kimseler yoktu.” Merdivenden inme eylemi aşağıya doğru ve salona doğru olduğu için odanın düşselliğini her bir basamakta yok ederek onu evin içinde dış ve daha kamusal olan bir mekâna taşır.

Hem evdir duvar.

Evdir, kendini bu yoldan doğrular çünkü.

Sonra da daha çok evde buluşuruz duvarla.

Böyle demek de bir varsayımdan öteye gitmez.

Evde duvarı görmeyiz çünkü.

Jacques Peret gibi söylersek duvarı ancak üstüne bir şey astığımızda görürüz.

Asıl da başımızı vurduğumuzda elbet.

O da bir süre.

Sonra hemen unuturuz.

Duvar, gizliliklidir.

Gizlilik, duvarın onmaz yazgısıdır.

Bundan kurtulunamaz. (Berk, Duvar II, s. 315)

İlhan Berk’i nesnelerin metafizik yönlerini keşfetmek değildir onun yaptığı şey nesnelerin poetik yanlarıyla ilgilenişidir. Estetik bir algı seviyesinden nesneye bakar. Nesneler ona bir yarar ölçütü değil baktıkça haz alınan bir mekân evrenidir.

“*Eve girmek, evden çıkmak, ev olmaklık bu/Evin bodrumundan ummak/Taşları sorguya çekmek/Uymuyor yakışmıyor dostuna* (Karakoç, Zamana Adanmış Sözler, II, s.56) diyen Karakoç içinde ev olmanın evi oluşturmanın yolu duvarlar kurmaktır. Duvarlar sorguya çekerken etken olan tahakküm kuran duvarlar olur. Buradaki özne taşları sorguya çekerek etken bir özne haline dönüşür.

Her yerde etle kemik gibiyiz duvarla.

Evde pencere, kapı, balkon, tavan vb evin bir parçası iken, duvar her şeydir.

Evde duvardan duvara dolaşırız.
 Ama duvar bu ağırlığı kimseye duyurmaz.
 İçini de uluorta açmaz.
 Bu da onun erdemidir elbet.
 Bütün şeyler gibi duvarın görüngübilimi
 (neden poetikası demeyelim?) sessizliktir.
 Sessizlikle yaralıdır.
 Bunu da evin her yanına saçar.
 Büyük, büyülü bir sessizlik.
 Her şeye açık.
 Bize bağışlar duvar bunu
 Duvar açık okumadır.
 Tansıkla doludur.
 (Tansık nerede yoktur ki?)
 Onu okumak yeter.
 Duvarlar bizi suskun kılar.
 Duvarlardan kurtuluş yoktur.(Berk, Duvar III, s. 316)

Duvarlar ve birkaç eşya odada duran bireyi ön plana çıkaran unsurlar olurlar. Duvar yüzeylerinin ve masanın ayrıntıdan uzak nötr yüzeyler olması insan ögesini daha ön plana çıkarmaktadır. (Topçuoğlu, 1994:2).

İnsanı kendisine çeken bu mekânsal boşlukların ve bu boşlukların psikolojik etkileri nesnelere ya da figürlere yükledikleri anlam ve yalnızlık duygusu etkili olmuştur. Boşluk hissini meydana getirmiştir. Burjuva sınıfının da duvara bakış açısı bir ‘sahneleme’ üzerinden gider. Böylelikle hem evlerinin duvarlarına asılabilecek kendi yaşantılarından sahneler istiyorlar hem de bu imgeleri kuşaktan kuşağa aktarmayı istiyorlardı. Mekân, peteklerinin binlerce gözünde zamanı sıkıştırılmış olarak tutar.

Köşeler, düşlerin kurulduğu mekân oyuklarıdır.“Evlerde ve köşe başlarında değişmenin” şairi olan Cansever’in deyiimiyle, Hiçbir yere taşınıyorum, kendime sızıyorum yalnız. / Ben dediğim koskocaman bir oyuk.” Öteki olanlardan sıyrılmış olarak sığınıldığı ve onları dışladığı bir yalnızlık mekânıdır. Dar ve sıkıştırılmış mekânların sembolize eden köşe, öncelikle bize varlığa özgü değerlerin ilkini hareketsizliğini sağlayan bir sığınaktır. “Köşe bir tür yarı hücredir, yarısı duvar, yarısı

kapı bir hücre” (Bachelard, 1996: 155). Duvarla kapının ortak paydası olması nedeniyle tüm duygular karışarak yayılır köşe diplerinden.

“Biliyorsunuz parkların

Sizi çağıran tarafları

İnsanın, gizli karanlık köşeleriyle orantılı

Orada saklanıyor onlar.”(Cansever, Umutsuzlar Parkı, s. 159)

İnsan görüntüsünden ibaret bir varlık değildir. Bilinçle karlanan insanoğlunun aydınlığın yanında karanlık tarafları da vardır. “Dev istiridye’nin gücü, kabuğunun duvarlarının büyüklüğüyle ve kütlesiyle orantılıdır.” İfadesinden de hareketle insan, kendinde olmadıkları kendini çevreleyen dünya kadar vardır. Karanlık taraflarımız bizim asıl duygusal yönlerimizi vermektedir. İnsanın bilinçaltına vurgu yaparak bunaltı ve hiçlik söz konusu edilmiştir.

“Bir tek köşen bile ayrılmamışken bana

Var olan ve olacak olan bütün köşelerin sahibi benim

Ben geleceğin karagözlü zalimlerindenim.”(Karakoç, Köşe, s. 53)

Köşelerin sahipliğini yapmak tüm mekânın ele geçirimi anlamına gelir. Şairin bu şiirde “köşelerin sahipliğini” üstlenmesi aynı zamanda mekânsal anlamda bir sahiplenme demektir. Uzama ve zamana sahip olmaktır. Köşeye çekilmek sinmek, büzülmek gibi çeşitli eylemleri çağırıştırır. Köşelerin kuytulugu, sığınma ihtiyacını, insanın fiziksel yapısını sarmalayacak şekilde karşılaması, insanı üç taraftan koruması bu ifadeleri doğuran ve kuvvetlendiren özelliklerdir. (Demir, 2011: 366). Bireyin köşede, kendine doğru çekilmiş, savunma halindeki duruşu insanın anne rahmindeki durumuna eş düşer. Hayatın savrukluğu içinde kendini dinlediği mekândır. Böylece birey, savunma mekanizmalarına bir yenisini daha eklemiş olur. (Demir, 2011: 369). Sessiz, sakin, anıların hatırlanmasını sağlayacak bir seviyede yer almaktadır. İkinci Yeni şairlerinin genelinde kuytular yalnızlığı, ölümü ve de cinselliği çağırıştıran mikro bir mekân oluşturmuştur.

Köşeler kök salma eylemini gerektirir. Kök salmak, ev için de kullanılabilir kök salan evin her zaman tabiatla derin bir bağı vardır. Ev nasıl bizim dünyadaki

düzenimizse mikro anlamda düşünecek olursak bir odanın köşesi de evin içindeki kaotik ortam hallerinin bir dingin yeridir. Köşeler, bizim somurttuğumuzda, kızdığımızda ve hayata karşı isyankâr bir tutum takındığımızda ulaştığımız yerdir. Kuytular köşeler ile anlamlandırılınca bize düşleme kovuklarını açarlar. Ev, her türlü bina, ağaç kovuğu, yatak, dolap hep ilksel durumu çağırıştırır. Köşelerin iki tarafa yani kapıya ve duvara ait olan bölünmüş duygusu şair tarafından bölünmez ulvi bir duyguya dönüşmüştür. Açılar erkeksi, eğriler kadınsıdır köşeler böylelikle eğrilikleri içinde oturan bir geometridir. İnsanın kendi köşesinde huzur içinde olma bilincinden, deyim yerindeyse, bir hareketsizlik yayılır. Bu hareketsizlik ıştır. Bir köşeye sığındığımızda kendini iyice saklanmış sanan bedenimizin çevresinde hayali bir oda oluşturur. Gölgele birer duvar, bir mobilya bir çit, bir örtü de bir çatı oluverir.

*“Hangi köşesinde huzur o köşesinde sen
Hangi köşesinde yeniçağlara uygun odalar
Ben bölünmez bir şairsem
Sen bölünmez bir anne
Bir çeşme”*(Karakoç, Köşe, s. 57)

Somurttuğumuz anda kızdığımız anda eve dair her şeye küstüğümüz anda köşelerde soluk alırsak. İçselliklerini yaşatacakları bir köşeyi arzularlar öznelere. “Bir keresinde böyle saatlerin birinde bir şarkı duymuştum da işimi gücümü koyup sokak sokak bir kadın aramaya çıkmıştım. Sonra bulamamıştım. Bir iğrenmişim nedense, gidip bir köşede kusmuşum” (Uyar, “Kaçak Yaşam Yergisi, s.123) dizelerinde de böyle bir köşenin tüm küsülen yitirilen değerlerin kusulduğu yerdir. Çünkü insanın yaşamak için suya ne kadar ihtiyacı varsa özünü yaratabilmesi, varoluşunu gerçekleştirebilmesi için de kendilik çağrılarına o kadar ihtiyacı vardır.

Birey, varlığını hissetmeye başladığı andan itibaren bir varoluş mücadelesinin içinde bulur kendini:

*“Yerleşecek yer aramak
(...)
Başı avuçlara almak
(...)”*

Kafdağından daha yüksek

Çin Seddinden daha uzun

İçimizde med ve cezir

Gün doğmadan Şehzadebaşı'nda” (Karakoç, 2003: 116- 117)

Bireyin yaşadığı iç sıkıntısı itici bir güç olarak bireyi kendine yöneltir. “Yerleşecek yer aramak” ve “Başı avuçlara almak” söylemleri bireyin “ben kimim” sorusuyla meşgul olduğunun göstergesidir. Fakat bireyin kendiyile yüzleşmesi içsel bir çalkantıyla beraber bunalıma dönüşür. Bu açıdan bunalım, “sürekli bir oluş ve yeniden oluş, başarısızlık ve zafer devinimidir.” (Mounier, 2007: 76) Bu devinimde bireyin yaşadığı “medcezir”, duyumsadığı varoluş sarsıntısıdır. Kendi oluş sürecindeki birey, kendiyile birlikte dünya ile karşılaştığında da aynı sarsıntıyı hisseder Tamamen fiziksel köşeye büzüşme hali kendi başına zaten bir olumsuzculuk damgası taşır. Yaşanan köşe, birçok bakımdan yaşamı reddeder, yaşamı kısıtlar, yaşamı saklar. Köşe bu durumda, evrenin olumsuzlanmasıdır. Edip Cansever’in “Ben Ruhi Bey Nasılım” şiirinde annesiyle babasını aynı atmosferde birleştirdiği kısımda, “ Uşaklar bir köşeye sinerlerdi, hiç konuşmazlardı, bir kristal sürahi rüzgârdan ürperir, titrerdi. İniltiye benzeyen bir ses yayılırdı. Karanlığa yapıştırdım, bir kapı karanlığına, bir duvar karanlığına, bir yok oluş karanlığına...)” bir olumsuzlama hâkimdir. Köşede kendi kendimizle konuşmayız. Köşede geçirdiğimiz saatleri anımsadığımızda anımsadığımız şey bir sessizliktir. Düşüncelerin sessizliğidir. Köşeye çekilmiş her ruhta bir sığınma figürü vardır. Köşe öncelikle bize varlığa özgü değerlerin ilkinin yani hareketsizliği sağlayan bir sığınaktır.

“Ev yerleşmedi yeni yerine

Alışamadı kulak kuşkulu semt seslerine

Göz toprağı arıyordu toprak yoktu” (Karakoç, 2003: 318)

“Ev”in yerleşmemiş olması bireyin de yaşadığı aidiyet sorununu işaret eder. “Çünkü evimiz bizim dünya köşemizdir.” (Bachelard, 1996: 32) Dünyadaki köşesiyle yerleşemeyen birey, hayata tutunamama sorunuyla karşılaşır. Sementin “kuşkulu” sesleri karşısında doğasına yönelerek “toprak”ı arar. Bir başka şiirinde yine “Toprak duvarlar arasında yansıyan / taze ve canlı loşluk testideki su.” Demesi asıl doğurgan olanın bozulmamış olanın göstergesini verir. Bulunduğu mekân bireye yabancılığını

hissettirdiği için bir arayış içine girer. Taha'nın yer edinme sorunu da artan bir bunalım olarak ortaya çıkar. "Dostum, / kaygılar yolculuk edecek köşe bırakmadı sana" derken de Ülkü Tamer, köşe kavramını bilişsel bir şekilde düşünerek köşelerin çeşitli anılar ve duygulanımlara olan yolculuk mekânı olma özelliğine vurgu yapmıştır.

"Veda" şiirinde ise yalnızlık birey tarafından bilinçli bir seçim hâlini alır:

"Silâhlara veda

Geceye rüyaya ve sana

Yalnızlığın geyik gözlü köşesinden

Düzenlerin çıkmazına" (Karakoç, Veda, s. 65)

"Veda" ile kendini yalnızlığa bırakan ben, bu seçimle kendini bir "çıkılmaz"dan kurtardığını gösterir. "Yalnızlığın geyik gözlü köşesi" ifadesi yalnızlığa yöneltlen bir iltifat gibidir. Olumlu yönüyle ele alınan yalnızlık, bireyi kendine götürecek bir yol gibidir. "Düzenler"den uzaklaşan birey, "gece"den ve "rüya"dan da sıyrılarak kendini varlığının gerçekliği ile aydınlatacaktır. Fakat yalnızlık bireysel bir seçim değilse ben üzerinde olumsuz bir etki de bırakabilir. Köşe varlığa özgü değerlerin ilkinin, yani hareketsizliği sağlayan bir sığınaktır. Hareketsizliğin güvenli yakın yeridir. Köşe bir tür yarım kutudur, birazı duvar birazı kapı bir kutu. Köşe kimi zaman kişinin odadaki varlığını yadsıyarak dışlar. Köşelere sığınmış bir kimse bir yeni hayale daha can verir. Bir tefekkür sahnesi olan köşelerin ikâmet edenleri derin bir muhasebe içinden geçerler. Vicdan muhasebeleridir bunlar. Unutulan ve eskimiş tüm eşyaların yurdudur köşeler. Düş kuran kişi köşenin dibinde, yalnızlık nesnelerinin tümünü, yalnızlık anıları olan ve yalnızca unutuldukları için ihanete uğramış, bir köşeye terk edilmiş nesneleri anımsar. (Bachelard, 2013: 178). Anılar dolabı haline gelen köşeler, birer sorgu odasına dönüşürler. "ve her köşe bir tuzaktır birer darağacıdır her meydan saati öğle vaktini kesinlikle gösteren oysa hep güçlü dağları görmenin zamanıdır" ("Acının Coğrafyası", s.425) Köşe böylelikle tuzaklarıyla var olur.

Sürrealizmin, zihin derinliklerindeki tuhaf güçleri harekete geçirerek, şiirsel hayal gücünün kaynaklarına dönerek yaratmaya giriştiği yeni ve saf ifade tarzının mimari de tam bir karşılığı olduğu denemez. Ancak mimari ve oldukça şiirlerde belirtilen yapılar bu akıma yakın durmaktadır. Köşeler, sokak insanları için, içinde barınılan sığınaklardır. Bachelard, "Köşeye çekilen her ruhta sığınma figürü vardır.

Sığınakların en kısırı olan köşe hareketsizlik sağlar. Bir tür yan hücredir; yarısı duvar, yarısı kapı bir hücre. İçerinin ve dışarının diyalektiğini içerir.” Der ve köşelerin yaşamı yadsıdığını, kısıtlandığını, gizlediğini belirtir. Gizlilikle bireyin iç dünyasına kapanması gizliliği gizlenmeyi ve dışa kapalılığı belirtmektedir. Dışa dönük köşeler ise, belirginliği ve dışa açıklığı göstermektedir.



ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. ODA VE DUVAR KAVRAMLARININ METAFORİK TERCİHLER BAĞLAMINDA İZDÜŞÜMLERİ

3.1. Yabancılaşma

Düzayak çivit badanalı bir kent nasıl kurulur abiler?

Ece Ayhan

Yabancılaşma, bireyin kendi öz iradesi dışında olan ve içinde bulunduğu duruma karşın kendini konumlandıramaması olarak ifade edilebilir. Yabancılaşma kavramı ilk olarak Hegel tarafından kullanılır ve daha sonra birçok kuramcının ifade ettiği bir terim haline gelir. Yabancılaşma kavramı Marx'ın teorisinde iki şekilde açıklanır: Doğaya yabancılaşan insan, kendi doğasına yabancılaşan insan. (Kocakaya, 2015:26) Birey ve toplum düşünsel ve eylemsel olmak üzere iki şekilde yabancılaşır. Baskı ve kuşatılmışlık, toplumu ötekileştirdiği gibi kendiliğe doğru da çeker. Bu çekilme, “ötekileşmenin, en trajik boyutu, kişinin kendini var eden değerleri yıkan gücün kendisine dönüşmesidir.” (Korkmaz, 2008: 18). “Tanrı boyutsuz bir tekillik durumundadır; kendini bilmek, kendine bakmak için yabancılaşmayı başlattı, kendine yabancılaştı.” (Tuğcu, 2002: 99). Bunun sonucu olarak da birey ve toplumlar, kendini tanımak ve öz değerlerinin geçerliliğini görmek için durmadan değişir. Değişimle gelen modern yaşam algısının birey ve toplumlar tarafından tam anlamıyla kavranamaması, toplumsal işleyişi aksatır. Yabancılaşma toplumda önce düşünsel olarak bağlar. Toplumun kendilik değerlerine tutunamayışı, bireylerin bir araya gelerek oluşturdukları toplumsal yapının parçalanmasına neden olur. Toplumun kendi değerleriyle çatışma yaşaması, onu bir arada tutan öz değerlere savaş açmasına neden olur. Burada önemli olan kendiliği ifade eden öz değerlerin birbirine neden ve nasıl savaş açtığıdır. Toplumu yaşatan ve insanı yücelten değerlerin unutulması veya tamamen silinerek ortadan kaybolması, bir yabancılaşma sorunsalıdır. (Şahin, 2013:2317). Yabancılaşma kapitalist düzenin bir sonucu olarak çıkar. Birey geleneksel ortamın sağladığı ruhsal destekten ve güven duygusundan mahrum olduğunu anladığı zaman kendini kaybolmuş ve yalnız

hisseder. Bunlarda bireyde nevroza dönüşür. Otto Rank da nevrozun temelini doğum travmasıyla ilişkilendirir. Birey hayatı boyunca bu doğum sancısını çeker.

Eylemsel olarak yabancılaşma-ötekilik, her şeyden önce birey ve toplumun kolektif bilinç/altında orta çıkar. Toplum ve birey, kendi belleğinde kendi kimliksel değerleriyle karşı karşıya geldikçe hep bir kaçma, bir yere sığınma ihtiyacını duyar. Nitekim kolektif bilinç/altının yegâne değişmezi olan kimliksel değerler, toplumsal baskılar yüzünden bastırılır ya da öteki görülerek ondan uzaklaşılır. Özünde bilinçaltı, kuşatılmış olan kimlik ya da öteki yüzümüzün karanlık mahzenidir. Bu mahzende birey, kendisiyle yüzleştiği gibi toplumda kendi varoluş dinamikleri ile yüzleşir. Her yüzleşme bir çatışmayı da beraberinde getirir. Bu çatışmada kimi zaman birey ve toplum, kendine (benine, benliğine) yabancı olarak ortaya çıkar.

Kafka'nın eserleri mekân bağlamında ele alındığında mekânın konu, olay örgüsü, kişilerin karakterleri ve yaşam tarzlarına dolaysız bir şekilde nüfuz ettiği ve romanların akışını yönlendirdiği görülecektir. Bundan dolayı Kafka'nın eserleri “mekân ağırlıklı romanlar” şeklinde nitelenebilir. Akdeniz'in aktarımına göre (2012:7) “mekân ağırlıklı romanlar” maceraya (hareket) yer vermeyen, bir durgunluk ve sükûnet içeren romanlardır. Durgunluk ve sükûnet de belli bir mekânı gerektirmektedir. Romanda mekân türlerini ifade eden çeşitli adlandırmalar söz konusu iken, genel olarak mekân türlerini iki çatı altında toplayabiliriz: Soyut mekânlar ve somut mekânlar. Soyut mekânlar yazarın, roman kahramanının ya da diğer yan figürlerin kendi düşüncelerinde oluşturdukları, hayallerini kurdukları, özledikleri, fakat gerçek hayatta aslında mevcut olmayan, tamamen farazi, kurmaca mekânlardır. Narlı da (2002:98) mekanın çeşitli işlevlerinin olabileceğini ve en önemlisi mekanın romanda işlenen olayların bir dekoru olduğunu vurgulamaktadır. Aynı şekilde mekân, şahısları tanıtırma yollarının biri olarak dramatik bir iş de üstlenerek vakanın temel ögesi olur ve şahsın çevresini, algılayış şekillerini, o çevredeki ruh durumunu hatta karakterini etkiler (a.g.e) Roman kahramanı kafasında fantastik, gizem dolu bir dünya yaratır ve bu dünyanın içinde yaşamaya başlar. Bu mekânlar düşünsel mekânlar olarak da adlandırılabilir. Kafka'nın “Dava” adlı eserinde (onun bütün eserlerinde aynı yaklaşımı görmek mümkündür) bu tür mekânların pek kullanılmadığı görülecektir. Roman kahramanı Josef K. kendine hayali bir dünya ve mekânlar kurmamaktadır, çünkü onun yaşantısı gerçekler üzerine kurulmuştur ve romanda tamamen gerçek mekânlar ve gerçek yaşantılar anlatılmaktadır. Somut mekânlar ise iki şekilde çıkar karşımıza: iç ve dış mekânlar.

İkiye ayırdığımız bu mekânlar kendi içlerinde de büyük bir çeşitlilik gösterip farklı sıfatlarla çekimlendiklerinde farklı mekân türlerine işaret ederler, örneğin geniş mekân, dar mekân, yabancı mekân, kalıcı mekân, daimi mekân vs. Narlı da somut (kendi ifadesiyle “gerçek”) mekânları ikiye ayırıp onları açık ve kapalı mekân olarak adlandırmıştır. O’na göre açık mekân (ülke, bölge, deniz, şehir, dağ, park v.s.) vaka parçalarının yaşandığı diğer mekânları kapsayıcı özelliğe sahiptir. Kapalı mekânlar (ev, oda, hastane, fabrika vs.) bazı şahısların içinde yaşadıkları diğer şahısların giremedikleri "kapsanan" mekânlardır (Narlı, 2002:100). Kafka’nın “Dava” adlı eserinde somut mekânlar, anlatılan olayların adlandırılması açısından büyük bir öneme sahiptir, çünkü somut mekânlar ile roman kahramanı Joseph K’nın ruhsal durumu arasında sıkı bir bağ kurulmuştur ve bu bağ sayesinde olay örgüsü anlamlandırılabilir. Romanda mekânın ele alınışını belirleyen temel etkenlerden biri yazarın benimsediği amaç ve buna bağlı olarak da takip ettiği üsluptur (Akdeniz, 2012:7). Kafka’nın iç dünyasını yansıtan, iç dünyasının bir dışavurumu olan karamsarlık, yıkıntı ve umutsuzluk kendisini O’nun iç mekân motifinde bulmuştur. O, iç mekân motiflerini büyük bir titizlikle ele almış ve işlediği mekanları metaforik (mecazi/sembolik) bir üslupla yansıtmıştır. “Dava” adlı eserde ön plana çıkan en belirgin iç mekânlar odalar, koridorlar, kapılar, merdivenler ve tavan aralarıdır. Kafka, kendi iç dünyasını nem kokan mekânların içine hapsedmesini büyük bir ustalıkla başarmıştır. Odalar küçük ve bakımsız, insanın içini karartacak niteliktedirler, koridorlar insanı bunalıma sürükleyecek bir labirent gibi karmaşık ve karanlıktır, kapılar dar, kapı eşikleri pislik içindedir, merdivenler ise dar, dik ve uzun, yorucu, kıvrımlı ve karanlıktır, insanın uzun ve acılarla dolu yaşantısı gibidir. Yan yana üst üste duvar duvara kapı kapıya vererek içindekilerin yalnız vücutlarını değil, ruhlarını da en dar, en sıkıcı, en rahatsız edici, bir beton kalıplılığı içinde bunalıma sürüklemiştir. Kafka’nın yuva var etme içgüdüğü yuvayla aynileşmede bulur kendini. “Bu hassas yuvanın sahibi olarak, şu noktanın iyice anlaşılmasını isterim ki yuvanın hassaslığı beni de hassas yaptı. Onun bir yeri incinecek olsa sanki benim de bir yanım incinmiş gibi oluyorum.” Der.

Kafka’nın öykülerinde olduğu gibi yazın dünyasındaki karakterler her hangi bir şeye karşı yaşama karşı bir iğretilik oluştururlar bu iğreti durma sonucunda iç mekân bu ruh haline göre şekil alır bir kendine kendi olana yabancılaşma meydana gelir. Sezai Karakoç, kente iğreti duran bir şairdir. O eskinin anılarda olan evin odaların peşindedir, oysaki şimdi odalar kanla külle anılmaktadır. Yıkılan evlerin, birlikte vakit geçirilen

odaların, harcanmış yaşamların odayı kendine özdeş kılmış anıların anlatısıdır ağıttır ondaki. Eski evlerin anılarını birer düşleme olarak yeniden yaşar. Evin, insanın düşünceleri, anıları ve düşleri için en büyük bütünleştirici güçlerden biri olduğunu gösterir. Söz konusu bütünleştirmenin bağlayıcı ilkesi ise düşlemedir.

“Yanlış trenden indin, seni şehrin aynasından geçirdiler

Seni çağırıyorum geç gel ağlayan son bakireler içinden

...

Seni sayıklıyor gece gündüz yanlış tren

Odaları kan kokusu ve şair gözleriyle dolu”(Karakoç, Büyük Doğu, N.39, 10 Mayıs 1956)

Yabancılaşmaya diğer bir etken de küreselleşme kavramıdır. Farklı etnik grupların bir arada bulunduğu ve sınıf ayrımının birer yansımasına dönüştüğü mekânlarda birey yabancılaşmanın kaygının melankolinin içine doğru çekilir. Yalnızlaşan ve kendi iç dünyasına yönelen melankolik kişi kendini iyi hissedebileceği mekâna çekilir. Geçmişe ait yaşanmış deneyimlerin hatırlanması bir mekânla ilintili olarak anı kavramının belirmesine de neden olur. Şimdinin çekilmezliği içinde geçmişin mekânlarına sığınma olur. Mekâna anılarla güven duygusuyla ilintilidir. İlk anılarımızın olduğu mahremiyetin temsili olarak da ev güven duygusunun yaşandığı ve dış etkenlerden uzaklarda mekân sıkışmasının yarattığı tehdide karşı korunmaya yarayan bir alan olur. Burada özellikle Sezai Karakoç, anılardaki odalara sığınmada huzur bulur. Edip Cansever, geçmişin sancısını çeker. Bireyin yalnızlığını ve yabancılaşmanın güdelediği bir dünya biçimini konu edinir. Turgut Uyar da kentleşmenin getirdiği sıkıntılardan bahseder. Her bir toplumsal formasyon, üretim biçimi, kendine uygun mekânlar üretiyor ise, kapitalizmin mekânı soyut mekândır. Yaşanan mekânın devlet ve sermaye için araçsallaştırılması ve metalaşmasının yolunu döşeyen soyutlama işlemleriyle, kodlar, temsillerle kurulmuştur. Ancak tıpkı meta gibi, “mekân” da somut soyutlamadır.(Arslan Avar, 2009: 9)

“Küçük bir evde

Zeytinyağından bir lamba

Odalarda

Döntüp duran yaşlı kadınlarla

Loş bir salonda

Bekleyen büyükbaba

Amcalar dayılar

Bir sır söyleyen yaşlı bir adam da var”(Karakoç, Hızır, s. 266)

Geleneksel bir yaşam tarzının geçmişte meydana gelen mütemadiyen devriyelerinden bahseder şair. Odalar, salonlar yani evin içine karşı bir sıcaklık ve olumlama söz konusudur. Toplumun değişen ve bozulan yaşam biçimlerine, mekânlarına karşı kendini geleneği yeniden kurma çabası içindedir.

“Sokağımız Arnavut kaldırımını

Evimiz ahşap iki oda

Daha iyisi de olabilirdi ya

Şükür buna da”(Uyar, Vaiz Sokağı Numara 70, s. 59)

Turgut Uyar da geçmişe dönük bir ev portresi çizmiştir. Bunların hepsi aslında yabancılaşmaya yüz tutmuş mekân algılarının geçmişle yeniden direnişe geçmeye çalışmasıdır.

“Ben o evlerde döner kebab yiyemem

Ben prova yapamam iplik dökemem acılı acılı gülemem

Gülersem durur kuruntularımı beslerim mutsuzluğumu süsler büyütürüm”(Uyar, Büyük Saat, s. 131)

Güneşi eve dolaylı sokağın perdeleri, prova yapan terziler, dönerler kebablar yabancılaşmanın metaforlarıdır. Mutsuzluğu süslemek de zaten aslolanı örtmek yabancılaştırmaktır.

Bakin bu şehri ben kurdum ben büyüttüm ama sevemedim

Şimdi bu taşları biz çektik değil mi ocaklardan

Bu asfaltı biz döktük biz onardık değil mi?

Bu yapıları on iki kat yapmak bizim aklımızdı

Biz kurduk istesek umursamayız ya (Abluka da burada başlıyor çünkü” (Uyar, Büyük Ev Abluka, s. 187)

Ben zamirinin içinde bizi tüm insanlığı kasteden şair, yapıları sınırları kenti insanoğlunun kendi huzuru için kurduğunu ama kendi kurduğu tuzağa düştüğünü abluka altına alındığını belirterek bir baskıdan söz eder. Örgütlenmiş bir nesnede, yaklaşan yıkımın ilk işaretleri, iç öğelerin aşırı bölmeleştirilmesi ayrıştırılması karmaşılaştırılmasıdır. Toplumda anarşi, bireyde şizofreniye ve yaklaşan intihara işaret eder. Doğanın yaptığı şeyi de karmaşık bulan bazı düşünürler olabilir. İnsanoğlu bu ikili düşüncenin çatışmasını yaşar doğal olanın karmaşıklığını kendi yaptığıyla düzene ulaştırmak isteyen birey, kendi yaptığına da yenik düşer.

Yaşam tarzı tamamen değişerek kırdan kentteki soğuk duvarların arasına taşınan insanlar, beton yığınları arasında geçecek olan bir hayata mahkûm olur. Ortak bir yaşam alanı olan orman köyündekilerin, birbirine yapışık halde olan yapılarda kendi özel yaşam alanlarında yaşayanlara kıyasla, özel hayatlarının gizliliği daha üst düzeydedir. Doğa, insana özgürlük sunar. Kentler ise bu özgürlüğü bireyin elinden alır ve kültürel yozlaşmanın esiri olan insanın önce kendisine, sonra mensubu olmaya çalıştığı topluma yabancılaşmasına sebep olur. Soyut mekân, kapitalist toplumun baskın mekânıdır, çünkü içsel olarak “üretim ilişkilerine ve bu ilişkilerin zorunlu kıldığı düzene ve bağlı olarak da bilgiye, işaretlere, kodlara ve ‘karşıt’ ilişkilere bağlıdır”. Mekânın sayısallaştırılması ile metalaşması yan yanadır. Kapitalizmin ilerlemesi soyut mekânı, mekânın sayısallaştırılmasını zorlar. (Arslan Avar, 2009: 11). Camlar aynı zamanda donukluk ve hissizliğin göstergesi konumundadır.

“Göktepe’den bakıyorum Halikarnassos’a. Ağmış

Rüzgârlar, demirler, yelkenler ve hurda bir tekne

Deniz görmeyen bir evde

Uzun uzun camları siliyor bir kadın

Siler gibi kendini (ki eski diller eğirir)

Ve sayılarla yaşar gidip geldiği evleri)”(Berk, Halikarnassos IV, s. 146)

İnsanın mekân karşısında duyduğu yabancılaşma hissini iki sebebi vardır. Bunlardan ilki insanın kendi yaşadığı değişim ya da köklü değişimler sonucunda

mekânı artık kendine uygun bulmaması ve daha önce aşına bulduğu uzamları yadırgamaya başlamasıdır. Bir diğer ise mekânın kendisinden kaynaklanan farklılıkların insanı şaşırtmaya başlaması ve bir süre sonra da yabancılaşmasıdır. Kendisine ait hissedilmeyen şeylerin başında bireyin kendi eliyle kurduğu odası da olabilir. Hiçbir yere ait olamama hali özlem çektiği uzam ve hayat karşısında alınan tavidir. Yabancılaşma toplumsal boyuttan bireysel duruma inmektedir. Geçmiş, bugün ve gelecek eve farklı dinamizmler kazandırır. Berk de zamandan bahseder ve bu zaman hep bir mekânla ilintili olmuştur. Zamanı, üç boyutlu kullanmayı seven Berk, geçmiş, şimdiyi ve geleceği karıştırmayı sever. Hareketin tanımı ve ışığın bir araya gelmesi olarak mimarlık da, geçmiş, şimdiki an ve gelecek olma nitelikleriyle, aynı zamanda oikos'tur; yani zamanın ve benliğin yaşam ortamıdır. (Erzen, 1999: 229). Bu durum da Berk'in şiirini yabancılaşmaların merkezi olur.

“Odanın tam ortasında kalorifer

Yiğit borularıyla geçer

Utanmış ve gerekli geçer

Yukarıda ısıtır aşağıda yakar”(S.Karakoç, Kalorifer, s. 105)

Odaya eve dair olan kocamışlık, modern yapı dünyasıyla ironik bir tutuma girmiş ve değerler küçülmesi meydana getirmiştir. Odanın tam ortasında yer alan kalorifer bir yabancılaşma metaforudur. Yiğit borular tamlamasıyla şair bir ironi meydana getirmektedir. Ayrıca şiirlerde pek hayli fazla şekilde geçen duvarları badana ettirmek bir yapı bozum şeklidir ve eşyaya kimyasal yani yapay bir renk vermeyi bize anlatır. “beyaz boyalı ahşap ufacık ev” tamlamasına zıt olarak “duvarları badanalı” bir tamlama bize geleneksel ile modern olanın karşıt değerlerini göstermektedir. Edip Cansever şiirinde evler, varoluşsal sorunlar yaşayan bireylerin huzur mekânları değil, sıkıntı, bunalım, kaçış ve büyük trajedilerin mekânları olarak karşımıza çıkar. (Kanter, 2013: 348). İroni yapılan bu şiirde aslında odanın tam ortasında duran kalorifer de odayı oda yapan engeller içinde yer alır ve oda içerisindeki insanın kendinin farkına varmasını mekânı aşmasını engeller. Özel bir adı olmayan ve sadece oda olan mekânlarla çevrilir insan. Sabah. “Duvarda gün tanrıları” nı izleyen birey, günün iyiden iyiye ısıdığı anda, odanın orta yerinde bir kayalık görür. Bu bir yabancılaşmanın bozuma uğramanın ifadesi olmuştur. Mekân sadece, duvar ya da yüzeylerin tanımlanmasıyla da meydana

gelmez. Duvardaki, zemindeki, tavandaki bir leke, iz, ışık veya doku mekânı tanımlamaya yardımcı birer öge olarak var olmaktadır. İlk ışın duvarlara vurur. Bu bir olgudur.

*“Avlunun ucundaki kayısı ağacından kalktım
Pencereden havuza erik fırlatıyordu şen çocuk
Evin çatısına doğru yükseldiğini gördü
Gagamı ve tüylerimi tanırdı ama
Galiba yeniden döneceğimi sandı
Oysa ben dönmemek üzere ayrılıyordum
Yazların, kışların, yılların avlusundan
Böceklerin, çekirdeklerin damından
Taşların evinden
Ve çocuğun kırılmaz gülüşünden.” (Tamer, Serçe, s. 150)*

Bu şiirde yer alan özne bir kuştur, çocuğun pencereden erik fırlatışı doğayı ötelemenin anlamıdır. Aynı zamanda geleneği dışlamak için yazılan Garip şiirinde ağaca atılan taşı anımsatır. Burada doğanın ötelendiği taşlarla çevrilmiş kendi doğasına yabancılaşmış bir mekândan bahsedilir. Uyar’ın “Kuşun Yeri Beklemek” adlı şiirinde de sonsuz duvarlar ile birlikte anılan bir kuşun uykusunun inceliğinden bahsedilir.

Adorno,’nun Modernizmin öncülerinden Baudelaire için söylediği gibi, Modernist yerleşik ve alışıla gelmiş her şeye bir tür red çılgılığı atar. (Batur, 1992, s. 25). Edebiyatta modernizm de bu açıdan gelenekten kopma, yerleşik değer yargılarına karşı çıkma ve topluma yabancılaşma oluşturur. Yabancılaşma, insanı dünyada bir yabancı olarak tanımlayan Varoluşçu felsefe tarafından kavramsallaştırılmıştır. Onlara göre, insan kendisinden kaçarken varoluşunu anonim yığınin sahteliğine attığı için kendinden uzaklaşmıştır. Yabancılaşmış insan, Heidegger’in deyişiyle kendisi olarak kalabilmek için toplumun genel değer yargılarını üreten evden kopar ve yalnızlaşmayı seçer. Modernizmin huzursuzluğu içindeki insan, bu açıdan sürekli bir ev problemi yaşar. Heidegger’in evsizlik, evrensel bir kader haline geliyor cümlesi çağımızın huzursuzluğunu en iyi kavramış şairler, romancılar tarafından da modern insanın en derin korkusunu simgeleştirmek için de kullanılmaktadır. (Elçi, 2003: 226). Kahramanlar da bu şekilde ya evsizdir ya da ev ile arasında bir çatışma bir ikilemlik

mevcuttur. Nietzsche'nin "Ev sahibi olmamam iyi talihimin bir parçası sayılabilir." İfadesi de bununla tam tersi bir görüşü ifade eder. İkinci Yeni şiirinde, kişiler bir yandan dış dünyayı isterken bir yandan da iç mekâna bazen istekli bazense zorunlu bir şekilde ikâme görevini yerine getirirler. Onlar, bir yandan kendilerini saran çemberden şikâyet ederken, bir yandan da bu çemberi kırıp kaçmanın yollarını ararlar. Evden uzakta olduğu zamanlarda da bazen odalarına kaçış, içe çekilme, bir odaya sığınma şeklinde görülür. Odaya kapanıp, hesaplaşma içine girilir. Öznenin, konformizmi sağlayamayıp topluma uymazlar, geri çekilerek odalarına doğru psişik bir göçü gerçekleştirirler. Bu kimi zaman toplumsal bir sıkıntıdan, kimi zaman ise bir herkesleşmeden çok birey olarak kalmayı tercih etmelerindendir. Modernleşmeden sonra monadlaşan insanların yaptığı geçici kürler haline gelmiştir. Modern çağın aydın insanı, topluma yabancılaştıkça, iş bitiren akıldan, kitle kültüründen kaçmak, yaşama anlam verebileceği, fantezileriyle baş başa kalabileceği, otoritenin kendisine kolayca ulaşamayacağı, bir yere çekilmek ve sığınmak ister. Bu insanın sığınıp kaçabileceği tek yer, varlık/mekân artık kapısız penceresiz bir ev, daha somut yatak odasıdır. (Teber, 2002: 252). İkinci Yeni şiirinde kelimelerin anlam değerleri çok önemli ve açılmanmaya müsait eğretilmelerle oluşturulmuş, modern dünyanın nesne terminolojisini içinde bulunduran bir kelime dünyası vardır. Sürahi, asansör, bahçe içinde havuz, perdeler vb. ifadeler bir yabancılaşmanın göstergeleridir. Şairler genelde simgesel düzeyde yer verdikleri bu nesne dünyasını yabancılaşan bir dünyanın sözcüsü konumuna getirirler. Hepsinin doğrudan değil bir dolaylılığı vardır.

"Hayri çocuk

Bir apartmanın yapılışını izliyordu

Kazdılar önce

Bir sürü adamlar gelip

Bir kamyonun üstünde

...

Hemen evine koştu Hayri

Atın acıkmasını düşleyip

Kendi açlığını duydu belki

Kendi vücudunun ülkesinde

Tıpkı atın acıktığı gibi

...

Eski evler eski çarşılar

Bir daha eskidiler

...

...

Hayri yapıya baktı

Tek başına ama

Sevgileriyle yüklü

Kapılar pencereler takıldı

Sıvalar ve boyalar yapıldı

Yıldızlar ve bulutlar da takıldı.” (Uyar, Yapı, s. 533-537)

Hayri çocuk, burada çocuk olmasından dolayı bozulmamış olanın bir sembolü olarak karşımıza çıkar ve kocayan bir dünyaya tabiata hayretle bakar. Apartman yapılırken evine dönen Hayri, aslında ilksek olana tabiata annesine dönmekte o kendi etinde ruhunda duyduğu acıyı dindirmeye evine dönmektedir. Burada bir değişimden bahseden şair kapılar pencerelerin takılmasını göstererek yıldızlar ve bulutlar da takıldı diyerek yapay bir duruma işaret etmektedir. Sıvalar ve boyalar yıldızlar ile bulutlarla birlikte bir eş anlam dairesi oluşturarak yapıldı fiilleriyle çekimlenmesi aslında yabancı olanın bir yeni dünya yapay bir dünya inşa edişini göstermektedir.

Sonra az ı ışıklı odalarına çıkardık. Bana yeniden –hoş geldin Yekta,bizi sevindirdin senin yanında birçok şeyleri hatırlıyoruz– derlerdi.Serin örtülü minderlere oturmak için ayakta dururduk. Beklerdik.Perdeleri beyaz nakışlı olurdu. Halıları bütün odanın döşemesini usulca mor mor örterdi. Patlıcan örnekleri ve turuncu güneşlervardı üstünde.(Uyar, Akçaburgazlı Yekta’nın Mahkeme Kararını Aldığında Söylediği Mezmurdur, s. 134)

Bu şiirde kentin içindeki güneşler soğuk ve soluktur. Kitaptaki diğer şiirlerde de bu güneşlerin ikide bir bozuldukları (“Eski Kırık Bardaklar”), az ı ışıklı kaldıkları(“Akçaburgazlı Yekta’nın Mahkeme Kararını Aldığında Söylediği Mezmurdur”) ve aksak oldukları (“Toprak Çömlek Hikâyesi”) söylenir. Kısaca, kitapta doğayı temsil eden güneş yıldızı ne kadar olumlu sıfatlarla anılıyorsa, perdelerde, halılarda vs. görülen sahte güneşler de o kadar olumsuz sıfatlarla anılır.

*“Güz avlanıp gidiyor işte
 Ne bildircin ne ot ne o
 Güz avlanıp gidiyor
 Eski odalarda kararan örtülerde
 Her mekân çökerken bahçe bahçe
 Güz avlanıp gidiyor.”*(Uyar, Güz Avlanıp Gidiyor, s. 613)

Güzün avlanıp gitmesi aslında tabiata ait olanın yitikleşmesini gösterir. Tabiatın yitimiyle birlikte mekân da bir bozuma ve çöküntüye uğramaktadır.

*“Bir şeyler çiziyorum buğulu cama – ben -
 Cemal’in ıslak sesi
 Kayıp gidiyor buğulu camda
 ...
 Çizip çizip siliyorum sesimi
 Birden odayla dışarısı birleşiyor
 Ve birleşir birleşmez
 ...
 Bugün başka türlü kokuyor Ester
 Dudağını kanatan balık gibi değil
 Baharda kar yağar mı öyle kokuyor
 Kapısını ilk kez açıp da
 İçeri giriverilen
 Yeni bir ev gibi kokuyor.”*(Cansever, Cemal’in İç Konuşmaları/I, s. 268-273)

Bu şiirde yer alan buğulu cam bir yabancılaşma göstergesidir. Bireyin kendine ve insani değerlerine yabancılaşması nevrotik bir yabancılaşmayı getirir. Nevrotik yabancılaşmış hasta, kendine yabancılaşmış bir insandır. Kendisini güçlü hissetmez. Korkmaktadır ve çekingendir. Çünkü kendini kendi eylem ve yaşantılarının öznesi olarak görmez. (Fromm, 2001: 61). Kendi sesinin silinip silinip çizilmesi kayması kendine ait olan sesin yitime uğradığını ve de etkisinin yitişini yabancılaştığını göstermektedir.

Kentin deneyimlenmesi, algı uzamlarının ve biçimlerinin modernleşme ve bireyselleşmesidir. Kente dair kent olmaya dairliğine muhalif söylem olarak Karakoç, “Ödünç Gece” şiirinde de bu konuya yaslanır.

*“Bu gece eşsiz bir duvar devrilmiş
Şurada burada rüzgâr yamyamları türemiş
Gümüşlü horoz gürültüleri işitilmiş
Ay yeşil bir yaprak gibi inmiş yere”*(Karakoç, Ödünç Gece, s. 151)

Doğaya yabancılaşmanın söz konusu olduğu Pesüs adlı şiirde:
*Ve pencerelerden upuzun inşaat demirleri giriyordu içeriye
Gökler kalıplı ve kalın
Duruyordu bir buz dağı gibi şehrin üstünde*

...
*Odalara girdi sonra, veznedarı
Heykeli, hasta kadını giderek
Koltuğu, masanın altındaki kediyi – evet kediyi –
Konsolla çatlak bir aynayı da dondurdu
Bu böyle olunca yani evin her köşesi donmakta oldu mu?
Birden örümcek düşüyordu yere, çıt diye bir ses”*(Cansever, Pesüs, s. 412)

Mekâna hâkim olan kımıldamazlık donmuşluk hali evin dört bir köşesini vererek tamamına hâkim bir durum olduğu mesajını verir.

Nerede sorusu bir yersizlik yurtsuzluk anlamı taşır ve şiirlerde öznelere nerede sorularını bolca sorarlar. “Menzil Cambazı” şiirinde *“Bir tek evi bile olmaya olmaya olmuş bir kentten geldi / Ufuksuz günlerinde bir han soluyan buraya”* (Cansever, Menzil Cambazı, s. 659). Aslında olmayan bir kente vurgu yapar. Bu durum da karşılıklı bir iletişimi gündeme taşımaktadır. Çağdaş yaşam koşullarına bağlı olarak inşa edilen konut blokları siteler apartmanlar, çağdaş bir yaşamı gözler önüne sermektedir. Konutların şiirlerdeki tavrı da imgesel olarak hep sevimsiz soğuk beton mısralar halindedir. İnsan içinde geçen mekânların aynı zamanda mekânın ruhunda da kaynaklanarak bir insanlar arası iletişimin de yöncüsü olacaktır. Doğal çevrenin çeşitli yapı eylemleriyle değişmesi ve doğal çevreyle insan yapısı çevre arasındaki dengenin birincisi aleyhine sürekli olarak bozulması, kişilerin sürekli fizyolojik ve psikolojik

sağlıklarını da olumsuz olarak etkilemektedir. (Kuban, 1980:57) İnsan çağdaş duvarlar arasında hep kalabalıklar arasında yalnız olduğunun farkındadır. İkinci Yeni şiirinin hüküm sürdüğü yıllar içerisinde 1950’lerde başlayıp 1960’ların sonlarına kadar özellikle büyük kentlerde bir apartmanlaşma süreci yaşanmıştır. Şiirlere konu olan Galata ve Pera gibi yabancı kökenlilerin barındığı bölgede çok katlı ve pratik yaşama uygun dar ve kısıtlı alana sığdırılmış ve daha sonra apartmanlaşmaya dönüşen yapılar vardır. (Denel, 1982: 50-51). Berk, Galata ve Pera’da Bizans ruhunu görmektedir. Galata ve Pera’da maddeye bürünmüş veya maddede birleşmiş bir tarih ve tin (Kovel, 1994:49) vardır. Aynı zamanda Galata ve Pera metinleri, mekânları, bedenleri ve malları kuşatmayı amaçlayan bir teletext izlenimi verir. (Oktay, 2002: 199). Bu da postmodern bir görüntünün yabancılaşma kavramı adı altında geçen görüntüleri olmuştur.

3.2. Yalnızlık, Bunalım ve Karamsarlık Duygusu

“Bir ev gördüm korkunç sıkılıyordu.”

İlhan Berk

Turgut Uyar, “Çünkü kentlerin yalnızlığı korkaktır.” (Uyar, Sular Karardığında Yekta’nın Mezmurdur, s. 167) der. Modern şehirler, varoluşsal anlamda bir “İskit kenti” yalnızlığını çeker. Şiirlerde insanı yalnızlığa sürükleyen unsurların, modern şehir yaşantısına ait paradigmlar ve kapitalist sistemin yapıları olduğu öne sürülür. Bu bağlamda şairlerin eve dair mısralarından, kentin kapitalist değerlerinin taşıyıcılarına karşı bir saldırının önerildiği anlaşılmaktadır. Kentli birey için öncelikli kurtuluş yollarından biri, kendisini özünden uzaklaştıran, sistemin bir parçası hâline getiren düzene karşı direniş olacaktır. Fakat sözü edilen değerler dizgesinin yerleşmesinden sonra insanın çaresizlik içine düştüğü ve trajik yazgısını yaşamak zorunda olduğu da katı bir gerçek olarak bireyin karşısında durmaktadır. “Ben sıkıntılıyım. Yani bir adamın canı sıkılır, o ben’im. Çünkü bana en yaraşan durumdur sıkıntılı olmak” (Uyar 1997: 29) diyen Uyar hakkında “İçine kapalı bir çocuk sanıyorum, evde hep baba eksikliği duyan bir çocuk. Babayı çok özleyen bir çocuk Turgut”(Altan 2005: 173) denilmektedir bu durum onun yalnızlığına vurgu yapar. Şair, yalnızlığında babasının kalabalıklığını arar. Şiirlerindeki temel felsefeye göre, insanlık kendini yıkıp yok etmek yolundadır.”(Halman 1965: 5). Bu nedenle de ev, yalnızca görsellik barındırmaz aynı

zamanda duyusallığı tenselliği arzuları hazları kaygıları hatta korkuları barındıran bir mekândır. Ev öznenin labirentleşen bilinçdışı dünyasının bir simgesidir.

Her anış bir özleyişten kaynaklanır. Hatırlamak/ anmak, geçmişini yeniden kurmak ve bugüne bir anlam katmak için gereklidir; “Geçmişini muhafaza etme güdüsü, insanın kendi benliğini muhafaza güdüsünün bir parçasıdır.”(Harvey, 1997:107) Modern anlayış ve teknolojik gelişme insanı geçmişinden, kendinden uzaklaştıran bir sistemdir. Bu mekanik ağı içinde sıkışan insanın kurtarıcı olarak geçmiş zaman anılarına yönelmesi kaçınılmazdır. Geçmişin ortaya çıkması ve bir anlama dönüşerek varlaşması için, şimdi’yi yaşayan birey’in onunla ilişki içine girmesi kaçınılmaz bir zorunluluktur. (Korkmaz, 2008;32) Post kültürde de geçmişle bağlar koparılmaz.

“Ah şimdi o taş evin sıcaklığında

Sanki bir anmak istediğim o kadar uzak ki”(Cansever, *Ne Gelir Elimizden İnsan Olmaktan Başka IV*, s. 262)

Kişinin bakışının değiştiği her yer olumsuz tablonun tamamlayıcısı olacak şekilde gösterilir. Topyekûn hayat, insanlar ve eşyalar katı bir karamsarlıkla tasvir edilir. Çünkü yabancılaşmış birey için yaşam, trajik yazgıyı tesis eden acılarla doludur. Şairin “herkes nerelerden olsa biraz sarkardı” (s. 311) diye anlatmaya başladığı dış gerçeklik içinde; işkenceler, duvar kâğıtları, sinek pislikleri, ampuller, çürük eller, sinir uçları, intihar zabıtları, cezaevleri, ıslak tabutluklar, kurallar ve yasaların sarktığı bir dünyada duvarlardan “beyaz kanlar” akmaktadır. Karamsarlık insanın ruh dünyasında başladığı içindir ki, yaşanan çevreden nereye kaçılırsa kaçılınsın “hep bir çıkmaza düşmekten” (s. 331) kurtulamamak, trajik bir yazgının oluştuğuna işaret eder. Cansever’in şiirinde insan, “her yerde yalnız olan bir türlü insan”dır (s. 346). Bu fikir şiirin çeşitli bölümlerinde ortaya çıkan varoluşçu endişelere ve ontolojik sorgulamalara kadar vardırırlır. Ayrıca sözü edilen birey bu karmaşada bir de “hiçlik” duygusuyla baş etmek zorunda kalır. Yaşamın da ölümün de anlamsız olduğu, gerçek diye algılanan dış dünyanın saçmalıklar yığını olduğu düşünülür. Yabancılaşmış insan hem benliği ve yaşamı hem de ölüm fikriyle hesaplaşma içinde, “bir ölüm / ölümün anlamı ne?” (s. 300) veya “nedir bu durumda insanın anlamı?” (s. 337) türünden sorgulamalar içine girer.

Varoluşsal yalnızlık, kalabalıklar içinde kendini yalnız hissetme biçimidir. Evden yalnız çıkan birey bir nebze de olsa yalnızlığını dindirmek için dışarıya çıkar ve döndüğünde olmayan kalabalığı duvardaki askılığa asar ve mikro evren addedilen odasına yuvalanır. İlhan Berk'in imge dünyasında ev ölümdür, yalnızlıktır. Hopper'in mekânları kafeteryalar, odalar, otel odaları ve lobiler, tren manzaraları, yollar ve petrol istasyonları, taşıtlardan manzaralar oluşturmaktadır. Mekânın yalnızlığıdır. "dipsiz kuyuların kahır" yalnızlığın kahrıdır. Ece Ayhan'ın Üzüncü Teyzesi de tüm dışarıda bırakılmışların prototipidir. Valery, "büyük kent merkezlerinin sakini, yeniden vahşilik, başka deyişle tek başınalık konumuna düşer. " (Benjamin, 2002: 223) derken yalnızlığa vurgu yapmıştır. Bunlar da bize "anonimlilik" kavramını verir. Anonimlilik, kişinin genel mekânlarda, kalabalık içinde kayboluşu nedeniyle yaşayabildiği özgürlük duygusu (Hem şehrin içinde hem de dışında olduğum hissine kapılmam, yani hem kalabalık içinde hem de yalnız; içine girdiğiniz andan itibaren kendinizi büyük bir dünyada kaybolmuş yitmiş hissediyorsunuz.

"Aldım otuz beş yaşımı, a canım ağzını, sana geldim

Bir pencerede bir kadın yavaş yavaş soyunuyordu, bakmadım

Dünyalar değişti gerimde, gerimde güneşler, çocuk gözleri

Bir Pazar alıp kırlara çıkardığım yalnızlığım

Kalktık aşağı odalara indik, göğün yakın oturduk

Bir yer evrende ille düşecekti duyacaktık

O gün o gece o sabah öyle hep bekledik durduk

Ellerin aklıma geldi de kalktım sana geldim

Bütün gece öptüğüm yerlerin bin yıllık yalnızlığımdı.

Bir doldu bir boşaldı yukarı odalar yörede çocuklar uyandı"(Berk, Kötü Evlere İnen Balad, s. 229)

Bu şiirde dikkati çekilirse, şiir öznesiyle birlikte sürekli anılan birileri/birisi söz konusudur. Kırlara çıkarılan yalnızlık, bir dolup bir boşalan odalar içinde yalnızlık söz konusudur. Bu durum da bize "anonimlilik" kavramını göstermiş olur.

"Eğilip damarlarını sayıyorum. Çekiyorum derisini

Ve ürkünç yalnızlığını. Bırakılmışlığını belki de.

...

Ve iniyorum bir vadiyi.

Belki bir ölümü

Evsiz, penceresiz ve dağınık bulan beni.”(Berk, İstanbul I, s. 15)

Mısralarında, dağınık yalnızlıklar ve olmayan pencereyle eşitlenir. Kimileri için mekân güçsüzlüktür, terk edilmişlik duygusudur, zamanın dışına düşüştür. Zaman da (ezeli) varlığın dışına düşer. Şeyler dizisi olan mekân, sonluyu ayırır, dağıtır, böler, kapsar ve sonluluğu maskeler. Kimileri için de mekân, beşiktir, doğum yeridir. Kurduğumuz düşlerdeki ev, hep büyük bir beşiktir. Doğadan topluma iletişimlerin ve mübadelenin ortamıdır. Dolayısıyla her zaman verimlidir. Gerilimler ve/veya uyumlar içerir. (Lefebvre, 2014: 151). Evsiz ve penceresizlik mekânsızlığı çağrıştırır. Aynı zamanda birçok evi pencereyi ama kendisine ait hissedemediği pencereleri çağrıştırır. Bu da yalnız olduğunun göstergesidir. Odasına büzülüp kalan özne, çıplak pencereli odasıyla toplumca kabul edilmez ve oda olarak kabul edilmez. Çünkü o aynı zamanda dış dünyaya aittir.

“Sen evleri görmedin, evlerdeki yalnızlığı nereden bileceksin?

Akşamdı dağıldık.

Ben bir daha ulusunu toplayamadım; bir daha atlarımı görmedim, bir daha hiç yaşamadım.”(Berk, II. Balad, s. 274)

Berk’in şiir dünyasındaki metaforlardan ilki bizce, aile ve huzur arayışıdır. Beş yaşındayken evlerinin yanması ve ablasının ölmesi, şairin ev imgesini etkilediği düşünülmektedir. Ev, aile kavramına vurgu yapan bir mekân tasarımıdır. Ailesiz bir ev dağınık bir mekândır. Ayrılan odalar değil tek bir odada yaşanır durur anılar. Ev, bize hem dağınık hayaller hem de hayaller bütünü sunar. (Bachelard, 2013: 33). Bu hayaller bütünü bizde mekâna dair metaforlar evreni kurar.

Ev, geceyle birlikte yalnızlığa boğulur. Bilinçaltı çağrışımlarıyla da sanrılı görüntüler içerir. Ev, bu sayede Hazreti İsa’nın yalnızlığını yaşar. İlhan Berk’in de şiiri, aşk yalnızlık, acı, rüya vb. temaları etrafında şekillenir. Şair bir ruhun yaşanılan dünyayla çatışması görülür. İlhan Berk’in buna dayanarak şiirinin rengi de sarıyla kırmızı arasında bir yerde durmaktadır. Rengi kâh soluktur, kâh pespembedir. (Özcan,

2009:34).Edip Cansever, kimsesizliğı iş edinen ve boş vermişliğı içselleştiren bireylerin yabancılaşmasını, toplumsalla uzlaşmazlığını, alışmışlıklarını verir. Bu durum da bize evsizlik yurtsuzluk problemini gösterir. Yalnızlığa sürükler. Çünkü aidiyet duygusuna sahip olmayan bireyler yalnızdırlar. Bu durum insan tarafından bilerek istenerek yapılan bir tutum değildir. Her insan doğmanın doğamamanın sancısını hep peşinden sürükler.

Yalnız olan birey, topluma ailesine en sonunda da kendisine yabancılaşır. Yani yabancılaşmaya da yalnızlık duygusu götürür. Yalnız olan “ mutsuz, kaygılı, çevresiyle olan ilişkilerinde etkisiz ve suçluluk duyguları içinde yaşayan (Özodaşık, 2001:100) birey, iç dünyasına ve yapıtlarına yönelir. Gerek duvardan gelen gerekse pencereden kaynaklanan bir çelişkili ruh hali insanı içsel çatışmaya sürükler. Toplumsal bir itim düzeni hâkim olur. İkinci Yeni şairleri dışarıyı istediğı gibi içeriği de dışsal korkulardan endişelerden kaçmanın mekânı olarak kullanır. Kimi zaman bir hapishane konumuna getirilen ev-oda, dünyalık çilenin çekildiğı mekân konumuna gelmektedir. Hapishaneler de ruhsal ve bedensel arzuların engellendiğı yerlerdir. İnsanın psikolojik dünyasına göre oda ve oda içindeki eşyalar da ona göre imgelem özelliğı kazanmaktadır. Aynı zamanda şizoid kişinin de çoğunlukla zengin ve etkin bir fantezi yaşamı vardır, ama gerçek yaşamda çoğu zaman donuk ve az heveslidir. Maddesel gerçeklik dünyasını bırakıp birincil olarak kendi içine çekilmiştir; artık bu dünyada değil imgeleminde yaşayabilir. İmgelem, her zaman kullanılan alet- edevatla, iletim ve ulaşım araçlarıyla, aşk anlayışıyla, kamusal alanın zamansal, yani değışken/geçişken davranış kalıplarıyla eşyanın kullanım biçimleriyle, tinsel/uygulayımsal beklentilerle, değıer farklılaşmalarıyla olduğı kadar, dönemin boş inançlarını, ön kabulleri, hurafelerin biçimi ve türleriyle de belirlemektedir. (Oktay, 2002. 59). Maddesel bir yaşamla biçimlenmektedir. Eşyalarla dolu bir oda yerleşik değıerler dünyasının ve bağımsız olmanın mekânıdır. Eşyalarla hemhâl olan birey için, kimi zaman eşyalı oda asla yalnız değildir, o düşsel bir kalabalıklığı yaşar.

*“Sonra duvardan duvara çizilerek
Ölü bir korkunçluğu taşıyor
Sen, hey, duvarlar gibi öldürölmek
En yeni tam-tamları dünyamızın
Ya da kendisiyle bırakılması insanın
Sizi*

Sizleri selamlıyor işte.”(Cansever, Amerikan Bilardosuyla Penguen I, s. 137)

Şiirde temel olarak gündelik koşuşturmalar içinde sıkışıp kalmış, hayata nasıl müdahale edeceğine ve isteklerini nasıl gerçekleştireceğine karar verememiş, yalnız ve tedirgin bir insana seslenilir. Tedirgin insan, Amerikan bilardusunun başında topa nasıl vuracağına karar verememiş biri olarak betimlenir. Durumunu sorunsallaştıran anlatıcı, yaşamakta olduğu durumu tanımlar ve iki olanakla karşılaşır: Ya var olan durumunu değiştirecek, ya da olduğu gibi bırakacaktır. O, bu iki olanak arasından ikincisini seçer. İkinci birim, onun bu seçimini ifade eder. Söz konusu birimde konuşan ses, ilk birimde konuşan ve durumunu sorunsallaştıran sesi, seçimde veya eylemdebulunarak yadsır. Böylece aynı anlatıcıya ait ve birbiriyle ben-sen(siz) diyalektiği içindesöyleşen iki sestten birisi, diğer bir ses tarafından olumsuzlanır. Sözünü ettiğimiz dramatik yapı, iki birim içeren bir bölümde tamamlanır. Anlatıcı kahraman, iç uzlaşısını yitirmiş, kendisine saplanıp kalmış durumdadır. Yaşadığı durumdan memnun olmayan ancak değişecek de iradesi olmayan anlatıcı kişi, tanımladığı durumun zorlamasıyla olanaklarla karşılaşır. Kendisiyle ve çağın realiteleriyle söyleşen anlatıcı, ya yabancılaşma veya umutsuzluk durumunu olduğu gibi bırakacak ya da onu aşacaktır. O, bu iki olanak arasından yaşamakta olduğu durumu aşmasını sağlayacak olanağı yani sorumluluğu değil, durumunu olduğu gibi bırakmasına neden olan kayıtsızlığı seçer.

“Akşam dediler gökyüzü diyenler doğruladı

Büyük kapılı evlere koşuştuk

O yorgun tükenmez merdivenler saatinde

Kalabalığı silkeledik üstümüzden geceye buyurduk”(O Zaman Av Bitti, s. 192)

“O Zaman Av Bitti” şiirinde, büyük şehirlerde, günlük çalışmalardan ve baskılardan yorulan insanların, kadınlar vasıtasıyla tabiata, içgüdülerinin iptidailiğine dönüşleri, gayet açık ve kuvvetli olarak ifade olunmuştur.”(Kaplan 2001: 278). Bireyin kendini diğer insanlardan ayırarak soyutlaması veya kendini yalıtması sosyalleşmesine engeldir. Bu durum, başkalarıyla birlikte varoluşuna engeldir. Öyleyse bireydeki yalnızlık bir içe kapanma halidir. Kalabalıklar arasında bile yalnız olma hali, bu içe kapanmanın bir sonucu olarak bildirilişim eksikliğinden kaynaklanır. (Deveci, 2012:264) Bütün bunlar bireysel ve toplumsal iletişimsizliği doğurur. Bireyin her hangi bir mekânda yalnız kalma isteği, kendi iç dünyasına ve özgür eylemlerine yönelme

duygusuyla ilgilidir. Ev içlerindeki sınır öğelerinin kullanımı kendi beninin dış çevreden soyutlamaktadır.

“Faliha-Aşkın o yalnızlığı ellerinde ağzında nasıl belli

Nasıl o giysileri hüznü

Balkonlara sığdıramıyor her gün görüyorum

İşte evindeyiz eşyalarına bile sinmiş

...

Deli örümcekler gibi yalnızlığa vurgun

Yeni geceler kuruyorum

Pencereleri nasıl kapıyorum görseniz

Suları sürüyorum, ekinleri düşünüyorum.”(Uyar, Yangın Toplantısı, s. 156)

Yalnız kalınış ve bunun doğurduğu cinsel istek pencereleri kapatmak ve suları sürmek ve de ekinleri düşünmek eğretilmeleriyle ifade eder. Bize göre bunlar, cinsel birleşme ve boşalmaya işaret eder. Örümceklerin mekânları köşelerdir. Kendi başlarına ağlarını ören şair, yalnızlığa vurgu yapmaktadır.

Yalnızlığı kentleşme bağlamında değerlendirecek olursak Henri Lefebvre: “Büyüme, sanayileşme süreciyle, gelişme ise kentleşme ile ilgilidir. Bize göre kentleşme, onu sanayileşmeye bağımlı kılan uzun bir dönemin ardından esas hale gelir. Şehirleşme hız kavramını ön plana tutmuştur.” der. Benjamin’in ifadesiyle büyükşehirlerin artık insanların uyum sağlamak zorunda olduğu tuhaf tarafı hızdır. Daimi devinimdir. Hiçbir şeyin durmadığı ve sınırların olmadığı duygusudur. Kent yaşamı insanları zorunlu birlikteliğe iter. Kent hayatı sosyal mesafelerin olduğu bir kaos ortamı yaratırken yalnızlık duygusu gerilimi artırır. Edip Cansever şiirde, Cemile, onu da, dolayısıyla anlamsal boşluğunu da aşmak için ‘hızlı hızlı’ bezik oynar; ‘çabuk çabuk’ içer. Odasındaki eşyaların yerlerini değiştirir. Hızlı hızlı bezik oynamak, çabuk çabuk içmek, eşyaların yerlerini değiştirmek, sadece esas olanı unutmak için yapılan küçük kaçış manevralarıdır. İyice aşabilmek için de önce büyütme gerekir. Rollo May, “*yolumuzu kaybettiğimizde daha hızlı koşmak eski ve ironik bir alışkanlığımızdır*” ifadesiyle aynı zamanda bu psişik durumu da tanımlamış olur. Cemile’nin hiçbir eylemi, umutsuzluğunu aşmasına yardım etmez. Çünkü söz konusu eylemlerin hiç birisi,

hesaplaşma değildir, hesaplaşmanın yerini alamaz. Cemile, yaşamakta olduğu durumu şöyle anlatır:

“Ödünç alıyorum seni bazen

Çoğu kez geceleri

Niye almayayım -kaç güz geçti-

Islak kaputun gibi kokardı güzler

Seni sevdiğimi unutmuşum Hilmi Bey

Seni de unutmak istiyorum artık

Unutmak! Ama nasıl

Söz gelimi çok hızlı oynuyorum beziği

İçkiyi çabuk çabuk içiyorum

Her şey bir hıza dönüşüyor -çoğu zaman-

Odamı giyiniyorum

Odamı soyunuyorum

Yerlerini değiştiriyorum eşyaların

(...)”(Cansever, Manastırlı Hilmi Beye Üçüncü Mektup, Bezik Oynayan Kadınlar, s.24)

“Odamı soyunuyorum.”, “odamı giyiniyorum.” kelime grupları ve cümlelerle hem yaşamakta olduğu durumu tanımlar, hem de yaşamakta olduğu olumsuz durumu olumlar. Odasıyla kurulan yalnızlık bağına vurgular. Öznenin eşyaların yerlerini değişmesi de belirli bir monoton düzenin tekrar devinimli hale getirmesini sağlamaktır.

Edip Cansever şiirinde evler, varoluşsal sorunlar yaşayan bireylerin huzur mekânları değil, sıkıntı, bunalım, kaçış ve büyük trajedilerin mekânları olarak karşımıza çıkar. Geçmiş ve şimdinin deneyimlerinden elde edilmiş huzursuzluk ve sıkıntı alanları olarak karşımıza çıkar. Ev yaşamına yansıyan varoluşsal sorunlar, bireylerin açmazları ve toplumsalla olan uyumsuzlukları ekseninde dile getirilir. Zira insanı, birey olarak da, toplumdan soyutlanmamış bir birim olarak da kurcalamak istiyorum, yaşamım tükeninceye kadar. (Cansever, 1998: 32) diyen Cansever, bireyi evinden ayrı düşünmez ama salt ev bağlamında da düşünmez. Ev, huzur ve mutlu çocukluk anılarının mekânı değildir. Eylem/eylemsizlik mekânıdır. Ev, yuva olmaktan ziyade, dört duvar arasına /çembere sıkışmış bireyin trajik yazısının başlama ve yaşanma yeridir. (Kanter, 2013:

348) dışarıda huzuru bulamayan birey evinde de mutsuzdur. “*Çember IX*” şiirinde Cansever, rahata büyütölmüş odalar direkt karşısına bir sokağı yaratır. Eve dönönceye kadar çalınan şeylerin bitmesi evi de huzursuz bir mekâna çevirerek dışarı çıkma isteğini doğurmaktadır. Sezai Karakoç’a göre Edip Cansever, eşya üzerine daha çok yoğunlaşır. Eşyaya madde/materyal bağlamında bakar. Onda mekânsal açılımın diğere çözümleme noktası çocukluk yaşamıdır. İnsanoğlu tüm kapıları ilk açtığı gibi, tüm merdivenleri de ilk çıktığı gibi çıkar bu bir çocukluk refleksidir. Bu reflekslerin bir ruhsal bozukluk seviyesine çıktığı Cansever şiirinde mekânsal bir köksüzlük koparılmışlık vardır. Ev insana aile sıcaklığını veren bir mekân özelliğı vermektedir. Özellikle Edip Cansever’de aile kavramının yerini yasak ve köksüz ilişkiler ve onun şekillendirdiğı ev yaşantısı almıştır. Turgut Uyar’da ev içi özellikle günlük tantanalar içinde dönölen yer sıcaklığıyla anılan yerdir başta. Masum bir yalanla çıkılan, ekmek alıp dönölen yerdir burası. Daha sonrasında güneş metaforunu da kullanarak “Bu güneşini değıştiren evlerde terzilik yapılır, giyimler prova edilir.” cinsinden dış doğal dünyanın bozuma uğratıldığı bir evin felaket tellalcılığını yapar şair. İlk dönem şiirlerinde ev, günlük dile yaslanan günün mütemadiyen didişmeleri içinde yer alan unsur olarak dikkatleri çeker. Yaşamsal hareketler olarak görülür.

Şiirlerdeki yarı öznelere, geçmişini parçalanmış/kırılmış anılar, gerçekleşmemiş projeler ve yok edilen yaşamlar boyutunda bir tükenişler dizgesi olarak algılanır. (Korkmaz, 2015:176) Modern yaşamla birlikte evin yuva olmaktan çıkıp bir arada yaşanan zorunlu bir kabul/karşılaşma alanına dönüşmesi, hatta aile olma olgusundan ziyade mülkiyete yönelik bir aidiyeti sembolize eder hale gelmesi göze çarpan bir durumdur. Her ailenin ayrı bir katın mülkiyetini alarak oturduğu bugünkü apartmanların ortaya çıkışı 1965’te ortaya çıkan kat mülkiyeti kanunundan sonradır.(Elçi, 2003: 50) Bir köksüzleşme ve göçebeleşme anlayışını doğurarak yalın ay(l)ak bireylerin doğuşunun çırasını yakar. Apartmanın da başta bir burjuva malzemesi olarak görülmesi, zengin/burjuva sınıfın, evlerinin sadece kapı ve pencerelerinin doğayla var olması mekanikleşen yaşamları göstermiştir. Kapılardan dışarıya çıkmamayı ve alt sınıfları yabancılaştırmasını gözler önüne sermiştir. Aynı zamanda burjuva apartmanı da konağın parodisi olarak görölmüştür. Boşaltılan evlerle ve dışarıya dökölen insanlarla sürgönlüklerle göçebeliklerle anlatılır. Şehirlerin kalabalıklılığının meydana getirdiğı kargaşa ortamı söz konusu olur. İnsanların birbirine karşı kayıtsızlaşması insanları birer yığına çevirir.

*“Ev karanlık kapacak iğne üstünde
 Karısı çocukları var mı yok mu belli değil
 Masa iskemle ocak
 Arama öyle şeyleri
 Bir sofraya bir yaygı
 Bir sedir olsun yok mu
 Yok o da yok işte
 İğreti bir yaşayış içinde adam
 Duvarları yalnızlık yemiş bitirmiş
 Gökyüzü üstünde yıldızlar daha üstünde
 Kim örtsün damı duvarları kim koysun yerine”*(Cansever, Şekerli Gerçek, s. 76)

Bu şiirde yalnızlık, bıkınlık ve hiçlik duygusuna sahip bireyin hayatla uyumsuzluğu söz konusu edilir. Ev içinde birey yalnız ve bir boşluk içinde yüzer. Bireyin hayat içerisindeki uyumsuzluktan doğan ve kendi sınırlarının ızdırabını çeken bireyin trajik yazgısını duyumsarız. Evdeki yalnızlık, duvarların yalnızlık tarafından yenmesi karanlık imgesiyle belirginlik kazanır. Nietzsche için karanlık oda, unutkanlığın metaforudur. Sisifos’un temsil ettiği bir tekdüze yaşam biçimidir. Bu nedenle oda tüm bu kavramların taşıyıcı metaforu olmuş olur. Damı duvarı örtmek bir yapı inşa etmek çevirmek kaplamak anlamına gelir. Dolayısıyla bir yuva kurmak oda kurmak anlamındadır. Dünyanın içinde olmak yerin üstünde, gökyüzünün altında olmaktır. Yer ve gökyüzü çevremizi kapatır ve bizi dünyanın içinde olmaya davet eder. “Yatağımız bir bölgedir, odanın içinde bulunur. Oda bir bölgedir, evin içinde bulunur. Ev bir bölgedir, şehrin içinde bulunur. Şehir bir bölgedir, peyzajın içinde bulunur. Peyzaj bir bölgedir ki her şeyi içine alan dünyanın içinde bulunur” (Harries, 1996). Bu açıdan bakıldığında dünya her şeyi içine alan bir oda olarak düşünülebilir. Şiir içinde, pencere duvarı karısı çocuklarını çağırarak bu hiçliğe bir son vermek ister. Bu öğeler birleştiğinde ise bir ev yuva sıcaklığı doğacaktır. Özellikle Cansever, şiirlerinde iskemle donatısı çok kullanır. “Fıldırış” adlı şiirde iskemleleri konuşuran şairin en çok kullandığı ev içi donatılarından biridir. İskemlelerin kolay taşınır olması, ha deyince kalkmaya fırsat verecek olması onun en büyük özelliklerindendir. Evin içindeki odalar, Hall’in, sınıflandırdığı sabit özellikli mekânlar sınıfına girer. Yarı sabit özelliğe sahip olan masa sandalye gibi nakledilebilir eşyaları kapsar. Sosyal etkileşimler, Hall’e göre,

insanların arasındaki mesafe tarafından belirlenir. Hall de mesafeyi bir iletişim aracı olarak görür. Yakın mesafe, kişisel mesafe, sosyal mesafe, genel mesafe olarak ayırır. Eşya, dışımızda var olan, önümüze ve/veya karşımıza konmuş yerleştirilmiş göze görülen, duyulan, etkileyen, algı alanımızı zorlayan, özneye karşı duran şey anlamını taşır. İnsanlar arası iletişimin aracı, kültürel değerlerin taşıyıcısı, psikik ve fiziksel yatırımlarımızın nesnesi, yaşam dekorumuzun ögesi, inanın dış dünyaya uzantısıdır. (Bilgin, 1991: 25). Mekân fikri, insan bilinçliliğinin ya da bilinçsizliğinin bir görüntüsü ve insanın öznelliğini deneyimlendirmek ve anlamak için temel bir boyuttur. Mekan inşa etmek fikri, hem yıkmayı hem de yeniden inşa etme deneyimlerini bir arada barındıran deneyimleri ve zihinsel süreçleri tanımlamaktadır. (Megil, 1998) Örneğin bir kişi için bir yere varmak, orada yerleşmek geçmiş mekan deneyimlerini yıkıp, geçmişin izinde yeni mekan deneyimlerini inşa etmektir.

David Harvey, “ütopik özlem yerini işsizliğe ayrımcılığa umutsuzluğa ve yabancılaşmaya bıraktı.” demektedir. Birey, bunların karşısında varoluş özerkliğini bireyselliğini muhafaza etmek için kendi odasını kurmuştur. Modern insan bir varoluş sıkıntısı çeker. Varoluşumuzu tanımlayan şey sadece düşünceye indirgenemez, tam aksine onun, dünyaya karşı algıladığımız tavrı ve dünyadaki edimlerimizi de, yani hem diğer insanlarla hem de diğer “varlıklarla” kurduğumuz ilişkileri ve onlarla nasıl etkileşim halinde olduğumuzu da kapsaması gerekir. İnsan olmanın ne anlama geldiğini objektif bir şekilde bakarak değil, ancak şeylerle kurduğumuz bu ilişkilerle kavrarız. “Kentte başıboş dolaşır gibi görünen kararsız insan.” (Lefevbre, 2010: 12) kent fragmanları arasında ruhunun sesini dinlerken “Sokakları kendi oturma odası gibi işgal eder.” Dışında birtakım adamlar gezinmesi, başı boş bir atın fevrice gidişini duyumsar.

Hayatımızdaki olumsuzluklar bireyin korku ile yüzleşmesine neden olur. Genel olarak meseleye baktığımızda da ruhsal sorunların altında korkunun yatığını görmekteyiz. Bu korku genellikle çocukluk evresinde duygusal kırılmalarla ilgilidir. Yaşanılan durumlar bağlı olarak hafif ya da ağır travmatik boyutta gerçekleşen, açığa çıkarılamamış, ifadeedilememiş tüm duygular bireyi ileriki yaşamında etkisi altına alır. Bu durum ise yaşamla birey arasında adeta bir seperasyon oluşmasına neden olur. İfade edilemeyen tüm duygular tedirginliklere, kaygılara ve korkulara dönüşür. (Kocakaya, 2015:12) Kaygıyı korkudan ayırmamız gerekir. Korku belirli bir tehdit karşısında sergilenen bir tepkidir ve bu yüzden bir nesnesi vardır. Freud’un belirttiği gibi, kaygı, korkudan farklı olarak, “nesneye kayıtsızdır”: Başka bir deyişle, kaygı bireyin

duygularının genelleştirilmiş bir durumudur. Varlıksal kaygıda esas olan “Temel Güven” olgusudur ve yaşamsal süreçte ilk evre olan bebeklik döneminde bakıcı-ebeveyn ilişkisi önem kazanır. Temel güvende bu ilişkinin esasında bebek, bakıcısından ayrı kalacağı süreçte dahi onun geri döneceğine inandığında kaygısal sorunlardan uzak kalır. Güven duygusu ihtiyacı çocuğun gelişiminin ilk evrelerinde ortaya çıkar ve en önemli yaşamsal dürtü olarak belirir. “Temel güven zaman ve mekânın kişiler arası organizasyonu ile esaslı bir ilişki içindedir. Temel güven Winnicott’un “potansiyel alan” olarak adlandırdığı, bebek ve esas bakıcısı arasındaki bağlantıyı mümkün kılan ayrıca aralarında belirli bir mesafe yaratan şey sayesinde güçlenir (potansiyel alan gerçekte zamansal ve mekânsal bir olgudur).” (Giddens, 2010:57) Ve potansiyel alanın şekillenmesinde bebek ve bakıcısı arasında kurduğu gündelik rutin alışkanlıklar önem kazanır. Winnicott, Erikson ve Sullivan’a göre de bebekte ilk güven duygusu bakıcıları tarafından sağlanır. Winnicott bebeğin kavrayamadığı bir kaygı içerisinde olduğunu ifade ederken; “Bebek ilk başlarda bir ‘varlık’ değil, aksine –bakıcının sağladığı yetiştirme ortamı sayesinde ‘varoluşunu geliştirmesi gereken’- ‘oluşum halinde bir varlıktır, der ve Winnicott’un ifadesiyle, ‘geçiş dönemi nesneleri’ bebek ve bakıcıları arasındaki potansiyel alanda bir köprü işlevi yüklenir.(...) Geçiş dönemi nesneleri, Freud’un ifadesiyle ‘gerçekliğin test edilmesinden önce ortaya çıkar.’” (Giddens, 2010:58). Edip Cansever’in genel karakterleri de bilinçaltında bir güven duygusu eksikliği taşırlar. Mekâna bakış açıları da bunun göstergesidir.

Mekân sıkıştırılmış zaman içerir. Modern mekânların odaların ki birçoğu otel odalarıdır bunların anısalılığı yoktur çünkü genelde geçici mekânlardır. Kullan at mekânlarıdır. Melankoli, duygulanım bozukluğu sonucunda ortaya çıkan psikolojik bir tanı olarak ifade edilir. Kişinin kendinde barındırdığı duygularında bir içe dönme ihtiyacı olarak beliren melankoli kişide sürekli devam eden bir ruhsal buhranlılık halidir. Melankoli duygusu bireyin diğer insanlardan uzaklaşmasına neden olur ve yalnızlaşmanın içine sürükler. Yalnızlaşan birey, kendi iç dünyasıyla ilgilenir. Bireyde yalnızlık ihtiyacı içsel bir çözümlemeye yönelik bir tavır olarak belirir. Melankoli duygusu içindeki kişiler tanımlanırken “melankolik” kavramı kullanılır. Melankoli kavramının, kaygı kavramı gibi nesnesi belli değildir. Bu durum içinedüşmüş birey yaşadığı duygulanımları kavrayamaz. Birey üzerinde tanımlanamayan bir şeylerin varlığının etkisi hissedilmesine karşın bu şeyin- yitirilenin ne olduğu bilinmemektedir. Vurgulanmak istenilen bir nokta da, melankolinin salt nevrotik semptomlardan dikkat

çekici bir farklılık gösterdiğidir: İlksel durumu temsil etmek için sadece kişinin kendi bedeninden (ya da benimden) yararlanmakla kalmaz, dış dünyaya ait şeyleri de aynı amaçla kullanma eğilimi gösterir (örneğin odanın karartılması).

“Bilin ki gitmiyorum ‘başka evlere’ artık

O günden bugüne hiç çağırılmadım

Kapandım kapandım kapandım

Kabuklu bir deniz hayvanı gibi demin

Yağmurluğumun içine

Fırladım caddelere çıktım.”(Cansever, Seniha’nın Günlüğünden/IV, s. 305)

Şiirinde kabuklu bir deniz hayvanı gibi kapanmak yalnızlığı ve gerilemeyi anne rahmine dönüşün yerini belirtir. Dış dünyadan çekilmiş olan özne caddelere fırlayarak yine dış dünyaya açılır. Melankolik kişi dış dünyadan çekilirken aynı zamanda ona uyum sağlama işini biraz olsun yeniden gerçekleştirmiş olur; oysa ilkseldurumu yeniden oluşturmaya yönelik bir içeriğe sahip oldukları apaçık olan psikotikkuruntular artık libido için uygun olmaktan çıkmış bulunan dış dünyayı bütün dünyalarından iyisiyle, Rahim içindeki varoluşla değiştirme girişimleridir. (Rank, 2001:67-68) Ayrıca melankolik olma durumu depresyonla ilişkilidir. Nefret depresyonun, korku da paranoid – şizoid konumun temelidir. Nefret de aynı zamanda sevgiyi de içermektedir. Depresyon bizi tüm ilişkilerden geri çeker. Uzaklaşma ve sürekli bir uyku hali belirir. Ve bu uyku halleri de bizi yine anne karnındaki ilişkiye geri götürecektir. Aynen uyku pozisyonlarında anne karnındaki cenin şeklinde olduğu gibi. Melankolik kişiler yaşadığı ilişkilerden uzaklaşmanın yanı sıra tamamen soyutlamazlar kendilerini. Melankolikler adeta mekânlara sığınır. Ev veya ev dışında kendilerini iyi hissedebilecekleri mekânlara... Melankolik kişiler için mekânsal düzen önem kazanır. Örneğin, bir mekânda ışık düzeyinin loş olması bu duyguya hizmet eder. Melankoli kavramı bireyin içinde bulunduğu durumla yetinememe duygusu olarak tanımlanırken; ruhsal buhranları onu yeniye ulaşmaya iter. Durgunluğun içinde bir arayış evresi yaşar ve bu arayış evresinde ise yeniye bulma duygusu içerisinde. Duygulanımları en karmaşık noktada olsa dahi melankolik kişi problematiğini çözebilmeyi eyleme yönelerek gerçekleştirir. Bu noktada yaratıcılık önemli bir rol oynayabilir. Bazı durumlarda OttoRank’ın ifadesiyle “artistik kişiliklerde içinde bulunduğu girdaptan kurtulmak için birey yaratma

eylemine yönelir. Melankolinin en temel unsurlarından biri içinde bulunduğu durumdan süreklitatsız olma halidir. Melankolik kişi için bu durumdan kurtulmanın tek yolu vardır; o daher zaman yeni olana ulaşma arzusudur. Buna bağlı olarak; melankoli ve yaratma sürecibirbiriyle adeta yaratıcılık kavramında buluşur. Ya da tatminsizliğin ortaya çıkardığı yetersizlik, yeni bir oluş sürecini harekete geçirerek bireyi elinde bulunmayan şeye –nesneye- iteler. Bu yetersizlik ile birlikte üreten özne olarak birey bir yeniyi bulma arayışı evresine girer. Bu yeniyi arayış evresi ise bulunduğu mekân ile ilişki kurar. Mekânın fiziksel yapısı bireyin psişesine etki eder ve bu durum mekânda bireyin malzemeyle kuracağı ilişkiye dönüşerek açığa çıkar. Bu durum Heidegger' in yaklaşımı ile “el altında olmayan” kavramıyla ortaya çıkar. Karşısındaki kişinin yetersiz olma durumu şairde bir yalnızlık duyumsaması meydana getirmiştir.

*“Oyuluyorum, şu masmavi boşluğa
Gölgesi, kıpırtısız
Yalnızlık sensin.
Konuşuyorum kendi kendime odamda
Bir portakal suyu iç, ya da içme, ne yaparsan yap
Yalnızlık sensin.”*(Yalnızlık Sensin, s. 509)

Oyulmak oyuk bir boşluk olma duygusunu bize çağırıştırır. Gölge bireyin mekâna ışık karşısında düşürdüğü izdüşümüdür. Kıpırtısız olma durumu da yalnız başına olduğu yerde oturan kendi kendine konuşan depresif bozukluğu olan bir özneyi bize vermektedir. Bu depresif durumun yaşandığı yer bir odadır ve bu oda yetersiz kalmaktadır. Mekânda yetersizlik yaşadığı takdirde bu onda alternatif başka düşüncelere eğilme arzusu ve zorunluluğu doğurur. Bulunduğu mekân zihinsel süreçte yaratıcılığa etki eder. Üretimini gerçekleştirebildiği mekân sanatçı bireyin mahremiyet alanına dönüşür. Yaratıcılığa etki etmeyen bir mekân ancak kişinin ruhsal bozukluğunun yalnızlık duygusuyla daha şiddetlendiği yer olur. Bunaltıdan dolayı yaşamdan kopan, yalnızlık hissiyle dolu, gelecekte herhangi bir şey ummayan, ötekileşen, kendisi olamamış başkalaşarak farklı rollere bürünmüş, depresif kişilerin hayata bakışları vardır.

Farklılık ve farkındalık adına dilin yapısıyla oynamak dilin göstergelerini bozulmalara uğratmak İkinci Yeni şiirine has bir tutum değildir. Türk edebiyatı boyunca

gerek Hint Üslubu olsun gerekse dilde Servet-i Fünûn dönemi anlayışı olsun dilde oynama en az iki kelimedenden oluşan ve oluştuktan sonra da bu kelimelerin anlamlarından bambaşka bir anlam çıkaran anlayış bir metafor tipi anlamsal ifadeyi doğur. Kimi zaman kendisi dışındaki her şeye bürünür. Mekâna bakış açılarını mekânsal kavramların doğasına ekleyen şairler, bu ifadeler üzerinden mekânın düşünsel dünyalarındaki anlam ifadelerini de verirler.

“İlhan Berk,

Bir Çin erkeni yaşadığım evin üstündeki gök,

Hey, sıkıntının pencereleri beyaz sakal sığınaklara girin.”(Berk, Toplu Şiirler I, s. 295)

Mısralarında metaforik bağlamda ev ve sıkıntı ile eşleştirilir. Yalnız bireyi belirginleştiren faktörleri: Toplumsal baskı ve huzursuzluk → Aile hayatındaki huzursuzluk → Bireyin iç huzursuzluğu → Yalnız birey olarak sıralayabiliriz.

Kimi zaman oyuk, kuytu gibi ifadelerin şiirlerde geçmesi, boşluğu, hiçliği, hatta cinselliği imler. İçte kapanıklık, yalnızlık, eşyalar içinde dolaşma odanın yalnızlığında gezinme ve sığınmayı anlatır. Oyuk kendi içine akmayı dolmayı kendine sızarak iyice yalnızlaşmayı kendinde olmamayı ifade eder. Kapıların pencerelerin durumunun Salı'yı ifade etmesi de Cansever'in siyasal anlamda da Salı gününü olumsuz bir gün olması dolayısıyla bunu kapı ve pencereye yükleyerek bunları da olumsuzlamıştır:

“Hiçbir yere taşınıyorum, kendime sızıyorum yalnız.

Ben dediğim koskocaman bir oyuk

Koltuğun üstünde, aynadaki yansıda

Bir oyuk, sofada, mutfakta, yatağında

Yaşamayı tersinden kolluyorum sanki

Yetişip öne geçiyorum sık sık. Sözelimi

Bir iki saatte bitiveriyor bir mevsim

İyi

Bugün pazartesi mi? Kapının pencerenin durumu

Salıyı gösteriyor.”(Cansever, Manastırlı Hilmi Bey'e Birinci Mektup, s.250)

Depresyon, sözcük anlamı ile çöökkünlük demek olup kişinin psişik yapısındaki faaliyetlerin yıkılmasını, çökmesini karşılayan bir terimdir. (Karabulut, 2013:163) Depresyona sahip kişiler kapalı mekânlarda uzun süre kalamaz aynı zamanda da toplumla iletişim kuramazlar. Majör ve kronik olarak ikiye ayrılan depresyon çeşitlerinden en çok şiirlerde majör depresyona rastlanılır. Freud da depresyonun kökeninde oral dönemde ulaşamadığı ve kızgınlık hissettiği nesnenin yitirilmesine karşı geliştirdiği bir yas tepkisi olarak bakar. Yalnız, karamsar bir insan tipini bize vermiş olur.

*“Benim kiremit damlı evim artık bizimdi
Kiremit damlı kırmızı evimiz, bir dağ başındaki,
Ucundan tutup denize indirdiğimiz isteyince.
Sardunyalılar büyüttüğümüz sevgi kuleleri.
Yağmurla ıslanmayan bir çarşı unuttuğumuz
Vurunca duvarlara yalnızlığın çizgisi
Çocukları unutan, eklemeyen güzel ev
Çocukları kurtaran öldürmeyen güzel ev.”*(Tamer, Kiremit Damlı Kırmızı Ev, s.

29)

İnsanların, mekân içerisinde ruhsal durumlarını veren önemli özelliklerden biri de el kol beden devinimleridir. Hareket anlamında eğrilerin baskın görüldüğü, devinimlerin her zaman aşağıya doğru yöneldiği, ya da tamamen kapandığı omuzların düştüğü kolların sarkık olduğu bir durumda özne duvarlara duvar köşelerine büzülür, dizleri çenesi düzeyinde yumularak gölgeye karanlığa ve de yalnızlığa gömülür.

*“Bir sabah vaktiydi dünyada
Dünyada tıs yoktu
Yollar daha uyanmamıştı
Bazı evlerin ışıkları yanıyordu
Bazı evler karanlıktı
...
Geceyi dinledim
Korkunç bir yalnızlıktı*

İlk duvarlar dile geldi

Hoş geldin

Hoş bulduk

Sonra dünya kararı verdi

Ben baktım.”(Berk, Çarık, s. 116-118)

Yalnızlığı korkunç olarak nitelendiren şair, bu yalnızlık içinde kendini duvarlarla çoğul kılar, çoğullaştırır. Yalnızlık konusunu en çok işleyen şairlerden Edip Cansever, kahramanı Cemile’ye bir mektup yazdırarak ki burada mektup yazma ve gönderememe de bir yalnızlığa vurgudur. “Kurtuluş’ta, kim bilir nasıl bir bahçesi olan, balkonlu bir evde, yalnızlıkların bittiği ve büyük yalnızlıkların var olduğu bir yerde, tek düzeliğin içini boşalttığı bir yaşamı yaşamaktadır. (Akatlı 1998: 166). Oda, modern şehir insanının yalnızlığıdır. Bu insan yalnızdır; çünkü biyolojik, sosyal ve kültürel bir aile ile bağlarını koparmıştır. (Narlı, 2014: 133) Modern yüzyılın insanı, tüm insan ırkının ihanetine odasında “Yazıcı Ezra” misali yas tutmaktadır.

Cansever’e göre 1950–1963 yılları arasında yayınlanan eserlerin ortak özelliği, bir bunalımı somutlamasıdır. Kimilerince bir taklit, dolayısıyla yapay olan bunalım, ona göre varlığını fark etmiş bireyin bunalımıdır. Cansever’e göre bu bunalım, bir vakıadır; ancak umutsuz bir bunalım olmamak kaydıyla yaşanmalıdır. O, direnmeyen veya sinen bir bunalımı, dolayısıyla umutsuzluğu kabul edemez. Şairin vazifesini, var olan bunalımı umuda dönüştürmek olarak işaret eder. Bu eylem ise ancak karşı koymakla, direnmekle, toplumsal savaşa katılmakla mümkündür: “(...) Bu böyle olunca, bizim de bu savaşa etkin bir yazar olarak katılmamız, bizi yabancılayan nedenler bilindiğine göre bu nedenlere başkaldırmamız, hiç değilse öfkelenmemiz gerekmez mi? Yani bunalım edebiyatının zorunlu bir sonuç oluşu, onun aynı zamanda bir yönelimi de ortaya koymasına bir engel midir? Toplumun her kesiminde sürekli değişmelere tanık olduğumuz bir dönemde sanatçının görevi yalnızca susmak, bir köşeye çekilmek mi olacaktır?” (Cansever, 1963: 8)

Bunalımdan umutla çıkmaya çalışan ve bileşimsel bir tavır alan Cansever için bunalım gibi yalnızlık da diyalektiktir. Ona göre insanın temel gerçeği, yalnızlıktır. İnsan yalnızlığını başka varlıklarla gideren tek varlıktır (Sennur, 1982: 137). Cansever, “Yalnızlık, Yenilik ve Katılaşımlar Üzerine” başlıklı yazısında, yalnızlığı, bir sığınış, bir kaçış değil, insanın şeyleri önce kendinde bulması ve oluşturması olarak diyalektiğin bir

uğrağı olarak tanımlar: “Övgüye de yönelse, yergiye de, karşısına çıkan ilk varlık “ben” oluyor. Böylece her şeyde kendine benzer bir şey bulduğu gibi yazdığı şiirlerde de herkesin kendisine benzer bir şeyler bulmasına alan hazırlıyor o. Bence böylesi bir yalnızlık çok doğal ve olumludur; övülmeye değer. Ama “ben” sığınmaktan çok daha kolay olan birdurum daha var: Tanrıya sığınmak, her şeyi Tanrıdan bilmek. Oysa bu kısa yoldan erincekavuşmak, sorumluluğu üstümüzden atmak değil de nedir?”(Cansever, 1960: 3).Yalnızlık, düşünmek için geri çekilmektir. Düşünmek ise inanılan uğruna çalışmak/çatışmaktır. Yalnızlık, umutlu insanın umudunu gerçekleştirmek isteyen insanın tavrıdır. Yalnızlık, yergilere de, suçlamalara da, toplum içinde eriyip gitmeye neden olanövgülere de karşı koymaktır. Yalnızlık, umutlu insanın düşünen, düşündüğünün arkasındaduran insanın oluşu için bir gerekliliktir. Söz konusu yalnızlık marazî de, patolojik de, sorumsuz da, umutsuz da değildir. Bilakis umudunu, sevgisini, insan oluşunu koruyan vesürdüren bir yalnızlıktır. Yalnızlık, bir karşı koyma şeklidir, umuttur (Cansever, 1960: 3)

*“Yalnız duymak mı? Korktum ve her yerlerimle yalnız oldum
Oldum ki, düzlük dediğim o korkunç varlık
Bitmez tükenmez bir kaynaktan çoğalarak
Üstüme aktıkça benim
Ben kendimi koruyordum
(...)
Yalnız yorulmak mı? Giderek geri çekiliyordum biraz
Pençesi asfaltlarda gezen, tüyleri camları ikileştiren
Aşılır bir yer sanan o beton duvarları
Mermerleri ve soğuk potrelleri tırmalayan
Ben
Geri çekiliyordum biraz
Güçlenip saldırmak için düzlüğe yeniden
Ama hiç bilmiyordum ki, neresinden vurulurdu düzlük
(...)”*(Cansever, Pesüs I, Çağrılmayan Yakup, s.27)

Yakup, kendisini özdeşleştirdiği Yakup peygamber gibi ‘korkunç varlıkla mücadele etmektedir. Söz konusu parçada anlatılan esas olarak Yakup’un düzlük veya

düzen karşısındaki çaresizliğidir. Bu dil göstergeleri, aynı zamanda kendisini Yakup peygamberle özdeşleştirip büyüten, verili toplumu düzeni bozuk olan Mısır halkına benzetip küçülten Yakup'un oynadığı yabancılaştırma oyununu da işaret eder.

Turgut Uyar'ın şiir kahramanlarından “Yalnız Dürdanecik” (s.88) şiirinde Dürdane, kocası tarafından sevgi ve cinsellik yönünden ihmal edilmiş bir kadındır: “Pencerelerde sardunyalar gibi yalnız/ kocası kahvede o evde/ Alışmışlardı”. Mısralarıyla pencere, sıkıntı dindirmenin açık mekânı olur. Sardunya burada evcil daha küçük olan ev içlerinin küçük bucakların çiçeği olarak görülür. Bu nedenle yalnızlığı vurgulamak açısından söylenilmiştir.

F.Nietzsche'nin öldürmeyen acının güçlendireceği fikriyle benzerlik gösterir. Şairin gözünde umutsuzluk, daha genel anlamıyla olumsuzluk, zımnen ihtivaettiği güç nedeniyle bir cazibe oluşturmaktadır.

*“Artık öyle açık ki kuşkuyla yer yok
Kim gelirse gelsin acıya hep yer vardır
Tutanaklarda duvar diplerinde ve bazı yerlerde
Örneğin Çukurova ve mekong köylerinde
Acıdır ağacın gölgesini yapan
Bunu herkes bilir.”*(Acının Coğrafyası, s. 425)

*“Kısa bir anı, gök bulutlandı
Kentin yaşlılığı tazeleniyor
Suyu bardakla içen gezgin satıcı
Şapkasını koydu duvara
Çok uzun sürmüş yalnızlığı
Soldurdu domatesleri”*(Uyar, Kısa Bir Anı, s. 552)

Gök bulutlanması rahmetin işareti ve tazelenmenin belirtisidir. Burada belirtilen gezgin satıcıda şapkayı duvara koyması bir nevi düşüncelerini ve aklındakileri de bir tarafa bırakması iyice yalnızlaştığını gösterir. Uyar'ın şiir kahramanı yalnız, ince ve kendi kendine bu büyük kente gelen, evlere sokaklara çarpan öznelere. Kent ona yabancılığı yabancılaştırılmışlığı vurgularken “küçük odalar” dediği odalarda aşklar tüter. “Telefonda İyi Loş Oda” şiirinde de bir ev şehir görüntüsü çizen şair, uyumsuz olan bir görüntüler evrenini çizer. Loş odalara sığındığı için sevinir. Ben öteki karşıtlığının

verildiği şiirde öteki olanın başta yanında olduğunu benimsemeye çalıştığını görürüz. Loş odalar, şairi kapıdan üfüren şehirden alıp hayata davet etmiş kendiliğini vermiştir ona. “Siz kimsiniz bu orman bozgunu yeşil perdeleri nasıl uydurdunuz / Allah aşkına” derken aslında sığınılan şey bir yabancı ama kentin uğultusu içinde biraz da olsa yaşam bulacağı doğanın uydurulmuşluğu içinde verilen bir odadır.

İnsanın giderek daha da yalnızlaştığı, hayatın dış yaşamın insanı yalıttığı bir evde yıllar çabucak gelip geçer. “Bir Su Yılı Denebilirdi” şiirinde de Cansever, yalnızlıktan yalıtılmış bir bireyin neredeyse evden çıkmadığı ve bunun sonucunda da fiziksel bir etkinin terlemenin, bulanık bakmanın vuku bulduğunu gösterir. Bir halsizliğin de göstergesidir. “Bir su yılı denilebilirdi geldi geçti / Üstünde durmuyorum / Terledim, bulanık baktım / Ne varsa kendiliğindendi / Hemen hemen evden çıkmadım.(Cansever, *Bir Su Yılı Denebilirdi*, s. 142) şiirinde bu apaçık görülür. “yeni kireçlenmiş bir duvarın kirecini” duyumsaması insanın bedeniyle duvarı eşleştirmesi gibidir. Kireçlenme meydana gelen hastalarda da bir hareketsizlik meydana gelir. Dış yaşamı seçse de insan, dış yaşam yorucu yıprandırıcıdır. “bıkkınsın, içindeki şenliği itersin” uzanırsın bitkin yatağına ifadeleri de modern çağ insanının huzurlu odasını değil huzursuzluğunu ve bu huzursuzluğun sindiği yatak görüntülerini belirtir. Su kaçıcıdır, doğası gereği bir nesnede muhafaza edilebilecek olsa bile duruldukça bulanır yaşanır. (Bayramoğlu, 2012: 20).

*“Salondaki büyük saati sattım
Saatin ölçebileceği
Her hangi bir zaman parçası yok
Gittiği yeri bilmeyen böcekler gibiyim
Bir oyuğa, oyulmuş bir yaşama
Ne gereği var ki saatin
Balkona çıkıyorum sürekli
...
Anılardan anılara sallanan bahçe
...
Ne diyordum? Yağmurlar, evet
Üşümüyorum ürperiyorum sadece
Biçimini zorlayan kedi gibi*

Dur biraz,

Kapı çalındı, hayır telefon

Telefon kapı telefon (Cansever, Manastırlı Hilmi Beye Birinci Mektup, s. 248-252)

Bu şiirde de şiir öznesinin salondaki saati satması bir kayıtsızlığın toplumsal bir müşterek kararın ötelenmesinin anlamını taşır. İç mekânlar yoluyla ruhsal durumların verildiği ve insanın odasında ne kadar dönerse dönsün yine kendisine çarpacağı bir mekânda insan ruhunu daha çok duyumsama imkânına sahip olur. Yağmur da sıkıntılı bir ruh halini ortaya koyar. Kendini böceklerle benzetmesi bize Kafka'nın kahramanını anımsatır. Zira böceğe dönüşmek toplumsal bir düzene karşı protest bir duruş kendini ayırış olarak görmedir. “Ne gereği var ki saatin” ifadesiyle de oyuk mekânını ön planda tutarak yine yalıtılmışlığın ekstrem mekânından bahsederek daha çok içe çekilme ve küçülmeyi işaret eder. Büyük saat ifadesi de zaten saatin karşısında olan küçük insanı küçültülmüş bir ruhu çağırıştırır. İkinci Yeni şairlerinin şiirlerinin birçoğu yerinde geçen kediler, evsel varlıklardır ve de evle doğanın aracısı konumundadır. Burada kedi öznenin kendisi gibi bedensel bir uyumu aramak istemektedir. Kapı ile telefon çalması arasındaki ayrımın yapılamaması da yine sanrılı ve düşsel bir yapının ön planda tutulduğu bir ruh halini bize verir ve mekânı gerçek görüntülerden uzak tutar. Anılardan anılara sallanan bahçesi de bir evin anılarının yani bilinçaltında yer alan değerlerin mekânıdır. Bahçelere gömer dururuz evin gizlerini.

Ev, ‘dikey varlık’.

Eve bahçeden gidilir.

Ama bahçe evi bilmez

(ev de belki bahçeyi)

Ne güzel!

Hem nesnelerin dünyası böyledir.

Bilinmezin tadını çıkarırlar.

Ta baştan özgürlüğü seçmiştir bahçe.

Ev ne denli kendini öne çıkarırsa çıkarsın, evi silmeyi bilir.

— Ben bahçeyim! Der.

Kendi dili, tarihi, coğrafyası vardır.

Kendine özgü düşüncelerinin olduğunu da biliyoruz. (bahçeye biçim veren de bu düşüncelerden başka bir şey değildir) (Berk, Bahçe, s. 321)

Bahçe ile evi karşılaştırırsak evin çizdiği grafiğin kapalılığına, tutuculuğunu (ev diktacıdır, diktayla yaralıdır) karşı bahçe alabildiğine açıktır. Bahçe dekorunun doğal ve harikulade ortamı aynı zamanda karakterlerin zihinsel durumunu yansıtır. Bahçe aynı zamanda sürrealistlerde gece ile verilir. Sonsuz, karanlık ve derinliği çağrıştırmış olur.

GİZLİLİKTEN TİKSİNİR

Sesle doludur bahçe.

Yüzü sokağa taşar.

Dişi bir okuma sunar.

Gebe evle karşılaştırırsak cinseldir. (cinsel olmayan ne var?)

Bahçe, sokağın çamur şarkıcısı.

Dirty Child.

Bahçelere selam!(Berk, Bahçeyi Geçince Görürüz Evi, s. 322)

Berk, evin yalnızlığına karşı özgürlük yeri dediği bahçeleri çıkarır karşısına. Alabildiğine açık olan bahçe bir özgürlük yeridir.

“Yerine saplanıyor bir sürahi

Pencereler şaşkın

Perdeler bir uzak yol kadar uzun

Ve balkon

Kendi dudaklarında şimdi

...

Ve bugün

Çepçevre oturduk masanın başına gene

Bezik oynadık Hilmi Bey – her gün oynuyoruz ya -

...

Oda çok sıcaktı – lâl renkli çini soba –

...

Nedense odasına kapandıkça Cemal

Soyundukça soyunuyor Yahudi Matmazel”

Hırslı bir dişi gibi (Cansever, Manastırlı Hilmi Beye İkinci Mektup, s. 254-255)

Cemile zamanın dışına düşmüştür. Pencere, perdeler, sürahi tabi alkolün de etkisiyle bir algı yanılsaması oluşturmıştır. Yani aslında görülen gibi değildir. Algılanan gibidir eşya. Perdelerin bir yol kadar uzun görünmesi dıştan içe küçülen derinleşen ve gittikçe noktalaşan bir görüntü sunar. Perdelerin uzağa doğru uzaması bize dışa tahakküm kurmaya çalışan içsel olanı verir. Mekânlardaki psişik huzursuzluk ve kaygı dolu arzular, bastırılmış duyguların birer tezahürü olarak karşımıza çıkar. (Kocakaya, 2015: 100). Tekinsiz mekânlar oluşur. Lâl renkli çini soba burada renk olarak lâl rengi, koyu vişne rengi olup hafif mora çalar. Eskiden beri çok değerli addedilmiş, İbraniler'den sonra Romalı ve İranlı hükümdarlar ve yüksek din adamları bu renkte giysiler taşımışlardır. Hristiyan kardinal ve papaları da aynı renkte elbiseler giymişlerdir. Pourpe denilen 1. pre- rönesans'tan itibaren resimlerde çok sevilen bir renk olarak kullanılmıştır. lâl elde edilmesi güç olduğundan çok kıymetli addedilmiş, ressamın paletlerine azar azar papalar ve krallar tarafından konulmuştur. Bu da bize İkinci Yeni şairlerinin resimsel bir görüntü çizmesinin kanıtını oluşturur. Perdelerin uzak bir yol gibi uzaması da yine bir resimsel görüntüyü bize sunmaktadır. Oda sıcak olması yine lâl rengiyle verilerek sıcak renklerle algılandığını da gösterir ve kendi içimizde içsel bir şekilde oturduğumuzu verir ve giderek tensel bir hal alır. Bezik oyunu da burada bir kayıtsızlık, çelişik ve edilgen bir görüntü sunar. “Ve balkon / Kendi dudaklarında şimdi” diyerek de burada dudak, hem evin dışarı açılmasını hem de dudak ağız olarak da düşünülünce dışarıyı içine almasını emmesini gösterir. İletişimsizlik içindeki iletişimin göstergesidir.

Cansever'in “Ne Gelir Elimizden İnsan Olmaktan Başka” adlı şiirinde O duvarlar ki hep öyle: akasya, Erzurum, askerlik fotoğrafları /... / Kocaman evleri sanki, bir kocaman anahtarları / Bulanık bir göz gibi tam öyle gibi çok kaygan odaları / Odalarda yan yana, erinçli, hür yatmaları (*Cansever, Ne Gelir Elimizden İnsan Olmaktan Başka III, s. 261*) odalara ve duvarlara algısal bir bir anlayışla yaklaşmıştır. Mekânsal geçişlerin kolay duvarların üzerinde yer alan fotoğrafların anılarda taze olması mekânı kocaman, hatırlanması ve odalararası kolayca geçilebilen bir mekân yapmıştır.

“Sizi gördüm denizin evinde. Akşamüstleri gibi güzeldiniz.

Bir balık su değiştiriyordu. Yeni yeni bunalım duvarları çıkıyorduk hergün.

Sıkıntımıza giriyordu adın. Büyüttükçe: artıyordunuz.

— Gökyüzü duyuluyor dedim.

Baskının sessiz ülkesine vardım.

Seni yürüyorum.”(Berk, Kent, s. 292)

Bireysel ya da ortaklaşa ruhsal oluşumda balık, suda duran ya da yüzen balık, cinsel birleşmeyi dile getirdiği kadar anne bedeninin iç kısmını da temsil eder. Suda yaşayan ilk canlıların dolayısıyla insanın atalarının bilinçdışı soyoluşsal bilgisini de temsil etmektedir. (Ferenczi, 2000, 63) (bkz. Öztürk Veysel.) Suda olmak rahimiçi çıkmak ise hayata atılmak olarak değerlendirilir. Sürekli su değiştirmek doğamamanın sancısını belirtir.

“Anlamdan hep kuşku duydum. Evler, odalardı unuttum. Dünyadaki varlığının ayırında değildir. (...) anlamla ev yapılmaz ama yalnızlığım sürüyor. Coğrafya adına sevinmemiştir. Anlam sıkıcıdır. Günde üç kez aynada kendine bakar. Yalnızlık saçar. Anlamla ev yapılmaz. Anladım ama yalnızlığım sürüyor. Düşüncelerim yok benim. Kaya bilir, kaya olduğunu, ben bilmem. Anladığımda yitirdim şiirimi. O gün bugün bir akarsu gibi kocadım.”(Berk, Düşünürken Buldum Kayayı, s. 229)

Yalnızlık konusunda, Cemal Süreya da muzdariptir. Yalnızlığı çok ünlüdür Cemal’in diyen Melisa Gürpınar da bunu vurgular. *Önce ellerin vardı yalnızlığımla benim aramda / Sonra birden kapılar açılıverdi ardına kadar / Sonra yüzün onun ardından gözlerin dudakların / Sonra her şey çıkıp geldi.* (Süreya, Önceleyin, s. 13). Parçalanan uzuvlar tek tek çıkıp gelerek bir bütüne ulaşır cinsel bir etkinliğe misafir olurlar. Anlatıcının beniyile yalnızlığı arasına girer. Cinsel etkinlik yalnızlaşmanın bunalım noktasıdır. (Bataille, 1993:109). Burada yalnız kalış, özneyi kapıya yöneltmekte ve kapının açılışıyla yalnızlığı dinmektedir.

“Dışında bana doğru yürüyen birtakım adamlar gezinir

Başboş bir atın ayak sesleri gezinir içimde

...

Bir korku, ne de olsa bir korkudur diyorum

Bir gizdir kelimesinden doğmayan

Eşyalar ve şekilsiz insanlar halinde

...

Yalnız durmak da değil, bir beton heybetiyle soruyor bize.”(Cansever, Anlatıyor Oltacı Eyüp Anlatılmazını, s. 435-439)

İç ile dışın diyalektiği söz konusudur. Bu aslında bir anlamda bir çarpışma çelişkili bir ruh halinin ifadesidir. Birtakım adamlar bir belirsizlik göstergesidir üstüne

doğru gelişi bir sanrılı ve korkulu ruh halini verir. İçinde başı boş bir atın gezinmesi insanın ilksel korkularını da çağrıştırır. Bunlar bitkisel hayatta olan bir insanın şekilsiz olarak dış dünyayı anlamlandırmaya çalıştığı bir ruh halidir. Burada bir anlamlandırma problemi var ve tek başına kalan bir insanın beton heybetiyle sorguya çekilmesi var. Ev içlerinde coşkuz ve insana huzur veren bir atmosfer duyumsarız. Kimi zaman da akıldan çok duyguların yaşanılan dram ve insanın yalnızlığı ön plandadır. Dengeli yalın dingin psikolojik güven sağlayacak ruhu okşayacak bir mekân yeğlenmesi söz konusudur. Kimi zaman da bir tedirginlik söz konusudur. Ayrıntılardan arındırılmış geniş yüzeyler ya da sınırlandırılmış boşluklar olarak algılanan iç mekânlar bu mekânlar içinde yaşamlarını sürdüren çağımız insan tipinin simgeleştğini görüyoruz. Çağdaş yaşamdaki sorunların neden olduğu stres yüklü insanlar ve onu çevreleyen boşluklarda gerilimli sıkıntılı bir atmosfer duyumsanır. İnsanlar kendi içlerine kapanmış, yalnız, tedirgin ve iç mekânlarda hapsedilmiş gibidir. Bu hapsedilmişlik etkisi çoğu kez insanı çevreleye üç boyutlu saydam kutularla verilmiştir. Saydamlaşan kutulaşan mekânlar bir mekân içinde mekân oluşturmuştur. Şehre dair hız faktörü de insanın düşünmesine ve de hatırlamasına izin vermez. Bu durum insanın çok yorulduğunu oturunca hissetmesinin göstergesi gibi, ev ve oda içinde özne kendini kendi geçmişini duyumsar.

Kapalı yerlerde kalma korkusu da yine çağ insanının ayrı bir sorunu olmuştur. Ev bir oyuk bir kuyu bir kuytu bir boşluktur. Buralarda yuvalanan özne belli belirsiz korku dehşet korkularına kapılmaktadır. Günlük hayatın hunharca harcamaya çalıştığı insanın kapıldığı korku ve dehşettir.

Bir bulgudur duvar

Ev (evin logosu) çoğun varsıl düşler kurarken, duvar sanki kendini dışlar: Her şeyden uzak durur.

Paylaşmaz evi.

Ev yokmuş gibi davranır.

Yalnız ev mi?

Kapattığı, çevirdiği kentleri, alanları, bahçeleri de kendinden saymaz.

Her şeyden el çekerek yaşar.

Yalnızlığı seçmiştir.

Pencereler, balkonlar, kapılar, odalar, tavanlar, iç içe yaşarken o evin yabancı gibidir.

Penelope'dir.

Önüne bakar durur.

Yakınmaz, yakarmaz.

Kendini ele vermemek için boyunu posunu gizler, bütün köşelerini, sivriliklerini atar, siler.

Ağırlığını da (bir duvar olan ağırlığını) sıfıra indirir.

Duvarın bunu istediği söylenemez.

Yalnızlığı kim ister?

Bunun yine de bir karşılığı olmalı duvarca.

Ama bunu öğrenemeyeceğiz.

Duvar her yerde yalnızdır.

Duvar gülmez. (Berk, Duvar IV, s. 317)

Duvarlar bir parça ilgisizliğe terk edilmiş olabilir. Berk'in de şiiri yalnızlıkla örülen bir şiir evreni taşır. Bu ona Varoluşçu bir düşünceden ileri gelir. Dünyanın anlamsızlığı yalnızlığı içinden çıkılmaz hale getirerek,"içsellikten daha karanlık bir tutukevine kapatır."(Mounier, 1995:187). Devalaşan geçmişin yükünü bağrında taşıyan taş taş üstüne biriken duvarlar gelir. Onlar öylece karşında dururken büyülü devasa ve hareketli bir dünya belirir karşında. Gizemli yolculuğa çağırır insanı. Dolaşan bir insan ayak izlerini varlığında barındırır. Metafor kavramının esprisi de buradan gelmektedir. Zira, " Hiçbir şey karmaşık değildir; insan karmaşıktırılmazsa." Dünyalık çilenin çekildiği yerdir ev. Değişme ve olgunlaşmanın sancısıdır. Beden (suret, madde, kâinat, mekân) sürekli bir değişme ve olgunlaşmaya dayanmaktadır. Bir uzam bir uzanmadır. Maddeye yahut Allah'a. Bir aşma bir aşkınlaşmanın sancısı söz konusudur. Kendi kendini aşma insan için en temel varoluştur. Zaman ve mekân da beden içindeki bir başka mekânın kendini aşması ifadesidir. Beden mekân içinde yaratıcı bir kapasiteye sahiptir. Çok sayıda ritim iç içe girer. Beden içinde ve beden etrafında tıpkı bir suyun üzerinde ya da akışkan bir kütlede olduğu gibi, ritimler kesişir, birbirlerini keserler, üst üste biner mekâna bağlanırlar. Ne temel itkileri ne de enerjileri kendi dışında bırakırlar. Bu ritimler, eğilimler halinde dağılmış ya da arzular halinde yoğunlaşmış ihtiyaçlarla ilişkilidir. Soluk alma, kalp, açlık ve susuzluk, uyku gibi. Diğerleri ise gizlenir; cinsellik, üreme, toplumsal yaşam, düşüncedir. Kendini ve ihtiyaçlarını aşamayan insan bunalıma gömülür ve dolayısıyla yalnızlığa.

3.3. Duvarların erotik teni: Cinsellik

“Erotik, önad; Yun. eros, sevi = lat eroticus. Fr. erotique: seviyle ilgili, seviyi anlatan: sevi şiiri ya da sevisel şiir. Erotizm: sevişellik, cinsel seviye ilişkin. Kösnüllük. Sevisellik (erotizm), özdeksel sevj anlamında da kullanılır. Sevişellik, güzel duyusal coşkuyu da dile getirir.” (Ergüven, 1988: 47). Erotizm “bir varlık yokluk, bir mahvoluş duygusu yaratması” bilinçaltından gelen duyuların nesneleri belirlediği bu düşünce sisteminde, alt bilinçte gelişen bir duygudur. Erotizm, sadece bedensel bir eyleme ve kaba saba anlatıma indirgenmediğinde, kadın-erkek ilişkileri açısından her dönemde edebiyatın ana konularından biri olma özelliğini göstermektedir.

Edebiyatımızda “kadın” ın yeri oldukça önemlidir. Çünkü kadının sosyal yaşam içerisinde yer alışı yani aktif oluşuyla pasif oluşu edebiyatımızı derinden etkilemiştir. Kadının değişimi edebiyatın değişimidir dersek abartmış olmayız.

Kadın-erkek ilişkilerinde yüzyıllardan beri var olan kemikleşmiş mesafeli duruşun çeşitli nedenlerle yumuşama eğilimine girmesinde her iki cinsin ortak ten mekânlarına kavuşmasının etkisi tartışılmaz. (Arslan, 2012:128) Aynı ten mekânlarını paylaşan erkeğin karşısındaki dişinin sigarayı tutan eli, yarı ayartıcı bir havada, baştan çıkarıcı bir güç üstlenir. Kadın, teninin kokusunu, erkeğe sigara dumanıyla da verebilir.

Aşk duygusunun bedene dönme şekli kentleşmeyle gelen bir kozmopolit anlayışın ürünüdür diyebilir. Kabul görülenin değil yasak olanın meyvesini anlatır erotizm. Her insan, doğuşundan itibaren yasaklarla donatılmış bir cinsellikle baş başa bir yaşam sürdürür. İnsan cinselliği ölümle son bulur. Erotizm, içinde yasakları taşımasına rağmen birey için en önemli özgürlük ve mutluluk kaynağıdır. (Bataille, 1993:3). Cinsellik, sanat yapıtlarında genellikle erotizmin sınırları içinde, tutku, haz, doyum kavramlarıyla ilişkili bir heyecan ya da duygusal gerilimi yansıtarak işlenir. Cinsel imgeler, beslendikleri duyguların diriliği ölçüsünde anlatımda bir canlılığı getirebileceği gibi, buna koşut olarak okurda uyandırabileceği “merak” duygusunun yoğunluğu ölçüsünde yeni, özgün çağrışım ve açılımlara olanak vererek bu yaşantı alanının gizemliliği içinde aynı zamanda estetik bir gereksinimi de karşılayabilirler. İkinci Yeni şairleri, başta Cemal Süreya ve İlhan Berk olmak üzere, cinsel imgelere şiirlerinde zaman zaman yer vermişlerdir. Ancak Ece Ayhan’ın şiirlerindeki cinsel imgeler, bu şairlerden ve çağdaş Türk şiirindeki genel çizgiden farklı olarak “sapkınlık” diyebileceğimiz bir düzlemde kümelenir.

Tutunur bir utanç ince. Bir kız limon yanığı. Saçak altlarında dolaşır erkeğinin. Açılmıştır kapıların kilitleri kendiliğinden. Kıpırdanır bir kefen. Gebelenmiştir yatarak üzerine ölünün. Bir kilisede işlemeyen. Bataklıklarda büyötmüştür çocuğı. Neft dökerek yakıyordum bir mektubu da kus zarflı balmumu. (Ayhan, Ortodoksluklar-I, Bütün Yort Savul'lar!, s.8). Cinsel bir tonun da cinselliğı eşlik ettiğı bu durumun gebelenmek sözcüğü, kapıların kendinden açılması bir sırrın gizemin olduğı kanısına vardırır bizi. Bir odada rahmine birden düşen Meryem'i hatırlatır bize.

“Bacaklarının daraçısında

Bir yumak

Bir kırlangıç yuvası

Bir söğüt yaprağı susuz ve erkenci

Bir mermi yatağı derin ve pusuda

Bir saat kapağı tık diye açılır

Bir tünek dalgın güvercinler için”(Süreya, Sımsıcak, s. 85)

Yuvarın güvenliik ve geçicilik özelliklerinden verilerek cinselliğı sıcak imgelerle almıştır şair. Bir anlamda güvenliik vaat eden şey, başka bir anlamda yok edici olarak korku yaratabilir. Ana rahmine geri dönme duygusu, ölüm arzusu olarak da duyumsanabilir. (Guntrip, 2003: 52). Kırlangıçlar, kurala uygun bir kuş değildir. Charbonneaux-Lassay şöyle yazar: “Vendee köylülerinin, bir kırlangıç yuvasının kışın bile gece cinlerini korkuttuklarına inandıklarını duydum. Kırlangıç iç güdüsüyle kurulan yuvadır bu da hayatla ölüm, yerle gök gibi ikili kavramları bünyesinde barındırır.

“Bir korkusuzluk aldı yürüdü çevremizde

Sen çıkardın utancını duvara astın

Ben masanın üstüne koydum kuralları

Her şey iste böyle oldu önce”(Süreya, Önceleyin, s. 13)

Özellikle hapisane ortamlarında ve de bir evin en az iki kişilik mekânlarında kurallar bütünü oluşturulur. Bu kurallar ise ya duvarlarda ya da masalarda asılı durur. Şair kuralsız ve sınırsız yaşamak istemektedir. Bu durum, onu sınırlayan etkilerin uzağına götüreceğ ve ilişkilerinde daha özgür ortam isteyecektir. Bu nedenle

korkusuzluk duygusu bu duvara utancını duvara asmayla somutlaşır. Duvara asmak eylemi bir kıyafeti gerektirir. Bu da soyunmanın işaretidir. Böylece korku da kendi iç-beninden uzaklaşacaktır. Mobilya olarak önce yatağa, sonra masa, sandalyeler, konsol ve perdeler ihtiyacı duyulur. Böylelikle uygun bir mekân hazırlanmış olur. Süreya, mekânsal anlamda kapıları ve de pencereleri cinsel duygular söz konusu olunca ardına kadar açık tutar. Böylece anlatıcı özne, sevgilisinin tüm yüzüne, gözlerine, dudaklarına ve bütün bedenine kavuşur. Bu, bütün kapıların ardına kadar açılışı olarak yorumlanabilir.

“Balkon demirine dayalı bir arka kadar şakacı,

İlk doyumdaki gibi yeşil elma tadında,

...

Şu senin alçakta sesin var ya

Pencereler var burnumda sızı.”(Süreya, Var, 158)

“Var”ın “Balkon demirine dayalı bir arka kadar şakacı,” dizesindeki “dayalı” sözcüğü, kurulan bağlam içinde “yaslanmış” anlamını; “arka” sözcüğü ise, “popo”yu düşündürür. “Kimlik denetimi yaptıktan sonra / Resimli roman okuyan bir er gibi giderici.” (s. 158) dizelerindeki “giderici” sözcüğü de, “kendi kendine tatmin”i karşılayacak biçimde kullanılmıştır. Anlatıcı burada cinsel enerjiyi kadının sesine yüklemekle aynı zamanda kadının haz merkezlerini diğer şiirlerde olduğu gibi parçalara ayırarak ifade etmiş, tümel olanı dışarıda bırakmıştır. (Özmeral, 2006: 156). İlk doyumdaki yeşil elma tadı ile “oral cinsellik” sezdirilir. “Balkon demirine dayalı bir arka kadar şakacı, / İlk doyumdaki gibi yeşil elma tadında.” dizeleriyle de yine ilk cinsel etkinliğin tadı çağrıştırılmaktadır. Balkon ile birlikte iç mekân imgeselliği dışa çıkarılmıştır.

Bir başka şiiri olan “Karne” adlı şiirde ise, “Ötekiyse nasıl incelikli / Türkçe sığmazdı ağzına / Bir ilçeyi sever gibi / Yürüdü odalarda” dizeleriyle tanıtılan diğer sevgilinin inceliği, Türkçe’yi kullanışındaki titizliğe dikkat çekilerek bir imaj içinde canlandırılır. Yürüyüşünün bir ilçeyi sevmeye benzetilmesinde, dar adımları gözetilerek, ilçenin küçüklüğüyle bu adımlar arasında bir bağ kurulduğu söylenebilir.

Kadının da cinselliği tüm bedeniyle yaşamasını, işkenceyle yani sadomazohist tavır ile zevkin birleşimini hatırlatmaktadır. Kadın ile evin ve dolayısıyla odanın

arasında kurulan bağ kadınların yüzlerini açmaya başlamasıyla koşturulan evlerin gereksiz olan kafeslerinin de kalkması ev kavramını bu noktada daha şeffaf bir hale getirmiştir. Artıyı gören dönem insanı, saatin dünyaya dairliğini açmak için, eğlenceyi, erotizmi, dumanı, fanteziyi, geceyi yeniden yapılandırarak onu keyif merkezli bir yarı peçeli uzama dönüştürmüştür. (Arslan, 2012: 74).

Mazoşist her şeyden önce bıkkın bir efendidir. Sürekli bir hayal kırıklığı tarafından kendi başarısızlığını arzu etmeye itilen bir adamdır. Mazoşist yazgısının akışını çabuklaştırır; engeller ve küçümsemeler de arzuyu şiddetlendirir. Acı çekmeyi arzusun sadece sonucu ya da mazoşizmde olduğu gibi ön şarttır. Cinsel mazoşist, kösnül hayatında en yoğun metafizik arzusun şartlarını yeniden üretmeye çalışır. Eziyet eden bir eş arar çünkü acı çekmek istemektedir. Böylece mazoşist de olanaksız idealini taklit etmekten başka açık kapı kalmaz. Cinsel eşinin huzurunda, dolayımlayıcısının karşısında da oynadığını sandığı rolü oynamak ister. Soyunup (Çok uyumuş, sıcak iklimlerde kalmıştır çünkü. Yasakları sever. Sık sık orasını yıkar. Yağlar. Dişlerini takıp. Erkeklik organını kazır duvarına. Damarlı. İnce. Uzun. (Berk, Karadeniz, s. 339). Bu duvar, bize kızlık olan zarı duvarı hatırlatır. Mitolojide de Hymen olarak geçen bu duvar, Yunan ve Roma mitolojisinde Baccus ve Venüs'ün oğlu olan ve elinde bir meşale tutan evlilik ve düğün tanrısının adıdır. Gerdek gecesi bu tanrıya adandığından kızlık zarı da aynı adla anılmaktadır.

Sadistlik ise bir eziştir. Sadizm mazoşizmin diyalektik tersyüz oluşudur. Metafizik arzusun sonu ölümdür. Kurban rolünü oynamaktan vaz geçen özne sadistleşir. (Girard, 2007:154) Birdenbire “bir çiçek odayı Brezilya'ya çevirir.”

“O düz ve yeni yaklaşma seviştikten sonra

El ele yürürsünüz daracık odalarda

Bilinçle karılmıştır bu sevda

Su akar kan yerine damarlarınızda” (Süreya, Şarkı, s. 263)



Resim 3. Amadeo Modigliani

Cemal Süreya'nın şiirlerinde erotizmin geniş bir yer tutması, onun Amadeo Modigliani'ye ilgi duyduğunu ve ondan etkilendiğini de gözler önüne serer. Kadınlar şiirlerde cinsel yönden tatminsiz varlıklar olarak da çıkar karşımıza. Şiir içeriğinde duygusal düzeyde yoğun bir erotisme seziliyor ya, cinsel bakımdan atak, hatta saldırgan kadınlar imgesi, gerçekte, yüzyıllardır kadınlık için hayli zorunlu sayılmış biblo/ kadın, edilgin kadın imgesini yıkmak için kullanılıyor. Sadist bir tavır sergiliyor. Güneş erillliği, ay ise dişil olanı simgeler. Bilinçaltı labirentlerini çağırıştırır. “cinsel arzu”yu, psikanalizdeki “erotik arzu” anlamında kullanıyoruz. Otto F. Kernberg'e göre erotik arzunun bir özelliği, fethedilecek (ya da fethedecek) bir nesneye yöneltilen bir haz arayışı, hem bir engeli zorla aşma, hem de arzu edilen nesne ile bir (ya da tek) olmak anlamına gelen bir yakınlaşma, kaynaşma ve iç içe geçme özlemi oluşudur. “Hepsi bir tarafa... işte duvar / İşte kilise duvarı, bahçe duvarı diye düşündüğünüz / Otlar, böcekler, yine otlar / Yaşamak şu gördüğünüz /... / Bir kaynaşma, ama bir kaynaşma duvarda. (Kırın Ortasındaki Duvar, s. 567)

Şairlerin kendi bedeniyle uğraştıkları ve aşkın içine katkı olduğu cinsellik bolca şiirlerde yer almaktadır. Siyasi boyutun da şiirlerde cinsellikle bir verildiği ve bir başkaldırının olduğu gözlemlenmektedir. Dolaylı olarak imgelerle ya da doğrudan kavramlar olarak verilmiştir. Bedenlerin mekânlarda yazınsallaştığı cinsellik imgesinin birbirine geçtiği ve ergenlik dönemi sancılarının kendi başlarına ya da hem cinsleriyle doyum arama isteğinin yoğunlaştığı bir kaçıışı ifade eder. İletişim ağlarının tıkalı yanlış olduğunun da göstergesidir. Kişinin içinde bulunduğu sıkıntılı durumlardan kurtulmanın ablukayı özgürleştirmenin yolu cinselliğe sığınmaktır. Şiirlerinde cinsellik ve eşcinsellik, herhangi bir duygulanımdan yalıtılmış biçimleriyle, salt imlenen olgular olarak yer almaktadır. Bu yöndeki imgelerde erotizmden, erotik bir heyecan ya da

canlılıktan söz edilemez. Ayrıca “gizem”den çok “gizleme/gizlenme” dürtüsü vardır bu imgelerde; bu da o şiirlerde şairlerin üslubuna da yansır. Şiirlerin kapalılığını iyice artırır.

“Ay ışığında oturuyorduk

Bileğinden öptüm seni

Kapı aralığından öptüm

Soluğunda öptüm seni

Evimde

Götürdüm yatağında

Kasığından öptüm seni.”(Süreya, Sayım, s. 119)

Yatak göstergesi, erotik ya da eşlere ilişkin yan anlamlarıyla birlikte yalnızca eşlerin bildiği gizli işaretlerden biridir. Eşlerin yatağı güçlü bir özdeşleşme yaratır. Kadınlar neredeyse yüzünü unuttuğu eşleri döndüğünde, onun olduğundan emin olmak için yatağı tarif ettirirlermiş yatağın yerini değiştirmek eşini aldatmanın göstergesi sayılmıştır. Merovenjlerde, “çıplak kutsaldır ve eşlerin paylaştığı yatak, birinin dünyaya gelmesini sağlamanın tutkunun ve sevginin kutsal mekânıdır.

Pasif isyana tepkinin görüntüsü kendini sevişmekte bulur. Cemal Süreya, “Erotik şiirdir benimki. Sanırım en belirgin özelliği budur.” diyerek şiir evrenini cinselliğe dayandırmaktadır. Öpmelerin hepsi, var olmanın heyecanını yansıtır. İnsanların mekânlar arası hareketlerinin, kısıtlı, zor, yasak, sakıncalı olduğu Kafka’da da, kapı aralıklarından, başka bir deyişle, mekânın olabildiği kadar az bir bölümünden ilişki kurmak önemli rol oynar (Tümer, 1984:54). “Evime götürdüm yatağında / Kasığından öptüm seni” dizeleri, cinsellik ve erotizmi haber verir; sonraki birim de aynı tema üzerinden geliştirilir. Buradaki öpmenin başka evlerde karşılaşıldığında ilikten gerçekleştiğinin söylenmesi, eylemin yasak olduğunu bildirdiği kadar, karşıdaki kişiyi nasıl sarstığını da açıklar. Turgut Uyar’a göre de çağının ruhunu yansıtmanın en iyi yolu, çağdan kaynaklanan duyguları şiire taşımaktır: Çağımızın insanını türlü baskılar, türlü düzenlerle sıkıştırılmış, basbayağı bir köşeye sıkıştırılmış düşünüyorum. Bu sıkıştırılma, onun dışında, ondan çok ayrı bir güç tarafından olmuyor. Sırf onun kendi kurduğu düzenin sonucu [...] İnsan, cinsel güçle bu çeşit sıkıştırmaya baş kaldırdığını sanıyor, yahut o baskıdan kurtulduğunu sanıyor. Yetmeyeceğini çok geçmeden anlıyor.

Diyerek bir başkaldırı olarak düşündüğü cinselliği aynı zamanda bir tabii hâl olarak görür.

Erotizm özünü yasak ile cinsel zevkin içinden çıkılmaz bileşiminde görülür. Erotizm, birleşme ve sınırın kaldırılmasıdır. Kapalı bir mekânda birbirlerini tanımayan insanların üzerinden geliştirilen birtakım şiirler, erotizmi mekâna yayan ve sürekli kılan cinsel arzunun baskın tema olarak işlendiği görülür. Kadın, yalnızlığın karşıtı, bir sevinç kaynağıdır. Anlatıcı, olumsuzlukları, askın yalnızlığı giderici etkisiyle vermeye çalışırken, heyecanının olumlu etkilerini de sıralar. Aşk, yenileyici, geliştirici olması yönüyle de özneyi ileriye doğru sıçratıcı bir etkiye sahiptir. Kadın kimliğini de önemseyen bu yaklaşım, aşkın doğal yapısı içinde; cesur, kuralları önemsemeyen, korkusuzluğun üstesinden gelebilen, güçlü ve aktif kadını sunar. Kadın, ilişkinin merkezi olması bir yana, karşı cinse verdiği etkiyle de öncüdür. (Özmeral, 2006: 25) Kadın genellikle şiirlerde kimliksizlikleriyle var olurlar.

Aslında ev, “erotik ve yaratıcı içgüdü”nün ürünüdür ve erotik bir tecrübe yaşar. Fetüs kesesi, onu dünyadan, dünyayı da ondan gizleyen örtüydü. Örtünün yırtılması bir tür yeniden doğumu başlatıyordu. Bu ise, ağaçtaki kurtlar görünüşüyle hayal edilen, ebeveynlerinin ilk cinsel birleşmesiyle bağlantılıydı. Örtünün yırtılması gözlerinin açılması dolayısıyla pencerenin açılışına karşılık geliyordu.

Turgut Uyar, “Telefonda Loş İyi Oda” şiirinde loş evleri cinselliği çağrıştıran mekânlar olarak taşır. Perdeleri mahremiyet simgesine dönüştürür. “Yaralı Olduğunu Sanan Birinin Hüznüne Gazel” şiirinde de “evler ince bir buğdaya, bir cinselliğe kapansındı mısralarında evi erotizmin aleti haline getirir. Zira evler, Sezai Karakoç dışındaki İkinci Yeni Şairlerinde, “verili bütün anlamlarından sıyrılarak, erotizmin kapalı mekânı haline gelmiştir.” (Narlı, 2007: 101) odaların ve duvarların kaskatı kesilmiş buz gibi atmosferini dağıtan da yine erotizmdir.

“Yalnız alanlarda değil, loş odalarda da sevişilir seninle,

Senin ceviz dirseklerin yalnız da ısırılır,

Şatoların nemli odaları içinde gövden

Dikine bir yataktır, ağır ağır açılır kadife örtüsü,

Din de, ölüm de neşeli bir aşka döner içine girildikçe

Sen, soyluların metresi

Ve katillerin boyun çizgisi Lady Giyotin.” (Tamer, Lady Giyotin, s. 186)

Ülkü Tamer, şiirlerinde odaların içinde özellikle “yatak” donatısını pek çok kez tekrarlar. Burada da verilen yatağın çarşafı cinselliğe açılan odaları cinsellikle bastıran bir özelliğe sahiptir.

Cinselliğe odaklı bir mekân, erkeklik ve dişillik özelliklerini barındırır. Dikey unsurların, genişleyen, doğurgan, büyüyen ve sert hale gelen durumlarıyla verilen mekânlar erotizmin tavan yaptığı yerlerdir. Çıplaklık ve gök kavramlarının doğurduğu imajlar, orgazm, ölüm ve sonsuzda dağılma ve bir başka varlığın içinde bir olma gibi düşüncelere kadar gider. (Özcan, 1999: 158). Utanç duvarları bir bir yıkılır.

“Bu gökyüzü

Her gün böyle değildir Saint – Antoine’ın üstünde

Belli sevişme vakti

İşte pencereler ilk kollarını açtı

Karıncalar yuvalarından çıktı

Yosunlar uyandı

Gerildikçe gerildi gökyüzü

Dikiş diken kız penceresinde ilk kez mutlu.”(Berk, Saint – Antoine’ın Sevişme Vakti, s. 200)

Birçoğu şiirde mekânlarını kadın gözüyle ve kadının dağınık halleriyle verirler. Evler ve dolayısıyla kapalı mekânlar, İkinci Yeni şairlerinin birçoğunda tensel zevklerle birlikte bütünlenir. “Şiirde kurulu düzene uymayan, evli ve başka evlerde, caddelerde karşılaşılan cinsel yaşamını gizlemeyen kadın seçilir. Cinsellik, yatak odasına hapsedilmeyip bahçe evlere, bahçelere ve caddelere doğru taşınarak pasif olmayan dinamik bir karakter kazanır. (İlhan, 2010: 276). Kadın cinsellikle ön plana çıkar. Bu aynı zamanda Jung’un anima arşetipini hatırlatır ve anneye dönüşü gösterir. Bir yıkılmışlığın ve eksiklik sancısıdır. Berk, ablasının çıplaklığını hatırlayarak, “Çocuk dünyanın yıkılışı dediğimde bu çıplaklık olacak.” diyerek bilinçaltına gizlenmiş bir cinsellikten bahseder. Doğum öncesine bir çekiliş vardır.

“Bu sokak eski aşk plakları çalar

Kadınlar sabahları kapılarının önlerine yarı

Çıplak, geceleri soyunup otururlar.”(Berk, İstanbul, s. 46)

İlhan Berk, bu şiirde cinsel olanı kapı arkasına değil önüne koymuş ve kamusal bir hale getirmiştir. Berk'te cinsellik yalnızca iç mekân ögesi değil aynı zamanda dışa taşan bir özlemdir.

Bahçe-gece-kadın ilişkisi içinde cinsel özgürlük arzusu ve başkaldırıyı tetiklemiş olur. Başkaldırı, kendi varlığının sınırlarını bilen insanın edilgenliğe karşı duruşu ve kendi dünyasını yaratma çabasıdır. İnsan varoluşu bireyin kendini seçmesine ve verili olana “hayır” diyebilme yetisine bağlıdır. “İşte hem dünyayı, hem de dünya içinde kendi varlığımızı devam ettirecek olan araç, başkaldırmadır.” (Gündoğan, 1995: 111). Kimi zaman da büyük bahçelerin duvarlarını yıkan yeni zevk, bunların yerine “birbirini gözetleyen ve birbirinin sesini dinleyen evler, dikmiş böylece insanlarda bir ahlâki çöküş mevcut olmuştur.

*“Odada
Neydi onlar, açmalık belki
Camekânda neft, güherçile
Belki de Rum ateşi” (Süreya, İp, s. 153)*

Oda tensel hazların imgesi haline gelmiş olur. Cinsel solumaların nesnelerde duyumsanması nesnelerin ve odanın nabız kat sayısını yükseltir. Öznelerin sevişme ânındaki durumlarına göre, kimi zaman biri, kimi zaman diğeri tarafından görülen çamaşır ipine, yıkanmış çamaşırlar gibi tasarlanan aşkın farklı görüntüleri asılır. Mekândan insana geçiş ve mekânın insan üzerinde yoğunlaşması söz konusudur. Odaların cinsellikle var olduğu Süreya şiirinde “Bu da yatak olduğuna göre altımızdaki / Sabaha kadar koynumda yatmışsın.” (Güzelleme, s. 16) diyerek oda içi görüntülerinde bunu belirtir.

*“Bir de var sen koynumda yatıyorsun
Güzelsin güzelliğin mutlak amenna
Kızlığın masanın üstünde
Kocana saklıyorsun.” (Süreya, Şu da Var, s. 29)*

Süreya'nın bir diğer şiirinde oda içindeki masa toplumsal kuralların bütünü üstünde olduğu nesne mekândı. Burada da masanın üstünde olan bekârettir ki bu da

olgunlaşmamış kadını gösterir ve ikiyüzlülüğü vurgular. Şairin istediği “saçlarıyla birlikte pencerede” duran balzamin tarzı bir çiçektir. Mekân yani oda bir nevi bölünmüş bir özellik taşır. Bir başka şiirinde “meryemsiyorum” ifadesiyle masumiyeti saflığı belirten bir ifadedir. Aynı zamanda kanıksıyorum ve özüksüyorum anlamlarını verir. *“Abilasını o saat meryemsiyorum / Çünkü her kadını meryemsiyorum /.../ Gözleri göz değil gözistan / Bir odadan bir odaya geçiyor / Kapının birini açıp birini kapatıyor.”* (Bun, s. 37). Dorothy Lucy’nin kimliği, “Renklerinden dolayı okulsuz bırakılan / Zenciler zenciler iki okka zencefil” dizelerinde belirginleştirilir. Böylece evrensel bir açılım kazanan şiirde, ırk ayrımcılığı kınanır. Bu ayrımcılığın “İntihar süsü verilerek” gerçekleştirildiğini vurgulayan anlatıcı, bu sahtekârlıkla “güneşin linç edilmeye” çalışıldığını söyler.

Aşk temasının da hatırını kırmayan şair, “İşte Tam Bu Saatlerde” şiirinde yasak bir aşkı konu edinir. Hüzün, çaresizlik ve yalnızlık çeken bir öznenin ayrılış ağdınının tutturulduğu bu ev, zaten ölüm yası içindedir. Sokak burada birleşmenin mekânıyken ev, ayrılığın aynalarda görülen tek bir yüzün parça parça oluşunun ifadesini taşır. Çünkü özne sevgiliyi İsa’nın sırtındaki çarmıhı gibi kaderi bellemiştir.

Turgut Uyar da özellikle yasak olan cinsellikler üzerinde durur. Uygunsuz maceraları Akçaburgazlı Yekta ile veren sanatçı, bir nevi geleneklere, toplum yasalarına karşı çıkarak yaptığı cinsel eylemleri meşrulaştırma gayreti içerisinde ve duvarları yıkma peşindedir. Arşidük Franz Ferdinand gibi karşı olunana boyun eğmemenin peşindedir. Özellikle İncil’e telmih yapılacak olursa, Yekta’nın cinsel bunalımının dinle ilişkisi, İsa’nın âşık olmadığı için peygamber olduğu teziyle öne çıkacak ve boşluk duygularını cinselliğe meylettirecektir. Mine Urgan’a göre, Katolik inançlar çerçevesinde beden ruhun bir düşmanı olarak kabul edildiğinden, cinsellik insanın hayvansı bir yönünü vurgular. Bachelard’ın deyimiyle, İnsan kendi varlığında ne kadar da çok hayvansı varlık barındırır. Düşlerin hayvansı kovuğunda ikâmet eden düş sakinleri buralarda hülyalı bir yaşamı yakalar. Sürrealistler de mekân, zaman kavramıyla iç içe geçmiş nesnelere, insan ve hayvan figürleriyle tanımlanmıştır. İkinci yeni şairlerinin de mekâna bakışı bu noktada genel itibarıyla bir yaratımdır. Edip Cansever’in “Acı Bahriyeli” adlı şiirinde “Kapılar, onlar ki benim en kadın hayvanlarım.” mısrasında kapılara yüklenen bu metaforik anlatım bu düşüncüyü desteklemektedir.

“Birden hatırlıyorum sıcaktı

Tuttuğu tuttuğumuz her yerlerimiz

Boynumuz ağızlarımız ellerimiz

Yalanda karanlık odalarda

Eşit aralıklarla avunuyoruz

Yetiyor.”(Uyar, İki Dalga Katı Arasında Yapacağını Şaşırın Akçaburgazlı Yekta’nın Söylediği Mezmurdur, s. 141)

Cinsel duygular içerisinde eve giren öznelere, evi odaya sıkıştırıp tek vücut hâline getirmişlerdir. Odalar birer soyunuk kadınlardır. Alçak tavanlı, karanlık odaların küçük pencereleri ve onları örten perdelerin nîm gecesiyle dolu odalar mevcut olmuştur. Hayvanlararası ve hayvanlarla çiftleşme betimlemelerinde gözlenen o mekanikleşme ve kıyıcı eğilim, insanlığın (düşünsel, tinsel, cinsel düzlemde) engellendiği düzenin ürünüdür. (Okta, 2002: 77).

Evlerin ön cepheleri, yan yana dizilişi sokağın sürekliliğini sağlar. Sokak şimdiden bir geçiş yeri işlevine indirgenmiştir. Mimar, ön cephesiyle yani balkonuyla sokağı çizmiş olur ve sokağı eve eklemiş olur. Yeme içme sevişme gibi eylemlerin hatta katı bir şekilde yargılanan, kaba, bayağı bulunan evin arka odalarına sürülmüştür. Koridorun sonunda ve küçük ve karanlık bir avlu üzerinde bulunurlar. Mekânın psikanalizi, burjuva mekânında erotik bir filtrelemenin, şehvetlerin bastırılmasının, bir durak ve sansürün işlediğini gösterir. Yaşanılan mekânda, ahlakçı bir formalite, aile yaşamı ve karı koca hayatı –dölleyici cinsellik- hüküm sürer. Buna mahremiyet denerek dışarıyı önemsenmiş olur. Kalın perdeler, içeriği dışarıdan tecrit etmeye, balkonu salondan ayırmaya mahremiyeti korumaya ve mahremiyete işaret eder. Bataille’nin deyimiyle, evrensel bir yasak, içimizdeki cinsel yaşamın hayvansal özgürlüğüyle çelişiyor sözleri bunu açıklar niteliktedir.

“Sayısız penceren vardı bir bir kapattım/ Bana dönesin diye bir bir kapattım” dizelerinde kapalı mekân, şehveti çoğaltır.

Bazı şiirlerde “elma” sözcüğü, cinsellikle ilgili tabloların içerisinde, sembolik bir anlam üstlenmiş gibidir. “Akçaburgazlı Yekta’nın Mahkeme Kararını Aldığında Söylediği Mezmurdur” (s.134) şiirinde Yekta, Gülbeyaz’la yasak bir gönül ilişkisi yaşamaktadır. Yekta, arkadaşı Sinan’ın karısı olan Gülbeyaz’ın evine gittiği zaman, kendisine “elmadan sıkılmış soğuk sular” ikram edilir. Benzeri kullanımlara başka

yerlerde de rastlanır: “ey canımın güftesi denize hiç bakmadık hatırla/ tek pencerele bir odada elma yedik ısıra ısıra” (“k.e.b.s.”, s.390), “hüznünü ve çılgınlığını elmanın/ gözünü yumsan ağzında duyarsın” (“Çılgın-Hüzünlü”, s.466). “Elma” batı edebiyatından mülhem “ilk günaha ve insanın doğmadan günahkârlığına olan inancın”(Korkmaz 2002: 272) bildirisini taşıyan bir semboldür. Burada da benzer şekilde “elma-günah” ilişkisi çağrıştırılmaktadır. Cinsellikle yasak meyve arasında bir paralellik kurulmuştur. İkisi de, biri cennette biri dünya da “günah” kavramıyla karşılanmaktadır:

“Herkesin önce bir cinselliğe yatkın cömertliği

Havalandırırdı odaları, söylevleri, kervansarayları ve her yeri”(Uyar, baharat yolu, s. 377)

“Ey canımın güftesi denize hiç bakmadık hatırla

Tek pencerele bir odada elma yedik ısıra ısıra”(Uyar, kıyıda elma’ya bir ses, s. 390)

İ

kinici Yenici, Cemal Süreya’nın, Uyar şiirindeki cinselliğe yönelik yaklaşımı şöyledir: “Turgut Uyar’da cinsel istek, eşyaya damgasını basmıştır. Cinsel isteği saf ve aptal odalardan çıkararak şehrin gürültüsünden geçirir.”(Süreya 1966: 49). Körpe körpe kadınların basık odalarda pazarlandığı bir şehrin içinden geçirir.

“Bir odada, en olağan bir odada

En sade, en insanca bir odada

Bir kadınla bir erkeğin bulunduğu bir odada

Bir kadınla bir erkeğin

Bir kadınla bir erkeğin olduğu

Elleri ve omuzlarının birbirini bulduğu.”(Uyar, Hızla Gelişecek Kalbimiz, s. 330)

Bu şiirde de Uyar, odaları kadın ve erkeğin bedensel anlamda birbirini bulduğu erotik bir mekân haline getirmiştir. Olağan bir oda vasıflandırmasıyla cinselliğin olağan yönüne vurgu yaparak meşrulaştırma gayretine düşmektedir. Joyce Mc Dougall’ın (1996) dediği gibi; iki kişi için tek beden, iki kişi için tek deri, iki kişi için tek

ruhsallıktır. İşte bu anneye olan birlikteliğin kökensel durumuna gerileme arzusunun gücüdür.

“Karanlık oda, cinsellik

Aşkı duydum mu bir başıma kalıyorum

Kasıklarımı ovuyorum bir güzel

...

Gündüzün, ama tam gündüzün oluyor bu iş

Kirlerim, pis kokularım belliyken iyice

Soluyup dururken, bir şeyler geçirirken aklımdan

Uzanıp kalıyorum ta pencerenin dibinde.

Yukarıyı düşünüyorum, bir aşağı katta oluşumdan

Dört duvar, bir buz dolabı, naylona benzer bir gök

Bütün o zehir gibiliği soğumuş şeylerin

Anlıyorum bir aşk akımıdır dolanıyor üstümde.”(Cansever, Aşkın Radyoaktivitesi, s. 97)

Bu şiirde aşk, sevgi boyutundan soyutlanıp sadece cinsel istek olarak tanımlanmış; bireyin biyo-fizik ve biyo-psişesinde meydana getirdiği değişimler açısından ele alınmıştır. Geleneksel ve erkek egemen kültürde toplumun selameti için bastırılan cinsel arzu, yemek, içmek ve dışkılamak gibi insanî bir ihtiyaçtır. Şair Cansever, bu şiirinde hem bastırılanı ortaya çıkarıp somutlar, hem de cinsel arzusunun insandaki anlık tezahürlerini ifade eder. Odalar pencereler aracılığıyla canlanır. Yalnız Bir Kadın şiirinde nitekim sıcak ekim rüzgârı içerisindeki “bekâr odasını” sallandırıyor dikey bir hale getiriyor.

“Ben geçerken bir evin penceresinde bir dal çiçekleniyor

Bir kadın soyunuyor göğsünü tüylerini en olmadık yerlerini

görüyorum

Görüyorum bir çocuğun gözlerinin içinde denizler inip

kalkıyor.” (Berk, Sait Faik, s. 206)

Mekânsal kurgu içerisinde koltuklar arasında sehpa bulunması, çiçekler ve aydınlatma öğeleri psikolojik açıdan önemlidir. Mekânlar arası geçişlerde kapı olmadığı durumlarda kolon ya da duvarların yanı sıra sıralanan çiçekler giriş-çıkışı sağlayan sınır öğeleri olarak da görev yapmaktadır. (Kurak Açıcı, 2006:39). Bir dalın çiçeklenmesiyle bir kadının soyunması arasında paralellik kuran şair, denizlerin inip kalkması ifadesiyle de yine cinsel bir görüntüye vurgu yapmaktadır.

“Açık pencereyi kapadım

Perdeyi çektim

Arkamı döndüm, yavaş yavaş soyundum

Bileğimdeki saati çıkardım

Sigaramı söndürdüm

Tam o zaman... ”(Cansever, Bir Genel Ev Kadını ve... , s. 64)

Derken de açık olan pencerenin cinselliğe kapanacak odanın muştusu olduğu gözlenir.

“Bir kadın girdi odaya ana belki kız belki

Rakı şişesi yere yuvarlandı

Döşemedeki suyla buluştular

Su kollarını açtı

Rakı her yanını

Sarmaş dolaş oldular. ”(Berk, Guernica, s. 234)

“Guernica”, Picasso’nun, Alman ordularının Guernica kasabasını bombalamasını betimleyen en ünlü yapıtlarından biri. 1937’de yapılmış. Picasso, bir sergisi sırasında kendisine, ‘Bu resmi siz mi yaptınız?’ diye soran bir Alman generaline, ‘Hayır, siz yaptınız!’ diye yanıt verdiği rivayet olunur. Berk, bu şiirinde de Picasso’nun “Guernica” adlı tablosuna bakarak, savaşı, boğazlaşmayı, insanların birbirlerini katledişini anlatıyor. Burada bir savaş zamanı sırasında objektiflerin çevrildiği bir oda görüntüsü bunun yanı sıra alkol ve cinselliği çağrıştıran görüntüler ön plana çıkıyor.

Görüldüğü üzere şairlerin ki Sezai Karakoç’u istisna tutarsak birçoğu şiirlerinde cinselliği işlemiş ve bunu genellikle de iç mekânlar aracılığıyla yapmışlardır.

Tablolardan da etkilenen şairlerin cinsellikle alakalı mısraları resimsel görüntüleri de çağrıştırır.

3.4. Ölüm ve Diriliş

“Ev ölünen yerdir, ölümü görür.”

Ölümle bağları vardır odaların. Özellikle İlhan Berk için, “ev daha çok ölmek içindir.” (Berk, 2007:90). Ölüm, insana asıl benliğini duyumsatır. Ölüm kavramı ve buna karşıtlık oluşturacak diriliş kavramları fiziki açıdan düşünülebileceği gibi, mecazi bir hal alarak yitim ve dirilişin duygusal anlamda ve çeşitli metaforlar aracılığıyla ifade imkânı oluşturmuştur. Bu da İkinci Yeni Şiirinde daha çok kent-doğa, gelenek-modernizm, an-anılar bağlamında kavramsal değer oluşturmuştur. Bu yaşamsal yaşama dair olan ruhun ruhsal olanın varlığının kökünden kesilip atılmasıdır. Bir yandan da beden yaşasa bile bilinç olanın yitimsel ifadesini oluşturmuştur. Bu da şairleri bir varoluş tehdidi altına götürmüştür. Ölümle gelen sıkıntılar onlarsa sıkıntı kaygı oluşturmaktadır. Pasif bir isyanın nedenleri arasındadır ölüm. “İşte A, D, Z, saçın gecesi / Geç evim, ey benim eski zaman ırmağım. / Gelin durun benim eksenime / Vardır ölümün büyük evleri çıkarsınız. (Berk, Yazıt, I, s. 269). Her kapıyı ölüm kapar ölüm açar (Karakoç, Gün Doğmadan, “Leylâ ile Mecnûn, s.576.) İfadesi cevabı da ölümle bulmanın gereğine işarettir. İkinci Yeni şiirinde genel itibarıyla ölüm kavramı çok trajik bir sorgulanma içinde değildir. Cansever bile, “Kontrbas Öğretmeni Rıza” şiirinde ölümün bekleme salonlarında bir yaratılış gibi görerek yaratılışın doğallığını yükler. Heidegger’in ifadesiyle otantik bir Varoluşsal Bir Problem Olarak varoluş, ancak kendi ölümümüzü benimsemekle mümkün olabilmekte; ölüm, yaşamımızı tamamıyla bize ait kılacak projeleri önümüze serebilmektedir. Çünkü ölümlü olduğunu bilen insan, doğumu ile ölümü arasındaki kısa süre içerisinde kendini gerçekleştirme, projelerini hayata geçirme durumunda olan bir varlıktır. (Soll, 2006, s.68). Şehri tabut olarak değerlendiren sanatçılar bir ölüm yeri olarak belirttikleri yer kentin tam orta yeridir. Bu da korktukları için mezarlıkları şehrin dışına yapmaya çalışan insanoğlundan da öte bir yere taşıyarak ölümün sinmişliğini daha çok gözler önüne sermiştir. Örneğin, otellerin şehrin içinde alıştı bile bir ölüm göstergesi olmaktadır. Ölümün yitik yüzünde var olmaya çalışan insanoğlu mekânlara kendi izlerini de bırakarak var olmaya kalıcı olmaya çalışır. Ölümünden sonraya inanışın özellikle İlhan Berk ve Ece Ayhan gibi

sanatçılarda zayıf olması yaşama bağlılığı ölüme ise direnmeyi ve kimi zaman da ironik bir tutum sergilemelerini gösterir ve birçoğu yerde de şairler zaten insana ve mekâna bakış açısı yaşayan ölümler cinsindendir ve bunu da çeşitli imgelerle göstermektedirler. Çeşitli yerlerde bahsettiğimiz bazı şiirlere gömülü bir biçimde görülen Hz. İsa göndermeleri de babasızlık ya da mutlak iktidar kaynağı baba-Tanrı figürü ile ilintilidir. Aynı zamanda cinsellikle de ilintili olan ölüm temelinde yine Freud’a göre cinselliği de çağrıştırır.

Varoluşçular, S.Kierkegaard, M. Heidegger ve K. Jaspers, insanın ancak ölümle karşı karşıya geldiği vakit kendisine, kendi bireysel varoluşuna, döndüğünü ileri sürer. Ölüm düşüncesi, insanı hakiki varlığa, bireyselliğe ve özgürlüğe götürür. Trajik konumun kendisi istemese de bir gün ölüp gideceği gerçeğinin farkında olmanın sanatsal yaratı için çok önemli bir öge olduğu söylenebilir. (Alper, 2003: 25) Ölüm kelimesinin yanında ölüm kelimesini doğrudan ya da dolaylı çağrıştıran kavramlar ve yakıştırmalar vardır. Dış dünyaya kendilerini kapatan ve kendi dünyalarında ve kendi dünyalarında yaşayan bireyleri yalıtın ve içindekilere kefen biçen ölüm mekânlarıdır. (Kanter, 2013:340). Ölüm söz konusu olunca mekânsal tasvirler de buna göre şekil alacak ve algılanan ile mekânı örtüşürecektir. *“Sıkılmış avuçlarıyla bir demet gülü / Yayılmış gövdesine bir gülümseme / Ve çevresine / Taş binalara, karanlık pencerelere / Kefeni kardan ve gülden/ ... / Kapısını ittiler, kapı kapandı / Taraklar, istirdiyeler açıldı kapandı / Çiçekler titreştiler/ Bir balıkçı balık doğradı ve tarttı/ Pencereden çekildim.”* (Bir Olay: Ruhi Bey ve Gülcü’nün Ölümü, s.87-92). Şiirinde bir ölümün ve çevrede olup bitenlerin anlatıldığı şiir söz konusudur. Çünkü bedenimiz dışa açılan pencerelerimiz dışında bir karanlıklar deryâsıdır. (Arslan, 2013: 447-456) Burada Ruhi Bey aslında kendi olan gerçekliğiyle yüzleşmektedir. Bunda tantana içinde ölüm ve hayat içerisinde penceresinden çekilerek dış yaşamda olan ölümü değil içteki yaşamayı seçecektir. Bunların ruh dünyasına etki ettiği Ruhi Bey, bir süre sonra “sayrılar evine” getirilir. Oda numarasının aklında kaldığı 283 numaralı oda onun aslında kendisiyle kendi gerçekliğiyle yüzleştiği oda olur. Burada kendini duyar etinin acısını hisseder ve daha sağlam bir şekilde hayata devam edecek gücü bulmaya çalışır. Yalom, “ölüm eğer yüzleşilirse insanın hayata bakışını değiştirir, hayata gerçekten otantik bir şekilde dalışını sağlar”, der. (Yalom, 2001:303). Öncesinde pencereden izlediği görüntü “pencere” mekânını dar/labirent bir şekle sokarken, sayrılar evinde bu kez oda labirent bir mekân halini alır, pencereden gördüğü hayat ise tepeleriyle bulutlarıyla be birtakım

kuşlarıyla devinen bir hayat görüntüsü bulur. Bu devinme hayatın sürekliliği akışını simgeler. Odası ise kendisinin statik bir hal aldığı sayrılar içindeki odası olur:

Evimizin içi ne karanlık

Pencereleri el kadar(Toplu Şiirler I, s. 137)

Yaşamanın ve ölmenin aynı şey olabileceğini anlatan bir başka şiir olan “*Kiremit Damlı Kırmızı Ev*”de simgelerin çatışması söz konusudur. “Sevişirken yangınla ölüm / Ama kimler ölü şimdi? Yaşamaya başlayan kim?” ibareleri çatışan kavramlar arasındaki ironiye şahitlik eder:

“Kiremit damlı kırmızı ev. Sevişirken yangınla ölüm.

Ama kimler ölü şimdi? Yaşamaya başlayan kim?” (Tamer, *Kiremit Damlı Kırmızı Ev*, s.166)

Ölümü çağrıştıran kırmızı renk, Tamer’in şiirlerinde, kendisine sıkça yer bulur. Tamer’in şiirlerinde “kiremit damlı kırmızı evler” imgesi sıkça kullanır. Tamer, bu şiirlerinde ölüm ve yaşamı derin bir ironiyle birbirine bağlar. Kaynağı kötülük olan ölüm arzusu ile yaşamak arasındaki köprü o kadar uzundur ki birinden diğerine geçiş oldukça zordur. Dünyadaki doğumlar ve ölümler daha önce de bahsedildiği üzere yeryüzünün nüfus oranını dengelerken, umudunu kaybeden kişinin “yangın ile ölümü sevişir olarak yansıtmayı” ölüm arzusunun ürünüdür. Bu arzusunun “alışkanlık” haline geldiğini söyleyen birey için “ölüm ve yaşam” eşdeğerdir. “bilinçdışı kendi ölümünü kavrayamaz, bunun nedeni (...) bilinçdışının zaman duygusuna sahip olmamasıdır.” (Giddens, 2010: 71) Bilinç kendi ölümünü deneyimlediğinde ise, bilinçaltı da dünyadan soyutlandığı için geride sadece boşluk bırakır. Ölüm, “*bireysel bilincin karanlığın sularına gömüldüğü özne kıyametin gerçekleştiği gün*” (Jung, 2013: 76) gerçekleşmiş olur ve gölgesiyle birlikte, sebep olduğu tüm, korku, kaygı vb. duygu ve durumlarla birlikte bir yitime uğrar. Ölümün mekânı Mundus, bir delik ve çöp kutusu, kamu çöplüğüdür. Artıklar, pislikler, idam mahkûmları, Baba’nın yetiştirmek istemediği yeni doğmuş bebek oraya atılır. Deliğin derin bir anlamı vardır. Yerin üstündeki mekânı ışığı, toprağı ve teritoryayı, üretkenlik ve ölümün, başlangıç ve sonun, doğumun ve cenazenin gizli ve yasadışı yer altı mekânlarına bağlar. Hristiyanlık döneminde mezarlar da böyledir bir geçiş yeridir. Zamanın yeri, doğumlar ve mezarlar, anne ve besleyici toprağın vajinası, derinliklerden gelen karanlık koridor, aydınlıklara açılan

mağara, gizli güçlerin halici, gölgenin ağzı olan mundus, ürkütür ve yüceltir. Muğlaklık, en büyük kir, en büyük temizlik olan yaşam ve ölüm, üretkenlik ve yıkım, dehşet ve büyülenme “Mundus, immundus’tur.” (Lefebvre, 2015: 254). Dali de mimarlığın yeniden bir sevgi nesnesi olarak deneyimlenmesini ister. Yenilesi mimarlık derken çocukluktaki narsistik hale dönüşe dair saplantılı bir fikre dayanır. Arzunun kaynağı buradadır. Çocuk sevgi nesnesini ağzına alıp yutmak, kendine katmak ister. Freud’a göre sevgi nesneleriyle ilişki hep insanın kendi bedeninin ve annesinin bedeninin simgesel anlamları üzerinde durur. Mimarlıkta öncelikle bedenle ilişkilenen ev, mağara ve mezar gibi mekânlarla anlam yüklenir. Mimarlığın, ayırıcı niteliği, insanı da içine alan üç boyutlu bir mekânda var olmasıdır. Heykel üç boyutludur, fakat insan onun dışında kalır. Tersine, mimarlık, içi boş büyük bir heykel gibidir. İnsan onun içine girer orada yürür ve yaşar. Henri Focillon’a göre ise, İnsan her şeyin dışında yürür ve hareket eder, hep dışarıdadır ve yüzeylerin ötesine geçebilmek için, onları kırması gerekmektedir. (fakat mimarlık), bedenimizin eylemlerinin içinde yer aldığı gerçek bir mekânda var olur.

Anne ile ilişkilendirilen ev, anılarda da anneyle yaşar. Annenin ölümüyle birlikte aile kurumunun da yıkılışı evi mekânı anlamsız kılabilir. Ev, ancak anne varken içinde aile olarak barınıyorken bir anlam ifade eder. Boş ev görüntüsü çizer. Bu boş ev de mezar olarak var olur. Dağdan ovaya denizden karaya, çiçekten ağaca, çeşmeden türbeye, mezardan eve, meydandan şehre her şey yaşamak ve ölmek açısından değer kazanır. (Göka, 2001:97) Yaşam ve ölüm arasındaki süreç eşik kavramını bize getirir. Ev, kapı, oda gibi mekânların birbirine açıldığı için bir mekân başka bir mekâna eşik vazifesi görür. Ölüm bu eşiklerin en sonuncusudur. Son eşik olan ölümle birlikte, “her evin eşiğinde sessizlik yoktur.” Her eşik kutsal bir nesnedir. Küçük eşik tanrıları kapılarda bedenselleşir.

I.

Eşik

Evin küçük tanrısı.

Bilinmeze, açılır eşikler.

II.

Evden uzaklaşmadır

Eşik.

(Uzantısında göğün.)

III.

Eşik bir başka yerdir. (Berk, Eşik, s. 325)

Eşiğin önemine vurgu yapan Berk, eşiği iki mekân arasındaki geçiş ritüelinin gerçekleştirildiği bir mekân olarak gösterir. Bu da çoğu zaman yaşam ve ölüme denktir.

Annenin ölümü çocuğu “lekeli” kılar. “Anne öldü mü çocuk / Bahçenin en yalnız köşesinde / Elinde siyah bir çubuk / Ağzında küçük bir leke.”Şiirinde annenin ölümü çocuğu bahçenin bilinçaltının saklı köşelerine yönlendirir.

“Hangi odaya saklansam şimdi onlar,

Hangi sokaklara çıksak ölüm;

Girildikçe biten sevişmemiz onlar yüzünden.”(Tamer, 2006: 44)

Bu şiirde sokak ve evin içinde birleşilen bir korku imparatorluğu ve kısıtılmışlık içine alınan mekânlar labirenti ölüme eş düşmektedir. Ölüme ait kavramların kuşatılmışlığı var.

“Surlara işlemiş bir ölüyüz

Duvarlara geçmiş bir diriyiz.

Akşam eve dönen işçiler gibi” (Karakoç, Hızır, s. 234-235)

İnsanın akşam eve dönen işçiler gibi ölü ve diri ikileminde verilmesi aslında insanın modern yaşam ile şehrin çalışma hayatı içinde birer yaşayan ölümlere dönüşmesini gösterir. Surlara işlenen ölüm, savunması yitikleşen bir öznenin tasviri konumundadır. Duvarlara geçen diri ifadesinde de yine duvarların sağlamlığı ifade eden anlamsal değerinden yararlanılmıştır.

Karakoç’ta tabiattan gelen sesin kayalardan yeniden ulu bir yuva yapması da dirilişin ifadesidir. “Güz Anıtı” adlı şiirinde de güzün gelişini çeşitli bozuma uğramış yerlerden çıkıp geldiğini belirtmiştir. Güz boşalmış bir plaj soluğuyla yeni ev badanasında ve sarhoş ve savsak olarak gelmiştir. Doğaya ait olan eşek, yıkık bir sonbahar duvarı olarak nitelendirilmiştir. “Yıkık bir sonbahar duvarıdır eşek / geçen yaz gelen kış heybelerinde.” (Karakoç, Güz Anıtı, 154). Karakoç’ta “odaların havalarının değiştirilmesi” ve de tabiat bir hayat buluş ve dirilişin göstergesi olur.

*“Sana bir boyun atkısı gerek, çünkü kış geldi
Ve sular bir uzun geçmişe hazırlanır. Neredeyse
Bir çocuk ölür. Bir kadın hastalanır. Odada
Bulutlanır.*

...

*Şaştığımız kalabalıklar bir korku
Aşka benzer yalınlığı bir korku*

...

Bir odada kalanların ölüm korkusu.”(Uyar, Bilirim Bir Kışa Hazırlanmayı, s. 291)

Ev kimi zaman ölüm hissinin bıraktığı iz gibi soğuk ve katıdır. Bununla birlikte, ters-yüz olmasıyla, travma duygusunun durağanlığını ev sakinine sunar. Ev böylelikle ironik bir duygu ile güvende ve tekinsiz olma haliyle özdeşleşir. (Kocakaya, 2015:172) sevdiklerinin ölümü ile ev, ifade ettiği bütün anlamları da kaybetmiştir.

Edip Cansever, öznenin korkuları ve çaresizliği dile getirir. Kişi ölümü, korkunç ve duvarlar gibi gerçek ve aşılamaz olarak nitelemektedir. Ölüm bireyi sarsan ve benliğini parçalayan bir olgu olarak onun bilincini tahrip ederek öteki ben ile ben arasında bağların kopmasına neden olur. (Şahin, 2014: 219)

“Ölü bir korkunçluğu taşıyor

Sen, hey, duvarlar gibi öldürülmek!”(Cansever, Amerikan Bilardosuyla Penguen I, s. 137)

Ölüm sonsuzluğu yaşam ise sonlu oluşu çağrıştırır. Duvarların aşılamaz duruşu sonsuzluğu aşılır olması ölüme mahkûm olması ise, sonluluğu çağrıştırır. Mustafa Şerif Onaran, Cansever’in adeta kendini yok etmek istediğini, ölüme hızla yol almak için çabaladığını dile getirir. Onun şiirlerinde intihar kavramının getirdiği psikolojik yıkım da söz konusudur. Psikanalitik bağlamda intihar, thanatos ile ilgilidir. Thanatos, psikojide yıkıcılığı simgeler. Psikanalizde, kişi, bunaltıları, hayal kırıklıkları, karamsarlıkları, iç ve dış çatışmaları, kopuşları, çıkmazları vb. sebebiyle intihar ve ölüm dürtülerini açığa çıkarabilir. (Karabulut, 2013: 262) Ölüm soğuk ve karanlık olarak değdiği her şeyi değiştirir.

“Anılar, anı sürüleri

Hep birden unutulmuşluğa dadanan

Hep birden, ama tek bir yaratık gibi

Çıkarak gözlerime yarı loş mağaralarından

Görülmemiş bir şekilde intihar ederdi.” (Cansever, Kirli Ağustos, s. 457)

Loş mağaralar, dehlizler insanın bilinçaltı mekânlarıdır. İnsan mağarada anne rahminde erişkin olmaya yüz tutar. Mağaralar, ırmaklar ve madenler geleneksel olarak Toprak Ana’nın vajinasının simgeleridir. Anıların söz konusu olması ise bir ölüm olgunluğuna erişildiğini gösterir. Dolayısıyla, bir korku sebebi olan ölümün soğuk yüzü bireyde, varoluşu tamamlanamadan yok olmak ürküntüsü yaratır.” (Deveci, 2012: 193) Lambanın ölgün ışığı ve şiirde tekrarlanması bu korkuyu artırır. “Mağara yeniden doğuşun gerçekleştiği yer, insanın kuluçkaya yatıp yenilenmek üzere kapatıldığı gizli bir oyuk.” (Jung, 2009: 66) olarak belirir.

“Belki de çok süslü bir tabut yapacaklar ondan

Asansörden bir tabut.” (Cansever, Otel Oteli, s. 407)

Asansör burada ölümü çağrıştıran bir mekân konumundadır. İç dünyasına ve bilinçaltına dair ölümlü bir figürdür. Büyük kentlerin evleri yoktur artık. Odalar yapay bir dikeylikle kurulmuş kutuları andırırlar. Mahzeni olmayan gökdelenler, birbiri üzerine yığılmış odalar dikeyleşmekten çok yataylaşırlar. Bir kata sıkışmış farklı odaları, içsellik değerlerini ayırt edecek ve sınıflandıracak temel ilkelerin birinden yoksundur. Asansörler ise merdivenlerin kahramanlıklarını yok eder. Büyük kentteki evler içsel dikeylik değerlerinden yoksun olduğu gibi, kozmiklikten de yoksundur. (Picard, s. 119). Tabutun asansör hammaddesine bağlanması modern çağın getirdiği bir bağdaştırmaıdır.

“Ben pencereden bakarken

Kimseler ölmemişti

Ölüm diye bir şey yoktu ki Hilmi Bey

Var mıydı?” (Cansever, Manastırlı Hilmi Bey’e İkinci Mektup, s. 255)

Kişi pencereler yoluyla kimseler denen toplumu izlemekte ve genel kanılar çıkarmaktadır. Genel kanıları ölümün insanlar üzerinde olmadığıdır çünkü hayat hızlı ve canlı bir şekilde dış dünyada yer almaktadır. Aslında ölüm vardır lakin özne bunu kabullenememektedir. Sorusunun cevabını bilmesine rağmen soru sorarak çatışmalı bir ruh haline sahip olduğunu gösterir.

“Serçeler, evet onları odanın içinde uçurmaya başlamalı.

Havadaki zehiri dağıtsınlar.

Kanat çırpınsınlar, sevişinler, yorulunca konsunlar,

Ama tanrım benden önce ölmesinler.

Tanrım, ölüm bu kere de evimin önünü

O kirlî süpürgesiyle süpürmesin.”(Tamer, Kara Atlı, s. 137)

Ülkü Tamer, “Ve ölüm gelir, evimin önünü süpürür.” der. İkinci Yeni şiirinde ölüm sadece bedensel anlamda yürümez, aynı zamanda “Bir çocuk cesedi / yanmış bir adam cesedi asılı / dışarısı asılı pencerede” ile görüntülenen ev, ruhsal bir döküntü ruhsal bir mezarlık alanıdır. Eşyaların silikleşmesi, beden hissedilmemesi, zamanın geçişini fark edememe ile aslında adım adım ölüm psikolojisini yaşamaktadır kahramanlar. Duvar, ölüme mahkûmiyetin metaforu konumundadır. Ölüm, kişinin varoluşunun bilincine varmasını sağlayan en büyük olgudur. (Bıçakçı, 2004: 165)

“Öldü götürdük bir gelin gibi

Söndü odayı boşalttık

Gitti kırlar aydınlandı

Boyuna ev yeniledik”(Karakoç, Sefer 2. Notları, s. 321)

Yitirilenlerin tüm kadasrosu ölümün evi üzerinden çıkarılır. Ev duygusu anılarda yer alır ve geçmişte var olan kişilerin kancaları asılıdır. İnsanoğlu tıpkı salyangozlar gibi kendi evini, kendi anılar yüklü evini ölene dek yanında gezdirir. “Oda ölüyor bal ve ıhlamur/Çekmeceler yasla açılır/Ev ölüme karışır/Donuklaşan bir aynada.” Dizelerinde de görüldüğü gibi oda içindeki nesnelerde geçmişin geçmişte yaşayanların hayat izi vardır. Aynaların donuklaşması bize hareketsizliği çağırıştırır. Kalabalığa karışan oda, artık ölüme karışmıştır. İçindeki değerleri titretmesi gerekir

evin, zira titremeyen bir değer, ölü bir değerdir. Ölüm garip ve yabancı bir durum olarak algılanır. “Bir kıyamet sahnesine benzetilen o yaman vakit saatinin çalması, insanın tabiatın dört mevsim bütünlüğünden kopmasına sebep olacaktır.” (Korkmaz 2002:239)

“Geç evim, ey benim eski zaman ırmağım.

Bir yerdeyim oranı iniyorum

İşte açık aynasından bulunduğumun

Ben size ne dedim rüzgârın atları

Ki oraya çıkıyorum.

Gelin durun benim eksenimde

Vardır ölümün büyük evleri çıkarsınız.”(Berk, Yazıt I, Otağ, s. 97)

Erotizmin ölümle birleştiği Sade etkisi, bizi psikolojik analizlere götürür. Yine cinsel organ ve ayna çekilişine takılan Berk’in sevgiyle bütünleşememesi pornografi sınırlarına çekilmesine etkili olur. Erotizm, çocukluk oyunlarının birer tekrarıdır. “Rüzgârda / Tavanarasında/ Uçkurunu çözerken/ Gelip gitmiyor / Bir ölüm korkusu kalıyor ki/ İnsan koklamak istemez.” (Uyar, Sonsuz Girişim, s. 523). Atlar ki büyük hayvan kategorisine girer. Çocukta kendini içine alacakmış hissini doğurur. Anneye karşı dönüş arzusunun ikame edildiği nesne olması ve doğum travmasını yineleyeceği kanısıyla bir semboldür.

“Ağır ağır yanıyordu da şehir

Yanmayan kadınlar gördüm

Nasıl görünürse dünya gözyaşının altından

Tam öyle, dönüp duruyorlardı bu cehennem oyununda

Ve büyümeyen adamlar gördüm, hiç şaşırmadım.

Konuşuyorlardı sırayla, ilgisiz

Ağaçlara asılmışlardı bir yandan da

Bir kapı kirişine asılmışlardı ve ufka

Ölüm müydü konuştukları?

Ölümdü anlaşılan Silince bir aynayı çıkıveren karşılarına

Bir ölümdü ki, işte bir muska asılı dururdu duvarda

Bir büyü gösterilirdi Bir kuyu sezdirilirdi

Hiç yoktan bir zincir boşalırdı avluda.” (Cansever, Ölü Sirenler, s. 489)

Onun şiirlerine yön veren temel imgelerden “ölüm”le birlikte anılan kimi kadınlar, bu şiirde olduğu gibi her şeye hatta ölüme bile direnirler. Hatta ölümden, cehennemden söz etseler de ağır ağır yanan bir şehirde varlıklarını sürdürürler. (Orhanoğlu, 2010: 201). Duvara asılan muska, kuyu, büyü gibi ifadeler bize olağanüstülüğü çağırıştırır.

“Bunaltı, çağımıza çok uygun bir duygu. Belki bütün koşullar düşünülürse çağımıza en yakışan duygu (Uyar[A.Turgut] 1963: 22–23). Başka bir yerde “Asıl olan mutsuzluktur. İnsanın mutsuzluğunu söylemeyen bütün şairleri, bütün yazarları silmeli” (Uyar 1985: 130), der. Bu doğrultuda “Hasan Mutluluğu” şiirinde, mevcut ortam içinde kendisini mutlu zanneden Hasan’ı dürüst davranmadığı için hain ilan eder:

*“sen hainsin hasan, hasan sen
ölüler evlerden morga
morgdan mezarlara giderken
hasan kendini mavi sanıp
...
büyük gürültünün tam ortasında (...)
açların kanı pompalarla çekilirken”* (Uyar, Mutluluğu, s.494)

*“Ve birden Mecnun’u duvara resmedilmiş gördüm
Gölgeler içinde gördüm
En saf şekliydi
Bölünmez bir gülümsemenin*

*Artık eşya
Bembeyaz bir sayfa gibiydi
Ölmüş ruhun -ruhumun- kıpırdadığını duydum”* (Karakoç, 2003: 578)

Eksikliğin, yarım kalmışlığın tamamlayıcısı olduğunda gölge iki boyutlu bir ifadeyi de ruhunda barındırır. Bunlardan biri saflık ve masumiyetin temsili diğeri ise kötülük ve hastalığın belirtisidir.



Resim4. Duvardaki Gölge - Himaye

Masumiyetin, saflığın simgesi olan kız çocuğu gölgenin gizemiyle bütünleştirilerek temsili bir sığınak (koruma yeri/psikolojide mağara) içinde resmedilmiştir. Gölgenin buradaki işlevi ben'in kendisini imliyor olmasıdır. Kız çocuğunun düşen gölgesi ve hareketlerindeki 'çocuksu' tavır zarar görmesin diye parmaklıklar arasında çizilen motifler saflığa ve naipliğe katkı sağlayarak gölgenin ürkütücü olmasını ve 'hapsedilmiş' olmasının sancısını azaltır. Açığa çıkarmanın en temel göstergesi gölgenin *"bastırılmış ümitlerin, gizli korkuların, direnmenin ve inkar etmenin kendisi"* (Chopra vd., 2011: 117) oluşundandır. Güneş, çocuk gölgenin anlam katmanını üst seviyeye çıkarmaktadır. Gölge Dansı gravüründe, bunun sembolik yansımaları görülmektedir. Işığın daha yakın mesafeden yansıtıldığı noktada duvara düşen gölgeler (sol alt, adam ve keçi) kontrol altında tutulan arzuların görüngüsü olarak yorumlanabilir. Oysa anlatının geri kalanındaki varlıkların gölgesi, us'un kontrolünden çıkmış ve şeytani figürün doğasını yansıtan bir ifade aracına dönüşmüştür.

Ölmüş bir ruh bilincin yitimini gösterir. Hayatı boyunca bir benlik uyanışı yaşamamış bireyler ise ruhsal bir ölüm hâlinindedir. "Ölü" olmanın nedeni yaşamı okuyamamak, hiçbir çağrıya yanıt vermemektir. Bu yüzden kendini keşfedemeyen bu tip insan için özgür bir iradede, yani kendine ait bir "yaşam"dan söz edilemez. (Bozdemir, 2015: 77). Burada duvar bir ölmüş ruhu diriltecek yapıya sahiptir. Mecnun'u duvara resmedilmiş olarak görmek saf temiz olan bir aşkın ilahi bir aşkın sahip olduğu kahramanı gösterir. Gölge içinde görmesi bilinçaltının kötü olan ölüm olarak çağrılan düşüncelerin içinden hayatın geçtiğini yeni bir başlangıcın olabileceğini gösterir. Bembeyaz bir sayfa olarak görülen eşya, bilincin doğuşunu imler; artık görülmenin ötesine geçilerek algılanır.

İlhan Berk'in "Orgazm, o küçük ölüm." (Dizeler, Kült Kitap, s. 221). Orgazm burada ölümle eş kılınır. Bu da erotizm ve ölüm arasındaki ilişkiyi de gündeme getirir. Ölüm aynı zamanda anneye dönüştür.

*"Odalarda ve güzel bir dünyada
Sarıırken bir başına eski güneş
Bir tüfek olacaktır
Bir tüfek
Ölülerimiz toplanacaktır.*

...

*Küçük ve karanlık odalarda öldürülenler
Direnecek ve akarak ölenler
Yüceltilecektir.
Anılacaktır ölümleri"(Uyar, Biraz Daha, 334-336)*

Ölümle anılınca güneş kent uygarlığının bize sunumu olmuş olur. Eskide kalan doğanın güneşidir. Şimdi ise kente hâkim olan ve perdelerin arasından sızan güneş vardır. Odaların küçük ve karanlık olarak nitelendirilmesi onu ölüm ile ilişkilendirir tüfenkler ise ölüme metafor bir kelime olmuştur.

"Güverteden Biri" (s.419) şiirinde, insanın dünyada yaşıyor olusunu vefaniliğini sembolik bir kullanımla vurgular. Dünya bir gemi gibi düşünülürken, insan onun güvertesinde bir yolcu gibidir. Başka bir yerde olumu yaşamın tamamlayıcısı, onun bir gereği olarak gördüğünü belirtir. Karanlık kuytular duvar aralarında yuvalanmak, içe çekilmenin ve kendini korumanın gizlemenin ifadesidir. Kötü ve olumsuzun kol gezdiği yerlerdir.

*"Karanlık kendi kuytularına ve yaz, baygın dalgınlığına
Çağırsa bile özlemleri ellerimi
Otuz bin kişinin yarısını ve zabitanın ve tayfaların
Tümünü er geç yenerim
O yendi."(Uyar, Güverteden Biri, s. 420)*

Dini bir kaynaktan yaşamın kutsallığı için referans alan şair, onun kesintisiz akısı karşısındaki basit hayranlık duygusundan daha öte bir etkilenmişlik sahasına geçer ve Bazilika” (s.436) şiirinde bir cezbe hali içinde yaşamı Tanrı ilan ediverir. Bir bedenle değiştirilen bir ölüm ruh değişimini göçünü anımsatır bize. Odalarda yaşanan ölüm, çeşitli bedenlerde yer ve zaman dinlemeden dolaşır durur. Şair ölüm karşısına yaşamayı çıkararak yaşamayı ölüme karşı direnç ögesi olarak çıkarır.

*“Kaç yıldır denemez kaç bin yıldır ömrü
Suya toprağa durmak ateşe yamanmaktır
Elinde bir ölümle dolaşır durur
Bir bedenle değiştirilen bir ölümle
Bir gün dar bir odada bir gün bir alanda
Elinde kalır ölüm
İşte ondan kısaltıldı.” (Uyar, Bazilika, s. 436)*

Bazilika, eski çağlarda kral sarayı. Romalılarda, dikdörtgen biçiminde, uç bölümünde yarım çember gibi bir çıkıntısı olan mahkeme yapısıdır. Ateş imgesiyle karşılanan ışık, sıcaklık, devini olarak beliren ve insanı uzam içinde bir birey ve bir kahraman, zaman içinde bir çocuk ve bir ermiş olarak tanımlanan, et ve kandan oluşmuş, arı ve gerçek bir varlık yapan yaşam, su imgesiyle karşılanan soğukluk, karanlık, devinimsizlik kaynağı olarak beliren ve insanı uzam içinde bir ceset ve bir hayvan, zaman içinde bir yaşlı ve bir budala olarak tanımlanan, arıktan ve gerçeklikten yoksun, suya kesmiş bir varlık durumuna getiren ölüm. (Yücel, 1995,155) mekânlar içerisindeki karşıtlılar, insanın o mekânda sürgün olduğu hissine düşürür. Karışıklıklar kapalılığı, yalınlıklar ise açıklığı getirir.

“Ölü Yıkayıcılar” şiirinde, hem açık hem de kapalı mekânın işlevselkullanımı söz konusudur. Şiirin basında, ölü gömülmeden önce mekânın genişliği ya daracıklığı belirgindir: “Perdeleri kaldırdık. Ölüm/ (...) / Camları açtık, öyle kaldı artık Ölünün gömülmesinden sonra mekânın daraldığı görülür: “Perdeleri kapadık. Öylekaldı artık.” Kapalı mekândan açık mekâna doğru amaçlı bir geçiş de yolculuk sırasında olur:

*“Perdeleri kaldırdık: Ölüm
Islaktı dünyada. Denizsiz bir Salı günüydü*

*Duvarlarda aile fotoğrafları, ölüye uygunsuz
Camları açtık, öyle kaldık artık. Ta ki,
Bir kadın su içsin evinde. Adın bir
Avunmadır omuzlarımda ve anladığımda, büyük su,
Bazen bir ölüm büyük bir yadırgamadır şehirlerde.”*(Uyar, Ölü Yıkayıcıları, s. 257)

“Ölü Akşamın Durgunluğunda” adlı şiirinde bu kez ölüm, duvarların uzaklığında ve durgunluğunda ifadesiyle verilir.

*“O annesi tam ölürken saçlarını okşadı
Bir kız sevdi, koca kenti bıkmadan arşınladı
Kim derdi ki ondan böyle bir savaşçı çıkacak
İçi dışı kandan beyaz, kandan kızıl duvarlar
Tepemizden gürültüyle geçti durdu uçaklar.”*(Uyar, Karşılıklı Çekilmişti Duvarlar, s. 438)

Duvarların karşılıklı çekilmesi bize kılıç nesnesini hatırlatmakta ve kan dökme özelliğine vurgu yapmaktadır. Kandan duvar diyerek hem duvarların kana bulanmışlığını hem de kandan yapılmış olduğunu anlatarak metaforik bir anlam yüklemesi yapmaktadır. Burada aynı zamanda çekilme fiili ruha ait bir çekilme kanın çekilmesi gibi ifadeleri de hatırlatmaktadır. *Bir gülün serüvenidir belki / Bir ölümle başlayan / ... / Kent aşağı kent yukarı / Suyun gibi gözlerinde kapılan / Dayalı döşeli esen bir evde / Bir kitap okurken bir akşamüstü / Tam ortasında / Çıglıksız sesiyle duyulan / Ve dayayıp başını koltuğun arkasına / Bir gün başka bir yerde olmak duygusu* (Uyar, Bir Gülün, s. 611). Doğaya ait bir nesnenin kent içindeki görüntü değerlerinden yararlanan şair için şehir, insanın önüne sürekli duvarlar çeken bir mekândır. Özgürlük kısıtlayıcı, “mahpus”laştırmacı bir motif olarak karşımıza çıkar. (Andı, 2013: 86). Bu durum da şiirleri kan olarak yani dolayısıyla ölüm olarak göstermektedir.

*“Herkes herkesle idi, yalnızlıktan
Kargış, o güzel bitki
Ve sonra duvarları dibinde ölünürdü.
Ölüm idi kolayca yenen kişiyi
Uzakta. Hayvanat bahçesinde*

Bir çocuk, bir öyküde, bir düşü, yürütürdü. “(Uyar, Göç, s. 245)

Ölümün yiyciliğine ve yutuculuğuna vurgu yapan şair, duvarları da ölüm mekânları olarak göstermektedir.

“Öğle sonraları öğle sonraları!

Neden getirdiniz uysal bir kadının

Ölüsünün onca kalınlığını

Ve neden bitmiş aşkların türevleri gibisinizdir

Ne desem? Ey birbirini emziren nane kokuları

Ey odanın dağınık iskemleleri – odalarımın –

Kim oynadı sizleri karşılıklı

Biz

Kim” (Cansever, Herhangi Bir Gün, s. 504)

Carl G. Jung’a göre insanlar, kendilerinin ölümünü kabullenmeleri gerekir. O, bu konuda şöyle der: “Orta yaşlardan itibaren insan hayattan çekilmeye hazır bir halde yaşar. Çünkü hayatın öğle vaktinin gizli bir anında parabol tersine döner ve ölüm doğar. Hayatın ikinci yarısı yükselme, açılma ve taşmaya değil, ölüme işaret eder; zira artık iniş başlamıştır. Hayatta istediğimiz şeylere nail olmanın inkârı, onun sona ereceğini kabul etmeyi ret ile aynı anlama gelir. Her ikisi de yaşamayı istememeyi ifade eder ve yaşamak istememek de ölmeyi istememekle aynı kapıya çıkar. İniş ve çıkış bir tek eğriyi meydana getirir.” (Hıck 1990: 242) Etrafımızı bezemiş öteye kaçan eşya düzeni, mutlak seferlerle bizi hep hayata çağırmak zorundadır. İnsanın nesneye duygu yüklemesi; nesneyi çağırması, onunla konuşması, varlığını varlığında eritmesidir. Nesneleşen insan, insanlaşan nesnedir. İçsel yaşama içtepimizle bir dış objeye, bir dış biçime kendimizi verdiğimiz sürece, bireysel varlığımızdan kurtulmuş oluruz. (Worringer 1985: 31) Bireyin kendini unutmasından çok, yaşama istencini oyalaması onunla oynamasıdır. Ölümün var olduğunu, varlığını duyumsayan insanın hayata tutunma çabasının en lirik yansıması, ona yaşamı anlatan/anımsatan bir nesneler evreni kurmaktan geçer. (Arslan, 2013: 447-456). Berk de Pablo Picasso adlı şiirinde pencerenin, “bir daha böyle durmam” demesi, odada ne varsa konuşması, bir yöne bakması bunu örnekler niteliktedir. Cemal Süreya’nın “Behçet Necatigil Şiirini Nereye Yazardı?” adlı şiirinde de nesnelere odaklanan bir şairi anlatmış olur. “Bir kapı mı açılıyor / Hemen menteşeye kayardı gözleri / Küçük ev aletleri kerpeten mengene/

Giderek onda alışkanlık yarattı” (191). Küçük ev aletleri arasında anılan ve giderek alışkanlık yarattığı söylenen “kerpeten” ile “mengene” de, öznenin sınırlı ve dar şiir dünyasının içinde sıkışması olarak değerlendirilebilir.

*“Ansızın bir rüzgâr çıktı demin
Çölde yanıt arayan alaycı bir rüzgâr
Kolalı bir örtü gibi acıtıyor yüzümü
Yakıyor göz kapaklarımı da
Toplayıp getiriyor anılarımı bir bir
Uzun yolları hiç sevmeyen anılarımı
...
Uzanıp pencerelerden sarkık gerdanlarıyla
Tutarak parmaklarıyla yalancı
Ve ucuzundan bir kolyeyi
Acaba görmesek mi?*

Bir treni ve dünyada tren olan her şeyi”(Cansever, Ben Ruhi Bey Nasılım III, s. 24-26)

Rüzgâr ve tren burada geçiciliğin ifadesidir ama bu geçiş yumuşak bir biçimde değil sert bir biçimde olmakta ve anılar kanalına bağlanmaktadır. Anıların da kısa ve geçici olduğuna vurgu yapan şairin yaşamı da sahteliği ve geçiciliğiyle değerlendirmesi görülür.

*“Evi çıktım. Aşağılarda su biçimleniyordu. Önünden. Hazırlı-
Yordu çılgınca kendini
— Buradayım!
Diyordu, çocuk taş sandukasının içinde. Işımış yüzü.
Bıraktım gün döndü.”*(Berk, Su Çocuk Çimen, s. 98)

Evi çıkmak ev yükseltmek bina inşa etmek anlamlarını bize vermektedir. Taş sandukanın içindeki tüm doğallığıyla çocuğu bir nevi suya benzeterek evi de suyu biçimlendiren ve suyu kente göre biçimlendirecek bir sandukaya benzetmektedir. Berk ayrıca başka bir şiirinde kapı, eşik ve ölüm kavramlarını yün eğirmek fiiliyle de vererek bize bir hikâyeyi anımsatır. “Ve Moiralar, yaşama payımızı düzenleyenler / Klotho, Lakhehis, Atropos tanrıçalar / Ki bilge büyük üstünlük verilmiştir onlara / Ki onlar

verir yalnız insanlara / Mutlu ya da mutsuz yaşama paylarını.” (Hesiodos, Teogania, 904-9). Yaşam payını veren anlamına gelen kader kelimesi antik Yunan mitolojisinde üç yaşlı kadın tarafından simgelenirdi. Bu Moiralar’ın ilk kardeşi Atropos, yaşam ipliğini eğiren, ikincisi Klotho bu ipliği yumak yapan Lakhehis ise yaşam ipliğini kesen olarak en sevilmeiydi. Antik dinlerde, her canlı bir alın yazısı ile doğardı. Moiraların görevi yaşamın yazgısını temsil eden yaşam ipliğini eğirmek, toplamak ve kesmekti fakat zamanla görevleri ölümle ilişkilendirildi. Özellikle düğün gecesı kapıyı beklediklerine inanılır. Aynı zamanda geçmiş gelecek ve geleceğı de simgelerler. Berk, ölüm ile ilişkilendirdiğı bu kavramları:

“Dönüp duruyor yol. Sonunda orada durduk.

Açık kapıdan gördük,

Oturmuş yün eğiriyordu.

Elinde kirmeni.

Kocaman bir yumak kapının orda yuvarlanıp kalmıştı.

Eşikten başımızı uzatıp:

“Nasılsın?” dedik. Sanki

Bir sandalyenin yerini değıstiriyormuş gibi

“Ölüp gidiyoruz işte!” dedi,

Kaldırmadan başını

Günlük işlerdenmiş gibi ölüm” (Berk, Günlük İşlerdenmiş Gibi Ölüm, s. 340)

“Büyük bir aşk duymuşumdur U’ya. Bir esriklik ifadesidir. U: dölyataklarında barınır.

İki yanında kalmış elleri. Ölüm

Açmış çünkü çadırını.”(Berk, Halikarnas Balıkçısı, s. 259)

Çadır girişindeki eşik ipliyle sınırlandırılan özel alanlarda özel ilişkiler bazı inançları gösterir. Aynı zamanda bir göçer kültür örneğidir. Kültürde can oda ev damı ile aynı tutulur.

“Senin odan gün ışığı en güzel müzik bana,

Farklılıklar odası

Giden tren buharları içinde örümcek ağı

Sen güzel örümcek ağı yaşamakla yaşamamak

Doğduğumuz şüpheyle öldüğümüz şüphe arasına gerilmiş

Garip bulut farklı müzik güzel örümcek ağı”(Karakoç, İnci Dakikaları, s. 63)

Örümcekler ağları sayesinde hayatta kalıp karınlarını doyurmaktadır. Farklılıklar odasıyla nitelendirdiği odasını doğum ile ölüm arasına gerilmiş şüphe ifadesiyle yine örümceğin ağına ağ yağışına vurgu yapmıştır şair.

“Ey koruyucunun uzanamadığı

Çılgın salkım

Ey dönüşsüz olan

Yalnız açılan

Ve kapanmayan”(Süreya, Ortadoğu, s. 111)

Ölümü burada hayattan kopuş ve hayata bir daha geri dönememe olarak bakan ve açılıp kapanmayan özellikleriyle kapıya benzetir. Kapı metaforu burada, ölümle yaşam arasına konmuş bir mekân özelliği göstermektedir.

“İçki evinden çıkınca camdan / Demin oturduğum yere / Baktım / Sigara paketimi masada unutmuşum / Sandalyede / Tıpkı benim gibi / Oturuyor boşluğum / Bir eli alnında / Benim gibi / Ama / Biraz daha oturuyor hüznü / Otururken de biraz daha mı çıkarıyor / Kamburunu?”(Süreya, Camdan, s. 158). Şiirinde içki evi, yalnızlık, ölüm, hüznün temaları içinde biçimlenmiştir. Cam arkasından bakılan mekân bir nevi kendi bedeninden tecrit olmuş şekilde kendini izleyerek kendine daha da yabancılaştığını bize göstermektedir. Nesneleşen insan, insanlaşan nesnedir. İçsel yaşama içtepimizle bir dış objeye, bir dış biçime kendimizi verdiğimiz sürece, bireysel varlığımızdan kurtulmuş oluruz. (Worringer 1985: 31).

“Köpük” başlıklı şiirinde çeşitli nitelemelerle anlattığı “Yasin Suresi”ni, Meryem’in hamileliği ve doğumuyla da ilişkilendirir: Evi sokağı çarşığı onaran Yasin / ... / Evin yüreğinde bekleyen sûre / Eve ve ellere can veren sûre / Geceye zikzaklar çizdiren sûre / Güneşi batıran doğuran sûre / Hamile Meryem’i doğurtan sûre” (Karakoç, Köpük, s.132) Bu ilişkilendirme de yine özgün bir bağdaştırma örneğidir. Sözü edilen surede dorudan Meryem’e, onun yaşamöyküsüne ilişkin bir bölüm ya da ifade yer almadığına göre şairin bu bağdaştırmayı zihnindeki çağrışımlardan yola çıkarak yaptığı açıktır. Bunda, Meryem’in İsa Peygamber’le müjdelenmesi üzerine yaşadığı şaşkınlığın anlatıldığı “Âl-i mran Suresi”nin 47. ayeti (“Meryem dedi ki: ‘Rabbim, çocuğum nasıl olur benim? Bana hiçbir insan dokunmadı ki!’ Allah cevap

verdi: ‘Allah dilediğini ite böyle yaratır. Bir iş ve oluşa karar verdiğinde sadece ona ‘ol’ der; o hemen oluverir.’” Öztürk, 1993: 63) ile “Yasin Suresi”nin 82. ayeti (“O bir şeyi istediğinde, buyruğu sadece onu söylemektir: ‘Ol!’ Artık o, oluverir.” (Öztürk, 1993: 405) arasındaki ortak “yaratı” açıklamasının belirleyici olduğu düşünülebilir. Bu Köpük şiirinin bir başka yerinde geçen “İçi boydan boya ta temele görünen evleri / Çatısız yapıları...” ifadesi de bunu doğrular niteliktedir. Çünkü bunun onarımı ve kurulumunun söz konusu olduğu gerçeği vardır.

“Annemi gömdük eve dönüyoruz

Bir ıssızlık, bir ıssızlık.

— *Öldü, ruhu konuşuyor, diyor babam*”(Berk, Tahta Tabut, s. 49)

Ölüm aslında doğum travmasını hatırlatan bir etkidir, anneye dönüş arzusudur. Annenin rahmine geri geliş, anne rahmine geri dönüşün telafi biçimidir. (Öztürk, 2004: 129). Öztürk’ün de belirttiği gibi uzun gitmek eylemi ölümü hatırlatan bir unsurdur bu da anneye dönüşü simgeler burada eve dönüyoruz demekle bunu doğrular niteliktedir.

“Ey kozmiğin kemirdiği bir kent gibi yükselen yapı

Ey Allah’a açılan ve kapanan ulu kapı

Bir at gibi soluyorsun kulelerinle

...

Benim güneşimden öteye kimse gidemez

Benim güneşimin üstüne doğmadığı hayat hayat değil

“Benim duvarımdan yüksek duvar haraptır.”

Gerçek özgürlüktür kölelik değil, Tanrı’ya kulluk

İstanbul olacak yine gerçek özgürlüğün türküsü

Kıyamete kadar söylenecek türkü.”(Karakoç, Alinyazı Saati 9, s. 664)

Tarihsel bir anlatımı destansı bir üslupla anlatan şair, kapıyı da azametli bir yapı kılarak ulu bir özellik katmaktadır. “Benim duvarımdan yüksek duvar haraptır.” İfadesi de yine fetih duygusuna zafer ve yükselme duygusuna vurgu yapmaktadır.

Acının Sınırında ölümü yazan İlhan Berk ise, Cansever’de olduğu gibi gölgeyi, dünyevi varlığın belirtisi olarak görür. “Tanrı’dan ıraklaşmış insanın yalnızlığın korkuları içinde gördüğü gölgeler, karaltılar, şuuraltından çıkmış, hakikat maskeli hınç ve zulüm heyulaları (Karakoç, 1974: 25). Bireyi tedirgin eder.

*“Ölü adını yazıyor büyük harflerle
Bir odanın duvarına delik deşik
Upuzun düşürüp gölgesini
İki harfli.”*(Berk, A.T., 2013: 269)

Ölünün, kendi adını yazması alışılmamış bir bağdaştırmadır. Çünkü yaşama dairliğini yitiren bir öznenin ‘yaşamak’ olarak ifade edilen ‘yazma’ eylemini gerçekleştirmesi mümkün değildir. Ölü, gölgesini upuzun düşürerek, kaçınılmaz bir güç karşısındaki tavrını henüz hayattayken ortaya koyar. Bu, yaşamın sonunun, ölüm’le geleceğinin tavrıdır. Ses, karanlık gölgeleri dağıtır. Burada özneyi ölümden alacak yaşamın sesi yoktur. Gölge varlığın işaretidir.

*“Eskişehirli bir tüccar vardı. Var mıydı?
Duygular, zamanlar da bir çeşit insan mıydı yoksa
Kuş sürülerinden örülmüş bir duvar
Hangi kuşu çeksem ölüyor avucumda.”*(Kuş Sürülerinden Bir Duvar, s. 519)

Kuşun hareket serbestliği onda canlılığı gerçeklerden çıkıp hayallerin ritmik dünyasına ağımayı çağırıştırır. Kuşların koyu karanlık imgelerle yüklü görüntülerde bu kasveti dağıtan varlıklar olarak dikkati çeker. Şiirlerde kuşların ötüşü, alçakta veya yüksekte uçuşması, tuzağa düşmesi, avlanması, bağ, bahçe ve yeşilliklerde bulunması, kafese kapatılması, taş atılarak ürkütülmesi, ürkekliği, zayıf ve çelimsiz oluşu, soğukta aç ve barıksız kalması, eşini kaybetmesi, yaralanması, kolunun kanadının kırılması (DTDEA, 1986: C 6, 14), yuva yapması (Pala, 2003: 355) gibi sayısız özellikleriyle de çıkar karşımıza. Tasavvuf açısından bakıldığında kuş yani murgla kastedilen ruhtur. Sûfiler bedeni kafese, ruhu kuşa benzettir. Kuşun yükselmesi içi tabii veya ihtiyari ölümle beden kafesinden kurtulması, böylece kutsiler âlemine doğru kanat açması lazımdır (Ferheng.) (Uludağ, 1991: 352). Burada duvar metaforunun teşbih edildiği kuş, yaşamın devamlılığı içinde insanoğlunun eksilerek devam etmesini anlatır. Duygularıyla var olan insanoğlu geçicidir. Burada soru işaretleriyle de bilip de bilmemezlik yapan şair, aslında sorduklarının var olduğunu ama bir süre sonra geçici olduğuna vurgu yapar. Ülkü Tamer’in de “Ölümdü Adı” adlı şiirinde “Her akşam

kanardı dudaklarındaki kuş” mısrasının yer aldığı bölümde ölümün insanlığın toplandıkça büyümesini, şehrin büyüdüğüce daha azdığını ifade eder.

Çocuklar için Ölüm şarkıları şeklinde başlıklandırılmış iki şiirin olması çocuklar ve ölüm arasında açığa çıkarılması gereken bir bağ olduğu düşüncesini kuvvetlendirmektedir. Çocuklar için Ölüm şarkıları-I- şiirinin son dördüğünde kullanılan pencere imgesi hayata bağlılığın zayıflamasını içerir. Nitekim “pencerenin insanı dış dünyalara bağlayan ve güne taşıyan sembolik bir vasıta (Korkmaz, 2002:227) olduğu düşünöldüğünde kü rengi evde bitiş ise ölümü çağrıştırmaktadır:

“saat
kaç olursa olsun
çocukların ölüm şarkıları
saat kaç olursa olsun çocukların
bitiyor açık pencereden
bitiyor kü rengi evde.” (Ayhan, Çocuklar İçin Ölüm Şarkıları I, s.45)

Ölüm soyut kavram dairesi içerisinde yer alırken şair, ölümü kendi soyut dünyasında bırakırsa, onu katılaştırmazsa veya imgesel bir dille aktarmazsa kendi varlık alanını daralttığı gibi kalıcı da olamaz. (Arslan, 2008: 262). Bu nedenledir ki özellikle metafor kavramının olanaklarından faydalanıp ölümü bir mekâna otutturmasıyla şair, ölümü mekânsal ve de bedensel kılar.

3.5. Düş ve Gerçek

*Görünürde karşıt olan iki hâlin, rüya ile gerçekliğin
gelecekte uzlaşacağına inanıyorum, yani sürrealiteye.*

A.Breton

Düş: uyurken zihninde beliren olayların, düşüncelerin bütünü, rüya 2. Mecaz olarak gerçek olmayan şey, imge, hayal. 3. Mecaz anlamıyla istenen şey, umut (TDK, 1988).

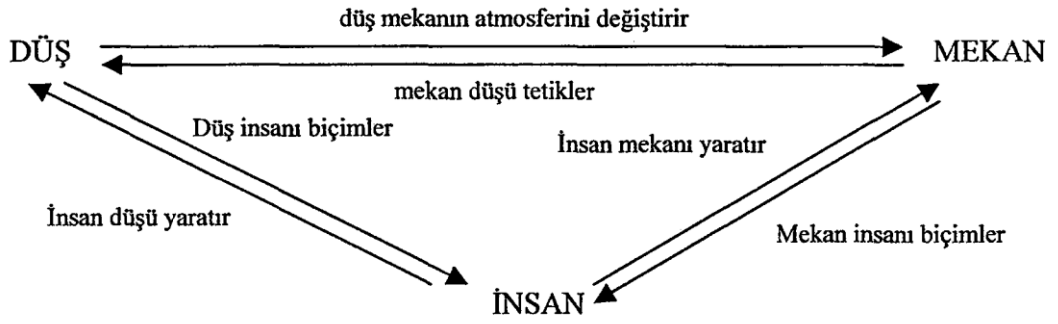
Düşlem: gerçeklerden koparak içte kalan dilekleri, imgelem etkinliklerinde doyurmakta kullanılan tasarımların tümü

Fantezi: Sonsuz, sınırsız hayal. 2. Değişik beğeni, değişik heves,

İmgelem: geçmiş yaşantılara özgü öğelerle şimdiki yaşantı arasında bağ kurma gücü, muhayyile. 2. Bir nesneyi, o nesne (karşımızda) olmaksızın tasarlama yetisi, muhayyile anlamlarına gelmektedir. Düş kurmak, imgelemin ve düşlemin ürünüdür. Çağrışımlar bir bilinç durumunun kendiliğinden bir ya da birçok bilinç durumlarını uyandırmasıdır. Çağrışım mantıksal bağ yoktur. Çağrışım da üç şekilde olur.

1. Bitişiklik yoluyla çağrışım
2. Benzerlik yoluyla çağrışım
3. Karşıtlık yoluyla çağrışım. (Hançerlioğlu, 1994)

Çünkü düş, ancak kendini besleyen bellekle yaşar. (Bunuel, 1987) ve dış dünya karşısında zayıflayan bir ben, ancak düş kurarak dirilişe geçebilir. Dış dünyadaki gerçek insanlarla ilişkileri koparak güdülenmiş bir biçimde kendi içine geri çekilmenin ifadesini taşır düş.



Şekil 3. Mekân – Düş - İnsan

Tabloda görüldüğü üzere düş, mekân ve insan karşılıklı bir iletişim ağını gösterir. Mekânın düşselliğini etkileyen faktörler: Öykü, Gizem, Şaşırtıcılık, İzolasyon olarak dört gruba ayrılır. Mekân aynı zamana soyutu somut kılarak düşlere can vermektedir.

“Denizin denizle göz göze gelişi gibi

Kalıveriyorum bir başıma

Tam sonuncu ev – benim evim –

Açıyorum kapıyı, giriyorum içeri

Şöyle bir bakınıyorum, ilk kez görüyormuşum gibi evimi

Sayırsız oda bir arada
Herkes kendini unutmuş gitmiş
O kadar kalabalık
O kadar تنها” (Cansever, İki Ada, s. 503)

Burada şair bir düşsel görüntü çiziyor. Rüyadaymış gibi bir görüntü ve bu rüya aslında korkulu ve sancılı bir rüya sınırların sayısızlığına rağmen sınırlanmanın verdiği bir korku oluyor. Açılan kapı için girdiğinde kapanmayan ve tekrar çıkılmaya yüz tutmuş bir kapı arkasında duruyor. Düşlerle ve anılarla en sık birleşen mekânsal ayrıntı da kapıdır. Gerçek ya da düşsel bir nesneyi betimlemek isteyen sanatçı, işe gözlerini açmakla değil, o nesneyi oluşturabileceği renkler ve biçimler arayarak başlar. (Gombrich, 1992: 374) Şiirlerde bağırır çağıran özneler, düşleri kurmak adına, sanrıları düşleri, tekrar tekrar yok eder. “Benim evim” diyerek de özne, mekânı kişileştiriyor ve özelleştiriyor. Başka yerlerden farklılaştırmış oluyor. Düşlerin o karışık mimarisi içinde kuytuların içinden yükselen düşsel görüntülerle kendine bir evren çizer şair. Breton, “Gerçeküstü imgeler, afyonun imgeleri gibidir, çağrışım yoluyla gelmez, kendiliğinden ve despotça gelir.” Diyerek düşsel ifadelerin bir anda çıkış şeklini açıklar.

“Herhangi bir gündüzün bir odasındayım
Uzanıyorum yatağıma yarıçıplak
Öğle sonu sıcak, panjurlarımı kapatıyorum
Ben kaptır kapatmaz
Geceden ya da düştten sızmış
Bir görüntü gibi biri
Zorlamaya başlıyor panjurları nedense
Gölgesini görüyorum yalnız
Ve işte
— Yok bir seçeneğim, biliyorum. —
Kaçınılmaz bir durumun odasındasın, diyorum kendi kendime
...
Kapı aralanıyor hemen: masmavi bir oda bakıcısı
...
Panjurları açıyor bir adam – yarı çıplak o da –

İçeri çekiyor kendini” (Cansever, Tenis Öğretmeni, s. 437)

Gölgesini görüyorum yalnız mısrasından korkulu bir düşsel gücün varlığından söz eden özne büyülu güçler tarafından kötülüğün geliştirilip buna maruz kaldığı bir anı veriyor. “Bu gölgenin insan-üstü boyutu maddeleştirilebilmesi için kötülüğün geliştirilmesini [ve aynı şekilde onların ehlileştirilmesini] sağlayan büyülu güçlerin metaforudur.” (Stoichita, 2006: 136) . Pencere, Freud’a göre kadın cinsel organının ikamesidir. Panjur ise kadın cinsel organlarının dış dudaklarıdır. Anne rahmine dönüşün cinsel yolla tatmin edilmesidir. Şiirde sadece tenis öğretmeni değil otelin müdürü, müdür yardımcısı ve metrdoteli de cinsel sıkıntılı kişilerdir. İktidarsız birer patetik olan bu kişiler, sorunlarıyla hesaplaşmak yerine otelin müşterileriyle fantezi ilişkiler kurarak cinselliklerini yaşayabilirler. Sağlıklı bir şekilde hissedemedikleri kendilerini ancak düşlerinde sevişerek hissedebilirler. Bu bağlamda ‘Eros Otelı’nin müdür yardımcısı, sado-mazoşist bir röntgencidir.

Düşlerde, olayların ilerleyiş şekilleri kadar bu vakalara sahne olan mekân ve nesneler de ilgi çekmektedir. Günlük yaşamda sıradan gelen mekân ve nesneler rüya içerisinde çok farklı form ve işlevlerde görülebilir. Bu başkalaşım da psikanalistlerin dikkatini çekmiş ve rüyalarındaki mekânları ve en çok da nesneleri, çoğunlukla cinsellik etrafında, bilinçaltıyla bağlantısı olabilecek şekilde anlamlandırmışlardır. Aynı zamanda bir kaçış ve kurtuluştur.

Freud, bütün rüyalarda yer alan ve rüya yüzeyinin altında yatan bazı karakteristik özellikler saptanmıştır: Öncelikle rüyalar resim- düşünce özelliği taşımaktadır. İkinci bir özellik rüyaların, egoya yabancı olmalarıdır. Yani rüyalar bilinçsiz süreçlerin etkisiyle ve istemsiz olarak ortaya çıkar. Rüyaların bir diğer özelliği halisünasyon niteliğinde olmalarıdır. Yani dış dünyada bulunmayan öznel bir gerçekliğin görüntülerini oluşturur. Rüyaların bir başka özelliği de gündelik hayat hâkim olan ahlak kurallarına uyamamalarıdır. Buna ek olarak, mantık kuralları da devre dışı kalmıştır. Bir de şu söylenebilir: Rüyalarındaki düşünce süreçleri, uyanıklık zamanına göre daha fazla akıcılık gösterir. Rüya zemini gündelik dünyadan daha kaygandır. (Cebeci, 2004:293). “O evler ki bana mutlu sahiplerini düşündürür / Mermer aslanlı odalarıyla rüyalarım girmiştir.” (Berk, *Ve İnsanlar Da Ağaçlar Kadar Yağmura Arzuludur*, s. 71) der Berk.

“Bir plak gibi dönüyor gökte mavilik

Sesi aşağıda, çok aşağıda

Üstünde bir duvarın. Duvarsa

Dondurma yiyen bir çocuğun eli sanki,

Taşmış akıyor

Öpüyor toprağı kanatan nar çiçeklerini” (Cansever, Bir Plak Gibi Dönüyor Gökte Mavilik, s. 164)

Burada yer alan gök, duvar, dondurma şairin dış dünyaya imgeler yoluyla bakış açısını verir. Bir plak gibi dönmek başın dolanmasını çağrıştırır. Duvarın çocuğun eline teşbihi sert sabit bir duruşu verir. Düşünceler nesnelere, onları düşsel giysilerle süsleyip püsleyebilir, onlarla oynayabilir, onları hoş ve muntazam sıraya dizebiliriz.(Lakoff, 2005: 35) Bir anlamda tümcenin gerçek anlamı onun önceliğidir. İma etme önceliğin şartlarını değiştirse de gerçek anlam arka planda daim kalıcıdır. Bir sonraki adımda gerçek anlamla mecaz yer değiştirir; sözcük boyutlanır ve böylece metafor oluşur. (Arslan, 2008: 260). Duvara ait bir benzetmenin kendi anlamı dışına çıkması da bunun örneğidir.

Mekânların sınırları ve mekânlar arası geçişler daha kaygan bir şekilde olabilmektedir. Bir anda birden çok mekân bir arada bulunabilir. Kuvvetli bir özlem duygusu, bilinçaltına anılara dönüş, cinsel isteklerin yoğunluğu, şizofrenik duygular neticesinde oluşabilir. Bireyin kurmuş olduğu nesne ilişkileri, endişe ve korkularla bunlara ilişkin savunmaların bir birleşimi vardır. Bilinçaltına yönelen sanatçılar, sembolik üsluplarıyla eserlerinde tekinsiz mekânlar oluşturmuşlardır.

“Oramla karşılaştım en çok oramla

Kapıda karşılaştım, düşümde karşılaştım

...

Sabaha karşı duruldu her şey

Gidenler gelenler, yeniden gidip gelenler

Duruldu konak

...

Kanadı kanadı kanadı o gece bütün konak

Görkemli bir kadın kaburgasını andıran konak.

...

Soluksuz sessiz

Gölgesiz devinimsiz

Bir Ruhi Bey olarak, Ruhi Beysiz

Kentin içine kadar sokuldum.”(Cansever, Ruhi Bey ve Limonluktaki Yangın, s. 77-79)

Düş ve gerçek ikileminin ortaya çıkardığı sanrılı görüntülerin mekânı da yine ev oda mekânıdır. Sanrılar, düş ile gerçeğin arasında yer alır. Zira odamız dış dünyada karşılaşılan zorlukların rüyasının görüldüğü kendi kendimizi tedavi ettiğimiz kendimizi dinlediğimiz ve çeşitli ruhsal bozukluklarımızın öz eleştiriye tabi tutulduğu ve diğerlerinden ayrı olarak rahatça sergilenebilen yerlerdir odalar ve bunun seyir alanı duvarlar. Görkemli konak tarihselliği içinde eriyerek bir kutu şeklini almıştır.

“İçi boş kolonya şişesi – devrik, yerde –

Bomboş gözleri de – kadının – iki tek bilye gibi

Saydam, kıpırtısız

Bir ütü soğuyor masanın üstünde

...

Duvarda sönmüş bir balon asılı

Bir çocuk cesedi

Yanmış bir adam cesedi asılı

Dışarısı asılı pencerede”(Yuvarlanıyor İlkyaz, s. 351-352)

Gözden düşmüş kasvetli evlerde, insan figürlerini canavarlaştırırken, iç mekânları histerikleşir. Buralarda artık şiddet, ölüm ve erotizm kol gezer. Salonların, odaların duvarlarında asılı tablolarla aynalar adeta psişik gerçekliğe açılan pencereler halini alır. Onlarda yansıyan görüntüler, sadomazoşişt sahneleri canlandırır. (Foster, 209-211). Documents’da yazan Michel Leiris, Miro’nun düşşel resimlerini formsuz olarak nitelerken, bunların adeta boyanarak değil, kirletilerek yapıldığını söyler. Bataille’nin kullandığı çürümeye dair metaforlar arasında, toz, kir, tükürük, hatta mezbaha vardır. Dali de 1944’te yazdığı romanı Hidden Faces’da tutku mimarlığından: acının merdivenlerinden, arzunun kapılarından, kaygının sütunlarından, kıskançlığın

sütun başlıklarından, mest edici esrimenin tonozlarından ve kubbelerinden bahseder. Duygusal yüklü katı işlevselliği yıkan metaforik imgeler yüklenir. (Mical, 2005: 91)İçi boş kolonya şişesinin yerde devrik görüntüsü bir algı yanılsaması meydan getirmiştir. Bu aslında algısal bir bozukluğun göstergesidir. Dışarının içte meydana geldiği tahribatı da dışarının pencereye asılı olduğunu söyleyerek verir şair.

“Kapı mı çalıyor ne – gidip açıyorum –

Kimse yok

Nasıl karşılanır yok olan bir şey

Karşıliyorum

Birlikte salona geçiyoruz.” (Cansever, Cemal’in İç Konuşmaları/III, s. 281)

Salon mekânı kamusal bir alanı çağrıştırır. Mahremiyet alanından çıkılıp salonun kamusalılığına girmek yalnızlık adına bir parça nefes almaktır. İnsanlar, misafirlerini salonlarda ağırlarlar. Burada yer alan karşılamak, salon, birlikte ifadeleri tek olandan iki kişi olana geçer. Burada histerikleşen bir iç mekân düşü söz konusudur. Yalnız olan birey çoğul olmayı kalabalık olmayı arzulamakta ve sonuç olarak bunu düşlemektedir. Nevrotik bir ruh haline sahip olan Cemal değil, onun yaşamış olduğu kaotik bunalım kaygı vericidir. Belirsizlikler yumağı halinde gelişen şiir aynı şekilde öznesini de belirsizliklerle kaygı semptomuna sürükler.

Histeri veya isteri, psişik ve motor bozukluklar, özellikle duygusal reaksiyonlarda taşkınlık, ani sinirlenme, hareket bozuklukları, geçici kişilik değişimi ve günlük hafıza kaybı, çeşitli sistemlere ait psikomatik şikâyetlerle belirgin psikonevroz bozukluk. Denetim dışına çıkıp kişinin işlevselliğini aksattığında; aşırı hayal gücü veya korkuları ifade eden nevrotik zihinsel bir hastalığı tanımlar. Histeri, hastalarda ani sinirsel nevrotik bir hastalık olarak bilinir. Histerik hasta, kendindeki ruh sağlığının bozukluğundan habersizdir. Histeri ayrıca, doğrudan psikanalizin de kökeninde yer alır, Freud, Charcot'nun görüşlerine dönmüş ve isteriyi, hastanın bilinçaltına ittiği, çoğunlukla cinsel kökenli, daha derin bir bozukluğu bedenine yansıttığı sürece çok kolay tanınabilen bir nevroz olarak betimlemiştir. Freud, dönüşme (hasta ruhsal yıkımını bedensel bozukluklara dönüştürür) ve korku (fobi) histerisi olarak iki büyük isteri biçimi ayırt etmiştir. İnsan ile doğanın arası bayağı bir açılmıştır. Arık insanoğlu doğanın karşısında fazlasıyla endişelidir. Korku yüzünden deliliğe sığınmış, şehirler

meydana getirmiştir. Görülen düşsel sanrıları gerçeğe çevirmeye çalışmışlardır. Odalar doğum öncesi rahatlığın vücut bulduğu bölmeler konumuna gelmiştir. Cansever, “Yengeç” adlı şiirinde doğayı kurnazlıkla nitelendirir ve kentlere döl yataklarına sinerek aldıklarını geri verir diyerek doğayı aslında kent karşısında amil bir güç olarak gösterir. Bir başka şiiri olan Ölümle Akit şiirinde yine kent tabut metaforuyla verilerek her şeyi hiçe döndüren bir unsur olarak gösterir. Bu da demek oluyor ki şehirler doğulan değil ölünen yerlerdir. İnsanoğlu şehirde “tuğlaların iniltisini” işitir.

“Hatırlanacak olursa tam üç gün önce soyunmuştun

Bir duvarın üstünde

Bir yandan yiyorsun kırmızı

Bir yandan sevgilerini sebil ediyorsun sıcak

İstanbul’da bir duvar.

...

Duvar da bir kilise

İstanbul’da bir duvar, duvar da bir kilise

Sen çırılçıplak elma yiyorsun.”(Süreya, Elma, s. 25)

İnsanlar, mekânlarda yalnızca bedensel değil, duygusal esenliğini de tatmin etmek için yer işgal ederler. İnsan kendini nemli duvarlarla saran, annesinin sesini duyduğu ve kalp atışlarını hissettiği başlangıcına özlem duyar. [...] Şekillerini kaybedip psikolojik korkularımızla eşleşen ıslak duvarlara ihtiyacımız var. (Altınyıldız Artun, 2014: 28). Duvara sürrealist açıdan yaklaşan şair, cinselliği çağrıştıran soyunmak, elma ifadeleriyle vermiştir. Kilisenin verilmesi de dini bir özellik kazandırmak ve elmayla birlikte kilisenin de incili Hz. İsa’ya çağrışım yapması bir günaha cezaya çarpmıha işaret eder bu da duvarı aslında bir günah nesnesine dönüştürür.

Mekânların dinsel, sosyal, kültürel, sanatsal hatta siyasal kimlikleri vardır ve bu kimliklerin imgesel ve imgesel içerikleri onlarla ilişkide olan insanların kimliklerinin oluşmasında önemli etkenlere sahiptir. Bu açıdan bakıldığında insanların yaşamış ve düşlemiş oldukları bütün yaşantılar ve bu yaşantıların yansımaları, mekânların hafızalarında durmakta ya da bu zaman ve mekânlar, bilinçli bilinçsiz hafızanın arketipleri olarak yaşamaktadır. (Narlı, 2007:31) Bu nedenle bellek mekânlar

yaşananları, düşleri ve toplumsal varoluş sürecinde yer alan her unsuru saklayan ve yeni süreçlere zemin hazırlayan mekânlardır.

Birey iç yaşantısına anatomi uygulayarak veya düş kurarak kendisini kuşatan kentin atmosferinden kurtulmak ister. (McFarlane, 1997:211). Düşüncelere dalmış insanı saran bu tür düş kurmalarda ayrıntılar silinir, pitoresk olan rengini yitirir. Saatler artık ilerlemez ve mekân sınırsızca yayılır. Bu tür düş kurmalara, sonsuzluk düşleri adını rahatlıkla veririz. (Bachelard, 1957:203). Her hangi bir yerin anlamı yalnızca gördüklerimizle değil, düşündüklerimizle, hayal ettiklerimizle ve anımsadıklarımızla belirlenir.

“Pencere açmış ölüm zindanına

Ve kapılar açmış doğum zindanına

Diriliş ayazmasına

Yusuf’un hücreğine

Düş olmuş

Düşmüş asmalarda.” (Karakoç, Gül Muştusu X, s. 388)

İçinde düş kurulan mekânlarda, mekân düşten önce vardır. Düşün tetikleyendir. Dışsal gerçeklik (dış duyuşal girdiler), kişi üzerinde bir etki yapar. Bu ilk etki iç mekanizmaları harekete geçirir. Deneyim ve anılar da sürece dâhil olur. Bu iç girdiler, anı, deneyim, beğeni ve o andaki ruh halidir. (Demirbaş, 2000: 64). Düşsel mekân algılanan mekân üzerine inşa edilir. Burada yer alan Yusuf peygamber kıssası, sabrın ve yeniden doğuşun hikâyesidir. Şair burada zindan hücre gibi mekânsal öğelerle bilinçaltı öğelerin saklı bulunduğu, anıların ve deneyimlenen yaşamın düşler aracılığıyla ortaya çıkabileceğini belirtmiştir. Doğum, ölüm ve kapılar geçişin bir nevi hayatın kendisini simgeler. Bu eşik mekânlar aracılığıyla da insan, bireyselleşir ve tamliğe ulaşmış olur.

İlhan Berk’in de Kült Kitap’ta belirttiği üzere, Oda çok kendine özgü bir yer, orada ancak düş kurulur. Yatar, uyur, yazarsın. O oda duvarlarında geçmiş bugünü ve geleceği düşsel evrende harmanlar. Mekân peteklerinin binlerce gözünde, zamanı sıkıştırılmış olarak tutar.

Şiirlerde birçoğu özne, kendini yurtsuz ve mutsuz hisseden, cinsel/düşünsel doyumsuzlukları olan, geçmişleriyle ve şimdileriyle iletişimleri karmaşık, başka uzamlara gerçek ve/veya düşsel yolculuklar yapan kişilerdir.

Eski Yunan mitolojisinde Hypnos'un (uyku) ve Nyx'un (gece) oğlu Mofeus "düş"leri ifade eder; kendisine uçma ve aynı anda her yerde olabilme olanağını sağlayankanatlarını hızla, fakat sessizce çırparken temsil edilir. Uykudaki insanları bir haşhaşçiçeğiyle okşayarak onların rüya görmesini sağlar. Ölümlülere sırları açıklama üzere gönderilir. Morfeus uykuda ifşa olan "biçim"'i ifade eder, çünkü arzu ettiği biçimialabilen bir varlıktır. Geceleyin bir tür yolcu sayılabilecek uykudaki kişi yer altıdünyasındaki nehirlerden Styx'ın veya Mnemosyne nehrinin (hatırlamayı sağlayan) yada Lehtenehrinin (unutmayanedenolan) sularından içebilir ve Htnos bıraktığında kişi uyanır. Bir başka eski Yunan geleneğine göre rüya ilahi Oneiros'tur, günümüze diğerikadar ünlü olarak gelmemişse de, adı, "rüya" anlamına geldiğinden, rüyaterminolojisinde sıkça kullanılmıştır.

Rüya Arapça "görmek" demektir. Kuran'da rüya hakkında çok fazla bilgi verilmez, rüyaya Kuran'da özellikle Yusuf Sûresi'nde yer verilir. Rüya sözcüğü Saffat ve Fetih surelerinde de kullanılır. Heyecanlar, korkular bastırılmış duygulardır.

Şiir kişilerinin geçmiş yaşantılarına ait ev imgeleri, ölüm, öldürme, suçluluk ve kendini cezalandırma duygularıyla birleşerek düşlere girmektedir. Kaos ve düzen, içerisi ve dışarı, mahrem ve toplumsal arasında sürrealizm kendisine tedirgin bir mesken bulur. Patolojik mekânlara dönüşen evler ve odaları, gerilim sıkıntı ve mutsuzluk sarmalında gerçeğe gözünü açmış bir bilinci bertaraf eder. Sürrealizm özgür bırakılmış bir gerçeklik algısı demektir. Ev, bize hem dağınık hayaller hem de bir hayaller bütünü sunar. Hayaller bir tür çekim gücüyle, evin çevresinde toplanır. (Bachelard, 2013: 33) Bunlar bizim içtenlik hayallerimizi kapsar. "*Duvar da akşam yemeği gibi hindiler olmalı / Bir ibik, az kırmızı, giderek tanrıyı kurmalı*" (Cansever, *Çember VIII*, s. 152). Mısralarında şair, bu durumu örneklemiştir.

Edip Cansever'in İkinci Yeni döneminde yazdığı şiirlerde göz organı, halüsinatik yapısının bir yansıması olarak ortaya çıkar. Gerçeküstücü anlayışın kabul ettiği bir tarzda vardır onun şiirlerinde: "kâbuslar, sanrılar (hallucinations), patolojik durumlar, umutsuz kötümserlikler" (Rosenthal ve Yudin 1980: 186) sürrealist sanatın önemli ayrım noktalarıdır. Yalnızlık, parçalanmışlık, yabancılaşma, dışlanma gibi durumlarda söz konusu olur göz sözcüğü. Edip Cansever, "...öyleyse bu ikili ben" i daha doğrusu bölüne bölüne ayrıcalığını, kimliğini yitirmekte olan ben'i şiire aktarmak" (Cansever 2009: 127) amacıyla olduğunu dile getirmiştir zaten. Neticede şair, gözünün kontrolünü yitirir.

Düş gücüyle yazmak bize daha çok resimde görülen söylenmemiş görülmemiş olanı ortaya çıkararak kübizmi hatırlatır. İkinci Yeni şiirine mensup şairlerin kimi zaman mekâna bakışı bize bu durumu verebilir. İlhan Berk, İstanbul şiirinde “Bir duvar resmi: Boğaziçi.” Diyerek bir resmin anlamsal değerleri üzerine yoğunlaşır. Mekânı çoğu zaman, “Medüzaların” ülkesine çevirirler.

Geleneksel bir dirilişin meşalesini yakan Sezai Karakoç’un da düş gerçek meselesi sadece poetik bir mesele değildir. O, babasının lamba ışığı altında okuduğu öykülerle ilksel düş evrenini kurar. İkinci Yeni şairlerinin diğerlerinin de mizacından kaynaklanan düşe hayale sığınma Sezai Karakoç’ta metafiziksel olarak yer almaktadır. Çok küçük denebilecek yaşlarda şiire ilgi duymaya başlamıştır. İlk sanat zevkini daha iki üç yaşlarındayken Maden’de yarı düş yarı gerçek gibi tanımlanan “cinlerin düğününden” aldığını belirtir. Odalar, onda düş ve gerçek haline kalabalıklarla ve geleneksel bir desen olarak var olmuştur. Şiirlerinde salt bu geleneksel görüntüyü yansıtmaz aynı zamanda bu görüntülerin modernizm adı altında bozuma uğrattığı biçimlerini de vermiştir.

Psişik ilişkiler, simetri, serap ve serap etkileri (yansılar, yüzey-derinlik, açık-gizli, geçirimsiz-şeffaf), dil (yan alam veren – yan anlamlı, söylem yoluyla kırımlı), kendinin ve başkasının, beden ve soyutlamanın başkalığın ve bozulmanın (yabancılaşma) bilinci, zaman (tekrarlanan ile ayrımsalın dolaysız, yaşanmış, dolayısıyla kör ve bilinçsiz) ilişkisi, son olarak da ikili belirlemelerle mekân: kurmaca-gerçek, üretilmiş ve üretken, maddi-toplumsal, dolaysız-dolayım, bağlantılı-ayrılık vb. şiddetini, netliğini kaybeden çizgiler, yaratıcı düşünceye yol açar ve düş gücünü artırır. Mitolojik karakterler ve kentler kentlerin içinde yer alan evler de yine bir düşsellik meydana getirir. Bulunulan an içerisinde çeşitli tarihi dönemlere yolculuk yapılabilir. İkinci Yeni şiirinde, genel anlamda bu arkaik mekânlar dünyası, farklı ve yabancı düşünce serüvenlerinin derlendiği (Taburoğlu, 2008: 38) mekânlar olarak karşımıza çıkar. Bu serüvenler doğaldır ki serbest çağrışımlar değeri kazanarak şiir dünyasına girerler. Şiirde, vurucu olan ilk anda imgenin görsel olanıdır, ama asıl vurucu imge, duyuran ve sezdirenen imgedir. (Toplu Şiirler III, s. 128). İlhan Berk de mitik bir serüvenin imgesel anlamda zenginleşen yüzü olur. Onda kentler ve kent içindeki mekânsal dekorlar, metropoller mitik bir kurgu içinde betimlenir, kenti mitik kılmaya yönelir. (Oktay, 2002: 21)

Biz şeydik görmedik güzel trenleri Argos'ta,

Uyanır karanlıkta çay içerdik

İç içe odalardı Babil

İhtiyar denizlere çıkardı köy Yahudileri, Yahudi Mordakay

En uzun Asur tüccarlarına Pers prenslerine, birlikte İs'e iner vergi verirdik.(Berk, Toplu Şiirler, s. 253)

Babil'e yakın dere kenarında bir ildir İs. İç içe odalardı Babil, Herodotos, tarihinde Babil kentinde, birbirine eşit uzaklıkta tunçtan yapılan toplam yüz kapının olduğunu belirtir. Bunun yanı sıra Berk, iç içe odalar olan Babil'deki nehir kıyılarını kuşatan surlar içindeki nehre açılan gizli kapılara işaret eder ki bu kapılar kadar sokaklar çoğalır durur. Kapı, eve, üç dört katlı eve denk düşer. Bu görüntüler belki duvar bir resmin belki de mekânın tümünden kendisinin bireyle düşün buluştuğu yerlerdir. Berk, böyle kapalı, bir sur kenti işte benim çocukluğum. Ortaçağ kentlerine tutkunluğum da bu yüzden olacak. Gördüğüm ortaçağ kentlerini hep çocukluğuma benzetmişimdir.(Berk, 1993:31).Siz Uruk yazısını görmediniz, bizim düşmanlığımız Uruk'tan eskiydi. Uruk bize bir şeyler öğretmezdi anladık. Biz Uruk olmak istemiyorduk, istiyorduk, tutup hep duvarcı olduk bin yıl Çin'i boyamadık bin yıl çocuklarımızı bıraktık büyüdüler, ilk kuzey duvarını kurduk. (Berk, Toplu Şiirler, s. 257). Aşk ve tahakküm savaşlarını, iktidar mücadelesini duvarlar/surlar aracılığıyla vererek resimsel bir görüntü sunar. Resim onun, şiir dışındaki en önemli uğraşı olmuştur. (Özcan, 2009: 22). Sümerler'in Uruk kentindeki yıkılıp yeniden kurulan duvarlarını/Gılgamış tarafından inşa edilen "Uruk'un etrafındaki surları" (Mumford 2007: 36). Kökenleri karanlıkta kalan medeniyet tabakalarıyla birlikte resmeder. Düşmanlıklar savaşlar tahakkümlükler bu duvarlar aracılığıyla verilmiş olur.

Hayal gücünün ele gelmez gölgelerden duvar ördüğünü, korunma yanılsamalarıyla içini rahatlattığını ya da tersine, kalın duvarlar ardında korkudan tır tır titrediğini en sağlam surlardan görürüz. (Bachelard, 2013: 35). Ev içindeki özne, evi gerçeklik düşsellik içinde, düşünce ve hülyalarıyla yaşar. İçersi artık birey için onu dışarıdan koparan ve onu gerçeklerden alıp yanılsamalara taşıyan mekândır.

"Durdum bir yerden göğü, sokakları hep sokakları dinledim

Evlerini deniz yıkayan bir kıyıda bağırıyorsun bana

Bir soluksuz bir duvarlar bir duvarlar duyamıyorum

Böyle bir uzun karanlıktan bağıryorum bağıryorum”(Berk, Uzun Karanlık, s. 238)

Özellikle Sezai Karakoç, şair hassasiyeti olan bir insandır. Anılarında var olan çocukluk izleri düşsellikle harmanlanan ve Halk şairlerine şairlik özelliğinin verildiği an gibi, içe çekilen kalabalıkları sevmeyen ve de bir odanın bir pencerenin karşısında metafiziğe dair kavramlarla haşır neşir olan bir şairdir. Anılardaki ev de psikolojik olarak karmaşıktır.

Odaya dair düşsellik planında, ilk önce durma halinin avucuna yerleşmek gerekir. Yani kendi üstümüze toplanmamız, durma halinde yoğunlaşmamız gerekir. Odanın içselliği bizim içselliğimize akar. Odanın dingin oluşu yerleşmiş ve merkezi bir hale gelmiştir. Geçmişteki tüm odalar, iç içe geçer.

Alkole sığınan İkinci Yeni'nin genel şairleri, Madam Favez – Boutonier'in de deyişiyle küçücük şeylere dair halüsinasyonlarınız, alkolikliğin karakteristik belirtisidir. Karakoç'un “ateş üstünde ikinci konuşma – alkol” adlı şiirinde de “*Kitap yak ki çok kitap okuyayım bu kitabı / o kitapların ışığında okuyayım bu kitabı / Alkol uygarlığında göz sağlam değil / çok yüz erimiş ah alkol yapraklarında / çok yüz yapışmış ah alkol duvarlarında alkol duvarlarına /... / Alkolü yasaklayan din ne kutlu / okuyabilirsin kitabı gözlerin sağlam / yüz yerinde duvar yerinde / İnsan ve kitap yerli yerinde.*” (Karakoç, Taha'nın Kitabı, s. 342). Aynı zamanda bu doğulu baba ve yedi çocuğu kıssasını da bize anımsatır.

“Bu yürüyüş bir düşüntüş gibi

Kafanın bir duvarından bir duvarına” (Karakoç, Hızır, s.225)

Cansever ise, alkolü şiirlerinde olumsuzlamamakla birlikte bunaltılı sıkıntılı ve yalnız bir yaşamın dinginliğini getiren bir hal içerisinde verir.

Tragedyalar“da baba rolündeki Armenak kötümser bir psikoloji ile yer alır. “Kuru kan, ölü asker, ağustosböceği Baba Armenak durmadan sıkılıyor Eşyalara bakarken sıkılan bir profili”(Sonrası Kalır I, 319) Cansever“in şiirlerinde kaçış ve sığınma izlekleri önemli yer tutar. Tragedyalar“da şiir anlatıcılarının alkol bağımlılığı dikkati çeker. Onlar, atılmışlık ve yalnızlık duygularını gidermek için içkiye sarılırlar:

*“Odalardan odalara bu kadar çok geçmeler
 Kapıların hiç bitmeyen açılıp kapanması
 Kuru kan, ölü asker, ağustosböceği
 Gibi bir ses, bir yankı
 Sonra bu yankıyı birden soğutan
 Kurutup güne koyan bir anlam
 Aynalardan aynalara kırılan sigara ateşleri
 Ve alkol.”* (Cansever, Tragedyalar III, s. 317)

Odalardan odalara çok geçmeler, kapıların sürekli açılıp kapanması stabil sürekli ve sıkıcı bir durumu gösterir. “Ve alkol” diyerek bir yalnızlığın dinmesi için yapılan eylemleri içerdiği gözlemlenmektedir.

Kendi içinde başka bir ben’in farkına yürüme ile varan birey için bu yürüyüş/ eylem bir çağrıya dönüşür. Adım adım kendine ulaşacak, yürüdükçe kendi duvarlarını/ sınırlarını fark edecektir. Fakat insan bu duvarların varlığını kabullenmekle yetinmemeli, onları aşabilmelidir. “İnsan sürekli bir aşma deneyi içindedir, kendini aşarken insan özgürlüğünü gerçekleştirmiş olur.” (Tansel, 2006: 68) Kendini aşmaktan uzak kalan insanın varlığı kendi duvarlarının arasında mahkûm olur. Özgürlüğünü gerçekleştirmek isteyen birey ise kendilik çağrısını duymayı/ görmeyi bekler:

İşığın ve inancın özdeşleştirildiği “Hızırla Kırk Saat”te de dikkat çeker:

*“Sonra Ali odanın yalnızlığından
 Dört duvardan bir fisiltı duydu.
 Göründü sancakların en yeşili
 Ve ordusuyla birlikte Mehdi
 (...)*

Dört duvar arasından duyulan fisiltı, beyaz, yeşil ve ışık imgeleri insana çağrı için ortaya çıkan Mehdi’dir. Kendiliğindenliğin inanca bağlandığını anladığımız dizelerde Mehdi de bütün peygamberlerin, dolayısıyla kutsal çağrının karşılığı olarak görülür. “Çeşitli dinlerde farklı isimlerle ortaya çıkan kurtarıcı, ilahi kaynaklı dinlerde (Yahudilik, Hristiyanlık ve İslamiyet) ortak bir fenomen şeklinde, kıyametten önce

bozulan düzeni ıslah edecek hak ve adaleti yeniden sağlayacak belirgin bir şahsiyettir.” (Atay, 2003: 111) Farklı dinlerdeki bu ortak payda “insan”ın kendilik bilincine ulaşmasını sağlayacak bir çağrıdır. Dört duvar aynı zamanda bir kapalılığı ve de örülmüşlüğü göstermektedir. Bu yeni çağrı işaretiyle yıkılacak ve özgür bir hale bırakacaktır. Mekânı duyumsadığımız an yorgun olduğumuzu anlar ve kendimizin farkındalığını yaşarız.

“Beyaz atın gölgesi, sen dur!

Artık bir aldanişa kanmayan gözlerimden, dur!

“Duvarlarım,

Gel al cepkenimi güzel at, duvarlarım bütün senin olsun

Babamla annemin kavgalarından ufak bir kırmızı,

Ufak bir kırmızı,

Yemeğe

Evden mi kaçmalıyım, kaçmamalı mıyım?”(Uyar, Atları Seven Bir Çocuk, s. 251)

At, sembolü Otto Rank’a göre daha çok doğum travmasının sembollerinden biridir. Atı, travmatik bir varlık yapan şey büyük hayvan olmasıdır ve özellikle at ana rahmini temsil eder. (Rank, 2001:33, 38). “Atımı istedim evin göğü gerindi / Çin gülleri bir yerden ordan geliyordum / Öyle sular dağların üstüydü isminiz / Yeşil, o solukları gibi rüzgârların / Bir bin yıl rüzgâr değirmeninizde kaldım. (Berk, *Atımı İstedim Evin Göğü Gerindi*, s. 249). Rüzgâr değirmeninin de un öğütecek olması yani doğurma eylemini vermesi ve saklanma yeri olması anne rahminin göstergelerindendir. Rüzgârın nefes olarak vazife görmesi de bedene ruhun üflenmesi gibidir.

“Yol kenarında bir kapı, tahta

Peki, kim yitirmiş evini, ya da

Hangi yitilikle yok olmuş o yapı

Kim bilir

...

Vuruyorum yokuş aşağı, kıyıya

Bir taşın üstüne oturuyorum

Ben oturur oturmaz

Çıkıyor bütün kuytulardan görünümler” (Cansever, Bilmez Miyim Hiç, s. 156)

Evin yitiminin sorgulamasını yapan şair, taşın üstüne oturması ve bu sayeden kuytulardan görünümle çıkması fizikötesi bir âleme geçişi ve trans halini göstermektedir. Kuytular da gizin gizemin yerleridir ve insanın bilinçaltının yuvalandığı mekânlardır.

“Yarı karanlık odamız, üstelik soğuk

Isıtıcı bir soğuk bu, değişik

Sensin, bir yüzümde geziniyor şimdi yüzün

...

Bölüyoruz yani bütün mutsuzluklara

Bir yaprak saniyesi geçiyor usul usul

Penceremizden

Mavi mavi hatmiler parlıyor dışarıda

Dışarıda, küçük bahçemizde

...

Kaldı ki ben içimde gezinmekten yoruldum.” (Cansever, Flaş, s. 605-607)

Bir fotoğraf makinesi nasıl flaşı patladığı zaman kendisi olabiliyorsa insan da ancak duyduğunu, düşündüğünü -insanî sınırlar dâhilinde- açık olarak ifade edebildiği zaman insan olabilmektedir. Baskı ve dayatma karşısında susmak, var olana susarak katlanmak acıdır. Kişi kendinde gezinmekten bile sıkılmıştır. İçimde gezinmek ifadesi bize odayı çağırıştırır. Bu bireyin kendi odası kendi iç benliğidir, içsel çatışmalarıdır.

283 numaralı odasında Ruhi Bey, ölümünü düşler. *“Ve o gün ilk defa ölüsünü gördü Ruhi Bey / Soğumuş gövdesini gördü/ Donuk gözlerini, durmuş kalbini/ Gördü neye benzerse bir ölü.”* (Cansever, Düşlüyor Ölümünü Ruhi Bey, *Ben Ruhi Bey Nasılım*, s.97–99). Bu düşlem bir yabancılaşmanın düşlemidir. Kendi benine dışarıdan bakışıdır. Değişimin gözlemlenmesi ve benlik parçalanmasıdır.

“Hepsini olduğu gibi görüyorum

Masayı, üttüyü, aynayı, iskemleyi

Mutfak eşyalarını – yarı aralık bir kapıdan –

Tavayı, meyve sıkacağı, ekmek kutusunu

...

Aşkın tek ve beyaz gölgesi olan bir bardağı

Gülümseyen ve sıkıntı olan bir bardağı

...

Görüntü, sabrı, yanılısama olan bir bardağı”(Cansever, Başka Ne Olan, s. 391)

Çaresizliğin neden olduğu hüznün ve dalgın bir görüntü söz konusudur. Bu görüntüler yarı aralık bir kapıdan görülen görüntülerdir. Başta olduğu gibi görüyorum dediği nesneleri bir bir gerçek görüntüleriyle sayan şair, daha sonra tek bir nesne üzerine yoğunlaşır ve bu nesnenin yani bardağın imgelemine kapı aralığından bakarak oluşturur. Buradaki kapının tam açılması tüm imgelem güçlerinin yitimine sebep olacaktır.

Özellikle İlhan Berk’in Yunan mitolojisinden esinlenerek bir düşsellik içinde verdiği imgelem dünyası vardır. “göğül odasından bir pavuryanın başını çıkarması”, İo’ya yer verip ona seslenen kişinin, Yanında aka pencereler gibi çıkıntılıydı ermeni esmerliğim” denmesi.

“Ben gidince hüznünler bırakırım

Bu senin yaşadığındır

Bir ev sıkılır kadınlardaki

Bir adam sıkılır kadınlardaki

Seni sevmek bu kadar mı?

O benim yaşadığımdır.

Bazen de bir yerde kuşlar vardır

Ne uçmak, ne görünmek için

Bir karanfil pencereyi deler

Bir kapı kendiliğinden kapanır

İstesek sevişirdik, ama olmadı

Biz değil yaşayan acılardır.”(Cansever, İnfilâk, s. 215)

Mekân, içinde birisinin dolaşmasıyla oluşur, yaşandıkça ve algılandıkça vücut bulur. İnsan anneden gelen seslerle kalbin göz hizasında attığı, nemli duvarlarla kuşatıldığı o yerde evde hayatını başlatan esrarengiz kuvvetlerin hasretini çeker.

“Babamı hatırlıyorum

Babamın ölümünü

Kırbacıyla birlikte bir çam ağacına gömülü

Annemse odasında babamın

Hasta yatağında

Kimildamadan yatıyor

Pencerede sapsarı bir limon görüntüsü

Duvarda rengârenk bir kırbaç koleksiyonu

...

Koskoca bir konağı bir başıma soydum

Yer halılarını çıkardım, kalın kadife perdeleri

Maun konsolu, Çin porselenlerini, gümüş takımlarını

Hatırlıyorum

...

Kanını akıtaraktan konağın

Hatırlıyorum

Konakta o gece konakla kaldım.”(Cansever, Ruhi Bey Anlatıyor: Bir Düğün Günü ve Sonrası, s.59)

Burada şair, geçmişini hatırlamakta bilinçaltından kurgular kurmaktadır. Burada kırbaç bir otoriteyi, zulmü, emrediciliği ve kötü anıları imlemektedir. Şair babası tarafından zulme mahkûm olmuştur. Burada aslında konak ve baba kavramlarını bir alırsak konağın kanını akıtmak ifadesi şairin babasıyla babayla bir hesaplaşmasıdır. Duvarlar burada bilinçaltının asıldığı gün yüzüne çıktığı bir nesne vazifesi görmektedir. Sarı renge boyanmış bir tavan, odayı daha yüksek, sarı renkli duvarlar ise daha geniş gösterir. Aynı zamanda geçiciliğin ve dikkat çekiciliğin rengidir. Sıcak renkler arasındadır. Mavi mor yeşil de dalga boyları kısa ve daha geç fark edilen renkler arasındadır. Büyük bir ailenin çözülüşü konağın akıtılan kanıyla simgelenir. Böylelikle yatay büyük aileden, dikey büyük aileye (apartman) geçiş söz konusu olur. Halılar bir mekân içerisinde katı sınırlayıcılar olarak görev yapmaktadır. Konak istiarelerinin tükenimi ve apartmanlaşmaya kentleşmeye dair de yeni gelişen bir istiareler meydana gelmektedir. Bir aldanım meydana getirmektedir. Evdeki güçlü baba imgesi ve annesizlik konağı köksüzleştirmiştir. İçinde dayanılamayacak bir hal almıştır.

3.5. Engellenmiş Kimlikler

Ev bittikçe kurulan bir mezardan şehir...

Ülkü Tamer

Geçiş dönemleri, kırılmaların ve buhranların yaşandığı ve de kendi dönemi insanını derinden etkileyen dönemlerdir. Gerek siyasal anlamda olan gelişmeler gerekse toplumda meydana gelen sosyal değişimler bireyleri etkilemekte eski düzen üzerine yeni gelen düzenin ağırlarını örerek bir uyum problemi ortaya çıkarmaktadır. Dolayısıyla bu kimi bireylerde engellemeler meydana getirerek ürkek sinmiş yalıtılmış yahut meydanları dolduran aksiyoner bireyleri ortaya çıkaracaktır. Özellikle İkinci Yeni şiirinin en etkili döneminde olan siyasal ve sosyal gelişmelere göz atacak olursak, 14 Mayıs 1950 seçimleri, ülkede yeni bir başlangıcın mustucusudur. Bu seçim, seçmenin serbest iradesinin, oyunun, tercihinin sandığa yansıdığı ilk seçimdir. Seçim sonunda 27 yıllık CHP iktidarı yerini DP iktidarına bırakır. Otoriter rejim tarihe karışır. “Millî şef” artık muhalefettedir. DP iktidara geldiğinde kamuoyunda genelde bir iyimserlik havası egemendir. Seçim kampanyalarında Demokrat Parti sözcüleri, özgürlük ve demokrasi isteklerini sık sık yinelerler. Vaatlerden bazıları şunlardır: Demokrasi tüm kuralları ile işletilecek, işçiler grev hakkını elde edecek, tek partinin tüm baskılarına son verilecek, din siyasete alet edilmeyecek, basının önündeki engeller kaldırılacaktır. CHP’nin ileri gelenleri ise, “düşün özgürlüğünün sınırlarını, sağda dinin siyasete karıştırılması, solda ise sosyalizm ve komünizm olarak” çizerler. Grev hakkı ise, onlara göre “çağ dışı bir savaşım biçimi” dir. Bundan dolayı kimileri DP’nin iktidara gelişini “beyaz ihtilal” olarak görürler. Demokrat Parti, öncelikli olarak tarım kesimine yönelir. Çiftçilere verilen krediler arttırılır. Marshall yardımı sonucunda gelen traktörler, bu kredilerle dağıtılmaya başlanır. 1948 yılında 1750 olan traktör sayısı, 1952 yılında 31415’e yükselir. Buğday, pamuk ve pancar fiyatları önemli ölçüde arttırılır. Ekili toprakların oranı % 70’e çıkar. Bunun sonucunda tarım ürünlerinde büyük bir artış görülür. Tarımsal alanlar artar, ancak meralar azalır. Karayollarının yapımına büyük önem verilir. En ücra köylere bile ulaşılır. Köyler kasabalara, kasabalar kentlere bağlanır. İç piyasa genişler, kamyon taşımacılığı canlanır. Bütün bu gelişmelerden doğrudan doğruya yararlanan yoksul köylüler değil, büyük çiftçilerdir. Traktörün köye girmesiyle birlikte topraksız köylü köyde işsiz kalır. Bunun sonucunda da köyden kente göç başlar. “Makinalaşma, nüfusun hızla artışı, küçük, geçimlik çiftlikleri kendilerine yetmez hale getirdi. Kentlere göç başladı. Kent varoşlarına gecekondular kuruldu. DP iktidarınca

üretimde büyük bir artış yaratılır; endüstri, bayındırlık ve ulaşım alanlarına canlılık getirilir. Tarım ve hayvancılık desteklenir. Et-Balık Kurumu ve SEK bu dönemde kurulur. Yol, su ve enerji yatırımlarına büyük önem verilir. Günümüzde kullandığımız karayolları ağının büyük çoğunluğu bu dönemde tamamlanmıştır. Hirfanlı, Sarıyar, Seyhan barajları bu dönemin ürünleridir. Çimento, şeker ve tekstilde de kamu yatırımları önemli bir yer tutar. Ereğli Demir Çelik Fabrikası'nın yapımına başlanır. Özel sektörcü Akbank, Garanti Bankası ve Pamukbank gibi bankalar açılır. (Özçelebi, 2006:2-5). Bu gelişmeler şiir dünyasını da etkiler.

“Massey Harris” tarımda makineleşmenin, traktörün köylere girişinin toplumsal yapıda ne tür sosyo-ekonomik sonuçlar doğurduğunun bir hikâyesidir. Köylere traktörlerin girişi, tarımda makineleşmenin başlaması ve kırsal kesimde üretim tarzındaki değişim; toprağa bağlı, kol gücüne dayanarak iş üreten kırsal yaşam insanını zorunlu olarak gurbetin yollarına döker. Makinelerin milyonlarca insanın hayatını köklerinden sarsıp onları tavuksuz, köpeksiz, hayvansız, gökyüzü olmadan, kaput bezsiz bırakarak gecekondulara sürüşünün doğru biçimde kavrandığı, duyarlı ve etkili bir anlatımla sunulduğu bir şiirdir (Nezir 1983: 120). Gelişen kapitalizmin yerinden ettiği insanların öyküsüdür.

“Adamların içi bir idare lambası gibi karanlıktı

Toprağa oturmuşlar Massey Harris'lere bakıyorlardı.

İlkin kadınlar anlamışlardı gurbet vardı adamlara.

Kadınlara, çocuklara adamsız yaşamak vardı.

Odalara evin karancılara bir ıssızlık

Bir ağlamaklılık, tavuklara, köpeklere.”(Berk, Massey Harris, s. 131)

Türkiye ekonomisinde 1950 - 1960 yılları arasındaki dönem Demokrat Parti dönemi olarak bilinmektedir. Bu dönemin ekonomi politikalarının özünde; devletçi ekonomik politikalardan liberal ekonomik politikalara geçiş, tarım sektörüne öncelik verme, sanayileşmeyi özel sektör öncülüğünde gerçekleştirme ve son olarak dış ekonomik ilişkilerde liberalleşme vardır. 1950 sonrasında çok partili demokratik düzene geçiş, bunun yarattığı genel heyecan ve “demokrasi”nin geniş halk kitleleri tarafından değerlendirilmesi iktisadi sonuçları çok büyük olan değişmelere yol açmıştır. Geniş bir halk kitlesi demokratik haklarla, sosyal ve ekonomik hakları belli ölçüde bir arada

değerlendirmiş ve hayat standartlarını yükseltme, bunu talep etme ve bunu sağlayacak yolları arama çabasına girmiştir. DP dönemi, büyümesi özel teşebbüse dayanarak olacaktır. Ancak 1950–1960 dönemi özellikle bu dönemin ikinci yarısı gelir bölünüşünde büyük farkların belirdiği ve bunun neden olduğu huzursuzlukların sosyo-politik sorunlar doğurduğu bir dönem olmuştur (Taş, 2004: 1). Bu dönem liberalleşmenin ve anti-devletçi ekonomik politikaların uygulandığı bir dönemdir. Siyasi açıdan da çalkantıların yaşandığı daha onraki dönemde sosyal ve siyasal açıdan içine düşülen buhran, toplum insanını derinden etkileyecek, bir medeniyet krizi, kültür sorunsalı oluşturacaktır. Etkili şekilde cereyan eden bu krizlerin, sosyal, ahlâki ve ekonomik çalkantıları ile sarsılan memleket insanını ve onun trajik yaşamını şairler, mekânlar dolam başında görmezden gelemeyecek ve pus(u)lu mısralarına, “köşe başında” içilen sigaraların duvarlara kazınan siyasi sloganların ileticisi olacaklardır.

“Duvar duvar çizilmiş çarpı işaretleri gibi

Biz bunu anlatacağız

Sevginin bu ölümcül biçimlerini ve belki.”(Cansever, Dökümcü Niko ve Arkadaşları, s. 419)

İnsan, toplumsal yaşam içinde değişik amaçlar için çok çeşitli işaretler kullanmaktadır. Fiziksel ve sosyal çevreyi anlamada, çevredeki nesnelerin amaçlar doğrultusunda kullanılmasında ayrıca toplumsal ilişkilerin bilinmesinde sembol ve işaretler kullanılmaktadır. Burada yer alan duvar duvar çizilmiş çarpı işaretleri, bildirişim aracı denen işaretler içine girmektedir. Bunun da anlamı kullanıldığı toplum ya da grubun kişileri arasında sağlanmak istenen bir mesajdır. Mekân evi ayırdığımız üç ana kategori içinde tektonik, strüktürel yanında toplumsalı da önceler. Temel bir gereksinim olarak, ailenin her bireyi için, çekileceği özel bir yer konumunda yer alır.

Bu gelişmelerin yaşandığı dönem ülke insanında yeni bir başlangıçla birlikte eski düzenin değer yargıları üzerinde depremle meydana getirmiştir. Keloğlan, Nasreddin Hoca vb. tipler de bu geçiş dönemlerinin meydana getirdiği ortak tipler ve muhalif söylemler olmuşlardır. Şuur devrinde şiir sussa da söz ve sözün etkisi korlanarak devam eder. Şiirini genel anlamda siyasete aracı etmeseler de İkinci Yeni şairleri bu dönem tanığı olmuş toplumdan ziyade üstü kapalı bireyin sancılarını şiirlere konu etmişlerdir.

“Kapanık! Kim geçti bu yerlerden böyle? Bu duvarları koydu,

Bu aynaları açtı?

Ölüm mü? Kim bu beyazlık? Ki yavaş ki aptal ki esmer yürür

Durur?

...

İsli, yalnızlık! Bunlar hangi evler hangi yerler? Bu kapıları böyle kim kapattı?”(Berk, III. Balad, s. 275-277)

Kapanan kapılar, engellemelerin işaretleridir. Muhkem olmanın mahkûm etmenin metaforik anlam kodlarıdır. Bu engellenmiş yarım özneler gölgelerine teslim olarak, toplumla bir süre sonra bağlarını yitirip tutamaklarını kaybederler. Bu da bir korku bir fobi imparatorluğuna dönüşür. Meydana gelen Sosyal fobi kişinin başkalarınca değerlendirileceği birden çok durumdan sürekli korkma; aşağılanacağı, utanç duyacağı ya da gülünç duruma düşecek biçimde davranacağından korkma durumu olarak tanımlanmıştır. Sosyal fobisi olan insanlar sosyal ortamlarda veya performans gerektiren durumlarda olumsuz değerlendirilip aşağılanacağı konusunda aşırı bir korku duyarlar. Bu korku duyulan ortamlarda aşırı düzeyde kendilerinin farkında olma ve kendilerini eleştirme eğilimleri olan bu kişilerde kızarma, çarpıntı, terleme ve titreme gibi fiziksel belirtiler meydana gelir. (Dilbaz, 1997: 17). İkinci Yeni şiirinin özellikle Marksist açıdan yazılmış şiirlerinin sosyal fobi olarak en çok halk üzerinde etkisi görülür nitekim halk, hep sessiz ve susturulmuş bir yığındır. *“Kapandık sonunda yavaş yavaş içimize, içimizdeki evlere / Ve uğultusuna suyun.* (Berk, Yaralı Toprak, s. 172)diyen Berk de bu kapanmayı ve maddenin tahakkümüne kapatılmayı en güzel şekilde ifade etmiştir.

Sosyal ortamlarda ya da performans gerektiren durumlarda veya tanımadık insanlar önünde çıkan belirgin ve inatçı korku. Kişi burada aşağılanmasına veya utanmasına neden olabilecek biçimde davranacağından ya da anksiyete belirtileri göstereceğinden korkar. Çocuklarda, tanıdık kişilerle yaşına uygun toplumsal ilişkilere girebilme becerisi olmalı ve anksiyete yalnızca erişkinlerle olan ilişkilerle değil, akranları ile olan ilişkilerle de ortaya çıkmalıdır. Korkulan toplumsal durumla karşılaşma hemen her zaman anksiyete doğurur. Bu duruma bağlı veya durumsal olarak yatkınlık gösteren bir panik atak biçimini alabilir. Not: Çocuklarda anksiyete, ağlama, huysuzluk yapma, dona kalma veya tanıdık olmayan insanların olduğu toplumsal

durumlardan uzak durma olarak dışa vurulabilir. Kişi, korkusunun aşırı veya anlamsız olduğunu bilir. Not: Çocuklarda bu özellik olmayabilir. Korkulan toplumsal veya performans durumlarından kaçınır veya yoğun anksiyete veya sıkıntı ile katlanılabilir. Korkulan toplumsal veya performans durumlarda kaçınma, kaygılı beklenti veya sıkıntının kişinin olağan günlük işlerini, mesleki işlevselliğini (ya da eğitim ile ilgili olan), toplumsal etkinliklerini veya ilişkilerini bozar veya fobi olacağına dair yoğun bir sıkıntı vardır. 18 yaşın altındaki kişilerde süresi en az 6 aydır. Korku veya kaçınma bir maddenin (örneğin kötüye kullanılabilen bir ilaç, tedavi amaçlı kullanılabilen bir ilaç) doğrudan fizyolojik etkilerine veya genel tıbbi bir duruma bağlı değildir ve başka bir mental hastalık ile daha iyi açıklanamaz. (örneğin, agorafobi ile birlikte olan veya olmayan panik bozukluğu, ayrılma anksiyetesi bozukluğu vücut dismorfik bozukluğu, yaygın bir gelişimsel bozukluk ya da şizotipal kişilik bozukluğu) Genel bir tıbbi durum veya başka bir mental bozukluk varsa bile A tanı ölçütünde sözü edilen korku bununla ilişkisizdir. Örneğin kekemelik, parkinson hastalığındaki titreme veya Anoreksia nervosa ya da bulimia nervosadaki anormal yeme davranışına ait korku değildir. Yaygın: korkular çoğu toplumsal durumları kapsıyorsa (örn: söyleyişleri başlatma ya da sürdürme, küçük topluluklara katılma, karşı cins ile çıkma, üstleri ile konuşma, partilere gitme). Çekingen kişilik bozukluğu ek tanısı da koyulabilir. Özellikle çekingen kişilik bozukluğu ve obsesif kompulsif kişilik bozukluğu sosyal fobi ile yakından ilişkilidir. (Dilbaz, 1997: 19). Bu da şiirlerde etkisini gösterir.

“Odamın penceresi yok -daha iyi-

Kendime bakıyorum ben de

Kendimden sarkmış kollarıma

Kendimden damıtılmış gözlerime

-Bakmıyorum duyuyorum onları sadece-

Böylesi iyi, çok iyi

Kapıyı kilitledim -kapımı-

(...)”(Cansever, Cemal’in İç Konuşmaları II, Bezik Oynayan Kadınlar, s.36)

Bayan Sara da bir yalnız ve yurtsuzdur. Yurtsuzluk insanın varlık sorusunu yitirmesi ve kendi kendisinden uzağa düşmüş olması durumudur. (İyi, 2003: 55-57). Ayrıca şizoid ve mazoşist bir yalnızlığı yaşayan Bayan Sara, istemenin, özgürlüğün,

tavır almanın kısaca insan olmanın diyalektik bütünlüğünü yitirdiği, kendi çıkışsızlık durumuna saplanıp kaldığı için hiçbir yeri ‘ev’e, ‘yuva’ya dönüştüremez. Yalıtılmış olan kişiler kendilerini de gerçekdışı olarak hisseder. Trajik bir dramı yaşayan Bayan Sara, sahneye ikinci bölümünün sonunda çıkar. Yalnızdır; otelde kalmakta ve her günü birbirinin aynısı olan bir yaşam sürmektedir. Sabah olur. Odasından çıkar; merdivenleri iner. Dışarı çıkar. Bir bara veya meyhaneye uğrar; içer. İçerken geçmişe döner. Yaşadığı evlilikten ve evliliğinin bitişinden bahseder. Geçmişten şimdiye döner. İçmeye devam eder. Bir tiyatro oyuncusudur. Bir tiyatro oyuncusuyla evlenmiştir. Ancak evliliklerini kendilerini bir arada tutan büyüyü sürdüremedikleri için bitirmişlerdir.

“Ev,

Merdivenin dilini

Anlamadığını söylemiştir.

Bilinçaltına açılır

Merdivenler.

(Dolunayın büyük aydınlığına)

Merdiven

Evin karanlık varlığıdır.

Merdiven iç yolculuğu evin.

Merdiven cenini evin.(Berk, Merdiven, s. 327)

Odaya çıkan merdivenlerden hem çıkar hem ineriz. Bu sıradan bir yoldur ve tanıdıktır. Merdivenleri inmek, bilinçaltı dehlizlerine doğru yol almaktır. Cansever’in “Zaten bir diyalogdur merdivenler / İçinde insan uğultularının yer aldığı.” Mısraları da merdivenlerin kendi iç diyalogların mekânı haline getirir. Merdivenler nötr alanlar olarak kendini göstererek dışa açılan değil içe kapanan kapılar halini alırlar.

“Çağrılmayan Yakup” şiirinde, kendisini de, düzeni de bilen, ancak kendisini suçlu görüp yargılayan düzene karşı öfke duyan, öfkesini dönüştüremeyen “Yakup” adlı bir kişinin kendisini yüceltip düzeni küçülttüğü bir yabancılaşma oyununu konu alır. Kimdir Yakup, neden yabancılaşmayı oynar, nasıl oynar? Yakup, ‘K. Kilisesi’ olarak adlandırılan bir kilisenin mensubudur; muhtemelen verili düzenin suç kabul ettiği bir şeyden dolayı yargılanan, bunun için mahkemeye gidip gelen, mahkemede kendisini savunamayan, ayrıca kendisine isnat edilen suç kabul etmeyen, suçlu kabul edilmeyi

de içine sindiremeyen bir kişidir. Kendisini ‘sarışın’ kabul edip kiliseden aforoz eden K. Kilisesi’ne duyduğu öfkeyi, yabancılaşma/özdeşleşme, küçültme oyunları ile kanalizasyon eder, yansıtır. Yakup’un mış gibi yapıyor oluşunun diğer bir göstergesi, düzenin kendisinden kendisi gibi olmasını istemesine hayır demesidir.

“Ben, yani Yakup

Bütün gücümle bunu bağırdım

Ben ki bağırdım işte, bütün kurbağalar bir olup beni dışarı çıkardılar

Bir odaya aldılar beni, ellerime, göz bebeklerime

Daha başka yerlerime de baktılar

Sonra bilmiyorum ki, kapıyı gösterdiler bana

Ben, Yakup, beni hiç kimse çağırmadı

(...)”(Cansever, Çağrılmayan Yakup III, Çağrılmayan Yakup, s.12)

Bir arada yaşadığı kadınlar tarafından bir anlamda ilgisizlikle ötelenmiş ve kendi başına bırakılmış olan Cemal, döngüsel günlük yaşamı içinde okula gider, gelir; odasına kapanır. Odasının penceresi yoktur. O, bunu ‘iyi ki yok’ cümlesiyle tasdik eder. Kapandığı odasında ‘kendisinden sarkmış kollarına, ‘kendinden damıtılmış gözlerine’ bakar; ‘böylesi iyi, çok iyi’ demekle yetinir. Kendi durumu karşısında kayıtsız kalır. Cemal, bir çocuk için trajik bir durum olan acıya bağımlıdır; acı çekmekten mazoşist bir haz duyar. Kendisini ancak sevildiği zaman hissettiğini söyleyen Cemal, henüz çocuk olmasına rağmen o da çocukluğuna saplanıp kalmış durumdadır. Okula gider gelir. Şizoid bir yalnızlık yaşamaktadır, odasına kapanır. Bir arada yaşadığı kadınlardan uzak durur; evdeki ilişkileri, sadece belli belirsiz bir takiple yetinir. Kendi yaşamını bir “susuzluk vaktine” benzetir. Ancak özlemlerini giderebilecek bir iradesi yoktur. Mazoşist bir arzuyla acıya koşar. İnsanlar, dış dünyada kendilerini insan ilişkilerinden ne denli kopuk tutarlarsa, iç ruhsal dünyalarındaki coşkusal yüklü fantezileştirilmiş nesne ilişkilerine o denli yönelirler ve sonunda psikotik yalnızca kendi iç dünyasında yaşamaya başlar. (Guntrip, 2003:14). Cemal de yalıtılmış bir yalnızlığı yaşar. Evde bulunduğu zamanlarda kendisini odasına kapayan ve şizoid bir duruşu canlandıran Cemal, az konuşur, tenhalara sığınır. Kendi ifadesiyle “acının kış aylarını” yaşar. Kırılmaktan, incinmekten korkar gibidir, insanlardan kaçır.

“Evler’den birindeyim, dışarıda kar yağıyor

Üstüme kar yağıyor. Kalbimin

Atışlarında eriyor kar

Üşümüyorum, üşümek elimde değil

Hiçbir şey elimde değil

Sevmek istiyorum, sevemiyorum

Çarpıyor birbirine kalbimin kapıları

Gülmek istiyorum gülemiyorum

Öne geçiyor acılarımın çizgileri

Vermek istiyorum, veremiyorum

Geri çekiyor beni tenimin güçlü dokusu

Konuşmak istiyorum, konuşamıyorum

Kapanıyor büsbütün dudaklarım

(...)

Giyinip dışarı çıkıyorum hemen

Ben bu ‘evlere’ sığamam.”(Cansever, Seniha’nın Günlüğünden III, Bezik Oynayan Kadınlar, s.63)

Ablası Cemile gibi şizoid bir duruşu canlandıran Seniha da insan olmanın diyalektik bütünlüğünü yitirmiş; isteyemeyen, kendisini yaşama veremeyen, şizoid bir duruşa mahkûm olan, sevemeyen, kısaca yabancılaşmış bir kadındır. İçe dönüklük, geri çekilmişlik, narsizm, kendine yeterlilik, yalnızlık ve gerileme (ana rahminin güvenli ortamı) duygusuyla birlikte kendine yabancılaşma da şizoid bir durumu anlatır. Bu çelişkili hal, nesnelerle olan ilişkilerinde de kaçmasına neden olmuştur. İlk dizede yer alan ‘evler’, randevu evinin mürsel mecazıdır. Seniha, kendisini kadın olarak hissedebilmek için evini işleten arkadaşı Muhassen’e gider. Ancak şizoid bir duruma esir olduğu için hiçbir şey yapamaz. İstemesi felç olmuştur. Kopukluk, kapatılmışlık, temassızlık, kendini ayrı ya da yabancı hissetme, her şeyin bulanık olması ya da gerçekdışı gelmesi, kendini insanlarla bir hissetmeme ya da yaşamın anlamını yitirmesi, ilginin azalması, her şeyin boş ve anlamsız görünmesi hisleridir. (Guntrip, 2003: 12). Korku ve dışsal gerçeklikten kaçış olur. Depresif konum, şizoid duruma göre daha sonra ortaya çıkar ve daha gelişmiştir. Ne sever, ne gülebilir, ne de cinsel bir ilişkiye girebilir. Üşümek isteyip üşüyememek, sevmek isteyip sevememek, konuşmak isteyip

konuşamamak ifadeleri, Cemile'nin bir kilitlenme durumunu yaşamakta olduğunu işaret eden dil göstergeleridir. Cemile'yi ketleyen, hesaplaşamadığı geçmişi, bir türlü kurtulamadığı acıları ve anlamsal boşluğudur. Bütüncümler irade felci ve isteyememe durumunun, geniş planda insan olmanın varlık şartlarına yabancılaşmış olmanın nesnel bağlaşığı olarak yer alır şiirde.

Sosyal yaşam içerisinde zengin/burjuva sınıfıyla alt gelir grubundan düşük gelirli insanların arasındaki farkı da yine evler aracılığıyla ve evlerin içindeki odaya ait eşyalar üzerinden vermektedir. Sıradan küçük insanın sosyal ve siyasi krizler neticesinde yaşama tutunmaya çalışmasını Edip Cansever, İbrahim üzerinden vermektedir. “Zaten düşündüğü İbrahim'in/Böyle bir evde oturmaktı” diyerek, 50'lili yıllarda özellikle köylünün traktörü yaptığı gibi evi başat arzulan nesne konumuna getirmektedir. Dolayısıyla küçük insanın umut/umutsuzluk çatışmasını da gözler önüne serer. Verili olanı yaşama zorunluluğu arasında seçim yapmak zorunda bırakılan özneler, ya toplumsallaşacak ya toplum içinde benliğini kendine ait olanı yitirip herkesleşecek, ya da var oluşunu var olma mücadelesini tamamlama adına başkaldırarak kendini arama yoluna koyulacaktır. İmkân- imkânsızlık noktasında Tevfik Fikret'in Balıkçılar şiirini anımsatan:

*“Ya ne yapmalı diyor annem bu geçkin çizgileri
Yıllardır aynı evdeyiz bunu ne yapmalı
Babam: ve ne yapmalı diyor bu bir yığın geleneği
İşte bir sahnedeyiz: ev, gelenek, duygulu kadın
Bense ufacak taşlar üzerinde ufacak bir şey olmanın
Bir pencere beyaz, bir karanlık mayhoş, ne iyi
Sürüyle odalar, sürüyle gülüşler, sürüyle konuşmalar
Ne yazık! Vakit de yok kurtarmak için geleceği
Düşünsek bile şimdiden -düşünemiyoruz ya-
Üstelik ne çıkar bundan ve ne katardı yaşamamıza
Hiçbir şey! Çünkü ne varsa içimizde gelecek için
(...)”*(Cansever, Umutsuzlar Parkı X, Umutsuzlar Parkı, s.55)

Mısralarında dile getiren şair, siyasi sebeplerin sosyal sıkıntılarla neticelenen sonuçlarını vermektedir. İmkânsızlığın doğurduğu yoksulluk, bir karabasan gibi ferdin

hareket etme kabiliyetini yok etmedeydi. (Özcan, 2007: 115) Sosyal hayatın imkânsızlıkları üzerine kurulu hayatlardan oluşan hayatlar, toplumsal çelişkileri de vermektedir. Toplum tarafından anlaşılamamak toplum çapında bir iletişimsizliğe tarım toplumuna sahip bireylerin kent toplumu içerisinde siyasi etkilerle de sıkışması anlatılır. İnsan oturduğunda yorgunluğunu dinler. Bu nedenle keşmekeş bir yaşamın içinden evin içine kopup gelen birey evlerde huzur(suz)u dinler. Bu inanlar, “biçimini zorlayan kedilere” dönüşürler.

Aynı zamanda II. Dünya Savaşı yıllarının bıraktığı siyasi, sosyal, maddi ve manevi yıkımlara tanıklık eden sanatçılar, bunları şiirlerinde kullanmışlardır. Ülkemizin baskı ve hâkimiyet altına girmek istemediğini şu şiirde anlayabiliyoruz.

*“Odada, adamın içindeki odada
Radyoyu açıyor Bill
Radyoda kalın harflerle Amerika
Ne kötü bir hava
Ne kötü bir yaşantı
Kadehimi doldur Bill
“Seni seviyorum.” De uşak olarak
Pencere korkunç kapa Bill
Radyoyu kapa.*

...

*Bir duvar bakıra çalar akşama doğru
Olanca kırmızılarımınla koşarım.”*(Cansever, Çember IV, s. 148)

Gelişen kapitalizm ve teknoloji kamuyu yavaş yavaş ailenin içine sokmaya başladı. “Hesiodos’a göre, insanlar daha fazla teknoloji elde ettikçe değerleri bozuluyordu.” (Rosenberg, 2000: 42). Söz gelişi önce gramafon sonra da radyo evin içine ev dışından gelen bir sesi dolayısıyla ev dışı otoriterleri soktu. Zamanla her anlamda ve düzeyde çarşı evden içeri girdi. Bireyin otoriteler ve genel toplum davranışlarından da evlere sığınması bireyin herkesleşme korkusudur veya herkesleşememe fobisidir. Çünkü birey, toplumun istediği yönde hareket kabiliyetine sahip olmaya zorlanacak bunu yapamayınca da bir sosyal fobi meydana gelecektir. Ece Ayhan herkesleştirilen ve başkaları ile arasına duvarlar örülerek yabancılaşmaya

bırakılan insanları anlatmayı tercih eder. Oda içinde oda olmak kat kat kapanmayı içe dönüşü gösterir. Duvarların kıızıla çalması bakır rengine bürünmesi ise öznenin kötümser ruh halini gösterir.

Turgut Uyar, 15-31 Ocak 1960 tarihli Yeditepe’de yayımlanan ve Fahir Aksoy tarafından hazırlanan “İkinci Yeni ve Eleştirmeciler [I]” başlıklı soruşturmada, İkinci Yeni şiirinin ortaya çıkmasında tüm dünyayı ilgilendiren olayların etkisine değinir: 1940 kuşağı, yalınkat bile olsa savaş’ın şiirini yapmıştı. 1946’dan bu yana, bir savaş sonu psikolojisi bütün belirtileri, bütün öğeleriyle davranışlarımıza hâkim olmuş ve bir bakarsanız süreklilik bile göstermeye başlamıştı. Bu yaşamaya eski bir şiirin verileri imkânlarıyla yanaşılamazdı artık [...] Böylece şiir, edebiyatımızda belki ilk defa, sadece bir dil meselesi değil, bir yaşama, bir düşünce meselesi olarak düşünölmeye başlıyordu. Der.

Cansever’e göre 1950 sonrasında, 1950 öncesinin sosyo-politik ve sosyo-psşik atmosferi, bazı yeni “yorumlarla”devam eder. 1950 öncesinde olduğu gibi 1950 sonrasında da geleneklerin aydınlar üzerindeki “ağır yükü” daha ağırlaşarak devam etmiş; yeni düzenle politik değler ve güven sarsılmış; ekonomik düzensizlikler, fikrî baskı artmış, özgürlükler kısıtlanmış, baskıyla oluşan “korku çemberi” sanatçının kendisini koruma “içgüdü”nü, kendisini savunmasını tetiklemiştir. Bireyin bireyliğini tehdit eden, bireyi “ya, ya da” ile trajik bir seçime zorlayan, onu kendisi gibi düşünmediğı için yok sayan düzen veya “gerçek”, aydını bunalıma itmştir. Yine bu dönemde birey bireyliğinin farkına varmış, baskıya, daralan yaşam alanlarına rağmen tavır almak zorunda kalmıştır. Bu tavır, Cansever’e göre düşünce-yaşam birlikteliğini kuran, kuramsal kalsa da bilinçle sürdürölmesi gereken bir oluş mücadelesidir. (Öcal, 2009: 44).

Modernliğin somut yaşamda tezahür eden olumsuz sonuçlarından birisi de anlamsızlık duygusu veya bireyin yaşamda anlam bulamamasıdır. Rollo May’e göre çağdaş yaşam içinde bireyin baş etmekte zorluk çektiğı önemli ve acil sorun, boşlukduygusu ve yaşama anlam veremeyiştir (Savaş, 2003: 56). Victor Frankl ise “varoluşsal boşluk” olarak nitelendirdiğı anlamsızlığın günümüz insanını tehdit eden en büyük problemlerden birisi olduğunu söyler. Anlamsızlık nedir? Birey, yaşamda neden anlam bulamaz? Anlamsızlığı doğuran sebepler nelerdir? Anlamsızlık, bireyin insanî özlemlerine karşı dünyanın sessiz kalması; öte yandan özlemlerini gideremeyen bireyin çaresizlik içinde yaşamını yeniden anlamlandırarak özlemler oluşturamaması; nihayet

mekanik, monoton, yabancı ve geleceğe inancını yitirmiş bir şekilde yaşamını sürdürmesidir (Gündoğan, 1997: 165). Anlamsızlık, varlık sebebini unutmak, varoluşsal boşluğa düşmektir. Felsefi antropolojinin ifadesiyle insanın kendisini şeylere verememesidir. Kendisini bir şeye vermek, inanmak, yapıp etmelerinde coşku duymak, şimdiye ve geleceğe dair umut beslemektir. Anlamsızlık ise bu hâlde, insanın yaşamdan coşku duymaması, geçmiş-şimdi-gelecek bütünselliğini yitirmesidir. Varoluşçu filozoflar tarafından ‘agnosizm’, ‘absürd’, ‘yaşamak için bir nedenin olmaması’ olarak daisimlendirilen anlamsızlık, her şeyden önce rasyonaliteye, dolayısıyla moderniteye duyulan güvenin azalmasının bir sonucudur. Bilindiği gibi modernite aklın ışığında geleneksel olanın yerine seküler olanın yapılandırıldığı evrensel bir ilerleme projesidir. Ne var ki aklın dünyayı daha iyiye dönüştürme projesi, geçen zaman içinde akıl, etikten ve bireyden koptuğu, teknik ve işletmelerin/kapitalizmin eline geçip araçsallaştığı için iflas eder. Aklın araçlaşması ise bireyin düşüşünü ve anlamsızlığı hazırlar. Horkheimer şöyle der: “(*...ilerlemenin putlaştırılması, ilerlemenin tersi olan bir gelişmeye yol açar. Anlamli bir amaca yönelik zahmetli bir emek zevkli bulunabilir, hatta sevebilir de. Ama emeği başlı başına amaç haline getiren bir felsefe, sonunda her türlü emekten nefret edilmesine yol açar. Bireyin düşüşünün sorumlusu insanın teknik başarıları değildir, hatta insanın kendisi de değildir -insanlar çoğu zaman düşündükleri, söyledikleri ya dayattıkları şeylerden daha iyidirler- asıl sorumlu, “nesnel zihin”in bugünkü yapısı ve içeriğidir, toplumsal hayatın her alanına sinmiş olan anlayıştır*)” (Horkheimer, 2005: 162-163). V. Frankl ise dünyayı rasyonel bir kafese dönüştüren modernitenin bireye ne yapması gerektiğini söyleyen geleneksel değerleri yok ettiğini; yönlendirici etkeni kaybeden bireyin ya başkalarının yaptığını yapar konuma geldiğini yahut da başkalarının ondan istediklerini yapar durumda kaldığını söyler. Anlamsızlık problemi, bu durumda araçsal aklın denetiminde olan dünyanın bireydeki tezahürlerinden birisidir, denilebilir. Anlamsızlığı hazırlayan sebeplerden birisi de yaşamın mekanikleşmesi ve monotonlaşmasıdır. Diğer sebepler ise bireyin kendisine, insana ve dünyaya yabancılaşmış olması, geleceğe dair beklentilerin olmaması, geçen zaman ve ölüm karşısında duyulan çaresizlik olarak sıralanabilir. Sıraladığımız sebepler arasında özellikle insanın verili dünya karşısında kendisini çaresiz hissetmesi, kendisine ve insan olmaya yabancılaşması, varoluşsal boşluğun vurgulanması gereken en önemli nedenidir. Anlamsızlık, bireyin -ister bunun farkında olsun isterse olmasın- Sisifos’un trajedisini çağdaş yaşamda sürdürmesidir. Bilindiği

gibi Sisifos, Tanrılara karşı suç işlemiş, onlarla boy ölçüşmeye giriştiği için ölümlülerin dünyasında korkunç bir cezaya çarptırılmış mitik kişidir. Mekanik, monoton ve anlamsız bir yaşam karşısında yaşamayı ve hayat taşını aşmayı seçen kahramanın yaşadığıdır.

Modernliğin hâlihazırdaki tezahürlerinden birisi de yaşamın ve nüfusun büyükşehirlerde toplanması, metropol tipi şehirlerin ortaya çıkmasıdır. Metropol veya kent, tekniğin ve bilimin getirdiği aşırı değişimin ve hareketin, modernin veya en yeni olanın, modanın, en önemlisi de para ekonomisinin merkezidir (Simmel, 2006: 85-103). Modernin, para ekonomisinin ‘kalbi’ olan kent, Besim Dellaloğlu’nun ifadesiyle bireyin hem doğduğu, hem öldüğü yerdir. Diğer bir ifadeyle kent, birey için hem ana rahmi, hem de bir ‘tabut’tur. Sesi, görüntü akışı ve hızlı değişimiyle, bireye sunduğu geniş olanaklarla kent, modern kamunun mekânıdır. Modern kamunun adı ise herkestir veya hiç kimsedir. Jean Baudrillard tarafından ‘sessiz kitleler’ olarak nitelendirilen modern kamuyu dolduran kalabalığın en bilinen özelliği, insan olmanın varlık şart ve ilkelerine yabancılaşmış olmalarıdır. Otellerden bahsederken Cansever, “*Ne de olsa herkes biraz ölüdür / Otel müşterileri en önde gelir /... /Büyük kentlerin büyük tabutları*” olarak bahsederken de bu yabancılaşmayı gösterir. Ayrıca pencerelerden gördüğü görüntüleri şiirler olarak nitelendiren Cansever, bu yabancılaşmanın hâkim olduğu görüntülerden kendine malzeme çıkarır. Kimi zaman da “buğulu camlar” arkasından bakan özneler, dünyanın yabancılaştığının göstergesini sunmuş olur.

Anlatıcı öznenin modern kent içinde yaşamakta olduğu durumunu tanımlamasına tahsis edilmiştir. Anlatıcı özne, herkesler arasında yitik, yalnız ve kayıptır. Hem ne istediğini bilmez, hem kime ne anlattığını sorgular durumdadır. Herkesleşmenin acısını duyar; kendisine, var olmak için umuduna bir yön arar. Zihni ‘ne yapsam’ sorusuyla meşguldür. Bir birey, bir ben’ olamamış olmanın sıkıntısından kurtulmak için evine kapanmak ister. Ne var ki ben’ olamamanın sıkıntısından kurtulamaz. Eve kapanmak, bir kurtuluş değil sadece sıkıntının yeniden üretilmesine neden olur. Özne anlatıcı şöyle der:

“(…)

Kapansam, evlere kapansam, yıkanmış bir deniz bulacaksam orada

Anılar bulacaksam -Anılar mı dediniz? Ne sesli bir vuruşma

Odalar bulacaksam, odalarda kadınlar, çiçekler, çok aynalar

Rakılar, gene rakılar, kırıklar, sonsuz yaralar
Bulacaksam orada, bir koltuğu bir koltuğa doğru
Bir yüzü bir yüze, bir eli bir ele doğru yakınlaştıran çocuklar
Sinekler bulacaksam, kaskatı yapan boşluğu sinekler
Zorlanmış bir gülüşten -iğrenip birden- kusmalar,
Bulacaksam belki de: Susanlar, bilmem ki niye susarlar
Ölüler bulacaksam -ölü gözleri onlar, cesetler, giderek dışa vurmalar
 (...)”(Cansever, Ne Gelir Elimizden İnsan Olmaktan Başka I, Nerde Antigone,

s.27)

“Ne Gelir Elimizden İnsan Olmaktan Başka” adlı şiirde Cansever, yabancılaşmanın hüküm sürdüğü ev içlerinin bile ışıklarını vebalkonlarını kirli mor olarak tasvir eder. Ev içlerinin metaforik anlamları yabancılaşmanın karşılığı olmuştur. Yazarın sıkıntılar içinde tek dingin yeri köşede oturmaktır. “Kafamın dört duvarı içinde çırpınıp durmak” ifadesi elinden uçup gitmenin tedirginliğinin ifadesidir. Ayrıca iç mekân içindeki öğeler de sınırlayıcı bir görev üstlenmişlerdir. Ne yapsa yitiktir, herkesten birisidir. Kendi yitikliğini, kendi varlık korkusunu aşamaz. Kapandığı evde, parçalanmış ben’iyle veya kendisindeki insanla ‘kâğıt oynar’, oyalanır. Bir yandan da iç konuşmalarıyla kendisiyle hesaplaşmasını sürdürür. Geleceğe dair korkuları vardır. ‘Bir gün’ kimsenin kimseyi sevmeyeceğini düşünür. Yaşamakta olduğu yalnızlığı, yabancılığı yeniden fark eder. Çıkmazları yaşamak, ‘olmayanlarla’ sevişmek, ormana benzettiği yaşamı ‘tavşansı sıçramalarla’ bitirmek ister. Herkes alanının çekim alanındadır: Şaşkın, dalgın ve yalnız; ölümle yaşam arasında askıdadır. Sıkıntıyı bütün varlığıyla yaşar. ‘Ne yapsak’ sorusuna bir türlü cevap bulamaz. Ne yapsa hiçliğin veya herkesten biri olmanın sıkıntısını gideremez. Umutsuzluğunu aşıp umuda geçemez.

“Birdenbire yapayalnızsınız her yerde
Ve bundan korkuyorsunuz
En küçük şeylerden bile. Örneğin birine saati sorsanız
Sesinizi alçaltıp dikkatle bakarsınız çevrenize

...

Tuhaftır sanki herkes kuşkuyla bakacaktır yüzünüze”(Cansever, Sonrası Kalır I, s. 298).

Çarpık şehirleşme, nüfusun her geçen gün artması, birbirine yabancı insanların patolojik kalabalıkları oluşturmaları, değerlerde meydana gelen sarsıntılar, aşırı hız ve değişim, kent yaşamı içinde insanın yalnızlık duymasını hazırlar. Modern şehir yaşamı, hızla gelişen tekniği ve hızla artan nüfusuyla her yeri işgal ederken o uzam ve zamanda birey, sosyolojik anlamda değişen bir yapı ve kültürü içinde bir fobiye dönüşen ruh halini alır. Fobi, bir şeye karşı duyulan korkunun, bireyin gündelik yaşamını olumsuz yönde etkilemesi halidir. Fobi kelimesi, Yunanca *Phobos* kelimesinden gelir. *Phobos*, Yunan mitolojisinde *korku tanrısı*dır. Küçük insanın nezdinde sosyal eşitsizlikler verili olan düzen vardır. Sınıfsal bir ayrımın ifadesini bulduğu o küçük evlerin içi bu farklılıklara göre dizayn edilmiştir. Şiirlerde muhakkak ki tek konuşan şairler değildirler. Bunun yanı sıra şiirlerin konusal bütünlüğü içinde işlenen temaların bir bakış açısı ve bu bakış açısına sahip bireyin hayatı mekân algılayışları vardır. Mekân da üzerinde konumlanan insanın ruh haline, gelir durumuna, siyasi etkenlere bağlı olarak bir ruh hali havası oluşturur. İkinci Yeni şairleri içinde genelde bu ruh hali sosyal bir fobi şeklinde görülür.

*“Sokağı bile aşmışlar, yuh! Sonra da çarşığı, yani göz kapaklarının ötesini
Bulutlar altıydı şurası; bakındı hele onu da
(...)
Odayı arşınıyor – adı üstüne – o gidip de gelmek
biçimindeki odayı
Akşam ya da sabahın sekizi -fark etmez- denizin üstünü de aşırıyorlar
Odanın içini de dış taraflarını da ağaçların
Bir uçağı da -şöyle bir yola koyuluyorlar- elmacık kemikleri görünüyor
dünyalılardan
Yani şu eskiden beri olan kendini, bombalar gibi atılan kalabalığa
Ortalık -onu aldığı yere koy- içi görünen saatler gibi
(...)”*(Cansever, Anahtar Deliği, Yerçekimli Karanfil, s.31–32)

Erken dönem aile içi kaos, çevresel etmenler, genetik etmenlerle birlikte sosyal fobi etki gösterir. Sosyal ve siyasi anlamda kırılma dönemlerinin şairleri olmaları ve birçoğu şairin aile ortamının huzur dolu olmaması şiirlerde vücut bulan kahramanların da içe dönük, toplumdan kendini yalıtmış kahramanların çıkması normal bir olgu hâline

gelmiştir. Çeşitli kuramlarla boy gösteren sosyal fobi, psikodinamik kuramda ise, fobi, bilinçdışı alana itilmiş psikolojik çatışma ve yer değiştirme simge oluşturma gibi bilinçdışı savunma düzenekleri önemli rol oynar. Kişi kendisini bir dış tehlikeye karşı ondan kaçarak ve onun algısından kaçınarak koruyabilmektedir. Dışarıya bakıldığında anlamsız görülen bir nesne ya da durumdan korku ya da kaçınma davranışı gösterebilmektedir. (Topçu Aydın, 2004: 18) İkinci Yeni şairlerinin şiirlerde meydana getirdiği karakter tiplerine uygun düşen bu bilimsel açıklamanın sebepleri tabiidir ki savaş dönemlerinin ve şehirleşme oranının arttığı bir dönem etkisinin ve ne kadar da şiirlerini siyasal bir söyleme kurban etmeseler de siyasi baskı ve sorunların o dönem insanında bir hareket davranış bozukluğu yaptığı kesindir. Köyden kente göç dalgasının içerisinde ayağını topraktan çekip betona ayak uçlarıyla basarak yürümesi bile sosyal bir fobi meydana getirmektedir. Çünkü sosyal fobiler, nedeni her ne olursa olsun farklı bir ortamın baskı alanına giren bireyin transferlerini ve ket vurma işlemlerini gerçekleştirmesinde sıkıntı yaşamasıdır. Bilişsel davranışçı kurama göre, kişi küçük duruma düşeceği ya da utanç duyacak bir biçimde davranış göstermesinden korkar ve böylelikle anksiyete bozukluğunun artmasına, sosyal performansın daha çok bozulmasına sebebiyet verir. Bu daha çok cinsel tutumlarda meydana gelmektedir. Utanç duyma bastırılmış cinsel teşhirciliğin sonucunda ortaya çıkan bir duygudur. Çoğu zaman utanca, yetersizlik duyguları, iğdiş edilme duyguları ve cezalandırma korkusu eşlik edecektir bu da özgürlük sorununu gündeme getirecektir. Psikolojik özgürlük, çocukların gelişmesine izin verildiğinde daha çok entelekt, daha çok zekâ, daha çok bilinç, daha çok uyanıklık geliştirmelerine yardım edildiğinde mümkün olacaktır. Psikolojik özgürlüğü kısıtlandığında, serseri ve başıboş bir görünüm olur. (Osho, 2005:9). Baskı arttıkça kültür ve sinirsel rahatsızlıklar tehlikesi artar. Dış egemenliğin ortadan kaldırılması o çok istenen ereğe-bireyin özgürlüğüne- ulaşmak için yalnızca gerekli değil aynı zamanda yeterli koşul olarak görülüyordu.

Trower ve Gilbert'in sosyal fobi modelinde, sosyal anksiyete kişinin kendi iç çatışmasıyla uğraşı sonucu ortaya çıkan bir durumdur ve birbirinden farklı iki ayrı sosyal davranış biçimiyle toplumda kendini gösterir. İlk davranış biçimi savunmacı (agonic) sistem, temelde üstünlük ya da güç hiyerarşilerini ilke edinmiş olup, bireylerin sürekli olarak olabilecek tehlikeli durumlara karşı savunmacı davranış gösterdiklerini ileri sürmektedir. Sosyal anksiyetesi olanların boyun eğen tavırlarla diğerleriyle çatışmaya girmeyi engelledikleri savunulmaktadır. Diğer davranış biçimi olan

korunmacı sistemde ise üstünlük ya da rekabet yerine iş birlikçilik önem kazanmıştır. Bu sistemde bireylerin birbirleriyle olan güveni öfke ve çatışmaya engel olmaktadır. Savunmacı davranış biçimi korumacı davranış biçimine göre daha sık görülmektedir.

Utanma, rakiplerini yenme endişesinin yarattığı suçluluk duygusu, özerklik girişimlerinin yarattığı ayrılık anksiyetesi sosyal fobiye neden olmaktadır. Toplumsal mekân, hiç tartışmasız yasağın yeridir. Yasaklar ve tamamlayıcıları, buyruklar, mekânı doldurarak kişiyi baskı altına alır. Metalaşan bir dünya, kendi başına var olamaz. Var olması için ona bir emek gerekir. Meta, üretici bir faaliyetin sonucudur. Her meta bir üründür. Yine bu sıfatla, kavramın somuta erişmesi için bir mekânlaşma gerekir. Metaya da mekân gerekir. (Lefebvre, 2014: 346). Özellikle Ece Ayhan, devleti konu aldığı şiirlerinde bu ön planda durur. Devleti sindiren halkı ise sinen bir çerçevede alan yazar, “sarı devletin kira evinde” oturan yoksul halk kitleleriyle aynı toplumsal katmana dâhil olan şairler, daha kentin kapısındaiken bir engelle karşılaşır, onları içeri almamak için adeta ümüğüne çöker devlet:

“Topağacıdan apartmanlarda odası bulunmaz.

Yarısı silinmiş bir ejderhanın düzüşüm üzre eylemde

Kiralık bir giriş kapılarına kara kireçle

Şairlerin ümüğüne çökerken işaretlenmesinin şiiridir.”(Ayhan, Mor Külhani, s. 125)

Baskı, sindirme bireyi tutuklaştıran bir fobiye dönüştüren etmenlerdir. Yazarın dilsel anlamda da mekânı ve durumu bozuma uğratması her mekân kendine göre dilsel ifade bulur anlayışını gözler önüne serer.

“Beton atıyorlar, taş biriktiriyorlar

Duvarları çetin pencereler yüksek

Gittikçe kapanıyoruz kendimize

Duvarlar duvarlar duvarlar

Kentte kavrulmuş turistler dolaşıyorlar.”(Karakoç, Gün Doğmadan, s. 320)

Beton tutan kentler, duvarların yükselip içine kapadığı bireyler ve bu bireylerin, sosyal toplumsal yaşamın değişmiş boyutlarını gözler önüne seriyor. İstanbul’da

kavrulmuş turistlerin dolaşması, ayakta kalma mücadelesi veren kentin yitirilişinin göstergesidir. Turgut Cansever, İstanbul artık sadece İstanbulluların yaşadığı bir yer değil, yalnız hippî (varlıklılar başka yerde kalıyor), dolaştıkları, alışveriş ettikleri, esrar alıp sattıkları, abur cubur lokantalarda yemek yedikleri, bütün binaların zemin katları dükkâna dönüştürülmüş bir yer haline gelmiş bulunuyor. (Cansever, 2010: 113). “Sen çarşıların evlerin zindanların arasından doğrulmuş geçiyorsun.” Sözleri değişen ve dönüşen bir toplum yapısını gösterir. Toplumda hali hazırda var olan bireylerin bu değişen dönüşen özellikle İkinci Yeni’nin memleketi olmuş İstanbul’unda sosyal anlamda bir sıkıntı bir çelişki yaşanmaktadır.

Sosyal bir varlık olan insan çevresiyle iletişim kurmak zorundadır. İletişim halinde olma, insanı sosyal bir varlık olarak kılar. Bu iletişimin birey için olumlu ya da olumsuz etkileri söz konusu olabilir. Öteki; ben’in keşfi açısından ona yardımcı olabileceği gibi, onu kendine yabancılaştıran bir unsur olarak da görülebilir. “ Öteki, Ben’in sınırlarını belirleyen, olanaklarını keşfettiren ve zaman zaman Ben’i tanımlayan niteliğiyle olumlu bir değer olarak kabul edilir. Ancak bu değer, Ben’in otantik varlığını sınırladığı ve onu ‘benzeri kılarak’ yok etmeye çalıştığı andan itibaren de bir tehdit algılamasına dönüşür.” (Korkmaz, 2008: 17). Lang’a göre de algılama, çevreden bilgi alma ya da edinme sürecidir ve aktif bir süreçtir. Çevreden anlamlı bilgiler edinerek tanır, düşünür, hatırlar ve hissedersiniz bunlar bizim psikolojik süreçlerimizi oluşturur. Bu da birçoğu özellikle dış dünyaya dikkatle bakarak eşyayı çevreyi duyumsayan sanat topluluğu olduğundan bu hassasiyetle şiirlere aktarımlar gerçekleşmektedir. Mekânın verdiği tehdit dolu sinyaller onları etkileyebilmektedir. Bu tehdit sinyalleri yandığı anda birey tutuklaşır.

“Kadehleri içip şarabı kırıyorsun

Doğuştan askersin savaşı kırıyorsun

Bir karınca kadar sabrın yok velilik taslıyorsun

Duvar mısın sur musun?

Köprü müsün han mısın yıkılıyorsun

Rolün sembolleri biziz ama aktörlüğünü sen yapıyorsun

Biz eser verdik sen tulûat yapıyorsun”(Karakoç, 2003: 304)

Sen/siz diye hitap ettiği öteki durumundaki değerler, biz dediği de ölkü değer konumundaki ifadelerdir. Öteki durumda olan yani Batı diyebiliriz kendi değerleri üzerinden tahakküm kurmaktadır.

İnsanoğlu gerçekte babasız olduğunu, oğulların da babalarını reddetmeleri gerektiğini söyler Ece Ayhan. Burada baba kavramı siyasal anlamda devletin, halkı tutuk bırakan bir despot devlet anlayışının da ürünüdür.

*“Bin yılları katran ağaçları altında penceresiz
salı günleri sancılı bir sürü akdeniz dudaklı çocuk
açık saçık el işaretleri yapıyor
metrelerle halis ipek dolu o hiç batmayan kayığa doğru”*(Ayhan, Okarina,s.47.)

Engellenmeyi, dışa izin vermeyen, ketleme meydana getiren, ışığı göstermeyen pencerelere karşı, çocuk olan umut, tün bunlara rağmen doğumu gerçekleştirecek ve karşıt bir tavır alacaktır. Öfkelerini, hatta kinlerini “çocukça” ama ahlaki kalıpların (terbiye sınırlarının) dışına taşmaktan çekinmeyen bir protesto ile dışarıya ağmak isteyecek ve fobisel duyguları yenip, eylemlerini açık bir şekilde yapacak biçimiyle ortaya koyarlar:

*“Dipsiz kuyularda analarının kahrı
azalmış Galata’da iki deli çocuk
bacakları uzamış rıhtımda
Enlemlerin boylamların denizleri geçişi
iki deli çocuğun uyuduğu saatlere rastladığı için
onları hiç görmeyecekler iste.”*(Ayhan, Gül Gibi Kanto, s.54)

Kuyu burada dipte olmayı dar duvarlar içinde kalmayı imler. Dipsiz kuyular diyerek çocukların üst tabakadan ne kadar aşağıda olduğunun çarpıcı ifadesidir. İktidar olanın boyundurluğundadırlar. Ölümlü olduğuna vurgu yapar.

*“Sokakta bir beyaz rus kadın
iskemleler arkasından koşar
beyaz rus kadın kaçır*

(...)

Sigara içen parmaklarıyla

seninki hâlâ penceresinde

beyaz rus kadın kaçar.” (Ayhan, Beyaz Rus Kadın, s.12)

Erkeklerin cinsel istekle yönelmiş bakışlarından kurtulamayan bu “kısıtlanmış” kadının sokakta yürüebilmesi bile neredeyse olanaksızlaşmaktadır. Pencere önünde ya da dışarıda oturdukları sandalyeden onu göz hapsine almış olan erkekler, peşine düşmelerine gerek kalmaksızın, sırf oturdukları yerden bile âdetâ onu kovalamaktadırlar. Kaçmak fiilinin kullanılması ve de kadının üzerinde baskı olması yine bir sosyal fobi örneğine dönüşecektir.

“Bir duvar boyunca ağaç serinlik

bir ses çiziyorum

herkeste olsun herkeste bir ses olsun istiyorum

güvercinde bir ses ablamda bir ses orta çağda bir ses” (Ayhan, İbraniceden Çizmek, s.42.)

Şair, kendisinde olan “ses”i öbür insanlara, doğaya ve ablasına da vermek istemektedir. Bu ses ortaklaştığında iletişim kopukluğu, anlaşmazlık düzlemleri ortadan kalkacak, yaşamda kendiliğinden bir uyum sağlanacaktır. Sesi ve sözü çıkarmayı istemek toplumsal korkuları yenmek istemeye denk düşer.

“Üzüncü Teyze sistem tarafından dışlanmış, toplumdan da soyutlanmış bir yaşam sürmektedir: Aşağıda kör bir kadın. Hısım. Sayıklar bir dilde bilmediğim. Göğsünde ağır bir kelebek. İçinde kırık çekmeceler. İçer içki Üzüncü Teyze tavan arasında. İşler gergef. İnsancıl okullardan kovgun.”

Jung’un tedbirli kişisi, mahzenle bilinçdışıyla yüzleşeceği yerde, gürültünün tavanarasından geldiğini kanıtlamaya çalışır. Tavanarasında korkular daha akılsallaştırılır. Mahzende ise bu daha yavaş gerçekleştirilir. Tavanarasının gündüz deneyimi korkuları silebilir ama mahzen gece gündüz karanlıktır. Aklının ışığıyla mahzene inen kişi karanlık duvarlarda bilinçaltının gölgelerini görecektir. Burada Üzüncü Teyze’nin yalnızlığı sadece an olarak ele alınmaz. Geçmiş yalnızlıklarının da tüm mekânları, içinde yalnızlık acısı çektiği, yalnızlığın tadını çıkardığı, yalnızlıklarla

uzlaşılın mekânlar hep vardır. Tavanarası bir nebze de olsa evin bütününden biraz dışı anlatır, ama her insanın bir çatı katında yalnızlığa sığındığı olmuştur. Tavanarasının merdivenleri eviçi merdivenine göre daha kapa daha diktir. Bu da en dingin yalnızlığa doğru yükselişin ifadesidir. Çekmece, sandık, kilit ve dolap temaları ile içsellik düşlemelerinin dipsiz rezervine geri dönmüş oluyoruz. Bunların her biri gizli psikolojik yaşamın gerçek organları haline gelir.

“Ev,

Merdivenin dilini

Anlamadığını söylemiştir.

Bilinçaltına açılır

Merdivenler.

(Dolunayın büyük aydınlığına)

Merdiven

Evin karanlık varlığıdır.

Merdiven iç yolculuğu evin.

Merdiven cenini evin.” (Berk, Merdiven, s. 327)

Odaya çıkan merdivenlerden hem çıkar hem ineriz. Bu sıradan bir yoldur ve tanıdaktır. Merdivenleri inmek, bilinçaltı dehlizlerine doğru yol almaktır. Cansever’in “Zaten bir diyalogdur merdivenler / İçinde insan uğultularının yer aldığı.” Mısraları da merdivenlerin kendi iç diyalogların mekânı haline getirir. Merdivenler nötr alanlar olarak kendini gösterirler.

I.

Tavan

Evi bilmez

(kendini ev sanır)

II.

Gökyüzü,

Tavanı evin.

III.

Tavan göğün

Düş durağı,

(taşan göğün)

IV.

Ev,

Tavanla çatıyı

Görmezliğe gelir.

(Berk, Tavan, s. 330)

I.

Çatı

Bozar hep

Düşünü

Evlerin.

II.

Çatılar

Büyüleri

Evlerin.

III.

Geceleri dolaşır

Çatılar.(Berk, Çatılar, s. 332)

“Çatılar, çatılar çatılar bölüp duruyorlar.” Derken de düşü hayatı bölen ve duvarların sabitleyen kapatan bir yapı özelliği taşır. Uyar da şehrin içine karışan yapıların yıkılmasını isteyen bir tavır sergiler ve duvarları da bu yapıların ayakları olarak engel olarak görür. Duvarları olmayan bir doğa daha özgürdür.

“(Bakışsız Bir Kedi Kara”, Bütün Yort Savul’lar!, s.75)

Belli ki kaçmıştır çok ağır cezalı bir çocuk

Kurulu zulmün yetiştirme yurtlarından

Çakıyla kazımıştır içerden kapısına

Kus dillerinde olmaz bir helânın sahlığı mahlığı

Geçme oğlum geçme süründürürler

Namık Kemal köprüsünden insanı”(Ayhan, Kendi Kendinin Terzisi Bir Kambur, s.128)

Alt gelir grubundaki insanlar arasında “devlete güvenilmemesi gerektiği”, “devlet”in kendisine bulaşanları “süründürdüğü” yolunda bir inanç bulunduğuna dikkati çekmeçabasından söz edilebilir. Devlet, insanların yaşamlarını sürekli denetleyerek her

bakımdan “kontrol”üelinde tuttuğunu göstermeye, kendisini de buna ikna etmeye çalışır; ama bunda okadar ileri gider ki neredeyse masallara bile sızıp müdahalede bulunur ve çocukların bile huzurunu kaçıır. Bu nedenle de henüz masal çağındaki çocukların belleklerinde iç dünyalarında bile “sevimsiz, soğuk bir yüz” olarak kalır.

Annenin hayat kadını olusu, ailenin parçalanmasının yanı sıra sanki bir suçun cezasını tüm aile bireylerine çektirir gibi bu parçalılığın resmi bir uygulamayla da zorunlu ve sürekli tutulmasına yol açmıştır; “Emrazı Zühreviye Hastanesi’ne kapatılan” anne gibi “baba” da akıl hastanesine kapatılmıştır. Baba, siyasal ve resmi söylemlerde yüceltilen “halk”tan biri olmasına karsın gördüğü alçaltıcı muameleler ve şiddet karşısında düşünmekte; bir yandan “halk”tan biri olarak bu soyutlanmışlığının, bir yandan da “halk” tarafından soyutlanmışlığının şaşkınlığını yaşamaktadır:

“Babamız dövüldü güllabici odunlarla tımarhanede

Acaba halk nedir diye düşünür arada işittiği” (Ayhan, Yalınayak Şiirdir, s.131.

Anne ve babasının konulduğu iki “kapatılma mekânı” (hastane ve tımarhane) arasında kalan çocuğun “acı bilmemesi” ise iki açıdan yorumlanabilir: Çocuk, olup bitenlerin kavrayabilecek erginlik düzeyine henüz sahip olmadığından ortadaki acıyı hissetmemekte, yaşanan trajedinin dışındaki dünyasında oyunlar oynamaya devam etmektedir. Çocuk, bu acıya saplanıp kalarak gücünü, enerjisini, zamanını tüketmek istemez; tüm bunların hesabını sorabilmek için güçlü olup ayakta kalması, dolayısıyla acısını görmezden gelmesi gerektiği için, “acı bilmez”.

Kent, Ece Ayhan’ın şiirlerinde, kültürel ve ekonomik parçalanmışlığın, birey yalnızlığının, toplumsal sınıflar arasındaki uçurumların en çok yaşandığı ve hissedildiği bir yaşam alanı olarak yer bulur. Sairin kente ve kentlilere karşı takındığı sert tutum, ilk şiirlerinde keskin bir biçimde görülmez. Örneğin “Islak” şiirinde, daha çok, genç bir bireyin kendini yalnız ve yabancı hissediş perspektifinden verilen, henüz hınca dönüşmemiş bir şikâyet tonuyla betimlenen, yer yer de romantizmin sınırları içinde düşünebileceğimiz duygulanım biçimlerine yol açan, henüz “çatışmalar/çelişkiler” bağlamındaki sorgulamanın odağına çekilmemiş bir “kent” vardır:

“Sokaklar ıslak ıslak

Ağır basar rüzgâr

Duvar boyunca ilanlardan

Renkler şehre dağılmış

Kapılar kapalı kapılar

*Pancurlar pencerelere
Bulutlar düşer denize
Gölgeler ıslak ıslak
Bos meydanlarda soğuk
Üşümek üşümek
Bakmayınız genç adama
Gözleri var
Elleri var*

Avuç içleri ıslak ıslak.”(Ayhan, Islak, s.24)

Alkol, insanın hareketlerini davranışlarını özgür kılar. Alkolü şiirlerine alan Ayhan'da kimi zaman çevreye bakış açısı imgelemi de bu yönde şekil almakta ve alkol almış bir insanın çevreye bakış açısını vermektedir.

*“İnsanlar sokak sokak çarşı çarşı ev ev
Boyunları bükük
Yorgun asabi kederli kindar
Sarı uzun yüzlü cesur işçiler
Dört köşe halinde veya dağınık bir şekilde durmuşlar
Hiç konuşmuyorlar
Hepsi dar kapanık yerlerde, sıkıntılı işlerde çalışıyorlar.
Her gelen sana köstek kelepçe yeni zincirler bıraktı
Her gelen açıkları kinleri arabaları surları devraldı
Zindanları şiddetli yalnızlığını kimsesizliğini daha da genişletti
Harpler sulhlar her çeşit insanlar seni olduğun gibi bırakıp geçtiler
Sen duvarlarını kederlerimizin yanı sıra daha da kuvvetlendirdin
Sen nesilden nesile daha kuvvetlenen daha ölmezleşen cebri
Devraldın
Kalelerini yeni bilgilerle daha muhkem kurdun*”(Berk, İstanbul, s.15-32)

“Sarı uzun yüzlü” işçiler, hayatlarını mütemadiyen didişmeden sağlayanların öykülerini taşırlar. Onların çalışma şartlarından bahseden şair, hiç konuşmuyorlar diyerek dillerinin hareketlerinin tahakküm altında olduğunu ve bir nevi kelepçe

takıldığını göstermek istemiştir. Duvarları keder duvarlarının kuvvetlenmesi duvar metaforunu olumsuz anlamda karşılar. (Berk, İstanbul, s. 37)

“Oğlum ve arkadaşı Bünyamin. Kaç yıllar uçamıyorlardı. Ey kullanılmayan bahçe kapıları! Sarmaşıklar!

Yıkımlar getiriyorlar imparatorluğa. Yangınlar. Uğulduyorsunuz kışın ey yapraklarını döken kadınlar!” (Ayhan, 2012: 80)

“Kullanılmayan bahçe kapıları” ve “sarmaşıklar” kendini gerçekleştirme önündeki engellerdir. “Uçamıyor” olmak edilgen öznenin anlatımıdır ve “bireyin kendini gerçekleştirme için en temel koşullardan biri olan ‘özgürlük’ü, olumsuzluk çekimiyle kullanımı ise ‘özgürlüğün engellenişi’ni imler.” (Kul, 2007: 267) “yapraklarını döken kadınlar” da parçalanmış benliğin ifadesine dönüşür ve bu bireyler “yıkımlar”ın ve “yangınlar”ın oluşumuna neden olur. Çünkü bireyleşemeyen insanların oluşturduğu bir toplum iradede yoksun olacaktır ve mevcudiyetini sağlayamayacaktır.

“Ben ne güzel işerim güneşe karşı

Arkamda medrese duvarı önümde çarşı

Bir sürekli kaşınmadır yaşadığım

Törelere ve alışkanlığa karşı” (Uyar, su yorumcuları’na, s. 355)

Uyar’ın bu şiirinde tam bir muhalif söylem yatmakta ve de şiir öznesi topluma ve onun düzeneklerine karşı gardını almaktadır.

“Bir odada azıcık! Günlükten ve grevden

Nüfus kâğıdı, terazi ve peynir beklemekten

Ellerimle koparıp aldığım, sahip olduğum ışıık

Bir odada azıcık.”(Uyar, Öndeyiş, s. 231)

Yine bu şiirde siyasi faaliyetlerin sosyal yaşamından söz edebiliriz. Napolyon’un dediği gibi halkın kader dediği siyasettir anlayışıyla siyasi olaylar birtakım sosyal olayları oluşturmaktadır. Bu ruh haliyle ışığın odada az olması odayı kapalı bir mekân haline getirmiştir.

“Tam mızrağın deldiği yerd, birden parladı. Odada

İlkel bir silahın birden çağdaş olduğu. Kanla.

Bir sızı. Sağ elimde bir haritaydı. Kanla.

Aranan bir şey. Kan ve benzin istasyonu

Uzaktan geçiyorum anısını sallanıyordu.

Anlamadığım bir şeydi sallanan

Bir duvarın birden bire ak olduğu.

...

Bir caddede, bir çılgınlıkta, bir duvar önünde

Bir uyanış gibi kendiliğinden taşınan.

...

Aşklar ve sevinçler bitti. Ey orman!

Büyük adam gelir. Sevimli bir su terazisini okşuyorum

o bir duvara kendini çiziyor,

ey orman

o yeşillik artık bir alışkanlığa dönüşüyor usumda.”(Uyar, Çağdaş Yeri Mızrağın, s. 239-240)

“Umutsuzlar Parkı”, varoluşsal boşluğu olan, isteyemeyen ve üstlenemeyen, diğer ifadeyle umutsuz olan bir aydının umutla umutsuzluk, sıradan olmakla yaratıcı olmak gibi iki olanak arasında yaşadığı kararsızlığı, bu iki olanak arasından yaptığı seçimi ve içinden çıkamadığı umutsuzluk durumunu konu alan bir şiirdir. Çağdaş bir sorunu konu alan şiirin daha iyi anlaşılabilmesi, anlatıcının içinde olduğu durumun ve karşı karşıya bulunduğu olanakların anlaşılmasına bağlı olduğu için öncelikle burada kısaca onlara temas etmek gerekmektedir. Şiirin anlatıcı kişisi, umutsuz, diğer bir ifadeyle varoluşsal boşluğu olan, isteyemeyen, kendisini üstlenemeyen, sıradanlaşmış ve iç uzlaşısını yitirmiş; ancak içinde bulunduğu durumdan da memnun olmayan bir aydındır. Farkına vardığı durumu, onu iki olanakla karşı karşıya getirir: Söz konusu olanaklardan ilki, olmak/kendisi olmak/umutlu ve yaratıcı olmak; ikincisi ise kendisi olamamak, umutsuz kalmak ve sıradanlaşmaktır. Olmak/kendisi olmak/umutlu ve yaratıcı olmak, birey öznenin kendisine anlamlı bir amaç koyması, onu istemesi; sıradanlaşmanın kolaylığına sığınmadan varlığının sorumluluğunu üstlenmesidir. Umutsuz olmak/var olamamak ise insanın kendisine anlamlı bir amaç koyamaması,

kendisini üstlenememesi, varlığın getireceği sorumluluktan uzak durması, herkesleşmesi veya sıradanlaşmanın kolaylığına sığınarak yaşamını sürdürmesidir. Kendi durumunu fark eden anlatıcı kişi, seçimini yapar. O, bu iki olanak arasından kendisi olmayı, umutlu olmayı, varlığı değil; umutsuzluğu, diğer bir ifadeyle kendisi olamamayı, sorumsuzluğu ve herkesleşmeyi tercih eder. Daha doğru bir ifadeyle yaşamakta olduğu umutsuzluk durumundan çıkamaz, durumunu değiştiremez. Öznenin karşılaştığı sonuç, umutsuzluktur. Şiirin son iki kısmında, umutsuzluğun sıkıntısını taşıyan ve herkesleşen anlatıcının umutsuzluğu ve herkesleşme durumu; bireysel ve toplumsal sorunsalı karşısında geri çekilişi ve teslim oluşu somutlanır. (Öcal, 2009: 126).

“Biz dört kişiyiz evde; ben, çocuklar ve karım

Artık tadını süremiyoruz gizli kalmanın

...

Sinmek, kalakalmak dört duvar arası bir yerde

Bakınca duvarlara – üstelik böyle de bakmak kendimize

Biz ki dört kişiyiz evde; ben, çocuklar ve karım

...

Yukarı çıktım, bilseniz, çığlıklar içindeydi odam

Yataklar bir şeyleri kaydırıyordu soluk soluğa

Bardaklar büyümüş – o gün bugündür anlatamam büyümeyi”(Cansever,

Umutsuzlar Parkı IX, s. 172-176)

“Uzayıp gidiyor bir yol çarşı ve çıkmıyor

Bir evin imbata açılan penceresi. Bir balkon.

“Kasımdayız ve birden soğudu havalar,” diyor bir adam

Ve avucuna dolduruyor havayı ve bırakmıyor

Kaşlarını düşüre düşüre çıkıyor sonra dalgakıranı

Ve tükürüyor durmadan ve duvar gibi yüzü. Duvar

Gibi bir papalık arması önünde duruyor gözleri

Bir papalık arması, yılanlı kuleli, uzun, haçlı

Ve ölüm yalnızlığını bırakmış sade ve çekip gitmiş

Yani yazmamış adını ve rengini. Beyaz öyle.

Bakıyoruz birlikte çekip giden ölüme. Ve kentlerden konuşuyoruz

İçini otlar bürümüş kentlerden ve kuşlardan.”(Berk, Halikarnassos, s. 141)

Antik çağlarda günümüz Bodrum'unun bulunduğu yerde Karya şehri geleneksel olarak Troezen adında bir Dor tarafından kurulduğuna inanılan Halikarnassos İlhan Berk için de hep ilgi çekici olmuştur. Bir evin tasvirini çizerek kişi ve mekân bağlamında izlenimlerini veriyor. Ölümün kendi yalnızlığının tahakküm kurduğu bir yerde duvar gibi yüzüyle yalnızlığa gömülmüş bir adamla kentlerden konuşuyor şair.

*“Kırmızı kiremitler üzerine yağmur yağıyor
Evimizin tahtadan olduğunu biliyorsunuz.
Yağmur yağıyor ve bazı tahtalar vardır
Suyun içinde gürül gürül yanan
Dudağımı büküyorum ve topladığım çalıları
Bekçi Halil'in kız kardeşinin oğluna ait
Daha doğrusu halasından kendisine kalacak olan
Yıkık duvarların iç tarafına saklıyorum
Hiç kimsenin bilmesine imkân yok.”* (Karakoç, Ötesini Söylemeyeceğim, s. 46).

Bir küçük kız dilinde yazılan bu şiir bir emperyalist güçlere karşı samimice, çocuk bakışıyla yazılmış bir şiirdir. İşgal güçlerine karşı yazılan bu şiirde “tahta ev” bir geleneksel olan ama bir o kadar da dayanıksız olan bir yapıyı sergilemektedir. “gürül gürül yanmak” ifadesi bir çocuk dünyasının abartı ve korku ifadesidir. Savunma şeklini yani tüm değerlerini gücünün de ona yetmesi olarak çalı çırpı olarak yıkılmış ama korumaktan mahrum bırakmayacak duvarların iç tarafına saklar ve diriliş için bekletmeye çalışır. H.z İbrahim için su taşıyan karınca benzetmesi vardır burada.

*“Annenin başı elleri arasında,
Parmağında aydınlık günlerden kalma yüzük.
Bir fotoğraf asılıdır duvarda: Aynaya, geceye, maziye dönük;
Annenin başı elleri arasında.
...
Kediler halıları parçalıyor
Kırmızı bir ışık düşüyor yere
Annenin dizinde derman yok
Annenin kafası iki parçadır*

*Hükmedemiyor insan ruhuna ateş
Rüzgâr hükmedemiyor incecik perdelere
Kediler halıları parçalıyor.”*(Karakoç, Pişmanlıklar ve Çileler, s. 24-26)

Dirilişin meşalesini kadına “anneye veren Karakoç, bu şiirinde mazinin fonksiyonel diri olan manasından yoksun ve annenin simgesi olan ev içlerinin kedilerce halıları parçalanmış bir şekilde verilmesi bir yetememe diriliştten mahrumiyeti gösterir. Eviçleri Karakoç’ta samimi temiz görüntüleriyle vardır. Yataklar bile beyazdır.

*“İstemiyorum biliyorsun
geceleri kapkara düşünceli şapkasız
birdenbire sokaklar arasında rastlanmış bir kambiyo
sterlinle dolarla lirayla biliyorsun istemiyorum*

*Sabahlara değin dövülmüş bir kadın
özel pencereler bir de kent dikkat ettinse
neden böyle cırılçıplak olduğumuzu
şimdi anlıyorsun değil mi
neden dövülmüş bir kadın”*(Ayhan, Kambiyo, s. 46)

“Kambiyo” şiirinde, açıkça belirtilmese de fiziksel şiddetin ekonomik koşullarla bağlarına göndermeler vardır. Dövülme eyleminin ilişkilendirildiği figür “kadın”dır; ama bu tekillik aslında çoğulluğu kolektif olanı gösterir. Kentin “özel pencereler”i öteki’nin de bir “özne” olduğunu unutturur ve öteki’nin özgürlüğünü elinden alarak onu bir nesneye dönüştürür. (Bozdemir, 2015: 239)

“İçerlerdeki, o utanç mağaralarına -sekerekten yine de, bir çocuk sığmıyor. Selanik bohçası, hasır şapka, yağmur kuşu. Mahkûmiyetinde ve sağ yanağında bir el kadardır kara gül lekesi. Sardunya bahçelerine bitişik halasının- uzunluğuna. Güz düşlerinde herhal, ölümün ve arkadaşının mızıkasıyla, eski deniz, deniz sokaklı adalara giden bir çocuk.” (Ayhan, Sardunya ve Çocuk, s. 69). Tzara’ya göre arzular özgür bırakıldığında rahim içi mekânı ile özdeşleşen bir mimarlık olacaktır. Cinsel organları çağrıştıran şapka fotoğrafları söz konusu olur. Burada şapka, baş ve bilinçdışı birbirine

eklemlenir. Mekânlar insanlar için sadece fiziksel gereksinim değil çoğunlukla ruh hâline yanıt vermek üzere tasarlanmalıdır.

Çocuk bedeninin “utanç mağaralarına” sığmayışının nedeni, düşleri olmasına rağmen kendisine sunulan yaşamın “mahkûmiyet”e dönüşmesidir. Şair “muhtemelen Selanik göçmeni olan bir çocuğun trajik dünyasını, henüz ilkokul öğrencisi olmasına karşın geçim sıkıntı yüzünden geceleri çiçek satışına çıkması ekseninde verir. Çocuğun bizzat yaşamı ‘mahkûmiyeti’dir âdeta. (Kul, 2007: 335- 336).

“Eşyanın konumunu biçimini rengini almışlardır

Koltuğa oturdular mı koltuğun boyuna eklenir boyları

...

Lunapark beğenisiyle düzenlenmiştir yatak odaları

Kadınlar nişanlıları kendilerine ada filan armağan ederler.”(Süreya, Onlar İçin Minibüs Şarkısı)

Anlatıcı, çoğul üçüncü şahıs iyelik ve şahıs eklerini kullanarak, onların hayatındaki çelişkileri, komik ve trajikomik bir biçimde yansıtır. Onların; “Eşyanın konumunu biçimini rengini” aldıklarını, koltuğa oturduklarında koltuğun boyuna eklendiklerini, garip bir namus anlayışı taşıdıklarını, cinsel hayatlarını ve tercihlerini toplumdan gözlediği durumları çeşitli imajlarla veya doğrudan aktarır. Burada eleştirilen, ortalama insandır.

“Kooperatif evlerinin sözleri boğazlarında: Çimento! / Alüminyum mırıldanıyor zorluyor güçsüz belleğini” (Süreya, Oteller Hanlar Hamamlar İçin Sürekli Şiir, s. 167). “Çimento”nun kooperatif evlerinin boğazında kalan sözler olarak tasarlanması ve “alüminyum” ile “güçsüz bellek” arasında kurulan ilişki, bu evlerin dayanıksızlığını, yolsuzluğu çağrıştırarak haber verir.

Aşkın, dış dünyaca tıkandığını kavuşma olanaklarının tükendiğini anlatan bir başka şiirde de Süreya, “Biliyorum sana giden yollar kapalı, Üstelik sen de hiçbir zaman sevmedin beni, ne kadar yakından ve arada uçurum; İnsanlar, evler aramızda duvarlar gibi.” Mısralarında dile getirerek arada uzanan duvarları engel olarak görür.

Görüldüğü üzere, İkinci Yeni şairleri, şiirlerinde kimi zaman aktardıkları kişileri birtakım engeller içinde bırakılmış, ketlenmiş, imkan/imkansızlık, uyum/uyumsuzluk ikileminde göstermiştir. Mekânlar seviyesinde de beliren bu engellenmiş emareler şiirin akışına etki etmiştir.

SONUÇ

İkinci Yeni Şiiri çevresel mekânlarla birlikte algısal mekânların da yoğunlukta olduğu bir şiir evreni taşır. Bu fiziki çevre içinde İkinci Yeni Şiiri'nin yaşama ve şiirlere bakış açıları çerçevesinde mekânı bunun içindeki insan ve zaman kavramlarının yeri geldiğinde şairlerce nasıl bertaraf edildiği görülür. Başlangıçta kurgulanan geleneğe yaslanan mekân, Postmodern mimarinin ve de Sürrealizmin olanaklarının getirdiği çok yönlü değişken, elastik bir yapıya sahip olan mekân görüntüleriyle hareketli duvarlar, “pencere önünün uçtuğu” odalar, bir yerden başka bir yere, bir zamandan başka bir zamana geçişleri sağlayan duvarlar halinde belirir.

Çeşitli ruh hallerinin çekimlerinden oluşan odalar, kimi zaman dış dünyadan kaçarak sığınılacak bir yer kimi zaman da içinde barındırdığı özneleri sıkı bunalıtan bir mekân halini alırken, birtakım şiirlerde bir şair odası ilham veren bir yer olarak görülmüştür odalar. Bir diğer odaların görünüş şekli de otel odaları biçiminde belirir yabancılaşma adı altında verebileceğimiz bu hususta genellikle geçiciliğin olduğu, köksüzleşmenin mekânı halini alır. İç mekân olan odaların içinde varlık problemi yaşayan özneler hep bu var olmanın veya olamamanın sancısını çekmişlerdir. Büyütmeye çalıştıkları bedenlerini iç mekânlara sığdırmaya çalışmışlardır.

Bu inceleme sonucunda pencere mekânının şiirlerde fazlasıyla yer tuttuğunu gördük. Çalışmamızda yer alan duvarlarla ilişkisi olan pencereler duvar açıklıklarıdır. İç mekânla dış mekânın birleştiği yer konumundadır. Bu durumda şiirlerin iç mekâna da yaslanan ama bir o kadar dış çevreye kulağını tıkayamayan şiir öznelerinin varlığını gösterir. Özellikle görme duyusunu çok iyi kullanan şairler, öncelikle pencere mekânını sonra da kapı mekânını sıkça ele almışlardır.

Edip Cansever'in, Turgut Uyar'ın genel anlamda Varoluşçu bakış açısı, İlhan Berk'in yine postmodernizme yaslanan mekân algısı, gelenekle birlikte sanatını estetik seviyeye çıkaran dirilişi özellikle duvarlar olmak üzere iç mekânlar üzerinden de veren Sezai Karakoç, her şeye olduğu gibi mekânsal anlamda da muhalif bir söylem olan Ece Ayhan, Tabiat-ölüm kavramlarının şairi Ülkü Tamer, şiiri baştan ayağa cinsellik kokan Cemal Süreya, kendi üsluplarını ve beslendikleri kaynakları odalarda ve duvarlarda iyiden iyiye hissettirmişlerdir.

Yabancılaşma, yalnızlık, bunalım, sıkıntı, cinsellik, ölüm ve diriliş, düş ve gerçek, engellenen kimlikler bağlamında alınan odalar ve duvarlar, kent ve doğa

kavramlarının çatışmasından fazlasıyla yararlanarak arabaların, dışarının pencereler aracılığıyla içeriye kadar girdiği iç mekânlarla bir mekân eleştirine tabi tutulur.

Ev içindeki döşemeler ve donatılar aracılığıyla da mesaj veren şairler kimi zaman odaların içinde ağır konsolları ve konak hayatını çağrıştıracı ev donatılarını verse de genelde minimal seviyede bir eşya düzeni içinde tutmuşlardır odaları. Kimi zaman konak hayatının eleştirisini eşyalar üzerinden vererek konak odalarını yakıp yıkan ve konağın “kanını akıtan” kahramanlar, eski mesken biçimini eleştiriye tabi tutarken yeni odalar düzeni içerisinde de huzuru bulamazlar.

Sığınacak liman arayan şiir özneleri kimi zaman perdeleri ardına kadar kapatarak cinselliğe tensele yönelirken kimi zaman da bunu kamuya açmaktan da perdeleri kaldırmaktan da geri durmamışlardır. Odaların cinselliğe kapandığı kapı arkası maceralarını şiirlerinde bolca işlemişlerdir.

Ölümün ve dirilişin mekânsal yüzü de kimi şiirlerde yine odalar ve duvarlar aracılığıyla verilmiş, ölüm zindanına açılan pencereler çok geçmeden doğum zindanına açılan kapılar halinde gün yüzüne çıkmıştır. “Sûre sûre duvarlar”la diriliş ve sağlamlılık verilirken yeri gelir ölüm adını duvarlara “delik deşik” bir şekilde ismini yazmıştır.

Son olarak, İlhan Berk’in “Ev büyük bir eğretilme: hem yanı başımızda, hem de dünyanın diğer bir ucunda.” Dediği gibi duvarların ayakta tuttuğu ev ve onu iç yaşam haline getiren odalar, metafor kurma anlamında zengin çağrışım değerlerine sahip olan kavramlardır. Bu durum da şiirlerde bu kavramların sıkça yer almasına vesile olmuştur.

EKLER

Ek 1. Orjinallik Raporu



SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
DOKTORA TEZ ÇALIŞMASI ORJİNALLIK RAPORU

ÖĞRENCİ BİLGİLERİ	
Adı-Soyadı	Telhan ASLAN
Öğrenci Numarası	131211112
Enstitü Anabilim Dalı	Tarih
Programı	Yüksek Lisans
Danışmanın Unvanı, Adı-Soyadı	Yrd. Doç. Dr. Ayşegül HÜSEYNİKLİOĞLU
Tez Başlığı (Türkçe)	36 NUMARALI MÜHÜRME DEFTERİ [s.248-370] (TRANSKRİPSİYON, BELGE ÖZETLERİ VE DİZİN)

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜ'NE

Yukarıda başlığı belirtilen tez çalışmamın a) Kapak sayfası, b) Giriş, c) Ana bölümler ve d) Sonuç kısımlarından oluşan toplam 227 sayfalık kısmına ilişkin, 25.10.2016 tarihinde şahsım/tez danışmanım tarafından Turnitin adlı intihal tespit programından aşağıda belirtilen filtrelemeler uygulanarak alınmış olan orjinallik raporuna göre, tezin benzerlik oranı % 13 'tür.

Uygulanan filtrelemeler:

- 1- Kabul/Onay ve Bildirim sayfaları hariç.
- 2- Kaynakça hariç
- 3- Alıntılar hariç/dâhil
- 4- 5 kelimeden daha az örtüşme içeren metin kısımları hariç
- 5- Ekler Kısmı Hariç tutulmuştur.

Yukarıda bilgileri verilen öğrencinin doktora tezi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yönetim Kurulu tarafından belirlenen azami benzerlik oranlarını aşmadığını ve tez çalışmamın herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim. Gereğini saygılarımla arz ederim.

Yrd. Doç. Dr. Ayşegül HÜSEYNİKLİOĞLU
Danışmanın Adı-Soyadı

Prof. Dr. Mustafa ÖZTÜRK
Anabilim Dalı Başkanı

F.Ü.LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ÖĞRETİM YÖNETMELİĞİ

Madde 41- Lisansüstü tezleri ile birlikte teslim edilmesi gereken belgeler şunlardır:

- a) Lisansüstü tezler, savunma öncesinde **intihal programı raporu** ve ilgili makale şartını sağladığına dair belgeleri ile birlikte enstitüye teslim edilir.
- b) İntihal raporu ile ilgili olarak etik kurallar dâhilindeki benzerlik oranları ilgili Enstitü Yönetim Kurulu tarafından belirlenir. (Enstitü Yönetim Kurulu tarafından tezin, intihal kapsamı dışında değerlendirilmesi için TURNITIN'den alınan raporda "benzerlik oranı"nın, "alıntılar hariç" en fazla %10, "alıntılar dâhil" % 30'u geçmemesi şeklinde kabul edilmiştir).

KAYNAKÇA

1. Çalışmaya Konu Edilen İkinci Yeni Şairlerinin Şiir Kitapları

- Ayhan, Ece (2013), **Bütün Yort Savul'lar!**, Toplu Şiirler, YKY, İstanbul.
- Berk, İlhan (1999), **Eşik, Toplu Şiirler-I** YKY, İstanbul.
- Berk, İlhan (2001), **Akşama Doğru, Toplu Şiirler-III** YKY, İstanbul.
- Berk, İlhan (2013), **Aşk Tahtı, Toplu Şiirler-II** YKY, İstanbul.
- Cansever, Edip (2014), **Sonrası Kalır-I, Toplu Şiirler**, YKY, İstanbul.
- Cansever, Edip (2014), **Sonrası Kalır-II, Toplu Şiirler**, YKY, İstanbul.
- Karakoç, Sezai (2010), **Gün Doğmadan, Toplu Şiirler**, Diriliş Yayınları, İstanbul.
- Süreya, Cemal (2013), **Sevda Sözleri, Toplu Şiirler**, YKY, İstanbul.
- Tamer, Ülkü (2006), **Yanardağın Üstündeki Kuş**, Kırmızı Yayınları, İstanbul.
- Uyar, Turgut (2012), **Büyük Saat, Toplu Şiirler**, YKY, İstanbul.

2. Kitaplar, Makaleler, Tezler

- Akatlı, Füsün (Söyleşen), **“Edip Cansever’le”**, Türk Dili, 1 Nisan 1978, S.319, s.326-330.
- Akdeniz, Safiye (2012), **İntibah Romanında Mekân Kullanımı**, Dokuz Eylül Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi, Cilt: 1 Sayı: 1, S. 3-21.
- Akyıldız, Aslı (2003), **Mekânın İletişim Yeteneği Açısından Tematik Tasarım Yaklaşımları**, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Alper, Yusuf (2008), **Psikodinamik Açından Cemal Süreya ve Şiiri**, Özgür Yay., İstanbul.
- Altan, Erhan(2005), **Tomris Uyar’la Turgut Uyar Üzerine Bir Söyleşi Ben Koşarım Aşağlara, Koşarım**, Dünya Kitapları, İstanbul.
- Altınyıldız Artun, Nur (2014), **Sürrealizm Mimarlık – Mekân Sanatı**, İletişim, İstanbul.
- Andı, M. Fatih (2010), **“Beton Duvarlar Arasında Açan Çiçek”: Modern Kente Ve Kentleşmeye Karşı Erdem Bayazıt’ın Şiiri**, Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi Edebiyat Fakültesi, İstanbul.
- Arduman, Deniz (2013), **Cinsiyet, Cinsel Kimlik ve Cinsellik**, Bilgi Üniversitesi Yay. İstanbul.

- Arslan Avar, Adile (2009), **Lefebvre'nin Üçlü – Algılanan, Tasarlanan, Yaşanan Mekân – Diyalektiği**, TMMOB Mimarlar Odası Dergisi, Sayı: 17, 2009, Ankara.
- Arslan Karaküçük, Suna (2015), **Altı Türk Romanında Mekânsal Öge ve Mekânsal Davranış İncelemesi**, Gece Kitaplığı, Ankara.
- Arslan, Fatih (2008), **Metaforik Tercihler Bakımından Akif'i Okuyabilmek**, Uluslar arası Mehmet Akif Ersoy Sempozyumu, Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi, Burdur.
- Arslan, Fatih (2012), **Boş Zaman Figürleri Erken Dönem Türk Romanında Nesne-Tüketim İlişkileri**, Sinemis, Ankara.
- Ataş, Osman (2014), Sezai Karakoç'un Şiirlerinde Mitolojik Unsurlar Üzerine Bir **İnceleme**, Yüksek Lisans Tezi, Yıldız Teknik Üniversitesi S.B.E, İstanbul.
- Bachelard, Gaston (2006), **Su ve Düşler**, YKY, İstanbul.
- Bachelard, Gaston (2013), **Mekânın Poetikası**, İthaki, İstanbul.
- Balık, Macit (2011), **Edip Cansever'in Tragedyalarında Yalnızlık, Bunalım ve Yabancılaşma**, Uluslar Arası Sosyal Araştırmalar Dergisi, Cilt. 4, Sayı. 18, Volume. 4, Issue. 18.
- Bataille, Georges (2006), **Cinsellikten Dinselliğe Erotizm**, Kelebek Yay.,
- Bauman, Zygmunt, (2003), **Ölümlülük, Ölümsüzlük ve Diğer Hayat Stratejileri**, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Başgelen, Nezih (1993), **Çağlar Boyunca Anadolu'da Duvar**, Grafbaas Matbaacılık, İstanbul.
- Bayrak, Özcan (2013), **Tevfik Fikret'in Şiirlerinde Mekân ve Algı**, Kesit, İstanbul.
- Bayramoğlu, Selcan (2012), **Edip Cansever'in "Bezik Oynayan Kadınlar" Şiirinde Zaman ve Mekânın Poetikası**, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Bilgi Üniversitesi, İstanbul.
- Berk, İlhan (2001), **Kült Kitap**, YKY, İstanbul.
- Berk, İlhan (2008), **Şeyler Kitabı**, YKY, İstanbul.
- Bezirci, Asım (2005), **İkinci Yeni Olayı**, Evrensel Basım Yayın, İstanbul.
- Bilgin, N., (1984), **"Çocuk(lar) ve Mekân(lar)"**, Mimarlık, 9, Ankara, s. 18-22.
- Bilgin, N., (1991), **Eşya ve İnsan**, Gündoğan Yayınları, Ankara.
- Bozdayı, Ayşe Müge (2005), **Çağdaş Kent Yaşamında Mekân Sorunları**, Hacettepe Üniversitesi Yayınları, Ankara.

- Breton, André, **Manifeste des Surréalistes Roumains**, Paris, 1947.
- Büyükçelen, Can (2007), **Algı Yanılsamalarının Mekân Tasarımına Etkisi**, Yüksek Lisans Tezi, Kocaeli Üniversitesi S.B.E, Kocaeli.
- Caner, Fırat (2006), **Turgut Uyar'ın Huzursuzluğu**, Doktora Tezi, Bilkent Üniversitesi E.S.B.E, Ankara.
- Cansever, Edip (2009), **Şiiri Şiirle Ölçmek**, YKY, İstanbul.
- Cıoran, E. M., **Tarih ve Ütopya**, Çev. Haldun Bayrı, İstanbul, 2010.
- Cooper, C.M., (1992). **Environmental memories**, in I. Altman & S.M. Low (eds.), Place attachments:
- Cooper, C.M., (1995). **House as a mirror of self: Exploring the deeper meaning of home**, Conari Press, Berkeley.
- Chopra&Ford&Williamson, Deepak&Debbie&Marianne (2011), **Gölge Etkisi**, (Çev.: Ceyda Tercan), Omega Yayınları, İstanbul.
- Dali, Salvador, **La Vie secrète de Salvador Dali**, Paris, 1942.
- Dellaloğlu, Besim (2002), **Adorno: Kitle, Melankoli, Felsefe**, YKY, İstanbul.
- Demir, Ayşe (2011), **Mekânın Hikâyesi Hikâyenin Mekânı**, Kesit, İstanbul.
- Demir, Seyfettin (2011), **Sezai Karakoç'un Şiirlerinde Gelenek**, Yüksek Lisans Tezi, Yüzüncü Yıl Üniversitesi S.B.E, Van.
- Demirbaş, Özgür (2000), **Düşsel Mekân**, İstanbul Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.
- Deveci, Mutlu (2012), **Varoluş ve Bireyleşme Açısından Ferit Edgü Anlatılarında Yapı ve İzlek**, Akçağ, Ankara.
- Dilbaz, Nesrin (1997), **Sosyal Fobi**, Psikiyatri Dünyası, Sayı:1, s. 18-24, Ankara.
- Doğan, Mehmet (2007), **Cemal Süreya'nın Şiiri Yapı Tema ve Anlatım**, Doktora Tezi, Gazi Üniversitesi S.B.E, Ankara.
- Doğan, M. Hızlan (2001), **Yüzyılın Türk Şiiri**, Cilt 1, YKY, İstanbul.
- Doğan, M. Hızlan (2008), **İkinci Yeni Şiir**, İkaros Yayınları, İstanbul.
- Doğan, Mehmet Can (2011), **"İkinci Yeni Söyleminin Öncüsü İkinci Yeni Şiiri'nin Gönülsüzü: Sezai Karakoç"**, Turkish Studies, Volume 6/3, p.731-44, Turkey.
- Elçi, Handan İnci (2003), **Türk Romanında Ev**, Arma Yay., İstanbul.
- Erdem, Melek (2003), **Türkmen Türkçesinde Metaforlar**, Köksav Yayınları, Ankara.
- Ergüven, Abdullah Rıza (1988), **Sanat ve Erotizm**, YABA, İstanbul.

- Erzen, Melih (2008); **Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun Şiirlerinde Yalnızlık Kaçış ve Yabancılaşma**, Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi, Ankara
- Fishman, Roland (2012), **Yaratıcı Yazının Sırları**, (Çev.: Haluk Mesci) Notos Kitap, İstanbul.
- Fordham, Frieda (1997), **Jung Psikolojisinin Ana Hatları**, (Çev.:A. Yalçınar), Say Yayınları, İstanbul.
- Freud, Sigmund (2000), **Psikanaliz Açısından Cinselliğin Kökenleri**, Cem Yayınevi, İstanbul.
- Fromm, Erich (2011), **Özgürlükten Kaçış**, Payel Yayınları, İstanbul
- Giddens, Anthony (2010), **Modernite ve Bireysel Kimlik**, (Çev.: Ümit Tatlıcan), Say Yayınları, İstanbul.
- Girard, Rene (2013), **Romantik Yalan ve Romansal Hakikat**, Metis Yayınları, İstanbul.
- Göka, Şenol, **Bir Bütünün İki Farklı Görüntüsü, İnsan ve Mekân**, Yörtürk-Yörük Türkmen Vakfı yayınları, Ankara.
- Gökalp, Gonca (1992), **"Behçet Necatigil'in Şiirlerinde Aile"**, Yüksek Lisans Tezi, Ankara.
- Göregenli, Melek (2015), **Çevre Psikolojisi İnsan Mekân İlişkileri, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yay.** İstanbul.
- Guntrip, Harry (2003), **Şizoid Görüngü Nesne İlişkileri ve Kendilik**, Metis, İstanbul.
- Güler, Ahmet Faruk (2004), **Cemal Süreya'nın Şiirlerinin Tematik ve Yapı Bakımından İncelenmesi**, Yüksek Lisans Tezi, Fırat Üniversitesi S.B.E, Elazığ.
- Gündoğan, Ali Osman (1997), **Albert Camus ve Başkaldırma Felsefesi**, Birey Yayınları, İstanbul.
- Güney, Dilay – Yürekli, Hülya (2004), **Mimarlığın Tanımı Üzerine Bir Deneme**, İtü Dergisi, Cilt: 3, Sayı: 1, s. 31-42, İstanbul.
- Gür, Ş. (1996), **Mekân Örgütlemesi**, Gür Yayıncılık, Trabzon.
- Graumann, C. F. (1976). **On multiple identities**. International Social Science Journal, 35, 309-321.
- Halman, Talât Sait. [Turgut Uyar, **Kayayı Delen İncir ve Bir Şiirden' le ilgili başlıksız tanıtım yazısı**]. World Literature Today 58 (1984): 161.
- Hançerlioğlu, Orhan (2013), **Felsefe Sözlüğü**, Remzi Kitabevi, İstanbul.

- Harries, K (1996). **The ethical function of architecture** ,Cambridge, Mass., MIT Press.
- Harvey, David, (1997), **Postmodernliğin Durumu**, (Çev. Sungur Savran), İstanbul: Metis Yayınları.
- Heidegger, M., 1971. "**Building, Dwelling, Thinking**" in Poetry, Language, Thought, Harper & Row, New York
- Heidegger M.,1982 . **Basic Problems of Phenomenology**, çev: Albert Hofstadter Bloomington, Indiana University Press
- Hıck, Jhon (1990), **Değişen Ölüm Sosyolojisi**, (çev. Turan Koç) Erciyes Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi, Kayseri, Sayı 3.
- Horkheimer, Max (2005), **Akıl Tutulması**, Metis Yay., İstanbul.
- Işık Oğuz, “**Değişen Toplum/Mekân Kavrayışları: Mekânın Politikleşmesi, Politikanın Mekânsallaşması**”, Toplum ve Bilim, Sayı:64-65, 1994
- İlhan, Attilâ (2004); **Hangi Seks**, Kültür Yay., İstanbul.
- İnce, Özdemir (2002), **Yazınsal Söylem Üzerine**, İş Bankası Yayınları, İstanbul.
- İncil** (1999), Kitabı Mukaddes Şirketi, İstanbul.
- Joubert, J. L. (1993), **Şiir Nedir?** (Çev.: Ece Korkut), Öteki Yayınevi, Ankara.
- Jung, Carl Gustav (2009), **Dört Arketip**, Metis Yay., İstanbul.
- Kahraman, Hasan Bülent (2004), **Türk Şiiri, Modernizm, Şiir**, Agora Kitaplığı, İstanbul.
- Kahraman, Hasan Bülent (2005), **Cinsellik, Görsellik, Pornografi**, Agora Kitaplığı, İstanbul.
- Kanter, Beyhan (2013), **Şiirsel Kimlikten Mekânsal Sınırlara**, Akçağ, İstanbul.
- Kaplan, Mehmet (2001), **Şiir Tahlilleri 2 – Cumhuriyet Devri Türk Şiiri**, Dergâh Yay., İstanbul.
- Karabulut, Mustafa (2013), **Edip Cansever Şiiri Psikanalitik Bir İnceleme**, Öncü Kitap, Ankara.
- Karabulut, Mustafa (2015), **Edip Cansever’in Şiirinde Mitoloji**, Turkish Studies, Volume 10/12, s. 617-630, Ankara.
- Karakuş, Mahmut – Oralış Meral (2006), **Bellek Mekân İmge**, Multilingual, İstanbul.
- Karatani, Kojin (2010), **Metafor Olarak Mimari**, Metis, İstanbul.
- Karataş, Turan (1994), **Sezai Karakoç Hayat Sanat Tenkit**, Doktora Tezi, Atatürk Üniversitesi S.B.E, Erzurum.

- Kiesler, F. (1934), “**Notes on Architecture, the space House**, Hound and Horn, s. 292-297.
- Kocakaya, Sibel (2015), **Mekânsal İlişki Bağlamında Ruhsal Durumlar ve Sanattaki Etkileşimi**, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İstanbul.
- Koç, Metin Necmi (2006), **Cemal Süreya’nın Düzyazılarında Şiir ile İlgili Görüşleri**, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Eskişehir Anadolu Üniversitesi, S.B.E., Eskişehir.
- Korkmaz, Ferhat (2012), **Edip Cansever’in Şiirine Göz İmgesi**, Turkish Studies, Volume 7/3, s. 1777-1789. Ankara.
- Korkmaz, Ramazan (2015), **Yazınsal Okumalar**, Kesit, İstanbul.
- Kövecses, Zoltán (2002), **Metaphor: A Practical Introduction**, New York: Oxford University Press.
- Kuban, D., (2000), **Küreselleşme ve Mimarlık, Arredomento Mimarlık**, 10, 78-80.
- Kurak Açıcı, Funda (2006), **İç Mekân Örgütlenmesinde Sınır Öğeleri: Post Modern ve Minimal Mekânlar**, Karadeniz Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, Trabzon.
- Lakoff – Johnson (2005), **Metaforlar**, Paradigma, İstanbul.
- Lefebvre, Henri (2014), **Mekânın Üretimi**, Sel, İstanbul.
- Narlı, Mehmet (2014), **Şiir ve Mekân**, Akçağ, Ankara.
- Nezir, Seyyit (1983). “**İlhan Berk Şiirinin Atardamarı: Günaydın Yeryüzü**”, Yazko Edebiyat (Ağustos): 117-121
- Megil, A. (1998), **Aşırılığın Peygamberleri, Nietzsche, Heidegger, Foucault, Derrida**, Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara.
- Milgram, S. (1970), “**The experience of living in cities**”, Science, 167, s. 1461-68
- Miller, H. (1994), **Rimbould ya da Büyük İsyân**, (Çev.: Mustafa Tüzel), Kabala Yayınevi, İstanbul.
- Mounier, Emmanuel (2007), **Varoluşçu Felsefelerine Giriş**, Pandora, İstanbul.
- Oktay, Ahmet (2002), **Metropol ve İmgelem**, Türkiye İş Bankası Yay., İstanbul.
- Olguner, Fahrettin (1999), **Farabi**, Ötüken Yayınları, İstanbul.
- Orhanoglu, Hayrettin (2010), **Sanat Eserinde İmgecilik ve Edip Cansever Şiirin’nde Gerçeküstü İmgeler**, Doktora Tezi, Atatürk Üniversitesi, Erzurum.

- Oturakçı, Nigar (2014), “**İkinci Yeni Şiirinde Anlık Oluşumlar**”, Prof. Dr. Mehmet Özmen Armağanı, Ed.: Nurettin Demir- Faruk Yıldırım, Çukurova Üniversitesi, Adana.
- Osho, (2005); **Özgürlük**, Ganj, İstanbul
- Osho, (2007); **Başkaldırmak-Yaşamsal Bir Nitelik**, Ganj Yay., İstanbul.
- Öcal, Oğuz (2009), **Edip Cansever’in Şiirleri Üzerine Bir İnceleme**, Doktora Tezi, Kırıkkale Üniversitesi S.B.E, Kırıkkale.
- Öymen Özak, Nilüfer - Pulat Gökmen, Gülçin (2009), **Bellek ve Mekân İlişkisi Üzerine Bir Model Önerisi**, İtü Dergisi, Sayı:8, Cilt: 2, s. 145-155, İstanbul.
- Özodaşık, Mustafa (2001). **Modern insanın yalnızlığı**, Çizgi Kitabevi, Konya.
- Özakpınar, Yılmaz (2002), **İnsan Düşüncesinin Boyutları**, Ötüken Yayınları, İstanbul.
- Özbek, Meral, **Walter Benjamin Okumak – III**, Ankara Üniversitesi SBF Dergisi, Ankara.
- Özcan, Tarık (2005), **Şair ve Sözün Mahşeri: Oktay Rifat**, Akçağ Yayınları, Ankara.
- Özcan, Tarık (2007), **Tevfik Fikret’in Şiirlerinde Trajik Durum**, Manas Yay., Elazığ.
- Özcan, Tarık (2009), **Aykırı ve Şair İlhan Berk, Popüler**, İstanbul.
- Özcan, Tarık (2013), “**Cumhuriyet Dönemi Türk Şiiri**”, Yeni Türk Edebiyatı El Kitabı, (Ed.: Ramazan Korkmaz), Grafiker Yayınları, Ankara.
- Özdemir, İlkey (1994), **Mimari Mekânın Değerlendirilmesinde Mekânın Örgütlenmesi Kavramı, Konutta Yaşama Mekânları**, Doktora Tezi, Karadeniz Teknik Üniversitesi F.B.E, Trabzon.
- Özdemir, Özge (2010), **Konutla Kurulan Duygusal İlişkiler Özdeşleyim ve Bağlanma**, Yüksek Lisans Tezi, Hacette Üniversitesi S.B.E., Ankara.
- Özdemir, Tülay (2005), **Tasarımda Renk Seçimini Etkileyen Kriterler**, Cilt: 14, Sayı: 2, s. 391-402.
- Özkara, Okan (2014), **Ülkü Tamer’in Şiirlerinde İzleksel Yapı**, Yüksek Lisans Tezi, Ardahan Üniversitesi, Ardahan.
- Özmeral, Özgür (2006), **Cemal Süreya Şiiri’nde Kadın ve Erotizm**, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Kültür Üniversitesi, İstanbul.
- Paz, Octavio (2002), **Çifte Alev – Aşk ve Erotizm**, Çev: Tomris Uyar, Okuyan Us Yay, İstanbul.
- Perrot, Michelle (2013), **Odaların Tarihi**, YKY, İstanbul.

- Proshansky H. M., (1978), “**The city and self-identity**”, Environment and Behavior, 10, s. 147-170.
- Rank, Otto (2001), **Doğum Travması**, Çev: Sabir Yücesoy, İstanbul. Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Roediger, Henry L. (1980), **Memory metaphors in cognitive psychology**, Memory & Cognition 1980, Vol. 8(3),231-246.
- Rosenberg, M. (1965), **Soicety and the adolescent self-image**. Princetor, Princeton University Press.
- Sarıkaya, Orhan (2014), **Ülkü Tamer’in “Soğuk Otların Altında” Adlı Kitabında Kent Algısı**, Turkish Studies, Volume 9/6, s. 933-942, Ankara.
- Savaş, Sinan, (2011), **Kısıtlı Mekân – Mobilya Çözümlerinde Çağdaş Yaklaşımlar**, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İstanbul.
- Sennet, Richard (2002), **Kamusal İnsanın Çöküşü**, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Schunk, Dale H. (2011). **Öğrenme Teorileri: Eğitimsel Bir Bakış**, Çev. Ed. Muzaffer Şahin, Ankara: Nobel Yayınları.
- Selçuk, Ali (2004), **İkinci Yeni’nin Poetikası**, Yüksek Lisans Tezi, Çukurova Üniversitesi S.B.E, Adana.
- Sezer, Sennur (Söyleşen), **“Edip Cansever’le “Yeniden” Üstüne Bir Konuşma”**, Yazko Edebiyat, Nisan 1982, S.18, s.135–137.
- Simmel, Georg (2006), **Paranın Felsefesi**, İthaki, İstanbul.
- Süreya, Cemal (2000), **Şapkam Dolu Çiçekle**, Toplu Yazılar-I, YKY, İstanbul.
- Süreya, Cemal (2012), **Güvercin Curnatası**, YKY, İstanbul.
- Süreya, Cemal (2015), **Papirüs’ten Başyazılar**, YKY, İstanbul.
- Soll, I. (2006). **Ölümün İddia Edilen Önemsizliği Üzerine**. (içinde, Ölüm ve Felsefe), s. 52-85.
- Sözen, Metin ve Zeki Sönmez, **“Anadolu Türk Mimarisi”**, Anadolu Uygarlıkları Ansiklopedisi, c.5, 1982.
- Stoichita, Victor I. (2006), **Gölgenin Kısa Tarihi**, (Çev.: Bilge Aydın), Dost Kitabevi Yayınları, Ankara.
- Şahin, Veysel (2014), **Bilge Kadının Aynadaki Yüzü Halide Edip Adıvar’ın Romanlarında Yapı ve İzlek**, Akçağ, Ankara.
- Şahin, Veysel (2006), **“Oğuz Atay’ın Anlatılarında Ben, Öteki ve Benlik”**, Türk Dili, S. s.23-31.

- Taş, M. (2004). “**Menderes Döneminin Ekonomi Politikası ve 1958 İstikrar Programı**”, Mevzuat Dergisi, Sayı:76, s.1.
- Teber, Serol (2002), **Aşyan’daki Kâhin Tevfik Fikret’in Melankolik Dünyası**, Okuyan Us Yayınları, İstanbul.
- Timur, Kemal (2012), **Sezai Karakoç Sempozyum Bildirileri**, Atatürk Kültür Merkezi Yay., Ankara.
- Topçu Aydın, Nesrin (2004), **Sosyal Fobi Olgularında Aile içi Yaşantıların İncelenmesi**, Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi S.B.E, İstanbul.
- Topçuoğlu, Ilgaz Özgen (1994), **Çağdaş Kent Yaşamında İnsan İç Mekân İlişkisinin Plastik Öğeleri**, Sanatta Yeterlilik, Hacettepe Üniversitesi S.B.E, Ankara.
- Touraine, Alain (2002), **Modernliğin Eleştirisi**, YKY, İstanbul.
- Tuğcu, Tuncar (2002). **Yabancılaşma Problemi**, Ankara: Alesta Yay.
- Turan, Ertuğrul Rufayı (1994), **Heidegger ve Ev**, Mimarlık Dergisi, Sayı: 5, s. 21-22.
- Tümer, Gürhan (1984), **İnsan Mekân İlişkileri ve Kafka**, Sanat-Koop. Yay., İstanbul.
- Türkseven Doğrusoy, İlknur (2002), **Mimari Bir Eleman Olan Pencere/Açıklıkların İnsan-Mekân İlişkileri Bağlamında İrdelenmesi**, Doktora Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi F.B.E, İzmir.
- Uyar, Turgut (2012), **Korkulu Uсталık**, YKY, İstanbul.
- Ünlü, Feray (1998), **İç Mekân Oluşum ve Biçimlenişinde Mekân – İnsan Davranışı Etkileşimine Bir Yaklaşım**, Yüksek Lisans Tezi, Hacettepe Üniversitesi S.B.E, Ankara.
- Walter, Benjamin, **Kafka Üzerine**, Altıkkırkbeş Yayınları, İstanbul.
- Worringer W.(1993). **Soyutlama ve Özdeşleşim**. (İsmail Tunalı. Çev.). Ankara: Remzi Kitabevi.
- Yalom, Irwin (2008), **Güneşe Bakmak Ölümle Yüzleşmek**, Kabalcı Yay., İstanbul.
- Yatkın, U. Nazan(2000), **Edip Cansever Hayatı, Sanatı, Eserleri Şiirlerinin Yapı ve Tema Bakımından İncelenmesi** (Yüksek Lisans Tezi), Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Elazığ.
- Yücel, Tahsin (1995), **Anlatı Yerlemleri Kişi Süre Uzam**, YKY, İstanbul.
- Yücel, Müslüm, **Edebiyatta Ölüm ve İntihar**, Agora Kitaplığı, İstanbul 2007.

ÖZGEÇMİŞ**1. Kişisel bilgiler:****Adı Soyadı:** M. Fatih AYDIN**Doğum Tarihi ve Yeri:** 05.01.1990 – Elazığ/Merkez.**E-posta:** edbyt_fth_23@hotmail.com**2. Öğretim Durumu:**

Derece	Alan	Okul-Üniversite	Başlangıç ve Mezuniyet Yılı
Lise	Türkçe- Matematik	Korgeneral Hulusi Sayın Lisesi (yabancı dil) - Elazığ	2005 - 2009
Lisans	Türk Dili ve Edebiyatı	Fırat Üniversitesi - Elazığ	2009 - 2013
Yüksek Lisans	Yeni Türk Edebiyatı ABD	Fırat Üniversitesi - Elazığ	2014 - 2016