

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



İKİNCİ YENİ ŞİİRİNDE GÖLGE

YÜKSEK LİSANS TEZİ

DANIŞMAN
Doç. Dr. Fatih ARSLAN

HAZIRLAYAN
Yusuf KÖMÜR

ELAZIĞ- 2016

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

İKİNCİ YENİ ŞİİRİNDE GÖLGE

YÜKSEK LİSANS TEZİ

DANIŞMAN
Doç. Dr. Fatih ARSLAN

HAZIRLAYAN
Yusuf KÖMÜR

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 ve sayılı kararıyla bu tezin kabulü onaylanmıştır.

Prof. Dr. Zahir KIZMAZ
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürü

ÖZET**Yüksek Lisans Tezi****İkinci Yeni Şiirinde Gölge****Yusuf KÖMÜR****Fırat Üniversitesi****Sosyal Bilimler Enstitüsü****Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı****Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalı****Elazığ – 2016, Sayfa: IX + 168**

İkinci Yeni şiiri, Türk şiiri içerisinde üzerinde en çok kafa yorulan şiir oluşumlarından biridir. Bunun en temel nedeni imge yüklü bir şiir diline sahip olmasıdır. İkinci Yeni şairleri, imge hassasiyeti olan ve şiirlerinde imgesel anlatıma oldukça yer veren sanatçılardır. Bu çalışmanın temel amacı, şiir ve imge'den yola çıkarak İkinci Yeni adı altında isimleri anılan şairlerin, şiirlerindeki *gölge* imgesi tercihlerinin incelenmesidir. Gölgeyi, İkinci Yeni şiirinde; yoğun yaşanan, hissedilen, varlığı bilindiği halde somut bir şekilde ifade edilemeyen oluşumların, yansıması ve yanılsaması olarak görürüz. Psikolojik öğelerin çokça yer aldığı ve bilinç otomatizmi ile bilinçaltının sırlarının ortaya çıktığı şiirlerde, gölge imgesinin ifade alanı da genişlemektedir. Çağdaş bilimlerin gelişmesiyle insanın anlam dünyası üzerine yapılan çalışmalar da gelişme göstermiş ve karmaşık ruhsal durumlar çözümlenmeye çalışılmıştır. Bu çalışmada da şiire yansıyan, insan ruhunun çeşitli halleri, gölge imgesinin anlam olanaklarıyla ortaya konmaya çalışılmıştır. Çalışma vücuda getirilirken, şiire ya da şiirsel söyleme dayalı kaynakların yanında çağdaş bilimlerden (felsefe, psikoloji, sosyoloji vb.) de yararlanılmıştır.

Anahtar Kelimeler: İkinci Yeni, şiir, gölge, imge.

ABSTRACT**Master Thesis****Shadow of İkinci Yeni Poetry****Yusuf KÖMÜR****The University of Fırat****The Institute of Social Sciences****The Literature Department of Turkish Language etc.****The New Turkish Literature Department****Elazığ - 2016, Pages: IX + 168**

İkinci Yeni poetry, poetry is one of the most tired head in formation on Turkish poetry. The most basic reason is that it has a poetic language of images loaded. The İkinci Yeni poets, the poetry of image precision and places that are quite imaginative artist expression. The main purpose of this study, poetry, and starting from the second image under a new name names mentioned poets, shadow image in the poem is the study of choice. Shadow of the İkinci Yeni poetry; intense lived, felt the presence of the known state of formation can not be expressed in a concrete way, we see a reflection and illusion. Poetry emerged in the subconscious and conscious automatism that mystery takes place with a lot of psychological elements, expanding the expression range of the shadow image. Studies on the human sense of the world in the development of modern science has improved and complex mental state has been solved. Poetry reflected in this work, various forms of the human spirit has tried to reveal the meaning of the shadow image of possibilities. Working fetching body, poem or saying from modern science-based resources alongside poetic (philosophy, psychology, sociology, etc.) It is also used.

Keywords: İkinci Yeni, poetry, shadow, image.

İÇİNDEKİLER

ÖZET	II
ABSTRACT.....	III
İÇİNDEKİLER	IV
RESİMLER LİSTESİ	VI
ÖN SÖZ	VII
KISALTMALAR.....	IX

BİRİNCİ BÖLÜM

1. İKİNCİ YENİ ŞİİRİNE GENEL BAKIŞ	1
1.1. İkinci Yeni'nin Doğuşu ve Gelişimi	1
1.2. Şiir ve İkinci Yeni Şairlerinin Şiire Bakışı	6
1.3. İmge ve İkinci Yeni'de İmge Hassasiyeti	14

İKİNCİ BÖLÜM

2. IŞIK VE GÖLGE'NİN TARİHTE YERİ VE ANLAM(D)LARI.....	18
2.1. Işığın Tarihine ve Algılanışına Bir Bakış.....	18
2.2. Sembolik Olarak Gölgenin Algılanışı.....	23
2.3. Gerçekliğin Özünden Kop/a/mamış İkiz Gölge.....	26
2.4. Tut/ul/an Nesnenin Düşen Gölgesi	28
2.5. Us'un Kontrolünden Çıkan Işığın Şeytani Gölgesi.....	31
2.6. Ego'nun Hırçın Çocuğu Bastırılmış Gölge	34
2.7. İd'in Boyunduruğunda Gezen Tekinsiz Gölge	37
2.8. Kendi Bile Ol/a/mayan Gölgesiz Gölge.....	39

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. İKİNCİ YENİ ŞİİRİNDE GÖLGE'NİN HALLERİ.....	43
3.1. Gölge'nin Bireyi Bilince Taşıyan Biçimleri.....	43
3.1.1. Farkındalık.....	43
3.1.2. Gölge/Öteki ve Ben'in Biraradılığı.....	60
3.2. Benliği Olumsuzlayan Gölgenin Görünümleri.....	83
3.2.1. Ölüm	83

3.2.2. Korku-Kaygı	100
3.2.3. Mutsuzluk	113
3.3. Gölge'nin İyi Halleri	124
3.3.1. Yalnızlık.....	124
3.3.2. Umut.....	140
3.3.3. Din.....	148
SONUÇ	154
EKLER	158
KAYNAKÇA.....	159
ÖZ GEÇMİŞ	168



RESİMLER LİSTESİ

Resim 1. Andy Warhol, "Otoportre"	28
Resim 2. Duvardaki Gölgeler-Himaye	29
Resim 3. George Lucas, Episode I Filminin Afişi.....	30
Resim 4. Samuel van Hoogstraten, Gölge Dansı.....	32
Resim 5. Nicolai Abraham Abildgaard, "Kabus"	33
Resim 6. De Chirico, "Bir Sokağın Gizemi ve Melankolisi"	37
Resim 7. William Rimmer, Kaçış ve Kovalama.....	39
Resim 8. Chanel Parfüm Reklamı	41



ÖN SÖZ

Şiir, kelimelerle duyma düşünme ve hissetme sanatıdır. Günlük dildeki mevcut kelimelerin, günlük dili aşan oluşumlarıyla teşekkül eden bir yapıya sahiptir. Şair ise, bu kelimeleri tıpkı ruhun bir bedene sığması/sıkışması gibi, sürekli yanında taşıyarak, onlarla duyan, düşünen ve hisseden bir varlıktır. Ancak şairin yedeğinde gezdirdiği bu kelimeler kendi ifade güçlerine şaşıracak denli ürkektirler.

Şiirin ifade gücünü aştığı ve şairlerin kelimelerin ötesine geçtiği, bir şiir oluşumu/hareketi olan İkinci Yeni şiiri bu anlamda oldukça dikkat çekicidir. Şiiri yoğun duyguların basit anlatı aracı olmaktan çıkarıp, basit durumları bile yoğun bir anlatım aracına dönüştürebilmiş bir oluşumdur, İkinci Yeni şiiri. Bir yeniliğin oluşabilmesi için mevcut formların reddedilmesi veya yıkılması gerekir. Ancak bu red ya da yıkım, eskiden beslenerek ve onu sindirerek gerçekleştiği takdirde bir anlam bulacak ve ‘yeni’ diye adlandırılan oluşum tam anlamıyla vuku bulacaktır. Bu anlamda İkinci Yeni şairlerinin duyarlı ve bilinçli davrandığı, yine o şairlerin şiirlerinden ve poetik metinlerinden anlaşılmaktadır. İkinci Yeni çatısı altında bir araya gelen/getirilen şairler geleneği bilen, halk kültürünü, yaşayışını, duyuş ve düşünüş tarzını tanıyan, edebiyatın tarihsel süreçte geçirdiği evreleri ve bekleme duraklarını yakinen bilen bir şairler topluluğu olarak karşımıza çıkmaktadır.

Şiirin bir takım anlatı öğeleri vardır. En önemli anlatım öğelerinden biri de şüphesiz imgedir. Şairler çeşitli dönemlerde bu imge kullanımı ile ilgili farklı tutum ve yaklaşımlar sergilemişlerdir. İkinci Yeni şiirleri incelendiğinde de, imgenin yoğun bir şekilde tercih edildiği görülmektedir. Bu hem yeni bir ekol yaratma hem de Garip hareketinin şiir evreninden dışladığı yoğun imgeleri yeniden canlandırma eylemidir.

Bu çalışmada İkinci Yeni şairlerinin şiirlerinde kullandığı *gölge* imgelerinden hareketle İkinci Yeni şiiri irdelenmiştir. İkinci Yeni şiiri, bünyesinde psikolojik öğeleri barındırması bakımından, bu tür çözümleme yapmaya en uygun şiir oluşumlarından biridir. Toplulukla ismi anılan şairlerin şiirlerinde yoğun psikolojik ve ruhsal imajlar yer almakta ve bunların varlığı da şairlerin şiirlerini hem daha soyut kılmakta hem de çözümleme açısından geniş olanaklar tanımaktadır.

Çalışma üç ana bölüm ve bu bölümlere bağlı alt başlıklardan oluşmaktadır. Birinci bölümde İkinci Yeni şiirinin genel bir değerlendirilmesi yapılmış olup, ortaya çıktığı yıllarda dünya ve ülkemizin içinde bulunduğu durum özetlenerek şiir hareketine olan etkisi tespit edilmeye çalışılmıştır. Yine aynı bölüm içinde İkinci Yeni şairlerinin

şiiir ve imgeye dair düşünce ve tespitleri ele alınıp bunlardan hareketle, İkinci Yeni şairlerinin şiiir ve imge hassasiyetleri saptanmıştır.

İkinci bölümde, gölgenin tarihsel süreçte anlamlandırılış şekli ve ışığa bağlı olarak insan ruhunda bıraktığı izlenimler irdelenmiştir. Bu bölümde yapılan alt başlıklandırmalarla tespit edilen gölge durumları ve unsurları, tezin asıl amacı olan üçüncü bölümde yapılan çözümlemelerle tematik bağlara sahiptir.

Üçüncü kısımda ise İkinci Yeni şairlerinin şiiirlerinde yer alan *gölge* imgelerinin ben'lik katmanlarında ne gibi duygu ve durumları ifade ettiği tespiti çalışılmıştır.

Çalışma boyunca incelenen şiiirler çözümlenirken, Okur Merkezli Kuramlar'dan yararlanılmıştır. Özellikle Psikanalitik Edebiyat Kuramı teknikleriyle şiiirler yorumlanmıştır.

Bu çalışmaya konu olan İkinci Yeni şairleri ise: Cemal Süreya, İlhan Berk, Turgut Uyar, Ece Ayhan, Sezai Karakoç, Ülkü Tamer ve Edip Cansever'dir.

Taranan tüm kaynaklardan ve tespit edilen tüm durumlardan hareketle, insan ruhunda barınan olumlu ve olumsuz tüm durumların, hayatı boyunca bireyi yoğun bir şekilde etkilediği görülmüştür. Ruh denilen tinsel öz, bedene sıkışmışlığına nazaran kendi içinde bir sonsuzluk taşımaktadır. Önemli olan ruhu, o sıkışmışlık hissinden kurtararak çeşitli edimler ortaya koymak ve ruhsal sağlığı yitirmemektir. İlk insanların çeşitli inançlarla ve uğraşlarla arıtmaya, huzura kavuşturmaya çalıştığı ruh, bugün ise; nesnenin doğasına hapsolmuş bir şekilde varlığın sıkılğanlığını, hayatın dayatılmış anlamsızlığını yaşamaktadır.

Çalışmamın her aşamasında maddi ve manevi desteğini esirgemeyen aileme, değerli görüşlerini paylaşarak çalışma boyunca beni onurlandıran hocalarım Prof. Dr. Ahmet BURAN'a, Prof. Dr. Tarık ÖZCAN'a, Doç. Dr. Mutlu DEVECİ'ye, Yrd. Doç. Dr. Veysel ŞAHİN'e, Arş. Gör. Yelda YEŞİLDAL ERAYDIN'a ve bölüm hocalarıma teşekkür ederim.

Gerek çalışma boyunca gerekse tanıştığımız günden beri hiçbir desteğini esirgemeyen, bana okumanın ve yaşamının farklı yönlerini keşfettiren, sözün büyüsünü öğreten, çetin bir yol olan akademik hayatta elimden tutarak engelleri kolaylaştıran değerli hocam Doç. Dr. Fatih ARSLAN'a sonsuz şükranlarımı sunuyorum...

KISALTMALAR

A.D.	: Akşama Doğru
A.T.	: Aşk Tahtı
C.	: Cilt
Çev.	: Çeviren
E.	: Eşik
Ed.	: Editör
E.T.	: Erişim Tarihi
G.D.	: Gün Doğmadan
G.S.F.	: Güzel Sanatlar Fakültesi
G.S.O.	: Güzel Sanatlar Okulu
p.	: (İngilizce), Sayfa
s.	: Sayfa
S.	: Sayı
S.B.E.	: Sosyal Bilimler Enstitüsü
S.K-I.	: Sonrası Kalır-I
S.K.-II.	: Sonrası Kalır-II
vb.	: Ve benzeri
vs.	: Vesaire
YKY	: Yapı Kredi Yayınları

BİRİNCİ BÖLÜM

1. İKİNCİ YENİ ŞİİRİNE GENEL BAKIŞ

1.1. İkinci Yeni'nin Doğuşu ve Gelişimi

Edebiyatımızda İkinci Yeni'nin başlangıç yılları 1950'li yıllar olarak kabul edilmektedir. Ancak çeşitli kaynaklarda farklı tarihler de öne sürülmektedir. 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) artık böylelikle adı konmuş bir şiir oluşumu iyiden iyiye şekillenmeye başlar.

Hiçbir olgu veya oluşum temelinde çeşitli nedenler barındırmadan 'tepeden inme' bir anlayışla gerçekleşmemiştir. Özellikle edebi oluşumların ortaya çıkmasında sosyal, siyasal ve ekonomik nedenler gibi pek çok unsurun önemli birer etken olduğu bilinmektedir. İkinci Yeni'nin de doğuşunu hazırlayan pek çok etken vardır. Osmanlı Devleti yıkılmış, yeni bir rejim ve ülke kurulmuştur. Cumhuriyetin kurulmasıyla birlikte eskiyen ve işlevini yitiren pek çok kurum, kuruluş ve alanda inkılâplar 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. Türkiye savaşa fiilen girmemiş bile olsa yaşanan ekonomik sıkıntıların ve

karmaşaların temel nedeni yine savaşın dolaylı etkileri olmuştur. 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. şiiirlerinden 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 gelişiyor.”* (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 gazetesini olan (Muzaffer Erdost’un yönettiği) haftalık Pazar Postası’nda yazıyorlardı, yazıları da, şiirleri de orada çıkıyordu.”* (Ayhan, 2014: 80) Ancak bu karşıtlık doğrudan şairlerin şiirlerinde bir yansıma ya da belirme göstermemiştir. Çünkü şairlerin amacı şiirin kendisine ulaşmaktır.

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 bilinen kalıpları 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 dışlaştırmak insana dönmek, onun kendi kendisine tanıtma"dır."* (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 değişmektir. 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 bu oluşumun, anlamsız bir şiirden yana olduğunu söyler. Bu konuda yapılmış en ağır eleştirilerden birisi hiç şüphesiz Atilla İlhan’a aittir. *“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 beğeniye 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 “*taşıdığı 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 bölük şair ve şiir fetişistinin büyütüp beslediği bir şiir akımıdır.*” (Uyar, 2012b: 495) bu şiire ulaşmak ve onu anlamak ‘hazırlıklı’ bir okuma ile mümkündür.

Ece Ayhan İkinci Yeni’nin ortaya çıkışını “*şiirimizin içine düştüğü bir bunalım itmesi*” (Ayhan, 2002: 10) olarak görür. Bu bunalım neticesinde kendi soluğunu yitiren şiirin yeni bir oksijen tüpü ile hayata döndürülmesi düşüncesi ile vücut/hayat bulmuş bir akımdır.

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 *“şiirimizi ‘teşrih masasına’ yatırma, onu havalandırma”* (Berk, 2005: 10) girişimi olarak değerlendirir.

İkinci Yeni şiirinin ortaya çıkış yılları düşünüldüğünde, şiirin ‘küçük insan’ yaşantısı etrafında dönüp durduğu görülmektedir. Her oluşum, zamanını tamamlamış her hareket gibi İkinci Yeni öncesinde gelişen ve o dönemde devam eden şiir hareketleri de değişen dünyaya ve her açıdan yenilen/yenilenen insanın trajedisine cevap veremez duruma gelmişti. *“Aslında 2. Yeni’nin temel çıkışı kısmen geç kalmış bir biçimde, kısmen de eş zamanlı olarak Modernist şiire eklenme çabasıdır. Amaç, onu yakalama, onun sorunları ve olgularıyla yüzleşmektir”* (Kahraman, 2004: 278) Bu noktada zorunlu bir yenilik gerekmekteydi. Çünkü elinde yalnız ‘söz’ olan ve ‘sözün’ yumuşatıcılığında dünyaya tahammül gücü bulan insan, değişime tepkisiz kalamazdı. Bu atmosferde gelişen İkinci Yeni, şiire tanıdığı olanaklarla ‘söz’ü tekrar etkin kılmayı başarmıştır. Şiir artık *“‘küçük insan’dan ‘insan’a, insanın karmaşık yapısına, onun aynı zamanda toplumun bir birimi olmasına karşın bireyliğine de ağırlık vermesine”* (Cansever, 2009: 358-359) imkân tanımaktadır.

1.2. Şiir ve İkinci Yeni Şairlerinin Şiire Bakışı

Yüzyıllardır üzerinde en çok kafa yorulmuş olgulardan biri hiç şüphesiz şiirdir. Şiirin köklü bir geçmişinin olması ve hemen her dönemde belli eğilimler ve

yönelimlerle, dönem insanları arasında tartışılan en başat konulardan biri olmuştur. Bunun en önemli nedeni, insanoğlunun; iç tepilerini ifade etmede, anlam katmanlarını zorlayan, sınırların ötesini ifade eden ve kendini katlayarak çoğalan başka bir ifade aracına sahip ol(a)mayışıdır. Paul Valery: “*Şiir, günlük dilin taşımadığı ve taşıyamayacağı kadar çok anlam yüklü ve müzikle karışık olan bir söylem tutkusudur*”. (Joubert, 1993: 68) diyerek insanoğlunun bu ‘giz’emli uğraşa hayatında neden bu kadar ‘yer açtığını’ özetlemiş olur. Şiir, ruh’la bütünleşmiş bir yapıya sahiptir. Çünkü; “*şiir, ruhun kökensel ve parçalanamaz alfabetidir*.” (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.

Şiir evreni geniş olan ve şiire dair hem şiirsel hem metinsel ifadelerin oldukça fazla olduğu 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 eğretileninin 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, sıkıştığı dar boğazlardan geniş vadilere taşımaya çalışan **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) Elbette burada kastedilen henüz yazılaşmış

şiiir değil devrine ve içinde bulunduğu şiiir vadisine göre ‘nefes alma’yı sürdüren şiiirdir. Süreya’ya göre şiiir soyutlamalarla doludur. Soyutlama ise; “*Bay Henri Mavit’in dediği gibi, gerçeğin ele geçirilmesinde zekamızın bir silahı oluyor,*” (Sraya, 2000: 275) böylece şiiir ortamına sokulan imge şairin ifadesiyle zeka ölçütünde bir etkiye sahip olabiliyor. Süreya bunu başarabilmenin yolunun şiiirde var olan durumu ‘hikaye etmek’le değil, “*kelimeler arasında kurulacak ‘şiiirsel yk’le*” (Sraya, 2000: 192) mümkün olduğunu söyler. “*Söz gelimi bir roman biçimi onun tekniğine yakın bir şeydir. Hikayenin, tiyatronun da üç aşağı beş yukarı yle. Sinemanın da. Şiiirin biçimi ise tekniğini, bu dediklerimizden çok açar. Bu ayrılık şiiirin ayırıcı niteliğinin olmasından ileri geliyor, çünkü şiiir özellikle, bir biçim sanattır.*” (Sraya, 2000: 217)

Süreya şiiirin 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 şiiirin “*ıkış noktasında yapıcılık da yakıcılık da yoktur. Bir noktadan sonra ise sadece yıkıcılık niteliği kendini gösteri[r]*” (Süreya 2015: 22) Süreya kendi dönemi için şiiirin alışkanlıklara, yerleşmiş simetrilere ve edinilmiş rahatlıklara karşı olduğunu söyler. ‘N’olursa olsun’ der, yenilenmek en büyük kaygısıdır şiiirin. (Süreya, 2000: 249) İkinci Yeni şiiiri oluşumuyla birlikte Süreya “*şiiirimiz kendine yeni bir çıkış noktası bulmuştur. Şiiire kendi bağımsızlığını kazandıracak bir çıkış noktası...*” (Süreya, 2012: 16) Bu ıkış 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 şiiirde anlam arayışına karşı ıkırsa da, şiiiri bütün bütün anlamsız dşnemediğini söyler. (Süreya, 2012: 22) Süreya *kelimeyi zorlayan* bir şiiirin peşindedir. Ve şiiirin anlamı yaşamın her yönüyle ilgili olabilir, ona göre. (Süreya, 2012: 23) Süreya’nın şiiire karşı tavırlarından biri de gelenekle ilgilidir. *Folklor Şiiire 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 şiiirin geleneği neredeyse hemen biraz önce yazılmış başka bir şiiirin 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 kendi döneminde yazılan şiirin bir başkaldırı ve öncekini reddetme edimi gösterdiğini vurgular. “*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 yeni’likler vadisine taşır.

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 “*gelenekçe saygı yüzünden hep aynı çıkmazlarda dolaşıp dur*”duğunu (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 özümflenip, 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 turnağa 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 ozan, 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) 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 otomatizmine olanak tanır.

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 ulaşılabilirliğine 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 medeniyeti neferi olan **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, kımlıdanan, 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, duyarlılığın 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 uçlarda gezen 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 gözükmessin, 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 başla*”dığını 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) Ruhun anlam arayışı bireyi basit olandan karmaşık olana doğru benzersiz bir yolculuğa çıkarır. Farklı anlatı arayışları, sıkılan ruhu farklı anlatı vadilerine taşır. Bu ise sınırları zorlayan imge ile mümkündür. “*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 en sık başvurduğu anlatı araçlarından biridir. İkinci Yeni şairlerinin imge üzerine yapmış oldukları tespitler ise şöyledir:

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 ne?(...)İmge yan yana gelmesi çok güç olan iki durumun iki nesnenin bir arada adını etme sanatı. Diyelim ki ‘kışla’yı alalım. ‘Kışla’nın imgesini bulmaya çalışalım. Birisi dese ki, ‘Kışlanın yanına bir kuş kondu’. İşte eski imge bu... Aslında bu bir şey ifade etmiyor ve bence imge değil. Belki onun önündeki bir dize, ya da onun sonundaki bir dize bunu imge haline, bütünüyle onlarla birleşerek imge haline getirebilir. Ama bir başına değil. Şöyle diyelim: Biri de kalksa dese ki, ‘Kışlanın yanına bir güvercin kondu.’ Bu bir imge. Ama güvercinin imgesi. Kışlanın imgesi değil. Ama biri kalksa dese ki, ‘Kışladan ses geliyor.’ Bu bir imgedir. Bu öyle bir imge ki, Necip Fazıl’ın bir şiirine gönderme yaparak ‘Yemen Türküsü’ne kadar gider.” (Süreya, 2012: 192-193) Bu tespitten sonra imgeyi şöyle tanımlar: “İmge bir şeyin daha iyisi, daha kötüsü, daha gerçeği, daha gerçek dışı durumu, daha temiz, daha kirlisi, daha hafifi, daha ağırlı, daha... nasıl söyleyeyim, daha kendisi.. Yani daha kendisini bulmaktır imge.” (Süreya, 2012: 193)

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 imge tanımı: “insanın içinde bulunduğu ya da yeni karşılaştığı

bir durumu açıklamakta tek ögedir; 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)

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 kullanımına dikkat çeker.

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 değiştirme, 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.

Sonuç olarak, İkinci Yeni şairlerini şiir ve imge hakkındaki görüşlerinden hareketle, İkinci Yeni şiirinin genel özelliklerini şu şekilde maddeleştirmek mümkündür:

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 konuşan şairlerin şiiri değildir. İkinci Yeni şiirinde bireysel öz ve hassasiyet görülür.
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.
4. Garip şiir akımının merkeze aldığı ‘küçük adam’a şiirlerinde yer vermezler. Bunun yerine; psikolojik yönü ağır basan, benlik bütünlüğü tam veya eksik şiir özneleri yaratmışlardır.
5. İkinci Yeni, Türk şiiri için bir kırılma evresidir. Garip şiirinin ‘tükettiği şiirsel özü’ yeniden şiirin merkezine taşımıştır.
6. İkinci Yeni şairleri, sözcük yapısında deformasyon yapmışlar, söz’sel ve ses’sel sapmaları yoğun bir şekilde şiirlerinde kullanmışlardır.
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.
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)
9. İkinci Yeni şiiri, mitolojiden, çağdaş bilimlerden (müzik, resim vb.) de oldukça faydalanmış bir şiir oluşumudur.
10. İkinci Yeni şiiri, kurulu düzene bir başkaldırı ve onu yıkarak yeniyi ortaya çıkarma çabası içindedir.
11. İmge ise, bu şiir hareketi için oldukça önemlidir. İkinci Yeni şiiri *“imgeci bir şiirdir.”* (Özcan, 2013: 287) Her okumada yeni anlamlara gebe bir şiirdir. Bu nedenle okuyucusundan ön hazırlık ister.

İKİNCİ BÖLÜM

2. IŞIK VE GÖLGE'NİN TARİHTE YERİ VE ANLAM(I)LARI

2.1. Işığın Tarihine ve Algılanışına Bir Bakış

*“Bir ışık dışerse üştüne basma.
Daha yakınlaşır, korkarsın.
Bir leke, silmeye- gör,
Leke kalır, sen çıkarısın.”*
Özdemir Asaf

Görme, nefes almadan sonra dünyada insana verilmiş olan en yetkin özelliklerden biridir. Çünkü ben’in en dayanılmaz arzusu ‘bilmek’, yani meraktır. Ben, yaratılıştan kaynaklanan bu bilme arzusuyla bütün evreni kavrama istenci taşıır. *“Uşun yaratıcı bireşimlerinin gereci olan duyuşal algılar içinde kuşkusuz en öncelikli olanı, görmedir. Görme; çeşitli imgeler, etkinlikler ve giderek kavramlarla tanışmaya yönelik atılımlar içinde, birincil duyuşal kozdur. Diğer duyuşlar ve resimler, imgenin açtığı yolda ona destek olurlar. İmgenin bu önceliği, evrenin ilk ve tek doğal dili olmasından kaynaklanmaktadır. Hiçbir duyuşal algı görmenin yerini tutamaz. Görmek, en güçlü tanıklık olduğu kadar, en güçlü kanıttır. Bu olağanüstü nitelikleri ile dünyayı tanımanın, öğeleri tanımanın, olayları izlemenin üstünde, bunlar arasındaki bağlamaların adı, kuşkusuz en güçlü aracı olmaktadır.”* (İslimyeli, 1978:116). Görme ediminin vazgeçilmez nesnesi ise ışık’tır. Yüzyıllardan beri ışık, her anla(t)mada yerini almış ve anlatıyı aydınlatmış bir unsurdur. Işığın bu kuşatıcılığı onun anlam sınırlarının oluşmasına engel olur ve sonsuza açılan bir imge olarak anlatıda varlığını sürdürür. *“Işık, ilk dışüncelerden beri kutsallığın ve içsel aydınlanmanın simgesidir. Işık bu anlamda,”* (Hançerlioğlu, 1982: 171) gerek dini anlatılarda gerekse beşeri düzeydeki anlatılarda çeşitli formlara bürünmüş olarak karşımıza çıkar.

Mayalar’ın kutsal kitaplarından Popol-Vuh’ta, yaratılış, dünyanın meydana getirilişi ve daha sonraki bir çağda ataların imal edilmesi hakkında şu sözler, Mayalar’ın yaratılışla ilgili inanışları hakkında bir fikir vermektedir: *“Ses fiil demektir, kelim yaratılış demektir. Yer, kelim ile yaratıldı. Kelim yedi rakamı oluşturularak geldi. Yerkabuğu mevcut değildi. Yalnızca sular ve göklerin enginliği vardı. Karanlıkta her*

şey hareketsizlik ve sessizlikten ibaretti. Yalnızca yaratıcı, yapıcı, egemen olan, hayat veren, bir ışık olarak suyun üzerinde yüzen, tüylerle kaplı yılan vardı."¹

Persler'in 'Ahura mazda'sına, Plâtoncu 'İdealar Güneşi'ne, Şahabettin Sühreverdi'nin 'Nur Işığı'na kadar uzanır." (Karavit, 2006: 54) Böylece insanlığın Yaratıcı'yı ilk arayışlarından kutsal dinlerin zuhuru kadar geçen sürede Tanrı'nın daima ışık ve onun sonsuz imgelemiyile ifade edilmeye çalışıldığı görülür.

Kutsal kitaplardan Kur'an'da, ışık; Yaratıcı'nın 'kendi'sini simgeleyen bir varlık olarak belirir. "Allah, göklerin ve yerin nuru'dur. O'nun nuru, içinde misbah (lâmba) bulunan kandil (ışık saçan bir kaynak) gibidir. Misbah, sırça (cam) içindedir. Sırça (cam), inci gibi (parlayan) yıldız gibidir. Doğuda ve batıda bulunmayan mübarek bir ağacın yağından yakılır. Onun yağı, ona ateş değmese de kendi kendine ışık verir. Nur üzerine nurdur. Allah dilediğini nuruna hidayet eder (ulaştırır). Ve Allah, insanlara örnekler verir. Ve Allah, her şeyi en iyi bilendir." (Nur Suresi, 24: 35) Işık, Allah'ın varlığını sembolik olarak temsil ederken, O'nun sonsuzluğunu ve varlığı için bir başka şey'e ihtiyaç duymayışını ifade eder. Aynı şekilde diğer din'lerin de bir zamanlar bozulmamış yapıları düşünüldüğünde Allah'ın tecelli şeklinde bir ortaklık görülür. "Hristiyan geleneğinde ilahi ışık (lux) doğal ve fiziksel ışıktan (lumen) farklıdır. Bu ışık metaforu, Yaratıcıyı çevreleyen her şeye yayılır: Cennet hep ışık akan bir yer olarak tasvir edilir" (Thuan, 2010: 21) Allah, hem Kur'an-ı Kerim'de hem İncil'de aynı özelliklerle bildirilmiştir. Kur'an'da nasıl ki; Allah göklerin ve yerin nuru olarak bildirilmişse İncil'de de "Tanrı ışıktır." (Yuhanna, 849) Ve pek çok ayette ışık sembolik bir şekilde, sözün kuvvetini artırmıştır. "Karanlıkta oturan halk parlak bir ışık gördü. Ölüm ülkesinde ölümün gölgesi altında oturanlara ışık doğdu" (Matta, 10). Görüldüğü üzere ışık dini anlatılarda, hem Tanrı'yı simgelemekte hem de esenlik, genişlik ve rahatlığı çağrıştırmaktadır. Yaratılış bahsinde de yine Tanrı ve ışık sembolik olarak bir arada görülür. "Başlangıçta Tanrı göğü ve yeri yarattı. (...)Tanrı, "Işık olsun" diye buyurdu ve ışık oldu. Tanrı ışığın iyi olduğunu gördü ve onu karanlıktan ayırdı. Işığa "Gündüz", karanlığa "Gece" adını verdi. Akşam oldu, sabah oldu ve ilk gün oluştu.(...) "Gökkubbede gündüzü geceden ayıracak, yeryüzünü aydınlatacak ışıklar olsun. Belirtileri, mevsimleri, günleri, yılları gösterecek." Ve öyle oldu. Tanrı büyüğü gündüze, küçüğü geceye egemen olacak iki büyük ışığı ve yıldızları yarattı. Yeryüzünü aydınlatacak, gündüze ve geceye egemen olmak, ışığı karanlıktan ayırmak için onları

¹(<http://blog.milliyet.com.tr/mayalar-ve-inanc-sistemleri/Blog/?BlogNo=250250>) (E. T.: 02.05.2015)

gökkubbeye yerleştirdi. (Tevrat-1). Işık, tařıdığđ hem ilahi yön kuvvetiyle, hem de bu kuvvetin ışığı olumlayan tavrđ ile artık beşerin zihninde bir olumlu bir uyarıcı ve kurtarıcıya dönüşür. Diğer dini öğreti ve inançlara bakıldığında da ışığın sembolik olarak aynı anlamlarda ve işlevlerde olduğu dikkat çekmektedir: şamanizm inancına göre gök; “Aydınlık olandır. Orada iyilik, güzellik ve mutluluk vardır. Tam anlamıyla bir cennet demektir. 17 kattan oluşmaktadır. En büyük Tanrı/ruh olan Ülgen, eşi ve çocukları ile kendisine bağlı iyi ruhlar orada oturur.” (Artun, ? : 2)² Bu inanç sisteminde de Tanrı, ışık ve aydınlıkla sembolize edilirken, ışığın varlığı mevcut çevreye iyilik, güzellik ve mutluluk getirmektedir. Işık olarak Tanrı, “Sami kültürünün Baal’ne, Mısır’ın ‘Ra’sına, Etnografların ve sosyologların “Mana” dedikleri şeyi Eski Türkler, “kut” diye adlandırmışlardır. İnançlarına göre kut, hangi insan, hayvan ya da cansız varlığa değerse onu kutlu kılmaktadır. Kut gökten inen ışık sütunu, bir altın ışık olarak tasavvur edilmektedir. Aynı zamanda toplumsal ruh olan kut, kişisel toteme yani kişisel egemenliğe sahip olduktan sonra meydana gelmektedir. Bir efsanede Türklerin ilk göç nedeni olarak, kuta önem vermemiş olmaları gösterilmektedir. Efsaneye göre göç, Türklerin kutsal bir dağı Çinlilere feda etmelerinin bedelidir. (Ölmez, 2008: 18) Dinsel inancın hayat ve yaşayış üzerindeki etkisinin ne kadar yoğun olduğu göstergesi olan bu anlatılarda ‘ışığa’ olan saygı ve inanç da son derece önemlidir.

İnsanlığın dinsel öğretilerde ışığı daima kutsal kabul etmesi ve Tanrı’nın da aynı şekilde ‘kendi’sinden bahsederken ‘nur ve ışık’ olarak söz etmesi, ışığın bilinmez dünyasındaki sır perdesini biraz daha koyulaştırmaktadır. Bu yüzden psikolojik olarak zihne yansıyan ışık imgesi, algının saydam retinasında beyne algılama güçlüğü yaşatır. Çünkü: “Kişinin mutlak aydınlıkta algılayabileceği, mutlak karanlıkta algılayabileceğinden daha fazla ya da daha az olmayacaktır; saf görüş hiçbir şey görememektir. Saf aydınlık ve saf karanlık aynı şeyin hükümsüzlüğüdür. Bir şey ancak belirli aydınlıkta veya belirli karanlıkta ayırt edilebilir (ışık karanlıkta ayırt edilir, ki bu karartılmış ışıktır ve karanlık da ışıkla ayırt edilir, ki bu da aydınlatılmış karanlıktır) ve bu nedenle karartılmış ışık ve aydınlatılmış karanlık ancak birbirinin içindedir ve önemleri farklılıklarıdır; öyleyse bunlar ayırt edilebilir varlıklardır.” (Stoichita, 2006: 13) Zıtlıkların bünyesinde kendini görünür ve bilinir kılan bir yan vardır. İşte bu bağlamda gerek ilahi anlatı, gerekse beşeri algılama daima ışık unsuruyla iç içedir.

² http://turkoloji.cu.edu.tr/HALKBILIM/erman_artun_inanc_sistemleri (E. T.: 20.06.2015)

Çünkü ışığın karanlıkta belli olması aynı zamanda karanlığın ışığa mecburiyeti, anlamında da ifadeye ve imgeye mecburiyeti gibidir. Tarihin ilerleyen dönemlerinde filozof ve bilim adamları görme ve ışık konularıyla ilgilenmişlerdir. Bunlardan:

Eukleides (MÖ 300'e doğru) *"için görme, gözden çıkan ve doğrusal çizgilerle yayılan görsel ışınların bir sonucudur. Bu ışınlar, tepesinde gözün merkezi ve tabanı görünür alan olan bir koni oluşturur. Eukleides seleflerinin oluşturduğu üç görme kuramından ışığın gözün içinden dışına doğru yansıtıldığı Empedokles'in (yak. MÖ 490-435) 'içsel ateş' kuramını kabul eder."* (Thuan, 2010: 15)

İskenderiyeli Heron (MS 10-70) geometriyi düz, içbükey ve dışbükey aynalar üzerinden ışığın yansıma olgusuna uygular. Işık ışınının geliş ve yansıma açılarının eşitliğini doğadaki tutumluluk ilkesini önererek kanıtlar: *"Işık cisimden gözlemcinin gözüne gitmek için en kısa yolu izler. Heron, Eukleides'in asla sorgulamadığı görsel ışınların fiziksel doğalarını da sorgular: Bu ışınlar çok büyük bir hızla yayılırlar, düz yüzeylerden yansır ancak pürüklü bir yüzeyin gözenekleri tarafından soğrulabilirler."* (Thuan, 2010: 16)

İbnü'l-Heysem³, ışığın kendine has ve onu algılayan bireye yabancı bir doğası olduğu fikrini savunan ilk kişidir. *"Ona göre ışık dışarıdan gelir ve gözlere girer, tersine gözlerden dışarıya çıkmaz. Kanıt: Güneş'e gözlerimizi dikemeyiz çünkü ışığın şiddeti gözlerimizi yakar."* (Thuan, 2010: 18) Görüldüğü gibi bu teori Eukleides'in teorisini altüst eder ve bugün de kabul edilen teorisinin temelini oluşturur.

Işığın metafiziği Grosseteste'nin düşüncesinde önemli bir rol oynar. De luce (Işık Üstüne) isimli incelemesinde şöyle yazar: *"Işık, her şeyin ortaya çıktığı ilk cisimsiz biçimdir", 'Tek bir noktadan her yöne doğru, sonsuz sayıda çoğalır ve tüm yönlerde aynı biçimde yayılır. Bu etkinlikten maddi dünya ortaya çıkar."* (Thuan, 2010: 20)

Ortaçağ'da; *"Işık Tanrı'nın kendini gösterme biçimi oluşu ve Tanrı her zaman her yerde bulunduğu için, ışığın yayılması anında olmalıdır."* (Thuan, 2010: 28) inancı hâkimdi. Bu ışığın bünyesindeki gizi henüz keşfedememiş zihinlerin, belirsizlikte bir trajedi yaşamamak için geliştirdikleri bir yorum olarak görülebilir. Bilimsel çalışmaların ilerlemesiyle 'ışık' nesnel anlamda da keşfedilmeye başlanmıştır.

Leonarda da Vinci ise çevredeki görüntülerin gözbebeği deliğinden alınarak algıya nüfuz ettiğini söyler ve *"göz ile karanlık odayı özdeşleştirir"*(ir) (Thuan, 2010: 22)

³ Batıda Alhayzen olarak bilinen filozof, matematikçi ve astronom...

görüntülerin ters olduğunu ve retinanın, nesneye göre şekil aldığını söyler bu sayede bizim dünyayı düz algıladığımızı savunur. Onun bu görüşünü çürütecek olan kişi ise J. Kepler'dir. Ona göre göz merceğindeki yer değiştirme ve görüntünün ters gelse dahi düz algılanma fikri doğru değildir. *“Cisimleri doğru görürüz çünkü beyin bilinmeyen bir mekanizma sayesinde onların gerçek yönlerini yeniden düzetir”*. (Thuan, 2010: 22) diyerek teorisini temellendirir.

Görsel sanatlar için de ışık, oldukça önemli bir varlıktır. çünkü *“Görsel algılamamanın en önemli uç ereğinden (göz, yüzey, ışık) birisi olan ve plastik sanatlar alanını görünür kılan ışık ögesi, insanda sanat içtepesinin oluşmaya başladığı ilk andan itibaren süregelen dönemlerin, sosyo-kültürel etkileri ve düşünce yapısıyla birlikte biçimlenmiştir. Işık, göz için olduğu gibi görsel sanatlar için de her şeydir”* (Karavit, 2006: 5). Bu her şeylik aynı zamanda hiçbir şeylik de olabilmektedir. Çünkü ışığın varlığı kendi'lik katmanında ancak bir nesne'nin varlığıyla belirmektedir. Sonsuz uzay boşluğu düşünüldüğünde bu belirme daha net olarak algılanabilecektir. Bir astronot uzay boşluğuna çıktığında sonsuz ışık dalgaları içinde yüzmesine rağmen yine de sonsuz bir karanlıktan başka bir şey göremez. Çünkü ışığın varlığı ancak bir nesneye çarpıp, görenin retinasında iz bırakmasıyla varlığını ispatlayabilir.

Işık; *“bir öge olarak, seçici dikkati oluşturur.”* (Kılıç, 2003: II- 11) Bu *“biraz masalsı, biraz mitik, biraz da reel bir”* (Arslan, 2009: 223) sentezin birleşimidir. Psikolojik olarak sağlıklı düşünmeler sonucunda algılanan ışık kavramı olumlu çağrışımlar ortaya koyar. Olumsuz çağrışımlarındaki farklılıkları ise ışığın nesneyi yansıtma açısıyla belirginleşir. Ruh halinin emaresine dönüşen ışık, *“gözlemlenmiş şeyleri betimleyerek”* (Wittgenstein, 2007: 23) algıya çeşitli duyum imkânları sunar. Bu sayede ışık artık dini sembolizminin ve salt maddeselliğinin yanında ruh katmanlarını aydınlatan bir araca da dönüşmüş olur.

2.2. Sembolik Olarak Gölgenin Algılanışı

*“Gündüzün gölgesi güneşe,
gecenin gölgesi ışığa bağımlıdır.”*

Fatih Arslan

İnsanlığın ilk arayış ve sorgulamaları ‘mit’ler aracılığıyla olmuştur. Evrende ‘yaratım’ kavramını arayan insanoğlu mit’in dokusunda yaratılış hikâyeleri kurmuş ve kendi bedeninden büyük olan dünya karşısında adeta bir savaşçı edasıyla gardını almaya çalışmıştır. Eski Yunan, Mısır ve Türk mitlerinin temelinde kozmosun yaratılışı ve insanın tabiat güçlerine karşı verdiği yaşam mücadelesi anlatılır. Yaratma eyleminde kendine bir yer edinme savaşı olarak da adlandırabileceğimiz bu arayış, destan’larla devam eder. Bu anlatılarda ise karşıt gücün varlığı *“yaşamın yok edilemeyecek bir koşuludur.”* (Borgna, 2013: 30) Kahraman olma yolunda ilerleyen anlatı kişilerinin yenmeleri gereken karşıt güçleri vardır. Bunlar toplumdan topluma farklılık göstererek; bazen herhangi bir hayvan (boğa, pars vb.) bazen de doğaüstü varlıklar (melekler, cinler, cadılar vb.) olabilmektedir. *“Bu gölgenin insan-üstü boyutu maddeleştirilebilmesi için kötülüğün geliştirilmesini [ve aynı şekilde onların ehlileştirilmesini] sağlayan büyümlü güçlerin metaforudur.”* (Stoichita, 2006: 136) Örneğin; *Dirse Han Oğlu Boğaç Han Destanı*’nın bir sahnesinde Bayındır Han’ın zapt edilmez bir boğası vardır. Bir gün boğa dışarı çıkarıldığında kaçır ve Dirse Han’ın henüz ‘ad’ını almamış oğlunun karşısına çıkar. Bu karşılaşma neticesinde oğlan boğayı (erginleşme sürecinde kendi gölgesini) yener ve Boğaç adını alır. (Ergin, 2009: 24-35) Bu tür anlatılar için, *“gölgenin olumlu tarafı insani gelişim için gerekli olan spontanlığın, yaratıcılığın, iç görünümün ve yoğun coşkuların kaynağı olmasıdır.”* (Boran, 2015: 17) Böylece, artık kendisini kanıtlayan ve var olma savaşında iki adım öne çıkan birey gölgenin gizemli evrenine doğru yolculuğunu uzatır.

Sözün gelişen tarihsel serüveninde insan da artık gelişmiş ve ilkel duygulardan arınarak daha karmaşık bir yaşantıya sahip olmuştur. Bilimin ilerleyişi mit, destan vb. gibi anlatılardaki hayata tutunma eylemlerini rafa kaldırmış ve insanın psikolojisine yönelmiştir.

İnsanın varoluş serüveniyle birlikte bilerek veya bilmeyerek etkisinde kaldığı, anlamaya ve açıklamaya çalıştığı, kaynağını aradığı ve bütün bunların yanında ‘neden’

diye sormadan edemediği bir yaşama formu vardır. Zamanla çeşitli bilim dalları (felsefe, psikoloji, sosyoloji, edebiyat vb.) insanoğlunun bu giz dolu arayışına yeni imkânlar sunmuş ve yorumlar getirerek onun huzursuzluğunu gidermeye çalışmıştır. Bireyin bilinçaltı ve bilinçüstü yönlerini de inceleme alanına dahil eden psikoloji, özellikle 19. y.y.'dan sonra önem kazanmış ve Freud, Jung, Adler... gibi psikologlarla önemli gelişmeler kaydetmiştir.

Bu gelişmeler ışığında insan ruhuna yapılan her yolculukta, bireyin yeni yönleri keşfedilmiş ve anlam(landırılm)aya çalışılmıştır. Keşfedilmeye çalışılan alanlardan biri de bilinç'tir. Bilincin kabul gören ve hiçbir şekilde kabullenilemeyen yönleri vardır. Freud, bilincin, bilinçaltı yönünü bastırılmış duyguların insan ruhunu ele geçirmesi ve insan ruhuna hükmetmesi olarak değerlendirir. Hocasının aksine *"Jung, gölge tabirinin reddedilen bu alt kişiliğe uygun düştüğü kanısındadır. Kişisel bilinçdışında bulunan diğer tüm yüzümüzü gölge olarak adlandırmaktadır."* (Stevens, 1999: 61-65) Gölgenin keşfedilmesi ve insanın ayrılmaz bir bütünü olduğunun anlaşılmasıyla, insanın ruh katmanları arasındaki bağlar daha sağlam kurulur ve karmaşık olarak görülen bu sistemi anlamlandırabilmek kolaylaşır.

Gölge, en temel anlamıyla sözlükte: *"saydam olmayan bir cisim tarafından ışığın engellenmesiyle ışıklı yerde oluşan karanlık"* (TDK, 2009: 774) olarak ifade edilir. Bu nesnel boyutta, gölgenin somut görüngüsüdür. Bir başka açıdan da: *"Gölge, varlığını borçlandığı şeye simgesel açıdan taban tabana zıttır; ruhun saflığını simgeleyen ışık, gölgede karıştına dönüşüp, karanlık ve tehditkâr bir boyut kazanır; en azından siyah, bir başka deyişle renksiz renk ile özdeşleşen gölge, tüm kutsal kitaplarda cehenneme eşlik eder. Nitekim bunun en çarpıcı örneklerinden birine Vakı'a Suresi'nde tanık oluruz; kıyamet atmosferinde cezasını çekenler gölgeye bulanmıştır; kara duman ve gölgeye sıkışıp kalmak, günahkâr kulların kaçınılmaz sonudur burada:*

*İçlerine işleyen bir ateş ve sıcak su içinde,
Kara dumandan bir gölge altında,
Ki ne serinletir, ne de hoştur."* (Ergüven, 2000: 145)

Psikolojik boyutta ele aldığımızda ise gölge, *"kişisel bilinçdışıdır. Toplumsal standartlara ve bizim ideal kişiliğimize uymayan tüm vahşi istekler ve duygulardır."* (Fordham, 1997: 61) Duyguların ve isteklerin kabullenilemeyişinin temelinde, olunan

ile olmak istenilen arasındaki hassas çizgide ayakta durmaya, hayat mücadelesinde yenilmemeye çalışmak vardır. Ancak bu gölgenin anlaşılmadığı ve bir düşman olarak görüldüğünde ortaya çıkan bir durumdur. Oysa gölge *“basit bir düşman, bir hastalık, bir şeytan veya kozmik bir iblis değildir. O sadece bütüncül bir anlayışın başarıyla alt edebileceği, yaratılışımızın temelinde olan gerçeğin bir yansımasıdır.”* (Chopra, vd., 2011: 21) Gölgenin insan eylemlerinden biri olan metinlere yansımaya bakıldığında da her zaman bu hassas yapıyla karşılaşmak mümkündür. Yani ilk anlatılarda yer alan ifadelerden anlaşılan, anlatı kişilerinin hayatın kaygan zemininde ayakta durmaları, yenilmemeleri ve kendini tamamlamış bir birey olarak yeniden doğmalarıdır. Bu ‘ermişliğe’ sahip olan bireyler *“sınırlı özgürlüğün, sınırsız tutsaklıktaki yarım bütünlüğüne ulaşım”*(ay) (Arslan, 2012a: 64) başarmışlardır. Örneğin; *“kimi ilkel kavimlerde öğle vakti dışarı çıkılmaz: Ekvator yakınında iki ada olan Amboina ve Uliase”de öğleyin çok az ya da hiç gölge düşmez yere, bunun içinde gün ortasında evden çıkmamak bir kuraldır, çünkü çıkarsa insanın ruhunun gölgesini kaybedeceği varsayılır.”* (Ergüven, 2000: 148) Böyle bir inanış ilkel dünya için oldukça anlamlıdır. Çünkü onlar henüz *sınırsız tutsaklığın yarım bütünlüğünden* kurtulamamıştır.

Gölgenin tarihi süreçte yazılı olarak bir eserde varlığı Platon’un *Devlet*’inde görülür. Bu eserde gölge bilginin ve eğitimin önemini anlatmak için sembolik bir şekilde kullanılmıştır. Platon’un burada dikkat çektiği nokta insanların salt tutkunluk/tutukluluk durumunda, yaşamı yalnızca gördükleri ve işittikleriyle sınırlı sanmalarıdır. Böylece gerçeğin farkında olamayan bireylerin yanılsamalar içindeki yeri bir film sahnesi gibi canlandırılır. Bu anlatı salt olarak anımsadığımız dünya gerçekliğinin aslında bir yanılsama olduğunu ifade eder. Bu yanılsamadan kurtulmanın ve gerçeğin bilgisine ulaşmanın yolu, gölgeleri tanımak ve gerçeğin bir yansıması olduğunu bilmektir. Böyle bir anlatı gölgenin bütünün bir parçası olduğunun da göstergesidir.

Gölge, hızla akıp giden zaman içinde varlığını iyiden iyiye hissettirmiş ve insan ruhunu anlamaya çalışan her bilinç, gölgenin etkisini bilmeye ihtiyaç duymuştur. Nasıl ki *“güneş olmadan gölge olamaz ve kişisel bilinçdışı anlamında” bilincin ışığı olmadan Gölge söz konusu olamaz.”* (Fordham, 1997: 62) İnsanı anlamaya çalışan modern bilimlerin keşfettiği şey, mitler, destanlar vb. anlatılarda daima karşıt olarak görülen, ancak insanın ayrılmaz bir parçası olan bu bilinç ışığıdır. Bu sayede bilinçaltı ile bilinç arasındaki bağ kurulmuş ve *“nesnel ve öznel süreçlerin bir gösterimi olarak”*

(Bülbül, 2005: 88) gölge, anlama ve anlamlandırma uğraşında yerini almıştır.

Gölgenin reddedilip, bastırılmaya çalışılması “*insanın içindeki güçleri, kendi dışında herhangi bir değişiklik yaratıp yaratmadığına bakmadan kullanmasıdır.*” (Fromm, 2012: 32) Bu kullanım neticesinde psikolojik sorunlar ve çelişkiler ortaya çıkmakta, bireyin kendisiyle ve toplumla olan uyumu bozulmaktadır. Her şeyin zıddı ile var olduğu gerçeği göz ardı edildiğinde ortaya çıkan bu kabullenmeme ve bastırma eylemi insanın içsel yaşam alanlarını ortadan kaldırır. Gerçek uyum ve dinginlik ise bu çelişkilerin özdeşliğine bağlıdır. Çünkü, “*çelişkili ilişkiler özdeştir,*” (Riceur, 2007: 109) bu özdeşlik ise beraberinde düzeni ve sağlıklı benliği doğurur. Zaten “*Gerçekte gölgenin bir etiği yoktur; iyi ya da kötü değildir, tıpkı hayvanlardaki gibi.*” (Boran, 2015: 16) Ona bu benliği oluşturma yetisini yine insanın kendisi yüklemektedir.

Gölgenin, algılanışı ve modern zamanda gölge ile insan ruhu arasındaki bağdaştırmalar üzerinde durulmaya çalışıldı. Anlatılar insan eylemleri olduğu için, bünyesinde insana dairlikleri barındırması kaçınılmaz bir durumdur. Anlatımın en yoğun olduğu anlatılardan şiirlerin, yaratıcıları şairler de, yani belirli kişiler (insanlar), olduğuna göre; duyguların, düşüncelerin ve her türlü olgu ve olayların anlatıya yansımaları insan hassasiyetinin bir gereği/zorunluluğu olmaktadır.

2.3. Gerçekliğin Özünden Kop/a/mamış İkiz Gölge

“Hep başka biçimde ve başka yerdeydi

Hiç birinde kalmadı gözüm ama;

Bir ekin tarlasında gördüğüm gölgemi,

Biçip de götürmek isterdim odama”

Metin Altıok

İkiz kavramı, anlam aralığında; bir şeyin benzeri olarak ifade edilebilir. Benzerlik pek çok yönden olabilirliğin yanında her anlamda bir aynı’lık değildir. Nasıl ki tek yumurta ikizleri fiziksel yönden birbirlerinin benzerleridir, ancak ruhi anlamda çok büyük farklılıklar taşıyabilmektelerse, ikiz kavramı da böyle benzerlik ve

farklılıklar ihtiva eder. İkiz'in içindeki 'iki' "*dinsel geleneklerde ayrılma, mutlak ilahi birlikten ayrı düşme anlamına gelir.*" (Schimmel, 1998: 57) Bu ayrılma insanın bilgiyi (yasak elma) tatmasıyla başlamıştır. Bilgiyi keşfeden insan, artık hayatın karşısında ölümü, iyinin karşısında kötüyü vb. ikilikleri de keşfetmiştir. Bu keşif aynı zamanda bir ayrı düşüştür. Çünkü benlik artık ikiye bölünür ve ruh olumlu-olumsuz şey'leri tanıyarak ikizini, benliğin karşısına çıkarır. Birey bu ikizi ile hem 'aynı'dır hem de 'farklı'. Çünkü "*kutupsallık olmaksızın maddi yaşamın var olamayacağı*" (Schimmel, 1998: 59) kaçınılmaz bir gerçektir. Bu ikilik kutsal dinlerde de görülmektedir. Arap alfabesinin ikinci harfi olan 'b' düşünüldüğünde (*Bismillah* kelimesinde yer alan), Kur'an'ın da başlangıç harfidir. Aynı şekilde İncil'de *b'reshit* (başlangıç) ile başlar. Her iki başlangıç da bir ikilik (dualite) taşır. Bu ilahi olandan ayrılışı simgelerken, beşeri anlamda insanın kendi ikiliğini de belirten işaretlerdir. (Schimmel, 1998: 59)

İkiliğin bütünlüğü Çin inanç siteminde de çarpıcı bir şekilde mevcuttur. Çin dinindeki 'yin' ve 'yang' bu ikiliğin genel taşıyıcılarıdır. "Gece ve gündüz, erkek ve dişi" anlamlarına gelen bu kelimeler kendi bünyesinde ikiliğin bütünlüğünü barındırması açısından oldukça önemli bir ifade aracıdır. Çünkü "*insan özü itibariyle evrenin tüm zıtlıklarını benliğinde uyuşturan bir varlıktır.*" (Korkmaz, 2008: 193) Bu sayede ikiliğin erkek ve kadında varlığı birbirinden ayrı şekillerde görülür. Jung bunları 'anima' ve 'animus' olarak ayırmıştır. Erkeğin benliğinde bulunan ve onun ikiliğini ifade eden aynı zamanda erkeğin 'dişil' yönünün imleyen kavram 'anima'dır. Erkeğin içinde barındırdığı tüm dişil öğeler aslında animasının varlığı ve yönlendirmesiyle gerçekleşmektedir. Yani bir anlamda erkeğin içindeki dişil gölgesi, erkeksi yönüne baskı uygulayarak onun ruhunda kendine bir yer edinmiştir. "*Bu çift cinsellik biyolojik bir gerçektir... her erkek, içinde o ya da bu kadına ait olmayan sonsuz bir kadın imgesi taşır. Bu imge özünde bilinçdışıdır ve erkeğin organik sistemindeki asıl kadın biçiminin, yani bir arketipin, kalıtımsal bir ögesidir. Bu asıl resim, kadınlığın tüm atasal deneyimlerinin ve o güne dek kadınlığın bıraktığı izlerin bir birikiminden oluşur. İmge bilinçdışı olduğu için sevilene bilinçsizce yansıtılır. Tutkuya ya da nefrete neden olan budur.*" (Jung, 2001: 16) Erkek kendini bu gerçekliğin gölgesinde teşhir ederek, ikiliğin/ikizliğin bütünlüğünde yaşama tutunma ve bu iki gücü dengeleme savaşı verir. Ancak "*kendi gölgesine ilgiyle eğilen kişi, kendi gerçekliğine rastlayabilir.*" (Ekici Kaplan, 2014: VII)

Kadının benliğinde barındırdığı ve *kadının erkeksi yönü* olarak görülen ikiliği ise

‘animus’tur. Animus, kadının bünyesindeki naifliği ve kırılganlığı bir noktadan sonra dizginlemesi için, yine onun benliğine yerleşmiş, bir iç oluşudur. Kadının animus’u da tıpkı erkekte bulunan ikiz yön gibi *biyolojik bir gerçekliğe* sahiptir. Öfkeye kapılmış bir kadının ya da çocuğunu korumak isteyen bir annenin o an’lık tabiatında kolaylıkla görülebilecek olan animus, kadının bilinçaltında yatan erkeksi gölgesidir. Gölge’nin ışığa bağlı oluşuna dikkat edilirse kadın ve erkeğin içinde mevcut olan animus ve anima’nın bilinçaltının uyarılmasına bağlı olarak ortaya çıkabileceği gibi rüyalarda da kendini gösterebilir. “*Pratikte anima ve animus’un rüyalarda ve imgelemde benlikle bilinçdışı arasında arabulucu bir rol üstlendiklerini ve bu sayede iç olduğu kadar dış adaptasyona da aracı oldukları*” (Stevens, 1999: 72) için ben’in uyum içinde varlığını sürdürebilmesini sağlarlar.



Resim 1. Andy Warhol, "Otoportre"

Warhol’un ‘Otoportre’sinde de net olarak görülen insanın içinde barındırdığı dualitenin bir yansımasıdır. Kadınsı ve erkeksi gölgelerin ortasında bulunan ‘ben’, varlık sahasında yazgının hükmüne göre kadın veya erkek olarak ayrı, ancak ben’lik olarak aynı bedende birleştirilmiştir. Böylece ikiliğin ayrıklığında bütüne kavuşan ben, kendi gerçeğinin özünden kop(a)mamış bireyin gölgesini de içinde taşır.

2.4. Tut/ul/an Nesnenin Düşen Gölgesi

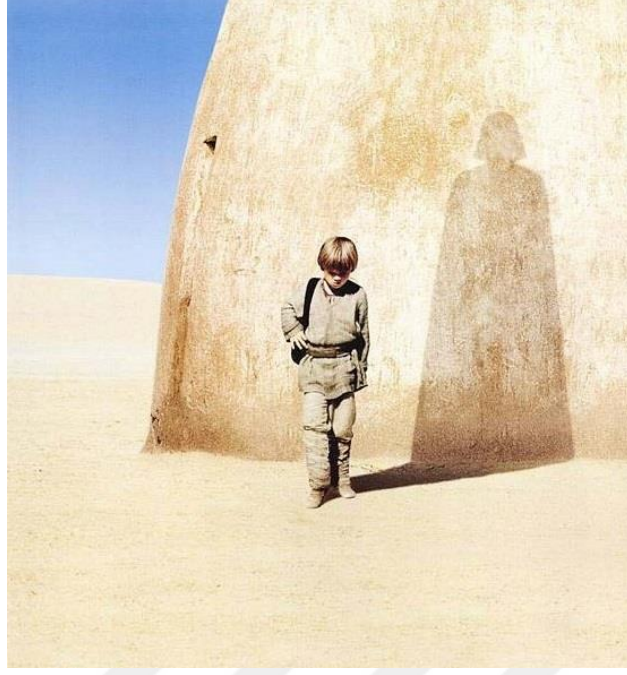
Filippo Baldinucci, *Vocabulario Toscano dell’Arte de Disegno* adlı çalışmasında gölgeyi; *gölge*, *yarı gölge* ve *düşen gölge* olarak üçe ayırır. “*Gölge (ombra)*, bir nesnenin kendi üstünde yarattığı koyuluktur. *Yarı gölge (mezz’ ombra)*, aydınlıkla gölge arasında kalan, nesnenin yuvarlaklığına göre ışığın azaldığı yarı karanlık bölümdür. *Düşen gölge (shattimento)* ise çizilen nesnenin yere yaydığı gölgedir.” (Gombrich, 1972: 177) Düşen gölge, resim sanatında bir yüzeyin kolayca yeniden elde edilebilmesi

için yapılmış bir tercihtir. Yani gölgenin doğasındaki ‘sadelik’ resmin çizim olanaklarını artırmaktadır. Bu imgesel tercih anlatıya bürünüp, anlam yüküne sarmalandığında ise karşımıza ‘kendi’ teninde barındırdığı gizil güçleri (olumlu ya da olumsuz) ortaya çıkarmamış veya çıkaramamış bireyin bu yönlerini ifşa eden, bir tablo ortaya çıkar. İmge artık yokluğun varlıkta değil, varlığın yoklukta belirmesine dönüşerek anlatımı derinleştirmeye yardımcı olur. Çünkü gölge, *“kişinin bir eksiği veya hatası değil aksine onun eksiksiz bir bütün olduğunun göstergesidir.”* (Chopra vd., 2011: 17) 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.



Resim 2. Duvardaki Gölgeler-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 naifliğe katkı sağlayarak gölgenin ürkütücü olmasını ve ‘hapsedilmiş’ olmasının sancısını azaltır.



Resim 3. George Lucas, Episode I Filminin Afişi

Dikkat çeken unsur, yine çocuğun tasvir edilmiş (Resim: 3) olmasıdır. Ancak çocuğun zemine düşen gölgesi, çocuk bünyesindeki tüm saflık ve masumiyetinden daha büyük bir gizliliğin varlığını ortaya çıkarır. Burada düşen gölge artık çocuğunun masumiyetinden arınarak, benlik katmanlarındaki kötülük ve olumsuzlukların da yumağına dönüşür. Çocuk kendi cisminde safiyane hareketleri ve çocukluğunu sürdürse de gölgesi belki bir gün ortaya çıkabilecek olan diğer benliği imlemektedir. *“Bir çocuk bedenine gizlenmiş bilinmez güçler, çocuğun gölgesinde kendini ele verir.”* (Yalçın, 2006: 22) Çünkü ben’in bilinçli yönü ne kadar kuvvetliyse; gizleme ediminde, gölge de bir o kadar ifşa edicidir. Açığa çıkarmanın en temel göstergesi gölgenin *“bastırılmış ümitlerin, gizli korkuların, direnmenin ve inkar etmenin kendisi”* (Chopra vd., 2011: 117) oluşundandır. Bu durumun çocuk ve gölgesiyle ifade edilmesi ise zıtlıkların güçlü anlam birliğinden yararlanarak anlatımı daha güçlü ortaya koyma düşüncesidir. Nitekim bu yetişkin bir bireyin tasviri ve düşen gölgesi olsaydı, anlatı bu kadar derin olmayacaktı. Çünkü ‘yetişkin ben’ zaten gizil yönlerini ruhunda da benliğinde de çeşitli şekillerde ortaya çıkarmakta ve ‘çocuksu masumiyeti’ taşımamaktadır. Böylece gizil yönler ifşa olurken, algılayan bilinç, düşen gölgenin somutluğunda sırrın peşinden gider.

İnsan ruhunun düşen gölgesi, bilinçte olanın mı yansıtıldığı yoksa bilinçaltının sırlarının mı açığa çıktığıyla ilgilidir. Karşıda duran bir öznenin konuşmaları ya da

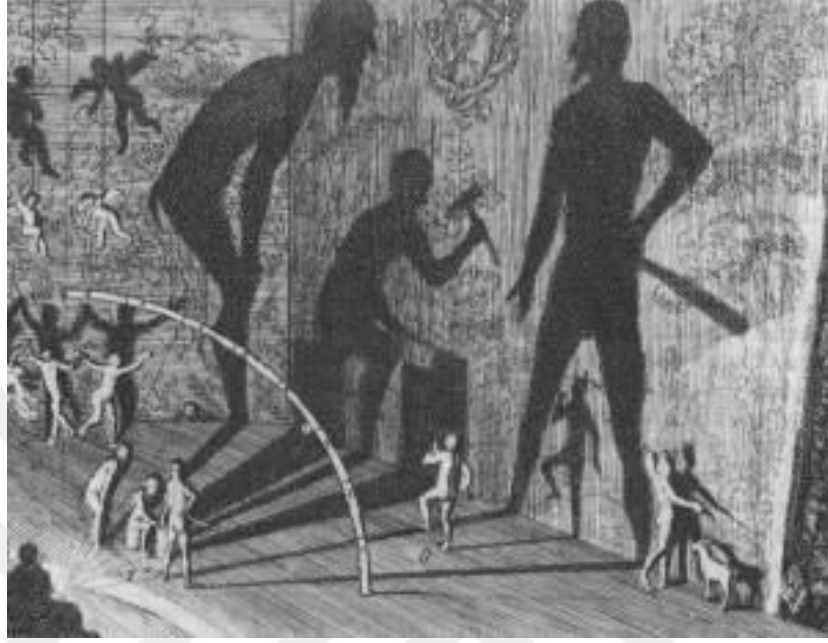
tavırları her zaman o kişinin asıl ifade ettikleri, etmek istedikleri olmayabilir. Bu diğer ben'in yansımasının bizim ben'liğimize düşen/değen tarafları ve karşı özne'nin gerçekleri olmadığı durumda, öznenin düşen gölgesi gerçekliğin ifadesi de olamamaktadır. Çünkü düşen/değen varlıkta örtük bir yön vardır. Örtüklük ilk olarak nesneden yansıyan bilinç ve bilinçaltı öğelerinin düştüğü/yansıdığı yüzeye yaptığı soyutlama eylemidir. “*Objenin çevresindeki yüzey ya da yüzeylere yansıyan ikinci gölge*” (Parromon, 2004: 21) soyutlamada gölgenin doğrudan bir etkisi olarak görülmemektedir. Çünkü nesneye düşen gölge (bilinçaltı unsurları), nesnenin varlığında değil, nesneye değerek karşı özne'nin algı dünyasında bıraktığı izlerle anlama bürünür.

Düşen gölge, ışık kaynağının nesneye değmesiyle ilgili olarak ortaya çıkmaktadır. Bu fiziksel anlamda düşünüldüğünde, düşen gölgenin net olarak görülebilmesi için ışığın eğik açılarla gelmesi gerekir ki bu da güneşin doğuş ve batış saatlerine denk gelmektedir. Resimler aracılığıyla ifade edilmek istenen de bu noktada belirginleşmektedir. Her iki ‘anlatıda’ da (Resim: 2 ve Resim: 3) ‘çocuk ben’in tercih edilmesi insan ömrünü, güneşin doğuş ve batışıyla simgeleştirirsek daha net olarak ortaya çıkacaktır. İnsan; doğar gelişir/büyür, yaşlanır ve ölür. Aynı şekilde güneş de; doğar, gelişir/zirveye çıkar, batar ve kaybolur. Eğer anlatılarda çocuk yerine yaşlı bir özne tercih edilseydi, yüzeye düşen gölge kendi gizemini ifade edemeyecekti. Çünkü batmakta (ölmekte) olanın ben'liğinde çok geniş açılımlar yoktur. Olsa olsa birikmişlikler ve yılgınlıklar yığını vardır. Çocuğun tercih edilmesiyle, henüz gelişmekte olan ben (doğmakta olan güneş), kendi içindeki tazeliği ve gizemiyle daha yoğun anlamlara dönüşerek nesneye değdiğinde, gölgenin anlam aralığını da üst katmanlara taşımaktadır.

2.5. Us'un Kontrolünden Çıkan Işığın Şeytani Gölgesi

Arzunun ihtirasa, öfkenin kötülük yapmaya dönüştüğü benliğin kaçınılmaz görüntüsü kendini şeytani eylemlerin kucağına bırakır. “*Bilincin zenginlikleri keskin pençeleriyle*” (Chopra vd., 2011: 78) yöneten şeytani gölge, ben'in üstünde bir bilinçle hareket etmeye başlar. Kışkırtılmışlığın tuzağına düşen özne, bilinçaltında yatan şeytani arzularıyla hareket eder. Bu hareket alanı gölgenin bilinç üzerindeki etkinliği oranında genişlik taşımaktadır. Şeytani emeller Robert Bly'nin de ifadesiyle: “*herkesin her yerde yanında taşıdığı, sırtımızda asılı olan görünmeyen bir çanta*” (Chopra vd., 2011: 126) gibidir. Bu çantaya sığdırılan ve ağız sıkı sıkı kapatılan arzular kendini açığa çıkarmak

için sürekli bilince tuzak kurar. Benliğin sarsıldığı ya da sallantıya düştüğü bir an'lık boşluktan yararlanarak gevşeyen 'sıkı'lıktan sızarak, öznesine hükmetmeye çalışır. Çünkü şeytanın ve şeytani eylemlerin temelinde, günaha davet ve itaati reddetme vardır.



Resim 4. Samuel van Hoogstraten, Gölge Dansı

Gölge Dansı gravüründe, bunun sembolik yansıması 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.

Gölge, bilinci ablukaya alan arzu ışığının etkisiyle ya kendi evreninin sakin ikliminde benlik huzurunu yaşayacak ya da bilinçaltı ışığının şiddetlenmesi ve bilinci etkisizleştirilmesiyle şeytani arzuların boyunduruğunda bir esaret sürecektir. Çünkü şeytani gölge, *“içimizdeki engellediğimiz her şeyi yapmak isteyen, olamadığımız her şey olan”* (Fordham, 1997: 61) ve bazen de olmak istediklerimizin acelecî tavrına dönüşen bir varlıktır. İmgenin sonsuza açılan dünyasında ışığın varlığıyla kuvvetlenen ve anlamını bulan gölge, arzuların kısılacında 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.

Şeytanileşen dürtü yalnızca öznenin benliğinde kendini göstermez. Birey aynı zamanda bir başkasının bedeninde de kendi şeytani arzularını yaşatmak isteyebilir. Böyle bir durumda birey; *“düşman olarak algıladığı bir takım kişileri şeytan veya canavara dönüştürerek, yasal olarak nefret etme, saldırma veya yok etme”* (Stevens, 1999: 68) çabasına girişebilir. Bunun nedeni, şeytanileşen bireyin, bu arzularını tıpkı iblis gibi başkalarında da yeşerterek kendini bütünlüğe taşıma çabasıdır. Bu iki kutupluluktan kaynaklanmaktadır. Çünkü *“insan içinde bir eşiğin varolduğu, o eşiğin ötesinin denetlenemediği ve eşiğin ötesini arada bir beriye gelip kişiye istemediği şeyleri yaptır”*ması (Göle, 2000: 165) gölgenin kontrolden çıktığını gösterir. Şeytanı'ı da cennet'ten eden aslında onun bu gücü kontrol edememesidir.



Resim 5. Nicolai Abraham Abildgaard, "Kâbus"

Şeytani gölgenin varlığı bilinci kararttıkça, bilinçaltının ışığıyla kuvvetlenerek bir 'kara basan'a dönüşür. Kadının üstüne 'çökmüş' olan yaratığın hem kendisi hem de gölgesi arzuların şeytani bünyesinde 'kâbus'a dönüşür. Kadın kendinden geçmiş bir vaziyette uyuyor gibi görünmesi şeytani nesnenin, kadın üzerindeki hâkimiyet kurduğunun göstergesi olarak alındığında, arzularına ve ihtiraslarına teslim olmuş bireyin ortaya çıkan şeytani yüzü görülür. Çıplaklığı bilinçaltının dışı vurumu olarak düşünürsek gölgenin etkisini daha açık ve net olarak algılarız. Çünkü; *“çıplak nesne, zihinsel etkinliğimizin yegane nişangahıdır; o soyundukça biz fizikötesi yükten kurtuluruz”* (Ergüven, 2007: 217) ve bu sayede algılanamayan karanlık yön anlamın

ışığında belirginleşmeye başlar. Ancak bilince çöken ve onu etkisizleştiren şeytani yön, tam bu aydınlanmanın merkezine yerleşerek anlamı tekrar giz'e taşır. *"Bilinçdışında, belirli bir kuluçka döneminde libidoyu kendisine çekebilen, aynı zamanda onu doğal akışından saptıracak kanal ödevi gören, bir simge oluşturur. Bu simge hiçbir zaman bilinçli olarak düşünülmez, fakat genellikle bir rüyada görülür, bir vahiy ya da sezgi olarak ortaya çıkar."* (Fordham, 1997: 21) Bu şekilde tasvir edilen gizli sembolik varlık, tasvirin tam merkezine çöken bir karanlığa dönüşerek, negatif kuvvetin etki alanını genişletir. Artık 'us' tamamen kontrolünü kaybeder ve gölgenin şeytani yüzü, algının retinasına yerleşerek arzuların doyurulma çabasını çoğaltır.

Şeytan; kendi gölgesinin boyunduruğunda, itaatsizliğinin cezasını, kovulma ve dışlanma olarak çekmektedir. Dünya yolculuğunda, onu yoldan çıkarmaya çalışan şeytan gibi, kendi bilinçaltının tuzağına düşen insan da tıpkı şeytan gibi, şeytani gölgesinin ızdırabını duymakta ve ömrü oldukça da bunu yaşamaktadır.

2.6. Ego'nun Hırçın Çocuğu Bastırılmış Gölge

Sigmund Freud ile gelişen psikanaliz bilimi insanın bilinmeyen yönlerini, bastırılmış dürtülerini ve bilinçaltını açıklamaya çalışır. Freud benliğin üç evresinin olduğunu ifade eder. Bunlar; id, ego ve süperego'dur. İd ilkel arzuların ortaya çıktığı evredir. Süperego ise daha çok ahlak ve dini öğretilerle kendini gösteren, id'i dizginlemek ve kontrol altında tutmak için bilince baskı uygulayan evredir. Bu iki evre arasında bireye yaşam alanı sunan ve kısmen id'in, kısmen de süperegounun arzularını dengeleyen evre ise ego'dur. İd ve süperego, ego'ya baskı uygulayarak kendilerini özneye hâkim kılmaya çalışırlar. Bu amaçla ortaya çıkan bastırma eylemi, insanın savunma mekanizmalarından biridir. Dışlanma, yalıtılma vb. durumlara maruz kalmak istemeyen birey, kendi benliğinden ödünlemelerle dış dünya ile iç dünyası arasında bir eyleşme yeri bulmaya çalışır. Psikoloji'de bastırma, *"engellenen ya da çatışma dolayısıyla doyumsuz kalan bir güdü ya da ihtiyacın meydana getirdiği sıkıntılı durumdan kurtulmak için, bireyin bu ihtiyacı görmemekten gelmeğe, düşünmemeğe, inkâr etmeğe ve bunu bilinç dışına itmeğe çalış[ması]"* (Baymur, 1985: 90) olarak görülür. Bireyin böyle bir eylem'e ya da edim'e girişmesi onun benliğinde aynı zamanda birtakım bozukluklara da yol açar, *"bastırılmış duygu bilinçdışındaki varlığını sürdürdüğü sürece yeni öğelerin eklenmesiyle güçleni(r). Bastırılmış dürtüler, sonunda bastırma mekanizmasını, kökeninden bir takım simgelerle aş(ar), kendini görünüşte*

hiçbir anlamı olmayan rüyalarda, dil sürçmelerinde, hatalı davranışlarda, nevrotik semptomlarda” (Saffat, 1996: 42) göstermeye başlar. Bastırmanın böyle bir evreye geçmesi, yani rüyalarda vb. çeşitli şekillerde ortaya çıkması, ben’lik olgusunun gölge’nin etkisinde bir yaşam sürmeye başladığına işarettir. Ego’nun, *“insan canındaki arzuları savaşçı varlığıyla ehlileştirmesi, onarla ait oldukları bütünün içindeki yerlerine geri göndermesi, belli bir duruşu gerektirir. Yürek, bu süreçte canın arzulayan yanını”* (İnsel, 2009: 60) düşman olarak görür ve bastırma eylemine girer. Nietzsche *Böyle Buyurdu Zerdüşt*’te *“karşına çıkabilecek en kötü düşman hep kendin olacaksın”* diyerek kişinin kendiyile olan mücadelesini gözler önüne serer. Bu mücadele ben’in arzularını yine kendi’nin kontrol altına alma, dizginleme ve susturma çabasıdır. Bastırma eylemi ne kadar yoğun ve amansız olursa, kendi’lik sorunu/sıkıntısı da o kadar yoğun olur. Gölgesi kişiye, *“kendi kendisini yok etme çağrısında bulunduğu, onu kişiyi aşan bir çokluğun elinde araçsallaştırdığı ve böylelikle de kendisi olmaktan uzaklaştırdığı için”* (Karakaş, 2009: 69) yaşam arzularını cehennem ateşinde arıtma ve ideal kıvamda pişirerek ‘yalıtılmış bir kendilik’ oluşturmayı dayatır. Kendi arıtma mekanizmasını, kendi gizil güçlerinde bulan birey, yalıtılmışlık ve dışlanmışlık hissi yaşamamak için id’i ile süperegosu’nun amansız savaşında, toplumun kendisinden olmasını beklediği gibi biri olan birey’e dönüşmek için arzularını kontrol altına alarak (bastırarak), ego’nun boyunduruğunda sakin bir yaşam sürmeye çalışır. İnsanı bu amansız uğraşın içine sokan yegâne unsur Nietzsche’ye göre ahlaktır. Ahlakın denetimsel mekanizması kişinin ‘ego’suyla aynı görevi üstlenir. Bir başka ifadeyle ego, ahlakın görev eri’dir. *“İnsanın en büyük görkemi ve kudretine- taşımanın araçları üzerine düşünenler, kendilerini ahlakın dışında konumlandırımları gerektiğini hemen anlayacaklardır: Çünkü ahlak öz olarak bunun karşıtının arayışı olmuş ve muhteşem evrimi işleyip gittiği esnada durdurmayı, yok etmeyi maksat edinmiştir.”* (Aktaran: Karakaş, 2009: 70) Amacını gerçekleştirme yolunda özne’sini kontrol altına almak isteyen gölge, kendini, kültür ve etik’in boyasında renklendirerek bireye baskı uygular. Çünkü: *“Kültürün ve uygarlığın tüm çabası, tinsel özün zevklerini dengelemek için toplumsal baskıları yavaş yavaş kabul ettirmektir”* (Charrier, 2014: 20) Ancak bu sayede bireyin mutlu olabileceği ve uygarlık içinde bir yer edinebileceği sav’ıyla bilinçaltına yerleşir.

Gölge bilincin karanlıkta kalan yönlerini im’leyen bir varlıktır. Belirsizliğini yine kendi karanlığından alır ve çeşitli durumlarda ortaya çıkarak ben’e sahip olmaya ve onu yönetmeye çalışır. Bilincin sınırlarının belirliliğine karşın, gölgenin karanlıkta

kalan kısmının tam olarak ne barındırdığı ve neler giz'lediği bilinemez. Çünkü *“her kişilikte bulunan karanlık yön, bilinçdışına ya da düşlere açılan kapıdır. Alacakaranlığın o iki figürü, ‘gölge’ ve ‘anima’, bu kapıdan geçerek gecenin düşlerine girerler ya da görünmez kalarak Ben-bilincini ele geçirirler. Gölgesi tarafından ele geçirilen bir insan daima kendi ışığını keser ve kendi tuzağına düşer. Eline geçen her fırsatta başkaları üzerinde olumsuz bir izlenim bırakmayı tercih eder. Çoğunlukla şanssız kişi konumundadır, çünkü kendi düzeyinin altında yaşar, olsa olsa kendine iyi gelmeyen şeylere ulaşabilir. Tökezleyeceği bir eşik yoksa da yaratır, üstelik de faydalı bir iş yaptığını sanır.”* (Jung, 2013: 56) Bireyin kendi gölgesinin tuzağına düşmesi ve kendi özerkliğine çelme takması bastırma edimini bir kat daha artırır. Artık bu noktaya ulaştığında gerek erkekte, gerekse kadında yadsıma düzeyi başlar. Bu, erkekte baba'ya karşı tepki geliştirme olarak gerçekleşirken, kadında; nasıl olursam olayım, yeter ki annem gibi olmayayım paradoksuna dönüşür. Reddedişin bu boyutunda kadınlarda: *“Bir yandan, asla özdeşleşme noktasına varamayan bir hayranlık, bir yandan da, anneyi kıskançlıkla reddetmekten ibaret olan Eros'un aşırı gelişimi söz konusudur. Böyle bir kız ne istemediğini çok iyi bilmesine rağmen, yazgısının nasıl olmasını istediği konusunda genellikle bir fikri yoktur. Tüm içgüdüleri anneyi reddetmek üzerine yoğunlaştığı için, kendine ait bir yaşam kuramaz. Ola ki bir gün evlenirse, evliliği ya anneden kurtulma aracıdır, ya da yazgı onun başına öyle bir erkek sarar ki, adam anneye aynı karakter özelliklerine sahiptir.”* (Jung, 2013: 30) Yazgısının tuzağına düşen birey artık bastırmaya çalıştığı gölgenin elinde, zamanı geldiğinde terk edilecek bir oyuncığa dönüşür. İnsanın bastırdığı duygular tıpkı güneşin geceye, gecenin güneşe zorunlu bağılığı gibi, ardıllığı ve yaşanmayı beklediği için, ertelendiğinde, görmezden gelindiğinde bilincin karanlık sularında daha da güçlenerek, tıpkı bir balona yüzey gerilim oranının üstünde hava basılması sonucu patlaması gibi, ruhun ‘baskı aracını’ devre dışı bırakarak gölgeyi bilincin üstüne taşır. Bunu tetikleyen temel unsur gölgenin, *“homo socius'in ömür boyu hesaplaşmak zorunda kaldığı öbür yüzü, bir başka deyişle, toplumun öngördüğü kurallarla çelişen tüm vahşi arzu ve duygularımız [olmasıdır]. Dolayısıyla toplumsal baskı arttığı ölçüde gölge büyür. Ne var ki gölgeyi bastırarak hiçbir yere varamayız; hatta tam tersi, daha da tehlikeli sonuçlara yol açar bu; çünkü bilinçdışında güçlenen gölgenin şiddeti körüklemesi kaçınılmazdır. Öte yandan, varlığını bilincin ışığına borçlu olan gölge, ben'in tamamlayıcı öbür yarısı, engel tanımayan doğal dürtümüzdür.”* (Ergüven, 2006: 68) Bu dürtünün doğru şekilde kontrol

edilememesi ise, baskı'nın etkisiyle gölgenin ben'lik üzerinde tehdit edici bir varlığa dönüşmesine neden olur.

Bastırma, ben'lik bilincine zarar vermediği takdirde, egonun ışığında bireyin ideal bir yaşam sürmesi için 'süzgeç' görevi üstlenerek, yalnızca arzuların kendilerini değil, hafif gölgeli hallerini de yaşatır. Çünkü gölgeli bir imgelem, aynı olayın kendisi kadar, sert ve gerçek değildir.

2.7. İd'in Boyunduruğunda Gezen Tekinsiz Gölge

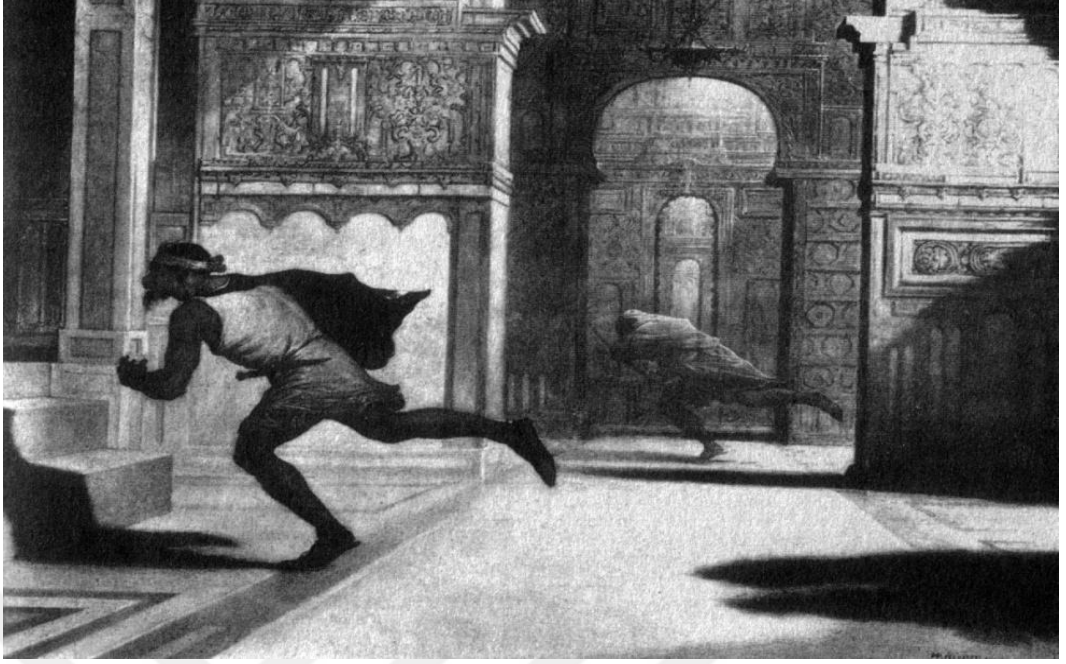
İd, temel ve en ilkel ben'lik evresidir. Bu evrede arzu ve dürtüler aşarı ve ısrarcı bir etkinliktedir. İd'in kontrol mekanizması olan ego'nun denetim gücü her durumda 'kontrolü' sağlayamaz ve 'id' benliğe hâkim olabilir. Nitekim bu hâkimiyeti öfke, aşırı heyecan ve tehdit gibi pek çok an'lık durumlarda fark edilebilir. Bu an'larda bilinç karanlıkta yaşayan ve aynı zamanda kör olan bir varlığa dönüşür. İd'in kontrolünde karanlıkta kalındığında ise, ben'liğe, kişinin gölgesi hâkim olmaya başlar. Artık *"karanlıkta yaşamak gölgenin içinde yaşamakla aynıdır."* (Chopra vd., 2011: 204) Bilinmezlik beraberinde tekinsizliği çağırır. Tekinsizlik ise korkuya sebep olarak ben'lik katmanlarını sarar ve kişiyi id'in pençesine iter. Kişinin gölgesi bu tekinsizlikle, benlikte çeşitli deformasyonlara (yıkım ve bozum) yol açar. Tekinsiz durum *"gölge üzerinden incelendiği zaman, gölgelerin deformasyonu gölge kaynağının negatif yönlerini göstermesi açısından"* (Ekici Kaplan, 2014: 102) oldukça önemlidir.



Resim 6. De Chirico, "Bir Sokağın Gizemi ve Melankolisi"

Tekinsizliğin kuvvetli kılınması adına çember çeviren bir kız çocuğu (Resim: 6) kimsenin olmadığı bir sokakta ilerlemekte olduğu bir an'da somutlaştırılmıştır. Kızın hareketlerindeki ürpermişlik hissi ve gölgesinin sadece çok az bir kısmının görülebiliyor olması tekinsizliği belirginleştirerek, kaygıyı artırmaktadır. Sol üst köşede yola yansıyan gölge ise orada giz'lenen ya da çocuğu bekleyen bir başka'sının olduğunu imlemektedir. Ancak kişinin görünmeyişi ve gölgesiyle sezdirilmesi, bu bekleyişin amacının kötü niyetli olduğu izlenimi uyandırmaktadır. *“Güneş altında yürüyen bir adamın gölgesinde öyle çok muamma vardır ki, şimdiki, geçmişteki ve gelecekteki bütün dinlerde olduğundan bile fazladır bu.”* (Chiricon, 245, Aktaran Stoichita, 2006: 146) Belirsizlik muammanın derinliğini artırırken çocuğun masumiyetindeki etkiyle birleşerek, karşıt gücün kimliksiz gölgesinde us'u devre dışı bırakarak id'i bedene hâkim kılar. Böylece korku ve kaygı tekinsiz bir gölgenin gizeminde zirveye çıkar. Gölgenin belirsizliğine yansıtılan bu tekinsizlik; *“imgenin doğasında daha da tekinsiz bir olasılığın habercisine”* (Koçak, 1995: 54-55) dönüşür. Aslında gölgenin ışığa bağlı formunda net bir tekinsizlik yoktur. O bizim algısal boyutumuzda bir türlü güven duyamadığımız ve anlamlandıramadığımız gizli yönleri, ani durumları ve ifadesizlikleri anlamlandırmada işimizi kolaylaştırdığı için tekinsizdir. Günlük yaşamda, *“gördüğümüz kişinin bedensel varlığını kendisi hakkında taşıdığımız kavramlarla doldururuz.”* (Erinç, 1995: 62) Ancak o kişinin gölgesine dair bir somutlaştırmada bulunamayız. Bu noktada ortaya çıkan belirsizlik kendini tekinsizliğin bünyesinde şekillendirirken, bizim de somutlayamadığımız kişiye karşı id'in boyunduruğunda bir tepki geliştirme durumumuz ortaya çıkar.

Gölge her ne kadar olumsuz bir algılanışa sahip olsa da aynı zamanda ben'liğin diğer yarısını yani *ikizliği* de çağırıştırır. Yani hem olumlu hem de olumsuz varlığıyla ben'e eşlik eder. *“Birbirine aynı zamanda karşı ve ortak olan bu iki güç, aslında insanın psikik yapısının duygusal belirsizliğini gösterir.”* (Charrier, 2014: 41) Yaşam savaşı içerisinde hayatta kalmak ve daha çok şey'e sahip olma arzusu bir başkasının yaşam alanına gölge düşürdüğünde, ötekinin tepkisi kendi yaşam bütünlüğünü korumaya dönük olduğundan gölgenin tekinsizliğini hafifletmek için, karşıt bir tepkiye girişir. Bu yüzden insan kendi içinde tekinsizlik duygusunu uyandıracak şeylerden uzak durma eğilimi taşır. Ancak tekinsiz olanın gölgesi, özne'nin hayatına düştüğünde id'in karşı konulmaz varlığı da bilinci sağaltarak bedeni kendi arzularının nirvanasını yaşamaya mahkûm eder.



Resim 7. William Rimmer, Kaçış ve Kovalama

Sonsuz kovalamacada köşe kapmaya çalışan ‘ben’, arzularını egonun kollarından kurtararak, kaçış devinimini bilinçaltının tekinsizliğine yapar ve bu durum bireyde sonu gelmeyecek bir boşluk duygusu yaratır. Bilinmezden kaçmaya çalışırken, bilinmez olanın da ondan kaçıyor gibi görünmesi imgenin tekinsizliğini artırarak; ben’in gölgeden, gölge’nin de ben’den kaçması olarak algılanır. Benzer’in ya da diğer yönün (gölgenin) hem ben’i izliyor hem de ben’den kaçıyor gibi görünmesi bilinçaltının, bilince oynadığı bir oyundur. Kovalamacanın yorgun özne’si, bilinç ışığının sönmesiyle daha da güçlenen bilinçaltı egemenliğine mağlup olarak tekinsizin çağrısına boyun eğer.

2.8. Kendi Bile Ol/a/mayan Gölgesiz Gölge

Bilmek, olmaktan önce gelen bir edimdir. Yaratıcı’nın yaratma eyleminden önce de, yaratacağı her şey’i ve yaratma kudretini ‘biliyor’ olması bunun en güzel örneğidir. Bu nedenle insan da yüzyıllardır bir ‘bilme’ savaşı vermektedir. Bir noktaya kadar da bilgiyi elde etmiş ve anlam(an)ın büyüdü dünyasında kendini tatmin etmeye çalışmıştır. İnsan bilgi sayesinde pek çok şey kazanmıştır. Örneğin insanlığın ilk dönemlerinde, bilimsel verilerle de kanıtlanan bir durumdur, otuzlu yaşların ötesini çok göremezler; ancak günümüzde bu yaş genç yetişkinlik (çocukluğun bir ileriki evresi) olarak değerlendirilmektedir. Bilimsel ve teknolojik ilerlemeyle yaşam koşullarındaki iyileşme

ile birlikte insan ömrü de uzamıştır. ‘Zaman’ı artık doğayla savaşmak yerine onu keşfetmeye ayıran insanoğlu sürekli bir bilme arzusuyla yanıp tutuşmaktadır. Yalnız, birey bir şey’i ne kadar çok bilir ve keşfederse, o şey artık cazibesini ve çekim kuvvetini yitirmektedir. Ancak şey’lerin tabiatındaki bilinmezlik ne kadar parlaksa, ona karşı tutkunluk da o kadar kuvvetlidir. Bu noktada verilebilecek en güzel örnek: ‘Tanrı’dır. O’nun varlığındaki bilinmezlik, insanda bilme ve anlama arzusunu artırmakta bu nedenle tasavvuf ve metafizik gibi öğretiler Tanrı’yı bulma, O’na ulaşma çabasına girişirler. Ancak bu anlamda yapılan her deneme yeni bir giz ile neticelenince, insandaki cezbe hali daha ileri boyutlara taşınmakta ve bilin(e)meyenin bilinmezliği, kendi sır’ına bir giz daha katmaktadır.

Bilinmezliklerden ve her bilme ediminden sonra kendi gizini katlayan olgulardan birisi de gölge’dir. Işığa bağ(ım)lı bu ‘varlık’, her sorgulanışında ve her anlaşılmaya çalışıldığında kendi gizemini bir kat daha ileriye taşımakta ve her anlamlandırmadan yeni bir anlama/sorgulama ihtiyacı doğmaktadır. Gölgenin tarihsel serüvenine bakıldığında, gelişim içinde olmasına rağmen sürekli kendini giz’leyen bir büyüme durumu söz konusudur. İlkel insanın gölge’yi ‘kişinin ruhu ve bilinmez yönleri’ olarak görmesi, günümüz psikanaliz biliminin gölgeye bakışı ile benzerdir. Ancak her ikisi de gölgeyi insanın bilinmez yönlerini imlemek için kullansa da, açıklamaya/anlamaya çalıştıkları yine gölge’nin kendi gölgesizliğidir. Yani ben’lik katmanlarını saran bir olgunun varlığı bilinse de, bir türlü tam olarak keşfedilememesi, yine o olguyu iştah kabartan bir arzu nesnesine dönüştürür. Tıpkı Tanrı gibi, kendi bilinmezliği içinde bilinmezliğe açılan anlam katmanları barındıran gölge, kendi Gölgesizliğinde, bilinci gölgede bırakarak giz’ini korur ve bağlandığı varlığı da büyüler. Büyülenmişlik karşısındaki ‘benlikte’: *“Kendi zaman ve mekânı içinde kendi doğrusunu açığa çıkarma imkânı elde edemeden, o şey’in kendi olma iştahı, serüveni ve canlılığı hüznünlü biçimde yumuşar ve tanıdık ve bildik olanın içine geri döner, kendi doğrusunda açılmamak yerine giz kalır.”* (Turan, 2009: 46) Bu nedenle de gölgesiz gölge’nin anlamını aramak, yine onun kendi bilinmezliğiyle baş başa kalmaktır. Çünkü nesnellik açısından düşünüldüğünde, tıpkı ışığın nesneye düşmesiyle oluşan gölge, varlığını bir ‘bilinen’e borçludur. O bilinen nesne’nin somutluğudur. Ancak her arayışta yeni bir boşluğa ve bilinmezliğe açılan anlam tam olarak ‘ne olduğu’ bilinmediği için gölgesiz olarak belirir.

Gölgesiz olan bir varlık, bir başka yönden de dünyevi yokluğu çağrıştırmaktadır.

“Drakula’nın aynada yansımalarının olmaması, gölgesinin düşmemesi gibi” (Karavit, 2006: 21) Aynı şekilde bir Hint efsanesinde Prenses Damayanti ile Prenses Nala’nın evlilikleri ile ilgili anlatıda: *“Damayanti, düğün töreninde bir değil beş Nala bulur karşısında; Dört Tanrı prensesin güzelliğine öylesine kapılmışlar ki sevdiğinin biçimini almışlardır. Damayanti, umutsuzluk içinde dua etmeye başlar, beş Nala’dan sadece birinin gerçek Nala’nın yere gölgesinin düştüğünü görür.”* (Karavit, 2006: 22) Diğer ‘dört Tanrı’nın gölgesinin düşmemesi tıpkı Drakula’da olduğu gibi dünyevi yokluğu çağırıştırır.

Modern zamanların gölgesizliği ise kendi ben’lik ve insan’lığını silme, yitirme ve ‘satma’ ile ilgilidir. Özellikle tüketimin çarkında tükettikçe tükenen birey, kendini bu döngünün girdabına kaptırmış, sürekli ‘daha fazla’sını istemektedir. Özellikle reklamların kışkırtıcı çekiciliğine kapılan birey, pazarlanan nesneye ulaşmak için ‘ruhundan ne kadar harcayacağı’ ile kendini kıymetli addetmektedir.



Resim 8. Chanel Parfüm Reklamı

Reklamda genç bir adam duştan çıkmıştır ve parfüme ulaşmak ister. Oysa gölgesi ondan önce ulaşmış ve ‘özne’yi ondan mahrum etmek istemektedir. Genç ‘kendi’ gölgesiyle giriştiği mücadele de kazanan taraf olarak görülmektedir. Ancak bu ‘pazarlama oyunu’nda göz ardı edilen, insanın kendi’liğine verdiği zarardır. Sahip

olmak için gölgesiyle ters düşen birey, zamanla ‘insanlığından da harcamaya’ başlar. Bu sebeple içsel değerlerden uzaklaşarak nesneleşen bir benliğe sahip olur. Kendi benliğinde açtığı her delik, iyilik ve güzellikler anlamında, bireye değen her ışığın ‘gölge oluşturma’dan kaybolmasıyla sonuçlanır.

İnsanlığın kendi eliyle gerçekleştirdiği bir diğer durum da ‘ozon tabakası’nın delinmesidir. Bilindiği üzere ışık, boşlukta varlığı belli olmayan/hissedilmeyen bir varlıktır. Sonsuz uzay boşluğunda, aynı çoklukta güneş ışığı mevcuttur ancak, herhangi bir cisme değmedikçe varlığını gösteremez. Tüketim çılgınlığıyla kendi benliğini delen insan, var olmasında kaçınılmaz gerekliliği olan ozon tabakasına da aynı cüretkârlığı göstermektedir. Bu da kendini yeryüzünden silme, dünyayı gölgesiz bırakma eylemidir.



ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. İKİNCİ YENİ ŞİİRİNDE GÖLGE'NİN HALLERİ

3.1.Gölge'nin Bireyi Bilince Taşıyan Biçimleri

3.1.1. Farkındalık

Farkındalık, bilişsel bir edimdir. Birey evreni okuma ve anlama noktasında sınırlı bir yetiye sahiptir. Dışsal olanı içselleştirip, algının kırılan retinasından geçirerek özümseme eylemi de denilebilir. Bu edim gerçekleşme aşamasında daima bilinçli olmaya meyillidir. Bilinçaltı ve bilinçüstünün, bilinci işlemez hale getirdiği anlarda ortaya çıkan duygu ve durumlar vardır. Bunlar ancak, bilincin kendini hâkim kılmaya çalıştığı anlarda belirginleşmeye/bilinç boyutuna taşınmaya başlar. Aksi takdirde bu duygular; *“bilinç dışında örtündükçe, keskin sınırlarını yitirdikçe yanılmanın daha katlanılabilir hale geldiği görülebilir.”* (Bechelard, 1995: 49) Farkındalık eylemi de yarım kalarak birey, kendini bulma yolunda yarım kalmış olur. Bir şeyi fark etmek, bakmakla mümkündür. Ancak çokça söylenen *bakmak ve görmek aynı şey değildir*, sözü oldukça önemli bir tespittir. Farkındalık süreci *bakmakla* başlar, ancak algının görsel alanına taşınmadığı sürece bir değer taşımaz. *“Nesnel bakma eyleminden, görme-algılama eylemlerine geçiş, bireyin kendi olma/bilinçlenme süreçlerindeki olanaklarını imler.”* (Deveci, 2012: 83) İmkânın elverdiği ölçüde bilinci, bilinçaltı tutsaklığından kurtarmaya çalışan birey farkındalığını artırmaya çalışır. Çünkü, *“nasıl ki yaşayan her şey birçok ölümden geçmek zorundaysa, bilinç de ancak bilinç dışının daima dikkate alınmasıyla var olabilir.”* (Jung, 2013: 34) Bilinç dışı süreçlerden biri de ben'in *gölge*'siyle olan bağıdır. Gölge, farkındalık düzeyinde; hayatsal yönlerin, olumlu ve/ya olumsuz duygu ve durumların bilince taşınmasını imler. Fark etmek, sürekli gerçekleşen bir edim değildir. Nitekim insan çevresinde onlarca olay olurken ve bunların pek çoğuna şahit olurken, bu durumları sadece bakarak geçiştirmiş olabilir. Örneğin saate yeni bakan birine, saat kaç diye sorulduğunda, saati söylemek için tekrar *bakmak* ihtiyacı duyduğuna şahit olunabilir. Bu tür durumlarda algısal bir boşluğun olduğu açıkça görülebilir.

Şiirsel düzlemde Sezai Karakoç, *Taha'nın Kitabı'nın Beşinci Bölüm*'ünde *Koro*'da *gölgeyi* bir farkındalık aracına dönüştürür:

*“Geç ey Hristiyanlık bir çocuk gibi geç
Taşımda toprağımda saçlarını bırakma
Bomboş kalmış eski kışlaları dolandım
Sokaklarda limanlarda gölgeden seçerek Taha’yı aradım”*
(Karakoç, 2010: 338)

Dante’nin İlahi Komedyası’nın Araf yolculuğunda Virgillus’un gölgesinin yere düşmemesi bir erdem sayması gibi, Karakoç da; Taha’yı gölgelerden yola çıkararak bulmaya çalışır. Gölgesizliği yüce bir değer olarak sezdiren şair, Taha’yı zamandan ve mekândan sıyrılarak bulmaya çalışır. Gölgenin varlığı an’a bağlı olmayı zorunlu kılar ki bu durumda özne aradığını bulamaz. Zamansal bu sıyrılmışlık aynı zamanda bir farkındalık eylemidir. Yücelttiği Taha’nın gölgesinin olmayışını *sokaklarda, limanlarda seçerek* yani bilinçli bir bakma/görme edimiyle gerçekleştirir. Bu bilincin, manayı, maddeden soyutlaması ile mümkündür. Çünkü, *“insan soyutlama gücü taşır. İnsanı hayvandan ayıran, insanın insanımsıdan ayrılıp insan olarak meydana çıkmasını sağlayan bu soyutlama, kavram kurma, yetisidir.”* (Vercors, 1998: 11-12) Karakoç bu yetiyi Taha’nın bünyesinde, gölgesiz olarak kurar. Gölgeye bağlılık aynı zamanda bir sonluluk ifadesidir, farkında bir birey içinse bu durum ancak bir soyutla(n)ma ile mümkündür.

Leyla ile Mecnun’da *Baba Umudu*, şairin, şiirsel algısında gölgenin bütünlüğü içinde farkındalığın tamamlayıcısı olur.

*“Çöl adamı ayrıntıya inmeyi sever anlatışta
Ama bütünün gölgesinden ayrılmaz asla
Sanki gül menekşenin zambak leylakın yanına gelerek
Oldu dosttan dosta sunulacak bir demet çiçek”*
(Karakoç, 2010: 546)

Görme eylemini, nesnel boyuttan alarak mana boyutuna taşıyan Karakoç *ayrıntıya inmeyi* gölgenin *bütünü*nden ayrılmadan şiire aksettirir. Gölgeyi bütünsel birliğin sembolü olarak gören özne, her şeyin biraradalığına dikkat çeker. Farklılığın farkındalığı, *dosttan dosta sunulacak bir demet* sevgi bağına dönüşmüştür. Bir araya getirme nasıl bir bilinçlilik gerektiriyorsa, bir başkasını da bilince taşıma farkındalık

gerektirir. Farkında “*bir insan olmak gerçekte her zaman, şu veya bu betimleme altında, hem ne yaptığını hem de onu niçin yaptığını bilmektir.*” (Giddens, 2010: 53) Karakoç, gölgenin kuşatıcı bütünlüğünden kopmadan, gönüller arası bir köprü oluşturmak ve *diriliş muştusunu* başlatmak için gerçekleştirir bu tür edimlerini.

Gül Muştusu XIII’te ise Karakoç görmenin farkındalığa taşıyan durumunu yazar:

*“Evet Tanrım
Sen gönderdin
Tüm sen gönderdin
Kendi ışığında tutarak
Kendi gölgenden sayarak saymayarak
Sen gönderdin
(...)
Bütün bu muştuyu sen verdin bize Tanrım
Suda kendimi gördüm Tanrım”*

(Karakoç, 2010: 400)

Âlemi, Tanrı’nın bir yansıması olarak gören şair, yaratılmış her şeyi *Sen gönderdin* diyerek farkındalık düzlemine taşır. Şairin *suda kendimi gördüm Tanrım* demesi kâinatı bir ayet nazarıyla okuyan bilinçli bireyin varlığına işaret eder. “*Bedensel farkındalık ‘anın bütünlüğünü kavramak’ için merkezi öneme sahiptir.*” (Giddens, 2010: 106) Bireyin kendini fark etmeden dışsal bir oluşumu algılayabilmesi pek mümkün değildir. Kendi’nin ne olduğunu bilmeyen özne bir başka açılımı fark edecek düzeyde bir bilince de sahip değildir. Bu öncelikle kendini keşifle, yani kendini görmekle mümkündür. Karakoç bu deneyimi gerçekleştirdikten sonra var olan her şeyi Tanrı’nın verdiğini ve her şeyin O’nun bir gölgesi olduğunu fark etmiştir.

Farkındalığın bilinçsel bir süreçten ve süzgeçten geçmesine inanan Karakoç, *Kar Şiiri*’nde bu durumu dile getirir:

*“Kar tutan toprağı anlayacaksın
Toprakta bir karış karı görünce
Kar içinde yanan karı anlayacaksın*

*Allah kar gibi gökten yağınca
Karlar sıcak sıcak saçlarına değince
Başını önüne eğince
Benim bu şiirimi anlayacaksın”*

(Karakoç, 2010: 35)

Cemal Süreya, farkındalık edimini küçük yaşlarda büyükannesine sürekli sorduğu sorularla yaşama başlamıştır. “*Bir gün büyükanneme sormuştum: ‘Neyiz biz?’ diye. Bir şey anlamadı. Sürgün ne demek? diye yineledim. Sürgün ‘menfi’ demekmiş, ‘menfa’ya gönderilenlere ‘menfi’ denirmiş. (...) Göçmen miyiz yoksa biz diye soruyu değiştirdim. ‘Evet işte buldun, göçmeniz biz’ dedi. Rahatlamıştı.*” (Alper, 2008: 55) Aynı ölçüde şairde rahatlamıştır. Kendinin ne olduğunu merak eden bir bilinç farkına varmaya çalıştığı şeyin kapalılığını da bilmektedir. “*Neyiz biz?*” sorusuna yanıt arayışı ise ‘bilinçli insanın’ yüzyıllardır sorduğu bir sorudur.

İçinde bulunduğu anın akışını çoğu kez yakalayamayan birey, kaybettiği zamanın çokluğundan da şikâyet etmektedir. Ancak Süreya, *Gazel* şiirinde ‘sevgili/kadın’ ile birlikteliğini farkında bir süreçte yaşar:

*“Ben nice gözle nice denizle nice gazelle
Rimle gördüm rimle bildim rimle yaşadım seni”*

(Süreya, 2013: 42)

Söz dizimsel sapmanın şiirselliği içinde farkındalığı algısal boyuta taşıyan Süreya, bu durumu *gördüm, bildim, yaşadım* sırasında gerçekleştirir. *Görmek* fark etme adına yapılmış ilk tepkidir. Daha sonra *bilerek* bilince taşınan durum, *yaşayarak* içselleştirilir.

*“Ben bir yük vagonunda açtım gözlerimi,
Firavun’un ekinlerini yöneten Yusuf da
Arkadan yırtılmış gömleğiyle
Kanatları dökülmüş kuşa benzerdi.*

*Muhammed dermiş ki hediyeler veriniz.
Cinsel tarafı düşün hediyelerdeki
Beş duyunun birliğini görmek istersen
Yaklaştır şurama usulca bas hançerini.”*

(Süreya, 2013: 81)

Hız. Yusuf’la kendini, hayat yolunda sürgün bir yaşamla özdeşleştiren şair, şiirsel üretkenlik yolculuğunda da *Firavun’un ekinlerini yöneten Yusuf’un* bolluk ve bereket çağrıştıran yönüyle benzerlik kurar. Farkındalığın yaşamsal sürecini, ‘görmek istersen’ olarak imleyen şair *beş duyunun birliğini*, bütünsel bağlamda bir bilinç aracı olarak kullanır.

Yüreğin Yaban Argosu’nda dünyaya seslenen Süreya, farkında olduğu bir yaşam tarafından fark edilmek ister:

*“Gör bizi dünya, görsene bizi!
Bir çocuktun sen parıltılar yaratacaktın düzensizliğinden
Bunun için belki de
Masmavi bir örtü gibi bırakarak gölgeni
Geçtin resim çeken söğütlerin içinden”*

(Süreya, 2013: 94)

Şair gölgeyi, *masmavi bir örtü gibi* görür. Mavi sonsuzluğu çağrıştıran bir renktir. Aynı zamanda soğuk bir renktir. Hem sonsuzluğu hem de soğukluğu bünyesinde barındıran bir düşüncenin gölgesi de hem sonsuz hem de soğuktur. Yine gölgenin *örtüye* benzetilişi de görme ve algılama noktasında bir giz’leme ya da gizli olanı ifşa etme eylemidir. Böylece farkındalık süreci kendi içinde; hem dışa hem de içe açılan iki eşikli bir kapıya benzer.

İnsanoğlu kendi sonluluğunun farkında olan tek bilinçli varlıktır. Bu bilinci farkında birey olarak, nesneler dünyasında yaşar fakat onunla karşıtlık içindedir. “Heidegger’in belirttiği gibi, *Dasein* sadece yaşayan ve ölen değil, aynı zamanda sonluluğunun farkında olan bir varlıktır. Bu Tillich’in ‘var-olmamanın kendi varlığının bir parçası olduğunun farkında olmak’ olarak sözünü ettiği ‘varolmanın varoluşsal farkındalığı’dır..” (Giddens, 2010: 70) Özellikle nesneye tutu(n/l)ma eylemi bireyin

kendi kaçınılmaz sonunu fark ettiği zamanda daha trajik ve belirgin olmaktadır. Bireyin en çok kafa yorduğu alan var olma sürecinde, Süreya'nın da büyükannesine sorduğu: “*Biz neyiz?*” çıkmazıdır. Heidegger'in *Dasein* olarak adlandırdığı ruh/tin farkındalık sürecinde tek geçer akçeye sahip olgudur ve “biz neyiz?” sorusunun hem yanıt arayışı hem de cevap vereni yalnız o'dur. Hakikate ulaşma yolunda maddeden sıyrılmak ve maddenin arkasında olanı görebilmek farkındalık için en gerekli unsurdur. Her görünen, görüldüğü gibi olmadığından farkındalık noktasında her bakış da görmek değildir. Bu açıdan, Süreya'nın *Gölge Oyunu*'nda bakma eylemini tinsel bir farkındalığa dönüştürdüğü görülmektedir.

*“Gölgeme bak gölgeme
 Amma aşık, amma divane
 (...)
 Gölgene bak senin gölgene
 Amma fakir, amma biçare
 (...)
 Ya öbür adamın gölgesi, öbür
 Amma hinoğlu hin, amma hergele
 (...)
 Gölgelere bak gölgelere
 Amma işsiz güçsüz, amma avare”*

(Süreya, 2013: 286)

Modern zamanların en büyük problemlerinden biri olan işsizlik ve fakirlik şiirsel düzlemde estetize edilmiş bir farkındalığa dönüşmüştür. Gölge bireyin kendisini imleyen bir varlık olarak belirginleşir. Farkındalık sürecinde bireyin ilk keşfi kendisidir ve şair *Gölgeme bak gölgeme* diyerek ilk dikkati ve farkındalığı kendi ben'liğinde görür. Daha sonra *gölgene bak* sözüyle ‘sen’ düzeyinde yakın birine ve “*öbür adamın gölgesi*”yle ötekine ve son olarak “*gölgelere bak gölgelere*” diyerek de tüm insanlığın yaşamsal düzlemdeki hayatlarını, farkında bir birey olarak şiirselleştirir. Aslında “*her birey her zaman bilinçli olmasa da, dolaylı deneyimin çoğu unsurunu aktif bir biçimde ve seçici olarak gündelik davranışlarına dâhil eder. Bu, kolaj etkisi imgensin yarattığı hissin aksine, asla tesadüfi veya pasif bir süreç değildir.*” (Giddens, 2010: 237) Modern

bir zamanın, hele ki şairin yaşadığı zaman dilimlerinin mevcut zorluğu ve zorunlulukları düşünülürse, bireyi etkileyen (daha çok olumsuz) durumlar tesadüf olmaktan öte, bilinçli bir şairin, şiir bünyesine kendiliğinden giren zorunlu durumlardır.

Cemal Süreya *Dikkat Okul Var!*'da ise:

*“Çok şükür büyük şair değilim
Ama bir sır söyleyeyim mi kulağına:
Cins şairim ben!
Çıkar giderim,
Nişancı bir şairim
Gözünden haklarım imgeyi”*

(Süreya, 2013: 321)

diyerek, kendilik bilincinin farkında olan şair, bireyi de ‘farkındalığa’ çağırır.

Ece Ayhan şiirinde farkındalık: *“Kurulan bir hayalden gelip geçen bir gölge, bedeninin mekaniğiyle ruhun hoşnutluğu arasında var olup da pekiyi önlenemeyen bir suç ortaklığı: her şeyin söylenmesi zorunlu”* (Foucault, 2003: 22) oluşu inancı gibi durumlarla gösterir kendini. Ece Ayhan şiirin diliyle bilinçli olarak oynayan ve sürekli yeniye deneyen bir şairdir.

Ecegiller'de farkındalık düzeyinde ilk sorgulamayı yapan şair anıların tozlu raflarında çocuksu eylemlerin sebebini sorgular:

*“Sam yeli de dalgınlıklarla bir çocukmuş
eğilip barışlıklar çizermiş evler üzerine
nasıl bir ağaçdıysak çocukken
tümleçleri özneleri nasıl unuttuysak denizde
turunç olmak istiyoruz yine turunçuz da.”*

(Ayhan, 2013: 40)

Alışılmamış bağdaştırmalar –*eğilip barışlıklar çizer, nasıl bir ağaçdıysak*- Ece Ayhan şiirinde en başat öğelerdendir. Alışılmamış aslında, en çok alışılmışlıklar arasında belirginleştiği için bir bilinç otomatizmi şekline dönüşen an'ısal sayıklama,

bilincin, bilinçaltı gölgesinden geçerek, su yüzüne çıkardığı bir farkındalığa dönüşür. *Nasıl bir ağaçdıysak* sözü bilinçsiz bir an'ı imliyor gibi gelse de 'yine turuncuz da' ifadesiyle farkındalığa işaret eder.

İbraniceden Çizmek şiirinde ise ortak bir bilinç oluşturmak için sessel bir farkındalık yaratmaya çalışır.

*“Bir duvar boyunca ağaç serinlik
bir ses çiziyorum
herkeste olsun herkeste bir ses olsun istiyorum
güvercinde bir ses ablamda orta çağda bir ses”*

(Ayhan, 2013: 42)

Duyusal bir varlık olan ses'in insan üzerindeki etkisi farkındalık oluşturma adına güçlü bir imajdır. Herkeste olan ve bilinçli bir zihnin çizdiği ses, insanlığı ortak bir paydada toplama istediği olarak görülebilir.

Kendi Kendinin Terzisi Bir Kambur'da 'kendi söküğünü dikemeyen' bir bireyin *var olabilmek için* sırtında taşıdığı 'modernliğin kamburu' karşısındaki yitimi dile getirilir:

*“Hey gidi farketmeyen para kardeş!
Tedavülün kaldırıldığını töremizden”*

(Ayhan, 2013: 129)

Tarihin eski zamanlarından beri yalnızca bir değişim aracı olan 'para' her dönemde olduğu gibi, modern zamanlarında da en çok “değiştirici” nesnesi olmuştur. Şair bunun bilincindedir. Aslında şairin *tedavülün kaldırıldığını töremizden* diye ironik bir dille farkındalık boyutuna taşıdığı olay, 'insani öz'ün yitirilip, değişim nesnesinin *tedavülde* olduğu bir hayat düzenidir. Nesneye saplandıkça nesneleşen modern özne ise *fark etmeyen/edemeyen para kardeş* olarak belirtilir.

Dökümcü Niko ve Arkadaşları Edip Canseverin şiirsel farkındalığında bilinçli özneler barındıran şiirler bütünüdür. *III. şiirde* Cansever:

*“Yenilmek susmak yenilmek susmak
 Saat dersiniz artık kaçı gösteriyor kimbilir
 Ölülerimizi saymazsak kaçı gösteriyor
 Saat dersiniz
 Kaçı gösteriyor ve sormak
 Ona söylüyorum, Kleanti 'ye elimde olmayarak
 Biz dünyanın nasıl bir anlamını taşıyoruz Kleanti
 Bilmem! tabaka kavuna bakıyor. Nuri'yle sol eli
 görünüyor az
 uzaktan
 Sonra sağ eli görünüyor, onu bir gölgeden kurtararak
 Bize doğru geliyor, elinde bir yılan balığı, aydınlık
 Yaratılmış ve uzun bir aydınlık”*

(Cansever, S.K.-I, 2014: 423-424)

Cansever'in, şiirsel özneleri aracılığıyla sorguladığı, insanın dünyadaki anlamı 'Bilmem!' olarak yanıtlanır. Tıpkı Cemal Süreya'nın sorgulayışı gibi yanıtızsız kalmıştır sorusu. Anlam arayışı farkındalık sürecinde bireyi bilinçli olmaya taşıdığı için sorgulanan 'anlam' bulunamasa bile, özne bir şeyleri fark eder. Ve fark ettikleri *onu bir gölgeden kurtararak, uzun bir aydınlık*, yani farkındalık durumuna taşır. Anlam arayışında bir şeyleri fark etmek, aydınlıkla mümkündür. Şiirsel düzlemde uzayan aydınlık da bireysel farkındalığın katlanarak devam ettiğini imler.

*Şahinin Kopardığı Elmas'*da ise Cansever, hayatın (doğum-yaşam-ölüm bağlamında) farkına varmış bir bireyin, yitip gitme arzusunu resmeder:

*“İçimde yakalanmaktan korkan bir gölge kuşunun nefesi
 (...)
 Çırpınıp duruyordu. Sözlüğe bakmıştım da daha sonra
 Yani şenlikten kurtulunca, tükenmekten
 Bir gölge kuşu sahiden vardı
 Ben ki gerçekle yiter, düşle ayrılırdım hep”*

(Cansever, S.K.-I, 2014: 525)

Cioran’a göre: “*Hayatın keşfi, hayatı yok eder.*” (Cioran, 2014: 107) Cansever, yaşadığı hayatı bilinçsiz bir ‘şenlik’ olarak tüketen bireyin hayatı keşfettikten sonra bir anlam boşluğuna düştüğünü belirterek Cioran’ı haklı çıkarır. Tıpkı Cioran’ın dediği gibi, şiir öznesi farkında olmadan yaşadığı *şenlikten kurtulunca, tükenmekten* kendini alamaz ve *bir gölge kuşu* gibi sonluluğunun ızdırabını yaşar. Kuşu, özgürlük sembolü olarak düşünürsek onun gölgesi bir tutsaklık farkındalığı yaratır ki, bu durumda birey *gerçek* karşısında yitime uğrar:

“Öyle ya, bana sorarsanız terk etmeli insan yaşamı
Ölümü göze almadan
Ve anlamlı bir ağaç gölgesi gibi durmaktaki sakıncayı
Gitmek
Durmadan gitmek
Ne ölümünü bilsinler ne yaşadığını”

(Cansever, S.K.-I, 2014: 525)

Bir kaçış istenci taşıyan özne, yaşamı bir bilinmezliğe sürgün etmek ister. Gölgenin, varlığı çağrıştıran yönüne dikkat çeken şair, *ağaç gölgesi gibi durmakta* gördüğü sakıncayı, yitip gitme/gözden kaybolma tavrının önünde bir belirginlik olarak görür.

Sevda ile Sevgi’de Bilmezsin Bu Yolları Sen diyen şair, *üç yıldır beklediği kadının* aradığı aşka karşılık gelmediği için, o kadını *bir daha görmek istemez*:

“Peki, ayak izlerim de yok mu sulara
Kızgın topraklarda uzayıp kısalan gölgem
Bir saburluk gibi sessizsem
Bir gelinböceği gibi sessizsem
Ve eğimliysem üstümdeki gökle oranlı
Yemin ederim bir aşk kırgını değilim
Yeni diller, yeni anlamlar öğrenmeye çıktım ben
Tam üç yıldır beklediğim kadını
İnanın bir daha görmek istemem.”

(Cansever, S.K.-II, 2014: 146)

İnsanın bilmek arzusu kadar baskın olan bir duygusu daha yoktur. Nitekim cennetten yeryüzüne indiriliş sürecinde de öne çıkan unsur yasak elma, bilginin ta kendisidir. İnsan merak eden ve daima bilgiyi ve bilgi köklerini arayan bir kemirgendir. Şiir öznesi de bilmek denen deniz suyundan içmiş ve sürekli kanmak bilmeyen bir susuzlukla bilgiyi arzular. Bu uğurda yeminler eden özne *yeni diller yeni anlamlar* öğrenmek için *üç yıldır beklediği kadını bile bir daha görmek istemez* ve bilginin doyumsuz ve tükenmez sonsuzluğuna doğru yolculuğa çıkmak ister.

Yolculuk için hazırlık yapan özne *Neler Almalıyım Yanıma* diye sıraladığı bir dizi ihtiyaç tablosunda zamanı, gölge ile bütünler.

*“Şiir için: yılgı, sessizlik, yavaşlatılmış uyum
(...)*

Zaman için: yer değiştiren gölge –yeterli-“

(Cansever, S.K.-II, 2014: 183)

Şiir için gerekli olan sessizlik ve yavaşça gerçekleşen uyum/farkındalık isteyen birey, zaman için yalnızca gölgeyi *yeterli* görür. Gölgenin güneşe ve ışığa bağlı formu düşünüldüğünde zamanın akışkanlığını belirginleştirdiği görülmektedir. Bunun farkında olan özne, gölgeyi bir bilinç belirtisi olarak görür.

Cemal'in İç Konuşmaları/II'de kendi içine yolculuk yapan Cemal, kalabalıktan sıyrılarak kendine yönelir:

*“Odamın penceresi yok –daha iyi-
Kendime bakıyorum ben de
Kendimden damıtılmış gözlerime
-Bakmıyorum, duyuyorum onları sadece-
Böylesi iyi, çok iyi
Kapıyı kilitledim –kapımı-
Salonda gürültüler, ut sesleri”*

(Cansever, S.K.-II, 2014: 274)

Kendini bulmak için kendine yönelmek zorundadır insan. Ve bu kalabalık tarafından kuşatılmışken, özellikle nesnel kalabalıkta pek mümkün değildir. Pencere

evin dışı açılan, kalabalığa açılan eşiğidir. Bu anlamda Cemal pencereden yoksun olarak bir *iç konuşma* gerçekleştirir. Farkındalık yolunda ilerleyen Cemal, kendine bakar ve yalnız bakmakla kalmaz aynı zamanda kendini *duyar*.

Sonnet'de yalnızlığın farkındalığını yaşayan Turgut Uyar huzursuz bir sorgulamaya girişir:

*“Bilmem rengi nasıldır, boyu ne kadar.
Biçen her kimse yıllardır yanlış biçiyor.
Bir elbise ki, alabildiğine dar...”*

*Nedir bir türlü sırrını anlamadık,
Kimdir bizimle böyle şaka ediyor.
Hangi cebini karıştırırsan yalnızlık..”*

(Uyar, 2012: 21)

Yalnızlık, kendini bulmak isteyen birey için gerekli bir zaman dilimidir. Şair bunun farkındadır. Ancak onun merak ettiği yalnızlığın kendisi ve bu yalnızlığı doğuran varlıktır. Şairin bu durum içerisinde keşfettiği/farkına vardığı şey ise, yalnızlığın *alabildiğine dar* gelen bir elbise oluşudur.

Sevilen varlığın unutulamaz gerçekliğini bilen şair, farkındalığını *Ölüme Dair Konuşmalar*'da şiirin iklimine taşır:

*“Unutmak istiyorum zaman zaman,
Ne yapsam en etsem olmuyor,
Kabulleniyorum,
Kabulleniyorum da –gelgelelim-
İçim içimi yiyor...
Nasıl ki, unutamaz insan
Bir kez gerçekten sevdi mi...
.....
Senin anlayacağın Elagözlüm şimdiden
Alıştırıyorum kendimi...”*

(Uyar, 2012: 25)

Birey baş edemediği durum karşısında ya onu reddedip tamamen us'undan atar

ya da kabul ederek kendini ona alıştırır. Şair yaşadığı kayıp karşısında kendi zihinsel yetisinin farkındadır ve istediği halde gerçekleştiremediği unutma eylemine, kendini alıştırmaktan başka bir çıkar yol göremez. Bireyin yaşadığı bu durum anında beliren benliğin bir başka yönü olan “*gölge, doğal yani içgüdüsel insandır.*” (Fordham, 1997: 62) Şair de bilincin alt edemediği bu durum karşısında içgüdüsel bir tepki olan alışma eylemine mahkûm olur.

O Köy Yine Kendi Rüyasındadır şiirinde ise insan oluşun sevincini yaşar, Turgut Uyar:

*“Muhtarın odasında bir ben, iki yabancı
Birbirimizi yıllardır tanırcasına
Kurunduk, çay içtik, muhabbet ettik
Kurtlar, kuşlar ve bulutlardan uzakta
İnsan olduğuma gizli gizli
Bir sevindim bir sevindim...”*

(Uyar, 2012: 39)

Bilinçaltının en belirgin olduğu anlar rüyalarıdır. Çünkü rüya görenler “*uyanık bilincin dünyasından sıyrılırlar.*” (Freud, 2009: 16) Bilinç/ego, bilinçaltı üzerindeki bastırıcı yetkisini kaybeder ve bilinçaltının derinliklerinde yatan gizli durumlar su yüzüne çıkmaya başlar. Turgut Uyar *O Köy Yine Kendi Rüyasındadır* şiirinde bilinçaltının sesini yükseltir. Gölge burada sayıklamalar olarak belirirken, şair ‘rüyanın bilincinde’ insan oluşunun farkındalığını yaşayarak *gizli gizli sevinir.*

İnsana en çok korku veren durumlardan biri ölüm korkusudur. Yaşamın sıcaklığından kopmak istemeyen özne, kendi sonunu düşündükçe korkusu ve kaygısı da artmaktadır. Turgut Uyar yaşam çıkışlı bir şair olarak *Gecelerde*, bu korkunun ürpertisini yaşar:

*“Sabahı dağlarda gördüm görelî,
Ürkerim akşam ezanlarından.
Ne şarap, ne sevdâ, ne yar adı
Daha tatlı kelime yok, ‘yarın’dan.
Ağlamak, sızlamak kaç para eder*

Bir şarkı söylenir, bir şarkı biter.

Ömür dedikleri gitti gider

Bir avuç su gibi parmaklarından.”

(Uyar, 2012: 63)

Kaçınılmaz gerçek/ölüm karşısında hiçbir şeyin *para etmediğinin* farkında olan şair, yaşamı/yarını *şaraptan, sevdadan ve yardan* bile daha kıymetli görür. Bilinci saran duygular, ben'i tehdit ettiği anda ortaya çıkan farkındalık, şiir öznesine, dünyevi olanın geçiciliğindeki huzursuzluğu yaşatır.

Geyikli Gece'de ise farkında olduğu soyut güç karşısında korku ve teslimiyeti bir arada yaşar şair:

“Çiçekli elbiseleriyle yabancı kalabalık

Gölgemiz tortop ayakucumuzda

Sevinsek de sonunu biliyoruz”

(Uyar, 2012: 113)

Kalabalık, şair için yabancıdır, çünkü şair kaçınılmaz sonun farkındadır. Gölge ise *ayakucunda* bu çaresizliğin bilinciyle tortop bir şekilde bekler. Gölgenin nesnel varlığı dikkate alındığında, zamansallık içinde ayakucuna; güneşin ya da ışığın tepeden dik açılarla geldiği durumlarda düştüğü görülür. Bilincin ışığı farkındalık yarattığı noktada ise, bilinçaltı durumları benlikten fazla uzaklaştıramaz. Korku bilinçaltına yerleşmiştir ve özne farkında olduğu bu durum karşısında hiçbir şeyle *avunamaz*.

“Beyaz atın gölgesi, sen dur!..

Artık bir aldanişa kanmayan gözlerimden. Dur!..”

(Uyar, 2012: 251)

Atları Seven Bir Çocuk'da aslında yaşamı seven bir bireyin, yaşamın ne olduğunun fark ettikten sonra, eski aldanmışlığı devam ettiremeyeceğinin resmi çizilir. At, yaşama ve dişil olana bir çağrıdır. Beyaz tüm saflık ve masumiyeti kendi renginde toplasa da, aynı özellikleri gölgesinin bünyesinde barındıramaz. Şair beyaz atın kendisini değil, gölgesini bilinçli olarak anmıştır. *Beyaz atın gölgesi* istenilmeyen

durumları çağrıştırır ve şair bu imgeyle bir aldanışa *dur* diyerek farkındalığını şiirsel düzleme taşır.

Bir durumun farkına varmak öncelikle bilincin içinde bulunduğu durumla çok yakından ilgilidir. Zira “*ruhsal imajlar tarafından öylesine kuşatılmış bir durumdayız ki, kendi dışımızdaki şeylerin özüne ulaşamıyoruz.*” (Fordham, 1997: 17) Bu nedenle görülen varlıkların tümü sadece görüntü itibarıyla geçici ‘basit’ çağrışımlar uyandırmaktadır. Ancak farkındalık sürecinde ruhsal imajların derinlik algısı zihin retinasında belirmeye başlıyor ve *bakmak* eylemi *görmek* diye adlandırabileceğimiz farkındalığa dönüşüyor. Farkındalığın şiirsel düzlemdeki karşılığı ise imgelerle mümkündür. “*Ozan imgelerle görür*” (Berk, A.T., 2013: 433) ve anlatı boyunca imgeler şairin duyu organları olup, olay ve durumlar karşısındaki tavrın, şairce’sini ifade eder.

İlhan Berk, *Boğazın Gizli Tarihi*’nde görme ile yaşamsal olanın farkına varma sürecini şiirin iklimine taşır:

“*Doğanın çalışışını gördün. Devinimi ve değişimi
Tarihi gibi halkların, doğan yaşayan ölen
Dağta dağta kendini
(koyup önceliğini ve sonrasızlığını)
(...)
Gördüm de dedim: Bu ırmak doğan benimle.
Bu dümdüzlük, katılan ne doğana, ne büyüyene
Bu acı, koyan biçimini tuza ve taşla.
Gördüm en büyük yasacı doğa
Gördüm doğada her şey insandan yana.*”

(Berk, A.T., 2013: 199)

Öz’e ulaşmak için yapılan her yolculuk, anlatının çok katmanlı yapısında kendine yer açmış bir farkındalıktır.. Şair bu amaçla doğaya bakarken, *önceliğini ve sonrasızlığını* gördüğü her şeyin bir anlamının olduğuna inanır. İnsanın dünyevi sonsuzluğunun olmadığına farkına varan birey, fark ettiği her şeyin yalnızca insan için ve *insandan yana* olduğunu anlar. Bu gölgeyi keşfetmek demektir. Gölgenin somut varlığı nasıl ki ait olduğu varlığa bir gönderme ise, doğa da var olan her şey de insana

gönderme yapmaktadır. İnsanın da Mutlak Varlık'ın bir gölgesi yansımaları olduğu inancı dikkate alındığında, birbirini imleyen ve birbirine açılan iki giz, farkındalık boyutuna taşınır.

Görünüm şiirinde de her şeyin *bütün* olandan bir parça olduğu imajı çizilir:

*“Neden sonra kahvelerde dama taşları sürülüyor.
Ellerinde testileri, çıkınlarıyla neden sonra
Geçmeye başlıyor adamlar kadınlar çocuklar.
İşte o zaman durup elleriyle selamlıyorlar onu
Değil mi ki bir parçası onlar da görünümün”*

(Berk, A.T., 2013: 358)

Parıltı'da ise şairin yüzüne fark etmenin ışığı vurur:

*“Düz bir göğeye dikmiş gözerlini bakıyordu.
Sanki, umarsız Penelope'ydi. Bir an gergefinden
Başını kaldırmış da göz göze geliyordu.
(İki yüzüydük sanki bir yaprağın.)*

*Gitti sonra saçında beyaz bir gülle döndü.
Duymuş gibi sesini (birdenbire) bir akarsuyun
Ya da bir kırlangıcın düşürdüğü
Gölgesini yüzüne.*

O zaman gördüm

Neden bir kadın çoğalır!

Anladık mı?”

(Berk, A.T., 2013: 372)

Göğeye bakma eylemi öncelikle *umarsız* bir şekilde gerçekleşir ve şiir öznesi farkında olmadığı bir bakma eylemiyle meşguldür. Göz göğeye gelindiği anda bir yaprağın iki yüzüne dönüşen şiir özneleri, varlıksal boyutta ötekinin kendindeki izdüşümünü görür. *Beyaz bir gülle* dönen ve masumiyeti benliğinde taşıyan kadın, farkındalık sürecini *bir akarsuyun sesini duyarak* ya da *bir kırlangıcın gölgesini* görerek yaşar. Bu

farkındalığı kadının gözlerinde gören şair ise o an “*bir kadın neden çoğalır!*” onun farkına varır.

*“Ağzımdan diyordum daha çok ağzımdan öp beni
İnsan yaşarken bilmez yaşadığını.”*

(Berk, A.T., 2013: 358)

İnsanoğlu hayat yolculuğu, bir aldanmışlıklar ve avuntular bütünü de olabilir. İnsan çoğu kez akıp giden zamanın farkında olmadan geçirir ömrünü. Nesnelerin kara bir bulut gibi insan hayatını gölgelemesi sonucunda da yeterince aydınlanmayan benlik dünyası yarım kalmışlıklarla dolup taşar.

Sonluluktan ve sonlu olan her şeyin gölgesinden kurtulmak, gerçeğin özüne ulaşmak İlhan Berk’e göre:

*“Zaman ve uzam dışına çıkmak.
Zamanı yürürlükten kaldırmak.
Öyle bakmak.
Orda varolmak.”*

(Berk, A.T., 2013: 317)

ile mümkündür ancak. Sonlu ve sınırlı olanın insan bilincini tahrip etmesi ve daima merak/bilme arzusıyla yanıp tutuşan bireyin *gerçeğin* bilincini yaşaması/fark etmesi, *zamandan ve uzamdan* sıyrılmaya bağlanmıştır.

1977 Haziranında Değirmenburnu’na Çıktım şiirinde:

*“1977 Haziranında Değirmenburnu’na çıktım. Ölüydü gök
Bir ilk çağlı gibi sesleri havayı inceledim
Yaprakta kuşta suda gölgeme baktım.
(...)*

*Bütün gün sevişmiş gibi büyüdüm, yinelendim,
çoğaldım gördüm.”*

(Berk, A.T., 2013: 301)

Berk’in şiir öznesi dünyayı yeni keşfeden bir *ilk çağlı* gibi her şeyi anlamaya çalışır. Duyumsama noktasında kendi gölgesine bakması bir anlamda evrenin de bir

gölge olabileceği ihtimali doğurmaktadır. Bilme arzusuyla yapılan eylem, bir *görme*/farkındalığa dönüşür. Platon'un mağaradan çıkardığı arkası güneşe dönük ve yalnız gölgeleri gören *zincire vurulmuş* bir adam gibi, doğayı inceleyen özne fark ettikçe büyür, yenilenir ve çoğalır.

İkinci Yeni şiirinde farkındalık düzeyini ortaya çıkaran *gölge* imgesi; var olmanın ve ayırt etmenin ifadesi olarak görü(n/l)mektedir. *Gölge* ben'lik yolunda kendini bulmaya/bilmeye çalışan öznenin yolunu aydınlatan bilinç ışığının yansıması olarak kendini ifşa eder. İncelenen şiirlerde olumlu ve olumsuz yönler, *gölgenin* beni bütünleyen olumlu-olumsuz yönleriyle öznesini farkındalık düzeyine taşır. Gerçekliği salt varlığıyla bilmek bilinçte dayanılmaz tahribe neden olabilmektedir. Şiirlerde kullanılan *gölge* imgesinin bu olumsuz tavrı ortadan kaldırma yolunda tercih edildiği de tespit edilmiştir. *Gölge*, nesnel boyutta oluşumu için ışığa bağımlıdır. Ancak nesne kendine çarpan ışığın yüzeyde bir yansıma ya da belirmeye neden olacağının farkında değildir. *Gölgenin*, nesnenin bilincinden ayrı bir şekilde var olması şiirlerde bilinçli bir tercihle yer almasını gerektirir. Bu bakış açısıyla İkinci Yeni şiirinde ele alınan *gölgenin* farkındalık düzeyinde, şairler tarafından bilinçli bir şekilde kullanıldığı görülür.

3.1.2. *Gölge/Öteki ve Ben'in Biraradallığı*

Bilinçli olma/farkındalık eyleminin neticesinde, görmek edimiyle edinilen her türlü duygu ve durumlar, bireyin kendi olma/ben'i keşfi olarak devam eden bir süreç doğurur. İlk insandan beri doğum olayları düşünüldüğünde ve fark etme adına yeni 'doğan bir bebeğin' ilk büyüme evresi izlendiğinde, hızlı bir farkındalık ve kendini tanıma süreci olduğu görülür. Bebek doğuştan getirdiği 'emme refleksi' ile, doğumdan sonra hayat için gerekli olan besini anne sütünden alır. Ancak insanın bilinçli bir varlık oluşu gereği yaptığı her şey içgüdüsel davranışlarla açıklanamaz. Kendi vücudunun muhtelif yerlerini (kafa, kol, eller vb.) hareket ettirdikçe ve işlevlerini öğrendikçe şaşkınlıkla ve merakla bebeğin tekrar tekrar bu hareketleri yaptığı görülür. İnsanın büyümesi ile evrenin gelişimi aynı nazarla düşünüldüğünde insanlığın yüzyıllar boyu bir keşif ve kendini arayış süreci geçirdiği görülmektedir. İlk arayış, tıpkı bebeğin çevresini tanıma girişimi gibi, daima dışarıya doğru olmuş ve insanoğlu dış dünyayı tanıyarak kendini bulmayı hedeflemiştir. Kendini bulma adına yapılan her yolculuk, psikoloji gibi insan ruhunun derinliklerini inceleyen bilimlerin gelişimiyle dış dünyadan, kişinin iç dünyasına yönelme eğilimi göstermiştir. Nasıl ki dış dünya/evren

bilinmezliklerle dolu bir varlıksal bütünlükse, insanın içsel dünyası da aynı ölçüde bilinmezlikler yumağıdır. Ayrıca dışarının keşfi, modern zamanlarda içeriye yapılması zorunlu yolculukları da doğurmuştur. Mekaniksel sistem bazında evrendeki düzenle, insanın bedensel düzeninin işleyişi arasında paralellik söz konusudur. Bu paralellikten yola çıkarak, sürekli dışsal sorgulama yerini keşif sürecinde iç'e yönelmeye bırakmıştır. Nitekim insanın keşfi aynı zamanda tabiatın/evrenin de keşfi demektir. Kendi'ne yönelme noktasında her insanın içinde bir takım 'öz niteliksel' sorular bulunmaktadır. Varlığın sistematik yapısı, dış dünya ile kıyaslandığında, bir ikilik taşımaktadır. İnsanın bedenine *hapsolmuş* bir de 'tinsel özü' vardır ki bu ruh olarak da bilinir. *İnsan ruhuna yönelik* fikrinin temelinde de, evrende bulunamayan ve nasıl işlediği noktasında henüz bir çözüme ulaşılammış bir 'varlığı' keşfetme arzusu yatmaktadır. Çağımızda “*üst modern çağın sağladığı zamansal-alansal uzaklaşma düzeyi, tarihte ilk kez, 'benlik' ve 'toplum'un küresel bir ortamda karşılıklı ilişki içinde olmasını sağlayacak denli kapsamlıdır.*” (Giddens, 2010: 50) Bireysel öz'ü tanıma adına ya da ben'lik bilinciyle aynı olan bir başka ben'in varlığını açıklama edimiyle, kendine benzer bir dışa/topluma açılan birey öteki'yle de zorunlu bir ilişkiye girer. Öteki kavramı burada hem içsel hem de dışsal öznelerle girilen birliktelik sorunudur. Tıpkı insanın bedenselliği ve ruhsallığı gibi iki yön taşır. Bu yönler ne salt iyi ne de salt kötüdür. Tıpkı bedenle ruhun ayrılmaz ve dünyevi varlık için birbirine zorunluluğu gibi bir zorunlu birlikte taşımaktadırlar. Bunun en temel nedeni bir varlık ya da olgunun, kendi öz benliğini yitirdiğinde, yine de bilinçte eski mevcudiyetine dair izlenimini sürdürüyor olmasıdır. Ruh da yaşadığı gerilim ve baskılardan dolayı tinsel anlamda değişimler yaşayabilir. “*Geçirdiği durum değişikliğine karşın kendisi aynı kalan şey, niteliksiz bir madde parçası, son çözümlemede bir uzam kapsama, değişik biçimlere bürünme yeteneği... ama işgal ettiği bu uzamın ya da büründüğü bu biçimin belirli hiçbir yanı yoktur.*” (Ponty, 2014: 13) Belirsizliğini, tam olarak keşfedilmezliğinden almaktadır. İki yönlü ve iç içe sarmal bir bütün olan ben ve öteki, varlıksal birliği taşıyan, kendi içinde uzlaştıran bir bütünün parçalarıdır. “*Bir-leşme sürecinin temel düzeneği bilinç ve bilinçdışının karşılıklı eyleşimidir. Kişinin kendi merkezine doğru büyük yolculuğunu tarif ederken Jung'un başvurduğu referanslar arketipsel sembollerdir. Uzun ve zorlu bezemelerinde zengin alternatifli, ancak aşamalarında zorunlu geçiş ve dönüşümleri telkin eden bir-leşme süreci kapsamında, bireyin öncelikle tanışması ve entegre etmesi gereken arketipsel öge, 'gölge'sidir.*” (Saydam, 2013: 13) Ötekiyle birleşme bir

anlamda kişinin kendi gölgesiyle tanışmasıdır. Karşısındaki öze hatta aynaya bakarken gördüğü kendi yansımasına bile öteki/gölge nazarıyla bakabilir birey. Bu süreçte kendi'yle yüzleşme, vicdanıyla baş başa kalma ve kendini bulma açımları meydana gelir. Birey dışında yalnızca zihinsel varlıkta tasarlanan gerçek dışı oluşumlar, kendi olma yolunda birer kavşak özelliği taşırlar. *“Bu gerçekdışı suretler, bir şey çeşididir, bir topun zıplaması gibi gerçek etkilerdir. Eğer yansıma şeyin kendine benziyorsa, bu, onun gözler üzerinde aşağı yukarı bir şeyin etkili olabileceği gibi etkili olmasındandır. O, gözü yanıltmakta, nesnesiz bir algı doğurmaktadır- ama bizim dünya fikrimizi etkilemeyen bir algı. Dünyada, şeyin kendisi vardır ve onun dışında, yansımış ışın olan bu öteki şey vardır- ve bu şeyin birincisiyle düzenli bir uyumu bulunur; (...) dışarıdan nedenselliklerle birbirine bağlı iki birey”* (Ponty, 2012: 46) gibi görünen bu ‘şey’, kendi’ni bulma yolunda ben’in karşısına koyduğu ‘öteki’ yanlarıdır.

Şair, kendilik yolculuğuna çıkardığı kahramanlarına, tiplerine, şiir öznelerine, kendini bulma süreçleri yaşatabilen, kurgusal yaratıma sahip oyun kuruculardır. Nasıl ki insan bir yazgıya sahipse, şair kaleminden şiir vadisine düşen bireyler de bir yazgının zamansallığını yaşarlar. *Leyla ve Mecnun*’un bir bölümünde Sezai Karakoç’un şiir öznesi kendi gölgesiyle, benliği arasında bir bütünlük taşır:

*“Her şey ölümsüz bir dirilikten doğma
Pınarlar bengisi kemerler eleğimsağma
Geçmişin adeta tümüyle yitip kaybolduğu bu anda bile
Vardı gözden ve gönülden gitmeyen bir gölge
Onun gölgesi Mecnun dedikleri Kays’ın aksi görüntüsü”*

(Karakoç, 2010: 554)

Kendi olmuş ya da kendini bulmuş bir bireyin zamana dairliği kesintiye uğrasa da bilinçli yapısı kaldığı an’dan itibaren öz niteliksel bir kayıp yaşamadan varlığını sürdürür. *“Ben, benliğin, kimliğin ve kişiliğin içerisine sindiği çelikten bir kaledir. Kişi kendini benliği ile var eder.”* (Şahin, 2006: 25) Nitekim Kays’ın da kendilik noktasında ötekini aşmış ben’liği *gözden ve gönülden gitmeyen bir gölge* olarak, kendini imleyen bir görüntüye dönüşür. Zira *“bilinç ne ise, beden odur”* (Fouquie, 1998: 76) ve bu özsel bütünlüğe ulaşmış birey, nesnenin tutsaklığından kurtulamamış ben’likler için ancak bir *Mecnun/meczuptur*.

*“Güneşin yeni doğduğunu sana haber veriyorum
 Yağmurun hafifliğini toprağın ağırlığını
 Ve bütün varlığımla karayılan seni çağırıyorum
 Seni çağırıyorum parmaklarımdan süt içmeğe
 (...)
 Ben güneyli çocuk arkadaşım ben güneyli çocuk
 Günahlarım kadar ömrüm vardır
 Ağarmayan saçımı güneşe tutuyorum
 Saçlarımı acının elinde unutuyorum
 Parmaklarımdan süt içmeye çağırıyorum seni
 (...)
 Kara yılan kara yılan kara yılan kara yılan”*

(Karakoç, 2010: 44)

Karayılan; sözlükte *boyu uzun, başı iri pullarla örtülü, zararlı hayvanları yediği için tarıma yararlı, tehlikesiz bir yılan, olarak tanımlanıyor*. Medeniyette kendilik noktasında aynı ruhu taşıması ümit edilen bir açılımlar bütünüdür. Ancak Batı yükselişe geçtiği her dönemde, Doğu üstünde oynadığı oyunlarla ‘gerçek yüzünü’ göstermiş, Karakoç’a göre; kara bir yılan’dır. Doğu’nun yükselişinde ise adalet ve ferahlık gören Karakoç, kendilik bilincini tamamlamış bir medeniyetin sembolü olarak gördüğü parmaklarından *süt içmeğe* çağırdığı *karayılanı* ehlileştirmeye çalışır. Kendi olma, ötekilikten, karanlıkta kalmış tüm gölgeli yanlardan kurtulma yolunda gerçekleştirilen bu çağrı, insani benliğini yitirmiş toplumları, felahın ve refahın özüne, benlik bilincine taşıma çabasıdır.

Nesnel dünya düzeni içerisinde, insan da nesneye tutundukça, ben’lik kaybı yaşamakta ve bilince açılan kapılar kapanmaktadır. Bu yitirilmişlikler içinde *“her ne ise o olmayan insan”* (Gürsoy, 1991: 31) öteki olmak, kendini nesnenin katılığında bulmak istemi duyar. Ece Ayhan’ın şiir özneleri bu bilinçli ya da bilinçsiz seçimi yaşayan kişiler olarak karşımıza çıkar:

*“Artık kendilerini bir eşya ile karıştırmaya başlayan
 orospular
 Çok iğreti duruyorlardı düşecek gibi oluyordum*

Bunlar da bizim Vedha'larımız

Vedha belki çok doğmamıştı

Ne denilebilir belki hiç doğmamıştı”

(Ayhan, 2013: 14)

Kendi bilinciyle otantik bağlar kuramayan ve yaşamın özünü yakalayamayan birey nesneye tutkunluğu ve tutukluluğu ölçüsünde nesneleşerek, ötekini kendileştireceği yerde, kendi'ni ötekileştirme eylemine girer. Bir noktadan sonra *kendilerini bir eşya ile karıştırmaya* başlayarak *iğreti dururlar*. Nitekim kendini bulma noktasında ötekinin karanlık yönünü gören bir iç sesin/şairin bilinçli tepkisi var oluşsal boyutta bir ikileme kapı aralar. Kendi içsel yolunun dönemecinden nesnenin ruhsuz uçurumuna yuvarlanan özne ancak *iğreti* olarak bir başka öz'de yerini alabilir.

Kendini bulmak/bilmek, ben'i her yönüyle aramakla edinilebilecek bir kazançtır. Ancak, *“çekici ve baştan çıkarıcı öteki, tatmin edici olmayan şimdi-ve-burada tarafından sürekli gizlenir.”* (Bewes, 2008: 244) Giz perdesini aralayıp, gerçeği görmek ise farkında bir öznel tepkidir.

“Şu taşbasması

İşkence Usülleri kitabı

Nerede basma iş

Babil'de

Babil'de bir çocuk demek

Bizi kullanıp kullanıp duruyormuş

Ama biz bu değiliz ki

Daha ilk sayfalarda

Karşımıza çıkıveriyor

Başkasının gözleri

Başkasının ağızları dudakları

Babil'de basılmış

Birer birer açılan

Hayatımıza.”

(Ayhan, 2013: 19)

Gölgenin/ötekinin ben’de bıraktığı izlenim bir kullanılmışlık hissidir. Bir kitabı karıştıran şiir öznesi kendi olmadığını *daha ilk sayfalarda* okumaya başlar. Okumak bir anlamda görmektir ve farkındalık gerektiren bir eylemdir. *Başkasının gözleri* aracılığıyla kendini okumak ise mümkün değildir. İnsanlığın yüzyıllardan beri yaptığı tüm bilme çabasının nihai noktası öz’e dönmek ve evreni kendinden başlayarak tanımak olduğu düşünülürse, ben’in de bir başkasının varlıksallığıyla kendini bulmayacağı gerçeği ortaya çıkar.

Kendini tamamlamak adına Ece Ayhan, şiir öznesini, *tutkularını* yaşamaya çağırır:

*“Sen kader ağacı değilsin --- nedeni bu
Tutkularına bırak kendini
Bir soluk var yaşıyor uzak uzak
Bu daha ölmemişsin demektir”*

(Ayhan, 2013: 22)

Kader ağacı, yazılanın sergilendiği bir görüntüye sahiptir. Ancak şair, insanın böyle bir yapıda olmadığını, böyle bir zorunluluğunun olmadığını belirtir ve öznesini, tutkularını yaşamaya çağırır. *“Kendi arzularında öteki’nin oynadığı önemli rolü gizlemek için”* (Girard, 2001: 33) arzularını bastıran birey, ötekini/gölgesini tanı(ya)madığı için kendilik anlamında da hep yarımır.

Nesnel öteki büyüdükçe, yapaylıktan rahatsız olan ben’in huzursuzluğu da artar. Ülkü Tamer *Nereye Giden Gemi* şiirinde bu durumdan rahatsız bir bireyin, öteki’ler tarafından seyredilişini ironik bir dille ifade eder:

*“Şehir büyüdükçe başkaları gözetliyor beni. O ne? Utancın bir
başka türüsü. Meşelerimden yüksek, gürgenlerimden
dayanıklı, ama yaprakları olmayan yapılar: saklanışın ortada
olanı. Neden yaprakları yok?”*

(Tamer, 2006: 18)

Modernizmin huzursuz ettiği birey, *şehir büyüdükçe başkalarının*, ötekinin/gölgenin ‘yabancı’ seyredişlerinden rahatsız olur. Mekân insan ruhu için büyük

önem taşımaktadır. İnsan ancak kendini güvende hissettiği zaman huzurlu olabilir. Şairin benlik huzurunu gölgeleyen ve utanç olarak adlandırdığı ise, *meşelerden yüksek, gürgenlerden dayanıklı, ama yaprakları olmayan yapılar/beton binalar, apartmanlar vb.* yapay insan ürünleridir. Şehrin ormanı andıran donuk yapısı ne kadar ‘bir şeylere’ benzese de donuk bir somutluktan öte bir görüntü çizmediği için ironik bir dille şiire dâhil edilir.

Kendi olma ve ötekini içselleştirme, bireyin kendi duygularını da kabullenip, onlarla uyum içinde yaşamasına bağlıdır. Duygular ile bilinç arasındaki uyumsuzluk beraberinde huzursuz bir ruh hali doğurur ki bu da bireyi gölgenin/ötekinin kucağında yarımılığı sürükler:

*“Hangi odaya saklansak şimdi onlar
Hangi sokaklara çıksak ölüm;
Girildikçe biten sevişmemiz onlar yüzünden,
Ne zaman boynuna uzansam ölüm kokuyor
Yalnızlıktan, o yalnızlık,
Kelimesi artık şiirde unutulmuş.”*

(Tamer, 2006: 44)

Yaşam eyleminin merkezinde zamansal akışkanlık yatmaktadır. Tıpkı ırmakta akan suyun aynı su olmadığı halde sürekli aynı su olarak adlandırılması gibi zaman içerisinde birbirinin aynısı an’lar yaşayan özne farkında değildir. Ancak *onlar/ötekiler* ya da bilincin gölgeli yanları bireyi farkındalık boyutuna taşıdığı an’da durum değişir. “*Benlikteki bu öteki nosyonu, (...) benlik/öteki ayrımını esasen dışsal bir ayrım olmadığı düşüncesini içermektedir; benliğin başından itibaren, kökleşmiş bir yeri vardır ‘öteki’nde*”. (Butler, 2007: 39) Bu nedenle ötekinin/gölgenin ortaya çıktığı anda ben’lik, kendilik yolunda ilerleyerek, farkında olmadan geçirdiği an’lardan arınır. Gerçeğin katı zeminine çarpan ben’lik, çeşitli ruh halleriyle çepeçevre kuşatılır.

Korkuların tedirgin ettiği ve benliği kapladığı bir anda, kaçışın bir faydasını göremeyen birey, *ne zaman* kurtuluş hamlesi gerçekleştirirse bir başka korkunun, kaygının ve tahammül edilemeyen durumun içinde bulur kendini. *Bir Soyguncunun Yüzü’*nden okunabilen bu durum bir farkındalık yolculuğuna kapı aralar:

“Artık yüzün

Yaşlı bir adamın yaşlanmaya başlamış yüzü,

Uzun süredir yolcuların inmediği

Bir hanı andırıyor gözlerin.

(...)

bir boğa getirdim sana,

Soluyan bir boğa değil bu.

Soluk alan bir boğa getirdim sana,

Şiirin, güvenin, aşkların,

Sahi, aşkların boğasını,

Çekimser, bekleyen boğasını,

Bu çeşit sıfatların boğasını getirdim.

Aynı boğa, kolunun altında geçen

Tek başına yaşadığın süreyi

Bir bıçağın ucuyla Olympos arısında

Hades'den kaçırdım onu, bak,

Biraz yaralanmış, biraz zincire vurulmuş,

Senin zincire vurulmuş yüzün

Durgun bir sevginin yaktığı gökyüzü.

(...)

İşte sana bırakıyorum boğayı,

Hades beni bekliyor, dönmeliyim;

Sen de beklenir birisin, unutma.

Kendinin bekleyicisi, kendinin tuhaf bekçisi,

Çık güneşe yeni bir ateş kur

Herkesin, ama yalnız ikimizin boğasıyla.”

(Tamer, 2006: 125,127)

Dikkat çeken imgelerden en kuvvetlisi; benliğin, öteki yanlarının bir *boğa* olarak ifade edilışıdır. Ancak bu boğa; ne Dede Korkut Hikâyeleri'ndeki Boğaç Han'ın kendilik yolunda alt ettiği boğa'dır, ne de maddesel bağlamda bir güç, kudret sembolü olan boğa. Burada ki *boğa* benliğin zayıf yönleridir. Bu yüzden de *soluyan/öfkeli* bir boğa değil, *soluk alan*/yaşamın içinden bir varlıktır. *Hades'ten kaçırılan* ise, bilinçaltıdır

aslında. Çünkü, id'e karşılık gelen bu insani yön, farkında olunmayan bir ben'lik parçasıdır. *Zincire vurulmuş ve biraz yaralanmış* bir varlıktır. Baskı ve sansürlerle geçiştirilmeye çalışılan bu yön, şiirin bütünlüğünde 'ben' ile barıştırılmaya çalışılır. Nitekim, “*insan kendine ait'tir, 'kendinin'dir.*” (Foucault, 2003: 359) Ülkü Tamer'in de dediği gibi; *kendinin bekleyicisi, kendinin tuhaf bekçisidir* aslında.

Tabiatın Bahçeden Görünüşü şiirinde kendini seyre çıkan şiir öznesi, ben'ini keşfetmeyi arzular:

“*Her ikindi dolaşmaya çıkardı*

Kendi içinde gezinirdi.”

(Tamer, 2006: 183)

Kendi içinde gezinmek, kendine dairlikleri ötekinin varlığıyla karşılaştırarak kendini bulmaya kapı aralayan bir süreçtir. Yeryüzü yazgısında, merakı ve bilme arzusunu her şeyin önüne koyan insanoğlu bu anlamda en çok da kendini tanımak ister. Bu istenç karşısında *Düello*'ya bile hazırdır:

“*Yenilirse yenilirim ne çıkar yenilmekten?*

Seninle çarpışmak kişiliğimi pekiştirir benim.”

(Tamer, 2006: 194)

Şiir öznesi bu *düelloyu* merak ve bilme arzusuyla gerçekleştirirken aslında kaybedeni olmadığı bir çaba içinde olduğunun da farkındadır. Yenilsem bile sonuç, *kışiliğimi pekiştirir benim* diyen özne kendi'lik yolunda yürümekten geri durmaz.

Halikarnossos şiirinde ise İlhan Berk'in şiir öznesi, aynı yenilgiyi göze alarak kendilik yolunda bir serüvene çıkar:

“*İndim sonra denize okşadım durdum derisini suyun*

Okudum suyu, susan suyu.

Biliyorum çok uzak değil doğduğum kent denize

Ama hep bir kara adamı gibi düşündüm kendimi

Onun için uzatmadım saçlarımı ve bıyıklarımı

Belki fakir büyüdüğümdendir belki özlediğimdendir denizi

(...)

*Gördüm otları hayvanları gördüm de yüzümü tuttum
Gördüm ormanları ve cebimde gibi dolaştım gökle
Sordum sonra sordum durdum doğayı kendi kendime
Sordum da öğrendim kendimi
Büyüyüşünü bir yaprağın
Düşen suyu.”*

(Berk, A. T., 2013: 145)

İnsanlığın en trajik yazgısı belki de bilmek istencidir. Tüm kutsal öğretilerin nihai noktada bireye kazandırmak istediği de; ‘*kendini bilmek*’tir. Ancak birey bu evreden sonra, bir şeylerin öz’üne ulaşp, gerçeği tanıyabilir. İlhan Berk’in şiir öznesi de kendini tanıma yolunda: *İndim okudum, biliyorum, gördüm, sordum, öğrendim*, kelimeleriyle kendini keşfini ifade eder. Şiir boyunca sıralanan eylemler insanlığın yeryüzünde yaşayamaya başladığı sırayla paralelliğe sahiptir. Böylelikle bilinç, aşama aşama fark ettiği, ancak öz itibarıyla gölge gibi saydam ve belirsiz olan, tüm varlık ve olguları kendi’leştirir.

Litera Amor, İkona VT da tıpkı Ülkü Tamer’in şiir öznesi gibi, özne kendini kaybetme pahasına da olsa kendini bulmaya razıdır.

*“Artık ummuyordur, niçin ağıt yaksın?
Bir yokluğun haklılığına.
(Hep eksiklik duygusu veren.)
Kendini kaybederek, kendini bulmaya.”*

(Berk, A. T., 2013: 321)

Var olmak, bulmaktan önce gelir. Buluşun özü keşfedilmemiş olanı, ortaya çıkarmaktan ibarettir. Aslında bulunmuş bir şey, bulma an’ından öncede mevcuttur. *Kendini kaybederek, kendini bulmak* ise, bilincin tüm yönlerini dikkate alma istencidir. Bedensel bir varlıkla var olan, ancak zihinsel bir etkinliği ya da farkındalığı olmayan öznenin kendini bulması, salt benlik algısının değişmesiyle mümkündür. Şair de bunu kendini kaybetme süreci olarak ele alır.

Yavaş Yavaş Geçtim Kalabalıkların Arasından şiirinde de *kendini arayan* bir

öznenin yürüyüşü görülür.

*“Yavaş yavaş geçtim kalabalıkların arasından
bir deniz çarpması gibi çoğalta çoğalta geçen
geçtiği yeri
yavaş yavaş çıktım içimden.*

(...)

*Eğildim sonra gövdeyi tanıdım ve düzenini
gördüm sessizliğin dümdüzlüğünü
gördüm yinelemedi gördüğüm hiçbir şey
böyle yavaş yavaş geçtim insandan insana
insanlaştırdım yavaş yavaş dışımı”*

(Berk, A. T., 2013: 193)

İnsanı en çok korkutan durumlardan biri, kalabalıklar içinde yitip gitme endişesidir. Kalabalığın bilinçsiz “birliği içinde kendi kendimizi yitirmek korkusu bizi kendi kurduğumuz yıkılmaz kaleler” (Vercors, 1998: 24) içinde huzursuz edebilir. Kendini bulmak ve benlik umudunu yitirmemek için şiir öznesi, *insandan insana* geçerek kendini bilmeye başlar. Aslında bu bir anlamda da yalıtılmışlık duygusu yaşamama adına verilmiş bir tepkidir. *İnsanlaştırdım yavaş yavaş dışımı* şeklinde devam eden anlatı, kendi dışsallığını ötekinin benliğinden geçerek yapmaktadır ki bu da süperegounun devreye girmiş olduğu bir an’ı imler.

Bir Kıyı Kahvesinde oturan şiir öznelere kendiliklerini bulma yolunda ötekinin, gözden kaybolmasıyla gerçeği görürler:

*“Deniz çekildi, dedi. Hepimize tutup
denizde gezdirdiği gözlerini. Büyük
bir boşluk bırakıp sonra da arkasında
Kalktı.
Biz işte o zaman gördük onu
ve çekilen denizi.
O zaman çıktık kendimizden”*

(Berk, A. T., 2013: 344)

Ruhun bedene hapsedilmiş olduğu düşünülürse, kendi içinden çıkmak; beden sonlu somutluğundan, düşüncenin sınırsız soyutluğuna açılmaktır. Bilmek için şiir öznelerinin *bir boşluğa* ihtiyacı vardır. Ötekinin sınırlılığı çağrıştıran varlığının görüntü düzleminden ayrılmasıyla ardında bıraktığı boşluk, şiir öznelerini kendi sınırlılıklarından sıyrarak bir eyleme döndürür.

Kendini bulma ve yarım kalmışlığını ifade etme açısından Cemal Süreya'nın *Beni Öp Sonra Doğur Beni* şiiri oldukça önemlidir. Cemal Süreya annesini çok küçük yaşta kaybetmiş ve psikolojik yönü büyük kayıplara yol açabilecek bu durum karşısında yapayalnız kalmıştır:

*“Şimdi
utançtır tanelenen
sarışın çocukların başaklarında.*

*Ovadan
gözü bağlı bir leylak kokusu ovadan
çeviriyor o küçücük güneşimizi.
Taşarak evlerden taraçalardan
gelip sesime yerleşiyor.*

*(...)
Kan görüyorum taşı görüyorum
bütün heykeller arasında
karabasan ılık acemi
-uykusuzluğun sütlü inciri-
kovanlara sızıyor,
Annem çok küçükken öldü
beni öp, sonra doğur beni.”*

(Süreya, 2013: 84)

Küçük yaşlarda meydana gelen büyük kayıplar psikolojik sorunlara yol açabilmektedir. Freud, kişilik gelişim aşamasında çocuğun sağlıklı geçirmesi gereken dönemler olduğuna dikkat çekmiştir. Süreya'nın henüz altı yaşındayken annesini kaybetmiş olması, ona, kendi içinde yetimliğin sürgünlüğünü yaşatır. Babasının da iş dolayısıyla sürekli uzak kalışı da eklenirse o yaştaki bir çocuğun 'yalnızlığı' oldukça

dayanılmazdır. Bu tür bir çocukluk evresi düşünüldüğünde şairin eksiklik duyduğu benlik algısı, anneye bağlı gelişen olumlu yanlardır. “*Altı yaşındayken, 23 yaşındaki genç annesinin ölümüyle sarsılan çocuk Cemal Süreya ardından gelen sürgün, [parasız yatılı] hor görülme vb. şeylerle örselenmiş (travmatize olmuş), yaşamı boyunca kanayan yarasını onarmaya çalışmıştır. Utangaçlığını, hor görülmesini de şiirimizin en erotik, ironik ve en çok humor içeren şiirlerini yazarak telafi yoluna gitmiştir.*” (Alper, 2008: 37) Yukarıda alıntılanan şiirde de görüldüğü gibi, şair, benliğinde büyük bir sevgi ve ait olma eksikliği yaşamaktadır. *Beni öp sonra doğur beni* ve öncesinde gelen *annem çok küçükken öldü* mısraları trajik yazgının şairde açtığı derin yarayı gözler önüne serer. Öpülmek istenci sevgiye duyulan özlemi anımsatırken, ‘doğurulmak’ sürekli tazelik çağrıştıran kadının varlığında ıstırabını dindirme arzusudur. Böyle bir ruh halinin temel sebebini ise şair dört kelimeyle özetler: *Annem çok küçükken öldü.*

Kendini bulma noktasında yarım kalmış bireyler, ancak ötekinin/gölgesinin arzularını yerine getirme uğraşısıyla yarım kalmışlıklarını tamamlama çabasına girişirler. “*Başkasına benzememe duygusundan kaçmak için insanlar Öteki’ne göre arzularlar; ikame Tanrılar seçerler, çünkü sonsuzluktan vazgeçmiyorlardır.*” (Girard, 2001: 68) Yine de sonlu olan *Tanrı*/nesne tutkunluğundan kurtulamazlar. *Onların Yani Sizin* şiirinde, Cemal Süreya’nın özneleri bu tutulmayı yaşarlar:

“*Sizin yani onların hayatlarına
Allahlar girmiş, Allahlardan kurtulamıyorlar
Allahlar, yani çarşıda, pazarda, yani evde
Yani arabalarına taş koydukları caddelerde
Bir dilim jandarma ekmeği kürekte, kürek denizde
Yani sızlayageldiği şey öbür taraflarının
Yani gölgesinden ölümü görmüş gibi korkulan
Allahlar, yani yine yanıldıkları...*”

(Süreya, 2013: 35)

Ötekinin/nesnenin tutsaklığında daima yarım kalmışlığın ve kaygının boyunduruğunda yaşam süren *yanılanların* hayatında *Tanrı’laştırdıkları* nesneleri, hüküm sürmektedir. Bu nedenle *çarşıda pazarda yani evde* kısacası içtenlik mekanların tümünde *gölgesinden ölümü görmüş gibi korkulan* yapay ilahlar bulunduran birey(ler)in, benlik bütünlüğünün eksikliği açıkça görülür. “*Ruhsal yaşantımızın*

temelini oluşturan çelişkilerin Ötekilerle kendimiz arasındaki ‘farklılıklar’ şeklinde ortaya çıktıklarını görmemiz gerekir.” (Girard, 2001: 154) Zira bu farklılıklar görülmediği takdirde, yanılsama dolu bir ben’lik gelişimi bireyi kuşatır.

Süreya, *Onlar İçin Minibüs Şarkısı* şiirinde ise modernitenin kaçınılmaz ürünü olan nesnel insanların içi boş, insandan uzak *kendi’sizliklerini* eleştirir:

“Eşyanın konumunu biçimini rengini almışlardır
Koltuğa oturdular mı koltuğun boyuna eklenir boyları
(...)
İçlerindeki sevgi insanları atlayarak hayvanlara yönelmiştir
Özellikle kedilere ve köpeklerle karşı iyice duygusaldırlar ki
gözleri iki çeşme,
öldürmemektir felsefeleri bir karıncayı bile, ama yaşatmayı bilmezler,
(...)
Olasılığa tanrı gibi taparlar da olağandan ödleri kopar,
(Süreya, 2013: 130-131)

Şairin ironik bir dille tasvir ettiği bireyler, nesneye bağlı yaşam formları kuran ve göstermelik duygular peşinde olan kişilerdir. İnsani özün yitirildiği bir benlik anlayışıyla *sözde seviyor* göründükleri varlıklara karşı bile kayıtsızlardır. Aslında kendi benliklerini yitirmiş bu bireyler, parçası oldukları nesnel kalabalığın içinde yer alabilmek amacıyla *öteki* gibi yaşamak zorunluluğu duyarlar. *Öldürmemektir felsefeleri bir karıncayı bile, ama yaşatmayı bilmezler*, çünkü yaşamak denilen şey’in farkında değildirler. Sahip oldukları ölçüsünde değerli olan ve sahip olunan ölçüsünde başkasına değer veren, kendilik sürecinde yarım kalmış bu kişiler hayatlarının da olasılıklar üzerine kurarlar. Nedeni ise maddenin/nesnenin ve tüm evrenin varlığını bir tesadüfe bağlayan nesnel teorilerin büyüüne kapılıp her şeyi bir olasılık olarak görmelerindendir.

Gölge Oyunu’nda ise Süreya, yukarıda resmettiği ‘insanların’ hayat serüvenini anlatır:

“Gölgelere bak gölgelere
Amma işsiz güçsüz, amma avare
Şarkılara inanıyorlar bütün gün

*Hepsi de aynı şarkının insanları
Amma işsiz güçsüz, amma avare...”*

(Süreya, 2013: 84)

Gölge, öz’ü çağrıştıran, bütünün bir parçasıdır. Şair ironik olarak öteki bireyleri/insanları gölgeler olarak adlandırır. Onlar yaşadıkları dünyanın farkında değildirler. Bağlı bulundukları kalabalıkla aynı düşüncelere, aynı söylemlere ve aynı eylemelere sahiptirler. Bu bilinçsizlik sarmalında *avare* bir şekilde dolaşırlar. Kendilik yolunda bir adım at(a)mazlar, çünkü kalabalığın şarkısını söylemekten ve dinlemekten, kendi bilinç seslerini duyamazlar.

Camdan şiirinde camdan bakan özne kendi boşluğunda gölgesini fark eder.

*“İçkievinden çıkınca
Camdan
demin oturduğum yere
baktım.
Sigara paketemi
Masada unutmuşum.
Sandalyede
Tıpkı benim gibi
Oturuyor boşluğum.*

(Süreya, 2013: 84)

Kendi boşluğunda kendini gören şiir öznesinin en dikkat çeken tepkisi *tıpkı benim gibi* ifadesidir. İnsanın kendinde, *ötekinden* bir parça taşıyor olmasının imleyen bu ifade, bir anda ben’inin farkına varan bir bilincin dışı vurumudur.

*“Gölgeyi gördüm yerde sonra, seni hatırladım
Bir tekme yapıştırdım köpoğluna.
Baktım saat kulesi orda, akrep altıda
Baktım insanlar eski yaşamlarında
Baktım bir şarkı almış gidiyor dudaklarımı
Gölgeyi gördüm de yerde, seni hatırladım
Belinin ortası budur diyerek*

Bir tekme yapıştırdım köpoğluna...”

(Süreya, 2013: 84)

Çıkmaz Sinir şiirinden alınan bu parçada ise, kendi benliğinde ötekini kıskanan öznenin tavrı dikkat çeker. Gölgesini gördükten sonra anımsadığı başka bir özneyi yine kendi benliğinden kıskanan özne, gölgesiyle bir iktidar mücadelesine girer. Aslında bu id ile ego’nun savaşıdır ve benlik yönü ağır basan özne, *‘belinin ortası budur diyerek/ bir tekme yapıştırır ve gölgesini/id’ini kontrol altına alır.*

Benlik Duygusu’nda Edip Cansever insani öz arayışındadır. Ben’lik sadece olumlu bir yapıya sahip değildir. “*Ben duygusu da bozukluklara açıktır ve benin sınırları sabit değildir.*” (Freud, 2004a: 27) Şair ben sınırlarında bir sorgulamaya girer:

*“O sağduyulu insan sen misin
Göster öyleyse insan tarafını bize
Senin mi pişen aşın gülen çocuğun sevinci
Bizim mi senin sevincin senin hürlüğün
Gördüğün her şey senin işte
Sen astığı astık kestiği kestiksin
Sultanlık efendilik bile senin için
Varsa sen yoksa sen
Sen kimine göre insan
Kimine göre benlik duygusu
(...)
Sensin bizim iç dünyamızı ısıtan
Varsa sen yoksa sen
Sen değil misin yerle gök arasını
Sen değil misin toplumu karıştıran”*

(Cansever, S.K-I, 2014: 80)

Şiirde konuşan öznenin dili benlik katmanlarından *süperego*’nun düzlemine karşılık gelir. Süperego, ben’e uyguladığı baskı ve sansürlerle onu *genel kurallar* bütününe uymaya çağırır. Olan ve olacak her şeyin sorumlusu olarak görülen *benlik duygusu* şiir boyunca olumsuzlanır. Benliğin bedensel ve ruhsal içliğine de değinen şair *yerle gök arasında* olan her şeye benlik duygusuna bağlar.

Sığınak VII'de ise; id'i ve süperegoyu susturan ben'in ego'sunun sesi duyulur:

*“Herkesin olduğu yerde biz de oluyoruz
En değerli yüzler halinde
Sonra hep beraber sığınmak
Nereye?
Kendimize.”*

(Cansever, S.K-I, 2014: 198)

“Öteki bireyler her zaman için bir amaca yönelik, kendi içlerinde o başkalarıyla ilişkiye geçmeden önce bireyden kaynaklanıyor olan çabalarının doyumuna yönelik bir araçtır.” (Fromm, 1999: 23) Şair, bu araçları *en değerli yüzler halinde* görür ve olumladığı bu değerlerle birlikte *kendine* sığınarak kendini bulmaya/bilmeye çalışır.

*“Düşürdük gölgemizi suya
Ardından kendimizi
Sessizlik gibi sade, telaşsız
Hani var ya oldukça yavaş uzanır el ağlayana*

*Yüzdük bütün gün adalardan adalara
Hiçbir şey düşünmeden. Yalnız
Akşama doğru bir demet mavi süsen topladık
Sunmak üzere bizi yaratan ozana*

Düşüyoruz mavi dudaklı büyük ozanın.”

(Cansever, S.K-I, 2014: 535)

İbn-i Sina, *Tanımlar Kitabı*'nda *Takip Etmenin Tanımı*'nı şöyle yapar: *“aralarında kendi cinsinden başka bir şeyin bulunmadığı bir konuma sahip şeylerin varlığıdır.”* (İbn-i Sina, 2013: 62) *Düş Suda VIII*'de, şairin *bizi yaratan ozan* olarak gördüğü 'yaratıcı varlık' ile arasında bir başka aracının olmaması *takip etmenin tanımı*nı şiirsel düzeye uygun bir bakış açısı haline getirir. Şiir öznesi, *mavi dudaklı büyük ozana sunmak üzere, bir demet mavi süsen toplar*. Burada dikkat çeken unsur, *sunmak*

edimindeki aracısızlıktır. Doğrudan gerçekleştirilmek istenen arzuda, *ozan* ile özne arasında *kendi cinsinden başka bir şey* bulanmamaktadır. Ben’lik yolunda atılan bu adımda gölgenin ve ardından kendi’nin de suya düşmesi, yaratıcı bir imaj taşır. Su, doğurgan imgelem yapısıyla kendilik bütünlüğünü onaran ve geliştiren bir unsur olarak şiirde yer alır. Parçanın bütünü tam’layan özelliği dikkate alındığında ise kendilik puzzlesinin (pazılının) tamamlanış süreci devam eder.

Üçlükler VIII’de ben olma yolunda, öznenin eksikliğine dikkat çekilir:

*“Gölgen yok senin, ayak izlerin yok
Neden mi? acılar barınmamış ki sende
Mutluluk yok, mutsuzluk yok.”*

(Cansever, S.K-II, 2014: 241)

Gölgenin varlığı, birey için salt bütünlüğün yanında bir anlamda çokluğu ifade eder. Hayat yolunda karşılaşılan her engel, atlatılan her olumlu ya da olumsuz durum, benlik gelişiminde bir iz bırakır. Şair bunun farkındadır ve şiir öznesinin *gölge* taşımaması ben’lik puzzlesinde (pazılinda) hala ‘oluşmamış’ parçaların varlığına işaret eder.

Manastırlı Hilmi Beye Birinci Mektup’ta, ikiliğin bir’e ulaşan sesiyle, kendilik yolunda içe bir yolculuk gerçekleşir:

*“İki sesi taşıyan bir ses
Neden olmasın
Biraz önceki gibi
Üstümden biri kalkmıştı –yok canım-
Öyle değil, bir gölgeydi hepsi hepsi
Yer değiştiren gezgin bir gölge*

*Bahçedeki ceviz ağacından
İçeri sürüklenen.”*

(Cansever, S.K-II, 2014: 252)

Nasıl ki zaman, kimlerin an’da var olduğuna bakmadan tüm hızıyla ‘geçiyorsa’,

öteki de ben'e karşı aynı kayıtsızlıkla varlığını sürdürmektedir. Bu nedenle *“insan ya kendi öznelliğine tümüyle çekilerek, kendine ilişkin yarattığı imgesel tasarımların yanılsama içinde, tüm gerçeklikten kopuk olarak yaşayacak ya da kendi paradoksal gerçekliğini kabul edip o gerçekliği anlama savaşı verecektir.”* (Turan, 2009: 40) Aksi takdirde birey, saatin kurma kolunu çektiğinde zamanı durdurduğunu sanan bilinç gibi, ötekini/gölgeyi göz ardı ettiğinde o'ndan kurtulduğunu sanır. Ancak beni tanıma yolunda en büyük yanılsama ‘sanrıların’ arttığı anlarda ortaya çıkar. Cansever’in öznesi Hilmi Bey *“Üstümden biri kalkmıştı –yok canım-/ Öyle değil, bir gölgeydi hepsi hepsi”* diyerek bu yanılsamayı yaşar. Alıntılanan mısralardaki “kayıtsızlık” ben’e yapılan içsel yolculukta, bireyin farkındalığının henüz yeterli düzeye ulaşmadığı görülür.

Seniha’nın Günlüğünden VI ise, Seniha ötekisel bir boşluk yaşar:

*“Odamdan çıktım
Koridoru geçtim –kimseler yoktu-
Merdivenleri indim –kimseye rastlamadım-
(Muhassen’dan son kez çıkarken
Kimseye rastlamadım)
Bara baktım –kimseler yoktu-
Bir kadeh aldım, konyak doldurdum
Kadehi iki parmağım arasında tuttum tuttum
Kıсарak gözlerimi kendime baktım
Otel, Ben, Konyak –neden olmasın-
Tanrı-İsa-Ruhülkudüs, dedim
Ben böyle dedim, acaba
Kimlerin avuntusuydum.”*

(Cansever, S.K-II, 2014: 312)

Kendi varlığını ötekinde göremeyen özne bir çelişki içine düşer. Bu bir anlamda tecrit edilmişliktir. Seniha’nın saydığı mekânlarda kimseye rastlamaması bir boşluk hissi doğurur. Şiirin psikolojik yoruma müsait en kuvvetli kelimesi, başlığıdır aslında. *Günlük* bir iç boşalım merkezidir. Günlüğün satırlarına düşülen notlar, yaşantılardan sonra gerçekleşir ve bir sınıra sahip değildir. Günlük yazarak bir anlamda içsel yolculuk gerçekleştiren Seniha, kendi benliğinde ötekine değen bir yansıma bulamaz. Günlüğü

ayna olarak da düşünürsek, Seniha'nın aynasında bir yansıma görülmez. Ayna “*şeyleri gösterilere, gösterileri şeylere, beni başkasına ve başkasını bana dönüştüren bir evrensel büyüünün aletidir.*” (Ponty, 2012: 43) Aynanın yansıtan sırrında, gören gördüğüne “*yalnızca bakış ile yaklaşır*” (Ponty, 2012: 33) ve gördüğünü seyrederek. Ancak Seniha kendi iç aynasında bir yansıma göremez ve benliğini olumsuzlayan “*Kimlerin avuntusuydum*” düşüncesine saplanıp kalır.

Birey varlıksal somutluğunu duymak adına daima bir başkasına ihtiyaç duyar. Etrafta bu nedenle ‘yüzler’ arar. Ancak bakıp göremediği *kimseler* onda ruhsal bir boşluk doğurur. Aslında etraftaki herkesin yüzünün “*görüntüsünü yok eden üzüntünün gölgesidir (...) çünkü yüzde tecessüm eden bu gölge, öteki yarısını görebilen biri için eksikliğin iptal olduğu görünüş’tür –‘görünmeyen acıların gölgesi’*” (Ergüven, 2007: 76) Öteki'nin kendi benliğindeki ızdırabını duyan özne, katlanılmaz ruh sıkılğanlığını/ızdırabını görünmeyen gölgesi şeklinde yaşayarak benliğindeki gizil yönlerinin farkına varır.

Yok Bir Şey-II şiirinde Cansever'in öznesi *gölgeleri* yaşamsal bir belirtiye dönüştürür.

*“Soralım –kime soralım? Çünkü biz sormakla varız bir bakıma
Soralım, hani bir akşamüstü, gölgeler olsun camlarda
Evlerde gölgeler olsun, dışarda, köşe başlarında gölgeler
Gölgeler –bunu ben istiyorum- kimseler olmayan bir kalabalıkta
(Cansever, S.K-II, 2014: 601)*

Şiirin koynunda “*her imge bir görüntüdür, bir beliriş ya da görünüştür. Ve her görünüş de bir benzeyiştir.*” (Koçak, 1995: 51) Aslına bir göndermede bulunan bu benzeyiş, çok katmanlı bir açılıma sahiptir. Bu nedenle Cansever ‘ötekini’ çağrıştıran gölgelerle çevrili bir mekan kurar. *Camlarda, evlerde, köşe başlarında gölgeler* isteyen şair, kalabalığın altbenliğine ulaşma çabasındadır. Kalabalığın doğasında bir ‘hissizlik’ vardır. Kendi olunamayan bir ortamın ürünü olan kalabalık, ancak şairin kurduğu gölgeler âleminde gerçek yüzünü gösterecektir. Ve bu çevre içinde şair, *sormakla var olmak* arasında kurduğu zorunluluğu ehliileştirmek, sorularına yanıt bulmak ister. Çünkü gölge, “*ben’in sınırlarını belirleyen, olanaklarını keşfettiren ve zaman zaman Ben’i tanımlayan, tamamlayan niteliğiyle olumlu bir değer olarak kabul edilir.*” (Korkmaz,

2008: 17) Ancak, kişinin ben'lik tasarımı, ötekine/gölgesine karşı tavrı ya da onu kabulleniş/yönlendiriş şekli dolayısıyla, gölgenin benliği olumsuzladı da görülür.

Tel Cambazının Tel Üstündeki Durumunu Anlatır Şiirdir'de Turgut Uyar'ın şiir öznesi, ötekinin gerçekliğinin ve tehdit edeci yönünün farkındadır. Bu durum karşısında tepkisini ortaya koyar:

*“Sizin alınız al inandım
Morunuz mor inandım
Tanrınız büyük amenna
Şiiriniz adamakıllı şiir
Dumanı da cabası
Ama sizin adınız ne
Benim dengemi bozmayınız”*

(Uyar, 2012: 119)

Ötekinin ben'deki tahribe yol açan yönünün farkında olan şair, kendilik yolunda benlik bütünlüğünü bozan ruhsal çatışmayı yaşamamak için tavrını netleştirir. Şiirin başlığında da dikkat çeken bir pamuk ipliğine bağlılık vardır. Tel cambazı ya da ip cambazlığı yapan bir cambaz hayatla ölüm arasında, gösteriyle felç olma arasında ince bir iple bağlıdır yaşama. İnsanda tıpkı bir cambaz gibi kendilik yolunda, kendiyle öteki arasında böyle bir ip üzerindedir denebilir. Ve yaşama dair attığı her adımda kendi ve öteki arasındaki dengeyi sağlayamazsa benlik bütünlüğünü/gelişimini de sağlayamaz.

Akçakburgazlı Yekta'nın Mahkeme Kararını Aldığında Söylediği Mezmurdur şiirinde Yekta önceleri Gülbeyaz ve Sinan'la birbirinden kaçınmayan ötekiler olarak tanışıklıklarını sürdürürler:

*“Az ışık, bizim, yani onların ve benim, Yekta'nın, kaçığımız yer değildi.
Birbirimizin ışıktan kaçıracak yerlerimiz yoktu.
Az ışıkta da çok ışıkta da değişmezdik.
Hep tıpkı kalırdık.”*

(Uyar, 2012: 135)

İnsanın ötekinden ya da zihinsel gölgesinden saklayacak *bir şeyleri* yoksa, kendilik yolunda bir endişe de duymaz. Turgut Uyar'ın şiir özneleri de *ötekine* dair

kaçınmaya sebep olacak herhangi bir duygu-durum beslemedikleri için ben’lik endişesi duymazlar:

*“Üç gece dört gündüz Sinan’ın yatağında kaldım.
Gülbeyaz’la Allah’ın emri olduk.
Ne o beni kandırmıştı,
Ne ben onu baştan çıkarmıştım.”*

(Uyar, 2012: 136)

Ancak *Gülbeyaz* ve *Yekta* şehvetin gölgesine tutulduktan sonra birbirlerine yaklaşımları sonucunda, *Yekta* ben’lik huzurunu kaybeder. Şehvetin gölgesi kendi *kutsallığında* *Yekta* ve *Gülbeyaz*’ı avutur. *Ve kutsal gibiliği üç gece dört gündüz kurtlar gibi* (Uyar, 2012: 137) kovalayarak, utanç yaşatmaz. Fakat *gelip geçen avutuculuğundan* (s.137) sonra *Yekta* kendilik huzurunu kaybeder:

*“Artık çok ışıktan kaçıyorlardık. Gizleyecek yerlerimiz olmuştu
birbirimizden. Hem ikimizin ondan, yani Sinan’dan, hem birbirimizden.”*

(Uyar, 2012: 137)

Aslında *Yekta* benlik bütünlüğüne yaşadığı bu yasak ilişki sonunda bir parça daha eklediğini düşünür: *“Yine bir eksikliğimiz tamamlanmıştı galiba. İyice seçemiyorduk ama, anlıyorduk.”* (Uyar, 2012: 138) Fakat ötekiler yani üstbilincin/süperego’nun temsili olarak adlandırılabilir toplum, onların yaptığını onaylamaz ve onları ayıplarlar:

*“Bizim inanarak ettiğimizi yerlere çaldılar, ululuğu
nerdedir.*

Biz onu bulmuştuk, tükürdüler.

Bizi kirlettiler, yazıklar oldu bize.

Benim donumu ve Gülbeyaz’ın donunu

Ve yattığımız yatağın örtüsünü

Yüreksiz kişilere gösterip onları güldürdüler.

*Hâlbuki biz o örtülerde yatarken,
Aklımız en ulu yerlerdeydi gücümüz.”*

(Uyar, 2012: 139)

İnsan sosyal bir varlıktır ve bu sosyalliği ona bir arada yaşama zorunluluğunu dayatmaktadır. Psikolojik olarak daima bir başkasına ihtiyaç duyan insanoğlunun uymak zorunda olduğu kurallar da vardır. Şiir özneleri ben-öteki sarmalında, yakınlık ‘ipi’ üzerinde dengeyi sağlayamadıkları için, o ip üzerinden gölgenin/ötekinin tehdit edici kucağına düşerek eylemlerinin aybını yaşarlar. Kişisel algı noktasında yapılan eylemin benliği tamamladığı inancı taşınsa da, id-ego-süperego sarmalındaki bireyin, ötekini ihlal ve ihmal etme lüksü de yoktur.

İkinci Yeni şiirinde ötekiyi imleyen gölge tercihi, benlik adına ötekinin nerede, nasıl ve ne şekilde var olması gerekliliği/gerektiği durumu üzerinde yoğunlaşmaktadır. Öteki, olumlu-olumsuz çağrışım değerleriyle İkinci Yeni şiirinde bilinci uyandıran bir ifade aracına dönüşür. İncelenen şiirlerde görülen gölge/öteki varlığı, Karakoç şiirinde; öznenin benlik bütünlüğüne ulaşma yolunda güçlü adımlar attığı ve öteki yönleriyle uyum içinde var olma tavrı olarak dikkat çeker. Bu tavır Ece Ayhan şiirinde hoş karşılanmayan yönlerin ifadesi olarak yansıtılır. Çünkü Ayhan’ın şiiri, şairin kendine has inanç felsefesini yansıttığı için, var olma sancısı çeken şiir özneleri ötekiyle farkına varılan durumların rahatsızlığını yaşarlar. Ülkü Tamer’in şiirlerinde ise hem hoş karşılanmayan yönlerin öteki olarak görülüp kabullenil(e)meyişi hem de ben’i tamlayan olumlu yanlar olarak vücut bulur. İlhan Berk; ben’i bulma yolunda şiir öznelerinin karşısına çıkardığı gölge-öteki imgesini, olumlu-olumsuz yönleriyle bir bütünlük aracı olarak yansıtmıştır. Farklı sanat alanlarıyla da ilgilenen Berk, kullandığı öteki/gölge imajlarıyla şiir öznelerinin, hayat yolundaki çeşitli an’larını resmeder. Bireyin tüm çıplaklığıyla yansıdığı bu bilinç anlarında öteki varlığıyla ben’i bütünlüğe taşıdığında rahatlama ve doyum sağlarken, olumsuzu açımladığında istenilmeyen ya da katlanılmak zorunda kalınan bir reddiyeye dönüşür. Berk’in tavrına benzer bir tutumu Cemal Süreya şiirinde okumak mümkündür. Süreya şiirinde de hem olumsuz/istenilmeyen yönlerin farkındalığı hem de benliği tamlayan ancak bilincinde olunamayan durumlar olarak gölge imgesi şiirdeki ötekinin yerini sağlamlaştırır. Süreya şiirinde gölge imgesiyle verilen öteki, dışa karşı bilinçli bir bakışın izlerini yansıtır. Şiirlerde görülen gölge/öteki, şiir öznesine ait olduğunda onun bilinç durumlarını tüm çıplaklığıyla ortaya

sererken, genel bir durumun ifadesine dönüştüğünde ise şairin insana bakışını ve olay ve durumlar karşısındaki tavrını yansıtır. Edip Cansever; gölge-öteki birlikteliğini benlik yolunda bir bütünle(ş)me aracı, yaşanmışlıkları ve var olmanın ben'lik açısından yerini sorgulama tavrına dönüştürür. Cansever'in şiirlerine yansıyan gölge/öteki varlığı, var olmaya anlam verme ya da var olmanın gerekliliğine inanma-inanamama sorunu yaşanan an'ların ifadesi olarak görülmektedir. Turgut Uyar şiirinde ise, ötekiyle bütünleşen gölge imgesi; ötekiyle ben arasında zorunlu birlikteliklerin dışa vurumu/tepkisi olarak yansır. Uyar dışsal olanı çok fazla içselleştiremez. Şairin kendi ruh dünyasında kurduğu yaşam alanı ile dayatılan yaşam alanları arasındaki uçurum şiire öteki bağlamında yansıdığına, olumsuz bir tavrın yansıması olarak belirir. Fakat kendi kurduğu içsellik mekanlarında ise, ötekinin ışığı benliği karanlıklarını aydınlatıp, bireye rahatlama sağlayan bir aydınlatma aracına dönüşür.

3.2. Benliği Olumsuzlayan Gölgenin Görünümleri

3.2.1. Ölüm

*“Hiç Liman yok.
Uyku yok, ölüm yok;
Diri diri ölüyor görünen.”*

Emerson

Ölüm, varlığın en somut ve en son belirtisidir. Yaşama dairliği kesip, beden ile ruhu, varlık boyutundan ayıran, soyutlayan bir güçtür. İnsanoğlunun bu kontrolsüz güç karşısındaki tutumu ise, asırlardan beri bir teslimiyet ve aidiyettir. Kur'an'da geçen *“her nefis ölümü tadacaktır”* (Ankebut: 57) ayeti ölümün kaçınılmaz varlığının kanıtıdır. Bu soyut güç karşısında seçme şansı olmayan/bulamayan insanoğlu ölümün açtığı trajik boşluğu doldurma adına kendilik katmanlarında bastırma ve savunma mekanizmaları kurar. Yüzyıllar boyunca bitmek bilmeyen bir arayış içinde ölümün karşısında hayata tutu(n/l)maya çalışır. Ancak, *“ölüm, bir kıyamettir.”* (Gazali: 198) Bu nedenle ölüm daima korku ve kaygıya davetiye çıkarır. Ölüm istenilmeyen bir varlık olduğu için *“ölümsüzlüğe çare arama düşüncesinin insanlık tarihinin başlangıcına, mitolojik dönemlere kadar gittiği söylenebilir. Bu dönemlerde de ölümsüzlüğe çareler aranmış; havadan, sudan, topraktan, ağaçtan bitkiden vs. umut beklenmiş; beklenen bu*

umutlar aranan çareler mitoloji ile masal ile, destan ile, efsane ile vücut bulmuştur.” (Şimşek, 2008: 198) Bu anlatılarda insanoğlu çeşitli sembollerle ve imgelerle örülü gizil güçlerle, ölümü yenmeye çalışmış, onun yıkıcılığı karşısında hayatını kaybetmeme adına kendi sınırlarını aşma mücadelesine girmiştir.

Ölüme yanıt arayan, onun insanı kaygıya ya da korkuya sevk etmemesi gerektiğine inanan felsefi yaklaşımlardan biri olan Epikurusçulara göre ölüm, *“dosdoğru şekilde söylenecek olursa, hiçbir şeydi: ‘ölümün bizim için kaygı konusu olmadığı inancına kendinizi alıştırın, çünkü her türlü iyilik ve kötülük duyumda yatar ve duyum ölümle sona erer. Biz varken ölüm yoktur, ölüm varken artık biz yokuzdur.”* (Horwitz, 2006: 32) Böyle bir yaklaşım dünyevi varlığın kesildiği noktada tüm acıların da son bulacağı düşüncesiyle ölümü salt bir duyum alanından çıkararak onun yükünü hafifletmeye çalışır. Bu perspektiften doğum ile ölümün benzerlik gösterdiği açıkça görülmektedir. Çünkü her iki durumda da birey mevcut zamanın içinden sıyrılmıştır.

Ölümün, yaşayan her canlı için varlığı ve kaçınılmazlığı düşünme yetisine sahip olan insanı ölüm karşısında bir tavır takınma mecburiyetine sürerler. *“Bireysel özünü yaratarak kendiliğini gerçekleştirmek çabası içerisindeki insan için ölüm, varlığın tamlığa ulaştığı, varoluşun tamamlandığı kaçınılmaz sonudur.”* (Deveci, 2012: 146) Sanatçı hassasiyetiyle oluşturulan şiirler ise ölüme karşı gösterilen tepkilerden biridir. Bu bağlamda İkinci Yeni şairlerinin şiirlerinde de ölüm, oldukça dikkat çeken konulardan biridir. Bu akımın şairleri *“düşünce ya da inanç dünyasının katkılarıyla ulaştığı ölüm telakkisi ile ilintili duygu, düşünce ya da sezgilerini herhangi bir şekilde ama muhakkak şiirine yansıtmış”*lardır. (Baş, 2011: 39) Edip Cansever; *Bir Ölünün Akşam Gezintisi*’nde ölümlü bir yolculuğa kapı aralar.

*“Derin ve ıslak gölgem suda
Ölü yaz dalgalarından biraz incelmış
Bana kalırsa bir ölünün deniz kenaryken
Ayaklarını uzattığı bir deniz kenaryken
Sonsuzluğun öğle sonrasına ilişmiş.”*

(Cansever, S.K-I, 2014: 222)

Dişil bir çağrışıma sahip olan su, canlıların hayatta kalmaları için gerekli olan en temel unsurdur. Şair ‘derin ve ıslak’ olarak nitelediği gölgesini ‘hayat kaynağı’nın içine

bırakarak yaşama dairliğini sürdürmeye çalışır. Çünkü dünyevi varlık anlamında gölge, yaşamın kesin kanıtı niteliği taşımaktadır. ‘Bir ölünün ayaklarını uzattığı bir deniz kenarı’, uzanmışlığın ölümü çağrıştıran sakinliğiyle birleşerek gölgeyi ortadan kaldırır. Ne zaman ki varlık canlılık belirtisi gösterir, o zaman gölge ‘suda’ belirerek sonsuzluk içindeki ‘kısıtlı’ zamanını tüketmeye devam eder. Çünkü; *“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.

Cansever dünyevi varlık anlamında gölgenin çağrışım değerinin farkındadır. *Yengeç* şiirinde bunu açıkça belirtir:

“Yoktur ki görünsün bir intihar anının gölgesi

Ölü bir şeyin gölgesi yoktur ki.”

(Cansever, S.K-I, 2014: 488)

Ölüme dair konuşma ve anlam arayışlarının hiçbirisi ölümü deneyimleyen bilinç gibi, ölüm hakkında bir farkındalığa sahip değildir. Çünkü ölüm, fark edildiği anda, muhatabını kendi gizine büründürerek, an’ın kucağından koparır. Böylece ne ‘doğal ölüm’ ne de ferdin kendi ‘intiharı’, yaşayanların dünyasına bir bilinç ışığı bırakmaz. Bu nedenle varlığı belirsizleşen olgunun gölgesi de ortadan kalkar.

Ölümlle Akit şiirinde Cansever:

“Karın beyaz gölgesi denizde

Ölü denizde beyaz gölgesi karın”

şeklinde ifade ettiği ölümü;

Ne yapsak?

Ölü bir soğukuz işte

Ve soğuk bir işlemiz, bir kulenin

Hayata ödünç verdiği bir kule.”

(Cansever, S.K-I, 2014: 480)

olarak görür. Ölümün kaçınılmazlığı ve hayatın ödünçlüğü bilincinde olan özne, çaresizliğin resmini çizer. Şiirin atmosferi ölüm ve ölümü çağrıştıran ifadelerle örülmüştür. *Kar* dünyayı örten bir örtü niteliği taşır. Kar'ın rengi ve örtme özelliği, kefen'i çağrıştıır. Her ikisinin de kuşatıcılığı soğuk ve ürkütücüdür. Böylece ölüme ve kabre dair tüm bilinçaltı durumları mısraların derinliğinde ifade gücüne dönüşür.

Tragedyalar V/ III şiirinde ise; yaşamı, 'çirkinliğin düşmanlığın ve bencilliğin içinde' yoğrulan bir özenin trajik durumu ifade edilir:

*“Bak Lusin, şu da var ki, genelevse gideceğin yer senin
Zaten bir genelevde yaşıyor gibisin
Her türlü çirkinliğin içinde
Her türlü düşmanlığın, her türlü bencilliğin
İçinde anlaşıyorsun vuruşarak
Ve kırılardan durmadan
Öyleyse bir kurtuluş mu bu? Bana kalırsa
Ölümünü içinde taşıyan bir isyan.”*

(Cansever, S.K-I, 2014: 336)

İsyan, mevcut düzene uy(a)mayan bireyin kendini savunma ve kendine yaşam alanı açma çabasıdır. Ölümünü içinde taşıyan bir isyan, şairin bilincinde bir kurtuluş olup olmadığı konusunda kesinliğe sahip değildir. Bu noktada araf'ta kalan özne, isyanın, ölüm karşısında bir anlam taşımayacağı fikrindedir. Çünkü isyan, ölümün içinde, kendi ölümünü de kendi içinde taşıyarak vardır.

*“Ve yıllarca sonra kadının ölüsünü
Bir bulantı cenazesi gibi kaldırdılar içimden.”*

(Cansever, S.K-II, 2014: 73)

diyen Cansever'in bu ifadesini Jung'un anima olarak adlandırdığı, erkeğin içindeki kadını yön olarak ya da bireyin içinde ukte olarak kalan bir kadın; 'anne, eş, sevgili vs.' olarak ele alabiliriz. Tüm durumlarda da bireyin içindeki kadın'ın ölmüş olması, benliği rahatlatan ve huzura kapı aralayan bir varlığın yitimini ifade ettiği için bir iç burukluğuna sebep olur. 'Bulantı cenazesi' olarak kaldırılan kadın'ın cenazesi bireyi

tarifi güç duygulara sürekliler. Çünkü içimizde; *“kendimizden gelen, kendimiz olan bir şey vardır; görünmez, ama içsel olarak teyit edilebilir bir gerçeklik; her an kavranabilen ve hiçbir zaman kabullenmeye cesaret edilmeyen ve ancak tüketilmeden önce gündeme gelen uygunsuz ve ezeli bir mevcudiyet: ölümdür bu, hakiki ölçüt odur...”* (Cioran, 2014: 15) ve şair ancak bu ölçütle ‘yıllarca’ yaşatmaya çalıştığı kadını kaybeder.

Acının Sınırında ölümü yazan İlhan Berk ise, Cansever’de olduğu gibi gölgeyi, dünyevi varlığın belirtisi olarak görür.

*“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.

Doğumdan önce zamana dairliği olmayan insanın, ölümünden sonra da zamana içindeliği diye bir şey söz konusu olmayacaktır. Varoluşçu felsefe ölümü, *“özdeki varoluşçu çatışma ölümün kaçınılmazlığının farkında olmayla, varolmaya devam etme arzusu arasındaki gerilim”* (Yalom, 2001: 19) olarak görür. *“Heidegger, Sartre, Camus ve E. Becker (...) ölümü her yerde hazır ve nazır bir gölge olarak görme eğilimindedirler; ölüm varoluşumuzu karartır ve yarattığı sürekli tehdit o denli dayanılmazdır ki, onu kaçınılmaz olarak bastırmaya yöneliriz.”* (Soll, 2003: 53) Ölüme dair tüm yaklaşım ve yorumların temelinde canlılığı sona erdiren soyut gücün bastırılması, hafifletilmesi, kaygı ve korkuya sebep olan yönlerinin insan usunda sevimli kılınması ya da insan ruhunun teselli edilmesi düşüncesi yatar. Ölüm ve gölge kavramlarını bir araya getiren ortak nokta da tam burasıdır. Gölgenin bünyesinde ifade bulan insanın giz dolu yanları, bilinci ve varlığı tehdit eden ölüm karşısında ortaya çıkar

ve çeşitli savunma mekanizmaları geliştirir. Bu bir bakıma şu yorumu doğurur: “*hayat, aslında ölümün gölgesi etrafında yaşanmaktadır.*” (Yücel, 2007: 21) Ölümün gölgesi ise insanın bilinçaltında ölüme dair besleyip büyüttüğü duygu ve duyularının bütünüdür. Artık ölüm olgusu değişimi ve karışıklığı mümkün kılan belirsiz bir varlığa dönüşür.

Sizin Hiç Babanız Öldü Mü? şiirinde, Cemal Süreya bu belirsizliği ve huzursuzluğu sonuna kadar yaşayan bireyin trajedisini çizer:

“Sizin hiç babanız öldü mü?

Benim bir kere öldü kör oldum

(...)

Siz hiç hamama gittiniz mi?

Ben gittim lambanın biri söndü

Gözümün biri söndü kör oldum

Tepede bir gökyüzü vardı yuvarlak

Şöylemesine maviydi kör oldum.”

(Süreya, 2013: 26)

Şiirin açar ifadelerinin tamamı yaşama dairliği çağrıştırırken, ölümün gölgesinin bu yaşam öğelerine düşmesiyle bireyde bir ‘kör’lük hissi yaratır. Çünkü ölüm, yaşam ışığını keserek, görünür olanı, duygunun algısal boyutunda kaosa ve karamsarlığa sürükler. Böylece birey, ölümün getirmiş olduğu sıkıntı ile dünyevi olana dair duygularını geçici bir süre hissedemez.

Ölüm, bireyi nesnel dünyadan koparan trajik bir olaydır. Bu sonu yaşamak istemeyen şair, ölümü her anımsayışında ‘nesneye tutunmaya’ çalışır:

Ölüm geliyor aklıma birden ölüm

Bir ağacın gövdesine sarılıyorum”

(Süreya, 2013: 183)

Ansızın beliren ölüm düşüncesi korku ve kaygıya sebep olur. Yaşama tutunmak isteyen özne, dünyevi varlık sahasında yaşamı simgeleyen ağacın gövdesinde yaşadığına dair bir teselli arar.

Ölüm, *“bireysel bilincin karanlığın sularına gömüldüğü öznel kıyametin gerçekleştiği gün”* (Jung, 2013: 76) gerçekleşmiş olur ve gölgesiyle birlikte, sebep olduğu tüm, korku, kaygı vb., duygu ve durumlarla birlikte bir yitime uğrar. Ancak bu yitim yalnızca ölümün soğuk yüzüne temas eden birey için geçerlidir. Bir kişinin ölümü, bunun bilincinde olan başka bireylerin ölümüne dair benlik katmanlarında yatan gizil olguları sürekli besleyerek ölüm yumağına biraz daha kaygı ve korku sarar. Erken dönemlerde insan ölümün varlığı konusunda henüz bir farkındalığa sahip değildi. Örneğin; *“avcı toplayıcı toplumlarda ölme, bu kişilerin toplulukları için ‘talihsiz’, kötücül ya da muhtemelen ‘insaflica çabuk ölümler olarak görülüyordu. Bunun yanında yerleşik toplumlarda ölme, hem bireyler hem de topluluklar için ahlaki açıdan ‘iyi’ ya da ‘kötü’ olarak algılanıyordu. Ancak kentsel orta sınıflar arasında bütün bu ahlaki belirleme ya da yargılar yalnızca bireyler olarak, ölmekte olan kişilerin kendilerine aktırılmıştı.”* (Kellerhear, 2012: 232-233) ilkel toplumların ölüm karşısındaki bu tavrı gelişen tarihsel süreçte biraz değişikliğe uğramış olsa da günümüzdeki algılanışından oldukça uzaktır. İlk insanlar ölümlerinin nerede ve ne zaman geleceği konusunda bir fikre sahip değillerdi. Çünkü temel amacı ‘geçinmek’ ve ‘yetinmek’ olan insanoğlu kendini çepeçevre saran soyut bir gücü düşünmeye imkân bulamamıştır. Modern çağın insanı ise geçmişten gelen düşünsel birikimlerle daha ilerisi ve daha fazlasını arzulamaktadır. İşte bu noktada insanın ölümsüzlüğü arzulamasıyla karşılaşırız. *“Artık modern çağın insanının ölümsüz canlı olmanın yollarını aradığı kabul edilmektedir. Bu noktada modern insan, ebedi gençliği arayan, ölümsüzlüğü bulmaya çalışan ve içindeki ölüm korkusu nedeniyle de belirli önlemleri alma zorunluluğu hissedendir.”* (Burcu-Akalın, 2008: 45) Ölümsüzlüğü ararken modern insanın en büyük kayıplarından biri ise ‘din’ kavramını literatüründen çıkarmasıdır. Pozitivist felsefenin daha sonra da Varoluşçu felsefenin ‘varlık’ ve maddesellik üzerine kurduğu düşünce oluşumları insanın ölüm karşısındaki en büyük sığınaklarından din olgusu yıkararak, onu savunmasız bırakmıştır. *“Ölümün dini yorumlarının yaratıcı ve gerçek gücünü atlamak, bugün kültür ve toplumumuzda sahip olduğumuz şeylere nasıl sahip olduğumuzu açıklarken ihtiyaç duyacağımız en aşikâr ve güçlü kaynağı atlamak demektir.”* (Kellerhear, 2012: 101) Bu nedenle modern özne ölümün gölgesini ruhunun derinliklerinde daha da şiddetli bir şekilde hissetmekte ve gölgenin kuşatıcılığında kaybolmakta, büyük acılar çekmekte ve hatta gölgenin uçurumundan düşerek kendini, bir türlü olumlayamadığı ölümün kucağında bulmaktadır.

*“Adamlar geldi denizden ölmüş
 Kimin şansı yoksa bırakmış ellerini dubadan
 İşe yaramayanların felsefesi bunlar
 Bir uşak üçüncü katın balkonundan attı kendini
 (Çocukluğumu saklasaydım benim de ellerim olurdu dubada)
 (Ayhan, 2013: 16)*

Çocukluk, insan yaşamında bir tazelik ve dirilişi çağrıştırır. Ölümün en trajik görüntüsü bir çocuk üzerinde görüldüğünde ortaya çıkar. Geçmişe özlem ya da çocukluk yıllarına dönme arzusu yaşama tutunma ediminin en net belirtisidir. Şair hayatı ‘uyarı ve dikkat’ aracı olan ‘duba’ya benzetmektedir. Ölümün kaçınılmaz varlığından nasibini alan her nefis ‘ellerini hayat dubasından’ istemsiz (şanssız) bir şekilde bırakarak, kendi kıyametini yaşar.

Ölümün ürkütücü varlığından kaçma uğraşında olan zihin ölümü unutmak ya da hatırlamamak uğraşındadır. Ancak bu da bir anlamda ölümü öldürme girişimidir. Mümkün olmayan ve her fırsatta öznesinin ayağına dolaşan ölüm düşüncesi bireyi çıkmaza sürükler. “*Milan Kundera da unutma edimiyle ölümü önceden tattığımızı ileri sürer: ‘Çoğu insanı ölüm konusunda dehşete düşüren şey geleceğin kaybı değil, geçmişin kaybıdır. Aslında unutma davranışı hayatın içinde her zaman var olan ölüm biçimidir.’*” (Yalom, 2008: 19) Bu kaçınılmaz formu yaşamaktan korkan özne unutamadığı ya da duyumsamak istemediği gerçeğe ironik bir dille alay eder:

*“1. ‘Dile Benden ne dilersen!’ dense sözgelimi
 Bir düş – masalın son kıpısında
 Ölüm taburesi ya da teneşir taşı yani
 2. işte ancak o zaman belki
 Bir palavrayla avunmak istemediğim için
 ‘Cehennet!’ diye fırlama fırlama sabuklarım”
 (Ayhan, 2013: 254)*

Dinin kutsallarını ‘bir palavra’ olarak gören Ece Ayhan bu fikrini ‘Cehennet!’ olarak ortaya koyar. Cennet ve cehennem sözcüklerini aynı kelimedeki sessel birlikteliğe taşıyan şair ‘din’in ölüm karşısındaki tavrını reddederek kendi yaşam felsefesini ölümün

ve dinin karşısına kurar. Kutsala saldırının temel nedeni, bireyin, ölümün varlığını doğrulayan bir başka olguyu da, tıpkı ölümün kabul edilmek istenmeyişi gibi, kabullen(e)memesidir.

İlkel dönemlerde yaşam mücadelesi veren bireyin, ölüm telakkisi daima eksikti. Çünkü ölümün farkında olsa bile, onun üzerinde düşünecek ‘geniş’ vakitlere sahip değildi. Oysa modern insan ölümü yenme ve ölümsüzlüğe ulaşma adına pek çok uğraş vermektedir. Bu değişen gerçeğin bilincinde olan Ayhan’ın tepkisi şöyledir:

“Biliyorsun; ölüm

Artık ayakta karşılanmıyor, karşılanmaz!”

(Ayhan, 2013: 163)

Şair burada ölümü hayatın hızı ve karmaşasından sıyrarak yatay bir düzleme taşır. Çünkü ölümü ‘ayakta karşılamak’, ölümün neden olduğu korku ve sıkıntıları en az duyumsama anlamına gelmektedir. Kendi ömrünü uzatmaya çalışan ‘birey’ yatay bir düzlemde karşıladığı ölümün kaçınılmaz gerçekliğini sonuna kadar korku ve sıkıntı içinde yaşar. Aynı zamanda yatay düzlemde bireyin gölgesi de ortadan kalkar. Bu da dünyevi yokluğa işaret eder.

Somut alandan soyut bütünlüğe geçerken ölüm “*tarafli zaman akışında, aklın takıldığı ve öyle kaldığı kaosa gönüllü bir (b)emiş*” (Arslan, 2012a: 29) olarak insan bilincinde sınırları zorlayan ve bilinçaltına yerleşen bir varlığa dönüşür. Ontolojik varlığı tehdit eden bu güç insanın art benliği olan gölgesiyle birleşerek, bireyi çıkmazın ortasında çaresiz bırakır. Ölüm bireyin hatırlamak istemediği yaşamına set çeken bir etkidir. Bu noktada gölgeyle bütünleşir nitekim gölge de bireyin kendisine dair duymak istemediği olarak da algılanabildiği için, insana, ölümün yadsınmasına eşdeğer bir mesafededir. Ölümün kaçınılmazlığı bireyi inkâra teşvik eder. “*Ölümün inkârı insanın temel yapısını inkârıdır ve artmış derecede yaygın bir farkındalık ve deneyim kısıtlılığına neden olur.*” (Yalom, 2001: 57) İnkâr dolayısıyla benliği saran korku ve kaygılar, bilincin uyanık olmadığı zamanlarda bireyi daha sıkı bir kısıka alarak duyumsal sıkıntıyı artırır.

Özlemine ve geçmişe dair bir an’ını “*O Eski Bir Güvercindi*” şiirinde dile getiren Ülkü Tamer;

*“O eski bir güvercindi, bıraktı beni onlara
Götürmedi kanatlarından bir başka yalnız suya
Geçti çocuk gölgelerinden, dönmedi artık.”*

(Tamer, 2006: 13)

mısralarıyla bilinçaltının sınırlarını ifşa eder. Her ölüm erkendir ve birey ölüm karşısındaki çaresizliğini ya geçmişe sığınarak ya da yaşama dairliği olan şeylere tutunarak gidermeye çalışır. Güvercin, ‘eski’ sözcüğüyle nitelenerek hayat karşısında, bireyin bir umutsuzluğa düştüğünü çağırıştırır. ‘Bir başka yalnız suya’ erişemeyen birey, yaşamak adına tutunacak ‘şey’lerinin bir bir yok olduğunun farkındadır. ‘Çocuk gölgelerinden’ geçerek bireyi terk eden bu ‘şey’ler bir daha dönmek üzere yitirilir.

Benzer bir kaybı *İstanbul*’un atmosferinde yaşayan şair:

*“Kadın ölü, yeniden saçlarına üşüşür kalabalık; uykusundan
İki kişinin başlattığı eski bir karanlığa azalır, ölmekten
Hiç bıkılmayan çağlar geçer gölgesinden.
Gölgesinden haydutlar geçer, dönüp onu kuyulardan çıkarır bir
tanesi,
Atların en iyisini ona verir.”*

(Tamer, 2006: 37)

Dişil ve yaşama çağıran kadın imgesinin de ölümle birlikte kullanması, bilinçteki ölüm fikrinin benliği sardığını gösterir. Dikkat çeken bir diğer unsur ise ‘geçti’ açar ibaresidir. Hayatın geçiciliği, zamanın geçiciliği gibi durumlarda sıkça kullanılan bu ifade hayat ve ölüm arasındaki kaçınılmaz devinimi de gözler önüne serer.

İntihar Anlaşması’da ise bir günün batışıyla ölüm arasında bir bağ kurulur.

*“Karanlık vurunca gemileri kıyıya
Açarım kapını, kurur mercan;
Denize doğru ölür martılar
Gölgesi kan yüklü bir adadan”*

(Tamer, 2006: 46)

Denizin ortasında ve başka bir toprağa kara bağlantısı olmayan ‘ada’ yaşamın tam merkezinde yer alan ölüm fikrinin yerleşim merkezi olarak düşünülebilir. Ve martıların çoğunlukla beslenme ve yuva olarak kullandığı ada ile insanın akşam evine dönmesi bağdaştırıldığında da ölüm trajedisinin hayat ile nasıl iç içe olduğu gözler önüne serilir. Bu aslında yalnızlığın ve sessizliğin (akşamın) çağrıştırdığı ölüm düşüncesinden sıyrılma fikrinin belirtisidir.

Yazmak eylemi *Şiir İçin Cevaplar*’da, ‘ölümün gölgesi’ne yaşamın ise örtüsüne dönüşür:

“*Şiir ölümün gölgesidir,
Yaşamın örtüsü*”

(Tamer, 2006: 158)

Örtü kapladığı şeyi bir gize dönüştürmesiyle bilinir. Şiirin yaşam için bir örtüye dönüşmesi, aslolan duygu ve durumların bir sağaltımla ifade edilmesidir. ‘Ölüme gölge’ olması yönüyle ise, gölgenin var olanı imleyen tavrıyla, ölüm ve hakikat arasındaki bağı ortaya çıkarmasında gizlidir.

Turgut Uyar, şiirlerinde, yaşamı şiirin merkezinde eriten bir şair hassasiyetine sahiptir. Kullandığı imgelerin temel çıkış noktası yaşama dairlik sınırlarında şiirinin kapılarını gize aralarken, ince hassasiyetleri, insan olmanın eksikliğini ve yer edinme sorunsalını da barındırır. Şiirlerinde dikkat çeken ve yaşamın karşısında bilinci rahatsız eden ve bilinçaltını ifadeye çağırان durumlardan biri ölüm ve ‘gölge’dir. Gölge onun kimi şiirlerinde “bastırılmış ümitlerin, gizli korkuların” (Chopra vd., 2011: 117) bir ifade aracı olarak karşımıza çıkar.

“*Gerçi şimdi çağımız değilse de Elagözlüm
Bu bir kötü tecelli ki, nasıl diyeyim
Bir gün bir kara gölge görürsen gözlerimde
Akşamsa beni uyut..*”

(Uyar, 2012: 26)

Yaşamın sıcaklığı, insanın düşün merkezinde yer edinen en güçlü oluşumdur. Çünkü her ölüm bir yitıştır. Ölüm düşüncesi bile insanı bulunduğu neşeli ortamlardan ya da içtenlik an’larından soyutlayabilir. Şair de bu soyutlanmadan korku duyar. Çünkü ölüm bir tecellidir ve şair, bu tecelliye ‘kötü tecelli’ olarak algılamaktadır. Aydınlığı

ortadan kaldıran “kara gölge” yaşama dair ışığı şairin gözlerinden alır. Bunun nedeni yaşamak olayının “*insanın yüzüne vuran Tanrısal aydınlık*” (Korkmaz, 2012: 92) olmasıdır. Bu aydınlığın “kara gölge”ye dönüşmesi korkuya neden olur. Bu dizelerde dikkat çeken bir başka ifade ise; ‘akşamsa beni uyut’ mısraıdır. Bir anlamda uykuya davettir. Uyanırken varlığından sıyrılmadığı ölüm korkusunun, tedirgin edici soyutluğundan rüya evrenine sığınarak huzur bulmaya çalışılır. Çünkü “*rüya görenler uyanık bilincin dünyasından sıyrılırlar.*” (Freud, 2009: 16) Böylelikle şair kendine yeni bir yaşam alanının kapılarını aralamış olur. Gölge burada, ölüme dair korkulanın ifadesine dönüşmüştür, korkulan ise; ölüm, yalnızlık ve yaşama dairlikten alıkoyan her şey olarak anlaşılmaktadır.

*“Ama siz zavallısınız ben zavallıyım
Eskimiş şeylerle avunamıyoruz
Domino taşları ve soğuk ikindiler
Çiçekli elbiseleriyle yabancı kalabalık
Gölgemiz tortop ayakucumuzda
Sevinsek de sonunu biliyoruz.”*

(Uyar, 2012: 113)

Bilinçte yer edinen ölüm korkusu artık şaire “sonunu bildiği” bir problem olarak görünür. Bilincin hiçbir evresinde düşüncüyü arıtp, yaşama dairlikleri şairin kulağına fısıldayacak ve onu ‘zavallılık’ düşüncesinden kurtaracak bir uyarıcı yoktur. Bunu “*insandaki çözümsüz durumları, çıkışsız çatışmaları kendi sınırlarını aşan durumlar karşısındaki çaresizliğini ve bu çaresizliğin doğurduğu çatışmaları ve çelişkileri*” (Özcan, 2007: 11) ifade etmenin bir yansıması olarak değerlendirmek mümkündür. Çünkü öz’e dair ne varsa, ölüm birlikte bilincin karanlık köşelerine saklanarak korku an’ının geçmesini bekler. Korkunun geçmesi gölge ile barışmakla mümkündür. Yani şair, gölgesini ‘ayakucundan’ benliğinin merkezine çıkarabilse ölüm korkusunu ortadan kalkacaktır. Çünkü gölge insanın kötü yönlerinin sembolü değil, bütünlüğünün ayrılmaz bir parçasıdır da aynı zamanda. Gölgenin keşfedilemeyişi ve ‘tortop ayakucunda’ bekliyor olması ölüm korkusunun, bilinci kuşatmasından kaynaklanmaktadır.

“Ölüye neresinden yanaşmalı. Donuk ve çekici, sonsuz ölü.

*Bütün kumsalların ve asfaltların ve
Karantinaların, yeleklerin ve saat kösteklerinin,
Gölgelerin ölüsü, bulaştığımız bir şey.*

(Uyar, 2012: 218)

Gölge, insanın bir parçası olarak ele alındığında “gölgelerin ölüsü” bir değer yitimine dönüşür. Çünkü ölüm bir (b)eşik’tir. Bu (b)eşikten adım atan şair ‘donuk, sonsuz ve çekici’ bir bütünlüğün büyüünden kendini alamaz. Bütünlüğün sonsuzluğunu “gölgelerin ölüsü” meydana getirir. Bunun nedeni gölgenin, kendi benliğinde bireyin yaşama aitliklerini de barındırıyor olmasıdır.

Ölüm ve hayat bütün bir dünya gibi algılanır “*oysa dikkatle bakanlara duyumsattıkları dünya, iki nesnenin aynı anda görülmediği, bakışımızın uzamın bir parçasından öbürüne geçmesi için gerekli sürenin hep uzam parçalarının arasına girdiği ve varlığın verili olmayıp zaman prizması içinden görüldüğü ya da sızdığı bir dünyadır.*” (Ponty, 2014: 24) Birinin varlığı diğerini zorunlu kılmakta ancak bu zorunluluk birliktelikten ziyade sıralılıkta yatmaktadır. Bu zorunlulukta ölüm yaşama sona erdiren bir ardıdır. “*Ölüm sakladığı değil kaskatı ve ötesine geçilmez hale getirdiği şeyi göstererek, kendisinin bir sır olduğunu, ifşa eder; sır ise gizli saklı olduğunu açığa vurarak saklar sırrını.*” (Foucault, 2012: 28) Ölümün gölgesi de kendi belirsizliğini diğer nesnelerin somutluğuna bağlayarak hem kendini hem de diğer nesneleri gize belirsizliğe taşır.

Sezai Karakoç, şiir serüveninin başlangıcında hayatı bir ölüm olarak görür:

“Hayat bir ölümdür aşk bir uçurum”

(Karakoç, 2010: 10)

Şair, hayatı olumsuzlayan bir tavır takınır. Çünkü benliği saran olumsuz duygular yaşam ile bağları kopardıkça söylem de olumsuz bir havaya bürünür. Ölümün kaçınılmaz gerçekliği düşünüldüğünde yaşanan hayatı da ölümün bir parçası olarak görmek, hayatın gerçekliğini yadsıyıp onun bir gölge olarak algılanmasından kaynaklanmaktadır.

Sezai Karakoç şiirinde ölümün kutsallaştırıldığı dikkat çeken hususlardandır. Ancak bu kutsallaştırma bireysel ve ideolojik bir çizgi üzerinde gelişmez. O, kutsallığı; dini referans olarak kullanır. Ölüm, bu bağlamda hayatın bir gerçeği, kabullenilmiş bir duygu olarak belirir. Bu sebeptendir ki ölüme ve kutsala saldırı şiirlerinde görülmez. O inançla ölümü güzelleştirir:

*Kendinden bir şeyler kattın
Güzelleştirdin ölümü de
Ellerinin içiyle aydınlattın
Ölüm ne demektir anladım.*

(Karakoç, 2010: 94)

“Anlaşılan” ölüm, elbette, ölümün ne olduğunun bilinmesi değildir. Ölümün ne için olduğunun bilinmesidir. Bu ifadeye kapı aralayan söz *ellerinin içiyle aydınlattın* mısraıdır. Aydınlanma bir şey’in iç yüzünü kavramada en önemli araçtır. Şair bunun farkındadır çünkü ölümün ne için olduğun bilincindedir. Bu bilinç durumunu Göka’nın ifadesiyle: “*dünya hayatının ardından yaşayacağımız ölüm, bizim için ikinci bir ölümdür, başlangıçta cenin ve plasenta halimiz öldü, biz doğduk diyebiliriz, buradan ölümün yeni bir doğum olabileceği çıkarımında bulunabiliriz.*” (Göka, 2010: 20) *Sürgün Ülkeden Başkentler Başkentine IV*’de saklı olan bir bilinçlilik hali de yine aydınlığın kucağında belirir. Şair kendini dünya sürgününde hisseder ve bir nevi ölümü arzular.

*“Dağların yıkılışını gördüm bir Venüs bardağında
Köle gibi satıldım pazarlar pazarında
Güneşin sarardığını gördüm Konstantin duvarında
Senin hayallerinle yandım düşlerin civarında
Gölgendi yansıyıp duran bengisu pınarında
Ölüm düşüncesinin beni sardığı şu anda
Verilmemiş hesapların korkusuyla
Sana geldim ayaklarına kapanmaya geldim
Af dilemeye geldim affa layık olmasam da
Sevgili*

En sevgili

Ey sevgili

Uzatma dünya sürgünümü benim ”

(Karakoç, 2010: 433)

Yaşam tüm hızıyla akıp giderken sadece anı'ların kalıcılığında *ölümsüz bir iz bırakarak* varlığını sürdürür. Bilinçli bir zihnin aralanan kapısından sızan bilincaltı sırları bir ölüm arzusunun kıskacında 'dua'ya ve yakarışa dönüşür. Çünkü ölümün gerçek mahiyetini kavrayan bilinç kendini, yaşanan dünyada sürgünde hissetmektedir. Ölüm sonsuz bir yaşama aralanan koridordur. Koridorun diğer ucundaki ışığı gören özne, dünyevi yaşamadan vazgeçerek 'korktuğu' halde ölümü 'sevgili'ye kavuşmanın tek yolu olarak görür.

Ölümün bir kavuşma olarak görüldüğü bir başka şiir ise *Leyla ile Mecnun*'un *Dördüncü Bölüm*'ünde yer alır:

“Anladım onlar ölmediler

Ölüm adına

Ölüm maskesini takınarak

Dönüştüler bir ışığa”

(Karakoç, 2010: 598)

Farkına varılan bir kayıp, kayıp olmaktan çıkar. Ölümün anlamını keşfeden birey ise, ölümü boyut değiştirmenin bir aracı olarak görür ve *ölüm maskesiyle* öznelerini yola çıkarır. Ve yolun sonunda dünyevi varlıktan sıyrılarak bir ışığa dönüşen şiir özneleri, Karakoç'un inanç sistemindeki ölüm düşüncesinin sırrına ulaşır. Karakoç'a göre; *“ölüler, gün ışığında görünmeyen yıldızlar gibidirler. Vakti gelince, hepsi bir düğmeye basmakla vaziyetini alan lunapark rölyefleri gibi doğrulurlar.”* (Karakoç, 2013: 20) Bu benzetme, ölümden sonraki hayata inanan şairin, ölümü bir son olarak görmediğinin kanıtıdır.

Sezai Karakoç'un ölüm düşüncesinde dikkat çeken unsurlardan biri de 'göz' imgesiyle ölümü birleştirmesidir. Karakoç göz için; *“insanın dünyaya açılan duygu yollarının en göze çarpanı gözdür. İnsan ölürken, göz yavaş yavaş dünya biçimlerini terk eder yitirir. Dünya, ruhtaki oluşa paralel olarak, göze göre, bir değişikliğe uğrar,*

bir metamorfoz geçirir. Bütün ruhu ışıkla dolu mü'min bir adam, gözün en küçük aralığından, sonsuz bir hoşluk duygusu içinde, yalnız ışık, nur görür. İnkâr ve umutsuzluk ve karanlıklar içinde bocalamış bir insanın gözü ise sonsuz karanlıklar ülkesine asılmış kalmıştır” (Karakoç, 2013: 25-26) der.

“Pipon yanıyorsa seni ölüm çeker

Gül yetiştiremiyorsan seni ölüm

Samanyolu jet iziyse seni ölüm

...

Ölüm bana günde iki kere göz kaş eder

...

Ölüm bir ay çekimi zamanı dönemi denizidir

Kalkar kalkar seni çeker

Gül kokusunu alıyorsan seni ölüm çeker

Ölümün terkisi birden genişler”

(Karakoç 2010: 130-131)

Ölüme dair bastırma ve inkâr eylemlerinin yerini, keşfe ve kavramaya bıraktığı anlarda bireyin ölüm karşısındaki trajik duruşu bir nebze olsun huzura kavuşur. Çünkü *“her kim ölümü hakkıyla anlar ve kutlarsa, aynı zamanda yaşamı yüceltir.”* (Brown, 1996: 120) gölge ve ölümün insanda olumsuz düşünceler çağrıştırmaya durumu ortadan kalkar ve artık gölgesiyle barışmış bir bireyin ölüm karşısındaki vakarlı duruşuyla karşılaşırız. Jung, gölgeyi her bireyin kişiliğindeki karanlık yarası olarak” (Jung, 2013: 113) tanımlar. Benlik bütünlüğünün sağlanmasıyla ve kişiliğin karanlık yarısıyla barışık olmak *“sonluluk duygumuzu yenmenin ya da yalnız ve sessiz merkezimizin sonsuz doğasını tanımanın yaşamın anlamı olabileceğini fark etmemizi sağlar.”* (Koestenbaum, 1998: 19) Ölümü kavramak ve tanımak, ondan kaçmak yerine onla barışık bir yaşam sürmek ölüm geldiğinde yaşanabilecek pişmanlıklarında önüne geçmiş olur. Çünkü yaşarken farkında olunan bir gücün varlığı hayatta yapılması gerekenlerin ertelenmemesi için bir itkiye dönüşür. İşte ölümü, ‘farkında birey’ için anlamlı kılan o belirsiz yan’ın tetikleyiciliğidir. Çünkü *“ölüm varlığın mutlak ötekisidir.”* (Bauman, 2000: 11) Ve öteki’ni tanıyan özne, ölüm karşısında vakarlı ve

hoşnut bir duruşa sahiptir.

Sonuç olarak, İkinci Yeni şairlerinin ölüm hakikati karşısında dikkat çeken ilk tavrı; yaşamın kucağından özneyi koparan, kontrol edil(e)mez soyut gücün dayanılmazlığını hafifletme çabasıdır. Kaçınılmaz ölüm gerçeğinin farkında olan şairler ölümün karşısına daima yaşamı koyarak onu duyumsamamaya çalışırlar. Bu ise bilinçte daha trajik bir duruma neden olur. Aslında rahatsız olunan durum, İkinci Yeni şairleri için ölmek değildir. Onun yaşamı sona erdirecek olması ve bunun zamanının ve nasıl olacağının bilinmeyişidir. Gölge imgesinin şiirdeki varlığını ölüme dair bir saptama, ölüm anının bir tespit istemi olarak okumak mümkündür. Gölgenin somut varlığı düşünülürse, yere düşen uzunluğuna göre, belli bir zamana işaret ettiği görülür. Bu gölgenin varlığıyla, hem zamanın belirlenmesinde hem de ‘var olma’ adına önemli bir işarettir. İkinci Yeni şairlerinin ölümü anlatırken kullandıkları gölge imgeleri de ne zaman ve ne şekilde yaşanacağı bilinmeyen ölümü belirgin bir an’a taşıma istemidir. Bu yönüyle Cansever şiirinde belirginleştirme adına gölgenin yaşamı ve yaşama dair varlığı çağrıştırdığı görülür. Gölgenin ortadan kalkması ya da öznesinin benliğinde belirginliği yitirmesiyle birlikte Cansever şiirinde ölüm öznenin kıyametine dönüşür. Berk de aynı tavırla gölgeyi şiirde yaşamın belirtisine dönüştürür. Gölgeyi, ölüm anını ya da ölümü/ölüyü belirginleştirmek amacıyla tercih ettiği dikkat çeken bir başka durumdur. Süreya şiirinde bilinç durumlarının belirginleşmeye başladığı anlarda şiir iklimine yansıyan ölüm düşüncesi şairi nesneye tutunarak yaşamı hatırlatma aracına dönüşür. Bilinçaltından sızan bastırılmış duygular, bilinci tahrip etmeye başladığı anda şair kurtuluş adına, bir tutunma eylemine/edimine girer. Ayhan şiirinde gölge imge olarak doğrudan kullanılmamıştır. Ancak konuyla ilgili incelenen şiirlerde hem fiziksel anlamda ölümü çağrıştıran gölgeye bir gönderme hem de psikolojik olarak ben’likte ölüm belirtileri olarak algılanan gölge duyumsamalarına göndermeler vardır. Ayhan, kendine özgü inanç sistemiyle ters düşen inanışların ölümü hatırlatan belirtilerine de baş kaldırarak ölümü duyumsamak istemeyen bir tavır takınır. Ülkü Tamer de gölgeyi ölümü belirgin kılan bir imge olarak tercih etmiştir. Uyar şiirinde ise gölgenin varlığı ‘mutlak son’u, ölümü işaret eder. Ölümün hatırlandığı anda onun yıkıcı gücünü azaltma adına şairin gölgeyi şiire dahil ettiği dikkat çeken yönlerden biridir. İkinci Yeni şiirinde ölümü olumsuz bir durum olmaktan çıkarıp sevgiliyle kavuşma an’ına dönüştüren ve bu kavuşma an’ının belirtisi olarak gölgeyi tercih etme anlayışı, Sezai Karakoç şiirlerinde belirgin bir yandır. Ölümün inkârı onu daha tehditkâr yaptığı için, Karakoç; ölümü bir

kavuşma aracı olarak görüp algısal boyutta gölgenin saydamlığında ehlileştirir.

3.2.2. Korku-Kaygı

Modern düşünce kendini geleneğin aitliğinden kurtarmış bir açılamdır. “*Bireysel bilinç, bilinçaltının uçurumlarıyla çepeçevre sarılmıştır.*” (Jung, 2012: 48) Yani bilinç kendi benliğini kuran, sarsan, tamamlayan vb. etkenlere sahiptir. Anlık olarak görülen bir patlama, sevinç ya da hiddet bir müddetten beri sarsılan bilincin dışı vurumu olabilir. Bu nedenle modern bilinç tamamen bireyseldir.

Bireysel ve toplumsal kopuntular yani yitimler, psikoloji de hastalık belirtisi olarak görülebilir. Hastalık iç çatışmaya, iç çatışma bölünmeye sebep olur. Bu döngü içerisinde de modern/yalnız/tahammülsüz/tatminsiz insan doğar. Günümüzden geri bir zamana yolculuk ve gerçekleşen olay ve olguları değerlendirip mantıksal ve psikolojik sonuçlar üretmek olayı yorumlamak mümkündür. Ancak o dönemde yaşayanlar için aynı durum söz konusu değildir.

Dışımızda gördüğümüz olumsuz bir olgu ya da oluşum bizim bilinçaltımızda olmasını istemediğimiz şeye karşılık gelir ve bizim o kötü, istenmeyen şey karşısında Tanrı’ya şükrettiğimiz görülür. Bu bizim bilinçaltı düşümüzün istenilmeyen yansımasıdır. İç dünyanın bilinç işlevleri herkeste aynı değildir. Elbette bilincin rolü bir noktaya kadar benzer ekti ve tepkiler doğurur ancak olay ve olgu bilinçaltı sınırlarına değdiği andan itibaren farklılaşma başlar. Bu farklılaşmalardan biri de olay ve olgular karşısında verilen tepkilerdir. Bunlar çeşitli hallerde olabilir ve ortaya çıkabilir. Hüzünlenme, endişe etme, titreme, korkma, mutlu olmak vb. gibi çeşitli duygu ve durumlar bilinçaltı sınırlarında gezen etkenlerin, bilince ve bilinçaltına yaptığı uyarımlarla somutlaşır. “*Bilinçsiz bilgiler ve duygular özellikle bilince çıkmaya direnir ve kendini sadece çarpıtılmış veya dönüştürülmüş bir biçimde gösterir.*” (Giddens, 2010: 54) Çünkü, emin olunamayan şey’in varlığı kaygı doğurur. Kaygının nesneye büründüğü ve belirli bir muhatabı olduğu durmada ise korku doğar. Artık bilinç uzak durmaya çalıştığı şey’in tam da merkezinde kalmıştır. Unutma adına yapılan her eylem, aslında daha uzun süreli hafıza bunalımlarına neden olur. Çünkü, unutma düşüncesi bile insanın maruz kalmak istemediği bir durumu sürekli bilinç sıcaklığında tutarak mevcut durumun devam etmesine neden olur. Böyle bir durumda aslında korku doğuran unsur, bir kaygıya dönüşür. Buna neden olan “*bastırmanın ve onunla ilişkili davranışsal semptomların kaynağı kaygıdır. Kaygı, özünde, dış tehditlerden ziyade ‘iç*

tehlikeler'in ifadesi olan bilinçsizce oluşan duygusal gerilimler nedeniyle nesnesi kaybolmuş korkudur." (Giddens, 2010: 64) Bu yüzden daha üst düzey bir tehdidi de içinde barındırır. Nitekim dünya savaşlarının yaşandığı ve günümüzde de devam eden (psikolojik, sosyolojik vb. savaşlar) süreçler düşünüldüğünde, mevcut durumun muhatabı insanların en büyük sorunu kaygıdır. Karşılarında duran ölüm vd. durumlar elbette korku doğuran etmenlerdir. Ancak bunların bir somut karşılığı vardır. Oysa 'sonlarının nasıl ve ne zaman' olacağını bilmedikleri için kaygı dolu bir yaşam sürmektedirler. Bu bilinçteki bir insan, *"kendisi ile yaşamına bir anlam ve yön verecek herhangi bir sistem arasında bir ilişki kuramaz; kuşkuyla dolar ve kuşku da sonunda onun edimde bulunma yani, yaşama yetisini felç eder."* (Fromm, 1999: 31/32) Güvenliğin ortadan kalktığı ve korkunun da ötesinde bir hayatı yaşamaya çalışan özne, yaşama dairliklerini de bir bir kaybeder. Korku duyan bireyler, *"seçilmiş bilinçlilikle başa çıkamadıkları için yaşam sürecinde kendilerini ifade etmelerine izin verilmeyen ve bu nedenle, bilinç dışında karşıtlık yaratmaya çalışan ve oldukça bağımsız bir 'hizip' oluşturan tüm bireysel ve ortak ruhsal öğeler"* (Jung, 2001: 19) olan 'korku unsurlarının' dayanılmaz yükü altında ezilirler ve korku dolu bir kaygı yaşamaya başlarlar.

Bu durumun bir çeşit yansıması Cemal Süreya'nın *Gül şiirinde* görülür:

Ellerini alıyorum sabaha kadar seviyorum

Ellerin beyaz tekrar beyaz tekrar beyaz

Ellerinin bu kadar beyaz olmasından korkuyorum "

(Süreya, 2013: 12)

El imgesi hayata tutunma anlamında çok güçlü bir ifadedir. Yaşama dairliği arzulayan şair, *ellerini alıyorum sabaha kadar seviyorum* diyerek hayatın içinde kalmayı ister. Çizilen şiir atmosferinde hissedilen 'gece'nin varlığı bir kaygı ve korku doğurduğu ve kişi en çok bu vakitlerde kaygının ve korkunun sınırlarında gezdiği için, oldukça önemlidir. Gecenin bünyesinde bir belirsizlik ve o belirsizliğin içinde de korku dolu bir bekleyiş vardır. Ellerin tekrar tekrar beyaz olması ise ölümü çağırıştırır. Bu çağrışımdan endişe duyan şair muhatabının *ellerinin bu kadar beyaz olmasından korku* duyar. Çünkü vücudun istenilmeyen ölçüde beyazlaşması canlılık yitimine denk düştüğü için korku doğurur.

İngiliz’de ise Süreya eylemin gerekçesini kaygıya bağlar:

*“Karanlık bastırmış üstümüzü külliyetli miktarda
Alçak sesle konuşuyoruz korkudan değil”*

(Süreya, 2013: 20)

Dikkat çeken ilk unsur yine karanlık bir atmosferin çizilmiş olmasıdır. *Alçak sesle konuşma* sebebinin *korkudan* olmadığını söyleyen şair aslında kaygılı bir an’ın varlığını ifade eder. Dolayısıyla *“karanlıkta yaşamak gölgenin içinde yaşamakla aynıdır.”* (Cohpra vd., 2011: 204) Böyle bir durumda bilinçaltı devreye girerek arzulananı ulaşılmaya çalışırken öznesini de kendi kuşatıcılığında teslimiyete çağırır.

Gece Bitkilerinden korkan şair, bu şiirde de karanlık bir atmosfer çizer:

*“Gece bitkilerinden korkuyorum
Hayır, geceleri bitkilerden!
Gizlenirken vurulmuş ulaklara ağıttır
Bana açtığın her telefon”*

(Süreya, 2013: 260)

Gecenin korku doğurması ışığın yokluğundan ve sonu çağrıştıran algılanışından kaynaklanmaktadır. Karanlıkta seçilemeyen/ayırt edilemeyen nesnelerin korku doğurduğu gerçeği şiirde de *gece bitkilerinden* ifadesiyle ortaya konur. Ancak hemen ardından gelen *hayır, geceleri bitkilerden* vurgusu, yine korku doğuran varlığın nesne değil, belirsizliğin kendisi olduğunu ortaya çıkarır.

Arka Güneş’te ise, sözün gölgesi korku doğurur:

*“Bir kan salkımıdır şarkısı
Dağılır incelir belledikçe
Evlerle bacalarla karışık
Karaağaçların üstüne yükselir
Oradan yönetir korkuyu”*

(Süreya, 2013: 67)

Söz’ün bir duygu (korku) üzerindeki hâkimiyetinin ele alındığı bu şiirde mevcut

durumun sözün büyüyle süslenerek bir korku kaynağı olduğu belirtilir.

Ses'in korku doğuran etkisini yaşayan Edip Cansever de *Oteller-I* de aynı korkuyu büyütür.

*“Ses o kalın ses, hiçbir şey umdurmayan
Doru bir at dilinde orman ve su
Korkuyu, sonra da yalnız korkuyu
Büyüten ordan oraya”*

(Cansever, S.K- I, 2014: 459)

İkinin ayrıklığını bilen Süreya, *Korkarak Vinç*'te sevgilisine *“Nolur bir bebek alalım oyuncakçıdan/ Karnına bastıkça ‘bi dakika’ desin,/.../ korka korka çaldım kapını/(bir bebek alalım)”* (Süreya, 2013: 312) diyerek üç'ün bütünlüğünde sevgilisiyle huzuru yaşamak ister. Çünkü ikinin ayrıklığında, bilinçaltı sürekli kaosa davetiye çıkarır ki bu da sevgilisine kavuşma isteği duyan öznedeki kaygı doğurur.

Kan Var Bütün Kelimelerin Altında şiirinde ise kaygıya sebep olan bir belirsizliğin var olduğu görülür:

*“Umulmadık bir gün olabilir bugün
Kan var bütün kelimelerin altında”*

(Süreya, 2013: 99)

Tırmanan toplumsal kaoslar ve yıkımlar nedeniyle, insanlık kendi kaygısını kendi yaratan bir paranoyağa dönmüştür. Çünkü yalnızca kaygının, tetikte tutan uyanıklığıyla sürekli bir savunma mekanizması arayan insanlık, kendini kaygının tutsaklığından kurtaramaz. Bu zorunlu durum bir noktadan sonra kişinin kendini dahi, kendisi için tehdit görmeye başlamasına neden olur. Böylelikle *“kaygı artışı bireysel kimliğin algılanmasını tehdit etme eğilimindedir, zira nesne-dünyasının özelliklerini şekillendirmeye çalışırken benlik algısı muğlaklaşır. Birey benliğini sadece (varlıksal güven duygusunun kaynağı olan temel güven çerçevesinde) bilişsel olarak şekillendirilen bir kişiler ve nesneler dünyasıyla ilişki içinde algılar.”* (Giddens, 2010: 65) Böylece kendi dünyasını kurma ve savunma çabasına girer. Bu ise bireyleşmenin sosyolojik boyutta vermiş olduğu en büyük kayıptır. Çünkü ‘öteki’ne güven(e)meyiş de beraberinde korku ve bir süre sonrasında da muhatabını yitirerek kaygıya dönüşür. Bu

endişeli bekleyiş bir karşılığı olma noktasında bir ifade aracına sahip değildir. Bu nedenle “arzularımızın ve korkularımızın nesnesi artık kavramsal olarak bile elimizin altında değildir. Endişe, hakikatin gerçekliği ile onun ikamet ettiği biçimler arasında bir ayrışım oluğu zaman –bu biçimler yetersiz ya da çok katı görüldüğü zaman- baş gösterir. Bu nedenle, endişenin nesnesi daima bir hiçtir- bir uçurum, bir boşluk, bir yokluktur.” (Bewes, 2008: 301) Endişenin yokluğa açılan kapıları, bir bilinç bunaltısının sonucudur. Art benliğin bilince uygulamış olduğu ve bilincin saklı dolabında kilitli olan korku ve kaygılar, bilincin kontrolü kaybettiği bilinçaltı vakalarında, ortalığa saçılır. Bu duruma maruz kalan özne ise telaşla toparlamaya çalıştığı duygusal yönünün utancını yaşar.

*“Belki bir gün belki eve dönmekten
Utaniyorum gölgesiz bomboş yenilmiş bir takım gibi
Belki bir gün belki
Küstahça şapkasız ters çevrilmiş eldivenlerle
Pabuçlarımı sürüyerek ıslık çalarak kapıda”*

(Ayhan, 2013: 46)

Yenilmiş bir takım gibi eve dönmek fikri dünyevi yokluk anlamında *gölgesiz* ifadesiyle birleşerek imgenin çarpıcı etkisini kuvvetlendirir. Çünkü gölgesiz olmak bir canlılık yitimidir. ‘Utanma’ eyleminin bu mısralardaki karşılığı aslında korku ve kaygı duyulan bir sonla yüzleşme durumudur. *Belki*’lerle örülü şiirde iki kutupluluk şairi bir belirsizlikte bırakır. İkiliği yaşamak ise kötü sonla yüzleşmekten daha kaygı vericidir. Neticede karşılığı olan bir duygu belirsizlikten daha az can yakar. Bu her insanın hemen her belirsiz durumda ‘ne olacaksa olsun artık’ diye somut bir karşılık bularak/bekleyerek sonlanmasını istediği ortak bir duyuşun ifadesidir.

Ece Ayhan *Vedha*’lardan *Birinde ise* kaygılı bir durumdan kurtulmak için korkuyu şiirine davet eder. Korkuya dayanmak, kaygılı bir bekleyişten daha kolaydır.

*“Ben sakal bırakmıştım göze batmıyor
Gel benim korkum gel çok korkmak istiyorum
Vedha! Seni sevmeye başladığımız zaman öldün
Ne denebilir seni sevmeye başladığımız zaman öldün”*

(Ayhan, 2013: 15)

Sevmeye başlandığı an kaybetme fikri, bir kaygı kaynağının ürünüdür. Çünkü muhatap olunan bir şeyin yitimi, üzüntüye sebep olur. Böyle bir anda varlığın dünyası, günlük yaşamımızı üzerine kurduğumuz, güvendiğimiz ve genellikle onun aracılığıyla kendilerimizi tanımladığımız dünya kayıp gider ve tutumumuz varlığın dünyasına bir kayıtsızlık tutumuna döner. Bu nedenle varlıkların *sevmeye başladığımız zaman* kayıp gitmesi korkuyu isteme eylemine dönüşür. Çünkü kaygılı bir kayba dayanma daha güçtür.

Acının Coğrafyası’nda kaygılı bir hüznü yaşayan Turgut Uyar:

*“kente kapandık kaldık iki cadde iki alan bir saat
mutsuzluk acıya varana kadar
artık yeminimiz bir tatar gölgesi gibi
öyle bir gölge ki belki çok dardır
kısa vakitlerinde aceleci akşamın”*

(Uyar, 2012: 425)

dar olarak görülen gölge sıkış(tırıl)mış bir yaşamın ifadesidir. Her şey tıpkı *gölgenin darlığı* gibi kısa ve aceleci olarak yaşanır, bu da kaygıya neden olur. Turgut Uyar’ın huzursuzluğunu artıran, onu kaygıya ve korkuya sürükleyen en başat öğelerden biri kent olgusudur. Çünkü kalabalığın ortasında sürekli özgürlük özlemi çeken şair *Geyikli Gece*’de bu endişesini daha net olarak dile getirir:

*“Halbuki korkulacak hiçbir şey yoktu ortalıkta
Her şey naylondandı o kadar
Ve ölünce beş on bin birden ölüyorduk güneşe karşı.
Ama geyikli geceyi bulmadan önce
Hepimiz çocuklar gibi korkuyorduk.”*

(Uyar, 2012: 111)

Çocuklar gibi korkan şiir öznesi, korkuya davetiye çıkaran yapay yaşamlardan endişe duymaktadır. Çünkü *“insan geleceği, kavga ettiği düşman bellediği bir doğada değil, uyum içinde yaratıcı ilişkiye girdiği”* (Korkmaz, 2008: 204) bir ortamda istenilen düzeyde şekillenebilir. Yaşam çıkışlı bir şair için kuşatılmışlık düşüncesi kaygı doğurur.

Ve zihninde kaygının kaynağını *nylonlaşma* olarak netleştiren şair, kaygı veren her şeyden kaçarak huzuru bulmaya çalışır. Bu gözle görülmese bile içinde çelişkiler paradokslar ve ait olma fikri taşıyan öznenin içsel bir tepkisidir. Korkuyu hafifleten ve modernliğin gölgesini şairin bilincinden kaldıran unsur *geyikli gece* olarak tabiatın kendisi olur.

Ölüme Dair Konuşmalar'da korkusunu gizlemeyen Uyar;

*“Bir gün bir kara gölge görürsen gözlerimde
Akşamsa beni uyut..”*

(Uyar, 2012: 26)

diyerek, düş dünyasının saydamlığında korkusunu hafifletmeye çalışır. Çünkü sürekli hatırlanan ve bilince baskı uygulayan korku, “*güneşe dosdoğru bakmaya benzer: fazla dayanılamayan*” (Yalom, 2008: 12) bir etkiye sahiptir. Böyle bir durumdan kurtulmanın yolunu uyku evrenine sığınarak bulmaya çalışan birey elbette uyku’lu bir gerçekliği yaşamaya devam eder. Bastırılan korkular düş’ün muğlâk ve puslu bünyesinde bilinçaltının serbest kalmasıyla daha da şiddetli olarak görülebilir. Bu nedenle kaçılan kaygı ve korku durumları daha yoğun bir şekilde yaşanabilir.

Bitmemiş Şiirler-II'de ise yüzyıllardır bitmeyen iktidarın korku salan gölgesi ifşa edilir:

*“Yuvarlak bir çift bilek
Bir sedef tarak, bir yelpaze
İpek elbiseler altında tiril tiril
Yüzlerce yıl bir esir pazarında
Kılıç gölgeleri altında, bir civan taze
-Güzeller güzeli Zehra, işte
Son ganimeti bir saltanatın
Altmış bin altın...”*

(Uyar, 2012: 92)

Tazelik yaşama çağıran, yaşamı muştulayan bir ifade aracıdır. Oysa korkulan şey bu tazeliği sönmeye itecek olan etkindir. Soğuk bir gücün temsilcisi olan eski

iktidarların en kuvvetli simgesi savaş aletleridir. Kılıç da bu sembolik gücün en güçlü temsilcilerindendir. Şairin kurduğu ‘kılıç gölgeleri’ tamlaması gücün ve korku salmanın ifadesidir. Bu güç insanda korku doğurur. “İnsanda bu korkuyu doğuran neden, onun doğa karşısındaki genel güvensizliği ve güçsüzlüğüdür.” (Adler, 2008: 312) Güvensizlik ve güçsüzlük ise kılıcın tamamladığı gölge’nin soyut gücüyle sembolleştirilerek anlatılır.

Uyar’ın kılıç gölgelerine benzer bir korku sebebi İlhan Berk’in *Bozgun* şiirinde görülür:

*Kent ayaktaydı. Ayakta ve göğün oradaydım. Çevrilmişti sular.
Sokaklar, dağ yolları. Otlar eğilmişti. Eğilmiş ve
yitikti. Kuşsuzdu gök. Gitti geldi atlılar alanlarda. Düştü
gölgesi silahların. Yarı yüzleri çıkardı çocuklar pencerelerden.
Dirimin yarı yüzleriyle baktılar. Boştu evler kapı
Önleri karınca yuvaları. Bozgunun içinden bağırdım sana.
Bulmadı seni. Anladım başlamıştı yıkımımız. Sürgüne ve
köleliğe.”*

(Berk, A.T., 2013: 127)

Tıpkı *kılıçların gölgesi* gibi *silahların gölgesi* de yaşama dairlikler üzerinde olumsuz bir etki bırakarak muhataplarını korkulu bir an’ı yaşamaya sevk eder.

Ülkü Tamer ise, *İkindi Kalkanı*’nda korkusuna siper arar.

*“Uyurken her şeye sığınırdım
Burçları da her şeyi de anarım da.
Parsların arkadaşı, her şeyin arkadaşı;
Irmağın kıyısından çekilirdi gölgem,
Yakardı beni ansızın Ter Rüzgarı,”*

(Tamer, 2006: 15)

Şiir öznesini uyurken bir şeylere sığınma ihtiyacı doğuran benlik durumu kaygıdır. Uyku anında varlık sahasında gerçekleşen olaylara müdahil olamayıp müdehale de edemeyen birey, yaşama dairliğini sürdürmek için bir sığınma gereksinimi

duyar. Dünyevi varlık anlamında gölgenin *ırmağın kıyısından çekilmesi* bir yitiştir. Bu yitiş anında ise ölümle beliren korku *ecel terleri* gibi bir *Ter Rüzgarı* estirir. Böylece korku kaynağı belirsiz bir duruma dönüşerek, özneyi kaygının kucağına bırakır.

Modern insan eriştiği ve elde ettiği şey'in aslında istediği şey olmadığından yakınıdır. Elde edilen her nesne aslında, arzulanan şey'in bir ileriye taşınmasının ürünüdür. Doyumun olmadığı bir tüketim sarmalında daima tüketme ve tükenme sorunu yaşayan birey bu durumdan kurtulmak için kendine ait kaygılarını ve acılarını bir başkasıyla paylaşma isteği duyar. Bu arzu bir kurtuluş ve iyileşme çabasıdır. Ancak tüketime çığırına kapılan özne korku ve kaygılarını da bitmek bilmeyen arzularıyla doruğa ulaştırır. Modern insan korku ve kaygılarını azaltmak için *“kişisel dünyasına onu kendi kılacak doğal öğeleri ve araçları katma uğraşısındadır.”* (Arslan, 2012a, 80) Bu her katma ve sahip olma edimi aynı zamanda bir kaçma ve kaçınmaya da davetiye çıkarır. Sahip olunan ve olunmak istenilenin neden olduğu en büyük sorun, toplumda var olan ve bir arada yaşanan insanların, dışarıdan gelen bir tehdit olarak algılanmasına neden olur. Böylelikle de kendi özgürlüğü ve yaşam alanını yitirmemek için modern birey benliğinin gizli yönlerinde sürekli kaygıyla yaşamak zorundadır. Bir süre sonra bu duruma da dayanamaz ve bir bilinç boşalması şeklinde ya yaşamsal bir tepkide bulunup korku ve kaygılarının nesnesiyle savaşmayı göze alır ya da sahip olduklarının bir parçası olarak bilinçaltı uyaranlarının boyunduruğunda bir mahkûmiyet yaşar.

Modernliğin bu usanç verici yönünü reddeden Sezai Karakoç Taha'nın Kitabı'nda yer alan *Evin Ölümü* şiirinde bir annenin ölümüyle simgeleştirdiği, modernlik peşindeki öznelerinin kaygı dolu halini gözler önüne serer.

*“Ve anne düştü ilkin
Anne indi demire
Bir ağıt var çamaşır ipinde bile
Artık kurşundan gölgeler baba ve kardeşler
Durup suçluyorlar birbirlerini
İlerlerken lanetliyor her biri kendisini”*

Annenin kaybı, aslında yaşamsal özün kaybıdır. Annenin bünyesine yüklenen sıcaklık ve bir arada tutma, doğurma özellikleri annenin ölümüyle, anneye bağlı bireyler

arasında tıpkı modernite gibi bir set çeker. Karakoç bu durumu ise;

*“Sonra kardeş düştü tutsak düştü
Kan ter içinde satıcılar öçleri yok
Bir set çekmek için kumsalda
İnsanlıkla kendi aralarına”*

(Karakoç, 2010: 318-320)

mısralarıyla ifade eder. İnsanlıkla kendi arasına set çeken kişi, kendini modernliğin mahkûmiyetine teslim eder.

Modernliğin bir başka özrünü *Balkon*’da gören Karakoç, çocuk imgesiyle şiirin vuruculuğunu artırır. Çünkü çocuğun bedeniyle imlenen en masum, en temiz vb. en’ler, donuk bir modernitenin istenilmeyişini ifade edebilecek çağrışımsal değere sahip en kuvvetli imgedir.

*“Çocuk düşerse ölür çünkü balkon
Ölümün cesur körfezidir evlerde”*

(Karakoç, 2010: 81)

Dış dünya ile ev arasındaki bağlantıyı kuran ve şairin *İçimde ve evlerde balkon/ bir tabut kadar yer tutar* diyerek nitelediği korku mekânı, modern dünyanın reddedilen kusurlarından biridir. Çünkü böyle bir mekân “yalıtık ve tek boyutludur; karakter, zaman, mekân ve onu çevreleyen bütün elemanlarla hatta kendisiyle bile kavgalıdır” (Korkmaz, 2015: 80) böyle bir alanda. Şairin bir başka kaygısı da *unutulmuşluğu* çağrıştıran; *gelecek zamanlarda/ ölüleri balkonlara gömecekler/insan rahat etmeyecek/ öldükten sonra da*, dizelerinde belirir.

Anneler ve Çocuklar’ında ise Karakoç, iki hayat imgesinin ‘yitimi’nin doğurduğu telaşlı kaygı ve korkuyu dile getirir. Anne’nin ölümünde çocuğun, çocuğun ölümünde annenin kaygılı ve bilinçsiz hüznünü ifade düzeyine taşır. Ve son olarak;

*“Kaçar herkesten
Durmaz bir yerde
Anne ölünce çocuk
Çocuk ölünce anne”*

(Karakoç, 2010: 91)

diyen şair, kaygısal boyutta yaşanan trajedinin, dayanılmaz resmini çizer.

Ben Ruhi Bey Nasılm’da Ruhi Bey’in bilinçaltı sırları ifşa edilir:

*“O ben ki
Bir kadında bir çocuk hayaleti mi
Bir çocukta bir kadın hayaleti mi
Yalnızca bir hayalet mi yoksa.”*

(Cansever, S.K-II, 2014: 16)

Belirsizlik/tekinsizlik Cansever şiirinde korku doğurur. Ruhi Bey’in benliğinde yaşadığı ikilik ve belirsizlik *kadın ve çocuk* arasında gidip gelir. Bir çocuğun ya da kadının hayaleti olmak reenkarnasyon inancını hatırlatan bir iç bunaltıdır. Çıkmazın kuşağında bilinç sağaltımı yaşayan ve bilinçaltının egemenliğinde hayat süren Ruhi Bey kaygılı bir sorgulamaya girer.

*“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, S.K-I, 2014: 117)

Pencere kaybı, ev için düşünüldüğünde ışık kaybı olarak yorumlanır. İnsan için düşünüldüğünde ise, umut ve güven veren olgu’ların ortadan kalkması olarak

yorumlanabilir. Bilinçaltının egemen olduğu durumlarda karanlığa gömülen bilinç, belirsizlik karşısında kaygı duyar.

*“Ben gelecekten korka korka dönen bir muthuyum
Dünyanın bu küçük sesini işit
Bak, bir dalı, bir örtüyü, bir denizi tutan ellerime
Nanelerden, ıtlardan, ıhlamlardan gelen
Anlayamadığın sevgililik
Var ya”*

(Cansever, S.K-I, 2014: 636)

Cansever bu dizelerde de bir belirsizlik korkusu yaşar. Bu korkuyu doğuran en büyük etken ‘gelecek’ tir. Birey karşılaşıacağı durumları kestiremediği için kaygı duyar.

*“Bu kimin duruşu, bu sizin en gülmediğiniz saatlerde
Her cümlede iki tek göz, bu kimin
Ya da kim korkuttu bu kadar sizi ”*

(Cansever, S.K- I, 2014: 160)

Görüldüğü gibi Cansever şiirinde korkuyu tetikleyen en önemli unsur *belirsizlik* olarak görünmektedir. Bu kaygının, özneyi hayatında tam bir doyuma ulaşmasını önleyen ve sıkıntılar içinde bırakan belirsizliğinden kaynaklanmaktadır. Çünkü kaygının bir nesnesi yoktur ve sürekli bir tehdidi bekleme durumudur. İşte Cansever şiirindeki belirsizlik de kaygı ve korkunun sağaltım ırmağıdır.

Korkunun karşısında korktuğu şeye yaklaşmama, korkulan şeyi hatırlatacak kimi unsurları bilinç düzeyine çıkarmama gibi eylemler de bir çeşit savunma olarak adlandırılabilir. Bir başka açıdan bakıldığında özne-merkezcilikte yaşanan kaygılar, dış dünyadan gelebilecek tehlikelere karşı savunmayı da beraberinde getirir. Bu zorunluluk, bireyin varoluşunu oluşturan niteliklerinden biridir. Buradan hareket edildiğinde sanatçının ve dolayısıyla Edip Cansever’in şiir öznelerinin de şiirlerde yaşadığı kaygılara karşı geliştirebildiği en güçlü savunma biçimi, şimdiki zamanda kalarak bu kaygıları ortaya çıkaran nesnenin varlığını bertaraf etmek, ondan soyutlanmaktır.

Ruhi Bey, *Düşlüyor Ölümü Ruhi Bey*’de ölüm korkusunu *oturmuş* vaziyette

dağıtmaya çalışır.

*“Ölüsünü bekliyor Ruhi Bey
Bir yanda Ruhi Bey bir yanda ölü
Ve görmemek ister gibi ölüyü
Oturmuş bir iskemleye.”*

(Cansever, S.K-I, 2014: 100)

Bireyin kendi ölüsünü beklemesi yaşadığı bilinç bunalımının ne derece yoğun olduğunu gösterir. Bu zihinsel bir hatırlama anıdır. Bu an’ın dayanılmazlığından kurtulmak isteyen birey, *görmemek* yani bu bilinçaltı baskınını savuşturmak ister. Çünkü *“bir kimse ya dış dünyadan ya da kendi iç dünyasından korkar.”* (Adler, 2008: 268) Ruhi Bey iç dünyasının bunalımcı baskısından kurtulmak için, bu kuşatıcılığı *görmezlikten* gelir.

Cemal’in İç Konuşmaları’nda ise yalnızlık kaygısı yaşayan Cemal’in iç bunalımları saklıdır.

*“Kapı mı çalınıyor ne –gidip açıyorum-
Kimse yok
Peki
Nasıl karşılanır yok olan bir şey
Karşılıyorum
Birlikte salona geçiyoruz.”*

(Cansever, S.K-II, 2014: 281)

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.

İkinci Yeni şiirinde görülen gölge imgesinin anlam aralıklarından biri de korkuyu ve kaygıyı yansıtmasıdır. İkinci Yeni şiirinde korku ve kaygıyı tetikleyen gölge unsurları; yapaylığın sıkışıklığından duyulan bunalım ve kaçınma istemi, belirsizlikten duyulan kaygı gibi çeşitli istenilmeyen duygu ve durumlar olarak yorumlamak mümkündür. Şiirin bünyesinde var olan özneler, gölgenin bu tehditkâr yapısından kurtulmak amacıyla ‘uyku, rüya ve gece’ gibi çeşitli sığınaklar ararlar. Bilincin uyanık

olduğu an’larda gerçekleşen olaylar daha kolay kontrol altına alınabilmektedir. Ancak bilinçaltı egemenliğinde yapılan eylemler, incelenen şiirlerde de görüldüğü gibi, korku ve kaygı doğurmaktadır. Bilinç durumlarına oldukça geniş yer veren ve bilinç otomatizmiyle, bilinç boşalımını yaşayan/yazan İkinci Yeni şairleri, korku ve kaygı unsurlarını vurucu/güçlü imgelerle ‘gölge’ bir belirtiyle şiirlerini yansıtmışlardır.

3.2.3. Mutsuzluk

“Mutsuzluktan söz etmek istiyorum

Dikey ve yatay mutsuzluktan

Mükemmel mutsuzluğundan insansoyunun”

Turgut Uyar

U/mutsuzluğun temel etkeni, benin; id ve süperegö arasında ‘ben’liğinin/egosunun kontrol mekanizmasını kaybetmesidir. Bastırma ve baş etme eyleminde tarafların dayanılmaz saldırısına maruz kalan ben/ego tavrını netleştiremediği zamanlarda kendini u/mutsuzluğun sarmalında bulur. Bu kontrolsüz güç benliğin tüm katmanları üzerinde dayanılmaz bir tahrip oluşturur. Mutsuz bireyin “tüm hissettiği içindeki uçurumun büyümesinden doğan ıstıraptır.” (Bewes, 2008: 237) Çünkü özne kontrol edemediği şey’in tutsağı olmaktan endişe duyar. Umut ışığının kesildiği bu an’larda gölgede kalan bilinç, istemsiz bir ruh sıkılganlığı yaşar. Özünde kendi olmaya ve kendilik katmanlarında başarıya odaklanan bireyin her yitimi, kendi farkında olsun ya da olmasın, onu mutsuzluğun girdabına sürükler. “*Kendi olmanın umutsuz istenci*” (Kierkegaard, 2013: 22) içerisinde benlik bilincinin özgüvenini tüketir.

Modern insanın en büyük problemlerinden biri de sahip olma ve ol(a)mama durumudur. Bu dayatılmış durum karşısında tavrını daima, başkalarının yaşadığı hayatı yaşamaya ketleyen birey çıkmazın kucağında umutsuz bir tavra sürüklenir. Modernliğin insan benliğinde açtığı en büyük gediklerinden biri, ‘özentî’ olarak muhatabını tüketir. Tükettikçe tükenen ve nesnenin doğasına tutu(l/n)an özne, bu çaresiz tavır karşısında çoğu zaman kaybetmenin çekici kuvvetinde yenilgiyi yaşamaya mahkûm olur. Nesneye tutkunluk, bireyi nesnel olana bağladığı için “*modern insan kendisini hakikat seviyesine yükseltmeye çalışacağı yerde, hakikati kendi seviyesine indirmek ister.*” (Guenon, 2005: 109) Bu ise ‘kutsal’ı dünyevileştirdiği için benliği bir boşluğa sürükler. Çünkü insanın

her türlü durum karşısında kendine kalkan yaptığı en büyük ‘varlığı’, ‘kutsala’ olan inancıdır.

Modernitenin bir üyesi olan birey, yapay yaşam alanları içerisinde yaşama mecburiyeti hisseder, ancak “*insanın kendisi için yaratılan dünyanın anlamsızlığına düşmesi ya da dünyanın üzerinde insana ait bir değer çöküşü*” (Özcan, 2007: 15) bu yapay ‘cennet’ içerisinde özneyi sıkıştırır. Bu sıkışıklık Turgut Uyar’ın şiirinde bir modernite reddine dönüşür. “*Ruhumuzun derinliklerinden bize sürekli fısıldayan arketipsel mekân sarkacı, bizi göçebe yaşamlara çağırırsa da kente dairliğimiz yadsınamaz bir noktaya gelir. Kent ve trajedi bu minvalde kaotik bir mekâna dönüşmüştür.*” (Arslan, 2012b: 4) Çünkü şairin ‘id’i ile süperegosu arasındaki mücadeleyi, mekâna mecburiyetinden dolayı süperegosu kazanmış ve özneyi istemediği halde ‘kent’in’ kollarında bırakmıştır. Bu ise mutsuzluk sebebidir şair için. Bu istemsizliğin izlenimlerini *Uzak Kaderler İçin* yazılmış şiirde net olarak görebiliriz.

“*Asır yirminci asırdır, amenna*
Bir yanımda sevgilerim, bir yanımda sancım
Neon lambaları büsbütün karartır gecemizi
 (...)”
Sımsıcak sevgilere muhtacım”

(Uyar, 2012: 69)

Şairin yakındığı modernliğin dayatmalarının/zorunluluklarının aslında mutluluk getirmeyeceğidir. *Sımsıcak sevgilere muhtacım* diyerek ben’inin içinde bulunan u/mutsuzluğun şiddetini ortaya çıkarır. Yapay olan her şey şair için *naylondandır* ve modernitenin bu naylonsu yapısı bireyi mutluluktan “*yoksun bırakır; bu yadsınamaz bir gerçektir. Zamansal-alansal uzaklaşma ve soyut sistemlerin vasıfsızlaştırıcı etkileri iki önemli faktörüdür*” (Giddens, 2010: 241) bu mutsuzluğun. Mekânsal algıdaki soyut sistemler, benliğin mekâna dairliğinin yitimiyle ilgilidir. Mekân ile ben’i arasında özdeşim kuramayan trajik insanın tepkisi ise ya u/mutsuz bir yaşam sürmek ya da ‘çıldırma’dır’.

U/mutsuzluk ile gölgenin bağları oldukça kuvvetlidir. Çünkü kontrol altına alınamayan düşünsel kırıklar kendini olumsuzluğun kucağına bırakmaya meyillidir. Böylece yaşantı umutsuz bir mecburi var olmaya dönüşürken, bunun ifadesi de gölgenin

olumsuz yanıyla somutlaşır.

*“Şimdi düşünelim
Sevgilim filan değil
Serin gölgeler değil
Terli sevişmeler de değil
İşte bütün olmazlardan sonra
Kar altında kalan bir pabuç mu
İnsanın şurası”*

(Uyar 2012: 626)

Düşünce sarmalında sorgulanan varlık kendini ‘değil’lerin ortasında bulunca umutsuzluğa dönüşerek şairin retinasından şiire yansır. *Serin gölgeler* tamlaması aslında olumlu bir çağrışımdır. Ancak hemen arkasından gelen *değil* sözcüğü gölgenin zihinsel gücünü ortadan kaldırarak *bütün olmazlardan* sonra şairi umutsuzluğun girdabına teslim eder.

Mutsuzluğu sonuna kadar yaşayan şair, *Acıyor* şiirinde tüm evreni kuşatan bir duygu yükünün altında ezilen ruhunun ızdırabını yazar:

*“Mutsuzluktan söz etmek istiyorum
Dikey ve yatay mutsuzluktan
Mükemmel mutsuzluğundan insansoyunun”*

(Uyar, 2012: 546)

Dikey ve yatay mutsuzluk yaşamsal anlamda düşünüldüğünde tüm evreni kaplayan bir tamlamadır. Kapsamın genişliği bireyin içinde bulunduğu duygu yükünü ifade etmede oldukça önemlidir. Ve bu çok boyutlu mutsuzluğu *mükemmel* sıfatıyla kuvvetlendiren şair, trajik bir ‘ben’ bunalımını yaşar.

*“En başta mutsuzluk elbet
Kasaba meyhanesi gibi
Kahkahası gün ışığına vurup da
Ötede beride yansımayan*

*Yani birinin solgun bir gülden kaptığı firengi
 Öbürünün bir kadından aldığı verem
 Bütün işhanlarının tarihçesi
 Bütün söz vermelerin tarihçesi
 Sevgim acıyor”*

(Uyar, 2012: 546)

Artık, geçmişten ve gelecekte (dikey ve yatay mutsuzluğu anımsatır burada) bir çıkar yol bulamayan şair u/mutsuzluk içinde bir acıyı yaşar. Mutluluğun emaresi olarak algılanan *kahkaha* bile şair için sadece donuk bir ifadedir ve *ötede beride yansımayan* sadece o an için var olan bir yanılsamadır. Burada mutsuzluk “*yalnızca gerçekleştirilecek eylemin biçimini değil, eyleme neden olan tipik durumu da ifadesidir.*” (Jung, 2013: 20) Birey için bu durumun ‘acı bir mutsuzluk’tan başka getirisi yoktur.

*“Durma susuzluğa giden gemi
 (...)
 Belki oraya taşı gölgeni
 Çünkü uzaklarda sanıyorlar
 Yaptığın şiiri”*

(Uyar, 2012: 593)

Durma Susuzluğa’da da, varlık sahasında aradığını bulamayan bir öznenin duygu gemisini, umut denizinde ikame edememesi sonucunda, umudunu *susuzluğa giden gemiye* yükleyerek u/mutsuzluğun kucağına taşımak ister. Şairde orada u/mutsuzluğun ortasındadır ve gemiye yüklediği duyguları, kendi benliğinden uzaklaştırmak ister.

Kapitalist bir dünya düzeninde ‘modern’ olarak algılanan şey’lerin büyümesine kapılan ve onları bir zorunluluk olarak gören birey daima ‘zorunlu ihtiyaçları’na ulaşmaya çalışır. Ancak ‘arzularının’ ulaşılmaz çokluğundan bunalan “*bir birey kendi olgusal dünyasının temel alanlarında güçsüzlük duygusuna boğulduğunu hissettiğinden bir yutulmuşluk duygusun[a kapılır.] Birey direnemediği veya aşamadığı saldırgan dış güçlerin hâkimiyeti altına girdiğini hisseder.*” (Giddens, 2010: 243) Böylece kendini u/mutsuzluğun dayanılmaz baskısını yaşarken bulur.

Modernliğin yıkıcı yönünden huzursuzluk duyan Sezai Karakoç *Hızır ile Kırk Saat*'te pişmanlık duyduğu bir eylemin mutsuzluğu içindedir;

*“Ey batıdaki mağaralar
Beni afyonunuz bağlasaydı da
Uyusaydım
Bu katı ve sert kente gelmeseydim”*

(Karakoç, 2010: 175)

Tüm ‘modernliğine’ rağmen Batıyı ilkel bir karanlığın (mağara) merkezi olarak gören şair, *uyusaydım* ve *gelmeseydim* diyerek doğmuş olmanın ve bu muğlâk dünyada yaşamış olmanın u/mutsuzluğunu yaşar. Karakoç’un u/mutsuzluk karşısına koyduğu en büyük umut kaynağı ‘din’dir. *“Din dışı hiçbir sistem veya doktrin bu umutsuzluğu kökten silemez. Çünkü din dışı sistem ve doktrinler dünya içi değişim kuralları bütünleridir. Hâlbuki çağımızda insanın umutsuzluğu dünyayı açmıştır. İnsan ruhunu karartan bu umutsuzluk yeni bir inanç tazeliğiyle mümkündür. Dinler içinde de ancak İslam, bu taze inancı insana bağışlayabilir.”* (Karakoç, 1999: 438) der.

U/mutsuzluk bir başka kaynağı ise Epikouros’a göre; *“her zaman ve her yerde var olan ölüm korkumuz”*dur. (Yalom, 2008: 10) Bu kaçınılmaz gerçekte var olan dayanılmaz son, bireyi u/mutsuzluğun vadisinde bir başına bırakır. Bu anlarda *“umutsuz kişi tüm gücüyle kendi başına ve yalnızca kendi başına umutsuzluğu yok etmek isterse, bu umutsuzluktan çıkamadığını ve tüm bu boş çabasının onu yalnızca daha derin bir umutsuzluğa soktuğunu söyleyecektir.”* (Kierkegaard, 2013: 22) Bu ise ölümün dayanılmaz gerçekliğinde ve kaçınılmaz sonunda var olan bir sırrın sonucudur.

Mutsuzluğu bir *Yüzük* olarak yazar Ülkü Tamer:

*“Senin denizinin kuşları savrulur,
Dökülür beyaz külleri gölgeme benim
Karanlığıma konar ince gözleri,
Şimdi bir ırmaktır ince gözleri
Açar yapraklarından bitkinliğin.”*

(Tamer, 2006: 130)

Şair içinde bulunduğu ruhsal sıkıntıyı şiirin atmosferinde eritir. Kuşların savrulması bir özgürlük/umut yitimidir ve bunun bilincinde olan şair kaybedilen umudu kendi gölgesine/mutsuz benliğine *beyaz küller* olarak döker. Beyazın saflığı ve masumluluğu güvercinle birleşir ve bir umut muştusuna dönüşecekken, şairin benliğine yapışan mutsuzluk onu kendi *karanlığına* çeker. Ve *bitkinliğin yapraklarında* u/mutsuzluk içinde bir açılımı yaşar.

Serçe şiirinde ise telaşlı bir an'ın u/mutsuzluğundan çağrı aldığını söyleyen Tamer'in acelece tavrı dikkat çeker:

“İkindi oluyordu

Gökkuşağına varmalıydım akşam olmadan

(...)

Oyalanmak olmazdı

Umutsuzluk beni çağırıyordu”

(Tamer, 2006: 153)

Gökkuşağı bir umut sembolü olarak varılmak istenilen yerdir şair için. Ancak arzu nesnesine ulaşamayacağını anlayan özne her şeyden vazgeçerek, diğer şeylerin oyalamaktan başka bir işe yaramayacağı düşüncesine kapıldığı için, *oyalanmak olmazdı* diyerek u/mutsuzluğun çağrısına uyar. Bu varoluşun kaçınılmaz bünyesinde, mutsuz da olsa, nesnel bir sonuçla yüzleşmek isteyen ve belirsizliğin doğurduğu kaygıdan kurtulmak isteyen öznenin istemsiz tepkisidir. Bu tepkinin ve varmak istediği yerin açar ifadesini ise;

“Kelimesini bulmuştum yolculuğumun:

Umutsuzluk”

(Tamer, 2006: 154)

olarak netleştirir.

Birey, *“iç gönderimli sistemlerin dış kriterlerle bağlantısını kaybettiği”* (Giddens, 2010: 209) ve çatışma yaşadığı durumlarda bilinçaltının istilasına uğrar. Bilinç kontrol mekanizmasını yitirince kendisinden oldukça derin ve girift olan bilinçaltı baskılarının yaptırımlarından kaçamaz.

İlhan Berk u/mutsuzluğu şair için gördüğü her şey olarak değerlendirir: *“Nerden*

bakarsak bakalım, büyük bir acımasızlığın egemen olduğu bu dünyada şair neden mutlu olsun? Mutluluk sözünde ben her zaman insana gitmeyen ucuz, neredeyse aşağılayıcı bir yan bulurum. Şairin önündeki kağıt yare bere içindedir. Her yerde gördüğü de umutsuzluktur. Şair umutsuzluğu umut bilmiştir.” (Berk, 2005: 180) *Âşk* şiirinde belirttiği gibi umutsuzluğu bir umut olarak yaşar:

*“Mutsuzluklar, bu karalar yaşamada yoktu
Sensiz karanlığın çizgisine koymuşlar umudu
Nicedir bir pencereden deniz güzel değil
Nicedir ısımayan insanlığımız sensizliğimizden
Sen gel bizi yeniden vakitlere çıkar.”*

(Berk, E., 1999: 234)

Bozgun şiirinde ise yitirilmişlerin mutsuzluğunu yazar İlhan Berk:

*“Kent ayakta idi. Ayakta ve göğün oradaydım. Çevrilmişti sular.
Sokaklar, dağ yolları. Otlar eğilmişti. Eğilmiş ve
yitikti. Kuşsuzdu gök. Gitti geldi atlılar alanlarda. Düştü
gölgesi silahların. Yarı yüzleri çıkardı çocuklar pencerelerden.
Dirimin yarı yüzleriyle baktılar. Boştu evler kapı
Önleri karınca yuvaları. Bozgunun içinden bağırdım sana.
Bulmadı seni. Anladım başlamıştı yıkımımız. Sürgüne ve
köleliğe.”*

(Berk, A.T., 2013: 127)

Şair bir dizi bozgun emaresini sıralarken umut nesnelerinin bir bir tükendiğini ve boşaldığını kaydeder. Tam bir *bozgun* havası çizen şair eğik ve yitik otlar, kuşsuz gök, boş evler ve karınca yuvaları gibi hayatsal belirtilerin yokluğuna dikkat çeker. Bu durum u/mutsuzluğa neden olur. Çünkü yaşamak ‘yer’leri *silahların gölgesinde* kalmıştır. Korkunun ve gücün simgesi olan silah gölgeleri, bu gölgeye maruz kalan birey üzerinde u/mutsuzluğa bir kapı aralar.

Ölü Kent Korumucusu şairin sıkılan ruhunun isyanına dönüşür.

“- Yıkıntı. Yıkıntı. Yıkıntı.

Ve delta çiçekleri.

Zaman çünkü

durur bir yerde

Değişene bırakır her şey

Yerini.

(...)

Sevmem bu kadar ağır basışını ölümün

Ve taşları.”

(Berk, A.T., 2013: 169)

İçtenlik mekânlar arayan insan ruhu, baktığı her yerde *yıkıntıyla* karşılaşınca bir iç bunalıma sürüklenir. Ve her yıkıntı bir ölümü çağrıştırır şairin zihninde. Ölümün, korkunun ve mutsuzluğun yükünü *taş*’ın soğukluğunda ve donukluğunda ifade gücüne dönüştüren şair, ruh katmanlarını saran bu duygulardan sıkılmışlığını dile getirir.

Yaralı Toprak’ta aynı yıkıntının ağırlığını taşıyan şair

“Su aldık sonra ağlarımızı topladık

Gittik geldik bir yıkıntıda.

Kapandık sonunda yavaş yavaş içimize, içimizdeki evlere

Ve uğultusuna suyun.”

(Berk, A.T., 2013: 172)

Böyle bir içe kapanma yıkıntılardan kaynaklanan u/mutsuzluğun bir sonucudur. İnsan ruhu dayanılmaz yükler altında ezildiğinde ya bir kaçış sergiler, ki bu daha çok romantik ben’in tercihidir, ya da umutsuzluğunu dağıtacak bir çıkış yolu arar. Ancak şair tıpkı u/mutsuzluğun ben’i aşama aşama ele geçirmesine benzer bir şekilde *yavaş yavaş içine* kapanarak kendini *uğultuya* teslim eder.

Ece Ayhan *Kurtulamayan*’ın satır aralarında sezdiği umutsuzluğu;

“Önce bitir bu şarkıyı

Bir bardak doldur mavi

-hiçbiri açmıyor mu seni-

*Ve git bu gelmediğin yere
Kurtulamayan – nedeni bu”*

(Ayhan, 2013: 22)

olarak verir. *Bir bardak doldur mavi şiir öznesi için bir umut istemidir.* Mavinin sonsuza açılan imgeleminde huzur ve enginlik vardır. Bu durumlar ise insanda ruhsal rahatlamaya imkân tanır. Bunun bilincinde olan şair sunduğu umut olanaklarının *hiçbiri açmıyor*’dur muhatabını bu nedenle umutsuzluğa neden olan ulaşmak istenilen yere ulaşamama durumu, yine o yere ulaşma hedefine dönüştürerek, *git bu gelmediğin yere* diyerek, mutsuzluğu dağıtmanın son çaresini sunar.

Modern insanı saran yapaylıklar *Ece Ayhan* şiirinde de yer yer huzursuzluk sebebidir ve şairi mutsuzluğa sürükler.

*“Ay; gecikmiş ağı, yosun yeşili bir canavar. İlerlemiş gece;
kanatsız yarasalar, ıslanmış silahlar. Devrilmiş bir tramvay caddede.
bunlar, kargınmış bir ilkyazın simgeleri. Büyük uçurtmamı
çalmışlar deliliğimden, mor gözlü çocuk ölüsü bir pazar,
onu bulamıyorum.”*

(Ayhan, 2013: 71)

Şair için *kargınmış* bir zamanın simgeleri bir huzursuzluk kaynağıdır. Kaybettiği şeyler ve şiirin atmosferinde çizdiği tüm olumsuzluklar bireyi mutsuzluğa sürükler. Yalnız geçirilen *bir pazar* günü bilinçaltı, öznesinin hüznü (savunmasız) an’ını yakalayarak bilince saldırır. Bu istila sonucunda doğal hayatın akışında olan her şey *yıkılmış* bir tabloya dönüşür ve en trajik ifade ise *mor gözlü çocuk ölüsü* ile kendini gösterir. Bilinçaltından sızanlar, öznenin çocukluk yıllarında benzer bir gün yaşadığını ve yalnızlığın kucağında büyük bir huzur eksikliğiyle beraber yaşanılmış bir korkunun, öznesini mutsuzluğa sürüklediğini ifşa eder. Şairin yaşadığı u/mutsuzluk *“çözülmemiş çatışmaların son bir ürünüdür ve en derin kökleri, hiçbir zaman yürekten ve bölünmemiş olamamanın verdiği umutsuzlukta yatmaktadır.”* (Horney, 1999: 168) Bu duruma neden olan en büyük etken yaşanan travmatik ya da zihinsel sarsıntıları bilinçli bir an’ın kucağında eritememek ve sürekli bilinçaltının özgür kaldığı bilinçsiz an’larda yaşamaktır.

Edip Cansever, umutsuzluğun farkında ama kendi olamayan bir bilincin tutsaklığını yansıtır *Umutsuzlar Parkı V*'te:

*“Biz olmayan insanlarız ya da çok kuşkuluyuz –böyle
Nereden geldiniz, tam sizi soracaktım –böyle
(...)
Dedim ya, annem de var, ama çay pişirmez size
Durur da durur işte yıllanmış heykeller gibi
Bilmem ki, bilmiyorum ki; belki de benim annem yok
Belki de öyle beyaz ki, alışmış görünmezliğe.
Nereye gidiyorsunuz ama nereye
Sanki biz olmayan insanlarız biraz da kuşkuluyuz
Ya da çok kuşkuluyuz –böyle.”*

(Cansever, S.K.-I, 2014: 164)

Varlık ile yokluk sarmalında araf'ta kalan özne, *kuşku duyar*. Ancak bu bilinçli bir kuşkudur. Yine de zihni kemiren bu belirsizlik karşısında bir tavır takınamayan öznenin tek yaptığı *yıllanmış heykeller gibi* bu belirsizlik karşısında *durmaktır*.

*“Yüzümü size çeviriyorum, siz misiniz?
Elimi suya uzatıyorum, siz misiniz?
Siz misiniz, belki de hiç konuşmuyorum
Belki de kim diye sorsalar, kadehe uzatacağım ellerimi
Belki de alıp başımı gideceğim
Biliyorsunuz ya bir ağrısı vardır gitmenin
Nereye, ama nereye olursa gitmenin
Hüzünle karışık bir ağrısı
İşte bir denizdeyim, dalgalar ortasında
Kim olsa denizci der, denizden anlayan der bana
(...)
Ve gittikçe sıkılmaktır ülkesi sıkıntının
Sanki bir yokluğa, bir çaresizliğe bakar gibi
Nice yüzler görürüm, nice değişik kıyılar*

*İnsanı, o kadar sert insanı
Bekledikleri kadar.”*

(Cansever, S.K.-I, 2014: 164)

Kendi benliğini sorguladığı *Umutsuzlar Parkı VI*’da aynı sıkıntıyla karşı karşıya olan özne kendi olamamanın u/mutsuzluğunu yaşar. “*Kendi olmaya cesaret etmek aslında bir bireyi, şunu veya bunu değil, Tanrı karşısında çabasının ve devasallığı içinde yalnız bireyi kavramaya cesaret etmek demektir.*” (Kierkegaard, 2013: 14) Ancak Cansever *sert* olarak tanımladığı ve ne istediğini bilen ben’lik istencine rağmen, belirsizlikler içinde kendi olamayışın sorununu yaşar. Şairin yazdığı tüm *Umutsuzlar Parkı*’nda aynı ben’lik sorunu anımsarız.

Cemal Süreya ise, aşkın en büyük getirisini mutsuzluk olarak görür, *Yırtılan İpek Sesiyle*’de:

“Sevgili yabancı, bir erginliktir aşk. Ne var ki mutluluğun kendisi değildir.

(...)

İnsanın aslan kanıtıdır, güneş kanıtıdır aşk.”

(Süreya, 2013: 88)

Şiir öznesinin *sevgili* olmasına rağmen bir yabancı olması, insanın ruhsal boyutta bir başaksını ne kadar içselleştirirse içselleştirsin, asla ‘kendi’si olarak göremeyişinin ifadesidir. Aşk ise bir erişim (boyut değiştirme) olarak aldığımızda bile şair için mutsuzluğun kendisidir ancak. Yine *İki Şey*’den birini mutsuzlukla besleyerek Süreya:

“İki şey: aşk ve şiir

mutsuzlukla beslenir biri

biri ona dönüşür”

(Süreya, 2013: 124)

Şair, aşk’ı mutsuzluktan besler ve şiire dönüştürür. Mutlu anların ölümsüz ve vurucu şiirleri yoktur. Çünkü insan an’lığında mutsuzluğun ve hüznün payı yaşamıyla oranlandığında, diğer duygulardan daha yoğun ve fazla yer kaplar.

İkinci Yeni şiirinde görülen u/mutsuzluğun temel nedenlerinden biri modernitenin doğurmuş olduğu yapaylıktır. Bu anlamda kent, olumlanamayan “aykırı”

mekanların başında gelir. İkinci Yeni'nin hemen her şairi, şiirlerinde bu mekânların umutsuzluğu içinde var olma mekânları/sığınakları ararlar. Bunun neticesinde bilinç yapıları, bilinçaltının kontrolünü kaybederek şiiri u/mutsuzluğun yansıtımına dönüştürür. Umutsuzluğun bir başka kaynağı İkinci Yeni şiirinde 'belirsizlik' olarak görülür. Bilinci en çok tedirgin eden belirsizliktir. Karşısında somut bir nitelik/netlik bulamayan birey tavrını; kaygılı ve korkulu bir umutsuzluk olarak ortaya koyar. Nesnel boyutta gölge anımsandığında, ışığın şiddetine ve nesneye yakınlık-uzaklık durumuna göre, gölgenin bünyesinde boyutsal bir değişimin varlığı görülür. Özellikle ışığın eğik açılarla geldiği durumlarda ya da belirli güçte bir ışığın (örneğin bir mum ışığı ile) ortaya çıkan gölge oldukça büyük/uzun olmaktadır. Şiirlere yansıyan gölge imgesine bakıldığında dikkat çeken yönlerden biri de, ruhsal anlamda yaşanan sıkıntının dışarıya yansıtılardan daha çok ben'lik katmanlarında yaşandığının belirtisi olmasıdır. Gölge imgesi gerek doğrudan gölgenin geçtiği şiirlerde gerekse ruhsal sıkıntının gölgeyi çağrıştıran çok boyutluluğu aracılığıyla u/mutsuzluğun güçlü bir ifadesi olarak İkinci Yeni şiiri bünyesinde yerini almıştır. Doğrudan gölge kavramı geçmese de belirtilen nedenler dolayısıyla mutsuzluğun yatay ve dikey boyuttaki kuşatıcılığını ve baskısını ifade etme adına ilgili şiirlerde anlatıya dahil edilmiştir.

3.3. Gölge'nin İyi Halleri

3.3.1. Yalnızlık

*“Geniş, siyah gölgesi hayatımı kaplayan,
Tepemde kanat germiş bir kartaldır yalnızlık.
Kalp çarpıntılarıyla günleri hesaplayan
Bir benim, benim olan bir masaldır yalnızlık..”*

Cahit Sıtkı Tarancı

Yalnızlık, genel insan psikolojisinde olumsuz izlenime sahip bir duygudur. Ancak yalnızlığın psikolojik boyutta iki yönü vardır. Bunlardan ilki yalnızlık'tır ki bu durum tamamen kişinin istemiyle gerçekleşen ve öznenin istediği takdirde bu durumdan çıkabileceği bilinçli bir haldir. Ancak bir de tecridi bir yalnızlık vardır ki asıl ölümcül hastalık içeren ve insan zihninde daima olumsuz izlenim bırakan durumdur. Tecridi bir yalnızlık *“tıpkı fiziksel açlığın ölümle sonuçlanması gibi, kendini bütünüyle yalnız ve*

yalıtlmış hissetmek’tir. (Fromm, 1999: 29) Bir birey fiziksel anlamda yıllarca yalnız olabilir ve buna karşın görüşlerle, değerlerle ya da en azından ona bir toplumsal birlik ve ‘ait olma’ duygusu verecek toplumsal yapılarla ilgili olabilir. Bu tecridi yalnızlık değildir ve içinde daima bir ‘birliktelik’ barındıran, çevreye açılabilen olan olumlu yanı da içinde barındırır. Normal yalnızlık yani tecridi olmayan yalnızlıkta bilinçli bir yan olduğu gerçeği tekrar göz önüne alınırsa, bu üretmek için istenilen bir gerekliliğe de dönüşebilir. Üretken yalnızlık anlamında, *“inzivaya çekilme, diğer insanlardan kendini uzak tutma, insan ilişkilerden doğabilecek acılara karşı ilk akla gelen korunma yöntemidir. Anlaşılacağı üzere bu yolla erişilebilecek mutluluk, huzurun verdiği mutluluktur. Kendimizi korku duyulan dış dünyaya karşı savunmak için, eğer bu işi yalnız başına becermek istiyorsak, bir tür yüz çevirmeden başka hiçbir çaremiz yoktur.”* (Freud, 2004: 37) Dış dünya insani noktada gerçekliğini yitirince bireyi ızdırap dikenleriyle kanatmaya başlar. Bu sancılı an’lara en ilkel dönemlerden beri yalnızlığa çekilme tepkisi verilmektedir. Dini kıssalar ve kahramanlık hikâyelerinde hatta tüm anlatılarda ‘kahraman’; sıkıldığında, kırıldığında ve ızdırabın sancılı zamanının kiskacına yakalandığında kendini bulunduğu yer’in/toplumun/gurubun dışına atar. Böyle bir sığınma, yalnızlığın, özneyi dinginleştiren huzur vadisinde ruhu arıtma terapisiidir.

Modern çağlar ve muhatabı huzursuz özne düşünüldüğünde ise bu yalnızlık zorunlu bir duruma dönüşmüştür. Çünkü tüketim sarmalındaki modern birey kendince sürekli bir aktiviteye katılarak anlamını ve gereğini bilmediği yalnızlığını gidermeye çalışır. *“Robert ve Helen Lynd, insanların 1920’lerin sonunda bilhassa yabancılaştığına işaret eder, çünkü bir yanda zorlantılı bir çalışma gereksinimi, yaygın bir uyum sağlama mücadelesi ve boş zamanlarını sürekli bir faaliyetle tıka basa doldurmak gibi hummalı bir çaba içine girmiş, diğer yandaysa kültürel gereklilikler konusundan çatışan örüntülerin doğurduğu kaosu içine düşmüşlerdir.”* (Salecl, 2014: 14) Modern bireyin yaşadığı en büyük kaos elbette tüketirken tükendiğinin farkında ol(a)mamasıdır. İçinde yaşanan ve her geçen gün artan kalabalığa rağmen yalnızlaşan trajik yaşantısının hüznünü deneyimleyen birey kendini yalnızlığın kucığına bırakmak zorunda kalır. Oysa bu tecride doğru kayan bir yalnızlıktır. İçsel huzuru yakalama adına yapılmış bilinçli bir seçim olmadığı için modernliğin hızına yetişemeyen ‘modernlik hayranı’ birey, dışında kaldığı ve diğer muhataplarınca “görmezden gelindiği” için tecridi bir yalnızlık yaşar. Bu yalnızlık bir anlamda dışlanmışlık’tır. Bireyin kendini

izole edilmiş/yalıtılmış olarak algılaması verilebilecek en büyük zihinsel ve ruhsal cezadır. Böyle bir durum kişiyi hapse atmak hatta ölüm cezasına bile çarptırmaktan daha dehşet vericidir. Tecridi yalnızlaş(tır)manın bu dayanılmaz yükü karşısında bireyin verebileceği ve kendisini olumlayabileceği bir tepki bulunamamaktadır.

Gölgenin, hüznün ve yalnızlık ile örtüştüğü nokta birbirini tetikleyen, harekete geçiren ve birbirlerinden bağımlı birlikteliğe erişen oluşumların varlığıyla mümkündür. İnsan duygu ve düşünce etkileşimiyle gelişen bir varlık olduğu için benlik katmanlarında farklı hassasiyetlere sahiptir. Gölge ise “*ben’in sınırlarında taşlaşılın* (olumlu ve) *olumsuz yalnızlıkla*” (Borgna, 2013: 24) paralel yürüyen bir varlığa dönüşür. Böylelikle anlatı güçlenirken, gölge de kendi varlığını kesinleştirmiş olur.

Edip Cansever’e göre; “*insanın insandan başka dayanağı yoktur. Yalnızlık bile, başka insanların varlığı bilindikçe bir anlama kavuşur. Öyleyse bizim yalnızlık dediğimiz şey, bir kendini ayırmadan (tecrit etmeden) çok, kendine yönelme, kendini daha yakından inceleme yetisi olmalı.*” (Cansever, 2009: 102) Kumcul şiirinde Edip Cansever’in yılgınları, yitikleri ve yalnızları bilinçaltının bulanıklığını yaşarlar.

“Niye hiç kimse konuşmuyor kadar.

(...)

Kımıldar ellerinizde kendi elleriniz

Bir balıkçıl tadına alçalır bu da var

Gelir bir gün ölüm gibi korkusuz, sessiz

Ve gider geldiğinde sesi doyguluk olan kanatlar

Gözeleri gördüğü yerden bakar

Yılgınlar, yitikler, yalnızlar.”

(Cansever, S.K.-I, 2014: 227)

Bir yalnızlık atmosferi çizen şair, kendiyi baş başa kalmıştır ve yalnızlığı yine yalnızlığın kendisiyle anlatmaya çalışır. Şiirin bütünde yalnızlığı, *ölüm gibi korkusuz ve sessiz, upuzun bir kuş, uçsuz bucaksız*” (Cansever, S.K.-I, 2014: 227) gibi pek çok tamlamayla sezdirir.

Tragedyalar I Episode’nin bir bölümünde ise, bir istasyonun çağrışımına gizlediği gölgeli bir yalnızlığı yazar Cansever:

*“Oysa hep böyle avuçlarsız ve bavullarsız çıkagelmenin
Gölgeli, ama hiç anlaşılmadık bir istasyonunda
Her gün bir yerlere doğru sayısız tiren biletlerinin”*

(Cansever, S.K.-I, 2014: 281)

Gölgeli ifadesi açar bir imgedir. İstasyonlar her zaman ya bir kavuşma ya da ayrılık mekânıdır. Şair zihninde kurguladığı istasyonda ‘-sız’ ekli bir yalnızlığı yazar.

İnsan her türlü olumlamlarına rağmen yine de kendini kaptırmaktan kurtulamadığı bir yalnızlığı da yaşamaya mahkûmdur. Yaratılma noktasından bakıldığında yalnız olarak doğar, büyür ve yalnız olarak da ölür. Bu nedenle her an içinde olabileceğimiz *“acılı ve gizli bir yalnızlığın kırılğan kabuğunda yaşayan yakınlarımızda da yalnızlığın parlak, zaman zaman da gözle görünür olmayan izlerini ayırt etmek zordur.”* (Borgna, 2013: 26) Tıpkı kayan bir yıldızın yalnızca tesadüfen gökyüzüne bakıldığında görülmesi ve bir anlık yoğun ‘ışım’ dışında kaybolması gibi yalnızlık da izleri kolay sürülen bir duygu değildir.

Ölü Sirenler’inin sesinde yalnızlığın ve belirsizliğin izlerini açıkça görmek mümkündür. Ve Cansever’in kendi ifadesiyle *“yalnızlığın, kalabalığa dönüşümünün örnekleri vardır şiir’inde.”* (Cansever, 2009: 269)

*“Gerçekte duymadığım sesler bitti
Öğleye doğru bir gökgürültüsü yalnız
Karıştırdı ortalığı bir süre
Gök akıttı bir parça yağmurunu
Ve deniz kuşları umutsuz
Arıyorken kokularını gölgelerinde
Sıyırdı bir iki bulutu güneş de
Yığılıp kaldı yorgun
Denizin gözbebekleri üstünde.”*

(Cansever, S.K.-I, 2014: 489)

Kokunun fiziksel yakınlığında canlılık belirtisi de yatmaktadır. Kendi gölgelerinde kokuyu yani canlılığı arayan kuşlar aslında kendi yalnızlıklarında yaşama dairliklerini ararlar. Belirsizliğin doğurduğu bu arayış *denizin gözbebeklerinde yorgun*

bir bekleyiŖe dönerek son bulur.

Ha Yanıp S nd  Ha Yanıp S nmedi Bir AteŖ Böceği’nin III. Ŗiirinde yine bir belirsizlik anının yalnızlığı kelimelerin üzerine konar:

“Ey yitik deniz senin az çok oğlunum

(...)

Mil mi çektiler suyuna

Erkek suyuna

Bir yandan bir yana geçer Ŗimdi adamlar

  i boŖ bir lokanta kalır ortada

Ben ceketimden kayarım

Durur g zbebeklerim kendi ormanında

Ve salar gölgesini, o soğuk gölgesini durmak”

(Cansever, S.K.-I, 2014: 509)

Deniz ve onun bütünlüğünde su imgesi insani arzular olarak ele alınırsa, bu nefsan  arzuların erkek suyuna mil çekilmesi “*karŖı cinse y neliŖteki baŖarısız giriŖimlerin tatminsizlik noktasında bir huzursuzluk kaynağı olarak Ŗairi kuŖattıęı söylenebilir.*” (Korkmaz, 2002: 148) Tatminsizliği yaŖayan birey de yalnızlığın gözbebeklerinde ‘durmak’ yani tatminsizliğin/eylemsizliğin soğuk gölgesini duyumsar. Böylece benliği saran yalnızlık duygusunun kaçınılmazlığını yaŖar.

 l  Bir Denizin Yıldızı’yla konuŖan Cansever kendi doğasının yalnızlığına seslenir:

“Ey sonbahar! Ey d Ŗsel yolculuk! Seni

DolaŖtım yaz sıcaklarında, bekledim

Duydum ki benim değildi artık, doğanın

Kalbiydi uçurumlar toplamı kalbim.

De bana, anlat bana,  yleyse neden hatırlıyorum onu

O fırtınakuŖunu gölgesini yere d Ŗ ren

Gittiydi geldiği yere, uzaklığına

Döner mi bir daha dönmez mi bilmem

Yüklenip gittiydi geldiği yere onca  ırpınıŖları

*Ne sevinç bıraktıydı içimde, ne keder, ne acı
Bir sen kalmıştın sen, ey sonbahar ılımlı, dörtnala gelen
Bir atın kalkışı gibi kalkıp da gözlerimden”*

(Cansever, S.K.-II, 2014: 179)

Fırtınakuşu olarak görülen sevgilinin gidişi, sonbaharın ayrılık çağrıştıran doğasıyla bütünleşerek hüznü ve vakitsiz bir veda'nın yalnızlığını yaşatır şaire. Ve bu gidiş belirsizlik içinde, her şeyi de yanına alarak yalnızca bir ayrılığın boşluğunu bırakarak gerçekleşmiştir. Yalnızlığı çağrıştıran bu iklim/sonbahar şair için yaratım dolu bir *düşsel yolculuğa* kapı aralar.

Etkileşim noktasında sosyal bir varlık olan insanın mutlak yalnızlığı ya da diğer duyguların mutlak hâkimiyetinden bahsetmek mümkün değildir. Yaratılış gereği yalnızlık yalnızca Yaratıcı'ya ait bir kavram/oluşum olarak bilinir. Bu nedenle mutlak bir sıyrılmışlıktan ya da yalıtılmış yaşamdan söz etmek mümkün değildir. Ancak şairlerin yaratıcıdan ödünçledikleri 'yaratma' eylemi olan şiir iklimi bu salt geçerliliğe bir nebze de olsa perde çekmekte, sözün büyüyle şair yalıtılmış bir yalnızlığı yaşayabilmektedir. Bu yaşantı kimi zaman yalnızlığın ve hüznün karanlık vadisinde aydınlanan bir vahaya dönüşerek istendik ya da mecburi bulunuşluğa dönüşebilir. “*Sonu gelmez bir karanlıkta yaşayan*” (Gasset, 1999: 15) yalnızlık öznesi duygulanmanın doruklarında intihara sürüklenmemek ve yaşama dairlikten kopmamak için şiirin serin vadisinde teselli bulur. Teselliyi getiren yalnızlık ve hüznün “*kuralsızlığın genel kabul görür niteliğinden çok, her anlam(a)daki metne dair kurgunun kendini rahatlatmaya çalıştığı bir farkındalıkları olmayan bir akış, geçiş analogisidir.*” (Arslan, 2007: 174) Böylece şair çıldırmışlık boyutundaki duygulanmayı şiire aktararak soluk alır.

*“Çılgılığım uzun uzun kalır içimde
Yeni güller giyinmiş bir adam nerde ben nerde
Rüzgar bir dirimi dört yöne bölerken tepelerde
Ve gece duruşmasından yeni çıkmışken
Sabahın terazisi eksik tartar gölgemi.”*

(Uyar, 2012: 425)

Haykırmak yoğunlaşan düşüncenin, çılgılığa dönüştüğü bir yansıtma biçimidir. Olunmaz hislerin, kabul görmeyen ve içe sığmayan oluşumların yansıması çılgılığa dönüşür. Ancak yalnızlık içinde çırpınan bireyin çılgılığı kendi duyarlılığını aşacak boyuta ulaşamaz ve ‘içinde kalır.’ Böyle bir tutukluk ya da tutkunluk ancak şiirin diliyle ses’e/çılgılığa dönüşebilir. Şair de yalnızlığını gölgenin kuşatıcılığıyla anımsar. ‘sabahın terazisi eksik tartar gölgemi’ ifadesi; yalnızlık ve hüznü dairliği, gölgenin ‘efendisi’ diyebileceğimiz, ışığın aydınlığında mutlak bir ‘çılgılığa’ dönüştürememedir. İçsel duygulanmalar eksik kalınca gölge yalnızlığın ifadesi ve anahtarı olur. ‘Gölgemi’ sözü ise farkındalık sürecinde eksik yanların ya da ben’i bütünleyen yanların kabullenilişidir.

*“Artık öyle açık ki kuşkuya yer yok
Kim gelirse gelsin acıya hep yer vardır
Tutanaklarda duvar diplerinde ve bazı yerlerde
Örneğin Çukurova ve mekân köylerinde
Acıdır ağacın gölgesini yapan
Bunu herkes bilir”*

(Uyar, 2012: 425)

“Simon Weil’in (...) tabiriyle ‘talihsizlik’ten fıskıran ruhun acısında insanın içini sızlatan bir yalnızlık ortaya çıkar.” (Borgna, 2013: 14) Şair hassasiyeti ise acının, hüznün merkezine işleyen benliği şiirin yoğun, yoğrulmuş anlatımına yalnızlık olarak aktarır. Gölge salt bir kuşatıcıya dönüşür ve dişil bir öge olan ‘ağac’ın olumlu olumsuz tüm yönlerini yalnızlığın kucağına bırakır. “acıdır ağacın gölgesini yapan/ bunu herkes bilir” diyerek, şair; yalnızlığın, hüznün ve acının bellekteki varlığını gölgenin koyuluğunda canlandırır.

*“Konyalı bir kocamış gibi kırdı
Kendisi konmuş kırdı gölgesi çağrılmış*

*Gölgesi donuk sönük denize uzak
Sanki babası bırakılmış eniştesi çağrılmış”*

(Uyar, 2012: 344)

Burada ise gölge bir başkası gibi görülmektedir. Yani benlik sınırları dışında ikincil bir güç olarak algılanan gölge, öz'ün yerine konulan bir muhataba dönüşür. Böylece öz yalnızlığın kollarında 'bırakılmış', unutulmuş bir varlığa dönüşür.

Gölge'nin egemenliği ya da varoluşu yalnızca olumsuzluk sınırlarında gezinen bir yalnızlığa ya hüzne dönüşmez. Aynı zamanda istendik zamanlara da dönüşebilir.

*“Şimdi artık neyi hatırlasam bir anı oluyor
Örneğin bir adamın içkiye düşkünlüğünü
Bir kadının sunuluşunu soyularak
Kanım mı harlatıyor ben mi üflüyorum
Gidip toparlıyorum bir yerlerden başkaldıran gölgemi*
(Uyar, 2012: 432)

Gölge bilinci bütünleyen bir oluşumdur. Gölgenin istendik ya da istenmedik halleri *“bilincin içine sızdıkları zaman- örneğin görünen nedeniyle ilgisi olmayan oranda bir duygusal patlama biçiminde- onları bilinçdışı dürtüsünün yapısından habersiz olan”* (Fordham, 1997: 16) hassas kişiliklerdeki yansımaları farkındalığa dönüşür. Şair de bu hassasiyeti 'gidip toparlıyorum bir yerlerden başkaldıran gölgemi' diyerek şiirsel bir memnuniyete dönüştürür.

*“Hazırlandım diyelim bir yolculuğa
bu, yalnızlığa da olabilir” diyor birisi
'çocukluktan kalma şeyler bunlar'
Diyor matrağa düşkün biri
'nasıl olsa yenilir'
Oysa kavradığım her şeyin adını bilmek
Biraz bunalıyor beni
Örneğin bir atom santrali projesi
Hollanda'daki bir caz konseri
Öleceğimi biliyorum nasıl olsa
Ama gölgemi önüme düşürüyor
Güneş önümden gelirken
Şaşıyorum gövdemi”*

(Uyar, 2012: 589)

Yalnızlık ile gölge “öleceğini bilen” bir öznenin umuduna dönüşür. Yani yalnızlık salt yalıtılmışlık ve istenmedik varlığından uzaklaşarak, güneşi arkasına alarak, şairin sığınma kucağına dönüşür. Çünkü güneşi arkaya almak gölgeye bağlanmaya ve onun varlığıyla bütünleşmeye işarettir. İstendik yalnızlık ne kadar yoğun yaşanmak isteniyorsa, ışığın şiddetine bağlı olan gölgeye bağlılık, güneşe yüzünü dönmeme süresini uzatır. Çünkü güneşe sırt çevirmek “*ortak ve bağımlı yaşamı sürdürmek adına, her bireyin varlığının bir kısmında*” (Freud, 1999: 36) mecbur olduğu ışıktan kaçmaya, yalnızlığa sığınmaya davetiye çıkarır.

“Şehirde bir sen, bir ben yalnız.

Yeşil yaprak, alaca gölge, düşen yıldız

Bir gün en büyüğü karşısında gerçeklerin

Maceramız yarıda kalmalıydı...”

(Uyar, 2012: 106)

Alaca gölge, ışık ile bulanıklık arasında duran bir değer yargısıdır. Bu ise belirsizliği çağırıştırır. Zaten ‘şehirde bir sen bir ben yalnız’ diyen şair bu belirsizliği derinleştirme adına şiiri gölgeli bir yalnızlığın ifadesine dönüştürür.

“Beyaz atın gölgesi, sen dur!..

Artık bir aldanişa kanmayan gözlerim, Dur!..”

(Uyar, 2012: 251)

Burada en dikkat çeken imgelerden biri *beyaz atın gölgesi*’dir. At; yeniliği, gücü, dişil olanı, liderliği ve estetik uyum çağırştıran bir varlık olarak anlatılarda en çok tercih edilen yoğunlaştırılmış bir ifade gücüdür. Beyaz ise renk olarak saflık masumiyet ve şeffaf olmamayı çağırştırır. Burada at ile beyaz kelimelerini bütünleştiren şey gölgenin şeffaflıktan arınmış olmasıdır. Bu ise duygulanmanın yoğunluğunu gösterir. Yani hem şeffaf olmayan hem de estetik bir varlığın özelliklerini barındıran gölge şairin bilinçli tercihiyle ‘aldanış’ karşısındaki farkındalığına dönüşür.

Yalnızlık şiir atmosferinde “*kendi suskunluğunun gevezeliğini eden*” (Foucault, 2003: 16) bir yapıya bürünerek anlatı içerisinde yer edinebilir. Yalnızlığın doğasında

bireyi kendiyle baş başa kalmaya ve kendiyle konuşmaya çağıran bir yan vardır. İçinde üretken anların, istemli kimsesizliğini barındırır. Şairlikse bir anlamda dalgınlık/vecd halidir. Çünkü ancak o zaman kendi yazgısının dışında bir eylemi vücuda getirebilir. Coiran *“keşke dalgın olabilsem, o zaman düşüncelerim kederlerimden kopardı.”* (Cioran, 2014: 151) diyerek, dalgınlığın ‘keder’den yani bilinçli an’ın kuşatıcı gerçekliğinden kurtulmak olduğunu belirtir. Şairi bu istemli dalgınlığa taşıyan en kestirme yol, yalnızlığın sokağından geçmektedir ve her şair bunun bilincindedir.

Bu bilinçli yalnızlıkla İkinci Yeni şiirinde sık sık karşılaşırız. Ece Ayhan *Islak* şiirinde etrafındaki herkesi evine gönderir ve kapıları kapatarak yalnızlığı üretken bir an’a dönüştürür.

*“Kapılar kapalı kapılar
Pancurlar pencerelere
Bulutlar düşer denize
Gölgeler ıslak ıslak

Boş meydanlarda soğuk
Üşümek üşümek”*

(Ayhan, 2013: 24)

Kendi tercihi ile gerçekleşen yalnızlık, insanın çevresiyle ilişkilerini en aza indirmesi olarak belirir. *“E. Fromm’a göre gerçek yaratıcı tipler yalnız kalabildikleri sürece kendi ruhsal yapılarının üzerine eğilir, iç dünyalarının zenginliklerine iner ve bunları sonradan, müzik edebiyat, güzel sanatlar gibi ya da teknolojik ve bilimsel yenilikler olarak bize sunarlar.”* (Özodaşık, 2001: 30) Bu üretkenliği sözdizimsel bir sapmayla ve alışılmamış bir bağdaştırmayla *Çapalı Karşı*’ da net bir şekilde görürüz.

*“İşte o biçim gecelerde kucaklamış
Getirir enflasyon arkadaşlarını
Kova Abdülhamit akşam gazeteleri
Dağlar gibi yalnızlık ne güzel bir hiç.”*

(Ayhan, 2013: 62)

Dağlar gibi olan yalnızlık, yalnızlığın oldukça yoğun olduğunu imlese de üretken bir an'ın yalnızlığı şair için güzel bir hiç'tir.

Sakin bir yalnızlığı yazan İlhan Berk: *“Ben yalnızlığımı dağıtma yolunu seçmiş değilim. Tersine yaymak isterim onu. Bunun yolu ise araya kimseyi sokmamaktır elbet”* (Berk, 2005: 9) der. *Duru Su*'da bu bilinçli tercihin üretkenliğini görmek mümkündür.

“Neden sonra bir kartal süzüldü çizdi yerini

Dolaştı karabasanında göğün

Düşürdü gölgesini üstümüze.

Ve yeniden duyduk:

‘Böylece dövdük küreklerimizle suları

Köpürttük denizi.

Geride bıraktık geriye akıp duran suları.

Savaş artıklarını, kısır ölümü ve kuşları.”

(Berk, A.T., 2013: 168)

Neden sonra bir kartalın görünmesi asil bir yalnızlığın ifadesi olarak yorumlanabilir. Kartalın bünyesine toplanan; yalnızlık, asillik ve yüce değerler, olumsuzlukların da üstüne çıkarak, asil gölgesini şairin düş dünyasının üzerine düşürür. Böylece daha üretken bir an'ını yaşayan şair *savaş artıklarını, ölümü ve yitirilenleri* geride bırakır.

İlhan Berk'e göre: *“Şiir yalnızlıklarla (bir kıyıda çiçeğe durmuş süsenler, danaburunları, yıkıntılar, kapalı odalar, akşamüstleri, eski fotoğraflar bırakılmış evler, balkonlar, büyük küçük sular, çan kulesiz kiliseler, iç avlular, kuş ölüleri, çakıllar, ıssız kıyılarla) büyür. Ozan yalnızdır çünkü.”* (Berk, A.T., 2013: 405) *Littera Amor'un İkona I'*inde aynı asil yalnızlığa şahit olunur:

*“Ölümcül tene ve geceye
Yalnız bakılmak, bakılmak...
Arzu edilmek ama erişilememek.
Suretini gizlemek.*

Cebinde güneşle dolaşan!

(Berk, A.T., 2013: 316)

Cebinde güneşle dolaşan, aslında yüreğinde bir umutla dolaşan kişidir. Sureti gizlemek kendini kalabalıktan sıyrıp, yalnızlığın kollarında bulmak ya da kalabalığın içinde kendi yalnızlığını yaşamak olarak alınabilir. Yalnızlığın bünyesinde hayal eden ve arzuları ya da istenmedik durumları zihinsel bir boyutta mesafeli olarak izlemeyen bireyler *“kendi yalnızlıklarıyla konuşurlar”* (Cioran, 2014: 43) Bu da üretken bir an’a aralanan perdedir. Ve Berk bu perdeyi aralayarak:

*Gökkuşağıma!
Zaman ve uzam dışına çıkmak.
Zamanı yürürlükten kaldırmak.
Öyle bakmak.
Orda varolmak.”*

(Berk, A.T., 2013: 317)

arzusunu taşır. *“Metaforik yönüyle yalnızlık, yaşamın yok edilemeyecek bir koşuludur.”* (Borgna, 2013: 30) Şair zamanı durdurmak arzusunda olsa da *öyle bakmak ve varolmak* istemini de yitirmez. Bu istemi yalnızlığın hayata dönük ve üretken koynunda yaşar.

*“Biri yürüyor güneşli kıyı boyunca
Gölgesi tutmuş elinden, birlikteler. Gök
kof.
(...)
Sımsıkı tutmuş gölgesinin elinden
Yürüyor kıyı boyunca,
dışında konuşulanların.*

(Berk, A.T., 2013: 335)

Güneşli Bir Kıyı Boyunca Yürüyen Adam, kendi gölgesiyle ‘konuşulanların dışında’ bir yürüyüş gerçekleştirir. Yürüyüşü hayat yolu olarak düşünürsek, bireyin ‘yalnızlığı’ daha anlamlı hale gelir ve kendi iyi ve kötü yönleriyle (gölgesiyle) bu hayatı yaşayan öznenin yolculuğu yalnız olarak tamamlar.

Yalnızlık ve üretkenlik arasında oldukça kuvvetli bir bağ vardır. Zihnin en üretken olduğu an’ları kapsayan bir oluşumdur yalnızlık. “*Kalabalıktan yaşadığı müzmin yalnızlığı er ya da geç dört duvar arasına taşıyıp, soyutlanmış olmayı, göze alamayan sanatçı yaratıcılığa veda etmek zorunda kalır. Dört duvara gönüllü mahkûmiyet yaratıcılığın öbür yüzüdür.*” (Ergüven, 2007: 59) Üretkenliğin kucağında tecridi olmayan yalnızlık Süreya şiirinde de oldukça sık işlenmiş bir temadır. *Ülke* şiirinde hüznü bir yalnızlığın üretken arzusunu yazar:

*“Bilinir ne usta olduğum içlenmek zanaatında
Canımla besliyorum şu hüznün kuşlarını
Sen kalabalıktan bulup bulup kaybettiğim kimya
Yokluğun gayri şuradan şuraya geldi
Bir günler şölenlerle egemen ülkende
Şimdi iri gagalı yalnızlıklar dönüyor
N’olur ağzından başlayarak soyunmaya
Bir kez daha sür hayvanlarını üstüme üstüme
Çık gel bir kez daha yıkıntılardan
Çık gel bir kez daha beni bozguna uğrat”*

(Süreya, 2013: 49)

‘*Yüzüne sürgün olduğu kadını*’ çağıran Süreya, sevgiliyi/kadını çağırarak *iri gagalı* yalnızlıktan kurtulmak ister. Süreya’nın annesini erken yaşta kaybetmiş olması ondaki yalnızlığın trajik boyutunu artırmıştır. Seslendiği kadın ‘anne’ olarak düşünüldüğünde, koruyucu sıcak bir kucağın eksikliğini duyan öznenin, bilinçaltındaki korkuları dağıtacak o ‘yüce kadına’ olan özlemine daha açık algılayabiliriz.

Mekânsallık anlamında ev koruyucu bir sığınak görevini üstlenmiş ‘yuva’dır. Evin dışında olmak boşluğa maruz kalmakla eşdeğerdir. Bu boşluğu bölen unsur ise duvardır. Duvar sırasallığı düşünüldüğünde şiirin yapısal yönünü de çağırıştırır. İşte yapısal yönden şiirsel “*duvar, sınırlı ve sınırsız olmak üzere, boşluğu ikiye bölmekle*

kalmaz; hiçlikle özdeşleşen boşluğun tehditkâr yapısını da usulca evcilleştirir.”
(Ergüven, 2007: 58) Böylece boşluk hissi ise yalnızlık doğuran yapısını verimli bir sefere çıkarır.

*“Ey sevgili yalnızlık
Senin günübirlik sokaklarında
Dopdolu bir öğle
Bir kuş serpintisini, ölümün
Canevine sürgün götürüyor”*

(Süreya, 2013: 49)

Şair, yalnızlığın sokaklarında olan yaşamsal yönü, bir kuş serpintisinin sembolik ruhunda ölümün canevine sürgün olarak görür. Burada canevi ifadesi önemlidir. Bir şeyin tam merkezine yapılan atıf olarak ele alınırsa mekânsal öz olan ‘ev’le bağlantısı netleşir. Çünkü ev “yeryüzünde birikmiş tortularımızın en düzenli hali, kutsal sığınağımız, bir dünya gurbetinin de en latif bizcil köşesidir.” (Arslan, 2013: 34) Ve yalnızlık bu bizcil köşede evcilleşir.

Göçebe şiirinde de dikkat çeken unsur, mekânsal varlığın şairin yalnızlığını azaltarak onu üretken bir zamanın kollarına bırakmasıdır:

*“Hırpalayan bu kale de olmasa
N’olacak bakalım hırpalayan bu kale de olmasa
Kuşkusuz artacak yalnızlığım sevgili çocuk
Biliyorsun ben hangi şehirdeysen
Yalnızlığın başkenti orası”*

(Süreya, 2013: 62)

Bilinçaltı bilinmezlikler dolu bir evrendir. “Acının ve ıstırapın olası gölgelerini, ruhun kayıplarını ve insanların hissettiği yalnızlığın sessiz çılgınlığını” (Borgna, 2014: 29) da içinde barındıran ve bilinçten daha derin ve kapsamlı bir evren. Bu evrende var olan, bastırılmış arzular, doyuma ulaşmamış pek çok yaşam unsurları, çeşitli an’larda bilincin kontrol perdesini aralayarak gün yüzüne çıkar. Yalnızlık, bu ‘anlık’ zamanların en çok ortaya çıktığı durumdur. Böyle bir anda ben, kendisiyle baş başadır ve içsel bir konuşma

gerçekleştirir. Süreya'da bu içsel bir *Düello* olarak ortaya çıkar.

*“Bir düelloda
Daha büyük bir şey vardır
Ve daha acıdır bu
Ölümden de ölüm korkusundan da
Bakarısın dün en güvendiğin kişi
Karşı tarafın şahidi olmuş
İşte acıdır bu da
Ölümden de korkusundan da”*

(Süreya, 2013: 138)

Kişinin en güvendiğinin *karşı tarafın şahidi* olması, bireyde tahrip edici bir yara açarak bilici sarsıntıya uğratar. Bu sarsıntı da tecridi bir yalnızlığa giderek, ruh da onarılmaz bir delik açar. Ve bu yalnızlık, *ölümden de ölüm korkusundan da* daha çok acıtır.

*“Eşdeğeriyle yan yana yürürken
Cehennem sokağında birey olmak,
Ve en inceldikten sonra
İlkel sözcüklerle konuşmak seninle.*

*Saat beş nalburları pencerelerden
Madeni paralar gösteriyorlar,
Yalnızlığı soruyorlar, yalnızlık,
Bir ovanın düz oluşu gibi bir şey.”*

(Süreya, 2013: 242)

Eş Değeriyle Yan'da ise yalnızlık bilinçaltında bir boşluğa benzetilir. Ve *eşdeğeriyle yan yana yürürken* bilincin 'gölgeli' yönü, birey için olumsuz olarak algılanır ve *cehennem sokağında*, en incelikleri öğrendikten sonra, tıpkı bilinçaltı gibi *ilkel* bir yönle var olunur.

Utanç şiirinde yalnızlığın kaçınılmaz gerçekliğini bilen Ülkü Tamer, yalnızlık anlarını üretkenliğe dönüştürmeyi başarmış bir şairdir:

*“Hangi odaya saklansak şimdi onlar,
Hangi sokaklara çıksak ölüm;
Girildikçe biten sevişmemiz onlar yüzünden,
Ne zaman boynuna uzansam ölüm kokuyor
Yalnızlıktan, o yalnızlık,
Kelimesi artık şiirde unutulmuş.”*

(Tamer, 2006: 44)

Kaçınılmaz olanı yaşamak her zaman insan ruhunda belirli izler bırakır. Ancak şair hassasiyetiyle yaşanan durumları ‘herkesle aynı’ olmaktan kurtarmakta ve değerli kılmaktadır. Bu açıdan bakıldığında, üretkenliğe uygun zamanlar doğuran yalnızlığın en kıymetlisi, şair yalnızlığı olarak görülür. Çünkü yalnızlık içinde, tüm an’lara çağrışım barındıran sihirli bir zaman dilimidir.

Yalnızlığını *Bir Mektup*’la kaybettiği birine yazan, Tamer; özlem duygusunu yazmak/yaşamak olarak yaratıcı bir noktaya taşırken *dostunun* gölgesiyle dertleşir:

*“Dostum
(...)
Biliyorum çıkman zor olacak aramıza,
Ama yine de yazmak istedim,
Geçenlerde gölgeni gördüm caddede, beni adım adım
izledi
Oturduğum koltuk oldu sinemada,
Benimle birlikte bir kitabın ilk sayfasını imzaladı
Denizde çabuk üşüdü, gülümseyerek kurulandı.
Güzel bir gölgeydi, kendini benden esirgemedi,
İçiçe yaşadığım için gölgenle
Yazmak istedim sana.”*

(Tamer, 2006: 205)

Yazmak, yaşamak olarak düşünülebilir. Yaşamakta ise yalnızlık vardır. İnsanın dünyadaki yolculuğu düşünüldüğünde şairin bilinçaltında var olan ve kısmen bilinçli olarak beliren bu yan, şiir vadisinde ab-ı hayatı içerek tarihe geçer. Gölgeyi kişinin eş değeri olarak gören şair, duygularındaki geçirgenliği de im'lemiştir. Yitirilmiş bir kişinin ardından söylenen sözlerin 'gölge birey' olarak saydamlaştırılması hem insani noktada bir geçiciliğe işaret eder hem de her anlam(a)da insanın tanıdığı ne kadar insan olursa olsun kaçınılmaz yalnızlığına göndermede bulunur.

İncelenen şiirlerde görüldüğü üzere, yalnızlık İkinci Yeni şairleri için üretken bir an'lar bütününe döner. Şiirin mısralarında, bilincin çeşitli halleriyle bütünleşen yalnızlık, kendi varlığında bir bilinç boşalımı gerçekleştirerek gölgeyle bütün bir anlatıya dönüşür. Bilincin, bilinçaltının ve bilinçüstünün farklı yönleriyle bağlantıları olan gölge, İkinci Yeni şiirinde yalnızlığı; korku duyulmayan, çoğu kez de istenilen an'lar olarak duyumsatır. Yalnızlık bireyin kendiyle baş başa kalmasına olanak tanıyan zamansal genişliğiyle şairler için vazgeçilmez bir olguya dönüşür. Yalnızlık ışık olarak düşünülürse, şairin bu ışığa yaklaşım tarzı onun bilincinde ve bilinçaltında olanları yazmasıyla/yansımasıyla belirginleşerek gölgeye/şiire dönüşür. Bu yönüyle nasıl ki gölge, bağ(ım)lı olduğu bir nesneyi imliyorsa, şairlerin konuyla ilgili incelenen şiirlerinde yer alan gölge imgesi de yalnızlığı imleyen derin anlatılar/ifadeler olarak, şiirde yerini almıştır.

3.3.2. Umut

İnsan ruhsal yönüyle çok katmanlı bir varlıktır. Benliğin her katmanında ayrı bir duygu, düşünce ve oluşum görmek mümkündür. Var olan bu yönlerin etkileşimi ise kaçınılmaz bir zorunluluktur. Nasıl ki bedeni bir araya getiren her bir uzuv aslında ayrı ayrı işlev görmektedir ancak bütün açısından bakıldığında tek bir parça olarak var olmaktaysa, insanın bilinçaltı-bilinç-bilinçüstü, birlikteliği de aynı şekilde varlığını sürdürmektedir. Bilinçaltının baskısını artırdığı ve bireyi arzularının tutsaklığına sürüklediği anda, bir etikçi görevi üstlenen bilinçüstü/süperego da bilince baskı yapar. Bu etki-tepki sonucunda ise ben'in/egonun dengeleme yetisi devreye girer. Modern insanın dünyeviliği düşünüldüğünde, bilincin aydınlığını kesip, bireyi umutsuzluğa, karamsarlığa ve korku gibi olumsuz duygulara sürükleyecek pek çok etmen vardır. Bu anlar içerisinde bilincin en çok ihtiyaç duyduğu şey ise umut'tur. Yunan mitolojisinde geçen Pandora miti de aynı bilinç sürecinin bir ürünü olarak karşımıza çıkar. Pandora,

Zeus tarafından, insanlar öç almak maksadıyla, verilen kutuyu açar. Pandora, kutudan dünyaya yayılan kötülükleri fark eder ve kutuyu kapatır. İşte o esnada kutuda kalan sadece ‘umut’tur. Bu minvalden bakıldığında; insanın kalbi, bir kutu olarak tasavvur edilirse, dünyadaki her türlü olumsuzluğa, yıkıma vb. durumlara karşı tek tutanağı/sığınağı, kalbinde taşıdığı umut’tur.

Umut, arzu edilen ve beklenenin gerçekleşmesi için gerekli; zaman, sabır ve olumlu düşünce birlikteliğini ifade eder. Gölge’li bir umut ise, olumsuz olmak zorunda değildir. Neticede gölgenin içinde hem olumlu hem de olumsuz yanlar bir arada bulunmaktadır. Bu da zaten zıtlıkların uyumunu ve birlikteliğini ifade eder. Umut ileriye dair beklentilerle bir anlamda “*insanı dünyanın merkezi haline getirir; insanı kendisinden yola çıkarak her şeyin görülebileceği bir noktaya yerleştirir.*” (Ellul, 2004: 31) İnsanoğlu umudunun varlığıyla eş değer bir yaşam sürer. Umudun yokluğu insani özün ve yaşama dairliklerin varlığını, gölgenin negatif kucağına bırakır.

*“Turnam benim, canım turnam, hanım turnam
Bilirsin bir garibim, fukarayım...
Eksilmesin üstümden gölgen, rüzgarın”*

(Uyar, 2012: 40)

Umut evreninde var olan yaşama yetisi şair hassasiyetiyle birleşince şiirin ifade gücüyle başka bir varlığın himayesine sığınarak tutunma eylemine dönüşür. Burada karşımıza çıkan *gölge* bir koruyuculuğun ve himayenin ifadesidir. Aynı zamanda sonsuz bir umuda ve teslimiyete işaretir. Çünkü *eksilmesin üstümden gölgen* yaşam formları içinde, başka bir varlığın himayesine bağlı varoluşa denk düşer ki bu da umudun, ne ölçüde hangi varlığa bağlı olduğunu gösterir.

*“Sakin ovalar durgun göller
Sevda içinde uyusun
İşte, alnımda ter kalbimde ter
Paramparça yırtılmış bakışlarım
Nar çiçeği gölgeler altında gözlerin
Büyüsün, büyüsün...”*

(Uyar, 2012: 93)

Şiirin ilk kelimesinden itibaren huzurla eşdeğer bir umudun varlığı dikkat çekmektedir. Her ifade dinginliğe bir davetiye niteliğindedir. Sevda içinde uyutulmak istenen ovalar ve göller yaşam merkezli bir şair olun Uyar'ın doğa karşısındaki tavrının imgelemidir. *Nar çiçeği* canlı renk tonlarının hâkim olduğu nar meyvesinin çiçeğidir. Buradaki kullanımı özellikle şairin büyütmek istediği umudu (gözler) daha derinleştirmek için oldukça dikkat çekicidir. Nar çiçeği'nin büyüyerek bir meyveye dönüşmesinden ilham alan şair onun sıcak ve hoş a giden yönlerini *narçiçeği gölgeler* ifadesinde yoğunlaştırarak umuda açılan kapıya anahtar bir kavrama dönüştürür. Bu bilincin ışığında gölgeyi bir duygu yoğunluğu olarak somut dünyaya düşürme uğraşdır. “*Bilincimizin en güçlü ışığı gölgeyi görünür kıldığında, gölge kendisinin bütün ve gerçek bir insan varlığının temel taşları olduğunu kanıtlamak için hem fiziksel hem de ruhsal olmak üzere iki benliğimizi de*” (Chopra, vd., 2011: 138) tetikleyerek anlamlı bir somutlukta, duygularımızı ifade aracına dönüştür.

*“Sen kader ağacı değilsin --- nedeni bu
Tutkularına bırak kendini
Bir soluk var yaşıyor uzak uzak
Bu daha ölmemişsin demektir”*

(Ayhan, 2013: 22)

Yaşam devam ettikçe var olacak olan, tıpkı Pandora'nın kutusunda kalan son şey gibi, ‘umut’tur. Şair ise *daha ölmemişsin demektir*, şeklinde ifade ettiği yaşamsal yönü, umutlu bir zamana taşımak ister.

Yüreğin Yaban Argosu’da, hayatın ikame düzlemi olan dünyaya seslenen Süreya ise, umudu çağrıştıran *masmavi bir örtü gibi görür gölgeyi*:

*“Gör bizi dünya, görsene bizi!
Bir çocuktan sen parıltılar yaratacaktın düzensizliğinden
Bunun için belki de
Masmavi bir örtü gibi bırakarak gölgeni
Geçtin resim çeken söğütlerin içinden.”*

(Süreya, 2013: 94)

Cemal Süreya, ‘dini bir hassasiyetle’ yazmasa da şiirlerinde, kutsal olarak

bilinen durumlara/varlıklara göndermelerde bulunur. *Bun* şiirinde ise ‘kutsal’a gönderme bir umuda dönüşmüş olarak görülür:

*“Ablasını o saat meryemsiyorum
Çünkü her kadını meryemsiyorum
Gözleri göz değil gözistan
O müthiş korku saatlerinde
Başını omzuma koymasa olmazdı
Başını omzuma koyunca da
Kurtarmasa olmazdı beni olmaktan
İçtiği şaraba ait bir adam”*

(Süreya, 2013: 37)

İçkinin tutsaklığından sıyrılmayı/kurtulmayı, *meriyemsiyorum* dediği ve ‘bakir olarak’ tasavvur ettiği kadının umut dolu varlığına bağlar. Ve kurtuluşun/umudun imgesi olan kadın, öznenin ben’ini, gölgenin bilinci tahrip eden yıkıcılığından da kurtarır.

Yaşanılan hayat ne kadar zor ve dayanılmaz olsa da, *“sahip olmaktan çok yaratmayı hedefleyen bir ruh hali içinde yaşanan yaşamın temelinde, zor koşullar tarafından bile yok edilemeyecek bir mutluluk vardır.”* (Russell, 2006: 186) Şair zamana dairlik içinde yaratmayı amaç edinen umudu, bu *yaratmayı hedefleyen mutluluk* içinde bulur.

Kars şiirinde Süreya, *kuş seslerinin* umudu çağrıştıran tınısında, umudu şiirselleştirir.

*“Anla ki her durakta
Yok sınırları aşkın
O iyi yüzlü Tanrı
Beklesin dursun bizi
Kurduğumuz rahat tuzakta
Nasıl olsa yine bir gün
Döneriz bu yollardan geri
Senin bir elinde bir mendil
Öbüründe kuş sesleri”*

(Süreya, 2013: 51)

En umutsuz olunan anda bile bir umudun varlığına dikkat çeken Süreya, *Karacağolan* şiirinde

*“Umut’un içinde mut varsa
Umutsuzluğun içinde umut”*

(Süreya, 2013: 207)

diyerek, umudun her durumda insani özü olumlayan bir yanının olduğuna dikkat çeker. Çünkü; *“umut, insanın kendi kilitli kapılarını açmasının insanî bir anahtarıdır.”* (Orhanoglu, 2010: 179) Sözcüğün yapısını dinamikleştirerek, şairde umudun kapısını daima aralık bırakır.

Modernitenin bilinci tehdit eden ve her şeyi betonlaştıran/donuklaştıran yapısı karşısında da umutsuzluğa kapılmak mümkündür. Ancak Süreya böyle bir anın kucağından bir anda karşısına çıkan *Bir Çiçekle* sıyrılır:

*“Birdenbire
Bir çiçek
Rıhtım taşının aralığından
Uzatmış başını
Bir çiçek yolunu kesti”*

(Süreya, 2013: 175)

Umutla yolları kesişen şair, beklenmedik bu durum karşısında çiçeğin ruhunda barınan tazeliikle bütün bir an’ın umutlu keyfini yaşar.

Sezai Karakoç için; *“en umutsuz anda bile bir umut vardır. Umutsuzluk bile bir umuttur eninde sonunda. Umutsuzluk, umuda çağrıdır.”* (Karakoç, 1995: 38) Süreya’nın da belirttiği gibi umutsuzluğun içinde *bir umut* vardır Karakoç için de.

*“Ey gül sen bahar yağmuruna karışan
Diriliş şarabı olursun bize
Ölüp de dirilmiş çocuklar oluruz biz
Seni kana kana bahar bardaklarından içince*

*Seni içtik yılan ve akrep yaklaşmaz bize
 Güneş yakmaz ay büyülemes bizi
 Müneccimlerin yıldızları kaynaşsa da üstümüzde
 Kara güne gölge düşse bile
 (...)
 Beklenen gül açılacak seherde
 Baharla gelen yemyeşil bir seherde”*

(Karakoç, 2010: 383)

Karakoç’un en sık tercih ettiği metaforlardan olan *gül*, şair için bir *diriliş müjdecisi*dir. *Kara güne gölge düşse bile*, umudunu kaybetmeyen birey beklenen gülün/umudun seherle(yeni doğan bir günle) geleceğini düşünür:

*Göründü gönlün sularında
 Uyandı tatlı bir sabah havası
 Ve karşıladılar onları
 Yollarda
 Kent sokaklarında
 Anıt gibi erkekler
 Damlarda ufku giyinmiş kadınlar
 Gök çiğinin tüveyçleri çocuklar
 Yeni bir yürüyüşün
 Yer sarsan gök titreten
 Yürek yumuşatan bir yürüyüşün marşıyla
 “Bir gün doğdu üstümüze ay doğdu
 Ufuktan
 Yükselen ve hep parlayan”*

(Karakoç, 2010: 283-284)

Hızır la Kırk Saatin 36.’sında Hicret hadisesini anlatan Karakoç, yolculuğun sonunu *Göç Bitti* diye getirir ve yukarıda alıntılanan parçayla şiire devam eder. Hz. Peygamber’in İslam ümmeti üzerine bir umut ışığı oluşunu, *bir gün doğdu üstümüze ay doğdu* diyerek şiirselleştiren Karakoç O’nu; *yükselen ve hep parlayan*, bir umut ışığı

olarak görür.

Hızır ile Kırk Saatin 7.'sinde ise *Hızır*'ın kendisini bir umut olarak görür.

*“Bugün iki çocuğun konuşmasına kulak konuğu oldum
Biri beni öbürüne çiziyordu
Hızır'ın çizgileri derindir diyordu
Su ışıltısıdır karanlıkta gözleri
Sağ kolunun çizgisi parlarsa
Tanda bir palmiye gibi
...
Yaşı hep altmış üç
Yüzü yeni gelmiş bir vahiy gibi”*

(Karakoç, 2010: 183)

Gül Muştusu'nun Fecir Devleti şiirinde aydınlık bir umudun gerçekleşmek üzere olduğunu dile getirir. Gölge, bu şiirde umudun habercisi olarak vücut bulur.

*“Yaklaşıyorlar gölgeler
Hayaller anılar ve sesler
Büyük aydınlıklarla birlikte geliyorlar
Gittikçe beliriyorlar
Gittikçe yoğunlaşıyorlar”*

(Karakoç, 2010: 420)

Alın Yazısı Saati 5'te ise; gölgeyi olumsuz bir çağrışımla kullanan Karakoç,

*“Korkma seni gölgeleyemez
Karanlığın öbekleri
Seni örseleyemez
Sabaha kadar havlayan
Şerrin köpekleri”*

(Karakoç, 2010: 646)

diyerek, *kahraman asker*’leri umut savaşçıları olarak görür.

Umut sözcüğü psikolojide “*iyi olma duygusu veren ve kişiyi harekete geçmek için güdüleyen bir özellik*” olarak tanımlanır” (Akman-Korkut, 1993: 193). İnsanın hayatta kalabilmek ve sağlıklı bir yaşam sürebilmek için, içinde umut taşıması gerekir. İlhan Berk’e göre, “*şair umutsuzluğu umut bilmiştir.*” (Berk, 2005: 180) Bu nedenle şairin şiirlerinde doğrudan umuda açılan kapılar umutsuzluğun koynundan geçer.

Aşklar, P’in Bozgun şiirinde, u/mutsuzluğun içinden, bir sesleniş ve umudun doğuşu dikkat çeker:

*“Böyle bağırdım sana bir ucunda göğün. Geçip fırtınaları.
Soğuk silahları. Baktım durdu boralar. Kuleler, kuzgunlar
geçti. Döndü rüzgar gülleri. Yeni insanlar, eğik otlar kalktı
Kent ayaktaydı. Değişmiş gibi yeryüzü. O zamandı gördüm
yüzün dolaştı dağ üstlerinde. Yaktı sönük ateşleri.
Geldi.”*

(Berk, A.T., 2013: 127)

En u/mutsuz olunan anlarda, tükenmişliğin bilinci kapladığı ve ben’in kendini olumsuz duygulara bıraktığı noktada yıkıntılar içinden çıkıp gelen şiir öznesi umudun sönmüş ışığını yeniden yakar.

Ülkü Tamer *Yunus*’a ithaf ettiği *Selam Olsun* şiirinde yaşamın kaçınılmaz zorunluluğu olan ve insanın tüm olumsuzluklar karşısında bir sığınağı ve tutunma uğraşına dönüşen umudu dile getirir:

*“Kağıdımız çaput bizim
Kefenimiz bulut bizim
Mesleğimiz umut bizim
Kıranlara selam olsun”*

(Tamer, 2006: 252)

Her duygu ve durumda olduğu gibi umut da bağlı olduğu forma göre şekillenen bir insani yöndür. Aslında umut etmek ya da umut taşımak bir yönüyle de olmayacak bir beklenti karşısında bir ön hazırlık gibidir. Benlik bilinci bir yandan olmasını istediği

duruma karşı şiddetli bir beklenti/umut duygusu içine girse de, beklediği süre boyunca zihninde tasarladığı çeşitli sonuçlara karşı da benliğini yıkıma uğramaması için hazırlar. Durum sonunda ortaya çıkan tablo olumlu ise umudun ferahlığını ve lezzetini yaşar ancak sonuç olumsuzsa, zaten süreç boyunca kendini hazırladığı durumun kaçınılmaz üzüntüsünü belli bir süre yaşadktan sonra, bu durumun ben'i nevrotik çıkmazlara sürüklemesine izin vermez. Bu yönleriyle umut, insanın 'gölgeler/ötekiler' karşısında yıkıma uğramasını engelleyerek onun dünya yolculuğunda tamamen *gölgede kalmadan* yaşamasını sağlar.

Gölge-umut, şair hassasiyetiyle birleşince İkinci Yeni şiirinde açar bir imgelem dünyasına dönüşür. Umudun yaşam ışığı; bilincin, bilinçaltı ve bilinçüstünün benliği tam'layan tüm yönlerine değerek, bu durumları gerçeğin katılığından kurtararak daha tahammül edilebilir hatta bazen isten(ilebil)en gölgelere dönüştürür. Şiirlerde yer alan, gölge imge ve simgeleri, bu yönüyle bilinci örten, benliği huzursuz eden duygulardan aranma terapisine dönüşmüştür. Sezai Karakoç 'diriliş muştusu'nu her fırsatta dile getiren bir şairdir. Bu yönüyle şiirlerinde tercih ettiği gölge imgeleri olumsuz çağrıştırdığı yorumlarda bile, şair tarafından algılanan kutsal ışığı bilinç düzeyinden uzaklaştıramaz. Turgut Uyar için gölgenin umudu çağrıştıran yönü, bir sevgili ile birleşerek ona sığınma, onla var olma ve onla bütünleşerek huzur duyma, rahatlama terapisine dönüşür. Ece Ayhan için gölgeli bir umut, gölgenin olumsuz yanlarıyla bağdaştırdığı inançlardan kurtulma adına verilmiş bir tepkinin ifadesi olarak şiirde yerini almıştır. İlhan Berk; umutsuzluğu, umut olarak bellidiğini belirtir. Onun şiirinde bilinçaltından yansıyan ve psikolojik bir yorumla gölgenin anlam aralığına giren olumsuz durumlar ilgili şiirlerinde umut olarak algılanabilmektedir. Cemal Süreya şiirinde gölge, bağlı olduğu diğer imgelerle/sembollerle birlikte yaşamı çağrıştıır ve yaşama dair bir umuda dönüşür. Gerek Süreya'da gerek diğer şairlerde gölge kavramının geçmediği şiirlerin alınması da ruhsal boyutta umudu gölge imgesinin varlığıyla eşdeğer bir düzeyde imliyor olmasından dolayıdır.

3.3.3. Din

Din, insanlığın yeryüzüne indirildiği günden beri var olan ve insanın ihtiyaç duyduğu bir sığınaktır. Yüzyıllar boyu, gerek ilahi gerekse batıl, pek çok din, insan yaşamında yer almıştır. Hala da almaya devam eden bu olgu, özellikle 19. Yüzyıldan

sonra, bir kısım ideolojik gelişmelerle, dünya düzleminden kaldırılmak istenmiştir. Nitekim pozitivizm gibi akımlar, maddenin peşine düşüp, dini tamamen yeryüzünden silme çabası taşımıştır. İnsanın öz itibarıyla bir şeylere inanmak ihtiyacı hissetmesi, dünyanın dayanılmaz yükleri karşısında bir nebze de olsa teselli bulma ve hayatın anlamsızlığını yaşamama çabasıdır. Din bir anlamda, *“bedenden kopma tehlikeleri aşma ve güven içinde olma çabasıdır.”* (Giddens, 2010: 84) Modernitenin kısılacında, anlamsızlık bataklığına sürüklenme tehlikesiyle her an karşı karşıya olan birey için özellikle bir sığınak niteliği taşır.

Değişen ve ‘gelişen’ dünya insanı, kendine bir yeryüzü cenneti inşa etme çabasına girişmiştir. Ancak onun bu çabası beraberinde bir anlam sorununu da getirmiştir. Birey için en büyük tehlike kendi eliyle, kendisinden kopardığı yaşamsal varlıklar olmuştur. Modernliğin amacından sapması ve *“ilerlemenin putlaştırılması, ilerlemenin tersi olan bir gelişmeye yol açar. Anamlı 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 da yaptıkları şeylerden daha iyidirler- asıl sorumlu, “nesnel zihin”in bugünkü yapısı ve içeriğidir, toplumsal hayatın her alanına sinmiş olan anlayıştır”* (Horkheimer, 2005: 162-163) Dışarıdan ne kadar sağlam görünürse görünsün, tıpkı yüzyıllık çınarlar gibi, içten içe çürüyen modern birey, hiç beklenmedik bir anda nevrotik belirtiler göstermekte ya da yaşadığı anlamsızlığa daha fazla dayanamayarak intihara sürüklenmektedir. İşin bu noktaya gelmesi, her şeyi maddede bulmaya çalışan bireyin, maddenin ötesinde de bir şeylere ihtiyaç duyması ancak, kendi eliyle silmeye çalıştığı ben’lik bilincini ve din sığınağını ihtiyaç anında ruhsal dünyasında bulamamasıyla ilgilidir.

İnanmak, insanın akıl erdiremediği ya da aklıyla algılayamadığı noktada teslimiyete varan bir rahatlama terapisi. Bu terapi sayesinde bilincin karanlık yönü, ve bilinçüstünün kontrol mekanizması, ben’e/ego’ya yaptığı dayanılmaz baskıları keser, birey rahat bir nefes alır. Dini inancın özünde insanı yaratan Tanrı vardır. İnsan yeryüzünde yaşamaya başladığı günden beri sürekli bir bilme arzusuyla yanıp kavrulmaktadır. Bilme noktasında en çok merak ettiği varlık ise Tanrı’dır. Her bilme ediminde yeni bir bilinmezlikle karşılaşması ise, tıpkı deniz suyunu içtikçe susuzluğu artan ama bu defa onu daha çok arzulayan bir ‘susamış’ gibi, daha çok bilme arzusu

uyandırmaktadır. Tanrı kavramının reddi ise, insan içinde kapanmaz boşluklar açmakta, korku ve kaygı anlarında yahut en mutlu anlarında bir sığınak bulma noktasında yetersizlik duygusu yaşatmaktadır. Girard, “*Tanrı’nın inkarı aşkınlığı ortadan kaldırmaz*” der. (Bewes, 2008: 242) Metafizik bir ürperti yaşayan birey Tanrı’yı inkara kalkışır. Ancak bu defa da inkârın dayanılmaz aşkınlığı altında ezilen ruh, kendini çıkmazın kucağında bulur.

Gerek ilahi dinler, gerekse insanların kendi oluşturduğu beşeri inançlar, yeryüzünde sürgün yaşayan insanı rahatlatma ve kendini bularak/bilerek, hakikatin öz’üne ulaşma çabasını doyurmaya çalışır.

İlahi bir din olan İslam’ın inanç sistemine bakıldığında maddenin bir gölge’den ibaret olduğu görülür. İmam Rabbani bu konuya mektubatında değinmiş ve hakikat ile gölge arasındaki ilişkiyi şöyle açıklamıştır:

"Var olan Allah idi, onunla bir şey yoktu. Vaktaki, saklı kemalatının zuhura gelmesini murad etti(açığa çıkmasını istedi); isimlerinden her birine bir mazhar (görünme yeri) talep etti. Ta ki, o mazhara, kemalatını tecelli ettire. Onun vücud mazhariyetini ve tevabiini ise, ademden (yokluktan) başka bir şey kabul etmedi. Çünkü... vücudun (varlığın) mukabili ve mübayini (tersi), yalnız ademdir (yokluktur). Mana üstte anlatıldığı gibi olunca, Sübhan Hak, kemal-i kudreti ile, adem (yokluk) aleminde isimlerden her bir isim için mazharlardan bir mazhar tayin etti. Ve onu, his ve vehim mertebesinde yarattı. Hem de dilediği vakitte ve istediği şekilde... Âlemin sübutu (sabitliği), his ve vehim mertebesinde olup hariç mertebede değil dir... Hariçte (dışarıda) dahi, yüce Vacib Zat'ın (Allah'ın) zat ve sıfatlarından başkası da sabit ve mevcud olmaya..." (Mektubat-ı Rabbani, 1983: 517-518)

Var olanın yalnızca Allah olduğunu ve Allah’tan gayrisinin bir yokluk olduğunu belirten İmam Rabbani

"Hariçte Yüce Hak'tan başka mevcut değildir... Belki de şanı büyük Allah'ın yaratması ile vehim mertebesinde sübut (sabitlik) bulmuştur.... Eşya, hariçte nasıl kendisinin vücudu olmayan bir şey ise, hariçte onun gözükmesi dahi, kendi renksizliği iledir... Eğer onun için bir görüntü sabit olur ise, o vehim mertebesinde dir. Eğer onun bir sübutu (sabitliği) var ise, o dahi, yüce Allah'ın vehim mertebesindeki sanatı iledir. Hulasa, onun sabitliği ve görüntüsü tek mertebede olmaktadır. Sübutu bir yerde, görüntüsü dahi ayrı bir yerde değildir... Onun hariçte bir nişanı yoktur ki, orada görünür ola..." (Mektubat-ı Rabbani, 1983: 519) diyerek, yalnızca Allah’ın var

olduğunu, diğer mahlûkatın birer yansıma olduğunu belirtir.

Yegâne mutlak varlığın Allah olduğunu, kâinatın ise O'nun tarafından vehim mertebesinde yaratıldığını açıklamış olan bir diğer büyük İslam âlimi, Muhyiddin Arabî'dir. Fusûs-ül Hikem (Hikmetlerin Özü) adlı kitabında kâinatın Allah'ın tecellilerinden oluşan bir gölge varlık olduğunu şöyle açıklamıştır:

“Biz diyoruz ki, bilmelisin ki, Hak'tan başka varlıklar, yahut âlem adıyla anılan şey, Hak'ka nispetle bir şahsın gölgesi gibidir. Böyle olunca masiva, yani Allah'tan başka olan varlıklar, Allah'ın gölgesidir... Gölge şüphesiz histe mevcuttur. (Fusus-ül Hikem, 1990: 117-18)

Zaman, hareketle başlayıp hareketle biten ve bir mekâna bağlılığı olan an'lar bütünüdür. Bu bağlantı içerisinde var olan her varlığın bir ilk an'ı vardır. Ancak her şeyi yaratan Tanrı'nın bir ilk an'ı olmuş olsa O'nun da yaratılmış olması gerekir. İşte bu noktada Tanrı'nın *zamandan ve mekândan* münezzeh oluşu belirir. Böylelikle her şeyin yaratıcısı olan Tanrı zamana ve mekâna dairliğin üstünde yer alır. Gölgenin varlığı da tıpkı her yaratılan gibi, zamana ve mekâna dairlikle mümkündür. Nesnel anlamda ışığa, psikolojik anlamda ise varlığını bilinçaltı ve bilinçüstü 'sıkıştırmalara' borçludur. Gölgenin belirli zaman aralıklarında görülüyor olması göz önüne alındığında dünya ve üzerindeki her şeyin doğumu ve ölümü mutlak olan bir hakikat karşısında yalnızca bir 'gölge'dir. İşte bu mutlak hakikat Tanrı'dır. İnsan M. Arabî ve İmam Rabbani'nin belirttiği gibi, Mutlak Hakikat karşısında yalnızca bir gölgedir.

İkinci Yeni'nin önemli şairlerinden olan Sezai Karakoç'un şiirlerinde mahlûkatın, Hakikat karşısında bir gölge oluşu açıkça görülmektedir.

“Ve Tanrı'nın saltanatı tek saltanat

Bu görüşle karışıp insanlara

Buldu çoklukta bir tek manzara

Her işin sonu başı Tanrı

Alinyazımızın heykeltıraşı Tanrı

Tek var olan O... gerisi gölgeler”

(Karakoç, 2010: 592)

İslami bir yorumla, varlıkların öz'de birer gölge olduklarını ifade eder.

Tasavvufi yoruma göre; *“Tanrı güneş, yaratıklar ise gölge gibidir. Güneş olmayınca gölge de olmaz. Güneş gelince gölgeler ortadan silinir. Her şeyin aslı da Allah’tır.”* (Kabaklı, 2008: 244) Karakoç’un tavrı ve inancı da bu yöndedir. *“Tek var olan O... gerisi gölgeler gölgeler”* mısraında da görüldüğü üzere, Tanrı dışındaki varlığın bir gölge/yansıma olduğunu vurgular. Bu düşünce yapısıyla Karakoç;

*“Hep aynı varoluşun dönüşümleri
Aydınlanışimleri ve sönüşimleri
Her şey havada döner durur
Sonunda Tanrı varlığında yok olur”*

(Karakoç, 2010: 597)

diyerek, gölgenin tıpkı ışığa bağlı olarak ‘sahibinin’ ben’liğinde yok olması gibi, Tanrı dışındaki mevcudatın da, Tanrı’nın varlığında yok olduğuna inanır.

*“Evet Tanrım
Sen gönderdin
Tüm sen gönderdin
Kendi ışığında tutarak
Kendi gölgenden sayarak saymayarak
Sen gönderdin
(...)
Bütün bu muştuyu sen verdin bize Tanrım
Suda kendimi gördüm Tanrım”*

(Karakoç, 2010: 400)

“Ben gizli bir hazine idim, bilinmek istedim” kutsi hadisinde ifade edildiği gibi, Tanrı kâinatı bilinmek için yaratmıştır. *“Mutlak varlık yokluk ile karşılaşınca, bir aynaya akseder gibi, yokluk içinde bir gölge, bir hayal gibi belirmiş, yani ‘tecelli etmiş’tir. Bu yüzden kainat ‘vacip’ (kendi kendine var olan) bir âlem değil; mümkün (Tanrı’nın varlığından dolayı var görünen) bir âlemdir.”* (Kabaklı, 2008: 249) Şairin *“kendi ışığında tutarak/ kendi gölgenden sayarak saymayarak”* ifadesi, yine yaratılmış tüm varlıkların bir yansıma ve gölge olduğunu imler. Dikkat çeken bir başka ifade ise

suda kendimi gördüm. Kişinin kendini fark ettiği yer ‘ayna’ görevi gören bir yansıma aracı/su ile olmuştur. Tasavvufi anlayışa göre de *Tanrı/Mutlak Varlık yokluk ile karşılaşınca bir aynaya akseder gibi*” belirir. Kişinin bir yansıma sonucu kendini görmesi gibi:

*“Ve Tanrı görünüyor artık
Ve Tanrı onlardan razıdır artık
Saçılıyor bir hazine gibi ortaya
Gizli bir hazine gibi ortaya sırlar
Dayanmaz oldu bu açılıma aynalar
Kırılıp dökülüp yokluğa karıştılar”*

(Karakoç, 2010: 512)

Görüneni görünür kılan ayna, sırrın ortaya çıkmasıyla kendi sırrını kaybederek yokluğa karışan bir nesneye dönüşür. Bu da insanın kemale ermesiyle kendini hiçlemesi ve tasavvufi bir merteye olan fenafillâha ulaşmasına eşdeğer bir yoruma açıktır.

İkinci Yeni şairlerinin dine yaklaşım tavırlarına bakıldığında; İslami bir söylem geliştiren Sezai Karakoç’un şiirlerindeki dinsel motiflerin, İslam âlimlerinin görüşleriyle benzer olduğu dikkat çeker. Edip Cansever ve Turgut Uyar’da doğrudan dini bir inancın belirtileri görülmez ancak, herhangi bir inanca karşı da saldırıları yoktur. Ece Ayhan şiirlerinde dinin varlığı ironik bir tavra dönüşmüştür. Adeta kutsalla dalga geçme noktasında bir saldırı görülebilir. Cemal Süreya, inançsız değiliz der, ancak şiirlerinde doğrudan bir inanç emaresi belirgin değildir. Kullandığı dini motifler, dini kılıflarından çıkarak, çağrışımsal zenginlik sağlayan göndermelere dönüşür. İlhan Berk şiirlerinde de göze çarpan dini ibarelerde ‘dinsel bir kutsiyetin’ izleri görülmez.

SONUÇ

Gölge kavramı, edebi metin çözümlemelerinde pek fazla üzerinde durulmuş bir konu değildir. Gölge ile ilgili çalışmalar daha çok görsel sanatlarla ilgili bilim dallarında ortaya konmuştur. Bu çalışmalar ise daha çok; gölgenin ışığa bağlı nesnel formlarının oluşturduğu algısal değişikliklerin/değişkenlerin ifadesi şeklindedir.

Modern anlamda, insan ruhunu anlama çalışmalarının başlamasıyla kurulan psikoloji bilimi de gölge üzerinde durmuştur. Psikolojik boyutta ele alınan gölge; Freud, Jung ve Adler gibi araştırmacılar tarafından insan ruhuyla ilişkilendirilmiş ve insan ben'liğinde çeşitli etkiler/tepkiler uyandıran duygu ve durumların ifadesi için kullanılmış bir kavramdır.

Edebi eser çözümlemelerinde pek kullanılmamış bir kavram olarak karşımıza çıkan gölge; edebi metinlerde, insanın duygu ve durumlarının tümüne karşılık gelebildiği için göz ardı edilemeyecek kadar önemli bir ifade aracıdır. Şiirin bünyesinde, sonsuza açılabilen bir giz bulunmaktadır. Çalışma boyunca ele alınan ve farklı yönleri ortaya konmaya çalışılan gölge imgesi, sonsuza açılan bir yapıya sahiptir. İkinci Yeni şiir akımına bağlı şairler, bilincin tüm yönlerini önemseyen sanatçılardır. İmgeye oldukça önem verirler ve vurucu imge peşinde olan kişilerdir. Bu şairlerin şiirlerinde gölge imgesini tercihlerinin en büyük nedeni; bilincin, bilinçaltının ve bilinçüstünün işlevlerinin ben'lik üzerindeki olumlu-olumsuz gücünün farkında olmalarıdır.

Bu çalışma ile İkinci Yeni şiirine farklı bir açıdan yaklaşım ortaya konmuştur. İkinci Yeni şairlerinin şiirlerinde görülen gölge imgeleri, incelenen şiirlere yansıma biçimleriyle birlikte insanın yeryüzü serüvenindeki; aciziyetini, eksikliklerini, kendi olma yolunda karşılaştığı engellerle başa çıkma ya da onlara yaklaşım tarzını, benliği olumlayan ve tam'layan durumları ifade etme adına tercih edilmiştir. İncelenen şiirlerde görülen gölge tercihlerinin, zaman zaman uç noktalarda yaşanan durumları ifade etmek için kullanıldığı saptanmıştır. Özellikle şiirin gereksiz sözcük kabul etmeyen doğası düşünüldüğünde gölge ile kurulan imgesel dil yapısı insani yönleri yansıtmada oldukça önemli ibarelere dönüşmektedir. İkinci Yeni şairleri de bilinçli bir seçimle gölge imgesinin anlam olanaklarının genişliğinden yararlanmışlardır. İncelenen şiirlerde görülen gölge imgesinin ilk yorumu, farkındalığa açılan, açılan bir ifadeye dönüşmesidir. Şiirlerde görülen gölge görünümleri algısal boyutta bir uyarım yaratarak,

muhatapını bilinç durumları karşısında bir uyarıma sevk eder. Genel insan özü düşünüldüğünde; farkında olarak yaşanan an'ların azlığı dikkat çeker. Şiirlerde tercih edilen gölgenin bu anlamda farkındalığa kapı araladığı ve şiir öznesini içinde bulunduğu duygu ve durumu; anlamaya, yaşamaya ve aktarmaya davet ettiği görülür.

İncelenen şiirlerde bireyi bilince taşıyan gölge tercihlerinden biri de; 'ben, öteki ve gölge' kavramlarının bir aradalığı üzerinedir. Bu başlık altında incelenen şiirlerde görülen gölge imgesi, insanın ben'i karşısında öteki olarak gördükleriyle ilgili duyumsamalara karşılık gelir. Öteki, burada gölge olarak değerlendirilmiştir. Ancak gölge, ötekini kapsayan bir genişliğe sahiptir. Bu nedenle çalışmada incelenen yönlerin genel adı, 'öteki' yerine 'gölge' olarak simgeleştirilmiştir.

Ben'lik doğumla birlikte tam'lanmış bir yapıya sahip değildir. Tıpkı bedenın zamansal değişime tabi olması gibi, çeşitli hal veya durumlarda tam'lığa ya da eksilmeye doğru bir eğilim gösterebilir. Ben-öteki bağlamında gölge imgesi, İkinci Yeni şiirinde bu tam'lama ya da eksiltmelere karşılık gelmektedir. Gölge imgesi, ben'likte bu tam'lama ya da eksiltme yönlerini açımlayan bir varlık olarak, ben'liğin karşısında/yanında durarak, öteki olarak görünenlerin ifadesine dönüşür.

Ben'lik, olumsuz yönleri ya da olumsuzluğa neden olan duygu ve durumları da duyumsamaktadır. Bunlardan en kuvvetli ve yoğun hissedileni de ölümdür. Ölüm karşısında sergilenen tavır oldukça önemlidir. İkinci Yeni şiirinde ölüme karşı tavır, Karakoç dışında, istenilmeyen ve yaşama dairliği insanın elinden aldığı için olumlanamayan bir olgu/soyut güç olarak görülür. İkinci Yeni şairleri; duyan, düşünen ve hisseden bireyler olarak ölümlü ifade etmek için kullandığı imgesel gölgeleri; ölümün deneyimlenmemiş sırrını anlamak/anlatmak için kullanmıştır. Ölüm yaşanan ve ancak yaşandığı andan itibaren sadece öznesi tarafından tam olarak bilinen bir durumdur. Gölgenin sınırlarının olmayışı bu anlamda ölümün yapısıyla örtüşmekte ve şiirsel ifadeyi kuvvetlendirmektedir. Nasıl ki ölümlü yaşayıp, henüz onu tatmamış diğer insanlara anlatmak mümkün değilse, gölge imgesiyle yoğunlaştırılan duyguları bir başka imgenin bünyesinde toplamak da pek mümkün görünmemektedir.

Gölgenin, İkinci Yeni şiirinde olumsuz yönlerle karşılık olarak imgesel tercihe dönüştürüldüğü bir başka ruh halleri ise; korku ve kaygı durumlarıdır. Muhatap/nesnesi belli olan ve ben'likte huzursuzluğa neden olan duygular, korku olarak düşünülebilir. Kaygı ise bu muhatap/nesne durumundan mahrum olunan anlarda yaşanan, korkudan daha yıpratıcı etkilere sahip bir duygu olarak belirir. Gölge, bir

yönüyle tam olarak kestirilemeyen insani yönler karşılık, tercih edilen bir ifade aracı olduğu için, şiirsel bütünlükteki yeri de, bu anlamda korku ve kaygının varlığının ve yoğunluğunun deresini ortaya çıkarmaktadır.

Bir ben'liğe ait ve zorunlu olan gölge; yansıdığı ya da yansıttığı durumları ben'liğe farklı izler bırakır. U/mutsuzluk da bu izlerden biridir. Bir olgu veya olay karşısında muhakeme gücünü yitiren özne, gölgeyle ifade edilen olumsuz bir ruh haline teslim olabilmekte ve tek sığınağı umut ışığını söndürebilmektedir. Bu yönüyle İkinci Yeni şiirinde görülen u/mutsuzluk halleri, sebepleriyle birlikte güçlü bir gölgeli yan doğurmaktadır. Gölge incelenen şiirde u/mutsuzluğu doğuran etmenlerin imgesine dönüşerek şiir vadesindeki yerini alır.

Gölgenin olumlu halleri çağrıştıran imgesel tercihleri, 'yalnızlık' an'larıyla bütünleşerek İkinci Yeni şiirinde istenilen, bilinçli bir tercihe dönüşür. Yalnızlık, kendi doğasında üretkenliğe ve düşünümüne gebe bir durumdur. Bu olumlu veya olumsuz olarak sonuçlanabilecek bir süreçtir. İkinci Yeni şairlerinin yalnızlıktan yana tavrı ise olumlu olarak görünmektedir. Yalnızlığın imgesel tercihleri gölge ile birleşince, şiirsel anlatım da tecridi belirsizlikten, çok katmanlı bir sırra dönüşür. Sırrın muhatabı gölgeye gizlenmiş anlamları her keşfettiğinde dahasını arzulayarak bilinçsiz kalabalıktan, zengin yalnızlığa doğru bir yönelim gerçekleştirir. Böylece yalnızlığın şiirlerdeki gölgesel tercihi olumsuz olmaktan kurtulur.

İkinci Yeni şairlerinde 'umut'; şiirin kendisi olarak okunabilecek bir forma sahiptir. Yazmak eylemi, yaşamanın ve yaşama dairliğin bir belirtisi/görüntüsüdür. Umudu bilinç hallerine ışık olarak tutan şairler; şiire yansıyan duyguların/durumların gölgesini bir umut imgesine dönüştürürler. Gölgenin dünyevi varlığı ve yaşama dairliği çağrıştıran olumlu açılımlarıyla, arzulanan duygu ve düşünceler umut olarak şiirsel anlatıma dönüşür.

Ağırlık olarak Sezai Karakoç şiirliyle ele alınan 'din' başlıklı bölümde dikkat çeken gölge ise; 'Mutlak Varlık'ın bir yansıması olan kâinat, insan ve varlık' olarak görülmektedir. Dini literatürde yüzyıllardır gölge, hakikatin bir belirtisi olarak görülmüş ve bu bakış açısıyla yorumlanmıştır. İncelenen şiirlerde Karakoç da, şiirlerinde gölge tercihini 'din' ile bütünleştirdiği noktalarda, hakikatin yansıması olarak görür. Platon'un idea'lar dünyasında var olduğunu düşündüğü hakiki özü; Karakoç Tanrı olarak görür. Düşünsel düzlemde, nasıl ki var olanın ışık aracılığıyla bir gölgesi oluşuyorsa ve ben'lik de aynı şekilde düşünüldüğünde bilincin ışığıyla olumlu olumsuz yanları, imgesel bir

gölge olarak algılanıyorsa, incelenen şiirlerde de hakikate/Tanrı'ya göndermelerde bulunan gölgeler, aynı çağrışım değerlerine sahip anlatımlar olarak görülmektedir.

Gölge anlamı ve varlığı itibarıyla çok geniş bir karşılığa ve belirsizliğe sahiptir. Keşfedilmesi ve çözümlenmesi gereken yönleri, bilinen ve keşfedilmiş olan taraflarına oranla oldukça fazladır. Özellikle çağımızın getirdiği 'hızlı' ve 'nesneye' bağlı yaşam formlarına bağlı olarak, gittikçe hissizleşen ama aynı zamanda içinden çıkılmaz ruh hallerine maruz kalan bireylerin/bilinçlerin sürüklendiği uçurumları ifade etmede kullanılan güçlü bir imgedir. Varlığı yavaş yavaş belirsizleşen ve silinen duygu ve durumlar, belirginliğini yitirdikçe çözümsüz oluşumlara dönüşmektedir. Nasıl ki bilinçaltı ben'liğe hâkim olduğunda ve bilinci tamamen ele geçirdiğinde bireyi zorluklar karşısında savunmasız bırakıyorsa, belirsizleşen ve silinen duygu ve durumlar da aynı şekilde ben'liği tahrip ederek hayatın gölgesini ortadan kaldırmaktadır. Bu nedenle İkinci Yeni şairleri, şiirlerinde gölge imgesini tercih ederek, şiir öznelerinin yaşadığı duygu ve durumları netleştirip, yoğunluğunu ortaya koyarak onları hayata bağlarlar.

EKLER

Ek 1. Orijinallik Raporu



SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

YÜKSEK LİSANS TEZ ÇALIŞMASI ORJİNALLİK RAPORU

ÖĞRENCİ BİLGİLERİ	
Adı-Soyadı	Yusuf KÖMÜR
Öğrenci Numarası	131213101
Enstitü Anabilim Dalı	Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı YTE
Programı	Yüksek Lisans
Danışmanının Unvanı, Adı-Soyadı	Doç. Dr. Fatih ARSLAN
Tez Başlığı (Türkçe)	İkinci Yeni Şiirinde Gölge

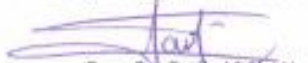
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜ'NE

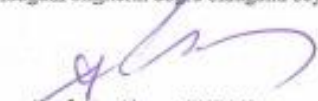
Yukarıda başlığı belirtilen tez çalışmamın a) Kapak sayfası, b) Giriş, c) Ana bölümler ve d) Sonuç kısımlarından oluşan toplam175... sayfa'lık kısmına ilişkin, 04...../...01.../...2016..... tarihinde şahsım/tez danışmanım tarafından Turnitin adlı intihal tespit programından aşağıda belirtilen filtrelemeler uygulanarak alınmış olan orijinallik raporuna göre, tezim benzerlik oranı %4.....'tır.

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

Yukarıda bilgileri verilen öğrencinin yüksek lisans tezi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yönetim Kurulu tarafından belirlenen azam 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.


Doç. Dr. Fatih ARSLAN
Danışmanın Adı-Soyadı
(İmzası)


Prof. Dr. Ahmet BURAN
Anabilim Dalı Başkanı
(İmzası)

F.Ü.LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ÖĞRETİM YÖNETMELİĞİ

Madde 41- Lisansüstü tezleri ile birlikte teslim edilmesi gereken belgeler şunlardır:

- a) Lisansüstü tezler, savunma öncesinde **intihal program raporu** ve ilgili makale şartını¹ 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).

¹ Makale şartı doktora öğrencilerini kapsamaktadır.

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

- Akın, Gülten (2004), **Şiir Üzerine Notlar**, YKY, İstanbul.
- Akman,Y., Korkut, F. (1993), **“Umut Ölçeği Üzerine Bir Çalışma”** H.Ü. Eğitim Fakültesi Dergisi, 9, 193-202.
- Alighieri, Dante (2011), **İlahi Komedi**, (Çev.: Rekin Teksoy), Oğlak Yayıncılık, İstanbul.
- Alkan, Erdoğan (2006), **Sembolizm**, Varlık Yayınları, İstanbul.
- Altıparmakogulları, Yiğit (2013), **Türk Resim Sanatında ‘Gölge’nin Biçim-İçerik İlişkisi Üzerinden İncelenmesi**, Sanatta Yeterlilik Eser Metin, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, İstanbul.
- And, Metin (1977), **Dünyada ve Bizde Gölge Oyunu**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara.
- Andaç, Feridun (2004), **İlhan Berk’le Şiirin Anayurdunda**, Dünya Yayınları, İstanbul.
- Arslan, Fatih (2012a), **Boş Zaman Figürleri**, Sinemis Yayınları, Ankara.
- Arslan, Fatih (2012b), **“Yitik Kentin Kapalı Huzursuz Şairi: Turgut Uyar”**, Adıyaman Üniversitesi S.B.E. Dergisi, Yıl 5, S. 20, Adıyaman.
- Arslan, Fatih (2013), **Hayat Arası Öyküler ya da Ümrân Nazif Yiğiter**, Salkımsöğüt Yayınevi, Erzurum.

- Artun, Erman (?), *Türklerde İslamiyet Öncesi İnanç Sistemleri-Öğretiler-Dinler*, http://turkoloji.cu.edu.tr/HALKBILIM/erman_artun_inanc_sistemleri (Erişim Tarihi, 20.06.2015)
- Ayhan Ece (1984), **Yalnız Kardeşçe**, Evrim Sanat Yayınları, İstanbul.
- Ayhan, Ece (1996), **Dipyazılar**, YKY, İstanbul.
- Ayhan, Ece (2014), **Sivil Denemeler Kara**, YKY, İstanbul.
- Ayhan, Ece (2015), **Aynalı Denemeler**, YKY, İstanbul.
- Bachelard, Gaston (1995), **Ateşin Psikanalizi**, (Çev.: Aytaç Yiğit), Bağlam Yayıncılık, İstanbul.
- Baş, Kevser Münire (2011), **Sezai Karakoç Şiirinde Metafizik Vurgu**, İnsan Yayınları, İstanbul.
- Batur, Enis (1993), **Yazının Ucu**, YKY, İstanbul.
- Bauman, Zygmunt (2003), **Modernlik ve Müphemlik**, (Çev.: İ. Türkmen), Ayrıntı Yayınları İstanbul.
- Baymur, Feriha (1985), **Genel Psikoloji**, İnkılâp ve Aka Kitabevleri, İstanbul.
- Berk, İlhan (1992), **Şairin Toprağı**, Simavi Yayınları, İstanbul.
- Berk, İlhan (1996), **Logos**, YKY, İstanbul.
- Berk, İlhan (1997), **Poetika**, YKY, İstanbul.
- Berk, İlhan (2005a), **Kanatlı At**, YKY, İstanbul.
- Berk, İlhan (2005b), **Uzun Bir Adam**, YKY, İstanbul.
- Bewes, Timothy (2008), **Şeyleşme**, (Çev.: Deniz Soysal), Metis Yayınları, İstanbul.
- Bezirci, Asım (2005), **İkinci Yeni Olayı**, Evrensel Basım Yayın, İstanbul.
- Boran, Emine (2015), **Nüans** (Anima, Animus, Gölge), Köprü Yayınları, İstanbul.
- Brown, Normon O. (1996), **Ölüme Karşı Hayat**, (Çev.: Abdullah Yılmaz) Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Burcu, Akalın, Esra-Emel (2008), **“Ölüm Olgusu Üzerine Sosyolojik Tartışmalar/ Sociological Discussions of the Death Phenomenon.”** Tiryaki Araştırmaları, Yıl: 5 S. 8, Bahar 2008, s.36-54.
- Butler, Judith (2007), **Taklit ve ‘Toplumsal Cinsiyet’e Karşı Durma**, (Çev.: Osman Akınhay), Agora Kitaplığı, İstanbul.
- Bülbül, Melik (2005), **İmgesel İletişim**, Çizgi Kitabevi, Konya.
- Cansever, Edip (2009), **Şiiri Şiirle Ölçmek**, YKY, İstanbul.
- Cengiz, Metin (2011), **Modernleşme ve Modern Türk Şiiri**, Digraf Yayıncılık,

İstanbul.

Chamisso, Adelbert von (2014), **Peter Schlemihl'in Garip Hikâyesi**, (Çev.: Etem Levent Bakaç), Aylak Adam Kültür Sanat Yayıncılık, İstanbul.

Charrier, J. Paul (2014), **Bilinçdışı ve İnsan**, (Çev.: Hüsen Portakal), Cem Yayınevi, İstanbul.

Chopra&Ford&Williamson, Deepak&Debbie&Marianne (2011), **Gölge Etkisi**, (Çev.: Ceyda Tercan), Omega Yayınları, İstanbul.

Cioran, E.M (2014), **Çürümenin Kitabı**, (Çev.: Haldun Bayır), Metis Yayınları, İstanbul.

Cömert, Bedrettin (1979), **Croce'nin Estetiği**, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.

Demirli, Ekrem (2013), **İbn'ül- Arabi Metafiziği**, Sufi Kitap, İstanbul.

Deveci, Mutlu (2012), **Ferit Edgü Varoluş ve Bireyselleşme**, Sel Yayıncılık, İstanbul.

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.

Ekici Kaplan, Armağan (2014), **20. Yüzyıl Batı Avrupa Resminde Bireysel Gerçekliğin İfadesi Bağlamında Gölge Metaforu**, Dokuz Eylül Üniversitesi G.S.E., Resim Anasanat Dalı Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İzmir.

Eliade, Mircea (2004), **Mistik Hint Erotizmi**, (Çev.: Renan Akman), Kabalcı Yayınevi, İstanbul.

Erdost, Muzaffer (1997), **İkinci Yeni Yazıları**, Onur Yayınları, Ankara.

Erdost, Muzaffer (2008), **"İkinci Yeni Üzerine Muzaffer Erdost'la Bir Konuşma"** İkinci Yeni Şiir, Haz.: M. H. Doğan, İkaros Yayınları, İstanbul.

Ergin, Muharrem (2009), **Dede Korkut Hikayeleri**, Boğazici Yayınları, İstanbul.

Ergülen, Haydar (2008), **"'Çok Kapılı Oda' ya da 'Şiiri Düzde Kuşatmak': İkinci Yeni Şiiri Üzerine 'Bir Tekrar'"** İkinci Yeni Şiir Haz.: M. H. Doğan, İkaros Yayınları, İstanbul.

Ergüven, Mehmet (2000), **"Mucizevi İkiz"**, Sanat Dünyamız, 77, Güz: 145-149

Ergüven, Mehmet (2006), **Aydınlıkta Görmek**, Agora Kitaplığı, İstanbul.

Ergüven, Mehmet (2007), **Görmece**, Metis Yayınları, İstanbul.

- Erinç, Sıtkı (1995), **Resmin Eleştirisi Üstüne**, Hil Yayınları, İstanbul.
- Ersan, Işinsu (2011), **Gölge Oyunu Estetiğinde Figür ve Türk Gölge Oyunu: Karagöz**, Dokuz Eylül Üniversitesi, G.S.E., Sahne Sanatları Anasanat Dalı, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İzmir.
- Ertürk, İsmail (2008), **Perde’li Düşünceler Yönetmenler ve İzlekler Işığında Sinema**, YKY, İstanbul.
- Fishman, Roland (2012), **Yaratıcı Yazının Sırları**, (Çev.: Haluk Mesci) Notos Kitap, İstanbul.
- Foucault, Micheal (2012), **Raymond Roussel: Ölüm ve Labirent** (Çev.: Savaş Kılıç), Koç Üniversitesi Yayınları, İstanbul.
- Foucault, Michel (2003), **Cinselliğin Tarihi**, (Çev.: Hülya Uğur Tanrıöver), Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Foulquie, Paul (1998), **Varoluşunun Varoluşu**, (Çev.: Gül Ç. Güven), Om Felsefe Yayınları, İstanbul.
- Frankl, E. Victor (1999), **Duyulmayan Anlam Çılgılığı**, (Çev.: Selçuk Budak), Öteki Matbaası, Ankara.
- Frankl, E. Victor (2000), **İnsanın Anlam Arayışı**, (Çev.: Selçuk Budak), Öteki Matbaası, Ankara.
- Freud, Anna (2004b), **Ben ve Savunma Mekanizmaları**, (Çev.: Yeşim Erim), Metis Yayınları, İstanbul.
- Freud, Sigmund (2004a), **Uygarlığın Huzursuzluğu**, (Çev.: Haluk Barışcan), Metis Yayınları, İstanbul.
- Fordham, Frieda (1997), **Jung Psikolojisinin Ana Hatları**, (Çev.:A. Yalçiner), Say Yayınları, İstanbul.
- Fromm, Eric, (1999), **Özgürlükten Kaçış**, (Çev.: Selçuk Budak), Öteki Yayınevi, Ankara.
- Fuat, Memet (1993), **Çağdaş Türk Şiiri Antolojisi**, Adam Yayınları, İstanbul.
- Fuat, Memet (2000), **İkinci Yeni Tartışması**, Adam Yayınları, İstanbul.
- Gazali, İmam-ı, **Ölüm ve Ötesi**, (Çev.: A. Ayhan), Seda Yayınları, İstanbul.
- Giddens, Anthony (2010), **Modernite ve Bireysel Kimlik**, (Çev.: Ümit Tatlıcan), Say Yayınları, İstanbul.
- Gombrich, E.H. (1972), **Sanatın Öyküsü**, (Çev.: Bedettin Çömert), Remzi Kitabevi, İstanbul.

- Göka, Erol (2010), **Ölme**, Timaş Yayınları, İstanbul.
- Gökberk, Macit (2012), **Felsefe Tarihi**, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Göle, Münir (2000), **“İçeşik”**, Sanat Dünyamız, S. 77, Güz.
- Green, Andre (2004), **Hadım Edilme Kopmleksi**, (Çev.: Levent Kaya Alp), Metis Yayınları, İstanbul.
- Guenon, Rene (2005), **Modern Dünyanın Bunalımı**, (Çev.: Mahmut Kanık), Hece Yayınları, Ankara.
- Guenon, Rene (2014), **Dante ve Orta Çağ’da Dini Sembolizm**, (Çev.: İsmail Taşpınar), İnsan Yayınları, İstanbul.
- Güney, Oben (1965), **“Bir İnsan Getirme Sorunu ve Turgut Uyar ya da Ölü Yıkayıcılar”**, Dönem, s.14-15-17.
- Gürsoy, Kenan (1991), **J.P. Sartre Ateizminin Doğurduğu Problemler**, Akçağ Yayınları, Ankara.
- Horkheimer, Marx (2005), **Akıl Tutulması**, (Çev.: Orhan Koçak) Metis Yayınları, İstanbul.
- Horney, Karen (1999), **Ruhsal Çatışmalarımız**, (Çev.: Selçuk Budak), Öteki Matbası, Ankara.
- Horwitz, Tem (2006), **“Ölümüm”**, Ölüm ve Felsefe, (Çev.: Nur Küçük),(Edit.: Jeff Malpas- Robert C. Solomon) İthaki Yayınları, İstanbul.
- İbn Sina (2013), **Tanımlar Kitabı**, (Çev.: Aygün Akyol- İclal Arslan), Elis Yayınları, Ankara.
- İlhan, Atilla (1996), **İkinci Yeni Savaşı**, Bilgi Yayınevi, İstanbul.
- İmam Rabbani (1983), **Mektubat-ı Rabbani** (çev. Abdulkadir Akçiçek), Çile Yayınevi, Aksaray.
- Muhyiddin Arabî (1990), **Fusus-ül Hikem**, (çev. M. Nuri Gençosman), Ataç Yayınları, İstanbul.
- İnce, Özdemir (2002), **Yazınsal Söylem Üzerine**, İş Bankası Yayınları, İstanbul.
- İncil** (1999), Kitabı Mukaddes Şirketi, İstanbul.
- İnsel, Tolga (2009), **“Canın Gerilimi ve Düşman Yabancı Politeia’da Kişinin Savaşımı”**, Doğu Batı, Yıl 11, S. 48, s.49-62
- İslimyeli, Balkan Naci (1978), **Görsel Sanatlarda Anlatım Ögesi Olarak Kurgu**, Devlet Tatbiki G.S. O. – Temel Sanat Eğitimi Gurubu, İstanbul.
- John, Berger (2011), **Görünüre Dair Küçük Bir Teoriye Doğru Adımlar**, (Çev.:

- Bülent Somay), Metis Yayınları İstanbul.
- John, Berger (2014), **Görme Biçimleri**, (Çev.: Yurdanur Salman), Metis Yayınları İstanbul.
- Joubert, J. L. (1993), **Şiir Nedir?**, (Çev.: Ece Korkut), Öteki Yayınevi, Ankara.
- Jung, C. Gustav (2001), **Anılar, Düşler, Düşünceler** (“Erinnerungen, Traeume, Gedanken von C.G. Jung”), (Yayına Hazırlayan: Aniela Jaffe, 1961), (Çev.: İris Kantemir), Can Yayınları, İstanbul.
- Jung, Carl Gusteva (2012), **İnsan Ruhuna Yöneliş**, (Çev.: Engin Büyükinall), Say Yayınları, İstanbul.
- Jung, Carl Gusteva (2013), **Dört Arketip**, (Çev.: Zehra Aksu Yılmaz), Metis Yayınları, İstanbul.
- Kabaklı, Ahmet (2008), **Türk Edebiyatı**, C.2, T. Edebiyatı Vakfı Yayınları, İstanbul.
- Kahraman, Hasan Bülent (2004), **Türk Şiiri, Modernizm, Şiir**, Agora Kitaplığı, İstanbul.
- Kahraman, Hasan Bülent (2005), **Cinsellik, Görsellik, Pornografi**, Agora Kitaplığı, İstanbul.
- Karaca, Alaattin (2013), **İkinci Yeni Poetikası**, Hece Yayınları, Ankara.
- Karakaş, Tahir (2009), **“Üstinsanı ‘İyi İnsan’la Savaşı ve Nietzsche’de Kişinin Kendi Kendisini Aşma Deneyimi”**, Doğu Batı, Yıl 11, S. 48, s. 63-74.
- Karakoç, Sezai (1995), **Makamda**, Diriliş Yayınları, İstanbul.
- Karakoç, Sezai (1999), **Günlük Yazılar II Sütun**, Diriliş Yayınları, İstanbul.
- Karakoç, Sezai (2013), **İslam**, Diriliş Yayınları, İstanbul.
- Karakoç, Sezai (2014), **Edebiyat Yazıları I**, Diriliş Yayınları, İstanbul.
- Karasu Gökçe-Mehmet; Nurdan, Nazım (2007), **Desende Işık ve Gölge**, Erciyes Üniversitesi, Kayseri.
- Karataş, Turan (2008), **“İkinci Yeni”**, İkinci Yeni Şiir, Haz.: M. H. Doğan, İkaros Yayınları, İstanbul.
- Karataş, Turan (2013), **Doğu’nun Yedinci Oğlu Sezai Karakoç**, Kaynak Yayınları, İstanbul.
- Karavit, Caner (2006), **Işık Gölge**, Telos Yayıncılık, İstanbul.
- Kayaoğlu Orhan (2004), **Mor Külhani Ece Ayhan Şiiri**, neKitaplar Yayınları, İstanbul.
- Kellerhear, Allan (2012), **Ölümün Toplumsal Tarihi**, (Çev.: Tuğçe Kılınç), Phoneix Yayınevi, Ankara.

- Kılıç, Levend (2003), **Görüntü Estetiği**, İnkılâp Kitabevi, İstanbul.
- Kierkegaard, Soren (2013), **Ölümçül Hastalık Umutsuzluk**, (Çev.: M.M. Yakupoğlu), Doğu Batı Yayınları, İstanbul.
- Klee, Paul (2006), **Çağdaş Sanat Kavramı**, (Çev.: Mehmet Dünder), Dost Kitabevi Yayınları, Ankara.
- Koç, Metin Necmi (2006), **Cemal Süreya'nın Düzyazılarında Şiir ile İlgili Görüşleri**, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Eskişehir Anadolu Üniversitesi, S.B.E., Eskişehir.
- Koçak, Orhan (1995), **İmgenin Halleri**, Metis Yayınları, İstanbul.
- Koestenbaum, Peter (1998), **Ölüme Yanıt Var mı?**, (Çev.: Yılmaz Akgünlü), Okyanus Yayıncılık, İstanbul.
- Korkmaz, Ramazan (2002), **İkaros'un Yeni Yüzü Cahit Sıtkı Tarancı**, Akçağ Yayınları, Ankara.
- Korkmaz, Ramazan (2008), **Aytmatov Anlatılarında Ötekileşme Sorunu ve Dönüş İzlekleri**, Grafiker Yayınları, Ankara.
- Korkmaz, Ramazan (2015), **Yazınsal Okumalar**, Kesit Yayınları, İstanbul.
- Kur'an- Kerim Meali** (2007), "Ankebut-57" E.M. Hamdi Yazır, Akitap Pazarlama, İstanbul.
- Laing, R.D. (1993), **Bölünmüş Benlik**, (Çev.: Selçuk Çelik), Kabalcı Yayınevi, İstanbul.
- Leppert, Richard (2009), **Sanatta Anlamanın Görüntüsü, İmgelerin Toplumsal İşlevi**, (Çev.: İsmail Türkmen), Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Lévy- Bruhl, L. (2006), **İlkel İnsanda Ruh Anlayışı**, (Çev.: Oğuz Adanır), Doğubatı Yayınları, Ankara.
- Metin, Celal (2008), "**Cemal Süreya: 'Kişilikli Bir Şair'**", İkinci Yeni Şiir, Haz.: M. H. Doğan, İkaros Yayınları, İstanbul.
- Miller, H. (1994), **Rimbould ya da Büyük İsyan**, (Çev.: Mustafa Tüzel), Kabala Yayınevi, İstanbul.
- Milliyet, **Mayalar ve İnanç Sistemleri**, (<http://blog.milliyet.com.tr/mayalar-ve-inanc-sistemleri/Blog/?BlogNo=250250>) (Erişim Tarihi: 02.05.2015)
- Necatigil, Behçet (1983), **Bile/Yazdı**, Yazılar, Cem Yayınları, İstanbul.
- Orhanoglu, Hayrettin (2010), **Sanat Eserlerinde İmgecilik ve Edip Cansever'in Şiirinde Gerçeküstücü İmgeler**, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Atatürk

Üniversitesi S.B.E., Erzurum.

- Oturakçı, Nigar (2014), **“İkinci Yeni Şiirinde Anlık Oluşumlar”**, Prof. Dr. Mehmet Özmen Armağanı, Ed.: Nurettin Demir- Faruk Yıldırım, Çukurova Üniversitesi, Adana.
- Ölmez, Özlem (2008), **Türk Folklorunda Ölüm Üzerine Sosyolojik Bir Çalışma**, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Sakarya Üniversitesi, S.B.E., Sakarya.
- Özcan, Tarık (2009), **Aykırı ve Şair İlhan Berk**, Popüler Yayınları, İstanbul.
- Özcan, Tarık (2013), **“Cumhuriyet Dönemi Türk Şiiri”**, Yeni Türk Edebiyatı El Kitabı, (Ed.: Ramazan Korkmaz), Grafiker Yayınları, Ankara.
- Özodaşık, Mustafa (2001), **Modern İnsanın Yalnızlığı**, Çizgi Kitabevi, İstanbul.
- Parromen, J.M. (2004), **Işık ve Gölge**, (Çev.: Erol Erduran- Ercan Tuzcular), Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Plaotn, (2006), **Devlet**, (Çev.: S. Eyüboğlu- M. Ali Cimcoz) Türkiye İş Bankası Yay., İstanbul.
- Ponty, Maurice Merleau (2012), **Göz ve Tin**, (Çev.: Ahmet Soysal), Metis Yayınları, İstanbul.
- Ponty, Maurice Merleau (2014), **Algılanan Dünya**, (Çev.: Ömer Aygün), Metis Yayınları, İstanbul.
- Roudinesco, Elisabeth (2013), **İçimizdeki Karanlık Yan**, (Çev.: Nami Başer), Say Yayınları, İstanbul.
- Russell, Bertrand (2003), **Evlilik ve Ahlak**, (Çev.: Işıtan Gündüz), Morpa Kültür Yayınları, İstanbul.
- Russell, Bertrand (2006), **Özgürlük Yolu**, (Çev.: Şebnem Duran), İlya Yayınları, İzmir.
- Saffat, M. Tuna, (1996), **Freud’dan Lacan’a Psikanaliz**, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Salecl, Renata (2014), **Kaygı Üzerine**, (Çev.: B. Engin Aksoy), Metis Yayınları, İstanbul.
- Saydam, M. Bilgin (2013), **“Carl Gustav Jung: Nesnel Ruh’un Şamanı”**, Dört Arketip, Metis Yayınları, s.7-15., İstanbul.
- Selçuk, Ali (2004), **İkinci Yeni’nin Poetikası**, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Çukurova Üniversitesi S.B.E. Adana.
- Soll, Ivan (2003), **“Ölümün İddia Edilen Önemsizliği Üzerine”**, Ölüm ve Felsefe, (Çev.: Nur Küçük), (Edit.: Jeff Malpas- Robert C. Solomon) İthaki

- Yayınları, İstanbul.
- Sönmez, Bülent (2007), **Gizli Kimlik Eşcinselliğin Anlamı Üzerine**, NKM Yayınları, İstanbul.
- Sözer, Özay (2000), **“Işığın Metafizikinden Gölgenin Estetiğine”**, Sanat Dünyamız, S. 77, Güz.
- Stoichita, Victor I. (2006), **Gölgenin Kısa Tarihi**, (Çev.: Bilge Aydın), Dost Kitabevi Yayınları, Ankara.
- Sunat, Haluk (2009), **“Kişinin Kendi İle Savaşı” ve Yaratma Sorunsalı Bağlamında ‘Marksist Estetik’ Eleştirisi**, Doğu Batı, Yıl 11, S. 48, s. 185-202.
- 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.
- Şahin, Veysel (2006), **“Oğuz Atay’ın Anlatılarında Ben, Öteki ve Benlik”**, Türk Dili, S. s.23-31.
- Şimşek, Esmâ (2008), **“Ölümsüzlük İlacı Elma”**, Turkish Studies, Volume 3/5 s.193-204.
- Tevrat** (1993), Kitab-ı Mukaddes Şirketi, İstanbul.
- Thuan, Thrinh Xuan (2010), **Işığın Kalbine Yolculuk**, (Çev.: Aslı Genç), YKY, İstanbul.
- Turan, Ertuğrul R. (2009), **“Agon Kökenindeki Savaşın Öyküsü”**, Doğu Batı, Yıl 11, S. 48, s. 39-47.
- Turan, Ertuğrul R. (2009), **Agon Kökenindeki Savaşın Öyküsü**, Doğu Batı, Yıl: 11, S. 48 s.39-47.
- Uyar, Turgut (2012), **Korkulu Uсталık**, YKY, İstanbul.
- Vercors, J. Bruller (1998), **İnsan ve İnsanlar**, (Çev.: S. Eyüboğlu, A. Erhat, V. Günyol), Toplumsal Dönüşüm Yayınları, İstanbul.
- Yakupoğlu, M. Mukadder (2009), **“İnsanın Kendi Doğasıyla Savaşı”**, Doğu Batı, Yıl 11, S. 48, s. 95-101.
- Yalom, Irvin (2001), **Varoluşçu Psikoterapi**, (Çev.: Z.İ. Babayiğit) Kabalcı Yayınları, İstanbul.
- Yalom, Irvin D. (2008), **Güneşe Bakmak Ölümle Yüzleşmek**, (Çev.: Z. İ. Babayiğit), Kalabalıcı Yayınevi, İstanbul.
- Yücel, Müslüm (2007), **Edebiyatta Ölüm ve İntihar**, Agora Kitaplığı, İstanbul.

ÖZ GEÇMİŞ

1. Kişisel Bilgiler:

Adı Soyadı: Yusuf KÖMÜR
Doğum Tarihi ve Yeri: 03.06.1991- Kangal/Sivas
E-posta: y.komur@outlook.com

2. Öğrenim Durumu:

Derece	Alan	Okul-Üniversite	Başlangıç ve Mezuniyet Yılı
Lise	Türkçe-Matematik	Halil R. Paşa Lisesi-Sivas	2005-2009
Lisans	Türk Dili ve Edebiyatı	Fırat Üniversitesi-Elazığ	2009-2013
Yüksek Lisans	Yeni Türk Edebiyatı ABD	Fırat Üniversitesi-Elazığ	2013-2016