

**VAROLUŐCU DÜŞÜNCE EKSENİNDE KOMET'İN RESİMLERİ
VE LEYLÂ ERBİL'İN ROMANLARI
ÜZERİNE BİR İNCELEME**

Sebahat ERDEMLİ

**SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
PLASTİK SANATLAR VE RESİM ANA BİLİM DALI
YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**TEZ DANIŐMANI
Prof. Dr. Burcu PELVANOĞLU**

**YEDİTEPE ÜNİVERSİTESİ
ARALIK, 2021**

İNTİHAL

Yüksek Lisans tezi olarak sunduğum bu çalışmayı, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yol ve yardıma başvurmaksızın yazdığımı, yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu ve bu eserleri her kullanışında alıntı yaparak yararlandığımı belirtir; bunu onurumla doğrularım.

Enstitü tarafından belli bir zamana bağlı olmaksızın, tezimle ilgili yaptığım bu beyana aykırı bir durumun saptanması durumunda, ortaya çıkacak tüm ahlaki ve hukuki sonuçlara katlanacağımı bildiririm.

10.12.2021

Sebahat Erdemli

ÖZET

1960 sonrasında, 1968 Kuşığı sanatçıları olarak bilinen ressamalar, yeni anlamlar yükleyerek figüratif resme dönmüşlerdir. Figür, akademik veya geleneksel figürün aksine, içinde politik mesaj, ironi ve eleştiri barındıran farklı bir yapıya dönüşmüştür. Aralarında Komet'in de yer aldığı sanatçılar, konu çeşitliliği ile birlikte eserlerinde kaygı, yabancılaşma, absürt gibi varoluşçu kavramları ele almışlardır. Bu kavramların kariyeri süresince Komet'te önemini koruduğu gözlenir.

1960'dan sonra, toplumsalın içindeki insanın bıkkınlık, yalıtılmışlık, yabancılaşma durumları hem resmin hem de edebiyatın konusu olmuştur.

1950 Kuşığı yazarları arasında yer alan Leylâ Erbil, şiirsel anlatı, bilinç akışı tekniği, biçimbozma, gerçek ve düşün iç içeliği şeklinde farklı anlatı yöntemleri ile kaygı, absürt, hiçlik, iç yaşantı, cinsellik, intihar, bunalım gibi varoluşçu kavramlara eserlerinde yer vermiştir.

Komet ve Leylâ Erbil'in eserleri benzer sanatsal kaygılar taşıdıklarına işaret eder. Bu tezde, Komet'in resimleri, Leylâ Erbil'in “Tuhaf Bir Kadın, “Karanlığın Günü”, “Kalan”, “Tuhaf Bir Erkek” isimli romanları ile birlikte varoluşçu düşünce ve psikanaliz kavramları açısından analiz edilmektedir.

Anahtar Kelimeler: Komet, Leylâ Erbil, Varoluşçu düşünce, Resim, Edebiyat

ABSTRACT

The artists known as 1968 Generation artists returned to figurative painting and brought a new sense of reality to figuration after 1960. The figures were not drawn according to the traditional methods or academic rules, just the opposite of these techniques, the artists recreated figures in a new distinctive style with political messages, irony and criticism. Artists in this generation such as Komet covered existential concepts like anxiety, alienation, absurd in addition to themes variety in their works. These ideas continued to be important to Komet in his career.

The concern with boredom, isolation, alienation as the condition of human being in society were the themes both in literature and paint art, after 1960.

Leylâ Erbil who is 1950 Generation writer used unconventional storytelling techniques such as poetic techniques, stream of consciousness, disfiguration, employed fantasy together with reality. Existential concept of anxiety, absurdity, nothingness, inner life, sexuality, suicide, crisis were themes that she worked about. A comparison between the work and ideas of Komet and Leylâ Erbil points out their shared artistic concerns.

In this thesis Komet's paintings and chosen Leylâ Erbil's novels namely "Tuhaf Bir Kadın", "Karanlığın Günü", "Kalan" and "Tuhaf Bir Erkek" will be analyzed taking into consideration philosophy of the existentialism and psychoanalysis concepts.

Key Words: Komet, Leylâ Erbil, existentialism, paint art, literature

TEŞEKKÜR

Yüksek Lisans Tezimde, ilgi duyduğum bir felsefi görüş olarak Varoluşçuluk'u ve bu görüşü eserlerine yansıtan iki önemli sanatçıyı, Komet'i ve Leylâ Erbil'i olabildiğince detaylı inceleme ve analiz etme fırsatı buldum. Çalışma sürecimin büyük bir zevk ve araştırma heyecanı ile geçmesi, Tez Danışmanım Prof. Dr. Burcu Pelvanoğlu'nun ilgi alanımı da dikkate alarak önerdiği bu tez konusu sayesinde oldu. Kendisine öncelikle bu nedenle çok teşekkür ediyorum. Çalışmam süresince bilgi, deneyim ve yönlendirici desteğini esirgemeyerek beni motive etmesi, soru ve sorunlarımı hızlı geri bildirimleriyle çözümlemesi nedenleriyle de ayrıca çok teşekkür ediyorum.

Tezimi sonuçlandırma aşamasında bana destek olarak zaman kazandıran sevgili Elif ve Hakan'a da çok teşekkür ediyorum.

İÇİNDEKİLER

İNTİHAL	i
ÖZET	ii
ABSTRACT	iii
TEŞEKKÜR	iv
İÇİNDEKİLER	v
RESİM LİSTESİ	viii
FOTOĞRAF LİSTESİ	x
1. GİRİŞ	1
1.2. Çalışmanın Amacı	1
1.2. Çalışmanın Kapsamı	2
1.3. Çalışmanın Yöntemi	2
2. KOMET'İN SANAT ORTAMI İÇİNDEKİ YERİ	4
3. LEYLA ERBİL'İN SANAT ORTAMI İÇİNDEKİ YERİ	11
4. VAROLUŞÇU DÜŞÜNCE	15
5. KOMET'İN RESİMLERİ İLE LEYLÂ ERBİL'İN ROMANLARININ İLİŞKİLENDİRİLMESİ	20
5.1. Komet'in Resimleri ile Leylâ Erbil'in Tuhaf Bir Kadın İsimli Romanının İlişkilendirilmesi	20
5.1.1. Tuhaf Bir Kadın Romanının Kurgusu ve Baş Kişileri	20
5.1.2. Özgürlük Talebi ve Seçim	21
5.1.3. Absürt: İnsan ve Dünyanın Us Dışı İlişkisi	23
5.1.3.1. Absürt'ten Kaçış: Umut ve İntihar	28
5.1.3.2. Başkaldıran İnsan	30
5.1.4. Kendi-için-Varlık	36
5.1.5. Baba – Bitişe Doğru Varlık	44
5.1.5.1. Baba'nın Zamansallığı	45
5.1.5.2. Suçluluk	48
5.1.5.3. Bengi Dönüşü Arzulamak / Amor Fati	50
5.1.5.4. Başkası-için-varlık	53
5.1.5.5. Dünya İçine Fırlatılmış Olmak	55
5.1.5.6. Tarih, Kalıtım ve Yazgı	58
5.1.6. Kendini Aldatma / Kötü Niyet	64
5.2. Komet'in Resimleri ile Leylâ Erbil'in Karanlığın Günü Romanının İlişkilendirilmesi	66
5.2.1. Karanlığın Günü Romanında Ana Karakterler	66
5.2.2. Karanlığın Günü'nde Aydın Eleştirisi ve Grup Davranışı	68
5.2.3. Tekinsizlik ve Kaygı Ögeleri	70

5.2.4. Başkasının Bakışı ve Başkası	76
5.2.5. Zamansallık	80
5.2.6. Ölüme Yönelik Varlık	84
5.2.7. Suçluluk Duygusu ve Vicdan	86
5.2.8. Yaşamdaki Zıtlıklar	90
5.2.8.1. <i>Kaos-Uyum</i>	93
5.2.8.2. <i>Sürekli Yineleniş Olarak Anne-Kız İlişkisi</i>	95
5.2.8.3. <i>Mitos'tan Ussal Gerçekliğe</i>	97
5.2.9. Kendinde ve Kendi-İçin-Varlık	102
5.2.10. <i>Kâhya Destanı</i>	106
5.2.11. Simgesel Özne	112
5.2.11.1. <i>Gerçek Dönemi</i>	112
5.2.11.2. <i>İmgesel Dönem</i>	113
5.2.11.3. <i>Simgesel Dönem</i>	113
5.3. Komet'in Resimleri ile Leylâ Erbil'in Kalan İsimli Romanının İlişkilendirilmesi	118
5.3.1. Kalan Romanının Kurgusu ve Baş Kişileri	118
5.3.2. Özne - Öteki İlişkisi ve Ben'i Biçimlendirmesi	123
5.3.3. İmgesel Dönem	128
5.3.3.1. <i>Ayna Evresi</i>	129
5.3.3.2. <i>Fort-da Oyunu</i>	132
5.3.3.3. <i>Oedipus Karmaşası ve Fallus</i>	136
5.3.4. Apori, Yarı ve Çatlak	143
5.3.5. Tarihin Yaşama Etkisi	148
5.3.6. İz Bırakanlar	150
5.3.7. İp Metaforu ve Herkes-Benliği	160
5.3.8. Kaygı	164
5.3.9. Kierkegaard ile Hesaplaşma ve Din Eleştirisi	170
5.3.10. Hakikati Aramak	177
5.4. Leylâ Erbil'in Tuhaf Bir Erkek İsimli Novellası ve Novellada Yer Alan Komet Resimleri ile İlişkilendirilmesi	181
5.4.1. Tuhaf Bir Erkek'in Baş Kişileri ve Sevgiliden Tuhaf Erkeğe	183
5.4.2. Oidipus Karmaşası	186
5.4.3. Özne – Öteki Diyalektiği ve Başkası-İçin-Varlık	191
5.4.3.1. <i>Öteki Olarak Gorgolar ve Unsurları</i>	192
5.4.3.2. <i>Efendi Köle Diyalektiği ve Stockholm Sendromu</i>	197
5.4.3.3. <i>Öteki Olarak Tuhaf Erkek</i>	200
5.4.3.4. <i>Öteki Olarak Öteki Ben</i>	203

5.4.3.4.1. Öteki Ben Olarak Üstben.....	204
5.4.3.4.2. Varolandaki Eksiklik Olarak Öteki Ben.....	205
5.4.3.4.3. Özgürlüğe Kavuşmak İsteyen Öteki Ben.....	207
5.4.4. Maskelerin Ardındakini Görmek	210
5.4.5. Özgürlük ve Sıkıntı	212
6. SONUÇ.....	216
7. KAYNAKLAR.....	234



RESİM LİSTESİ

Resim.1. Komet, Adam, 1982, 73x60cm, Galeri Nev Yayını (Resme ait malzeme bilgisi bulunmamaktadır.)	25
Resim.2. Komet, Edebiyat Kahveleri, 1990, 126x200cm., Galeri Nev Yayını (Resme ait malzeme bilgisi bulunmamaktadır.).....	32
Resim.3. Komet, İsimli, 1982, 112x130cm., Galeri Nev Yayını (Resme ait malzeme bilgisi bulunmamaktadır.)	34
Resim.4. Komet, Kaçan Adam, 1987, 130x195cm., Galeri Nev Yayını (Resme ait malzeme bilgisi bulunmamaktadır.)	38
Resim.5. Komet, Geçmiş Olsun, 1993, Tuval Üzerine Yağlıboya, 30x40cm., Teşvikiye Sanat Galerisi Yayınları.....	42
Resim.6. Komet, Çadırın Önünde Köylüler, 1979, 73x92cm., Galeri Nev Yayını (Resme ait malzeme bilgisi bulunmamaktadır.).....	56
Resim.7. Komet, İsimli, 1978, 116x89cm., Galeri Nev Yayını (Resme ait malzeme bilgisi bulunmamaktadır.)	58
Resim.8. Komet, İsimli, 1990, Tuval Üzerine Yağlıboya, 162x97cm., Garanti Bankası Yayını.....	62
Resim.9. Komet, İsimli, 1988, 54x65cm., Galeri Nev Yayını (Resme ait malzeme bilgisi bulunmamaktadır.)	71
Resim.10. Komet, İsimli, 1983, 54x65cm., Galeri Nev Yayını (Resme ait malzeme bilgisi bulunmamaktadır.)	110
Resim.11. Komet, Düş Dilekçesi, 1996, Tuval Üzerine Yağlıboya, 54x65cm., Teşvikiye Sanat Galerisi Yayınları.....	116
Resim.12. Komet, İsimli, 1997, Tuval Üzerine Yağlıboya, 54x65cm., Art Point Gallery Yayını.....	120
Resim.13. Komet, İsimli, 2002, Tuval Üzerine Yağlıboya, 83x121cm., lebriz.com http://lebriz.com/pages/artistID=493 adresinden ulaşılmıştır.	121
Resim.14. Komet, (Resim lebriz.com'dan alınmıştır. Hakkında bilgi bulunmamaktadır.) http://lebriz.com/pages/artistID=493 adresinden ulaşılmıştır.	122
Resim.15. Komet, Kuşların Ahı, 1993, Tuval Üzerine Yağlıboya, 46x55cm., Teşvikiye Sanat Galerisi Yayınları.....	127
Resim.16. Komet, İsimli, 2003, Suluboya (Resme ait boyut bilgisi bulunmamaktadır.) http://lebriz.com/pages/artistID=493 adresinden ulaşılmıştır.	131
Resim.17. Komet, Mavi Kompozisyon, 1988, Tuval Üzerine Yağlıboya, 73x92cm., lebriz.com http://lebriz.com/pages/artistID=493 adresinden ulaşılmıştır.	134
Resim.18. Komet, Gitme Kal, 1996, Tuval Üzerine Yağlıboya, 80x80cm., Teşvikiye Sanat Galerisi Yayınları.....	135
Resim.19. Komet, İsimli, 1969, Tuval Üzerine Yağlıboya, 51x60cm., Galeri Nev Yayını ve lebriz.com.....	138
Resim.20. Komet, Kaynak "Pınar" Kayalığı, 1993, Tuval Üzerine Yağlıboya, 100x100cm., Art Point Gallery Yayını.....	142
Resim.21. Komet, (Resim lebriz.com'dan alınmıştır. Hakkında bilgi bulunmamaktadır.) http://lebriz.com/pages/artistID=493 adresinden ulaşılmıştır.	151

Resim 22 Komet, 1999, Tuval Üzerine Yağlıboya, 20x25cm., lebriz.com http://lebriz.com/pages/artistID=493 adresinden ulaşılmıştır	152
Resim.23. Komet, İsimsiz, 1993, Tuval Üzerine Yağlıboya, Garanti B. Yayını (Resme ait boyut bilgisi bulunmamaktadır.)	156
Resim.24. Komet, Sizinle, 1982, Tuval Üzerine Yağlıboya, 46x55cm., Art Point Gallery Yayını.....	159
Resim.25. Komet, İsimsiz, 2006, Tuval Üzerine Yağlıboya, 46x55cm., http://lebriz.com/pages/artistID=493 adresinden ulaşılmıştır.	160
Resim.26. Komet, (Resim lebriz.com'dan alınmıştır. Hakkında bilgi bulunmamaktadır.) http://lebriz.com/pages/artistID=493 adresinden ulaşılmıştır.	166
Resim.27. Komet, (Resim lebriz.com'dan alınmıştır. Hakkında bilgi bulunmamaktadır.) http://lebriz.com/pages/artistID=493 adresinden ulaşılmıştır.	167
Resim.28. Komet, (Resim lebriz.com'dan alınmıştır. Hakkında bilgi bulunmamaktadır.) http://lebriz.com/pages/artistID=493 adresinden ulaşılmıştır.	168
Resim.29. Komet, 1992, 114x195cm., lebriz.com (Resme ait isim ve malzeme bilgisi bulunmamaktadır.) http://lebriz.com/pages/artistID=493 adresinden ulaşılmıştır.	169
Resim.30. Komet, Ne Düşündüğünü Biliyorum, 1988, Tuval Üzerine Yağlıboya, 46x55cm., Art Point Gallery Yayını.....	174
Resim.31. Komet, (Resim lebriz.com'dan alınmıştır. Hakkında bilgi bulunmamaktadır.) http://lebriz.com/pages/artistID=493 adresinden ulaşılmıştır. Novella'da sayfa.12'de yer almaktadır.	185
Resim.32. Komet, (Resim lebriz.com'dan alınmıştır. Hakkında bilgi bulunmamaktadır.) http://lebriz.com/pages/artistID=493 adresinden ulaşılmıştır. Novella'da s.71'de yer almaktadır.	189
Resim.33. Komet, (Resim lebriz.com'dan alınmıştır. Hakkında bilgi bulunmamaktadır.) http://lebriz.com/pages/artistID=493 adresinden ulaşılmıştır. Novella'da s.87'de yer almaktadır.	194
Resim.34. Komet, (Resim lebriz.com'dan alınmıştır. Hakkında bilgi bulunmamaktadır.) http://lebriz.com/pages/artistID=493 adresinden ulaşılmıştır. Novella'da s.30'da yer almaktadır.	195
Resim.35. Komet, İsimsiz, 2007, Tuval Üzerine Yağlıboya, 89x119cm., lebriz.com http://lebriz.com/pages/artistID=493 adresinden ulaşılmıştır. Novella'da s.48'de yer almaktadır.	196
Resim.36. Komet, (Resim lebriz.com'dan alınmıştır. Hakkında bilgi bulunmamaktadır.) http://lebriz.com/pages/artistID=493 adresinden ulaşılmıştır. Novella'da s.21'de yer almaktadır.	202
Resim.37. Komet, (Resim lebriz.com'dan alınmıştır. Hakkında bilgi bulunmamaktadır.) http://lebriz.com/pages/artistID=493 adresinden ulaşılmıştır. Novella'da s.96'da yer almaktadır.	208
Resim.38. Komet, (Resim lebriz.com'dan alınmıştır. Hakkında bilgi bulunmamaktadır.) http://lebriz.com/pages/artistID=493 adresinden ulaşılmıştır. Novella'nın kapak sayfasında yer almaktadır.	209
Resim.39. Komet, İsimsiz, 1996, Tuval Üzerine Yağlıboya, 50*61cm., Garanti Bankası Yayını.....	219

Resim 40 Komet, Kanatlarımın Altında, 1996, Tuval Üzerine Yağlıboya, 73x92cm., Teşvikiye Sanat Galerisi Yayını	220
Resim 41 Komet, (Resim lebriz.com'dan alınmıştır. Hakkında bilgi bulunmamaktadır.) http://lebriz.com/pages/artistID=493 adresinden ulaşılmıştır.	220
Resim 42 Komet, İsimsiz, 2006, Tuval Üzerine Yağlıboya, 50x60cm., Art Point Gallery Yayını.....	221
Resim 43 Komet, O Orda Kendisinden Uzakta, 1989, Tuval Üzerine Yağlıboya, 55x64cm., Teşvikiye Sanat Galerisi Yayını	221
Resim 44 Komet, İsimsiz, 2009, Tuval Üzerine Yağlıboya, 55x65cm., Art Point Gallery Yayını.....	222
Resim 45 Komet, Dinle Beni, 1993, Tuval Üzerine Yağlıboya, 46x61cm., Teşvikiye Sanat Galerisi Yayını.....	222
Resim 46 Komet, İsimsiz, 1994, Tuval Üzerine Yağlıboya, 55x46cm., Garanti BankasıYayını	223
Resim 47 Komet, Gölgesinde Derin Bir Anın, 1998, Tuval Üzerine Yağlıboya, 54x64cm., Teşvikiye Sanat Galerisi Yayınları	223
Resim 48 Komet, (Resim lebriz.com'dan alınmıştır. Hakkında bilgi bulunmamaktadır.) http://lebriz.com/pages/artistID=493 adresinden ulaşılmıştır	224
Resim 49 Komet, İsimsiz, 1976, Tuval Üzerine Yağlıboya, 54*65cm., Garanti Bankası Yayını	225
Resim.50. Komet, 1972, (Galeri Artist yayını olan İdi, İdim, İdik isimli Sergi kataloğundan alınmıştır. Tarih dışında bilgi bulunmamaktadır.)	228
Resim.51. Komet, Ruh Bıçme Makinası, 1975, Tuval Üzerine Yağlıboya, 100*197cm., Teşvikiye Sanat Galerisi Yayınları	230
Resim.52. Komet, İsimsiz, 1998, Tuval Üzerine Yağlıboya, 89*116cm., Garanti Bankası Yayını.....	231
Resim.53. Komet, İsimsiz, 1992, Tuval Üzerine Yağlıboya, 97*130cm., Türkiye Cumhuriyet Merkez Bankası Yayını- Modernin Dili	232

FOTOĞRAF LİSTESİ

Fotoğraf 1 Isabelle'nin Defteri, 1976.....	228
Fotoğraf 2 Akça'nın Defteri, 1998.....	228

1. GİRİŞ

“Varoluşçu Düşünce Ekseninde Komet’in Resimleri ve Leylâ Erbil’in Romanları Üzerine Bir İnceleme” başlıklı bu çalışmada, Varoluşçu düşüncenin 1970’lerin sanat ve edebiyat dünyasına yansımaları, Komet’in resimleri ve Leylâ Erbil’in romanları özelinde analiz edilmektedir.

Komet (Gürkan Coşkun), 1960 sonrasında geleneksele ve akademik figür anlayışına karşıt bir tavırla figüratif resim anlayışı geliştiren sanatçılar arasında yer alır. Herhangi bir estetik anlayışın etkisinde kalmaksızın eserlerinde varoluşu ve insanın dünya ile ilişkisini sorgular. Eserlerinde hüznün, mizah ve felsefenin üçlü birlikteliğini yansıtmayı hedefleyen Komet, fantastik olanla gerçekliğe aynı anda yer verir.

Leylâ Erbil, alışlagelmiş anlatım biçimlerini ve dili değiştiren 1950 Kuşağı yazarları arasında yer alır. İlk öykü kitabı 1960 yılında yayınlanan Leylâ Erbil, eserlerinde farklı teknikler deneyerek yenilikçi anlayışını kariyeri süresince devam ettirmiştir. Egemenlere ve geleneksele başkaldırı; toplumun yaraladığı hasta, sakat insanların anlatısı tüm eserlerinde yer verdiği konulardır. Varoluşçu düşüncenin belirgin etkilerinin yansıdığı yapıtlarında psikanaliz ve Marksizmi kaynak olarak kullanmıştır.

1.2. Çalışmanın Amacı

Varoluşçu Düşünce Ekseninde Komet’in Resimleri ve Leyla Erbil’in Romanları Üzerine Bir İnceleme” başlıklı bu çalışmada, Varoluşçu Düşüncenin 1970’lerin sanat ve edebiyat dünyasına yansımaları Komet’in resimleri ve Leyla Erbil’in romanları özelinde analiz edilmiştir. Dönemin resim ve edebiyatına karşılaştırmalı bir bakış

sunmayı hedefleyen bu çalışmada, literatürdeki disiplinler arası çalışmaların eksikliğini kapatmayı hedeflenmiştir.

1.2. Çalışmanın Kapsamı

Varoluşçu düşünce, 1970’lerde bireyin ele alınışını değiştirmiştir. Bu tezde bireyin iç sıkıntılarının resim ve edebiyattaki tezahürleri ele alınarak; bireyin öznelleşmesinin altında yatan nedenler araştırılmıştır. Varoluşçu düşüncenin yanı sıra, bireyi merkeze alıyor olması nedeniyle psikanalitik kuramlar da inceleme kapsamına dahil edilmiştir.

1.3. Çalışmanın Yöntemi

Tez çalışması sırasında Varoluşçu düşünce ve Varoluş Filozofları incelenmiş; ardından Leylâ Erbil’in metinleri okunarak, analiz edilmiş, Komet’in resimleri incelenerek analizlenmiştir. Komet ve Leylâ Erbil ile ilgili yapılmış olan yüksek lisans / doktora tezleri gibi akademik çalışmalardan da faydalanılmıştır.

Leylâ Erbil, metinlerinde, yerleşik imla işaretlerinin yerine kendi işaretlerini kullanır. Bunun nedeni olarak, bilinen noktalama işaretlerinin bazı cümlelerde yetersiz kalmasını gösterir. Leylâ Erbil’in kullandığı ve “Leylâ İşaretleri” olarak da anılan noktalama işaretlerine ilişkin açıklama, aşağıda yer aldığı şekliyle, Karanlığın Günü isimli romanın girişinde yayınlanmıştır.

Bu romanda, bilinen noktalama işaretlerinin yetmediği cümlelerde:

1. Ünlemin sonlanmadığı, sürdüğü yerlerde, "virgüllü ünlem" (!)
2. Sorunun sonlanmadığı, sürdüğü yerlerde, "virgüllü soru" (?)
3. Soluğun kesildiği, soru düşüncesinin sürdüğü yerlerde "üç virgüllü soru" ve türevleri (¿, ...) (1...)
4. Duraklamanın uzun sürdüğü aralarda, "yan yana üç virgül" (,,,) kullanılmıştır.

Tez yazımı sırasında, yazım koşullarının yetersizliği nedeniyle;

1. "Virgüllü ünlem" yerine, ünlem
2. "Virgüllü soru işareti" yerine, soru işareti
3. "Üç virgüllü soru işareti ve üç virgüllü ünlem" yerine, soru işareti/ünlem yanına iki virgül kullanılmıştır.
4. 4. Maddede yer alan "yan yana üç virgül" uygulanabilmektedir.

2. KOMET'İN SANAT ORTAMI İÇİNDEKİ YERİ

Komet, -asıl adıyla Gürkan Coşkun- 22 Temmuz 1941 Çorum doğumludur. 1960 yılında girdiği İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nde Halil Dikmen, Zeki Faik İzer ve Bedri Rahmi Eyüboğlu atölyelerinde çalışan Komet 1967 yılında mezun olur. Eğitimi sırasında hocalarına karşı gösterdiği eleştirel ve alaycı tepkiler, 1963 yılında Akademi'den kovulmasına neden olsa da daha sonra dönerek eğitimini tamamlar. 1971 yılında devlet tarafından Paris'e gönderilir ve eğitimine Université Vincence'de devam eder.

Komet, "1968 Kuşağı Sanatçıları" olarak adlandırılan ve Mehmet Gülerüz (1938), Neş'e Erdok (1940), Alaettin Aksoy (1947), Utku Varlık (1942)'ın da aralarında olduğu bir grup sanatçı içinde yer alır. 1968 Kuşağı Sanatçıları, aslında bir grup teşkil etmemekle birlikte, Türkiye'de devlet karşıtı sanatın en belirgin temsilcileri olarak benzer tepkiler gösteren sanatçılardan oluşur.

1968 kuşağı sanatçıları, figürü farklı biçimde yorumlayarak ona yeni anlamlar yüklemiştir. Figür, geleneksel ya da akademik figür olma özelliklerinden uzaklaşarak içinde eleştiriyi, karşı duruşu ve ironiyi barındıran bir yapıya dönüşür. (Germaner, 1999, s.89 ve Pelvanoğlu, 2020, s.76)

Komet'in de içinde yer aldığı sanatçılar 70'li yıllarda öznel bir içerik arayışı içinde hem toplumsal görüşlerini hem de bireyin iç sorunlarına yönelik konuları yapıtlarına taşımışlardır. Paris'teki eğitimleri sırasında Varoluşçuluk akımından da etkilenen sanatçıların eserlerinde yerleşik değerler -içinde hiciv ögesini de barındırarak- eleştirilmiş; özeleştir, cinsellik, çocukluğa dönüş, ölüm gibi temalar yoğun olarak işlenmiştir. (Pelvanoğlu, 2020, s.76)

Komet, bu dönem Türk resminde, hayatla hakiki bir ilgisi olmayan, monoton, yaşam edası, havası olmayan figüratif denemelerin yapıldığına işaret eder. Komet,

yine dönem için, kendisi de dahil olmak üzere Türk resminin figür resmi konusunda yetersiz olduğu görüşündedir. Kendini, var olmayı, olayları ve yapıları sorgulayıcı eğilim içindeki Komet hedefini şu şekilde belirler:

... modern olup olmamayı bir tarafa atıp kendim gibi olmayı, hayatın kendisini araya perde girmeden süzebilmeyi düşledim hep ve klasik espas yapısı içinde herhangi bir estetik otoriteye boyun eğmeden kendi çapımda zor çalışmalara girdim. (Komet, 2011)

60'lı yıllarda umut ve heyecan taşıdıklarını, aynı zamanda akademik kurallara, dogmatik olana ve hazır kalıplara karşı çıktıklarını (Göktürk, 2011-2012, s.56 ve Demirarslan, 2020) belirten Komet'in eleştirel ve aykırı tavrı, sanatçı kimliğinin belirgin bir özelliği olarak daha sonraki yıllarda da kendini göstermektedir.

“Komet” ismini Bill Haley & His Comets grubundan ilham alarak belirleyen sanatçı, kendi ismini kendisi koyarak, bir anlamda kendi kendini doğurmuş olduğunu ifade eder. (Komet'ten aktaran Göktürk, 2011-2012, s.46)

Akademi yıllarından başlayarak yalnız resim değil, edebiyat ve felsefe de daimî ilgi alanları içinde yer alır. Yine aynı yıllardan itibaren heykel, enstelasyon ve video sanatları uğraşları arasında bulunur.

Komet 2011 yılında Yücel Göktürk ile yaptığı söyleşide sanatının hareket alanlarını belirleyen temel görüşlerini şöyle açıklar:

Figüratif resimlerimi postmodern olarak nitelendiriyordum. İlk başta modern idim. Sonra modernizme, avangardizme tamamen aykırı bir şekilde, figüratif, romantik peyzajlar falan... Sanat tarihine, “modern ol” zorlamasına sırt çevirmek istedim. Benim için modernizmle hesaplaşma meselesiydi figüratif resim. Herşeyi yeniden görüyormuş gibi olmak... Yaşadığımız şiirsel durumlar, kargaşalık durumları, insanlararası ilişkiler, bakışlar... Beni durumlar ilgilendiriyor. Şahitlik, yaşadığımız durumların şahadeti. Fala bakar gibi resim yapıyorum. Bize kompozisyon öğrettiler, üçgen kompozisyon şöyle kurulur, şudur, budur... Halbuki sanat eseri bir tekliftir. Fazlalıkları atarak sözünü en güçlü şekilde söylemek; kompozisyon budur bence. İnsanın yaptığı şeyde radikal

olması lazım. Kendime sınır koymuyorum. (Komet'ten aktaran Göktürk, 2011-2012, s.58)

Komet'in resimlerine ilişkin olarak yapılan sanat eleştirilerinde, eserlerin bir düş dünyasını yansıttığı yönündeki görüşlere yaygın olarak rastlanılır. Bu konuda Ahmet Oktay, Komet'in resimlerinde gerçek düşlerinin tortuları bulunduğunu ve kurmaca dünyayı oluşturan imge ve simgelerin, bilişsel düzlemde değil düşlemsel ve duygusal alandan yansydıklarına işaret eder. (Oktay, 1995, s.25) Ferit Edgü, figür anlayışının gerçeklikten uzak olması, doğa ile bağdaşmayan manzaralar oluşturması nedeniyle hiçbir gerçeküstücü ressamın Komet kadar düş dünyasının içinde olmadığını ileri sürer (Edgü, 1999, s.4) Ayla Ersoy'a göre, Komet, düşle yaşamın iç içe geçtiği figüratif bir anlatımla, yaşamı hafif, uçucu, ele avuca gelmeyen bir tarzda yansıtmaktadır. (Ersoy, 1998, s.136)

Komet resimlerini yaparken kimi zaman bir düşünceden, kimi zaman bir heyecandan, kimi zaman da bir mantıktan yola çıktığını belirtmektedir. Resimlerinin “düş” olarak nitelendirilmesi karşısında, düşün de bir gerçeklik olduğunu; absürt, acayip olanın ise dünyada her an karşımıza çıkabilecek gerçeklikler olduğunu vurgular. (Ada, 2018 ve Demirarslan 2020)

Komet bir resme nasıl başladığı ve nasıl sürdürdüğüne ilişkin olarak şunları söyler:

Önce zemini boyuyorum. Sonra üzerinde çalışırken yavaş yavaş lekeler beliriyor. Sonra bu lekeler değişiyor. Kendimle adeta savaşıyor, kendimi eleştirerek, diyalektik bir değişim içinde ilerletiyorum resmi. Sonra bazı lekeler figürlere dönüşmeye başlıyor. Yani soyut sanatçıların yaptıklarının tam tersi. Onlar doğa ve çevredeki somut objelerden hareketle onarı giderek soyut biçimlere dönüştürüyorlar. Bense tam tersini yapıyorum. Soyut bir hareket noktasından somuta doğru. Bir yerden sonra âdeta resmin unsurları kendi yazgılarını elde etmeye başlıyorlar. Yazarıyla boğuşan roman kahramanları gibi. Bunlara tam bir figür demek doğru değil. Örneğin, şurda küçük bir

şey görüyorsun: Bir kuş veya köpekle bir çocuk arası bir şey. Sonra bu uzun boylu insan figürleri ona doğru eğilip bakıyorlar... (Komet'ten aktaran Edgü, 1999, s.5)

Komet'in bu ifadeleri, gerçeküstücülüğün otomatizmini bir teknik olarak kullandığına işaret eder. Ancak salt bu yaklaşımla söyleyeceği sözü ifade edebilmesinin olanaksızlığı karşısında bir yandan da tuvalindeki resimle diyalektik bir devinim içine girmekte; bu aşamada bilinçdışını değil bilişsel yanını kullanarak resimden yansıyanı kabul edinceye kadar savaşını sürdürmektedir.

Komet için resim yapmak, onun malzemesi olarak tuval ve boyayı; şiir yazmak ise onun malzemesi olan dili ve sözcükleri kullanarak felsefe yapmak anlamına gelir. Varolmak, varolmuş olmak ne demektir? Ontolojik/Varlık bilimsel cevaplar arar sorularına. Camus'nün "absürt" kavramı, Komet'in gerek resimlerinde gerekse şiirlerinde geniş anlamıyla yer bulur. (Ada, 2018 ve Demirarslan 2020)

Nietzsche ile çok genç yaşlarda tanışmış ve onun yıkım, coşku, yeniden oluş, kendini ve dünyayı yeniden kurma kavramları ile karşılaşmıştır. Komet, *varoluşçu düşünce, varlık bilim, Marksizm ve türevleri* ve ardından *sitüasyonistleri* etkilendiği düşünce akımları olarak gösterir. (Zeka, 2013, s.20)

Komet görsel işlerinde de şiirlerinde de yer alan parçalılık/heterojen olma durumunun nedenine ilişkin şu açıklamada bulunur:

Meselem "şeyler" ve "oluşlar"ın çözümlenme çabasının, - kendi için ve kendinde var olma hikayesinin kavranmasının - absürdite ile soyutlayarak sorgulamaya çalıştığımı söyleyebilirim. Ve doğal olarak "DASEİN" meselesi. (Graf, 2013, s.16)

Komet'in bu açıklamaları onun Hegel, Lacan, Sartre ve Heidegger'i de kapsayan bir çizgide felsefi sorularına cevap aradığına işaret eder.

Komet eserlerinde üç unsuru bir araya getirmeyi hedeflediğini belirtir: hüznün, mizah ve felsefe. Ancak bu üç unsurun bir aradalığının taşıyabileceği çelişkiler

nedeniyle gerçekleştirilmelerinin zorluğuna işaret eder. (Komet'ten aktaranlar Ada, 2018 ve Demirarslan 2020)

Zamana geniş açıdan bakabilmenin önemini vurgular Komet. Geçmişe, geleceğe; aynı anda hem var olan hem de yok olana işaret eder. (Komet'ten aktaran Demirarslan, 2020) Eserlerinde zamana ilişkin olarak yansıttığı -belirlenemezlik-halinin, bu duyguya karşılık geldiği düşünülebilir.

Komet'in resimlerinde olay ve zaman; olağan dışı, zaman dışıdır. Zaman ve mekân ayrı bir boyutta görüntülenir. Komet'in her anlatısında farklı bir kahramanla karşılaşılır. Her fantastik öyküde tuhaf kişilikler, sıra dışı mekânlarda yer alır. Kullandığı humor ve kara mizah, resimlerini sıcak, sempatik ama aynı oranda da tuhaf ve farklı kılar. Komet'in dışavurumu biçimler üzerinden yapılacak çözümlemelerle değil, resmettiği durumun anlamıyla ilişkilendirilebilir. (Sağlam'dan aktaran Uysal, 2009)

Ali Akay, Komet'in 2000 yılında düzenlenen "İdi İdim İdik" isimli sergisi üzerine yazdığı "Sorunun İmkansızlaşması" başlıklı yazısında "kırk yıllık bir birikimin patlama noktasında durduğunu ve bu sergiyle de çağdaş sanatın geldiği nokta ile hesaplaşmaya çalıştığını göstermekte" (Akay, 2000, s.17) olduğu yorumunu yapar. Akay, "... bu sergiyi, 1960'ların Avrupa hatta Paris'in varoluşçu ve patafizik bir absürdlüğü ile İstanbul'da yaşanan kültür ortamına sürüklemenin yerinde olacağını düşünmekteyim." şeklinde görüş bildirir.

Akay, grotesk kültür politikalarına sahip tarihimizin hem politikacılar hem de halk tarafından ciddiye alındığını, aslında ironik olanın yaşamlarımızı belirleyen birer vecizeye dönüştüğünü; komik olanın kaideleşerek bir norm oluşturma vahameti sergilediğini belirtir ve şu tespitte bulunur:

Komet ciddi olanın içindeki groteski bulup ortaya çıkarmakta; bu anlamda da groteskin içinde yatan "poplaşmanın" kendisini eleştirmekte ve alaya almakta; ciddi olamayacak

kadar saçmalık taşıyan şeylerin bugüne kadar ciddiye alınmasına kahkahalar atarak bakmaktadır. Bu bakış tüm “idiklik” halimizin kolektif yapısını bize sunduğu için ve sanatçının kendisi de ister istemez bu yapının içinde kendi yerini almak zorunda kaldığı için “ironi” ve “mizah” bir anda trajikleşmektedir. (Akay, 2000, s.19)

Komet, 2011 yılında Lebriz Sanal Dergi için yaptığı söyleşide “Duvar mı eğri?” isimli şiirinin kendisini anlattığını söyler. Şiir aşağıda yer almaktadır.

İsmim şefkat

Soyadım: bakarken ağaçlara, camlara

camlara vuran deve heykellerine

kuşku ile yanaşmak.

Şüphedeyim ben neyim,

berbere mi gitmişim

gitmeli miyim?

Duvar mı eğri

Yoksa ben mi sallanmaktayım

Muallakta mıyım?

Etrafıma kar mı yağıyor ne var

Kuşum mu yaralı

yoksa ben mi kaybolmaktayım?

Halbu ki ben sürrealist değilim

Çocukken modern idim

Sürrealistleri sevdim

Onların metodlarını her sanatçı gibi ben de kullanıyorum bazen

(lebriz.com, 2011)

Şiirin “Duvar mı eğri / Yoksa ben mi sallanmaktayım / Muallakta mıyım?”

dizelerinde sözü edilen -muallakta varolma hali- Heidegger’de Dasein’in varoluşunu

tanımlayan bir terimdir. Şiirin geneline hâkim olan varoluş kaygısı, “muallakta mıyım?” sorusu ile pekiştirilmiş olur.

1960 sonrasında, sanatçıların gerçekliği her alanda deforme ettiklerini ve yeniden kurguladıklarını belirten Burcu Pelvanoğlu, edebiyat ve resimde kurulan paralel bir dile işaret ederek aşağıdaki tespitte bulunur:

1960 sonrasında resimde Komet ve Burhan Uygur’un yaptığını, edebiyatta gerçek ve düşün iç içeliği, biçimbozmalar, öznesiz yapıtlar ile Leylâ Erbil ve Günseli İnal gerçekleştirir. Bu dönemde yabancılaşma, yalıtılmışlık, bıkkınlık kavramları edebiyat ve resimde paralel bir dil oluşturmuştur. (...) Sanatçıların ortak noktası olarak tanımlanabilecek hiçlik, cinsellik, intihar, sıkıntı, huzursuzluk, bunalım kavramları karakterlerin tipik özelliği olarak karşımıza çıkarken, gerçek ve düş arasındaki dalgalanmalar resme de yansır... (Pelvanoğlu, 2020, s.84)

Pelvanoğlu’nun, resimde Komet ve Burhan Uygur’un yaptıklarının edebiyattaki karşılığını gerçekleştirdiklerini düşündüğü iki isimden biri olan Gülseli İnal, Komet’e dair görüşlerini “Rüya Olarak Resim – Komet” başlıklı yazısında belirtir. İnal resimlere dair eleştirisini “eşdeğersizlik” kavramı üzerinden yapar. Resimsel imgenin varoluş ile bir eşdeğersizlik taşıdığı durumda, dünya ve varlığın yeniden yorumlanmakta olduğuna işaret eder. Eşdeğersizlik, evreni mimesis olarak değil, nesneleri bozan, karşı çıkan, aykırı bir duruş içerir. İnal’a göre Komet “Yeniden görme” ile resmini kurar ve imge dışı imge resimde yeni bir dille belirir. Değişimi seçen ressam, görünür dünyanın estetiğini yansıtıyormuş gibi bir tavır sergilese de, izleyici görünmez dünyanın kanunları ile karşılaşır. (İnal, 1992, s.5-6)

Pelvanoğlu’nun işaret ettiği diğer edebiyatçı, ölmeden kısa bir süre önce yayınladığı “Tuhaf Bir Erkek” isimli novellasını “aziz Komet’e” ibaresiyle Komet’e ithaf eden Leylâ Erbil’dir. Leylâ Erbil, “Başka bir insan katmanına ait sanki” (Çevik, 2013) sözleriyle andığı Komet’in resimlerinin kendisini her zaman esinlendirdiğini

söyler. (Çevik, 2013) “Kalan” isimli romanında da -6-7 Eylül olayları sırasında tahrip edilen Aynalı Pasaj’ın bu gününü aktarırken- Komet’i anar:

“... şu anda (2005) ressam komet’in atölyesi var o katta şiirle tuval, tuvalle şiir boyayan komet’in” (Erbil, 2011, s.192)

3. LEYLA ERBİL’İN SANAT ORTAMI İÇİNDEKİ YERİ

Leyla Erbil 12 Ocak 1931’de İstanbul’da doğar. Yaşamı 19 Temmuz 2013’de sonlanır. Yazmaya 1950 senesinde başlayan Leylâ Erbil’in ilk öykü denemesi “Uğraşsız” 1956 yılında yayınlanır. İlk öykü kitabı olan “Hallaç” 1960 yılında, “Gecede” isimli ikinci öykü kitabı 1968’de, yine öykülerden oluşan “Eski Sevgili” isimli kitabı 1977’de basılır. Romanlarından “Tuhaflık Bir Kadın” 1971’de, “Karanlığın Günü” 1985’de; “Mektup Aşkları” 1988’de yayına girer. Ardından, 2001 yılında “Cüce”, 2003 yılında “Üç Başlı Ejderha”, 2011’de “Kalan” ve 2013’te son kitabı olan “Tuhaflık Bir Erkek” yayınlanır. Leylâ Erbil’in denemelerinden oluşan “Zihin Kuşları” 1998’de, “Tezer Özlü’den Leylâ Erbil’e Mektuplar”, 1995’de yayınlanır.

Leylâ Erbil, 2002 yılında PEN Yazarlar Derneği tarafından “Türk dili ve edebiyatına egemenliği, aynı zamanda insana, hayata ve dünyaya karşı sorumlu aydın tavrı” vurgulanarak, Nobel Edebiyat Ödülü’ne aday gösterilir.

Leylâ Erbil hakkında yayınlanan iki kitaptan ilki, “Leylâ Erbil’de Etik ve Estetik” ismini taşır ve 2007’de basılır. Kitap, Leylâ Erbil’in Edebiyatta 50.Yılı kutlaması için 2006 yılında düzenlenen “Tuhaflık Bir Yazar: Leylâ Erbil’de Etik ve Estetik” başlıklı sempozyumda sunulan bildirilerden oluşur. Hakkında düzenlenen ikinci kitap olan “,, bir tuhaflık kuştur, gölgesi zihin – Putkırıncı Bir Usta Leylâ Erbil’in Ardından...” yazarın ölümünden kısa bir zaman sonra, Kasım 2013’de yayınlanır.

Leylâ Erbil'in varoluşsal ve etik bir kavram olarak kullandığı “kendi olma”; bireyin düşünce, duygu ve davranışlarının kendi kişiliğinden kaynaklanması gerekliliğine işaret eder. Birey “kendi” olarak, içinde bulunduğu çevrede yaygın kabul gören düşüncelerden sıyrılabilir. “Kendi olmama” durumunda ise, kişi, Heidegger'in “das Man” -onlar- olarak nitelendirdiği insan yığınlarının arasında, gündelik konuşmalar içinde; gerçeğe ve kendisiyle ilişki kurmadan yaşamaktadır. (Hilav'dan aktaran Erbil, 1998, s.9)

“Kendi olma” kavramı kişisel olarak her zaman odağında yer aldığı gibi; yazılarındaki baş kişiler için de kendi olma mücadelesi, kendini arama ve kendi-için-varlık olma durumları ön plana çıkar.

Romanlarında baş karakterler genellikle ya kadın yazardır ya da yazar olmayı deneyimlemiş kadınlardır. Erbil'in kadınları, bireysel mücadelelerini “kendi” olarak ve “kendi”liklerini kabul ettirebilme yönünde sürdürürler.

Ahmet Cemal, Leylâ Erbil'in “uzmanlık alanını[n] kendi gerçekliğinin arkeolojisi” (Cemal, 2013, s.43) olduğunu belirtir ve bunu “hep kendinde kalma” (Cemal,2013, s.43) adına giriştiği bir eylem olarak tanımlar. (Cemal, 2013, s.43)

Leylâ Erbil, varoluşçu düşünce paralelinde bireyin “ben olma” mücadelesini, varoluş kaygılarını merkeze alırken, psikanalizin hasta, sakat, yaralı öznesini de odağında tutar. “...ilginç olan, Erbil'in psikanalizden etkilenmiş bir karanlığı kurcalama isteğiyle varoluşçu kaygıları aynı anda sürdürmedeki ısrarıdır.” (Gürbilek, 2016, s.217)

Leylâ Erbil “Katkı” başlıklı makalesinde yazarlığının kaynaklarına ilişkin şu açıklamayı yapar:

“...benim yazarlığımın etkilendiği iki temel ayağın diyalektik materyalizm ve S. Freud'un buluşları olduğu unutulmamalı. Dolayısıyla bilinç akımı teknikleriyle,

varoluşçulukla, psikanalizin özgürleştirici yöntemleriyle iç içe olduğum bellidir” (Erbil, 1999, s.70)

L.Erbil’de “gerçek sorunu” da etik bir konudur ve bir “varoluş sorunu” şeklinde ortaya çıkar. (Temizyürek, 2007, s.219) Görünür olan ister toplumsal kabul barındırsın ister kutsiyet taşınsın kendini oluşturan gerçeklik katmanlarına ayrılır ve sorgulanır. Ulaşılan gerçeklik, üzeri kapatılmadan ve mazeret oluşturulmaksızın ortaya konulur. Karanlığın Günü’nde, romanının baş kişinin ağzından “gerçekliğin boşlanmaması”nın “onurlu” davranışın gereği olduğu ifade edilir. (Erbil, 2018, s.280) Gerçeğin peşinden koşarken; içselleştirilmiş tabular, gelenek ve önyargılar bu onurlu davranışın gereği olarak ödün vermeksizin ortaya serilir.

Leylâ Erbil, ataerkil dünyanın kadına biçtiği rolü “aşağılanma” içeren yakıcı bir gerçeklik olarak ele alır. Kadının birey olabilmesi, özgürleşebilmesi, “kendi-için-varlık” olabilmesi, önüne serili eril kategorileri aşabilmesine bağlıdır. (Erbil’den aktaran Koçak, 2002, s.13)

Leylâ Erbil’in insana bakışında, onların tümünün sakatlanmış, yaralı, hasta oldukları görüşü hakimdir. Sanatının kaynağı olarak, her insanda gördüğü bu zavallılık, delilik durumuna gönderme yapar. Kendisini “deliliğe düşkün bir yazar” olarak tanımlayan Erbil’e göre, uygarlık tarihi boyunca insan bozulmuş, hastalanmıştır. Bizim toplumumuzda ise üretim ilişkilerindeki çarpıklığın yanı sıra din kökenli hastalıklar da yaygın olarak görülmektedir. (Varol’dan aktaran Erbil, 1998, s.174)

Leylâ Erbil, yazılarında klasik imla işaretlerinin yanı sıra kullandığı üç virgöl, virgüllü ünlem, virgüllü soru işareti gibi kendine özgü işaretleri kullanmasının gerekçesi olarak yine eserlerindeki hasta, yaralı kişiliklere gönderme yapar. Bu karakterleri birinci tekil şahıs olarak konuşturmanın yetersizliği nedeniyle tercih ettiği

cümle yapılarının, klasik işaretlerin de değiştirilmesini gerekli kıldığını belirtir.

(Varol'dan aktaran Erbil, 1998, s.176)

Leylâ Erbil eserlerindeki kişilere karşı da topluma karşı da kayırmacı bir tutum takınmaz. Aksine sertleştirilmiş bir dil ile insansal olgunun da toplumsalın da içindeki kötülüğü açığa çıkarır. (Özlü, 2007, s.263) Erbil'e göre; "... insan iyiliğin olduğu kadar kötülüğün de itirafıdır (...) Varoluşsal sorunlar sonsuzdur ve insanın kutsallığıyla, alçaklığı iç içedir ve sanat toplumsal yerginin en acımasızından merhametin gülünç lirizmine kadar insan ruhunun tutunmaya uğraşarak ölümsüzlüğü aradığı her anlamın uğrağıdır." (Erbil'den aktaran Koçak, 2002, s.10)

İslamın biat kültürünün toplumsalın en küçük birimi olan aile kanalıyla kadına uyguladığı baskı, hemen tüm eserlerinde mercekten geçirilir. Geleneksel kadınlık rolünü, burjuva ahlakının değer yargılarını; zayıf, çıkarıcı, duyarsız kişileri aracılığıyla teşhir ederken, onların zaaflarını örtbas etmez; aksine vurgular ve acımasız olarak eleştirir. "Okurda hiçbir *katharsis* anı uyandırmak istemez Erbil. Acıyı, sevgiyi, inancı, ölümü "estetize" etmekten kaçınır." (Oktay, 2007, s.183)

Leylâ Erbil, yayınlanan ilk öykü kitabından başlayarak "sorgulayan ve başkaldıran" kimliğini yazısının hem içeriğine hem de diline yansıtmıştır. Hakkında yazılan hemen tüm eleştiri metinlerinde bu özelliğine yapılan vurgu dikkat çeker:

- Füsun Akatlı'ya göre Leylâ Erbil'in öne çıkan ve sürengenlik gösteren özelliği "*meydan okuyuculuk*"tur. (Akatlı, 2007, s.254)
- Mahmut Temizyürek, Erbil'in edebiyat yapış tarzını "*Nietzsche'nin çekiçle felsefe yapış tarzı*" na benzetir. (Temizyürek, 2006, s.29)
- İlhan Berk, Leylâ Erbil'i "*Başkaldırı her şeydir onda*" sözleriyle tanımlar. (Berk, 2007, s.257)

- Talat S. Halman, Erbil için “*Camus gibi o da isyanı, yaratıcı bir sanat biçimine dönüştürmüştür.*” ifadesini kullanır. (Halman, 2013, s.74)
- Demir Özlü’nün Leylâ Erbil için yazdığı metnin başlığı “*Başkaldırı ve Yazı*”tır. (Özlü, 2007, s.263)
- Hulki Aktunç, Erbil’i “*Leylâ Erbil: Bir İsyan Grameri*” başlığı altında anlatır. (Aktunç, 2007, s.45)

Leylâ Erbil, “kendi olma” çabasını yazarlığının temel problemi olarak tanımlar (Gürbilek, 2016, s.215) Selim İleri ile yaptığı söyleşide, üstlendiği yazarlık sorumluluğu hakkında “Bu benim yapım olmalı. Varoluş kaygısı.... belki de varoluşçuluk felsefesinden edinilmiş bir ahlaktır.” ifadesini kullanır. (Erbil’den aktaran İleri, 2004, s.15)

4. VAROLUŞÇU DÜŞÜNCE

20. yüzyılın önemli ve etkili bir felsefe akımı olan Varoluşçu düşünce veya varoluşçuluk, insanı varoluşsal bir varlık olarak bireysel varoluş araştırmalarının temeline yerleştiren felsefelerin tümünü kapsar. (Timuçin, 2019, s.530) Varoluşçuluk tek bir filozofa ait kuram ve kavramları içermediği gibi, bir okul veya akımın aynı özelliklere sahip düşüncelerini de içermemektedir. (Çüçen, 2015, s.18) Ancak, ortaklaştıkları birtakım kabulleri, ortaklaştıkları bir soyağacı ve birtakım ön kabulleri olan bir felsefe türü olduğu söylenebilir. Genel bir bakış açısıyla, varoluşçu filozofların ortak ilgisi, insanın özgürlüğüne yöneliktir. (Cevizci, 2020, s.1141) “İnsanın dünya ile olan ilişkisinin nasıl olması gerektiği, seçme özgürlüğünün ne olduğu, nasıl bir anlam taşıdığı ve nasıl tanımlanması gerektiği konuları, bütün varoluşçu filozoflar için en temel, en merkezi konuları oluştur[ur].” (Cevizci, 2020, s.1141)

Varoluşçuluğun ana kaynağı çoğu yerde, 19. Yüzyılda yaşamış Danimarka'lı filozof Søren Kierkegaard olarak kabul edilir. Varoluşçu düşünceye esas konular ve sorunları, öncelikle Kierkegaard tarafından felsefenin irdeleme konusu kılınmıştır. (Çüçen, 2015, s.18)

Varoluşçu düşüncenin tarihi kökleri kimi değerlendirmelerde Antik Çağ düşünürlerinden Sokrates'e değin uzanırken, kimi değerlendirmelerde bu düşüncenin kökeni olarak Ortaçağ felsefecisi St. Augustinus kabul edilir. Ancak farklı kaynaklarda, Pascal ve Descartes da başlangıç noktası kabul edilebilmektedir. (Çüçen, 2015, s.17) Varoluşçu düşünce zincirinin diğer önemli bir halkası Nietzsche'dir. (Timuçin, 2019, s.531) Ahmet Cevizci ise, varoluşçu düşüncenin soyağacını oluşturan iki ana ögeden birini, Kierkegaard ve Nietzsche'nin oluşturduğu etik geleneğin meydana getirdiğini; diğer ögenin ise Husserlci fenomenoloji olduğunu belirtir. (Cevizci, 2020, s.1143)

Felsefe tarihçileri, varoluşçu felsefecileri Teist (Tanrıtanır ya da Hristiyan) ve Ateist (Tanrıtanımaz) olarak iki sınıfa ayırır. Søren Kierkegaard, Karl Barth, Karl Jaspers, Max Scheller, Gabriel Marcel, Teist varoluşçular arasında yer alırken; Friedrich Nietzsche, Martin Heidegger ve Jean-Paul Sartre, Ateist varoluşçular olarak kabul edilir. Felsefe tarihçilerinin varoluşçu olarak belirlediği kimi filozoflar bu tanımlamayı reddeder. Heidegger, kendini hiçbir zaman varoluşçu düşünür olarak görmediğini belirtmiştir. (Çüçen, 2015, s.21) Heidegger, kişisel varoluş ve insani koşullarla değil varlık problemi ile ilgileniyor olduğunu belirtmesine karşılık; ele aldığı temalar, fikirleri ve kullandığı dil itibarıyla kaçınılmaz olarak varoluşçular kategorisinde değerlendirilir. (Blackham, 2012, s.92)

Varoluşçuluk, insan doğasını anlayabilmek için bireyin deneyimini, deneyimindeki tekilliği merkeze alır. Varoluşçu düşünce, varlıklardan yani nesne ve

şeylerden farklılaşan, irade ve bilince sahip olan insanın, bu nesne ve şeyler dünyasına fırlatıldığını öne sürer. Varoluş, nesne ve şeylerin aksine sürekli -olmakta olan- bir süreçtir. (Çüçen, 2015, s.19)

17. yüzyıldan itibaren 19. yüzyılın ortalarına kadar hâkim olan “dizgeci, sistemci, kuramsal ve kavramsal felsefe anlayışı sonucu evren objektif ve nesnel boyutta” (Çüçen, 2015, s.29) anlaşılmasına karşılık; varoluşçuluk, insanı tanımının dünyayı ve onun fikir yasalarını tanımaktan çok daha ivedi olduğunu düşünür. (Mounier, 2019, s.57) Gerçeğin yalnızca ussal kategoriler aracılığıyla açıklanabileceği anlayışı, varoluşçuluğun itiraz ettiği noktadır. (Mounier, 2019, s.73) “Varoluşçuluk, sistemciliğin, ussallığın, mantıksallığın, kuramsallığın, kavramsallığın, nesnelliğin ve soyutluğun karşısına bir tepki felsefesi olarak Kierkegaard tarafından ilk defa sistematik şekilde çıkarıldı.” (Çüçen, 2015, s.29)

20. yüzyılın ikinci yarısında Kıta Avrupası’nda özellikle de Fransa’da büyük yankılar uyandıran Varoluşçuluk, insanın baştan verilmiş bir doğası, belli bir özü olmadığı görüşünü savunur. (Çüçen, 2015, s.19) İnsanın söz konusu olduğu durumda, önce varoluşun, ardından özün geldiği anlayışı bütün varoluşçu felsefeye hâkim olan varlık anlayışıdır. (Gündoğan, 2010, s.66) “Öz, mümkün bir şeydir ve ancak varoluş ile bu imkân gerçeklik kazanır. Bir bakıma varoluş, bu imkânın gerçekleşmesi, imkândan gerçekliğe geçiş hareketi olarak anlaşılır.” (Gündoğan, 2010, s.66)

Varoluşçuluk, evrensel dizge ve sistem iddiasındaki felsefî görüşlerden farklı olarak, her bireyin kendi deneyimlerinden hareketle kendi varoluşlarını kurduklarını öne sürer ve bireyin bu somut varolma durumunu inceler. (Çüçen, 2015, s.19) İnsan olma sorunu ile varlık sorununu bir bağlantı içinde ele alan varoluş felsefesinde, “insan varoluşu, sonluluğu, zamana bağlı oluşu ve tarihselliği içinde, yeni bir düşünme tutumu ile ele alınır.” (Akarsu, 2019, s.191) “Varoluşçuluk dünyada bulunan

insan varoluşundan kalkarak onu kendine yabancılaşmadan kurtarmayı ister; özgürlüğü içinde insanın varoluşu ve insanın kendini gerçekleştirme söz konusudur bu felsefede.” (Akarsu, 2019, s.191)

Varoluşçuluk; 20. Yüzyılın ikinci yarısında ortaya çıkan insan sorunlarını incelerken “bireysel kurtuluş”, “seçme özgürlüğü”, “hiçlik”, “bilinç dışılık”, “kaygı”, “yabancılaşma”, “gelecek beklentisi”, “iç sıkıntısı” vb. türünden yaşam deneyimlerini hep öne çıkartarak felsefe yapma girişimine ön ayak olmuştur. II.Dünya Savaşının yıkıcı etkileri nedeniyle bireyin karşı karşıya kaldığı değersizlik, umutsuzluk, çaresizlik ve inançsızlık varoluşçu düşüncenin çözüm getirme çabasında olduğu sorunlar olmuştur. (Çüçen, 2015, s.20)

H.J. Blackham, varoluşçuluğun ekol doktriniyle değil, düşüncenin ışığında yaşam kavgası veren bireye felsefenin hatırlatılmasıyla ilgilendiğini belirtir. (Blackham, 2012, s.31) “...kişisel gerçekliğin başlangıç noktası ile tüm bilginin koşulu olarak bağlılık ve sadakat ile pekiştirilen ve seçimleri ve tasarıları ile kendi kendini yaratanın anımsatılması, varoluşçuluğun temel konumudur.” (Blackham, 2012, sayfa.31,33)

Varoluşçular, insanın belli koşullarda ne yapacağını değil, ama neye değer verip, nasıl yaşaması gerektiğini seçmek açısından özgür olduğunu vurgular. İnsandan, yalnızca özgürlük üzerine düşünmesi değil, onu deneyimlemesi ve hayata geçirmesi istenir. (Cevizci, 2020, s.1142)

Varoluşçu düşüncenin en büyük temsilcisi Jean-Paul Sartre (1905-1980), 1934 yılında Egonun Aşkınlığı, 1938 ve 1939’da Bulantı ve Duvar isimli romanlarını ve ardından 1943’de başyapıtı olan Varlık ve Hiçlik: Fenomenolojik Ontoloji Denemesi isimli eserini yayımlar. (Çüçen, 2015, s.225) J.P. Sartre’ın 1946 yılında verdiği “Varoluşçuluk Bir Hümanizmadır” isimli konferansı, daha sonra Varoluşçuluk başlığı

ile kitap halinde yayınlanır. Konferans, Sartre'ın öne sürdüğü kuramlara karşı gerek Hristiyan topluluklardan gerekse Komünist Parti'den gelen itiraz ve eleştirilere cevap verme amacı taşır. Aşağıda yer alan ifadeler, Sartre'ın konferansta dile getirdiği görüşleri arasında bulunur;

- Varoluşun özden önce gelmesi; insanın dünyaya geldikten sonra var olması, ardından tanımlanıp belirlenerek, özünü ortaya çıkarması demektir.
Tasarlayacak Tanrı yoksa, insan doğası yoktur. (Sartre, 1996, s.64) İnsan “kendini nasıl yaparsa öyle olacaktır.” (Sartre, 1996, s.64) Varoluşun özden önce gelmesi, insanı ne olduğundan da sorumlu kılar. Bu sorumluluk yalnız kendisine karşı değil, bütün insanlardan da sorumlu olmak şeklindedir. (Sartre, 1996, s.66)
- “İnsan özgür olmaya mahkûmdur, zorunludur” (Sartre, 1996, s.72) sözü, “Tanrı'nın olmadığı bir dünyada yalnız ve özürsüz kaldığımızı belirler. Zorunludur, çünkü yaratılmamıştır. Özgürdür, çünkü yeryüzüne geldi mi, dünyaya atıldı mı bir kez, artık bütün yaptıklarından sorumludur.” (Sartre, 1996, s.72)
- “İnsan, kendi tasarısından başka bir şey değildir; kendi yaptığı, gerçekleştirdiği ölçüde vardır; yani hayatından, edimlerinin toplamından ibarettir.” (Sartre, 1996, s.80)
- “...başkası hem varoluşum hem de kendimi bilişim için gerekli” (Sartre, 1996, s.85)
- “İnsan kendi dışında vardır, kendi dışına çıkarak var olur. Yani ancak dışa atılarak, dışta kendini yitirerek varlaşır (...) Bu yönden alınırsa, insan ilerleyiştir, aşıştı, oluştur; ilerlemenin, aşmanın göbeğindedir. (...) Demek ki

insancıl bir evrenden, insancıl öznellik evreninden başka evren yoktur.”

(Sartre, 1996, s.98)

5. KOMET’İN RESİMLERİ İLE LEYLÂ ERBİL’İN ROMANLARININ İLİŞKİLENDİRİLMESİ

Komet’in 1969-2009¹ yılları arasında yaptığı resimler Leylâ Erbil’in Bir Tuhaf Kadın (ilk yayın tarihi: 1971), Karanlığın Günü (ilk yayın tarihi: 1985), Kalan (ilk yayın tarihi: 2011) ve Tuhaf Bir Erkek (ilk yayın tarihi:2013) romanları ile ilişkilendirilmiştir.

5.1. Komet’in Resimleri ile Leylâ Erbil’in Tuhaf Bir Kadın İsimli Romanının İlişkilendirilmesi

Leylâ Erbil’in ilk romanı olan ve birinci baskısı 1971 yılında yapılan Tuhaf Bir Kadın isimli romanında geçen kişi ve olaylar ile kullanılan varoluşçu kavramlar, Komet’in resimleri ile ilişkilendirilmektedir.

5.1.1. Tuhaf Bir Kadın Romanının Kurgusu ve Baş Kişileri

Tuhaf Bir Kadın romanı, dört bölümden oluşur:

İlk bölüm “Kız” ismini taşır ve romanın baş kişisi Nermin’in, gençlik döneminde baskılara karşı yaşadığı isyankâr duyguların, özgürlük taleplerinin işlendiği bölümdür. Bu bölümde olaylar Nermin’in anı defterine yazdıkları üzerinden aktarılır. Defter, 1950-1952 arasına tarihlendirilmiştir. Nermin, üniversite öğrencisidir. İlk bölümde, babası ile ilgili bir anı yer almazken, annesinin, onun yaşamına müdahale eden rolü, belirleyici niteliktedir. Toplumsal yapının gerek dini

¹ Komet’in ulaşılabilen eserlerinden bir kısmında tarih bilgisi olmaması nedeniyle, belirtilen (1969-2009) tarih aralığı, incelenen ve tarih kaydına ulaşılabilen resimlerin yapım yıllarını belirlemektedir.

gerekse geleneksel yönlerinin bir temsilcisi olarak anne, Nermin üzerinde baskı unsurudur. Nermin, annenin evdeki mutlak hakimiyetine ister istemez boyun eğmektedir. Ancak ev dışı yaşamında özgürlüğünü yaşamak ve kendisini çevresine kabul ettirmek üzere mücadele vermektedir.

İkinci bölüm, “Baba” başlığıyla yer alır. Nermin’in babası Hasan’ın, ölümü yanı başında hissederken yaşadıklarını ve geçmişe dönüşlerini yansıtır. Olaylar baba tarafından nakledilir.

Üçüncü bölümün ismi “Ana”dır. Baba’nın ölümünün ardından, cenaze evinde yaşananlar gerçek üstü bir dille Nermin tarafından aktarılır.

Dördüncü bölüm “Kadın” adını taşır. Nermin’in 40’lı yaşlarına geldiğinde, geçmişini yargıladığı ve geleceğe ilişkin kararlar aldığı bölümdür.

5.1.2. Özgürlük Talebi ve Seçim

İlk bölümde, üniversite öğrencisi Nermin’in evde annesi kanalıyla yaşadığı din ve ahlak baskısını, ev dışında ise karşılaştığı cinsel ve eril baskıları anı defterindeki kayıtlarından takip ederiz.

Anne, eril toplumların cinsiyetçi çekirdek aile içine hapsettiği kadınlardan biridir ve kadınların ortak ezilmişlikleri karşısında ortak bilinç oluşturarak dayanışmalarına izin vermeyen toplum içinde, erkek egemenliğini güvenceye alır. (Tankut, 1990, Birikim, s.69)

Leylâ Erbil’de Etik ve Estetik isimli kitapta G. Özlem Ayaydın Cebe, Nermin’in içinde bulunduğu duruma ilişkin görüşünü şöyle dile getirir; “Nermin’in parçalı bir biçimde kaydettiği günlük olayların bütününe bakıldığında, yaşamında baskı unsuru olan annesinin bakirelik saplantısı, Nermin’in bu saplantıyı aşma yöntemi olarak aynı derecede aşırı bir özgürlükçü anlayışla oluşturduğu tepki ve bu tepkinin yarattığı

şüphe nedeniyle sağlıklı duygusal ilişkiler kuramama durumları öne çıkmaktadır.”

(Cebe, 2007, s.86)

Nermin’in vazgeçilmez hedefi, karşılaştığı baskılardan kurtulup “özgür olmaktır”. Tüm sıkıntılarını paylaşabildiği iki arkadaşından biri olan Halit’e nasıl açıldığını anı defterinde şöyle yazar: “Başım dönerek anlatıyor anlatıyor, anlatıyordum. Meral’le dertleşircesine en saklı şeylerimi; annemin diktatörlüğünü, geçimsizliklerimizi, bir çeşit tutsak oluşumu, din baskılarını, acılarımı, özgürlüğümü elde edemezsem kendimi öldürmeyi düşündüğümü bile söyledim ona. Belki de kaçacağımı evden...” (s.17) Nermin, ayakta durabilmek için şiiire sığındığını, hiç kimsenin onu anlamadığını paylaşır. Nermin’in “Özgürlüğümü elde edemezsem kendimi öldürürüm”, cümlesi, Sartre’ın, “İnsan kimi zaman özgür ve kimi zaman köle olamaz: tümüyle ve her zaman özgürdür, ya da yoktur.” (Sartre, 2018, s.531) söyleminin bir karşılığı olarak görülebilir. Nermin, özgür olamama koşulunda yok olmayı seçebileceğini ifade etmektedir.

Nermin, Sartre’ın ifadesiyle, özgür olmaya mahkûm olduğundan, dünyanın tüm ağırlığını omuzlarında hissetmektedir (Sartre, 2018, s.652)

Sartre’a göre, tikel amaçları gerçekleştirmeye yönelik tikel projeler, kendisi olduğumuz global proje içinde yer alırlar. “Ama tam da tümüyle seçim ve edim olduğumuz için, bu kısmi projeleri kararlaştıran global proje değildir: bunların kendileri de seçim olmak zorundadır...” (Sartre, 2018, s.574) Nermin’in, okumak üzere seçtiği Gorki, Tolstoy, Dostoyevski, Freud onun dünyasını şekillendirmek üzere seçtiği yazarlardır. Ancak dünyasını kurarken okulda tanıştığı sol görüşlü Haluk’un verdiği yasak kitapların sorgulanmadan okunması da yine kendi seçimidir. Anılarına “Neden bilmem ama duygularım beni onlara doğru itiyor. Bana benzediklerini sanıyorum. Kötülüğe karşı geldiklerine inanıyorum.” (s.26) diye yazar ve kararını

verir: “Bana doğru geleni yapacağım. Onlardan olacağım ben de. Bizden öncekilere, ablalarımıza benzememek için her şeyi göze alacağım.” (s.28) Ezilen sınıf ve kadın sorunları üzerine şiir yazmakta; sanatçı, sol aydın grubu içinde yer alıp onların dostluklarını kazanmak istemektedir.

Varoluşçu özgürlük teorisi, herhangi bir dünya görüşünü kabul etmeye zorlayan rasyonel, natüralist, ahlaki ve kutsal zorlamalara karşı özgür olmayı savunur.

(Solomon, 2020, s.556) Nermin’in dini ve geleneksel kültüre ilişkin baskılardan kurtularak özgürlüğüne kavuşma talebi de bu doğrultuda yer alır alır. “Geleceği düşünmek, kendine amaçlar edinmek, tercihlere sahip olmak: Bunların tümü özgürlüğe inanmayı varsayar” (Camus’dan aktaran Solomon, 2020, s.549)

Özgürlük dayanak-noktasız-olmak ve tramplensiz-olmak olduğundan, proje, varolmak için durmadan yenilenmek zorundadır. Kendimi durmaksızın seçerim ve asla seçilmiş-olan şeklinde varolamam, yoksa yeniden kendindenin saf ve basit varoluşu içine yuvarlanırım. Kendimi durmaksızın seçme zorunluluğu kendisi olduğum kovalama-kovalananla bir ve aynı şeydir. (Sartre, 2018, s.574)

Sartre, bizim seçen bir özgürlük olduğumuzu ve özgürlüğe fırlatılmış, bırakılmış halde ona mahkûm olduğumuzu söyler. (Sartre, 2018, s.579) “Özgür olmak, değiştirmek-için-özgür-olmaktır. (...) Özgür olmak, *yapmak-için-özgür-olmaktır ve dünya-içinde-özgür-olmaktır.*” (Sartre, 2018, s.601, 602)

5.1.3. Absürt: İnsan ve Dünyanın Us Dışı İlişkisi

Camus’a göre, bireysel düşünce, bir hakikatin kavranmasıyla ortaya çıkan ve bilinci harekete geçiren bir aydınlanma durumudur. Bir varoluş durumu olarak kendini gösteren bu aydınlanma durumunda hayat bilince absürt olarak görünür. (Gündoğan, 2020, s.55) Camus, Sisifos Söyleni’nde absürt/uyumsuzluk duygusunun, her sokağın dönemecinde insanın yüzüne çarpabileceğini söyler.

“Dar anlamda “absurde ne dünya ne de ben (moi)’nin kendisidir.; absurde dünyayı ben’e bağlayan ilişkidir.”” (Luppé’den aktaran Gündoğan,1997, s.56) Absürt bir varlık çeşidi değil, bir ilişkidir ve ortaya çıkabilmesi için Dünya ve İnsan ikilisine gereksinimi vardır. Absürt, insanın dünya ile anlamlı ve isteklerine uygun bir ilişki kuramamasını ve dünyadan kopuşunu tanımlar. Bilinçten doğan absürt, bir bakıma insanı eylemde bulunmaya zorlar ve hayatın temel dinamiği olur. (Gündoğan, 1997, s.56, 57)

Camus, insanın absürt kavramını bilmeden absürt duygusu yaşayabileceğini söyler. İnsanın bu dünyadaki tek başlılığı, kendine, dünyaya ve başkalarına yabancılığı ve başkalarıyla ayrılığının keskin bir şekilde bilincine varması absürt duygusunun ortaya çıkmasını sağlayan nedenlerdendir. (Gündoğan,1997, s.63,64)

Çabasının bu noktasında, kendini us dışının karşısında bulur insan. Mutluluk ve us isteğini duyar içinde. Uyumsuz, insanın çağrısıyla dünyanın usa uymaz susuşu arasındaki bu karşılaştırmadan doğar...Usdışı, insanın özlemi ve bunların baş başa verişinden doğan uyumsuz, işte zorunlu olarak bir yaşamın erişebileceği tüm mantıkla sonuçlanması gereken dramın üç kahramanı. (Camus, 2019b, s.44)

Sartre, Camus’nün Yabancı romanı ve Sisifos Söyleni hakkında yazdığı denemesinde, tek başına ne dünyanın ne de insanın absürt olmadığını ama insanın asal özelliği dünyada olmak olduğuna göre, sonunda absürt ve absürt insanın bir olup çıktığını söyler. (Sartre,1984, s.84)

Komet’in, 1982 tarihli, “Adam” isimli eserinde (Resim.1) resmedilen mekâna ilişkin bir tanımlamada bulunmak imkânsız görünür. İnsanlar bulutlar üstünde midir? Denizin dalgasına kapılmış, sürüklenmekte midirler? Tek tanıdık, resmin üst sağ ve solundan görünür kılınmış gökyüzü parçasıdır. İnsanların üzerinde bulundukları zemin tanımlanamasa da kaygan olduğu kesindir. Bir deniz kazasından arta kaldığı düşünülebilecek tahta, kutu vb. insan yapımı birtakım eşyaların üzerinde durmaya

çalışmaktadırlar. Şaşırtıcı şekilde, insanlardan biri zemine batmış görüntüsü verirken bir kadın ve bir çocuk ayakta durmaktadırlar. Tümü birden bulundukları yere atılmış ve orada asılı kalmış gibidirler. Bu insanların, içinde oldukları dünyayı anlaşılmaz bulduklarını ve ona tamamen yabancı olduklarını söyleyebiliriz. Tanıdıkları, bildikleri bir dünyada değildirler. Bir arada olmalarına karşı, her biri tek başına kalmış gibidir. Görüntüleri istemli davranışlar içinde olmadıklarına işaret eder. Anın içinde donmuş; yalnızca şimdide var olan, gelecek beklentileri bulunmayan insanlardır. Yeni bir hayat, hatta hayat beklentileri var mıdır? Cevap veremeyiz. Umut beslemekte midirler? Görüntüleri aksini söyler. Onları kurtaracak Tanrıları yoktur. Ne gün yüzü görünür ne de güneş.



Resim.1. Komet, Adam, 1982, 73x60cm, Galeri Nev Yayını (Resme ait malzeme bilgisi bulunmamaktadır.)

Camus'nün absürt duygusuna ilişkin aşağıdaki tanımının (Resim.1)'de yer alan insanların iç dünyalarında hissettiklerini yansıttığını söyleyebiliriz: "...dünyanın

“yoğun” olduğunu ayımsamak, bir taşın bu denli yabancı, bizce kavranılmaz olduğunu, doğanın, bir görünümün bizi ne büyük bir güçle yok sayabileceğini sezinlemek.” (Camus, 2019b, s.32)

Camus, içinde canlı ve cansız varlıkların bulunduğu doğa ile insanın var olma tarzlarındaki farklılığa ve insanın doğada varoluşundaki aykırılığa işaret eder. (Demirdöven, 2013, s.26, 27)

Ağaçlar arasında bir ağaç, hayvanlar arasında bir kedi olsaydım bu yaşamın bir anlamı olurdu (...) çünkü dünyadan bir parça olurdum. Bu dünya *olurdum*, oysa şimdi tüm yakınlık gereksinimimle onun karşısındayım. Öylesine önemsiz olan bu us, işte beni tüm evrenin karşıtı yapan bu. (Camus, 2019b, s.65,66)

Komet’in eserinde görülen insanların, kendilerini doğanın bir parçası olarak hissettiklerini söylemek güçtür; aksine doğanın içinde yer alsalar da doğadan kopuk ve yabancıdırlar. Bulundukları dünyanın akılla kavranılabilir olduğunu söylemek zordur. Çıkış yoktur ve çıkışın olmadığı kabul edilmiştir.

Camus’ye göre, “Absurde insan, Tanrısız insandır. Onun Tanrısız olması, umutsuz ve yarınsız olmasıdır.” (Gündoğan, 1997, s.91)

... uyumsuzluk duygusunun bir olay ya da bir izlenimin basit incelemesinden doğmadığını, bir durumla belirli bir gerçek arasındaki, bir eylemle onu aşan dünya arasındaki bir karşılaştırmadan fişkırdığını söyleyebilirim. Uyumsuz her şeyden önce bir kopuştur. Karşılaştırılan öğelerin ne birinde ne öbüründedir. Karşılaştırılmalarından doğar. (Camus, 2019b, s.46)

Tuhaf Bir Kadın romanında da Nermin’in özgürlük talepleri karşısında dış dünyanın direttiği baskıcı yapının onda absürt duygusunun gelişmesine yol açtığını düşünebiliriz.

Absürt duygusu içindeki insan, önemli bir özelliği olarak her şeyi olduğu gibi görür. Camus, absürt/anlamsız olanın yakalanması ve yaşanması için, açık olmak gerekliliğinden söz eder. Her şeyi olduğu gibi görmek ya da açık olmak, araya değer

yargılarını, inançları, moral kuralları koymadan, insan için olanaksız olanı görmektir. (Demirdöven, 2013, s.28,29) “Açık gören insan, birbirleriyle yan yana gelmemesi gereken şeylerin yan yana geldiğini görebilen insandır. Örneğin sigara paketlerinin üzerinde yazılı olan “Sigara sağlığa zararlıdır” yazısının olanaksızlığını görebilen insandır.” (Demirdöven, 2013, s.29)

Nermin’in açık hatta apaçık gördüğü “olanaksız olan”, annesinin onu adamlardan koruma kaygısı içinde açıkça yer alır. Nermin, “zar bekçisi hanım” olarak nitelediği annesinin amacını şöyle tanımlar: “Ama sonunda o dünyanın insanlarından birine karı diye armağan etmek. Bütün özendiği bir canavar parçasın diye bir melek yetiştirmek.” (s.63)

Üniversitede okuyan, sürekli okuyarak kendini geliştirmeye çalışan Nermin’in, karşılaştığı dini baskılar, annesinin diktatörce davranışları, Lambo’daki yazar ve diğer entelektüellerden yönelen aşağılayıcı davranışlar, arkadaşlarından aldığı haksız tepkiler, gözlemlediği insan ilişkileri, dünyanın usa aykırılıklarla dolu olduğunun işaretleridir. Camus’nün tanımlamaları doğrultusunda, ona diretilen tüm baskıların, her türlü gerekirciliğin ve toplumsal kabullerin, usla hiçbir ilgisinin olmadığı ve Nermin ile dünya arasında absürt bir ilişki kurulduğu söylenebilir. Anlamını kavrayamadığı bu dünya gerçekte uçsuz bucaksız bir usa aykırılıktan başka bir şey değildir. (Camus, 2019b, s.44) Dünyanın ve ona diretilenlerin mantığa uygun olmaması ile Nermin’in duyduğu açıklık isteğinin karşı karşıya gelmesi absürt’ü doğurmaktadır.

Cinsel kimlik ve bekaret saplantıları, bulunduğu hemen her ortamda bir ön koşul veya bir tabu olarak görülmektedir. Diretilen baskıları irrasyonel bulup reddediyor olması, onun iç baskılardan kurtulabilmesini sağlamaz. Gördüğü düşü Cem Mumcu şöyle yorumlar: “Siyah beyaz bir düş, bu çatışmanın dinamiğini inanılmaz bir

açıklıkta ama bilinçdışı bir kurguyla anlatır. Neredeyse bir kıyamet günü ve öteki dünya metaforuyla kendi iç dünyasının karşısına suç, günah ve tövbe dikilir.”

(Mumcu, 2000, s.116)

Camus’a göre, insanın derin gerçeği, yani zincirlenmişliği yadsınmakta ve insan “Bu dünya usa uygun değil, onun hakkında tüm söyleyebileceğimiz bu.” (Camus, 2019b, s.38, 39) demektedir.

5.1.3.1. Absürt’ten Kaçış: Umut ve İntihar

Bilincin, dünya ile kısacası varlık ile ilişkisindeki uyumsuzluk sonucu varlık bilince irrasyonel görünür ve bilinçle arasında boşluk oluşur. İnsan yaşamı irdelemeye başlar ve bu kopuşta duyduğu sese üç farklı şekilde karşılık verir: umut, intihar veya başkaldırı. (Gündoğan, 2020, s.55) Bu karşılıklardan umut ve intihar absürt’ten kaçış yollarıdır.

Bilinç, irrasyonel dünya karşısında absürt bir hayat fark ettiğinde, yeni bir hayat, bir umut arayışına girer. Umut arayışında, bilincin gördüğü irrasyonel dünyaya anlam kazandırma hedeflenir. (Gündoğan, 1997, s.77)

Tuhaf Bir Kadın’da Nermin’in umudu, Halit’le birlikte yurt dışına kaçmak olur. Halit, sürgün olarak köyüne dönmüştür. Nermin ile yazışır. Halit, yurt dışına kaçmayı planlamaktadır. Nermin’e birlikte kaçmayı teklif eder. Nermin, bu kaçış planını bir kurtuluş olarak görür ve kabul eder. Kaçışlarının gerçekleşmesini heyecanla bekler, ancak o gün annesi planı bozar, kaçış gerçekleşemez. Bu durum Nermin için yıkıcı olur.

Tuhaf Bir Kadın’ın birinci bölümünde, Nermin’in farklı aşamalarda ama aynı nedenlerle ölmeyi düşündüğüne hatta intihara teşebbüs ettiğine şahit oluruz.

İntihar, akıldışılığın galibiyeti ile absürt’e boyun eğiştir. Camus, absürt ile mücadele etmemizi ve ona baş kaldırmamızı önerir. (Gündoğan, 2020, s.55)

Balıkpazarı’nda küçücük bir meyhane olan Lambo, ilk gidişlerinden sonra Nermin ve Meral’in uğrak yeri olmuştur. Lambo, ozanların, ressamların, gazetecilerin mekanıdır. Nermin, Mösyö Lambo’ya şiirlerini birine okutmak istediğini söylediğinde, Mösyö Lambo onu tezgâhta içen bir adamla tanıştırır. Nermin, “Onun, “O” olduğunu bilmiyordum” diye yazar (s.14). -O’nun kim olduğu gizi kitap boyunca açıklanmaz.- Ertesi gün buluştuklarında Nermin şiirlerini okur ama karşısından istediği tepkiyi alamaz. Nilay Özer, Nermin’in okuduğu üç şiirinin onun ve romanın üç temel sorununa işaret ettiğini söyler: sınıfsız toplum, kamusal alanda kadın ve kadın cinselliği. (Özer, 2004, s.53) Ancak O, “...şaire olabilmek için daha küçüksün” der. Bu sözler üzerine Nermin, “tek sığındığım, tek avunduğum” dediği şiirlerinden umudu keser ve defterine “Yaşamının anlamı ne olacak artık, ölebilirim artık” diye yazar. (s.15)

Camus, insanın aklıyla Dünya’yı açıklamak istediğini ancak dünyanın sessizliği karşısında kendini boşlukta bulduğunu söyler. Dünyanın karşısında yalnızca kendi sesini duyan insan, kendini dünyaya yabancı bulur. Yabancılığı, dünya karşısında olduğu kadar, zamanla topluma ve kendine karşı da oluşacaktır. Dünya ile anlamlı iletişimin mümkün olmayacağının anlaşılması yabancılığa neden olurken, yaşama dair soruları da üretir. Camus, bu aşamada insanın yaşamayı sürdürüp sürdürmemesinin bir problem olarak ortaya çıktığını belirtir. (Ertürk, 2020, s.122, 123)

Halit’e içini döktüğünde, özgürlüğünü elde edemezse kendini öldürmeyi düşündüğünü söyler. Halit de tutukluluğu sırasında intiharı denemiş, bileklerini kesmiştir. (s.38) Halit’le kaçma planı annesi tarafından bozulduğunda, kurtulma umudinin kalmadığını düşünür. İki kez kendini öldürmeye kalkar ama yapamaz.

“Hayır, ölümden korkuyorum. Çok korkuyorum. Yaşamak istiyorum ben. Yaşamak ve öcümü almak. Öcümü almak, kimden ama? Anamdan mı? Bilmiyorum. Suçlu o mu? Hayır. Ben miyim? Hayır. Değilim, değilim, değilim. Evet ama ne olacak?.. Bilmiyorum...” (s.64)

5.1.3.2. Başkaldıran İnsan

Camus, başkaldıran insanı bir sınırın varlığını kesinleyerek “hayır” diyebilen kişi olarak tanımlar. (Camus, 2019a, s.23)

Böylece, başkaldırı edimi hem katlanılmaz bulunan bir haksızlığın kesinlikle yadsınmasına, hem de bulanık bir hak inancına, daha doğrusu başkaldırmışın...yapmaya hakkı olduğu izlenimine dayanır. Herhangi bir biçimde, herhangi bir yerde bizim de haklı olduğumuz duygusu uyanmadıkça başkaldırı olmaz. (Camus, 2019a, s.23)

Tuhaf Bir Kadın’da Nermin, kendini umutsuz, çaresiz, acınacak durumda gördüğü anlarda bile “Ama içimde bir güç var, ötekilerin haksız, benim haklı ve doğru olduğuma inanıyorum. Bu güç ayakta tutuyor beni.” (s.38,39) diyebilmiştir. Başkaları karşısında kendisini haklı ve doğru buluyor olması zaman içinde Nermin’i başkaldırıya sevk edecektir.

Yolda yürürken, sinema bileti alırken, evde, Lambo’da, kimi zaman okulda, insanlar ya kullanmak ya da korumak amaçlı olarak onun cinselliğini öne çıkartmaktadır.

Hapisteki arkadaşı Haluk’un gizli bir mesajını bir diğer kişiye ulaştırması nedeniyle şüpheli olarak polis karakoluna getirildiğinde, korkusunun dayak yemek değil de annesinin yere göğe sığdıramadığı o zar parçasını kaybetmek olduğunu farkeder. Bu fark ediş bir kopuşa neden olur: “...bugün kurtulursam dedim içimden, bu zırlıtyı tez elden aklı başında birine hallettireyim, pis bir iş bu.” (s.30)

Cem Mumcu, Nermin'in içinde bulunduğu durumu şöyle tarifler: “Baskıdan bir başka baskıya, boşluktan bir başka boşluğa doğru akış ve anne korkusunun polis korkusundan daha ağır olmasıyla, ölmenin kızlığını kaybetmekten daha ağır bir yokluk olarak yaşanmasıyla açıklanan bir çaresizlik alanı...” (Mumcu, 2000, s.116)

Lambo'da tanıştığı sanatçı grubu Nermin'i hayal kırıklığına uğratar. Nermin, “Onlara ne vakit şiirden, siyasetten söz açsam, ne vakit onlarla insanlık gereği bir dostluk kurmak istesem ya da bildiğim bir konu üzerinde ciddi olarak tartışmaya yeltensem alaylı, takılmalı bir havaya girdiler; sözleri, konuyu boğuntuya getirip işi ya sululuğa ya da kavgaya döktüler.” diye yazar. İki yıl sonra onlar hakkında verdiği karar, “Olduklarından büyük görünmeyi istemek” olacaktır. (s.45) Lambo'daki durum, “Türkiye'nin geleceğine fikirleriyle, sanatlarıyla yön verecek olan aydınların Nermin'i salt cinsel nesne olarak algılamasıyla” (Nilay Özer, 2007, s.186)) çatışmalı bir durum içerir.

Nermin, Lambo'da hakkında çıkarılan asılsız dedikodular hakkındaki üzüntüsünü Mösyö Lambo ile paylaşır, aldığı karşılık umut kırıcıdır;

- Ayıp değil mi Mösyö Lambo, benim buraya erkek aramaya geldiğimi mi sanıyorlar?
- Eh, erkek bunlar, erkekler böyledir.
- Yani bana annenin dizinin dibinden ayrılma mı demek istiyor bu yobazlar, beni bir arkadaş olarak göremezler mi, ya da bir kız kardeş gibi?
- Olmaz bre kızım, nasıl olur, erkek bunlar, sen onların kız kardeşi değilsin ki!.. (s.47)

Lambo'da aralarına karışmak, dost olmak istediği sanatçılar, aydınlar, onu, kabul görmek istediği kimliğiyle değil, üzerine tanımladıkları asılsız ve alçaltıcı yakıştırmalarla var kılarlar. Aralarında, onun cinselliğiyle ilgilenmeyen tek kişi, çoğuyla kavgalı, anlaşılması zor kişiliğiyle, O'dur.

Hakkında iftira attıklarında, “Bu kapıları bana Atatürk açtı softa herif anladım mı, Atatürk açtı bu kapıları bana, sen kim oluyorsun da yeniden o karanlık deliklere

tıkmaya kalkıyorsun Türk kadını ha? (...) Adalet, özgürlük, eşitlik sözleri altında softalık ediyorsunuz.” (s.58) der.

Komet’in 1990 tarihli “Edebiyat kahveleri” isimli eserinde (Resim.2) kapalı bir mekân resmedilir. Mekândaki tek kadın figürü, masada oturmuş bir diğer kişiyle sohbet eder görüntüdeki genç bir kadındır. Resmin sol yanında üç erkek figürü yer alır. Her üçü de feslidir. Sağ tarafta koyu leke halinde duran adam ise diğerleriyle kıyaslanmayacak ölçüde iri cüsselidir. Mekânın hem içinde hem dışında gibidir. Bastığı zemin diğerlerinininkinden farklıdır. Kadın ve konuşmakta olduğu adam ile, fesli adamlar ve sağdaki iri adam, giysileri ve cüsseleri itibariyle resim içinde bir çatışkı oluştururlar. Resmin sağ ve sol yarısındaki insanlar, farklı zamanlara ait gibidirler. Kılık kıyafetleri itibariyle bir tarafta günümüz insanları, diğer tarafta Osmanlılar resmedilmiş gibi dururlar.

Bu çelişik görüntünün karşılığını Tuhaf Bir Kadın romanında, Nermin’in söylemleri üzerinden bulabiliriz.



Resim.2. Komet, Edebiyat Kahveleri, 1990, 126x200cm., Galeri Nev Yayını (Resme ait malzeme bilgisi bulunmamaktadır.)

Atılan iftiranın ve ardından yapılan davranışların Nermin'deki karşılığı bir başkaldırı olacaktır. Bu defa aşağılayan Nermin'dir:

Birden, “Beyler,” dedim, “içinizde benimle yatmak isteyen var mı?” (...) “Şaka etmiyorum,” dedim. “Size borcum var, sizlere çok şey borçluyum. Dostluğunuzdan yararlandım, dağarcığım zenginleşti. Bundan iki yıl önce, burada, oturduğum evden yarım saat uzakta, burnumun dibinde böyle bir dünya olduğunu bilmiyordum. Sizler gibi insanlar bulunduğunu anlatsalar inanmazdım. Bugün hepinizi ayrı ayrı tanıyorum. Türk aydınının hangi acılar içinde kıvrandığını gözlerimle gördüm! Onların kadına ne gözle baktıklarını öğrendim. Şimdi, kırk yıl uğraşsanız benden alamayacağınız şeyi size ben kendim vermek istiyorum. İçinizden birini seçin. En düşkününüzü, en zavallınızı! Sadaka olarak vereceğim ona bunu! Benim ona hiç ihtiyacı yok çünkü. (s.62)

Olayları Meral’le birlikte yaşamışlardır. Mekândan ayrılırken Meral’e şunları söyler:

“Onlar bizi kabul etmek istemiyor. Onlar, aralarında görmek istemiyorlar Türk kadını, bakma öyle her birinin Atatürk devrimcisiyim diye aslan kesildiğine, kendileriyle eşit olmamızı, bizim de salt sanat konuşmak için, sanatçı dostlar edinmek için oralara girip çıkmamızı yediremiyorlar erkekliklerine, zora gelince çıkarıp bilmem nerelerini göstermeleri bundan. Osmanlı bunlar daha, Osmanlı! Osmanlı’dan da beter...” (s.63)

Nermin’in ifadelerinin ardından Komet’in Edebiyat kahveleri isimli resmine (Resim.2) tekrar bakıldığında, başlarında feslerle resimlenmiş görece küçük adamların, Nermin’in aşağıladığı ve haklarında “Osmanlı bunlar daha” diye düşündüğü sanatçılar olduğu kabul edilebilir. Oturan genç kadının Nermin, sağda duran iri cüsseli adamın ise, ayrıksı kişiliğiyle O olduğu varsayılabilir.

Komet’in 1982 tarihli, isimsiz bir diğer eserinde de (Resim.3) başkaldırı durumunu çağrıştıran bir görüntüyle karşılaşırız. Resmedilen, dinamik bir tavır içindeki genç bir kadındır. Bir sonraki adımında, resmin çerçevesinden dışarı çıkabilecek şekilde büyük adımlarla yürümektedir. Çevresi net olarak anlaşılamaz.

Muhtemelen kendisine yabancı belki de tekin olmayan bir ortam içerisinde. Bulunduğu çevrede bir tehlike seziyor ise bile, savunmacı bir duruşu yoktur, geri çekilme davranışı göstermez. Aksine, başı geride, göğsü önde, bir mücadeleye girmek üzere olduğunu veya girebileceğini hissettirir. Arka planda yer alan belli belirsiz insan görüntüleri ilgi alanında değildir. Göremediğimiz, önünde var olan muğlak dünya ile ilgilidir. Mücadeleye hazır genç kadının görüntüsü, Tuhaf Bir Kadın'ın Nermin'ini çağrıştırır.



Resim.3. Komet, İsimsiz, 1982, 112x130cm., Galeri Nev Yayını (Resme ait malzeme bilgisi bulunmamaktadır.)

Camus'nün, Başkaldıran İnsan isimli denemesinde yer alan şu ifadeleri, hem Komet'in resmindeki (Resim.3) genç kadını hem de Nermin'i tarifler niteliktedir:

Her başkaldıran, haksıza karşı tiksinti duyarken, kendi benliğinin bir yanına tam ve ani bir katılış olduğunu duyumsar. İnsan, araya kendiliğinden bir değer yargısı koyarak tehlikeler içinde sürdürür onu. Bu noktaya kadar, umutsuzluk içinde, koşulunu kabullenip susarken, konuşmaya başladığında hayır derken bile ister ve yargılar. Efendinin kamçısı altında yürürken, şimdi karşı koymaktadır. Camus, her değer başkaldırısı getirmediğini ama her başkaldırının sessizce bir değeri çağırıldığını söyler. Başkaldırı eyleminden, bulanık bir biçimde de olsa bir bilinçlenme doğar. Artık özdeşleşebileceği bir şey bulunduğu ilişkin göz kamaştırıcı bir sezgi duyar. Köle, üstünün alçaltıcı buyruğunu yadsıdığı anda, kendi kölelik durumunu da yadsımış olur.

Köle, daha önce bir uzlaşma içine yerleşmişken, birdenbire (“değil mi ki böyle...”) ya Hep ya Hiç’in içine atılır. Bilinç başkaldırısıyla doğar. (Camus, 2019a, s.24,25)

Nermin’in, iki büyük başkaldırısından biri sanatçı, aydın grubuna, diğeri anneye ve ev yaşamındaki baskılara karşıdır. Evdeki mutlak otoriteye başkaldırı, evi terk etmek üzerine kurulur.

Evde annesi her hareketinden bir anlam çıkartarak onu suçlamaktadır. “Zerre kadar güvenim yok sana, gözlerin velfecir okuyor. Her şeyi yapabilirsin sen. Öyle karakersizsin ki...” demektedir, kimi gün okumakta olduğu kitabı sobaya atmakta, kimi günse yüzüne tokat atabilmektedir. (s.19) Annesine göre okul, “Okul değil, umumhanedir” (s.33)

Mesut Varlık, Bir Tuhaf Kuştur Gölgesi Zihin isimli kitapta yer alan makalesinde, ergenliğin, cinselliğini keşfediyor olmanın getirdiği isyankarlığı ve özgürlük talebini sonuna kadar hissedenden ve yaşamak isteyen bir genç kızın, annesiyle yaşadığı sorunlar arasında “din baskısı”nın hayli vurgulandığına işaret eder. (Varlık, 2013, s.129)

Nermin’in, evden kaçış planı gerçekleştiremeyince arkadaşı Meral, ona zaten ilgi duyan ağabeyi Bedri ile yalandan evlenip bir süre sonra da boşanabileceği, böylece evdeki olumsuz koşullardan kurtulabileceği önerisinde bulunur. Birinci bölüm, evlilik hazırlıkları ile sonlanır.

5.1.4. Kendi-için-Varlık

Tuhaf Bir Kadın romanında Nermin'in henüz gençlik yaşlarından, 40'lı yaşlarına doğru, roman süresince sürekli dönüşüp oluşma halindeki devinimine şahit oluruz.

Hegel'in görüşlerinden hareketle İzmir, öznenin donmuş, statik, değişmez bir şey olmadığını, tam tersine bir devinim, bir hareket olduğunu belirtir. Özne, kendinden çıkıp yeniden kendine dönüş devinimi içindedir. Kendinden çıkar, nesne olur; sonra yine kendi içine girer ve özne olur. Her kendinden çıkış ayrı bir "ben" yaratır. Sartre da öznenin varoluşu süresince, bulunduğu anın varlığını olumsuzlama eğilimi içinde olacağını ve bulunduğu konumdan farklı bir konuma gelmek için hareket edeceğini belirtir. Bu hareket sonsuza dek sürme eğilimindedir. (İzmir, 2019, s.81, 83)

Sartre, Kendi-için'in, kendi ideal hedefini belirlediğini ve tasarısına ulaşmak için çabaladığını söyler. Karşısına çıkacak engellerin üstesinden gelinecek engeller mi, üstlerinden atlanması gereken köstek taşları mı yoksa aşılabilir engeller olarak mı nitelendirilecekleri tamamıyla kendi seçimi üzerine dayanacaktır. (Copleston, 2010, s.24)

"Kendi-için, (...) geçmişten geleceğe, daha şimdiden yapılmış bir şey olarak kendisinden olanaklarına doğru, olacak olduğu varlığa doğru bir kaçıştır. Böylece varlıktan varlığa bir kaçıştır." (Copleston, 2010, s.27)

Tuhaf Bir Kadın'da, Nermin'in 1950-1970 dönemlerinde 19 yaşından itibaren geçmişten geleceğe doğru, o anda olmuş olduğundan, olacak olduğu varlığa doğru, kendi-için olarak kaçışlarını izleriz. Eril baskıya karşı verdiği mücadelenin her bir

adımında, ona biçilen kimliğe ve onun kendi “kendinde-varlığına”, -bu ben değilim- diyerek gelecekte olacağı kendi varlığına doğru kaçışlarına şahit oluruz.

“Eksiği olan ay kursu nasıl ki kendini tamamlayıp dolunaya dönüşecek olanın eksikliğini çekiyorsa, kendi-için de ...*olmak için ...nın* eksikliğini çeker.” (Sartre, 2018, s.150) Sartre’ın bu ifadesi, Nermin’in, özgür olma eksikliğini çekerek verdiği mücadelenin zeminini tarifler.

Nermin, -anne baskısını bertaraf edemiyor olmak, toplumda ezilen sınıfların varlığını hissetmek ve bu konuda eyleme geçmenin gereğine inanmak gibi nedenlerle varlığında eksiklik olarak gördüğü durumlardan kendi-için olarak, ideal hedefine doğru sürekli kendini yeniler.

Gelecek olmayabileceğim ölçüde *daha olacak olduğum* şeydir. Kendi-içinin varlık karşısında, o varlık-olmayan ve geçmişte onun varlığı oldurulmuş olan olarak kendine mevcut olduğunu anımsayalım. (...) Varlığın yanı başındaki gecikmiş ve durağan bir mevcudiyetten çok, varlığın dışına, ...e doğru bir kurtulma söz konusudur. (...) Bu durumda Mevcudiyet olan kaçışın anlamını da kavırıyoruz: kaçış, *kendi varlığına*, yani onda eksik şeyle rastlaşmasıyla olacağı kendine doğru kaçıştır (...) Kendi-için, kendini şimdiki zamanın dışında henüz olmadığı şeye doğru kendi kendisinin projesi olarak oldurduğu ölçüde açığa çıkar. Ve elbette bu açınlanış olmaksızın gelecek olamaz (...) Böylece yalnız kendi kendisinde kendinin açığa çıkanı olan bir varlık, yani varlığı kendisi için soru olan bir varlık, bir geleceğe sahip olabilir. (Sartre, 2018, s.183, 184)

Komet’in Kaçan Adam isimli eserini (Resim.4) Hegel ve Sartre’ın felsefi görüşleri doğrultusunda inceleyebiliriz.

Hegel’in varlık görünümüne ilişkin tanımlaması şu şekildedir:

Kendinde-varlık: Özdeşlik, Tez, Verilmiş-varlık, Doğa

Kendi-için-varlık: Olumsuzluk, Antitez, Eylem, İnsan

Kendinde-ve-kendi-için varlık: Bütünsellik, sentez, eser, tarih, hareket (İzmir, 2019, s.142)



Resim.4. Komet, Kaçan Adam, 1987, 130x195cm., Galeri Nev Yayını (Resme ait malzeme bilgisi bulunmamaktadır.)

Kojeve, Hegel'in Kendinde-varlık ve Kendi-için-varlık ilişkisini şu şekilde açıklar;

“Hegel'e göre, Dasein'in en derindeki temeli, *verilmiş-Varlık*'tır ya da kendini kendisiyle ebedi olarak *özdeşlik* içinde tutunma gücüdür. Buna karşıt olarak, insansal empirik varoluşun en derin temeli, insansal gerçekliğin kaynağı ve kökeni; varlığın verilmiş *özdeşliğinin değişip-oluşmanın yaratıcı çelişkisine* dönüştürülmesine koşuluyla kendini gerçekleştiren ortaya çıkaran *Hiçliktir* ya da *Olumsuzluğun* gücüdür...”
(Kojève, 2020, s.159)

Kojeve'nin, -çok güzel bir “romantik” metin- olarak nitelediği Hegel'in bir konferans metni, Komet'in Kaçan Adam isimli resmini çözümlemek konusunda da veri oluşturur:

İnsan, bölünmemiş-yalınlığında (Einfachheit) herşeyi kapsayan gece ve bomboş Hiçliktir: hiçbir zihinde canlanmayan ya da [dahası] gerçek-olarak-sunulmuş olmayan (gegenwartig) sayısız tasarımın, imgenin bir zenginliğidir. Burada söz konusu olan, Doğanın gecesi ve içselliği-ya-da-mahremiyetidir (Innre), - ve de, *katıksız kişisel-Bendir*. Bu fantasmagorik tasarımlarda, her taraf karanlık içindedir; şurada kana bulanmış bir baş belirir ansızın; orada bir bembeyaz görüntü (Gestalt) ortaya çıkar ve hepsi de aynı hızla ortadan silinip gider. Bir insanın gözlerinin içine bakılınca görülen de bu gecedir [ve o zaman bakışlarımız], *dehşet verici (furchtbar)* hale gelen bir gecenin içine dalar ve işte [o zaman] bize kendisini sunan (hängt entgegen) dünyanın gecesidir bu.

Bu gecedan imgeleri çekip çıkarmak ya da onları bu gecenin içine bırakmak Gücü (Macht), özerk-duruştur (Selbstsetzen) [yani, özgür yaratıştır] ve de *içsel bilinçtir. Eylemdir (Tun)*. Bir-verilmiş-varlık-olarak-varoluşan-antite (*das Seiende*) bu gecenin içine çekilmiştir, ama bu gücün [diyalektik] hareketi de aynı zamanda ortaya konmuştur. (Kojève, 2020, s.159,160)

Komet'in Kaçan Adam isimli eseri (Resim.4) Hegel ve Sartre'in Kendinde-varlık ve Kendi-için-varlık tanımlamalarının resmedilmiş bir hali gibidir. Resme ilk bakışta, iki ayrı insan bulunduğu düşünülebilir. Ancak, ardından iki insanın iç içe geçmişliği fark edilir. İlginç bir şekilde birinin başı diğerinin gövde uzantısı olarak görülür. Resmin büyük alanında zemin siyaha yakın koyu renktedir. Koyu zeminin içinde yer alan insanın vücudunun üst kısmı devinimsiz, statik duran bir kütle gibidir. Karanlıkta duran, karanlık bir insandır. Vücudun alt kısmındaki bacak hareketinden onun aslında aydınlık tarafta bulunan diğer kişiye ait olduğu anlaşılır. Sağda aydınlıkta bulunan kişinin karanlık adamın içinden ayrılıp bambaşka bir yöne doğru kaçmakta olduğu düşünülebilir.

Resimdeki (Resim.4) Kaçan adamın bir insana ait Kendi-için varlık tipini canlandırdığını, karanlık bölgedeki masif kütle halindeki insan görüntüsünün ise yine aynı insana ait Kendinde-varlık tipini simgelediğini çıkarımsayabiliriz. Kaçan adamın

Birlikte-mevcut varlıktan dışarı doğru kaçtığını ve olmuş olduğu varlıktan olacağı varlığa yönlendiğini söyleyebiliriz. (Sartre, 2018, s.181)

“Kendi için olarak, varlığı şimdiki zamanın dışında, önünde ve arkasındadır. Arkasındayken, kendi-içinin geçmişi *idi* ve önündeyken onun geleceği olacaktır. Şimdiki zaman olarak, (geçmişte) ne ise o değildir ve (gelecekte) ne değilse odur.” (Sartre, 2018, s.181)

Tuhaf Bir Kadın’ın ikinci bölümde, babasının hastalığı ile ilgili olarak Nermin’in ve eşi Bedri’nin onun tedavisi için verdikleri çaba belirgindir. Bu dönemde, Nermin’in sol görüşü keskinleşmiştir. İşçi haklarının savunulması yönünde aktif görev aldığı anlaşılmaktadır. Gemilerde çarkçılık yaptıktan sonra emekli olan babasının emeğinin de yıllarca patronlar tarafından kullanıldığını iddia etmekte ve bu nedenle babasıyla ters düşmektedir.

Kitabın “Kadın” başlıklı dördüncü bölümünde olaylar ironik bir dille üçüncü tekil şahıs tarafından aktarılır. Nermin, aradan geçen yaklaşık yirmi yıllık sürenin ardından sınıf atlamış ve artık Bayan Nermin olmuştur. Mahmut Temizyürek, “Leylâ Erbil İşaretleri” başlıklı yazısında Bayan Nermin’in sosyalizm adına popülizmin gülünç boyutlarını sergilediğini belirtir. (Temizyürek, 2004, s.42) Bayan Nermin, kurulur kurulmaz katıldığı İşçi Partisinin on yıllık üyesidir. Bir kayak otelinin odasında, yakın geçmişini gözünün önünden geçirir:

Bayan Nermin, halkı yakından tanıyabilmek, aralarına karışıp onları bilinçlendirmek için evlerini Osmanbey’den Taşlıtarla’ya taşımaya karar vermiştir. Eşi Bay Bedri, görüşlerine katılmasa da ona anlayış gösteren aydın bir kimsedir. Taşlıtarla’da kiralanmış iki göz odaya sığacak kadar eşyalarını alıp, taşınırlar. Satıp satmamaya karar veremediği aile yadigarı piyano da bahçedeki kavruk erik ağacının

gölgesine yerleştirilir. Bayan Nermin evini Taşlıtarla'ya, halkının yanına taşırken Osmanbey'deki yaşam biçimini de beraberinde götürmüştür.

Hülya Dünder Şahin, Nermin'in, "halk"ı daha yakından tanımak ve bilinçlendirmek için taşındığı Taşlıtarla'da da "tuhaf" bulunup, hoş karşılanmadığını yazar ve Sennur Sezer'in romana ilişkin şu tanımlamasını aktarır: ""Nermin'in "Entelektüel çevrelerde eşitlik tutkusuyla meyhanelerde yer alışının yanlış değerlendirilişiyle başlayan yalnızlık, piyanosuyla göçtüğü gecekondu mahallesindeki seyirlik nesne oluşuyla tamamlan[ır]" (Şahin, 2013, s.190)

Komet'in 1993 tarihli, "geçmiş olsun" isimli eserinde (Resim.5) karşılaşılan görüntü, Nermin'in Taşlıtarla'daki yaşantısına benzer nitelikler taşır. Resmin odak noktasında yer alan beyaz elbiseli kadının, halkını selamlayarak Taşlıtarla'ya taşınan ve onları bilinçlendirmeye çalışan Nermin olduğunu düşünebiliriz. Nermin'in iki yanında bulunan erkek figürleri kendisi ile aynı sosyal sınıfa ait görünürler. Nermin olabileceğini düşündüğümüz figürle birlikte onlar da takım elbise, kravatlı giysileriyle resimde yer alan diğer iki kadınla zıtlık içerirler. Sağda, kucağındaki bebeğiyle Nermin'e doğru ilerleyen başı bağlı kadının, bir gün bebeğini iki saatliğine bakması için ona getiren kapı komşusu Ruhsar karakteri olduğu düşünülebilir. -O gün, Nermin için de bebek için de kabusa dönüşmüştür. Bebeğe bakmayı becerememiştir. Anne döndüğünde her ikisini de karşılıklı ağlar bulur. Aynı gece bebek hastalanır. Bayan Nermin, doktor olan eşi Bay Bedri'yi gönderip müdahale etmesini sağlar. (s.167)- Yere çömelmiş duran adam ile yine yere kapaklanmış şekilde bebekle ilgilenen kadının bu sahneyi canlandırdıkları düşünülebilir. Ayakta elinde içki kadehiyle duran takım elbiseli erkek ise, Nermin'in Taşlıtarla'daki evinin bahçesinde yiyip içip bazen sabahlara kadar politika konuştukları arkadaşlarını temsil ediyor olabilir.



Resim.5. Komet, Geçmiş Olsun, 1993, Tuval Üzerine Yağlıboya, 30x40cm.,
Teşvikiye Sanat Galerisi Yayınları

“Ne ki Taşlıtarla’nın insanları onun olmalarını istediği gibi değil, oldukları gibidirler. Halkına duyduğu sevgi de Taşlıtarla’daki o düşsel atmosfer gibi soyut ve aldatıcıdır.” (Tankut, 1990, s.70) Nihayetinde, mahalle halkı Nermin’i, “evin bahçesine her türlü iti köpeği toplayıp onlarla al takke ver külâh eden, üstelik kocalarını bile ellerinden alıp evine davet eden, rakı masalarında saatlerce erkeklerin karşısında oturup onların gönlünü yapan, kahkahaları ta dipteki evlerde uyuyan delikanlıları yatağından sıçratan bu orospu kılıklı karı” (s.170) olarak niteleyecektir. Eşi Bedri de halk adına girdiği bu çabanın anlamsızlığını belirtmesiyle aralarında çıkan tartışma sonucunda evi terk eder.

Nermin otel odasında, gözünün önünden geçirdiği yakın geçmişini sorgular. Halkı uğruna girdiği mücadelede zorluklarla karşılaştıkça tutkusu artmıştır. Halkını çok sevdiği için mi, yoksa ötekilere olan öfkesinin mi onu buralara ittiğine cevap

veremez. Ama önemli olan yolun en doğrusunu bulmak ve ölmeden önce “oldu” diyebilmektir. (s.155)

Düşlerinde karşılıklı konuşmaya başladığı kişilerden Mösyö Debray, varoluşçu düşünceyi benimsemiş, sol görüşlü Fransız entelektüel Régis Debray’dır. Fidel, İlyiç (Castro ve Lenin) hayallerine girip çıkarlar. Joseph (Stalin) ise, hayalinde konuşup akıl danıştığı ve ardından birlikte olduğu kişidir.

Bayan Nermin’in kararı, yeniden halka gitmek olur. Kendi-için-varlığı, özgürlüğünü yeniden üstlenecek/yüklenecek ve bu defa içerilere, daha derinlere gidecektir. Tuhaf Bir Kadın, Nermin’in ayna karşısında kendisine yönelttiği “İnsanları seviyor musun acaba sen?” sorusu ile biter.

Sartre’in Sinekler isimli oyununda Orestes şöyle der: “Ben *kendi* eylemimi yaptım Electra ve bu doğru bir eylemdi. Tıpkı suda yolcu taşıyan bir adam gibi, onu omuzlarıma alıp karşı kıyıya taşıyacağım ve hesabını da vereceğim. Taşımak için ne denli ağır olursa o denli çok sevinç duyacağım, çünkü benim özgürlüğüm odur. (...) Bugün yalnızca bir yol var artık, nereye gittiğini de Tanrı bilir ama bu yol *benim* yolum. (Sartre, 2007, s.250) Nermin, tıpkı Orestes gibi, sorumluluğunu üstlenerek eylemlerine devam etme kararı almıştır. İnsanları sevse de sevmese de; hedefi doğrultusunda yola çıkacak, içerlere, daha derinlere, yeniden halkına gidecektir. (s.188)

Tuhaf Bir Kadın romanında Nermin’in yaşam sürecince adım adım büründüğü tipler, dört ayrı bölümde incelenmiştir. Her bölüm karşımıza ayrı bir Nermin portresi çıkarır. Leylâ Erbil, Selim İleri ile yaptığı söyleşisinde; “...parçalar halinde yazılmış, dört parçadan oluşmuş bir roman. Belki dört parçaya bölünmüş bir kadın...” (İleri, 2004, s.16) vurgusu yapar. Durumla bağlantılı olarak Heidegger’in aşağıdaki görüşleri irdelenebilir:

... Dasein'in varoluşunu belirleyen ve özünü oluşturan var olabilme imkanıdır. Dasein var olduğu müddetçe, “*henüz var oluşu gerçekleşmemiş olmak*”ı da kapsamak durumundadır. Ama özü varoluş olan bir varolanın, yine aynı özü gereği varoluşunu bir bütün olarak kavramaya “direndiği” de bir gerçektir. Çünkü her bütünsel çözümleme denemesi, “henüz gerçekleşmemiş olan” karşısında noksan kalmaktadır.” (Ökten, 2006, s.8)

Var olduğu sürece “Henüz olmamışlık” içinde bulunması nedeniyledir ki; Dasein, daima bir muallâktadır. (Ökten, 2006, s.8)

Her dört kadın, “henüz varoluşu gerçekleşmemiş” olarak bir diğerine doğru atılım yapar. Her kadın, “zamansal varlık” olmasının sonucu olarak “hep yolda olan” bir varolana işaret eder. Her kadın, zamansallığı nedeni ile, hep “artık olmayan” ancak “olacak olan”dır. Leylâ Erbil’in her dört bölüm içindeki tuhaf kadını, olmamışlığını üstlenir ve “olacak olana” doğru kendini geleceğe fırlatır. (Çaça, 2010, s.252,253)

Leylâ Erbil’in, Ahmet Oktay ile söyleşisinde Tuhaf Bir Kadın romanı ve Nermin’e ilişkin olarak kullandığı ifade, yukarıdaki tespitleri doğrular niteliktedir.

Kitaplarımda kayırmasız davrandığıma inanırım “İnsanları seviyor musun acaba sen” diye sona eren roman, daha önce işlediği burjuva hümanizminin iki yüzlülüğünü noktalar. Bu açıdan belki sinik, ama, umutsuz değildir kişilerim. İntihara davranmaz kimse. Tuhaf bir kadın, “içeriler daha içerilere” gitmeye karar vermiştir, yenildikten sonra bile. (Oktay, 1983, s.135)

5.1.5. Baba – Bitişe Doğru Varlık

Heidegger’e göre, Dasein, hep kendi henüz-olmamışlığı olarak var olduğu gibi, hep kendi bitişi olarak da vardır. (Ökten, 2019, s.191) “Ölümle kastedilen bitiş, Dasein’in bitişe-kavuşması bu varolanın *bitişe doğru varlığıdır*. Ölüm, Dasein’in var olduğu andan itibaren devraldığı bir var olma minvalidir.” (Ökten, 2019, s.191)

Tuhaf Bir Kadın’ın ikinci bölümünde, Nermin’in babası Hasan’ın, kendini ölümün eşiğinde hissederken yaşadıklarını onun ağzından izleriz.

5.1.5.1. Baba'nın Zamansallığı

Hasan, Karadenizlidir, ömrü denizlerde geçmiştir. Denize dair her şey, içindeki balığı, üzerinde yüzen teknesi, şilebi, vapuruyla ve her birini çalıştıran çarkı, türbini, pistonu, bilumum motorları ile onun yaşamının merkezini oluşturmuştur.

Çarkçıbaşısıdır, "...elli beş yıl koynuna girmiş[tir] makinenin" (s.75) ufacık bir yayı titrese, gevşese bir cıvata, boşluğu alınmalı grangın, bir gemi, bir gemi, bir gemi olsa şimdi" (s.75) Bu nedenle olsa gerek, insanın zamansallığına, tarihselliğine ilişkin olarak yaptığı vurguyu, yine deniz üzerinden yapar: "İnsanlar taa İsa'dan önce de balığı bildiler, balığı bilmeleriyle ticareti sandalı bildiler." diyerek başlar, oradan ilk pistonlu buhar makinesine, ilk yandan çarklı buharlı gemiye, İngiliz'lerin transatlantiğine, her birini yapıldıkları yıllarıyla, yapan kişilerin isimleriyle aklından geçirir. En son 1904'ten bu yana dizeller vardır. "Daha sonrakilere ben yetişemeyeceğim, ölmek üzereyim de ondan" diye bitirir ilk anlatısını. (s.73)

Baba hastadır. İlk teşhis yanlış konulmuş, zaman yitirilmiştir. Baba öleceğini bilmektedir. Kanlı abdestini gördüğünde kendine sorar; "Azrail başucunda, nasıl can vereceksin." (s.74)

Yatağının yanındaki pencereden günün ağarmasını izler: "Perdeyi nicedir çekmiyorum yatarken. Ortalık ağırırken gülibrişim dallarını görüyorum, sonra oynamasını seyrediyorum yapraklarının, sığıdığı kadar pencereye. (...) Sabahlıyorum aylardır: pencere, demir parmaklıkları hırsızların, gülibrişim, gök. Göğü seyrediyorum bulutlanan, toplanıp toplanıp açılan göğü, tıpkı gemilerdeki gibi sabah, mavi pembemsi." (s.74) Uzun bir geceden güne geçiş anını, pencerenin sınırladığı alan içinde resmeder ama tanımladığı doğa pencerenin çerçevesini aşar. Gülibrişimin dalları, hareket eden yaprakları ve gökyüzü, uzak kaldığı doğanın varlığını ona

hissettirirler. Hırsızları engelleyen demir parmaklıkları fark ediş dış dünyanın tekinsizliğine çağrışım yapsa da bulutların toplanması ardından gökyüzünün açılması, tıpkı gemideymiş gibi mavi pembemsi sabahın gelişi, çerçevenin içine dolaylı olarak denizi de katar. Hasta yatarken, “şimdi deniz deyince, şura[sına] tak diye bi şeyin oturduğu” (s.76) deniz, hem dünyanın varlığını hem de kendisinin dünya içinde varoluşunu ona yansıtır.

Hasan, hasta yatağında kâh Karadeniz’de tepelere kurulmuş şatomsu evine, kâh Karadeniz’in sularına, kâh İstanbul’da Fatih’te yaşadıkları ama sonra yangında kül olan konaklarına uzanır.

Fatih’teki evin yangında kül olmasının ardından zor yıllar yaşar. Yangından kurtulan tek parça eşya ağabeyinin karısı Tatar geline ait piyanodur. Parasızlıktan, karısı Nuriye’yi memlekete Romrom Ana’nın yanına gönderir. -Romrom Ana, babasının ilk karısı, kısır, gözleri sulu hep.- (s.76) Hasan’ın anlatısında asıl annesinin yer aldığı bir anıya rastlamayız ama Romrom Ana’nın onun yaşamında yer tuttuğu açıktır.

1914 Birinci Cihan Savaşı bitip Kuvvayi Milliye kurulduğunda kaptan ağabeyiyle birlikte oraya yazılır. İstanbul’dan aldığı malzemeyi Samsun ve Trabzon limanlarında Kuvvayi Milliye’ye teslim eder. Bir seferinde bir Yonan gemisi tarafından durdurulur ve esir düşer. Pire’de Üsera kampında iki yıl tutsak kalır. Oradan kurtulduktan sonra iki yıl işsiz kalır. Ağabey’in aktardığına göre, evine bakmaz olur, karı kız peşine düşer. -Ağabey, ölene kadar kardeşinin karısına ve kızına bakar.- Hasan’ın daha sonra yine gemilerde iş bulduğunu ve Köstence’de Polanegri isimli bir sevgilisi olduğunu öğreniriz. “...doğrusu aşkıttım o karıya; çoluk çocuk olmasa, kalsaydım keşke oraya, yaşlı bir karı koynuma, Sarıoğlu ölmüş diye...”

(s.118) Karısı Nuriye bir defa boynuna sarılmamıştır kocacığım diye. Ölen sarı oğlunun yası dinmemiştir.

Hasan'ın yukarıda yer alan öyküsü, romanda zamansal bir sıralama içinde aktarılmaz. Hatıralar parçalı olarak nakledilir.

Sartre, Yazınsal Denemeler isimli kitabının “Ses ve Öfke Dolayısıyla Faulkner’de Zaman” başlıklı yazısında anılarımızın bellekte yer alışlarına ilişkin şunları söyler: “Şimdiki zamanın, geçip gittikten sonra, anılarımıza daha yakınlaştığını sanmamak gerekir. Başkalaşımı onu belleğimizin dibine çakabileceği gibi, suyun akışına da bırakabilir; yerleşeceği düzeyi yalnızca kendi yoğunluğuyla yaşamımızın duygusal imlemi belirler.” (Sartre,1984, s.54,55)

Leylâ Erbil, Selim İleri ile söyleşisinde (Bkz. 4.1.1.3) “Baba” bölümündeki zamansallık vurgusunu şu şekilde açıklar:

Benim yapmak istediğim insan zihninin, belleğin ve bellek dışının sezgisel olanaklarından da yaralanarak zamanı doğanın bize verdiğinden de öte, sınırsız kılmak. (...) *Tuhaf Bir Kadın*’ın “baba” bölümünde açıkça görülür bu tavır. Baba ölüm döşeğinde, yaşamadığı zamanı da dile getirerek geçmişi sayıklar. Bir ad gerekirse, “eriyik-eritilmiş zaman”dır bu. (...) Bilinçdışı mı, bilinç mi, sonrası mı karışmıştır; sanki beyin tasından çıkar antikite mi olur, yakın tarih mi, tanımadığı atalarıyla, daha önceki ölümlülerle sohbet mi ne ederse eder, gezinir ve yerine döner! İnsanoğlu belki de asıl genlerini, köklerini, mutluluğu arayıp taramakta, dolaşıp durmaktadır bu dünyada, tekinsiz bir gölge gibi. (İleri, 2004, s.17)

Baba’nın anlatısında zamansallık vurgusu vardır. Henüz yaşamadığı geleceği de şimdide yaşar. Ölmek üzereyken; ölüsünün hastane buzhanesinde bekletilip orada yıkılacak olması, cenazesinin evine uğratılmadan Şişili camisine götürülmesi, Zincilikuyu’ya gömülmesi, henüz gerçekleşmeden zihninde var ettiği olaylardır.

5.1.5.2. Suçluluk

Hasan'ın anlatısında önemli yer tutan bir diğer kişi Mustafa Suphi²'dir. 1913'de, Mustafa Suphi'yi Sinop'a sürgüne götüren geminin kaptanı ağabeyi olmuştur.

Tanışmış, ona cigara ikram etmiş, birlikte yiyip rakı içmişlerdir. Mustafa Suphi'nin öldürüldüğünü öğrendikten sonra da bir saplantı halinde herkese “Suphi'yi kim öldürdü” diye sormaya başlar. Hasan'ı ise Suphi'yi öldürmekle suçlar. Hasan o tarihte Üsera kampında olduğunu söylese de ağabeyini inandıramaz ve evden kovulur. Diğer taraftan Hasan'ın bir anısı sürekli kafasını kurcalar: 1920'de, bir akşam üzeri Çanakkale'ye gitmek üzere altmış sekiz yolcu ile hareket etmişlerdir. İşgal devletleri donanması Tophane ile Ortaköy arasına üç sıra halinde dizili durmaktadır. Boğazı sis basmıştır. Tam Fransız zırhlısının yanından geçerken, zırhlının su altında bulunan marmuzu geminin bordasını delip geçer.

On beş yirmi dakika sürecektir batmamız göz açıp kapayıncaya. Çoluk çocuk, kadın erkek Çanakkale yolcuları, (...) haykırıyorlar sise. Ölmek istemiyor kimse. Ölmek istemeyince, benim büyük gayretim ve lostromo Tahsin'in büyük yardımıyla, elli üç yolcuyu kurtarıyorum, çıkarıyorum Fransız zırhlısına. Elli dördüncü. Sıra onun. Kırk-kırk beşlerinde, sıksa, gözlüklü, kravatlı bir adam, kesik bakışlı bir adam, ağzına sigarası göz göze geldiği güvertede. Sıra onun. Bekliyor sevinçle, kollarını açıp kapayıp bekliyor beni. Suphi mi yoksa? Gemi gömülmek üzere, ben de kaynayabilirim elli dördüncüyle birlikte, zaten kalmışım soluk soluğa, seyre diyorum onu, sigarası ağzına kravatlı bir adam, beyaz gömleği, çağırıyor bağılıyor beni, sağa sola bakıyor koşuyor, yumruklarını sallıyor bana, sonra sise ve işgal devletleri donanmasına, daha sonra anlayamadığım birilerine, gemide kalan öteki on beş yolcuyla birlikte boğuluyor sonra. Seyrediyorum suyun onu yutmasını, batmayı boğulmayı, boğulmayı batmayı... Bu benim yaşadıklarım cabasıdır hoş yaşamının. Bana mı öyle gelir bilmem, ne vakit düşünsem o günü kravatını sise asmış o adamı... Ağabeyim Ahmet Kaptan'ı, “Suphi'yi kim öldürdü? Suphi'yi kim öldürdü?” diye Karadeniz'e kravatını... (s.117)

² Mustafa Suphi: Türk komünist ve Türkiye Komünist Partisi'nin ilk merkez komitesi başkanı. 1882 (veya 1883) doğumludur. 1921'de bindirildikleri teknede öldürülmüş, tekne de batırılmıştır. Kaynak: wikipedia.org

Oysa bilir Mustafa Suphi'nin Trabzon'da Karadeniz'de öldürüldüğünü. O sıra kendisi Üsera kampında esirdir. Ama Zonguldak limanında yaşadıkları bir başka kazadan sonra yaralıların kanıyla Karadeniz kırmızıya kesildiğinde, “Karadeniz'i görmüştüm bir de böyle Trabzon açıklarına kıpkızıl, Suphi'nin boğulduğu yere...” (s.100) “Elli dördüncü yaşamıyor. Elli üç kişinin kurtulmasıyla değil de bir kişinin, Suphi'nin ölmesiyle suçlu mu olduk diyorum, hain mi?” (s.118) der. Kendini şüpheden ve suçluluk hissinden kurtaramaz.

Nietzsche, insanın geçmişinden kurtulamamasına ilişkin olarak şöyle söyler:

...insan kendisine şaşırır, unutmayı öğrenemediği ve sürekli geçmişe bağlı kaldığından: ne kadar uzağa ve ne kadar hızlı koşsa da zinciri de peşinden koşar. (Nietzsche'den aktaran Lemm, 2018, s.179)

Nietzsche, mutluluk ve özgürlüğe yalnızca unutmayla ulaşılabileceğini, insanın yaşamının ağır, çatlak, yırtık olmasından dolayı unutmayı gerçekleştirememesi halinde sağaltılamaz bir acı ve çırpınmanın içinde yaşamaya mahkûm olacağını söyler. (Lemm, 2018, s.179)

Varoluşçu felsefeci ve teolog Paul Tillich, insanın varlıksal ve ruhsal varlığının, yalnızca ona verilmediğini, ondan talep de edildiğini söyler. İnsan, bundan sorumludur ve kendisiyle ne yaptığı sorulduğunda yanıtlamak zorundadır. Soruyu yöneltten aynı zamanda kendi yargıcıdır, yani kendisidir. Ortaya çıkan suçluluk kaygısı aynı zamanda kendini reddetme anlamındadır. Yapabileceğinin en iyisini yaptığı koşullarda bile yokluk mevcuttur ve onun kusursuz olmasına engel olur. (Tillich, 2020, s.74)

İyi ve kötü arasındaki derin bulanıklık, yaptığı her şeye sirayet eder, çünkü kendi benliğine de öyle sirayet etmiştir. Ruh ve varlık açısından kendisini onaylamasında olduğu gibi, ahlaki açıdan kendini onaylamasında da yokluk, varolma birbirine karışmıştır. Bu bulanıklığın farkında olmak suçluluk duygusudur. (Tillich, 2020,74)

Baba'nın kendine yönelttiği suçlamalardan biri kızının yetişmesi ile ilgilidir. “Evet suç benim, suç benim, ona tevekkülü öğretemedim (...) Yetiştirememişim evladımı, yetiştirememişim, ekmek parası için boğuşmaktan denizlerle, gözetememişim yavrumu...” (s.88, 89)

Mustafa Suphi'nin ölümüne sebep olmuş olabileceğine ilişkin şüphesi de kendini suçlamasına da neden olur.

Gizliden gizliye bir diğer suçlama soyuna sahip çıkamamaktır. “...belki de bu yüzden kargışladı Allah beni; Kafkasya'lardan, Tatarlardan, Pontuslardan gelme bir insanlar olup Özdillerini bilmeyip, konuşmayıp, bozuldukları için yüzyıllardan gelen dillerini unutup diz çöküp Gazi'ye.” (s.101)

Tillich, Pavlus'un 'ölümün iğnesi olarak günah' ifadesi ile, suçluluk kaygısının ölüm korkusunun özünde olduğunu belirttiğine işaret eder. (Tillich, 2020, s.75)

5.1.5.3. Bengi Dönüşü Arzulamak / Amor Fati

Nietzsche, ideal mutluluğun, insanın hayatındaki tüm olguların geçmişte kaldıkları için değiştirilemeyecek olmaları karşısında, kişinin yaptığı veya başına gelen her şeyi mutlak olarak sevmesinden ibaret olduğunu söyler. Yaşantılanana ait tek bir olumsuzlama bile *amor fati*'nin başarısızlığı olacaktır. (Young, 2020, s.502)

Nietzsche, diyelim ki bir “iblis” kulağınıza fısıldıyor diyerek sorar:

Şimdi yaşadığın ve geçmişte yaşamış olduğun bu hayatı yine ve sayısız kez tekrar yaşamak zorundasın; üstelik yeni hiçbir şey olmayacak, hayatındaki her acı ve her sevinç, her düşünce ve iç geçirme, ağza alınmayacak kadar küçük ya da büyük her şey sana geri dönecek -hatta şu örümcek, ağaçların arasındaki ay ışığı, hatta bu an ve ben. Bu durumda; “kendinizi yere atıp dişlerinizi gıcırdatır ve iblisi lanetler misiniz”, yoksa tersine şöyle mi dersiniz “Sen bir tanrısın ve bugüne dek daha ilahi bir şey duymadım” (Nietzsche'den aktaran Young, 2020, s.502)

Young, ikinci şıkkın seçilmesi durumunda, Nietzsche'nin kriterlerine göre “mutluluk ideali”ne durduğumuzu belirtir. (Young, 2020, s.502)

Başımıza gelen herşey [nasıl] daima en iyi sonuçlara yol açar. Her gün ve her saat hayat bu önermeyi tekrar ve tekrar ispatlamaktan başka bir şey istemez gibidir; ne olursa olsun -iyi ya da kötü hava, bir dostu kaybetmek, bir hastalık, iftira, bir mektubun gelmemesi, bilek burkulması, dükkânda bir bakış, bir karşı-sav, bir kitabın açılması, bir düş, bir sahtekâr- o anda ya da çok yakında ıskalanmaması gereken bir şey olduğunu gösterir. (Nietzsche'den aktaran Young, 2020, s.502,503)

Nietzsche bu sözleriyle bize, hayat-anlatımızın sonsuza dek tekrarını isteyebilmemizin mümkün olduğunu söyler.

Baba, ölümün kıyısında kendi kendisiyle konuşur;

Dönüp baktığımda ölüm yatağımdan kaldırarak başımı, yarı yaris erimiş omuzlarımın berisinden, “Kalk yeniden başla” deseler (...)

Hadi BAŞLA, ölme Hadi Başla!..

ÖLME.

HADİ BAŞLA!..

BİR Kİ.

BİR Kİ... (s.79,81)

Tüm yaşantısını gözünün önünden geçirir; Karadeniz'deki şatımsu evi, Romrom Anası, İstanbul'daki konak, konağın yangında yitirilmesiyle yaşadığı yoksulluk, babalarının ölümünün ardından on yaşlarında eline kaldığı hem babam hem ağabeyim dediği ve kendisini Mustafa Suphi'yi öldürmekle suçlayan ağabeyi, hiçbir zaman anlamadığı karısı Nuriye, Köstence limanındaki sevgilisi Polanegriya, istediği gibi bir evlat olmayan kızı Nermin, yıllarını verdiği gemicilik hayatı, Birinci Dünya Savaşı ve Kurtuluş Savaşında yaşadıkları, esir düştüğünde çektiği acılar, bir bir tekrar yaşanır.

Kendi kendine sorar: “Ben ne olacağım peki? Bunca eziyetten sonra? Nasıl anacaklar beni? Kimler? Yaşadıklarımızdan kimlerin kaldı haberi?” (s.118)

... Bizim yaşadıklarımız ne olacak? Hiç yaşamamış mı sayacaklar bizi? Onca geçirilip göçülenden bir şeyler kalmalı; her ne kadar, “el hayru fi ma vakaa” derlerse de iş sona erince dönüp sorarız boşuna mı geçirdik bunca yıl sırtımızdan vapurları? (s.121) (el hayru fi ma vakaa: olanda hayır vardır)

Hasan, son anlarında yarı bilinçli halde sayıklarken şunları söyler: “bu günsüzler ister misin sahiden atsinlar beni, görmeyeyim bir daha odamı, odamı orta yerinden çatlak tavanı (...) bir de o deliği hangi odadaysam (...) Bu oda o oda mı?.. Bu çatlak... Bu delik... Bu göz oğlumun gözü mü?..” (s.97) Çatlak sözcüğü buradaki kullanımı olarak, “insan varoluşundaki ‘varlık ve hiçlik’ gibi birbirine yakından karışmış varoluş kipleri arasında varlıkbilimsel bir çatla[ğı]” (Mounier, 2019, s.191) işaret ediyor olabilir. Göz ise, “sözcüğün çifte anlamında varlığın gizli yanıdır.” (Mounier, 2019, s.97)

Baba’nın, ölmeden hemen önceki sözleri ise şunlar olur:

Sizlere hakkım helal olmasın... Bu millete taşıdığım cephaneler,, aldığım sıyrıklar,, bayram günleri, tatil günleri, matem günleri,, vurulup ölen sekül atım atım Kızbeni, sarı gözlü... İlk ağabeylerim boğulup ölen sarı yeleli,, Karadeniz’i kanatan Mustafa Suphi helal olmasın...

Derin sıyrıkları tabanlarımın sizlere helal olmasın... Kızımın böyle kaçık olması...Patron gemilerine verdiğim ömür suyu,, onların İsviçre bankalarına yatan paraları,, elli yıl ipek gibi baktığım makineler,, o makinelerden çıkardığım haritalar helal olmasın,, ağabeyimle aramı açanlar, hastalığımı bilmeyen doktorlar,, 28-29 Kanunu-saniler helal olmasın...

Ölürken evime komayıp hastaneye taşıyanlar beni,, ölümü oranın buzhanesinde bekletenler,,orada yıkatanlar beni,, oradan kaldırtanlar,, evime uğratmadan Şişli Camii’ne götürülenler,, Zincirlikuyu’ya gömenler...

Bu dünyada... Kimseye kim-seye kim-se-ye hakkım helal ol-ma-sın. (s.132,133)

Baba tüm yaşamını gözünün önünden geçirmiştir, hatta tekrar yaşamıştır. Tevekkülle geçen ömrü, patronlarına emeğinin karşılığını alamadan verdiği hizmetler, yaptığı fedakarlıklar anlamlarını yitirmiştir. Sonuçta yaşadıklarından geriye kalan “hiçlik”tir. Hınç içinde söyler son sözlerini. Nietzsche’nin “bengi dönüşünü arzulaması” söz konusu değildir. “Ben ne olacağım peki?”, “Bizim yaşadıklarımız ne olacak?” sorularının karşılığında ne onun kendisine verebileceği ne de dünyanın ona söyleyebileceği somut bir cevap yoktur. Sessizlikle karşılaşır. Cevap, “hiç”tir.

Hasan, onu sarıp kuşatan şeylerle tüm hesap, düzenleme, çıkar, değer ilişkilerinden bağımsız bir karşılaşma anı yaşamış ve varoluşunun hiçliğiyle yüzleşmiştir. (Kurtar, 2020, s.116)

5.1.5.4. Başkası-için-varlık

Sartre, Kendi-için ve Kendinde varlık tiplerinin dışında, onlarla aynı ontolojik statüde olan bir diğer varlık kipini, Başkası-için-varlık olarak tanımlar. Sartre’ın, bu varlık tipi, başkaları ile olan ilişkimiz çerçevesinde oluşur ve Hegel’in fenomenolojisindeki köle ile efendinin ölüm-kalım savaşını baz alır. Başkaları ile olan ilişkimizde hayatımız değilse bile özgürlüğümüzün kaybı söz konusu olabilir. (Solomon, 2020, s.591)

Simone de Beauvoir, Muğlaklık Etiği’nde şunları belirtir: “Birey, kendisini sadece dünyayla ve başkalarıyla olan ilişkisiyle tanımlar”, “Yaşamımın, benim kurmadığım bir anlamı olması, kesinlikle bir özneler arasılık olmalıdır.”, “Çözülmez bir dolanıklık içerisinde dünya ve ötekilerle iç içeyiz.” (Beauvoir’dan aktaran Solomon, 2020, s.601)

Yaşamını etkileyen olarak karşı karşıya geldiği herkes, Hasan’ın özne olma durumunu ve dolayısıyla özgürlüğünü elinden almıştır. Sartre, “Varlık ve Hiçlik”te,

“ben’in *kendi varlığında* başkasına bağımlı olması” tespitinin, Hegel’in dahiyane sezgisi olduğunu belirtir. Hegel’e göre, başkası içinde kendimizi kavrarız ve bu karşılıklı bir ilişkidir. Ben, başkasına karşı çıktığı ölçüde mutlak olarak kendi içindir. Böylelikle, bireylik hakkını başkasına karşı olumlar. İçselliğe giden yol başkasından geçmektedir; bir uğrak olarak *başkası için varlık*, ben’in kendilik bilincinin gelişmesi için zorunlu bir evredir. (Sartre, 2019, s.309)

Başkası beni bir nesneye dönüştürebileceği için başkaları ile ilişkim bir tehdittir. İnsan ilişkileri mücadelelerden oluşur ve özünde mutsuz, tatminsiz hikayeler oluşturur. Sartre, tatmin sağlayan insan ilişkilerinin olanaklı olabileceğini söylemekle beraber, edebi eserlerinde bu türden bir ilişkiye rastlanmaz. (Solomon,2020, s.608)

Özgürlüğün gerçekliği, bir dünyada ve diğerleriyle birlikte olmanın yazgısalılığı içindedir. Hasan’ın, yoksulluk günlerinde hayatta kalma mücadelesi, gemilerde Nermin’in deyişiyle forsalık yaptığı günler, emir kulu olduğu, sustuğu, susmasa sürüneceği günler Sartre’ın, “*Diyalektik Aklın Eleştirisi*’ndeki *insanın her durum ve koşulda özgür olmasının olanaksız olduğu*” (Kurtar, 2020, s.114) yönündeki kabulünün bir karşılığı olarak görülebilir.

Ancak Hasan, özgürlüğünü başkaları karşısında, Başkası-için-varlık olarak da yitirmiştir. Ölüm anında, hayatını belirleyen temel unsurun başkalarıyla ilişkiler üzerine kurulmuş olduğunun ayırdına varmıştır. Bu ilişkilerde özgürlüğü elinden alınmış bir -kendi-görür. Hayatını yönlendiren her bir olayın ardında başkalarıyla olan deneyimleri, elde edemedikleri, kayıpları ve arda kalan boşluk vardır onun için. Yıllarca tevekkül etmenin, rıza göstermenin, kemale ermenin doğruluğuna, gerçekliğine inanmış ama bu kavramlar ölüm anında anlamlarını yitirmiştir. Fark ettiği bir yeni gerçeklik, yaşamına girip ona müdahale eden “başka”ların ondan alıp

götürdükleridir. Ölmeden önceki isteği evinde ölmektir ama bu konuda bile, onun yerine başkaları karar vermiştir.

5.1.5.5. Dünya İçine Fırlatılmış Olmak

Komet'in 1979 tarihli "Çadırın önünde köylüler" isimli tablosu (Resim.6) oldukça kalabalık bir grup köylüyü resmeder. Resimde köylülerin görüntüsünden, kendileri için olağan sayılmayacak koşullar içinde bulundukları görüşüne varabiliriz. Evlerinden uzak bir noktada oldukları; bulundukları yere tesadüfen veya -daha yüksek bir ihtimalle- kazaen gelmiş oldukları izlenimi uyandırır. Tümü de eylemsizlik içinde, bulundukları yere eşyaları ile birlikte çakılı kalmış gibidirler. Yabancıları olduklarını tahmin ettiğimiz bu yerde birbirleriyle iç içe geçmiş halde dururlar. Bulundukları koşula dair bir güvensizlik, merak, kaygı ve korku hissettikleri ama bir o kadar da çaresiz duruş sergiledikleri söylenebilir. Kararmakta olan hava ve sisli görüntü, ortamı daha da tekinsiz kılar. Korunmak, geceleme üzere arkadaki çadıra sığamayacakları da barizdir.

Resmi Heidegger'in kavramlarıyla okumaya çalıştığımızda şu tespitlerde bulunabiliriz:

İnsanların her biri bilmedikleri bir dünya içine fırlatılmış olarak gayrisahih bir şekilde varolmaktadırlar. Fırlatılmışlık Heidegger'in yurtsuzluk ile ilişkili olarak kullandığı temel bir kavramdır ve her insanın kendisini, eylem alanını önceden sınırlayan bir kültürel gelenek içinde bulduğunu ifade eder. Yurtsuzluk, Dasein'ın varlığı üzerinde dolaşan bir gölge gibidir ve onun dünya içinde olmasının ontolojik bir sonucudur. Dasein, fırlatılmış olması nedeniyle ontolojik bir güvensizlik içindedir. Burada yaşanan güvensizlik, evinde/yurdunda olma düşüncesine zıt bir anlamı barındırır.



Resim.6. Komet, Çadırın Önünde Köylüler, 1979, 73x92cm., Galeri Nev Yayını
(Resme ait malzeme bilgisi bulunmamaktadır.)

Yurdunda, evinde olma durumu insana güven verir. Evde olmak, tehlikeden korunmayı sağlar. (Esenyel,Z., 2012, s.69,70)

Emmanuel Levinas, Heidegger'in fırlatılmışlık kavramının aslında -terk edilmişlik- olarak tercüme edilebileceğini söyler:

Terk edilmişlik, duygulanımın kaynağı ve zorunlu temelidir. Duygulanım ancak, varoluşun kendi kaderine teslim edildiği zaman mümkün hale gelir. Terk edilmişlik, yani dayatılan imkanlara bırakılmak, insan varoluşuna kelimenin en bariz ve dramatik anlamıyla bir olgu niteliği kazandırır; bu olgu kendisini ancak kendi olgusallığı vasıtasıyla olduğu gibi anlar. (...) Dünyaya fırlatılmış, terk edilmiş ve kendisine teslim edilmiş *Dasein*, işte olgunun ontolojik betimlemesi budur. (Levinas, 2020, s.38)

Mounier de, Heidegger'in bu durumu saltık bırakılmışlık/fırlatılmışlık olarak nitelediğini ve insanın kendisini, hiçlik tarafından evrenin yitik bir bölgesine atılmış

gibi hissettiğini söyler. Bu durum, ilk ve son kez yaşanmaz. İnsan, her saniye savunmaz olarak yabancı bir dünyaya fırlatılır. (Mounier, 2019, s.78)

Yukarıdaki açıklamaları temel aldığımızda, resimdeki bir grup insanın dünya içine fırlatılmış olduklarını, kendilerini yurtsuz, evsiz, terk edilmiş hissettiklerini söyleyebiliriz. Yurtsuz ve evsiz olma durumu, üzerlerinde bir güvensizlik hissi oluşmasına neden olmuştur.

Komet'in eserinde (Resim.6) yer alan kompozisyon ana hatları itibariyle, Tuhaf Bir Kadın romanının, Baba isimli bölümünde yer alan aşağıdaki anlatı ile kavramsal olarak ilişkilendirilebilir:

Hasan (Baba), Kuvvayi Milliye'ye katıldıktan sonra İstanbul'dan teşkilattan aldığı malzemeleri Samsun ve Trabzon limanlarına taşır. Bir seferinde Samsun limanına on mil kala bir Yunan torpidosu ve Naksos isimli nakliye gemisi tarafından durdurulur. Hasan'ın gemisi Kırım, içindeki yolcularla esir alınır. Hasan şöyle aktarır:

Seni, yolcuları, çoluk çocuk çıkarıp İğneada'ya yağma etsinler KIRIM'I.

Yatın o gece bir kahveye kırk kişi. (s.82)

Hasan'ın bu konudaki anlatısı kısa ve yalındır. Yalnızca içinde bulundukları durumu nesnel gerçekliğiyle aktarır. Ne kendisinin ne de yolcuların duygu durumlarına ilişkin bir açıklamada bulunmaz. -Gemisinin isminin büyük harflerle yazılması (KIRIM) belki de kendisi ve yolcuların içine düştüğü durumdan çok, onun yağmalanmasını öne çıkarır- Ancak, anlatının çıplaklığına karşın, yolcuların, içinde bulunmuş olacakları duygu durumu tahmin edilebilir. İstanbul'dan Samsun'a gitmek üzere yola çıkan yolcuların önce esir düşmesi ardından çoluk çocuk İğneada'ya çıkartılmaları, onların da Komet'in resminde (Resim.6) yer alan bir grup köylüyle benzer bir varoluş durumu içerisinde olabileceklerini düşündürür. Hasan, bir kahvede yatan kırk kişi olduğunu söyler. (Resim.6)'da görülen köylülerin sayısı daha azdır; bulundukları alan kırsal bir

bölgedir, arkalarında kahve değil çadır görüntüsü vardır. Ancak bu farklılıklara karşın, her iki grup insanın da varoluşsal açıdan, fırlatılmışlık ve dolayısıyla yurtsuz, evsiz olarak güvensizlik içinde oldukları söylenebilir.

Hasan'ın, çoluk çocuk İğneada'ya çıkarıldıklarını söylediği yolcular ile Komet'in 1978 tarihli eserinde (Resim.7) yer alan çocukların da benzer varoluşsal durumları paylaştıkları düşünülebilir.



Resim.7. Komet, İsimless, 1978, 116x89cm., Galeri Nev Yayını (Resme ait malzeme bilgisi bulunmamaktadır.)

5.1.5.6. Tarih, Kalıtım ve Yazgı

Heidegger'e göre, "Tarih, Dasein'in varlığını çeşitli görünümelerde açığa çıkarmasının tarihidir. Dasein'in kendini çeşitli varoluş tarzlarında açığa çıkarması onun tarihsel yazgısıdır. Bu anlamıyla tarih, Dasein'in yazgısı ve kaderidir." (Çüçen, 2021, s.222)

Dasein, yazgısı olarak tarihselliğinden kaçamaz. Bu süreç içerisinde, bazen varlığını örter, yanlış yorumlar, unuttur, susar ve böylece otantik olmayan bir varoluş tarzı sergiler; bazen ise, üstünü açıp kendini doğru yorumlar, konuşan ve seslenen olarak otantik varoluş tarzı sürdürür. “Tarihsellik, Dasein’in zamansallığında anlam kazanır, çünkü tarihsel olan yalnızca Dasein’dir ve o da sonlu ve geçicidir. (...) Dasein’in tarihselliği ve zamansallığı onun ontolojik varoluşu gereğidir. (...) Tarih, Dasein’ların kendi varoluşlarını otantik veya otantik olmayan bir biçimde gerçekleştirdikleri varoluşların tarihidir.” (Çüçen, 2021, s.222)

Heidegger’e göre, varolmayı bir gün sona erdireceğimiz olgusu ve onun idrakı, bizi kendi otantik var oluşumuza geri götürür bu durumda kendi kendimizle baş başa kalırız ve “var olmanın anlamı” ile “var olmamanın anlamı” üzerine bir kavrayış geliştiririz. Dasein, ölümün penceresinden bakabildiğinde, varoluşun gerçek anlamını yorumlayarak kendi yaşamının bütünselliğini görme olanağına kavuşabilir. (Esenyel,A., 2012, s.55, 56)

Richard Polt, Heidegger’in, geleceği planlamak için geçmişten çıkardığımız projelerin oluşturduğu olanakları “kalıtım” olarak tanımladığını ifade eder. “Yalnızca kendime dayanarak hayal edebileceğim bir projeyi veya planı basitçe ortaya koyamam. Olanaklı proje ve planların kaynağı, binlerce yıldır kültürümü oluşturan olanaklı kendi yorumumun zenginliği ve toplumda diğerleriyle paylaştığım katılımıdır.” (Polt’tan aktaran Çüçen, 2021, s.225)

Tutucu olmak veya devrimci olmak gibi yaşamımıza yön veren kalıtlar, toplumda diğer bireylerle birlikte paylaştığımız kalıtlardır. “Otantik varolma, bazı kalıtım olanaklarını devamlı ‘tekrar’ eder. Böylece geçmiş, otantikçe varolmak için fırsatların depolandığı yerdir (...) yalnızca geçmiş hâlâ bizimle ve kalıtım gibi hizmet eder.”

(Polt'tan aktaran Çüçen, 2021, s.224,225) “Tekrar” kavramı, geçmişin tekerrürü değil; geçmişin özgürce ve yaratıcı olarak bireyin kendisine uydurmasıdır.

Bu katılım, varlığın olanaklarına göre yaşamın yönlendirilmesine izin verir. “Kader ve Yazgı kavramları özgürlüğümüzün sorumluluk taşıdığını ve seçimlerimizin sınırlı olduğunu belirler. Kader, otantik varolmanın bir diğer adıdır (...) Yazgı, bir grubun ortak geleneğinin çizildiği ve ortak kaderin ortaya çıktığı yoldur. Toplumun paylaştığı (ortak) tarihselliğidir. (Polt'tan aktaran Çüçen, 2021, s.228)

Hasan, toplumsal tarihin içinde gezinir, 93 Harbi'ne (1877-1878 Osmanlı-Rus Harbi) uzanır. Soyunun geldiği sancakta Rum nüfus da yer alır. Sorar kendine “Karışık mıdır benim de soyuma Rum kanı?” (s.91) Karısının, Nermin'e kızdığı zaman sarfettiği “Despina'nın torunu” sözü gururuna dokunur. Ama bir taraftan da Fatih Sultan'a kafa tutmuş atalarından dem vurur.

“Bir insan nedir?” diye sorar kendine:

Bir insan. Gürcü, Nuh, Merkil, Laz, Arap... Ben 1294 Marco Polo 30 yıl sonra İbnibattuta'nın ziyaretine gittiği Tebriz miyim? Ermeni, Rus, Tatar, Rum değil midir her insan biraz? Allah aslımızı unutmamızı ister. Ermeniler Arbela'da imişler Asur yazılarına göre, en eski ve köklü büyükken, Sümerliler zamanından beri hiçbir boyunduruk altına girmemişlerken, eğdim mi boyun ben? Hayır. Kimse bunu konduramaz bana... Allah aslımızı unutamam ister, elimizde insanlığımızdan başka kalmasın ister, aslımızı kaybettirir bize, eritir bizi... Karımı memlekete gönderip katıldım çeteye, belki de bu yüzden kargışladı Allah beni; Kafkasya'lardan, Tatarlardan, Pontus'lardan gelme bir insanlar olup Özdillerini bilmeyip, konuşmayıp, bozuldukları için yüzyıllardan gelen dillerini unutup diz çöküp Gazi'ye. İnsanların olmalı mıydı künyeleri taştan... (s.101)

Hasan bir taraftan kültürlerin ötesine ondan bağımsız insanlığı koyar; diğer taraftan da soyuna sahip çıkamayışının acısını hisseder. Üstelik, soyuna, ırkına yönelik hassasiyet

taşır. “Bakın buraya” der, “Şemsettin Sami’nin mavi gözlü, kırmızı ciltli, sarı saçlı, kemerli burunlu adamlardır dediği adamlardan biri ölmek üzere...” (s.104)

Hasan, esir olarak İğneada’ya çıkarılmalarının sabahında silah kullanabilenlerin Kırklareli’ne kadar her gün on altı saat yürütüldüklerini anlatır:

...kırk kırbaç palaskalarla kırk vurarak, Türklüğüne kırk tükürüp kırk işeyerek, tabanlarından cılk yara kanlar akarak yürütsünler, yürütsünler, yürütsünler, yürütsünler, yürütsünler, yürütsünler... (s.82)

Hasan’ın, o günlerden ve Üsera kampında yaşadıklarından sonra tabanlarında boydan boya yarık kalmıştır. (s.86,133)

Tabanları yarılmış bir diğer insan, yüzyıllar öncesinden, isimsiz bir asker belirir zihninde:

İsa’dan önce sekizinci yüzyıla mı anlatır Ksenophon Analus bir Yunan askerini. Yürüyüp gelirler Babil’den. Ter sızar ayak parmak uçlarından çamur rengi, ecel teri, ölecek canın teri. Babil’den beri yürümüş Yunan askeri, herhalde kılıcı var yürüdükçe boyunu aşmış ya da artık atmış mıdır kılıcı bir taşın sırtına, kılıç kırılıp ortadan gömülmüş müdür toprağa, her şeyi örtecek toprak çünkü. Bacaklarını zor çekiyordur Yunan askeri, tabanları yarılmış kanyor mudur? Karadan taa içerilerden gelmişlerdir; dar incecik şeritlerinden kayarak yamaçların, bozkırın küfünden, delicoş esinden koyakların kurtarmışlardır, çöl taşarının yanırından. Bir dönemecinde dünyanın, koyu mavi bir ışık dolmuştur gözlerine, şıkırdayan bir pırıl. Yunan askeri Babil’den beri, yüksekçe bir granitin çıkıntısına tırmanıp kendini, bağırıştır ölesiye: “Deniz! Deniz!” diye Karadeniz’e. O yıl da yaz erken gelmiş midir Karadeniz’e? İsa’dan önce? (s.115)

Hasan, bulunduğu yerden, yüzyıllar öncesine gitmiş, bir başka kültürden, bambaşka bir insanla zihninde karşılaşmış ve iletişime geçmiştir. Heidegger’in öğrencisi Gadamer, anlamamızın daima tarihsel bir sınırlılığa ya da “ufka” sahip olduğunu; ancak diğer anlamalarla “ufku birleştirme” olanağına sahip olduğumuzu söyler. (Polt’tan aktaran Çüçen, 2021, s.229,230)

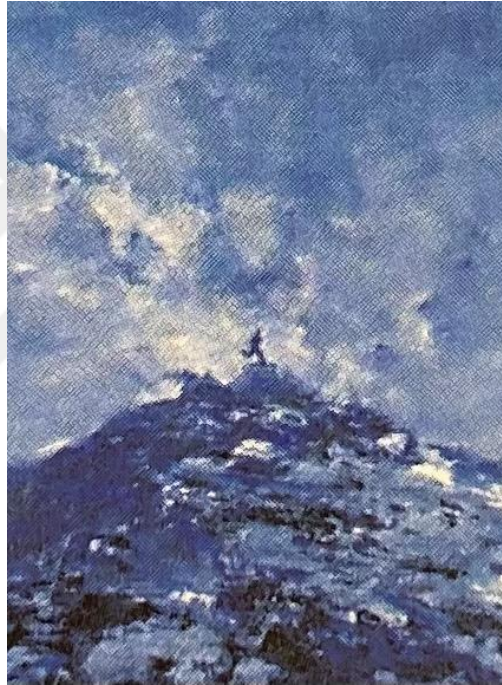
Mahmut Temizyürek'in "Özgün Dil, Dik Duruş: Leylâ Erbil" başlıklı yazısında "Kalan" romanı için yaptığı tespiti, Hasan'ın kendisini yüzyıllar öncesinden bir askerle özdeşleştirmesi örneği için de geçerli olduğu söylenebilir. Temizyürek, Marx'ın ünlü sözüne atıfta bulunur: "Ölmüş kuşakların geleneği bütün şiddetiyle yaşayanların üzerine çöker." (Temizyürek, 2013)

Tabanları yarılmış Yunan askeri gibi onun da yürümekten tabanları açılmıştır. Yunan askeri gibi o da emir kuludur ve çağlar boyunca olduğu gibi, gücü elinde Bulunduranın sömürüsü altındadır.



Resim.8. Komet, İsmail Akkurt, 1990, Tuval Üzerine Yağlıboya, 162x97cm., Garanti Bankası Yayını

Komet'in 1990 tarihli isimsiz eseri (Resim.8) bir dağ ve ardındaki gökyüzünü resmeder. Dağ, oldukça uzak bir mesafede durmaktadır. Zirve seviyesinden aşağıda yer alan bulutlar dağın yüksekliğine işaret eder. Dağ, kayalık ve sarptır. Hasan'ın hikayesinde anlattığı gibi dağın granit bir kayalıktan oluştuğu düşünülebilir. Dikkatli bakıldığında, dağın tepe noktasında bir insan olduğu anlaşılır. (Bkz. Resim.8/1) Zirvedeki insan koşar görüntüdedir. Yalnızdır.



Resim.8/1. Resim.8'den detay

Resim bir gerilim duygusu yansıtır. Dağın heybetine karşılık, insanın seçilmesi zor görüntüsü -yani küçüklüğü- bir zıtlık barındırır. Kendisiyle dopdolu, som bir varlık olan dağ, ne ise odur; değişmez, saf olumsuzluktur. Varlığı kendisine özdeştir. Eksiksizdir, tek parça bütünlüktür. İnsan ise kayalıkları aşarak zirve noktasına ulaşmış ama içindeki eksiklik duygusu ile mücadelesine devam etmektedir. Dağın aksine insan, sürekli değişip oluşma içerisinde. Dünyaya bırakılmış, fırlatılmış insan,

kendi başına kalmıştır. “Fırlatılmışlık yalnızca “olup bitmiş” bir vaka olmayıp henüz tamamlanmamış bir olgudur.” (Ökten, 2019, s.211) İnsan, mücadelesini yalnız başına sürdürmektedir. Doğa ona cevap veremez. Tekinsizlik yaşar, evinde-yurdunda değildir. “Kaygı içindeyken tekinsizlik yaşarız. Bunda öncelikle Dasein’in kaygı içindeyken ne içinde olduğunun kendine özgü belirsizliği dile gelmiş olur: hiç ve hiçbir yer. Ama aynı zamanda tekinsizlik evinde-yurdunda-bulunmama da demektir. (...) Dasein’ı tekinsizlik, onun en zati var-olabilirlik olanağına ait kendi pür hiçselliğiyle yüz yüze getirir.” (Ökten, 2019, s.273,274) Dünyadaki hiçselliği ile karşı karşıya kalan insanın varoluşuna ilişkin kaygı duyması kaçınılmazdır.

Dünyaya atılmış/fırlatılmış insanlar olarak Hasan’ın, yüzyıllar önce yaşamış Yunan askerinin ve resimdeki insanın verdiği yaşam kavgası karşısında dünya sessizdir.

5.1.6. Kendini Aldatma / Kötü Niyet

Sartre’a göre “bilinç kendi kendini aldatır.” (Sartre, 2019, s.95)

Kendini aldatma kararı, kendini adlı adınca söylemeye cesaret edemez, bir aldanış taşıdığına hem inanır hem inanmaz. Böylece kendini aldatma ilksel projesinde ve ortaya çıktığı anda gereklerinin kesin doğasını kararlaştırır, *fazla şey istememek*, yeterince ikna olunmadığı zaman kendini tatmin olmuş saymak, kendini kararlı olarak belirsiz hakikatleri benimsemeye zorlamak konularındaki kararlılığında kendini bütünüyle biçimlendirir (...) Kendini aldatmaya *geçmek* uykuya dalmak gibidir, kendini aldatmaksa rüya görmek gibi. (Sartre, 2019, s.117, 118)

Kendini aldatma davranışının izlerine hem Baba’nın hem de Nermin’in yaşamlarında rastlarız.

Hasan, “Evet, evi barkı terkedip girmem Polanegri’nin koynuna” (s.118) demiş ve seçimini yapmıştır. Ama verdiği karara bugünden baktığında doğruluğu şüphelidir: “...Negriyepola doğrusu âşıktım o karıya; çoluk çocuk olmasa, kalsaydım keşke

oraya...” (s.118) ifadesi onun peşin kabulle benimseyip öncelediği bir koca ve bir baba olma sorumluluğunun karşılığında özgürlüğünden de feragat ettiğinin göstergesidir.

Sartre’a göre, “İnsan öyleyse bir tür belirlenimciliği benimseyerek, sorumluluğu Tanrı (...) ya da yetiştirilmesi ve çevresi ya da ne olursa olsun kendi seçiminden başka bir şeyin üstüne atarak kendini kandırmaya çalışabilir. (...) eğer bunu yapacak olursa, kötü inanç içindedir.” (Copleston, 2010, s.26)

Sevdiği kadının adı kimi yerde Negriyepola kimi yerde de Polanegri olur. Negriyepola ve Nekrofilya/Necrophilia sözcüklerinin ses benzerlikleri dikkat çekicidir. Necrophilia, -Türkçe nekrofil-, ölü sevicisi anlamındadır. Bu ses benzerliğine bir anlam yüklediğimizde, Negriyepola’nın Hasan’ı seviyor olması bizi Sartre’ın kötü niyet/kendini aldatma tanımlamasına götürebilir.

Sartre’a göre, kendini aldatma durumunda, “olmamak-üzere-olmak” söz konusudur. (Sartre, 2018, s.92)) “... ölüm Sartre için yaşayan canlı varoluşa karşın sessiz nesnelere dönüşmeyi anlatır ve bunun için yalnızca biyolojik olarak ölmek de gerekmez. *Mauvaise foi* yani *kötü inanç/niyet* bunu anlatan en güzel durumdur.” (Kurtar, 2020, s.118) Kötü niyet/inanç “...özgür varoluşun bir nevi ölü bir nesneye dönüşme arzusunun tasviridir.” (Kurtar, 2020, s.119)

Hasan’ın kendini aldattığı bir diğer konu yıllarca hizmet ettiği, emir kulu olarak çalıştığı patronlarının emeğini sömürdüklerine inanmak istememesidir.

Nermin ise, son bölümde geçmişini gözünün önünden geçirirken kendini aldatma davranışlarını da hatırlar. Bunlardan en önemlisi “Kadının bütünsel özgürlüğü için yaptığı kavgaları, atıp tutmaları kendisi için yapmamış olduğunu” anlamasıdır. (s.180) Nermin, sözünde, eyleminde kadına yönelik haksızlığa karşı durmuştur. Nermin, “doğada “ayıp” diye bir şey olmadığına, insanların, doğal olanı örterek,

kapatarak “ayıp” kıldığına işaret eder. Toplum cinsellikle ilgili her şeyi ne kadar örter, gizler ve “ayıp” kılarsa, Nermin de o kadar açar, üstüne gider ve ‘doğal’lığını göstermeye çalışır.” (Dündar, 2004, s.18)

Nermin, bir yandan kadının özgürlüğü için mücadele ederken, diğer yanda cinsel özgürlüğünü yaşamak konusunda kendini aldatma davranışı içine girmiştir. Bu konuya dair ilk fark ediş, evlendikten sonra eşiyle uzun bir süre birlikte olamaması sonucunda ortaya çıkar. Utanmayı, sıkılmayı atıp kocasıyla gerçekten sevişmeye başlaması yıllar alır. O bir haksızlığa karşı çıkmak isterken, hesabının bir yerlerinde bir yanlışlık yapmıştır. (s.180) ““Cinsellik” vücudunun tılsımlı perdesidir” ve onu yaşamak değil, onun baskısından kurtulmak söz konusudur”. (Mumcu, 2000, s.116)

5.2. Komet’in Resimleri ile Leylâ Erbil’in Karanlığın Günü Romanının

İlişkilendirilmesi

Leylâ Erbil’in, ilk basımı 1985 yılında yapılan Karanlığın Günü isimli romanı, olaylar, kişiler ve kullanılan varoluşçu kavramlar açısından Komet’in eserleri ilişkilendirilmektedir.

5.2.1. Karanlığın Günü Romanında Ana Karakterler

Leylâ Erbil’in, Karanlığın Günü isimli romanı, şu cümlelerle başlamaktadır: “Bir misafirhane burası,,, bu dünya,,, koltuk,,, evrende,,, oturuyorum,,, evren, felek, kâinat, acun,,, kâinat kozmosta,,, uyumlu, kaosa karşıt olan,,, yaban, bir koltukta İstanbul’da...” (s.7)

İstanbul burada!.. Burada düşünüyorum, annemin vaktiyle Armina’nın kocası Ohan Efendi’den ucuza kapattığı fotöyde... (s.7)

Bu cümleler, romanın baş kişisi Neslihan’a aittir. Eşinin evden çıkmadan önce onu oturttuğu koltuk, camın önündedir. Neslihan, oturduğu koltukta anılarını bir bilinç akışı ile aktarmaya başlar, yine aynı koltukta anlatısını bitirir: “Cam ne kadar da kirli!” diye düşünür Neslihan, “Yılların isi-pası katmanlaşmış üzerinde,,, cam değil, toprak ayna,,, temizleyemiyorum onu: eklem yerleri annemin kımıldamıyor,,, silemiyorum...” (s.9)

Neslihan, 1970’li yıllara uzanmakta ve o dönem içerisinde yer aldığı entelektüel çevreyi ele almakta, sanatçı portrelerini çizmektedir. Aydın tiplerini, yaşanan siyasi ve kültürel ortam çerçevesinde, ironik bir dille ortaya çıkarılmaktadır. Roman, çeşitli zaman katmanlarıyla sarmal bir öykü örgüsü kurar. “Dünya geniş çapta Neslihan’ın bilinç/bilinçaltı kesişmesinde, Neslihan’ın gözüyle, Neslihan’ın “ağızları”yla anlatılır. Sıradan bir aktarıcı değildir bu bakıma Neslihan, Leylâ Erbil, *Karanlığın Günü*’nü Neslihan’a yazdırır adeta...” (Turan, 2000, s.119)

Neslihan, sol görüşlü bir yazar, entelektüeldir. Varoluşçu düşünce ekseninde yazdığı romanları bulunmaktadır. Çok satmak, ünlenmek gibi kaygıları olmayan bir yazardır. (Şahin-Dündar, 2013, s.192)

Leylâ Erbil’in kadın karakterlerinde karşılaşılan üç ana öge, yani ataerkil-kapitalist toplum yapısı, bu yapının belirttiği toplumsal cinsiyet rolleri ve kadına ait öz yaşam deneyimi, Neslihan’ın bilincinde de iç içe geçmiş olarak yer alır. (Başlı, 2007, s.61)

Neslihan, külfetli ağır bir yaşam içinde olduğunu düşünmektedir. (s.239) Evde yüklendiği sorumluluklarını, sosyal hayatını, işini, gündelik zorluklar içerisinde yapagelmektedir:

Ne yaparsam gündüz ortası: Annem güvercinlerine daldığında, çocuklar okullarındayken, romansa o saatlerde yazılmalı, alışveriş o saatlerde, sinema o

saatlerde, arkadaşlarla o saatlerde buluşulmalı...Flört o saatlerde, gizli sevişme o saatlerde, toplantı ve yürüyüş, kanuna aykırı eylemler o saatte... (s.191)

Karanlığın Günü romanın baş kişilerinden bir diğeri, Neslihan'ın annesidir. Anneyi önce, demansın başlangıç aşamasında ve henüz kızıyla aynı evde yaşarken tanırız. O dönem için annenin yaşantısında en önemli yeri apartmanın aydınlığına yerleşen güvercinler, kumrular ve diğer kuşlar almaktadır. Kuşların nasıl girdikleri bilinmez. Diğer dairelerin tüm itirazlarına rağmen anne kuşlara bakmakta, onları beslemektedir. Şöyle söylemektedir: “Mübarek hayvanlardır! Allah'ın bileceği bir iştir! Her işinde bir hayır vardır! kitabımızda yerleri vardır! ...” (s.67) Aralarında her halinden bilge bir kuş olduğu belli olan yaşlı güvercini gözlerinden tanır; babası Adil ağadır. Adil ağa, geldiğinin sabahına beton kirişin köşesine büyük bir yuva kuracaktır.

Hastalığı iyice ilerleyince, anne Göztepe'de bir bakım evine yerleştirilir. Neslihan, sıklıkla ziyaret ettiği annesinin bakımevinde işkenceye yakın bir hırpalanmayla bakıldığına şahit olacaktır. (Sezer, 2007, s.200)

5.2.2. Karanlığın Günü'nde Aydın Eleştirisi ve Grup Davranışı

Romanın önemli bir kısmı, Neslihan'ın arkadaşları ile birlikte Yıldız'ın evinde düzenlenen toplantılarda geçer. Neslihan, dost çevresinden, “Bizler hem birbirinden sıkılan hem de bir araya gelmeden yaşanamayacağını sanan bizler” (s.16) diyerek bahseder. Dostlarının yaşam biçimlerine, başarı ve başarısızlıklarına ilişkin kişisel görüşleri, onlarla bir aradayken ifade ettikleri ile çelişir.

Neslihan, arkadaşı İkbâl hakkında şunları söyleyecektir:

Aslında şiirleri de masaldır; ben hiç beğenmem – ama bizimkiler beğenince, ben de “Güzel” derim. (Zaten yeni bir sanatçıya tavrı almak yakışmaz bizlere; kıskanıyor falan denmesini istemeyiz) Ben “Güzel” deyince, benim yargılarıma güvenenler de beğenir okuduklarını, böylece yayılır ünü İkbâl'in (s.18)

Freud'un, Grup Ruh Bilimi ve Ego Çözümlemesi isimli yazısında Le Bon'a atfen yaptığı grup açıklaması, Neslihan'ın tekil ve grup içi düşüncelerindeki farklılığı açıklar niteliktedir:

Onu oluşturan bireyler kim olursa olsun, yaşam tarzları, işleri, karakterleri ya da zekâları ne kadar benzer ya da farklı olursa olsun bir gruba dönüşmüş olmaları olgusu onları, her birinin yalıtılmış bir haldeyken duyumsadıkları, düşündükleri ve davrandıklarından çok farklı bir biçimde duyumsamalarına, düşünmelerine ve davranmalarına yol açan bir tür kolektif akıl sahibi yapar. (Freud, 2019, s.68)

Arkadaşları Asiye ise, Nazım Hikmet'in tahtına kurulmak isteyen (s.154), çevresinde inkâr edilmez bir egemenlik kuran bir kişidir. Nefreti, sinsiliği, sabrı, kimseye duygularını belli etmeden yalandan gülümsemeyi babasından öğrenmiş (s.109), zengin ve ünlü bir edebiyatçıdır. Neslihan, "...kendisini en yüksek kata oturtan ve neden orada olması gerektiğini bile açıklamadan sorgusuz sualsiz yazdıklarına iman etmemizi bekleyen O'na inanmış ve iman getirmiştik" (s.156) der ve "Yazdığı bir satırı bile okumadan hayranlığımızın arttığını kabul etmemiz ve başkalarına da ettirmemiz nedendi?" sorusunu yöneltir kendine. (s.152)

Asiye'nin arkadaş grubu içinde bir giz uyandırarak edindiği konum, yine Le Bon'un Kitle Ruhu Tanımı'nda yer aldığı şekliyle; Freud tarafından aktarılır:

Kitleyi etkileyecek kimsenin, elindeki nedenleri mantık süzgecinden geçirmesinin gereği yoktur; işi alabildiğine güçlü imajlara dökmek, abartıya kaçmak ve sürekli aynı şeyi yinelemek amaca ulaşılmasını sağlar. (Freud, 2020c, s.19)

Oysa Neslihan, Asiye evine gelip gururunu anlamsızca kırmaya kalkıştığında onu tersleyecek ve ardından şunları düşünecektir; "...bizler hepimiz bir aradayken bizi horlayıp ruhumuzu ele geçirebilirdi, ama teke tek? (...) Bizler yüz be yüz gelip onurumuza el attırır mıydık hiç?" (s.158)

Nietzsche, sürüden duyulan zevkin, insanın Ben'den duyduğu zevkten daha eski olduğunu söyler. "... vicdan rahatlığı sürü diye adlandırıldığı sürece, yalnız vicdan azabı "Ben" der... kurnaz "Ben" sürünün kaynağı değildir." (Young, 2020, s.556)

Neslihan'ın, kendisine ve sanatçı arkadaşlarına bakışı eleştireldir:

Durup dururken işçi sınıfı yazarlarını bulan da onları ortalığa kabul ettiren de bizler, iletişim araçlarını elinde tutan bizler, işte böyle ev toplantılarında ya da böyle meyhanelerde buluşarak insanlar, sistemler, toplum biçimleri üzerine ilkeler koyan, kararlar alan biz aydınlardık; ve bana öyle geliyor ki halktan çok kendimiz için bulurduk o sanatçıları biz, bizim hoşumuza gidenleri önerirdik ortaya, "Bu en iyisidir, bunu okuyun!" demek hakkını -halktan çok daha kültürlü olduğumuzdan ve kültürümüzün halkın aklının almadığı ve anlayamadığı bir şey olduğundan- kendimizde gören küçük burjuva buyurganlarıydık...(sayfa.155)

Bir başka yerde ironik bir şekilde kendilerini "küçük burjuva hümanistleri" olarak tanımlar. (Sayfa.156) Leylâ Erbil, Orhan Koçak ile yaptığı bir görüşmede yazın dilinde hümanizmin kullanımına ilişkin görüşünü açıklarken şöyle söyler:

Oysa şimdi hepimiz anladık sanırım: "Hümanizmin en gizli en iç odalarında onun asıl ruhunu oluşturan kudurmuş bir mahpus dönenir durur. Sonradan Faşist adını alarak dünyayı da bir hapisaneye çevirecektir" diyordu Adorno. (Erbil'den aktaran Koçak, 2002, s.9)

5.2.3. Tekinsizlik ve Kaygı Öğeleri

Komet'in 1988 tarihli bir eseri (Resim.9), Leylâ Erbil'in Karanlığın Günü romanındaki kişiler, olaylar ve işlenen bazı kavramlarla ilişkisi açısından irdelenebilir. Komet'in resmi (Resim.9), bir kolaj görüntüsündedir. Ortada, bir koltukta oturmakta olan kadın figürü yer alır. Koltuk bir komodinin içine yerleştirilmiştir. Komodinin üzerinde büyük bir çaydanlık bulunmaktadır. Kadın, oturuşu, duruşu itibarıyla ileri bir yaşta olduğu izlenimi uyandırmaktadır. Resmin dikkati çeken diğer görüntüsü, bir başka koltukta oturan daha genç bir kadındır. Kadının bir eli koltuğun kolunda, diğer

eli ve kolu ayağı kırılmış bir masanın üzerindedir; koltuğa adeta gömülü bir şekilde oturmaktadır. Gözlerini boşluğa dikmiştir. Bu iki figürün, *Karanlığın Günü* romanının anlatıcısı ve baş kişisi Neslihan ile annesi olabileceğine dair romanda şu ip uçları bulunur: Neslihan, yaşamını gözden geçirdiği süre boyunca, bir zamanlar annesinin olan koltukta oturmuştur. (s.7,10, 290, 336) Koltuk, romanda fotöy olarak da isimlendirilmiştir. Annenin hastaneye yatmadan önce, sürekli oturduğu ve kolunda elinin izi çıkan koltuk artık Neslihan'ındır. *“Burada düşünüyorum, annemin vaktiyle Ohan Efendi'den ucuza kapattığı fotöyde ...”* (s.39) Neslihan, anlatısına bu koltukta otururken başlar ve kalkmadan bu koltukta bitirir.



Resim.9. Komet, İsimsiz, 1988, 54x65cm., Galeri Nev Yayını (Resme ait malzeme bilgisi bulunmamaktadır.)

Annenin evdeki yatağının başucunda bir komodini bulunur. (s.144) Apartmanın aydınlığında yaşayan kuşlar, apartmanın kapıcısı tarafından zulme uğradıklarında annenin odasına dolarlar ve kendilerini komodinin üç bir yanına sererler. (s.243) Hastaneye yattığında ise, başucunda dördüncü ayağı olmayan pis bir komodini bulunur. (s.76,166,249)

Komet'in resmindeki iki kadından, komodinin içindeki koltukta oturanın anne, yanındaki koltukta oturanın ise Neslihan olduğu düşünülebilir. Annenin hastanedeki komodininin bir ayağı kırıktır, Komet'in resminde ise kırık ayak Neslihan'ın dayandığı masaya taşınmıştır. Komodinin üzerindeki büyük çaydanlık, ev yaşamını simgeleyen bir nesnedir.

Resmin sağ tarafında yer alan erkek çocuk figürü ise, Neslihan'ın, Amerika'ya dayısının yanına giden ve orayı asıl vatani belleyen; küçüklüğünde şiddet içerikli oyunlara meraklı, büyüdüğünde asker olacağını söyleyen oğluna ait görünmektedir. (Sayfa.36, 46, 206)

Çocuğun yan tarafında, yerde duran yuvarlak bir şekil ve üzerinde büyükçe bir kuş figürü yer alır. Bu figür, apartmanın aydınlığına gelen ve her halinden bilge bir kuş olduğu belli olan, Neslihan'ın annesinin kendi babası bellediği Adil Ağa ve onun kurduğu türbe şeklindeki yuva olabileceği izlenimini vermektedir. (s.198) Anne öldükten sonra, bu defa Neslihan o yuvanın içine annesinin yerleştiğini düşünecektir. (s.316)

Karanlığın Günü'nde, apartmanın aydınlık bölümüne gelip orada yaşam kuran güvercinler, resimde de (Resim.9) yer alır.

Resimde yer alan kurumuş ağaç görüntüsü ise Neslihan'ın, romanda aralıklarla andığı kavruk incir ağacıdır. (s.8, 276, 289)

Komet'in resminde, tekinsizlik duygusu yaratan ögelerin başında, gökyüzünü sağdan ve soldan kapsayarak geniş bir alana yayılan kara bulutlar yer alır. Sol taraftaki bulutun aldığı şekil, aşağı doğru hamle yapmış yırtıcı bir hayvanı andırır. Yüksek bir yerde hareket halindeki iki insan figürü de resimdeki kaotik atmosferi oluşturan diğer öğelerdendir. Bu insanların görüntüsü, sessiz sakin hareket ettikleri izlenimi vermez, aksine çevrenin dikkatini üzerlerine çekecek şekilde gürültü çıkaran bir devinim içinde gibidirler.

Sennur Sezer, Karanlığın Günü adlı yapıtının Leylâ Erbil'in kabuslarının somutlaşmış biçimi olduğunu, Neslihan'ın yaşadıklarını anlatırken ortaya çıkan görüntü sahnelerinin düşler, karabasanlar ve sanrılar karışımından oluştuğunu söyler. (Sezer, 2007, s.199)

Karanlığın Günü'nde, Neslihan'ın evinin yanında yükselen “Kondor”, on katlı bir apartmandır. “Kondor, roman boyunca sınırları belirsiz bir iktidar simgesi olarak kullanılır.” (Uslu, 2007, s.243) Kondor ve Kondor'un insanları Neslihan için bir öfke kaynağıdır. Bitişikteki bu yapıdan gelen gürültüler, onun çalışmasını engeller. Kondor ve Neslihan'ın evinin kapıcısı, romanda iç içe geçen tekinsizlik ve öfke duygularını uyandıran simgelerdir. “Kentın yeni sahiplerinin temsil ettiğı yaşam biçimi, bu yaşam biçimine uşaklık edende simgeleşir.” (Uslu, 2007, s.243) Neslihan şöyle düşünmektedir:

Kondor tarafından gözetlendiğimi içtiğim su gibi bildiğim – bizim kapıcı tarıyor balkonu, gözlerinden vuran kara ışık benek benek saçılıyor önüne gri kumlu mozaik taşlarına balkonu - ; Kondor'un bizim evi temellerinden sarsan motor sesinin, denizin üstüne seke seke iniş çıkışlar yapan helikopterin motor sesiyle karışan o havadan ve yerden birbirine kavuşarak güçlenen öfkesini algılıyorum da zaten düşünme olanaklarımı yitiriyorum şu anda... (s.211)

Bir diğ er yerde ise Kondor için ş u ifadeleri kullanır; “Bitişişimizdeki Kondor Apartmanı iyice kuruma belenmiş, kararmış, dikdörtgen yüzüyle sisin arasına sıkışmış, batmıştı göğ e tığ gibi; gözlerini germiş, gagasını sarkıtmış, görünmeyen kanatları arasına almıştı kenti Kondor.” (s.199) O esnada kapıcı da Kondor’un çatı katında dürbünle uzakları gözetlemektedir. (s.199, 200) Neslihan için, sarsan, sürekli gürültü yaparak düşüncelere meydan okuyan yeni kentin simgesi Kondor ile ona müttefiklik yapan kapıcı -ki Neslihan’a “... alış sen de uy,, bir sen mi rahatsız oluyorsun (...) ne istiyorsun sen be, ne çalışması, ne yazması çalışmassan kıyamet mi kopar lan get bek” diyerek karşılık vermektedir - korkutucu bir film gibidir.

Neslihan, çaresizliğini “...eşiğ e sindim: onurumu kandırmak için ancak geçmişi, şimdiyi, geleceğ i düşünebileceğ imi,, düşünceyle yücelebileceğ imi, hükmümüm ancak düşünceye geçeceğ ini anladım” (s.9,11) diyerek ifade eder. Yapabileceğ i tek şey, düşünceyle varolmaktır: “...arta kalarak bu evrende yeni insanlara karşı savunmasız,, sadece düşünceyle varolarak...” (s.12)

Romanda tariflenen bu ortamın, Komet’in resminde de (Resim.9) karşılıkları yer almaktadır. Neslihan’ın üzerine doğ ru hamle yapmış bir yırtıcı hayvan görüntüsü veren kara bulutlar Kondor’u çağırıştırır. Kondor’un kelime anlamı, yırtıcı bir kuş olan akbabadır. Yüksekte kolkola girmiş dans eder görüntüsü veren insanların ise Kondor’un gürültücü insanları ve onlarla müttefiklik kuran kapıcı olduğ u düşünülebilir.

Resimdeki kavruk ağ acın üzerinde duran kanatlı, boynuzlu, insan vücutlu figürün, romanda Neslihan’ın arkadaşının evindeki hizmetçisi Gülgül tarafından “aydaşık” yani cinlere karışmış olarak tanımlanan Asiye karakteri olduğ u düşünülebilir. O gece, sokakta bomba olduğ u ihbarı yapıldığ ı için kimse dışarı çıkamaz. Gergin bir gece olur, gecenin sonunda ölen tek kişi Gülgül’dür. “Neslihan

vurgulamasa da Gülgül’ün o akşam ölüşü, Asiye’nin aydaşıklığını açık etmesine bağlanabilir.” (Turan, 2000, s.121) Çocukluğunda benzi kendi günahı olmayan binlerce suçla kararmış bir kadındır Asiye. Küçük bir yamyam gibidir beyni. Yazar olduğu andan itibaren ne okursa ne hoşuna giderse, kim beğeniliyorsa hemen onu yutar ve bir benzerini ortaya çıkarır. (s.109, 110) Neslihan; Asiye’nin yanlarına gelip gözlerini iyice kısararak kendilerini bir bir gözden geçirdiğini ve onlara istediklerini yaptırdığını anlatır. (s.157)

Freud’a göre, tekinsizlik vakaları analiz edildiğinde, bizi eski dünya görüşü olan animizme götürür. Animizmde, dünya ruhlarla doludur ve düşünceler her şeye kadirdir. Büyü teknikleri ve sihirler yabancı insanlara ve şeylere atfedilirler. Freud, hepimizin bireysel gelişimimizde ilkelerin animizmine uygun bir evreden geçtiğimizi ve o evrenin üzerimizde dışarı vurulabilen izler, kalıntılar bıraktığını söyler: “Bugün bize “tekinsiz” görünen her şey, animist ruhsal etkinliğin bu kalıntılarına dokunma ve onları dışavuruma teşvik etme koşulunu yerine getiriyor.” (Freud, 2020b, s.49)

Animist izler romanda Asiye karakteri üzerinden verilirken, oluşan grotesk yapı (Resim.9)’da da varlığını sürdürür.

Neslihan, kendi ifadesiyle “ağır bir yaşam” sürdürmüştür. Yazar/aydın kimliği ile aile sorumluluklarını birlikte yürütmüş, parçalanmış bir hayat yaşamıştır. Üzerindeki eril toplum baskısı onu zorlamıştır. Yoz kültüre tanıklık etmek, onun saldırganlığa varan tacizkar etkisini kadınlığı ve aydın kimliği üzerinde hissetmek, Neslihan’ı yorgun düşürmüştür. Kımiltısız koltuğunda otururken aklından geçen “bir misafirhane burası” (s.7), “yapacak bir şey yok diyorlar” (s.10), “cam değil, toprak ayna,, temizleyemiyorum onu: eklem yerleri annemin kımıldamıyor,, silemiyorum...” ifadeleri kaygı ve umutsuzluk barındırır. Leylâ Erbil, “Katkı” başlıklı yazısında şunları söyler:

KADININ KIMLİTİSİZLİĞİ toplumun geriliğinden, yasak ve baskılardan beslenir. EKLEMLERİN KİLİTLENMESİ gibi. Bu da, kadının onu mutsuz eden eşinden ve öteki engellerden kurtulamayacağını hiçbir şeyi değiştiremeyeceğini, (hiç değilse kendi yaşamı boyunca), sadece düşünceyle var olabileceğini anlamasından” kaynaklanır. Yakındığı hiçbir şeyden kurtulmadan kımıldayıp silkinmeden ölümü beklemesi imgeseldir. Sabah sekiz akşam sekiz. Kadının konumuna bağlı olan bu zaman romanda yeterince açıklanmıştır. (Erbil, 1999, s.70)

Heidegger, tekinsizliğin Dasein’ı kendi pür hiçselliğiyle yüz yüze getirdiğini ve kendi varlığını mesele ettiği takdirde, bu tekinsizliğin onu, kendi var-olabilirliğine çağırdığını belirtir. (Ökten, 2019, s.274) Neslihan’ın geçmişinde, kendi var-olabilirliğine ilişkin mücadele vermiş olduğu açıktır. Bunun işaretini belirgin olarak, “kendini”, “kendi yarısını aramanın” önemini vurgulayan sözcükleri ile anlatısının çeşitli aşamalarında nakleder. Ancak Neslihan’ın bugününde, kendisine böyle bir çağrıda bulunduğu ilişkin bir işaret göremeyiz. Neslihan’ın içinde bulunduğu bu “hal” Komet’in resmindeki (Resim.9) kadın karakterin yüz ifadesinde, vücut dilinde kendini açığa çıkarır. Bu duruşta ve Neslihan’ın kelimelerinde hiçselliği ve umutsuzluğu görürüz.

5.2.4. Başkasının Bakışı ve Başkası

Başkasının bakışı, Sartre’ın, Varlık ve Hiçlik isimli kitabında ele aldığı bir kavramdır. Sartre’a göre; “...başkası, benim kendimle aramdaki kaçınılmaz dolayımıdır; başkasına *göründüğüm halimle* kendimden utanç duyarım. Ve bizatihi başkasının ortaya çıkmasıyla kendim hakkında tıpkı bir nesne hakkındaymışçasına yargıda bulunacak durumda olurum, çünkü başkasına tıpkı bir nesne gibi görünürüm.” (Sartre, 2018, s.292)

Sartre, başkasının bakışı altında edilgenliğimizi yaşadığımızı düşünür. Bu durumda, özgürlüğün hakimiyeti kaybolur. Sartre’ın utanç deyiimiyle tanımladığı bu

durumda “ben hem aynen başkasının beni gördüğü gibi olduğumu teslim eder hem de başkasının beni gördüğü gibi olmadığımı gösterememenin çaresizliğine düşerim.

Başkasının bakışının nesnesi olmak özgürlüğün kaybıdır.” (Direk, 2013, s.22,23)

Karanlığın Günü’nde, başkasının bakışı kavramı Neslihan’ın arkadaşı Asiye üzerinden incelenebilir. Neslihan, Asiye için, sorgusuz sualsiz yazdıklarına iman etmemizi bekleyen O’na inanmış ve iman getirmiştik demektedir. (s.156) Asiye’nin gözlerini kısıarak Neslihan’a ve arkadaşlarına bir bir bakıp gözden geçirmesi onları nesneleştirir. “Başkasının bakışı dünyanın içinden geçip bana ulaşır ve yalnızca benim-kendimin dönüşmesi değil, *dünyanın* tümünden başkalaşmasıdır. (...) ve bakış sınavında, kendimi açınlanmamış nesnelilik gibi duyumsarken, başkasının kavranamaz özneliğini de doğrudan doğruya ve kendi varlığımla birlikte duyumsarım.” (Sartre, 2018, s.344,345))

Bir anısını anlatırken Neslihan şöyle söyler: “Gözlerini öyle bir kıstı ki göz yerlerinden pırt diye bir ses çıktı, sonra da alevden bir dil uzanıp çevreye saçılmaya başladı. Başımı önüme eğdim; ona böyle karşı gelme cesaretini nasıl bulduğuma kendim de şaşırmış titremeye başlamıştım.” (158) Neslihan, Asiye’nin bakışı altında, onu telaşa veren ani sarsıntıda, kendisinden uzakta, dünyanın ortasında yabancılaşmıştır. Kendini dünyanın ortasında donmuş gibi, tehlikede gibi görür. (Sartre, 2018, s.339,343))

Kendi *edimimin* bizatihi bağrında, başkasının bakışını benim kendi imkanlarımın katılaşması ve yabancılaşması olarak kavrarım. (...) bakılan varlık olarak benim yabancılaşması, düzenlediğim dünyanın yabancılaşmasını gerektirir. (...) Başkasının bakışıyla birlikte, “durum” benden kurtulur, ya da, daha sıradan ama düşüncemizi iyi bir şekilde verecek bir deyim kullanırsak: *ben artık duruma hakim değilim*. (...) Başkası olgusu yadsınamazdır ve beni yüreğimden vurur. Onu *tedirginlikle* düşünürüm; onun aracılığıyla bu dünya olan ve yine de ancak sezinleyebildiğim bir dünyada sürekli olarak *tehlikede* ’yim... (Sartre, 2018, s.337-350)

Asiye'nin bakışlarından etkilenen bir diğer kişi, arkadaşları Yıldız'ın yardımcısı Gülgül'dür. Gülgül Neslihan ile konuşurken kendilerini süzen Asiye'nin bakışlarından korkar. Asiye'den kendilerine zarar geleceğini düşünür. Gülgül aynı akşam içinden geldiğince, neşeyle dans edip durduktan sonra, Asiye ile yüz yüze geldiğinde, sapsarı kesilir. “Dur, hele bir yudum su içeyim!” diyerek mutfığa koşması, bu bakışlardan duyduğu korkuyu gösterir. Asiye, gözlerini kısarak hala ardından bakmaktadır. Nitekim o akşam Gülgül ölür. (s.164, 327, 330)

Kondor'un çatısından, dürbünle, çevreyi ve tabii Neslihan'ı gözetleyen kapıcı da “başkası” ve “başkasının bakışı” kavramları üzerinden ele alınabilir.

Sartre, başkası olgusunun yadsınamaz olduğunu ve kişiyi yüreğinden vurduğunu belirtir. (Sartre, 2018, s.350) Neslihan, bir elinde kara tespih, kafada İslam yeşili örme takkesi, altın dişleri, yeşil yollu pijaması, beyaz fanilas ve boynundan sarkan dürbünü ile tüm gerici unsurların ve yozlaşmanın simgesi olarak gördüğü kapıcı aracılığıyla sezinlediği dünyada kendini sürekli olarak tehlikede hissetmektedir. (Sartre, 2018, s.350)

Başkası, ilkin beni yargılar ve hakkımda fikir edinir; bunu yaparken beni düşündüklerime göre değil, bedenime, o anki durumuma ve daha çok geçmişime göre yapar. (Foulquie, 1998, s.73) Kapıcı ve yanı sıra toplumun diğer gerici unsurlarının, Neslihan'ın kadın kimliğini, yazar ve entelektüel olma durumunu yargıladıkları açıktır.

Foulquie, Sartre'ın görüşlerinden hareketle, eğer kendimi savunmaya geçmezsem, başkası ne olmamızı isterse o olduğumuzu söyler. Başkasının bakışı beni sarar sarmalar ve özne benden, nesne ben yaratır. Başkası, dünyayı benden ayırıp götürür. Ben, nesnelerin arasında yerimi alırım ve kendimi ya başkalarının ereklere gerçekleştirmek üzere bir araç ya da gerçekleştirmelerine bir engel olarak bulurum.

Nesne ben, yani bir başka varlık için bağlanmış ve katılmış, değerini yitirmiş varlıkta kendimi tanımanın duygusu utançtır. (Foulquie, 1998, s.73) “Saf utanç, kınanabilen şu ya da bu nesne olma duygusu değildir; ama genel olarak *bir* nesne olma duygusudur, yani kendimi, başkası için olduğum o aşağılanmış, bağımlı ve donmuş varlıkta *tanımamdır*. Utanç, kökensel düşünüş duygusudur, ama şu ya da bu suçu işlemiş olmamdan ötürü değil de sadece dünyanın içine, şeylerin ortasına “düşmüş” olmamdan ve ne isem o olmak için başkasının aracılığına ihtiyaç hissetmemden ötürü.” (Sartre, 2018, s.365)

Sartre’a göre, başkasının karşısında iki gerçek tavır sergileyebiliriz: başkasını, beni nesnelliğe getiren özne olarak kabul ettiğim tavır -ki bu utançtır- ve diğeri kendi öznelliğim ve özgürlüğümle başkasını nesne olarak kavradığım tavır -ki bu da gurur ya da nesne başkası karşısında özgürlüğümün olumlanmasıdır-. (Sartre, 2018, s.367)

Sürekli boynunda taşıdığı dürbünü ile Kondor’un tepesinden Neslihan’ı ve çevreyi gözetleyen kapıcının “...ne istiyorsun sen be, ne çalışması, çalışmazsan kıyamet mi kopar lan, get bek” sözleri karşısında Neslihan, “...eşiğe sindim: onurumu kandırmak için ancak geçmişi, şimdiyi, geleceğimi düşünebileceğimi,, düşünceyle yücelebileceğimi, hükmümün ancak düşünceye geçebileceğini anladım...” der. Kapıcı tarafından onun öznelliğine yapılan saldırı, Neslihan’ın kendisini, değerini yitirmiş, aşağılanmış bir varlık olarak, bir nesne olarak algılamasına neden olur. Öznelliğini yeniden kazanabilmesi için onurunu kurtarması gerekmektedir. Ama onurunu, gururunu, ancak kandırabilir. (s.11)

Diğer taraftan, içindekini göremediğimiz ama her şeyi gören belirsiz simgenin, Kondor’un da, iktidarın odağını göstermeden, gözetlenenlere hep gözetlendiklerini hissettiren bir disipline etme aracı (Uslu, 2007, s.243) olarak bir diğer “başkası” olduğu kabul edilebilir.

Neslihan'ın, kımıltısız çakılıp kalmışlığı, Leylâ Erbil'in "Katkı" başlıklı yazısında (Bkz. 4.1.3.1) vurguladığı -toplumun geriliği ile yasak ve baskıların temsilcisi olan kapıcı ve diğer engeller karşısında yitirdiği özgürlüğünü simgeleyen bir unsur olarak düşünülebilir.

Karanlığın Günü'nde, Asiye, kapıcı ve Kondor üzerinden "başkası" ve "başkasının bakışı" kavramları ele alınırken, birey üzerinde oluşabilecek yıkıcı etkileri netlikle ortaya konur.

"Başkası" ve "başkasının bakışı", Sartre'ın "Gizli Oturum" isimli oyununda da işlenir. Oyunun üç kahramanı da ölüdür ve bir odada kalmak durumundadırlar. Her biri diğer ikisinin celladı olarak nitelendirilecek bir ilişki içindedir. Garcin'in dillendirdiği şu sözlerin Neslihan'ın yaşantıladığı durumu da tariflediği düşünülebilir:

...cehennemde olduğumu anlıyorum. (...) Beni yiyen tüm bu bakışların altında.
 (...) Demek cehennem bu. Buna asla inanmazdım. Hatırlarsınız: Kükürt, odun yığını, ızgara... Ah! Ne gülünç. Izgaraya gerek yok ki. Cehennem Başkalarıdır.
 (Sartre, 2007, s.62)

5.2.5. Zamansallık

Selim İleri, Leylâ Erbil ile yaptığı bir söyleşide, "Gerek öykülerinizde gerekse romanlarınızda zaman kavramı hemen hep uçsuz bucaksız. Şimdiki zamandan uzak geçmişe, hatta tarihe akıp durduğunuz söylenebilir. Klasik zaman anlayışını Leylâ Erbil kırmak, parçalamak mı istedi?" sorusunu yöneltir. Leyla Erbil, şöyle yanıtlar:

Doğumla ölüm arasında çok kısa bir zaman var. Bizler tüm zamanları da yaşama isteğiyle, sonsuzluk istekleriyle doluyuz. İnsan zihninin "altın elma"sı bellek, insanı anlatırken yazara özgürce çok ötelere uzanma olanakları veriyor. Klasik zaman, kronolojik zaman zaten "modernite"yle parçalanmıştı. Zaman mitolojide de şimdiki gibi değildi, biliyorsunuz, önce kış, ilkbahar ve yaz vardı. Dört mevsim değildi. Ve zamanı *Hora* 'lar belirlerdi. Benim yapmak istediğim insan zihninin, belleğin ve bellek

dışının sezgisel olanaklarından da yaralanarak zamanı doğanın bize verdiğiinden de öte, sınırsız kılmak. *Hallaç* 'ta da denedim. *Tuhaf Bir Kadın* 'ın “baba” bölümünde açıkça görülür bu tavır. Baba ölüm döşeğinde, yaşamadığı zamanı da dile getirerek geçmiş sayıklar. Bir ad gerekirse, “eriyik-eritilmiş zaman”dır bu. *Karanlığın Günü* romanımda da çokça kullandığım bir teknik. (...) Bilinçdışı mı, bilinç mi, sonrası mı karışmıştır; sanki beyin tasından çıkar antikite mi olur, yakın tarih mi, tanımadığı atalarıyla, daha önceki ölümlülerle sohbet mi ne ederse eder, gezinir ve yerine döner! İnsanoğlu belki de asıl genlerini, köklerini, mutluluğu arayıp taramakta, dolaşıp durmaktadır bu dünyada, tekinsiz bir gölge gibi. (Erbil'den aktaran İleri, 2004, s.17)

Leylâ Erbil'in söyleşide vurguladığı üzere, *Karanlığın Günü* 'nde Neslihan, bilinç akışıyla anlatısını aktarırken bir şimdiyi değil, zamansallığı ile varolan bir “kendî”yi anlatır. Romanda kronolojik zaman vurgusu ile karşılaşmaz.

Heidegger'e göre, “Dasein tarihsel bir varolandır. (...) Dasein'in kendi geçmişi, onun ardından gelmez, bilakis onu hep önceler. Dasein, kendini bizzat kendi geçmişinden hareketle anlamaktadır. Biz buna, Dasein'in özanlayışı diyoruz. Dasein'in bu özanlayışı kendi imkanlarını ve dolayısıyla geleceğini nasıl tayin edeceğini belirlemektedir.” (Ökten, 2019, s.94)

Karanlığın Günü 'nde zamansallık vurgusu, Neslihan'ın önünde oturduğu balkon kapısının camına bakarken hissettiklerinde açık olarak yer alır;

Zamanla kalınlaştı cam,,, üzerine düşeni zapt etti,,, sakladı,,, biriktirdi,,, bir gün ola ki dışarıyı almaz olacak,,, yok edecek her şeyi,,, silecek geçmişini, şimdiyi, geleceği; sinsi bir tarihçi gibi,,, belleksizleştirip asılsızlaştıracak. (s.9)

Neslihan'ın, önünde durduğu cama dair tasvirinde, “camın, üzerine düşeni zapt etmesi, saklaması, biriktirmesi” ifadeleri onun, kendi kişisel zamansallığına bir vurgudur. Zamansal bir süreç olarak kişisel varoluşunun tarihselliğidir. (Blackham, 2012, s.105) Neslihan'ın önünde oturduğu balkonun camı, aynı zamanda onun aynasıdır; “Cam ne kadar da kirli! Yılların isi- pası katmanlaşmış üzerinde,,, cam

değil, toprak ayna,,,” (s.9) Camda/aynada biriken is pasın, Neslihan’ın geçmişinden şimdiye gelen gelenek ve din kaynaklı baskıları, kocası ile yaşadığı sorunları, yazmak konusunda çektiği sıkıntıları, dostluklarında yaşadığı ikiye bölünmüşlükleri ve yoz kültürün üzerindeki ağır baskısını simgeliyor olduğu düşünülebilir. Leylâ Erbil’in, Ahmet Oktay ile yaptığı söyleşisinde, Beckett’e ilişkin görüşlerini aktarırken kendisine yönelik olarak kullandığı ifadeler, *Karanlığın Günü* romanının kahramanı Neslihan’la ortaklaşan özelliklerini gösterir:

...yirmibeş yıl önce onun karamsarlığıyla, nevrozuyla büyük bir ilişki içindeydim. Köklerime uygun düşmüştü herhalde benim. Yani: yaşadığım tarihi dönemde, *islam dünyasının* köklerinden koparılmış, gene de bağrında onun izlerini taşıyan ben’le, *hristiyan kültürünün* kısıntılarıyla beslenmek durumunda kalan ben, Beckett’le buluşmuştuk. (Oktay, 1983, s.134)

“Sinsi bir tarihçi gibi geçmişinin, şimdinin, geleceğinin silinerek, belleksizleşmesi asılsızlaşması” ifadeleri ise, olduğu ve öngördüğü olacağının aslında “hiçlik” olduğuna ilişkin düşünceleridir. Heidegger’in görüşüne göre insan, ne olacağını öngörerek -ki bu hiçliktir- ve olduğu şeyi tekrarlayarak – ki bu da hiçliktir- onun için dünyada hiçbir zaman mevcut olamayacak her şeyin hiçlik olduğunu fark ederek var olabilir. (Blackham, 2012, s.105)

Komet’in resminde (Resim.9) ise, zamansallığın ön planda olduğunu hissederiz. Resmin, bir kolaj görüntüsünde olması ve onu oluşturan her bir ögenin ayrı zaman katmanlarından geliyor olması, bu duyguyu güçlendirir. Resimdeki figürlerin ortak bir anı paylaşmadığı apaçık görülür. Gökyüzünde yoğun bir devinim olduğu hissedilir ve bize, şimdiki andan bir sonraki ana ve ardından gelecek anlara o devinimin aktarılacağını düşündürerek zamansallığı yaşatır. Ortada duran kavruk ağaç, geçmişten gelir, tarihselliğe vurgu yapar. Sağ taraftaki çocuk, kendisini resmin kurgusunun dışında bir yere odaklamış, geleceğine doğru hareket halindedir. Leylâ

Erbil'in, yukarıda yer alan söyleşisinde kendi eserleri için kullandığını belirttiği “eriyik-eritilmiş zaman” ifadesinin, Komet'in resmi (Resim.9) için de geçerli olduğu söylenebilir.

Heidegger, sadece zamansallıkla, Dasein'in kaygısal varlığının anlaşılır kılınabildiğini söyler. Varlığın anlamı olarak zaman, fiziksel yasaların bir kategorisi olarak değil, Dasein'in yaşantısına ait bir unsur olarak görülmelidir. Dasein, zamanı varoluşsal, geçici ve kaygı verici bir belirlenim olarak deneyimler. Zaman, Dasein için, birbirinden kopuk olan anların sonsuzdan gelen ve sonsuza giden bir dizisi değildir. Zamansallık, izole anların toplamından ziyade, geçmiş ve geleceğin bir şimdi ile ilişkili belirlenimdir. Dasein'in varlığı, geçip gitmiş bir geçmişten ve henüz gelmemiş bir gelecekte yalıtılmış bir şimdi içerisinde yer almaz. (Çüçen, 2015, s.157,158)

Neslihan, bir şimdide var olmasına karşın, sürekli olarak, hiçbir şekilde üstesinden gelemediği geçmişini ve yönelmiş olduğu geleceğini bu şimdi içerisinde iç içe geçmiş olarak yaşamakta ve sorgulamaktadır.

Heidegger'e göre, varlık ve zamana ilişkin bir sorgulamada, insan tüm tekilliği ile kendini soruda bulabilmeli, soru ile içten kavranmalı ve ona gösterilen özenle bireyselleşmelidir. Zamana ilişkin soruşturma, kaçınılmaz olarak kendi varlığımıza ilişkin bir soruşturmadır. (Çırakman, 2010, s.232)

Sartre'a göre, “Geçmiş *hiç* değildir, şimdiki zaman da değildir, ama belli bir şimdiki zamana ve belli bir gelecek zamana bağlı olarak bizatihi kendi kaynağına aittir.” (Sartre, 2018, s.166) Sartre'a göre, “ben olmaklık”, geçmişi şimdiye bağlar ve ontolojik bir münasebettir. Yaşadığımız -di'li geçmiş, farklı varlık kipleri olarak birlikte varolan ama hem olan hem de öteki olmuş olan varlıkları tanımlar. Geçmişle sürdürdüğüm varlık münasebeti kendiyile özdeşleşme türünden bir münasebettir.

Geçmiş beni olduğum şey olmaya mecbur eder. (Sartre, 2018, s.166-174) “Geçmiş, *geçmişte kalmış* olan olarak olduğum kendindedir. (...) geçmiş onu yaşayabilmeksizin olduğum şeydir. Özüm geçmiştedir, onun varlık/olmak yasası budur.” (Sartre, 2018, s.175-177)

Neslihan’ın, geçmişinde yaşadığı dostlukların, çekişmelerin, eş-çocuk-anne sarmalında yaşadığı zorundalıkların ve -yazar/aydın kimliğine yapılan saldırıları, gelenek baskılarını, toplumsal yozlaşmanın katlanılamazlığını- yaşarken verdiği mücadelenin her adımında onun bireyselliğini oluşturduğunu ve zamansallığını ortaya çıkardığını söyleyebiliriz.

Karanlığın Günü’nde, Neslihan’ın annesi, geçmişte babasının ona söylediği sözler üzerinden, belirgin bir şekilde zamana ve geçişkenliğine vurgu yapar; “İhtiyarlık bir çuldu giydim eskitemedim, gençlik bir kuştı uçurdum tutamadım”

Neslihan, yalnızca kendi geçmişine değil, dünyanın tarihine de uzanır. İstanbul’un 1509 depremini düşünür, İbni Sina, Pers kralı Darius III, İskender, Hazreti Davud düşleri içinde varolup kaybolurlar.

5.2.6. Ölüme Yönelik Varlık

Komet’in resimde (Resim.9), Neslihan olduğu düşünülen kişi, son derece bitkin, çökkün, yorgun veya hasta bir görüntü verir. Sonsuza dalmış gibidir. Karanlığın Günü romanında ise Neslihan, koltukta oturup yaşamını gözden geçirmeye başladığında “Bir misafirhanede burası,, bu dünya,, koltuk,, evrende,, oturuyorum,,” (s.7) ifadesini kullanır. Henüz içinde olmadığı bir teknededir. Bir ormanda, bir denizde kaybolmuş gibi dinlenmektedir. Kıyıya yüzükoyun kapatılmış sandallar, tabutlar gibi dizili beklemektedirler. “Henüz tekne yok ufukta,, görünmüyor,,” (s.8,9) Bu

cümleler, Neslihan'ın ölüme dair düşünceler içerisinde olduğuna işaret eder. “Bir yer burası: yapacak bir şey yok diyorlar,,,” ifadesi ise Neslihan'ın çaresizliğini vurgular.

Komet'in resminde (Resim.9) Neslihan olabileceği düşünülen kadının da ölüm düşüncesi taşıdığı söylenebilir.

Neslihan, koltukta kımıldasız otururken içinden şu cümleleri geçirir;
 “...dinleniyorum şimdi; bir kumsalda, cangılında bir kentin, bir teknede,,,” içinde değilim henüz,,,” burun burunayız onunla,,,” “...kıyıya yüzükoyun kapatılmış sandallar, tabutlar gibi dizili bekliyor...” (s.8,9)

Neslihan'ın anlatısına başladığı anki yaşını bilemeyiz ama memur olan kocasının halen daha çalışmakta olduğu göz önüne alındığında Neslihan'ın ölümün kıyısında yaşlı bir kadın olduğu söylenemez. Leylâ Erbil'in söyleşisinde vurguladığı “Yakındığı hiçbir şeyden kurtulamadan, kımıldayıp silkinemeden ölümü beklemesi imgeseldir.” ((Bkz.4.1.3.1) ifadesi bu düşünceyi doğrular.

Heidegger'e göre, Ölüme-yönelik -varlık, hep yolda olan ve sonda olamayan “zamansal varlık”tır; “Dasein, var olduğu müddetçe, hep henüz daha var olmamış olarak varolmalıdır çünkü” (Heidegger'den aktaran Çaça, 2010, s.252)

Dasein'in ölüm ve yaşam arasındaki varoluşu aslında “hep henüz daha olmamış olarak var” oluşunu gösterir. O hep bir imkân olarak dünyaya yer açar ama hep imkânsız imkânıyla; hitamıyla sınırlanır ve belirlenir. (Çaça, 2020, s.252)

Var olduğu müddetçe Dasein'a ileride olabilecek bir henüz-olmamışlık aittir: daimî noksanlık. (...) Ölüm kaygısı, vefat korkusu değildir. Ölüm kaygısı, bitişe doğru varlığın açılanmışlığıdır. (...) Bitişe doğru varlık, ara sıra kendini belli eden bir tutumdan doğuyor değildir. Bilakis o, özü itibarıyla Dasein'ın fırlatılmışlığına ait olup bir-hal-içinde-bulunma (duygu durumu) sayesinde bu veya şu şekilde açığa çıkmaktadır. (Ökten, 2019, s.140,141,191)

Neslihan, ölüme ilişkin düşünceler içinde olmasına karşın feleği değiştirmeye uğraşmakta olduğunu söylemektedir. Şu sözleri de söylemektedir, kendi kendine:

“Çünkü bizler de öğrenciyken vermişizdir mücadele -devrimci,, giderek bugün bile verdiğimi düşünürüm,, yaşadığım şu biçimle,, burada,, bu misafirhanede,, böyle konuşarak,, kendi kendime,,” (s.51)

Neslihan, bir taraftan kendini ölüme yakın hissederken bir taraftan da yaşama değin mücadelesini düşünceyle varolarak sürdürmekte olduğunu söylemektedir. Yaşadıkları onu yalnızlığa, yabancılığa itmiştir. Ama “hep henüz daha olmamış olarak”, düşünme edimi sayesinde varoluş çabasını sürdürmektedir.

Sartre’da varoluş adına ölüm ve yaşam aynı çizgide tutulur: “Biri olmanın, kendi yaşamını ve ölümünü birlikte tutabilme ve yaşayabilmenin olanaklı varlığına yani insan varoluşunun kendisine aittir ve ona dairdir. (...) ölüm, özgürlüğün onu sınırlayan tüm sınırları parçalama yoludur. Bu sınırlar, savaş, işkence, beden, korkular pek çok şey olabilir.” (Kurtar, 2020, s.113,114)

5.2.7. Suçluluk Duygusu ve Vicdan

Karanlığın Günü romanında “Suçluluk Duygusu” kavramı, farklı karakterler üzerinden konu edilir ancak işlenmiş bir suç söz konusu değildir. Suç kavramı ilk olarak Neslihan’ın yüce gönüllü, dostunu düşmanından ayırt edemeyen, durmadan dolandırılan; sanki bilerek, isteyerek kazıklanan arkadaşı Emin için kullanılır.

Neslihan, Emin’in, “...bir şeyin, bir suçun- belki de varlıklı bir aileden gelmenin suçunun- bedelini ödeyen...” birisi olduğunu söyler. (s.146)

Suç ve suçluluk duygusunun vurgulayıcı bir şekilde üstünün çizildiği satırlar Neslihan’ın kocası ve toplum hakkındadır:

...suç sende diyecektir dinler gibi yapacağım bunlar hep yeniden meme emmek için ona belli etmeden ondan uzakta ve ayrı şeyler düşünerek yaşanır ne vakit ağzını açsa suçlayacak ya da savunacak her sözcüğün kendini ele vereceğinden korkarak işlenen ya da işlenmesinden korkulan bir suçun vehmiyle yaratılmışçasına suçu var ederek kendini ve toplumun ruhunu yaratarak var edecek her an yeniden seçebilmek için suçu öylesine

yoğunlaşacak ki gözleri bu bakışa uyabilmek için bütün varlık uzantı olacak değişecek boyun çeneyi itmeye dudaklar ve yanaklar çarpılmaya suçla zina etmeye başlayacak varlığı suçla ve savunmayla... (s.288)

Bu satılarda suç birden fazla tarafı kapsar; kocası genellikle toplumsal kabulleri ardına alarak bazen de almadan Neslihan'ı suçlar ama diğer yandan her sözcüğünün kendini ele vermesinden korkarak, işlenen ya da işlenmesinden korkulan bir suçun vehmini içerisinde barındırır. Sadrettin, Neslihan'ın, “gerçeği yazmalı insan” görüşüyle yazılarında ailesini de konu etmesinden hiç hoşlanmaz, bunun aile kutsiyetine saygısızlık olduğunu düşünür. İki yüzlü bir ahlak anlayışı ile, “Yazı, gerçek, bir bakıma insanı kirletmektir, teşhir etmektir...” der. (s.194) Konuşmayı saldırgan başlatan ama düşüncelerini sonuna kadar savunamayan taraftır. Sadrettin'in yürüyüşünde kendine güven hissi yoktur. Neslihan onun sokaklarda hep kendisine bir şey çarpacakmış gibi ürkek tavuk- tavuk yürüdüğünü söyler. (s.23)

Leylâ Erbil, Ahmet Oktay ile yaptığı bir söyleşide şunları söylemiştir: “Sınıflı toplum insanını, yani suçluyu, (bilinçaltına atılmış complexleriyle suçlu olanı) anlatmaya yöneldiğimizde, insanları akıllılar ve deliler diye ayırmak mümkün değildir”. (Oktay, 1983, s.134)

Fiziki ve/veya hukuki suç unsuru olmaksızın insanın yaşadığı suçluluk duygusu gerek psikanalistler gerekse düşünürler tarafından kabul edilerek, farklı açıklamalar getirilmiştir.

Freud'a göre, sertleşmiş “üst-Ben” ve ona güdümlü “Ben” arasında yaşanan gerilim suçluluk duygusu olarak uyandırır ve kendini bir cezalandırılma gereksinimi şeklinde gösterir. Kötü olanın, “Ben” için de tehlikeli ve zedeleyici olduğu söylenemez, aksine kötü, ego için arzu edilebilir ve zevkli bir durum da yaratabilir. Bu durumda dışsal etkiye boyun eğmemize neden olan duygularımız değil, bir güdü olmak zorundadır. Bu güdü, sevgi yitimi korkusu olabilir. Bağımlı olduğu kişinin

sevgisini yitirmek durumunda, birçok tehlikeden korunması sekteye uğrayabilir, hatta cezalandırılabilir. Bu nedenle insan yitim korkusundan kaçınır. Sevginin yitimi ancak yapılanı otorite keşfettiğinde ortaya çıkacaktır ama yapmaya niyetlenmek sevgi yitimi korkusunun oluşmasına neden olacaktır. Ana-babanın yerini geniş toplulukların alması sonucu, sevgi yitimi korkusuyla oluşan suçluluk duygusu “toplumsal” anksiyete haline dönüşür. (Freud, 2011, s.85,86) Freud, süper egonun/üst-Benin oluşması ve otoritenin içselleştirilmesi sonucu, yapılanın öğrenilmesi korkusunun bittiğini, fakat kötü olanı yapmakla, yapmayı istemek arasındaki farkın da kalktığını belirtir. Vicdan görüngüleri bu aşamada en yüksek noktaya ulaşmıştır. Süper ego günahkâr egoya aynı anksiyete duygusu ile baskı uygular. Yazgı, ana-baba ögesinin yerine geçer. Dinsel çevrede yazgı, İlahi İrade halini alır. (Freud, 2019, s.267-269)

Karanlığın Günü’nde, Neslihan’ın oğlu Serhat, şiddet ve savaş oyunlarına meraklı bir çocuktur. Saldırgan hareketleri karşısında Üniversite çağında olan ablası Bilge’nin, hakkında söylediği “Onun vicdanı henüz yaratılmadı ki?” (s.48) ifadesinin, Freud’un yukarıda açıklanan görüşlerine uygun nitelikte olduğu söylenebilir. Henüz küçük olan Serhat’ta süper egonun gelişiminden doğal olarak söz edilemeyecektir.

Freud, tüm insanların olumlu koşullar altında vicdanlarının yumuşak olduğunu, egolarına istediğini yapması konusunda izin verdiğini ama şanssızlık, olumsuzluk durumlarında günahkarlığını fark edip, vicdanının isteklerini öne çıkardığını, kendine yoksunluklar dayatıp cezalandırdığını söyler. (Freud, 2019, s.268)

Freud, suçluluk duygusuna ait gizemin ilksel babanın öldürülmesine dek gerilere gittiğine işaret eder:

Oğullar, babadan hem nefret ettiler hem de onu sevdiler. Nefretlerini saldırganlıkları ile yok ettikten sonra sevgileri pişmanlık duygusu ile ortaya çıktı. Babayla özdeşleşmeyle süper ego kuruldu ve eylemin yinelenmesini engellemek üzere kısıtlamalar kuruldu. Babaya yönelik saldırganlık davranışının yinelenmesi ile suçluluk duygusu da sürdü ve her saldırganlıkla baskılanıp pekiştirilerek süper egoya taşındı. İnsanın babasını

öldürmüş olması ya da bunu yapmaktan kaçınması böylece gerçekten belirleyici değildir. Her iki durumda da insan suçluluk duyacaktır. (Freud, 2019, s.274)

Rollo May, kendimizi tüm varlığımıza döndürmeyi başaramayıp, sahici olmayı beceremez ve *das Mann* 'ın konformist kimliksizliğine sığınıp, varlığımızı unutursak, varlığımızı kaçırdığımızı ve kaçırdığımız ölçüde başarısızlık yaşayarak suçluluk duyduğumuzu söyler. “Potansiyellerinizi kilit altında tutarsanız, mahrecinizde, “özünüzde”, size verilmiş bir şeye karşı suçlu (ya da Almanca sözcüğün karşılığındaki gibi *borçlusunuzdur*). İşte bu varoluşsal borçlu ve suçlu olma durumu -gerçekte kaç bin şekilde ya da şekil bozukluğunda kendini gösterirse gösterebilir- tüm suçluluk duygularının temelidir. (May, 2018, s.148) May, kişinin kendi potansiyellerini yitirmesinden kaynaklanan suçluluk dışında, bir diğer ontolojik suçluluğun, kişinin diğer insanlar karşısında hissettiği suçluluk olduğunu söyler. Bu durumda insanın diğer insanlarla ilgili hakiki resme bir ölçüde hep haksızlık yapması, diğerlerini anlayıp ihtiyaçlarını karşılamada bir ölçüye kadar başarısız olması söz konusudur. Bu hal, ahlaki bir kusur olmasa da ahlaki duyarlılık yoksunluğunda ciddi ölçüde artmaktadır. Üçüncü ontolojik suçluluk ise doğadan ayrılma suçluluğudur. (May, 2018, s.150)

Heidegger'e göre, “Dasein, dünya içine fırlatılmış olduğundan, her daim başkasının ve başka bir şeyin suçluluğunu/borçluluğunu taşımaktadır (...)” (Ökten, 2019, s.144) Yine Heidegger'e göre;

Varlığı ihtimam gösterme olan bir varolan, kendi üzerine yalnızca bir fiili suçluluk/borçluluk almakla kalmaz, bilakis kendi varlığının zemininde zaten suçlu/borçlu olarak var olur. Bu suçlu/borçlu olma, Dasein'ın fiilen varolarak suçlu/borçlu olabilmesinin ontolojik koşulunu sunmaktadır öncelikle. Bu özel suçlu/borçlu olma, “ahlaki” iyilik ve kötülük olanağının yani esasen ahlakiliğin ve onun fiilen olası hallerinin eşit derecede asli eksistensiyal koşuludur. (Ökten, 2019, s.263)

5.2.8. Yaşamdaki Zıtlıklar

Komet'in resminde (Resim.9) gökyüzünü kaplayan siyaha yakın renkte bulutlar, aralarındaki aydınlıkla kontrast oluştururlar. Gökyüzünün sağ tarafındaki siyah alanın bulut olduğu bile şüphelidir. Bu kısımda, gecenin karanlığını görürüz. Orta alanda yoğun olarak yer alan bulutlar da günün aydınlığına ulaşılmasına engel bir görüntüdedirler. Resmin ortasındaki komodinin içinde oturan -Neslihan'ın annesi Nuriye Hanım olduğunu düşündüğümüz- yaşlıca kadın, rahat bir ifade içerisindedir. Komodinin üzerindeki çaydanlık da ev yaşamını anımsatan, sıcak duygular hissedilmesine neden olabilecek bir nesnedir. Resimdeki kedi ve kuş görüntülerini de hariç tuttuğumuzda, resmin kalanında yoğun bir kasvet sezeriz. Annenin huzurlu görüntüsü ile ağacın üstündeki tuhaf yaratık, zıt duygular oluşturur. Neslihan'ın kıpırtısızlığına karşın, karşısında halay çeker gibi görünen insanlar bulunur. Hepsinden öte, resmin geneline hâkim bir kaos görüntüsü vardır.

Karanlığın Günü romanının ismi içinde yer alan “karanlık” ve “gün” kelimelerindeki anlam zıtlığı, evin “aydınlık” olarak isimlendirilen ama gerçekte karanlık olan bölümü üzerinden sıklıkla yinelenir. Bu kısım Aydınlık, Karanlık ve Boşluk olarak isimlenir.

Neslihan, yaşamdaki zıtlıklara ilişkin bir diğer önemli vurgusunu Kaos=Uyum=Kaos denklemi ile yapar. Kaos ve uyum, romanın başında ve sonunda özellikle vurgulanır.

Bu kavramların Neslihan'ın yaşamındaki karşılıklarına baktığımızda, tabloyu şu şekilde oluşturabiliriz:

Anlatısından, onun sol görüşlü bir yazar olduğu ve sanatçı-entelektüel bir çevrede bulunduğunu anlarız. Aynı zamanda evli ve iki çocukludur. Ailenin kutsiyetine inanan kocası memurdur. En önemlisi hasta annesine bakmaktadır.

Neslihan, sol aydın kimliği ile ailesi ve onlara karşı hissettiği sorumlulukları arasında sıkışmıştır. Annesinin onun yazar oluşuna dair itirazları zorlayıcıdır. Kocasını ise, onun sol, aydın kimliğini ailesinin önüne koymasını kabul etmez. Onun sosyal yaşamına, girdiği çalışmalarına dahil olmaz. Neslihan, eve dair sorumlulukları nedeniyle yazmaya yeterli zaman ayıramaz. Sanatçı-entelektüel dostlarının ün, güç sahibi olmak için kullandıkları yöntemler Neslihan'ın dünya görüşüne aykırıdır. O, yazdıklarının anlaşılmasını önemser; beni anlayacak yedi kişi yeter bana demektedir. Ama yine de o çevre içinde yer alır. Sol aydın bir grubu oluşturmalarına karşın, geleceğe dair belirleyici bir katkıların olmadığını düşünür. İki sevdiği dostundan Azade'nin, moda olduğu için şalvar, cepken giyerken folklorun her çeşidine, türküllere sinir olması; bir diğerinin, Yıldız'ın, ülkedeki kasaba, köy isimlerini duyduğunda kendisine uzaklıklarını vurgulamak için “Afrika mı orası” demesi halktan kopuk sol aydın çevreyi işaret eder. Neslihan tepkilidir ama bu durumu arkadaşlarına yansıtmaz. Aynı şekilde kendilerini sorgulamadan bir an önce üne kavuşmak üzere çarpık ilişkiler kuran arkadaşları hakkında olumsuz düşünmesine rağmen onların yüzüne güler. “Sevilen” olmak tasası kendisi için de arkadaşları için de geçerlidir. Romanda ataerkil düzenin ve toplumsal yozluğun temsilcileri olan kapıcı ve Kondor isimli yan binanın sakinleri, onun yaşamını baskılayan önemli unsurlardır. Kapıcının, sürekli boynunda taşıdığı dürbünle Kondor'un en üst katından çevreyi taraması yoz kültürün temsilcisi kanalıyla gözetleniyor olduğu duygusunu uyandırır.

Neslihan, kadın ve aydın kimliği ile -ki aydın, parçalanmış toplumların bir ürünü olarak onların parçalanmışlığını içselleştirmiş kişidir. (Sartre, 2019, s.37) – aile sorumlulukları, geleneksel ve eril toplumun dayatmaları arasında sıkışmıştır. Sol aydın ve yazar kimliği içerisinde, gerçeği ve doğruyu araştıran, yaşam görüşü olarak

varoluşçu düşünceyi benimseyen Neslihan, yüz yüze kaldığı, yaşam görüşünün zıttı baskı unsurları ile zorlayıcı ve çelişkili bir ortaklığı çaresizce sürdürür.

Kızı Bilge, onun Das Kapital’le Enel Hak arasında kalan, dürüstlük adına dünyayı yaşayamayan ve doğruluk yüzünden insanlara yaranamayan biri olduğu görüşündedir. (s.279) Bilge’nin bu sözleri önemli bir tespittir. Freud, Lacan’ın Mobius Şeridi tanımında da belirtildiği gibi, bireyin ikili bir varoluş sürdürdüğüne dikkat çeker ve birinde kendi amaçlarını ön planda tutarken, diğerinde, kendi iradesine karşı ya da en azından irade dışı biçimde bir zincirin halkası olarak varoluşunu sürdürdüğünü belirtir. (İzmir, 2019, s.267)

Sartre da ailenin, dönemin, toplumun üzerimizde güçlü etkileri olduğuna inanır:

Özgür olmadığımızı düşünüyorum-en azından şimdilik. Her zaman çocukluğun içinde kaybolur gideriz.: Eğitim yöntemleri, ebeveyn-çocuk ilişkisi, öğretim falan derken, bir ben, yitirilmiş ancak beklenen davranışlarla tekrar edinilen bir ben oluşur bizde. ‘Egemen’ değil ‘yabancılaşmış’ özgürlüğümüzle, hepimiz birer nevroz hastasıyız (Sartre’dan aktaran Barou, 2014, s.35)

Neslihan, koltukta oturmuş düşünürken bu savları doğrulayacak şekilde “...emri yerine getirmek öğretilmiş bana sonra fena olur...” demektedir kendi kendine. (s.290)

Neslihan, annesinin ve özellikle halasının dini inanışlarından, kendisine aktarılan tasavvuf öğretilerinden etkilenmiştir. Bu öğretilerin yaşamı boyunca düşüncelerine sızmış olduğu açıktır. Neslihan’ın, geleneksel yapıdan da beslendiği görülür; öyle ki oğlunun savaş, şiddet yanlısı oyunlarını doğal görüp, “sertliği öğrenmeli bir oğul” diye düşünür. Ev ve aile sorumluluğunu sürdürmek ağır gelmekle birlikte sorgulanmaz, doğal olarak sürdürülür. Cinsel yaşamında kocası ile sorun yaşamasına karşın farklı ilişkilere girmek konusunda kendini özgür hissetmez. Giderek kadının toplumda cinsel özgürlüğünü yaşama biçimi kendisinin kadınlığını gülünç ettirdiğini düşündürür ona. Hasta annesinin bakımını tüm güçlüklerine rağmen

sürdürür. Artık bilinçsizce evden kaçmalar başladığında hastane/bakımevine yatırmak zorunda kalır. Yaşlı kadın burada işkenceye yakın hırpalanmayla bakılır. (Sezer, 2007, s.200) Bakımevindeki çalışanların hasta ve yaşlılara karşı kayıtsız hatta acımasız tutumlarına şahit olmak Neslihan için yıpratıcıdır.

Neslihan'ın bir taraftan sessiz bir uyumla sürdürdüğü görevlerinin yükü, diğer yandan kimliğinde barındırdığı itirazlar ve öfke, bir arada onu baskılar.

5.2.8.1. Kaos-Uyum

Yaşamındaki çelişkili durumlar, zıtlıklar; uyum gösterdiği, göstermek zorunda olduğunu hissettiği koşullar; Neslihan'ın anlatısında vurguladığı, “uyumlu, kaosa karşıt olan” (s.7), “Toplumla, dünyayla, kâinatla, feleklerle uyumlu=karşıt=uyumlu olan...” (s.219) sözleri ile vurgulanır.

Neslihan'ın vurguladığı “uyumlu-kaos” zıtlığı, mitolojideki Apollon ve Dionysos zıtlığını düşündürür. Nietzsche, Apolloncu olanın rasyonel, ahlaki ve politik bir dünya düzeninin yanılsamalarıyla oluşan uygarlığı yansıtırken; Dionysosçu olanın, dünyayı, düzenli bir yapı içermeyen, temelden yoksun bir boşluk olarak gören kültürü oluşturduğunu söyler. (Lemm, 2018, s.49) Dionysosçu dünya, kaotik, irrasyonel ve amacı olmayan bir dünyadır. “Nietzsche, Tragedya'nın Doğuşu'nda, Yunan tragedyasının Dionysosçu kötümserliğini Yunan felsefesinin Sokratik iyimserliğinin karşısına koyar ve kötümserliğin bir sağlık belirtisi, iyimserliğin ise zayıflık ve işareti olduğunu varsayar.” (Lemm,2018, s.49 dip not.)

Neslihan'ın kadın ve aydın kimliği ile karşıtlık içindeki koşullar; kentin yeni insanları, onlarla iş birliği halindeki alt kültür ve sosyal sınıfının iç içe geçmiş yaşantıları ve oluşan toplumsal yozluk bir karmaşa/kaos ortamıdır. Aydın, durgun, ölçülü gücü simgeleyen, varlığı akılla algılama ve akıl yetisine dayanan yöntemlerle

biçimlendirme gücü ve yeteneği veren Apollon (Erhat, 1996, s.44) aynı zamanda uygarlığı da yönlendirir. (Lemm, 2018, s.51) Neslihan'ın uymak durumunda olduğu toplumsal kuralları ama yanı sıra varlık nedeninin düşünme edimi olduğunu sıklıkla vurgulaması, bir yazar olarak “Gerçeği yazmalı insan” (s.194)) demesi, gerçeğin peşinden koşması ve yaşamı için anlamlandırması Apolloncu yana vurgu yapar. Ancak, Apolloncu güç, insanı bir seyirci ve bir taklitçi olmaktan ileriye götüremez; insanın yaratıcılığını gerçekleştirmesini sağlayan Dionysos'tur. (Erhat, 1996, s.95) Dionysos'un temsil ettiği yıkıcı gücü Neslihan'ın öfkesinde sezeriz ancak bu eyleme dönüşmez.

“Başlangıçta uyum yoktu, olmayan bir var oluştuk; birbirine eklediğin sopaları, süpürgeyi elde ettin? Kimsin sen?” (s.221) Neslihan bu sözleri, Kapıcının evin aydınlığına yerleşen kuşları süpürgesini bir helikopter pervanesi gibi döndürerek öldürmesi üzerine söyler. Neslihan'ın hıncı büyüktür:

Seni en unutulmaz bir acıyla öldürme isteğim nereden geliyor? Yukardan, annemin penceresinden aşağı başına kaynar sular dökmeyi, kaynamış katranlarla boğmayı seni, çan kulesinden atmayı, Kondor'a gizlice geçip; partizanlar, müfrezeler, sürüler halinde çöktürmeyi Kondor'u, leşinin bizim balkona helikopterin gölgesi altına yapışıp kalmasını, ardından helikopterin evrenin ortasından, kâinatın, yerin, cehennemin dibini boylamasını ve yarın sabah kapıya dikilip “Bir şey lazım mı;” diye sırtımanı seyretmemeyi... (s.221)

Neslihan'ın kapıcıya karşı vahşice duygular hissederek, onu işkenceler altında öldürmek istemesinin nedenlerine dair açıklamayı Freud'un şu görüşlerinde bulabiliriz:

Bir hakikat ögesi olarak, insanlar sevilme isteyen kibar yaratıklar değil, olsa olsa saldırı karşısında kendini koruyabilen, hatta tam tersine doğuştan gelen içgüdüleri arasında güçlü bir saldırganlık payı taşıyan yaratıklardır. Acımasız saldırganlık bazı kışkırtmalarla ortaya çıkar. Ona ket vuran zihinsel karşıt güçlerin ortadan kalktığı

durumlarda, kendini kendiliğinden dışarı yansıtır. Bu durumda insan, kendine yabancı vahşi bir hayvan olarak görünür. (Freud, 2019, s.253)

Neslihan, düşüncesinde, “Sürüyor savaş için için” demektedir: “Bütün dünyada görünen ya da görünmeyen, silahlı ya da silahsız, dünya kurulduğundan bu yana sınırsızca sürüyor savaş...” (s.48) Neslihan’ın bu sözlerinde savaşa itiraz vardır. Oysa, Nietzsche, tüm çatışmaların silinip gideceği, “tarihin sonundaki” bir cennetin bulunmadığını; “savaş ve barışın ebedi tekrarına” uyum sağlamamız gerektiğini söyler. (Young, 2020, s.490)

5.2.8.2. Sürekli Yeneleniş Olarak Anne-Kız İlişkisi

Karanlığın Günü’nde, anne- kız ilişkilerinin yaşama değin ağır etkileri görülür. Bu etki bir döngü halinde ilerler. Anne ile Neslihan’ın, ardından Neslihan ile kızının birbirlerinin yaşamına bilerek veya değil hükmedişleri göze çarpar. Anne, Neslihan’ın yazar kimliğini aşağılar; “*Evlat yetiştirdik şuna bak, işi varmış, yazıymış, ne yazısı, insanlara akıl mı öğretiyorsun Ha ha hay! Aklı var da... gaipten haber veriyor sanki...*” (Sayfa.39) Neslihan ise, kızını gerçeklerden kopuk olduğu için eleştirir; kızını Bilge, kocası ile ayrılığının nedeni olarak Neslihan’ı suçlar: “*bezdirdim onu gerçekler, gerçekler diye/ senin ağzınla konuştum / (...) bana sezdirmeden hep sen yönettin beni / oynadın yaşamımla*” (Sayfa.337)

Diğer taraftan, roman boyunca Neslihan’ın kimi zaman anneyle kimi zaman da kızıyla kendini özdeşleştirdiği görülür. Hastane ziyaretine gidişlerinde, annesini odanın kapısında, eli kapının kasasına yapışmış halde bekler bulur çoğunlukla; yine bir ziyaretinde ise, kapının kasasında duran el, kendisine ait olacaktır. (s.27)

Anısını aktarırken, annesi ile bir anda yer değiştirebilir: “Sokarım banyoya annemi, köpürtürüm, aynen benim gibi gövdesi (...) önünün üçgeni, baldırları, kolları,

kaygan koltuk altları hafifçe ter kokan, bazen keskin, bazen hoş kokan koltuk altı çukuru (kocamın koklayıp içine gömüldüğü) köpürtürüm...” (Sayfa.49)

Kızının kedisi olan Ahap’ı, yavrularından birini yerken yakaladığında, kedinin sahibi olan ve derin acıyı yaşayanın çocuk Neslihan mı, yoksa Bilge mi olduğu karışır. (s.273-275)

Ayfer Tunç, Annelerin “Dayanılmaz” Ağırlığı başlıklı yazısında, Leylâ Erbil metinlerinde isteyerek otoriteye boyun eğmiş, evlerini sınırlı egemenlik alanı olarak tayin etmiş annelerin, birer düzen bekçisi olduklarını belirtir. Anne; babaya, sevgiliye, koca ya da kariya oranla ayağa daha sinsice dolanan bir taş olarak zihinsel dünyada rol alır. Masumiyet halesi ile çevrelenmiş ve bir kutsiyet kazanmış olan anneliğin, ondan doğmuş olmanın “dayanılmaz ağırlığı” ile karşılıklı ilişkide suçluluk duygusu uyandırdığını belirtir. (Tunç, 2000, s.122,124)

Romanda anne figürlerinin kızlarının yaşamına müdahalesi, en acımasız yavrusunu yiyerek yok eden anne kedi Ahap örneği olmak üzere, keskin çizgilerle verilir.

Annelerin ve kızlarının iç içe geçen yaşamları ve birbirlerinde derin iz bırakarak tekrarlanan hayatları Nietzsche’nin *Bengi Dönüş* öğretisini çağırıştırır. Bu öğreti farklı kaynaklarda, farklı yorumlar içerir. Maurice Blanchot’nun *Nietzsche ve Parçalı Yazı* isimli makalesindeki yorumun, sürekli yineleniş olarak anne-kız ilişkisine de açıklama getirdiği söylenebilir.

Bengi Dönüş zamanı bengi yineleniş olarak dile getirir; (...) Bengi dönüş oluşumun varlığını dile getirir; yineleme ise onu varlığın sürekli kesintiye uğrayıp durması olarak yineler. Bengi dönüş, Aynının bengi dönüşünü dile getirir; yineleme ise başkasının aynıyla özdeşleşerek aynının kendiyi özdeş olmayışı haline geldiği ve aynının hep kendinden başka olmasını sağladığı dolambacı dile getirir. Bengi dönüş, tuhaf ve harika bir biçimde rezil bir söz olarak, biricğin bengi yinelenişini dile getirir ve onu kökensiz yineleme olarak, asla başlamamış olanın yeniden başladığı yeniden başlayış olarak yineler. (Blanchot, 2001, s.86)

5.2.8.3. *Mitos'tan Ussal Gerçekliğe*

Leylâ Erbil, “Katkı” başlıklı yazısında, Neslihan’ın annesine ait olan ve birlikte yaşadıkları apartmanın Aydınlık olarak nitelendirilip gerçekte karanlık olan bölümü ve burada yaşayan güvercinlerin yaşamına ilişkin aktarımının bir “mitos” olarak belirler. (Erbil, 1999, s.68)

Romanda gelişen olaylara paralel olarak mitosun anlatısı da ilerler.

Güvercinlerin apartman Aydınlığına, karanlığa, ne zaman nasıl girdikleri bilinmez.

Öncü -partizan- güvercinin ardından bütün öteki güvercinler sürüler halinde gelip, apartmanın “boşluğunda-karanlıkta-durmadan titreyen aydınlıkta- yaşamaya başlarlar.

(s.13) Neslihan, güvercinlere yardım edip içeriye sokan kişinin annesi olduğunu

düşünür. Çünkü kendilerinin dışındaki tüm kat sakinleri güvercinlerden şikayetçidir.

Çıkardıkları pislikten, gürültüden, camları kapamak zorunda kaldıklarından yakınır.

Odası Aydınlığa bakan anne Nuriye Hanım ise kuşları besleyip, bakmakta ve şöyle

demektedir; “Mübarek hayvanlardır! Allah’ın bileceği bir iştir! Her işinde bir hayır

vardır! Kitabımızda yerleri vardır! Allah ile ermişler arasında habercidirler! Nuh

Peygamberimize suların çekildiğini bildirmişlerdir...” (s.67) Neslihan’a göre, annesi

“Allah ile ermişler arasında” derken, sesiyle kendisinin de ermişlerden biri olduğunu,

güvercinlerle Allah arasında geçenin kendisi tarafından da bilinen bir sır olduğunu

sezdirmektedir. (s.67) Bir gün, ağzında zeytin dalı, her halinden bilge bir kuş olduğu

belli, yaşlı bir güvercin gelir. Neslihan, yaşlı güvercinin “...gözünü gözümüze

vermeden, yalvarırca değil, varlığıyla hikmetler taşıyormuşçasına, onu buyur ederek

bilmediğimiz o hikmetlere kavuşacağımızı müjdeleyen bir ağırbaşlılıkla....” (s.198)

uçtuğunu ve gözünü kırpmadan hoşnutlukla kendilerine baktığını anlatır. Nuriye

Hanım “Hiii! Hikmetinden sual olmaz Allahım! Babam bu! Gözünden bildim! Babam

gelmiş” der. (s.198) Gelen kuş, Nuriye Hanım’ın babası Adil Ağa’dır. Adil Ağa

geldiğinin sabahına beton kirişin köşesine iri, yemyeşil bir türbe kurar. Ardından çeşit çeşit güvercinler gelmeye devam ederler. Nuriye Hanım, her birine akrabalarının ismini verir. Neslihan da birkaçına Deniz, Dağ, Su, Yer, Gök isimlerini verir. (s.202)

Güvercinler çiftleşip, çoğalırlar zamanla. Onların törenlerine, şölenlerine, şarkılarına, dövüşlerine şahit olurlar. “Hangi yuvada toplanıp hangi kırışte dua ettiklerini, kimin kime asi geldiğini, öfkenin barışmaya, çekişmenin şarkıya, sevişmenin inlemeye geçmesini bilir olduk...” der Neslihan. (s.204)

Zaman içinde anne Nuriye Hanım ufalmaya başlar, her yanı çeker, burnu düzleşip ucu yatıklaşır, gözkapakları saydamlaşıp pembeye dönüşür, kirpikleri aklaşır ve bir güvercine dönüşür. (s.143)

Güvercinlerin apartman aydınlığında kurdukları yaşam, diğer kat sakinleri onları istemediği için kapıcı eliyle yok edilecektir. Kapıcı, birbirine eklediği tavan süpürgelerini helikopter pervanesi gibi döndürerek kuşların kimini yaralar, kimini öldürür. (s.233)

Güvercinler Nuriye Hanım’ın odasına dolarlar, başucundaki komodinin üç bir tarafına sererler kendilerini. Daha sonra da bilge güvercin Adil Ağa’nın çevresinde toplaşıp “İşte biz senin kavminiz, bizi içeriye getiren dışa savunan sensin, bizi sen güt, biz seni dinleriz, seninle olduk!” derler. (s.243)

Mitos şöyle devam eder:

ve vaki oldu ki ertesi güz bütün güvercinler gitmişlerdir yaralılarını cesetlerini taşıyıp götürmüşlerdir kâinat dünya evren olan feleğe saçılmışlardır mescit ve surlara ölen masum insanların ruhuyla saçılıp Moğolca kügercin olarak cennette mutluluğa tanrı ile ermiş arasında nuhun tufanda uçurduğu zeytin dalıyla hira dağına çeteyi en gençleri bizim apartman boşluğunda doğanlar çekerek ... (s.312)

Güvercinlerin yok olmasıyla, anne de yok olur. Her köşeye, her sokağa bakarlar ama bulamazlar. Mitos şöyle bağlanır:

Adil Ağanın dedemin ördüğü kocaman yeşil türbe kapıcı bozamamış bozmuş ama yeniden, yeniden, yeniden her gün belki de içinde ki o annem mi!,,, avuç kadar kalmış gözbebeklerinden tanıdım annemi aaaaaaaa!,,, bakın kim gelmiş! Guguğu guguuu

guguğu gugugu—guuuuuu! Mama mı istemiş gugucuğum benim! Dedim, ekmeği suya batırdım, tasına su doldurdum... (s.316)

Mitosun içinde, ölen güvercinlerin “ölen masum insanların ruhu” olarak tanımlandığı görülür. Romanda, güvercinlerin öldürülüşü ile iç içe geçmiş olaylar dizgesi şu şekilde gelişir:

Neslihan ve arkadaşları yine Yıldız’ın evinde toplanmışlardır. Bulundukları sokakta bomba ihbarı yapılır. Tedirgin bekleyişleri arasında üç gencin idam edildiği haberini alırlar. İdam sırasında, kuşların onların seslerine kalktıklarını, kör karanlıkta kendilerini duvarlara çaldıklarını, çoğunun ölmüş yaralanmış olduğunu öğrenirler. Attıkları naraları yalnız kuşlar duymuştur. (s.242) Olayların geçtiği dönem dikkate alındığında, romanda bu üç genç için farklı isimler kullanılmış olsa da Deniz Gezmiş, Hüseyin İnân ve Yusuf Aslan’a gönderme yapıldığı açıktır. Sennur Sezer bu konuda şöyle bir saptamada bulunur: “1972 yılında Deniz’lerin asıldığı günün söylence kuşlarının, tarihin tanıkları sayılacak kuşların kanat sesleri yaklaşarak onların sayısının durmadan arttığını anımsatır.” (Sezer, 2007, s.200)

Kojeve, mitoslardan antik çağ diyalektiğine, oradan da cogito ve Hegel diyalektiği ile ussal gerçekliğe geçiş aşamaları hakkında şu bilgileri iletir:

Mitos, her kanı gibi kendiliğinden ortaya çıkar. İnsan, fikrini, sezgisini geliştirip mitosunu oluştururken, çelişkilerden kaçınmakla yetinip, hayal gücünü kullanır. Ancak, farklı bir kanı ya da mitosla karşı karşıya gelinip tartışma başladığında empirik olarak doğrulanamayacağından, kişisel inançtan veya öznel kesinlikten başka bir şey üzerine temellendirme gereği ortaya çıkar. Dolayısıyla, temellik edecek üstün ve “tanrısal” bir değer yerleştirilir. Böylece mitos, bir tanrı tarafından ifşa edilmiş olarak sunulacaktır ve bu da mitosun hakikatinin, yani tümel ve ebedi geçerliliğinin güvencesi olarak kabul edilecektir. İnsan, kendisine karşıt kişiyle, hasmıyla tartışmaya girdiğinde onun

düşüncesini çürütüp, kendi görüşünü kanıtlamak ve ikna etmek için bir diyaloga girer, yani bir diyalektik yöntem kullanır. Ve mitos ya da kanı insanı, diyalektikçi bir bilgin ya da filozof haline gelebilir. Sokrates ve Platon’a göre, tek ve biricik hakikatin kıvılcımı, farklı ve karşıt kanıların çarpışmasından doğar. Bu durumda bir “tez” ve bir “antitezin” çarpışıp birbirlerini tahrip etmesinden ama aynı zamanda da birleşmelerinden “sentezsel” bir hakikati ortaya çıkarırlar. Mitos hakikatinin, diyalektik hakikatten farkı, hakikatin bir tartışma ya da diyalog sonucu değil, onu açığa vuran Tanrı tarafından dile getirilmiş olmasıdır. Tanrısal-insansal diyalog, diyalektik yöntemin melez ve geçici formu olarak kendini, dağ doruklarında insanın dilsiz ve daha başlangıçta ikna edilmiş bir dinleyici olarak bulduğu mistik çeşitlendirmeler içerir. Tanrısal muhatap, eninde sonunda kurgusaldır ve her şey onun ruhunda olup biter. (Kojève, 2020, s.172...176)

Bu bilgiler doğrultusunda bakıldığında, Aydınlık-Güvercinler mitosunun sahibi ve yaratıcısı anne Nuriye Hanımdır. Mitosun doğası gereği içinde barındırması beklenecek Tanrısalılık, yine Nuriye Hanım tarafından kendisini Tanrı’nın elçisi tayin ederek sağlanmış olur.

Kojève, Descartes’ın, Tanrı yerine kendisiyle diyaloga ve tartışmaya girerek, Tanrı’yı bile bile bir yana bıraktığını, böylelikle diyalektiğin “Meditation” (düşünmeye dalış) haline geldiğini söyler. (Kojève, 2020, s.176)

Hegel diyalektiğinde, tez içinde bulunan önermeler, ilkeler, bunun karşıtı olan antitezde yadsınırken bir üste çıkarılarak yükseltirler. Yadsınmış olan bu yeni tümce de yadsındığında çıkış noktasından farklı, diyalektik devinim içinde daha bir üst düzeye getirilmiş yeni bir tümceyle karşılaşılır. Sentez olarak isimlendirilen bu aşamada tez, ortadan kaldırılırken daha üst bir forma getirilmiş olur. (Bozkurt, 2014, s.79) “Hegelci diyalektiğin temeli olan çelişki bütünüyle içsel, dolayısıyla da bir

ucundan öteki ucuna dek tek ve aynı çelişmenin hep aynı biçimde kendisini belirlemesinden ibarettir.” (Bozkurt, 2014, s.80)

“Bilinç bir gerçekliktir; varlık ile düşünce, doğa ile tin arasında bir özdeşlik vardır.” (Bozkurt, 2014, s.74) Hegel, diyalektik Varlığın ve Gerçeğin duyusal deneyimine kendini bırakmakta ve böylelikle, Varlığın ve Gerçeğin hareketini ortaya çıkarmaktadır. “Hegel’ce sistemleştirmede, her şeyin kaynaştırılıp bütünleştirildiği bir mimari karşımıza çıkar, bu yapıda oluşun her adımı, bilincin her anı, kendi ışığı ve anlamı içinde kendi bütünlüğünde, kendisi tarafından ve kendisi için ele alınmaktadır. Aslında bu sistemleştirme, etkili ve tamamlanmış bir düşünce gereksiniminin tutarlı bir sonucudur.” (Bozkurt, 2014, s.75) Hegel, düşüncel ve nesnel dünya içinde, evrensel olan tek ve temel ilke olarak “düşünce”yi öne alır. Maddi dünya düşünceden çıkarımlanır. Düşüncenin aralarındaki ilişkiden mantık doğar. (Bozkurt, 2014, s.80)

Neslihan’ın önemle vurguladığı iki olgudan biri “düşünme edimi” diğeri ise “gerçeğin aranması”dır. Koltuğunda oturur halde anlatısına başladığında kendini tarifleyen ilk sözcüğü “düşünüyorum” olur. Kendisi yok olduktan binlerce yıl sonra da düşüncenin yok olmayacağını söyler kendi kendine: “Yok olmaz, geçmiştir yüzüncü toruna...” der. (s.227) Kendi zamansallığı ve düşünme edimi onun var kalabilmesini sağlamaktadır: “...onurumu kandırmak için ancak geçmişi, şimdiyi, geleceği düşünebileceğimi,, düşünceyle yücelebileceğimi, hükmümün ancak düşünceye geçeceğini anladım...” (s.11) Kentin yeni insanlarını simgeleyen yanı başındaki binanın -Kondor- gürültücü insanlarından gelen sesleri duydukça düşünme olanaklarını yitirdiğini söyler. (s.211) Diğer taraftan gerçeği arayış, kişiliğinin ana eksenlerinden birini oluşturur. Sol, aydın kimliğiyle gerçeğin bir karmaşa içinde de olsa bulunup çıkartılması gerektiğini söyler: “Sanatın, ressamın sahici yazarın tarihi sil baştan edip edemeyeceği ayrı; ama, kabullenmek?..” Gerçeği, doğruyu aramak, yok

edilen insan onuru karşısında susmamak Neslihan'ın öncelikli değerleridir.

Neslihan'ın düşünme ve gerçeklik temelindeki fikirlerinde Hegelci bir yaklaşım olduğunu düşünebiliriz. Hegel'e göre,

Ussal olan ile gerçek olanın birliği ve uyumu bize doğruluğu (*hakikati*) verir; bunların birbiriyle uzlaşmamaları ise, yanlış ortaya çıkarır. Hegel'in o ünlü “*ne ki gerçektir, o ussaldır (hakikattir); ne ki ussaldır (hakikattir), o gerçektir*” sözü işte bu saptamayı dile getirir. (Bozkurt, 2014, s.49)

Hakikat ile gerçekliğin uyuşmaması durumunda ortaya ne doğru ne de yanlış denilemeyecek fantaziler, hayal dünyası çıkar. Hegel'e göre, felsefe nesnelerin düşünce ile görülmesi, varlığın kendi kendini düşünmesidir. Diyalektik hem düşünmenin hem de doğanın ve bütün varlığın gelişme biçimi ve aynı zamanda ilkesidir.

Düşünme ve varlık hep karşıtların içinden geçerek, karşıtları uzlaştırarak gelişirler. Varılan her uzlaşmada yeniden çözülmesi gereken başka bir karşıtlık gizli olduğundan, diyalektik hareket, düşüncenin varlığı bir bütün olarak kavramasına, varlığın da kendi bilincine erişip özgürlüğünü elde etmesine değin sürüp gider. (Bozkurt, 2014, s.51)

Ancak Karanlığın Günü'nde Neslihan ve annesi arasındaki olduğu belirlenen bu zıtlık, içinde bir ironi barındırır. “Düşünme edimi” ve “gerçekliğin aranması” Neslihan'ın yaşamında tartışılmaz ve vazgeçilmez değerler olarak var olurken; annesinin mitosuna o da dahil olur. Neslihan'ın kendi içinde barındırdığı bir çift kutuplu durum söz konusudur.

5.2.9. Kendinde ve Kendi-İçin-Varlık

Karanlığın Günü'nde, ilk gençlik çağlarından başlayarak, anlatısına başladığı ana değin Neslihan'ın “kendini arama” çabalarına ve bu nedenle verdiği mücadeleye şahit oluruz.

Neslihan'ın bilinç akışı ile sürdürdüğü anlatısında, “KENDİNİ arayıp durma”, “DÜŞSEL KENDİNİ arama”, “kendinin yarısını arama”, “asıl kendini bulma”, “hangisi asıl ben” ifadeleri yer alır.

Kendini arama, kendi varoluşsal yanına ve varoluşsal değişimine ilişkin bir anlamı içerir. Platon'dan Husserl'e çoğu felsefeci, bilinci varlığın kurucu ögesi olarak kabul etmiştir. Hegel ise, varlığın asıl kurucusunun toplumsal yapı içindeki varoluş devinimi olduğunu vurgulamıştır. Çünkü, bireyin kendisini ve dünyayı anlamlandırma çabası, tek bir bireyin zihin etkinliği ile daraltılamayacak bir etkinliktir. (İzmir, 2019, s.72) Hegelci açıdan kendilik; “ne ise o olmayan, ne değilse o olan” bir yapıdır. Hegel, kendiliği, baştan beri var olan değişmez bir yapı olarak değil, değişken bir yapı olarak yorumlayan ilk felsefecidir. Hegel, bilincin geçirdiği her değişimin ardından, insanın kendi dünyası ile ilgili yeniden bilgi arayışına girdiğini, değişim geçiren dünyasında kendi konumunu anlama, belirleme sorunuyla karşılaştığını belirtir. (Lorraine'den aktaran İzmir, 2019, s.75)

Varlığın özünün verilmiş olumsuzlayan bir yapıya sahip olması nedeniyle özne, sürekli olarak kendinden başka olma edimi içindedir. Ancak özne, verilmiş varlığını olumsuzlayarak bu yolculuğa başladıktan sonra, ilk başladığı bütünsellik noktasına geri dönmeyi ister. Öznenin her kendinden çıkışında, döngüsel bir devinim oluşur. Özne, mutlak bütünlük noktasına ulaştığı yanılgısı içine girdiği anlarda, geçici olarak, döngüyü tamamlamış gibi hisseder. Ama kısa bir süre içinde bulunduğu noktanın da mutlak bütünlük noktası olmadığını anlar ve özne, son halini de olumsuzlayarak yeni bir döngüsel devinime girer. Bu süreç doğumdan birkaç ay sonra başlar ve yaşam süresince devam eder. (İzmir, 2019, s.140,141)

Kojeve, Hegel'in tikel varlığını olumsuzlayarak tümel bir bütünlük içindeki varlık hedefine ulaşma çabası içindeki varlığın görünümünü, diyalektik bir yapı içinde şöyle tanımladığını belirtir;

-Kendinde-varlık: Özdeşlik, tez, verilmiş varlık, doğa

-Kendi-için-varlık (ego): Olumsuzluk, antitez, eylem, insan

-Kendinde-ve-kendi-için-varlık: Bütünsellik, sentez, eser, tarih, hareket

(İzmir, 2019, s.142)

Sartre ve Lacan da bu üç varlık görünümünü kuramlarında temel olarak kabul ederler, ancak üçüncü varlık görünümünü başkası-için-varlık olarak isimlendirirler. Başkası-için-varlık biçiminde olan özne, ötekinin zihninin üzerinden tanımlandığı için, varlığın toplumsal özelliğine işaret eder. Bu üç varlık biçimi kabaca, id, ego, süperegoya karşılık gelir. Lacan, sırasıyla Gerçek, İmgesel ve Simgesel olarak isimlendirdiği dönemlerin varlık biçimleri olarak bu üç varlık biçimini kullanmıştır. (İzmir, 2019, s.142)

Varlığın iki bölgesinden, kendinde-varlık bilinçli olmayan varlık iken, kendi-için-varlık bilinçli varolandır. Bilinç, kendi-için-varlığın bir aktivitesidir. Bilinç ve kendi-için-varlık birbirinden ayrı olarak varolamaz. Pragmatik açıdan bakıldığında kendi-için-varlık insan varoluşu ile sınırlandırılabilir. Sartre, kendi-için-varlığın yalnızca yönelimsel değil, fakat radikal bir şekilde özgür öz-bilinç olduğunu belirtir. Kendi-için, kendinden ayıramaz olan bilincin hiçleme mevcudiyeti nedeniyle varlıktan yoksunluk taşır. (Barnes, 2020, s.155,156)

Sartre, kendi-içinin “ne ise o olmayan ve ne değilse o olan varlık” olduğunu belirtir. Bu ifade, kendi-içinin asla tamamlanmış olarak var olamayacağını, hiçleme ile her zaman olduğu şeyin ötesine geçip, kendini aşarak var olduğunu ve dolayısıyla, kendinde-varlık gibi olduğu şey olarak kalamayacağını tanımlar. Kendi-için, hep bir öteye geçme çabası içindedir. Kendi-için-varlık, hep olduğundan başka türlü olacaktır, çünkü her zaman eksiktir ve asla tamamlanamayacaktır. Oysa, ne ise o olan kendinde-varlık için bir eksiklik söz konusu değildir, tamamlanmıştır. (Çüçen, 2015, s.227,228)

Varlığa ilişkin yapının, kendinde-varlık olarak adlandırılan varlık kipinden başladığı konusunda genel bir uzlaşa bulunur. Kendinde-varlık, o kadar kendisiyle örtüşmüş durumdadır ki kendisi olmayan hiçbir şeye bilincinde yer kalmaz. (İzmir,97,101) Sartre, kendinde-varlığın kendi kendisiyle dolu olduğunu, bu nedenle kendisine yönelik bir opaklık oluştuğunu söyler. Kendinde-varlık, bu opaklık nedeniyle ne kendisini tanıyabileceği bir bakış açısı ne de başkasına kendisini gösterebileceği bir yer bulamaz. Varlık kendisini görebilmek için kendi dışına çıkmalı ve kendisine bakmalıdır. Ancak kendinde-varlığın, kendi dışında çıkarak kendisine bakabileceği bir yer yoktur. Kendinde-varlık, ne ise odur. Bu onun olumsal bir ilkesidir. Bilinç henüz boyutlanmadığından bu aşamada henüz bir “ben” kavramından söz edilemez. İnsan arzusunun bilincine vardığında, kendisinin de bilincine varır. (İzmir, 2019, s.77,78) Başlangıçta kendini sonsuz ve sınırsız bir bütünlük olarak algılayan bilinç, kendisinde ayrı duran nesnelerin varlığını kavradıktan sonra eksiklik hissini duymaya başlar. Bilinç için eksiklik hissini yaratan şey, varlığını dolaysız olarak bildiği bir şeyin yokluğunu da dolaysız olarak algılamaya başlamasıdır. (Annesi uzaklaştığında çocuğun bu yokluğu dolaysız ve daha yoğun algılaması örneğinde olduğu gibi) Bilinç, eksiklik deneyimi yaşadığında, eksik olma halini olumsuzlar ve yeni bir bütünlük olarak kendisini algılama çabasına girer. (İzmir,2019, s.80) Bu nedenle, kendi-için-varlık sürekli, henüz olmadığı ancak olacağı şey adına, öteye geçme ediminde bulunur. (Çüçen,2015, s.228) Sartre’a göre, Kendisi-için-varlık, öz-bilince sahip olup kendinin farkındadır. Kendisi-için-varlık kendisine açık alternatiflerin bilincinde olarak, kendini geleceğe doğru projekte eder ve kurar. (Türkan, 2020, s.233)

Olduğu geçmişi değil, henüz olmadığı gelecek kipinde olan kendisi-için-varlık; “her ne ise o olan” kendinde varlıkla karşıt bir şekilde, “her ne ise o olmayan” ve “her ne değilse o olabilen” varlıktır.” (Sartre’dan aktaran Türkan, 2020, s.233)

Sartre’a göre, kendiliğimizi kendimiz kuramayız. Kendiliğimiz ötekinin bilincinde tanımlandığı zaman bizim için de netlik kazanır. Yani ötekinin bilinci ayna işlevi görerek bize kendimizi gösterir. Bilinç, bu aynadaki görüntüsünün mükemmel olmasını ister. Öteki bilinçte mükemmelen tanımlandığını gördüğünde, bilinç, istediği mükemmelliğe ulaştığını hissedecektir. Sartre, kendi kendimizin temeli olsaydık, kendimize karşı olumsuz bir tavır almamıza gerek kalmayacağını ve istediğimiz mükemmellikle kendimizi oluşturacağımızı ancak bu durum gerçekleşmediği için olduğumuz varlıkla, tasarladığımız kendilik arasında sürekli bir uyuşmazlık yaşadığımızı söyler. Bu uyuşmazlık nedeniyle kendimizi sürekli olarak bir varlık eksikliği içinde buluruz. “Hayır bu eksiklik ben değilim” ile başlayan düşünce bizi başka bir şey olmaya sevk edecektir. (İzmir, 2019, s.111)

Bir varoluş nedeni olarak, ben, kendine özdeş bütünlüğünü geride bırakır. Ama bu varoluş da yok olmanın eşiğinde bir varoluştur. “Ben”, olumsuzlama çıkmazından kurtulamadığı için, insan-gerçekliği olarak insan bilinci mutsuz bilinçtir. Bu mutsuzluk halinin ötesine geçmesi imkansızdır. (İzmir, 2019, s.113)

5.2.10. Kâhya Destanı

Neslihan’ın arkadaşları arasında olan Atıf, konservatuvar ve antropoloji eğitimi almış, sürekli farklı şeyler araştıran, eleştirel bir kişiliktir. Halkların, bugünün yeni teknikleriyle kuşatılmış bir dünyada, eski aşağılanmış durumlarını yeni biçimler içinde yaşamakta olduklarını düşünür. Ayrıca, batı kültürünün bizim yazarlar eliyle yaygınlaştırıldığını, söylediklerine kendilerinin bile inanmadığını, halkı inandırmanın ise mümkün olmadığını söylemektedir. (s.258, 259)

Çocukluğundan itibaren eğitimini Fransa’da alan Atıf’ın ülkeye dönerken kitaplarının yanı sıra getirdiği tek şey, sıklıkla söylediği Kâhya Destanı şarkısıdır.

Kâhya Destanı'nın sözleri şöyledir;

Bir güzel Pazar sabahı erkenden
Arabama beyaz kısraklarımı koştum
Geze toza güle oynaya
Çarşıya bir kâhya aramaya çıktım...

Pazar yerinin bir köşesinde
Kuytuda kalmıştı bir tek kâhya
Pek görünmüyordu işe yarar
Ama verilirse biraz çeki düzen
Takımlar takılır,
Koşulursa koşumları,
Bağlanırsa kordonları
İşe yarar hale gelirdi
Gelirdi işe yarar hale

Tra la la Tra la la
Tra la la Tra la la

Bir etek dolusu kabak
Dört lahana,
Koca bir dilim reçelli ekmeğe
Kâhyayı takas ettim
Takas ettim kâhyayı
Attığım gibi arabama
Yolunu tuttum köyümün
Tuttum yolumu köyümün

Tra la la Tra la la
Tra la la Tra la la

Çocuklar Kâhya'ya bir göz attılar
Yıkadılar pakladılar
Bıyıklar kir pas içindeydi
İki ucundan kırpıp birazcık kısalttılar
Kâhya'yı kâhyaya benzettiler

Benzettiler kâhyayı kâhyaya

Tra la la Tra la la

Tra la la Tra la la

Küçükken rençberlik

Askerde Çanakkale

Onbaşıyken yüzyıl savaşları

Derken Napolyon seferleri

Kara çizmeleri üzerinde

Kıvrılıp uyuyana kadar

Uyuyana kadar kıvrılıp

Doyunca karnı Kâhya'nın tıka basa

İliği kemiği dolunca

Yakındı köy hayatımızın tekdüzeliğinden

tekdüzeliğinden hayatımızın

Çok geçmedi bir eylül sabahı

yeni bir işe atandığını söyleyip

ayrılmak için köyümüzden

iznimi istirham etti

istirham etti iznimi

Tra la la Tra la la

Tra la la Tra la la

Köyde her şey eskisi gibi sürüp giderken

bir akşam

Bir akşam,

Kâhya'yı televizyonda gördük

Nişanlarla donanmış gövdesi

Tabancası belinde

Gözleri gözümüzde

Abuk-Sabuk gülerken

Şu bizim eski kâhyayı

Televizyonda gördük

Şimşek gibi çakarken

Gözleri gözümüzde
Televizyonda gördük

Tra la la Tra la la
Tra la la Tra la la (s.263-269)

Kâhya'nın Destanı şarkısı, Komet'in 1983 tarihli isimsiz bir eseri ile ilişkilendirilebilir. (Resim.10) Yere kapaklanmış adeta yapışmış bir şekilde boylu boyunca yatan adam ve yanında ona bakan kız çocuğu birer köylü görüntüsündedirler. Siyah takım elbise, beyaz gömlek ve kravatlı yaşlı adam ise, içinde bulunduğu ortama aykırı bir şekilde elindeki çay tepsisi ile Avrupalı soylu sahibine hizmet eden bir kâhya izlenimi vermektedir.

Kâhya'nın Destanı şarkısındaki sözlerin taşıdığı ironi, resimde, sahibine hizmet veriyor olması beklenecek Kâhya'nın, ona servis mi verdiği yoksa onu ezmek üzere mi olduğu belirsiz bir görüntüde karşılık bulur. Adamın yerde yatışı, teslimiyet duygusu uyandırır. Elleri başının yanında öne doğru uzanmıştır ama yanda anlaşılmayan üçüncü bir el daha yer alır. Resmin sağında ve solunda bulunan lekeler tanımlanabilir bir nesneye işaret etmezler ancak yere serili halde başka insanlar olabileceği şüphesi oluştururlar.



Resim.10. Komet, İsimless, 1983, 54x65cm., Galeri Nev Yayını (Resme ait malzeme bilgisi bulunmamaktadır.)

Karanlığın Günü romanında Neslihan ve arkadaşlarının yaptığı tartışmalarda Atıf, halkların zaman içinde herhangi bir hak elde edemediklerini ve bizlerin değişik zaman dilimlerinden bakışımızla bu konuda yanıldığımızı ileri sürmektedir. O'na göre kölelik kalkmamıştır, olsa olsa ismi değişmiştir. Romancılar ise, gerçekleri araştırmak yerine batının hazır kalıplarını sunmaktadırlar halka.

Komet'in resminde (Resim.10) ise, teslimiyet ve acz içinde yerde yatan köylünün mü, yoksa onun hizmetlisi olduğu zannı içinde olduğumuz kâhyanın mı ezilen kişi olduğu belirsizdir.

Gerek Karanlığın Günü'nde yer alan Kâhya'nın Destanı şarkısındaki anlatının, gerekse Komet'in resminde (Resim.10) ortaya konan görüntünün, -şarkıyı söyleyen

Atıf'ın kölelik üzerine söylediklerini de göz önüne alarak-, Hegel'in Efendi-Köle diyalektiğinin mizahi bir anlatımı olduğunu düşünülebilir.

Hegel'e göre, öznenin ortaya çıkabilmesi için onun kendi farklılığının ayırıcında olması yeterli değildir. Bunun için bir başkası tarafından da tanınması gerekir.

(Homer, 2016, s.40)

İnsansal gerçekliğin, varoluş içinde ortaya çıkarılabilmesi ve sürdürülebilmesi için “bilinip-tanınmış” olması bir gerekliliktir. Dolayısıyla insan, kendini bir başkasına kabul ettirmek ve bilinip-tanınmayı sağlamak üzere istek duyduğu ölçüde insansaldır. İnsan, kendi öz-gerçekliğine, kendi benliğinde sahip olmak ister, bu nedenle “öteki varlığını” ortadan kaldırmak ister. Bu şu anlama gelir: İnsan, öteki (başkası) tarafından bilinip-tanınmış olduğunu kesin olarak benliğinde duyumsamak zorundadır. Mücadele eden insanın, hasmını, kendisine karşıt ve kendisine karşı eylemde bulunan olarak ortadan kaldırması, diğer bir deyişle onun özerkliğini tahrip ederek onu köleleştirmesi (kullaştırması) gerekir. (Kojève, 2020, s.80-87)

Efendi-Köle diyalektiğinin temeli, özerk olabilmek için başka bilinçlere bağımlı olma çelişkisi üzerine kuruludur. (İzmir, 2019, s.135) Biri Efendi, diğeri Köle olarak iki özne, karşılıklı olarak kilitlendikleri bir tanınma ilişkisi içindedirler.

(Homer, 2016, s.40) Ancak bu ilişkide bilinip-tanınma tek yönlüdür: Efendi kendisini Efendi olarak görürken, Köle de onu Efendi olarak görür. Ama Efendi, Kölenin insansal gerçekliğini ve saygınlığını tanımaz. Bu durumda Efendi, kendisinin bilip-tanımadığı herhangi biri tarafından bilinip-tanınmaktadır ve bu tanınmanın onun için bir değeri yoktur. Ortaya çıkan gerçeklik, Efendi'nin trajedisi olmuştur. Efendi, kendi Efendiliği içinde kendisini aşamaz, değişemez, ilerleyemez. Adeta donmuştur.

Efendilik, Efendi için, aşamadığı en yüce verilmiş değerdir. (Kojève, 2020, s.91,92)

Köle ise, değişmeye hazırdır, “...varlığının ta kendisinde değişimdir, aşmadır,

dönüşüme-uğramadır, “eğitimidir”; kökeninde, özünde, varlığının kendisinde bile, tarihsel değişip-oluşmadır.” (Kojève, 2020, s.94) Ancak, diyalektiğin paradoksu olarak olumlu olumsuzla dönüşür. Efendi, Efendi kimliğinin tanınabilmesi için Köleye bağımlıdır ve bu nedenle gerçek anlamda “özgür” değildir. Oysa köle bir başka kendini- onaylama kaynağına, çalışma olanağına sahiptir: “Eğer Kölenin kimliği onun bir köle olarak çalışması aracılığıyla onaylanıyorsa, bundan Efendinin değil Kölenin özgür olduğu sonucu çıkar” (Homer, 2016, s.40)

Dolayısıyla, Komet’in resmi (Resim.10) ve Kâhya’nın Destanı’nda karşılaştığımız absürt, çelişkili görüntü ve ifadelerde, Hegel’in Efendi-Köle diyalektiğinin mizahi bir yansıması olduğu kabul edilebilir.

“Tarih, çalışan Kölenin tarihidir. Ve bunu görmek için Efendi ile Köle arasındaki bağıntıyı (...) Efendinin açısından değil de, Kölenin açısından ele almak yeterli olacaktır.” (Kojève, 2020, s.93) Bu görüş, Atıf’ın, köleliğin kalkmadığı, olsa olsa isim değiştirdiği yönündeki fikrini destekler niteliktedir.

5.2.11. Simgesel Özne

Lacan, öznenin dünyayı nasıl kurduğu ve zamanı nasıl yaşadığı sorularına ilişkin olarak üçlü bir düzen anlayışı getirmiştir. (Başer, 2012, s.130) Bu düzenler, sırasıyla Gerçek, İmgesel ve Simgesel dönemler olarak isimlendirilmişlerdir.

5.2.11.1. Gerçek Dönemi

Lacan, öznenin yapısını oluşturan üç düzen arasında ilk olarak ortaya çıkanın ve hep varlığını sürdüren düzenin Gerçek olduğunu belirtir. Onun yalnızca etkisi tanımlanabilir ve bu etki, kişilik denen şeyi meydana çıkarır. (İzmir, 2019, s.45)

Gerçek, hep orada bulunan bir şey olarak kişiliğimizi, hedeflerimizi, ilişki kurma biçimimizi, dünyayı ve yaşamı algılama biçimimizi, belki her şeyden daha yoğun

olarak etkileyecektir. Gerçek'i tarif edemeyiz ancak onun yaşam boyu üzerimizde gücünü hissettiren etkisini tanımlayabiliriz. Bu etki bizde bütünlük arzusu (fallus olmak arzusu), eksik kavramı ve varoluş devinimimizin ortaya çıkmasına neden olur. (...) Lacan, Gerçek'in, psikanaliz sürecinin sonunda bile, içine sızılmadan kalan ve simgeselleştirmeye halen direnen bir yapı olarak kalmayı sürdüreceğini vurgular. (İzmir, 2019, s.44,45)

5.2.11.2. İmgesel Dönem

İmgesel, “ben”in duyu algısının, özdeşleşmenin ve yanılsamalı bir birlik duygusunun dil-öncesi dünyası, yani “ben”in dünyasıdır. İmgesel dönemdeki birincil ilişki, insanın kendi bedeniyle yani bedenin kendisinin aynamsı imgesiyle olan ilişkidir. (Homer, 2016, s.49,50) İnsan, İmgesel olan sayesinde egoya varlık kazandırmış olan kökensel özdeşim süreçlerini, dış dünyadaki insan ve nesnelerle olan ilişkileri sırasında tekrarlar ve kuvvetlendirir. İmgesel olan birey, kendisinde hep daha çok aynılık, benzerlik ve öz-yansılama örnekleri toplamaya çalışarak, “ne ise o” olmak ve öyle kalmak için verdiği umutsuzca çabanın geçtiği sahnedir. (Bowie, 2020, s.106) İmgesel süreçler, özne tarafından tekrarlanıp pekiştirildiğinden, bireyin içinden geçtiği ve orada büyüdüğü bir aşama değildir, deneyimimizin merkezinde kalmayı sürdürür. (Homer, 2016, s.50)

5.2.11.3. Simgesel Dönem

Simgesel düzende, bireyin bir özneler arasılığı ve sosyallığı söz konusudur. Simgesel olan, bireyin kendi olmasına, kendi kabuğuna çekilmesine veya ötesindeki şeyleri kendi suretinde yaratmasına izin vermeyen bir kamu malıdır. (Bowie, 2020, s.108)

Lacan'a göre, simgeler bir kere belirdikten sonra, bireyin öznelliği ile bilinçdışı da dahil her şey, bu simgeler ve simgeselin yasası uyarınca düzenlenerek yapılır. Ben, ilk olarak öznenin kendi bedeniyle ilişkisi aracılığıyla biçimlenen “imgesel bir

işlevdir. Öbür taraftan özne, simgesel düzen içinde oluşur ve dil tarafından belirlenir. (Homer, 2016, s.66,68) Her kültürde, temelinde dil bulunan ve bu dil ile oluşturulan yasaları, yasakları dağıtan sembolik bir ağ vardır. Çocuk bu yapının içine doğar. (Başer, 2012, s.134)

Lacan, Oidipus karmaşasının da simgeselin kendi otonom gerçekliği içinde yaşanan bir karmaşa olduğunu belirtir. Oidipus için gerçek babanın olması şart değildir. Simgesel baba işlevi olarak Babanın Adı yeterlidir. Kültürel Baba bir aile söylemi olarak anlam kazanır. Ailenin gerçekliği de yine Simgesel düzenin içinde anlamını oluşturur. (Tura, 2017, s.114)

Lacan’a göre, özneye toplumun sunduğu yegâne varoluş olanağı, kendisinin de bir simge olarak temsil edileceği Simgesel düzenin toplumsal gerçekliği içinde yer almaktır. (İzmir, 2019, s.139) Lacan, dilin yarattığı koşulun insanı belirlediğini söyler. “Özne, kendi gerçekliğini, deneyimini ancak bu nesnel, kültürel simge sisteminden dolayımılarak kavrar, düşünür ve dile getirirken, bu otonom gerçekliğin presübjektif yapısının biçimsel kurallarına da tabi olur.” (Tura, 2017, s.170,171) Simgesel düzene geçişi sağlayan, bizzat baba olmasa da bağımsız olarak toplumun yasasını temsil eden Babanın-Adı metaforudur. Çocuğun kurduğu ve içinde canlandığı imgesel baba herhangi bir figür ya da vekil olabilir. Ancak Simgesel Baba yasa, düzen ve otoritenin temsilcisidir. (İzmir, 2019, s.392)

Öznenin simgeleşme ve dile girişi aracılığıyla yabancılaşma gerçekleşir. Yabancılaşma ben’in biçimlenmesinin kaçınılmaz bir sonucu ve öznellik yolunda da zorunlu bir ilk adımdır. Lacan’a göre yabancılaşma, kaçınılmaz ve aşılması olanaksız bir şeydir. Yabancılaşmış özne gösterenin öznesidir; simgesel düzen ve dil tarafından belirlenmiştir ve kuruluşu bakımından yarılmış ya da bölünmüştür. Simgesel düzen, her bireyin bağımsızlığını yitireceği bir düzendir. Tek başına olan, topluca olan adına, kendisine ait biricik olandan vazgeçmek zorunda kalacaktır.

Kartezyen öznenin durumunda olduğu gibi, bilinçdışının öznesi de bizzat kendisinin varoluşu sorunuyla, ya da daha kesin söylenirse, kendisinin varoluş eksikliğiyle yüz yüzedir. (Homer, 2016, s.101)

Neslihan'ın çocukluğunda, varlığından önemli ölçüde etkilendiği bir diğer karakter Zehra halasıdır. Zehra halanın, dini yönlendirmeleri, masalları, tasavvuf kişilerine ait anlatıları Neslihan'ın yalnız çocukluğunda değil, erişkin yaşamında da bugününde de onu etkileyen bir ağırlığa sahiptir. Gerçeğin peşinden koşarken, bu öğretiler düşüncelerinde onu rahat bırakmaz. Zehra halasının, -Lacan tarafından Simgesel olarak isimlendirilen döneme geçişte- dini öğretilerini toplumsallığın bir gereği olarak kendisine aktardığını söyleyebiliriz.

Komet'in 1996 tarihli Düş Dilekçesi eserinde de benzeri olguların işlendiğini düşünebiliriz. Resmin kurgulandığı mekân belirsizdir. Ama arka plan kısmen koyu mavi, giderek lacivert ve siyaha dönen kasvetli bir boşluğa açılır. Resmin sağ tarafında koltukta oturan yaşlı kadın, önünde sıra halinde bekleyen kız çocuklarına karşı mesafeli, otoriter bir görüntü sergiler. Arkasında duran ve gülümsüyor olmakla birlikte yüzünde tekinsiz bir ifade taşıyan kadın, yaşlı kadının hizmetlisi olduğu izlenimini verir. Bir diğer kadın sol tarafta oturur. Her iki kadın da yaşlı kadının otoritesini doğal olarak kabullenmiş bir görünürler. Kız çocukları, yüzlerinde çocuk masumluluğu ile yaşlı kadına bir şeyler sunmak ve ondan onay almak ister gibidirler. Yaşları itibarıyla Lacan'ın Simgesel düzen olarak tanımladığı dönem içerisinde oldukları anlaşılan kız çocukları için artık bir sistem, bir yasa dayatması söz konusudur. Üçünün de giysileri yaşlı kadının giysisi ile aynı renk ve modeldedir.



Resim.11. Komet, Düş Dilekçesi, 1996, Tuval Üzerine Yağlıboya, 54x65cm.,
Teşvikiye Sanat Galerisi Yayınları

Giysilerinin rengi, mekânı bölen dikey ve yatay sütunlarla da görülmektedir.

Renklerdeki bu aynılık, yaşlı kadının temsilciliğini yaptığı ve çocukların da artık girmek durumunda oldukları Simgesel düzene bir gönderme olarak kabul edilebilir.

Resmin isminden hareketle, çocukların yaşlı kadına birer düş dilekçesi verdiğini kabul edersek; oldukça absürt bir durumla karşılaşırız. Çocukların içinde bulundukları “Simgeselleştirme süreci, doğadan kültüre zihin aracılığıyla geçişi sağlayan bir süreçtir ve bu süreçle birlikte ortaya çıkan düşünce düzeni, yaşamı duygulardan, sezgilerden, duyumlardan arındıran bir prizma işlevi görür.”

(Lemaire'den aktaran, İzmir,2019, s.366)

Bu düzende kabul görüp birer özne olabilmeleri için de içinde bulundukları toplumun Tanrı, kutsallık, kurumlar, ideolojilerden köken alan yasalarına uymak zorundadırlar. Aksi takdirde, ailenin ve toplumun diğer bireyleri arasında kendisine bir rol atfedilmemiş olacak ve toplum içinde konumlanmış bir birey olarak “özne” haline gelemeyeceklerdir. (Lemaire’den aktaran İzmir, 2019, s.368)

(Resim.11)’de arkada sıra bekleyenlerin henüz olmasa da önde duran kız çocuğunun Simgesel düzen içinde bir özne olabilme çabası gösterdiği söylenebilir. Yaşlı kadının karşısında, kendisinden beklenildiği şekilde, mesafeli ve saygılı bir duruş içinde beklemektedir. “Ne ise o” olan “ben”den, toplumsal özne olma yolunda “Babanın Adı” metaforunun ona dayattığı koşulları yerine getirme gayretindedir. Bu düzende özneler, egolarını geriye iterek toplumsal rollerini öne çıkarmak durumundadırlar.

Bir diğer gerçeklik olarak, “...bilinçdışının öznesi, anlamı Öteki’nin arzusunu arzulamakta bulur.” (İzmir,2019, s.402) Çocuğun yaşamındaki Öteki’ler, anneden öğretmene, arkadaş grubuna, toplum yasasına, ahlaki ve dinsel yasalara ve giderek iş yaşamındaki amirlerine dek birbirlerinin ardı sıra gelecek ve çocuk (sonra erişkin) her bir Öteki karşısında, onun arzusunu arzulayan yeni bir özne olarak ortaya çıkacaktır. Bilinç dışı, bilincin ulaşamadığı ve bütünüyle bilinçten farklı kalan bir mantık, idrak ve zevk biçimidir. (Grozs’dan aktaran İzmir, 2019, s.402,403)

Düşlerimizin bilinçdışına ait bir gösterge olması ve dilekçenin de, bir dileği, bir arzuyu yazılı olarak dile getirmek anlamını taşıdığı düşünülürse; Düş Dilekçesi isimli resimdeki kız çocuğunun düşündeki arzunun, -Baba’nın Adı metaforunu simgeleyen Öteki’nin arzusunun arzusu olmak -mı olduğu sorusunu

sorabiliriz, veya; küçük kızın Simgesel düzende karşılaştığı yasa baskısını hissedip geçmişinde içinde yaşadığı İmgesel dünyasına dönme isteğini dile getirdiğini düşünebiliriz, ya da elindeki dilekçede Simgesel düzenin ona dayattığı yasalara, buyruklara karşı içten, salt bir itirazı dillendiriyordur, varsayımını yapabiliriz. Resimdeki yaşlı kadın ile Neslihan'ın Zehra halasının birer otorite simgesi olduklarından hareketle, her iki çocuğun da benzeri çelişkiler içinde ama saygıyla büyüklerini dinlerken içselleştirecekleri tüm yasaların, onları yaşamları süresince kilit altına alacağını söylemek mümkündür.

5.3. Komet'in Resimleri ile Leylâ Erbil'in Kalan İsimli Romanının İlişkilendirilmesi

Leylâ Erbil, 2009 yılında Elmas Şahin ile yaptığı bir sohbette yazmakta olduğu eserine (Kalan) ilişkin şunları söyler:

Sur içinde bir ev, bir mahalle, bir yaşantı anlatmaya çalışıyorum. taşlığı sarnıcı olan bir ev. annenin anlaşılmaz bir farandol tutkusu var. bir de asya tarafında hala var. öyle bir git gel, kabaca. türü henüz belli değil. (Erbil'den aktaran Şahin, 2013, s.33)

Şahin, görüşmelerinde Leylâ Erbil'in kitaba “Farandol” ismini koymayı düşündüğünü ancak eseri Ekim 2011'de “Kalan” ismiyle yayınlattığını belirtir. (Şahin, 2013, s.33)

Kalan, alışkın olduğumuz dil bilgisi kurallarını alt üst eden “...bir şiir roman olarak karşımıza çıkar.” (Şahin, 2013, s.179)

5.3.1. Kalan Romanının Kurgusu ve Baş Kişileri

Kalan'ın ana karakteri ve aynı zamanda anlatıcısı Lahzen'dir. Lahzen, artık ilerlemiş olan yaşında geçmişe dönüşler yaşayarak, kendini, ailesini ve yakın çevresinde gelişen olayları aktarır. Yaşananlara dönemin siyasi ve toplumsal olayları

eşlik eder. Lahzen'in geri dönüşleri, çocukluk anılarını alt üst edişi; o ana değin nerede, nasıl bulunabileceğini bilemediği "kendi hakikatine" ulaşmak amacını taşır.

Lahzen'in çocukluğu ve gençliği Fener Mahallesi'nde üç katlı ahşap evde annesi, ablası ve -herkesin hitap ettiği şekilde- dayı ile birlikte geçmiştir. Ev halkının dışında çocukluk yaşantısına giren ve kayda değer etkileri olan diğer kişiler, halası, okul arkadaşı Rosa ve çocukluk sevgilisi Vangel'dir. Daha sonraları hayatına arkadaş ve sevgilisi Zeyyat ile kocası Sabit girecektir.

Oturdukları mahalle, az sayıda Türk ve Musevi, yoğunlukla da Rum nüfustan oluşur. Annesinin canığı Lefkotea Teyze, Petrus Amca, Eftim, Saçaklı Mefkure, Madam Hirsch, Ferit Amca, Meryem Teyze, Vara Teyze, Mösyö Garbis, Alis Hanım yakın ilişkisi içinde oldukları komşularıdır. Her gece komşular onlara, onlar komşulara evcilik oynarlar. (s.64) Lahzen, "aslında, birkaç aile dışında rumların da bizim de çocukluğumuz yoksullukla geçmekteydi..." der. (s.90)

Komet'in 1997 tarihli isimsiz bir eserinde (Resim.12) çocukları ile birlikte yan yana oturmuş kadınlar yer alır. Figürler iç içedir. Birbirlerini yakından tanıyan, artık kanıksanmış bir ilişki içerisinde gibidirler. Kadınların bir aradalığı bir aile birlikteliğinden çok, toplanıp sohbet eden mahallelileri çağırıştırır. Kadınlar muhtemeldir ki, alt veya alt orta sosyal sınıfa aittirler. Gündelik işlerin ardından bir araya gelip belki dertleşmekte, belki dedikodu yapmakta belki de havadan sudan konuşmaktadırlar.

Lahzen'in, "şimdi bir kaşık yoğurt istedi annem vara teyze,, yoğurt mayalayacakmış da,,, bir tane limon varsa saadet teyze,, yarın getiririz size diye çaldığımız kapılar,,, fanariotes'lerin bizimkilerle birlikteliğinden sızan bir arada yaşamının yıldızlı diliyle büyülüyoruz" (s.82) diyerek anlattığı komşuluk ilişkilerinin, Lahzen'in, "şimdi bir kaşık yoğurt istedi annem vara teyze,, yoğurt mayalayacakmış

da,,, bir tane limon varsa saadet teyze,,, yarın getiririz size diye çaldığımız kapılar,,, fanariotes’lerin bizimkilerle birlikteliğinden sızan bir arada yaşamanın yıldızlı diliyle büyölüyüz” (s.82) diyerek anlattığı komşuluk ilişkilerinin, Komet’in resminde (Resim.12) yer alan kadınlar için de geçerli olacağını düşünebiliriz.



Resim.12. Komet, İsimsiz, 1997, Tuval Üzerine Yağlıboya, 54x65cm., Art Point Gallery Yayını

Komet’in alt sosyal sınıfa ait insanları gruplar halinde resimlediği eserlerinde insanlar kâh (Resim.12)’de olduğu gibi mahalle sakinlerini, kâh bir mahallenin veya bölgenin gençlerini konu alır. (Resim.13)



Resim.13. Komet, İsimsiz, 2002, Tuval Üzerine Yağlıboya, 83x121cm., lebriz.com
<http://lebriz.com/pages/artistID=493> adresinden ulaşılmıştır.

Kimi zaman yüzlerinde tekinsizlik ifadesi bulunan insanlar görüntüye girer.

(Resim.14) Bu insanların, Lahzen'in çocukluğunda gog mogog olarak isimlendirdiği bir grup insan ile benzerlik taşıdıklarını düşünebiliriz. Gog mogoglar bahçe duvarlarının arkasında örgütlenen çalı adamlardır ve varlıkları Lahzen için bir ürküntü kaynağıdır. Kalan romanının insansı görüntülü tuhaf yaratıkları olan gog mogoglarıyla, (Resim.14)'de yer alan, yine tuhaf, ucube görüntülü insansı varlıkları, grotesk birer anlatı içinde sunulurlar.

Kalan romanında, gerçekleşen travmatik toplumsal olayların sorumlusu olarak yer alan gog mogoglar, Eski ve Yeni Ahit'te Gog Magog; Kur'an'da Yecüc Mecüc olarak geçen ve kıyamet alameti olarak görülen efsanevi varlıklardır.

(https://tr.wikipedia.org/wiki/Ye%27cüc_ve_Me%27cüc)



Resim.14. Komet, (Resim lebriz.com’ dan alınmıştır. Hakkında bilgi bulunmamaktadır.) <http://lebriz.com/pages/artistID=493> adresinden ulaşılmıştır.

Çocukluk anılarında gog mogoglardan şöyle bahseder:

gog mogog geceleri camdan seyrediyor bizi gizlice, gövdesi ağaç kafası pavurya dayıyor çengellerinin vantuzunu cama,,, korkarak uyanıyorum,,, bahçe duvarının dibine içten ve dıştan gecekondun çekilmiş,,, bir sürü gog mogog var artık,,, çoğalıyorlar,,,”
(s.137)

Daha sonraları bu insanlardan oluşan topluma dair şu görüşleri taşıyacaktı:

silme hasta bir toplum
sakat toplum
ölmeden uğratılmış
kabir azabına
korku ve titremesi içinde soren’in (s.64)

6-7 Eylül olayları sırasında, gog mogoglar Lahzen ve diğer tüm komşuların evlerini basıp ateşe verirler. Çalı adamların ellerinde döner bıçağı, sopa, cop, satır ve kuran-ı kerim vardır. Tüm mahalleliyi tek bir getirerek kovalarlar ve ellerindeki coplar, kırbaçlarla Fatih Camiine doldururlar. Lahzen yıllar sonra “tıpkı madımak

otelindekileri yaktıkları gibi yakacaklardı bizi,,, anladık,,, birden herkes ağlamaya başladı,,, ermeni katliamını da bunların dedeleri yapmıştı anladık,,, dersim’i de,,, tümünü de...” (s.69) diye düşünecektir. Eli kanlı güruh daha sonra nedeni anlaşılmayan bir şekilde donar, kaskatı kesilir, ardından kaçmaya başlar. Kurtulurlar.

5.3.2. Özne - Öteki İlişkisi ve Ben’i Biçimlendirmesi

Lahzen’in vurgulayarak anlattığı ilk anısı, lise yıllarında bir gün kalem kutusunu evde unutmasıyla okulda yaşadıklarına ilişkindir. O musibet günde, tarih dersinde arkadaşlarından ikinci kalemlerini dilenir. Tüm arkadaşlarından tek tek. Önünde, yanında, arkasında oturanlardan, giderek tüm sınıftan kalem dilenmek zorunda kalır. (s.21)

dilendim ikinci kalemlerini
ben olsam canımı verirdim sizler için bilirsiniz diye inledim
öyle bellemiştim arkadaşlığı
ben salak ben ah
hera’lar dolusu yüzler karşısında
çıkmaşa düşmüş bir kızcağz
ilk apori’siyle karşı karşıya kaldı
kendine acıyan sakat bir serçe (s.21)

Kimse yedek kalemini vermez. Yalnızca Rosa, elindeki kalemini “çat” diye ortadan kırıp, yarısını ona uzatır.

Kişisel tarihime o “çat” sesini kazıdığı gün
sanki bugünümü hazırlayan
dünya yurttaşlığını önüme bir erek olarak öneren ses (s.20)

O günden sonra en iyi arkadaşı olur Rosa. Tarihçi her ikisini de ikmale bıraktığından, bütün yaz çalışıp, otuz iki kısım tekmili birden şanlı tarihimizi öğrenirler. (s.12)

Lahzen, en iyi dostuna tüm sırlarını açar ve sonrasını şöyle aktarır;

o “nurkalem” parçası yüzünden sırdaş olduğumuz
 rosa’nın bana aktardığı
 babasından dedesinden dinlediği her efsaneye
 inanmak zorunda kalan biri oldum
 sevgili okurlarım
 bir borç ödercesine
 inanmadan
 iç çabalarım ile kendimi inanır kıldığımı bilerek
 kendi hakikatimi yitirdikçe yitiriyordum (s.39)

Lahzen’in, Rosa’dan gördüğü iyilik, cömertlik karşısında “hakikatini yitirme” durumunda kalışı, Sartre’ın *bağış, bağış yapılanı büyüler* ifadesi ile açıklanabilir:

...cömertlik her şeyden önce bir tahrip işlevidir. (...) verdiğim her şeyle, bunları bağışlamış olmamdan ötürü daha yüksek bir tarzda tatmin olurum; (...) Ama, bağış, bağış yapılanı da büyüler. Bağışım ile, (...) bağış yapılan kişiyi, sürdürülen bir yaratımla yeniden yaratmaya, varlıkta tutmaya mecbur etmiş olurum. Vermek, kullandırmaktır. (Sartre, 697)

Lahzen, “bir kalem yarısının kırk yıl hatırı var kostaklığıyla” (s.41) Rosa’nın doğruluğundan kuşku duymadığı inanışlarının, efsanelerin gerçek olduğuna kendini inandırmak istemiş, hatta zorlamıştır. Ama şüpheyeye düşse de bu durumu Rosa’ya hissettirmemiştir. Gördüğü iyilik karşısında kendi *ben*’i büyülenmiş ve kendini aldatma davranışı geliştirmiştir.

Kendini aldatma davranışına yönelik olarak Sartre şöyle söyler: “... kendini aldatma, hakikatin kriterlerini ve normlarını, iyi niyetin eleştirel düşüncesinin bunları kabul ettiği gibi muhafaza etmez. Nitekim, kendini aldatmanın karar verdiği ilk şey, hakikatin doğasıdır.” (Sartre, 2018, s.118)

Sınıftaki dilenişine karşılık veren tek kişi olan, üstelik elindeki kalemini kırıp paylaşan Rosa’nın ve yaptığı hareketinin Lahzen üzerindeki etkisi büyüktür. Her ne

kadar tarih öğretmenleri -bağışlamadı ise de bu erdemi- (s.32) gördüğü davranış yüce bir harekettir Lahzen'in gözünde.

Dilenmenin karşılığının bağış olacağı kabulüyle baktığımızda, Lahzen'in Rosa karşısındaki durumunun Sartre'ın belirttiği *kullaşma* davranışına karşılık geldiğini ve Lahzen'in bu dönem içinde kendi varoluş olanağını Rosa'da aradığını söyleyebiliriz.

Lahzen'in Rosa karşısındaki durumunu psikanaliz açısından irdelediğimizde ise aşağıdaki tespitler dikkate alınabilir.

Freud'a göre insan yapısının tanımı "içinde insanlar olan insan" şeklinde basitleştirilebilir. (Bowie'den aktaran İzmir, s.266)

Bu tanım çerçevesinde bakıldığında, insan yapısını, karşılıklı etkileşim devinimi içindeki "özne-öteki ilişkisi"nin ortaya çıkardığını ve her ilişkinin bir "ayna" görevi gördüğünü söyleyebiliriz. Özne için öteki tarafından tanınıp bilinmek önemli olduğundan, ötekinin zihninde kendisi hakkında olumlu bir yargı oluşturmaya çalışır ve bunu başardığında ötekinin zihninde oluşan olumlu yargıyı, hakiki kendiliği olarak içselleştirmeye çabalar. (İzmir, 2019, s.266) Lacan'a göre, özne başkasının hayaliyle özdeşleştiğinde, başkasının hayali ondaki kendilik duygusunu yakalayır.

(Lacan'dan aktaran Başer, 2012, s.83)

Lahzen, Rosa ile olan ilişkisinde kendisi için oluşan bir yansımayla karşılaşmış ve yansımadaki imgeyi içselleştirme eğilimine girmiştir. Ancak yansıyan imgeyi içselleştirmeye çalıştığında kendi hakikatinden uzaklaşmıştır. (s.39) Lahzen'in kendi hakikatinden uzaklaşması, Lacan'ın tanımlamalarında temel bir yabancılaşmaya işaret eder:

Nitekim kişi kendi imgesel varlığını *bir öteki için* yeniden kurmak amacıyla giriştiği bu çaba sırasında, onu [kendi imgesel varlığını] *bir öteki gibi* kurmaya zorlayan ve [imgesel varlığının] hep *bir öteki tarafından* ondan alınmasına hükmetmiş olan temel yabancılaşmayı yeniden keşfeder. (Lacan'dan aktaran, Bowie, 2020, s.94)

İnsan yapısının “özne-öteki” olarak karşılıklı etkileşim sonucu oluştuğuna dair bir diğer vurgu, Lahzen, ablası ve Rosa arasında geçen bir diyalogda yer alır:

Lahzen’in dinlere ilişkin yaptığı bir sorgulama karşısında ablası Rosa’ya “kardeşimi sen böyle yaptın” diyerek kızgınlığını belirtir. Lahzen’in itiraz etmesi üzerine ona da “sen kimin yüzünden nasıl olduğunu ne bileceksin” şeklinde çıkışır. Ablanın odayı terk etmesinden sonra Rosa da şunu söyler: “o da kimin yüzünden böyle olduğunu bilemez ki” (s.19) Diyalogun temelinde özne-öteki ilişkisinin farkına varılarak veya değil, “ben”i biçimlendirmesi teması yer alır.

Rosa’nın anlattığı, Lahzen’in de duyduğu şüpheyne karşı inanır görüldüğü efsanelerden biri de, şarkı söyleyip ısıklık çalan taşlar hakkındadır:

nil kıyısındaki “ölüler tapınağını bekleyen dev
heykeller örneğin
güneş doğarken ısıklıkla terennümdeydiler
tam günbatımında esen -yoksa doğumunda mıydı günün- sonra kesiliveren rüzgârla
şarkı olan o taş heykeller düşlerime kondu kalktı uzunca süreler
masalda geçen şarkı, anası aşıl tarafından öldürülen afrikalı bir kralın güneşin her
doğuşunda annesini selamlamasıymış meğer!
“aslında kral’ın anneciğini uykusundan uyandırmak için o taşlara kuş gırtlığı takmış
tanrı,” dedi rosa! (s.40)



Resim.15. Komet, Kuşların Ahı, 1993, Tuval Üzerine Yağlıboya, 46x55cm.,
Teşvikiye Sanat Galerisi Yayınları

Rosa'nın sanki "aşıl tarafından öldürülen kralın annesi kendi annesiymiş gibi" (s.40) aktardığı efsanenin okuyucu üzerinde bıraktığı etkinin bir benzerini, Komet'in 1993 tarihli "Kuşların Ahı" isimli eserinde (Resim.15) bu defa izleyiciye yansıtıldığını söyleyebilir miyiz?

Resimdeki mekâna ilişkin bir kestirimde bulunmak güçtür. Ancak yine de eski çağlara ait mistik bir mekânın görüntülendiği söylenebilir. Resmin sol yarısında koyu leke halindeki iki figürden biri genç bir kadındır. Saçları rüzgarla geriye doğru havalanmış gibi durur. Elinde bir kuş tutar. Diğer figür oturan yaşlı bir adamdır. Başında ne olduğu tam anlaşılamayan bir kalpak veya taç bulunur. Üzerinde kaftanı andıran bir giysi bulunur. Onun da biri elinde, diğeri kucağında kuş. Her ikisinin de vücut dili tam bir dinginliğe işaret eder. Kuşlarla iletişim içinde oldukları söylenebilir. Resmin sağ tarafındaki genç adam, ortada yer alan koyu leke halindeki figür grubuna

doğru hareket halindedir. Ortadaki figürlerin ne olduğu belirgin değildir. İki dikey görüntü ağaç gövdesini andırır. Üzerlerindeki geniş lekelerden biri kuş silüetine benzer. Ağaçların gövdesi arkadan ızgara şeklinde bir çitle çevrilidir. Resmin sağında, solunda ve kısmen sol üst tarafında resmi çerçeveleyen bir hat yer alır. Genç kadının hemen arkasında bulunan figürün ise yontulmuş taş bir anıt görüntüsü taşıdığı söylenebilir. Anıt olduğunu varsaydığımız bu küçük yapı ile kenarlardaki ve üstteki hattın renk ve dokuları bir ortaklık taşır ve dolayısıyla onlara da bir anıtsallık atfederiz. Resmedilen malzemenin taş olduğuna dair algımız bizi antikiteye götürür. Oturmakta olan yaşlı adamın giysisi bu duyguyu kuvvetlendirirken, başındaki kalpak Doğu’lu bir kültürün habercisi gibidir.

Rosa’nın efsanesinde geçen dev heykeller resimde bulunmaz. Afrikalı kral ve annesinin resmedilip edilmediği de belirsizdir. Ancak eserdeki görüntünün de bizi efsane kadar eski çağlara götürdüğünü, söyleyebiliriz. Gün doğumunda ıslıkla terennüm eden, gün batımında (ya da doğumunda) esen rüzgâr kesilince kuş gırtlığıyla şarkı söyleyen taş heykeller belirlenemese de resimdeki genç kadın ve yaşlı adamın kuşlarla terennüm içinde olduklarını düşünülebiliriz.

Rosa’nın efsanesi ve Komet’in “Kuşların Ahı” isimli eserinde birbirleriyle örtüşen ve örtüşmeyen alanlar yer alır. Ancak, mistik Doğu’nun her ikisinin de ortak paydası olduğu kabul edilebilir.

5.3.3. İmgesel Dönem

İmgesel dönem, çocuğun yitirilen anneye karşı duyduğu arzuyla, kendisini annesinden ayırdığını düşündüğü babasına karşı duyduğu öfkenin bilinçdışına itilmesi şeklinde yapılır. Lacan’a göre kastrasyon “anneden ayrılma”dır. Bu aşamada anne özlemi ve babaya duyulan öfke hem kız hem de erkek çocuk için geçerlidir. İmgesel

dönemin ilk yarısında özne annesinin arzu nesnesi olmaya çalışırken, ikinci yarısında babanın (ya da baba yoksa yerini tutan bir başka kişinin) yasasını benimsemek zorunda kalacaktır. (İzmir, 2019, s.319,320)

5.3.3.1. Ayna Evresi

Lahzen, çocukluğunda ayna ile ilk karşılaşma anını şöyle anlatır;

ben aynaya ilk baktığımda
kendimi değil annemi gördüm sevgili kardeşlerim bunun ne anlamı var ki demeyin,,,
(s.163)

Annesinin yatak odasıdır. Annesi tuvalet masasının önündeki tabureye oturmuş, kendini süzmektedir. Lahzen için odada iki tane anne vardır.

aynadaki annenin kucağına çıkmak isteyen
elceğizlerini uzatan aynaya
gene uzatan
elleri aynanın üzerini tırmıklayan
kayıp
yere düşen
gene aynaya uzanan
gene kayan
durmadan aynadaki anneye uzanan bebek
belleğe çakılmış bir resim (s.164)

Lahzen, bu anısının hangi yaşına ait olduğunu hatırlamaz. Ama söylediği, evdeki bütün aynaların yükseklerde olması nedeniyle, karşılaşmalarının da geciktiğidir. Lacan'ın psikanaliz kuramında, çocuk 6-18 ay civarında Ayna Evresi yaşar.

Ayna evresi, Lacan tarafından her zaman, teorileştirmenin sağlam bir parçası; insanın öz-bilincini, saldırganlığını, rekabetçiliğini, narsisizmini, kıskançlığını ve imgeler karşısındaki merak ve büyülenmesini açıklama yolunda değerini hep muhafaza eden bir paradigma olarak görülmüştür. (Nobus'tan aktaran Homer,2 016, s.33)

“Çocuğun ilk aynası, annesinin bakışıdır.” (İzmir, 2019, s.381) Annesinin bakışını bir ayna olarak kullandığında, onun bakışında farketdiği mükemmel imge ile kendini özdeşleştirir. (İzmir, 2019, s.381) Çocuk annesinin her şeyi olmak ister. Onun arzusunun tek nesnesi olmayı arzular. (Bowie, 2020, s.88)

Lahzen’in “belleğime çakılmış bir resim” diyerek naklettiği anısında, küçük bir çocuk olarak isteği, annesinin bakışını ve onun sevgi dolu ifadesinde kendi mükemmel imgesini yakalamaktır:

“...anne çocuk ilişkisinin kurulmasından itibaren Öteki’nin gidiş gelişleri, öznde yaşamı boyunca kendisinin ortaya çıkış ve kayboluşlarını oluşturan bir yanılsama sürecini başlatacaktır. Çocuk, Öteki var iken, onun bakışında var olduğunu duyumsar. Öteki’nin bakışı, çocuğun varoluş yeridir ve bu aynalamadır.” (İzmir, 2019, s.381)

İmgesel dönemde, bedenin kendisinin aynamsı imgesiyle ilişki kurulur. (Homer, 2016, s.50) “Ayna evresinin ilk dönemi, çocuğun vücudunun aynadaki hayalini gerçek bir varlık olarak algıladığı, o hayal dokunmaya ve kucaklamaya çalıştığı bir dönem olarak kendisiyle ötekini yaşamı boyunca karıştırmasına neden olacak olan dramının da başlangıcıdır.” (Dor’dan aktaran, İzmir, 2019, s.338)

Lahzen’in “belleğe çakılmış bir resim” nitelemesi ile aktardığı anısında, ayna karşısındaki çocuğun kendisini değil annesini gördüğü ve ona ulaşmaya çalıştığı vurgusu, artık anneden kopuşun gerçekleşmeye başladığı bir evrede olmasına karşın, onun bu duruma olan itirazını yansıtır. Lahzen, “annesinin arzusunun nesnesi” olarak kalmayı istemektedir. Ayna evresinde, çocuğun annesine olan bağımlılığından uzaklaşarak, kendisini temel alan bir bakış açısı geliştirmesi beklenirken Lahzen’in annesiyle oluşturduğu bütünlükten kopmak istememesi dikkat çekicidir.



Resim.16. Komet, İsimsiz, 2003, Suluboya (Resme ait boyut bilgisi bulunmamaktadır.) <http://lebriz.com/pages/artistID=493> adresinden ulaşılmıştır.

Komet'in, 2003 tarihli bir eseri (Resim.16) anne-çocuk ilişkisinin henüz bütünlük taşıdığı döneme ait görünmektedir. Anne de çocuk da çıplak doğal hallerindedir. Çocuk henüz Lacan'ın "Gerçek" olarak tanımladığı dönem içerisinde. Gerçek dönemde çocuk, Hegel'in ve Sartre'ın "Kendinde-varlık" olarak nitelendikleri varlık kipindedir. Gerçek düzenin ardından çocuk ayna evresine ve İmgesel döneme geçecektir.

Karşılıklı etkileşim devinimi içindeki özne-öteki ilişkisine, yani giderek her ilişkiye bir ayna olarak bakabiliriz. "Özne bu nedenle her ilişkide kendisi için oluşan bir yansımayla karşılaşır. Bu yansıma, bir benlik algısı olarak öznenin kendisini görebilmesini sağlar ve yansımadaki imge olarak adlandırılır." (İzmir, 2019, s.266)

Ayna evresinden itibaren, insanın kendisi ile ilişkisi, bir imge, bir simge veya bir ideali sahiplenme şeklinde dolayımlanmış bir unsur üzerinden gerçekleşecektir. (Lemaire'den aktaran İzmir, 2019, s.384)

Bu imgesel süreçler *ben*'i biçimlendirir ve öznenin dış dünyayla ilişkisi içinde özne tarafından tekrarlanır ve pekiştirilirler. Bu nedenle imgesel, gelişimsel bir aşama -bir kimsenin içinden geçtiği ve oradan büyüdüğü bir aşama- değildir; deneyimimizin merkezinde yer almayı sürdürür. (Homer, 2016, s.50)

Grosz'a göre, "Lacan'ın ayna evresi teorisi, Freud'un yetişkinlikteki kalıntılarını son derece ikna edici bir biçimde tanımladığı narsist egonun oluşumunun içini doldurma teşebbüsü olarak yorumlanabilir." (Grosz, 2021, s.59)

Özne, ötekinin bakışından ve davranışından yansıyan imgede, kendisini bulacağı konumu belirler. Ötekinin olumlu bakışı ve tutumu, öznenin, kendisini olumlu gösteren bir aynaya bakıyor gibi duyumsamasına ve kendisinin olumlu bir imgesini yaratmasına neden olur. (İzmir, 2019, s.262) Kalan romanında, bu saptamaya örnek olarak aşağıdaki satırları gösterebiliriz;

hasan amca'nın çocukları çok sevdiğini, iyi adam olduğunu bildiğimiz için bizim de haberimizde olmadan içimizde iyiliği andıran duygular kıpırdanır biz de iyi çocuklar olarak görürdük kendimizi,, (s.187)

5.3.3.2. *Fort-da Oyunu*

Freud'un, fort-da olarak adlandırdığı bir oyunda çocuk, "annenin gidiş-gelişlerini ipe bağlı bir makarayla temsil ederek, varlık ve hiçlik arasındaki geçişlere zihinsel bir temsilci oluşturmaya" (İzmir, 2019, s.171) çalışır.

Fort-da oyununda çocuk annesinin gidiş gelişlerini şifreleyerek, dilin ilk şifrelerini oluşturur:

Freud küçük erkek torununu bir ip sarılı bir makarayla oynarken izler. Çocuk makarayı karyolasının dışına atarken Almacada yaklaşık olarak "gitti (fort)" anlamına gelen bir ses çıkarır; sonra ipliği tutup kendine geri çekerken sevinçle "işte orada (da)" der. Çocuğun bu ilk söze dökme girişimi esasen basit bir ikili karşıtlığın, "o-o-o" ile "a-a-a" arasındaki karşıtlığın dile gelmesine oldukça benzer. Dile getirilemeyen bir ihtiyacı ifade etmeye en çok yaklaşan anlaşılmasız çığlık, şimdi ikili bir sesbirimi çiftiyle belirtilir ve sınırlandırılır. Çocuk, annenin yokluğuna dair algısını sembolik olarak

makarayla temsil eder, buna karşılık makarayı da (...) bir basit sesbirimi çiftiyle temsil eder. Lacan, Freud'un izinden giderek bu oyunu çocuğun annenin varlığını ve yokluğunu dil yoluyla kontrol etme girişimi olarak yorumlar, çocuk annesinin kontrol edemediği varlığı ve yokluğunun yerine, kontrol edebileceği bir dil ilişkisini koyar. (Grosz, 2021, s.105)

Çocuk annesinin gidiş gelişlerini kontrol edemez ama bu kontrolü dil yoluyla sağlamaya çalışır. Bu da makaraya bağlı ipin kontrolü ile dile getirilir:

İpi salan çocuk, gitti-yok anlamında “fort” kelimesini dile getirdikten sonra, ipi geri çekerek makarayı görünür kılar ve burada geldi anlamında “da” kelimesini dile getirir. Bu oyun, çocuğun dil üzerinde hakimiyet kurarak, annesinin gidiş-gelişlerine hakim olma arzusunun yarattığı bir oyundur. Bu oyun sayesinde çocuğun edilgenliği, dil ve oyun yoluyla yaşam üzerinde hakimiyet kurmaya dönüşür. (İzmir, 2019, s.405, 406)

Öteki (anne) tarafından kuşatılmış olan çocuğun yazgısı, art arda kaybolma ve geri dönme, var olma ve olmama, yoğunlaşma ve dağılma, anlamlı olma ve olmama, orada bulunma ve bulunmama durumlarını içerir. (Bowie, 2020, s.96)

Lacan, “bütünlük” özlemine bir çağrı olarak “anne memesi imagosu”nun insan hayatının tamamına egemen olduğunu belirtir. (Roudinesco, 2017, s.33) (İmago: Bir zihinsel nesne, çocuğun ilk yaşam deneyimlerine dayanan bir bilinçdışı prototip—Bowie, 2020, s.40)



Resim.17. Komet, Mavi Kompozisyon, 1988, Tuval Üzerine Yağlıboya, 73x92cm., lebriz.com <http://lebriz.com/pages/artistID=493> adresinden ulaşılmıştır.

Komet'in 1988 tarihli Mavi Kompozisyon isimli eserinin (Resim.17)

merkezinde küçük bir çocuk yer alır. Çocuğun sağında ve solunda bulunan insanlar, çocuğu başının üstünden çevreleyen bir ip tutarlar. İp birkaç noktada bir makara veya halkadan geçerek açı değiştirir ve böylece çocuk çevrenir. Çocuğun sağ tarafında yer alan iki genç erkek ipi ciddiyetle tutmakta ve duruşları, olaya adeta bir kutsallık atfettiklerini belirlemektedir. Ortada bekler halde duran çocuk, onu çevreleyen ip ve ipi tutanların vücut dili resimde bir ritüelin işlendiği izlenimini vermektedir. Resmin sağında, gerilerden çocuğa doğru geliyor olduğu izlenimini veren bir kadın bulunur. Resme genel olarak koyu renkler hakimdir. Yalnızca çocuğun ve genç erkeklerin yüzleri ile geriden gelen kadının üst gövdesi ışıklı alana sahiptir, bu nedenle gözün odaklandığı alanlar da bu noktalar olur. Resmin arka fonu koyu mavidir, üzerinde sarı yeşil lekeler bulunur. Mavi rengine karşın fon, gökyüzünü çağırıştırır. Yukarı doğru

ışığın artması mavi alana konveks bir görüntü katar ve dünyaya uzaktan bakılıyormuş sanısı yaratır. Kadının çocuğun annesi olduğu ön kabulüyle resme tekrar baktığımızda, canlandırılan sahnede, fort-da oyunu kahramanlarının -anne, çocuk ve ip- mizahi bir bakışla işlendiklerini söyleyebiliriz. Çocuk karyolada değildir, makara ve ip çocuğun hayalinde değil gerçek görüntüsündedir üstelik başkaları tarafından tutulur; fort-da oyunu ile uyumlu olan tarafı çocuğun annesinin gelişini beklemesidir. Bu durumda resim, fort-da oyunundan hareketle anne- çocuk ilişkisinin evrenselliğini mizahi bir tarzda ve bir tören havası içinde sergilemektedir.



Resim.18. Komet, Gitme Kal, 1996, Tuval Üzerine Yağlıboya, 80x80cm., Teşvikiye Sanat Galerisi Yayınları

Komet'in, 1996 tarihli "Gitme Kal" isimli eserinde (Resim.18) yine doğaya dair bir arka plan yer alır. Alacakaranlık içerisinde, genç bir kadın yerden havalanmış

boşlukta süzülüyor gibidir. Ardından biri erkek diğeri kız iki çocuk gelmektedir. Resmi bir bilmeceye dönüştüren, boşlukta süzülmemekte olan kadının elinde muhtemelen örülmüş bir parça olması ve çocukların da o parçanın ipini çekiyor olmalarıdır. Çocukların büyük gayret sarf ederek kadına yetişmek arzusunda oldukları söylenebilir. Kadının gidişine engel olabilmek için ipi çekmektedirler. Ama onlar ipi çektikçe kadının elindeki örgünün söküldüğü ve uzaklaşmaya devam ettiği anlaşılmaktadır. Gerek Freud gerekse Lacan'ın görüşlerini kapsayacak şekilde, yaşları itibariyle her iki çocuğun da anne-çocuk bütünlüğünü kaybetmiş oldukları belirgindir. Artık her iki çocuğun da Lacan'ın tanımlaması ile “Gerçek” dönemi dağılmış, “kendi-için-varlık” kipine ve İmgesel, hatta Simgesel düzene geçmiş oldukları anlaşılmaktadır. “Arzuyla anne arasındaki ilişki, varoluşsal olarak doluluk-eksiklik, yokluk-mevcut olmak biçimindedir. Stein’e göre fort-da, sonraki dönemlerde arzunun sonsuzluk fantezisinin vekili olarak, bilinç dışının söylemini oluşturacaktır.” (İzmir, 2019, s.426) Resimdeki çocukların da anne ile yaşadıkları bütünlüğü artık çoktan kaybetmiş olmalarına karşın, eksikliğini hissettikleri o bütünlüğün çaresizce peşinden koşmakta oldukları söylenebilir.

5.3.3.3. *Oedipus Karmaşası ve Fallus*

Çocuk, Öteki'nin (annesinin) arzusunu yakalamaya çalıştığında, annesinin ilgi gösterdiği tek şeyin kendisi olmadığını fark eder. Onun her şeyinin ve tek gayesinin kendisinden ibaret olmadığını kabul etmek zorunda kalır. (Bowie, 2020, s.88)

Lahzen'in babası o doğmadan az önce ölmüştür. “babam yok,,, ben doğmadan az önce ölmüş,,, durup durup ablama sarılırım,,, olsun der, bizim annemiz de var halamız da korkma sen” (s.99) Evde, babanın yerinde “dayı” olarak hitap edilen bir kişi vardır. Lahzen dayının varlığını, -kendine iletildiği şekliyle- şöyle açıklar: “-dayı

vaktiyle bizim evde babamın sakladığı bilinmeyen bir adamdır-” (s.4) Evde babasına ait bir resim bulunmaz. Annesi ve dayı, birbirlerine dayı diye hitap ederler.

“Anneyle bir arada, eksiği olmayan bir fallus olarak yaşayan varlık deneyimine sahip olmuş olmak, insanın kendisini yaşamı boyunca eksik olacak bir varlık olarak algılamasına, gelecekte de bir şeyden eksik olacak bir varlık olarak kurgulamasına neden olacaktır.” (İzmir, 2019, s.125)

“Anne yok olduğu anlarda nerededir? Çocuk için bu sorunun yanıtı, annesinin kendi yanında olmadığı anlarda, babasının yanında olduğu biçimindedir. Baba giderek çocuk tarafından, bu bütünleyici ilişkiyi bitirme çabasında olan bir güç olarak algılanmaya başlanır. Annenin giderek kendisinden koptuğunu ve babaya yöneldiğini gören çocuk geriye dönük nedenselleştirme (...) yoluyla babaya yasa koyucu bir güç atfeder.” (İzmir, 2019, s.386)

Oedipus karmaşası/kompleksi Freud’un, çocuğun anne-babasına ilişkin sevgi ve düşmanlık yüklü duygularını analiz etmek üzere belirlediği bir kavramdır. Çocuk, olumlu durumda, aynı cinsten olan ebeveyni bir rakip olarak görür ve rakibinin ölümünü arzular. Karşı cinsten ebeveynine ise cinsel bir arzu duyar. Olumsuz olması durumunda kompleks tersine çalışır. Oedipus karmaşasında önemli olan bu duyguların aşılaraq çözümlenebilmesidir. Freud, bu dönemin üç ila beş yaşlarında yaşandığını belirtir. Freud’a göre, Oedipus kompleksi evrensel, aynı zamanda tarih ve kültür aşırı bir fenomendir. (Homer, 2016, s.76)

Oedipus Kompleksi, nevrozların çekirdek kompleksidir ve bunların içeriğinin özel kısmını oluşturur. Çocuğa özgü cinselliğin zirvesini temsil eder ve sonraki-etkileri aracılığıyla, yetişkinlerin cinselliği üzerinde kesin bir erkiye sahiptir. Bu gezegene her yeni geliş, Oedipus kompleksinin üstesinden gelme göreviyle yüz yüze kalır; bunu başaramayanlar, nevrozların kurbanı olurlar. (Freud’dan aktaran Homer, 2016, s.77)

Oedipus kompleksinin çocuk için en önemli etkisi, onu annesinden ayıran yasanın kendisine özel bir yasa olmadığını kabullenmesidir. Hiçbir annenin,

çocuğunun yanı başında uzun sürelerle kalamayacağını, babadan-toplumdan kaynaklanıyor gibi duran doğal bir yasanın kabulünün gerektiğini anlar. Yasanın yalnızca kendisine özgü olduğuna inandığı durumda ise, çocuk, güçlü babanın annesini ezdiğine dair kafasında bir düşünce yaratır. Dünyayı annesinin gözünden okumaya başlayıp, bu durum gerçek olsa da olmasa da annesini ezilen olarak görüp babaya olumsuz duygular beslemeye ve düşman olmaya başlar.

(İzmir, 2019, s.292)

Lacan, “annenin arzusunun nedeni fallus olduğu sürece çocuğun fallusla ilişkisi esastır” der ve fallusun cinsellikle ilgisiz biçimde, bütünlük ve iktidar arzusuyla olan bağlantısını ortaya koyar. (Dor’dan aktaran İzmir, 2019, s.293)



Resim.19. Komet, İsimsiz, 1969, Tuval Üzerine Yağlıboya, 51x60cm., Galeri Nev Yayını ve lebriz.com

Komet’in 1969 tarihli, isimsiz bir eserinde (Resim.19) bir kolaj görüntüsü içerisinde çeşitli figürler yer alır. Resmin ortasında siyah bir zemin üzerinde bir kedi

ve bir köpek figürü bulunur. Kedi, dudaklarında ruj ve renkli giysiler içinde dişilik sembolü; köpek ise, başındaki fes ve bıyıkları ile erkeklik sembolü görüntüsündedir. İlginç olan her ikisinin de kuyruklarının cüsselerine göre oldukça büyük olması ve fallusu andırmasıdır. Resmin sol üst tarafındaki erkek figürü üzerinde bir diğer kolaj parçası bulunur ve erkeğe ait devasa bir fallus görüntüsü olarak resmin odağına girer. Resmin en üst kısmında dikdörtgen bir alan içerisinde, anne ile sevgi ilişkisi içerisinde bir çocuk, yanlarında onlardan biraz uzak duran sert görünümlü bir erkek-muhtemelen baba- figürü bulunur. Resmin sağ üst tarafında ise bir güç ve kas gösterisi içindeki bir erkeğe ait olduğu anlaşılan bol adaleli bir kol yer alır. Sol tarafta yerde bir erkek çocuğunun yüzü ve gövdesinin üst kısmı görülür. Çocuğun hemen altında iki erkek bacağına andıran bir görüntü bulunur ama bacakların devamında gövde olması beklenecek kısım tuhaf bir şekil oluşturur, baş olabilecek bölgede ise bir ayak veya çekici çağrıştıran bir uzantı yer alır. Freud'un kavramları ile anlamlandırmaya çalıştığımızda resmin, fallus sahibi olan eril cinsiyetin toplumdaki hakimiyetini, güç gösterisini simgelediğini düşünülebiliriz. "Freud, gerçek bir bedensel organ olarak penis ile cinsel ayırımın bir göstereni olarak "fallus" arasında herhangi bir ayırım yapmamıştır." (Homer, 2016, s.79) Resimdeki işaretler, tüm güçlü babaya veya erkeğe işaret eder. Çocuk-anne bütünlüğünün dağılmaya başladığı aşamada, çocuk kendi vücut imajının dışında bir başka vücut imajı olarak babanın vücudunu tanır. Çocuk, kendisine yapışık olmayan baba vücudunun imajı ile Öteki'nden bağımsız kendi imajını yakalayabilir. (İzmir, 2019, s.302) Gövdesinin alt kısmı olmayan çocuk ise, kastrasyon (iğdiş edilme) korkusu yaşayan erkek çocuğu sembolize ediyor olabilir. Dolayısıyla, resmin, fallus, aile ve buradan geçişle Oedipus kompleksi ve iğdiş edilme kavramlarını içerdiği söylenebilir.

Lacan’a göre ise “Fallus”, “hakiki, biyolojik cinsellikle ve penisle ilgisi olmayan bir kavramdır.” (Lemaire’den aktaran İzmir, 2019, s.299) Fallus, Oedipus Karmaşası’nda arzulanan ancak hiç ulaşılamayacak olan, “fantezideki imgesel eksiksiz bütünlüklü nesneyi temsil eder.” (Gurewich’den aktaran İzmir, s.299) Annesi daha uzun sürelerle kaybolmaya başladığında, çocuk annesi ile kurduğu bütünlüğün yok olduğunu anlar. Çocuk için fallus, yitik bütünlüktür. (İzmir, 2019, s.306) “Fallus, sürekli olarak geri planda duran bir ideal bütünlük kurgusu olarak, Babanın-Yasasını, kastrasyon tehdidini, ayrılmayı ve çocuk için kaybı anıştıran bir temadır.” (Moi’den aktaran İzmir, 2019, s.309)

Çocuk, Oedipus karmaşasının ilk evresinde kendisi için anneye birlikte bir fallus olmak ya da olmamak şeklinde bir diyalektik yaratır. Bu aşamada baba devrede değildir. Baba, ikinci evrede yasaklayıcı ve engelleyici olarak devreye girer. (İzmir, 2019, s.294) Lacan, bu aşamayı şöyle açıklar;

Baba bir can sıkıntısıdır. Sadece boyutlarından dolayı değil, aynı zamanda yasaklarından dolayı da dert kaynağıdır. Neye engel olur? Öncelikle dürtünün doyumuna... Baba başka neye engel olur? İşte bu başlangıç noktamızdır: anne ona ait olduğu için çocuğa ait değildir. Anne söz konusu olduğunda baba çocuğu gerçekten hayal kırıklığına uğratar. (Lacan’ın 15 Ocak 1957-1958 seminerinden aktaran İzmir, 2019, s.294)

Ancak, “Öteki” anneden babaya, yani toplumsal bir yapıya doğru bir yer değişimi gösterdiğinde, ego kendisini yeni Öteki’nin sevmeyeceği hakikatiyle yüz yüze bulur.

Ancak çocuğun anneyi babayla paylaşmak istememesi nedeniyle babaya karşı duyulan nefret ve bu nefretin babayı yok etme fantezileri egonun kendisini sevebilmesine engel oluştururlar. Çünkü ego bu noktada bir öteki-ben olarak, annesinin şefkat dolu bakışlarının yönelmiş olduğu ötekiyle özdeşleşmiş durumdadır. Bu özdeşleşmenin yarattığı öteki-ben, yani alter ego, öznenin dışında duran, annenin şefkatle baktığı bir rakiptir. Ancak çocuğun bu rakiple özdeşleşme dışında bir seçeneği yoktur. Çünkü ego

ancak Öteki'nin sevebileceği bir yapı olursa kendini sevebilir. Yani egonun kendisine olan sevgisi Öteki üzerinden biçimlenir. Toplumsallaşmanın başlaması ile birlikte, Öteki artık Babanın-Adıyla temsil edilmeye başlanır. Babayı yok etme fantezileri içinde yaşayan özne yeni Öteki'nin onaylayabileceği bir özne olmadığı için, toplumsal evrende özne anlamsızlık, boşluk, hiçlik haline gelir. (İzmir, 2019, s.389)

Bu durumda öznenin kendini sevebilmesini sağlayacak bir ego nesnesinin yaratılması gerekir. “Böylece babayı kabullenme üzerinden toplumsal yasaları benimsemeye hazır bir ego ortaya çıkar ve babayı yok etme fantezileri toplumsal yasayı temsil eden Babanın-Adı metaforuyla doldurularak özne toplumsal bağın evrenine girmeye başlar.” (İzmir, 2019, s.389)

Komet'in 1993 tarihli Kaynak “Pınar” Kayalığı isimli eserinde (Resim.20) geniş açılı bir doğa görüntüsü içinde, tam ortada yukarı doğru yükselti oluşturan bir cisim ve iki yanında biri erkek diğeri kız iki çocuk yer alır. Ortadaki yükseltinin fallusu sembolize ettiği kabul edilirse, Lacan'ın Simgesel/Sembolik düzen olarak tanımladığı döneme geçmekte olan çocukların da Oedipus Karmaşası yaşamış veya yaşamakta oldukları düşünülebilir. Freud'a göre, “Bu gezegene her yeni geliş, Oedipus Kompleksi'nin üstesinden gelme göreviyle yüz yüze kalır...” (Homer, 2016, s.77) Lacan ise Oedipus Kompleksi'nin toplumda, simgesel ve bilinç dışı ilişkilerimizi belirleyen temel yapı olduğu görüşündedir. (Homer, 2016, s.77) Resme, bu ifadeler çerçevesinde tekrar baktığımızda, resmin doğayı ve insan doğasının kesinlikle karşılaşacağı bir dönemi, Oedipus Karmaşasını ve fallusu simgelediğini söyleyebiliriz.



Resim.20. Komet, Kaynak “Pınar” Kayalığı, 1993, Tuval Üzerine Yağlıboya, 100x100cm., Art Point Gallery Yayını

Lahzen’in çocukluk anılarında, annenin ilgisine özlem ve babasının yerini alan dayıya karşı düşmanlık duyguları yer alır:

annen sana dizlerini çakıl kuşları gagalamış kızımın diye sarıldığında ne kadar mutlu olurdun,,, neden bahçeden eve girerken birden ayağını kaydırır çakıl mozaiklerinin üstüne atardın kendini,,, bir gün pencereden de atacaksın kendini dedi dayı kulağıma eğildi,,, musibet herif,,, ruhumu okurdu,,, (s.214)

Çocuğun bir özne olarak toplumsal yapının içinde yer bulabilmesinin gereği olarak, annesine ve annesiyle olan bütünlüğe ilişkin arzusunu bastırması gerekir. Bu durum bir diğer Öteki olarak toplumun arzusudur. (İzmir, 2019, s.309,310)

Lahzen açısından baktığımızda; kendisi hazzın kısıtlanmadığı anne-çocuk ilişkisine dönmek isterken, babanın yerine geçen dayı, bu ilişkiyi engelleyen kişi

olmuştur. Dolayısıyla Lahzen için, annesinden ayrılmasının nedeni dayının ortaya çıkışı olmuştur.

Ablası ve kendisinin, babalarının yerine geçen dayıya karşı besledikleri öfke ve düşmanlık Lahzen tarafından sıklıkla vurgulanır. Dayıyı öldürmeyi planlarlar ama gerçekleştiremezler. Bir gün planlarının gerçekleşeceğine dair ümitlerini ise hiç yitirmezler. Bir şeyin yok olmasını istemenin çocuk dünyasındaki İmgesel karşılığı ölümdür.

Freud, hazzı kısıtlayan İmgesel babanın çocuk tarafından cezalandırıcı, ortadan kaldırılmak istenen, katledilmiş, ölü baba olduğunu belirtir. (Samuels'den aktaran İzmir, 2019, s.411)

... Bütünlük arzusunun, toplumun yasasına maruz kalan bireyde, Hegelci bir tanınma arzusuna dönüşmesi nedeniyle özne, ötekilerden kendisine yönelik kendisiyle ilgili yansımalarla duyarlı duruma gelir. Ötekiler artık öznenin aynası haline gelir. Kendilik bilincine sahip her özne, ötekilerden kendisiyle ilgili yansıyan içeriğin, kendisinin onlar tarafından saygın biçimde tanındığını kanıtlayan bir yansıma olmasını arzular. (İzmir, 2019, s.433, 434)

“İnsanın kendi varoluşuyla ilişkisi, daima imgesel bir yansımanın zembereğinde gidip gelecektir.” (Tura, 2017, s.146)

Anne-çocuk bütünlüğünü yitiren çocuk, “kendinde-varlığın” dağılmasıyla “kendi-için-varlık” durumuna gelir. Artık, “ne ise o olmayan, ne değilse o olan” varlık kipinde kendini olumsuzlama döngüsüne girecektir. Öznenin bu diyalektiği, çocuğu sürekli olarak kendi eksiğini ortadan kaldıracak nesneyi aramaya sevk eder. (Lemaire'den aktaran, İzmir, 2019, s.305)

5.3.4. Apori, Yarık ve Çatlak

Lahzen'in kalem kutusunu unutmasıyla okulda yaşadıklarını aktarırken kendine ilişkin olarak yaptığı tanımlar arasında;

çıkmaza düşmüş bir kızcağız
ilk apori'siyle karşı karşıya kaldı
ifadesi yer alır. (s.21)

Apori, “ikilikler arasındaki sınırın hem aşıp hem aşılmadığı bir çıkmaz anlamına gelir. Kararsızlık, hareket edememe, çözümsüzlük anlamlarına da gelen apori; ‘arada kalmışlık’ durumunu anlatır.” (Güvensoy, 2016) Diğer bir deyişle, apori/aporia, “bir güçlük karşısında ya da bir zorluk içinde olma halini ifade eder.” (Sümer Alan, 2014)

Lahzen, arkadaşlarından ümitle beklediği bir kalemi kimsenin vermemesi karşısında kendisini çaresiz, “çıkmaza düşmüş” olarak algılamıştır.

Anlatısında kendi kendisi ile karşıtlık içeren durumlara -apori'lere- sıklıkla vurgu yapar;

ölü kentlerin ruhları iç içe
hem yabancı hem bizim sayılan
hem bizim olan hem olmayan
hem yeraltı hem yerüstünün ruhunu taşıyan
bu merhametsiz kentin insanlarıyız ve yakında çok yakında zalim zamanın bir hiçi kadar yakında biz de aşağıya gideceğimizi bilerek şimdilik dolaşp durmaktayız toprağın üzerinde (s.6)

İnsanın ve dünyanın zamansallığı, ölümün gerçekliği, yaşıyor olmanın ama çok yakında ölecek olmanın bilgisi ve çözümsüzlüğü apori'leri yaratır.

Bahçe kapısı hem arkaya hem öne açılır, sallanır kendi kendine (s.7)
tanrım ne saf ve berraktı genç kız kalbim o günlerde
hiç benzemiyor bugünüme
“yanık kapı” dediysem
öyle yanmış bir kapı sanmayın
gerçi kırık döküktür ötesi berisi onun da benim gibi
gene de sütunların taş blokların arasında kalmış bir boşluk
bir geçit bulunur incecik içeriye

içeriye ve dışarıya
geçmeniz için (s.25)

Lahzen'in ifadelerinde, arada kalmışlık, çıkışsızlık olduğu kadar, sınır, eksik ve kayıp kavramları da işlenir. “Yabancı olan ile bizim olan”, “yeraltı ile yerüstü”, “içeri ile dışarı” sözcükleri kendi aralarında sınır oluştururken; bahçe kapısı çocuk dünyasına sınır çizer:

kapı
çıkıp dışarıya baktığımız çocukluğumuzun
ve gene içeride kaldığımız
sınırdan uzaklaşamadığımız
yasakla
ablam ve ben (s.67)

İleri yaşında artık saflığını ve berraklığını kaybetmiş, ötesi berisi yıkık dökük olmuş Lahzen için yitirdikleri birer eksiklik ve kayıptır.

“Sınır, eksiklik ve kayıp”, Lacancı düşüncede, kastrasyon kavramının merkezinde yer alan üç tanımdır. (Fink, 2020, s.155)

Lacan, öznenin iki aşamada yabancılaşma yaşadığına işaret eder: Birincisi, çocuğun ayna evresi sırasında, kendisini ötekinde tanıyarak uğradığı yabancılaşmadır (ki bu yanlış tanımadır). İkinci yabancılaşma ise, öznenin simgesele ve dile geçişi aşamasında gerçekleşir. Yabancılaşma, ben'in oluşumu ve özneliliğin kurulumu için kaçınılmaz bir adımdır ve aşılması olanaksızdır. Simgesel düzen ve dil aracılığıyla yabancılaşan özne, kuruluşu bakımından yarılmış ya da bölünmüştür. (Homer, 2016, s.101,102)

“İnsanın kendi gerçeğini daima kendisiyle ilgili toplumsal bir imgeden dolayımılarak düşünebilmesi, Lacan'ın sıklıkla sözünü ettiği spaltung'la, yarılmayla ilgilidir.” (Tura, 2017, s.147)

“Spaltung (yarılma), psikanalizde açılanan varlığın kendisi ile ya da en mahrem psişizması ile davranışın, kültürün, bilinçli söylemin öznesi arasındaki ayrılımdır.” (Lemaire’den aktaran, Tura, 2017, s.181)

Lacan’a göre, özne konuştuğu ölçüde özne olabilir. Bu nedenle de yarılmaya uğrar. Ancak, Lacan’a göre, başlangıçta da yarık vardır; bebek için ihtiyaçla talep arasında oluşan spaltung, insanı daha sonraki yıllarda bölünmüş özne olmaya iter. (Bowie, 2020, s.159)

Selahattin Hilav ise, “Lacan Üzerine” başlıklı yazısında, “yarılma”yı şöyle açıklar:

Yarılma ise, dilden önceki imgesel dönemde, bir başkasında kendini bulan, onunla dolaylımsız olarak özdeşleşip “ben”i belli bir doyuma ulaştıran (burada narkislik - narcissime- söz konusu) insan yavrusunun, bir “üçüncünün” yani toplumsalın, simgenin, imlemin araya girmesiyle, isteğini bir başka yöne çevirme, bastırma, dolayım içine girme ve bundan ötürü *çatlama ve ayrı düşme* durumu yaşamasını belirtiyor. (Hilav, 2020, s.258)

Lahzen’in yaşadığım ilk apori’ydi diyerek aktardığı anısında deneyimlediği şeyin bir yarılma, çatlak olduğunu söyleyebiliriz. Rosa’nın kalemini kırarken çıkardığı “çat” sesi, ondaki yarılmanın da sesidir. Bu yarılmanın ardından yıllarca insanlara tereddüt ve tedirginlikle yaklaşır. (s.23) Yüreğinden gelen ikinci “çat” sesini ise ilk eşiyle Nemrut Dağı’na çıktıklarında Antiokhos’un taş heykeli önünde duyar. Yaşadıkları tartışma kimliğine karşı bir saldırı ve aşağılama içerir. Burada yaşadığı yarılma, kocasıyla ilişkilerini sorgulamasına ve ayrılma kararı vermesine neden olur. (s.50)

her vakit iki şey arasında bir çatlak oluşabilirdi
bir boşluk ne kadar birleştirmek istesiniz de (s.9)

Lahzen, yaşamdaki çatlakların varlığına ve onun etkileri ile sürekli kendine yabancılaşan, zıtlıkların ve çelişkilerin içerisinde labirente dönen hayatlarımızı sürdürme gerçeğimiz ve sonluluğumuzun karşısına ‘bir taş olabilme’ hayalini koyar.

Kendine seslenişleri arasında şu cümleler yer alır;

asıl anlatmak istediğin ne? neden taşlara tutturmuştun,,, i.ö. 9000’lerde insan eliyle nasıl konuşlandığını çıkaramıyorsun göbeklitepe’nin,,, o taşlar nasıl,,, (...) taşlara neden tutkunsun sen,,, (s.182)

Sartre’a göre, “aynı davranıştaki ‘iyi ile kötü’, kendini aldatmadaki ‘hakikat ile yalan’, insan varoluşundaki ‘varlık ve hiçlik’ gibi birbirine yakından karışmış varoluş kipleri arasında varlıkbilimsel bir çatlak vardır.” (Mounier, 2019, s.191)

Oysa, kendinde-varlığın, kendine dönmek, kendini aşmak gibi bir gereksinimi yoktur. Aynı taş örneğinde olduğu gibi kendisi ile dopdolu; içinde boşluk, çatlak bulunmayan; som, kımıltısız, gizi olmayan bir yapıdır. Oysa, insan için, kendisi-için varlık kipinde varlığın çözünüşü söz konusudur. “Bu çözünüş ancak, varlıkta bir çatlak açılması, içine gizlice hiçliğin sızdığı bir çatlak açılması durumunda olasıdır. Bu nedenle insan varlığının ortaya çıkışı; bir düşüşü, varlıkta açılan bir deliği, varlığın sorgulanmasını, hiçliğin zaferini gösterir.” (Mounier, 2019, s.84)

Dünyanın ölümsüz taşları ve eski uygarlıklarla birlikte yaşattıkları ‘mumya zamanlar’ da Lahzen’in odağında yer alır.

böyleydi
böyleydi bakışı mutsuz bilincin bir başkasına bakışı
kendisi henüz “kendiolamamış”ın yasaklarıyla
varoluşu denetleyen tüm araçları sistemin
kaçınılmaz olandan kaçmakla
oysa dünyanın ölümsüz taşları
aşk maşk gibi uyduruk
isteğin efendisini
bilmeden

ezip geçmiştir kendini beğenmiş zamanı
 (...)
 theodosios'un mısır'dan getirdiğı
 konstantinopolis hipodromu'na dikili
 o çürükpembe obelisk örneğın
 o büyük geçmiş zamanların
 eline düşmüş olan o talihsiz obelisk
 iö 1490'larda firavun III. tutmosis'in kazandığı zafer
 şerefine luksor'da
 karnak mabedinin dikilmişti önüne ilkin
 (...)
 insanın içinde yaşamadığı zamanların örölüşü
 o taşlarda
 tanburları
 kaideleri
 sütunları
 sütun başlıklarını hazırlayan işçi ve ustaların
 çileleri
 mumya zamanların
 dokunması içine (s.58, 59)

5.3.5. Tarihin Yaşama Etkisi

Leylâ Erbil, Kalan romanında, Lahzen kimliği ile tarihin çeşitli katmanlarını ortaya serer; kimi zaman dev cüsseli anıtların önünde kimi zaman hayranlıkla izlediğı bir yapının, bir heykelin karşısında ya da eski kent kalıntılarında dolaşırız. Binlerce yıl öncesi de kendi tarihi de bu irdelemenin içersinde bulunur. Kuvvetli vurgularla dile getirdiklerinden bazı örnekler aşağıda yer almaktadır;

iö 194'lerde septimius severus'un -esmer, upuzun boylu kıvrıcık kara saçlı-yıktığı kent surlarını büyük constantinus'un 326'larda yeni surlarla çevirip sınırlarını genişleterek taş sütunları hipodromda spina üzerine dizdiği hamamlar, heykeller, burmalı sütun ve bir limanla süslediğı ve bir kitaplık kurduğu kentin bu güne kalmış yıkık dökük topraklarından avuçi kadarının kaderinde de bizim ev, ön ve arka bahçe olmak varmış. (s.7)

bazıları sanıyor ki sadece
 şu şimdiki zamanı yaşamaktayız
 milattan önce 40.000 paleolitik
 neolitik
 kalkolitik, hitit, roma bizans'tan hiç geçmemişleriz (s.49)

güneş vurdukça mimar dimadis'in (onun imzası vardır) 1881'de dağ iriliğinde yakuttan
 olduğu fener rum erkek lisesi'nden tüten yabansı eril ahenk kösnüden olma çocuk
 dişiliğimizin akıl almaz karmaşada arzularla bekleştiği sahillerine salar oltasını (s.4)

Nietzsche, Tarihin Yaşam İçin Yararı ve Sakıncası isimli eserinde şöyle

söylemektedir:

Yaşamın tarihin hizmetine gereksindiği de (...) tarih aşırılığının yaşama zarar verdiği
 önermesi de çok açık bir biçimde kavranmalıdır. Tarih üç bakımdan: eyleyen ve
 çabalayan olarak, koruyan ve saygı duyan olarak ve de acı çeken ve muhtaç olan olarak,
 canlı olana aittir. Bu üçlü ilişkiye, üç tarih türü karşılık düşer: bir anıtsal, bir antiki
 ve bir eleştirel tarih türünün var olduğunu söyleyebiliriz. (Nietzsche,
 2020b, s.14, 15)

Nietzsche'ye göre “meşgul kişi, hastalıklı ve umutsuz aylakların ortasında,
 görünüşte meşgul, hakikatte ise yalnızca heyecanlı ve huzursuz yoldaşlarının arasında
 yılgınlığa kapılmamak ve tiksinti duymamak için, geriye bakar ve hedefine doğru
 yürüyüşe, bir soluk alabilmek için ara verir.” (Nietzsche, 2020b, s.15)

Şimdiki zamanı yaşayan kişi geçmişe yönelik anıtsal bakıştan, eski zamanların klasik
 ve ender ürünleriyle ilgilenmekten nasıl bir yarar elde eder? Büyük olanın bir zamanlar
 mevcut olduğu, her hâlükârda bir kez mükün olduğu ve bu yüzden de bir kez
 daha mümkün olacağı sonucuna varır; yolunda daha bir cesaretle yürür; çünkü zor
 saatlerde kapıldığı, imkânsız bir şeyi mi istiyorum yoksa, kuşkusuz artık ona ayak bağı
 olmaktan çıkmıştır. (Nietzsche, 2020b, s.17)

Nietzsche, tarih tarzlarının (anıtsal, antikacı ve eleştirel) her birine ilişkin aşağıdaki
 açıklamayı yapar;

Büyük şeyler yapmak isteyen insan geçmişe ihtiyaç duyarsa, bunu anıtsal tarih
 aracılığıyla elde eder; buna karşılık, alışıldık olanda ve eskiden beri saygı duyulanda

ısrar eden, geçmişle antikacı bir tarihçi olarak ilgilenir ve yalnızca, göğsü bugüne ait bir sıkıntıyla sıkışan ve bu yükten her ne pahasına olursa olsun kurtulmak isteyen, eleştirel, yani yargılayan ve hüküm veren tarihe gereksinim duyar. (Nietzsche, 2020b, s.21)

Lahzen'in anlatısında, Nietzsche'in 'eleştirel tarih' olarak tanımladığı tarzda geri dönüşler yoğun olarak yer alır. Lahzen'in eleştirileri, dinlerin ve siyasal erkin dayatmalarına, hatta zulmüne yöneliktir:

* Zaten hayatımızı zehir eden tek tanrılı din düzen-dir. (s.35)

* 6-7 Eylül 1955'de meydana gelen olaylar Lahzen'in şahitliğinde aktarılır.

Yerinden yurdundan edilen, öldürülen Rumlar arasında mahalle komşuları, alışveriş yaptıkları esnaf da yer alır; Lahzen'in çocukluk sevgisi Vangel de. 6-7 Eylül'ü yöneten Adnan Menderes – Celal Bayar ikilisi o günlerin gazabıyla, Vangel ile Lahzen'i sonsuza değin birbirlerinden ayırmıştır. (s.49) 6-7 Eylül'de Lahzen'in de evi yakılmış, kendisi ve birlikte camiye doldurulan komşuları yanmaktan son anda kurtulmuşlardır.

* Tanrı'nın emriyle oğlunu kurban etmek konusunda bir tereddüt yaşamayan İbrahim, bir katildir aslında; aynı zamanda suç kavramının da yaratıcısıdır. (s.163) Kardeşlerini boğduran padişahlar ise bu topraklarda yaşamıştır.

*Roman süresince, katledilen, kayıp denilen onlarca genç anılırken; tek tek, isim isim, olayların tarihleri ve biliniyorsa failleri ile birlikte aktarılır.

5.3.6. İz Bırakanlar

Lahzen'in çocukluğunda ve ilk gençlik yıllarında sevgilerinden beslendiği üç önemli kişi vardır; annesi Şehnaz, arkadaşı Rosa ve sevgilisi Vangel.

Vangel, komşuları Lefkotea teyzenin küçük oğludur. Vangel'in ağabeyi Eftim de ablasının sevgilisidir. İki çift olarak bir araya gelir, birlikte gezerler. Lahzen için

Vangel ‘çok tatlı, çok munis; cana yakın, kimseden kendini esirgemeyen, herkesin ruhunu bir süre ona dayayıp ağlamak için aradığı biri’dir. (s.194)



Resim.21. Komet, (Resim lebriz.com’dan alınmıştır. Hakkında bilgi bulunmamaktadır.) <http://lebriz.com/pages/artistID=493> adresinden ulaşılmıştır.

Vangel, Lahzen için düşlerinde, hayallerinde ve yaşamında varlığı ile onu rahatlatan, yüzünün çizgilerini değiştiren bir işleve sahiptir. Yanında huzurludur. Komet’in resminde (Resim.21) yer alan genç kızın ifadesi, Lahzen’in yanında Vangel varken hissettiği duygu durumuna benzer bir ruh halini yansıtır. Önemini yitirmiş, silikleşmiş bir çevre içinde, yüzünde en ufak bir gerginlik belirtisi olmayan, aksine huzurlu ve mutlu bir genç kız görürüz. Bu haliyle bize Vangel’in yanındaki Lahzen’i anımsatır.



Resim 22 Komet, 1999, Tuval Üzerine Yağlıboya, 20x25cm., lebriz.com
<http://lebriz.com/pages/artistID=493> adresinden ulaşılmıştır

Komet'in 1999 tarihli eserinde (Resim.22) Lahzen, ablası, Vangel ve Eftim'i görür gibi oluruz. Eftim, Lahzen'in ablasının sevgilisidir. Resimde, dördü de ilk gençlik çağlarında iki kız, iki erkek yer alır. Tıpkı romanda olduğu gibi, bu dört genç de birlikte olmaktan mutlu görünürler. Lahzen, çok bunaldığı zamanlarda (İshak aklına düştüğünde) kurduğu hayallerde Vangel, ablası ve Eftim'le birlikte kurar kendini. Hayal de olsa, birlikte olmak rahatlayabilmesinin bir yoludur. Resimde görülen kedinin de Keltoş olduğunu varsayabiliriz. (Romanda Keltoş'un kedi mi yoksa köpek mi olduğu açıklanmaz.)

Vangel'i yitirdikten yıllar sonra bile Lahzen'in anıları canlıdır;

ah vangel
 vangel yaşıyor musun?
 Atina'da mısın,
 (...)
 unutma beni
 fener'de küçük bir türk kızı vardı de
 adı lahzen'di
 kayardık muvakkithane sokak'tan aşağıya

portakal sandığından kızağımla
 farandola eşimdi benim,
 birlikte şarkı söylediğimiz
 akasyaların altında
 (...)

 çocuk sevgilim
 ben çocuğum hâlâ sensiz büyüyemedim
 kalk gel
 bul beni (s.48,49)

Vangel'den kalan boşluğu daha sonra eşi Sabit değil, sevgilisi, arkadaşı Zeyyat dolduracaktır: “senin sesin, cümlelerin tıpkı vangel’inki gibi yumuşacık, gelincik kırmızısı, alçakgönüllü...” (s.227)

Lahzen için, annesine olan sevgisi hep doyumsuz kalmıştır. Aynada kendini değil, onu görüp sarılmak istemesi ama başaramaması ve bu görüntünün belleğine çakılması; eve girmeden önce kendini çakılların üstüne atıp dizlerini yaralayarak onun ilgisini kazanmaya çalışması, hep daha fazla sevgi ve ilgi arayışının göstergeleri sayılabilir.

Lahzen’in annesi Şehnaz, ayağından çıkarmadığı yumurta topuklu kırmızı ayakkabısı, kırmızı farbalalı eteği ile güzelliğinin ayırdında olan bir kadındır. Farandola, sıklıkla oynadığı, oynarken mahallenin çocuklarını da dahil ettiği bir dandır.

Farandola anneannemden kalmamış, annemle yaygınlaşmış bu mahallede, aslında çok eski bir grek dansıymış, ama artık grekliği falan kalmamış biz çocuklara geçmişti; çocuklar hepimiz kendi huyumuza, özentilerimize, çekirdek karakterimize göre erotik, narsist, mazoşist, saldırgan, edilgen, teşhirci bir dansa dönüştürmüştük farandola’yı (s.90)

Bir çember içte, bir çember dışta oluşturularak oynanan oyunda Lahzen’in annesi usul hareketlerle çemberi delerek tam ortada yerini alır;

kendi icat ettiği figürlerinin elektriğine kapılarak bu kıvrak bedeninin içinde dolaşan şarkıların, notaların, ritmin akışıyla hepimiz ne olduğunu anlamadığımız büyümlü bir coşkuya kapılarak oynarken çılgınca el kol, kalça bacak hareketleriyle tutardı migreni; dayanamaz gözlerini dirseğinin içine alarak yukarı merdivenlere doğru fırlar, yatağına atardı kendini. (s.146)

Karnavala dönüşen bir başka farandola günü, Lahzen'in ağzından gerçeküstü bir dille aktarılır. O gün Avignon'dan annesinin hısım akrabaları gelir oyun ekibi olarak. Fener halkı çoluk çocuk neşeli seslerle aralarına karışır. Onların ardından sanki bütün dünyanın insanları akın eder. Yurdun dört bir tarafından gelenlerin yanında azizeler, Hrant Dink, iki kanatlı, dört, altı kanatlı oğlan melekler, kız melekler ve daha niceleri bulunur. Kalabalık arttıkça küçük mermer taşlık genişlemektedir. Dans öncesinde her zaman olduğu gibi, Şehnaz'ın bir ayağı sarnıcın üzerindedir. Bu aşamada yine her zaman olduğu gibi, gözkapakları inik, kalp atışlarıyla eş ritimde göğsü inip çıkana dek beklemektedir. Gözünü gök kubbenin dibine dikmiş halde, gövdesini kubbe ruhuyla eş kıpırtıda tutmaktadır. O sırada dayı, sarnıca bir kova sarkıtıp çıkardığı kırmızı şarabı çocuklar dahil tüm ahaliye dağıtır. Önce keman arkasından akordeon, müziği başlatır;

o vakit annem çimen rengi gözlerini herkese serperek hipodromun ortasını kendine merkez tutup dansa başladı,, çalgıcılar bir çember oldular onun çevresinde çalgıcıların çevresinde dansa katılanlar bir çember bir daha bir daha hep birlikte onunla birlikte spinanın çevresinde birbirlerine zıt dönerek başladılar dansa,, kızılılık kırmızısı kloş eteği, homerosrengi bluzu, kırmızı pabuçları, kırmızı dudakları, kırmızı tırnakları, kırmızı saçları, kırmızı bacaklarıyla insandan insana geçerek döne döne ateşten bir mil oldu annem maskeli kadınlar, kızlar, erkekler, herkes herkes çevresini aldı el ele tutuşup farandola dönüyorlardı oynadıkça oynadıkça taşlıktan ayakları kesiliyor yükseliyorlardı yerden,, onlar yükseldikçe tavan açılıyor mavi gök içeriye doluyordu,, annemin eteklerine sarıldım ablam ben de ablama sarıldım ne olur gitme anneciğim diye diye bağırarak bir süre havada öylece döndük durduk,, sonra kendimizi yerde bulduk,, herkes dağılmıştı,, (s.205)

Karnavalın bir anını yalnızca çocuklar gözlemler. Mahallenin tüm çocuklarının bildiği bir giz vardır ki o da Lahzen’lerin taşlığındaki sarnıcın içinin ego dolu olduğudur. Ego “tanrı ve biz karışımı bir gaz”dır. (s.38) Dayı sarnıcın kapağını açtığında egoların tümü sarnıçtan fırlar; gözle görünmese de mahallenin bütün çocukları egolar egolar diye bağırışırlar bir ağızdan ama o sıra herkes sağır olmuş gibidir.

Şehnaz’ın dansında yaşadığı, ‘kendinden geçme hali’, Nietzsche’nin Tragedya’nın Doğuşu adlı eserinde, antik dünyadaki Dionysos tapınışının bir göstergesi olan vecd halinde dansı çağrıştırır. (Young, 2020, s.562) Egoların uçarak hapsedildikleri sarnıçtan kaçışması ile ilgili olarak da Nietzsche’nin “bengi dönüşe ulaşılabilmesi için egonun aşkınlaşması, varoluşun bütünselliği ile özdeşleştirilmesi gerektiği fikri” arasında (Young, 2020, s.757) bir ilişki kurulabilir mi sorusunu sorabiliriz.

Tragedya’nın Doğuşu’nda Nietzsche, Dionysos’cu dünyadan şöyle bahsetmektedir:

Şarkı söyleyerek ve dans ederek anlatır kendini insan, daha üst bir ortaklığın üyesi olarak: yürümeyi ve konuşmayı unutmuştur ve dans ederek göklere doğru yükselmek üzeredir. Jestlerinde büyülenmişlik dile gelmektedir. Şimdi hayvanların konuşuyor, yeryüzünün süt ve bal veriyor oluşu gibi, insandan da doğaüstü bir şey tınlamaktadır: tanrı olarak duyumsar kendini, şimdi kendisi de düşünde tanrıların değiştiğini gördüğü gibi, kendinden geçmiş ve yücelmiş bir biçimde değişmektedir. (Nietzsche, 2020c, s.22)



Resim.23. Komet, İsimsiz, 1993, Tuval Üzerine Yağlıboya, Garanti B. Yayını (Resme ait boyut bilgisi bulunmamaktadır.)

Komet'in 1993 tarihli isimsiz bir eseri (Resim.23), resmin çerçevesi içerisinde bir çerçeve daha olduğu sanısı uyandırır. İki ayrı zemin söz konusudur. İçteki alan ışıklıdır; sarı ve kırmızı gibi sıcak renkler hakimdir. Bir kadın ve siyahı bir erkek görüntüsü seçilir. Ama genel olarak alanın tümüne yakın bir bölümü, kadını da içerecek şekilde bütünleşik bir görüntü içerisinde. Canlı renkler birlikte harmanlanmış bir şekilde bir bütünlük içerisinde. Görüntü, Nietzsche'nin Putların Alacakaranlığı isimli eserinde yer alan aşağıdaki ifadesi ile yakınlık kurar:

Kişi zorunludur, felaketin bir parçasıdır, bütüne aittir, bütünün içinde v a r d ı r -bizim varlığımızı yargılayabilecek, ölçebilecek, kıyaslayabilecek, mahkum edebilecek bir şey yoktur... Z a t e n, b ü t ü n ü n d ı ş ı n d a h i ç – b i r ş e y y o k t u r ! -Hiç kimsenin daha fazla sorumlu kılınamayacağı, var olma tarzının bir causa prima'ya dayandırılmayacağı, dünyanın ne bilinç ne de “tin” olarak bir birlik oluşturduğu, i ş t e b u d u r i l k b ü y ü k ö z g ü r l e ş m e, -ancak böylelikle yeniden kurulmuştur, oluşun m a s u m i y e t i ... (Nietzsche, 2020a, s.42)

Dıştaki alanda ise mavi yer yer lacivert soğuk bir renkli bir alan mevcuttur. Bu kısımda leke şeklinde belirsiz figürler, insan veya insansı silüetler yer alır. İç ve dış alanların görsel farklılıkları belirgindir, birlikte bir uyumsuzluk içerisinde gibidirler. İç ve dışın zıtlığı, Şehnaz'ın esrik dansı sırasında çevresinde kurulan halkaların birbirlerinin zıttı yönde dans etmelerini çağırıştırır.

Nietzsche'ye göre, 'hayat istenci' Dionysosçu gizemlerde, Dionysosçu halin psikolojisinde yer bulur. Şehnaz'ın, 'hiçbir şeyin ölmeyip boyut değiştirdiği', 'şarkı ve dansın ölüleri de mutlu ettiği', 'şarkının geçmişi gelecekle bir yaptığı, canlandırdığı' (s.140) yönündeki inanışları; 'öteki dünyada hiçbir şey yok, ne varsa bu dünyada', 'acele etmeyelim tadını çıkaralım buranın', 'toprağa karışıyor insan o kadar'(s.178) ifadeleri ve bu yönde sarfettiği sözcüklerin hemen ardından dişil ve eril motiflerle (s.202) farandola dansına başlayıp esrimesi; bize iki şeyi çağırıştırır; Nietzsche'nin Bengi Dönüş öğretisi ve Dionysos'un yaşama 'evet' deyişi.

Nietzsche'ye göre, Dionysosçu halde iken 'bilişsel içgörü' gelişir ve insan 'ölümlerin ve değişimlerin' üstünde yükselerek hayatı aşar, 'hayatın ebedi sürekliliğine' kendini özdeş kılar. (Young, 2020, s.757)

Lahzen'in annesine dair anlatısının önemli bir kısmı, onun kadın ve dişi oluşunu nasıl doğallıkla yüklendiği ve taşıdığına dairdir. Lahzen, alışverişe çıktıkları Beyoğlu'nda, annesinin tavırlarının onlara, "kendisinde yaşattığı bir başka kadını daha" (s.154) seyrettirdiğini ama kimi olduğunu çıkaramadıklarını söyler. Bir diğer yerde de annesi ile Marilyn benzetmesinde bulunur: "annemin tezgâhtarlara kırıtmasına benzerdi biraz halleri" (s.160)

Lahzen'in annesine dair tanımlamaları arasında aşağıdaki ifadeler de yer alır; annemin sören'i bilmemesi ne güzeldir,,, hiçbir şey bilmeden yaşamak ne güzeldir,,, insanın kendi olması için hiçbir şey öğrenmemesi mi gerekir,,, ücre köylerde büyüyen,,, kenti

hiç tanımamış, orada doğup orada ölmek ne güzeldir kim bilir,,, denize saliverilmiş boş sandal,,, annem farandola seven bir kadın sadece,,, belki de kendinde-kendidir,,, (s.150)

“Kendinde-kendi” olmak ne demektir? Tıpkı Şehnaz’ın başucundan ayırmadığı, çevire çevire sayfalarını erittiği Alphonse Daudet’nin Değirmenimden Mektuplar isimli kitabında olduğu ve Lahzen’in onu tariflerken sözünü ettiği gibi toplumsalın ve belirttiği kültürün sınırlayıcı şemsiyesi altına girmeden, doğalını kaybetmeden kendine “evet” diyebilmek midir? Nietzsche, Tragedyanın Doğuşu’nda, Dionysosçu tragedyanın bir etkisi olarak şunları belirtir: “...devlet ve toplum, genel olarak insan ve insan arasındaki uçurumlar, doğanın yüreğine geri götüren aşırı güçlü bir birlik duygusu içinde gözden yitmektedir.” (Nietzsche, 2020a, s.48) Kendisi olsa bile, denize atılmış boş sandal olsa bile, bu durum Şehnaz’ın hiçbir açmaz yaşamadığı anlamına gelmez. Yiyerek bitirdiği tırnaklarının, sürekli yaşadığı migren ağrılarının yaşadığı çözümsüzlüklere ilişkin birer gösterge niteliğinde olduğunu kabul edebiliriz.

Annesinin aksine, dayıya karşı duyguları öfke ve hınç taşır; ileri yaşında anılarını yazmakta olduğu zaman bile;

dayı denen iblis haberim olmadan yuva yaptı gözeneklerime,,, ibrahim’in haberi olmadan oğlunu öldürmek isteği gibi,,, benimse haberimdeydi dayıyı yok etmek isteğim,,, hem de nasıl haberimde,,, öldüremedim...(s.179)

Dayıya ait bildiği tek gerçeği, halası ve dayıdan duymuştur: “dayı vaktiyle bizim evde babamın sakladığı bilinmeyen bir adamdır” (s.4)

Dayı, kimi zaman beygir, kimi zaman sırtlan kimi zaman da melek yüzlüdür; yüreği iyidir, yaşantısı bilinemez ve annesi onun koynuna girer (s.37) Boyu bosu, yüzü, bakışı uzaktan bakıldığında John Wayne’e benzer, Şehnaz’ı dansa kaldırdığında Anthony Quinn oluverir. Lahzen’e göre, derininde daha yüzlerce film ve roman kahramanını barındırmaktadır. (s.79) Kierkegaard’ın kitabını yanında taşır; ama diğer

taraf tanrının varlığının tevatürden ibaret olduğunu söyler. (s.95) Mahalleli arasında bir üstünlüğü vardır. (s.133)



Resim.24. Komet, Sizinle, 1982, Tuval Üzerine Yağlıboya, 46x55cm., Art Point Gallery Yayını

Komet'in 1982 tarihli eseri (Resim.24) uzun boylu bir erkeği, yanındaki iki kız çocuğu ile birlikte resmeder. Kız çocukları adamın yanında olmakla birlikte, ondan uzakta durdukları izlenimi verirler. Biri arkasını dönmüş, diğeri ise daha uzak mesafede durmuştur. Aradaki kopukluk, çatışmalı bir baba-kız ilişkisine, ya da aralarında yakın bir bağ olmadığına işaret eder gibidir. Resim ile Lahzen, ablası ve dayı arasında açık olmayan bir ilintiden söz edilebilir görünmektedir. Bu ilintiyi kabul ettiğimiz durumda, yerde duran kedinin de Keltoş olduğunu varsayabiliriz.

5.3.7. İp Metaforu ve Herkes-Benliği

Leylâ Erbil'in Kalan romanında, Komet'in ise çeşitli resimlerinde 'ip'i bir metafor olarak kullandıklarını söyleyebiliriz.

Komet'in 2006 tarihli eserinde (Resim.25) mekândan söz edilemez. Açık mavi bir fonun ön planında dört kişi yer alır. Her biri uzun bir ipi bir tarafından tutmuştur. İpin başını veya sonunu mu aramaktadırlar? Onlar mı ipe hareket vermektedir? Yoksa ip mi onları yönlendirmektedir? İpin fonksiyonu nedir? Resimde soruların yanıtı yoktur.



Resim.25. Komet, İsimsiz, 2006, Tuval Üzerine Yağlıboya, 46x55cm.,
<http://lebriz.com/pages/artistID=493> adresinden ulaşılmıştır.

Her biri erişkin olan bu insanlar ellerinde ipin bir bölümü, doğallıkla ve bir miktar ciddiyetle gündelik işlerini yapar gibidirler. Hareket halindeki üç kişi, anlaşılamayan işlerine gayet konsantre olmuş haldedirler. Oturmakta olan kadın ise, diğerlerinden

farklı olarak ipin peşinden gitmez, ipin bir bölümünü mü yoksa ucunu mu tuttuğu anlaşılmaz, diğerlerinin hareketlerini izlemektedir. Bu insanların adeta bir çocuk oyunu oynar görüntüleri nasıl yorumlanabilir?

Bu konuda Heidegger'in "hergünkü-birlikte-varolma" ve "herkes-benliği" kavramları incelenebilir.

Heidegger'e göre, birlikte yaşayan insanların sosyal varlıkları, başkalarının birlikte-Dasein'ı olarak ortaya çıkar ve onun en önemli varlık modusu "hergünkü birlikte-varoluş"tur. Hergünkü birlikte-varolma durumunda 'özne', 'birey', 'kişi' gibi münferit özellikler bulunmaz. Hergünkü kendi-olarak-varolma durumunda 'herkes' içinde eriyip gitmek söz konusudur. Bu durumda Dasein'ın kendi varoluşu ile ilgili alması gereken karar ve sorumluluklar, kendi özgün eylemleri sonucunda gerçekleşmez. Aksine, herkes-benliğinin yönlendirme ve dayatması içinde ve başkalarının tabiyeti altında varolur. Var olanın 'kendisi' olmayıp, başkalarının onun kendi varlığını teslim aldığı durumda 'herkes-benliği' ortaya çıkar. Bu durumda Dasein'ın hergünkü varlık olarak kendi olanaklarına sahip olabilmesi ve kullanabilmesi, başkalarının keyfine bağlıdır. Bu durumda o bir birey değildir, onu başkası ikame etmektedir. (Ökten, 2019, s.115,117)

"Herkes bir başkasıdır ve kimse kendi değildir. Hergünkü Dasein kim, diye sorulduğunda cevap "herkes"tir. Herkes, Dasein'ın beraber-olmaklık içinde kendini zaten hep ona teslim ettiği hiç kimsedir." (Ökten, 2019, s.118)

Heidegger'in bu tanımlamaları çerçevesinde Komet'in resmine (Resim.25) tekrar baktığımızda, her biri bir tarafından tuttukları iple, alışkın oldukları, gündelik, doğal bir iş yapıyor görüntüsündeki insanların, 'hergünkü' birlikte-varoluş içerisinde, "herkes-benliği"ne sahip olduklarını söyleyebiliriz. Resmin tam ortasında, herkes-benliğine sahip olduklarını düşündüğümüz insanların arkasında, perspektif kuralına

aykırı olarak görece onlardan daha büyük ölçüde bir genç kadın yer alır. Genç kadının sırtı insanlara dönüktür ve top benzeri yuvarlak bir cismin üzerinde, dimdik durmaktadır. Bir diğer kadın, daha uzak bir noktadan öne doğru yürümektedir, onun da bu insanlarla bir ilişkisi bulunmaz. Genç kadının üzerinde durduğu top benzeri yuvarlak cismin çevresinde hafifçe beyazlaştırılmış bir alan yer alır ve küre görünümünü öne çıkarır. Şöyle bir soru yöneltebiliriz: Genç kadının, diğer insanların herkes-benliği içinde ve hergünkü birlikte-varlık tiplerini ile uğraşa geldikleri durumların – ki resimde ip ile sembolize edilmişlerdir- kendini kaybetmekle eş anlamlı olabileceğinin farkına vararak mı onlara yüz çevirmiştir? Üzerinde durduğu yuvarlak cisim, kendi ipini sarıp sarmalayıp yumak haline getirdiği ve böylelikle hergünkü birlikte-varolma durumundan, sahil olma yani ‘kendine ait olma’ durumuna geçmeyi tercih ettiğii anlamına mı gelmektedir?

Kalan romanında ise, ‘ip’, bir metafor olarak Lahzen’in şu ifadelerinde yer alır

* Hakikatin nerede bulunabileceğine ilişkin sorgulamasında; “toplumla senin yaratılışın oluşun arasındaki ipliklerde mi gerili durduğunu” (s.10) sorar.

* Bir diğer sorusu, “insan hakikatının en değersiz iplikleri içinden sökölüp çıkarılmış bir nesne değil midir” (s.27) şeklindedir.

* Üçüncü ifade ise şöyledir:

Erkekler fıır dönüyor çevremde
Bayılıyorlar içinden çıkamayacakları labirentime girmeye
Oysa hiçbirinin eline vermemiştim
Ucunu ibrişimden ipimin (s.53)

Yukarıda, Komet’in resmine dair sorduğumuz soruların yanıtının ‘evet’ olması durumunda; “ipinin ucunu” hiçbirinin eline vermeyen Lahzen ile resimde ipini yumak yapıp üstüne çıkan genç kadının benzer çabalar içerisinde oldukları düşünülebilir.

İlk iki soruda yer alan “toplumla oluş arasındaki iplikler” ile “hakikatinin en değersiz iplikleri arasından sökölüp çıkartılmış insan” ifadelerine kaynaklık etmek üzere aşağıdaki açıklamalar yapılabilir;

Simgesel düzenin diretmeleri karşısında boyun eğen insan, bir maskenin ardında konumlanır. Toplumsal tutum, söylem ve egodan oluşan maskeleri kullanan özne, toplumun ya da kendisinin uygun bulduğu birçok biçimde çoğalır. Öznenin temsilcileri hem söylemle ortaya çıkan yapıda hem her ego görüntüsünde, hem de toplumsal gerçeklik karşısında, birer vekil olarak öne çıkarlar. İçine girilen yapıların artışına paralel olarak, ‘kendilik temsilcilerinin’ mevcudiyeti de o kadar artar. Öznenin, Simgesel düzende bölünerek çoğalışı sayısız kere tekrarlanır ve bu çoğalmada bir sınırdan söz edilemez. “Bölünmeler sonucunda ortaya çıkan bu biçimler, “kendilik”ten bütünüyle farklı olan, hakiki varlığın yansımaları biçimindeki hayaletlerdir. Bu bölünmenin sonucunda bilinç ve düşünce söylemin düzeyinde yerleşirken, bilinçdışı, hakiki öznenin tarafında kalır. Yani Simgesel düzen, öznenin büyük bir bölümünü tutsak alır.” (Lemaire’den aktaran İzmir, 2019, s.377)

Lahzen’in, “toplumla oluş arasındaki iplikler” tanımının, Simgesel düzenin baskınlığı ve yasakları karşısında, onu içselleştirmek zorunda kalan özneyi kapsadığını düşünebiliriz. Lahzen de toplumda var olan her özne gibi, toplumun toplumsal varlığını gerçekleştirmek üzere oluşturduğu düzen içerisinde, kendisi için belirlenen rollere bürünmek zorunda kalmıştır. Yeni kendilik rolleri üstlenmek için feda ettiklerimizle birlikte düşündüğümüzde Lahzen’in “hakikatinin en değersiz iplikleri arasından sökölüp çıkarılmış insan” tanımıyla, bu çoğalmış insan görünümlerimizi vurguladığını düşünebiliriz.

5.3.8. Kaygı

Lahzen, aşağıdaki satırlarda insanın ölümlülüğüne, geçiciliğine, zamansallığına işaret ederken kaygı kavramına da vurgu yapar:

...yerlisi yok buraların,,, yerlisi yok hiçbir yerin,,, asıl yerlisi toprağın altındakiler üsttekiler yabancıları,,, asıl yerli olanlar asıl yerli olanlardan da daha alt katmanlarda yatanlar,,, yarımız kentin altında aşağıda öteki yarımız buradayız ama çok geçmeden biz aşağıda yeni gelenler yukarıda olacaklar,,, yeni gelenler yanımıza gelmek üzere oyalanacaklar yeryüzünde bizim gibi,,, sıralarını bekleyecekler,,, akılları hep aşağıda olacak,,, hades'i kayıkçıyı merak edecek bizim gibi,,, akıllarından yok olmayı ölümü kovalayarak rahat yaşamaya çalışacaklar ama başaramayacaklar o derin "kaygı" çıkmayacak içlerinden,,, ilk sören buldu dedikleri,,, ben nasıl yok olacağım sorusu kovalayacak peşlerini,,, (s.178)

Kierkegaard'a göre kaygının nesnesi hiçliktir ve bu özelliği ile korkudan ayrılır. İnsanın, varlığını tehdit ettiğini düşündüğü durumlar ve nesneler karşısında irkilerek geri çekilmesi ve korkması doğaldır. Kaygı durumunda ise, nesnesi olmayan bir daralma söz konusudur. Kaygı, belirli bir şeyin olması değil olabilir olması ihtimalinde ortaya çıkar. Kaygı olanaklılık ve özgürlük gerektirdiğinden geleceğe aittir, gelecekte gelir ve an'da yaşanır. Kaygılı insan, gelecek zamanın içerdiği belirsizlikten daralır. Geçmişte yaşanan bir olaya ilişkin olarak duyulan kaygı, bu olayın gelecekte de tekrarlanabilme olasılığı nedeniyle. Bu dünyada var olmayabilirdik ama varız ve buradayız O zaman benim dünyaya gelişimin anlamı nedir? İnsanın şimdi ve burada olarak kazandığı varlık duygusu, yanısıra bir hayret ve şaşkınlığa neden olur. Bedeni herhangi bir yerde ve herhangi bir zamanda değil, şimdi ve buradadır. Bin yıl önce, yüzyıl önce veya yakın bir geçmişte değil o anın içindedir. Bedeni ve bilinci olmayabilirdi ama yokluğun içinden çıkarak varoluş kazanmıştır. Kierkegaard'a göre, kaygı ve özgürlük birbirlerini doğurur ve birbirlerinin koşuludur. (Kierkegaard'dan aktaran Taşdelen, 2016, s.71,73) "Aynı gün açıp solan çiçekler gibi

gelip geçen ve bir daha asla varlığa gelmeyecek olan bu varlığın şimdi ve burada, evrenin sonsuz derinliği içinde bulunuşu, büyük bir hayret, şaşkınlık, korku ve kaygı konusudur tek başına.” (Kierkegaard’dan aktaran Taşdelen, 2016, s.73)

Heidegger’e göre ise, “*Kaygının nedeni bizatihi dünya-içinde-varolmadır. (...) Kaygının nedenini karakterize eden, tehditkâr olanın hiçbir yerde olmayışıdır. Kaygı, neden kaygı duyduğunu “bilmez”. (...) Kaygının nedeni bizatihi dünya-içine-varolmanın kendisidir.*” (Ökten, 2019, s.237, 238)

Komet’in eserinde (Resim.26) neredeyse beline kadar bir şeyin içine batmış bir adam görürüz. Görüntü doğaya da usa da aykırıdır dolayısıyla adamın bulunduğu çevre ile ilişkisi absurde/saçmadır. Önünde duran ince uzun dikdörtgen nesne yüzüyor görüntüsündedir. Adamın varoluşsal yapısı gereği dünyaya düşmüş olduğunu söyleyebiliriz. Dünya’ya düşüş, onun atılmışlığı/fırlatılmışlığıdır ve bundan kaçışı yoktur. Dasein endişeye kapıldığında, Dünya-içinde-varlık olduğunu anlar. Kaygının ya da endişenin nesnesi belirsizdir. (Çüçen, 2021, s.80-81) “Endişenin endişesi hiçbir yerdedir. Hiçbir yerde bulunmama, endişeye sebep olur.” (Çüçen, 2021, s.81)

(Resim.26)’da yer alan adamın, takım elbise, kravatlı olarak atıldığı/fırlatıldığı yer onun “Hergünkülüğü”dür. Dasein, endişesi nedeniyle bireysel hale gelir; resimdeki adamın dikkat çekici tekilliği bu yönde açıklanabilir. Bu kişi, dünyaya fırlatılmış/terk edilmiş ve kendisine teslim edilmiştir. (Çüçen, 2021, s.81 ve Levinas, 2010, s.38)



Resim.26. Komet, (Resim lebriz.com’ dan alınmıştır. Hakkında bilgi bulunmamaktadır.) <http://lebriz.com/pages/artistID=493> adresinden ulaşılmıştır.

Heidegger’e göre, kaygı, Dasein’in kendini içinde güvenli olarak algıladığı sahte yurdunu tahrip eder. “Kaygı ile Dasein, kendi varlığının hiçliğini deneyimler böylece varoluşun tehlikeli boyutunu kavrayabilir” (Kockelmans’tan aktaran Esenyel,Z., 2012 ,s.81)

...içinde bulunduğumuz durumda, özel herhangi bir şeyin tetiklemediği bir hiçlik, bir şeyin neden var olduğunu açıklayamama, kendimizin bu dünyada neden olduğunu somut olarak ortaya koyamama, varoluşumuzun sonu olarak ölümü duyumsama söz konusu olduğunda, bir iç daralması ya da kaygı duyarız. (Cevizci, 2020, s.1132)

Heidegger, bu kaygıdan uzaklaşabilmek için pek çok insanın, gündelik hayata daldığını; kendini gündelik ve pratik olana daha fazla bağlanarak korumaya aldığını söyler. (Cevizci, 2020, s.1132)



Resim.27. Komet, (Resim lebriz.com'dan alınmıştır. Hakkında bilgi bulunmamaktadır.) <http://lebriz.com/pages/artistID=493> adresinden ulaşılmıştır.

(Resim.27)'de geniş açıyla verilmiş bir doğa görüntüsünün içinde bir başka fırlatılmış insanın/Dasein'in varlığı söz konusudur. Uçsuz bucaksızlık içinde, tek başlılığı tekinsizlik duygusu uyandırır. Doğa ile ilişkisinin uyumsuz/absurde olduğu görülür. Elinde çantası ile işine gitmektedir. Bu insanın, yukarıdaki açıklamalarda yer aldığı gibi, kaygıdan uzaklaşabilmek için gündelik pratiğine kendini vereceğini, diğer sıradan insanların arasına karışacağını söyleyebiliriz.

Kalan romanında Lahzen'in, yaşayanların akıllarının hep Hades'te, hep ölüm düşüncesi içinde olduğuna ve duydukları kaygıyı içlerinden atamadıklarına dair vurgusu (s.178), Heidegger'in ifadeleri ve Komet'in resimleri (Resim.26, 27, 28, 29) ile uyumluluk gösterir.



Resim.28. Komet, (Resim lebriz.com’ dan alınmıştır. Hakkında bilgi bulunmamaktadır.) <http://lebriz.com/pages/artistID=493> adresinden ulaşılmıştır.

Kaygı, bildiğimiz dünyanın önemini yitirmesine neden olur. Etkilendiğimiz, alışkın olduğumuz, önem verdiğimiz şeyler yabancı oluverirler. Yıllardır içinde yaşadığımız evimiz, odamız birden yabancı kalırlar, “hatta farklı bir gezegen gibi görünmeye başlar.” (Esenyel,Z., 2012, s.81) Aklımız tersini söylese de, hislerimiz yabancılik taşır. “Evde hissetme duygusu sona erince Dasein yabancılaşmanın ortasında kendini bulmaya zorlanır” (Gelven’den aktaran Esenyel,Z., 2012, s.81) Bu aşamada, kendimizi kendi varoluşumuza dair düşünce içinde buluruz.

Komet’in bir diğer eserinde (Resim.28), Heidegger’in fırlatılmışlık/terk edilmişlik, hiçlik ve kaygı tanımlamalarının yoğun olarak hissedildiği bir görüntü ile karşılaşırız. Tanımlanamayan bir dünyanın içinde yapayalnız yer alan bu insanın, “içinden çıktığı hiçliği ve yöneldiği belirsiz geleceği derinden derine” (Cevizci, 2020, s.1132) duyumsadığını düşünebiliriz. Elinde görülen iş çantası ya da küçük bavul, onun sosyal yaşama karışacağına göstergesidir. Yaşadığı derin kaygıdan böylelikle uzaklaşabilecektir.



Resim.29. Komet, 1992, 114x195cm., lebriz.com (Resme ait isim ve malzeme bilgisi bulunmamaktadır.) <http://lebriz.com/pages/artistID=493> adresinden ulaşılmıştır.

(Resim.29)'da ise, yine oldukça kasvetli bir ortam içerisinde, bir grup insan yer alır.

Kimisi tek başına, kimileri çift olarak bulunan insanlar, aralarında yakın ilişki kurdukları söylenemeyecek bir topluluk görüntüsü verirler. Bu toplulukta yer alan insanların, varoluşun belirsizliği, dünyanın anlaşılmazlığı gibi nedenlerle düştükleri kaygıdan kaçmak üzere bir araya gelmiş oldukları -ve “onlar” alanına dahil oldukları- varsayılsa bile, görüntü her bir tekil bireyin tedirginliğini ve kaygılı durumunu yansıtmaktadır.

ben “lahzen” kimim ve nasıl biriyim
 hayatımın neresindeki yaşantıdayım sorarım kendime
 her gün
 sen hangi bilinçtesin lahzen
 hangi göklerin bulutlarından yağdın
 bu çorağa söyle

son bilinç ölüm olacağına
ölüm anındaki bilincin bilinci yazılamayacağına göre
hangi kavşağındasın tinsel gerçekliğin (s.36)

Kaygı, Dasein'ı bireyselleştirirken, kendi ölümüyle yüzleştirir ve her güncülüğü içinde ondan kaçmak yerine onu yaşamasına neden olur. “Otantik ben, kaygıyı kabullenen her gelecek eylemin ya da kararın en nihayetinde hiçlik karşısında yapıldığını kabul eden bendir. (Esenyel,Z., 2012, s.81)

5.3.9. Kierkegaard ile Hesaplaşma ve Din Eleştirisi

Lahzen, Kierkegaard ile hesaplaşmasını dayı, İbrahim Peygamber ve oğlu İshak'ın da dahil olduğu bir çerçeve içinde gerçekleştirir. Bu hesaplaşma, çocukluğunda yaşadığı ve onda derin bir çatlağa neden olan bir anısı ile başlar.

Dayının, isimleri İsmail ve İshak olan iki horozu vardır. Anneleri, fakir ve hasta komşularına verilmek üzere İshak'ın kesilmesini ister. Aynı zamanda bir avcı olan dayı, beslediği hayvanı tereddüt etmeden yakalayıp keser. Bu sahne Lahzen'in ve ablasının gözü önünde gerçekleşir ve her ikisinde de travmaya neden olur.

gagası
ibiği
yüzü gözü
kütüğün öte yakasından
yalvarıyordu hâlâ bize
(...)
ishak'ın kanlı kolyesini o gün
boynumuza taktık (s.85)

O günden sonra, İshak'ın kanlı, kırmızı ibiği, düşlerinde ve düşüncelerinde sürekli Lahzen'in karşısına çıkacak, varlığında çatlağa yol açacaktır. Öyle ki, Leylâ Erbil'in gerçeküstü anlatımıyla Lahzen'in ileriki yıllarda olduğu ameliyatın sonunda

doktoru safrakesesinden taş yerine, ibik rengi, ufalanan, yumuşak tuhaf bir şeyin çıktığını söyleyecektir.

Søren Kierkegaard, dayının sürekli yanında taşıdığı kitabın yazarıdır. Lahzen yıllar sonra okuduğunda Kierkegaard'ın, İbrahim ve İshak efsanesine ilişkin akıl yürütmelerini kabul edilemez bulur. Søren'in "Korku ve Titreme" isimli kitabında çeşitli kurban etme sahneleri geçmektedir. Bunlardan biri, Lahzen'e göre bir itiraftır ve kitabın ya da insanın evrensel özü olarak okunabileceği görüşündedir:

İbrahim, İshak'ı boynundan yakaladığında bakışları vahşi, duruşu heybetlidir. İshak'ı fırlatır ve ona 'aptal çocuk' diyerek, kendisinin bir putperest olduğunu, bunun tanrının emri değil, kendi arzusu olduğunu söyler. (s.179)

Nietzsche, Ahlakın Soykütüğü isimli kitabında, borcunu ödeyemeyen borçluların korkunç cezalandırmalara uğramasının bizi, insan doğasının temel içeriği olarak 'zalimlikle' yüzleşmek zorunda bıraktığını söyler. (Nietzsche'den aktaran Young, 2020, s.703) Alacaklı-borçlu ilişkisi, göreneksel ahlak gereği olarak hem bireyler arasında hem de birey-toplum arasında olabildiği gibi toplum ile kurucu ata arasında da söz konusudur. Güçlü kabile güçlü atalar doğurur ve çok güçlü atalara şenliklerde çok büyük kurbanlar verilir; ilk doğan çocukların kurban edilmesi bunun bir örneğidir. Young, bu aşamada İbrahim-İshak örneğini verir: "İbrahim, oğlu İzhak'ın Yehova'ya kurbanını gerektirecek bir yola girdiğini kabullenmiş görünmektedir." (Young, 2020, s.703) Böylelikle ata 'ilahi gizem ve aşkınlık' yüklenerek tanrı sıfatına kavuşur. "Bu yüzden esasen tanrılar, korkudan, yani borcun ödenmemesi halinde yapacakları şeyin korkusundan kaynaklanmıştır" (Young, 2020, s.703)

Lahzen, Kierkegaard'ın efsane karşısında dile getirdiklerinin tamamen karşısındadır ve İbrahim'in ilk din kurucusu olarak bugünkü 'suç' kavramının yaratıcısı olduğunu düşünmektedir;

...onun İbrahim-İshak efsanesindeki akıl yürütmeleriyle ne kazandı bu dünya bir düşünün sevgili okurlarım,,, imanın diyalektiği en zarif olandır... dediği düşünceleri günümüzde hâlâ can yakıyor,,, halamızdan tutun domuz bağcıları, tarikat ve cemaatlerde tüm egemenlerde mevcut bu fikrisabit... (s.110)

... baba evladını tanrı istedi diye kesti dedim size,,, buradan kalkan bellek ayakları delik çoban masalına sıçrayacak,,, “oidipus kompleksi”ne,,, baba katilliğine,,, ilk evrede kız çocukları doğar doğmaz kesip kendilerine ailece ziyafet çeken kabilelere dönüp bakılacak,,, uygarlığımıza gelenece neler çekmiş insanlık anlaşılacak... (s.133)

Lahzen, horoz İshak’ın acziyetini ve katlini gözleriyle görmüştür. Yüzyıllar önce İshak’ın babasının ellerinde katledilmesine ramak kala koçun gelişiyle kurtulana değin neler yaşamış olabileceğini de hissetmektedir. Lahzen, çocukluğuna dair tanımlarında İshak’la özdeşlik kurar: “...nedense her fırsatta içimden hiç eksik olmayan ürkü, üzüntü, ve titreme!.. sanki İbrahim’in “tanrıya yakacağı” yavrusu benmişçesine...” (s.186)

kederden yapılmadır ishak
bana benzer
evet evet
kederden mi
neden bilmem
sararmış rengi ruhsarıyla
sormayan itaat eden
sadece sezen
çocuk renklerinden yapılmadır ishak
ama ben sorarım (s.103)

Lahzen, Kierkegaard’ın düşüncelerinin günümüzde hâlâ can yaktığını söylerken fikrisabit bir şekilde domuz bağcılarda, tarikat ve cemaatlerde ve kendi halasında bu düşüncelerin yer ettiğini söyler. (s.110)

Lahzen’in halası, Küçüksuda babadan kalma evinde tek başına yaşamaktadır. Yaz tatillerinde ablası ile birlikte Lahzen, uzun sürelerle halalarının yanında kalırlar.

Hala, otoriter ve despot bir yapıdadır ve dini, ahlaki ve geleneksel toplum kuralları

konusunda taviz vermez bir biçimde yeğenlerini eğitmektedir:

kız kardeşi babamın
her adımda, koparan ödümüzü,,, cehennemde yanacağımızı hatırlatan bize
suçu ve cezayı
öteki dünyayı asla unutturmayan bize (s.110,111)

İbrahim-İshak efsanesini halalarından ürpererek dinlerler;

halamız
hiç bitirmediği yün hırkasını örerken
tanrının bileceği şeyleri sormanın günah olduğunu
onun buyruklarına saygıyla uyulması gerektiğini
aklın hiçbir şeyi bilemeyeceğini söylendi
(...)
ne ki haladan gizli din
taşıyormuşçasına içimde
korka korka
düşünürdüm her fırsatta,
neden bir babanın oğlunu keseceğini (s.93)



Resim.30. Komet, Ne Düşündüğünü Biliyorum, 1988, Tuval Üzerine Yağlıboya, 46x55cm., Art Point Gallery Yayını

Komet'in "Ne Düşündüğünü Biliyorum" isimli eserinde (Resim.30) arka planda geniş bir açıyla çorak toprakların uzandığı görüntü içerisinde ortada üzeri toprak rengi bir örtü ile kaplanmış masa üzerinde yaşlı bir kadın ve henüz çok genç bir kız yer alır. Yaşlı kadının duruşu, bir otorite olduğunu açıkça belli eder. Bakışları genç kıza yöneliktir; bir elinin kızın sırtında olması onu yönlendirmekte olduğu izlenimi bırakır. Genç kız, ellerini önde kavuşturmuş, ürkek, kendisine verilen direktiflerin etkisi altındadır. Resmin solunda bir diğer genç kız yer alır. Sağda ise bir koç bulunur. Resimdeki figürlerin Kalan romanındaki karakterlerle ilişkili oldukları söylenebilir. Masanın üzerinde ciddiyetle ve bir hükümrân edasıyla durmakta olan yaşlı kadının hala, yanındaki genç kızın "korku ve titreme" içindeki Lahzen olduğunu kabul edebiliriz. Üzerinde durdukları masanın oluşturduğu yükseltinin, İbrahim'in İshak'ı kurban etmek üzere götürdüğü Moria Dağı'nı simgelediği düşünülebilir. Lahzen'in

hala karşısındaki pozisyonu, İshak'ın İbrahim karşısındaki çaresizliği ile benzerlik gösterir. Soldaki genç kız Lahzen'in ablası, koç da İshak'ın -ki bu resimde Lahzen'in hayatını kurtaracak olan kurbandır.

Kalan romanında din eleştirisi Lahzen kanalıyla sıklıkla yapılır. Tanrı kavramına karşı şüpheleri henüz çocuk yaşında belirmiştir: Eğer allah her istediğini yapabiliyorsa, insanları neden hastalıklar, savaşlar, kötülüklerle boğuşmaktadır? Her zamanki gibi cevabı hala verecektir: O'ndan şüphelenirseniz, cezalandırılırsınız. Böyle meseleleri soranlar kâfir olur. (s.94) Ama Lahzen sormaya devam eder (s.103):

“Kaygı” kavramını ilk yoklayanlardan biri Soren Kierkegaard iken, müminler tarafından tüm insanlığın hallerinin yazılı ve kazılı olduğu iddia edilen kuran-ı kerim, yani peygamber efendimiz, bu konuda herkesten önce bizlere indirmemiş midir bir nazil veya nüzul sorarım size? Eğer “kaygı” ölümlü varlıkla birlikte doğmuşsa, insanlığın bu en önemli derdini atlamış, Soren'in eline mi bırakmıştı? (s.118)

Soren bir yandan imanın diyalektiği her şeyden fazla dikkate değer olandır derken nasıl oluyordu da “...eğer emrediyorsa onu kurban etmeye razıydı. Saçmalığın inayetiyle inanıyordu (...) İbrahim'e İshak'ı emreden tanrının bir an sonra emri feshetmesi gerçekten saçmaydı. İbrahim dağa tırmandı. Bıçağın parladığı anda bile inanıyordu ki... tanrı İshak'ı emretmeyecek...” diyebiliyordu? (s.125)

İsrail'e göç eden sevgili arkadaşı Rosa'yı hatırladığında Lahzen şunları geçirir aklından;

rosa!
o sevimsiz sıskacık rosa
yaşıyorsa bağışlanma dilesin tanrısı ona çektirdikleri
için
ne de olsa çektirmiştir kızcağıza çünkü
o dinin de gaddardır tanrıları
bütün tanrıları gibi dünyanın
insanların kendi kendilerine icat ettikleri
insanlardan nefret eden tanrıların

tükenmeyen hınçları yüzünden
insanlığın çektiği çilelerden birini mutlaka çekmiştir
rosa da (s.29, 30)

6-7 Eylül’de, Madımak Otel’nde, Dersim’de ve daha nicelerinde insana kıyan, yakıp yıkanlar, gog mogoglar, dinlerinin buyruklarını yerine getirmişlerdir.

Lahzen, çocukluğunda annesi ile birlikte gidip alışveriş yaptıkları Aynalı Pasajı ve onun gayrı müslim esnafını anar. Rum, Ermeni tüm esnaf ya sürülmüş ya da öldürülmüştür. Pasaj yağmalanmış, içindeki tanrıça heykelleri parçalanmıştır. Lahzen pasajın bu gününü ve yeni sahiplerini anlatırken Komet’i anar;

“...şu anda (2005) ressam komet’in atölyesi var o katta şiirle tuval, tuvalle şiir boyayan komet’in” (s.192)

Freud’un dine yönelik görüşleri Lahzen’in itirazlarını ve suçlamalarını destekler niteliktedir. Freud, tüm çağlarda ahlaksızlığın en az ahlaklı olmak kadar dinde desteklendiğini söyler; daha önemlisi Freud’a göre din, insanlığın evrensel takıntılı nevrozudur. Dinler köken olarak Oedipus karmaşasına ve babayla ilişkiye dayanır. (Freud, 2019, s.193)

Eğer dinin insan mutluluğu, kültüre duyarlılığı ve ahlaksal kontrolü açısından bundan hiç de daha iyi değilse onun insanoğlu için gerekliliğine aşırı değer verip vermediğimiz ve kültürel istemlerimizi ona dayandırmakla akılcıca davranıp davranmadığımız sorusunun ortaya çıkmasından kaçınılamaz. (Freud, 2019, s.188)

Freud karşılaştırmalı araştırmaların, halen saygı gösterilmekte olan dinsel düşünceler ile ilkel çağlarda yaşayan insanların zihinsel ürünleri arasındaki ’ölümcül benzerliğe’ dikkat çektiğini vurgular.

Günümüz çocuk eğitimi programında iki ana noktanın, cinsel gelişim geriliği ve erken dinsel etki olduğu doğru değil mi? Böylece çocuğun zekâsının uyandığı sırada dinsel doktrinler zaten doğruluğundan kuşku duyulmaz hale gelmiştir. (...) Bir insan önüne konan dinsel doktrinlerin tüm saçmalıklarını eleştirmeksizin kabul etmeye ve hatta

onların arasındaki çelişkileri görmezden gelmeye karar verdi mi zekâsının zayıflığı karşısında büyük şaşkınlıklara düşmemiz gerekmez. (Freud, 2019, s.197)

5.3.10. Hakikati Aramak

Leylâ Erbil’in Kalan romanında “hakikat” kavramının ne olduğu ve “hakikate” nasıl ulaşılabileceği yönünde sorularla karşılaşırız. Lahzen vazgeçilmez bir tutkuyla “kendi hakikatini” aramaktadır. Kierkegaard gibi Lahzen de “Hakikat var mıdır varsa nerededir?” sorularına cevap aramaktadır:

hakikat diye bir şey olamayacağının bilinciyle
hakikatin öznellikte mi olduğunu
sorumlulukta mı
insanın en temel varlığının kayboluşuyla yitip gittiğini mi
toplumla senin yaratılışın oluşun arasındaki ipliklerde mi gerili durduğunu
düpedüz özgürlükte mi olduğunu bilmeden (s.10)

Kendisine bu soruları yöneltiyor olmasının nedeni Nietzsche’nin şu tespitiyle ilişkilendirilebilir: “Hakikat istenci gerçekte var olan her şeyin “düşünülebilmesi” istencidir. Şeyleri düşünülebilir kılmak isteriz, çünkü sağlıklı bir kuruntuyla gerçekten düşünülebilir olduklarından kuşkulανırız.” (Nietzsche’den aktaran Young, 2020, s.566)

Nietzsche, hakikat ve yanılsama üzerine görüşlerini Ecco Homo’da şu şekilde yansıtır: “Bir ruh ne denli doğruya dayanabilir, ne denli doğruyu göze alabilir? Benim için gitgide asıl değer ölçüsü bu oldu.” (Nietzsche’den aktaran Young, 2020, s.723)

Nietzsche’ye göre, yanılgı yani gerçekliğin duygusalca çarpıtılması korkaklıktır. Kayıtsız şartsız hakikat istenci taşıyan kişi ise, üstün sıhhate sahiptir. Her ne pahasına olursa olsun hakikat istencinin peşinde koşan insan, dünyadaki “kara ve kaygan” olan her şeye ilişkin olarak oluşturduğu sağlam bilgisi sayesinde “bengi dönüşü” isteyebilir. (Young, 2020, s.724)

“Hakikat nedir?” sorusuna Kierkegaard, “öznellik hakikattir” veya “hakikat öznelliktir” diyerek cevap verir. (Elbeyoğlu, 2016, s.110)

Öznel düşünce, somutu soyut bir şekilde anlamak yerine, bunun tam tersi olarak soyutu somut biçimde anlar. Öznel düşünür, “bir insan olmak” soyutluğunu, varolan özel bir insan olarak somut bir şekilde anlar. İnsanın “birey” olabilmesi için, kendi “varoluş planı” hakkında mutlak karara ulaşması gerekir. “Birey olarak isimlendirilmeye layık olan tek kişi, öznel varlığının merkezinde, içselde bulunan kimliği ve kendini gösterme isteğini keşfetmiş olandır. Onun gözlerinden okunan tek soru, kendi öz varlığını açan sorudur.” (Gusdorf, 2016, s.243)

Kierkegaard’a göre, dünyaya ilişkin hiçbir nesnel olgu, tekil bireye nasıl yaşaması gerektiği hakkında bir neden gösteremez. Kierkegaard, nesnel hakikate ilişkin görüşlerini şu şekilde açıklar;

... önemli olan *benim için* bir hakikat bulmak, *uğrunda yaşayabileceğim ve ölebileceğim bir fikir* bulmaktır. Nesnel hakikat denen şeyi keşfetmek, (...) ne işime yarar; bir devlet kuramı oluşturabilmek ve bütün detayları tek bir bütün altında toplamak ve böylece içinde yaşamayacağım, ama sadece diğerlerinin görüşlerini toplayacağım bir dünya yaratmak ne işime yarar... eğer hakikat, onu tanıyıp tanımadığımı umursamaksızın, önümde soğuk ve çıplak bir şekilde dursa ne işime yarar...? Ben kesinlikle hala bir anlayış imperatifi (emri) tanıdığımı ve onun yoluyla insanlar üzerinde çalışabileceğimi reddetmiyorum, ama o benim hayatımla ilintili olmalıdır ve ben bunu şimdi en önemli şey olarak görüyorum. Aynen Afrika çölünün suyu özlediği gibi ben de bunun özlemine çekiyorum. (Kierkegaard’dan aktaran Elbeyoğlu, 2016, s.111)

Tıpkı Kierkegaard’ın sözünü ettiği “çölün suyu özlemesi” durumunda olduğu gibi Lahzen de hakikatini ele geçirme çabasıdadır. Hakikatine ulaşabilmek için çocukluğuna dönmeye karar verir:

tıka basa şüpheyle doldurulmuş kuyudan çıkmak için
çocukluğa
daha da dibe

toprağın altına inip binip göreceğim (s.11)

Lahzen çocukluğuna dönüp, anılarını gözünde canlandırırken, iç sesi kendini sorgulamayı sürdürür;

...bunlarla nereye varacaksın bilmiyorsun? çocukluğundan umduğun bir şey var!
hakikatin özünü oradan mı çıkarmak istiyorsun?.. hakikatin özü tözü sözü gözü; hakikat
duran, bekleyen bir şey mi,,, hakikat hayatı kendimizin bir parçası haline
getirebildiğimiz şey diyordu søren,,, (s.91)

Kierkegaard, her bireyin yaşamını neyin uğruna sürdüreceğine ve neyin uğruna
öleceğine kendisinin karar vermesi gerektiğini söyler. İnanılan şeyin kesinliğinden
emin olunamayacağını ve bu inancın yaşamak için bir sebep oluşturmayacağını
belirtir. Önemli olan inanılan şeyin kendisi değil, bireyin inandığı şeyle olan
ilişkisidir. İnanılan şeyin doğruluğu yerine bireyin inandığı şeyle arasında kurulan
ilginin uygunluğu irdelenmelidir. (Elbeyoğlu, 2016, s.113,115)

Nesnel vurgu **neyin** söylendiğindedir, öznel vurgu **nasıl** söylendiğindedir... Nesnel
olarak ilgi yalnızca düşünmenin kategorileri, yani içeriği hakkındadır, öznel olarak
içselliktedir. Maksimumda, bu içsel “nasıl” sonsuzun tutkusudur ve sonsuzun
tutkusudur hakikatin kendisidir. Ama sonsuzun tutkusu tam olarak öznelliktir. Ve
böylece öznellik hakikat olur... Yalnızca öznellikte karar verme vardır, oysa nesnel
olmayı istemek hata içinde olmak demektir. Sonsuzun içeriği değil, tutkusu belirleyici
faktördür. (Kierkegaard’dan aktaran Elbeyoğlu, 2016, s.115)

İnanılan şey, nesnel olarak yanlış dahi olsa, öznellik açısından doğru olabilir.
(Elbeyoğlu, 2016, s.115)

Kierkegaard’a göre, insan, temel bir görev olarak kendi ben’ini oluşturma
uğraşını yaşamı boyunca sürdürmelidir. “İnsan varlığı, ruh ve bedenin; ebediyet ile
geçiciliğin, sonlu ile sonsuzun, özgürlük ile zorunluluğun sentezidir. Umutsuzluğu
doğuran da bu paradoksal yapıdır.” (Tutumlu, 2016, s.229)

İnsan deneyleriyle Birey olarak yaşamaktan daha korkunç bir şey olmadığını anladığında bundan daha muhteşem bir şey olmadığını söylemekten de çekinmemelidir. (...) Birey olmanın yolu ise kişinin özgürlüğü deneyimlemesinden geçmektedir. (Çıplak, 2016, s.119, 220)

Lahzen, “yoksa aslında ben de, kaygı’nın ve hakikatin peşine düşen bir kierkegaard’cı mıyım sizce,,,” sorusunu yöneltir; ardından “o diyor ki, hakikat sadece kendi sorumluluğumuzla kendi hayatımızın parçası haline getirerek kavradığımız şeydir,,, desin,,, bırakacak değilim düşüncemin peşini yok yere,,,” diyerek, hakikatini bulmak için Kierkegaard’ın yol göstericiliğine inanmadığını belirtir. (s.110)

Hegel’e göre hakikat “oluşan, gerçekleşen bir süreçtir. (...) Bu anlamda hakikat belirli bir yaşamı olan, kendi kendini kuran bir özne olarak düşünülmelidir. (...) Hakiki olma böylece Hegel’de öznenin özne olarak kendisini gerçekleştirmesi düşüncesine bağlanmıştır.” (Türkyılmaz, 2011, s.198,199)

Sonlu alandaki her kesime sokulmuş olan insan, bu ilişki altında durmadan arar, burası en özsel ve en yüksek hakikatin bölgesidir ve onun içinde sonlunun bütün karşıtlıkları ve bütün çelişkileri en son ve en üst düzeyde çözümlerini bulurlar, özgürlüğü ve onun tam anlamıyla tatminini elde ederler. Bu bölge kendinde hakikatin bölgesi olup, göreceli hakikatin bölgesi değildir. En üstün hakikat yani, hakikat olarak hakikat, en üstün çelişkinin ve karşıtlığın çözümünü sağlar. (Hegel’den aktaran Bozkurt, 2014, s.228)

Lacan’a göre ise, “...gerçekliğimizi gösteren simgesel mümessil, hakikatin kendisi değil ama onun temsilcisidir., çünkü hakikat yitiktir (...) yitik hakikat ise fallustur.” (İzmir, 2019, s.474) “Lacan, sonsuza dek sürececek olan bütünlükten yoksun olmamız hakikatinin, olgusalılıklarla öznenin sürekli olarak yüzüne vurulduğunu belirtir...” (İzmir, 2019, s.439)

Lacan, dil-toplum-kültür ögesinin insanın yaşamına girmesiyle yaşanan süreci trajik bulur ve yaşananın, bilinçaltının, toplumsal düzenle ve onun imleyenleri ile bastırılması ile oluştuğunu belirtir. Bu durumda insan,

- İlk ve temel varlığını yani hakikatini kaybedecektir.
- Toplumsallaşma sürecinde (simgesel düzende), ne kadar uğraşırsa uğraşsın, hangi “ben”ler içine bürünürse bürünsün, doyuma hiçbir zaman ulaşamayacaktır.
- Ne yaparsa yapsın bilinç bilinçaltına, toplumun dayattıkları doğal isteğe, imleyen imlenene denk düşemeyecek ve arada bir yarık bir çatlak oluşacaktır. (Hilav, 2020, s.257)

Tüm bunların sonucunda, tıpkı Lahzen örneğinde olduğu gibi; insan ilk bütünlüğünü, istek ve hakikatini, bundan böyle gerçekleştiremeyecektir. Lacan,

...istekte dile gelen bilinç dışının (ki bu isteğin en kök ve temel biçimi, “anneyle-birleşmek”tir), yani insanın asıl varlığını, hakikatini; toplum ve kültür düzeni içinde ne kadar başarılı çözümler gerçekleştirilse gerçekleştirilsin, kendini hiçbir zaman bulamayışını, sürekli eksik kalışını; insanoğlunun, bitip tükenmez bir arayışa yönelmesini, hiçbir zaman doyuma ulaşmamasını... (Hilav, 2020, s.258)

bir düz çizginin, bir eğriye sürekli olarak yaklaşması ama hiçbir zaman birleşmemesi ya da sonsuzda birleşmesine benzetir. (Hilav, 2020, s.258)

Lacan’ın bu görüşlerinden hareketle, Lahzen’in sürekli bir iç hesaplaşmayla kendi gerçekliğine, çocukluğundaki varlığına, “hakikatine” ulaşmaya yönelik çabasının, onu hiçbir zaman kendisi ve “hakikati” arasında bir çakışmaya, birleşmeye götüremeyeceğini söyleyebiliriz.

5.4. Leylâ Erbil’in Tuhaf Bir Erkek İsimli Novellası ve Novellada Yer Alan

Komet Resimleri ile İlişkilendirilmesi

Tuhaf Bir Erkek, Leylâ Erbil’in 2013 yılında yayınlanan son eseridir ve “*aziz komet’e*” ibaresi ile Komet’e ithaf edilmiştir. Kitabın önsöz kısmında Leylâ Erbil aşağıdaki satırlara yer verir;

daha önce *kalan*’ı okumuş bulunan okurların göreceği gibi bu anlatı *kalan* ’dan doğmadır.

ancak *kalan*’ın kendi dil akışını bozduğu için oradan kovuldu! bununla birlikte hem *kalan*’da bunun hem bunda *kalan* ’ın izleri kaldı.

tüm çakışan, benzer, örtüşen yerlerine karşın başka, yeni bir anlatı olarak yazmış bulunuyorum bu parçayı (Erbil, 2015)

Tuhaf Bir Erkek, Komet’in bir kısım resimleri ile birlikte yayınlanmıştır. Leylâ Erbil, bir söyleşisinde, “Metin mi resimleri, resimler mi metinleri doğurdu?” sorusunu şöyle yanıtlar:

Hayır (komet) okuyup resimlemedi, kendiliğinden sayılabilir kimi yerlerde ben metinle oynadım. resimler zenginleştirdi metni. Zaten komet’in resimleri her zaman esinlendirmiştir beni.

Aynı söyleşide, kitabı Komet’e ithafına ilişkin olarak da şöyle söyler:

Evet “aziz” dedim, biliyorsunuz “benkomet” öyledir bence. Başka bir insan katmanına aittir sanki. (Çevik,2013)

İnci Aydın Çolak, Leylâ Erbil ve Komet’in eserlerinde kullandıkları ortak dil hakkında şu görüşlerini dile getirir:

Resimlerinde şiirsel bir dil kullanan ve aynı zamanda şiir de yazan Komet düş ve gerçeğin diyalektik birliğine önem verir ve resimleri Erbil’in çok anlamlılık evrenindeki zengin çağrışımlarla örtüşür. Erbil’in romanın kimi bölümlerinde şiirlere yer vermesi, Komet’in resim üslubuna karşılık gelir. Korku ve kaygıyı canavarımsı nesnelerle görselleştiren sanatçı, belli bir siyasi görüşün sözcülüğünü etmekten öte genel/tipik insanlık dramına göndermeler yapar. İnsanı insanın düşmanı yapanın ne olduğu, faşizmin bireylerdeki yansımalarının nasıl ortadan kalkabileceği sorularına yanıt arar. Boğucu atmosferde her insan ve her kavram dönüşüme uğrar: aşk, acı, ölüm, dostluk ... (Çolak Aydın, 2019, s.319)

5.4.1. Tuhaf Bir Erkek'in Baş Kişileri ve Sevgiliden Tuhaf Erkeğe

Kalan'ın baş kişisi Lahzen, Tuhaf Bir Erkek'te Sevda ismini alır. Sevda'nın geri dönüşlerinden, çocukluğunun Lahzen ile çakıştığı anlaşılır. Annesi ve herkesin 'dayı' olarak hitap ettiği kişi, Lahzen'in olduğu gibi Sevda'nın da çocukluk anıları içinde yer alırlar. Dayı, annenin sevgilisidir ve babasının yerini almıştır. Çocukluk sevgilisi olarak yine Vangel'i görürüz. Lahzen'in, kendisi doğmadan babasını kaybetmiş olmasına karşın Tuhaf Bir Erkek'te Sevda, babasından bahseder. Tek bir anısından söz eder; babası Boğaz'ın sularında yüzme öğrenmesi için onu zorlamış ya da teşvik etmiştir. Bu zorlu deneyim, daha sonra onun hayatının kurtulmasına neden olacaktır. (s.104) Kalan'da, Lahzen'in erişkinlik döneminde arkadaşı ve sevgilisi olan Zeyyat, Tuhaf Bir Erkek'te de yer alır.

Lahzen, tuhaf bir erkekle yaptığı kısa evliliğin “yaşayamamışlığın eksiklik duygusunu telafi amacı...” (s.113) taşıdığını söyler. Kalan romanında, bu evliliğin varlığını öğreniriz ama detayı yer almaz. Kalan'ın satırlarında Lahzen'in ağzından Leylâ Erbil'in şu sözleri yer alır;

onu da anlatacağım sizlere ileride.
ileride dedim ama
emin değilim
belki de novella biçiminde
ayrı bir kitap yaparım o
ayrılığı
“bir erkek” adıyla yayımlarım
evet evet
belki değil
kararım kesin
koymayacağım onu bu metne
adı da “bir erkek” değil
“tuhaf bir erkek” olacak novellanın... (s.56, 57)

Tuhaf Bir Erkek'te, Sevda, sevilmenin özlemiyle (s.7), sokak aralarında, semt düğünlerinde seyyar org çalan kırmızı deri ceketli, kırmızı fularlı yakışıklı bir delikanlıya gönlünü kaptırır. Evlenip, Çanakkale'de yaşamaya başlarlar. Kısa bir süre içerisinde Sevda, evlendiği delikanlının 'tuhaf bir erkek' olduğunu anlar. Sevda, 'tuhaf bir erkek' olarak tanımladığı eşine çeşit çeşit isimlerle hitap eder: Hurşit, Bumin, Harun Reşit, Bünyamin, Harun, Hurşit-Bumin, Karun, Bumin-i Bünyamin, Bünyamin. İsim çeşitliliğinin yanı sıra bu isimlerden hangisi ile seslenirse seslensin, eşinin "efendim" diye cevap vermesi de durumu ilginç ve tuhaf kılar. Sevda bir süre sonra eşine hitap etmek üzere Bünyamin isminde karar kıldığını söylese de arada yine farklılaştırır tuhaf eşinin ismini.

Sevda'nın tuhaf eşi, bir gün Zekeriya isimli bir adamla karşılaşır. Zekeriya'nın, midesine kadar uzayan büyük bir sakalı vardır. Tuhaf delikanlıyı çok sever ve takdis eder. Elmas Şahin, Zekeriya ile Zekeriya Peygamber'e gönderme yapıldığını belirtir. (Şahin, 2015, s.448) Zekeriya, James Joyce'un, Sanatçının Bir Genç Adam Olarak Portresi isimli kitabında var olan aşağıdaki dizelerini söylemektedir sık sık;

ey mezar, nerde senin zaferin?
ey ölüm, hani senin zehirin? (s.13)

Bu dizeler, önce Sevda'nın kocasının, ardından da Sevda'nın diline dolanır ve kitap süresince kimi zaman aynıyla, kimi zaman ise kelimelerin dizini değiştirilmiş olarak yer alır. Elmas Şahin, bu dizelerin aynı anlamı taşıyan sözcüklerle İncil'de yer aldığını; kelime yerleri değiştirilerek oluşturulan yeni dizelerde de İncil'e göndermede bulunularak ironi yapıldığını belirtir. (Şahin, 2015, s.449)

Zekeriya'ya ait tanımlamaların ve yukarıdaki dizelerin ilk olarak yer aldığı sayfanın yanında Komet'in bir resmi (Resim.31) bulunur. Eserde, kocaman uzun sakalları ve uzun fesi ile bir erkek yüzü yer alır. Gövdesi yoktur; baş, onu dik tutan bir

konstrüksiyon üzerinde durmaktadır. Figürün tümüyle kırmızı olması, Sevdâ'nın “kıpkırmızım” diye andığı tuhaf eşini anırtırken; her yöne savrulmuş kocaman sakalı ile de Zekeriya'yı çağırır.



Resim.31. Komet, (Resim lebriz.com'dan alınmıştır. Hakkında bilgi bulunmamaktadır.) <http://lebriz.com/pages/artistID=493> adresinden ulaşılmıştır. Novella'da sayfa.12'de yer almaktadır.

5.4.2. Oidipus Karmaşası

Sevda, tuhaf eşinin çocukluğuna dair, şu satırları nakleder;

bir rivayete göre
harun reşit'in babası
daha bu bir aylıkken
ağlamasına dayanamamış
almış beşiğinden
“seni bize sayıyla mı verdiler ulan” diyerek
Çalmış duvara
O an sus pus olmuş zurşitçik (s.22)

Tuhaf erkek, boşanma kararı aldıklarının ertesi günü, şarabı fazla kaçırdığında anlatmaktadır bunları; şöyle devam eder:

*içimde uktedir dedi
keşke o pezevengi
ağlayarak
uyutmasaydım
ağlasaydım
hıçkırır hıçkırır
gece gündüz sabahlara
o geberene kadar
içimde hicrandır dedi (s.23)*

Kocasının anlatısını çok acıklı bulan Sevda, o gece onunla anasıymış gibi sevişir. (s.23) Tuhaf erkek, bir süre sonra, annesinden kalan ve çok değerli olduğunu söylediği vazolara Sevda'nın bir zarar verip vermediğini denetlemeye başlar. “sakın o vazoya değme annemin anısıdır o,,,” (s.108) Onu kaygılandıran “sadece kâsenin çatlayıp, kırılmak gibi bir uğursuzluğa uğrayıp uğramadığıydı,,,” (s.68) Tuhaf erkeğin, annesine bağlılığı belirgindir:

içinden
ahhh melek anacığım benim diye geçirdi
erkenden gittin beni yapayalnız bıraktın (s.43)

Motosikletini satmasının ardından kırmızı deri montu da anneden kalma küçük sandığa kilitlenir. Sandığın içinde ne olduğu Sevda'dan gizlenir, anahtarı da saklıdır. (s.116) Montun sandığa kilitlenmesinden sonra evde kapatılabilecek, kilitlenebilecek ne kadar eşya varsa hepsi aynı akıbete uğrar. Dolap, pencere, kapı, kavanozlar sıkı sıkı kapatılır.

Tuhaf erkeğin, daha bir aylıkken yaşadığını söyleyip aktardığı hikâyeyi -anımsamasının olanaksızlığına karşılık- dillendirmiş olması, anneye olan bağlılığın diğer göstergeleri de dikkate alınarak aşağıdaki açıklamalar ile bağlantılanabilir;

Ayrılma neden-sonuç ilişkisiyle değil sonuçtan bir neden çıkartılarak anlamlandırılır. Yani geriye dönük (retroactive causality) devreye girer. Çocuk, travmatik bir yaşantı olan ayrılma ediminin nedenini, ayrılma sonrasında geriye dönük olarak olayları yeniden değerlendirerek kendisi kurar. Çocuğun sonradan kendi mantığı içinde oluşturacağı bu neden aynı zamanda, kendi öznelliğinin kuruluş nedeni de olacaktır. (Fink 1997-II, 63) (...) Travmatik yaşantılardan sonra, öznenin sonradan anlamlandıracağı bir nedeni çekirdek olarak kullanarak, kendisini bu çekirdeğin çevresinde oluşturması alışkanlığı, yaşam boyu sürececek bir alışkanlık haline dönüşür. (İzmir, 2019, s.455)

Tuhaf erkeğin, bir aylıkken babasından şiddet görüp görmediği bilinemez ancak, halen daha onu öldürme isteğini canlı tutuyor olması onun Oedipus karmaşasından hasar görerek çıktığına işaret ediyor olabilir. Sevda'nın sevişirken "yüzünü bebensileştiriyordu" (s.123) ifadesi de yine kocasının İmgesel dönemde kalışının ve Oedipus karmaşasından kurtulamadığının göstergeleri sayılabilir. Sevda, daha sonraları Zeyyat'a anlattığında, Zeyyat bu durumu;

*kökleri Nietzsche'ye dayanan
postmodern bir travma (s.23)*

olarak tanımlar. Oedipus karmaşası/kompleksi kavramının psikanalitik teoride yer almasını sağlayan kişi Freud olmakla birlikte, Nietzsche'nin, *Tragedya'nın Doğuşu* adlı eserinde, babasının katili ve annesinin kocası olan Oedipus'un yazgısını ele aldığı bilinmektedir. Nietzsche, Sophokles'in Oedipus'unu şöyle tanımlar;

Bu soylu insan günah işlemez, demek istiyor bize ince duygulu şair: Oidipus'un eylemi yüzünden her türlü yasa, her türlü doğal düzen ve hatta ahlak dünyasının kendisi yerle bir olabilir; ama tam da bu eylem sayesinde, yıkılmış eski dünyanın harabeleri üzerinde yeni bir dünyayı kuracak olan daha üst bir büyümlü etkiler çemberi çizilecektir. (Nietzsche, 2020c, s.57)

Çocuk için, bir şeyin yok olmasını istemek İmgesel olarak ölüm anlamını taşır. Bu nedenle, hazzı kısıtlayıcı baba, ortadan kaldırılmak istenen, katledilmiş, ölü baba şeklinde kavramsallaşır. (Samuels'den aktaran İzmir, s.411)

Freud, Oidipus karmaşasının, nevrozların çekirdeği olduğu ve bu karmaşanın doruğa ulaştırdığı çocuksu cinselliğin nevrozlara kaynaklık ettiği görüşündedir. "...dövülme düşlemi ve diğer benzer sapkın saplanmalar da yalnızca Oedipus karmaşasının tortuları, deyim yerindeyse, süreç sona erdikten sonra kalan yara izleri olacaktır." (Freud, 2020a, s.121)

Freud, "Libidonun Gelişimi ve Cinsel Örgütlenmeler" başlıklı konferansında şöyle söyler;

"Oidipus karmaşası" adı altında nevrozların ruh çözümsel açıklamasında çok fazla önem kazanmış ve ruh çözümlemesine dirençte de belki hiç de daha az olmayan bir rol oynamış olan her şey, sevgi-nesnesi olarak annesinin seçimine bağlı hale gelir. (Freud, 2016, s.328)

Sevda'nın gerçeküstü bir dille Bünyamin'e ilişkin yaptığı bir başka tanımlama şu şekildedir:

bir gün kapının dibine oturup yavaş yavaş kendini erittiğini ve orada sadece saçsız yabancı bir erkek başı kaldığını gördüm,, bünyamin bu kafa senin mi, gövdeni ne yaptın? dedim,, o kafada yok oldu. (s.70)

Bu ifadelerin yer aldığı sayfanın yanında Komet'in bir diğer resmi (Resim.32) yer alır. Resim ile Sevda'nın çizdiği gerçeküstü tablo arasında bir bağlantı kurmanın güçlüğüne karşın, görüntüdeki saçsız adamın varlığı, arada bir etkileşim olmuş olabileceği sanısını uyandırır.



Resim.32. Komet, (Resim lebriz.com'dan alınmıştır. Hakkında bilgi bulunmamaktadır.) <http://lebriz.com/pages/artistID=493> adresinden ulaşılmıştır. Novella'da s.71'de yer almaktadır.

(Resim.32)'nin hissettirdiği duygunun bir diğer karşılığını Leylâ Erbil'in Karanlığın Günü isimli romanında bulabiliriz. Karanlığın Günü romanının 264 ve 265. sayfaları roman kişilerinden, gelişen olayların kurgusundan tamamen bağımsız, toplamı iki sayfa bile sürmeyen kısacık bir anlatı olarak karşımıza çıkar. Anlatıda, biri

kız diğeri erkek iki küçük çocuğun uğradığı aile şiddeti konu edilir. Parasızlık içindeki ailede, şiddeti gündelik ilişkinin bir parçası kılmış anne ve baba karşısında çocukların yaşadığı travma, keskin bir dille aktarılır. (Resim.32)’deki kız çocuğunun duruşu ve yüzündeki korku ifadesi de baba şiddeti karşısında yaşanan travmanın resmedilmiş hali olarak görülmektedir.

Freud, ketvurmayı, bir benlik işlevinin kısıtlanması olarak tanımlar. Benliğin işlevlerindeki bozulma nevrotik hastalıklarda çeşitli biçimler bulur. Freud’a göre, cinsel işlev bozuklukları, ketvurmaların niteliklerini sergilerler:

...piyano çalma, yazı yazma hatta yürüme gibi etkinlikler, nevrotik ketvurmalara uğradığında bunun nedeninin, işe karışan fiziksel organların -parmak ya da bacakların- çok fazla cinselleştirilmiş hale gelmiş olmaları olduğunu gösterir. Genel bir gerçek olarak, bir organın erotojenliği -cinsel önemi- arttığında benlik işlevinin bozulduğu bulunmuştur. (...) Bir sıvının bir tüpten bir parça beyaz kağıt üzerine akıtılmasını gerektiren yazma eylemi, cinsel ilişki anlamını üstlenir üstlenmez ya da yürüme toprak ananın bedenine ayak basmanın simgesel yerine-geçeni olur olmaz, hem yazma hem de yürüme durur çünkü yasaklanmış bir cinsel eylemin yerine getirilmesini temsil ederler. Benlik yeni bastırma önlemleri almak zorunda kalmamak -idle çatışmayı önlemek- için, kendi alanı içinde olan bu işlevleri terk eder. (Freud, 2020a, s.162, 163)

Bu açıklamanın, Tuhaf Bir Erkek’teki karşılığının ne olabileceğine ilişkin olarak şu tespitlerde bulunabiliriz: Sevda, evlenmelerinden önceye dair anılarında, sevgilisinin kızıl renkli deri montu, kırmızı fuları, kırmızı fötrü ile motosikletinin üzerinde mahallenin bütün kızlarını kendine aşık ettiğini söyler. (s.10, 110) Org çalışını ise şöyle tarifler;

çalardı
öyle ki
bir kızı sıkıştırmışçasına bacak arasına
kükreyerek ve tırmıklayarak
kendisi de inilti katarak
orgun sesine (s.10)

Sevda'nın tespitine göre, bu tuhaf erkeğin motosikletini satmasıyla yaşlanması bir olmuştur. Çevikliği, şenliği, penisi motosikletiyle birlikte sırta kadem basmıştır. Kırmızı deri mont da annesinden kalma sandığa kilitlenmiştir. (s.116) Freud'un ketlenme davranışına dair yukarıdaki açıklamaları çerçevesinde, tuhaf erkeğin de yasaklanmış bir cinsel eylemin yerine geçirdiği motosiklet sevdasını terk etmesi ile ilişkideki cinselliği de kesmiş olup olamayacağı sorusu sorulabilir.

5.4.3. Özne – Öteki Diyalektiği ve Başkası-İçin-Varlık

Lacan, “ben” ve “öteki” arasındaki ilişki sonucu ortaya çıkan gerçekliğin “kendilik” kavramını oluşturduğunu söyler (İzmir, 2019, s.69). “Özne, ben ve öteki arasında bölünmüştür ve öznenin tedavisi bir yara olarak bu bölünmeyi dikmekten geçer.” (Lacan'dan aktaran İzmir, 2019, s.69)

Freud da “O nerede ise, Ben orada oluşacaktır” ifadesi ile, “ben”imizin, “öteki”nin bulunduğu noktada gerçekleştiğine işaret eder. (İzmir, 2019, s.462)

Sartre ise, algıdan önce öz olmadığını, algının hakikate dönüşebilmesi için de “öteki” ile ilişkisinde bir diyalektik varoluş deneyiminin gerektiğini söyler. (İzmir, 2019, s.71) Sartre'a göre, özneler arası ilişki sırasında “kendilik” bir tanınma çabası içerisinde ve kendiliğin kendisini ötekinin karşısına koyması kaçınılmazdır. Sartre, öteki ve kendiliğe ilişkin tanımlamalarında Hegel'in Efendi-Köle diyalektiğini esas alır. (Sarup'tan aktaran İzmir, 2019, s.66)

Freud da Lacan da yaşantıya giren ilk “öteki”nin anne olduğunu söyler. Öteki kavramı, Lacan'da vurgulayıcı bir önem kazanır. Lacan'a göre “öteki”, annenin ardından babaya, daha sonra da ve Babanın-Adı metaforu ile de toplumsal bir yapıya doğru yer değiştirir. Babanın-Adı, yasa koyan, yargılayan ve cezalandıran toplumsal otoritenin simgesidir. (İzmir, 2019, s.415)

Sevda, “öteki”lerin varlığının üzerindeki etkilerine dair düşüncesini aşağıdaki satırlarda yansıtır;

ruhunu aradıkça
yabancı bir başka ruhun
seni
bir yerlere
bilmediğin
yarı karanlık bir yerlere
sürüklediğini de (s.64)

Yukarıda yer alan görüşlerinin ardından, Sevda Zeyyat’ın şu sözlerine yer verir;

*insan hiçbir zaman
kendisi değildir
olmamıştır
ve olmayacaktır (s.64)*

Sartre’a göre, “Benim ilk düşüşüm, başkasının varoluşudur.” (Mounier, 2019, s.137) Başkasının özgürlüğü karşısında kendimi ve evrenimi nesne olarak hissettiğimde, başkasının benden çekip aldığı benim özgürlüğümüdür. Özgürlüğümü, yani varlığımın en içteki yanını alan bu başkası karşısındaki varlığım “başkası-için-varlık” haline dönüşmüştür. (Mounier, 2019, s.136) “Başkası-için-varlık” kipindeki özne, Öteki’yle özdeşleşerek onun yasasını kendi yasası kılar. (İzmir, 2019, s.480)

5.4.3.1. Öteki Olarak Gorgolar ve Unsurları

Leylâ Erbil, nasıl ki, Karanlığın Günü romanında kapıcı ve Kondor apartmanını, Kalan romanında gogmogogları birer tekinsizlik ögesi olarak kullandıysa, Tuhaf Bir Erkek’te de Gorgo nitelemesini bir tekinsizlik simgesi olarak kullanır.

Mitolojik bir öge olan Gorgo’lar, aralarında Medusa’nın da olduğu canavar kızlardır. Gorgo’lar, insanları korkudan korkuya salar ve görenlerin soluğunu keser.

(Erhat, 1996, s.118) Baudrillard ise; “Medusa öyle kökten ötekiliği temsil eder ki, ona bakan ölür” (Baudrillard’dan aktaran Çolak-Aydın ,2019, s.318) ifadesi ile, Medusa’nın/Gorgo’nun ötekileşmenin sembolik biçimine vurgu yapar.

Gorgo, tekinsizliğin temsilcisi olduğu kadar, siyasal erki ve onun dönemsel liderlerini de temsil eder. Gorgolar, yalnız günümüzde değil, yüzyıllardır aramızda yaşamaktadırlar:

saymakla tükenmez
gorgo’lar geçmiş
kadınlı erkekli
şu bastığımız toprakta
919’da birinci romanos lekapenos
1453’e kadar
düşünün
44 imparator
fatih’ten sonra
23 osmanlı (s.25)

Gorgo aynı zamanda Tanrı da olabilmektedir: “Her şeye kadir olan allah / çok gaddar davranmıştır bana / sanki gorgo’nun ta kendisi” (s.45)

Yalnız gorgolar değil, gorgoların hayaletleri (s.51) olarak ‘unsur’lar da iş başındadır. Unsurlar, bir taraftan toplumun üzerinde fiziki baskı uygulayan kurum ve gruplar olarak ortaya çıkarken, bir taraftan da uygulanan baskıların yarattığı tedirginlik ve takip ediliyor olma hissiyle tek tek bireylerde kendiliğinden bir iç baskı şeklinde de belirmektedir.



Resim.33. Komet, (Resim lebriz.com’den alınmıştır. Hakkında bilgi bulunmamaktadır.) <http://lebriz.com/pages/artistID=493> adresinden ulaşılmıştır. Novella’da s.87’de yer almaktadır.

Kitabın 87. Sayfasında yer alan Komet resminin (Resim.33), arkasındaki unsur’la birlikte, temsili bir Gorgo’yu canlandırıyor olabileceğini düşünebiliriz. Resmin sağında, tepkisiz kalan veya Gorgo’nun destekçisi olan insanlar, solunda ise isyan duygularını ve tepkilerini dile getiren bir diğer insan grubu yer alır.

Gorgo baskısı artıp, insanlar haksızlıklara karşı tepki göstermeye başladıklarında ya öldürülmekte ya hapse atılmakta ya da bir daha kendilerinden haber alınamamaktadır. Mahalleden ağzı var dili yok Ferit amcanın hapishanede öldürülmesi ve polisin ölüme intihar süsü vermesi üzerine aralarında bir isyan duygusu uyanır. Önce birkaç kişi, ardından onlara katılanlarla kalabalık bir grup halinde yürüyüşe geçerler. Sevda, polisin müdahalesinden nasıl kurtulduklarını şöyle anlatır:

maviyle yeşil karışımı
 bir sis örttü üstümüzü
 korudu polislerden (s.29)

Kimisi Aya İrini'ye, kimisi Ayasofya'ya kaçar. Sevda, topluluğun içinde yer alan bir grubun, imparatorluk yanlısı olarak cumhuriyete sövmeleri nedeniyle aralarında kavga çıktığını söyler. (s.31, 32)

Sevda'nın bu anısının, Komet'in resminde (Resim.34) işlenen konu ile benzerlik taşıdığı söylenebilir. Resimde maviyle yeşil karışımı bir sis perdesinin ardında bir grup insan yer alır; sol yarıda bulunan insanlar şaşkınlık ve ürküntü içerisinde görülürler. Yalnız önde duran genç kadının duruşunda kendine güven sezilmektedir. İnsanların ürküntüsünün sağ tarafta bulunan tekinsiz görüntülü iki insandan kaynaklandığı anlaşılmaktadır. Bu kişilerle Sevda'nın bahsettiği cumhuriyet karşıtı grup arasında bir paralellik kurulabilir.

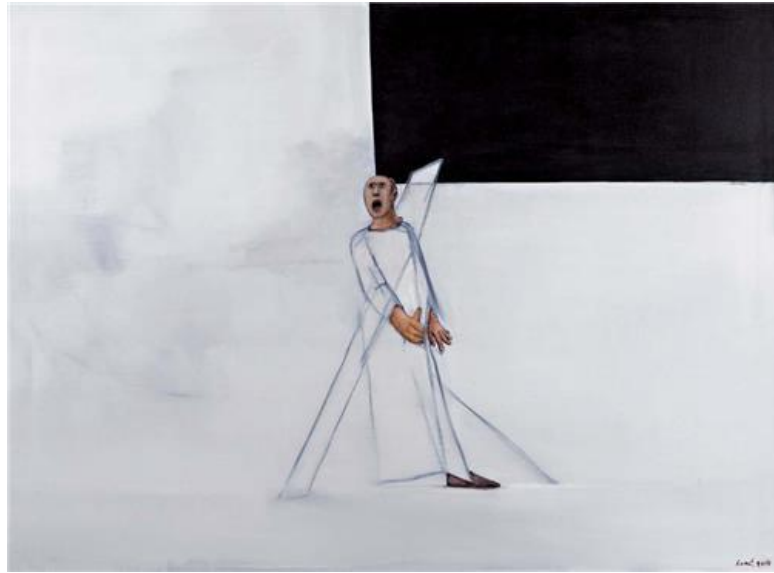


Resim.34. Komet, (Resim lebriz.com'dan alınmıştır. Hakkında bilgi bulunmamaktadır.) <http://lebriz.com/pages/artistID=493> adresinden ulaşılmıştır.

Novella'da s.30'da yer almaktadır.

Taksim alanında dikilen avm kulesinin tepesinden seslenen gorgo şunları söyler;

ölümümü bekleyenler
 avucunu yalasın
 ölmeyeceğim
 yüzyıllar sürse de
 sizi değiştirene kadar
 başınızdayım
 bu iğrenç toplumu
 istediğim biçimde
 yoğurup
 istediğim inanca
 getirene kadar
 ölmeyeceğim
 her biriniz tek tek
 benim biçtiğim
 kısıbeyi giyene kadar
 yaşayacaksınız
 ölmeyeceğim



Resim.35. Komet, İsimsiz, 2007, Tuval Üzerine Yağlıboya, 89x119cm., lebriz.com
<http://lebriz.com/pages/artistID=493> adresinden ulaşılmıştır. Novella'da s.48'de yer almaktadır.

Gorgo'nun bu sözlerinin nakledildiği sayfanın yanında Komet'in yukarıda yer alan resmi (Resim.35) yer alır.

Tek ayağında sivri burunlu kahverengi bir ayakkabı olan bembeyaz giysili bir adam, sağından solundan onu keserek geçen ince uzun dikdörtgen parçalar nedeniyle bulunduğu yere sabitlenmiş bir haldedir. Çaresizce çılgılık atmaktadır.

5.4.3.2. Efendi Köle Diyalektiği ve Stockholm Sendromu

Tuhaf Bir Erkek'te, 'öteki' kavramının bir varolan olarak 'ben'e ve toplumsal yaşantıya ilişkin etkileri vurgulayıcı bir şekilde dile gelir. Novellanın akışı içinde, öteki rolündeki insan ve unsurların baskın rolleri açıktır. Ancak, Sevda ve Zeyyat karakterlerinin ağzından 'öteki'nin varolan üzerindeki önemi dolaysız olarak da ayrıca vurgulanır:

*mutusuz bilincin kendisi
özbilincin bir başkasına
bakmasıdır unutma
dedi zeyyat (s.60)*

Zeyyat'ın yukarıda yer alan ifadesi, Hegel felsefesi içinde yer alır. Hegel'e göre, özbilinç, bir başkasının varlığını gerektirir. Özbilinç, kendi dışında, bir başka bilinç ile karşılaşmak zorundadır. Bilincin, bir başkası tarafından tanınmış olduğu durumda bir özbilinçten söz edilebilir. Özbilinç, salt düşünen "ben" olmayıp, kendi dışına çıkar ve diğer bilinçler veya özbilinçlerin karşısında onlardan dolayımınarak gerçekleşir. (Özçınar, 2007, s.223, 225)

Sevda'nın karşısında her biri birer öteki olarak, tuhaf kocası, gorgolar, gorgoların unsurları, toplumun ezilenleri yerlerini alır. İlk gençlik dönemine dair anılarını aktarırken dillendirdiği;

efendi köle diyalektiğini
ve sendromunu stockholm'ün
bilmediğim o günlerde (s.34)

ifadesinde, yine Hegel'e atıfla Efendi-Köle diyalektiğinden söz edilir. "Özne (köle), Öteki'nin (efendi) takdir ettiği bir ötekinde kendini bulmak ister. Bu diyalektik aslında bir efendi-köle diyalektiğidir ve özne kendiliğini Öteki'nden kurtarmaya çabalar." (İzmir, 2019, s.486) Hegel, toplumun, insanın sınırlarını kısıtlayıp ona müdahalede bulunmasını "tecavüz zorunludur" diyerek tanımlar. (Kojève'den aktaran İzmir, 2019, s.199)

Stockholm sendromunda, şiddet uygulayan, kurban üzerinde despot bir denetim kurarak onu köleleştirmeyi hedefler. Salt boyun eğmeden tatmin olmadığından, saldırganın nihai hedefi, karşısında gönüllü kurban yaratabilmektir. (Herman'dan aktaran e-psikiyatri.com, 2012)

Kurban açısından bakıldığında ise, pragmatist yaklaşıma göre, özgürlüğün kısıtlanmasına karşı oluşacak travma, saldırganla karşı beslenecek olumlu duygularla aşmaya çalışılır. Stockholm sendromu yalnız kişiler için değil, topluluklar için de geçerlidir. Toplum, tehditle ve zorla baskı uygulayan, özgürlüklerini kısıtlayan, onları strese sürükleyen güçler karşısında, onların bakış açısını benimseyebilir. Böyle bir bakış açısı içinde, artık kendilerini kurban/ezilen sınıfında hissetmeleri gerekmez. "İçinde bulundukları durum, bir anda meşru ve doğru bir duruma, kendilerini ezen insan da aslında yanlış anlaşılmış bir kişiye, hatta bir tür "kahraman"a dönüşür." (Auerbach'tan aktaran evrimagaci.org,2018) Sevda'nın aşağıda yer alan ifadelerinde de toplumumuzun yaşadığı yoksunluk ve baskı karşısında geliştirdiği bir Stockholm sendromu örneği dillendirilir:

iki bin yıldır
 başıma
 bir
 efendi dikilsin
 ona yaranayım diye bekleyen
 halkımız var ya
 neden hamedederler
 şükrederler
 beklerler
 nasırlı çatlak parmakları
 yorgun kararmış elleri
 kirli kalın tırnakları
 tabanları genişlemiş koca ayaklar
 sırtlar kambur
 dirsekler fırlamış
 gömlekten sipsivri
 bir deri bir kemik
 (...)

kaç gorgo görmüş
 bu kubbenin altında
 kaç kuşak kurban vermiş
 gene de bezmemiş
 dilenmekten
 sevgili halkım (s.65,66)

Novella’da Stockholm Sendromuna diğer örnek, Tuhaf erkeğin zamanla gorgo düşmanlığından vazgeçerek aslında onun sevgiye muhtaç ve aynı zamanda bir evliya olduğuna inanmaya başlaması olur. Gorgo karşıtlığından; onun aslında sevimli, yufka yürekli, merhamet dolu bir kişi olduğunu ama bir akşam çarpılıp, bu hale dönüştüğüne inanır olmuştur. Ona göre Gorgo, *sevgiye muhtaçtır* ama aynı zamanda bir evliyadır da. (s.19)

sanki elinde büyümüş
 gorgo
 aslında

Ően Őakrak
 gencecik
 sevimli
 yufka yürekli
 merhamet doluymuŐ da
 kimsenin bilmediği bir nedenle
 arpılmıŐ bir akşam
 sabahına
 cellat suretli bir ceberrut
 olarak uyanmıŐ yatağında
 (...)

sevgiye muhtaç
 dedi Hurşit-bmin (s.19)

5.4.3.3. Öteki Olarak Tuhaf Erkek

Sevda, eşinin tuhaf bir erkek olduğunu kabul edinceye kadar, bir süre geçmesi gerekmiŐ; bu süre zarfında sevgisini korumuŐ ve ona ‘tuhaf’ sıfatını koymamıŐtır. Sevda, yalnızlık ve ilgisizlik içerisindedir. (s.45) Kocasının “yalnızlık koparılamaz biçimde dĐmlermiŐ aşk bağımızı “, “mutluluk odur ki biz bize yetmeliyiz” (s.57) sözlerinin karşılığında sevgiyi ve mutluluğu görememesi; ayrıca yaşadığı yalıtılmışlık duygusu onun zor bir yaşam sürdürmesine neden olur. Sevda, yaşadığı zorluğu Şöyle anlatır;

henüz ben 19 yaŐımda
 birkaç ay geçmişti ki üzerinden
 kutsal evlilik müessesemizin
 müstemleke halkı bakışı redi gözlerime
 inanamayarak bakıyordum
 kendim kendime
 ve sevgili eŐime
 ve her sabah kalkar kalkmaz
 burunları sipsivri
 kahverengi ayakkabılarını
 giymeden yaşayamayan

bünyamin'e
 evet
 aynanın önünden geçerken
 gizlice
 bakıyordum kendime
 ya günün biri tanıyamazsam (s.45)

Bünyamin'in tuhaflikları giderek arttığında, kendini gazetelerin bulmacalarını çözmeye adan ve konsantrasyonunu bozduğu gerekçesi ile evde konuşmayı, müziği, radyoyu, teybi yasaklar. Sevda, o günleri “yemek yemek, konuşmak, gülmek,,, sevişmek çıkıp gitmişti aklından” (s.69) diyerek anlatır.

Sevda'nın Bünyamin'e ilişkin tanımlamalarının, Komet'in sayfa.21'de yer alan resmi (Resim.36) ile uyumluluk gösterdiği söylenebilir:

evin içine dikilmiş kahverengi ayakkabılı bir ağaç gibi orta yerde mihlanıyor bir elini bana uzatıp parmak ucunda tuttuğu minicik bir topu gösteriyordu sürekli,,, yorulmadan,,, arada bir öteki elini ağzına götürerek sus işareti yapıyordu yorulmadan,,, o küçük top ne demeye geliyordu,,, o ayakta duruş ne demekti bilemiyor susuyordum,,, (s.69)

Sevda'nın aynı yöndeki benzetmeleri anlatısı süresince tekrarlanır;

sivri burunlu kahverengi ayakkabıları
 kara gömülü
 bir ağaç (s.83)

Komet'in resminde (Resim.36) sağda yer alan figürün ağacı andıran gövdesi, kahverengi ayakkabıları ve elinde tuttuğu küçük topla, Sevda'nın aktardığı Bünyamin tiplemesine benzer bir görüntü içinde olduğu söylenebilir.

Tuhaf erkek, önce bir sevgili sonra da tuhaf bir koca olarak Sevda için iki ayrı “öteki” olmuştur. Sevda'nın, kocasını ‘tuhaf’ olarak kabul etmezden önceki ilişki biçiminin Sartre'ın aşağıdaki ifadesine karşılık geldiğini söyleyebiliriz:

“Hegel’deki efendi köle için ne ise, âşık da sevgilisi için o olmak ister” (Sartre, 2018, s.453)



Resim.36. Komet, (Resim lebriz.com’ dan alınmıştır. Hakkında bilgi bulunmamaktadır.) <http://lebriz.com/pages/artistID=493> adresinden ulaşılmıştır. Novella’da s.21’de yer almaktadır.

Sevda, bu ilişkinin “sevilmenin özlemiyle” başladığını ifade eder. (s.7) Seilmeyi istemek üzerine Sartre’ın görüşleri şu şekildedir;

Ama başkası beni severse, *ötesine geçilemez* hale gelirim, bu da amaç olmak zorundayım demektir, bu anlamda, *araçsallıktan, kullanılabilirlikten* kurtulurum; (...) bağımsızlığım kesinlikle korunmuş olur.” “Aynı zamanda da (...) her türlü değersizleştirmeye karşı korunurum; mutlak değer olurum. Ve başkası için varlığımı üstlenmek ölçüsünde, kendimi değer olarak üstlenirim. Nitekim seilmek istemek, başkası tarafından her türlü değerlendirmenin koşulu ve bütün değerlerin nesnel temeli olarak getirilen her türlü değer sisteminin ötesinde yer almak istemektir. (Sartre, 2018, s.451,452)

Evlenmelerinin ardından kocası, çizdiği tuhaflıklar ile yeni bir “öteki” olur. Yeni ötekinin karşısında Sevda edilgin bir roldedir. Sartre’a göre, sevgilinin bizi sevmesi durumunda, onun, özgürlüğümüz tarafından tabi kılınmaya da hazır olduğu anlamını çıkarırız. Aynı zamanda, baştan çıkaran, başkası için nesnel olma konumunu da göze almış demektir. (Sartre, 2018, s.454,455) Tuhaf erkeğin (ötekinin) özgürlüğü karşısında Sevda’nın konumu da nesnel olmaktadır.

5.4.3.4. Öteki Olarak Öteki Ben

Öznenin kendini özdeşim içine soktuğu yapıda yani özdeşim diyalektiğinde üçlü bir yapı vardır: özne, Öteki ve öteki. Özne (köle), kendini Öteki’nin (efendi) takdir ettiği bir öteki olarak görmek ister. Aslında bir efendi-köle diyalektiği olan bu diyalektikte öznenin çabası kendiliğini Öteki’nden kurtarmak üzerinedir. (İzmir, 2019, s.486)

Sevda, kocasının türlü tuhaflıkları karşısında ilişkiyi yürütebilmek, onu anlamaya çalışarak düzelebilmesine yardımcı olmak üzere çaresizce çabalar. Her ne kadar “yaşayamamışlığın eksiklik duygusunu telafi amacıyla” (s.113) bu ilişkiye girdiğini söylüyorsa da daha sonra gelişen koşullar, onun yaşayamamışlığını telafi etmesine engel olmuştur. Başka bir şehirde, hiçbir eşi dostu olmayan tuhaf bir erkek ile birlikte yaşamak durumundadır. Önceleri sevgilisi olan ama artık garip davranışlarını anlamaya, çözmeye çalıştığı o tuhaf erkeğe kendini adamıştır.

İçinde bulunduğu durum, Sevda’nın iradesi dışında gelişmiştir. Kocasından yönelen müdahaleci, tuhaf davranışlar onu hayal kırıklığına uğratmakta ama daha önemlisi kendi kendisini bir başka Sevda olarak algılamaktadır. Sevda’nın bu algısı aşağıda yer alan satırlarda belirgin olarak vurgulanır:

birkaç ay geçmişti ki üzerinden
kutsal evlilik müessesemizin

müstemleke halkı bakışı üredi gözlerime
 inanamayarak bakıyordum kendim kendime
 (...)
 aynanın önünden geçerken
 gizlice
 bakıyordum kendime
 ya günün biri
 tanıyamazsam (s.45)

Sevda'nın, aynaya baktığında kendini tanıyamayacak olma ihtimali ve bu yöndeki kaygısı, tuhaf erkeğin (Öteki) karşısında oluşturduğu, ona tutsak kendilik (öteki) algısından nefretini yansıtır.

Sevda, Sartre'ın edilginlik olarak tanımladığı bir varlık tarzı içerisindedir. Temeli ve yaratıcısı olmadığı bir duruma maruz kaldığı ve kaynağı olmadığı varlık tarzına katlandığı için edilmindir. (Sartre, 2018, s.32)

Hegel'e göre, özne, kendi-için-varlığını Öteki'nin kabullendiği oranda ayakta tutabilir. Kendi-için-varlığın Öteki'nde tutsak oluşu, öznenin, Öteki'nde tutsak olmuş kendiliğinden nefretini doğurur. (Borch-Jacobsen'den aktaran İzmir, 2019, s.486)

Ötekine tutsak kendilik, Öteki tarafından beğenildiği için, bu kendilik ile özdeşim yapmak özneye cazip görünür. Ancak öznenin kendini özdeşim içine soktuğu yapı nefretle dolu hayranlık içerir. (İzmir, 2019, s.486)

5.4.3.4.1. Öteki Ben Olarak Üstben

Sevda'nın anlatısında, bir diğer öteki ben, üstben olarak tanımlanır;
 eski çatlak bir vazoda
 bu üstben
 benim ötekim olarak (s.95)

Üstbeni Lacancı terimle Simgesel özne olarak kabul edebiliriz. Lacan, bu konuda şöyle söyler;

Gerçek, İmgesel ve Simgesel’in her biri ayrı birer anlamdır. Ama eskaza, bunlardan her birinin diğerleri için “ötekiler” olduğunu söyleyebilseydim, ciddi biçimde bizim için şaşırtıcı olurdu ve hepsinden öte bu, “öteki” kelimesinin bizzat anlamını vermiş olurdu. Örneğin ilk öteki tanımı, Freud’un yapmış olduğu gibi iç ile dışın ilişkisi olarak tanımlanır. Freud dürtülerin bulunduğu bölgeye İd’i yerleştirerek bize ötekinin ilk anlamını verdiğini görüyoruz. İşte size ilk öteki, dışarıdan içeriye doğru tanımlanmış bir öteki. (Lacan’dan aktaran İzmir, 2019, s.264)

5.4.3.4.2. Varolandaki Eksiklik Olarak Öteki Ben

Sevda evlendikten sonra kocasındaki tuhaf davranışları farketmiş, sevgisi tükenmiş ama ilişkiyi sürdürmeye çalışıp, kendisi için mümkün olanların varlığını yadsımıştır:

evlenir evlenmez düştü gözümden
amma iş işten geçmişti
yürütmeye çalıştım
tüm hıncımla
ailemizi (s.78)

Sevda’nın içinde bulunduğu durum aslında bir kendini aldatma davranışıdır.

Sartre’a göre, kendi-için-varlık, “...*olmak için...nın* eksikliğini çeker.” (Sartre, 2018, s.150) “Mümkün olan, kendi-için, kendi olmak *için neyin* eksikliğini çekiyorsa odur.” (Sartre, 2018, s.161)

Tuhaf erkek, evliliklerinin birinci yılında Sevda’yı bir kır lokantasına götürür. Lokanta, İda dağlarının başında, az ötesinde Zeus sunağı bulunan bir manastırın bahçesine kurulmuş derme çatma bir yerdir. Alabalık yiyerek evlilik yıl dönümleri kutlanacaktır. Tuhaf erkeğin iştahla alabalığını yediği sırada Sevda maskeli eşek arılarının saldırısına uğrar:

tepemde büyük bir uğultuyla dönendiler
 arılar
 unsur'u peşime salmıştı
 gorgo demek ki (s.101)

Sevda can derdine düşmüş, imdat çığlıkları atarken kocası oturduğu yerden kıpırdamaksızın şaşkın şaşkın onu seyreder. Garsonun kocaman bir peçeteyi sallayarak eşek arılarını dağıtma çabası da sonuç vermez. Sürüdeki eşek arılarının bir teki bile başından koparılamaz. O andan itibaren yaşadığını Sevda şöyle aktarır;

işte o an koşan
 az ötedeki kendimi gördüm
 masmavi
 buz gibi suyu olan
 derin mi derin bir göle atladık birlikte
 dalabildiğim kadar daldım
 abise (s.103)

Sevda'nın az ötede koşarken gördüğü "kendi", "varoluşundaki eksiklik olarak öteki"dir. Sartre'a göre, eksik-olan varlık, "eksik olunana doğru varlığını ötesine geçebilir" (Sartre, 2018, s.140)

Sevda daha küçücükken anaforlu denizde yüzmeyi, nefes alıp vermeyi, dalmayı, çıkmayı babasından öğrenmiştir. O anda da kendini gölün sularına atar. Dakikalarca su altında kalır ve yüzeye her çıktığında, su üstünde ölmüş eşek arılarını görür. Maskeli eşek arılarının tümü öldükten sonra, Sevda'nın yarı baygın sudan çıkması için elini uzatan yine garson olur ve garsonun dediğine göre saldıranlar, eşek arısı maskesi takmış 'operacı ölüm arıları'dır. Kocasısı olan biteni kılını kıpırdatmadan seyretmeye devam etmektedir. Sevda için kocası bir eşek arısı hortumundan farksızdır artık.

5.4.3.4.3. Özgürlüğe Kavuşmak İsteyen Öteki Ben

Sevda, yaşadıklarını düşündüğünde, tüm sahneler “operacı ölüm arıları” gibi beynine üşüşür:

... bu hayat benim hayatım değildi,, beni yaşatan başka bir ortam olmalıydı,, başka bir dil,, başka insanlar,, burası şarlatanlarla dolu bir magazindi,, aç aç seyret,, var olanı kabul etme durumuna zorladılar hepimizi,, beni de,, yok bana asla kabul ettiremezler bunu...(s.128)

Sonunda kararını verir, çantasını kaptığı gibi kalkar masadan, kocasını terk eder. Artık, “iyilik ve kötülükle ilgisi olmayan,, varlığın bağımsızlığını kazandığı” (s.130) yerdedir.

Sevda bu öteki ben’ini;
“...yüreğimi yarıp özgürlüğe kavuşmak isteyen öteki benin uğultusu dolaşıyordu ortalıkta,, anlatılamaz bir coşku ele geçirmiştim,,...” (s.122)

ifadesiyle dile getirir.

Sevda’nın, kendisi için mümkün olanı dünyasının ufkunda ayırt etmesi ve gerçekleştirmek için eyleme geçmesi zaman içinde olmuştur. (Sartre,2018,161) Sevda, “yüreğini yarıp özgürlüğe kavuşmak isteyen öteki ben”ini gördüğü zaman, eksikliğini çektiği şeyle, yani özgürlüğüyle, kaynaşmak üzere kendini geleceğe doğru fırlatmıştır. Bu aşamada başkası-için-varlık olma kipinden uzaklaşmış ve kendi-için, kendi geleceğini olma yükümlülüğünü üstlenmiştir. (Sartre, 2018, s.186)

Tuhaf kocasını terk etmesi ile yaşananları Sevda gerçeküstü bir dille aktarır:

...ardından yer gök korkunç bir titremeye sarsıldı,, ağaçların yaprakları yere yığıldı,, ağzından dişleri çıkıp uzadı bana doğru,, ve üstünde durduğumuz toprak ve altında durduğumuz kameriye sarsılmaya başladı,, (...) aşım ağaçların arasında bağıra çağıra koşuyordu tepelere doğru,, ben de can havliyle aşağıya, kameriyeden dışarıya attım kendimi, yokuş aşağı kıyıya doğru toz toprak içinde düşe kalka koşmaya başladım (s.130)

Sevda'nın tariflediği bu sahne, kitabın 96. sayfasındaki Komet resmini (Resim.37) çağrıştırır.



Resim.37. Komet, (Resim lebriz.com'dan alınmıştır. Hakkında bilgi bulunmamaktadır.) <http://lebriz.com/pages/artistID=493> adresinden ulaşılmıştır. Novell'da s.96'da yer almaktadır.

Resimde, ucu sivri kahverengi ayakkabıları, ağaçtan gövdesi ve hiddeti ile dalları savrulmakta olan tuhaf erkeği görebiliriz. Yerde bitap haldeki kadın ise, abise daldıktan ve maskeli arıların hışmından kurtulduktan sonra kendini yarı baygın kıyıya atan Sevda'yı anıştırır. Üzerinde bir adam başı, altında ise bir gövde bulunan masanın başındaki adam, Sevda'nın yaşadıklarını kıpırdamaksızın seyreden tuhaf erkeği çağrıştırır. Yerden havalanmış halde görülen adamın ise, koşturarak servis yapan garson Aşim olduğu düşünülebilir.

Sartre'a göre, özgürlük insan-gerçekliğinin varlığından ayrı tutulamaz. Varlığımızın özü, ondan önce gelen özgürlüğümüzün içinde askıdadır. İnsan önce

olup sonra özgür olmaz, varlığımız ile özgür oluşumuz arasında bir fark bulunmaz.

(Sartre, 2018, s.69) Özgür olmak demek, isteneni elde etmek değil istemeye kendi kendine karar vermek anlamındadır. (Sartre, 2018, s.577)

“Özgürlük olmak, kendini kendi durumunda yaratmaktır.” (Sartre’dan aktaran Kurtar, 2020, s.107) Sartre’a göre, insan özgürlüğe mahkumdur, özgür olmaktan başka yolu bulunmaz. (Kurtar, 2020, s.107)

“Gelecek, olmayabileceğim ölçüde *daha olacak olduğum* şeydir.” (Sartre, 2018, s.183) “Bu dünya ancak *olacağım bir başkası* olarak ve üzerinde fiziksel, duygusal, toplumsal, vb. başka bir konum içinde kendisine mevcut olduğum ölçüde gelecek olarak anlam taşır. (Sartre, 2018, s.185)



Resim.38. Komet, (Resim lebriz.com’ dan alınmıştır. Hakkında bilgi bulunmamaktadır.) <http://lebriz.com/pages/artistID=493> adresinden ulaşılmıştır.

Novella’nın kapak sayfasında yer almaktadır.

Komet'in resmine (Resim.38) iki erkeğin birlikte Tuhaf erkeği, iki kadının da birlikte Sevda'yı temsil ettiği ön kabulüyle baktığımızda; arka planda ve geride duran erkek figürünün bir zamanlar Sevda'nın sevgilisi olan erkeğe, ortada uzun oturma pozisyonunda duran erkeğin ise, artık Sevda'dan yüz çevirmiş Tuhaf erkeğe karşılık geldiğini düşünebiliriz. Solda duran kadın, ayakları aydınlık bir alana bassa da gövdesi ile karanlığın içindedir ve tüm ilgisini kendisi ile ilgilenmeyen erkeğe yöneltmiştir. Sağda, vücudu resme kısmen girmiş, kısmen dışarda kalmış kadın resmin geriye kalanı ile bir aykırılık içindedir. Ortama dahil olmayan, adeta izleyen, aydınlık ifadeli kadının, özgürlüğe kavuşmak isteyen ya da özgürleşmiş Sevda'yı temsil ettiğini düşünebiliriz.

5.4.4. Maskelerin Ardındakini Görmek

Sevda yaşanana ilişkin olarak aşağıdaki notu düşer:

aslına bakarsanız bu olay p. ricoeur'e göre:

"(...) bastırılmış olanın ve bastırmanın maskesini düşürmekten çok maskelerin ardındakinin görülmesini sağlamak ve göstergeler arasındaki gönderme işleyişini açığa çıkarmak (...)" mış (s.106)

Dip notta ise alıntılanan ifadeye kaynak olarak "p. ricoeur, yorumu dair – freud ve felsefe, çev: necmiye alpay, metis yayınları, 2007" ibaresi bulunur.

Yukarıdaki ifade, Ricoeur'un söz konusu eserinin "Sanat Yapıtının Örneksenmesi" başlıklı bölümünde yer alır. Ricoeur'a göre "...Sanat yapıtı "gün ortası gece"ye ait ilk resim, düşsel olanın ilk benzeri olacaktır..." (Ricoeur, 2007, s.149) Fantezi ise, çocuğun oyunun ikamesidir; gündüz görülen bir düştür. "Fantezi, salt bilinçdışı fantazmadan farklı olarak, şimdiye ilişkin izlenimi, çocukluğa ait geçmişi ve projenin gerçekleşeceği geleceği tümleştirebilecek güçtedir. (Ricoeur,

2007, s.152) “Sanat yapıtı Freud’un dürtüsel sunumların “ruhsal türevler”i adını verdiği dikkat çekici biçimdir.” (Ricoeur, 2007, s.158)

Ricoeur, aynı başlık altında Freud’un Leonardo da Vinci hakkında yazdığı denemeyi mercek altına alır. Freud metninde “bir yanda ketlemeler, hatta cinsel sapmalar, diğer yanda libidonun (...) yüceltmeleriyle” (Ricoeur, 2007, s.155) bağlantılı estetik yaratıyı incelemektedir. Freud’a göre, ölen annesinin aşırı sayılacak öpücükleri, Leonardo’da akbaba kuyruğu fantazması ve eşcinsel yönelimine neden olmuş; aynı zamanda Mona Lisa’nın gizemli gülümsemesine dönüşmüştür. “Bu gizemli gülümseme annesine aitti, Leonardo için yitirilmiş olup Floransa’lı bayanın dudaklarında yeniden bulduğunda onu pençesine alan bir zamana ait.” (...) Leonardo’nun fırçası annesinin anısını yeniden yaratmamakta, o anıyı sanat yapıtı olarak yaratmaktadır.” (Ricoeur, 2007, s.155,158)

Ricoeur, psikanalizin “kültür görüngülerinde salt indirgeyici olan bir ilk okumadan ikinci bir okumaya geçilmesi çağrısını” (Ricoeur, 2007, s.160) yine kendisinin yaptığını belirtir ve şöyle devam eder;

Bu ikinci okumanın görevi, bastırılmış olanın ve bastırmanın maskesini düşürmekten çok, maskelerin ardındaki *görülmesini sağlamak* ve göstergeler arasındaki gönderme işleyişini açığa çıkarmak. Arzunun yitik gösterilenlerini -yitirilen annenin gülümsemesini- aramaya çıkan bizler, bu yokluğun bizzat kendisi tarafından bir başka yokluğa gönderiliyoruz. Mona Lisa’nın gerçek dışı gülümsemesine. Sanatçının fantazmalarına varlık kazandıran tek şey sanat yapıtıdır ve böylelikle kazandırılan gerçeklik, sanat yapıtının kültür dünyasındaki gerçekliğinin ta kendisidir.” (Ricoeur, 2007, s.161)

Ricoeur’un yukarıdaki tespitlerinden hareketle ve Leylâ Erbil’in Sevda’nın ağzından yaptığı vurguyu dikkate alarak diyebiliriz ki; Leonardo’nun belleğinin derinliklerinden çıkardığı anılarını, çatışmalarını, onu yeniden yaratmadan fırçası ile sanat yapıtına dönüştürdüğü gibi; Leylâ Erbil de en kişisel izlenimlere dayanarak

fantazmalarını yazısına yansıtarak sanat yapıtını oluşturmuştur ve Tuhaf Bir Erkek isimli eserinde bunu ifade etmiştir.

5.4.5. Özgürlük ve Sıkıntı

Sevda tuhaf erkeği terk edip İstanbul’a döner. Çocukluğunun geçtiği evde, sükûnet içindedir artık. Evine kavuşmuştur ama ona geçmişi hatırlatan eşyaların arasında, yalnızlığını ve gelmekte olan kışın soğukluğunu hissetmektedir. Hayat uzun bir kışa dönmüştür. (s.132)

Yalnızlık”, “Gelmekte olan kışın soğukluğu” ve “Hayatın uzun kışa dönüşü” ifadeleri bize Sevda’nın yaşadığı “hiçlik”, “boşluk” duygularını tarifler. Sartre’a göre, hiçlik bir varlık boşluğudur. (Sartre, 2018, s.131)

Birbirinin aynıyla s.113 ve s.136’da şu dizelere rastlarız:

*ne arar bilmem burada
böyle gelir
oturur
sıkılır
hep sıkılır
dilsiz olamaz
sanmam
kim bu
bilemem
konuşmaz
ama bambaşka sıkılır
böyle dolaşır
kim acaba
sıkıntı*

Sevda’nın içinde bulunduğu durumun, Sartre’ın şu sözlerinde karşılık bulduğu söylenebilir;

...kendimi bağlamış olduğum dünyadan bağlarımı koparır koparmaz özgürlük ortaya çıkar (...) İç daralması halinde, kendimi hem tümüyle özgür hissedirim, hem de kendimi dünyanın anlamının benden gelmesini sağlamamazlık edemeyen olarak kavrarım. (Sartre, 2018, s.85)

Sartre’a göre, özgürlük kendini iç-daralması şeklinde keşfettirir ve gerekçelerimiz ve eylemlerimiz arasına “usulca sokulan o *hiç*’in varoluşuyla nitelendirilebilir”. (Sartre, 2018, s.79)

Bilincin, kendisini bir amacı olmayan özgürlük olarak kavraması durumunda “sıkıntı” ortaya çıkar. Kendi-için-varlığın, kendisinin tek hedefinin, kendisini gerçekleştirmek olduğunu kavradığı durumdur bu. (Barnes, 2020, s.163)

Sevda, özgürlüğünü iç-daralması şeklinde farketmiştir ve özgürlüğü, onu kendini yapmaya zorlayan hiçliktir. (Sartre, 2018, s.531) Kendi özünün anlamını gerçekleştirmek zorundadır ve bunun kararını mazaretsiz olarak kendisi verecektir. (Sartre, 2018, s.85)

“hiçlik....varlığın bizatihi bağrında, yüreğinde, bir kurtçuk gibi ortaya çıkar.” (Sartre, 2018, s.65)

Bizzat kendi içinde böyle bir hiçlik/boşluğa sahip olması nedeniyledir ki, kendi-için-varlık olarak Sevda, tasarlayacağı bir geleceğe doğru eylemde bulunabilecektir. (Cevizci, 2020, s.1163) Varoluşu özden önce gelen insanın, özü yoktur, belirlenmemiştir; doğasındaki yarığı, içsel boşluğu kendi tasarılarıyla ve seçimleriyle dolduracaktır ve bu bakımdan tamamen özgürdür. (Cevizci, 2020, s.1164)

Sevda, başını kaldırır sonra ve şöyle söyler;

en baştan başlamalı
kirle kurşinileşmiş
perdeyi kıvrır
ve perdeyi kıvrır. (s.133)

Kirle kurşinileşmiş perdenin, onun “olmuş olduğu şey” olarak geçmişini simgelediğini kabul edersek; Sevda’nın, o perdeyi kaldırarak kendi-için-varlık kipinde kendi kendisini yeniden belirlemek üzere; olduğu şeyden, henüz olmadığı şeye doğru kendini açığa çıkardığını kabul edebiliriz. (Sartre, 2018, s.184) “Gelecek, olmayabileceğim ölçüde *daha olacaktı* olduğu şeydir.” (Sartre, 2018, s.183)

Heidegger açısından ise, “sıkıntı” en temel ruh halidir. (Ejder, 2020, s.237) Sıkıntıyı, “bir şeyin sıkması”, “bir şeyden sıkıntı” ve “derin sıkıntı” olarak üç ayrı biçimde ele alan Heidegger (Ejder, 2010, s.242,244) için, “derin sıkıntı” durumunda kişi kendi kendinden sıkılır; “...ismi, tüm bir geçmişi, mesleği, hayattaki rolü, yaşı, inançları kaybolmuştur. Geriye kalan nedir? Genel, evrensel yani diğerlerinden farksız bir *ben* (Heidegger 1995:134-5)” (Esenyel,Z., 2012, s.79) Bu duygu metafizik bir sıkıntıdır ve tüm dünyayı, kendimizi, dostlarımızı bir anda bize yabancılaştırır. (Esenyel,Z., 2012, s.79) Dünya içindekilerle birlikte uzaklaşır, çekiciliğini kaybeder. Daha da kötüsü kişi, kendiliğini, farklılığını yitirir; isim, duruş, rol, yaş gibi ifadeler anlamını kaybeder. Yaşadığı boşluk; çevresinden hiçbir şey bekleyemez olduğu, dünyanın onun için ölmesi durumunu açıklayan türden bir boşluktur. Dasein, kendi yapma ve eyleme olanaklarını kaybetmiştir. (Ejder, 2010, s.246) Sevda, Tuhaf kocasıyla bağlarını koparıp, İstanbul’una kavuştuktan ve çocukluğunun geçtiği evine yerleştikten sonra yaşadıklarına dair bize şunları aktarır: Yeni insanlarla tanışmak istemez. Eski komşularından yalnız Saçaklı Mefkure girebilir evine. Bir de Zeyyat vardır hayatında. Evde anneden, abladan kalan eşyalar birer hayalet görüntüsündedir.

bana kalan
yere bakmak
hayat uzun bir kışa döndü
kış kapıda sayılır
ne de olsa gelecek
soğuk ve yalnız yatak

yakınma yok
yere bakacaksın (s.132)

Heidegger’e göre derin sıkıntı, sonunda Dasein’in “kendisine artık salt kendi olanağı olarak varolan bir varlık olarak dönmesiyle” (Ejder, 2010, s.246) çözümlenir. Bu aşamada Dasein kendi varlığına ilişkin sorumlulukları ile karşı karşıya gelir. “Derin sıkıntının tam boşluğu, her şeye ve herkese cevap olarak Dasein’i ortaya çıkarır. (...) Kendini kendine teslim ettiğinde Varlık onun için belirecektir.” (Ejder, 2010, s.246) Kirle kurşinileşmiş perdenin -bu durumda derin sıkıntının- kaldırılması ile Sevda varlığının sorumluluğunu üstlenerek kendini ortaya çıkarır.

Sevda, pencereye yansıyan İstanbul ve gorgo’larla boğuşarak yaşamaya çabalayan insanlara, yani dünyaya baktığında şunları düşünür:

...büyüklenmeyle sakatlanmış ölümsüz zaman tanrıçası, yaşamımızın külüstür resmi geçidine; ilençli ruhlarımızın cırlak karnavalına bakarak, hayatın kendisinden başkasına acımayan amaçları önünde hiçbir şeyin önemi olmadığı bilinciyle dimdik, arkasına bakmadan yoluna devam edip gidiyor. (s.135)

6. SONUÇ

Komet ve Leylâ Erbil'in sanatında ortak olarak öne çıkan ana öge insanı ve insanın dünyadaki varlığını irdeleme isteğidir. Leylâ Erbil'in kurgusunda gelişmeler, olay temelinde değil, ortaya çıkan durumun insan üzerindeki etkisi merkeze alınarak ilerler. Komet ise insanın dünyadaki duruşunu betimleme arzusu nedeniyle tesadüfi olmayacağı düşünülebilecek şekilde figüratif resmi benimsemiş ve tüm eserlerinde insanı merkeze almıştır. Her iki sanatçı da gerçekleştirdikleri söyleşilerde bu konuya vurgu yapar.

Leylâ Erbil, Selim İleri ile yaptığı söyleşisinde şöyle söyler:

Hallaç 'tan³ başlayarak başka, yeni bir insanı yaratmak istemiştım. O güne kadar yazılan insan eksik görünüyordu bana. (...) Hallaç 'ta da daha önceki insan anlayışına ve insanı anlatma diline bir karşı geliş duygusu vardı. Beni oraya iten insanın kendisi oldu. Anlatmak istediğim insanın kendisi. Her yeni kuşak öncekine tepkilidir, inkârcıdır. Ben belki bunda çok aşırı gittim. Bu inkârla, yazmak istediğim insanın dili beni yeni bir yere getirdi sanırım.
(Erbil'den aktaran İleri, 2004, s.12)

2006 yılında yazarlık yaşamının 50. Yılı dolayısıyla yapılan sempozyumda sunulan bildiri ve mesajlardan oluşan "Leylâ Erbil'de Etik ve Estetik" isimli kitabın önsözü;

“İnsana olan merakıyla kendini yiyip bitiren” Leylâ Erbil” (Oğuzertem, 2007) tanımlaması ile başlar. Leylâ Erbil Sempozyumun sonunda yaptığı teşekkür konuşmasında, üniversitelerden, disiplinlerden kaçarken, onları *insan avlama*, *insan tanıma* yeri olarak kullandığını belirtir ve şöyle devam eder: *“Üniversiteye gidişimin asıl sebebi, (...) insana olan merakımdı. Bu merak bugün bile yiyip bitiriyor beni...”*

³ Hallaç: Leylâ Erbil'in 1960 yılında yayınlanan ilk hikâye kitabıdır.

Komet ise, 2020 yılında Zuhal Demirarslan’a verdiği röportajda, felsefe yapabilmek için resimde boyayı, şiirde de dili malzeme olarak kullandığını söyler:

... malzeme ile felsefe yapmak da denilebilir. Ontolojik mesele yani... varlık bilimsel mesele benim için önemli. Herşey, varolmuş olmak ne demek?

(Demirarslan, 2020)

Komet ve Leylâ Erbil, insanın dünyadaki varlığını, ilişkileri ile birlikte merkeze alır. “*Hayatla iç içe geçmiş bir düşünme şekli olarak felsefe*” hem kendi varlıklarını kurarken hem de sanatlarını icra ederken kullandıkları temel araçlarıdır. İnsanın dünyadaki varlığını önceleyen bir felsefi düşünce olarak *Varoluşçuluğun* her iki sanatçı üzerindeki etkisi açıktır. Gerek sanatçıların ifadelerinde gerekse eser incelemelerinde bu veriye ulaşılabilir.

20. yüzyılda Varoluşçu düşüncenin önde gelen ismi Sartre, Ontoloji’nin temsilcisi olan Heidegger’den etkilenmiş ve bu konudaki önemli eseri Varlık ve Hiçlik’i yazarken Heidegger’in Varlık ve Zaman isimli eserinden büyük ölçüde yararlanmıştır. Heidegger’in Varlık ve Zaman’da yer verdiği ontolojik kavramlar özellikle Komet’in eserlerinde belirgin olarak göze çarpar. Varoluşçu düşüncenin babası sayılan Kierkegaard, Leylâ Erbil’in “Kalan” isimli romanında yer alan ve romanın baş kişisi aracılığıyla Leylâ Erbil’in hesaplaşmaya girdiği bir felsefecidir. Leylâ Erbil, gerek “kurban” kavramı üzerinden gerekse Hegel’e yönelttiği acımasız eleştirileri nedeniyle Kierkegaard’ı hedef alır. Leylâ Erbil, “Karanlığın Günü” isimli romanında “düşünme” ve “gerçeklik” kavramları üzerinden Hegel’e, hatta Descartes’e uzanır. “Tuhaf Bir Kadın”da ise Camus’nun etkisi görülür. Camus etkisi Komet’te de belirgin olarak göze çarpar. Her iki sanatçının da ortak olarak etkilendikleri bir diğer filozof, kimi kaynaklarda varoluşçu filozof olarak anılan, kimi kaynaklarda ise

varoluşçuluğu besleyen bir kaynak olarak nitelendirilen Nietzsche'dir. Her iki sanatçının da dünya görüşlerine kaynaklık eden bir diğer görüş Diyalektik Materyalizm, dolayısıyla Marx'dır. Tez konusu içinde yer almadığından, eser incelemesinde kısıtlı olarak yer verilen Marx etkisi sanatçıların sözlü anlatımlarında da vurgulanır. “Kalan” romanında ve kısmen “Tuhaf Bir Erkek”te, Leylâ Erbil; yukarıda adı geçen filozofların dışında Adorno, Aristoteles, Aziz Augustinus, Bakhtin, Foucault, Herakleitus, Ricoeur, Sokrates, Wittgenstein'a isimlerini anarak yer verir.

Eserlerinde bireyi önceleyen Leylâ Erbil'in tüm eserlerinde baş kişi varoluş mücadelesi içindeki kadındır. Tuhaf Bir Kadın'da toplumun eril baskısını ve bu baskının aile içindeki temsilcisi olan annenin karşısında özgürlük mücadelesi veren genç bir kadını görürüz. Din, ahlak, cinsellik yönündeki tabulara direnerek giriştiği varoluşsal savaş; genç kadının geleceğe yönelik amaçlarını, seçimlerini, uyuma zorlandığı çevrenin akıl/us ile uyumsuzluğunu, bu absürtlük karşısında içine girdiği bunalımı ve ardından gelen başkaldırıyı izleriz. Söz konusu adımların her biri, varoluşçu düşünce içinde yer verilen kavramlarla örtüşür. Genç kadın, sosyalist bir birey olarak mücadelesine devam eder. Hegel'in ve Sartre'ın, *kendi-için-varlık* olarak tanımladığı, bireyin sürekli geleceğe doğru, o anda olmuş olduğundan, olacak olduğu yeni “ben”ine doğru kaçışları, kadın kahramanın romanda aktarılan yaşamı süresince belirgin olarak aktarılır. *Kendi-için-varlık*, her defasında, gördüğü yeni bir eksiklik nedeniyle *kendinde-varlıkla* arasına mesafe koyup, gelecekteki varlığına doğru atılacak ama “henüz varoluşu gerçekleşmemiş” olarak ölene kadar bu mücadeleyi sürdürecektir.

Sartre'ın kendi-için-varlık'ı tarifleyen;

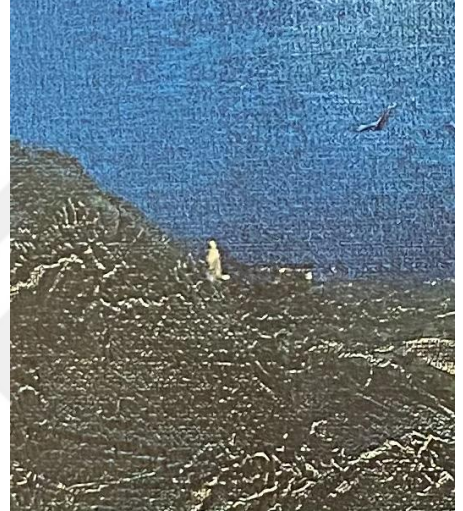
...benim için mümkün olanların dünyanın ufkunda belirmesi ve dünyayı benimki haline getirmesi zaman içinde olur. (Sartre, 2018, s.161)

İnsan kendi kendisine dünyanın öteki yanından duyurulur ve ufuktan itibaren geri gelip kendisine doğru içselleşir: insan ötelerden bir varlıktır. (Sartre, 2018, s.61)

şeklindeki ifadelerinin, Komet'in eserinde (Resim.39) resimselleştiği görülür.



Resim.39. Komet, İsimsiz, 1996, Tuval Üzerine Yağlıboya, 50*61cm., Garanti Bankası Yayını

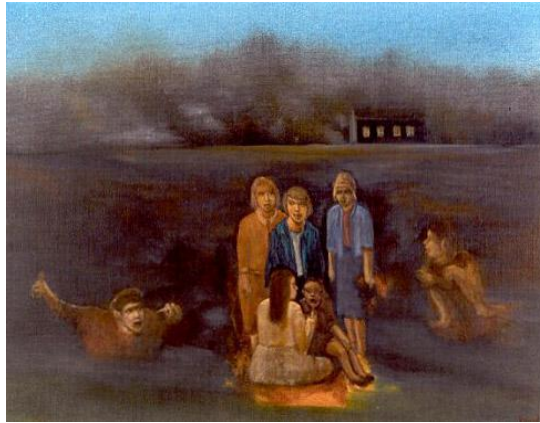


Resim. 39'dan detay

Komet'in resimlerinde kadın imgesine sıklıkla yer verilir. Bu imge tahrik edici değildir. (Oktay,1995, s.21) Komet'in sevecen, koruyucu anne imgesini çokça işlediği görülür. (Resim.40 ve Resim.41) Bu imge, Komet'in kendi annesine ilişkin olarak yaptığı “Şefkat. Güzel. Şefkat. Aşırı şefkat.” (Göktürk, 2011-2012, s.46) tanımlaması ile paralellik gösterir.



Resim 40 Komet, Kanatlarımın Altında, 1996, Tuval Üzerine Yağlıboya, 73x92cm., Teşvikiye Sanat Galerisi Yayını



Resim 41 Komet, (Resim lebriz.com'dan alınmıştır. Hakkında bilgi bulunmamaktadır.) <http://lebriz.com/pages/artistID=493> adresinden ulaşılmıştır.

Kadın eril iktidar karşısında salt cinselliği ile var olabileceği gibi; yolu tehlikelere açık olsa da özgürlüğünün, bağımsızlığının peşinden gidebilir. (Resim.42 ve Resim.43)



Resim 42 Komet, İsimsiz, 2006, Tuval Üzerine Yağlıboya, 50x60cm.,
Art Point Gallery Yayını



Resim 43 Komet, O Orda Kendisinden Uzakta, 1989, Tuval Üzerine Yağlıboya,
55x64cm., Teşvikiye Sanat Galerisi Yayını

Başkaldıran (Resim.44); lider olan, önde duran (Resim.45 ve 46) genç kadınlardır.



Resim 44 Komet, İsimsiz, 2009, Tuval Üzerine Yağlıboya, 55x65cm.,
Art Point Gallery Yayını



Resim 45 Komet, Dinle Beni, 1993, Tuval Üzerine Yağlıboya, 46x61cm.,
Teşvikiye Sanat Galerisi Yayını



Resim 46 Komet, İsimsiz, 1994, Tuval Üzerine Yağlıboya, 55x46cm.,
Garanti Bankası Yayını

Kadın, tartışılmaz etkililiği ile tahakküm eden otoritenin simgesi olabilir. (Resim.47)



Resim 47 Komet, Gölgesinde Derin Bir Anın, 1998, Tuval Üzerine Yağlıboya,
54x64cm., Teşvikiye Sanat Galerisi Yayınları

Absürdite ise, Komet'in daha ilk gençlik yıllarında okuduğunu belirttiği Camus'nün, ısrarla vurguladığı varoluşsal bir kavram olarak pek çok eserine yansımıştır.

Komet, dünya ile olan ilişkisinin absürt olduğunu düşündüğü insanı -insanın çevresi ile arasındaki uyumsuzluğu- bize yansıtırken kimi zaman salt bu gerçekliği açığa çıkartmakla yetinir kimi zaman resmin kişilerinin yaşadığı absürt'lüğün yanına, bu defa bir de izleyiciye saçma, tuhaf gelecek yeni bir figür/öge katar. (Resim.48)'de formal giysiler içindeki insanlar, kasvetli bir ormanın içerisinde, oradaki tekinsizliğin ayırdında olmaksızın, dolayısıyla çevreyle uyumsuz, saçma bir ilişki sergilerler.



Resim 48 Komet, (Resim lebriz.com'dan alınmıştır. Hakkında bilgi bulunmamaktadır.) <http://lebriz.com/pages/artistID=493> adresinden ulaşılmıştır



Resim 49 Komet, İsmisiz, 1976, Tuval Üzerine Yağlıboya, 54*65cm.,
Garanti Bankası Yayını

(Resim.49)'da ise, küçük bir grup insan, soğukluk duygusu yansıtan uçsuz bucaksız doğanın içinde otururlar. Bu küçük topluluğun dışında resimde yer alan diğer iki figürün ortamdaki mevcudiyetlerine bir anlam yüklemek zordur. Fizik kurallarına uymayacak şekilde yerden yükseltilmiş büyükçe bir kap içerisinde yanan kömürle gökyüzü ısıtılmaktadır. Arada da büyük bir fare gezinmektedir. İnsan ve doğa ile ilişkisindeki 'absürt'lüğe, yeni tuhaflıklar eklenmiştir.

Leylâ Erbil'in romanlarında da absürt öğelere yer verilir. “Tuhaf Bir Kadın”da, romanın baş kişisi olan genç kadının dünyayla ve çevresiyle olan ilişkisinde yaşadığı, başlı başına absürdite'dir. Roman süresince tuhaf, saçma, trajikomik unsurlar da yer alır. Alt-orta kültürden gelip sınıf atlayarak İstanbul'un zengin muhiti Osmanbey'de oturmakta olan Nermin, halkın arasına karışmak için Dolapdere'ye taşınırken piyanosunu da yanında götürür. Eve sığmayan piyano bahçeye yerleştirilir. Mahalleli kadınlarla yakınlık kurmak, onları aydınlatmak isterken gülünç durumlara düşer. Annesinin “bir canavar parçalasın diye bir melek yetiştirme” gayreti toplumsalın yarattığı absürditenin çarpıcı ve ironik ifadesidir.

Karanlığın Günü’nde, sol aydın kadın yazar tüm ileri görüşüne karşın, oğlunun savaş oyunlarını “şiddeti öğrenmeli bir oğul” düşüncesi ile destekler. Yaşlı annesinin apartmanın karanlığına gelen kuşlarla arasındaki gerçeklikten uzak ilişki bir mitos oluşturur. Gerçeğin peşinden gitmeyi vazgeçilmez olarak kabul eden kadın yazar, damadının uçarak göğe yükseldiği ve gözden kaybolduğu söylemi ile karşılaşır. Leylâ Erbil’in romanlarında karşılaşılan absürt öğeler kimi zaman gerçeküstü bir kurgu oluşturur; kimi zaman ise metne bir ironi veya mizahi unsur katar.

Her iki sanatçının da ortaklaşa olarak önemseddiği ve benzer yaklaşımlarla ele aldıkları bir diğer kavram “zaman” dır. Zaman, yaşanan biten, ardı sıra yeni olanın yaşanıp, bir öncekinin anlamını yitirerek yok olduğu bir olgu değildir. Zaman, lineer bir çizgi teşkil etmez.

Komet, Yücel Gökürk ile söyleşisinde şöyle söyler:

Hayat izi taşıyan şeyler beni ilgilendiriyor. Arkeolojik kazı gibi... Geçmiş bir anlamda yok, gelecek zaten bir proje, şimdi ise devamlı kayan bir şey. Demek ki yokuz. *(gülüyor)* O zaman sanal mı oluyor geçmiş? Geçmiş bir kere iz olarak var. (Gökürk, Aralık 2011-Ocak 2012, s.49)

Komet, “İdik midik” isimli şiirinde, geçen zamana vurgu yapar:

(...)

Zamanın nasıl geçtiğini anlayamamıştım

Zamanı anlayamamıştım

60'lar geçmiş, 70'ler geçmiş, 80'ler 90'lar geçmiş

Yüz yıl geçmiş anlayamamıştım.

Seni anlayamamıştım

çünkü sadece kendimi anlıyordum (anlamıştım)

(...)

Zannetmişim ki geçiyordum

Çünkü yoktu terekemde zaman

Geçiyordum Niççe ile kol kola Rimbaud daha çocuktu

Bir diğer söyleşisinde ise, şunları ifade eder:

İşte onun için İdi, İdim, İdik...di’li geçmiş severim, sanki bitmemiş gibi. (...) Şu anı ben geçmiş gibi görebiliyorum, anlatabiliyor muyum? Ondan zevk alıyorum ben. Zamana geniş açıdan bakabilmek, geçmişe, geleceğe...Hem var olan hem yok olan bir şeyler var. Aynı anda hem var hem yok. (Arslan, 2020)

Komet’in bu sözleri Sartre’ın zamansallık yönündeki açıklamaları ile bağlantılandırılabilir. Sartre’a göre “idi”nin temel olma özelliği vardır. “İdi” demek “şimdiki varlığın bizzat kendisi o geçmiş *olarak* kendi varlığında kendi geçmişinin temelini daha olacak demektir.” (Sartre, 2018, s.170) Sartre’ın “Geçmişle sürdürdüğüm varlık münasebeti kendiyle özdeşleşme türünden bir münasebettir. Geçmiş beni geriden doğru olduğum şey olmaya mecbur eder. Geçmiş, *geçmişte kalmış* olan olarak olduğum kendindedir. (...) geçmiş onu yaşayabilmeksizin olduğum şeydir.” (Sartre, 2018, s.172-177) şeklindeki ifadeleri de Komet’in görüşü ile paralellik taşır.

Komet’in “İdi, İdim, idik” isimli sergisinde serginin ismi ile uyumlu olarak zamansallık üzerine belirgin bir vurgu göze çarpar. Sergideki işlerden biri, aynı bir insanın bir konuşma/gülme sırasında ağzını açması ve kapatması arasında bir film şeridi gibi görülen “an”ları konu eder. (Resim.50) Her biri ayrı resimdir ve hangisi diğerinden önce gelir, belirsizdir. Belki, sıralamada bir anlam aramanın da gereği yoktur; Leylâ Erbil’in Selim İleri ile yaptığı söyleşide eserlerinde kullandığını belirttiği “eriyik zaman”ın kısa bir zaman aralığına karşılık gelen resmidir görünen.



Resim.50. Komet, 1972, (Galeri Artist yayını olan İdi, İdim, İdik isimli Sergi kataloğundan alınmıştır. Tarih dışında bilgi bulunmamaktadır.)

Komet, “İdi, İdim, İdik” sergisinde, bireysel zamansallığına da gönderme yapar. Bunu yaparken dostları ile olan ortak geçmişinden kalan anıları, belgeleriyle şimdiye bağlar. Komet, Sartre’ın “... geçmiş, onu yaşayabilmeksizin olduğum şeydir” görüşüne gönderme yapmaktadır.



Fotoğraf 1 Isabelle’nin Defteri, 1976



Fotoğraf 2 Akça’nın Defteri, 1998

(Fotoğraf.1 ve Fotoğraf.2, Galerî Artist yayını olan İdi, İdim, İdik isimli sergi kataloğundan alınmıştır.)

Heidegger’e göre de zaman, sonsuzdan gelip sonsuza giden birbirinden kopuk anlardan oluşmaz. Zamansallık, birbirinden ayrılmış anların toplamından ziyade, geçmiş ve geleceğin bir şimdi ile ilişkili belirlenimdir. Dasein’in varlığı geçmişten ve gelecekte yalıtılmış bir şimdi içinde değildir.” (Çüçen, 2015, s.158)

Leylâ Erbil ise, zamana ilişkin şöyle söyler:

Benim yapmak istediğim insan zihninin, belleğin ve bellek dışının sezgisel olanaklarından da yaralanarak zamanı doğanın bize verdiğinden de öte, sınırsız kılmak. *Hallaç*’ta da denedim. *Tuhaf Bir Kadın*’ın “baba” bölümünde açıkça görülür bu tavır. Baba ölüm döşeğinde, yaşamadığı zamanı da dile getirerek geçmişi sayıklar. Bir ad gerekirse, “eriyik-eritilmiş zaman”dır bu. *Karanlığın Günü* romanımda da çokça kullandığım bir teknik. (...) Bilinçdışı mı, bilinç mi, sonrası mı karışmıştır; sanki beyin tasından çıkar antikite mi olur, yakın tarih mi, tanımadığı atalarıyla, daha önceki ölümlülerle sohbet mi ne ederse eder, gezinir ve yerine döner! İnsanoğlu belki de asıl genlerini, köklerini, mutluluğu arayıp taramakta, dolaşıp durmaktadır bu dünyada, tekinsiz bir gölge gibi. (Erbil’den aktaran İleri, 2004, s.17)

Nitekim, Leylâ Erbil, 2004’de verdiği bu söyleşiden sonra 2011 ve 2013 yıllarında yayınlanan “Kalan” ve “Tuhaf Bir Erkek” isimli romanlarında da aynı yöntemi sürdürür.

Uygarlığın insan varlığı üzerindeki olumsuz etkisi Komet’in ve Leylâ Erbil’in işlerinde yer bulan bir konudur. Nietzsche, kültürün edepsiz bir maskaralıktan başka bir şey olmadığını söyler. (Goyard-Fabre, 2001, s.151) Heidegger’e göre ise modern bilim, varolanın ve varlığın açığa çıkmasına izin vermez, onun nasıl olması gerektiğini belirler. (Çüçen, 2015, s.176)

Uygarlığın insan varlığı üzerindeki olumsuz etkisi Komet’in resminde (Resim.51) konu edilir. Doğanın içindeki bir grup insan, takım elbise, kravatıyla toplumsal kültürün temsilcisi rolündeki bir başka insanın kumanda ettiği ‘ruh biçme makinası’ ile paralize olmuş bir durumdadırlar.



Resim.51. Komet, Ruh Biçme Makinası, 1975, Tuval Üzerine Yağlıboya,
100*197cm., Teşvikiye Sanat Galerisi Yayınları

Leylâ Erbil, insanlığın uygarlık tarihiyle bozulup hastalandığı görüşündedir. (Varol'un söyleşisinden aktaran Erbil, 2016, s.174) Kültürel değişimi keskin bir dille eleştirerek vurguladığı *Karanlığın Günü*'nde, romanın baş kişisi kadın yazarı kımıltısızlığa götüren etmenlerin başında yozlaşmış kültürün ona uzanan kolları göze çarpar.

Leylâ Erbil ve Komet'in, eserlerinde yansıttıkları diğer iki kavram kaygı ve tekinsizlik'tir. Leylâ Erbil'in "*Kalan*" isimli romanında, "kaygı" kavramını ilk bulan kişi olarak işaret ettiği (s.178) Kierkegaard'a göre, kaygının nesnesi hiçliktir. Kaygı, belirli bir şeyin olması değil, olabilir olması ihtimalinde belirir. Heidegger ise, dünya-içinde-varolmanın kendisinin kaygıya neden olduğunu söyler. (Taşdelen, 2016, s.71 ve Ökten, 2019, s.237)



Resim.52. Komet, İsmail Ak, 1998, Tuval Üzerine Yağlıboya, 89*116cm.,
Garanti Bankası Yayını

Komet'in, (Resim.52)'de dünyaya fırlatılmış, bırakılmış, varlığının anlaşılamazlığı içindeki insanı resmettiği görülür. Bu insan, evsiz/yurtsuz'dur yani tekinsizlik içindedir. Dünyada dayanabileceği herhangi bir şey bulunmamaktadır. Dünyaya fırlatılan bu insan, dayatılan imkanlara terk edilirken kendisine teslim edilmiştir. (Levinas, 2010, s.38) Fırlatılmışlıktan kaçarken tekinsizlikten kaçmaktadır. (Çaça, 2010, s. 254) Yaşadığı tekinsizlik onu, dünyanın hiçliğiyle yüz yüze bırakmıştır. Bu hiçlik karşısında kaygı duyması kaçınılmazdır.

Leylâ Erbil'de ise, tekinsizliğin öncelikli kaynağı “öteki”dir. “Kalan” romanında gog mogoglar, İslam dininin beslediği biat kültürüne boyun eğmiş, içlerinde şiddetin en acımasızını da barındıran yoksul topluluklar olarak tekinsizliği yansıtır. “Tuhaf Bir Erkek”te gorgolar erki, iktidarı, sömüreni hatta Tanrı'yı kapsayan “öteki”ler olarak tekinsizliğin kaynağıdır. “Karanlığın Günü”, eril toplum baskılarını, yoz kültürün saldırganlığa varan tacizkar etkisini, toplumsal temsilcileri olan “öteki”ler aracılığıyla ortaya döker ve bu tekinsizlik ortamının birey üzerindeki yıkıcı etkilerini aktarır.

Komet'in, (Resim.53)'de insanın fırlatılmışlığı, tekinsizliği, hiçliği duyumsayışı ve kaygı kavramlarını birlikte ele aldığı söylenebilir. Bir Tanrısı olmadığı gibi, kendisinden başka dayanabileceği hiçbir şey de yoktur.



Resim.53. Komet, İsmisiz, 1992, Tuval Üzerine Yağlıboya, 97*130cm., Türkiye Cumhuriyet Merkez Bankası Yayını- Modernin Dili

Komet'in ve Leylâ Erbil'in, vurgulanması gereken diğer önemli kaynağı psikanalizdir. Ruh Çözümleme Kuramı nedeniyle Varoluşçuluk'la ilişki kuran Freud'un ve devamı Lacan'ın açık etkileri her iki sanatçının da işlerine yansır.

Leylâ Erbil, insanların yaralı ve sakat olduklarını düşünür ve tüm söyleşilerinde Freud'un kendisi için önemli bir kaynak olduğuna işaret eder. Freud'un, toplumsal kültürün insana dayattığı engellemelere dayanamayıp nevrotik hale geldiği savını (Freud, 2019, s.232) kabullenerek şöyle söyler: "Hallaç'ta da Gecede de hasta tipler kullanmaya başladım. Deliler değil, toplumsal koşulların hasta kıldığı insanlar..." (Erbil'den aktaran İleri, 2004, s.13) Toplumun yaraladığı, sakat bıraktığı; bilinç dışına atılmış kompleksleriyle kendini "suçlu" hisseden insanlar (Erbil'den aktaran Oktay, 1983, s.134), Leylâ Erbil'in edebiyatına da Komet'in resmine de yansır.

“Zıt kutupluluk” göstergeleri her iki sanatçının işlerinde de belirgin bir yer alır. Komet’te, mekân ve figür arasında veya figürler arasında oluşturulan ironik, absürt ilişkilerde zıt anlamlar veya duygular göze çarpar. Leylâ Erbil, kişilerinin içsel çatışmalarında, toplumla ilişkilerinde yaşadıkları çift kutupluluk halini, ortaya çıkan gerginlik unsuru ile birlikte aktarır.

Leylâ Erbil de Komet de, tekinsizlik, absürdite, zıt kutupluluk kavramlarını, karmaşık ruh yapısı içindeki insan aracılığı ile aktarırken, anlatılarında grotesk öğeleri sıklıkla kullanırlar.

İnsanın dünya ile ilişkisi, dünyadaki varlığına ilişkin soruları, varoluşunun ardından adım adım oluşturduğu “kendi” olma hali ve bütün bunlarla birlikte yaşadığı duygu durumları; Leylâ Erbil’de keskin bir dille yansıtılırken, Komet, resmin anlamının içerdiği sertliği, görüntüye eklediği komik, tuhaf, sevimli, genellikle gerçeküstü unsurlarla yumuşatır. Gerçeküstücülük, Leylâ Erbil’in eserlerine de yansırken en belirgin örnekleri Karanlığın Günü ve Tuhaf Bir Erkek’te görülür.

7. KAYNAKLAR

Kitap

Akarsu, B., (2019). *Felsefe Terimleri Sözlüğü*. İstanbul, İnkilâp Kitapevi

Barou, J.P., (2014). *Sartre – Başkaldırı Zamanı*. Çev. Adnan Kahiloğulları, Ankara, Abis Yayınları

Başer, N., (2012). *Lacan*. İstanbul, Say Yayınları

Blackham, H.J., (2012). *Altı Varoluşçu Düşünür*. Çev. Ekin Uşşaklı, Ankara, Dost Kitapevi

Bowie, M., (2020). *Lacan*. Çev. Vahide Şener, İstanbul, Alfa Basım Yayım

Bozkurt, N. (2014). *G.W.F. Hegel Eserlerinden Seçmeler*. Ankara, Sentez Yayıncılık

Camus, A., (2019a). *Başkaldıran İnsan*. Çev. Tahsin Yücel, İstanbul, Can Sanat Yayınları

Camus, A., (2019b). *Sisifos Söyleni*. Çev. Tahsin Yücel, İstanbul, Can Sanat Yayınları

Cevizci, A., (2020). *Felsefe Tarihi*. İstanbul, Say Yayınları

Copleston, F., (2010). *Sartre*. Çev. Aziz Yardımlı, İstanbul, İdea Yayınevi

Çolak-Aydın, İ., (2019). *İmge ve İmaj - Türkiye’de Resim ve Edebiyatta Ortak Dil*. İstanbul, Corpus Yayınları

Çüçen, A.K., (2015). *Varoluş Filozofları*. İstanbul, Sentez Yayıncılık

- Direk, Z. ve Çankaya G., (2013). *Jean-Paul Sartre: Tarihin Sorumluluğunu Almak*. İstanbul, Metis Yayınları
- Erbil, L., (2015). *Tuhaf Bir Erkek*. İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları
- Erbil, L., (2016). *Kalan*. İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları
- Erbil, L., (2017). *Tuhaf Bir Kadın*. İstanbul, Türkiye İş Bankası Yayınları
- Erbil, L., (2018). *Karanlığın Günü*. İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları
- Erhat, A., (1996). *Mitoloji Sözlüğü*. İstanbul, Remzi Kitabevi
- Ersoy, A., (1998). *Günümüz Türk Resim Sanatı*. İstanbul, Bilim Sanat Galerisi
- Fink, B., (2020). *Lacancı Özne*. Çev. Kemal Güleç, İstanbul, Encore Yayınları
- Foulquie, P. (1998). *Varoluşçunun Varoluşu*. Çev. Yakup Şahan, İstanbul, Toplumsal Dönüşüm Yayınları
- Freud, S., (2011). *Uygarlık ve Hoşnutsuzlukları*. Çev. Aziz Yardımlı, İstanbul, İdea Cep Kitapları
- Freud, S., (2016). *Psikanalize Yeni Giriş Dersleri*. Çev. Selçuk Budak, İstanbul, Öteki Yayınevi
- Freud, S. (2019). *Uygarlık Toplum ve Din*. Çev. Aycan Özüpek, Ankara, Dorlion Yayınları
- Freud, S., (2020a). *Günlük Yaşamın Psikopatolojisi*. Çev. Aycan Özüpek, Ankara, Dorlion Yayınları
- Freud, S., (2020b). *Yas ve Melankoli*. Çev. Leyla Uslu, İzmir, Cem Yayınevi

Freud, S., (2020c). *Kitle Psikolojisi*. Çev. Kâmuran Şipal, İzmir, Cem Yayınevi

Grosz, E., (2021), *Jack Lacan: Feminist Bir Giriş*. Çev. Özde Çakmak, İstanbul, Otonom Yayıncılık

Gündoğan, A.O., (1997). *Albert Camus ve Başkaldırma Felsefesi*. İstanbul, Birey Yayıncılık

Gündoğan, A.O., (2010). *Felsefeye Giriş*. İstanbul, Dem Yayınları

Gürbilek, N., (2016). *Kör Ayna, Kayıp Şark*. İstanbul, Metis Yayınları

Hilav, S., (2020). *Felsefe Yazıları*. İstanbul, Yapı Kredi Yayınları

Homer, S., (2016). *Jacques Lacan*. Çev. Abdurrahman Aydın, Ankara, Siyasal Kitapevi

İzmir, M., (2019). *Öznenin Diyalektiği*. Ankara, İmge Kitapevi

Kojeve, A., (2020). *Hegel Felsefesine Giriş*. Çev. Selahattin Hilav, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları

Lemm, V., (2018). *Nietzsche'nin Hayvanları*. Çev. Volkan Aytar, Gram Yayınları

May, R., (2018). *Varoluşun Keşfi*. Çev. Aysun Babacan, İstanbul, Okuyan Us

Mounier, E., (2019). *Varoluş Felsefelerine Giriş*. Çev. Serdar Rıfat Kırkoğlu, Ankara, FOL

Nietzsche, F., (2020a). *Putların Alacakaranlığı*. Çev. Mustafa Tüzel, İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları

Nietzsche, F., (2020b). *Tarihin Yaşam İçin Yararı ve Sakıncası*. Çev. Mustafa Tüzel,

İstanbul, İş Bankası Kültür Yayınları

Nietzsche, F., (2020c). *Tragedya'nın Doğuşu*. Çev. Mustafa Tüzel, İstanbul, İş Bankası Kültür Yayınları

Ökten, K.H., (2006). *Muallâkta Var Olmak*. İstanbul, Agora Kitaplığı

Ökten, K.H., (2019). *Varlık ve Zaman Bir Okuma Rehberi*. İstanbul, Alfa Basım

Ricoeur, P., (2007). *Yoruma Dair Freud ve Felsefe*. Çev. Necmiye Alpay, İstanbul, Metis Yayıncılık

Roudunesco, E., (2017) *Her Şeye ve Herkese Karşı Lacan*. İstanbul, Metis Yayıncılık

Sartre, J.P., (1984) *Yazımsal Denemeler*. Çev. Bertan Onaran, İstanbul, Payel Yayınevi

Sartre, J.P., (1996). *Varoluşçuluk*. Çev. Asım Bezirci, İstanbul, Say Yayınları

Sartre, J.P., (2007). *Toplu Oyunlar*. Çev. Işık M. Noyan, İstanbul, İthaki Yayınları

Sartre, J.P., (2015). *Sartre ile Sartre Hakkında*. Çev. Yücel Göktürk, İstanbul, Metis Yayınları

Sartre, J.P., (2018). *Varlık ve Hiçlik*. Çev. Turhan Ilgaz ve Gaye Çankaya Eksen, İstanbul, İthaki Yayınları

Sartre, J.P., (2019). *Aydınlar Üzerine*. Çev. Aysal Bora, İstanbul, Can Sanat Yayınları

Solomon, R.C., (2020). *Akılcılıktan Varoluşçuluğa*. Çev. Reha Kuldaşlı, İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları

Tillich, P., (2020). *Olmak Cesareti*. Çev. F.Cihan Dansuk, İstanbul, Okuyan Us

Timuçin, A., (2019). *Felsefe Sözlüğü*. İstanbul, Bulut Yayınları

Tura, S.M., (2017). *Freud'dan Lacan'a*. İstanbul, Kanat Kitap

Young, J., (2021). *Nietzsche*. Çev. Bülent O. Doğan, İstanbul, İş Bankası Kültür Yayınları

Makale

Akatlı, F. (2007). Leylâ Erbil'in uçurduğu Zihin Kuşları. *Leylâ Erbil'de Etik ve Estetik*, Yay. Haz.: Süha Oğuzertem. s.254

Akay, A., (2000). Sorunun İmkansızlaşması. *Artist*, s.17-21

Aktunç, H. (2007). Leylâ Erbil'in uçurduğu Zihin Kuşları. *Leylâ Erbil'de Etik ve Estetik*, Yay. Haz.: Süha Oğuzertem. s.45

Barnes, H. E. (2020). Sartre'in Ontolojisi: Varlığın Açığa Çıkarılması ve Varlığa Anlam Verilmesi. *Doğu Batı Düşünce Dergisi*, S.93, s.155-163

Başlı, Ş. (2007). Leylâ Erbil'de Aykırı Mekânlar, Tuhaf Kadınlar. *Leylâ Erbil'de Etik ve Estetik*, Yay. Haz.: Süha Oğuzertem. s.61

Berk, İ. (2007). Başkaldıran Yazarın Dili. *Leylâ Erbil'de Etik ve Estetik*, Yay. Haz.: Süha Oğuzertem. s.257

Blanchot, M. (2001). Nietzsche ve Parçalı Yazı, *Cogito*, S.25, s.86

Cebe-Ayaydın, G.Ö. (2007). Tuhaf Bir Kadın'da Olmayan Aşkın Tutkusu. *Leylâ Erbil'de Etik ve Estetik*, Yay. Haz.: Süha Oğuzertem, s.86

Cemal, A. (2013) Bir Direnme Eylemi Olarak Yazmak.... „, bir tuhaf kuştur, gölgesi zihin,, Haz.: Kaya Tokmakçıoğlu, s.43

Çaça, E. (2010). Dasein'in Yalnızlığının Yazgıya Vecibesi. *Cogito*, S.64, s.252-253

- Çıplak, E. (2016). Trajik Kahramandan İnanç Şövalyesine: Kierkegaard ve Varoluşçu Psikoloji. *Özne Felsefe Bilim Sanat Yazıları*, 25. Kitap, s.220
- Çırakman, E. (2010). İmgelemin Işığında: Heidegger'de Özgürlük ve Zaman. *Cogito*, S.64, s.232
- Demirdöven, İ. H. (2013). Edebiyattan Felsefeye / Felsefeden Edebiyata Albert Camus. *Özne Felsefe Bilim Sanat Yazıları*, 19. Kitap, s.26-29
- Edgü, F. (1999). Komet'in Resimlerinin Önünde ve Ardında. Garanti Bankası Yayını, s.4,5
- Ejder, Ö. (2010). Heidegger Düşüncesinde Sıkıntı Kavramı Üzerinden Modernite Eleştirisi. *Cogito*. S.64, s.237-246
- Erbil, L. (1999). Katkı. *Adam Sanat*, S.161, s.68-70
- Ertürk, H. (2020). Camus'de Ölüm ve İntihar. *Doğu Batı Düşünce Dergisi*, S.93, s.120-123
- Esenyel, A. (2012). Varlığa İlişkin Otantik Bir Yorumun Olanağı Olarak Ölüm. *Özne Felsefe Bilim Sanat Yazıları*, 16. Kitap, s.55-56
- Esenyel, Z. (2012). Yabancılaşmanın Ontolojik Boyutu: *Heideggerci Bir Bakış*. *Özne Felsefe Bilim ve Sanat Yazıları*, 16.Kitap, s.81-82
- Elbeyoğlu, K. (2016). Kierkegaard'ın Öznelliği ve Ahlak Görüşü. *Özne Felsefe Bilim Sanat Yazıları*, 25. Kitap, s.110-115
- Germaner, S. (2000). 1968 Kuşağı Sanatçıları. Cumhuriyetin Yetmişbeş Yılında Kültür ve Sanat. *Sanat Tarihi Yayınları*:5, s.87-94
- Gusdorf, G. (2016). Kierkegaard, Varoluş, Birey. *Özne Felsefe Bilim ve Sanat*

Yazıları, 25. Kitap, s.243

Gündoğan, A.O. (2020). Camus, Varoluşçuluk ve Felsefe. *Doğu Batı Düşünce Dergisi*, S.93, s.55

Halman, T.S. (2013). Leylâ Erbil – Karanlığın Günü „, bir tuhaf kuştur, gölgesi zihin,, Haz.: Kaya Tokmakçıoğlu, s.74

İnal, G. (1992). Rüya Olarak Resim – Komet. *Türkiye’de Sanat*, s.5-6

Komet. (2011). Kendi kendi içinde neş’e (BANG BING?). *Artisan*, s.2-3

Kurtar, S. (2020). “İnsan Özgürlüğe Mahkumdur”: Jean-Paul Sartre” *Doğu Batı Düşünce Dergisi*, S.92, s.116-119

Levinas, E. (2010). Martin Heidegger ve Ontoloji. *Cogito*, S.64, s.38

Mumcu, C. (2000). Yaratıcılık, Varoluş ve Leylâ Erbil. *Kitap-lık*, S.43, s.116

Oktay, A. (1995). Düşlerin Göçebesi. *Galeri Nev Yayını*, s.25

Oktay, A. (2007). Belirsizin Dramatigi. *Leylâ Erbil’de Etik ve Estetik*, Yay.Haz.: Süha Oğuzertem, s.183

Özer, N. (2004). Çatışmalı Toplumda “Tuhaf Bir Kadın” ve Bayan Nermin’in Empati Sorunları. *Varlık*, s.53

Özer, N. (2007). Leylâ Erbil’in Romanlarında Siyasal Söylemin İşlevi”, *Leylâ Erbil’de Etik ve Estetik*, Yay.Haz.: Süha Oğuzertem, s.186

Özlü, D. (2007). Başkaldırı ve Yazış. *Leylâ Erbil’de Etik ve Estetik*, Yay.Haz.: Süha Oğuzertem, s.263

Pelvanoğlu, B. (2020). Modernin Dili -Türkiye Cumhuriyet Merkez Bankası Sanat

Koleksiyonu'ndan Bir Seçki, s.73-84

Sezer, S. (2007). Leylâ Erbil'de Bireysel Kâbustan Toplumsal Kâbusa. *Leylâ Erbil'de Etik ve Estetik*, Yay. Haz.: Süha Oğuzertem, s.198-200

Şahin, E. (2013). 82 Yıllık Yaşama Sığıdırılan Yarımlık Edebiyat Aşkı. „, bir tuhaf kuştur, gölgesi zihin,, Haz.: Kaya Tokmakçıoğlu, s.33, s.179 ve s.190

Şahin-Dündar H. (2013). Bir Yazın Kadını: Leylâ Erbil ve Romanlarındaki Kadın Yazarlar. „, bir tuhaf kuştur, gölgesi zihin,, Haz.: Kaya Tokmakçıoğlu, s.190-192

Taşdelen, V. (2016). Kierkegaard Psikolojisi: Kaygı. *Özne Felsefe Bilim ve Sanat Yazıları*, 25. Kitap, s.71-73

Tankut Tınaz, T. (1990). Neden Tuhaf Bir Kadın. *Birikim*, Haziran, s.69-70

Temizyürek, M. (2006). ‘Ben sadece sesli düşünüyorum, yazarak’. *Radikal kitap*, 6 Ocak, S.251, s.29

Tunç, A. (2000). Annelerin “Dayanılmaz” Ağırlığı. *Kitap-lık*, S.43, s.124)

Turan, G. (2000). Teşhis Yok... Tedavi Yok: Karanlığın Günü'nde Bir Klinik Durum. *Kitap-lık*, S.43, s.119-121

Tutumlu, M.A. (2016). Hiçliğin Üç Şairi: Kierkegaard, Dickinson, Pessoa. *Özne Felsefe Bilim Sanat Yazıları*, 25. Kitap, s.229

Türkan, M. (2020). Sartre'da Özgürlüğün Temeli Olarak Varoluşsal Ontoloji. *Doğu Batı Düşünce Dergisi*, S.93, s.233

Uslu, M.F. (2007). Leylâ Erbil'de Yozlaşma Öfkesi ve Siyasal Açmaz. *Leylâ Erbil'de Etik ve Estetik*, s.243

Varlık, M. (2013). “Hızlı Bir Kurtuluş Özlemi!” Leylâ Erbil ve Tanrıları Üzerine Bir Deneme. ,,, *bir tuhaf kuştur, gölgesi zihin*,, Haz.: Kaya Tokmakçioğlu, s.129

Söyleşi

Ada, S. (2018). Komet. Akbank Sanat Konuşmaları. <https://youtu.be/JMvM3Rf6ZDs> adresinden ulaşıldı

Demirarslan, Z. (2020). Benim Sanatım. NTV. <https://youtu.be/FSqF9b tnMI> adresinden ulaşıldı

Göktürk, Y. (2011-2012). İnsanın Üç Hali. *Bir+Bir*, S.15, s. 45-58

Graf, M. (2013). “Komet Momet” “Şiir Müsveddeleri”, s.16

İleri, S. (2004). Leylâ Erbil. *Adam Sanat*, S.221, s.10-21

Koçak, O. (2002). Leylâ Erbil: “Hayat her yerde dolaşır. Sanat da.”. *Virgül*, S.57, s.9-13

lebriz.com. (2011). “LSD Söyleşisi-Komet”.

<http://lebriz.com/pages/artist.aspx?artistID=493> adresinden ulaşıldı.

Temizyürek, M. (2004). Leylâ Erbil İşaretleri. *Varlık*, Mart, s.42

Oktay, A. (1983). Leylâ Erbil ile Bir Konuşma. *Yazko Edebiyat*, S.31, s.134

Yılmaz, V. (2016). Söyleşi. *Zihin Kuşları*, s.176

Zeka, N. (2013). “Komet Momet” “Şiir Müsveddeleri”, s.20

Sergi Kataloğu, Katalog

Komet, Neden Ben “Özel Koleksiyon Sergisi”. (2012), *Art Point Gallery Yayını*, İstanbul

Komet, (1990). *Vakko Sanat Galerileri Yayını*, İstanbul

Komet Kitabı. İdi, İdim, İdik, (2000). *Artist, İstanbul*

Komet, (1999). *Garanti Bankası Yayını*, İstanbul

Komet, (2000). *Teşvikiye Sanat Galerisi Yayınları*, İstanbul

Komet, (1995). *Galeri Nev Yayını*, İstanbul

Modernin Dili. (2020). *Türkiye Cumhuriyet Merkez Bankası Yayını*, İstanbul

İnternet Kaynakları

Çevik, Çağlayan. (2013). “Politik Bir Roman Yazmak İstemiştim”

<https://www.hurriyet.com.tr/kelebek/politik-bir-roman-yazmak-istemistim-22975944>
adresinden ulaşıldı.

Dündar, Hülya. (2004). “Leylâ Erbil’in Romanlarında Cinsellik Sorunsalı” (Yüksel Lisans Derecesi Kazanma Yükümlülüğü Parçası) Bilkent Üniversitesi Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Edebiyatı Bölümü

<http://www.thesis.bilkent.edu.tr/0002527.pdf> adresinden ulaşıldı.

e-psikiyatri, (2012). “Stockholm Sendromu Nedir ve Belirtileri Nelerdir?”

<https://www.e-psikiyatri.com/stockholm-sendromu-nedir-ve-belirtileri-nelerdir>
adresinden ulaşıldı.

Evrin Ağacı. (2018). “Hayatta Kalmak İçin Bağlanmak”

<https://evrimagaci.org/stockholm-sendromu-hayatta-kalmak-icin-baglanmak-7517> adresinden ulaşıldı.

Güvensoy, Deniz. (2016). “İmkânsız Bir Geçiş Üzerine”
<https://www.artfulliving.com.tr/sanat/imknsiz-bir-gecis-uzerine-i-6715> adresinden ulaşıldı.

Sümer Alan, Banu. (2014) “Derrida’da Kararverilemezlik ve Sorumluluk İlişkisi”
<https://dergipark.org.tr/tr/pub/flsf/issue/48623/617750> adresinden ulaşıldı.

lebriz.com, Komet Resimleri. <http://lebriz.com/pages/artist.aspx?artistID=493> adresinden ulaşıldı.

Özçınar, Şahin. (2007). “Kendinin Bilinci ve Öteki Diyalektiğı” (Yayınlanmış Doktora Tezi.) Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Felsefe ve Mantık Ana Bilim Dalı.
<https://dspace.ankara.edu.tr/xmlui/bitstream/handle/20.500.12575/28455/2501.pdf?sequence=1&isAllowed=y> adresinden ulaşıldı. s.223-225

Temizyürek, Mahmut. (2013). “Özgün Dil, Dik Duruş: Leylâ Erbil
<https://www.artfulliving.com.tr/edebiyat/ozgun-dil-dik-durus-leyla-erbil-i-668> adresinden ulaşıldı.

Türkyılmaz, Çetin. (2011). “Hegel’de Gerçekleşme Kavramı”.
<https://dergipark.org.tr/tr/pub/huefd/issue/41212/505389> adresinden ulaşıldı.
s.198,199

Uysal, Emrah. (2009). “Komet ve Mehmet Güteryüz’ün Resimlerinde Fantastik Figürasyon ve Mekân Yorumları” (Sanatta Yeterlilik Tezi) Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim Ana Sanat Dalı
<https://acikerisim.deu.edu.tr/xmlui/handle/20.500.12397/9546>